

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

LÊ VINH HƯNG

NGHỆ THUẬT HỢP XƯỚNG
TRONG SỰ PHÁT TRIỂN NỀN ÂM NHẠC VIỆT NAM

LUẬN ÁN TIẾN SĨ ÂM NHẠC HỌC

HÀ NỘI, NĂM 2016

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

LÊ VINH HÙNG

**NGHỆ THUẬT HỢP XƯỚNG
TRONG SỰ PHÁT TRIỂN NỀN ÂM NHẠC VIỆT NAM**

CHUYÊN NGÀNH: ÂM NHẠC HỌC

MÃ SỐ: 62 21 02 01

LUẬN ÁN TIẾN SĨ ÂM NHẠC HỌC

NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC:

Người hướng dẫn khoa học 1

Người hướng dẫn khoa học 2

GS.NSND. NGUYỄN TRỌNG BẰNG

PGS.TS. NGUYỄN PHÚC LINH

HÀ NỘI, NĂM 2016

LỜI CAM ĐOAN

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

Hà Nội, ngày 11 tháng 03 năm 2016

Tác giả luận án ký tên

Lê Vinh Hưng

MỘT SỐ THUẬT NGỮ SỬ DỤNG TRONG LUẬN ÁN

A

Âm hưởng: hiệu quả của âm thanh tác động đối với cảm xúc con người.

Âm điệu: cách sắp xếp độ cao khác nhau của chuỗi âm thanh có sự rõ ràng về ý nghĩa.

B

Bản sắc: tính chất, màu sắc riêng trong nghệ thuật.

Bổ khuyết: bù vào chỗ thiếu.

C

Chất liệu: vật liệu, tư liệu dùng để sáng tạo tác phẩm âm nhạc.

Đ

Đặc điểm: những nét riêng biệt.

Đặc trưng: mang tính tiêu biểu và dễ phân biệt với những sự vật khác.

M

Mô phỏng: bắt chước.

T

Thị hiếu: Xu hướng ham thích một lối, một kiểu nào đó đối với những thứ sử dụng hoặc thưởng thức hàng ngày.

Thủ pháp: cách thức thực hiện ý định, mục đích cụ thể nào đó.

Tương phản: trái nhau.

X

Xử lý: Giải quyết đúng đắn trước một việc nào đó.

MỤC LỤC

	Trang
Lời cam đoan	
Mục lục	
MỞ ĐẦU	1
Chương 1: KHÁI QUÁT VỀ HỢP XƯỚNG	
VÀ QUÁ TRÌNH DU NHẬP VÀO VIỆT NAM	
1.1. Khái quát về hợp xướng.....	13
1.2. Sơ lược về lịch sử phát triển nghệ thuật hợp xướng phương Tây.....	20
1.3. Quá trình du nhập nghệ thuật hợp xướng vào Việt Nam.....	26
Tiểu kết chương 1	35
Chương 2: SÁNG TÁC VÀ ĐẶC ĐIỂM ÂM NHẠC	
TRONG CÁC TÁC PHẨM HỢP XƯỚNG VIỆT NAM	
2.1. Sáng tác hợp xướng ở Việt Nam.....	36
2.2. Đặc điểm âm nhạc trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam.....	44
Tiểu kết chương 2	84
Chương 3: NGHỆ THUẬT BIỂU DIỄN HỢP XƯỚNG Ở VIỆT NAM	
3.1. Các hình thức tổ chức biểu diễn hợp xướng ở Việt Nam.....	86
3.2. Nghệ thuật dàn dựng, biểu diễn tác phẩm hợp xướng Việt Nam.....	97
Tiểu kết chương 3	119
Chương 4: ĐÓNG GÓP CỦA NGHỆ THUẬT HỢP XƯỚNG	
ĐỐI VỚI NỀN ÂM NHẠC VIỆT NAM	
4.1. Đóng góp của nghệ thuật hợp xướng đối với đời sống văn hóa âm nhạc.....	121
4.2. Đóng góp của nghệ thuật hợp xướng đối với sáng tác và biểu diễn âm nhạc.....	126
4.3. Đóng góp của nghệ thuật hợp xướng đối với đào tạo âm nhạc.....	133
4.4. Một số đề xuất phát triển nghệ thuật hợp xướng Việt Nam.....	141
Tiểu kết chương 4	146
KẾT LUẬN	147
TÀI LIỆU THAM KHẢO	150
DANH MỤC CÔNG TRÌNH CỦA TÁC GIẢ	155
MỤC LỤC PHỤ LỤC	156

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài:

Nghệ thuật hợp xướng được hình thành từ thời Trung cổ ở nhà thờ Thiên Chúa giáo của một số nước châu Âu và đã trở thành một bộ phận quan trọng trong kho tàng âm nhạc của nhân loại. Là loại hình nghệ thuật được thể hiện bằng giọng hát nhiều bè, bằng các hình thức và thủ pháp âm nhạc phong phú, đa dạng, hợp xướng có thể mạnh nổi trội mà ít thể loại âm nhạc khác sánh kịp trong việc thể hiện những tư tưởng/tình cảm của tập thể và chuyển tải tiếng nói đồng vọng của quần chúng, đặc biệt là trong việc gọi lên những vấn đề lớn lao của xã hội và phản ánh tình cảm cao đẹp của con người với cộng đồng, với dân tộc, với thời đại.

Thể loại hợp xướng luôn được các nhạc sĩ coi là một trong những phương tiện âm nhạc hiệu quả để tạo màu sắc âm nhạc cho sân khấu, nhất là trong việc tạo ra kịch tính phát triển đến cao trào để truyền đạt tới khán - thính giả. Trong các thể loại âm nhạc lớn như: missa, requiem, cantata, oratorio, opera, giao hưởng hợp xướng... hợp xướng luôn là thành phần đóng vai trò quan trọng trong việc tạo lập sự liên kết cho một chỉnh thể tác phẩm âm nhạc. Nhiều bản hợp xướng trong các thể loại âm nhạc lớn được ưa thích và xuất hiện thường xuyên trong các buổi hòa nhạc trên thế giới. Nghệ thuật hợp xướng không chỉ hấp dẫn bởi thể mạnh trong việc miêu tả những vấn đề lớn lao của xã hội, mà còn đòi hỏi sự tinh tế, sâu sắc giữa âm nhạc với thơ ca, khả năng về tri thức khoa học âm nhạc của người sáng tạo một cách toàn diện cả về thanh nhạc và khí nhạc. Chính vì vậy, ở các quốc gia có nền âm nhạc hàn lâm kinh điển phát triển thì hợp xướng là một trong những nghệ thuật được chú trọng và luôn được tổ chức biểu diễn thường xuyên.

Sự hình thành và phát triển nền âm nhạc mới của Việt Nam, đặc biệt là nghệ thuật hợp xướng Việt Nam, có mối quan hệ trực tiếp với sự du nhập của văn hóa âm nhạc phương Tây (chủ yếu là Pháp) từ đầu thế kỷ XX. Trải qua hơn 80 năm xây dựng và trưởng thành, nền âm nhạc mới của nước ta ngày càng lớn mạnh và phát triển. Dưới sự lãnh đạo của Đảng, sự nghiệp xây dựng "*nền văn hóa tiến tiến, đậm đà bản sắc dân tộc*" đã, đang và sẽ cho phép kế thừa và phát huy những nhân tố độc đáo trong nền âm

nhạc cổ truyền của ta, kết hợp với việc tiếp thu một cách có chọn lọc tinh hoa âm nhạc thế giới, nhằm góp phần làm cho vốn âm nhạc của ta thêm phong phú.

Ngay từ những năm tháng kháng chiến chống đế quốc Mỹ xâm lược, giải phóng miền Nam, thống nhất đất nước, dù hoàn cảnh kinh tế đất nước gặp vô vàn khó khăn, dòng âm nhạc hàn lâm nói chung và nghệ thuật hợp xướng nói riêng vẫn phát triển. Nhiều tác phẩm hợp xướng đã ra đời với nội dung đề tài đa dạng. Nhiều dàn hợp xướng chuyên nghiệp có quy mô lớn, nhỏ đã biểu diễn trên các sân khấu trong và ngoài nước, gây được tiếng vang trong công luận và thu hút sự quan tâm, hưởng ứng của công chúng. Bên cạnh những dàn hợp xướng chuyên nghiệp, những dàn hợp xướng quần chúng cũng hình thành dưới sự giúp đỡ của các nghệ sĩ chuyên nghiệp có năng lực, có tâm huyết. Nghệ thuật hợp xướng đã có đóng góp lớn trong đời sống xã hội, thực sự phát huy khả năng tiềm tàng trong việc giáo dục con người.

Trong thời gian gần đây, sự giao lưu văn hóa với các nước, các khu vực khác trên thế giới là một vấn đề mang ý nghĩa thời đại. Âm nhạc Việt Nam và nhất là nghệ thuật hợp xướng cũng mang ý nghĩa thiết thực trong việc quảng bá văn hóa âm nhạc dân tộc với thế giới. Trên thực tế, các lĩnh vực sáng tác và biểu diễn hợp xướng của Việt Nam những năm gần đây đều có những bước khởi sắc mới, đang tiến triển, hội nhập với khu vực và thế giới. Phát triển nghệ thuật hợp xướng, theo đó, là hoàn toàn cần thiết, là vấn đề quan trọng trong sự phát triển chung của nền âm nhạc Việt Nam.

Hợp xướng là một thể loại âm nhạc, vừa mang tính hàn lâm, vừa mang tính phổ cập, dễ hiểu, gần gũi công chúng hơn so với những thể loại âm nhạc khác (ví dụ như dân nhạc giao hưởng), tạo điều kiện cho sự phát triển thị hiếu âm nhạc lành mạnh của công chúng. Việc nâng cao chất lượng giáo dục âm nhạc bằng cách tổ chức rộng rãi hát hợp xướng quần chúng tại các cộng đồng cư dân, trường học, công sở... sẽ tạo điều kiện cho bất cứ ai có lòng say mê cũng có thể trở thành hợp xướng viên, và đây cũng là môi trường để các tài năng âm nhạc phát triển thành nhạc sĩ/ca sĩ chuyên nghiệp. Lịch sử âm nhạc đã chứng minh rằng rất nhiều nghệ sĩ hát nhạc kịch đã được đào tạo từ hợp xướng viên.

Tuy vậy, sự nghiệp sáng tác, biểu diễn hợp xướng ở nước ta không phải lúc nào cũng hoàn toàn thuận buồm xuôi gió. Có những thời gian các nhạc sĩ ít viết cho thể loại này,

dàn hợp xướng dường như thừa hẳn trên các sân khấu biểu diễn và các phương tiện thông tin đại chúng. Cho nên, việc đánh giá những chặng đường đã qua để rút ra nguyên nhân những kết quả đã đạt được và những vấn đề tồn tại, gây trở ngại cho sự phát triển của nghệ thuật này là việc làm rất đáng được quan tâm. Nhìn tổng thể, nghệ thuật hợp xướng ở Việt Nam hiện nay vẫn chưa thực sự có tiếng nói mạnh mẽ trong hoạt động nghệ thuật âm nhạc nói chung trên cả nước, do đó cần có sự quan tâm một cách cơ bản, đồng bộ, hệ thống để phát triển mạnh mẽ. Việc nghiên cứu lý luận về nghệ thuật hợp xướng trong sự phát triển nền âm nhạc Việt Nam là rất quan trọng và cấp thiết.

Xuất phát từ những nhận thức trên, là người có nhiều năm trực tiếp nghiên cứu, dàn dựng, giảng dạy bộ môn Hợp xướng của trường Đại học Sư phạm Nghệ thuật Trung ương, tôi chọn hướng nghiên cứu về ***“Nghệ thuật hợp xướng trong sự phát triển nền âm nhạc Việt Nam”*** làm đề tài Luận án Tiến sĩ Âm nhạc học.

2. Mục đích và mục tiêu nghiên cứu:

Mục đích: Khẳng định những đóng góp của nghệ thuật hợp xướng đối với sự phát triển của nền âm nhạc cách mạng Việt Nam và đưa ra những đề xuất góp phần phát triển loại hình nghệ thuật này trong tương lai.

Mục tiêu: Nghiên cứu về nghệ thuật hợp xướng, sơ lược về lịch sử nghệ thuật hợp xướng phương Tây và quá trình du nhập nghệ thuật hợp xướng vào Việt Nam làm cơ sở lý luận và thực tiễn cho luận án.

Nghiên cứu nghệ thuật hợp xướng trong sự phát triển nền âm nhạc cách mạng Việt Nam, đánh giá một số vấn đề về sáng tác hợp xướng (nội dung đề tài, đặc điểm âm nhạc) và biểu diễn hợp xướng (các công đoạn dàn dựng, biểu diễn hợp xướng).

3. Đối tượng nghiên cứu:

Đối tượng nghiên cứu của đề tài là nghệ thuật hợp xướng, chủ yếu trong lĩnh vực sáng tác, biểu diễn, nhìn dưới góc độ sự phát triển nền âm nhạc cách mạng Việt Nam.

Nghiên cứu về nội dung đề tài, đặc điểm âm nhạc và nghệ thuật biểu diễn tác phẩm hợp xướng Việt Nam (trên cơ sở tư liệu sưu tầm các tác phẩm hợp xướng độc lập và công trình nghiên cứu đã xuất bản).

4. Phạm vi nghiên cứu:

Nghiên cứu một số vấn đề về nghệ thuật hợp xướng ở Việt Nam, trong đó đi sâu vào hai lĩnh vực sáng tác, biểu diễn và khảo sát thêm về lĩnh vực đào tạo hợp xướng.

Về thời gian, tập trung khảo sát tư liệu từ năm 1954 đến nay, trong đó chủ yếu là các tác phẩm hợp xướng độc lập đã được biểu diễn trước công chúng, thu âm, in ấn.

Về không gian, khảo sát các nghiên cứu về nghệ thuật hợp xướng trong sự phát triển của nền âm nhạc cách mạng Việt Nam (đặc biệt là ở Hà Nội).

5. Phương pháp nghiên cứu:

Luận án sử dụng các phương pháp nghiên cứu lý thuyết cơ bản gồm:

Nghiên cứu tư liệu, thực hiện phán đoán suy luận trên cơ sở tư liệu thu thập được.

Sử dụng một số phương pháp phân tích và tổng hợp, đối chiếu và so sánh.

Phương pháp trao đổi ý kiến chuyên gia.

Đúc kết kinh nghiệm của bản thân thông qua hoạt động biểu diễn và giảng dạy.

6. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn của luận án:

Luận án là sự tiếp tục các công trình đã nghiên cứu về hợp xướng tại Việt Nam. Tính mới của đề tài là sự phân tích một cách tổng thể về nghệ thuật hợp xướng ở Việt Nam, đóng góp một phần nhỏ bổ sung cho các công trình về lịch sử âm nhạc Việt Nam.

Luận án nghiên cứu về nghệ thuật hợp xướng với tư cách là một hiện tượng trong nền âm nhạc cách mạng Việt Nam, nhận xét tổng quát về nghệ thuật hợp xướng, những tồn tại và hướng giải quyết cho triển vọng phát triển hợp xướng ở Việt Nam.

Luận án góp phần khẳng định sự đóng góp của nghệ thuật hợp xướng đối với sự phát triển nền âm nhạc Việt Nam.

7. Tổng quan và vấn đề nghiên cứu:

7.1. Tình hình nghiên cứu ở nước ngoài

Nghiên cứu về lịch sử nghệ thuật hợp xướng

Trong các công trình nghiên cứu ở nước ngoài về lịch sử nghệ thuật hợp xướng, thường có hai cách phân chia chính: *một là* phân chia theo giai đoạn lịch sử âm nhạc

phương Tây (Trung cổ, Phục hưng, Baroque, Cổ điển, Lãng mạn, Cận đại - đương đại), *hai* là phân chia theo niên đại thế kỷ (thế kỷ X, XI, XII...).

Theo phương pháp thứ nhất, có công trình của **Homer Ulrich: *A survey of choral music*** (Tổng quan về âm nhạc hợp xướng), Nhà xuất bản Schirmer - Harcourt Brace - New York - USA, 1973, gồm 11 chương. Chương I và chương II khái quát lịch sử phát triển hợp xướng. Chương III và chương IV bàn về hợp xướng tôn giáo và hợp xướng thế tục. Từ chương VI đến chương XI bàn về các thời kỳ phát triển của nghệ thuật hợp xướng, đi sâu phân tích phong cách âm nhạc, hình thức âm nhạc hợp xướng. Cách phân chia này còn được gặp trong *Choral connections treble voices* của Nhà xuất bản Glencoe/McGraw – Hill, gồm hai tập dùng để giảng dạy tại New York, Columbus, Ohio, Woodland Hills, California, Peoria, Illinois. Tập 1 có 15 bài tập viết cho hai loại giọng soprano và alto; Tập 2 viết cho hợp xướng hỗn hợp. Cùng với cung cấp các vấn đề chung về giảng dạy hợp xướng, mỗi bài tập chia thành ba phần chính: khởi động giọng (vocal warm-up), thị tấu (sight-singing) và vận dụng thể hiện tác phẩm (singing)... Cuốn sách sắp xếp tác phẩm hợp xướng theo lịch sử âm nhạc: Phục hưng (G. Dufay, G.P. da Palestrina...), Baroque (C. Monteverdi, A. Corelli, J.S. Bach, G.F. Handel...), Cổ điển (F.J. Haydn, W.A. Mozart, V. Bellini...), Lãng mạn (F. Schubert, H. Berlioz, J. Brahms...), đương đại (R. Strauss, Ch. Ives, B. Bartok, I. Stravinsky...).

Theo phương pháp thứ hai, công trình của **Percy Marshall Young: *The Choral tradition - An historical and analytical survey from the sixteenth century to the present day*** (Truyền thống hợp xướng - Tổng quan phân tích và lịch sử thế kỷ XVI đến nay), năm 1962 đã tập trung nghiên cứu về phong cách âm nhạc thông qua phân tích tác phẩm hợp xướng. Đặc biệt, tác giả đã nêu bật sự cống hiến của các nhạc sĩ tên tuổi ở thế kỷ XVIII đối với hợp xướng như: J.S. Bach và G.F. Handel, F.J. Haydn và W.A. Mozart.

Nghiên cứu về phương diện âm nhạc học của hợp xướng

Trong nhóm này, tiêu biểu hơn cả là công trình của **Ch. Koechlin: *Cách phối các giọng hát***, Hội nhạc sĩ Việt Nam, năm 1965, do Đỗ Mạnh Thường dịch từ tiếng Pháp sang tiếng Việt, gồm 5 phần: Phần thứ nhất - Tính năng các giọng hát; Phần thứ hai - Cách phối các giọng hát; Phần thứ ba - Dàn nhạc đệm cho đơn ca; Phần thứ tư - Dàn nhạc đệm cho hợp ca; Phần thứ năm - Dàn nhạc đệm cho hợp xướng. Đây là cuốn sách đề cập đến nhiều vấn

đề trong kỹ thuật sáng tác thanh nhạc nói chung và cho hợp xướng nói riêng, phân tích các tác phẩm viết cho hợp xướng và dàn nhạc của nhiều nhạc sĩ nổi tiếng thế giới, tìm hiệu quả chung trong cách sử dụng “âm thanh thật” của mỗi loại giọng người mà các bậc thầy sáng tác thanh nhạc đã sáng tạo, đúc rút kinh nghiệm cho việc lựa chọn, khai thác.

Nghiên cứu về phương pháp giảng dạy và biểu diễn hợp xướng

Cuốn sách của **Rosemary Heffley, Lois Land, Lou Williams-Wimberly** (1977): *A cappella songs without words with preparatory etudes*, Nhà xuất bản AMC Publications, Houston đề cập đến kỹ năng rèn luyện hợp xướng nữ, tập hợp có hệ thống các bài tập không lời về phương pháp nhấn giọng, chuyển giọng riêng biệt giữa giọng trưởng và giọng thứ; đòi hỏi sinh viên luyện tập thường xuyên về thay đổi cường độ sắc thái, yêu cầu tập trung cao để thực hiện phương pháp hòa bè thì tấu khi tập luyện và biểu diễn.

Giáo sư **Maurice Chevais** có *Giáo dục âm nhạc tuổi thơ* gồm 3 tập, Nhà xuất bản Alphonse Le Duc-Saint Honore-Paris, do Đỗ Mạnh Thường dịch từ nguyên bản tiếng Pháp. Với kinh nghiệm thực tiễn, trong tập III “Phương pháp tích cực và trực tiếp”, tác giả đã có một số chỉ dẫn, gợi ý cho những ai chưa quan tâm đúng mức tới hát hợp xướng. Chương “Hát hợp xướng” trong tập này đề cập đến việc tổ chức hợp xướng (cách thức tuyển chọn, phân loại giọng hát, lựa chọn bài tập, tác phẩm và trình diễn phù hợp với năng lực của người chỉ huy và đội hợp xướng). Còn Chương “Rèn luyện giọng hát” đề cập về hô hấp, cách thức phát âm (phụ âm, nguyên âm, nhả chữ) trong xử lý lời ca.

Giáo sư **Patrice Madura Ward-Steinman** của Trường Đại học Âm nhạc Indiana đã viết cuốn sách *Becoming a Choral Music Teacher* (Trở thành một giáo viên âm nhạc hợp xướng), năm 2009. Cuốn sách không chỉ thể hiện tính sáng tạo, thiết thực về phương pháp và tài liệu giảng dạy hợp xướng mà còn có tác dụng hướng dẫn chuyên ngành Giáo dục Âm nhạc và Hợp xướng, mang hiệu quả cho giáo viên âm nhạc trung học cơ sở và trung học phổ thông; cung cấp nhiều vấn đề phức tạp mà sinh viên sẽ khám phá thực tế như: tuổi thành niên, phát triển giọng hát, thử giọng, gây hứng thú, chiến lược diễn tập, kiểm tra đánh giá, hòa tấu chuyên nghiệp, các buổi hòa nhạc lập trình, quản lý lớp học...

Charles Munch (1960) trong cuốn sách *Tôi - Người chỉ huy*, Nhà xuất bản Âm nhạc Quốc gia Mockba. đã kể về cuộc đời hoạt động âm nhạc của mình. Cuốn sách gồm 7

chương: chương 1: Trên một vài chủ đề mở đầu; Chương 2: Những năm tháng học tập để trở thành người chỉ huy; Chương 3: Thành phần những chương trình; Chương 4: Đầu, mắt với tổng phổ; Chương 5: Sự diễn tập, những buổi hoà nhạc; Chương 6: Cuộc sống của nghệ sĩ; Chương 7: Cuộc sống của người chỉ huy. Bằng kinh nghiệm biểu diễn và giảng dạy âm nhạc, tác giả đã đưa ra một số vấn đề về phẩm chất người chỉ huy phải luôn làm hồng lên ngọn lửa và tạo sức hút đặc biệt với cả diễn viên và những người dự hoà nhạc.

Tóm lại, các nghiên cứu ở nước ngoài đã đề cập đến các phương diện lịch sử phát triển nghệ thuật hợp xướng, phối âm phối khí cho hợp xướng và dàn nhạc, chỉ huy hợp xướng, phương pháp giảng dạy hợp xướng... thể hiện tư duy, hướng tiếp cận đa dạng đối với vấn đề phát triển nghệ thuật hợp xướng trong thế giới đương đại.

7.2. Tình hình nghiên cứu ở trong nước

Các sách chuyên khảo, đề tài nghiên cứu, luận văn, luận án... về hợp xướng trong nước liên quan đến đối tượng của luận án được phân theo các nhóm sau:

Nghiên cứu về thanh nhạc liên quan đến hợp xướng

Trương Ngọc Thắng (2007), *Quá trình hình thành và phát triển ca hát chuyên nghiệp Việt Nam*, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật học. Đây là công trình nghiên cứu về lịch sử hình thành và phát triển âm nhạc Việt Nam nói chung và ca hát chuyên nghiệp Việt Nam nói riêng. Tác giả đưa ra cái nhìn tổng thể về các khía cạnh lịch sử, đào tạo, chương trình, giáo trình, đội ngũ giảng viên, cơ sở vật chất, các cuộc thi hát chuyên nghiệp, đồng thời đánh giá, tổng kết thực trạng và đưa ra một số định hướng hoạt động ca hát chuyên nghiệp.

Trần Ngọc Lan (2011), *Phương pháp hát tốt tiếng Việt trong nghệ thuật ca hát*, Nhà xuất bản Giáo dục Việt Nam. Bên cạnh những vấn đề đặc trưng của tiếng Việt, tác giả đã đưa ra một số giải pháp ứng dụng nâng cao chất lượng hát tiếng Việt cho rõ lời, rõ nghĩa. Công trình này liên quan đến vấn đề biểu diễn các tác phẩm thanh nhạc tiếng Việt.

Nghiên cứu về lịch sử hợp xướng Việt Nam

Dương Quang Thiện (1995), *Sử liệu lịch sử âm nhạc Việt Nam*, Viện Âm nhạc và Múa. Tác giả đã ghi lại quá trình xây dựng Dàn nhạc Giao hưởng Việt Nam (từ năm 1958) và Đoàn hợp xướng Việt Nam (từ năm 1961), sau này là sự thành lập Nhà hát Giao hưởng Hợp xướng Nhạc Vũ Kịch Việt Nam (năm 1964). Nội dung cuốn sách ghi lại cách thức tổ

chức tuyển lựa thanh nhạc, phương pháp huấn luyện, giảng dạy của chuyên gia nhằm nâng cao trình độ kỹ thuật thanh nhạc và trình độ diễn tấu tập thể.

Công trình nghiên cứu của nhóm tác giả **PGS.TS Tú Ngọc - PGS.TS Nguyễn Thị Nhung - TS Vũ Tự Lân - Nguyễn Ngọc Oánh - Thái Phiên** (2000), *Âm nhạc mới Việt Nam tiến trình và thành tựu*, Viện Âm nhạc, đã khẳng định trong giai đoạn “Sự hình thành âm nhạc mới” khoảng đầu thế kỷ XX đến 1945 chưa xuất hiện các tác phẩm hợp xướng Việt Nam, sinh hoạt hợp xướng thường là trong nhà thờ, trường dòng, cô nhi viện nhằm phục vụ nghi lễ tôn giáo; giai đoạn “Những bước trưởng thành” từ năm 1945 đến 1975 đã xuất hiện hợp xướng với nhiều thể loại như tổ khúc hợp xướng, hợp xướng a cappella, đại hợp xướng, thanh xướng kịch; giai đoạn “Chặng đường mới,” từ năm 1975 đến nay, lúc đầu hợp xướng chưa thực sự có tiếng nói mạnh mẽ trong đời sống âm nhạc, đến thập niên 90 thế kỷ XX, cùng với sự nghiệp đổi mới đất nước mới có nhiều khởi sắc.

Nghiên cứu về tác phẩm hợp xướng Việt Nam

Số lượng công trình nghiên cứu về tác phẩm hợp xướng của nhạc sĩ Việt Nam so với lĩnh vực khác như ca khúc, khí nhạc... còn rất ít. Phần lớn các đề tài luận văn, luận án đã tập trung vào nghiên cứu lĩnh vực âm nhạc học để tìm ra phong cách riêng của từng tác giả như: cấu trúc, thủ pháp phối âm và phối khí...

Nguyễn Thị Tố Mai (2010), *Opera trong sự phát triển nền âm nhạc chuyên nghiệp Việt Nam*, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật Âm nhạc, đã phân tích thủ pháp viết hợp xướng trong 6 tiết mục opera Việt Nam và nhận định “các tiết mục này sử dụng thủ pháp hợp xướng châu Âu như bè hoà âm, bè phức điệu và kết hợp với một số yếu tố trong âm nhạc cổ truyền Việt Nam”. **Lê Thảo Nguyên** (2007), *Các tác phẩm hợp xướng và giao hưởng của nhạc sĩ Trọng Bằng*, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật Âm nhạc đã đi sâu nghiên cứu cấu trúc, thủ pháp phối âm và phối khí, cho rằng “các tác phẩm hợp xướng, giao hưởng của nhạc sĩ Trọng Bằng không chỉ tiếp thu những hình thức, thể loại, thủ pháp phát triển của âm nhạc mẫu mực phương Tây mà còn có sự tìm tòi, sáng tạo riêng”. **Trần Văn Minh** (2010), *Các tác phẩm trường ca và hợp xướng của nhạc sĩ Hoàng Vân*, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật học. Chương 2 có tiêu đề “*Cấu trúc và đặc điểm âm nhạc trong các tác phẩm hợp xướng tiêu biểu của nhạc sĩ Hoàng Vân*” đã khẳng định “nhạc sĩ Hoàng Vân là người

có nhiều tâm huyết trong lĩnh vực sáng tác hợp xướng, nhiều tác phẩm hợp xướng của ông đã rất thành công”. **Lương Diệu Ánh** (2011), *Sáu bản hợp xướng của các nhạc sĩ Việt Nam*, Luận văn Thạc sĩ đã tìm hiểu nội dung đề tài của các tác phẩm hợp xướng, phân tích đặc điểm âm nhạc và kết luận “các nhạc sĩ đã sử dụng bút pháp sáng tác Tây Âu kết hợp với những nét đặc trưng của âm nhạc dân tộc”. **Đỗ Quyên**, *Những tư tưởng Phật giáo tiêu biểu trong bản nhạc Requiem của tác giả Đỗ Dũng và Lê Anh Thư*, Luận văn Thạc sĩ (2008) đã nghiên cứu Requiem của nhạc sĩ Đỗ Dũng, lời thơ Lê Anh Thư, đưa ra một số luận điểm về bảo tồn, giữ gìn và phát huy giá trị tích cực của âm nhạc Phật giáo hiện nay.

Một số tiểu luận, khoá luận tốt nghiệp đại học, trung cấp tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam đã trình bày về sự phát triển của hợp xướng thế giới và một số nét về hợp xướng Việt Nam, phân tích thủ pháp sáng tác của nhạc sĩ. Tiêu biểu là: **Trần Thị Mây**, *Tìm hiểu thủ pháp hợp xướng qua bản “Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy” của nhạc sĩ Tô Hải* (2001); **Phạm Khắc Hiền**, *Tìm hiểu bản hợp xướng Âm vang Bình Dương của nhạc sỹ Ca Lê Thuần* (2007); **Đỗ Minh Hương**, *Những đặc điểm sáng tác trong tổ khúc a cappella của nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc* (2008). Tại trường Đại học Sư phạm Nghệ thuật Trung ương gần đây cũng có nhiều sinh viên làm luận văn tốt nghiệp Đại học Sư phạm Âm nhạc về hợp xướng như: **Phạm Thị Thu Trang**, *Tìm hiểu thủ pháp hợp xướng a cappella qua hai tác phẩm “Tiếng hát giữa rừng Pắc Bó” và “Du kích sông Thao”*; **Trần Khánh Nhật**, *Tìm hiểu tác phẩm hợp xướng “Sóng Cửa Tùng” của nhạc sĩ Doãn Nho*; **Phùng Trà Giang**, *Tìm hiểu chương IV “Tiếng hát” trong giao hưởng hợp xướng của Hoàng Hà, Hoàng Lương*. Các công trình đã khẳng định sự đóng góp của các nhạc sĩ đối với nghệ thuật hợp xướng Việt Nam, nhấn mạnh việc sử dụng thủ pháp sáng tác phương Tây kết hợp với yếu tố âm nhạc dân gian để tạo bản sắc riêng mang tính dân tộc.

Nghiên cứu về đào tạo và biểu diễn hợp xướng Việt Nam

Nguyễn Minh Cẩm (1982), *Chỉ huy và biểu diễn hợp xướng*, Vụ đào tạo Bộ Văn hoá Thông tin. Đây là tài liệu cần thiết cho giảng viên và đã được dùng làm tài liệu chính cho học sinh Trung cấp chỉ huy hợp xướng. Cuốn sách gồm năm phần: Phần I đề cập *những vấn đề cơ bản của hợp xướng*, cách thức thành lập đội Hợp xướng, tính đồng diễn trong nghệ thuật hợp xướng. Phần II đưa ra *nguyên tắc tổ chức hợp xướng*, học tập âm nhạc của

diễn viên hợp xướng, huấn luyện thanh nhạc trong hợp xướng không chuyên, chọn tiết mục, nghiên cứu tổng phổ và dàn dựng hợp xướng. Phần III bàn về *kỹ thuật chỉ huy*, từ từ thể đến các động tác cơ bản, sơ đồ đánh nhịp, động tác lấy đà... kèm theo hình vẽ. Phần IV bàn về *vai trò của người chỉ huy hợp xướng*, đưa ra những kinh nghiệm đã được nhiều người đúc kết. Phần V đưa ra các *bài tập luyện thanh*, được sắp xếp tuần tự từ dễ đến khó, từ tầm cỡ hẹp đến tầm cỡ rộng, từ một bè đến hai, ba bè.

Đỗ Mạnh Thường - Nguyễn Minh Cẩm (1982), *Hướng dẫn hát tập thể*, Nhà xuất bản Kim Đồng. Đây là tài liệu được viết cho những người làm công tác phụ trách các em trong ban chỉ huy Đội, đề cập đến một số kinh nghiệm về tổ chức, cách thức hướng dẫn thiếu nhi hát tập thể, xây dựng các đội đồng ca, hợp xướng thiếu nhi và phương pháp luyện tập, cung cấp những kiến thức cơ bản cho những người làm âm nhạc không chuyên.

Vũ Tự Lân - Lê Thế Hào (1998), *Phương pháp hát và chỉ huy dàn dựng hát tập thể* (Giáo trình đào tạo giáo viên Trung học cơ sở hệ Cao đẳng Sư phạm), Nhà xuất bản Giáo dục, gồm bảy chương, trong đó có ba chương đề cập tới hợp xướng là Chương V - *Hợp xướng*, Chương VI - *Kỹ thuật chỉ huy*, Chương VII - *Dàn dựng tác phẩm*. Nhiều vấn đề về nghệ thuật hợp xướng đã cung cấp cho sinh viên kiến thức về hát hợp xướng, phát huy giọng hát tự nhiên của học sinh khi dàn dựng.

Đoàn Phi (2005), *Chỉ huy dàn dựng hát tập thể* (Giáo trình Cao đẳng Sư phạm), Nhà xuất bản Đại học Sư phạm, chủ yếu dạy kỹ thuật chỉ huy hát tập thể, cung cấp cho sinh viên hệ Cao đẳng những khái niệm về nghệ thuật hợp xướng và về người chỉ huy để có thể tổ chức, tập luyện và biểu diễn những tác phẩm qui mô nhỏ, đồng thời có các bài luyện thanh cho hợp xướng, nhưng với số lượng còn ít, chưa mang tính hệ thống.

Nguyễn Bách (2010), *Nghệ thuật chỉ huy Dàn nhạc và Hợp xướng*, Nhà xuất bản Trẻ. Cuốn sách gồm ba phần, phần hai với tiêu đề *Chỉ huy hợp xướng* chia thành bốn chương: Chương 1 - Thành lập một ban hợp xướng, chương 2 - Cách tổ chức và phương pháp tập hát, chương 3 - Kỹ thuật huấn luyện hợp xướng, chương 4 - Tiêu chí lựa chọn bài hát hợp xướng. Đây là cuốn sách không chỉ đề cập riêng lĩnh vực chỉ huy hợp xướng, mà còn đề cập đến các kỹ thuật chung mà người chỉ huy cần phải học tập và rèn luyện.

Lê Vinh Hưng (chủ nhiệm) và nhóm tác giả, *Hệ thống phương pháp dạy và học hát hợp xướng hệ Đại học Sư phạm Âm nhạc*, Đề tài khoa học và công nghệ cấp Bộ (2010). Đề tài được kế thừa và nâng cấp từ công trình nghiên cứu *Phương pháp rèn luyện kỹ năng hát hợp xướng cho sinh viên Đại học Sư phạm Âm nhạc*, Đề tài khoa học và công nghệ Trường Đại học Sư phạm Nghệ thuật Trung ương năm 2007. Đề tài đưa ra hai hệ thống phương pháp dạy Hát hợp xướng giúp cho giảng viên làm “đơn giản hoá” sự trừu tượng của nghệ thuật âm nhạc và hệ thống phương pháp tự học Hát hợp xướng giúp sinh viên tự rèn luyện kỹ năng; đồng thời nêu điều kiện cần thiết để thực hiện hệ thống phương pháp.

Trần Văn Minh, *Rèn luyện kỹ năng hát hoà bè trong quá trình hát hợp xướng của sinh viên trường ĐHSP Nghệ thuật Trung ương*, Đề tài nghiên cứu khoa học và công nghệ của sinh viên (2008). Đề tài đã tập trung khảo sát, điều tra quá trình học Hát hợp xướng, nêu những khó khăn đối với người học và đưa ra giải pháp khắc phục bằng các kỹ năng tự rèn luyện trong học tập và hoạt động ngoại khoá âm nhạc; giải quyết một phần khó khăn đối với sinh viên sư phạm âm nhạc khi mới tiếp xúc với loại hình âm nhạc đa thanh này.

Trần Tâm Đan, *Phát triển Hát hợp xướng ở trường Tiểu học Nguyễn Viết Xuân - Thành phố Nam Định*, Luận văn tốt nghiệp Đại học Sư phạm Âm nhạc (2011) đã khảo sát và nghiên cứu ở vùng theo đạo Thiên Chúa, có các Dân hợp xướng hát Thánh ca phục vụ nghi lễ nhà thờ, đưa ra cách thức dạy Hát hợp xướng cho tuổi thiếu nhi và giải quyết các vấn đề tồn tại trong phát triển hát hợp xướng bằng các hoạt động tích cực.

Nhóm thực hiện đề tài (Ths. Nguyễn Xuân Chiến, Ths. Lâm Trúc Quyên, CN. Nguyễn Thị Nhưồng), *Thiết kế nội dung đào tạo môn Phối hợp xướng cho Đại học Sư phạm Âm nhạc*, Đề tài nghiên cứu khoa học cấp Cơ sở (2011) đã đề cập một số bút pháp cơ bản trong phối hợp xướng và kỹ thuật chuyển thể hợp xướng, khá phù hợp với trình độ của sinh viên sư phạm âm nhạc, giúp nắm bắt được những vấn đề cơ bản g.

Hoàng Diệp và nhóm thực hiện (NGƯT-NSƯT Nguyễn Bình Trang, ThS. Trần Ánh Minh, GV. Đỗ Khắc Thanh Hà), *Giáo trình hợp xướng (bậc Trung học, tập 1)*, Nhà xuất bản Âm nhạc (2012) do Bộ Văn hoá, Thể thao và Du lịch giao nhiệm vụ biên soạn, đã cung cấp kiến thức liên quan đến lý thuyết và thực hành, những khái niệm cơ bản nhất về nghệ thuật Hát hợp xướng, giới thiệu các tác phẩm chuyên nghiệp của Việt Nam và thế giới.

7.3. Xác định mục tiêu của luận án

Qua khảo sát những nghiên cứu liên quan đến luận án cho thấy, các công trình đã bàn về nhiều nội dung cơ bản của nghệ thuật hợp xướng như: lịch sử nghệ thuật hợp xướng thế giới và ở Việt Nam; kỹ thuật thanh nhạc trong hát hợp xướng, phương pháp dàn dựng và chỉ huy hợp xướng... Theo đó, sự phát triển nghệ thuật hợp xướng Việt Nam đã, đang và sẽ được quan tâm. Các công trình nghiên cứu trên là cơ sở cần thiết mà Luận án kế thừa như nguồn tư liệu phong phú khi bàn về các vấn đề học thuật/âm nhạc học. Trên cơ sở những vấn đề về lịch sử tổng quan của sự phát triển nghệ thuật hợp xướng thế giới và Việt Nam, Luận án sẽ khảo sát những vấn đề: sáng tác và đặc điểm âm nhạc trong tác phẩm hợp xướng Việt Nam, nghệ thuật biểu diễn hợp xướng Việt Nam. Luận án còn tiếp thu những sáng tạo, những hệ thống khái niệm trong sáng tác, biểu diễn của nhạc sĩ Việt Nam để bổ sung cho phần lý thuyết.

Các công trình đã khảo sát thường đi sâu nghiên cứu các mảng riêng lẻ như : Lịch sử nghệ thuật hợp xướng, sáng tác - biểu diễn - thưởng thức, đào tạo. *Song, đối với sự phát triển nghệ thuật hợp xướng Việt Nam trong cách nhìn chỉnh thể thì các công trình khoa học chưa đề cập sâu.* Sự khác biệt ở luận án đặt ra so với tổng quan của tình hình nghiên cứu là: nghệ thuật hợp xướng Việt Nam cần được nghiên cứu một cách hệ thống, có sự liên kết mang tính chỉnh thể các vấn đề về sáng tác - biểu diễn, trong đó có cả đào tạo được nhìn dưới góc độ phát triển nền âm nhạc cách mạng Việt Nam. Luận án sẽ nghiên cứu và phân tích quá trình du nhập và phát triển của nghệ thuật hợp xướng trên thế giới và ở Việt Nam; đồng thời đề cập tới các lĩnh vực quan trọng là sáng tác và biểu diễn hợp xướng ở Việt Nam, trong đó có lĩnh vực đào tạo hợp xướng và đóng góp của nghệ thuật hợp xướng trong sự phát triển âm nhạc Việt Nam từ năm 1954 đến nay.

8. Bố cục của Luận án:

Bố cục của Luận án gồm bốn chương (không kể phần mở đầu):

Chương 1: Khái quát về hợp xướng và quá trình du nhập vào Việt Nam

Chương 2: Sáng tác và đặc điểm âm nhạc trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam

Chương 3: Nghệ thuật biểu diễn hợp xướng ở Việt Nam

Chương 4: Đóng góp của nghệ thuật hợp xướng đối với nền âm nhạc Việt Nam

Chương 1

KHÁI QUÁT VỀ HỢP XƯỚNG

VÀ QUÁ TRÌNH DU NHẬP VÀO VIỆT NAM

1.1. Khái quát về hợp xướng

1.1.1. Tiếp cận khái niệm về hợp xướng và đặc trưng của nghệ thuật hợp xướng

Đã có nhiều công trình nghiên cứu đưa ra các khái niệm khác nhau về hợp xướng.

Trong lời giới thiệu cuốn sách “*A survey of choral music*” (Tổng quan về âm nhạc hợp xướng) của Homer Ulrich đã viết: “...Có thể hiểu âm nhạc hợp xướng là thể loại âm nhạc viết cho nhiều bè, mỗi bè được biểu diễn bởi nhiều giọng hát. Đó là sản phẩm có từ thế kỷ XV... trong quá trình phát triển, số lượng bè được gia tăng từ hai đến cả chục bè hay nhiều hơn nữa; ở mỗi bè, số lượng giọng hát gần như không có định chuẩn”.

Theo *Wikipedia tiếng Việt*, hợp xướng là tác phẩm thanh nhạc viết cho dàn hợp xướng biểu diễn. Hợp xướng khi không có phần đệm khí nhạc được gọi là a cappella. Phần nhiều hợp xướng đều có phần đệm khí nhạc với dàn nhạc giao hưởng khá phức tạp. Hợp xướng lớn có cấu trúc nhất định được gọi là cantat, requiem. Hợp xướng nhỏ thường có quy mô tương đương một ca khúc, khi ấy thường được gọi là đồng ca, hợp ca hay tốp ca.

Theo Nguyễn Thị Nhung, “*Thể loại Âm nhạc*”, Nhạc viện Hà Nội, Nhà xuất bản Âm nhạc: hợp xướng là một loại hình thanh nhạc, là tác phẩm thanh nhạc gồm nhiều bè, mỗi bè do một loại giọng trình diễn. Hợp xướng là tiết mục dùng trong opera, đồng thời cũng là những tác phẩm độc lập trình diễn trên sân khấu.

Thạc sĩ, Nghệ sĩ ưu tú Hoàng Điệp và nhóm tác giả trong *Giáo trình hợp xướng bậc Trung học, tập 1* khẳng định: Danh từ “Hợp xướng” có gốc từ tiếng Hy Lạp “Choros” để chỉ một tập thể ca hát được hình thành từ thế kỷ VII trong các Lễ “Phụng sự” của Giáo hội phương Tây, đến thế kỷ XVI thì phát triển mạnh không chỉ trong Nhà thờ mà còn tại các Lễ hội dân gian.

Nguyễn Bách, “*Nghệ thuật chỉ huy dàn nhạc và hợp xướng*”, Nhà xuất bản Trẻ, cho rằng: Theo định nghĩa quốc tế, hợp xướng là một nhóm nhạc (musical ensemble) gồm các ca sĩ trình diễn chung với nhau. Người ta thường dùng thuật ngữ “choir” để gọi một

ban hợp xướng hát trong nhà thờ (ở Việt Nam có từ ca đoàn) và “chorus” để gọi ban hợp xướng trình diễn trong các nhà hát (hoặc ở những nơi khác bên ngoài nhà thờ).

Theo Lê Thế Hào, *"Chỉ huy dàn dựng tác phẩm âm nhạc"*, Trường Cao đẳng Sư phạm Nhạc - Họa Trung ương, năm 2003: hợp xướng là một loại hình nghệ thuật biểu hiện bằng giọng hát, gồm nhiều giọng, nhiều bè, gốc từ thuật ngữ âm nhạc Choir (tiếng Pháp: Choeur).

Từ các cách tiếp cận đa dạng nói trên, có thể khái quát: *Hợp xướng là loại hình nghệ thuật âm nhạc được biểu hiện bằng giọng hát nhiều bè, mỗi bè có một loại giọng trình diễn riêng và đóng vai trò tương đối độc lập về cả âm điệu và nhịp điệu, đồng thời giữa các bè có sự liên kết trong một chỉnh thể âm nhạc.*

Hợp xướng thể hiện lối diễn tấu tập thể và có khả năng liên kết thống nhất tư tưởng, tình cảm con người trong tác phẩm âm nhạc độc lập hoặc nằm trong các thể loại âm nhạc khác như nhạc kịch (opera), thanh xướng kịch (oratorio), giao hưởng (symphony)... Dù được sử dụng thể nào thì hợp xướng vẫn thường được coi là phương tiện âm nhạc để chuyển tải tiếng nói chung của quần chúng, đồng thời là công cụ hiệu quả nhất tạo màu sắc âm nhạc cho sân khấu, nhất là tạo ra và phát triển đến cao trào *"kịch tính âm nhạc"*.

Về đặc trưng biểu hiện của nghệ thuật hợp xướng

Hợp xướng là hình thức biểu diễn *nghệ thuật âm nhạc đa thanh mang tính cộng đồng cao*. Khác hẳn các thể loại đơn ca, đồng ca, tốp ca, hợp xướng có thể diễn giải hòa thanh một cách hoàn chỉnh, có hiệu quả âm thanh đa chiều, nhiều tầng, nhiều màu sắc. Hơn nữa, nghệ thuật hợp xướng còn có thể dung nạp, biến hóa kết cấu đa âm phức tạp trong quá trình diễn xướng, tạo sự đối lập vị trí của các giọng hát khác nhau.

Sức thể hiện phong phú, đa dạng của giọng người trong hợp xướng chủ yếu ở các mặt hơi thở, âm vực, âm sắc tạo được sự phong phú và biến hóa về sắc thái lực độ cũng như khả năng diễn tả nhiều trạng thái cảm xúc khác nhau trong việc thể hiện hình tượng âm nhạc. Hợp xướng có ít nhất hai bè giọng hợp thành (cao và trầm), hoặc có thể chia thành 4 bè, 6 bè hoặc nhiều hơn, nên âm vực của hợp xướng có thể đạt tới hơn 3 quãng tám, thậm chí rộng hơn, tạo hiệu quả âm hưởng có độ dày và cảm giác âm thanh đa chiều. Hợp xướng còn có thể mạnh trong việc biến đổi sắc thái lực độ một cách tinh tế hơn nhiều so với hình thức biểu diễn khác: từ rất nhẹ đến rất mạnh, từ mạnh dần dần đến nhẹ,

từ rất mạnh đến rất nhẹ một cách đột ngột... Về kỹ thuật hát: có thể lấy hơi đồng thời, lấy hơi xen kẽ từng bè giọng hoặc lấy hơi tiếp lực theo kiểu “móc xích”. Chính do hợp xướng có nhiều giọng hát, âm sắc khác nhau mà nhà soạn nhạc có nhiều lựa chọn trong phối hợp các loại giọng, bè giọng để triển khai ý tưởng sáng tạo của mình.

Nếu như đơn ca là thể hiện cá tính, lấy cái độc đáo nổi bật của giọng hát làm cơ sở nền tảng thì ngược lại, hợp xướng lấy *sự hài hòa, cân bằng thống nhất âm sắc* của các loại giọng, bộ giọng khác nhau làm nền tảng. Đó là tiêu chí nghệ thuật mà các dàn hợp xướng luôn luôn mong muốn đạt được. “... *hát đơn ca là một nghệ thuật để khoe vẻ đẹp của một bông hoa thì hát hợp xướng là nghệ thuật để khoe vẻ đẹp của một vườn hoa, không phải là một vườn hoa đại mà là một vườn hoa được vun trồng, chăm sóc rất cẩn thận dưới bàn tay khéo léo của người thợ làm vườn yêu thiên nhiên, yêu cái đẹp, yêu cuộc sống và con người*” [5:14].

1.1.2. Phân loại hợp xướng

Từ góc độ âm nhạc học, hợp xướng được phân thành hai loại chính: hợp xướng có nhạc đệm và hợp xướng không nhạc đệm (a cappella).

Hợp xướng có nhạc đệm thông qua sự kết hợp giữa dàn hợp xướng với các loại nhạc khí có âm hưởng mạnh mẽ, giàu sức thuyết phục, tạo nên sự cộng hưởng về âm thanh và sự pha trộn màu sắc giữa thanh nhạc với khí nhạc, khiến cho hiệu quả hòa thanh và sức mạnh âm nhạc của cả hợp xướng thêm phong phú, nổi bật. Mặt khác, trong khi diễn xướng, nhạc khí có tác dụng làm chỗ dựa về âm chuẩn và tạo sự hỗ trợ, phối hợp với giọng người để đem lại cảm xúc, ưu thế lớn hơn trong việc phổ cập nghệ thuật thanh - khí nhạc. Ngoài việc sử dụng dàn nhạc giao hưởng, thì đàn piano là nhạc khí thường được sử dụng nhiều trong các tác phẩm hợp xướng. Hợp xướng có nhạc đệm còn căn cứ vào yêu cầu của tác phẩm mà có thêm những nhạc khí khác đệm cùng đàn piano như violon, sáo, guitar, nhị, trống tay, mõ... để tăng thêm sự đặc sắc và tạo phong cách nổi bật.

Hợp xướng không nhạc đệm là hình thức nghệ thuật độc đáo thể hiện ý tưởng và cảm xúc của tác phẩm bằng âm thanh thuần giọng người, hài hòa, thuần khiết, ngọt ngào. Thể loại này phù hợp với việc thể hiện sự phong phú của hòa thanh nhờ phát huy tối đa các bè giọng nam và nữ trong biểu hiện âm sắc, âm vực chuẩn xác, tự nhiên. Thể loại này đòi hỏi nhạc sĩ sáng tác và diễn viên hợp xướng phải có tố chất âm nhạc, cảm xúc âm nhạc, tính thẩm mỹ

cao. Điều này cần có sự thể hiện đầy đủ năng lực điều khiển âm sắc giọng người, dựa vào sự so sánh và tạo sự hỗ trợ, bổ sung giữa các bè giọng để đạt được tính chỉnh thể trong âm nhạc.

Về hình thức biểu diễn hợp xướng, người ta căn cứ vào chất giọng để chia thành hai loại chính: hợp xướng đồng giọng và hợp xướng hỗn hợp.

Hợp xướng đồng giọng là hợp xướng có các giọng tương đồng về âm sắc tạo thành. Căn cứ vào âm sắc khác nhau của dạng này, có thể chia thành ba loại: *hợp xướng thiếu nhi*, *hợp xướng nữ*, *hợp xướng nam*. Hợp xướng cùng giọng thường có ít nhất hai bè giọng cơ bản: bè giọng cao và bè giọng trầm. Trong một số trường hợp, để thể hiện tác phẩm có cấu trúc phức tạp, còn có thể chia nhỏ thành bốn bè giọng: bè giọng cao thứ nhất, bè giọng cao thứ hai, bè giọng trầm thứ nhất, bè giọng trầm thứ hai, từ đó tạo thành hợp xướng nữ bốn bè giọng, hoặc hợp xướng nam bốn bè giọng.

Hợp xướng hỗn hợp là sự kết hợp của giọng nữ và giọng nam tạo thành, thường có bốn bè giọng nữ cao, nữ trầm, nam cao, nam trầm. Cũng có thể căn cứ nhu cầu thể hiện của tác phẩm mà phân thành sáu bè giọng, tám bè giọng, thậm chí nhiều hơn. Thể loại hợp xướng hỗn hợp không chỉ mở rộng âm vực (thường từ F đến a_2)⁽¹⁾ mà còn phong phú về âm sắc, âm vực, có nhiều cách biến hóa trong thể hiện âm nhạc, do vậy thể loại này là tổng hòa của các loại giọng người, có hòa thanh đầy đủ, có sức thể hiện nghệ thuật phong phú. Hợp xướng hỗn hợp thường được các nhà sáng tác sử dụng nhiều trong các tác phẩm của mình.

Cùng với các tác phẩm hợp xướng độc lập, hợp xướng cũng được sử dụng trong các thể loại âm nhạc lớn như missa, requiem, oratorio, symphony, opera..

Hợp xướng trong missa, requiem: Đặc điểm sáng tác hợp xướng trong các thể loại này đã có thời kỳ phải hát bằng tiếng La tinh. Nội dung và lời ca trong các sáng tác missa, requiem thường được rút từ kinh thánh ra. Sau này, khi âm nhạc nhà thờ từng bước mất dần uy thế, thể loại missa, requiem đã phát triển và được biểu diễn khắp nơi, nhiều tác phẩm chỉ có một đến hai chương theo phong cách truyền thống, các chương sau đã đưa ngôn ngữ bản địa vào, người nước nào hát tiếng nước đó. Tiêu biểu là *Missa giọng si thứ* của J.S. Bach, *Missa giọng đô trưởng* của W.A. Mozart, *Requiem* của J. Verdi...

¹ Hệ thống ghi nhạc và cách gọi tên nốt nhạc của nước Đức - Hệ thống này đang được Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam sử dụng trong giảng dạy Lý thuyết âm nhạc.

Hợp xướng trong Oratorio (Thanh xướng kịch): Oratorio là thể loại thanh nhạc có quy mô lớn gồm nhiều chương, có đơn ca, song ca, hợp xướng cùng dàn nhạc, song vai trò của hợp xướng thường được chú trọng và chính là động cơ để phát triển kịch tính âm nhạc. Tiêu biểu là tác phẩm *Oratorio Messiah* của G.F. Handel.

Hợp xướng trong Opera (Nhạc kịch): Opera là loại hình nghệ thuật tổng hợp, trong đó phần âm nhạc có đơn ca, song ca, tam ca, tứ ca, hợp xướng, giao hưởng. Phần lớn hợp xướng trong opera thường được các nhạc sĩ dùng để thể hiện cảnh quần chúng, đóng vai trò nhà bình luận khách quan về tình huống và diễn biến của câu chuyện... Tiêu biểu là các tác phẩm *Orpheus* và *Euridice* của C.W. Gluck, *Cây sáo thần* của W.A. Mozart...

1.1.3. Các bè giọng trong hợp xướng và cơ cấu dàn hợp xướng

Về các bè giọng trong hợp xướng

Theo cách chia khái quát, các bè giọng hợp xướng gồm bè giọng cao và bè giọng trầm, của giọng nam, giọng nữ và giọng thiếu nhi. Trải qua thực tiễn nhiều thế kỷ, căn cứ vào tính chất âm thanh, màu sắc sáng, tối cũng như âm vực của mỗi loại giọng mà các nhà nghiên cứu phân chia thành: nữ cao trữ tình (soprano lirico), nữ cao kịch tính (soprano drammatico), nữ cao hoa mỹ (soprano coloratura), nữ trung (mezzo soprano), nữ trầm (alto), nam cao kịch tính (tenor drammatico), nam cao trữ tình (tenor lirico), nam trung (baryton); nam trầm (basso) và nam cực trầm (octavist). Việc hình thành các bè giọng trong hợp xướng được căn cứ vào âm vực và màu sắc của giọng. Theo lý thuyết chung của thể giới, âm vực của các bè giọng được quy định theo một khuôn khổ nhất định, trừ trường hợp đặc biệt. Những âm vực của các bè giọng được đề cập dưới đây dựa trên âm thanh vang lên thực tế.

Bè giọng nữ cao (âm vực: $c_1 - a_2$): Bè giọng này có âm sắc trong sáng, nhiều màu sắc, nhất là khả năng diễn xướng linh hoạt, mềm mại, thiên về tính chất âm nhạc trữ tình, khoan thai. Khả năng biến hóa biên độ tương đối lớn, khi hát mạnh thì cảm xúc mãnh liệt, khi hát nhẹ lại đặc biệt mềm mại. Bè giọng này chủ yếu là đảm nhiệm giai điệu chính, còn được gọi là “bè giai điệu”, thường do các giọng nữ cao trữ tình và nữ cao kịch tính hợp thành.

Bè giọng nữ trầm (âm vực $f - d_2$): Âm sắc của bè giọng nữ trầm có đặc điểm âm áp, khả năng thể hiện thiên về tính chất âm nhạc tình cảm, sâu sắc, song khi hát âm khu cao thường khó khăn, căng thẳng, kém hơn giọng nữ cao về độ trong sáng, tính linh hoạt. Nó

thường được xếp ở vị trí bên trong, phần bè đảm nhiệm vai trò bổ sung hoà thanh của hợp xướng. Đặc biệt, trong hợp xướng bốn bộ giọng hỗn hợp viết theo phong cách hoà âm thì bè giọng này có chức năng “chất keo kết dính” các bè giọng. Ngày nay, người ta có thể để bè giọng nữ trầm hát giai điệu, hoặc đóng vai trò bè trầm trong hợp xướng nữ, hoặc trong hợp xướng hỗn hợp có những đoạn khi bè nữ cao ngừng nghỉ thì bè nữ trầm kết hợp với các bè nam cao và nam trầm ở âm khu thuận lợi ($d_1 - a_1$) đạt hiệu quả âm sắc nổi bật.

Bè giọng nam cao (âm vực $c - a_1$): Âm sắc của bè giọng nam cao tương đối hoàn mỹ, giàu khả năng diễn đạt, thiên về tính chất âm nhạc mạnh mẽ, có sức bật, đôi khi được sử dụng ở âm khu cao để thể hiện giai điệu mềm mại, trữ tình và đẹp đẽ. Khi hát giọng ngực, bè nam cao khỏe khoắn, vui tươi; khi hát giọng pha (mixte) giữa ngực và đầu thường tạo âm thanh nhẹ nhàng, thoải mái; còn khi hát ghìm giọng (mezza voice), âm thanh như đi vào bóng tối xa xăm, nhưng vẫn chứa đựng sức mạnh tiềm ẩn. Đặc biệt, có thể sử dụng kỹ thuật giả thanh (falsetto), giọng hãm nhỏ lại, để gây hiệu quả âm sắc rất lý thú tựa như sử dụng pedal bên trái của đàn piano hoặc kèn đồng chơi “sourdine”. Bè giọng nam cao so với bè giọng nữ cao có phần kém hơn một chút về độ linh hoạt và so với bè giọng nam trầm thì kém hơn về âm sắc rắn, chắc. Trong hợp xướng hỗn hợp, bè giọng này thường ở vị trí bên trong, đóng vai trò bổ sung hoà thanh, hoặc đôi khi cùng đi giai điệu với bè giọng nữ cao nhưng thấp hơn một quãng tám, góp phần tô đậm giai điệu. Ngày nay, bè nam cao còn được sử dụng để dẫn dắt giai điệu.

Bè giọng nam trầm (âm vực $F - d_1$): Âm sắc của bè giọng nam trầm đầy đặn, sâu rộng, có khả năng diễn đạt tính chất âm nhạc trầm hùng. Tuy nhiên, hạn chế của bè giọng này là thiếu linh hoạt, ít chuyển động, khó hát nhanh do dây thanh đới dày. Bè giọng này đảm nhiệm chức năng tạo nền hoà thanh, liên quan đến hiệu quả bè trầm của toàn bộ tác phẩm, rất ít có cơ hội diễn xướng giai điệu chính. Do xuất phát ở vị trí giọng ngoài của toàn bộ các bè hợp xướng nên khi bốn bè giọng tiến hành cùng tiết tấu, nó rất dễ để người nghe nhận thấy. Ngày nay, trong nhiều tác phẩm giàu chất “phức điệu”, bè nam trầm đôi khi còn tạo nên sự đối lập về hình tượng âm nhạc đối với các bè trên.

Bè giọng thiếu nhi: Căn cứ vào giai đoạn phát triển của thiếu nhi có thể phân thành *giọng nhi đồng*, từ 5 đến 6 tuổi, với âm sắc thanh mảnh, âm vực hẹp, âm chuẩn khó ổn định; *giọng*

thiếu niên, từ 6 đến 12 tuổi, nếu được rèn luyện và tích lũy thì hát tương đối ổn định. Thanh đới ở tuổi thiếu niên có độ mềm dẻo, âm vực và âm lượng tăng lên, nắm bắt âm chuẩn ổn định và thành thục hơn tuổi nhi đồng, nên giọng hát có âm sắc rõ ràng, có thể diễn xướng một số tác phẩm hợp xướng tương đối phức tạp. Hợp xướng tổ hợp thiếu nhi từ 12 đến 15 tuổi quen gọi là “Dàn hợp xướng thanh thiếu niên”. Tuy nhiên, dàn hợp xướng này thường bị xáo trộn bởi thời kỳ vỡ giọng thường từ 14 đến 16 tuổi, thậm chí sớm hơn. Thời gian vỡ giọng nam thường dài hơn nữ, nên các dàn hợp xướng thường lấy giọng nữ làm chính, còn giọng nam dùng giọng giả và đảm nhiệm bè trầm để giúp các em vượt qua thời kỳ vỡ giọng.

Về cơ cấu dàn hợp xướng

Người ta thường căn cứ vào số lượng người biên chế khác nhau để chia làm các hình thức tổ chức hợp xướng. Theo cách biên chế kinh điển thì số lượng người của dàn hợp xướng thường được bố trí gồm: Hợp xướng nữ: soprani 1 (3 người), soprani 2 (3 người), alti 1 (3 người), alti 2 (3 người). Hợp xướng nam: tenori 1 (3 người), tenori 2 (3 người), barytoni (3 người), bassi (4 người), octavist (2 người). Hợp xướng thiếu nhi: số lượng tối thiểu 20 người, thường có 2 bè có tỉ lệ bè cao và bè trầm tương đương. Hợp xướng hỗn hợp: cơ cấu về số lượng người bằng tổng các bè hợp xướng nữ và hợp xướng nam.

Tuy nhiên, càng về sau các dàn hợp xướng có cơ cấu và biên chế càng có nhiều sự thay đổi so với các quy định truyền thống. Như chúng ta được biết, năm 1936 dàn hợp xướng Kinh viện của thành Viên với 101 diễn viên được chia như sau:

24 Nam cao (10 + 14) 23 Nam trầm (12 + 11)

31 Nữ cao (20 + 11) 23 Nữ trầm (10 + 13)

Ngoài ra còn có cơ cấu theo quy mô của dàn hợp xướng. Cơ cấu dàn hợp xướng thánh phòng do số lượng diễn viên ít, thông thường từ 12 người đến 30 người, đòi hỏi mỗi diễn viên phải thực sự có chất giọng tốt. Cơ cấu dàn hợp xướng có quy mô trung bình thường từ 40 người đến 60 người, và dàn hợp xướng kiểu này được sử dụng phổ biến và phát triển nhất. Còn cơ cấu đại hợp xướng thì ít nhất phải có từ 60 người trở lên. Thường thì dàn hợp xướng thể hiện được nghệ thuật thanh nhạc đầy đặn, kỹ thuật thanh nhạc cao hoàn chỉnh thì phải có từ 40 người đến 80, trung bình mỗi bè khoảng 10 đến 20 người.

Như vậy, cơ cấu dàn hợp xướng ngày nay có quy định một cách tương đối số diễn viên cho từng bè, cũng như cho từng dàn hợp xướng. Để có được sự cân bằng âm lượng giữa các bè thì phải tùy thuộc vào chất lượng, tính chất giọng hát của từng diễn viên trong bè.

1.2. Sơ lược về lịch sử phát triển nghệ thuật hợp xướng phương Tây

1.2.1. Sự hình thành, phát triển hợp xướng thời Cổ đại và Trung cổ (Ancient and Medieval choir)

Hợp xướng là hình thái âm nhạc xuất hiện sớm trên thế giới, ở phương Tây, đó là hình thức nghệ thuật thanh nhạc cổ xưa sản sinh ra bởi mối liên hệ mật thiết với đời sống xã hội Hy Lạp cổ đại. Lúc đầu, hợp xướng đóng vai trò là sợi dây gắn bó với xã hội. Trong đó, các phong tục dân gian, hoạt động tôn giáo nguyên thủy như: tế thần, thờ cúng đều được sử dụng một cách phổ biến, chẳng hạn: “*Bài ca thần rượu*”, “*Bài ca thần mặt trời*”... Về cơ bản, đó là nhạc đồng ca một bè (thường là đồng ca nam), song đã chia giọng nam làm ba loại: Netoide - giọng hát cao, Mesoide - giọng hát trung, Iratoide - giọng hát trầm. Sau này, khi bị đế quốc La Mã xâm chiếm, kho tàng âm nhạc Hy Lạp cổ đại đã bị cướp đoạt và vô hình chung âm nhạc ấy đã du nhập qua cầu nối của đế quốc La Mã truyền bá khắp châu Âu.

Cùng với sự ra đời và phát triển của đạo Thiên Chúa, chức năng xã hội của hợp xướng trong nghi thức tôn giáo cổ đại được tái khẳng định, nhất là sau thế kỷ IV trước Công nguyên, cùng với sự thỏa hiệp của chế độ quân chủ với đạo Thiên Chúa. Từ năm 476, chế độ nô lệ tan rã đến giữa thế kỷ XV, các nước châu Âu chìm đắm dưới ách chuyên chế phong kiến và nhà thờ Thiên Chúa giáo mà lịch sử gọi là “*Đêm dài trung cổ*”. Âm nhạc thời kỳ này chia làm hai dòng: *dòng nhạc nhà thờ* và *dòng nhạc thế tục*, có sự ảnh hưởng lẫn nhau.

Âm nhạc nhà thờ thời kỳ Trung cổ *chủ yếu là hợp xướng đồng nam* (giọng nam thiếu nhi), có vị trí hết sức quan trọng, gây ảnh hưởng lớn đối với sự phát triển âm nhạc sau này. Thế kỷ IV, Giáo hoàng La Mã St. Sylvester (314 - 336) chính thức mở trường dạy hát Scola Cantorium đầu tiên để đào tạo ca sĩ hợp xướng nhà thờ. Thế kỷ VII, Giáo hoàng Gregoire (590 - 604) mở trường nhạc tại Lateran, dạy trẻ mồ côi có tài năng âm nhạc thành nhạc sĩ và ca sĩ với chương trình đào tạo 9 năm. Uy tín và quyền lực của Giáo hoàng rất cao, thậm chí lấn át cả Hoàng đế La Mã, nên âm nhạc nói chung và các dàn hợp

xướng nhà thờ nói riêng là công cụ đắc lực để truyền đạo, đồng thời truyền bá âm nhạc sang các nước khác như Hy Lạp, Tây Ban Nha, Pháp...

Thánh ca hợp xướng (lúc đầu hát đồng âm một hoặc hai bè cách nhau quãng tám) ra đời do công của Giáo hoàng La Mã Gregoire Đệ nhất (Le Grand). Do sự sai lệch giữa các ca khúc nhà thờ cho hợp xướng và nghi thức hành lễ nên ông đã cải cách âm nhạc nhà thờ, đặt lại quy chế, biên soạn lại bộ nhạc hành lễ với nghi thức trang nghiêm gồm *thánh ca hợp xướng giai điệu* tức missa hát và *thánh ca hợp xướng ngâm đọc* tức missa hát kinh thánh. Hợp xướng nhà thờ của Gregoire chủ yếu là đơn điệu, có độ ngân gần như nhau, song đó là tinh hoa của nhân loại, có ảnh hưởng sâu rộng với các nhạc sĩ sau này. Chẳng hạn như các tác phẩm: *Credo trong missa giọng si thứ* của Bach, *chương IV bản giao hưởng số 41* của W.A. Mozart, *chương IV giao hưởng số 4* của J. Brahms, *Symphonia Fantasia* của H. Berlioz, *Overture-Fantasy Romeo and Juliet* của P.I. Tchaikovsky, *chương III giao hưởng số 7* của D. Shostakovich... đều lấy chất liệu từ âm nhạc Gregoire.

Sở dĩ hợp xướng nhà thờ thời kỳ Trung cổ chủ yếu là hợp xướng đồng nam là do các Giáo hoàng La Mã rất quan tâm đến nghi thức nhà thờ. Trước kia, phụ nữ vẫn tham gia hát hợp xướng nhà thờ, nhưng từ khi có lệnh cấm của Giáo hoàng St. Paulo thì không được hát cả trong nhà thờ, nhà hát hay những nơi công cộng (trừ Nữ Tu viện). Theo sách *Colindo tiền thư* trong *Kinh thánh* dòng 34, chương 14, thì Giáo hoàng St. Paulo nói: “Trong hội hợp cấm phụ nữ không được phát ngôn... tiếng nói của phụ nữ trong hội hợp là một điều sỉ nhục”... Tuy nhiên, sự phát triển hợp xướng lúc này đã bắt đầu phân biệt âm vực trầm và cao với quy định rõ rệt về giọng nam, giọng nữ và giọng trẻ em. Để bổ khuyết giọng nữ, người ta sử dụng *giọng đồng nam* - những trẻ em trai từ 7 đến 12 tuổi. Nhà soạn nhạc J.S. Bach thời niên thiếu cũng từng là ca sĩ đồng nam trong nhà thờ.

Thời kỳ đầu (IV - VIII), hợp xướng chủ yếu được viết theo nhạc đơn điệu, đến thế kỷ IX mới theo phong cách phức điệu và phát triển cao nhất là phương pháp đối vị. Có bốn thể loại hát nhiều bè cơ bản là: *Organum* - hát hai bè cách nhau quãng bốn hoặc quãng năm thường thấy trong các thế kỷ IX - XIII [73:21]. *Gymed* - hát hai bè cách nhau quãng ba, phỏng theo lối hát của người Ken⁽²⁾; *Falso bordone* - hát ba bè song song, bè trên với bè

². Theo nhà sử học xứ Scotland là Erigen (mất năm 880) thì gốc tích âm nhạc nhiều bè là từ dân gian, sớm nhất có lẽ là từ âm nhạc của các bộ tộc người Ken sống ở miền Tây Bắc nước Anh, dù ở tầng lớp nào cũng đều tôn kính các ca sĩ hát hợp xướng nhiều bè diễn các tích về những vị anh hùng.

giữa cách nhau quãng ba, còn bè giữa với bè dưới cách nhau quãng bốn, xuất hiện ở Anh vào thế kỷ XIII và được dùng trong nhà thờ; *Discantus* - có một bè gốc ở dưới cùng hát giai điệu cơ bản trong khi bên trên nó có một hoặc nhiều bè hát giai điệu theo các quãng ngược chiều. Trong thực tế vẫn có sự pha trộn của thể loại này với thể loại kia.

Tuy thời kỳ Trung cổ đã có những dấu hiệu của âm nhạc nhiều bè, nhưng chưa gây được sự chú ý, chưa được đa số quần chúng hưởng ứng, nhất là khi đứng cạnh sự rực rỡ của âm nhạc một bè đang ở giai đoạn phồn thịnh.

1.2.2. Hợp xướng thời kỳ Phục hưng (Renaissance choir)

Nghệ thuật hợp xướng chuyên nghiệp nở rộ với những cải biến đáng kể. Trong những hình thức âm nhạc thế tục nhiều bè đã có sự phá vỡ kiểu hát nhiều bè theo lối cũ và thay vào đó là lối hát đối vị tự do hơn. Sáng tác và tổ chức ca hát hợp xướng ngày càng thiên về chuyên nghiệp với những hình thức tổ khúc quy mô lớn. Sự tiến triển thể loại missa khi đó là con đường duy nhất để đẩy nghệ thuật hợp xướng và âm nhạc nói chung tiến lên một bước. Loại *hát missa với nội dung triết lý - đạo đức khái quát* tạo điều kiện đa dạng hoá các phương tiện biểu hiện của tính phức điệu trong hợp xướng trên quy mô lớn. Để sáng tác và biểu diễn các tác phẩm nhiều bè phức tạp ấy, đòi hỏi nhà soạn nhạc, nhạc sĩ biểu diễn phải có trình độ cao. Do đó, giới chức sắc Thiên chúa giáo đã cải tiến các dàn hợp xướng và các trường dạy hát.

Ở Italia, trong dòng nhạc nhà thờ có trường phái Roma nổi bật với các bản a cappella, với nhạc sĩ tiêu biểu Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), người được coi là đại diện mở đường cho nghệ thuật a cappella. Cùng thời này, trường phái Venice với đại diện tiêu biểu là D. Gabrieli đã định hình phong cách viết cho nhiều dàn hợp xướng trong một tác phẩm, với lối hát trần tục hơn lối hát thờ phụng Chúa. Ca sĩ có thể sử dụng nhạc cụ cùng lúc biểu diễn hợp xướng, tạo sự tổng hợp thanh - khí nhạc. Các ca sĩ được biên chế theo bè giọng cao, trung, trầm. Hợp xướng có dàn nhạc đệm với organ là chủ chốt.

Ở Hà Lan, nghệ thuật hợp xướng tại các thành phố Amsterdam, Antwerpen, Burgundian (Hà Lan và miền Đông nước Pháp ngày nay) rất phát triển. Hoạt động âm nhạc chủ yếu là hợp xướng tại các nhà thờ nhỏ cùng nghệ thuật hợp xướng chuyên nghiệp luôn gắn chặt với các thể loại âm nhạc thế tục trong lễ hội và văn nghệ dân gian. Nhiều trường

dạy hát nội trú, nơi trẻ em được học nhạc một cách hệ thống từ nhỏ và là nơi sản sinh nhiều bậc thầy lỗi lạc về phức điệu của Hà Lan sau này. Đại diện tiêu biểu là Guillaume Dufay (1400-1474) người Italia, song phần lớn cuộc đời hoạt động ở Burgundian.

Cùng với các trường phái trên thì Pháp, Anh, Đức, Ba Lan, Tiệp cũng có những hợp xướng nổi tiếng. Theo đà tiến bộ xã hội và văn hoá, trình độ và kỹ thuật sáng tác âm nhạc đã phát triển lên mức chuyên hoá giữa sáng tác lời ca và sáng tác âm nhạc, khác với thời Cổ đại và Trung cổ khi một người kiêm cả thi sĩ, nhạc sĩ và ca sĩ. Các bản hợp xướng phần lớn là không nhạc đệm, nếu có các nhạc cụ thì chỉ dẫn dắt những phần không có giọng hát.

Đầu thế kỷ XVII là thời kỳ quá độ, trên lĩnh vực âm nhạc xảy ra một cuộc cách mạng lớn: thời kỳ Phục hưng chưa kết thúc hẳn, nhưng đã bước vào thời kỳ mới - thời kỳ Baroque.

1.2.3. Hợp xướng thời kỳ Baroque (Baroque choir)

Có thể nói nghệ thuật âm nhạc Baroque được sinh ra từ Văn hoá Phục hưng, song bắt đầu hình thành *âm nhạc chủ điệu - hoà thanh*, xuất hiện hệ thống *điệu thức trưởng, thứ hoà thanh* mang ý nghĩa thời đại. Thời kỳ này xuất hiện nhiều loại hình âm nhạc mới: *opera, oratorio, cantata*. Chính những thể loại mới này đã thúc đẩy kỹ thuật ca hát hoàn thiện, tác động lớn đến nghệ thuật hợp xướng. Nhiều buổi hoà nhạc tôn giáo với tác phẩm hợp xướng lớn và cả tác phẩm khí nhạc tại các nhà thờ lớn của Italia, Anh, Pháp đã thường xuyên xuất hiện, thu hút những dàn hợp xướng xuất sắc nhất, những dàn hoà tấu khí nhạc và những ca sĩ hạng nhất. Cùng với sự ra đời của opera, việc đào tạo thanh nhạc bước vào *gia đoạn bel canto*. Phương pháp bel canto ra đời không chỉ là ưu việt nhất, cơ bản nhất cho biểu diễn opera, mà còn ảnh hưởng rộng rãi đến biểu diễn các thể loại thanh nhạc khác, trong đó có nghệ thuật hát hợp xướng.

Trong thời kỳ Baroque, hợp xướng ở Anh rất phát triển, cả trong nhà thờ và đời sống cộng đồng. Những câu lạc bộ nghiệp dư hát hợp xướng được gọi là Ke-trơ Clơp. Người được coi là có giáo dục thì phải biết hát bè trong hợp xướng theo lối thị xướng, và truyền thống này vẫn được người Anh duy trì đến nay.

Ở Đức, dàn hợp xướng lớn của Tu viện Thánh Thomas được thành lập từ thế kỷ thứ XIII do các nhạc sĩ nổi tiếng phụ trách. Thiên tài J.S. Bach (1685 – 1750) cũng đã sáng tác nhiều cantata cho dàn hợp xướng này. Cống hiến to lớn của J.S. Bach là đưa âm nhạc Baroque lên tới đỉnh cao, mở ra kỷ nguyên mới, đặt viên gạch đầu tiên cho âm nhạc cổ điển

châu Âu sau này. Ông sáng tác một khối lượng tác phẩm khổng lồ cho hợp xướng với nhiều thể loại: khoảng 300 bộ cantata nhà thờ, 23 bản cantata thế tục, 6 bộ motet, oratorio và missa, đều thể hiện sâu sắc tinh thần nhân văn và là đỉnh cao của nghệ thuật âm nhạc phức điệu. Đặc biệt, tác phẩm nổi tiếng *Missa giọng si thứ* được đánh giá là sự tổng kết tinh thần 2000 năm của Thiên Chúa giáo, viên ngọc quý trong các tác phẩm thanh nhạc.

Như vậy, trong thời kỳ âm nhạc Baroque, nghệ thuật hợp xướng có những bước phát triển rất mạnh, các nhạc sĩ đã tổng kết được hàng loạt kinh nghiệm quý báu về phương pháp soạn nhạc nói chung và hợp xướng nói riêng.

1.2.4. Hợp xướng thời kỳ Cổ điển và Lãng mạn (Classic and Romantic choir)

Giữa thế kỷ XVIII, sự xuất hiện Đại cách mạng tư sản Pháp (1789) và các vĩ nhân như Vôn-te, Rut-xô, Mông-tet-xkiơ... đã đưa tư tưởng tự do, bình đẳng, bác ái vào mọi hoạt động văn hoá xã hội ở châu Âu. Mặt khác, do nền dân chủ phát triển, các tầng lớp nhân dân có điều kiện tham gia hoạt động âm nhạc, loại hình hợp xướng có tính đại chúng được quần chúng yêu thích, nên phát triển mạnh mẽ và phát huy vai trò to lớn. “*Thời kỳ này, nghệ thuật hợp xướng phát triển chưa từng có. Trong các ngày lễ hội, tiết mục biểu diễn chủ yếu là hợp xướng, vì đó là loại hình nghệ thuật hoành tráng, có khả năng động viên, giáo dục, kích phát tình cảm và hiệu triệu quần chúng ủng hộ, tham gia đấu tranh cách mạng*” [22:223].

Loại tác phẩm thứ nhất là *hợp xướng trong giao hưởng* - không chiếm chủ đạo trong tác phẩm (phần hợp xướng trong Chương IV Giao hưởng số 9 của L.V. Beethoven (1770 - 1827), dựa thơ Schiller), cho nên được gọi là *giao hưởng hợp xướng*; loại thứ hai là *hợp xướng lớn* - hợp xướng chiếm vai trò chủ đạo trong tác phẩm và có cấu trúc hoàn chỉnh: cantata, missa, requiem và các vở oratorio của nhà thờ như: bản oratorio *Bốn mùa* của J. Haydn (1732 - 1809); *Missa lớn cho những người đã khuất* của H. Berlioz (1803 – 1869)...

Về *tổ chức biểu diễn*, nếu như trước thế kỷ XIX chỉ có hai hình thức tổ chức là dàn hợp xướng (choir) phục vụ nhà thờ và đội hợp xướng (glee club) biểu diễn ở nhà trường, giữa phố hoặc sân khấu nhỏ, thì sang thế kỷ XIX đã xuất hiện thêm hình thức mới là *đoàn hợp xướng* (chorus) với quy mô lớn về số lượng diễn viên đầy đủ các loại giọng, mang tính chất đại cộng đồng, trình diễn những tác phẩm lớn trong không gian rộng. Chẳng hạn như năm 1794, tại Pháp đã có cuộc biểu diễn lớn của đoàn hợp xướng 2400 người hát những bài hát

cổ và bài ca cách mạng. Các câu lạc bộ *hợp xướng nghiệp dư* cũng phát triển rất mạnh, thường trình diễn trong phòng hoà nhạc, phòng khách, các buổi gặp mặt, sinh hoạt văn hoá nơi công cộng. Có nhiều câu lạc bộ hợp xướng nữ và hợp xướng nam *riêng biệt*, song điển hình vẫn là hợp xướng hỗn hợp bốn bè không nhạc đệm hoặc có một số nhạc cụ đệm đơn giản, hát tác phẩm của nhạc sĩ đương thời như: J. Haydn, W.A. Mozart (1756 - 1791), L.V. Beethoven, F. Schubert (1797 - 1828), R. Schumann (1810 - 1856), F. Mendelssohn (1809 - 1847), J. Brahms (1833 – 1897), H. Berlioz...

Trong thời kỳ này, phong trào hát hợp xướng cũng phát triển mạnh cùng với sự phát triển phong trào giải phóng dân tộc. Các nhà lãnh đạo, tổ chức những ngày lễ hội thường là các nhà soạn nhạc, chỉ huy âm nhạc nổi tiếng như F. Mendelssohn, H. Berlioz, J. Brahms, F. Liszt (1811 - 1886), F. Schubert, R. Schumann... Vì lễ hội có quy mô lớn, đông người tham gia, biểu diễn liên tục nhiều buổi nên các bản hợp xướng trước kia không thoả mãn được yêu cầu của đông đảo quần chúng, của thời đại, cho nên buộc các nhà soạn nhạc phải sáng tác những tác phẩm mới như nhạc sĩ người Pháp Francois Joseph Gossec (1733 - 1829) đã viết bản hợp xướng với nội dung ca ngợi những sự kiện lớn lao của nước Pháp trong cách mạng cho hai nghìn người hát; nhạc sĩ H. Berlioz đã phối âm - phối khí bài hát *Hành khúc Marseillaise* của Rouget de Lisle (1760 - 1886) cho hai hợp xướng với dàn nhạc - bài hát là *quốc ca Pháp* sau này.

1.2.5. Hợp xướng thời kỳ Cận đại và Đương đại (Modern time and Presen time choir)

Cũng như các thể loại âm nhạc khác, nghệ thuật hợp xướng trong thế kỷ XX đã diễn ra những thử nghiệm nhằm mục đích phát triển. Nhiều nhà soạn nhạc nổi tiếng đã viết những tác phẩm mang tính thực nghiệm hết sức táo bạo, điển hình là hai nhà soạn nhạc hậu lãng mạn Richard Strauss (1864 - 1949) và Sergei Rachmaninoff (1873 - 1943).

Theo đà phát triển, những người ủng hộ cái mới đã tìm ra phương pháp kỹ thuật diễn cảm mới trong nghệ thuật hợp xướng: *sáng tác theo số thứ tự* của các nhà soạn nhạc Arnold Schoenberg (1874 - 1951), Anton von Webern (1883 - 1945) và Igor Fyodorovich Stravinsky (1882-1971); *đối âm nghịch tai* của nhà soạn nhạc O. Messiaen (1908 – 1992) trong tác phẩm *Cinq Rechants* và nhà soạn nhạc Paul Hindemith (1895 - 1963) trong *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*. Nhiều sáng tác hợp xướng ảnh hưởng phong cách hợp xướng nhà thờ cũng được các nhạc sĩ kế thừa và sáng tạo trong thời gian này như: Hợp

xướng *Phiêu lưu của biển*, *Missa của cuộc sống* của nhà soạn nhạc Fedrick Delius (1862-1934); Cantata *Khúc cầu hồn chiến tranh* của nhà soạn nhạc người Anh Edward Benjamin Britten (1913-1976)... Hợp xướng châu Âu thời kỳ này còn bị ảnh hưởng lớn của một số phong cách âm nhạc phổ thông mang tính đại chúng như Blue, Jazz, Rock, Pop... đã được các nhạc sĩ đưa vào tác phẩm hợp xướng của mình. Điển hình là các tác phẩm hợp xướng: *Bridge over trouble water* của Paul Simon, *Hallelujah I just love her so* của Ray Charles...

Về tổ chức biểu diễn, cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX, nhiều hợp xướng giọng nam nghiệp dư đã giành được sự ưa thích của quần chúng như: Hợp xướng công nhân Than miền Nam xứ Wales, Hợp xướng nam Treorchy... Nhiều trường đại học nổi tiếng đều có dàn hợp xướng riêng, và sinh hoạt nghệ thuật hợp xướng nhà trường thực sự đã trở thành thói quen, tập tục của họ. Ở Nga, sau Cách mạng Tháng Mười, nhiều hợp xướng chuyên nghiệp có trình độ cao xuất hiện trong Liên bang Xô viết (cũ) như: Hợp xướng lớn của Đài phát thanh và truyền hình Liên Xô, Hợp xướng dân gian Bắc Nga, các dàn hợp xướng thuộc các đoàn ca múa của các nước cộng hoà... Sự phát triển khoa học kỹ thuật thế kỷ XX đóng vai trò tích cực bằng các phương tiện ghi âm, thu đĩa, truyền thanh, truyền hình để quảng bá rộng rãi tác phẩm âm nhạc nổi tiếng từ thời Trung cổ đến Hiện đại. Trên các phương tiện truyền thông, internet thường xuyên đưa tin về hoạt động của các dàn hợp xướng trên toàn thế giới. Liên hoan hợp xướng thế giới thường xuyên được tổ chức thu hút nhiều dàn hợp xướng đại diện cho các nước, các trường đại học, các nhà thờ với số lượng người tham gia rất đông. Nghệ thuật hợp xướng thực sự là văn hoá truyền thống không những của người châu Âu mà là của nhân loại.

1.3. Quá trình du nhập nghệ thuật hợp xướng vào Việt Nam

Nghệ thuật hợp xướng đích thực đang hiện diện trong đời sống âm nhạc nước ta chính là kết quả của quá trình du nhập từ châu Âu qua lăng kính thị hiếu thẩm mỹ âm nhạc của người Việt. Trong thực tiễn lịch sử, nghệ thuật hợp xướng ở Việt Nam như một dòng chảy liên tục, có sự đan xen, kế thừa và sáng tạo những yếu tố mới, đồng thời có bước nhảy vọt gắn với những bước ngoặt lịch sử của nền âm nhạc cách mạng. Trong tập quán âm nhạc của người Việt cổ không có lối hát nhiều bè, chỉ hãn hữu một vài tộc người hát 2 bè theo quãng cố định. Tuy nhiên, trong âm nhạc dân gian, người Việt rất thích sinh

hoạt ca hát cộng đồng - mầm mống của các dạng thức thanh nhạc mang tính hợp xướng. Có thể thấy rõ điều này qua các thể loại Hò của miền Bắc, miền Nam, miền Trung với cách “xô” và “xướng”, có cao độ, thanh điệu rõ ràng. Trong lao động chống thiên tai và trong đấu tranh chống ngoại xâm, người Việt luôn chứng tỏ tính cộng đồng tạo sức mạnh cả dân tộc. Nghệ thuật nói chung và hợp xướng nói riêng được hình thành và phát triển từ yêu cầu cuộc sống đó. Do vậy, khi hợp xướng châu Âu du nhập thì người Việt không kỳ thị mà đón nhận, chuyển hoá cho phù hợp.

Khi xâm chiếm Việt Nam, thực dân Pháp đã thực hiện nhiều chính sách nhằm khai thác thuộc địa và biến đổi đất nước ta về kinh tế - xã hội, trong đó có cái gọi là “mở mang về văn hóa và giáo dục”. Văn minh phương Tây - văn minh công nghiệp được đưa vào Việt Nam dưới nhiều hình thức khác nhau, là một trong những nguyên nhân quan trọng dẫn tới sự nảy sinh những hiện tượng mới trong âm nhạc Việt Nam thế kỷ XX với tính cách là thời kỳ phát triển tự phát trước sự xâm thực của âm nhạc châu Âu, mà trực tiếp và chủ yếu là của Pháp. Nghệ thuật hợp xướng đã xuất hiện ở Việt Nam từ nửa sau thế kỷ XIX, ban đầu là do các nhà truyền giáo phương Tây du nhập và được trình diễn qua các bản thánh ca ở nhà thờ, trường dòng, cô nhi viện... để phục vụ lễ nghi tôn giáo. Đồng thời, nhiều bản thánh ca được các nhà truyền giáo sử dụng không chỉ giới hạn ở tín ngưỡng tôn giáo mà còn làm cho tín đồ được tiếp xúc với phương thức diễn xướng của ca hát tập thể (bao gồm hợp xướng), và đã truyền bá đến những vùng xa xôi, đặc biệt ảnh hưởng tới bộ phận quần chúng trong nước.

Thánh ca ở Việt Nam tiến thêm bước nữa trong việc truyền bá và mở rộng. “...*Nhà thờ lớn Hà Nội hàng ngày vang lên các bản thánh ca theo âm hưởng của nhạc phương Tây*” [8:29]. Học sinh trường dòng ngoài việc học giáo lý, nghi thức... còn được học về kiến thức âm nhạc phương Tây, học hát để trở thành những người biết hát thánh ca. Trường Sư huynh De la Salle, sau này đổi tên là Trường Puginier, có tổ chức Ban hát lễ tuyển chọn trong học sinh, với các bài hát sinh hoạt nhẹ nhàng và cả những bài hợp xướng hai đến ba bè như *Lesbresiliennes*, *Le Reve passe*... Các bài học âm nhạc đầu tiên của nhiều nhạc sĩ chuyên nghiệp tiền bối Việt Nam như Nguyễn Xuân Khoát, Nguyễn Hữu Hiếu, Đinh Ngọc Liên, Văn Cao... là các buổi tham gia dàn hợp xướng kiểu đó. Song nhìn chung, hợp xướng được du nhập vào Việt Nam chủ yếu theo con đường truyền

đạo. “*Hợp xướng giáo đường (choral) của các nhà thờ Công giáo và những âm thanh kiểu hợp âm kèn đồng là những âm thanh, hình tượng âm nhạc đến sớm nhất mặc dù còn rất xa lạ với tập quán âm nhạc của người Việt Nam lúc ban đầu*” [33:42].

Cùng với sự phát triển đời sống âm nhạc, các nhạc sĩ người Việt đã cố gắng *tự xây dựng tác phẩm hợp xướng lời Việt*, và đây là bước ngoặt rất quan trọng. Theo Vũ Tự Lân, “*Khoảng từ năm 1910 trở đi, đã có nhiều linh mục, bà Phước, giáo dân người Việt điều khiển được các Ban hát lễ... đệm đàn Harmonium, đàn Orgue trong các buổi hát lễ...*” [24:15]. Ông Hoàng Dương cũng cho rằng, một số người đàn hát khá dựa trên giọng đọc kinh và một số làn điệu dân ca đã sáng tác ra những vãn ca “*Dâng hoa*” để phục vụ trong những buổi tôn kính Đức Bà Maria vào tháng 5 hàng năm. Ông Hùng Lân và bạn là Tu sĩ Thiên Phụng với tinh thần dân tộc đã tập hợp một số tu sĩ trẻ như Tâm Bảo, Phạm Văn Thiết, Hùng Thái Hoan, Bùi Thanh Tùng, Nguyễn Khắc Xuyên, Hoài Đức thành lập nhóm “*Nhạc đoàn Lê Bảo Tịnh*” với tôn chỉ “*Phụng sự Thiên Chúa và Tổ quốc bằng ca nhạc, cải lương hình thức, duy trì quốc tính*”. Nhóm lần lượt xuất bản những tập Thánh ca mang tên chung là “*Cung Thánh*” được giáo dân Việt Nam hoan nghênh. Từ đó không còn nhà thờ nào hát thánh ca Pháp, kể cả vùng Pháp tạm chiếm.

Có thể nói, hoạt động ca hát tập thể đã dựa vào hình thức diễn xướng tập thể các bản thánh ca phục vụ trong nhà thờ, sau này nó đã được “*quần chúng hóa*”, chuyển sang phục vụ cho nhu cầu các sinh hoạt âm nhạc tập thể của người dân ở ngoài xã hội. Việc kế thừa ưu thế tiết tấu quy chỉnh, ghi nhạc theo bản phổ cố định của các bản thánh ca đã trở thành phương thức hiệu quả trong việc thể hiện tiếng nói chung của quần chúng. Ca hát tập thể thông qua phương thức mở rộng của các hình thức sinh hoạt mới (phong trào Hường đạo sinh, ca hát học đường...) đã không ngừng xâm nhập sâu vào đời sống âm nhạc của mọi tầng lớp người dân Việt Nam, ảnh hưởng sâu xa tới sự phát triển của văn hóa âm nhạc Việt Nam. Cùng với sự thay đổi về kinh tế, chính trị, xã hội Việt Nam, sự chuyển biến lối sống của người dân, tâm lý thẩm mỹ cũng từ đó đổi mới hình thành.

Thế kỷ XIX, khi giai cấp công nhân thế giới đóng vai trò là một giai cấp độc lập bước lên vũ đài lịch sử thì các ca khúc quần chúng và ca khúc cách mạng cũng được sản sinh nhằm phản ánh nhu cầu đấu tranh và chủ trương chính trị của giai cấp công nhân, cùng với lý tưởng và cuộc sống của họ. Các ca khúc này đã được truyền bá sang Việt Nam và

có ảnh hưởng không nhỏ tới sự hình thành hợp xướng sau này. Ví dụ: *Thanh niên xích vệt* (Pháp), *Hoàng Phố* (Trung Quốc), *Komintern* (Đức)... Đặc biệt bài *Quốc tế ca* (International) đã được “*Đồng chí Nguyễn Ái Quốc (Chủ tịch Hồ Chí Minh) là người đầu tiên phỏng dịch lời bài hát (thơ của Eugène Pottier) sang tiếng Việt theo thể lục bát vào cuối năm 1924 nhằm phổ biến rộng rãi cho quần chúng công nông...*” [24:21]. Nghệ thuật hợp xướng Việt Nam sau này hình thành và phát triển cũng từ những bài ca cách mạng, từ nhu cầu của phong trào cách mạng đòi hỏi một tập thể người hát có tổ chức, cùng chung một lý tưởng. Bài hát *Cùng nhau đi hồng binh* của nhạc sĩ Đinh Nhu là một dạng hát tập thể mang tính quần chúng, chưa có bè.

Các trào lưu “cách tân”, “cải cách” trong văn học nghệ thuật những năm 1930 - 1940 như phong trào thơ mới, chèo cải cách, tiểu thuyết, truyện ngắn, trào lưu tân nhạc - nhạc mới (chủ yếu là ca khúc) đã mở ra bước phát triển đột biến của đời sống văn hóa - nghệ thuật. Đây là những viên gạch đầu tiên của nền móng âm nhạc chuyên nghiệp của Việt Nam sau này. Sự phát triển của nghệ thuật hợp xướng cũng nằm trong sự phát triển chung đó, đặc biệt trong những năm tháng chiến đấu bảo vệ nền độc lập dân tộc. Theo Giáo sư, Nghệ sĩ nhân dân Nguyễn Trọng Bằng kể lại: sự kiện của cuộc hành hương về Đền Hùng nhân ngày giỗ Tổ Hùng Vương (16-3-1942) đã đẩy lên phong trào sinh viên từ bỏ mộng học giỏi, đỗ cao, làm quan cho Pháp để đồng lòng quyết tâm trau dồi ý thức cứu dân, cứu nước, sẵn sàng tiến lên “đáp lời sông núi” khi Tổ quốc cần. Lần đầu tiên bài hát *Tiếng gọi sinh viên* của nhạc sĩ Lưu Hữu Phước tựa như một lời hiệu triệu đánh thép, hào hùng do một dàn hợp xướng mấy chục người trình diễn được vang lên ở chân núi Nghĩa Lĩnh trong đêm lửa trại lịch sử. Bài hát này tên gốc là *Bài hát kêu gọi khởi nghĩa* được sáng tác năm 1940 sau cuộc khởi nghĩa Nam Bộ bị thực dân Pháp đàn áp đẫm máu, về sau được đặt lời mới dành cho phong trào sinh viên để dễ phổ cập...

Sau khi Cách mạng tháng Tám thành công, nước Việt Nam Dân chủ Cộng hoà ra đời đã mở con đường phát triển các ngành văn học, nghệ thuật của đất nước. Được cách mạng giải phóng, nền âm nhạc mới Việt Nam dần dần hình thành, có tổ chức, định hướng, lãnh đạo, giành được thể phát triển chủ động, tự giác. Hoạt động âm nhạc bắt đầu cân đối, hài hòa giữa các mặt: sáng tác, biểu diễn, đào tạo. Nằm trong bối cảnh chung đó, nền nghệ thuật hợp xướng Việt Nam bắt đầu thời đại mới, với sự chuyển mình đáng ghi nhận.

Trong 9 năm trường kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp, những sự kiện quân sự, chính trị đã trở thành mốc son lịch sử, tác động sâu sắc, mạnh mẽ đến thế giới quan của văn nghệ sĩ lúc bấy giờ. Việc sáng tác và biểu diễn của các nhạc sĩ luôn phản ánh, khích lệ kịp thời những kỳ tích cách mạng, chiến công oanh liệt của quân và dân ta: Chiến dịch Việt Bắc thu đông 1947 với chiến thắng Sông Lô, Bông Lau lùng lẫy; chiến thắng Biên giới cuối năm 1950; Đại hội lần thứ II của Đảng năm 1952 và cuộc cải cách ruộng đất; cuộc tiến công chiến lược Đông Xuân 1953 - 1954 dẫn đến chiến thắng lịch sử Điện Biên Phủ hợp xướng... Đây chính là tư liệu thực tiễn quý giá, nguồn cảm hứng vô tận để sáng tạo nên những tác phẩm hợp xướng không chỉ có giá trị đối với giai đoạn này, mà còn được các thế hệ sau tiếp tục kế thừa và thường xuyên sử dụng trong các chương trình biểu diễn nghệ thuật.

Ở giai đoạn này công tác đào tạo âm nhạc chưa thật nổi bật. Cuối năm 1949, Bộ Giáo dục và ngành Nhạc mới xúc tiến thành lập trường dạy âm nhạc đầu tiên ở Việt Bắc - chợ Ngọc (Tuyên Quang) do Nguyễn Hữu Hiếu phụ trách; giáo viên dạy nhạc có Văn Cao, Lưu Hữu Phước, Tô Vũ...; học sinh có Tô Ngọc Thanh, Huy Giao, Tân Huyền... Tuy nhiên, các lớp học chỉ tồn tại được một năm, sau đó tan rã vì không có kinh phí. Năm 1953, Trường Văn công nhân dân Trung ương được thành lập do nhà thơ Nguyễn Xuân Sanh phụ trách, giáo viên dạy nhạc có Tạ Phước, Lê Yên...

Điểm nổi bật của nền âm nhạc mới Việt Nam trong giai đoạn này là sự phát triển phổ cập thể loại ca khúc cách mạng, được khởi nguyên và nuôi dưỡng từ mạch nguồn âm nhạc dân gian Việt. Song, thế hệ nhạc sĩ cách mạng Việt Nam trong kháng chiến chống Pháp phần lớn học tập và sử dụng kỹ thuật viết ca khúc theo thủ pháp sáng tác âm nhạc châu Âu. Ca khúc từng giữ vai trò xung kích trong phản ánh những sự kiện chính trị - xã hội nóng hổi của cách mạng và đất nước, nhưng để phản ánh được tầm vóc lớn của lịch sử cuộc kháng chiến thần thánh chứa đựng biết bao kỳ tích anh hùng, bao tập thể anh hùng, nghệ thuật âm nhạc Việt Nam cần có phương thức thể hiện ở quy mô rộng lớn, nhiều chiều hơn. “*Nhạc sĩ Đỗ Nhuận khi dự Hội nghị dân quân khu X, được nghe thành tích chiến đấu của những du kích quân vùng sông Thao, cũng đã có ý định viết một tác phẩm hợp xướng với sự mẫu mực về khúc thức*” [33:231]. Nhạc sĩ Văn Cao khi xây dựng trường ca *Sông Lô* cũng mong muốn tạo ra “*một tác phẩm có thể nói được cuộc chiến*

đấu vĩ đại của nhân dân..., nhưng không thể làm được hơn thế nữa, mặc dù còn muốn thực hiện một cái gì lớn hơn” [33:231].

Để giải quyết vấn đề khách quan ấy, các nhạc sĩ Việt Nam đã xây dựng những tác phẩm có quy mô lớn hơn bằng cách tổng hợp và nâng cao thể loại ca khúc gồm nhiều đoạn mang tính liên khúc, trong đó có lĩnh xướng nhưng chủ yếu là đồng ca - hợp xướng, có sự tham gia của khí nhạc (dạo, mở đầu, bắc cầu, chuyển đoạn). “*Những thể loại thanh nhạc này được gọi là ca khúc hợp xướng và trường ca*” [33:232]. Tiêu biểu là *Du kích sông Thao* của Đỗ Nhuận, *Trường ca Sông Lô* của Văn Cao, *Tiếng chuông nhà thờ* của Nguyễn Xuân Khoát, *Ba Đình nắng* của Bùi Công Kỳ, *Chiến sĩ sông Lô* của Nguyễn Đình Phúc, *Bình Trị Thiên khói lửa* của Nguyễn Văn Thương... Các tác phẩm đồng ca - hợp xướng này gồm từ hai đến ba bè và thường được viết theo cấu trúc một đoạn chậm có tính chất ngâm ngợi, tiếp theo là đoạn hành khúc (marcia) hát tập thể.

Ca khúc hợp xướng *Chiến sĩ Sông Lô* (1947) của nhạc sĩ Nguyễn Đình Phúc cấu trúc theo kiểu nhiều đoạn nhạc nối tiếp nhau. Sự tương phản âm nhạc được biểu đạt bằng cảm xúc trữ tình do đơn ca thể hiện và cảm xúc ngợi ca, trần thuật bằng lối hát hợp xướng. Tác giả sử dụng các thủ pháp: mô tiến tự do, nhắc lại để phát triển giai điệu, tạo cao trào cho đoạn nhạc. Đoạn hát tập thể (hợp xướng) được thể hiện chủ yếu bằng hình thức hai bè với nhiều chồng âm quãng 4, quãng 5 và quãng 2. Hòa âm được sử dụng đan xen giữa hai điệu tính trưởng, thứ cùng tên thường gặp trong âm nhạc dân gian. Đoạn kết, tác giả sử dụng phong cách hò lao động. “*Có thể coi đây là dấu hiệu của sự tìm tòi, thể nghiệm một ngôn ngữ hòa âm với hệ thống nhạc 5 cung truyền thống không bán âm*” [33:235].

Ca khúc hợp xướng *Du kích Sông Thao* của Đỗ Nhuận viết năm 1948 phản ánh đề tài chiến tranh du kích với hình ảnh những người dân vừa sản xuất vừa chiến đấu ở vùng sau lưng địch. Tính chất âm nhạc trữ tình giữ vị trí chủ đạo trong toàn tác phẩm. Giai điệu xây dựng trên thang 7 âm phương Tây (Re trưởng hòa thanh) với lối nối tiếp các quãng 5 đúng, 4 đúng, 2 trưởng, 3 thứ khiến người nghe dễ liên tưởng về miền quê vùng Bắc Bộ. *Diễn biến cảm xúc của tác phẩm gắn với bố cục mang tính liên đoạn của nó* [33:236]: mở đầu (5 nhịp) A A' (trữ tình - điệu tính Re trưởng) - B (hành khúc, sôi nổi - điệu tính Sol trưởng) - Nói (điệu tính Sol thứ) - C (trữ tình - điệu tính Re thứ) - A (trữ tình - điệu tính Re trưởng).

Phong cách trữ tình ở phần A và phong cách hành khúc của phần B tạo nên sự tương phản rõ rệt. Thủ pháp mô phỏng, đối đáp, hát đuổi được sử dụng khá phổ biến.

Sự xuất hiện của ca khúc hợp xướng trong nền âm nhạc cách mạng Việt Nam không chỉ vừa phù hợp yêu cầu chính trị vừa phù hợp với nguyện vọng biểu đạt tình cảm thông thường của nhân dân, mà nó còn phản ánh cuộc sống hiện thực, cuộc đấu tranh, tiếng nói, hình tượng mới mẻ... dưới nhiều tầng lớp, nhiều góc độ và bình diện khác nhau, thể hiện rõ nét tinh thần thời đại và diện mạo mới của Tổ quốc. Trong thời gian này, các thể hệ nhạc sĩ đã xuất sắc hoàn thành nhiệm vụ tuyên truyền rộng rãi tư tưởng cách mạng, đồng thời phát triển thể loại ca khúc hợp xướng thành sự phối hợp chặt chẽ với tuyên truyền chính trị, tiếp tục phát huy tác dụng của nó trong việc cổ vũ sĩ khí cuộc kháng chiến chống Pháp, phát triển thành mối liên hệ mật thiết với thời đại, chính trị, thích ứng với các đội văn nghệ, đội văn công phù hợp với sở thích thẩm mỹ của quần chúng.

Sau chiến dịch Việt Bắc thu đông, năm 1948 xuất hiện một số tác phẩm có đặc điểm của thể loại hợp xướng đích thực. Tác phẩm *Đông Nam Á châu*, nhạc sĩ Lưu Hữu Phước viết cho hợp xướng hỗn hợp, các tuyến bè hợp xướng được phân chia rõ ràng. Tác phẩm có cấu trúc: Mở đầu - A (a b) - B (a' b). Phần mở đầu, giai điệu tiến hành theo rải hợp âm Sol trưởng, tác giả sử dụng bè nam nhắc lại nguyên xi giai điệu của bè nữ. Phần A viết ở điệu tính Sol trưởng, hình thức hai đoạn đơn, trong đó đoạn b là đoạn nhạc 3 câu; đầu phần B chuyển sang điệu tính Do trưởng, cũng viết ở hình thức hai đoạn đơn, trong đó đoạn a' nhắc lại có thay đổi bằng thủ pháp hát đuổi. Tác giả sử dụng hòa âm theo công năng truyền thống phương Tây làm chủ đạo; sử dụng các thủ pháp: mô tiến tự do, mô phỏng tiết tấu, nhắc lại để phát triển giai điệu và tạo cao trào. Tiết tấu hành khúc kết hợp với sử dụng chủ yếu là chồng quãng 3, quãng 6 nhằm thể hiện tính chất mạnh mẽ, hiệu triệu, sự đồng lòng quyết tâm của các dân tộc chống áp bức mà thường gặp trong các ca khúc *Lên đàng*, *Tiếng gọi thanh niên*, *Khúc khai hoàn* của ông. Kết cấu giai điệu trên điệu thức bảy âm phương Tây và thang năm âm cùng kết cấu đa âm được vận dụng khá phổ biến trong tác phẩm (xem phụ lục tác phẩm/trang 230). “Tác phẩm được Đoàn Thiếu nhi nghệ thuật dàn dựng dưới sự chỉ đạo trực tiếp của tác giả và đã được biểu diễn nhiều lần trong căn cứ địa kháng chiến ở Việt Bắc” [33:241].

Tác phẩm *Trường chinh ca* của nhạc sĩ Lương Ngọc Trác (lời của Lê Minh và Lương Ngọc Trác) là bản hành khúc hợp xướng viết ở giọng Fa trưởng, có cấu trúc gần với rondo: a b b' c b d b₁. Đoạn a gồm hai câu cân phươg (4 + 4), tác giả sử dụng điệu thức Fa cung, tiến hành giai điệu theo kiểu lượn sóng và thủ pháp mô tiến tự do; các thủ pháp phức điệu mô phỏng, đối vị tiết tấu và hướng chuyển động của hai bè giọng kết hợp đan xen chông quăng 3, quăng 4 (lời ca khác nhau)... nhằm tạo kết cấu âm nhạc đa tầng. Đoạn b chuyển sang điệu tính La thứ, gồm hai câu nhịp (3 + 4), câu 1 sử dụng điệu thức La giốc, câu 2 sử dụng điệu thức La thứ (khuyết bậc II), giai điệu tiến hành theo kiểu điệp âm. Đoạn b' nhắc lại nhưng kết về điệu tính Fa trưởng. Đoạn c viết ở điệu tính F trưởng, gồm hai câu (4 + 4), câu 1 sử dụng thủ pháp mô tiến tự do tiến hành giai điệu, câu 2 sử dụng thủ pháp mô phỏng tiết tấu tiến hành giai điệu, các bè hát đồng âm thể hiện tính chất âm nhạc mạnh mẽ, hùng tráng. Đoạn d gồm hai câu nhạc nhắc lại (6 + 6), viết ở điệu tính Re thứ hòa thanh, âm nhạc có tính chất dần trải, trữ tình, tốc độ chậm, hình thành nên sự tương phản rõ rệt. Đoạn b₁ tái hiện tạo cho tác phẩm có cấu trúc mang tính rondo. Về hòa âm, tác giả đã có ý thức kết hợp giữa tư duy giai điệu mang tính độc lập của từng bè và tư duy đa âm khi các bè phối hợp với nhau trong chỉnh thể tác phẩm (*xem phụ lục tác phẩm/trang 234*).

Sự xuất hiện một số tác phẩm hợp xướng này bước đầu khẳng định sáng tác âm nhạc hợp xướng đa thanh Việt Nam, đồng thời cũng là cuộc thí nghiệm của mô hình thử nghiệm âm hưởng mới. Các tác phẩm này đều có phương thức diễn xướng là hợp xướng hỗn hợp, chia bè, chia giọng đan xen giữa âm nhạc chủ điệu và phức điệu. Vận dụng sự thay đổi âm sắc các bè giọng nam, giọng nữ và thay đổi tốc độ để tăng thêm sự biểu đạt cảm xúc âm nhạc. Ngôn ngữ hòa thanh và kết cấu âm nhạc đã bắt đầu hiện rõ những yêu cầu mới, thể hiện sự thâm dò đối với kỹ thuật đa âm của phương Tây. Về cấu trúc là sự xuất hiện các đoạn, các khúc không nhằm mô tả một cảnh, sự kiện riêng, mà chủ yếu xuất phát từ sự phát triển lôgích nội tại của âm nhạc, được chuyển đổi màu sắc, tạo ra sự tương phản. Tuy nhiên, những tác phẩm hợp xướng đầu tiên này của Việt Nam còn rất sơ giản, cấu trúc chưa chặt chẽ, ngôn ngữ âm nhạc chưa tinh luyện.

Có thể thấy, ở giai đoạn này chưa có tác phẩm hợp xướng đúng quy cách. Nguyên nhân là do các nhạc sĩ lúc bấy giờ chủ yếu tự học âm nhạc, sáng tác hợp xướng theo cảm hứng, mò mẫm. Trong khi nghệ thuật hợp xướng đòi hỏi trình độ nhất định về tri thức âm

nhạc, về tổ chức âm thanh, hòa âm, phối khí... người sáng tác hợp xướng phải thấu hiểu cả về khả năng biểu hiện và phối hợp của các bè giọng, chất giọng, cách nhấn chữ của các loại giọng, các cách phát âm, âm khu và sắc thái biểu hiện, cân bằng âm lượng giữa các bè...

“Phong trào ca hát rất sôi nổi, rộng khắp trong quần chúng, đặc biệt là thanh niên và thiếu nhi, là một hiện tượng hiếm có trong lịch sử đất nước.” [33:170]. Các cuộc tổ chức biểu diễn, dạy hát hợp xướng xuất hiện trong quân đội và các đơn vị biểu diễn nghệ thuật tổng hợp (ca, múa, nhạc, kịch, ngâm thơ...), lấy công tác tuyên truyền, cổ động làm chức năng chủ yếu. Tiêu biểu là Đoàn Thiếu nhi nghệ thuật thuộc Bộ Giáo dục thành lập đầu năm 1947 dưới sự chỉ đạo của nhạc sĩ Lưu Hữu Phước, lúc đầu gồm các thiếu nhi người Thái trong Đội tuyên truyền hai tỉnh Sơn La và Lai Châu, sau này là cơ sở huấn luyện, bồi dưỡng nghệ thuật âm nhạc cho thiếu nhi người Kinh, Tày, Mường... nhiều nơi đến học. Chương trình biểu diễn của Đoàn là các tiết mục múa hát, hợp xướng, ca kịch, ca cảnh thiếu nhi như: *Ngọn cờ dân chủ*, *Đông Nam Á châu*, *Diệt sói lang* của Lưu Hữu Phước; *Lý và Sáo*, *Đếm sao* của Văn Chung... Tại Hà Nội, theo nhạc sĩ Đoàn Phi, cũng đã có dàn hợp xướng không chuyên (thường gọi là dàn đồng ca) của các trường Trung học phổ thông Chu Văn An, Nguyễn Trãi, Trung Vương... hát các bài hợp xướng đơn giản từ hai đến ba bè. Về kỹ thuật biểu diễn chưa yêu cầu phân định loại giọng hoặc viết phần nhạc đệm đầy đủ, mà chủ yếu lấy hình thức hát lĩnh xướng - đồng ca hợp xướng làm chủ đạo, phần đệm thường ngẫu hứng bằng nhạc cụ Guitare, Mandolin... Người ta có thể hát đồng ca ngay trên đường phố hoặc trên sân khấu.

Trải qua năm tháng đấu tranh cách mạng, hợp xướng đã đóng vai trò công cụ đắc lực tuyên truyền và phục vụ quảng đại quần chúng, phát triển trong mối liên hệ mật thiết với thời đại, chính trị và thích ứng yêu cầu thẩm mỹ của đông đảo tầng lớp nhân dân. Giai đoạn này, việc sáng tác hợp xướng chủ yếu dựa vào đặc điểm “quần chúng hóa”, “phổ cập hóa”, “dân tộc hóa” và kỹ thuật sáng tác sơ giản, chân thực, dễ dàng biểu đạt tiếng nói quần chúng. Việc biểu diễn hợp xướng ở một số đơn vị nghệ thuật cũng dần dần lan tỏa, có tác dụng tăng cường đại đoàn kết, mang đậm hơi thở thời đại, phục vụ công cuộc giải phóng dân tộc.

Tiểu kết chương 1

Hợp xướng là loại hình nghệ thuật âm nhạc được biểu hiện bằng giọng hát nhiều bè được cấu trúc trong một chỉnh thể âm nhạc. Hợp xướng thể hiện lối diễn tấu tập thể và có khả năng liên kết thống nhất tư tưởng, tình cảm con người, chuyển tải tiếng nói chung của quần chúng. Tác phẩm hợp xướng được cấu trúc bởi sự phối hợp nhiều bè giọng, và được biểu diễn bởi các dàn hợp xướng với quy mô và hình thức khác nhau.

Hợp xướng có nguồn gốc từ sinh hoạt âm nhạc cộng đồng thời Cổ đại, và đến thời Trung cổ, nghệ thuật hợp xướng truyền thống được phát triển ở các nước Châu Âu, chịu sự thống trị của đạo Thiên Chúa gắn với nhà nước phong kiến. Qua các thời đại lịch sử, hợp xướng ngày càng phát triển mạnh mẽ, lan rộng đến tất cả các nước trên thế giới bằng con đường giao lưu văn hoá âm nhạc. Việc phân loại hợp xướng, hình thức trình diễn hợp xướng, biên chế và cơ cấu hợp xướng đã được định hình rõ ràng.

Sự xuất hiện hợp xướng trong đời sống âm nhạc Việt Nam chính là kết quả quá trình du nhập của nghệ thuật hợp xướng từ âm nhạc phương Tây. Trước Cách mạng Tháng Tám, sự hiện diện hợp xướng gắn với con đường truyền đạo. Tuy nhiên, do tập quán sinh hoạt âm nhạc cộng đồng của dân tộc ta nên hợp xướng đã được tiếp nhận, từ chỗ du nhập tự phát đến chỗ được mọi người đón nhận một cách tự giác. Sau Cách mạng Tháng Tám nền âm nhạc mới Việt Nam dần dần hình thành, sự xuất hiện của ca khúc hợp xướng và một số tác phẩm có đặc điểm của thể loại hợp xướng đích thực bước đầu khẳng định sáng tác âm nhạc hợp xướng đa thanh Việt Nam. Phong trào ca hát rộng khắp trong quần chúng, là hiện tượng hiếm có trong lịch sử đất nước. Các cuộc tổ chức biểu diễn, dạy hát hợp xướng xuất hiện trong quân đội và một số đơn vị nghệ thuật, lấy công tác tuyên truyền, cổ động làm chức năng chủ yếu. Trải qua nửa thế kỷ, hợp xướng hiện diện tại Việt Nam đã hoàn thành quá trình “bản địa hóa” theo yêu cầu phát triển của cuộc cách mạng giải phóng dân tộc. Nghệ thuật hợp xướng đã dần dần hình thành phong cách mang đậm bản sắc dân tộc của văn hoá Việt Nam.

Chương 2

SÁNG TÁC VÀ ĐẶC ĐIỂM ÂM NHẠC TRONG CÁC TÁC PHẨM HỢP XƯỚNG VIỆT NAM

2.1. Sáng tác hợp xướng ở Việt Nam

2.1.1. Tổng quan về sáng tác hợp xướng ở Việt Nam

2.1.1.1. Giai đoạn đầu

Từ năm 1954, kháng chiến thắng lợi, hoà bình được lập lại trên đất nước ta, song chế độ mới chỉ được xác lập ở miền Bắc, miền Nam vẫn tạm thời bị chia cắt từ vĩ tuyến 17 trở vào và nằm dưới ách thống trị của Mỹ - ngụy. Âm nhạc cách mạng trong giai đoạn này chủ yếu phục vụ sự nghiệp xây dựng chủ nghĩa xã hội ở miền Bắc và đấu tranh thống nhất đất nước, là sự kế thừa và phát huy nhiều yếu tố nghệ thuật, giá trị nhân văn của giai đoạn trước. Nghệ thuật âm nhạc mở rộng hơn, các nhân tố âm nhạc được thúc đẩy và dần dần hình thành các loại hình âm nhạc mới toàn diện hơn, đặc biệt là âm nhạc chuyên nghiệp rất đa dạng như: ca khúc nghệ thuật, đại hợp xướng, thanh xướng kịch, nhạc kịch... Cùng với sự mở rộng giao lưu quốc tế, nền âm nhạc mới Việt Nam phát triển đồng bộ các lĩnh vực sáng tác, biểu diễn, đào tạo, sưu tầm nghiên cứu, xuất bản, phê bình. Các nhạc sĩ Việt Nam được trang bị đầy đủ kỹ thuật sáng tác tại các nhạc viện trong và ngoài nước.

Riêng với hợp xướng thì có thể coi đây là lần tiếp biến văn hoá thứ hai, song chủ yếu là tiếp thu âm nhạc các nước phe xã hội chủ nghĩa. Nhiều tác phẩm hợp xướng với các thể loại, hình thức, quy mô lớn, nhỏ ra đời, đạt cả về số lượng và chất lượng, cả chiều rộng và chiều sâu. Những năm đầu hoà bình ở miền Bắc (1954 - 1960), số lượng tác giả và tác phẩm hợp xướng chưa nhiều vì các nhạc sĩ phần lớn đang trong quá trình học tập, nghiên cứu. Mặc dù vậy, cùng với công cuộc đấu tranh thống nhất đất nước và trong bối cảnh hoà bình, các văn nghệ sĩ đã có điều kiện thể hiện ước vọng sáng tạo lớn lao được ấp ủ từ lâu thành những tác phẩm viết riêng cho hợp xướng như: *Sóng cửa Tùng* (1955) của Doãn Nho, *Chiến sĩ biên phòng* (1955) của Huy Thục, *Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy* (1958) của Tô Hải, *Dưới ánh sao vàng* (1958) của Vân Đông, *Cửu Long Giang* (1959) của Lưu Cầu...

Tình hình sáng tác hợp xướng đã có bước ngoặt mới, phát triển ở mức độ lớn hơn cả về đề tài, quy mô cũng như kỹ thuật viết. Số lượng tác giả đi vào lĩnh vực hợp xướng và số lượng tác phẩm hợp xướng tăng lên nhiều, chủ đề đa dạng hơn, sự tinh tế trong bút pháp hợp xướng và lối tư duy đa thanh, nhiều bè ngày càng rõ nét, bản lĩnh ngày càng vững vàng, thể hiện được tính dân tộc trong sáng tạo. Tiêu biểu là một số tác phẩm: *Anh nhớ tên con sông* (1963) của Huy Du (lời; thơ Nguyễn Xuân Sanh), *Được mùa* (1964) của Trọng Bằng, *Hồi tưởng* (1965) của Hoàng Vân, *Lửa rực cháy* (1966) của Hồng Đăng, *Tiến lên giành toàn thắng* (1968) của nhiều tác giả, *Hàm Luông giòng sông chiến thắng* (1969) của La Thăng, *Biết mấy tự hào Việt Nam Tổ quốc ta* (1972) của Phạm Đình Sáu, *Ta tự hào đi lên Ôi! Việt Nam* (1973) của Chu Minh (thơ Hoàng Trung Thông), *Việt Nam tiếng hát trái tim ta* (1975) của Ca Lê Thuần, *Đôi cánh Điện Biên* (1984) của Ngô Quốc Tính...

Các nhạc sĩ sáng tác đã được tiếp thu phương pháp sáng tác mới, từ đó nhiều tác phẩm thuộc các thể loại âm nhạc ra đời. Mặt khác, việc thành lập các nhà hát cũng tác động mạnh mẽ đến sáng tác của các nhạc sĩ. Vai trò giúp đỡ của các chuyên gia nước ngoài, các nhạc sĩ, nghệ sĩ biểu diễn được đào tạo tại Liên Xô, Trung Quốc, Triều Tiên và các nước phe xã hội chủ nghĩa đã xây dựng cho Việt Nam đội ngũ những làm công tác âm nhạc chuyên nghiệp có đầy đủ kiến thức âm nhạc cần thiết. Nền âm nhạc cách mạng Việt Nam phát triển đồng bộ trên tất cả các lĩnh vực, hội tụ ba yếu tố then chốt về trình độ của nhà soạn nhạc, trình độ của nghệ sĩ biểu diễn, trình độ của người thưởng thức, đáp ứng đòi hỏi phát triển mạnh mẽ nghệ thuật hợp xướng, góp phần đánh dấu thêm cho một thể loại âm nhạc vừa mang tính kinh điển, vừa mang tính phổ cập, đạt đến giai đoạn “hoàng kim”. Theo Phó giáo sư, Tiến sĩ Nguyễn Thị Nhung, *từ thập niên 60 đến những năm đầu thập niên 80 của thế kỷ XX là giai đoạn “vàng” của hợp xướng cũng như khí nhạc*.

2.1.1.2. Sau ngày thống nhất đất nước

Sau ngày thống nhất đất nước, trong khoảng thời gian khá dài trước đổi mới (những năm đầu thập niên 80 đến năm 1991), khi hệ thống các nước xã hội chủ nghĩa sụp đổ, các hoạt động của các nhà hát cho thể loại này không còn được bao cấp, cùng với sự du nhập của nhiều loại hình âm nhạc Âu Mỹ ảnh hưởng vào nước ta thì số phận của loại hình hợp xướng

cũng như giao hưởng gặp rất nhiều khó khăn. Nghệ thuật hợp xướng dường như đi vào thoái trào, chưa thực sự có tiếng nói mạnh mẽ trong đời sống âm nhạc nước ta. Số lượng tác phẩm hợp xướng giai đoạn này ít hơn so với giai đoạn trước, các nhạc sĩ chủ yếu sáng tác theo hợp đồng của Hội nhạc sĩ Việt Nam thông qua sự trợ cấp hàng năm của chính phủ, hoặc may mắn cho những ai có những trợ cấp của một tổ chức nào đó mới có thể viết và dàn dựng tác phẩm. Một số nhạc sĩ giành tâm huyết cho loại hình này có sáng tác cũng ít được sử dụng do thiếu lực lượng biểu diễn, cả trên sân khấu và trên các phương tiện thông tin đại chúng. Một tác phẩm âm nhạc dù ở loại hình nào viết ra không được dàn dựng, hoặc không được trình diễn với thời gian thì khó có thể tác động đối với xã hội. Đây thực sự là nỗi trăn trở lớn, dường như trong khói lửa chiến tranh ác liệt thì âm nhạc hợp xướng lại phát triển, còn trong điều kiện thời bình, có thuận lợi lớn cả về cơ sở vật chất và trình độ của người làm công tác âm nhạc thì hợp xướng lại đi vào thoái trào.

Khi đất nước tiến hành công cuộc đổi mới, cùng với những thành tựu to lớn của sự nghiệp đổi mới đất nước, nền âm nhạc Việt Nam nói chung và nghệ thuật hợp xướng nói riêng bắt đầu có khởi sắc đáng ghi nhận từ thập niên 90 thế kỷ XX đến nay.

Tiếp tục truyền thống đã có từ những năm trước, các nhạc sĩ sáng tác Việt Nam luôn dành sự quan tâm sáng tác cho thể loại hợp xướng. Nhiều nhạc sĩ có tên tuổi thuộc thế hệ đi trước đã từng để lại dấu ấn nghệ thuật trong thể loại này, đến nay vẫn tiếp tục sáng tác hợp xướng. Nhiều tác phẩm hợp xướng với quy mô lớn, nhỏ đã ra đời. Những sáng tác âm nhạc cho thể loại hợp xướng quy mô lớn đã có nền tảng nhất định, những sáng tác thuộc thể loại này đã được giới âm nhạc Việt Nam coi trọng. Trong khoảng thời gian từ 1991 đến nay, nhờ sự nỗ lực của các nhạc sĩ Việt Nam, đã có một số lượng đáng kể các tác phẩm hợp xướng ra đời. Trong đó, có các tác phẩm nổi bật như: *Điện Biên Phủ hợp xướng* gồm 4 chương của Hoàng Vân (1994); *Âm vang Bình Dương* (2002) gồm 3 chương của Ca Lê Thuần; Tổ khúc hợp xướng *Mùa xuân trên quê hương đổi mới* (2002) gồm 4 chương của Trọng Bằng; *Phật Tích cantata* (2009) gồm 4 chương của Ngô Quốc Tính; *Tình yêu và xa cách* viết cho hợp xướng nữ và giọng Baryton của Lê Dũng; *Requiem Linh vọng* của Đỗ Hồng Quân; *Thơ Bác - Lời xuân* của Nguyễn Việt Bình; *Dọc miền Quan họ* của Nguyễn Thiều Hoa...

Nhìn chung, thủ pháp sáng tác điều luyện hơn so với thời kỳ trước. Các tác phẩm hợp xướng đều có bút pháp theo phong cách chủ điệu, phức điệu hoặc kết hợp cả hai phong cách (chủ yếu ở những tác phẩm nhiều phần, nhiều chương). Các nhạc sĩ cũng dùng lối đối vị mô phỏng, đối vị bổ sung tiết tấu hoặc canon, các hình thức đặc trưng của hợp xướng như lĩnh xướng, hát bè giữ vai trò chủ yếu trong các chương nhạc. Ngoài ra, bước phát triển mới của các tác phẩm hợp xướng cải biên dân ca, cùng với sự kết hợp các loại hình âm nhạc khác cũng được các nhạc sĩ chú trọng đưa vào tác phẩm của mình như *Truyện Kiều* gồm 3 chương và *Lục Vân Tiên* gồm 4 chương của Vũ Đình Ân... Đội ngũ những người sáng tác hợp xướng đã đóng vai trò quan trọng hàng đầu, có tính cơ bản trong việc phát triển một nền nghệ thuật hợp xướng. Để đem lại thành công cho một tác phẩm hợp xướng, thì việc kết hợp các thủ pháp sáng tác với sự tìm tòi, sáng tạo nhằm tạo nên đặc điểm âm nhạc mang đậm tính dân tộc là việc làm không thể thiếu của mỗi người nhạc sĩ.

Sự phát triển của hợp xướng Việt Nam thế kỷ XX ở vào bối cảnh thời đại mà dân tộc Việt Nam đang phải tiến hành kháng chiến chống thực dân Pháp và đế quốc Mỹ, giành và giữ độc lập. Hợp xướng được coi là công cụ tuyên truyền sắc bén, mang tính thời đại, tính xã hội và tính dân tộc. Nội dung của lời ca trong tác phẩm hợp xướng chính là nhân tố làm cụ thể hóa đề tài mà hợp xướng phản ánh. Lời ca trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam đều có sự gắn kết với hiện thực xã hội đương đại, đều phản ánh và giải quyết những vấn đề mang hơi thở của thời đại, của dân tộc, phù hợp với lợi ích và nguyện vọng của nhân dân. Tuy nhiên, khi xem xét nội dung của tác phẩm hợp xướng không chỉ ở giá trị thể hiện trực tiếp của lời ca diễn tả thời điểm cụ thể mà giá trị sâu xa hơn, quan trọng hơn, tác dụng lâu dài là những gì nằm ở sau phần lời ca, trong phần cảm xúc sâu sắc, vượt khỏi không gian, thời gian là do âm nhạc tạo nên. Theo chúng tôi, việc phân định về giai đoạn, thời gian trong một số tác phẩm hợp xướng Việt Nam chỉ mang tính tương đối, bởi có một số tác phẩm hợp xướng được tác giả xây dựng từ chính ca khúc của mình hoặc sử dụng lời của bài thơ viết từ giai đoạn trước. Chẳng hạn như *Du kích Sông Thao* của Đỗ Nhuận, *Trường ca Tây Bắc* của Trọng Bằng, *Đất nước* của Đặng Hữu Phúc (lời thơ Nguyễn Đình Thi)... Một đặc điểm trong sáng tác hợp xướng Việt Nam là có sự nối tiếp, kế thừa, đan xen giữa không gian và thời gian, giữa quá khứ và hiện tại mà đôi khi không thể phân định được một cách thỏa đáng.

2.1.2..Nội dung đề tài trong sáng tác hợp xướng ở Việt Nam

Đề tài chính là *nguyên liệu cấu thành nghệ thuật văn học của tác phẩm hợp xướng*, là sự phản ánh các sự kiện, các hiện tượng trong đời sống. Trong lịch sử phát triển nghệ thuật hợp xướng, những nhân tố chính trị, kinh tế, lịch sử, văn hóa... đều ảnh hưởng đến sự phong phú và đa dạng của đề tài tác phẩm. Phần lớn tác phẩm hợp xướng Việt Nam phản ánh thực tại, sinh động trên hai mảng đề tài chính là: *ca ngợi cuộc đấu tranh cách mạng, bảo vệ Tổ quốc* và *ca ngợi công cuộc xây dựng quê hương đất nước*. Khi đất nước thống nhất, việc sử dụng các đề tài này vẫn được các nhạc sĩ thể hiện, *nổi trăn trở về cuộc sống hiện tại, suy tư về vận mệnh dân tộc* trước cuộc sống đầy biến động... cũng là đề tài mới mẻ mà giai đoạn trước chưa có.

2.1.2.1. Đề tài đấu tranh cách mạng, bảo vệ Tổ quốc

Điểm nổi bật về nội dung, đề tài trong các tác phẩm hợp xướng giai đoạn 1954 đến đầu thập niên 80 thế kỷ XX là sự phản ánh tinh thần anh dũng, kiên cường của quần chúng nhân dân trong đấu tranh cách mạng, được thể hiện rõ nét về tinh thần thời đại và diện mạo mới của Tổ quốc. Nội dung của nhiều tác phẩm đã kế thừa tư duy của giai đoạn trước, mạnh dạn tiếp thu những nhân tố mới của phong cách hành khúc, sự kết hợp ca khúc tập thể và ca khúc trữ tình. Nội dung của các tác phẩm vừa phù hợp với yêu cầu chính trị vừa phù hợp nguyện vọng biểu đạt tình cảm của nhân dân như: *Biết mấy tự hào Việt Nam Tổ quốc ta* của Phạm Đình Sáu, *Ta tự hào đi lên Ôi! Việt Nam* của Chu Minh ...

Hình tượng về người lính trong một số tác phẩm hợp xướng giai đoạn 1954 đến đầu thập niên 80 thế kỷ XX có sự khác biệt so với hình tượng người lính nông dân mộc mạc ở giai đoạn 1945 - 1954. Đó là người lính nơi biên thủy, người lính với những bước chân không mỗi gắn liền với tuyến đường lịch sử huyền thoại Trường Sơn, người lính dũng cảm "nhằm thẳng quân thù mà bắn" trong chống chiến tranh phá hoại của không quân Mỹ... Chương IV - *Xông lên giành toàn thắng* trong *Mùa xuân đại thắng* của Đoàn Phi (phỏng thơ Tố Hữu) là bức tranh khắc họa hình ảnh những người lính vượt mọi gian nan để chuẩn bị cho Chiến dịch mùa Xuân năm 1975 giành toàn thắng... Gắn với đề tài ca ngợi hình tượng người lính là đề tài ngợi ca chiến thắng, chiến công trên các mặt trận. Cuộc Tổng tiến công Mậu Thân 1968 trong sự nghiệp chống Mỹ cứu nước đã gợi mở cảm

hứng sáng tạo của các nhạc sĩ. Trong một thời gian ngắn đã xuất hiện nhiều tác phẩm hợp xướng mang ý nghĩa biên niên sử về sự kiện này như: *Bão nổi lên rồi* của Trọng Bằng, *Tiến lên! giành toàn thắng* của nhiều tác giả ...

Tình nghĩa quân dân sâu nặng, chủ nghĩa quốc tế cao cả, chủ nghĩa lạc quan trong đấu tranh cách mạng cũng là nội dung đề tài lớn. Tác phẩm *Sóng Cửa Tùng*, nhạc sĩ Doãn Nho lấy từ chất liệu điệu hò Nghi Lệ kết hợp với câu thơ của anh em bộ đội đăng trên báo tường “*Sóng Hiền Lương vừa trong vừa mát, Sóng Cửa Tùng dào dạt biển Đông, Thuyền ta chung bến chung lòng, Chung tình Nam Bắc chung lòng đấu tranh*” phát triển thành tác phẩm hợp xướng mang tính chất thôi thúc, hùng tráng, thể hiện tiếng nói chung của chí khí cách mạng. Cũng cách làm đó, trong tác phẩm *Lửa rực cháy*, nhạc sĩ Hồng Đăng đã dựa trên ý của bài thơ *Thù muôn đời muôn kiếp không tan* của nhà thơ Tố Hữu, diễn tả sự căm phẫn của nhân dân khi quê hương bị giặc xâm chiếm, những bức xúc dồn nén đã bùng lên ngọn lửa nhiệt huyết, quyết hy sinh để bảo vệ Tổ quốc.

Đề tài ca ngợi Đảng và Bác Hồ, các anh hùng cách mạng... luôn được các nhạc sĩ chú trọng. Hình tượng Bác Hồ là sự kết tinh của tâm hồn, tính cách, trí tuệ Việt Nam đã được nhiều tác phẩm hợp xướng thể hiện với cảm xúc và sự rung động sâu xa từ tâm hồn của người nhạc sĩ. Hình ảnh của Người vừa thân thiết, vừa cao cả trong hợp xướng *Theo chân Bác* đã được hai tác giả thơ (Tố Hữu) và nhạc (Ngô Quốc Tính) có chung sự rung cảm chân thật, lòng biết ơn sâu sắc đối với sự hy sinh quên mình của Người cho dân tộc hồi sinh. Trong a cappella *Book Hồ sống mãi với lũ làng* của Lê Cường lại thể hiện sự khát khao dù chỉ một lần Bác Hồ về với đồng bào Tây Nguyên. Có thể nói, hình ảnh của Đảng và Bác Hồ luôn hiện hữu trong các tác phẩm hợp xướng về đề tài đấu tranh cách mạng, bảo vệ Tổ quốc như *Hội tượng* của Hoàng Vân, *Biết mấy tự hào Việt Nam Tổ quốc ta* của Phạm Đình Sáu... Hình tượng người anh hùng cũng luôn được các nhạc sĩ phản ánh kịp thời. Tiêu biểu là *Anh vẫn làm ra ánh sáng*, nhạc sĩ Đoàn Phi đã tạo nên một bản anh hùng ca với cung điệu hào hùng, tính chất hào sảng và tinh thần đấu tranh kiên cường, bất khuất của người anh hùng Nguyễn Văn Trỗi.

Sau ngày thống nhất đất nước, bối cảnh lịch sử đã khiến cho nội dung đề tài trong tác phẩm hợp xướng hình thành "công thức tư duy" phản ánh ý thức thẩm mỹ mang tính đại

chúng, tính chất âm nhạc hùng tráng, khí thế lớn và tinh thần khảng khái hiên ngang. Một số tác phẩm hợp xướng đã khai thác nội dung đề tài trong thơ ca đương đại, ca tụng trực tiếp là hình thức chủ đạo kết hợp với tính chất âm nhạc trữ tình, tiếp tục đổi mới tiến trình "dân tộc hóa" mà giai đoạn trước đã tìm tòi sáng tạo. Trong tâm thức sáng tạo nghệ thuật của các nhạc sĩ lão thành, những hồi ức về Đảng, về Bác Hồ, về những cuộc chiến tranh bảo vệ Tổ quốc, lịch sử đấu tranh của dân tộc, ca ngợi các vĩ nhân, anh hùng lịch sử... vẫn luôn sống động. Cũng với đề tài chiến tranh cách mạng, bảo vệ Tổ quốc, phần lớn tác giả tưởng nhớ về các chiến công cách mạng bằng việc chuyển hóa từ kiểu hô hào cổ động tinh thần thành phong cách nghệ thuật trữ tình, suy tư có tính nội tâm. Về hiệu quả âm thanh, tác phẩm cũng chuyển từ "to tát", hoành tráng sang nhẹ nhàng, tinh tế "nhân văn". Song, trách nhiệm với lịch sử, quan tâm đến thế giới, đến nhân dân vẫn được thể hiện qua cảm xúc âm nhạc, đưa đến công chúng thông điệp về sự hòa hợp dân tộc và tinh thần nhân văn.

Tác phẩm *Đời đời ghi nhớ ơn* của Doãn Nho, lời Văn bia của Viễn Phương tại Đền tưởng niệm Liệt sĩ Bến Dược - Củ Chi, đã khắc họa những sự kiện lịch sử, những anh hùng và những vấn đề thời đại của *"Vùng đất sáng miền Nam Tổ quốc..."*. Thủ pháp đọc diễn cảm trên nền hợp xướng và dàn nhạc chiếm vai trò chủ đạo trong việc dẫn dắt nội dung, hình tượng nghệ thuật qua sự luân chuyển màu sắc của bốn chất giọng đọc diễn cảm khác nhau: Soprano, Alto, Tenor, Basso. Tác giả đã loại bỏ hết những khuôn mẫu sáng tác quen thuộc về đề tài này như ca tụng trực tiếp, mà bắt đầu từ việc khai thác nội hàm tư tưởng, dùng triết lý để thể hiện tấm lòng bác ái và lý tưởng cao thượng của các vị anh hùng dân tộc. Cũng thuộc đề tài này, tác phẩm *Điện Biên Phủ hợp xướng* của Hoàng Vân là một bản sử thi anh hùng của cả dân tộc Việt Nam, song tính chất âm nhạc trữ tình, tự sự, tường thuật về tâm tư, tình cảm riêng và sự hoài niệm về chiến trường chiếm phần lớn toàn bộ tác phẩm; riêng Chương II có tiêu đề *Đọc thư hậu phương* được tác giả ghi trong tác phẩm yêu cầu thể hiện tính chất âm nhạc *"nhiều tình cảm nội tâm"*. Chương II của *Ám vang Bình Dương*, nhạc sĩ Ca Lê Thuần cũng đã gọi lại những kỷ niệm không thể nào quên về chiến công vang dội gắn liền với từng địa danh của quân và dân Bình Dương bảo vệ quê hương...

Trong mảng đề tài ca ngợi Đảng, Bác Hồ, các vĩ nhân, anh hùng lịch sử... cách thức thể hiện nội dung hình tượng âm nhạc cũng chuyển biến từ diễn tả sự hào hùng, tráng lệ

thành nổi tưởng nhớ nhẹ nhàng, sâu kín. Chẳng hạn, tác phẩm *Nhớ Bác* của Đỗ Dũng (thơ Nguyễn Văn Dinh) thể hiện cảm xúc yêu thương, nỗi nhớ da diết của cả dân tộc Việt Nam đối với vị lãnh tụ kính yêu. Mỗi chương nhạc gợi lên một hình tượng mang tính khái quát cao. Nổi nhớ nhẹ nhàng, sâu sắc của nhân dân đối với Bác Hồ kính yêu còn xuất hiện trong nhiều tác phẩm hợp xướng như: *Thơ Bác - lời xuân* của Nguyễn Việt Bình; chương III trong *Bài ca mừng xuân* của Nguyễn Văn Nam hình ảnh Bác Hồ được tái hiện trong nét giai điệu quen thuộc của bài hát *Mong Bác vào thăm* của nhạc sĩ Quang Vũ...

2.1.2.2. Đề tài về xây dựng quê hương đất nước

Giai đoạn từ 1954 đến đầu năm 80 thế kỷ XX, đề tài xây dựng quê hương đất nước chủ yếu tập trung ca ngợi tinh thần hăng say lao động, cổ vũ phong trào thi đua sản xuất và niềm vui trong công cuộc kiến thiết chủ nghĩa xã hội của nhân dân miền Bắc, đồng thời thể hiện niềm tự hào của người dân khi dùng chính đôi tay mình để tạo dựng hạnh phúc tương lai. Công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội ở miền Bắc đã thúc đẩy việc sáng tác hợp xướng, xuất hiện đề tài mới mà chưa từng có trước đó như đề tài về xây dựng chủ nghĩa xã hội, đề tài về công nhân, trí thức... Chẳng hạn như "*Ánh đèn cầu Việt Trì của Hoàng Hà mô tả cảnh tượng lao động dựng xây và cảnh trí sinh hoạt đầy chất lạc quan của những người thợ cầu và nhân dân vùng ngã ba sông Việt Trì trong những ngày tháng khẩn trương khôi phục kinh tế sau cuộc kháng chiến chống Pháp*" [33:411].

Hình ảnh đất nước và tình yêu đất nước luôn là đề tài mang lại nhiều cảm xúc sáng tác cho các nhạc sĩ. Các tác phẩm hợp xướng thường hướng người nghe về với công trường, với làng quê, với tuyến lửa như: *Dưới ánh sao vàng* của Vân Đông, *Được mùa* của Trọng Bằng... Hợp xướng a cappella *Chim sẻ đồng* của Đỗ Dũng là thông điệp về tinh thần trong chiến đấu có xây dựng và xây dựng để phục vụ chiến đấu, hậu phương vững chắc là điểm tựa để tiền tuyến yên tâm đánh giặc. Ở nơi chiến trường xa, người chiến sĩ bộc lộ phẩm chất anh hùng trong chiến đấu, đồng thời những trái lòng nỗi nhớ xa nhà, xa quê hương, xa người thân... cũng được khắc họa trong hợp xướng bằng góc nhìn mới như *Anh nhớ tên con sông* của Huy Du (thơ Nguyễn Xuân Sanh).

Từ thập niên 90 của thế kỷ XX, cùng với sự phát triển kinh tế - xã hội và giao lưu văn hóa thế giới trước bối cảnh toàn cầu hóa, thì phương thức sống, kết cấu xã hội, văn hóa,

tâm lý, hành vi con người... cũng có những thay đổi lớn ảnh hưởng đến tư duy sáng tác của nhiều nhạc sĩ Việt Nam. Ngoài đề tài chính trị xã hội, nhiều tác phẩm hợp xướng đi vào khắc họa thế giới tự nhiên và chiều sâu nhân văn, tìm kiếm phương thức biểu cảm mới thể hiện sự "cá tính hóa" của tác giả. Số lượng tác phẩm phổ nhạc cho các sáng tác văn học nổi tiếng và thể hiện cuộc sống đời thường cũng tăng lên. Chẳng hạn như *Truyện Kiều* của đại thi hào Nguyễn Du và *Lục Vân Tiên* của nhà thơ Nguyễn Đình Chiểu là những truyện thơ kiệt tác trong kho tàng văn học Việt Nam đã được nhạc sĩ Vũ Đình Ân sử dụng viết thành hai tác phẩm hợp xướng qui mô lớn; bài thơ nổi tiếng *Tiếng thu* của nhà thơ Lưu Trọng Lư đã được nhạc sĩ Đoàn Phi viết cho hợp xướng a cappella...

Các đề tài về xây dựng quê hương, đất nước, về tình yêu lứa đôi, trần trở, bức xúc của con người trước thời đại, trước vận mệnh dân tộc và cuộc sống cũng là vấn đề mà nhiều nhạc sĩ đặc biệt quan tâm. Thông qua âm nhạc và lời ca, các tác phẩm trong giai đoạn này luôn bám sát hơi thở của đời sống xã hội. Có thể liệt kê một số tác phẩm tiêu biểu về đề tài này như: *Âm vang Bình Dương* của Ca Lê Thuần, Tổ khúc hợp xướng *Mùa xuân trên quê hương đổi mới* của Trọng Bằng, *Sài Gòn - Thành phố Hồ Chí Minh* của Đỗ Dũng... Đó là những bức tranh thực tế mà sinh động, thấm đượm màu sắc quê hương, biểu đạt sự vui mừng của người dân trước cảnh tượng hưng vượng của đời sống hiện nay.

Trước những mặt trái của cơ chế kinh tế thị trường, nhiều tác giả đã hướng về đề tài "cội nguồn dân tộc" để tìm lại những giá trị luân lý đạo đức mà cha ông ta đã hun đúc qua bao thế hệ, nhằm giáo dục cho thế hệ trẻ hiện nay. Tiêu biểu là các tác phẩm *Requiem* (lời thơ Lê Anh Thư) và *Ngàn năm Thăng Long* (lời thơ Ngô Minh Thơm) của Đỗ Dũng, tác phẩm *cantata Phật tích* của Ngô Quốc Tính. Điểm chung của hai tác phẩm là thể hiện hình tượng âm nhạc bằng việc gửi tâm tình vào cảnh giới thiên nhiên và con người hợp nhất để bày tỏ tinh thần cao thượng trong triết lý đạo Phật.

2.2. Đặc điểm âm nhạc trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam

2.2.1. Cấu trúc tác phẩm

Tác phẩm hợp xướng Việt Nam phong phú, đa dạng và được phản ánh bởi sự khác nhau trong việc sử dụng các hình thức âm nhạc. Về cơ bản, tác phẩm hợp xướng vẫn dựa trên cơ sở tiếp thu, kế thừa những nguyên tắc cấu trúc về hình thức và bố cục khác nhau

của âm nhạc phương Tây; từ một, hai, ba đoạn đơn đến hai, ba đoạn phức, rondo, biến tấu hoặc có sự kết hợp của một vài hình thức mẫu mực; từ bố cục hợp xướng một chương, nhiều chương và liên ca khúc hợp xướng.

2.2.1.1. Bố cục

Hợp xướng một chương có Ca khúc hợp xướng và Trường ca hợp xướng.

Ca khúc hợp xướng thường có qui mô vừa và nhỏ, tác phẩm tương đối ngắn, hình thức thường là hai đoạn, ba đoạn, phương tiện thể hiện chủ yếu bằng sự hòa hợp của các giọng hát trong cơ cấu dàn hợp xướng. Cơ bản về bố cục có từ hai bè giọng trở lên, lấy cơ sở hòa âm làm chính. Phần lớn ca khúc hợp xướng phản ánh tình cảm trong sinh hoạt thường ngày và ít thể hiện xung đột nội tâm. Ca khúc hợp xướng được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng nhiều nhất. Phải chăng hợp xướng có qui mô vừa và nhỏ là thể mạnh trong việc phổ cập hợp xướng.

Trường ca hợp xướng là tác phẩm thanh nhạc mà phương tiện thể hiện chủ yếu bằng sự hòa hợp của các giọng hát trong cơ cấu dàn hợp xướng. Sự khác biệt so với ca khúc hợp xướng là *sự xếp đặt và trình bày tác phẩm mang tính tự do, nhiều phần, mỗi phần là một ý, tạo sự tương phản nhưng có sự liên quan thống nhất chặt chẽ cả về mặt âm nhạc và lời ca.* Kết của phần trước thường là sự chuẩn bị cho mở của phần sau. Nhiều nhà nghiên cứu âm nhạc cho rằng lối cấu trúc này là sự sáng tạo của các nhạc sĩ Việt Nam dựa trên cơ sở tiếp thu từ cấu trúc thể loại tổ khúc thanh nhạc và ballade của phương Tây. Có thể khẳng định, tư duy về cấu trúc hợp xướng là sự kế thừa của thể loại trường ca xuất hiện từ cuối thập niên 40 của thế kỷ XX. Ví dụ như tác phẩm *Trường ca Tây Bắc* của Trọng Bằng có bố cục năm phần (không kể các đoạn nối) được biểu diễn liên tục, trong đó phần V nhắc lại giai điệu của phần I nhằm tạo sự nhất quán cho toàn tác phẩm. Tuy nhiên, phần V có sự thay đổi từ điệu tính La thứ sang điệu tính La trưởng làm cho tính chất âm nhạc không còn nặng nề như phần I, mà mang âm hưởng sáng, mạnh mẽ.

Hợp xướng nhiều chương có Tổ khúc hợp xướng.

So với hợp xướng một chương, hợp xướng nhiều chương lấy kết cấu âm nhạc tương đối lớn làm đặc trưng, trong đó nội dung thể hiện những sự kiện xã hội trọng đại, những

xung đột nội tâm. Từ đó dẫn đến quan hệ “đối lập - thống nhất” của nội dung lời ca và các chủ đề âm nhạc. Việc xây dựng hình tượng âm nhạc duy trì trên cơ sở tính trữ tình, những đặc trưng kịch tính và tính lý trí tương đối mạnh. Từ điểm này cho thấy hợp xướng nhiều chương và âm nhạc giao hưởng có mối quan hệ gần gũi với nhau.

Các nhạc sĩ Việt Nam đã kế thừa nguyên tắc tương phản của tổ khúc (điệu thức, tốc độ, tiết tấu...) của âm nhạc phương Tây, được thể hiện trong việc sử dụng các hình thức diễn xướng khác nhau như: hợp xướng hỗn hợp, hợp xướng nữ hợp xướng nam, hợp xướng thiếu nhi, hợp xướng a cappella... Từ đó, các tác giả đã tạo nên những hình tượng âm nhạc khác nhau, tương phản về âm sắc, cảm xúc âm nhạc, phong cách, điệu tính, tốc độ... giàu tính biến hóa trong các chương nhạc. Mỗi chương nhạc thường có tiêu đề riêng, âm nhạc và lời ca bộc lộ rõ nét trong ý tưởng nghệ thuật của tác giả thông qua việc sử dụng các hình thức âm nhạc khác nhau, hiếm khi có sự lặp lại. Có chương được kết cấu theo các hình thức khác nhau như một, hai, ba đoạn đơn; hai, ba đoạn phức, rondo, biến tấu hoặc theo dạng trường ca. Ngoài ra, còn có dạng cấu trúc đan xen của một vài hình thức trên.

Tác phẩm hợp xướng nhiều chương cũng hết sức phong phú, đa dạng có từ hai chương, ba chương, bốn chương hoặc nhiều hơn. Tác phẩm có bố cục bốn chương chiếm tỉ lệ nhiều nhất. Giai đoạn sau, tổ khúc hợp xướng ba chương cũng được các nhạc sĩ sử dụng nhiều. Ngoài ra còn một số tác phẩm có bố cục nhiều hơn bốn chương như: *Đêm lửa Trường Sơn* của Hồng Đăng (năm chương), *Nhớ Bác* của Đỗ Dũng (bảy chương).

Bố cục của hợp xướng trong cấu trúc chính thể cũng hết sức phong phú. Trong sự tương phản giữa các chương nhạc, các tác giả Việt Nam thường dùng hợp xướng hỗn hợp vào chương mở đầu và chương kết thúc, tạo sự thống nhất trong cấu trúc tác phẩm. Loại tác phẩm hợp xướng và dàn nhạc giao hưởng thậm chí còn sử dụng riêng một chương thuần giọng hát (a cappella) như chương III trong *Phật tích cantata* của Ngô Quốc Tính, chương II trong *Bài ca mừng xuân* của Nguyễn Văn Nam; sử dụng một đoạn hoặc một câu nhạc a cappella như trong chương V trong *Requiem* của Đỗ Dũng, *Requiem Linh vọng* của Đỗ Hồng Quân (nhịp 125-130)... Cách làm này cũng tạo sự tương phản, gia tăng tính kịch trong cấu trúc chính thể. Ngoài ra, cách vận dụng đan xen giữa hợp xướng thiếu nhi, song ca, tam ca, độc diễn cảm cũng làm phong phú thêm sự tương phản.

Trong chương nhạc, ngoài sự tương phản và thống nhất về âm sắc tiếng hát, phân lượng của dàn nhạc trong các bè hợp xướng luôn được sử dụng tạo sự cộng hưởng đa chiều tăng lên rõ rệt. Điều này có tác dụng liên kết trong chương nhạc và truyền đạt cảm xúc âm nhạc, đồng thời còn sử dụng thủ pháp tái hiện chủ đề ở chương cuối của phần mở đầu, hoặc của chương đầu khiến cho tác phẩm hình thành nên sự thống nhất nội tại như: *Mùa xuân trên quê hương đôi mắt* của Trọng Bằng, *Điện Biên Phủ hợp xướng* của Hoàng Vân...

Liên khúc hợp xướng

Liên khúc hợp xướng là *tổ hợp của nhiều bài ca khúc hợp xướng* (ít nhất hai bài), mỗi bài có cấu trúc hoàn chỉnh, được thống nhất với nhau trong ý đồ, nội dung nghệ thuật. Bố cục của liên khúc hợp xướng vừa mang đặc điểm của loại hợp xướng một chương vừa mang dáng dấp của loại hợp xướng nhiều chương. Ví dụ như Liên khúc hợp xướng *Tình ca Đăk Nông* của Đỗ Hồng Quân (gồm năm bài), có sự liên kết với nhau về nội dung lời ca và âm nhạc theo một “câu chuyện”, việc biểu diễn toàn bộ tác phẩm thì mới đảm bảo nội dung nghệ thuật. Ngược lại, *Liên khúc hợp xướng a cappella* của Đặng Hữu Phúc (gồm mười bài), mỗi bài có tiêu đề riêng, có cấu trúc độc lập, âm nhạc và lời ca giữa các bài không theo nội dung cụ thể mà chỉ liên quan về phương thức trình diễn, có thể lựa chọn một số bài trong đó để biểu diễn.

2.2.1.2. Hình thức

Hình thức một phần

Hình thức một phần được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng chủ yếu là đoạn đơn và thường xuất hiện trong các phẩm hợp xướng nhiều chương: chương I trong *Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy* của Tô Hải; chương I và chương II trong *Mùa xuân đại thắng* của Đoàn Phi; *Nhớ Bác* của Đỗ Dũng gồm bảy chương, trong đó có sáu chương (I, II, III, V, VI, VII) viết ở hình thức đoạn đơn. Việc sử dụng hình thức này ít gặp trong các tác phẩm hợp xướng một chương. Chúng tôi ghi nhận được một trường hợp hình thức đoạn đơn nhắc lại (a a') là tác phẩm *Tiếng thu* của Đoàn Phi.

Hình thức hai phần

Hình thức hai phần có hai loại: hai phần đơn và hai phần phức.

Hình thức hai phần đơn được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng phổ biến trong tác phẩm hợp xướng với hai dạng: hai đoạn đơn tái hiện và hai đoạn đơn không tái hiện.

Dạng hai đoạn đơn tái hiện: *Ta tự hào đi lên - Ôi! Việt Nam* của Chu Minh...

Dạng hai đoạn đơn không tái hiện: *Dưới ánh sao vàng* của Vân Đông, Chương III trong *Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy* của Tô Hải, *Tiếng hát thanh niên* của Đoàn Phi, *Bão nổi lên rồi* của Trọng Bằng, *Việt Nam tiếng hát trái tim ta* của Ca Lê Thuần...

Thơ Bác - Lời xuân của Nguyễn Việt Bình viết ở dạng hai đoạn đơn không tái hiện. Mở đầu nhịp 4/4, gồm 9 nhịp. Đoạn a (17 nhịp), gồm 3 câu nhạc: câu 1 gồm hai tiết nhạc, kết về bậc V ở hợp âm át (B-dur); câu 2 chuyển sang hướng hạ át và cũng kết câu hợp âm át, câu 3 chuyển sang hướng át và được nhắc lại hai lần, kết ở hợp âm chủ (Es-dur). Đoạn b (nhắc lại hai lần) chuyển nhịp 2/4, gồm 2 câu nhạc, câu 1 gồm 4 nhịp kết ở hợp âm bảy át (B₇), câu 2 gồm 7 nhịp (3 tiết nhạc, tiết 3 nhắc lại tiết 2), tạo tính không vuông vắn của đoạn nhạc (*xem phụ lục 3/trang 210*).

Hình thức hai phần phức bao gồm hai phần tương phản về nội dung cũng như hình tượng âm nhạc, kết cấu của mỗi phần thường vượt quá khuôn khổ đoạn nhạc. Hình thức phức được sử dụng hai dạng: dạng 1 là A (đoạn đơn) - B (hai hoặc ba đoạn đơn) và dạng 2 là A (hai hoặc ba đoạn đơn) - B (hai hoặc ba đoạn đơn).

Dạng 1: chương I trong *Mùa xuân quê hương đổi mới* của Trọng Bằng, A (a a') - B (a b a').

Dạng 2: *Lửa rực cháy* của Hồng Đăng, A (a b b') - B (a b b'); chương IV trong *Mùa xuân đại thắng*, A (a b a' b') - B (a a' b); *Lúa lại xanh*, A (a b) - B (a b a' a' b') của Đoàn Phi; chương III trong *Âm vang Bình Dương* của Ca Lê Thuần, A (a b a' b') - B (a b)...

Sóng Cửa Tùng của Doãn Nho giọng Si giáng trưởng, viết ở hình thức hai phần phức, dạng 2. Mở đầu nhịp 2/4 (12 nhịp) do dàn nhạc diễn tấu; phần I (63 nhịp) nhịp 4/4, hình thức hai đoạn đơn (a a' b). Đoạn a giọng Si giáng trưởng (9 nhịp) gồm hai câu (4 + 5), đoạn a' (13 nhịp) gồm hai câu (6 + 7). Nối tiếp giọng Sol thứ (4 nhịp). Đoạn b gồm hai câu (4 + 5), câu 2 chuyển sang giọng Si giáng trưởng. Đoạn c (14 nhịp) chuyển giọng Fa trưởng, gồm hai câu nhắc lại nguyên dạng; phần II chuyển luật nhịp 2/4 (46 nhịp), tính chất

âm nhạc sôi nổi, mạnh mẽ tương phản so với phần I, viết ở hình thức hai đoạn đơn (mở đầu - a - nổi - b). Mở đầu (6 nhịp) được lấy chất liệu từ 4 nhịp mở đầu của phần II. Đoạn a (27 nhịp) giọng F trưởng, gồm hai câu, câu hai được nhắc lại hai lần (7 + 10 + 10). Tiếp theo là 7 nhịp nổi ở giọng Si giáng trưởng chuyển sang giọng Do thứ. Đoạn b (12 nhịp) giọng Do thứ và kết về giọng Fa trưởng, gồm hai câu nhắc lại không trọn vẹn (8 + 4); Coda (14 nhịp) trở về giọng Si giáng trưởng tạo sự nhất quán toàn bộ tác phẩm (*xem phụ lục 3/trang 209*).

Hình thức ba phần

Hình thức ba phần cũng có hai dạng: ba phần đơn và ba phần phức.

Hình thức ba phần đơn cũng được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng phổ biến ba dạng: ba đoạn đơn tái hiện nguyên dạng (a b a), ba đoạn đơn tái hiện thay đổi (a b a') và ba đoạn đơn không thay đổi (a b c).

Dạng a b a ít xuất hiện trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam, bởi khi âm nhạc tái hiện nguyên dạng thì thường không phù hợp với sự biến đổi lời ca. Chúng tôi ghi nhận được qua một vài tác phẩm: *Em có nghe mùa xuân* của Huy Du; chương IV trong *Nhớ Bác* của Đỗ Dũng; *Dọc miền Quan họ* của Nguyễn Thiếu Hoa (tái hiện rút gọn).

Dạng a b a' được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng nhiều nhất, do phải bám sát và đảm bảo ý nghĩa của lời ca nên âm nhạc phần tái hiện biến đổi như: chương II trong *Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy* của Tô Hải, chương III trong *Tiến lên! Giành toàn thắng* của Huy Du, chương I trong *Trở lại Trường Sơn* của Thế Bảo...

Dạng a b c với cả ba phần khác nhau về chất liệu âm nhạc, nhưng có sự hỗ trợ, thống nhất về nội dung của lời ca nên ba phần đều có sự gắn bó với nhau như: chương II trong *Âm vang Bình Dương* của Ca lê Thuần...

Anh nhớ tên con sông của Huy Du, giọng La thứ, dạng a b c. Đoạn a gồm hai câu, 7 nhịp (3,5 + 3,5), nhịp đầu của câu 1 bắt vào hợp âm Mi thứ (át của giọng La thứ), nhịp thứ hai chuyển về hợp âm chủ (La thứ) và kết câu ở bậc IV, câu 2 chuyển sang hướng hạ át (hợp âm Re thứ) về hợp âm chủ (La thứ). Đoạn b gồm 8 nhịp, phát triển sang hướng át (Sol trưởng), 2 câu nhạc không cân phương (3 + 5), kết đoạn b trở về giọng chính. Đoạn c

được nhắc lại hai lần, phát triển sang hạ át (Re thứ), sau đó chuyển giọng liên tục và kết về giọng La thứ (*xem phụ lục 3/ trang 210*).

Hình thức ba phần phức là phần I (A - trình bày) có khuôn khổ lớn hơn đoạn đơn, có khả năng tạo được sự so sánh tương phản trong kết cấu tác phẩm nhằm diễn tả nội dung, hình tượng âm nhạc tương đối phức tạp. Hình thức này được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng khá phổ biến ở dạng: $A B A'$ và $A B C$.

Dạng $A B A'$: chương IV trong *Điện Biên Phủ hợp xướng* của Hoàng Vân, chương III trong *Bài ca mừng xuân* của Nguyễn Văn Nam...

Theo chân Bác của Ngô Quốc Tính có cấu trúc ở hình thức ba phần phức, dạng $A B A'$. Phần A (trình bày) và phần A' (tái hiện) viết ở hình thức hai đoạn đơn. Phần B cũng được viết ở hình thức hai đoạn đơn, mang tính biến tấu ($a_1 b_1$ - nhạc lưu không - b_2).

Dạng $A B C$: chương I trong *Âm vang Bình Dương* của Ca Lê Thuần, chương III trong *Điện Biên Phủ hợp xướng* của Hoàng Vân...

Ngoài ra, *hình thức lưng chừng giữa ba phần đơn và ba phần phức* còn tìm thấy trong tác phẩm *Anh vẫn làm ra ánh sáng* của Đoàn Phi ($A B C B' C'A$).

Các hình thức khác

Hình thức rondo cũng được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng trong một vài tác phẩm hợp xướng như: *Hát lên em* của Huy Du ($A B A C A'$); chương III trong *Trở lại Trường Sơn* của Thế Bảo ($A B A_1 C A_2$).

Hình thức biến tấu được các nhạc sĩ Việt Nam xuất hiện khá phổ biến trong các tác phẩm hợp xướng, bởi mỗi lần nhắc lại có thể có sự thay đổi về cao độ, tiết tấu phù hợp với lời ca hoặc phát triển âm nhạc. Những tác phẩm viết ở hình thức biến tấu như: chương I ($a_1 a_2 a_3$) và chương II ($a_1 a_2 a_3 a_4 a_5 a_6$) trong *Tiến lên! giành toàn thắng* của nhiều tác giả, chương III trong *Mùa xuân đại thắng* của Đoàn Phi ($a_1 a_2$), *Bài ca Hồ Chí Minh* của Vĩnh Lai ($a_1 a_2 a_3 a_4$), *Bài ca Tháng Năm* của Hoàng Cương ($a_1 a_2$).

Hình thức biến tấu còn được các nhạc sĩ Việt Nam ưa thích trong việc kết hợp với các hình thức khác tạo nên cấu trúc chính thể của tác phẩm hợp xướng như: hình thức hai đoạn đơn có tính biến tấu trong chương IV của *Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy* của Tô Hải;

chương II trong *Bài ca mừng xuân* của Nguyễn Văn Nam hình thức ba đoạn đơn có tính biến tấu; chương IV trong *Điện Biên Phủ hợp xướng* của Hoàng Vân hình thức ba đoạn phức có tính biến tấu; trong *Đất nước*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc sử dụng hình thức ba phần, trong đó phần II viết ở hình thức biến tấu...

Hình thức tự do là hình thức có từ bốn phần trở lên, hay còn được hiểu là cấu trúc theo dạng trường ca hợp xướng. Các tác phẩm viết ở hình thức tự do như: *Hồi tưởng* (sáu phần) của Hoàng Vân; *Requiem Linh vọng* của Đỗ Hồng Quân (năm phần). Ngoài ra, hình thức này còn được một số nhạc sĩ Việt Nam sử dụng trong một hoặc hai chương của tác phẩm nhiều chương như: chương I trong *Điện Biên Phủ hợp xướng* của Hoàng Vân gồm bốn phần (xem phụ lục 3/trang 217).

Ngoài việc sử dụng các hình thức mẫu mực của âm nhạc phương Tây, dù tác phẩm có cấu trúc một chương hoặc nhiều chương thì đa số đều có thêm những phần phụ khác như mở đầu, kết thúc, cầu nối để liên kết các đoạn, khiến cho nội dung tác phẩm đạt được sự thống nhất. Các phần phụ trong các tác phẩm hợp xướng cũng hết sức đa dạng, phong phú, mang ý nghĩa và hình tượng nghệ thuật khác nhau, không bị gò bó trong khuôn mẫu cố định. Có khi phần mở đầu được coi là phần giới thiệu các “nhân vật”, trình bày những nét điển hình về hình tượng âm nhạc cũng như nội dung, tư tưởng của tác phẩm. Ví dụ phần mở đầu của tác phẩm *Điện Biên Phủ hợp xướng* của Hoàng Vân có cấu trúc hoàn chỉnh của hình thức hai đoạn đơn; trong *Tình yêu và xa cách*, nhạc sĩ Lê Dũng còn sử dụng nguyên tắc phát triển ngay ở phần mở đầu (54 nhịp) lớn hơn so với phần chính (48 nhịp). Cũng có khi, tác phẩm chỉ mở đầu hết sức ngắn, gọn bằng một vài nhịp, có thể coi như lấy giọng để chuẩn bị cho hợp xướng diễn xướng như *Trường ca Tây Bắc* của Trọng Bằng, *Requiem Linh vọng* của Đỗ Hồng Quân... Một số tác phẩm không có phần mở đầu như: *Chim sẻ đồng* của Đỗ Dũng, *Hát lên em* của Huy Du...

Những tác phẩm có tính chất trữ tình thường có nhiều đoạn nối tiếp giữa các phần nhằm tạo sự hoàn chỉnh trong cấu trúc hình thức. Phần nối tiếp thường mang tính bắc cầu, liên kết giữa các phần, các đoạn nhạc. Tùy thuộc vào sự phát triển trong nội tại tác phẩm mà nối tiếp có dài độ tương đương đoạn nhạc, hoặc có khi chỉ tương đương một tiết

nhạc. Trong một số tác phẩm còn sử dụng nối tiếp bằng nhạc lưu không mang tính khí nhạc cũng tạo sự gần gũi với thẩm mỹ của người Việt.

Phần lớn các tác phẩm hợp xướng Việt Nam có phần kết thúc, thường được coi là phần tổng kết nhằm tạo sự ổn định, thống nhất trong chỉnh thể tác phẩm. Tuy nhiên, phần kết thúc trong một số tác phẩm được viết giai đoạn gần đây còn xuất hiện một số yếu tố mới. Chương I trong *Bài ca mừng xuân*, nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam sử dụng kép chức năng ở phần kết thúc - tức là phần III vừa mang chức năng tái hiện của phần I (giọng La giáng trưởng), vừa mang chức năng kết thúc (sử dụng chất liệu phần mở đầu). Điều này đã tạo nên sự khác biệt trong việc sử dụng hình thức ba phần (*xem phụ lục 3/trang 215*).

Cấu trúc của một số tác phẩm được viết từ những năm 90 thế kỷ XX đến nay không ngừng biến đổi và luôn bổ sung những điều mới. Việc sử dụng nguyên tắc phát triển không theo khuôn mẫu cứng nhắc, thoát khỏi tính cân phương của nhạc phương Tây còn được thể hiện trong việc phát triển chủ đề. Trong *Đất nước*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc xây dựng và phát triển các chủ đề xuyên suốt toàn tác phẩm, các chủ đề của phần I được tái hiện biến dạng ở phần III: câu 1 trong đoạn a của phần I không tái hiện về giọng ban đầu Sol cung mà là giọng Mi giáng cung, sau đó nét giai điệu của lời ca *Bay còn giăng lầy* được biến dạng từ nét nhạc ngắt *Gió thổi mùa thu*, hoặc cảm xúc mùa thu êm đềm ở phần I lại được biến dạng với cao trào của dàn nhạc và tiếng đọc biểu cảm đồng dục *Xiềng xích chúng bay không khóa được. Trời đầy chim và đất đầy hoa...* Việc làm này đã đem lại sự mới mẻ trong việc sử dụng hình thức ba phần phức, tạo hiệu quả âm thanh mang tính sáng tạo, tính sử thi, tính kịch, đồng thời đưa giọng hát và khí nhạc vào vị trí quan trọng ngang nhau.

Những mô-típ nhạc, những chủ đề hoặc những đoạn nhạc được các nhạc sĩ sử dụng trong một số tác phẩm bám sát nội dung bài thơ, phát triển theo mạch cảm xúc riêng. Do đó, có những tác phẩm những năm gần đây đôi khi chỉ có thể phân chia theo phần, không thể phân chia rạch ròi theo tư duy khúc thức mà chỉ thấy dáng dấp một hình thức nào đó trong tác phẩm. Theo nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc, tác phẩm *Đất nước* của ông khi phân tích mà áp đặt vào một hình thức cụ thể nào đó thì không thỏa đáng mà chỉ nên cho rằng đó là ba phần, mang dáng dấp của hình thức ba đoạn phức; nhạc sĩ Lê Dũng cũng cho biết, tác phẩm *Tình yêu và xa cách* của ông do lời ca mang tính biểu tượng cao, cần phải theo sát ý

nghĩa lời thơ nên tiết nhạc, câu nhạc tương đối tự do, cấu trúc của tác phẩm được tư duy theo thể loại tình ca. Theo chúng tôi, những tác phẩm hợp xướng nói trên rất gần gũi với thủ pháp sáng tác của các nhạc sĩ phương Tây thế kỷ XX.

Nhìn chung, dù là tác phẩm hợp xướng một chương hay nhiều chương thì kết cấu của các tiết nhạc, câu nhạc, đoạn nhạc luôn được các nhạc sĩ sử dụng hết sức linh hoạt, tùy thuộc vào nhu cầu của nội dung cần diễn đạt để kết cấu phóng khoáng mà không phá vỡ cảm giác về tính hợp lý, thăng bằng, chỉnh thể. Nhiều tác phẩm hợp xướng đã vượt qua những quy ước về cân phương của các tiết nhạc, câu nhạc, đoạn nhạc, không gò bó mạch cảm xúc cũng như sự sáng tạo của các nhạc sĩ trong khuôn mẫu cổ điển của nhạc phương Tây. Ngay trong một chương, cấu trúc của nhiều tác phẩm cũng thể hiện rất rõ tính tự do, phá vỡ khuôn mẫu. Tác phẩm được phát triển theo mạch cảm xúc, theo ý tưởng của từng tác giả để xây dựng hình tượng âm nhạc. Đặc biệt, sự sáng tạo được thể hiện rõ nét trong việc phổ thơ, xuất phát từ nhu cầu về nội dung, đặc điểm ngôn ngữ. Điều đó đem lại cho tác phẩm hợp xướng Việt Nam một phong cách riêng, độc đáo, đậm đà tính dân tộc.

2.2.2. Xây dựng giai điệu

Giai điệu đóng vai trò quan trọng như thể xương sống, linh hồn của tác phẩm âm nhạc, nhất là âm nhạc Việt Nam. Nhiều nhà nghiên cứu cho rằng bản thân âm điệu giọng nói của người Việt đã mang chất liệu giai điệu âm nhạc, do vậy âm nhạc Việt Nam thường có xu hướng chú trọng lấy giai điệu diễn tả các trạng thái cảm xúc, ý tưởng âm nhạc. Giai điệu trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam chủ yếu được khai thác đơn tuyến theo chiều ngang, ít bị chi phối bởi hoà âm chiều dọc và cách tiến hành công năng như trong âm nhạc châu Âu. Đó cũng là kiểu giai điệu mang tính “*phức điệu dân gian*” và thường được xây dựng và thường được xây dựng trên điệu thức trưởng, thứ, kết hợp với thang năm âm của âm nhạc truyền thống. Trong khi đó, giai điệu trong âm nhạc châu Âu thường hay chú ý tới những đặc điểm hòa âm, coi đó là một trong những yếu tố chính để diễn tả hình tượng âm nhạc, phong cách sáng tác, trường phái âm nhạc...

2.2.2.1. Khai thác giai điệu ca khúc

Trong quá trình phát triển của nền âm nhạc cách mạng Việt Nam, phần lớn các nhạc sĩ sáng tác hợp xướng đều trưởng thành từ viết ca khúc. Bước đầu nghiên cứu, phân tích, chúng tôi nhận thấy có hai dạng khai thác giai điệu ca khúc để xây dựng tác phẩm hợp xướng.

Dạng 1: Các tác phẩm hợp xướng có giai điệu là ca khúc của chính tác giả, sau đó được tác giả chuyển thể thành tác phẩm hợp xướng. Lúc đầu, hợp xướng *Du kích Sông Thao* của Đỗ Nhuận được viết theo thể loại trường ca, được đặt tên là *Khúc hát sông Thao*. Nhưng thấy rằng cái tên *Khúc hát sông Thao* chưa thể hiện được hết nội dung ý nghĩa cũng như chiều sâu của tác phẩm, ông đã viết lại cho hợp xướng a cappella hỗn hợp và đổi tên thành *Du kích sông Thao*; chương III của hợp xướng *Tiến lên! Giành toàn thắng* là ca khúc *Đường chúng ta đi* của nhạc sĩ Huy Du viết cho đơn ca, sau đó cũng được ông viết thành hợp xướng...

Những năm gần đây, nhiều ca khúc cũng được chính tác giả sử dụng viết thành tác phẩm hợp xướng như: chùm ca khúc *Tây Bắc sáng lại* được nhạc sĩ Trọng Bằng viết năm 1952, sau này nhân dịp kỷ niệm 50 năm chiến thắng Điện Biên Phủ, ông đã viết lại thành tác phẩm hợp xướng *Trường ca Tây Bắc* gồm năm phần. Chủ đề phần I là giai điệu của ca khúc *Núi rừng trông đợi*, chủ đề phần II là giai điệu của ca khúc *Tiến quân vào Tây Bắc*; chủ đề của phần III là giai điệu ngân nga, bay bổng của ca khúc *Tiếng hát trên bản làng*; chủ đề phần IV là giai điệu của ca khúc *Tây Bắc tung bừng*, vang lên với tính chất phấn khởi, uyển chuyển; chủ đề phần V là giai điệu của ca khúc *Nắng tràn quê hương* với tính chất mạnh mẽ, hào hùng, ngợi ca; nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc viết liên khúc hợp xướng a cappella gồm mười bài từ mười ca khúc của ông. Bài một *Trăng chiều*, bài hai *Ru con mùa đông*, bài ba *Ru con trong mưa mùa xuân*, bài bốn *Biển mưa*, bài năm *Du thuyền trên Hồ Tây*, bài sáu *Bài ca ban chiều*, bài bảy *Hà Nội mưa mùa đông*, bài tám *Tiếng mùa xuân*, bài chín *Tình ca mùa hè*, bài mười *Lời ru trống đồng*; nhạc sĩ Lê Dũng cũng phát triển ca khúc *Tuổi trẻ Việt Nam* thành tác phẩm hợp xướng...

Như vậy, việc sử dụng ca khúc của mình để viết thành tác phẩm hợp xướng không chỉ nâng giá trị nghệ thuật của ca khúc đó, mà các nhạc sĩ còn muốn thể hiện nó ở các phương diện tình cảm lớn hơn, đa chiều ở thể loại âm nhạc lớn hơn.

Dạng 2: Sử dụng giai điệu ca khúc quen thuộc của nhiều tác giả làm chất liệu chủ đề để xây dựng tác phẩm hợp xướng có quy mô lớn, nhiều phần, nhiều chương: trong chương II của hợp xướng *Tiến lên! Giành toàn thắng*, nhạc sĩ Doãn Nho đã sử dụng giai điệu ca khúc *Giải phóng miền Nam* của nhạc sĩ Lưu Hữu Phước (nhịp 193-200) ở

phần phát triển tính chất âm nhạc kịch tính, căng thẳng dẫn đến ca trào (*xem ví dụ 1*). Nhạc sĩ Lê Lan cũng sử dụng chất liệu ca khúc *Ca ngợi Hồ Chủ tịch* của nhạc sĩ Tô Vũ ở chương IV có tiêu đề *Chiến thắng* làm cầu nối sang phần coda.

Cũng với việc sử dụng chất liệu ca khúc cách mạng, trong *Hồi tưởng*, nhạc sĩ Hoàng Vân lấy nguyên dạng giai điệu ca khúc *Cùng nhau đi hồng binh* của nhạc sĩ Đinh Nhu cho các bè của hợp xướng luân phiên trình tấu (*xem ví dụ 2*). Giai điệu của ca khúc này cũng được nhạc sĩ Đỗ Dũng sử dụng trong chương I của *Tổ khúc hợp xướng Tổ quốc*. Việc sử dụng các ca khúc cách mạng còn được nhạc sĩ Hoàng Vân sử dụng trong các tác phẩm hợp xướng sau này như: phần mở đầu của *Điện Biên Phủ hợp xướng* (nhịp 30-39) sử dụng chất liệu ca khúc *Giải phóng Điện Biên* của nhạc sĩ Đỗ Nhuận cho dàn nhạc diễn tấu; chương I (nhịp 58 - 66) phần dàn nhạc lấy từ âm điệu bài *Hành quân xa* của nhạc sĩ Đỗ Nhuận.

Nhiều tác phẩm hợp xướng giai đoạn sau này cũng kế thừa cách làm đó như: trong chương III của hợp xướng *Bài ca mừng xuân*, nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam lấy chất liệu từ âm hưởng giai điệu bài hát *Mong Bác vào thăm* của nhạc sĩ Quang Vũ... Trong chương VII hợp xướng *Nhớ Bác*, nhạc sĩ Đỗ Dũng cũng đã sử dụng giai điệu bài *Tiếng hát giữa rừng Pắc Bó* của nhạc sĩ Nguyễn Tài Tuệ để đưa vào phần mở đầu (*xem ví dụ 3*).

2.2.2.2. Khai thác các làn điệu dân ca

Việt Nam là quốc gia đa dân tộc, đa văn hóa, nên có một nền âm nhạc dân gian rất phong phú. Đó chính là nguồn nguyên liệu quý giá cho các tác phẩm âm nhạc đương đại. Ở một số tác phẩm hợp xướng Việt Nam tiêu biểu, các nhạc sĩ trong quá trình sáng tác đã không ngừng tìm tòi, khai thác và làm tăng thêm khả năng biểu hiện của những âm điệu dân gian truyền thống. Sự kết hợp giữa sử dụng linh hoạt thủ pháp sáng tác của phương Tây với những nét đặc trưng của dân ca Việt Nam đã tạo ra khả năng mới trong sáng tạo hình tượng nghệ thuật âm nhạc mang đậm bản sắc dân tộc của văn hóa Việt Nam.

Trong chương II có tiêu đề *Mùa xuân lên đường* của tác phẩm *Tiến lên! Giành toàn thắng*, nhạc sĩ Doãn Nho lấy từ làn điệu *Lý con sáo Gò Công* dân ca Nam Bộ kết hợp với lời nhân, ngắt âm bởi các dấu lặng đơn, nhằm gợi lên tinh thần quyết tâm, đồng lòng của thanh niên Việt Nam tham gia cuộc tổng tiến công Mùa xuân năm 1968 (*xem ví dụ 4*).

Lục Vân Tiên của nhạc sĩ Vũ Đình Ân là tác phẩm hợp xướng hỗn hợp 4 chương, có phần đệm đàn nhạc dân tộc. Tác phẩm được xây dựng từ truyện thơ cùng tên của nhà thơ Nguyễn Đình Chiểu. Tác giả cũng sử dụng nhiều làn điệu dân ca Nam Bộ như Lý cái mơn, Lý con cua, Lý í a, Lý cây bông, Lý ngựa ô, Bắc kim thang, nói Vè, Hò đua thuyền... để xây dựng các chủ đề nối tiếp nhau. Có đoạn tác giả đã lấy nguyên dạng giai điệu bài Lý cây bông toát lên tính chất vui tươi nhằm diễn tả sự bén duyên, tình tứ của Lục Vân Tiên với Kiều Nguyệt Nga (*xem ví dụ 5*); nhịp 794 - 802, diễn tả chàng Vân Tiên vinh quang cưới nàng Nguyệt Nga, tác giả sử dụng làn điệu Lý ngựa ô (*xem ví dụ 6*)...

Cách xây dựng chủ đề như trên đã bao quát được những nét đặc trưng nhất của từng bài dân ca mà vẫn giữ được nội dung hình tượng âm nhạc cần thiết của chủ đề. Tuy nhiên, qua khảo cứu về các tác phẩm hợp xướng thì việc xây dựng chủ đề lấy nguyên dạng từ một làn điệu dân ca ít được các nhạc sĩ sử dụng. Bởi lẽ, sự phụ thuộc vào việc mô phỏng lại làn điệu thường bị gò bó về mặt cảm nhận trong sáng tạo nghệ thuật, lại thường tạo cho người nghe sự hạn chế về trí tưởng tượng do quá chú trọng về vùng miền nào đó. Mặt khác, việc lấy nguyên dạng làn điệu dân ca sẽ tạo sự gò bó trong thủ pháp phát triển âm nhạc và lời ca, dễ rơi vào tình trạng tản mạn, khó phát triển âm nhạc.

2.2.2.3. Khai thác âm hưởng đặc trưng của nhạc dân gian

Trong nhiều tác phẩm hợp xướng thời kỳ đầu đã được các nhạc sĩ khai thác âm hưởng đặc trưng của nhạc dân gian để xây dựng giai điệu. Họ không lấy hẳn nét nhạc ở một bài dân ca nào mà chỉ sử dụng những nhân tố chất lọc, điển hình. Những nhân tố đó được thể hiện qua âm điệu, quãng, tiết tấu đặc trưng cũng như phong cách, sắc thái mỗi vùng, miền hoặc mỗi dân tộc.

Phần mở đầu hợp xướng *Sóng Cửa Tùng*, nhạc sĩ Doãn Nho lấy chất liệu từ điệu hò Nghi Lệ, kết hợp phong cách diễn xướng theo lối “xướng - xô” đặc trưng trong điệu hò dân gian miền Trung được thể hiện giữa lĩnh xướng và hợp xướng hỗn hợp. Giai điệu trình bày với phần lĩnh xướng của giọng Soprano, tính chất duyên dáng, trữ tình, mượt mà, dân trái, tha thiết. Sau đó được hợp xướng hỗn hợp nhắc lại theo lối đồng âm kết hợp với chồng quãng ba, tạo ra không gian rộng lớn, mệnh mang của vùng sông nước (*xem ví dụ 7*).

Trong đoạn b chương III của *Tiến lên! Giành toàn thắng*, nhạc sĩ Huy Du đã sử dụng điệu thức ngũ cung (es-f-g -b-c) kết hợp khai thác tiết tấu ngũ liên trong Chèo, sử dụng thủ pháp canon tạo nên tính chất âm nhạc sôi nổi, hào hùng như hình tượng những đoàn quân trùng trùng, điệp điệp ra nơi tiền tuyến (xem ví dụ 8); trong *Hàm Luông giống sông chiến thắng*, nhạc sĩ La Thăng sử dụng lối đề của Chèo, lấy lại có biến đổi giai điệu; trong *Theo chân Bác*, nhạc sĩ Ngô Quốc Tính cũng sử dụng chất liệu hát ru của đồng bằng Bắc Bộ...

Sau ngày thống nhất đất nước, việc khai thác âm hưởng đặc trưng của âm nhạc dân gian trong các tác phẩm hợp xướng tiếp tục được các nhạc sĩ kế thừa, phát huy nhưng đa dạng và tinh tế hơn. Nhiều âm hưởng đặc trưng của âm nhạc dân gian của các vùng miền khác nhau trên dải đất Việt Nam đã xuất hiện trong nhiều tác phẩm hợp xướng, ngày càng tạo sự gần gũi với người nghe, song vẫn đảm bảo yếu tố mới mẻ và tính sáng tạo. Phần II trong chương II của hợp xướng *Điện Biên Phủ hợp xướng*, nhạc sĩ Hoàng Vân sử dụng điệu thức ngũ cung (c-es-f-g-b) cùng lối kết cấu giai điệu có những nét đặc trưng của âm nhạc dân gian như giai điệu xuất hiện nhiều âm luyện láy, hoa mỹ, tiết tấu đảo phách, nghịch phách. Những yếu tố đó đã tạo nên nét giai điệu có âm hưởng của làn điệu Chèo, mộc mạc giản dị, nhưng rất hóm hỉnh và sâu sắc (xem ví dụ 9); hợp xướng nữ *Dọc miền Quan họ*, nhạc sĩ Nguyễn Thiếu Hoa lại xây dựng giai điệu trên điệu thức Re thứ tự nhiên. Cách tiến hành giai điệu được tác giả xử lý cao độ bằng các quãng hẹp 2 trưởng, 2 thứ với các quãng nhảy xa 5 đúng, 7 thứ kết hợp với trường độ móc kép, móc đơn, nốt đen, đen chấm đôi ở tốc độ chậm đã gợi cho người nghe nhớ đến âm hưởng nào đó không cụ thể của bài *Cây trúc xinh*, *Yêu nhau ngã nón ra ngồi*, *Ra ngó vào trông...* (xem ví dụ 10).

Âm điệu trong âm nhạc được thể hiện bằng sự nối tiếp của các quãng. “Đối với giai điệu, âm điệu là khía cạnh quan trọng nhất, thể hiện bản chất của giai điệu” [41:12]. Một trong những đặc điểm mang tính nổi trội trong cách tiến hành cao độ của giai điệu được thể hiện qua việc sử dụng quãng. Tuy nhiên, ở điều kiện khác nhau về điệu thức, nhịp độ, tốc độ, cường độ thì tính chất của quãng cũng mang những ý nghĩa diễn tả khác. “Trong dân ca người Việt, những âm điệu có ý nghĩa đặc trưng nhất là những âm điệu bốn, âm điệu năm, âm điệu bảy thứ và một phần âm điệu sáu” [32:192] - thuật ngữ “âm điệu” ở đây

được hiểu là “quãng”. Phó giáo sư Tú Ngọc đã khảo sát khoảng 1.600 mẫu của 244 bài hát và đưa ra tỉ lệ: âm điệu bốn 65,3%, âm điệu năm 24,7%, âm điệu sáu 4,5%, âm điệu bảy 4%.

Đối với ác tác phẩm hợp xướng Việt Nam, giai điệu được các tác giả sử dụng phần nhiều được bắt đầu bằng quãng 4 đúng và quãng 5 đúng. Trong chương III của *Tiến lên! Giành toàn thắng*, nhạc sĩ Huy Du tiến hành giai điệu bắt đầu bằng quãng 4 đúng (xem ví dụ 11); trong đoạn a của *Việt Nam tiếng hát trái tim ta*, nhạc sĩ Ca Lê Thuần viết ở nhịp 6/8 do giọng Tenor lĩnh xướng, giai điệu được nối tiếp bằng quãng 4 đúng đi lên (a-d1), kết hợp với các âm nhắc lại (điệp âm) và quãng 2 trưởng đi xuống. Sau đó hợp xướng đối đáp lại cũng bằng lối tiến hành cao độ quãng 4 đúng gấp khúc (f1-b1-f1-b1) (xem ví dụ 12)...

Các tác phẩm trên có tính chất âm nhạc hoàn toàn khác nhau, nhưng giống nhau ở chỗ giai điệu tiến hành có nhiều quãng 4 đúng đi lên, đều mang tính chất diễn tả kêu gọi, kiên nghị... Phần lớn là các tác phẩm giai đoạn kháng chiến chống Mỹ diễn tả tính chất chiến đấu, anh hùng ca thường phù hợp với việc mở đầu bằng quãng 4 đúng.

Nhiều tác phẩm mở đầu không phải là cao độ quãng 4 đúng, dù vậy, các tác giả vẫn chú trọng quãng đặc trưng này trong âm điệu tiếng Việt bằng cách tạo các điểm nhấn phách mạnh và cuối tiết nhạc, câu nhạc xuất hiện quãng 4 đúng. Chẳng hạn, mở đầu phần B (Marcia) của chương I trong *Điện Biên Phủ hợp xướng*, câu nhạc chỉ có năm nhịp (nhịp 46-50), nhạc sĩ Hoàng Vân đã sử dụng đến tám lần quãng 4 đúng (xem ví dụ 13). Nhiều tác phẩm hợp xướng giai đoạn sau cũng được các nhạc sĩ tiếp tục duy trì lối tiến hành giai điệu như vậy trong các tác phẩm hợp xướng của mình, nhằm ca ngợi những chiến công, những thành tựu đạt được trong sự nghiệp đổi mới của đất nước.

Sau lối tiến hành giai điệu có nhiều quãng 4 đúng, thì quãng 5 đúng cũng là một quãng đặc trưng trong âm điệu tiếng Việt. Trong chương II (nhịp 158 -162) của *Bài ca mừng xuân*, nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam tiến hành giai điệu theo lối nhắc lại liên tục các quãng 5 đúng đi lên, đi xuống kết hợp với các hình thức bắc cầu, hình thức gấp khúc (xem ví dụ 14). Đặc biệt, trong *Đời đời ghi nhớ* (nhịp 264 -267), nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng quãng 5 đúng theo dấu giọng của âm điệu tiếng Việt (xem ví dụ 15); tiến hành giai điệu của chương II trong *Nhớ Bác*, với tiêu đề *Hai con sóng* được nhạc sĩ Đỗ

Dũng xây dựng bằng thang bốn âm (a-c-d-e) với cách tiến hành giai điệu quãng năm giảm đi xuống, tạo âm hưởng gần gũi với âm điệu tiếng nói của vùng Nam Bộ...

Việc sử dụng các quãng khác nhau để làm nổi bật âm điệu tiếng Việt còn thể hiện ở quãng 7 thứ. Như chúng ta đã biết, âm điệu giọng nói của người dân miền Trung là dấu sắc thường được luyến từ thấp lên cao. Để kết hợp giữa âm nhạc và lời ca mang âm hưởng dân gian miền Trung đậm nét, nhạc sĩ Doãn Nho đã vận dụng một cách khéo léo đặc điểm này trong lối tiến hành giai điệu cùng với những tiếng “dô huây dô” đặc trưng của bài hò thể hiện nhịp điệu lao động (*xem ví dụ 16*).

Bên cạnh đó, có một số tác phẩm xây dựng chủ đề âm nhạc trên điệu thức bảy âm trưởng, thứ phương Tây, để giai điệu không bị “Tây hoá”, nhạc sĩ Việt Nam thường tránh dùng trực diện quãng 2 thứ trong cấu tạo giai điệu, mà thường chỉ xuất hiện trong giai điệu các tác phẩm hợp xướng ở phách nhẹ, theo kiểu lướt, thêu, luyến âm... Tác phẩm *Anh nhớ tên con sông*, mặc dù giai điệu được nhạc sĩ Huy Du xây dựng trên điệu thức La thứ tự nhiên, nhưng chỉ xuất hiện quãng 2 thứ duy nhất một lần (nhịp 20) ở phách nhẹ, giai điệu đi lướt xuống. Tác giả sử dụng chủ yếu theo quãng đặc trưng âm điệu tiếng Việt để tiến hành giai điệu như: sử dụng luyến âm, quãng 7 thứ, quãng 4 đúng, 5 đúng theo hình thái bắc cầu (*xem ví dụ 17*); chương I trong *Requiem*, nhạc sĩ Đỗ Dũng xây dựng giai điệu được cấu thành chủ yếu quanh các âm ổn định của hợp âm chủ (Re thứ) và nối tiếp trường độ bởi các nốt đen, móc đơn chấm đôi, móc kép, nốt trắng chấm đôi. Giai điệu cũng chỉ xuất hiện quãng 2 thứ đi xuống (*xem ví dụ 18*).

Có thể thấy, việc xây dựng chất liệu chủ đề trong các tác phẩm hợp xướng thường hướng đến những âm điệu mang tính dân tộc. Những bản hợp xướng đầu tiên đã được các nhạc sĩ có đề cao ý thức dân tộc bằng việc khai thác những âm điệu đặc trưng của âm nhạc dân gian Việt Nam nhằm tạo nên nét đặc sắc riêng không giống với các tác phẩm hợp xướng phương Tây. Các tác phẩm hợp xướng ra đời giai đoạn sau này vẫn được các nhạc sĩ tiếp tục kế thừa và phát huy, việc khai thác các chất liệu âm nhạc dân gian ngày càng phong phú, đa dạng và tinh tế hơn.

2.2.3. Thang âm - điệu thức

Trải qua nhiều thế kỷ trong diễn trình lịch sử của dân tộc, cha ông ta đã kế thừa và phát huy vốn di sản truyền thống từ quê cha đất tổ. Đồng thời, với hàng nghìn năm giao

lưu và tiếp biến văn hoá, cha ông ta đã hấp thụ được nhiều luồng văn hoá âm nhạc chứa chất tinh hoa của các dân tộc khác. Bởi vậy, trong âm nhạc dân gian Việt Nam có rất nhiều dạng thang năm âm khác nhau, mỗi thang năm âm đều mang sắc thái đặc trưng của mỗi vùng miền. Đây chính là “vùng đất màu mỡ” mà các nhạc sĩ thả sức khai thác trong sáng tác âm nhạc nói chung và trong sáng tác hợp xướng nói riêng. Tiến sĩ Phạm Phương Hoa đã khẳng định “*Trong số những tác phẩm khí nhạc mà chúng tôi đã phân tích, có tác phẩm chỉ dùng một thang âm nhưng có những tác phẩm sử dụng nhiều thang âm khác nhau*” [11:135]. Ở các tác phẩm hợp xướng Việt Nam tiêu biểu, có thể thấy các nhạc sĩ Việt Nam đã có các cách thức rất đa dạng sử dụng thang năm âm.

2.2.3.1. Sử dụng một thang năm âm

Các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng một thang năm âm để xây dựng giai điệu trong tác phẩm hợp xướng của mình là việc làm tương đối phổ biến: Chương I trong *Tiếng hát biên thủy*, nhạc sĩ Tô Hải sử dụng thang âm Mi vũ (e-g-a-h-d), chương II ông chuyển sang sử dụng Sol cung (g-a-h-d-e); trong chương I của *Đôi cánh Điện Biên*, nhạc sĩ Ngô Quốc Tính sử dụng Fa chủ (f-g-b-c-d); trong chương VII của *Nhớ Bác*, nhạc sĩ Đỗ Dũng sử dụng La cung; chương I trong *Mùa xuân trên quê hương đôi mơi*, nhạc sĩ Trọng Bằng cũng đã sử dụng thang âm Mi giáng cung ...

2.2.3.2. Sử dụng từ hai thang năm âm trở lên

Trong nhiều tác phẩm hợp xướng, giai điệu được bắt đầu bằng một điệu thức, song đến cuối câu hoặc cuối đoạn lại chuyển sang điệu thức khác; một vài âm mới xuất hiện, nhưng cũng mất đi một vài âm khác. Hiện tượng này trong âm nhạc phương Tây được coi là chuyển giọng, còn trong âm nhạc dân gian được gọi là chuyển hệ.

Đoạn a trong chương III của *Tiến lên! Giành toàn thắng*, nhạc sĩ Huy Du đã sử dụng hai thang năm âm là Mi giáng cung (es-f-g-b-c) và Mi giáng chủ (es-f-as-b-c), kết hợp với tiến hành giai điệu bắt vào bằng quãng 4 đúng đi lên thể hiện tinh thần lạc quan, tiếp theo là sự nối tiếp các quãng 2 trưởng, 3 trưởng với các quãng nhảy quãng 5 đúng đi xuống với các luyến âm và các nốt hoa mỹ tạo nên sự uốn lượn, mềm mại của một giai điệu trữ tình, gọi cho người nghe âm hưởng của vùng nông thôn Bắc Bộ (xem ví dụ 11); trong chương II có tiêu đề *Độc thư hậu phương* của *Điện Biên Phủ*

hợp xướng, nhạc sĩ Hoàng Vân sử dụng hai điệu thức năm âm là Mi giáng cung (es-f-g-b-c) ở đoạn A, đoạn B chuyển sang điệu Đô vũ (c-es-f-g-b); đoạn a của phần trình bày trong *Đất nước*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc cũng sử dụng điệu thức năm âm, nhưng theo cách làm khác: bảy nhịp đầu (nhịp 35-41), nhạc sĩ sử dụng điệu Sol cung (g-a-h-d-e), ba nhịp tiếp theo (nhịp 42-44) là điệu Re cung (d-e-fis-a-h). Hai điệu thức này đều là điệu cung, cách nhau quãng 5 đúng, vì vậy, trong cách chuyển hệ này vẫn có mối quan hệ gần gũi với nhau về điệu tính (*xem ví dụ 19*).

2.2.3.3. Sử dụng điệu thức bảy âm trưởng hoặc thứ kết hợp với thang năm âm

Trên thế giới đã có một số nhạc sĩ kết hợp điệu thức trưởng hoặc thứ và thang năm âm như: C. Debussy, M. Ravel, B. Bartok... Tại Việt Nam, thủ pháp này cũng được các nhạc sĩ sử dụng nhiều, trở thành đặc trưng nổi bật trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam.

Kết hợp theo chiều ngang: Lối kết hợp này được hiểu là lối tiến hành và thủ pháp phát triển giai điệu trong tác phẩm hợp xướng. Sự kết hợp điệu thức trưởng hoặc thứ với thang năm âm để xây dựng và phát triển giai điệu có trong nhiều tác phẩm hợp xướng Việt Nam. Chẳng hạn như chương IV trong *Mùa xuân đại thắng*, nhạc sĩ Đoàn Phi viết trên điệu thức Re trưởng theo kiểu cổ điển phương Tây. Tuy nhiên, phần lớn trong phần I lại được viết trên thang năm âm. Đoạn b' trong phần I (nhịp 66-80) vẫn sử dụng thang năm âm (câu 1 - Re cung, câu 2 - La thương), nhưng ở bè solo Tenor đã có dấu hiệu theo điệu thức bảy âm của phương Tây với đầy đủ thành phần âm của điệu thức Re trưởng (d-e-fis-g-a-h-cis). Bè solo Soprano bè hợp xướng nam kết ở âm chủ của điệu thức La thương, bè solo Tenor kết ở âm đô thăng. Khi kết hợp theo chiều dọc ta thấy hợp âm La trưởng thiếu âm. Đoạn nhạc này nhạc sĩ Đoàn phi đã kết hợp cùng một lúc theo chiều ngang giữa thang năm âm với điệu thức trưởng phương Tây (*xem ví dụ 20*). Gần giống như vậy, trong chương II (nhịp 66-72) trong *Bài ca mừng xuân*, nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam sử dụng thủ pháp canon, tiến hành giai điệu bè Tenori và Soprani trên thang 4 âm (g-a-c-d), còn bè Bassi và bè Alti tiến hành giai điệu theo tư duy điệu thức bảy âm phương Tây. Khi xem xét theo chiều dọc có xuất hiện các thành phần âm của hai thang âm trên tạo thành sự đan xen hợp âm ba, hợp âm bảy và chồng âm (*xem ví dụ 49*).

Kết hợp theo chiều dọc: Kế thừa thủ pháp sáng tác của phương Tây, dạng kết hợp này là cách làm tương đối phổ biến trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam. Thông thường, giai điệu được xây dựng trên thang năm âm, phần đệm ở các bè hợp xướng, đệm piano hoặc dàn nhạc sử dụng điệu trưởng hoặc thứ bảy âm. Chương III trong *Nhớ Bác*, nhạc sĩ Đỗ Dũng xây dựng giai điệu trên điệu La cung (a-h-cis-e-fis) do lĩnh xướng đảm nhiệm, hoà âm phần đệm trên điệu La trưởng do hợp xướng hỗn hợp đảm nhiệm. Phần đệm ở hợp xướng luôn kết hợp hai nhân tố: một là những âm ngân dài theo kiểu chồng quãng do bè Bassi và Alti đảm nhiệm, hai là luôn khẳng định điệu tính trưởng với cấu trúc âm hình hoá hoà âm do bè Soprani và Tenori đảm nhiệm (xem ví dụ 21). Cách làm này còn thấy trong chương IV của tác phẩm. Trong chương I của *Cantata Phật Tích*, nhạc sĩ Ngô Quốc Tính cũng sử dụng giai điệu theo điệu thức Re vũ (d-f-g-a-c) do lĩnh xướng đảm nhiệm, tiến hành giai điệu với các trường độ móc đơn chấm đôi, móc kép theo lối luyện âm và các nốt hoa mỹ làm cho giai điệu mềm mại, còn phần hợp xướng dùng hợp âm chồng quãng ba của điệu thức bảy âm trưởng, thứ (xem ví dụ 22).

Khác với cách làm trên, trong chương IV (nhịp 82-97) của *Mùa xuân đại thắng*, nhạc sĩ Đoàn Phi nối tiếp các bè theo kiểu chồng hợp âm trên điệu thức bảy âm Re trưởng, nhưng xem xét theo chiều ngang thì bè Soprani (giai điệu) được xây dựng trên điệu thức năm âm Re cung (d-e-fis-a-h), ba bè còn lại cũng không đầy đủ thành phần âm của điệu thức Re trưởng. Khi phối hợp các bè theo chiều dọc hợp thành điệu thức bảy âm Re trưởng. Đây là hiện tượng có thể gặp trong một số tác phẩm hợp xướng của các nhạc sĩ Việt Nam (xem ví dụ 23).

2.2.3.4. Sử dụng thang năm âm kết hợp điệu thức diatonic Trung cổ

Việc sử dụng đan xen giữa thang năm âm kết hợp với điệu thức diatonic Trung cổ để xây dựng giai điệu tạo nên cho người nghe màu sắc mới lạ. Sử dụng theo cách này, chúng tôi ghi nhận được một trường hợp trong chương I của *Bài ca mừng xuân* (nhịp 17-33), nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam đã sử dụng hai điệu thức là La giáng cung (as-b-c-es-f) với La giáng mixolydien (as-b-c-des-es-f-ges) để kết cấu giai điệu (xem ví dụ 24).

2.2.3.5. Sử dụng thang bảy âm

Việc tiếp thu điệu thức trưởng, thứ (bảy âm) của nhạc phương Tây cũng được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng nhiều trong các tác phẩm hợp xướng của mình. Tuy nhiên, khi sử dụng, các nhạc sĩ luôn có ý thức xây dựng giai điệu gần với ngôn ngữ dân tộc, bằng cách tránh xuất hiện các quãng mà trong nhạc dân gian ít xuất hiện. Có thể thấy việc sử dụng thang bảy âm trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam như: *Thơ Bác lời xuân* của Nguyễn Việt Bình; chương I trong *Requiem* của Đỗ Dũng; chương III trong *Tiếng hát biên thuỳ* của Tô Hải; *Requiem Linh vọng* của Đỗ Hồng Quân...

Việc sử dụng thang bảy âm rất linh hoạt. Trong phần II của *Du kích Sông Thao*, nhạc sĩ Đỗ Nhuận viết trên điệu tính Sol trưởng. Cách tiến hành giai điệu ở bè Bassi (nhịp 45-55) tuân theo điệu tính Do trưởng với đầy đủ thành phần âm (c-d-e-f-g-a-h), ba bè còn lại viết theo điệu tính Sol trưởng (xem ví dụ 25); trong chương I (nhịp 60-63) của *Tiến lên! Giành toàn thắng*, nhạc sĩ Huy Thục sử dụng điệu thức Trung cổ Fa mixolydien (f-g-a-b-c-d-es) để xây dựng giai điệu do hợp xướng đảm nhiệm; trong *Tình yêu và xa cách*, nhạc sĩ Lê Dũng sử dụng cùng một lúc phần giai điệu của solo Baryton ở điệu tính La thứ hòa thanh, còn phần hợp xướng nữ ở điệu tính La thứ giai điệu cũng tạo nên màu sắc mới mẻ (xem ví dụ 26).

2.2.4. Phối âm cho hợp xướng

Tác phẩm hợp xướng đòi hỏi người sáng tác không những phải có cảm xúc âm nhạc sâu sắc mà còn phải có tri thức khoa học về tổ chức âm thanh như: hòa âm, phối giọng, phối khí; tinh thông về nguyên tắc cấu trúc âm nhạc, từ đoạn nhạc đến các chương với nhiều tình tiết thay đổi, đồng thời phải thấu hiểu khả năng biểu hiện và phối hợp các loại giọng, chất giọng... Trong sáng tác hợp xướng, nhiều nhạc sĩ Việt Nam đã thể hiện được cá tính, tư duy độc đáo, kết hợp giữa tiếp thu chọn lọc kỹ thuật sáng tác của phương Tây với sự thể nghiệm, tìm tòi, sáng tạo những ngôn ngữ âm nhạc mới của dân tộc.

2.2.4.1. Sử dụng âm khu, âm vực

Đối với *tâm cỡ giọng trong hợp xướng*, có thể thấy mỗi loại giọng đều có âm vực nhất định, việc sử dụng đúng âm vực của từng loại giọng trong viết hợp xướng sẽ có được độ vang cân đối, hài hoà. Các nhạc sĩ Việt Nam đã sử dụng tâm cỡ các giọng khi viết hợp xướng theo đúc kết chung trên thế giới. Qua nghiên cứu các bản hợp xướng, có

thể đưa ra bảng tổng kết sử dụng âm vực các bè trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam (xem phụ lục/trang 222), đồng thời cho phép so sánh với bảng quy tắc chung về tầm cỡ thường dùng trong hợp xướng đã đề cập (tiểu mục 1.1.3.). Kết quả thống kê cho thấy, việc sử dụng âm vực từng giọng trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam hầu như trùng khớp với quy tắc chung, số tác phẩm ngoài qui tắc không đáng kể. Trên thực tế, việc dàn dựng các tác phẩm đó đều đạt hiệu quả tốt, phù hợp với giọng hát người Việt.

Một điểm khác là *việc sử dụng âm vực của các loại giọng* trong hợp xướng so với âm vực các giọng đơn ca (solist) thường được thu hẹp hơn. Tuy nhiên, trên thế giới đã có những tác phẩm hợp xướng sử dụng tầm cỡ rất rộng. Chẳng hạn, *Giao hưởng số 8* của nhà soạn nhạc Gustav Mahler người Áo đã sử dụng bè Soprani từ si giáng quãng tám nhỏ đến đô quãng tám ba, bè Bassi từ si giáng quãng tám trầm đến sol quãng tám một, tất nhiên ông thường để bộ dây, bộ đồng hồ trợ cũng như dùng cách tiến hành giai điệu liên bậc và chỉ sử dụng nốt đô quãng tám ba khi về kết chương I. Do điều kiện sống, hoàn cảnh địa lý, dân tộc... nên chất giọng, âm vực của giọng hát luôn có sự khác nhau. Mặt khác, cách tiến hành giai điệu, tiến hành nối tiếp hoà âm, phức điệu, nối tiếp bè, thủ pháp phối âm phối khí... là những phương tiện để phát triển, mở rộng tầm cỡ giọng hát trong sáng tác hợp xướng luôn là vấn đề thách thức đối với các nhạc sĩ Việt Nam.

Vấn đề *cân bằng âm lượng giữa các bè giọng* trong hợp xướng để đạt hiệu quả âm thanh hài hoà là công việc mà các nhạc sĩ sáng tác luôn cần phải quan tâm. Bởi vì, âm lượng của giọng hát và các nhạc cụ không chỉ thay đổi theo âm khu, mà còn phụ thuộc vào tính chất âm nhạc cần diễn tả, chẳng hạn như một nét nhạc chạy kiểu rải hợp âm đi lên nghe sinh động hơn, vang hơn là nét nhạc ngân dài. Song, như thực tế đã chứng minh, nhiều bài hoà âm theo lối viết bốn bè “sạch sẽ” không mắc lỗi, nhưng khi được vang lên ở dàn hợp xướng thì hiệu quả “âm thanh thật” dường như không được như mong muốn. Nguyên nhân của tình trạng này là do cách tiến hành các bè chưa cân đối về mặt âm khu, nhằm đáp ứng khả năng cần thiết trong diễn tả hình tượng nghệ thuật. Hơn nữa, mỗi loại giọng hát chỉ có một vài lợi thế nhất định trong việc diễn tả các tính chất âm nhạc khác nhau. Không phải bất cứ ca sĩ nào cũng có được một giọng hát đáp ứng được tất cả các âm khu của tác phẩm thanh nhạc. Hợp xướng có ưu điểm hơn đơn

ca khi người sáng tác biết cách tổ chức âm thanh một cách hợp lý, khi biết được khả năng và tính chất của từng loại giọng để vận dụng vào từng âm khu khác nhau.

Nhìn chung, các nhạc sĩ Việt Nam đều nắm được tính năng của các loại giọng hát, cách viết cho các bè đạt hiệu quả tương đối hài hoà, cân đối. Trong phần coda chương IV của *Tiếng hát người chiến sĩ biên thuỳ*, nhạc sĩ Tô Hải đã viết cho bốn bè hợp xướng ở âm khu trung và âm khu cao thuận lợi cho các loại giọng, đưa đến âm thanh mạnh mẽ, cân bằng, hài hoà trong việc chuyển tải tính chất âm nhạc hùng tráng, vang vọng (xem ví dụ 27). Điều đó cũng được thể hiện trong nhiều tác phẩm hợp xướng như: *Du kích Sông Thao* của Đỗ Nhuận, *Sóng Cửa Tùng* của Doãn Nho...

Khi biểu đạt cường độ nhẹ, tốc độ chậm, tạo âm hưởng nhẹ nhàng, xa xăm, thì thường được viết ở âm khu trung và trầm, hoặc tách bè (divisi) để phân tán khối âm thanh. Phần kết chương I trong *Phật Tích cantata*, nhạc sĩ Ngô Quốc Tính sử dụng hợp xướng hỗn hợp ở âm khu trầm, cùng với sự phân bè, giai điệu đi ngang (điệp âm) theo kiểu hát nói, sắc thái rất nhẹ (pp). Ở âm vực và sắc thái này hợp xướng hoàn toàn có thể hát một cách tự nhiên, phù hợp với lời ca cũng như nội dung âm nhạc Phật giáo. Tuy nhiên, hợp âm kết của tác phẩm sử dụng bè giọng nam hát ở âm khu trầm lại thể hiện cường độ fff, đối với giọng hát của người Việt Nam là khó có thể thực hiện được như mong muốn (xem ví dụ 28).

Đa phần, các tác phẩm hợp xướng Việt Nam đều đạt được hiệu quả tốt trong việc phối hợp giữa các bè hợp xướng cũng như giữa hợp xướng với dàn nhạc. Tuy nhiên, trong quá trình sáng tác không ít nhạc sĩ chưa chú ý đến vai trò của việc cân bằng âm lượng, khiến cho tác phẩm hợp xướng chưa đạt được hiệu quả như mong muốn. Chẳng hạn, hợp âm kết Si trưởng (nhịp 160) trong *Việt Nam tiếng hát trái tim ta*, nhạc sĩ Ca Lê Thuần sắp xếp các bè ở âm khu trung thể hiện cường độ fff thì hiệu quả sẽ khó có thể vang được như mong muốn. Hơn nữa, bè Bassi hát nốt Si quãng tám lớn (âm vực trầm) cách xa với ba bè trên, hợp âm được xếp rộng nên khó có thể vang đầy đặn (xem ví dụ 29).

2.2.4.2. Sử dụng các bè solo, duo, trio, độc diễn cảm

Đây là một thủ pháp được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng phổ biến. Trong cấu trúc chính thể của tác phẩm hợp xướng, các nhạc sĩ Việt Nam thường sử dụng solo (một giọng lĩnh xướng), duo (hai giọng lĩnh xướng), trio (ba giọng lĩnh xướng) với nhiều cách làm

khác nhau. Sở dĩ như vậy bởi hợp xướng là nghệ thuật đa thanh bằng giọng người nên có nhiều khả năng diễn tả và giàu cảm xúc, tựa như một nhạc cụ rất linh hoạt, mềm dẻo và khéo léo. Điều đó đòi hỏi sáng tác hợp xướng phải biết khám phá, tìm tòi và sáng tạo. Qua phân tích các tác phẩm hợp xướng Việt Nam, các nhạc sĩ đã tiếp thu nhiều thủ pháp sáng tác hợp xướng của phương Tây như: hòa âm, phức điệu. Có khi hợp xướng đóng vai trò chính, có khi chỉ đóng vai trò như dàn nhạc đệm cho lĩnh xướng. Có khi hợp xướng và dàn nhạc cùng nhau hòa tấu, có khi hợp xướng được hỗ trợ bởi dàn nhạc, và cũng có khi hợp xướng hoàn toàn dùng giọng người (a cappella).

Sử dụng solo: Bắt đầu vào phần mở đầu trong nhiều tác phẩm hợp xướng, các nhạc sĩ Việt Nam thường sử dụng hình thức diễn xướng do một giọng hát có ý nghĩa đặc biệt, giới thiệu những nét đặc trưng của hình tượng nghệ thuật. Chương III trong *Tiếng hát người chiến sĩ biên thuỳ*, nhạc sĩ Tô Hải viết theo phong cách phức điệu giữa solo Tenor và hợp xướng. Lĩnh xướng hát giai điệu chính, đóng vai trò chủ đạo trong việc dẫn dắt chương nhạc, còn hợp xướng nữ sử dụng hòa âm và hình thức mô phỏng tự do. Nhiều tác phẩm hợp xướng cũng sử dụng thủ pháp này như: *Em có nghe mùa xuân*, *Anh nhớ tên con sông* của Huy Du; *Hồi tưởng* của Hoàng Vân; *Trường ca Tây Bắc* của Trọng Bằng...

Trong hợp xướng *Đất nước*, sau phần mở đầu diễn tấu của dàn nhạc, bắt đầu vào phần trình bày, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc để giọng Soprano lĩnh xướng (xem ví dụ 19). Phần phát triển, (nhịp 74-83) và kết (nhịp 154-162) của phần phát triển nhạc sĩ đều để giọng Baryton lĩnh xướng; trong hợp xướng *Hà Nội tiến vào thiên niên kỷ mới*, bằng thủ pháp để solo Baryton vào đầu chương I, nhạc sĩ Đoàn Phi đã tạo hiệu quả ấn tượng, cuốn hút người nghe ngay từ âm hưởng đầu tiên (xem ví dụ 30).

Thủ pháp sử dụng hình thức trình diễn solo cũng được các nhạc sĩ Việt Nam vận dụng rất đa dạng, tùy thuộc vào tình huống, sự đòi hỏi cấu trúc tổng thể của tác phẩm. Nhiều nhạc sĩ sử dụng hình thức trình diễn solo ở phần phát triển tác phẩm, phần tái hiện, đôi khi nó được sử dụng như là nhân tố để kết nối giữa các đoạn, các phần. Nhiều tác phẩm còn sử dụng thủ pháp này trong một chương của tác phẩm hợp xướng nhiều chương, hoặc trong toàn bộ tác phẩm hợp xướng có cấu trúc một chương. Chẳng hạn như: *Tình yêu và xa cách* của Lê Dũng dùng

solo Baryton dẫn dắt giai điệu chính cho toàn tác phẩm; toàn bộ chương III trong *Requiem* của Đỗ Dũng viết cho solo Soprano, dàn nhạc giao hưởng đệm...

Ngoài việc sử dụng hình thức solo, nhiều tác giả cũng đã *sử dụng thành công hình thức duo, trio* như: Trong *Lửa rực cháy*, nhạc sĩ Hồng Đăng sử dụng duo Soprano; trong *Requiem Linh vọng*, nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân sử dụng duo Tenor; trong chương IV của *Cantata Phật Tích*, nhạc sĩ Ngô Quốc Tính sử dụng hai giọng Soprano và mezzo Soprano; trong chương III của *Âm vang Bình Dương*, nhạc sĩ Ca Lê Thuần sử dụng hai giọng Soprano và Tenor; trong chương I của *Requiem*, nhạc sĩ Đỗ Dũng sử dụng ba giọng Soprano, Tenor và Baryton (*xem ví dụ 31*). Qua khảo sát các tác phẩm hợp xướng Việt Nam sử dụng hình thức duo, trio, phần nhiều là hình thức hát bè hoà âm. Nên chăng, khi sử dụng hình thức này, các tác giả cần tăng cường lối viết phức điệu thể hiện tính “nhân vật đặc trưng”, mang yếu tố kịch tính, mang tính triết lý gần giống như thanh xướng kịch, nhạc kịch vẫn thường có.

Việc sử dụng thủ pháp trình diễn solo, duo, trio còn là thể hiện trong tư duy về cách trình diễn tại sân khấu nhằm tạo sự đối lập, sự tương phản giữa “*điểm và diện*”. Ngoài việc đòi hỏi các nhạc sĩ phải hình dung ra hiệu quả âm nhạc về sự đối lập, tương phản giữa một, hai đến ba giọng so với hợp xướng thường gặp trong các bài học về phối âm - phối khí, nó còn thể hiện vai trò cũng như khả năng của mỗi nhạc sĩ trong việc tạo những dấu ấn riêng trong sự sáng tạo, mang phong cách riêng.

Đọc diễn cảm trên nền nhạc: Thủ pháp dùng cách đọc diễn cảm để phát triển âm nhạc được các nhạc sĩ Việt Nam ưa dùng, thường được sử dụng trong phần dạo đầu, phần giữa và phần coda. Về thực chất, cách đọc diễn cảm là dạng biến thể từ hình thức solo và hát nói (recitativo), không chỉ xuất hiện trong sân khấu nhạc phương Tây mà còn có trong nhạc cổ truyền như Tuồng, Chèo, Cải lương của Việt Nam. Đặc biệt, thủ pháp nói và đọc diễn cảm trên nền nhạc còn được sử dụng nhiều trong opera của các nhạc sĩ thế kỷ XX.

Việc sử dụng thủ pháp này thường được vận dụng trong các tác phẩm hợp xướng có nhạc đệm nhằm tạo sự tương phản mạnh, kịch tính, tạo điểm nhấn cũng như khắc sâu thêm nội dung, tư tưởng của tác phẩm. Điển hình như: Trong *Hồi tưởng* (nhịp 151 - 168), nhạc sĩ Hoàng Vân đã khắc hoạ hình ảnh của người anh hùng Tô Vĩnh Diện

lấy thân mình cứu pháo bằng thủ pháp đọc diễn cảm trên nền dàn nhạc và phần vocalise do hợp xướng đảm nhiệm. Chương I trong *Cantata Phật Tích*, nhạc sĩ Ngô Quốc Tính sử dụng lối đọc diễn cảm ở phần phát triển. Trong *Đất nước*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc sử dụng đọc diễn cảm ở phần tái hiện. Trong *Tình yêu và xa cách*, nhạc sĩ Lê Dũng sử dụng đọc diễn cảm ở phần mở đầu và phân đạo nhạc giữa. Trong tác phẩm *Đời đời ghi nhớ ơn*, nhạc sĩ Doãn Nho còn khai thác triệt để tính biểu cảm của từng loại giọng (Soprano, Alto, Tenor, Basso) đọc diễn cảm (*xem ví dụ 32*).

2.2.4.3. Sử dụng diễn tấu đồng âm, đối đáp giữa các bè

Diễn tấu đồng âm: Khi cần diễn tả tính chất âm nhạc mạnh mẽ, khoẻ khoắn hoặc ở sắc thái rất mạnh (f đến fff), lộng lẫy, rõ lời ca, có lẽ không có thủ pháp nào phù hợp bằng thủ pháp các bè diễn tấu đồng âm. Thông thường, khi kết hợp đồng âm giữa giọng nam và giọng nữ, giai điệu sẽ mềm hơn so với diễn tấu giọng nam, nhưng lại làm giảm đi cá tính âm sắc của từng loại giọng. Sự kết hợp đồng âm giữa hai hoặc nhiều loại giọng hát sẽ bổ sung phần nào sự đầy đặn, sự dịu dàng hoặc sức mạnh cho độ vang, nên thường được dùng trong trường hợp giai điệu cần có sức mạnh. Nói chung, sự pha trộn âm sắc thường gặp nhiều ở sắc thái cường độ mạnh (forte) hơn là sắc thái cường độ nhẹ (piano), và thích hợp nhất là khi cần sự biểu hiện mang tính quần chúng hơn là tính riêng tư.

Các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng thủ pháp diễn tấu đồng âm với nhiều sự kết hợp khác nhau của các loại giọng: Sự kết hợp đồng âm của bè Soprani với bè Tenori, bè Alti với bè Bassi; đồng âm của cặp bè nữ Soprani và Alti, cặp bè nam Tenori và Bassi (*xem ví dụ 1*). Nhiều hơn nữa là đồng âm cả bốn bè nam và nữ như *Trường ca Tây Bắc* của nhạc sĩ Trọng Bằng (*xem ví dụ 33*); *Điện Biên Phủ hợp xướng* - chương III của Hoàng Vân (*xem ví dụ 34*)...

Thông thường, các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng thủ pháp các bè diễn tấu đồng âm trong hợp xướng có nhạc đệm nhiều hơn là hợp xướng không nhạc đệm, vì khi để hợp xướng hát một bè, tính đa thanh của loại hình này đã có phần dàn nhạc bổ sung. Còn đối với thể loại a cappella, việc các bè đồng âm trong một câu nhạc thường thiếu chức năng hoà âm theo chiều dọc. Mặt khác, qua nghiên cứu các tác phẩm hợp xướng đã lựa chọn trong

luận án, chưa thấy tác giả nào sử dụng đồng âm giữa bè Soprani và bè Bassi. Phải chăng do sự khác biệt về âm sắc giữa hai loại giọng này quá lớn, khó hòa hợp.

Đối đáp giữa các bè: Trong nền âm nhạc dân gian của các nước phương Đông cũng như Việt Nam đã có thể loại hát giao duyên. Cách diễn xướng của thể loại này thường được phân thành cặp đôi - nam đối đáp với nữ. Do vậy, sử dụng đối đáp giữa các bè có thể bắt nguồn từ thể loại hát giao duyên trong âm nhạc dân gian. Tùy theo nội dung cần diễn tả, hợp xướng được phân chia thành hai bè đối đáp mà phần lớn giai điệu được tiến hành theo kiểu chiều ngang: giọng bè cao đối đáp với giọng bè trầm, giọng bè nữ đối đáp với giọng bè nam, lĩnh xướng đối đáp với hợp xướng. Đây là thủ pháp tạo sự tương phản, đối lập giữa các mảng màu âm thanh trong chỉnh thể thống nhất nhằm hỗ trợ nhau, dẫn dắt âm nhạc phát triển. Thủ pháp này thường được sử dụng trong khuôn khổ một câu nhạc hơn là đoạn nhạc, và khi dùng, các tác giả thường hoà các loại giọng với nhau để tạo sự thống nhất. Có thể coi đối đáp giữa các bè giọng là biến thể của thủ pháp xé lẻ - tổng hợp trong phát triển âm nhạc.

Qua khảo sát, thủ pháp đối đáp giữa các bè được các nhạc sĩ Việt nam sử dụng khá phổ biến. Chẳng hạn như chương IV (nhịp 106-110) trong *Tiếng hát người chiến sỹ biên thuý* (xem ví dụ 35), nhạc sĩ Tô Hải sử dụng bè giọng nam đối đáp với bè giọng nữ; trong *Sóng Cửa Tùng* (nhịp 37-40), nhạc sĩ Doãn Nho vận dụng đặc trưng trong hò lao động, hình thành nên sự hô ứng giữa bè Bassi và hợp xướng. Việc sử dụng theo cách này còn gặp trong nhiều tác phẩm như: chương IV (nhịp 96-106) trong *Mùa xuân trên quê hương đôi mơi* của Trọng Bằng; chương II (nhịp 60-68) trong *Hà Nội tiến vào thiên niên kỷ mới* của Đoàn Phi (xem ví dụ 36)...

2.2.4.4. Sử dụng phức điệu

Phần lớn các tác phẩm hợp xướng Việt Nam viết theo phong cách nhạc chủ điệu. Thủ pháp phức điệu được dùng như việc thể hiện những “gương mặt”, “tính cách” khác nhau, nhưng đều sống thống nhất với nhau trong một “*xã hội âm nhạc*”. Có lẽ vì ý nghĩa đó mà phức điệu luôn được các nhạc sĩ sử dụng làm phương tiện để thể hiện tính chất phong phú, đa dạng trong sáng tác hợp xướng.

Việc sử dụng phức điệu đóng vai trò chủ yếu trong việc phát triển âm nhạc và làm phong phú thêm ngôn ngữ âm nhạc. Hơn nữa, sử dụng phối âm cho hợp xướng kiểu này sẽ tạo được nhiều màu sắc mới mẻ trong cách tiến hành các bè giọng và giải quyết được nhiều vấn đề trở ngại của ngôn ngữ tiếng Việt (đấu giọng). Đặc biệt, trong thủ pháp sáng tác, cách tiến hành các bè lệ thuộc vào nhau, hỗ trợ lẫn nhau sẽ tạo được sự đa dạng về màu sắc của các bè.

Phức điệu tương phản: là sự kết hợp đồng thời của hai hay nhiều giai điệu trái ngược nhau về tiết tấu, về hướng đi của các tuyến giai điệu và cấu tạo trên cơ sở của qui luật đối âm. Trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam, thủ pháp này thường được dùng để phối hợp hai, ba hoặc bốn giai điệu phát triển tương đối độc lập ở các bè...

Phức điệu tương phản dạng đối vị đơn giản xuất hiện trong nhiều tác phẩm hợp xướng: phần II (nhịp 49-64) trong *Du kích sông Thao* của Đỗ Nhuận, (nhịp 63-72) *Sóng Cửa Tùng* của Doãn Nho, chương I (nhịp 45-51, nhịp 56-60) trong *Bài ca mừng xuân* của Nguyễn Văn Nam, chương IV trong *Điện Biên Phủ hợp xướng* của Hoàng Vân (nhịp 59-72, nhịp 77-90)... Trong tác phẩm *Thơ Bác lời xuân*, nhạc sĩ Nguyễn Việt Bình sử dụng đối vị tương phản ba bè ở đoạn a (nhịp 10-18). Câu 1, giai điệu ở bè Alti, bè Soprani đi đối vị tương phản mang tính phụ họa, bè Tenori và Bassi như giữ chức năng đệm hoà âm cho giai điệu chính. Câu 2, giai điệu được giao cho bè Tenori và Alti đi đồng âm, bè Soprani và Bassi giữ vị trí là bè phụ họa, tương phản với bè giai điệu (*xem ví dụ 37*). Để mở rộng âm vực và tăng cường âm lượng cho chủ đề, các nhạc sĩ Việt Nam đã dùng đối vị tăng thêm quãng. Thủ pháp này thường được các nhạc sĩ dùng để tăng thêm sự đầy đặn của bè giai điệu. Chẳng hạn như trong *Bão nổi lên rồi* (nhịp 7-11), nhạc sĩ Trọng Bằng sử dụng tăng thêm quãng 3 (*xem ví dụ 38*).

Ngoài ra, phức điệu tương phản theo kiểu không dùng kỹ thuật đối vị cũng được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng bằng việc kết hợp hai giai điệu trên cùng giọng - điệu. Trong phần coda của hợp xướng *Hội Trường*, nhạc sĩ Hoàng Vân đã kết hợp một lúc giai điệu của hợp xướng hỗn hợp nam nữ có tính chất nhịp hành khúc, khoẻ khoắn với giai điệu của hợp xướng thiếu nhi được nối tiếp cao độ là các quãng 3 thứ, 4 đúng và điệp nốt cùng trường độ nốt móc đơn, thể hiện tính chất âm nhạc trong sáng, tươi vui hoàn toàn tương phản với hợp xướng hỗn hợp, tạo nên một khúc tráng ca tung bừng (*xem ví dụ*

39). Nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc cũng sử dụng thủ pháp này trong tác phẩm *Đất nước*, ở phần I (trình bày), đoạn b' (nhịp 54-64).

Phức điệu mô phỏng: là thủ pháp nhắc lại một giai điệu hoặc một mô-típ, một tiết nhạc ở các bè khác nhau. Theo “*Sách giáo khoa phức điệu*” của Phó giáo sư, Tiến sĩ Phạm Tú Hương, phức điệu mô phỏng được chia làm hai loại: *mô phỏng đơn giản* và *mô phỏng phức tạp*. Mô phỏng đơn giản là hình thức mà giai điệu xuất hiện chỉ được nhắc lại một lần (ở các bè khác); được xuất hiện dưới nhiều hình thức như mô phỏng nguyên dạng, mô phỏng điệu tính, mô phỏng phóng to - thu nhỏ, mô phỏng dồn, mô phỏng phản gương và mô phỏng tổng hợp. Mô phỏng phức tạp còn được gọi là *canon*, là hình thức mà giai điệu được nhắc đi nhắc lại nhiều lần ở các bè.

Hình thức sơ đẳng nhất của mô phỏng đơn giản vẫn thường được gọi là hát đuổi. Ở hình thức này, câu nhạc được giới thiệu làm chủ đề được chuyển từ bè nọ sang bè kia theo những nguyên tắc mô phỏng khác nhau kèm theo những đối đề. Sự luân chuyển của chủ đề sang các giọng hát khác nhau tạo nên vẻ đẹp của tác phẩm, chứ không phải chỉ ở lời ca như khi nghe các tác phẩm theo phong cách chủ điệu. Hình thức hát đuổi thường được các nhạc sĩ sử dụng hai bè giữa giọng nữ và giọng nam. Trong *Sóng Cửa Tùng* (nhịp 80-90), nhạc sĩ Doãn Nho kết hợp giữa thủ pháp chồng quãng với hình thức hát đuổi, sử dụng cặp giọng nữ nhắc lại nguyên dạng giai điệu của cặp giọng nam sau một ô nhịp, tạo nên âm hưởng đầy đặn, khoẻ khoắn (*xem ví dụ 40*); nhiều tác phẩm hợp xướng cũng sử dụng cách này như: *Hàm Luông giọng sông chiến thắng* của La Thăng (nhịp 76-83, nhịp 166-170); *Đường chúng ta đi* của Huy Du (nhịp 68-84); *Hội Trường* của Hoàng Vân (nhịp 347-357); *Việt Nam tiếng hát trái tim ta* của Ca Lê Thuần (nhịp 128-135); *Hà Nội mưa mùa đông* của Đặng Hữu Phúc (nhịp 51-59)...

Phần lớn các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng hình thức mô phỏng nguyên dạng quãng tám và quãng năm, những trường hợp này thường thấy xuất hiện ở phần trình bày và phân tái hiện. Chẳng hạn, để mô phỏng sự cộng hưởng của một đám đông người, trong *Lửa rực cháy*, nhạc sĩ Hồng Đăng còn để các bè lần lượt nối tiếp nhau vào (*xem ví dụ 41*); bắt đầu vào phần hợp xướng trong *Requiem Linh vọng*, nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân kết hợp giữa thủ pháp hoà âm với phức điệu tương phản và phức điệu mô phỏng đơn giản. Các bè Soprani

và Alti được kết cấu theo lối chồng quãng. Các bè Tenori và Bassi cũng theo lối chồng quãng đi đối đề. Sau đó bè Tenori và Bassi mô phỏng nguyên dạng quãng tám chủ đề (cả nhạc và lời) của bè Soprani và Alti. Nhịp 96 -107, tác giả còn sử dụng bè nam nhắc lại nguyên dạng giai điệu của bè nữ, sau đó bè nữ lại được mô phỏng quãng 4 đúng (*xem ví dụ 42*). Hình thức này còn gặp nhiều trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam như: chương I (nhịp 60 - 63) *Bài ca mừng xuân* của Nguyễn Văn Nam...

Phức điệu mô phỏng điệu tính được các tác giả Việt Nam sử dụng tương đối phổ biến. Theo nguyên tắc phương Tây, mô phỏng điệu tính thường tiến hành ở điệu tính át (bậc V), giai điệu có thể thay đổi một vài nốt để phù hợp (*xem ví dụ 32*). Song, thủ pháp này trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam lại được tìm tòi, sáng tạo với nhiều cách khác nhau. Chẳng hạn trong *Hà Nội mùa mưa mùa đông*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc sử dụng mô phỏng điệu tính hạ át, bè Soprani nhắc lại giai điệu của bè Tenori (*xem ví dụ 43*).

Các nhạc sĩ Việt Nam còn kết hợp các hình thức mô phỏng khác nhau trong một câu nhạc, tiết nhạc. Chẳng hạn chương I trong *Tiến lên giành toàn thắng*, nhạc sĩ Huy Thục để bè Alti và bè Bassi nhắc lại nguyên dạng mô típ thứ hai của bè Soprani và Tenori (nhịp 69), nét nhạc sau (nhịp 70) ông sử dụng mô phỏng có biến hóa (*xem ví dụ 44*); thủ pháp mô phỏng dồn còn được nhiều nhạc sĩ sử dụng như chương II (nhịp 17-22) trong *Mùa xuân trên quê hương đổi mới* của Trọng Bằng (*xem ví dụ 45*); trong *Ru con trong mưa mùa xuân* (nhịp 1 -13), nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc đã kết hợp thủ pháp hoà âm với hình thức mô phỏng tự do bằng cách cho bè Bassi nhắc lại bè Soprani. Ngoài ra, ông còn dùng thủ pháp mô phỏng dồn (*stretto*) ở nhịp 10 (*xem ví dụ 46*).

Mô phỏng phức tạp - còn được gọi là *canon*, cũng được sử dụng phổ biến. Mở đầu tác phẩm *Theo chân Bác*, nhạc Ngô Quốc Tính sử dụng canon ba bè có thời gian xuất phát bằng nhau, các bè được mô phỏng theo tuần tự từ bè cao xuống bè trầm. Khởi xướng (P) là bè Soprani, mô phỏng lần thứ nhất là quãng 3 thứ đi xuống do bè mezzo Soprani đảm nhiệm, quãng mô phỏng lần thứ hai là quãng 3 trưởng đi xuống do bè Alti đảm nhiệm (*xem ví dụ 47*).

Cách sử dụng *canon* bốn bè thường gặp là xuất hiện lần lượt các bè từ trên xuống dưới hoặc ngược lại như đoạn b (nhịp 64-73), chương II trong *Bài ca mừng xuân* của Nguyễn

Văn Nam (*xem ví dụ 48*). Ngoài ra, việc sử dụng canon không theo nguyên tắc tuần tự cũng được các nhạc sĩ sử dụng như trong chương I của hợp xướng *Nhớ Bác*, nhạc sĩ Đỗ Dũng đã đó mà sử dụng thủ pháp như sau: khởi xướng (P) là bè Tenori, mô phỏng lần thứ nhất (R1) là bè Bassi đi xuống quãng 5 đúng, mô phỏng lần thứ hai (R2) là bè Alti đi lên quãng 2 trưởng, mô phỏng lần thứ ba (R3) là bè Soprani đi lên quãng 4 đúng trở về giai điệu bè khởi xướng (P) (*xem ví dụ 49*); trong chương III của *Bài ca mừng xuân* (nhịp 21-30), nhạc sĩ Nguyễn Nam, cũng sử dụng canon tương tự như vậy (*xem ví dụ 50*).

Canon còn được sử dụng nhằm tạo hiệu quả diễn tả âm thanh vang vọng (echo) bằng cách nhắc lại một tiết nhạc hoặc một mô-típ nhạc. Trong chương III (nhịp 1-9) của hợp xướng *Nhớ Bác*, nhạc sĩ Đỗ Dũng đã diễn tả tiếng nói vang vọng của Bác Hồ “*Tôi nói đồng bào nghe rõ không*” trước khi đọc Tuyên ngôn Độc lập, hợp xướng hỗn hợp hát đồng âm ở cường độ mạnh (f). Sau đó mô phỏng nguyên dạng ở quãng tám dưới (bỏ bè Soprani) với cường độ nhẹ (p) nhằm tạo sự tương phản về âm khu, cường độ. Tiếp theo, tác giả sử dụng thủ pháp nhắc lại đồng âm bằng cách mô tiến giai điệu lên quãng 4 đúng và mô phỏng xuống quãng tám dưới, nhưng sử dụng hợp âm (*xem ví dụ 51*).

Thủ pháp *canon vô tận* được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng khá thường xuyên trong tác phẩm hợp xướng. Trong *Hồi tưởng* (nhịp 347-352) của Hoàng Vân (*xem ví dụ 52*); trong chương I (nhịp 126-134) của *Mùa xuân quê hương đổi mới*, nhạc sĩ Trọng Bằng cũng tạo sự khác biệt, mới mẻ cho toàn chương nhạc bằng thủ pháp canon vô tận (*xem ví dụ 53*); sử dụng thủ pháp canon vô tận còn được tìm thấy trong nhiều tác phẩm như: *Hát lên em* (nhịp 60-77) của Huy Du, chương II (nhịp 84-92) trong *Hà Nội tiến vào thiên niên kỷ mới* của Đoàn Phi, *Đời đời ghi nhớ* (nhịp 112-122) của Doãn Nho, chương I trong *Trở lại Trường Sơn* (nhịp 27-32) của Thế Bảo... Đặc biệt, trong suốt 8 ô nhịp (nhịp 113-117) của hợp xướng *Đất nước*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc đã sử dụng thủ pháp *canon vô tận* giữa cặp bè Alti và Bassi, vừa tạo một nền hoà âm tri túc vững chắc vừa tạo sự phát triển của giai điệu theo kiểu mô tiến quãng hai đi lên, tạo cao trào cho phần phát triển của tác phẩm (*xem ví dụ 54*).

Giai đoạn 1954 đến đầu thập niên 80 thế kỷ XX, các nhạc sĩ được đào tạo bài bản về sáng tác nên việc sử dụng các hình thức phức điệu tương phản, phức điệu mô phỏng một

cách phong phú và đa dạng trong các tác phẩm hợp xướng. Đồng thời, các hình thức phức điệu này còn bộc lộ được âm hưởng độc đáo của âm nhạc dân gian. Các tác phẩm hợp xướng viết ở giai đoạn sau ngày càng được vận dụng một cách nhuần nhuyễn và xuất hiện nhiều tìm tòi mới mẻ, sáng tạo tinh tế trong việc sử dụng thủ pháp phức điệu trên nguyên tắc sáng tác cổ điển phương Tây. Các nhạc sĩ đã có những tìm tòi sáng tạo riêng như xây dựng đáp đề ở điệu tính hạ át hoặc việc sử dụng điệu thức năm âm nên đáp đề không theo một quãng cố định. Việc kết hợp nhiều hình thức phức điệu trong cùng một câu nhạc, đoạn nhạc nhằm biểu đạt hình tượng âm nhạc khác nhau đã được chú trọng hơn. Chẳng hạn, nhịp 105 - 112 trong *Đất nước*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc kết hợp cùng một lúc (bè Soprani và Alti đảm nhiệm giai điệu chính; bè Tenori và Bassi vừa tạo sự đối đáp vừa tạo âm nền; dàn dây mở rộng phức điệu bằng thủ pháp nhân đôi trường độ, tạo nền hòa âm. Việc sử dụng canon bốn bè cũng được các nhạc sĩ sử dụng nhiều trong các tác phẩm giai đoạn sau này.

2.2.4.5. *Sử dụng hoà âm*

Hoà âm là một phần quan trọng của ngôn ngữ âm nhạc, đóng vai trò lớn trong tư duy, quan điểm của mỗi nhà soạn nhạc. Ngoài khả năng diễn tả các trạng thái cảm xúc, nó còn tạo ra cảm giác về “màu sắc” trong tác phẩm âm nhạc. Những bài tập về hoà âm bốn bè mang tính kinh viện thường được viết trên cơ sở bốn giọng hát của hợp xướng (Basso, Tenor, Alto và Soprano). Việc nối tiếp các hợp âm theo luật Hoà âm nghiêm khắc chỉ nhằm bảo đảm sự phong phú tuyến đi của nhiều bè, tức là vừa nhận thấy có nhiều bè vừa thấy chúng kết hợp với nhau hài hòa. Những quy tắc vốn bị cấm, những lỗi cần tránh của hoà âm cổ điển được đúc kết từ thời Rameau (thế kỷ XVII) đã được “mềm hoá” trước sức vươn mạnh mẽ của âm nhạc hiện đại. Đương nhiên, những quy tắc cơ bản đó vẫn được sử dụng một cách phổ biến trong nhiều tác phẩm hợp xướng.

Hoà âm được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng phổ biến trong viết hợp xướng là *sử dụng chồng quãng* - các bè hợp xướng được tiến hành theo cùng một âm hình tiết tấu, hay nói cách khác là sự phối hợp các bè theo hoà âm chiều dọc. Từ kỹ thuật hoà âm bốn bè trên cơ sở bốn giọng hát của hợp xướng, trong sáng tác hợp xướng, các nhạc sĩ đã vận dụng không hoàn toàn cứng nhắc theo những qui tắc hoà âm khắt khe. Ngay cả các nhạc sĩ thời kỳ Baroque và Cổ điển Vienne như nhạc sĩ J.S. Bach, W.A. Mozart cũng không ngần ngại

dùng các thủ pháp: chéo bè, bốn bè cùng hướng, quãng năm song song... Tiếp thu thủ pháp này, phần lớn các nhạc sĩ Việt Nam đề cao hiệu quả âm thanh hài hoà, phù hợp với tính chất và nội dung âm nhạc để quyết định việc sử dụng hai bè, ba bè, bốn bè, thậm chí đến tám bè. Chẳng hạn, nhịp 17 và nhịp 19 trong hợp xướng nam *Anh nhớ tên con sông*, nhạc sĩ Huy Du sử dụng *chéo bè* giữa bè Tenori, Barytoni và Bassi (*xem ví dụ 17*); trong *Trăng chiều* (nhịp 6-8) nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc cũng sử dụng *chéo bè* giữa Soprani và Alti (*xem ví dụ 55*). Việc sử dụng “*bắt chéo bè*” còn được tác giả sử dụng trong *Ru con trong mưa mùa xuân* (nhịp 42-43). Trong *Requiem Linh vọng* (nhịp 91-94), nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân sử dụng bè Alti hát cao hơn quãng 3 so với bè Soprani (*xem ví dụ 56*). Trong chương I của hợp xướng *Truyện Kiều* (nhịp 10-11), nhạc sĩ Vũ Đình Ân cũng sử dụng theo cách này.

Việc sử dụng các quãng kết hợp theo chiều dọc trong lối viết hoà âm hai bè (có thể gọi là hợp âm thiếu) được các nhạc sĩ vận dụng một cách phong phú. Lối viết này đôi khi không thể hiện rõ chức năng hợp âm so với hợp âm đầy đủ, nhưng trong thực tế, hoà âm bốn bè cũng đã có trường hợp dùng hợp âm chỉ có hai âm - đó là những hợp âm chủ (bậc I) thiếu, khi đứng sau hợp âm D hoặc D₇.

Quãng 3, quãng 6: được các nhạc sĩ Việt Nam thường dùng trong viết hợp xướng. Có thể dẫn ra các tác phẩm hợp xướng Việt Nam sử dụng nhiều quãng ba và quãng sáu: Trong *Bão nổi lên rồi* của Trọng Bằng (*xem ví dụ 38*); trong *Việt Nam tiếng hát trái tim ta* của Ca Lê Thuần (*xem ví dụ 57*); trong *Phật Tích cantata* của Ngô Quốc Tính... Các nhạc sĩ Việt Nam còn sử dụng quãng 3 và quãng 6 hoà âm cho bốn loại giọng, tạo nên hai tầng âm thanh (tăng đôi hai bè) cách nhau quãng tám đúng giữa bè giọng nam (Tenori và Bassi) và bè giọng nữ (Soprani và Alti) để tạo thành khối âm thanh đầy đặn, hoà quyện, gắn kết. Chẳng hạn, trong *Trường ca Tây Bắc* (nhịp 54-62) nhạc sĩ Trọng Bằng đã kết hợp chồng quãng 3 và quãng 6 để tạo nên âm hưởng gắn kết (*xem ví dụ 58*); trong *Trăng chiều*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc cũng sử dụng chồng quãng 3 hoặc quãng 6 cho bè Soprani và Alti ở âm khu trung và cao nhằm tạo âm thanh gắn kết, hòa quyện (*xem ví dụ 59*).

Quãng 4, quãng 5: Tuy có tạo cảm giác rộng, cứng, song các nhạc sĩ Việt Nam thích dùng vì phù hợp với tâm lý người Việt. Quãng 4 đúng và quãng 5 đúng rất có hiệu quả trong việc tạo nên âm hưởng “độc lập” như: chương I (nhịp 97 - 104) trong *Cantata Phật*

Tích, nhạc sĩ Ngô Quốc Tính đã sử dụng chồng quãng 4 đúng ở âm vực trầm (a - d1) cho hợp xướng hỗn hợp bốn loại giọng, giai điệu được tiến hành theo kiểu điệp âm, nhưng không gây cho người nghe cảm giác nặng nề (*xem ví dụ 60*); trong *Dọc miền Quan Họ* (nhịp 12 - 16), nhạc sĩ Nguyễn Thiếu Hoa chủ yếu nối tiếp hoà âm hai bè bằng thủ pháp chồng quãng 5 đúng hoặc quãng 4 đúng, diễn tả tính chất âm nhạc nhẹ nhàng, thưa mỏng (*xem ví dụ 10*); trong *Hà Nội mưa mùa đông*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc sử dụng chồng quãng 5 đúng (c-g), đối đáp ở hai bè Bassi và Alti trong sáu nhịp (nhịp 53-58) như nhạc cụ đệm cho hai bè Tenori và Soprani hát giai điệu theo thủ pháp canon.

Tuy nhiên, trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam, việc sử dụng chồng quãng 4, quãng 5 vẫn ít hơn so với quãng 3 và quãng 6, thậm chí được coi là yếu tố điểm xuyết. Việc sử dụng thủ pháp chồng quãng trong hoà âm hai bè thường không theo cách chọn quãng đơn thuần, máy móc mà luôn nối tiếp quãng gắn với chức năng hợp âm và quan hệ điệu tính. Trong đoạn b của chương III trong *Tiến lên! Giành toàn thắng*, nhạc sĩ Huy Du sử dụng đan xen chồng quãng 4 đúng và quãng 3 thứ (b¹-es, c²-f, c¹-es) nằm trong điệu tính Mi giáng trưởng, kết câu thứ nhất (nhịp 55) vẫn là chồng quãng 4 đúng (f-b), hai nốt này trong điệu tính Si giáng trưởng (*xem ví dụ 8*). Cách làm này còn xuất hiện trong nhiều tác phẩm hợp xướng như: *Hội trường* của Hoàng Vân, *Hàm Luông giòng sông chiến thắng* của La Thăng...

Việc sử dụng hoà âm trong tác phẩm hợp xướng còn được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng theo lối chồng âm, đó là sự kết hợp của quãng 4 với quãng 5, quãng 4 với quãng 2 hoặc các quãng 4, quãng 5 chồng lên nhau. Trong luận văn của Hoàng Hoa [59:93] coi đó các chồng âm trên là hợp âm có cấu trúc chồng quãng 4. Tuy nhiên, chúng tôi sẽ trình bày vấn đề này theo tài liệu của Tiến sĩ Phạm Phương Hoa [153:11] để phân tích việc sử dụng hoà âm trong các tác phẩm hợp xướng.

Cách sử dụng chồng âm không phải là cách làm phổ biến trong các tác phẩm hợp xướng, nhưng cũng được các nhạc sĩ dùng trong một vài trường hợp để tạo màu sắc hoà âm vừa gần gũi với âm hưởng dân tộc, vừa mang tính chất âm nhạc hiện đại. Chẳng hạn như: nhịp 113 - 120 trong *Đất nước*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc sử dụng chồng ba quãng năm (hai quãng 5 đúng và một quãng 5 giảm) gọi cho người nghe cảm nhận

được tính chất gay gắt, kịch tính mà âm nhạc cần diễn tả (*xem ví dụ 54*); trong *Bài ca mừng xuân* của Nguyễn Văn Nam đã sử dụng đan xen chồng quãng 4, quãng 5, chồng quãng 4 kết hợp với quãng 5 để tạo âm hưởng đặc trưng dân tộc (*xem ví dụ 61*). Trong *Du kích Sông Thao* (nhịp 63-65, nhịp 76-77), nhạc sĩ Đỗ Nhuận đã sử dụng chồng quãng 4 đúng kết hợp quãng 2 trưởng tạo thành chồng âm (*xem ví dụ 62*); nhịp 25 trong *Ru con mùa đông*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc chồng quãng 4 đúng kép kết hợp với quãng 2 trưởng ở bè Bassi, Tenori và Alti (*xem ví dụ 63*).

Hợp âm (theo nghĩa mà luận án sử dụng là những chồng âm được sắp xếp theo quy luật hoà âm cổ điển, coi hợp âm là chồng âm có từ ba âm trở lên, khác độ cao và được sắp xếp chồng lên nhau quãng 3 hoặc xếp theo các thể đảo của nó).

Để thể hiện một âm hưởng vang, đầy đặn, gắn kết, các nhạc sĩ thường theo lối sử dụng hợp âm trên bốn loại giọng hỗn hợp (Basso, Tenor, Alto, Soprano). Hợp âm được các nhạc sĩ sử dụng theo các cách khác nhau: *Cách thứ nhất* là bè Soprani và Tenori đi giai điệu (thường là chập bè), còn bè Alti và bè Bassi đi bè hòa âm. Cách làm này nhằm tô đậm giai điệu, đầy đủ chức năng hợp âm, tạo âm hưởng đầy đặn. Nhiều tác phẩm sử dụng cách này như *Requiem Linh vọng* của Đỗ Hồng Quân (*xem ví dụ 64*), *Hà Nội tiến vào thiên kỷ* của Đoàn Phi... *Cách thứ hai* là hợp âm tiến hành theo hoà âm bốn bè được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng thường xuyên trong các tác phẩm hợp xướng. Chẳng hạn, trong *Việt Nam tiếng hát trái tim ta* của Ca Lê Thuần (*xem ví dụ 65*). Chúng ta còn gặp cách sử dụng này trong nhiều tác phẩm: *Chim sẻ đồng* của Đỗ Dũng, *Vượt núi* của Hoàng Vân, *Em có nghe mùa xuân* của Huy Du, *Ta tự hào đi lên Ôi! Việt Nam* của Chu Minh, *Tình yêu và xa cách* của Lê Dũng; trong *Du kích Sông Thao*, nhạc sĩ Đỗ Nhuận sắp xếp hợp âm Sol bảy trưởng (nhịp 29) tăng đôi âm ba ở Soprani và Tenori, tăng đôi âm năm ở bè Alti và Bassi, tạo thành sáu bè (*xem ví dụ 66*). *Cách thứ ba* là sử dụng đan xen chồng quãng và hợp âm. Cách làm này thường xảy ra ở cuối câu nhạc, đoạn nhạc hoặc kết tác phẩm nhằm mở rộng âm vực của hợp xướng và khẳng định rõ chức năng hợp âm. Chẳng hạn, trong *Lửa rực cháy* (nhịp 75-78) của Hồng Đăng, nhịp 75 (phách 4 hợp âm Si giáng bảy trưởng bớt âm 3) đến đầu nhịp 78 là chồng quãng, kết câu là hợp âm bậc VI tăng đôi

âm năm của điệu tính Si giáng trưởng (*xem ví dụ 67*); trong *Requiem Linh vọng* nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân cũng sử dụng như vậy (*xem ví dụ 64*).

Trong hoà âm bốn bè theo phong cách hoà âm cổ điển châu Âu, người ta thường tránh tiến hành bốn bè cùng hướng. Tuy nhiên, trong cách tiến hành bè cho hợp xướng, các nhạc sĩ Việt Nam không ngại ngần sử dụng bốn bè tiến hành cùng hướng như: trong *Bài ca Hồ Chí Minh* (nhịp 32-34) của Vĩnh Lai (*xem ví dụ 68*); chương I trong *Trở lại Trường Sơn* (nhịp 72 -73) của Thế Bảo (*xem ví dụ 69*); *Requiem Linh Vọng* của Đỗ Hồng Quân (*xem ví dụ 66*); trong chương I của *Bài ca mừng xuân*, nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam còn tiến hành năm bè cùng hướng (nhịp 93), bảy bè cùng hướng (nhịp 108-109) (*xem ví dụ 70*).

Việc nối tiếp hợp âm bốn bè đi xuống và song song quãng 8 đúng cũng xuất hiện trong một số tác phẩm hợp xướng như: mở đầu hợp xướng a cappella *Em có nghe mùa xuân* (nhịp 1- 6), nhạc sĩ Huy Du sử dụng bốn hợp âm đầu và các quãng tám đúng được đặt ở hai bè ngoài cùng nhằm tô đậm giai điệu. Đặc biệt sự thay đổi màu sắc hòa âm được nhấn mạnh là hợp âm thứ tư, thuộc điệu Sol thứ hòa âm - hợp âm năm tăng, do vậy ta biết tác giả đã dùng điệu thức trưởng - thứ liên hợp, tức trưởng - thứ cùng tên hay cùng giọng, khác điệu (*xem ví dụ 71*); trong *Bài ca ban chiều* (nhịp 14-15), nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc sử dụng lướt và thâu các hợp âm năm tạo thành bốn bè cùng hướng (lướt: G-F-Es; thâu: Es-Des-Es), quãng 8 song song giữa bè Tenori và bè Soprani, quãng 5 song song giữa bè Bassi và bè Alti nhằm tạo sự thay đổi màu sắc hòa âm kết câu nhạc (*xem ví dụ 72*).

Để tăng thêm sự biểu hiện ngôn ngữ âm nhạc dân tộc, nhiều tác phẩm hợp xướng Việt Nam đã sử dụng hợp âm trưởng hoặc thứ kết hợp thêm quãng 2, quãng 6 và đặc biệt là quãng 4. Trong chương I *Bài ca mừng xuân* (nhịp 67), nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam sử dụng hợp âm Sol giáng trưởng kết hợp thêm quãng 2 trưởng trước khi về kết câu (*xem ví dụ 73*); trong *Việt Nam tiếng hát trái tim ta*, nhạc sĩ Ca Lê Thuần sử dụng hợp âm Mi thứ thêm quãng 6 trưởng (*xem ví dụ 65*); chương VII trong *Requiem*, nhạc sĩ Đỗ Dũng sử dụng thêm quãng 4 đúng ở các hợp âm Re thứ (*xem ví dụ 74*)...

Có thể thấy, việc sử dụng cấu trúc hợp âm có thêm quãng 4, quãng 2 hoặc các âm trong điệu thức năm âm, nhất là các tác phẩm hợp xướng viết từ thập niên 90 thế kỷ XX đến nay ngày càng được các nhạc sĩ Việt Nam chú trọng. Hòa âm có liên quan

chặt chẽ đến lối tiến hành giai điệu, nên việc khai thác và vận dụng các điệu thức ngũ cung dân tộc, các quãng đặc trưng trong giai điệu sẽ dẫn đến sử dụng hòa âm theo lối chồng quãng là hoàn toàn tự nhiên, phù hợp với thẩm mỹ của người Việt Nam. Cũng như vậy, trong nhiều tác phẩm hợp xướng, lối cấu trúc chồng quãng 4, quãng 5 cũng được các tác giả Việt Nam sử dụng nhiều. Tuy nhiên, trong các công trình nghiên cứu về hòa âm, rất tiếc là chưa có sự tổng kết về hiện tượng này với tính hệ thống cao.

2.2.5. Phối khí phần đệm cho hợp xướng

Luận án tập trung nghiên cứu đặc điểm phối khí phần đệm trong các tác phẩm hợp xướng bao gồm các tác phẩm với dàn nhạc, với phần đệm piano. Bên cạnh đó, những tác phẩm hợp xướng không dàn nhạc đệm, sử dụng giọng hát như nhạc cụ trong dàn nhạc cũng sẽ được chúng tôi đề cập đến trong mục này.

2.2.5.1. Phối khí dàn nhạc đệm

Như chúng ta đã biết, dàn nhạc giao hưởng có thể thực hiện được các sắc thái âm nhạc một cách đa dạng và phong phú. Dàn hợp xướng cũng vậy, nó có thể thể hiện được cường độ sắc thái từ ppp đến fff. Đây chính là sự đồng nhất tương đối trong khả năng diễn tả hình tượng nghệ thuật giữa nghệ thuật hợp xướng (thanh nhạc) và nghệ thuật giao hưởng (khí nhạc). Trong sự phối hợp này, dàn nhạc giao hưởng luôn là “người bạn đồng hành” hỗ trợ cho sự vận động cũng như việc thể hiện của dàn hợp xướng được linh hoạt hơn, có sức sống hơn. Hơn nữa, vai trò của dàn nhạc còn được thể hiện một cách rõ nét, không thể thiếu trong việc thể hiện những hình tượng âm nhạc có tính đặc trưng để liên kết giữa các chương, các đoạn nhạc, tạo nên sự thống nhất cho toàn bộ tác phẩm.

Do nắm bắt được tính năng của giọng người, những khả năng và giới hạn của giọng hát, nên việc phối khí cho dàn nhạc giao hưởng đệm cho hợp xướng phần lớn đều đạt hiệu quả tốt, các sắc thái âm nhạc của hai mảng thanh nhạc và khí nhạc luôn có sự thống nhất cao. Các nhạc sĩ Việt Nam còn vận dụng thủ pháp phối khí của từng bộ nhạc cụ, đặc tính âm sắc của từng loại nhạc cụ trong việc phối hợp với các giọng hát, diễn tả hình tượng âm nhạc một cách phù hợp, không lấn át tiếng hát của hợp xướng, đồng thời đảm bảo vai trò của dàn nhạc tăng thêm màu sắc trong kết cấu chính thể của tác phẩm.

Một cách làm phổ biến mà các nhạc sĩ Việt Nam thường sử dụng để tô đậm giai điệu là lựa chọn một số nhạc cụ trong dàn nhạc trình tấu đồng âm cùng với bè giai điệu lĩnh xướng hoặc hợp xướng. Trong chương III của *Tiến lên! Giành toàn thắng*, nhạc sĩ Huy Du sử dụng một kèn Corno diễn tấu đồng âm cùng solo Tenor (xem ví dụ 11); trong *Requiem Linh vọng*, nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân sử dụng Violini I diễn tấu cùng Soprano solo (xem ví dụ 75); trong *Đất nước*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc lại sử dụng kèn Clarinetto đi giai điệu cùng bè Alti, sáo Flauto đi giai điệu cùng bè Soprani (xem ví dụ 76); trong chương I của *Điện Biên Phủ hợp xướng*, nhạc sĩ Hoàng Vân sử dụng bè Violini 1, Flauti, Oboi đi cùng hợp xướng hỗn hợp đồng âm (xem ví dụ 77)...

Ngoài việc sử dụng dàn nhạc làm phần nền hoà âm đệm cho hợp xướng, các nhạc sĩ còn sử dụng phân tuyến bè trong dàn nhạc diễn tấu cùng các bè hợp xướng nhằm tạo ra âm thanh dày dặn, nổi bật hình tượng âm nhạc, làm cho giai điệu, hoà âm có thêm nhiều màu sắc, góp phần làm rõ tính chất của đoạn nhạc. Trong chương I của *Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy*, nhạc sĩ Tô Hải sử dụng các bè diễn tấu đồng âm cùng các bè hợp xướng: Violini và Soprani, Violini II và Alti, Viola và Tenori, Violincelli - và Bassi (xem ví dụ 78); trong *Requiem Linh vọng* (nhịp 156-159), nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân sử dụng các bè của bộ gỗ và bộ dây phân tuyến diễn tấu đầy đủ cùng các bè của hợp xướng (xem ví dụ 79); trong *Trường ca Tây Bắc* (nhịp 29-33), nhạc sĩ Trọng Bằng còn dùng thủ pháp canon giữa hợp xướng bè nam và bè nữ, bè Flauti cùng Oboi đi đúp bè cùng các bè nữ, còn bè Clarinetti đi đúp bè cùng các bè nam (xem ví dụ 80); trong một đoạn nhạc của hợp xướng *Đất nước* (nhịp 54-61), nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc lại sử dụng đan xen các bè trong bộ dây với hai bè hợp xướng nữ. Nhịp 54 - 57 do bè Violini 1 đi giai điệu cùng bè Soprani, bè Violini 2 và bè Viola đi giai điệu đồng âm cùng bè Alti, đến nhịp 58 - 61 thay đổi bè Violini 1 và Violini 2 đi đồng âm cách nhau quãng 8 đúng theo giai điệu cùng bè Soprani, còn bè Viola đi giai điệu cùng bè Alti (xem ví dụ 81). Cách thay đổi bè nhạc cụ đã tạo nên sự phong phú về màu sắc trong việc tô đậm giai điệu. Ngoài ra, đoạn b2 (nhịp 95-110) nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc còn sử dụng thủ pháp nhân đôi trường độ ở các nhạc cụ bộ dây, tạo nền hoà âm, mở rộng âm vực nhằm tăng cường âm lượng cho chủ đề.

Để làm rõ công năng hoà âm, các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng dàn nhạc với vai trò bổ sung đầy đủ chức năng của hợp âm, tạo màu sắc cho tác phẩm. Đây là cách làm phổ biến trong các đoạn nhạc, câu nhạc mà phần hợp xướng viết theo lối đồng âm, hoặc hoà âm chồng quãng hai bè. Chẳng hạn như chương I (nhịp 64 - 68) trong *Requiem* của Đỗ Dũng, chương III (nhịp 214 - 219) trong *Điện Biên Phủ hợp xướng* của Hoàng Vân... Trong *Đất nước* (nhịp 144 - 154), nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc để rộng bè, tạo khoảng cách xa giữa bè giọng nữ và bè giọng nam, dù vậy, hiệu quả âm thanh không hề cảm thấy rỗng bởi được lấp đầy bằng các hợp âm của dàn nhạc (*xem ví dụ 82*).

Vai trò của dàn nhạc trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam không chỉ đơn thuần là phần đệm cho hợp xướng, mà bản thân nó còn có tính độc lập nhất định. Trong nhiều tác phẩm hợp xướng, có đoạn, có phần được dàn nhạc trình tấu như là tác phẩm khí nhạc độc lập, giữ vai trò cầu nối gắn kết với phần hợp xướng. Trong phần đầu, chương I của *Tiến lên giành toàn thắng*, nhạc sĩ Huy Thục sử dụng dàn nhạc không chỉ nhằm tô đậm, diễn tả các cung bậc cảm xúc cho việc đọc diễn cảm mà bản thân nó có thể diễn tấu một cách độc lập, đầy đủ nội dung hình tượng nghệ thuật; trong chương I của *Mùa xuân trên quê hương đổi mới*, nhạc sĩ Trọng Bằng sử dụng dàn nhạc giao hưởng mở đầu bằng âm hưởng điệu hò Nam Bộ gồm 4 nốt (es-g-b-c) được chuyển từ điệu tính Mi giáng trưởng sang Sol giáng trưởng, phát triển lên cao trào qua Si giáng thứ, Si giáng trưởng về Mi giáng trưởng; trong *Tình yêu và xa cách* của Lê Dũng phần mở đầu và phần coda có cấu trúc lớn, do dàn nhạc trình tấu cùng với hợp xướng nữ hát vocalise - như nhạc cụ. Phần coda không mang ý nghĩa kết thúc mà như là sự tiếp tục phát triển, được dừng ở bậc át theo kiểu kết lửng, tạo cảm giác không bao giờ kết thúc đối với người nghe (*xem phụ lục tác phẩm/trang 291*).

Cũng với ý nghĩa đó, phần mở đầu trong hợp xướng *Đất nước*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc viết theo phong cách âm nhạc đa điệu tính gồm hai giai đoạn. Giai đoạn một (nhịp 1-13), tác giả xây dựng nét giai điệu ở bè Clarinet gồm bốn âm, được dịch chuyển theo quãng 3 trưởng đi xuống (des-f-as-b, a-cis-e-fis, f-g-c-d). Tiếp theo, các nhạc cụ của dàn nhạc lần lượt xuất hiện, sử dụng nhiều quãng 2 thứ (nửa cung) chạm nhau tạo cảm giác mờ lung, huyền ảo. Giai đoạn hai (nhịp 14-29) được tác giả viết theo phong cách đa điệu tính, có thể được coi là phần giới thiệu các “nhân vật”, trình bày những nét điển hình về hình tượng âm nhạc cũng như nội dung, tư tưởng của tác phẩm. Toàn bộ phần mở đầu mang tính độc lập,

giữ vai trò không thể thiếu trong cấu trúc cũng như bố cục của tác phẩm hợp xướng (*xem phụ lục tác phẩm/trang 276*).

Việc khai thác màu sắc của nhạc cụ dân tộc để tạo nên âm hưởng dân gian cũng được một số tác giả sử dụng. Chẳng hạn, chương II trong *Điện Biên Phủ hợp xướng*, nhạc sĩ Hoàng Vân đã bổ sung vào dàn nhạc nhạc cụ trống Đé - một nhạc cụ thường dùng trong sân khấu Chèo, cùng với pizzicato của bộ dây nhằm tạo nên âm hưởng của làn điệu Chèo. Cùng với cách làm đó, nhạc sĩ Vũ Đình Ân còn táo bạo hơn khi kết hợp dàn nhạc dân tộc với đàn piano giữ chức năng đệm, dạo nhạc, cầu nối cho các chương, các phần của tác phẩm hợp xướng *Lục Vân Tiên*. Bên cạnh đó, nhiều tác phẩm còn đưa thêm các âm thanh tự nhiên trong cuộc sống như tiếng huyết sáo, tiếng vỗ tay, tiếng hoan hô, khiến cho tác phẩm mang đậm hơi thở cuộc sống. Ngoài nhạc cụ đệm là piano ra còn có thêm guitar, saxophone, keyboard, nhạc điện tử... làm phong phú thêm âm hưởng tác phẩm hợp xướng.

2.2.5.2. Phần đệm piano cho hợp xướng

Đàn piano thường được ví như là một dàn nhạc thu nhỏ, bởi âm vực của nó tương xứng so với âm vực của các nhạc cụ trong dàn nhạc giao hưởng. Chính vì lợi thế đó mà nó luôn là sự lựa chọn hàng đầu đối với nhiều nhạc sĩ sáng tác trong viết phần đệm cho hợp xướng. Đương nhiên, sự phong phú về âm sắc của đàn piano vẫn không thể so sánh được với dàn nhạc.

Cũng giống như dàn nhạc, phần đệm piano trong cơ cấu của tác phẩm hợp xướng đóng vai trò, chức năng giới thiệu, dẫn dắt chủ đề, làm cầu nối giữa các đoạn nhạc, câu nhạc hoặc tổng kết, bổ sung hình tượng âm nhạc. Trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam, piano thường được sử dụng chủ yếu với vai trò bổ sung hoà âm trên cơ sở có âm hình đệm rõ ràng. Chẳng hạn, trong *Dọc miền Quan họ*, nhạc sĩ Nguyễn Thiều Hoa sử dụng âm hình rải hợp âm (*xem ví dụ 10*); trong chương III của *Bài ca mừng xuân*, nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam sử dụng âm hình tiết tấu kiểu hành khúc kết hợp với chồng quãng (*xem ví dụ 83*). Ngoài ra, một số tác phẩm còn sử dụng nhạc cụ piano là nhạc cụ đệm chính trong dàn nhạc, mang tính chất dẫn dắt toàn bộ phần đệm cho hợp xướng. Trong *Tình yêu và xa cách*, nhạc sĩ Lê Dũng sử dụng dàn nhạc có thành phần

các nhạc cụ điện tử theo kiểu "bán cổ điển" đệm cho đơn ca và hợp xướng, nhưng nhạc cụ dẫn dắt toàn bộ tác phẩm là piano.

2.2.5.3. Sử dụng hợp xướng như nhạc cụ trong dàn nhạc

Việc các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng hợp xướng như nhạc cụ trong dàn nhạc với tính chất đệm hoà âm không phải là vấn đề mới mẻ. Nhiều nhạc sĩ nổi tiếng thế giới đã từng sử dụng thủ pháp này như: G. Rossini, H. Berlioz, C. Debussy, M. Ravel.... Các giọng hát trong hợp xướng được dùng như các nhạc cụ của dàn nhạc với lối hát không lời (vocalise), ngâm miêng hoặc hé miêng bằng các nguyên âm (a, ê, ư) hay (hum, hur, bông...). Ngoài ra, giọng hát trong hợp xướng còn được dùng để mô phỏng các tiếng động, tiếng chim hót, tiếng đàn guitare... Việc sử dụng này có hiệu quả đặc biệt đối với cách viết hợp xướng a cappella. Với thể loại hợp xướng không nhạc đệm thì mỗi bè, giọng đã ẩn chứa đầy đủ chức năng như dàn nhạc: bè Bassi thường đảm nhiệm chức năng hoà âm, bè Tenori và Soprani thường đảm nhiệm chức năng hát giai điệu, bè Alti như là “chất keo kết dính” gắn kết sự hoà hợp giữa phần trầm và phần cao. Sử dụng thủ pháp này, người nhạc sĩ cần phải có sự am hiểu sâu sắc về tính năng của từng bè giọng, về tính chất của mỗi loại giọng hát, tính chất từng âm khu của mỗi loại giọng để phát huy hết khả năng biểu hiện của chúng. Sự hấp dẫn của thể loại này chính là ở chỗ “thuần giọng người” - tính chất người làm cho khán - thính giả xúc động sâu xa hơn mà không thể có loại nhạc cụ nào thay được nó.

Sử dụng hợp xướng như nhạc cụ trong dàn nhạc được khai thác nhiều trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam như: *Hàm Luông giọng sông chiến thắng* của La Thăng, *Ru con mùa đông* của Đặng Hữu Phúc... Nhạc sĩ Đỗ Dũng cũng đã khai thác thủ pháp này trong hợp xướng a cappella *Nhớ Bác*, ở chương III ông để hợp xướng với lối hát ngâm miêng, mô phỏng dàn nhạc đệm cho giai điệu mượt mà do Solo đảm nhiệm, bè Soprani và bè Tenori đệm theo kiểu âm hình hóa hòa âm, bè Alti và bè Bassi được kết cấu theo hợp âm chồng quãng 4 đúng, 5 đúng ngân dài tạo hòa âm nền (xem ví dụ 21). Ông còn sử dụng thủ pháp này ở các chương III, chương VII.

Việc sử dụng hợp xướng như nhạc cụ trong dàn nhạc làm phong phú thêm màu sắc và khả năng thể hiện hình tượng âm nhạc khi được sử dụng trong các tác phẩm hợp xướng có dàn nhạc đệm. Các nhạc sĩ Việt Nam thường dùng thủ pháp này ở hợp

xướng nhằm bổ khuyết cho việc dùng hợp âm không đầy đủ của dàn nhạc, hoặc tạo nền hoà âm giàu cảm xúc, đóng vai trò gắn kết các bộ dây, bộ gõ và bộ đồng của dàn nhạc. Trong chương III của *Tiến lên! Giành toàn thắng*, nhạc sĩ Huy Du đã sử dụng bè Alti và Bassi hát ngậm miệng “Hm” kết hợp với thủ pháp âm hình hoá hoà âm cùng dàn nhạc đệm cho giọng Tenor lĩnh xướng. Với cách làm đó, tác giả đã tạo ra hiệu quả âm thanh vô cùng thú vị, giọng người đã trở thành một thứ “âm sắc nhạc cụ” xa xăm, huyền bí, gọi cho người nghe hình ảnh những đoàn quân lặng lẽ đi trong đêm (*xem ví dụ 11*). Cũng với cách dùng như vậy, trong phần mở đầu của tác phẩm *Tình yêu và xa cách*, nhạc sĩ Lê Dũng đã khai thác chất giọng hợp xướng nữ như những nhạc cụ bộ dây, sử dụng ở âm khu giữa, bổ sung làm cho âm sắc của dàn nhạc mềm mại hơn, sống động hơn, tạo nên âm thanh truyền cảm, làm chất xúc tác cho giọng Baryton đọc diễn cảm (*xem ví dụ 84*)...

Tiểu kết chương 2

Sáng tác hợp xướng Việt Nam phát triển mạnh trong giai đoạn 1954 đến đầu thập niên 80 thế kỷ XX, thể hiện ở sự đa dạng hóa nội dung đề tài và chủ đề âm nhạc. Kỹ năng sáng tác hợp xướng được nâng cao. Từ đầu thập niên 90 thế kỷ XX đến nay, tiếp tục truyền thống đã có từ những năm trước, các nhạc sĩ Việt Nam hiện nay vẫn dành sự quan tâm sáng tác cho thể loại hợp xướng, đặc biệt là nhiều nhạc sĩ có tên tuổi thuộc thế hệ đi trước đã từng để lại dấu ấn nghệ thuật trong thể loại này. Các đề tài về xây dựng quê hương, đất nước, về tình yêu đôi lứa, trần trở, bức xúc của con người trước thời đại, trước vận mệnh dân tộc trong cuộc sống mới được nhiều nhạc sĩ quan tâm. Hiện nay, sáng tác hợp xướng tương đối thành thực, nhiều tác phẩm đã để lại tiếng vang.

Sự sáng tạo mang tính riêng biệt trong tác phẩm hợp xướng Việt Nam xét đến cùng cũng là sáng tạo trên cơ sở tuân theo quy luật chung của nghệ thuật âm nhạc.

Về cấu trúc được các nhạc sĩ sử dụng là hết sức linh hoạt, tùy thuộc vào nhu cầu của nội dung cần diễn đạt để kết cấu phóng khoáng hơn mà không phá vỡ cảm giác về tính hợp lý, thăng bằng mang tính chỉnh thể. Nhiều tác phẩm hợp xướng đã vượt qua những quy ước cứng nhắc, không gò bó mạch cảm xúc cũng như sự sáng tạo của nhạc sĩ, đôi khi chỉ mang

dáng dấp của một hình thức nào đó mà không thể phân chia rạch ròi theo tư duy âm nhạc cổ điển phương Tây. Đặc biệt, sự sáng tạo không rập khuôn được thể hiện rõ nét trong việc phổ thơ, xuất phát từ nhu cầu về nội dung, đặc điểm ngôn ngữ như: không quá câu nệ về số lượng từ của từng câu, do sự gò ép về vần điệu nhưng lời ca vẫn chải chuốt, giàu chất thơ.

Về xây dựng giai điệu, phần lớn các nhạc sĩ khai thác chất liệu trong âm nhạc dân gian, ca khúc quen thuộc, chú trọng nối tiếp giai điệu bằng các quãng đặc trưng để xây dựng nhiều nét giai điệu trong tác phẩm. Cách phát triển âm nhạc thường không lấy hiệu quả của mảng khối hòa thanh làm chính như hợp xướng phương Tây, mà thường chọn giai điệu đẹp. Ngoài các tác phẩm hợp xướng được xây dựng từ chất liệu âm nhạc dân gian, còn có nhiều tác phẩm được sáng tác từ ngôn ngữ riêng biệt của từng tác giả nhưng vẫn không làm mất đi tính cách và tâm hồn của người Việt Nam.

Về thang âm - điệu thức, việc sử dụng một thang năm âm đến hai thang năm âm trở lên là hiện tượng phổ biến. Bên cạnh đó là việc kết hợp các thang âm, điệu thức dân tộc truyền thống Việt Nam với hệ thống điệu thức bảy âm của phương Tây tạo nên nét đặc trưng riêng trong tác phẩm của mình luôn được các nhạc sĩ chú trọng. Việc sử dụng thang bảy âm luôn có ý thức xây dựng giai điệu gần với ngôn ngữ dân tộc.

Về phối âm, việc sử dụng âm vực của từng loại giọng trong viết hợp xướng theo đúc kết chung trên thế giới. sử dụng hình thức trình diễn solo, duo, trio độc diễn cầm hoặc các hình thức hợp xướng được vận dụng rất đa dạng, tùy thuộc vào tình huống, sự đòi hỏi cấu trúc tổng thể của tác phẩm. Các nhạc sĩ Việt Nam đã kết hợp giữa tiếp thu chọn lọc kỹ thuật sáng tác của phương Tây với vận dụng hòa âm, phức điệu để tìm tòi thể nghiệm phù hợp với tâm sinh lý người Việt như: sử dụng chồng quãng 4, quãng 5, hợp âm trưởng hoặc thứ kết hợp thêm quãng 4, quãng 2 để tạo nên ngôn ngữ âm nhạc dân tộc, phù hợp với lối tiến hành giai điệu, nhất là giai điệu được xây dựng từ thang năm âm.

Về phối khí phần đệm dàn nhạc, đệm piano, các nhạc sĩ Việt Nam đã tuân thủ theo các thủ pháp phối khí kinh điển của phương Tây. Bên cạnh đó, phối khí trong các tác phẩm hợp xướng còn được các nhạc sĩ Việt Nam chú trọng trong việc biểu đạt đậm nét tính dân tộc, đã khai thác thêm màu sắc của các nhạc cụ dân tộc.

Chương 3

NGHỆ THUẬT BIỂU DIỄN HỢP XƯỚNG Ở VIỆT NAM

3.1. Các hình thức tổ chức biểu diễn hợp xướng ở Việt Nam

Bất kỳ tác phẩm âm nhạc nào cũng chỉ đến được với công chúng trọn vẹn khi thông qua biểu diễn. Với nghệ thuật hợp xướng thì dàn hợp xướng thực sự trở thành người sáng tạo thứ hai của tác phẩm. Trên thế giới, các loại hình biểu diễn hợp xướng rất đa dạng và được chuyên hoá cao: dàn hợp xướng tôn giáo và dàn hợp xướng thể tục; dàn hợp xướng có nhạc đệm và dàn hợp xướng không nhạc đệm; dàn hợp xướng dân gian và dàn hợp xướng chuyên nghiệp... Biểu diễn hợp xướng ở nước ta cũng gồm những hình thức tương tự, tất nhiên chưa phát triển đầy đủ mà thường ở ba dạng chính: dàn hợp xướng chuyên nghiệp, dàn hợp xướng bán chuyên nghiệp và dàn hợp xướng nghiệp dư.

3.1.1. Các dàn hợp xướng chuyên nghiệp tiêu biểu

Dàn hợp xướng chuyên nghiệp, dựa theo quan niệm “*chuyên nghiệp là chuyên sinh sống bằng một nghề gì*” [48:190] có thể được hiểu là *tập thể một đội ngũ diễn viên được đào tạo bài bản, có khả năng chuyên sâu, tinh thông về lĩnh vực hợp xướng, công việc cũng như lĩnh vực hoạt động âm nhạc hợp xướng (chủ yếu là hát) như là phương thức sống của họ*. Các dàn hợp xướng chuyên nghiệp có chức năng lao động nghệ thuật làm giàu đời sống tinh thần xã hội, và do đó được Nhà nước trả lương.

Dàn hợp xướng Đoàn Văn công Tổng cục Chính trị - dàn hợp xướng chuyên nghiệp đầu tiên của Việt Nam

Dàn hợp xướng của Đoàn văn công Lục quân - tiền thân của Đoàn Văn công Tổng cục Chính trị - ra đời cuối thập niên 50 của thế kỷ XX. Lúc này, đa số các dàn hợp xướng ở Việt Nam chỉ hát 2 bè khá đơn giản, không khác là bao so với hợp ca nam nữ, diễn viên có thể chuyển bè này qua bè khác. Tới đầu thập niên 60, việc mở các lớp đào tạo tại chỗ do chuyên gia nước ngoài giúp đỡ đã dần dần hình thành các dàn hợp xướng chính quy với đầy đủ bè giọng. Phong cách thể hiện lúc này thuần túy bằng giọng hát của hợp xướng viên, mang tính kể chuyện, ngợi ca, tạo hiệu quả âm hưởng hùng tráng, hình thức diễn xuất “bức tường người”, chưa chú trọng kết hợp với hình thể... nhất là các hợp xướng có quy mô lớn. Theo lời kể của Phó giáo sư, Tiến sĩ Vũ Tự Lân:

năm 1954, Đoàn văn công Lục quân đang đóng tại Trung Quốc về tham gia Liên hoan văn nghệ toàn quân cùng với các đoàn trong nước là Đoàn Văn công Sư đoàn 308, Đoàn Văn công Sư đoàn 316, Đoàn Văn công Sư đoàn 312. So với các đoàn trong nước thường phải tham gia phục vụ chiến đấu, ít có thời gian tập luyện, thì Đoàn Văn công Lục quân được trang bị về kỹ năng biểu diễn tốt hơn, nhiều tiết mục hay hơn. Sau đó, Đảng và Chính phủ đã ra quyết định thành lập *Đoàn Văn công Tổng cục Chính trị*, tuyển dụng diễn viên chủ yếu từ Đoàn Văn công Lục quân, với đầy đủ loại giọng của các bè tới hơn 100 người. Có thể nói, *đây là đơn vị biểu diễn hợp xướng chính quy đầu tiên của Việt Nam*. Chương trình biểu diễn của Đoàn thường xuyên có các bài *Du kích sông Thao* của Đỗ Nhuận, *Hắc Long Giang* (Trung Quốc) và các bài a cappella trích trong nhạc kịch *Carmen* của Bizet.

Những tư liệu băng ghi âm các bài hợp xướng được biểu diễn cho thấy chủ yếu sử dụng phương pháp hát bel canto phổ biến trên thế giới, chứng tỏ hợp xướng viên được đào tạo bài bản. Các nhạc sĩ Việt Nam thường gửi gắm tác phẩm đến Đoàn để dàn dựng. Năm 1957, Dàn hợp xướng Đoàn Văn công Tổng cục Chính trị đã được Chính phủ cử đi tham dự Festival lần thế giới lần thứ VI tại Mát-xcơ-va, tiếp đó biểu diễn ở một số nước Triều Tiên, Trung Quốc, Mông Cổ... Dàn hợp xướng đã đóng góp xuất sắc cho phong trào văn hoá văn nghệ của Quân đội và nhân dân cả nước bằng các cuộc biểu diễn khắp nơi, kể cả các tuyến đầu, biên cương của Tổ quốc. Năm 1965 để phục vụ bộ đội, diễn viên của đoàn được phân chia về các quân khu: Tả Ngạn, Hữu Ngạn, Tây Bắc, Việt Bắc... Sau này, do điều kiện khách quan nên biên chế Dàn hợp xướng của Đoàn chưa được khôi phục như trước, chỉ còn số lượng diễn viên đủ để hát tập ca.

Dàn hợp xướng Đoàn Ca múa Nhân dân Trung ương

Cùng thời với Đoàn Văn công Tổng cục Chính trị là Đoàn Ca múa Nhân dân Trung ương (nay là Nhà hát Ca Múa Nhạc Việt Nam), Dàn hợp xướng của Đoàn xuất hiện sau. Theo Giáo sư, Nghệ sĩ nhân dân Trọng Bằng kể lại, Đoàn được thành lập ngày 16 tháng 11 năm 1951 tại chiến khu Việt Bắc, hoạt động trong quan hệ giao lưu văn hoá với bè bạn quốc tế. Đây là đoàn nghệ thuật Việt Nam đầu tiên được Đảng và Chính phủ cử đi dự Liên hoan Thanh niên Thế giới ở Warszawa năm 1955. Trong chương trình, Đoàn đã giới thiệu các bài dân ca và bài hát mới của Việt Nam bằng biểu diễn hợp xướng, thể hiện rõ sức

vươn về mặt kỹ thuật, được bạn bè quốc tế hoan nghênh. Chính điều đó đã khích lệ các nhạc sĩ tự tìm tòi, sáng tạo để phối âm những bài dân ca, ca khúc mới cho dàn hợp xướng như “*Inh lả ơi*” dân ca Thái, “*Yêu nhau cởi áo cho nhau*” dân ca Quan họ Bắc Ninh, “*Suối đàn T’rưng*” của Nhật Lai, “*Du kích Sông Thao*” của Đỗ Nhuận, “*Ca ngợi nữ anh hùng Dô-i-a*” của Nguyễn Văn Tý. Sau này, biên chế của Đoàn chỉ còn tốp ca nam - nữ.

Dàn hợp xướng Đoàn Ca nhạc Đài tiếng nói Việt Nam

Đoàn ca nhạc Đài tiếng nói Việt Nam được thành lập ngày 15 tháng 12 năm 1949, song dàn hợp xướng về sau mới được biên chế từ 20 đến 60 người, thu thanh và biểu diễn trên các sân khấu trong và ngoài nước nhiều bản hợp xướng của Việt Nam, gây được tiếng vang trong công luận và thu hút công chúng, góp vai trò không nhỏ quảng bá âm nhạc Việt Nam ra thế giới. Trong những năm tháng quyết liệt của cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước, những sự kiện hào hùng nhất của đất nước luôn được Dàn hợp xướng của Đài thể hiện thành lời ca, tiếng hát nhằm cổ vũ tinh thần chiến đấu bằng những tác phẩm hợp xướng như: *Lửa rực cháy* của Hồng Đăng, *Chim sẻ đồng* của Đỗ Dũng, *Tiến lên! Giành toàn thắng* (nhiều tác giả), *Bão nổi lên rồi* của Trọng Bằng, *Mùa xuân đại thắng* của Đoàn Phi (thơ Tố Hữu)... Có nhiều “cây đại thụ hợp xướng” trong làng âm nhạc Việt Nam thường xuyên gắn bó với Đài. Cổ nhạc sĩ Thuận Yến từng tâm sự: “Đài Tiếng nói Việt Nam là mái nhà chung của nhiều nghệ sĩ, là nơi nâng đỡ nhiều tài năng âm nhạc Việt Nam”. Chính từ đây, các tác phẩm hợp xướng Việt Nam đến với đông đảo khán thính giả cả nước. Các nghệ sĩ, ca sĩ của Đài đã tạo nên một kho âm thanh kỳ vĩ, sau này được đầu tư số hóa. Trong giai đoạn mới, Dàn hợp xướng Đoàn Ca nhạc Đài Tiếng nói Việt Nam tiếp tục vươn lên, hòa mình vào công cuộc đổi mới đất nước. Tuy nhiên, sự quan tâm đầu tư hiện nay cũng có hạn.

Dàn hợp xướng Nhà hát Giao hưởng hợp xướng Nhạc Vũ Kịch Việt Nam.

Những năm đầu hòa bình ở miền Bắc, do phương tiện và khả năng biểu diễn của các đơn vị nghệ thuật có hạn, nên việc trình bày tác phẩm âm nhạc Việt Nam trình độ cao cũng như giới thiệu tinh hoa âm nhạc thế giới gặp nhiều khó khăn. Trước tình hình đó, Đảng và Chính phủ đã chỉ đạo thành lập Dàn nhạc Giao hưởng Việt Nam vào ngày 6/8/1959 và Dàn hợp

xướng Việt Nam trực thuộc vụ Nghệ thuật ngày 5/6/1961. Dân nhạc Giao hưởng có trách nhiệm trực tiếp giúp đỡ xây dựng Dân hợp xướng. Nhiệm vụ của Dân hợp xướng là:

“Giao hưởng hóa và hợp xướng thanh nhạc hóa vốn âm nhạc dân tộc cổ điển dân ca và dân ca của các dân tộc thiểu số. Trình bày những bản nhạc nổi tiếng cả Liên Xô và các nước xã hội chủ nghĩa anh em để tăng cường thêm sự trao đổi văn hóa, đồng thời tiếp thu kinh nghiệm tiên tiến của các nước đó để áp dụng sáng tạo trong công cuộc phát triển nền âm nhạc dân tộc hiện đại của Việt Nam. Nâng cao trình độ âm nhạc quần chúng nhân dân và trình bày những bản nhạc có tư tưởng nghệ thuật cao để phục vụ động viên quần chúng phấn khởi xây dựng xã hội chủ nghĩa...” [49:116].

Ngày 16 tháng 9 năm 1962, Dân hợp xướng ra mắt chương trình biểu diễn tại Nhà hát Lớn Hà Nội và qua mấy năm hoạt động đã được Bộ Văn hóa tặng Bằng khen vì *“Đã góp phần xây dựng và phát triển nghệ thuật âm nhạc Việt Nam, đem lời ca tiếng hát ca ngợi sự nghiệp xây dựng chủ nghĩa xã hội ở miền Bắc và công cuộc đấu tranh thống nhất nước nhà của nhân dân ta nhiều thành tích”* [49:124]; Hội Nhạc sĩ Việt Nam tặng Bằng khen vì *“Đã có thành tích nâng cao chất lượng biểu diễn âm nhạc, góp phần thúc đẩy sáng tác”* [49:137]. Năm 1964, Bộ Văn hóa quyết định thành lập Nhà hát Giao hưởng Hợp xướng Việt Nam với biên chế trên 200 người, đầy đủ 4 bè: soprani, alti, tenori, bassi. Nhà hát đã dàn dựng nhiều vở nhạc kịch, tiêu biểu là: *Núi rừng lên tiếng* của Triều Tiên (năm 1964), *Cô Sao* của Đỗ Nhuận (năm 1965), *Bên bờ K’rông Pa* của Nhật Lai (năm 1968)... Những giọng lĩnh xướng lúc này như Thương Huyền, Trần Khánh, Trần Thụ, Kim Oanh... được nhiều người yêu âm nhạc hâm mộ hơn cả nghệ sĩ đơn ca. Dân nhạc dân tộc được sử dụng với sự đóng góp sáng tạo của Nghệ sĩ nhân dân Trần Quý.

Từ năm 1964, do điều kiện chiến tranh khốc liệt nên việc dàn dựng các tác phẩm hợp xướng quy mô lớn bị ngừng lại, diễn viên được phân bổ về nhiều nơi để phục vụ chiến đấu với các hình thức biểu diễn nhỏ, gọn, có thể đến tận chiến hào, mâm pháo, cơ sở sản xuất..., gắn với phong trào “Tiếng hát át tiếng bom”. Sau khi đất nước thống nhất, các cuộc biểu diễn giao hưởng hợp xướng liên tục được tổ chức, gắn với hoạt động của các nhà chỉ huy đi đầu tiên học tại Liên Xô về như Trọng Bằng, Trần Quý, Quang Hải, Đỗ Dũng, Cao Việt Bách... Chuyến lưu diễn của Nhà hát Giao hưởng Hợp xướng Nhạc Vũ Kịch Việt Nam do nhạc sĩ Trọng Bằng chỉ huy dân nhạc và nhạc sĩ Đỗ Dũng chỉ huy hợp xướng đã góp thêm không

khí tung bừng của Ngày hội toàn thắng. Chào mừng ngày 2 tháng 9 năm 1975, tác phẩm *Sử thi Việt Nam* của nhạc sĩ Nguyễn Đình Tấn, kịch bản Phạm Đình Sáu đã được công diễn, có sự kết hợp các loại hình nghệ thuật hợp xướng, vũ kịch, giao hưởng do nhạc sĩ Trọng Bằng chỉ huy. Tuy nhiên, sau đó, “con sốt” nhạc nhẹ, pop, rock, nhạc khí điện tử... lan tràn đã làm cho dàn hợp xướng chuyên nghiệp lớn này hầu như tan rã.

Dàn hợp xướng của Nhà hát Giao hưởng - Nhạc Vũ Kịch Thành phố Hồ Chí Minh

Tháng 9 năm 2004 Nhà hát Giao hưởng - Nhạc Vũ Kịch Thành phố Hồ Chí Minh được thành lập với ba chuyên ngành: Đoàn Giao hưởng, Đoàn Nhạc Kịch, Đoàn Vũ Kịch. Nhà hát có chức năng xây dựng và tổ chức biểu diễn các chương trình âm nhạc hàn lâm nhằm đáp ứng nhu cầu thưởng thức ngày càng cao của nhân dân và du khách quốc tế. Tuy nhiên, hoạt động của Nhà hát Giao hưởng Nhạc Vũ Kịch Thành phố Hồ Chí Minh hiện nay cũng không nằm ngoài những khó khăn chung. Nhạc trưởng Trần Nhật Minh - Phó trưởng đoàn phụ trách âm nhạc cho biết: Biên chế chính thức khoảng 15 diễn viên hát, trong đó có 12 solist. Những chương trình biểu diễn có hợp xướng đều phải mời thêm cộng tác viên nên việc tập luyện không được thường xuyên, trình độ diễn viên không đều, nhiều chương trình chưa đáp ứng được về chuyên môn... Mặc dù có khó khăn, nhưng ở Thành phố Hồ Chí Minh cũng có thuận lợi cho hoạt động hợp xướng như: khán giả đón nhận những thử nghiệm mới một cách cởi mở, không khắt khe bảo thủ. Nhà hát Nhạc Vũ Kịch Thành phố Hồ Chí Minh là đơn vị chuyên nghiệp duy nhất hiện nay nên có nhiều cơ hội để diễn viên tham gia chương trình lớn, thường xuyên học tập với nhiều chỉ huy nước ngoài.

3.1.2. Các dàn hợp xướng bán chuyên nghiệp và nghiệp dư tiêu biểu

Dàn hợp xướng bán chuyên nghiệp là tập thể đội ngũ diễn viên được học tập tại các cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp, có kỹ năng biểu diễn. Hoạt động của các dàn hợp xướng này chủ yếu theo đuổi giá trị tinh thần; diễn viên đều có công việc riêng, không lấy nghệ thuật hợp xướng làm phương thức sống.

Dàn hợp xướng Trường Âm nhạc Việt Nam

Theo Phó giáo sư, Tiến sĩ Nguyễn Minh Cẩm, những năm đầu thập niên 60 của thế kỷ XX, khi Trường Âm nhạc Việt Nam (nay là Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam) đào tạo thế hệ nghệ sĩ đầu tiên hệ Trung cấp, thì Dàn hợp xướng của Trường

được hình thành để đáp ứng công tác đào tạo. Trong thời kỳ chiến tranh, tại các nơi sơ tán, Dàn hợp xướng của Trường đã tổ chức nhiều cuộc biểu diễn, điển hình như bài *Anh vẫn làm ra ánh sáng*, sáng tác và chỉ huy Đoàn Phi, biểu diễn ngày 2 tháng 9 năm 1967 tại nơi sơ tán Bắc Giang được đông đảo khán giả vỗ tay kéo dài, yêu cầu diễn lại. Những năm cuối thập niên 80 của thế kỷ XX, Nhạc viện Hà Nội vì có bộ môn chỉ huy hợp xướng nên lập Dàn hợp xướng học sinh, sinh viên, song cũng chỉ tồn tại ít lâu. Từ cuối thập niên 90, do *nền tảng thuận lợi từ việc mở rộng các hình thức đào tạo* từ trước, Dàn hợp xướng của Trường tiếp tục xuất hiện trong nhiều chương trình hòa nhạc như: Chào mừng thiên niên kỷ mới, với các tác phẩm *Đường chúng ta đi* của Huy Du, *Ca ngợi Hồ Chủ tịch* của Tô Vũ tại Quảng trường 19/8 - Nhà hát Lớn Hà Nội; Chương trình Chào mừng Thăng Long - Hà Nội 990 năm, với các tác phẩm *Giao hưởng số 9* của nhà soạn nhạc thiên tài L.V. Beethoven, *Fantasie chào thiên niên kỷ mới* của Trọng Bằng... Việc biểu diễn hợp xướng ở Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam nay vẫn được duy trì nhưng còn mang tính thời vụ, chưa thực sự phát huy hết khả năng vốn có.

Dàn hợp xướng Nhạc viện Thành phố Hồ Chí Minh

Sau ngày giải phóng miền Nam, Nhạc viện Thành phố Hồ Chí Minh được thành lập. Do có bộ môn Chỉ huy hợp xướng nên việc duy trì Dàn hợp xướng học sinh - sinh viên nhằm đáp ứng nhu cầu học tập và biểu diễn là không thể thiếu. Thêm vào đó, những nhạc sĩ Minh Cẩm, Bình Trang và sau này là Hoàng Điệp đều được đào tạo ở nước ngoài về chuyên ngành này nên đã đóng góp nhiều công sức, khiến cho việc biểu diễn hợp xướng phát triển mạnh mẽ, được đông đảo công chúng biết đến.

Dàn hợp xướng Trường Đại học Sư phạm Nghệ thuật Trung ương

Trường Đại học Sư phạm Nghệ thuật Trung ương (tiền thân là Trường Cao đẳng Sư phạm Nhạc Họa Trung ương) những năm thập niên 90 của thế kỷ XX do có môn học hát hợp xướng trong chương trình đào tạo giáo viên âm nhạc phổ thông nên đã duy trì dàn hợp xướng để phục vụ học tập và đáp ứng nhu cầu công chúng trong các ngày lễ lớn. Song đến năm 2006, Dàn hợp xướng mới chính thức được thành lập và luôn nhận được sự tín nhiệm trong giới chuyên môn thông qua nhiều chương trình biểu diễn hòa nhạc tại các sự kiện và lễ hội quốc gia như: “*Ngày Âm nhạc Việt Nam - lần thứ nhất*”, “*Diệu pháp âm*” - đại Lễ

Phật giáo kỷ niệm 1000 năm Thăng Long - Hà Nội, Hòa nhạc “Giao hưởng hợp xướng số 8 Gustav Mahler”... Dân hợp xướng đã trở thành đơn vị nghệ thuật đầu tiên của nước Cộng hòa xã hội Chủ nghĩa Việt Nam đạt Huy chương Vàng trong cuộc thi Hợp xướng Quốc tế lần thứ Nhất tại Hội An năm 2011.

Dân hợp xướng nghiệp dư là dân hợp xướng gồm những người yêu thích nghệ thuật hợp xướng, tự thành lập và tổ chức hoạt động. Cũng như dân hợp xướng bán chuyên nghiệp, hoạt động âm nhạc hợp xướng của họ chủ yếu theo đuổi giá trị tinh thần, không nhằm mục đích theo đuổi phương thức sống. Họ cũng không nhất thiết phải được đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp qua các trường lớp, bài bản.

Theo lời kể của nhạc sĩ Đoàn Phi, phong trào biểu diễn hợp xướng của thanh thiếu niên Hà Nội những năm cuối thập niên 50 đầu thập niên 60 của thế kỷ XX hết sức sôi nổi, với nhiều đội hợp xướng được thành lập chủ yếu từ học sinh các trường phổ thông và tư thục. Nổi trội nhất là hai đội: *Đội hợp xướng Tuổi Xanh* với diễn viên là học sinh của trường Chu Văn An cùng học sinh nữ của trường Trưng Vương; *Đội hợp xướng Rạng Đông* với diễn viên là học sinh của trường Nguyễn Trãi. Đặc biệt, *Đội hợp xướng Rạng Đông* được Sở Văn hoá Hà Nội trực tiếp chỉ đạo, tổ chức, quản lý và bố trí địa điểm luyện tập, mời các nhạc sĩ giỏi tham gia hướng dẫn; với phần đệm bằng nhạc cụ Guitar, Banjo, Accordion...; kỹ thuật hát hợp xướng chưa cao, hát nhiều bè khó khăn, song với sự thông minh, ham học hỏi và hăng say luyện tập của các diễn viên học sinh, *Đội* đã đạt được kết quả nhất định.

Năm 1956, Thành đoàn Hà Nội lập *Đội hợp xướng học sinh* của Thành đoàn và *Đội hợp xướng* của Liên hiệp thanh niên Hà Nội, trong đó có một số sinh viên của các trường đại học. Đến năm 1957, hai đội hợp nhất thành *Đội hợp xướng Thanh niên Hà Nội*, đi phục vụ nhiều nơi như Hải Phòng, Nam Định, Thái Nguyên... Biểu diễn chào mừng Đại hội Đảng lần thứ III tháng 8 năm 1960, *Đội* làm nòng cốt trong dân hợp xướng do Thành đoàn Hà Nội và Hội nhạc sĩ Việt Nam tổ chức gồm 2000 học sinh, sinh viên với hai bài hợp xướng “*Chào mừng Đảng Lao động*” của Đỗ Minh và “*Lãnh tụ ca*” của Lưu Hữu Phước tại Công viên Bách Thảo. Trong chương trình Kỷ niệm 30 năm ngày thành lập Đoàn thanh niên vào tối 26 tháng 3 năm 1962, *Đội* đã biểu diễn hợp xướng cùng 500 thanh niên Hà Nội và Dân nhạc Giao hưởng Trường Âm nhạc Việt Nam tại Câu lạc bộ Ba Đình. Tháng 6 năm 1962, *Đội* đã cùng

Dàn nhạc trường Âm nhạc Việt Nam thu thanh và thu hình tác phẩm “*Miền Nam anh dũng, bắt khuất*” của Phạm Tuyên. Tối 2 tháng 9 năm 1971, Đội đã biểu diễn tại Câu lạc bộ Lao động với tiết mục mở đầu “*Mùa Xuân đại thắng*” hợp xướng bốn chương, sáng tác và chỉ huy Đoàn Phi, có tiếng vang nhất định.

Hoạt động âm nhạc nghiệp dư còn có hai đội hợp xướng thiếu nhi sinh hoạt thường xuyên là: Tốp Hòa Mi của Đài phát thanh để thu tác phẩm phát trên đài và Tốp Sơn Ca của Câu lạc bộ Thiếu nhi Hà Nội. Nhiều dàn hợp xướng thuộc các trường đại học và cả trường phổ thông khác cũng phát triển mạnh mẽ. Những tiết mục mở màn trong các chương trình hội diễn thường là hợp xướng như: *Sóng cuộn* (Trường phổ thông Trung học cấp III Việt Đức), *Bên bờ sông Công* (Đại học Mỏ địa chất), *Mái trường xưa* (Trường Đại học Kinh tế Kế hoạch), *Sóng Cửa Tùng* (Đại học Mỹ Thuật Việt Nam)... Biểu diễn hợp xướng thường mang tính quyết định chất lượng chương trình ca múa nhạc khi Ban Giám khảo trừ điểm đơn vị nào tham dự hội diễn mà không có tiết mục hợp xướng. Trên sân khấu hội diễn lúc đó luôn có bục để các dàn hợp xướng đứng hát, dàn nhạc đệm thường được sự hỗ trợ của các đoàn nghệ thuật chuyên nghiệp. Trong các cuộc biểu diễn lớn nhân sự kiện trọng đại của đất nước luôn có sự kết hợp tham gia của các dàn hợp xướng chuyên nghiệp, bán chuyên nghiệp và nghiệp dư. Chẳng hạn như sự kiện Bác Hồ lên bắt nhịp “Bài ca kết đoàn” vào ngày 03 tháng 9 năm 1960, chào mừng Đại hội Đảng quốc toàn lần thứ III với số lượng 1.200 diễn viên với đầy đủ 4 bè, được huy động từ các đoàn nghệ thuật chuyên nghiệp, đoàn viên thanh niên, học sinh, sinh viên các trường đại học...

Ở giai đoạn này, các dàn hợp xướng nghiệp dư và bán chuyên nghiệp chiếm tỷ lệ nhiều hơn so với dàn hợp xướng chuyên nghiệp. Điều này cũng dễ hiểu bởi hợp xướng là loại hình nghệ thuật có tính phổ cập cao, dễ tổ chức, rất phù hợp với người hoạt động ca hát không chuyên. Tuy nhiên, thông qua các băng thu âm cho thấy, cách hát của các dàn hợp xướng nghiệp dư và bán chuyên nghiệp thể hiện từ âm sắc đến hiệu quả âm thanh thường rất sơ giản, chưa cộng minh theo kiểu châu Âu; cách phát âm, nhả chữ đồng đều chưa được chú trọng, chưa nghiêm khắc không chế âm lượng mà chỉ chú ý việc lấy khí thể làm chủ đạo nên chất lượng hát hợp xướng chưa cao, chưa yêu cầu phải có nhiều loại giọng hoặc phân đệm hoàn chỉnh, chủ yếu là lấy hình thức hát lĩnh xướng - đồng

ca hợp xướng làm chủ đạo, có thể hát đồng ca ngay trên đường phố hoặc trên sân khấu để tạo không khí hứng khởi, thúc đẩy động lực tinh thần.

Bước sang thập niên 70, việc tổ chức các dàn hợp xướng vốn đòi hỏi phải tập trung số lượng diễn viên đông đảo, có khả năng ca hát nhất định, mất nhiều công phu dàn dựng... trở nên kém hiệu quả so với phong trào ca khúc chính trị gồm các đơn vị biểu diễn được biên chế gọn nhẹ. Nhất là những năm cuối thập niên 80 các chương trình biểu diễn hợp xướng hầu như “vắng bóng” trên sân khấu âm nhạc và phương tiện truyền thông đại chúng. Phong trào quần chúng hát đồng ca, hợp xướng ở các cơ quan xí nghiệp, trường học dần dần lắng xuống. Sự đi xuống của nghệ thuật hợp xướng còn có nguyên nhân bởi thiếu sự khuyến khích từ phía cơ quan quản lý nghệ thuật. Đây thực sự là một nỗi trăn trở lớn, dường như trong khói lửa chiến tranh ác liệt thì âm nhạc hợp xướng lại phát triển, còn trong điều kiện thời bình, có thuận lợi hơn thì hợp xướng lại đi vào thoái trào.

Khi đất nước tiến hành đổi mới, mở cửa, hội nhập, hoạt động âm nhạc dần dần thích ứng và nghệ thuật hợp xướng cũng có nhiều khởi sắc. Việc mở rộng các hình thức đào tạo trong và ngoài các cơ sở đào tạo nghệ thuật âm nhạc đã tạo nền tảng thuận lợi để phát triển loại hình tổ chức biểu diễn hợp xướng. Các chương trình biểu diễn, liên hoan âm nhạc đều có dàn hợp xướng tham gia và luôn được sự hưởng ứng nhiệt tình của công chúng yêu nhạc. Các dàn hợp xướng bán chuyên nghiệp và nghiệp dư trở nên phong phú, đa dạng và *tiếp cận tính chuyên nghiệp*, thậm chí làm cho việc phân định giữa chuyên nghiệp, bán chuyên và nghiệp dư trong biểu diễn hợp xướng chỉ là tương đối. Chẳng hạn như Dàn hợp xướng Quốc tế Hà Nội được giới chuyên môn coi là nghiệp dư, nhưng trình độ âm nhạc có thể sánh ngang với chuyên nghiệp, nhiều người đã được đào tạo âm nhạc rất bài bản, từng tham gia biểu diễn tác phẩm hợp xướng của các nhạc sĩ nổi tiếng thế giới với yêu cầu chuyên môn cao như: *Giao hưởng số 9* của L.V. Beethoven, “*Symphony No. 8*” của Gustav Mahler...

3.1.3. Tổ chức giao lưu biểu diễn hợp xướng quốc tế

Việc tổ chức biểu diễn hợp xướng *có lợi thế nhờ quá trình giao lưu*, không chỉ bó hẹp ở phạm vi trong nước. Việc giao lưu biểu diễn hợp xướng những ngày đầu lập lại hòa bình ở miền Bắc (1954) chủ yếu là với các nước phe xã hội chủ nghĩa. Trên sóng phát thanh của Đài

Tiếng nói Việt Nam, người yêu nhạc đã được nghe những dàn hợp xướng xuất sắc của Liên Xô, Trung Quốc, Triều Tiên... trình diễn nhiều tác phẩm hay như: *Cuộc chiến tranh thần thánh*, *Nơi xa thăm*, *Lên đường* của Liên Xô; *Vượt sông Đại Độ*, *Tổ quốc ta* của Trung Quốc, *Sông Ô-ka* của Ba Lan... Nhiều đoàn ca múa chuyên nghiệp của các nước xã hội chủ nghĩa sang Việt Nam biểu diễn, thường có tiết mục hợp xướng kết hợp với múa, tiêu biểu như Đoàn hợp xướng Hồng Kỳ (Liên Xô cũ) với *Ca ngợi Tổ quốc*, *Lê Nin sống mãi*; Đoàn hợp xướng Triều Tiên với *Tướng quân Kim Nhật Thành* và *Hồ kéo pháo* (Hoàng Vân)... Năm 1961, Đoàn ca múa Quân đội Anbani sang Hà Nội biểu diễn, đã dàn dựng hợp xướng *Anh vẫn hành quân* của nhạc sĩ Huy Du rất thành công. Theo lời kể của Phó giáo sư, Tiến sĩ Nguyễn Thị Nhung, cũng tác phẩm đó, tổng phổ đó nhưng họ đã thể hiện cách hát với trình độ cao. Thực tế sống động ấy giúp các nhạc sĩ Việt Nam hiểu rõ thêm về hợp xướng và vai trò của nó trong giáo dục âm nhạc đại chúng, trong cổ vũ phong trào cách mạng, thúc đẩy các nghệ sĩ Việt Nam say sưa tập luyện, trau dồi kỹ năng biểu diễn.

Giao lưu biểu diễn quốc tế cũng đã tạo cơ hội cho các đoàn nghệ thuật của Việt Nam biểu diễn ở nước bạn. Ấn tượng khó quên là chuyến lưu diễn đầu tiên của *Đoàn Ca múa Nhân dân Trung ương* tại Nhà hát Xanh trong triển lãm toàn Liên bang Xô-viết vào ngày 29 tháng 9 năm 1955 do Hội Khuyến nhạc Moskva tổ chức. Tầm pano quảng cáo chương trình của Đoàn rất trang trọng, đến nay Giáo sư, Nghệ sĩ nhân dân Trọng Bằng vẫn giữ được, ghi rõ “*Chương trình hòa nhạc của các nghệ sĩ nước Việt Nam dân chủ cộng hòa*”. Nhạc sĩ Trọng Bằng đã chỉ huy hợp xướng “*Du kích sông Thao*” của nhạc sĩ Đỗ Nhuận trình diễn xuất sắc, rất đông khán giả đến xem và ngạc nhiên trước tài năng nghệ thuật của các nghệ sĩ Việt Nam. Chương trình còn được truyền khắp Liên bang Xô-viết, các học sinh, lưu sinh viên Việt Nam rất tự hào khi Đài phát thanh Moskva phát sóng chương trình này (xem phụ lục trang 302).

Kế thừa và phát huy giao lưu biểu diễn quốc tế, đến những năm thập niên 90 của thế kỷ XX, trong các chương trình giao lưu văn hóa âm nhạc thế giới, công chúng yêu nhạc Việt Nam đã được thưởng thức những tài nghệ, kỹ năng tinh tế, phong cách sáng tạo mới lạ giữa nghệ thuật hợp xướng truyền thống và nghệ thuật hợp xướng hiện đại có pha trộn đường nét nhạc Pop, Blue, Jazz... Đó là sự trình diễn của các dàn hợp xướng nước ngoài về tác phẩm

của các nhạc sĩ tên tuổi trên thế giới như: J.S Bach, G.F. Handel, J. Haydn, W.A. Mozart, F.P. Schubert, F. Mendelssohn, L. Bernstein, G. Mahler, Andre Thomas... và của cả các nhạc sĩ Việt Nam. Tiêu biểu là: Dàn hợp xướng hỗn hợp Canada, Dàn hợp xướng hỗn hợp Trường Đại học Tổng hợp bang Florida (Mỹ), Dàn hợp xướng nam học sinh Tucson (Mỹ), Dàn hợp xướng Keystone State Boychoir (Mỹ), Dàn hợp xướng Viena Boys Choir, Dàn hợp xướng Copenhagen Royal (Đan Mạch), Dàn hợp xướng Thanh thiếu niên Đài phát thanh Wernigerode (Đức), Dàn hợp xướng Untertanen (Đức), Dàn hợp xướng Đại học Tổng hợp Plymouth, Dàn hợp xướng trẻ Boston, Dàn Giao hưởng - Hợp xướng Berlin... Những thành công ấy đã thực sự là nhân tố kích thích lòng ham mê sáng tạo loại hình nghệ thuật giàu sức biểu cảm này, phản ánh sinh động tâm trạng, nguyện vọng, khát vọng, tư tưởng và các vấn đề xã hội đối với đội ngũ những người làm công tác âm nhạc Việt Nam hiện nay.

Năm 2004, Dàn hợp xướng Trẻ em Việt Nam (VCC) được Nhạc trưởng Phạm Hồng Hải, Ủy viên Ban chấp hành Đại hội đồng Hợp xướng thế giới (WCG), thành lập. Trải qua 3 năm tập luyện dưới sự hướng dẫn của các nghệ sĩ opera, múa có tên tuổi như Phi Hùng, Thăng Long, Huyền Nga, Kiều Ngân, Hà Dung... Dàn hợp xướng VCC đã tham dự Đại hội Hợp xướng châu Á tổ chức tại Indonesia năm 2007. Sau chuyến đi, Nhạc trưởng Phạm Hồng Hải kể về việc chia sẻ của một nữ giám khảo người Hy Lạp: “Đoàn Việt Nam dễ thương nhưng hát thật thà quá. Các đoàn nước ngoài thường hát bằng giọng cộng minh đầu, nhưng thiếu nhi Việt Nam không như vậy. Bà ấy khoe đã chấm cho Việt Nam giải Đồng”.

Năm 2006, Việt Nam đăng cai Liên hoan Hợp xướng Ba-Se-To-Ha gồm 4 trường Đại học khu vực Đông Á, với 200 hợp xướng viên: Bắc Kinh 40 người, Sê-un 70 người, Tokyo 30 người, Hà Nội 70 người. Dàn hợp xướng Trường Đại học Sư phạm Nghệ thuật Trung ương năm 2008 giao lưu biểu diễn cùng Trường Đại học tổng hợp Plymoth (Hoa Kỳ), năm 2012 giao lưu cùng Dàn hợp xướng Untertanen (Đức) tại Viện Ghoes (Hà Nội). Năm 2012, Dàn hợp xướng Cung thiếu nhi Hà Nội giao lưu biểu diễn cùng Dàn hợp xướng Cung thiếu nhi Bắc Kinh. Năm 2015, tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam, Dàn hợp xướng Trẻ Việt Nam và Dàn hợp xướng Thiếu nhi của Trung tâm nghệ thuật Sol Art giao lưu với Dàn hợp xướng Thiếu nhi Seongnam của Hàn Quốc. Các chương trình này được xây dựng trên

cơ sở mỗi đoàn xây dựng riêng một chương trình biểu diễn, trao đổi về nghề nghiệp, cùng nhau tìm hiểu văn hóa âm nhạc của mỗi dân tộc thông qua nghệ thuật hợp xướng.

Các cuộc thi hợp xướng do Liên minh Văn hóa thế giới (Interkultur) tổ chức tại Hội An và Huế vào tháng 3 năm 2011, tháng 12 năm 2012, tháng 6 năm 2013, tháng 4 năm 2015 có thể được coi là những *bước kiểm nghiệm thực tiễn mới* đối với sự phát triển của nghệ thuật hợp xướng Việt Nam. Các loại hạng thi đấu hợp xướng bao gồm các nhóm: thính phòng đồng giọng, thính phòng hỗn hợp, hợp xướng không nhạc đệm... Âm nhạc hợp xướng mang phong cách hiện đại, dân gian, hợp xướng phong cách Pop, Rock, Jazz, Gospel có đệm, phong cách tín ngưỡng của người da đen, hợp xướng thánh ca... Các dàn hợp xướng của Việt Nam đều đạt giải cao. Đặc biệt, Chương trình Đại hoà nhạc Giao hưởng - hợp xướng “*Symphony No. 8*” của Gustav Mahler - nhà chỉ huy và soạn nhạc người Áo - với quy mô lớn chưa từng có đã diễn ra ngày 23/10/2010 tại Trung tâm Hội nghị Quốc gia. Buổi biểu diễn rất thành công với khoảng 1000 diễn viên đến từ các đơn vị trong nước và quốc tế như: Dàn nhạc Giao hưởng Việt Nam, Nhà hát Nhạc Vũ Kịch Việt Nam, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam, Trường Đại học Sư phạm Nghệ thuật Trung ương, Trường Đại học Văn hoá Nghệ thuật Quân đội, Nhà Văn hoá Thiếu nhi Hà Nội, các nghệ sĩ quốc tế đến từ Nhật Bản, Malaysia, Na uy, Pháp, Đức, Thụy Điển, Hungary... Đây là sự kiện đánh dấu sự phát triển mạnh mẽ của văn hóa Việt với những hoạt động âm nhạc ngày càng uy tín, có được những đánh giá khả quan của bạn bè quốc tế.

3.2. Nghệ thuật dàn dựng, biểu diễn tác phẩm hợp xướng Việt Nam

Tác phẩm hợp xướng của nhà soạn nhạc muốn trọn vẹn đến với công chúng thì phải nhờ vào đội ngũ những người biểu diễn, vì *âm nhạc chỉ tồn tại khi được vang lên*. Việc tạo ra chuẩn mực định hướng cho biểu diễn hợp xướng Việt Nam mang đậm bản sắc dân tộc không thể không gắn với định hướng học thuật phát triển kỹ năng dàn dựng, biểu diễn tác phẩm hợp xướng. Nếu như nhạc sĩ sáng tác thông qua tác phẩm đã tạo ra những quy định cho biểu diễn, thì chính lực lượng biểu diễn lại là người hiện thực hoá giá trị của tác phẩm. Song chỉ có thể thực hiện được điều đó khi bản thân lực lượng biểu diễn không ngừng trau dồi kiến thức và kỹ năng của mình. Trong đó, người chỉ huy hợp xướng đóng vai trò quan

trọng hàng đầu, chuyển tải ý đồ của nhà soạn nhạc thông qua các công đoạn: nghiên cứu tổng phổ, dàn dựng tác phẩm và tổ chức biểu diễn hợp xướng trước công chúng.

3.2.1. Nghiên cứu tổng phổ hợp xướng

Tổng phổ âm nhạc - một trong những phát minh vĩ đại, tinh tế của con người - không chỉ là công cụ lao động nghệ thuật âm nhạc mà còn có ý nghĩa là một thành tựu khoa học. Tổng phổ âm nhạc ghi lại cùng lúc tất cả các bè giọng và nhạc khí nhằm thể hiện tư tưởng, ngôn ngữ, hình tượng nghệ thuật và thủ pháp của nhà soạn nhạc, có thể nói được bằng nhiều ngôn ngữ khác nhau mà trong đó từng từ đều có trọng âm, sắc thái riêng. Tổng phổ hợp xướng và dàn nhạc bao gồm từng nốt nhạc được vang lên bởi các ca sĩ, nhạc công cùng thực hiện, thể hiện đúng cường độ mạnh hay nhẹ, đúng kỹ thuật liên nốt hay ngắt nốt, nhấn mạnh hay không nhấn mạnh... ghi trong đó. Người chỉ huy chịu trách nhiệm điều tiết, tổ chức âm nhạc theo cả chiều ngang và chiều dọc của tổng phổ, cùng lúc theo dõi sự chuyển động tuyến bè của cả giọng hát và nhạc cụ theo chiều ngang, theo dõi cấu trúc âm nhạc đa bè theo chiều dọc, theo dõi sự hài hoà của âm thanh và các thủ pháp phối âm - phối khí... Đọc tổng phổ là vấn đề quan trọng giúp người chỉ huy nắm bắt chính xác từng âm thanh, giai điệu, hòa âm trong tác phẩm âm nhạc, điều khiển sự bắt đầu, phát triển và kết thúc như thế nào để có sự "đưa đón" ý nhạc một cách hoàn thiện. Nốt nhạc của các bè trong tổng phổ không chỉ thể hiện âm thanh giọng hát, nhạc cụ riêng biệt, mà là dây âm thanh tương thích trong cấu trúc chỉnh thể, đôi khi có sự biến đổi nhất định khi âm thanh thực tế vang lên. Đó là đặc trưng mà người chỉ huy cũng phải nghiên cứu tổng phổ. Chẳng hạn như: nếu viết nốt đô quãng tám thứ hai cho giọng Tenor ở khoá Son, thì âm thanh vang lên thực tế sẽ thấp hơn một quãng tám (nốt đô quãng tám thứ nhất); nếu viết nốt đô quãng tám thứ nhất cho kèn Clarinett (in La hoặc in Si giáng), thì âm thanh vang lên thực tế thấp hơn một quãng ba thứ (nốt La) hoặc thấp hơn một cung (nốt Si giáng)...

Nghiên cứu một tổng phổ hợp xướng, người chỉ huy được bắt đầu từ việc phân tích cấu trúc để chia thành từng đoạn và hiểu rõ các đoạn này hòa nhập chỉnh thể thống nhất như thế nào, từ đó tìm ra sự phong phú, đa dạng, vẻ đẹp cũng như những "cái bẫy" có thể có trong từng bộ phận riêng biệt và các bè nói chung. Bước đầu, người chỉ huy nắm bắt nội dung tư tưởng nghệ thuật để xử lý phù hợp những phương diện tốc độ, sắc thái, tầm cỡ các bè, phân

chia lấy hơi, cao trào từng đoạn... Chẳng hạn, ở chương IV trong hợp xướng *Mùa Xuân đại thắng* của nhạc sĩ Đoàn Phi, do sự phát triển âm nhạc, thay đổi điệu thức, tiết tấu và mở rộng âm vực trong đoạn b của phần I (nhịp 29 - 48) được kết hợp với lời ca "*Đêm Trường Sơn, lộng gió, lay động núi rừng...*". Ở đây, người chỉ huy sẽ đưa ra cách thức dẫn dắt để lĩnh xướng giọng Tenor thể hiện được tính chất âm thanh bay bổng, phóng khoáng, trữ tình hoà quyện cùng sự tương phản cả về âm nhạc và lời ca "*Hành quân xa, đường gian nan chúng ta vượt băng qua*" của bè Tenori và bè Bassi thể hiện âm hưởng trầm hùng, khoẻ khoắn như những bước chân hành quân của những người chiến sĩ lòng đầy quyết tâm, quả cảm, tâm hồn lạc quan (*xem ví dụ 85*).

Khi nghiên cứu kỹ lưỡng tổng phổ, người chỉ huy sẽ biết sâu hơn về nội dung tác phẩm, nắm bắt được mỗi đoạn bắt đầu và kết thúc ở đâu, phân chia tác phẩm để *tìm ra các đoạn nhạc có tính chất giống và khác nhau, từ đó có cách thức xử lý phù hợp*. Việc phân tích các thủ pháp âm nhạc trong từng câu, từng đoạn... giúp người chỉ huy nắm bắt phong cách âm nhạc của từng tác giả, tác phẩm, từ đó lập kế hoạch luyện tập, chuẩn bị các bài luyện thanh phù hợp nhằm giải quyết các câu nhạc, đoạn nhạc mà diễn viên cần thể hiện. Chẳng hạn, với tác phẩm hợp xướng mang tính hành khúc cần chuẩn bị nhiều mẫu luyện thanh non legato, với tác phẩm hợp xướng mang tính trữ tình thì cần chuẩn bị nhiều mẫu âm mở rộng, dàn trải; còn với tác phẩm hợp xướng viết theo phong cách đương đại thì cần chuẩn bị các bài tập chồng âm xây dựng từ bè Bassi, chồng các quãng lên theo các bè, hát đi hát lại nhiều lần, nhằm giúp người hát có kỹ năng nghe đa bè tốt hơn. Đối với người chỉ huy hợp xướng, việc nắm bắt nội dung, ngôn ngữ, ý tưởng và phong cách âm nhạc của tác phẩm rất quan trọng nhằm tìm ra kỹ năng thích hợp để truyền đạt tới hợp xướng viên. Việc nghiên cứu tổng phổ hợp xướng không chỉ giải quyết những vấn đề về âm nhạc học mà còn giúp người chỉ huy hiện thực hóa, làm sống động tác phẩm, làm rõ những viên kim cương còn nằm ẩn trong tác phẩm mà chưa được phát hiện. Khi lý giải tác phẩm một cách đúng đắn, đó là lúc người chỉ huy khôi phục lại suy nghĩ tình cảm của nhà soạn nhạc.

Các tác phẩm hợp xướng Việt Nam phản ánh luôn gắn liền với lịch sử văn hóa và hoàn cảnh sống của dân tộc, sử dụng chất liệu âm nhạc dân gian của các vùng miền, đòi hỏi biểu diễn cũng cần hình thành phong cách thể hiện làm nổi bật tính chất đặc trưng ấy. Ví dụ,

chương III trong *Mùa xuân trên quê hương đổi mới*, nhạc sĩ Trọng Bằng sử dụng chất liệu hò Nam Bộ, nơi có thiên nhiên ưu đãi, tính chất âm nhạc khoáng đạt, rộng rãi. Để thể hiện tính chất âm nhạc đó, người hát cần phải giữ hơi thở đều đặn, bật âm thanh mềm mại, đặc biệt là luyến láy nhanh gọn, tinh tế... Còn trong *Sóng Cửa Tùng*, nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng chất liệu hò theo lối hát xướng - xô của miền Trung, nơi có điều kiện sống khắc nghiệt, nên thường có câu nhạc dài, âm vực cao, giai điệu nhiều quãng nhảy, âm lượng biến động lớn, nên đa phần người hát phải nén hơi chặt và đẩy hơi mạnh nhưng không ồ ạt...

Nghiên cứu tổng phổ hợp xướng còn giúp cho việc nắm chắc xuất xứ tác phẩm về trình độ văn minh, phương thức sản xuất, phong cách lối sống... Trong phương thức sản xuất, lao động tập thể thường hình thành âm nhạc mang tính chỉnh thể, gắn kết, có tiết tấu theo tính chu kỳ, câu pháp rõ ràng, còn lao động cá thể thường hình thành âm nhạc tự do hơn, thể hiện cá tính mạnh hơn. Song, các hình thức lao động tập thể khác nhau cũng làm cho phong cách hợp xướng sản sinh những biến hóa tương ứng. Trong các tác phẩm hợp xướng viết về đề tài đấu tranh cách mạng, thể loại âm nhạc hành khúc có tốc độ thường không quá nhanh, tiết tấu tươi mới, giai điệu liên kết có lực độ... Còn trong cuộc sống lao động xây dựng đất nước, thể loại hành khúc trong hợp xướng thể hiện lòng quyết tâm và tinh thần lao động tập thể, cộng đồng, song tốc độ, lực độ nhẹ nhàng hơn.

Công việc nghiên cứu tổng phổ hợp xướng không chỉ nhằm dự kiến các tình huống xử lý của bản thân người chỉ huy, mà còn nhằm chỉ ra các tình huống và cách thức cho diễn viên thể hiện. Người chỉ huy hình dung trước những âm thanh, những câu nhạc, đoạn nhạc nhằm nhắc nhở các diễn viên đặc biệt chú ý, khi thể hiện những chỗ gặp khó khăn. Chỉ huy cần phải tìm và xác định được những vị trí, nơi mà rõ ràng những bè *Alti*, *Tenori*... sẽ có nhiều khả năng mắc lỗi. Điều chủ yếu là người chỉ huy luôn phải sáng tạo, tìm ra những cách thức làm giảm bớt sự khó khăn cho các diễn viên, đồng thời đạt được hiệu quả cần thiết trong việc chuyển tải ý đồ của tác giả, tác phẩm.

Sau khi phân tích tổng phổ, người chỉ huy cần phải xem lại một cách tổng hợp để hình dung được toàn bộ mạng lưới âm nhạc đan bện vào nhau như thế nào trong hệ thống tương tác đa chiều (cao độ, trường độ, cường độ, nhịp điệu, tiết tấu, âm sắc...). Cần đánh giá ý nghĩa của từng câu nhạc, phân tích sự hài hoà của âm thanh và đánh dấu những yếu tố chính,

yếu tố phụ của nó. Chẳng hạn, trong *Đất nước* (nhịp 150 - 153) của Đặng Hữu Phúc, giai điệu chính do bè Tenori và Bassi (hát đồng âm cách một quãng tám) đảm nhiệm, trong ba ô nhịp phải thể hiện ba lực độ (*p* - nhẹ, *mf* - mạnh vừa, *ff* - rất mạnh). Tuy nhiên, tác giả viết âm vực bè Tenori và bè Bassi ở âm khu trầm nên khó có thể thực hiện được sắc thái *ff*, trong khi đó, bè Soprani và Alti đi đồng âm, mô phỏng lại bè Tenori và bè Bassi ở âm khu thuận lợi, có thể thực hiện được tất cả các lực độ. Như vậy, đối với các hợp xướng viên Việt Nam, nếu thực hiện đúng như tổng phổ thì hiệu quả sẽ dẫn đến bè phụ mạnh hơn bè chính, lấn át bè chính. Để tạo được hiệu quả âm thanh cân đối, hài hoà trong cấu trúc chỉnh thể của tác phẩm như tác giả mong muốn mà không ảnh hưởng đến ý nghĩa và cấu trúc, hoà thanh của câu nhạc, chúng tôi đã để bè giọng nam hát đồng âm (*xem ví dụ 82*).

Để có thể nắm bắt tổng phổ một cách toàn diện, không bỏ qua chi tiết nào thì người chỉ huy cần thể hiện tổng phổ trên đàn piano và kiểm tra từng âm thanh cụ thể. Theo kinh nghiệm của nhiều chỉ huy, muốn giải mã toàn bộ bí mật của tổng phổ trước dàn hợp xướng, thì không có cách thức nào tốt hơn là học thuộc lòng nó đến từng chi tiết nhỏ nhất. Để thực hiện công việc này, nhiều chỉ huy thường hát và ghi nhớ các câu nhạc trong các bè riêng lẻ và sau đó thâm liên kết chúng lại với nhau bằng cách tưởng tượng ra sự đa dạng trong hoà âm của các bè. Trong nghệ thuật biểu diễn hợp xướng, thành công hay thất bại trước hết thuộc về công việc giải mã tác phẩm của người chỉ huy. Ricardo Muti, nhà chỉ huy nổi tiếng người Italia đã nói "Người chỉ huy là người thầy tuyệt đối" trong dàn dựng âm thanh.

3.2.2. Dàn dựng tác phẩm hợp xướng

Dàn dựng và xử lý tác phẩm thực chất là quá trình luyện tập để người chỉ huy làm sống lại những giá trị, nhịp điệu và sắc thái tinh tế mà nhà soạn nhạc đã sáng tạo trong tác phẩm hợp xướng; là quá trình để người chỉ huy dẫn dắt những người mà khí chất, tính cách, giọng hát có thể khác biệt, thậm chí đối chọi nhau, thành một khối thống nhất. Người chỉ huy luôn chỉ ra rằng khi đứng trong dàn hợp xướng, họ phải thực sự là "tế bào của cả cơ thể hợp xướng", vừa dựa cậy vào nhau vừa phát huy toàn bộ tài năng của mình hoà vào "cơ thể chung" ấy nhằm biểu đạt tác phẩm tới sự thành công. Việc dàn dựng tác phẩm chỉ thành công khi dàn hợp xướng thực sự giàu sức diễn cảm nhờ quá trình tập luyện. Tất nhiên, không phải tất cả các dàn hợp xướng đều có trình độ như nhau.

Đối với dàn hợp xướng có trình độ cao, chẳng hạn như Dàn hợp xướng Nhà hát Nhạc Vũ Kịch Việt Nam, thì vấn đề không phải là diễn tập thật nhiều, mà người chỉ huy cần khơi dậy năng lực cảm thụ cùng bản lĩnh của diễn viên. Ngược lại, với dàn hợp xướng có trình độ trung bình, người chỉ huy phải quan tâm và làm việc nhiều hơn, thậm chí phải thực hiện huấn luyện cơ bản. Song kinh nghiệm cho thấy khi làm việc với dàn hợp xướng ít hoàn hảo cũng có sự thú vị riêng, vì khát vọng làm việc và nhiệt huyết của họ có thể bù đắp thoả đáng cho những khiếm khuyết về trình độ. Nhìn chung, dù làm việc với dàn hợp xướng ở trình độ nào thì người chỉ huy cũng phải thực hiện những công đoạn nhằm phát triển các kỹ năng cơ bản: kỹ năng xử lý lời ca trong hát hợp xướng lời Việt (phát âm nhả chữ rõ ràng với khẩu hình đồng dạng) và kỹ năng xử lý hát hòa bè (xử lý âm thanh, xử lý câu nhạc với nhạc cảm).

Xử lý lời ca trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam

Tác phẩm hợp xướng nếu không được phát âm, nhả chữ rõ lời thì sẽ đánh mất khả năng mô tả, không diễn đạt được đầy đủ nội dung. Việc hát hợp xướng luôn bị chi phối bởi ngôn ngữ của từng dân tộc. Với các nước có ngôn ngữ đa âm, cách hát hợp xướng chủ yếu mở chữ "dừng đứng" theo chiều dọc, tròn môi, cộng minh để khuếch đại âm thanh, điển hình là bel canto. Ngược lại, tiếng Việt là ngôn ngữ đơn âm nên thường hát đóng chữ, giọng thật, khẩu hình mở chủ yếu theo chiều ngang... Đối với tác phẩm hợp xướng lời Việt thì việc vận dụng máy móc lối hát bel canto sẽ khó rõ lời, làm mất đi vẻ tự nhiên của giọng người, ảnh hưởng không nhỏ đến ý nghĩa của nó. Nhiều chỉ huy hợp xướng Việt Nam cho rằng, một trong những vấn đề mấu chốt đảm bảo cả chuẩn mực nghệ thuật và tính dân tộc là kết hợp kỹ thuật hát bel canto với kỹ năng xử lý nguyên âm và phụ âm tiếng Việt.

Về xử lý nguyên âm: Tiếng Việt có nguyên âm đơn (a, ă, â, o, ô, ơ, u, ư, e, ê, i/y), nguyên âm đôi (ia, iê, ưa, ua, oa, uê, ai, ôi, oi...) và nguyên âm ba (uôi, oai, uoir, iêu, uây...) và được chia thành hai nhóm theo lối mở khẩu hình từ nhỏ đến lớn: nguyên âm hàng trước (e - ê - i/y), nguyên âm hàng sau (a - ơ - o - ô - u - ư). Hiểu rõ cách sắp xếp này, người hát có thể kết hợp linh hoạt các tư thế vận động của môi, răng, hàm, lưỡi để thể hiện lời ca rõ ràng. Trong hát hợp xướng, việc đảm bảo độ vang cần thiết của các bè giọng chủ yếu dựa vào nguyên âm, vì giữ độ vang của từ. Tuy nhiên, thực tế cho thấy việc xử lý nguyên âm còn phụ thuộc âm khu, âm vực của bè giọng đảm nhiệm.

Theo các giảng viên dạy thanh nhạc cho biết: *Đối với giọng nam* thì các nguyên âm đơn *ê, e* không gây trở ngại và nguyên âm *ô* được hát thuận lợi ở âm khu cao; nguyên âm *a* ở âm khu trung và âm khu trầm hát rất tốt, ở âm khu cao khó khăn hơn; nguyên âm *i* thường sắc nhọn và dễ bị hát nông tiếng, nghẹt tiếng, gằn cổ, nhất là giọng nam cao; nguyên âm *u* thuận lợi cho hát đóng tiếng, nhưng phát âm chưa tốt sẽ cảm thấy khó khăn, nhất là ở nốt cao. *Đối với giọng nữ* thì nguyên âm *ô* chỉ tốt ở khu trung và khu trầm; nguyên âm *u* gây khó khăn khi hát ở âm khu cao; nguyên âm *i* có thể hát ở âm khu cao tương đối thuận lợi; nguyên âm *a* hát tốt ở các âm khu, mang lại hiệu quả đẹp nhất cho giọng nữ (phần lớn các vocalise trên nguyên âm *a*), song khi hát các nốt chuyển dễ bị tạo âm thanh quá sâu, hát ở âm khu cao mà chưa nắm vững cách hát âm đóng thì dễ bị bẹt hoặc gằn cổ, do vậy cần hát gọn gàng, tròn tiếng, gần với nguyên âm *â*.

Khi hát các nguyên âm đôi mở *ia, ua, ua...*, khẩu hình ban đầu mở và ngân dài theo các âm *i, u, u*, còn âm *a* đứng ở vị trí khép từ nên không đem lại hiệu quả mở. Khi gặp trường hợp này, chúng tôi thường yêu cầu diễn viên xử lý bằng cách biến âm *a* sang âm *ơ*. Ví dụ từ *chia* có thể ngân *chi...ơ, chưa* có thể ngân *chư...ơ, chua* có thể ngân *chu...ơ*.

Khi hát nguyên âm ba, khẩu hình phải mở theo nguyên âm đứng giữa làm nhiệm vụ định âm của từ. Ví dụ nguyên âm ba *uoi* được tiến hành phát âm như sau: nguyên âm *u* ở đầu làm nhiệm vụ nhấn từ, nguyên âm *i* ở sau tạo điều kiện cho nguyên âm *ơ* ở giữa có được độ vang mở rộng, để khi âm *i* kết từ vẫn gây cảm giác tiếp tục vang ở mũi. Đối với nguyên âm ba *uya*, thì không thể phát âm chính của từ ở nguyên âm *y* mà phải coi nguyên âm đôi *uy* là "một nguyên âm đơn" làm nhiệm vụ nhấn từ, còn nguyên âm *a* làm nhiệm vụ phát âm chính của từ nhưng khi hát kết từ cũng phải biến sang nguyên âm *ơ*.

Về xử lý phụ âm: Trong tiếng Việt có các phụ âm cơ bản: *b, c, ch, d, đ, g, gi, gh, h, kh, l, m, n, ng, ngh, nh, p, ph, qu, r, s, t, th, tr, v, x*. Theo cấu trúc tiếng Việt thì phụ âm nằm ở hai vị trí: phụ âm đứng trước làm nhiệm vụ gắn với nguyên âm để thành từ; phụ âm đứng sau làm nhiệm vụ kết trọn từ. Cách phát âm phụ âm đứng trước chỉ cần bật môi, đánh lưỡi linh hoạt và nhẹ nhàng cho đúng tiêu điểm như: môi bật môi, răng đụng môi, lưỡi đánh lên răng, chân răng, hàm ếch; tránh lối phát âm gằn, rung, bật mạnh phụ âm đầu vì không phù hợp với ngôn ngữ tiếng Việt. Cách phát âm phụ âm đứng sau là làm cho làn hơi khi phát ra

đến cuối chữ thì bị đóng lại ở môi hoặc lưỡi, song để hát rõ lời thì phải luyện tập thường xuyên cách khuếch đại âm thanh bằng tạo làn hơi cộng hưởng thông xoang mũi.

Thực tế thường gặp trong dàn dựng hợp xướng là cách phát âm phụ âm đứng trước của một số hợp xướng viên mang tính địa phương làm cho bị nhòe lời ca, không đồng đều, nên để khắc phục lỗi, phần lớn chỉ huy yêu cầu hợp xướng viên phát âm tiếng Việt theo giọng Hà Nội. Còn khi gặp phụ âm đứng sau, họ thường yêu cầu hợp xướng viên không khép miệng quá sớm, mà ngân dài đủ trường độ nốt nhạc trên nguyên âm, khi khép phụ âm thì chuyển thành nguyên âm cộng hưởng ở xoang mũi nhằm tạo độ vang mà vẫn rõ lời.

Về phát âm và nhả chữ: Trong hát hợp xướng lời Việt, do phải đảm bảo đúng cao độ nên các bè thường hát "ép thanh điệu", phá dấu giọng, làm cho lời ca bị biến đổi ngữ nghĩa. Đối với trường hợp này, chúng tôi đã yêu cầu bè hát giai điệu chính (bè đảm bảo nghe rõ ngữ nghĩa lời ca) luyện tập một cách chi tiết, rõ ràng về phát âm và nhả chữ. Còn các bè hoà thanh thể hiện bằng cách "làm mờ, làm nhòa" phụ âm, dấu giọng. Chẳng hạn, trong *Việt Nam tiếng hát trái tim ta* của nhạc sĩ Ca Lê Thuần (nhịp 154-160), bè Soprani hát giai điệu chính với lời ca "Việt Nam của ta", nhưng cũng lời ca ấy, bè Bassi hát ép thanh điệu thành "Việt Nam của tà", tập trung xử lý vị trí âm thanh hơn là chú trọng ngữ nghĩa của từ (*xem ví dụ 30*). Tuy nhiên, hát hợp xướng lời Việt mà vận dụng hoàn toàn theo lối hát mở thì không thể rõ lời, không khác gì người nước ngoài hát. Điển hình là tác phẩm *Dọc miền Quan họ* do nhạc sĩ Nguyễn Thiều Hoa phổ thơ của Nguyễn Đức Mậu được Dàn hợp xướng nữ Hàn Quốc biểu diễn và thu thanh. Họ đã thể hiện lối hát bel canto để tạo chất lượng âm thanh hợp xướng đẹp, nhưng nghe không rõ lời. Khi dàn dựng tác phẩm, nhạc sĩ Nguyễn Thiều Hoa đã yêu cầu diễn viên phát âm và nhả chữ hơi "bẹt", kết hợp với xử lý linh hoạt nguyên âm, phụ âm trong từng câu nhạc Như vậy *không nên hát mở quá và cũng không hát đóng*.

Hát hợp xướng còn có sự khác biệt so với các hình thức biểu diễn thanh nhạc khác ở việc thể hiện những lời ca khác nhau trong cùng câu nhạc. Điều đó chắc chắn ảnh hưởng đến sự vận động của âm thanh và ý nghĩa lời ca, đôi khi vô hiệu hóa lẫn nhau. Chẳng hạn nhịp 54 - 61 trong hợp xướng *Đất nước*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc sử dụng lời thơ của Nguyễn Đình Thi bằng cách để hai bè hát hai lời ca khác nhau. Khi bè Soprani hát lời ca "*Sáng mát trong như sáng năm xưa. Người ra đi đầu không ngoảnh lại*" thì bè Alti (giai điệu chính) "*Người ra đi đầu không ngoảnh lại. Sau lưng thềm nắng lá rơi đầy*". Đây là

câu nhạc được viết ở hình thức phức điệu tương phản đối vị đơn giản. Lời ca "*Người ra đi đầu không ngoảnh lại*" do bè Soprani nhắc lại bè Alti, nhưng sự vận động của âm thanh và cách nhấn từ có sự khác biệt. Nếu đọc lời ca theo tiết tấu của bè Alti sẽ tạo cảm giác tâm trạng bồi hồi, xao xuyến. Cũng lời ca đó đọc theo tiết tấu của bè Soprani lại tạo cảm giác mềm mại, giản dị, chân phương. Từ đặc điểm đó, khi dàn dựng chúng tôi yêu cầu bè Alti thể hiện lời ca nổi bật hơn, còn bè Soprani vẫn hát nhấn trọng âm theo tiết tấu nhưng xử lý phát âm, nhả chữ không cần quá rõ lời. Cách làm này vừa đảm bảo hình tượng nghệ thuật của các tuyến bè hòa quện với nhau, vừa đảm bảo ý nghĩa lời ca. (xem ví dụ 81).

Xử lý phát âm và nhả chữ đối với hợp xướng dân gian lại càng đòi hỏi sự linh hoạt, thường có ba loại: *Loại thứ nhất* là hát theo dạng thái dân ca, lấy giọng hát thật làm chính, chú ý hơi thở trôi chảy và cộng hưởng giọng, phát âm nhả chữ gắn với trạng thái nói, chú trọng ngôn ngữ và phong cách địa phương, như phần dự thi của Dân hợp xướng Thiếu nhi Sol Art tham gia hạng mục hợp xướng dân gian với các bài *Lời chiêm M' nông* - dân ca Tây Nguyên, *Làm mùa* - dân ca Nam Bộ, *Lễ hội xuân hồng* - dân ca Quan họ Bắc Ninh. *Loại thứ hai* là dàn hợp xướng hát hòa giọng theo lối hát bel canto, còn lĩnh xướng sử dụng lối hát dân ca nhằm giữ phong vị địa phương, sao cho người nghe cảm nhận được sự hòa hợp, không gò ép, như trong tác phẩm *Tổ khúc dân ca Dòng chảy* của nhạc sĩ Trần Mạnh Hùng đã được nhạc trưởng Trần Nhật Minh dàn dựng cho Nhà hát Giao hưởng Nhạc Vũ Kịch Thành phố Hồ Chí Minh. *Loại thứ ba* là cách hát vận dụng chủ yếu kỹ thuật bel canto để thể hiện hợp xướng dựa trên nguyên liệu dân ca, như Chương II trong *Tiến lên ! Giành toàn thắng*, nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng làn điệu Lý con sáo Gò Công đã được Dân hợp xướng Đài Tiếng nói Việt Nam thể hiện hoàn toàn bằng lối hát bel canto; hoặc các diễn viên của Dân hợp xướng Trường Đại học Sư phạm Nghệ thuật Trung ương đã trình diễn hợp xướng a cappella dân gian như *Trống cơm*, *Trống chò*, *Lý ngựa ô*... bằng lối hát hợp xướng kinh điển châu Âu, song vẫn không bị mất đi tính chất âm nhạc cũng như sự biểu đạt rõ lời ca.

Về khẩu hình: Theo kinh nghiệm dàn dựng, sự nhất quán của khẩu hình trong phát âm và nhả chữ của tập thể hợp xướng viên là rất quan trọng trong việc thể hiện rõ lời ca. Kỹ thuật khẩu hình làm cơ sở tạo nền để bật âm thanh một cách gọn gàng, linh hoạt, các phụ âm kết hợp với lối hát mở dựa trên nguyên âm là một yêu cầu cốt lõi không thể thiếu đối

với hát hợp xướng lời Việt. Việc xử lý đóng từ dần dần hoặc đóng từ đột ngột phụ thuộc vào đặc điểm và tính chất của âm nhạc. Việc yêu cầu hợp xướng viên đóng từ một cách nhất quán ở nốt nhạc nào, ở phần phách nào hoặc phần nào của phách là hết sức cần thiết.

Với những câu nhạc có tính chất trữ tình, tốc độ chậm thì việc đóng từ dần dần, khẩu hình khép dần là cần thiết để âm thanh không khựng lại, dồn nắc mà ngân dài liên tục tới hết trường độ. Chẳng hạn như việc xử lý âm tiết có phụ âm cuối *thấm* và *đắm* (nhịp 11 và 23) trong *Du kích sông Thao* của Đỗ Nhuận vào hợp âm Mi bảy giảm có dấu miễn nhịp, nốt Si giáng quãng tám một ở bè giai điệu, để tạo được âm thanh vang, đàn trải, đảm bảo phát âm và nhả chữ đồng đều, nhiều người chỉ huy đã yêu cầu diễn viên hợp xướng hát theo lối mở trên nguyên âm *ã* một phách, sang phách sau khép phụ âm thật nhanh và chuyển thành nguyên âm vang ở xoang mũi, đảm bảo độ ngân dài tự do, nghe rất rõ lời (*xem ví dụ 86*) Cũng là tốc độ chậm, tính chất âm nhạc trữ tình, trong *Ru con mùa đông* của Đặng Hữu Phúc, với từ *thương* do bè Soprani đảm nhiệm, ngân 11 phách (nhịp 30 ngân dài sang nhịp 31), chúng tôi yêu cầu diễn viên hát nhấn vào nguyên âm *u* và chuyển nhanh sang nguyên âm *ơ* hát mở 6 phách, 3 phách tiếp theo ngân dài khép bớt khẩu hình, 2 phách cuối đóng hẳn vào phụ âm *ng* rồi đưa âm thanh vang ở xoang mũi (*xem ví dụ 87*) ngược lại, khi hát ở âm khu cao, lực độ mạnh, âm thanh vang thì việc xử lý lời ca vận dụng chủ yếu theo lối hát mở, còn đóng từ phải dứt khoát. Việc vận dụng cách thức xử lý này thường gặp trong đoạn cao trào, phần kết mỗi chương, phần kết của tác phẩm hợp xướng. Chẳng hạn từ *huong* trong 4 ô nhịp cuối của hợp xướng *Mùa xuân trên quê hương đổi mới* của Trọng Bằng (*xem ví dụ 88*), các từ *quyết chiến quyết thắng* trong *Điện Biên Phủ hợp xướng* của Hoàng Vân được hát với lực độ rất mạnh, ngân dài, cần phải đóng chữ dứt khoát (*xem ví dụ 89*)

Về cộng minh: Việc nghiên cứu để giải quyết cách phát âm và nhả chữ của dàn hợp xướng trên cơ sở cấu tạo của từng từ ngữ nhằm đảm bảo cộng minh mà vẫn rõ lời là một yêu cầu cần thiết đối với người chỉ huy hợp xướng. Qua trao đổi với nhiều chỉ huy, nguyên nhân của việc thiếu rõ lời trong hát hợp xướng lời Việt mà hợp xướng viên thường hay mắc phải là do cộng minh chưa đúng cách, chưa đạt tới độ chuẩn... Khi dàn dựng tác phẩm *Đường chúng ta đi* của nhạc sĩ Huy Du, nhạc trưởng Nguyễn Thiếu Hoa đã xử lý từ *mai* là loại từ có cấu tạo nguyên âm đóng (nhịp 32), từ *những* có cấu tạo phụ âm đóng (nhịp 35) ở

âm khu cao do bè Soprani và bè Tenori đảm nhiệm bằng lối hát mở chữ nhằm tạo được độ vang cần thiết của hợp âm. Theo ông, để đảm bảo rõ lời thì hai từ này phải xử lý khác nhau, từ *mai* có nguyên âm *a* có độ mở miệng lớn là âm vang chính của từ, nguyên âm *i* có độ mở miệng nhỏ, bẹt miệng, khi ngân dài nên khép bớt khẩu hình, không đóng hẳn; từ *những* là từ đóng, có dấu ngã ở nốt cao (g_2) của bè Soprani, nốt chuyển giọng của bè Tenori (es_1) cũng là một thách thức trong việc xử lý lời ca, trường hợp này phải hát mở, mở rộng nguyên âm *ư* kéo dài trường độ hai phách rưỡi, sau đó đóng phụ âm *ng* dứt khoát bằng cuống lưỡi để đảm bảo tính chất âm thanh mạnh mẽ (xem ví dụ 90).

Xử lý hát hòa bè

Hát hòa bè là một yếu tố quan trọng hàng đầu trong kỹ năng hát hợp xướng. Hát hợp xướng yêu cầu vừa phải biết vận dụng kỹ thuật thanh nhạc như cách lấy hơi, giữ hơi, đẩy hơi, nhả lời (tròn - rõ), vừa phải biết hát hòa bè để tạo sự tương đồng. Một dàn hợp xướng hát hay, hát chuẩn nhất thiết phải dựa vào kỹ năng hát hòa bè, bao gồm các yếu tố cơ bản: âm chuẩn, thống nhất âm sắc các giọng hát, cân bằng âm lượng, làm rõ sắc thái. Các yếu tố này luôn bổ sung, gắn kết với nhau một cách chặt chẽ tạo nên màu sắc âm thanh hợp xướng riêng mang tính đặc thù mà các hình thức biểu diễn thanh nhạc khác không có được.

Về xử lý âm chuẩn: Âm chuẩn là yếu tố quan trọng nhất trong âm nhạc. *Âm chuẩn của hợp xướng có nghĩa là giữ cho giọng hát được đúng âm điệu. Một điệu thức vang lên bằng hai cách: 1/ thông qua giai điệu, 2/ thông qua hợp âm chứa đựng những cung bậc, những quãng của điệu thức đó. Cho nên âm chuẩn của hợp xướng cũng được chia làm hai loại: âm chuẩn giai điệu và âm chuẩn hoà thanh [5:32].* Việc đảm bảo âm thanh chính xác đối với hợp xướng, nhất là hợp xướng không nhạc đệm lại càng cần thiết, song không hề dễ dàng. Đặc biệt, trong kỹ năng hát hòa bè, bất kể một bè nào hát chưa chính xác cao độ thì dàn hợp xướng không thể hòa giọng. Trình độ hát âm chuẩn của từng hợp xướng viên luôn quyết định sự chuẩn xác cao độ của dàn hợp xướng.

Việc hát chưa chính xác âm chuẩn có nhiều nguyên nhân: có thể do người chỉ huy chọn bài chưa phù hợp với khả năng dàn hợp xướng; có thể do tình trạng sức khỏe, thời tiết hoặc mức độ tập trung chú ý và ý thức tập luyện của diễn viên. Trong thực tế, các dàn hợp xướng Việt Nam thường mắc những lỗi âm chuẩn sau: *Thứ nhất*, hát chênh cao

do kỹ thuật thanh nhạc chưa đúng (lấy hơi, nén hơi, giữ hơi, đẩy hơi), dẫn đến việc hát nóng lên do tổng hơi quá mạnh, ồ ạt, hoặc phấn khích quá độ. *Thứ hai*, hát tụt cao độ mà nguyên nhân phần lớn do diễn viên sợ hát những nốt cao, hơi thở điều tiết chưa ổn định. *Thứ ba*, chưa được học ký xướng âm theo bài bản dẫn đến hạn chế khả năng nghe bè. *Thứ tư*, tính liên tuyến giai điệu của các bè trong hợp xướng do phải bảo đảm yêu cầu hoà thanh chiều dọc, nên nảy sinh nhiều quãng khó theo chiều ngang. *Thứ năm*, do ảnh hưởng của ngôn ngữ Việt chi phối cao độ, dẫn đến các bè hát giai điệu phụ bị ép thanh điệu nên dễ chơi voi, nhất là ở bè giọng nữ trầm và bè giọng nam trầm.

Để khắc phục những nhược điểm trên, nhiều chỉ huy hợp xướng đã bỏ không ít thời gian, công sức để hướng dẫn diễn viên kỹ thuật lấy hơi - đẩy hơi để hơi thở luôn ổn định. Lấy hơi tốt sẽ tạo cơ sở cho việc đẩy hơi, song đẩy hơi tốt mới làm cho hơi thở hoàn thành tốt chức năng tạo âm thanh đúng cao độ. Sự rèn luyện cá nhân một cách kiên trì và khoa học sẽ giúp hợp xướng viên cảm nhận tốt về âm thanh. Lúc đầu, hợp xướng viên có thể dựa vào cao độ chuẩn trên đàn, sau khi đã tích lũy đủ thời gian để “thấm thấu” được độ cao của nốt nhạc trong trí nhớ thì có thể tự cảm nhận chính xác cao độ. Qua trao đổi với nhiều chỉ huy hợp xướng, để tạo tự tin cho hợp xướng viên khi hát, nhất là trong dàn dựng a cappella thì việc chuẩn bị bài tập cụ thể cho hợp xướng viên là rất quan trọng như: hát nốt cao chưa cần chính xác cao độ ngay, hát từ nốt cao đi dần xuống và thống nhất âm sắc, hát đi hát lại một câu nhạc, đoạn nhạc và nâng dần lên nửa cung đến hết cỡ giọng. Đặc biệt, với các tác phẩm tiến hành giai điệu có nhiều âm treo hoặc quãng nhảy xa liên tiếp thì càng phải chuẩn bị kỹ lưỡng cách lấy hơi, đẩy hơi thống nhất và linh hoạt.

Trên thực tế, nhiều chỉ huy đã yêu cầu các bè hát ngân dài cùng lúc, hoặc cho từng bè hát lần lượt tiếp nối trên cơ sở hòa âm vang lên để điều chỉnh cao độ từng bè. Chẳng hạn trong *Bài ca mừng xuân* của nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam, ở chương I - *Mừng xuân về* (nhịp 77-83) dàn hợp xướng thể hiện các chồng hợp âm thường bị mắc lỗi. Khi hát riêng giai điệu từng bè thì tốt, nhưng khi ghép các bè thì mắc lỗi chênh cao độ, dẫn đến hát nối tiếp hợp âm (cột dọc) chưa chuẩn. Nguyên nhân do diễn viên chưa biết nghe bè khác, chỉ chú ý đến bè của mình. Gặp tình huống này, chúng tôi đã chuẩn bị trước các mẫu luyện thanh theo kiểu mô tiến đi xuống, sử dụng nhiều bán âm (nửa cung) hát đi hát lại, sau đó mới hát

vào bài. Việc hát các hợp âm cũng được áp dụng bằng phương thức khuếch đại trường độ, bắt đầu từ bè Bassi, tiếp đến bè Alti, bè Tenori và Soprani (*xem ví dụ 91*).

Về xử lý tiết tấu và tốc độ: Giữ đúng *tiết tấu* là yêu cầu không thể thiếu đối với người biểu diễn âm nhạc. Trong hát hợp xướng do mang tính đồng diễn nên yêu cầu về chuẩn tiết tấu lại càng cần thiết, một hợp xướng viên hát sai sẽ phá vỡ tính đồng nhất và theo đó làm hỏng tác phẩm. Hiểu theo nghĩa rộng, tiết tấu là chính thể về trường độ, tốc độ và tiết điệu (khả năng biến đổi năng động của tiết tấu). Riêng *tốc độ* vận hành âm thanh luôn có vị trí quan trọng trong biểu đạt đúng tính cách của âm nhạc. Ý nghĩa và nội dung tác phẩm hợp xướng cũng như hình tượng âm nhạc sẽ bị sai lạc nếu như được thực hiện ở tốc độ không phù hợp. Điều này tưởng chừng đơn giản, nhưng trong thực tiễn không ít người biểu diễn đã làm sai lệch tính chất của tác phẩm hợp xướng.

Tư duy tiết tấu trong âm nhạc phương Tây là thường phân nhịp phách, gắn với vũ đạo, chẳng hạn với nhịp 16 phách, họ có thể phân ra làm 4 câu, mỗi câu 4 nhịp, mỗi nhịp 4 phách, đồng thời liên quan tới sự tương phản mạnh yếu, dấu nhấn làm động lực. Đối với âm nhạc Việt Nam, nhiều nhà nghiên cứu âm nhạc cho rằng tiết tấu, dấu nhấn trọng âm, cú pháp âm nhạc được bắt nguồn từ thơ ca, việc cộng các phách thành hình thức chu kỳ nhịp liên quan tới sự phân câu, thường xoay quanh ngữ điệu giọng nói với sự nhấn mạnh âm thanh tạo cảm giác mạnh nhẹ không đều. Xuất phát từ sự khác biệt đó mà khả năng thể hiện tiết tấu, tốc độ của người Việt thường ít chính xác, chắc nhịp và đồng đều, gây khó khăn trong dàn dựng hợp xướng. Ông Ebbe Munk, Giám đốc, chỉ huy Dàn hợp xướng Hoàng gia Đan Mạch, khi giảng dạy cho sinh viên chuyên ngành Chỉ huy hợp xướng của Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam năm 2009 đã đánh giá “*các bạn Việt Nam hát đơn ca rất tốt nhưng chưa có kỹ năng hát hợp xướng*”. Ông chỉ ra lỗi kỹ thuật “*hợp âm kết, khi chỉ huy cắt hết vẫn bị có tiếng vọng, ngắt không đều là do hợp xướng viên không chịu nhìn chỉ huy...*”.

Trên thực tế, giữ được tốc độ đều đặn, ăn khớp của cả dàn hợp xướng không phải đơn giản. Mỗi hợp xướng viên đều có nhịp đập sinh lý, hơi thở khác nhau, sự sai lệch trong lấy hơi ảnh hưởng đến tốc độ diễn xướng của dàn hợp xướng. Mặt khác, hát đúng trường độ thì mới đảm bảo đầy đủ hoà thanh, ngược lại, hát thiếu trường độ hoặc hát sai sẽ xảy ra sự xô

lệch giữa các tiết nhạc, làm loạn về màu sắc hoà thanh và tạo ra các âm thanh không đúng thành phần của hợp âm. Hợp xướng viên Việt Nam thường hát tùy tiện trường độ, chưa ngân đủ độ dài của nốt nhạc, nếu là nốt trắng thì thường hát nốt đen và dành lặng đen để lấy hơi; nốt tròn chỉ coi là nốt trắng chấm, thậm chí còn hát nốt trắng, nốt đen hát thành nốt trắng, hoặc nốt đen có chấm... Phân chia trường độ theo mạch phân phách chưa đúng: nốt đơn chấm đôi và móc kép hát sai thành chùm ba nốt móc đơn, đảo phách hát thành nghịch phách... (*xem ví dụ 92*). Theo Phó giáo sư, Tiến sĩ Nguyễn Minh Cầm, giải quyết vấn đề này là dàn hợp xướng thường xuyên rèn luyện các mẫu luyện thanh khác nhau, những mẫu có tiết tấu hoặc quãng tương tự tác phẩm đang dàn dựng.

Trong tác phẩm hợp xướng, nhạc sĩ sáng tác luôn ghi rõ chỉ dẫn tốc độ cần thể hiện nhằm đảm bảo đúng tính chất âm nhạc. Tuy nhiên, phần lớn hợp xướng viên chưa nhận thức đúng đắn nên thường bỏ qua hoặc xác định sai tốc độ, kể cả khi có máy đếm nhịp (metronome). Trong luyện tập, hợp xướng viên gặp những đoạn nhạc có trường độ kéo dài (nốt trắng, nốt tròn) thường hát chậm lại, ngược lại, những đoạn nhạc có trường độ ngắn (nốt móc kép, móc đơn) thường hát nhanh lên; gặp chỗ khó về cao độ hoặc giai điệu thường hát chậm lại, kể cả đó là hình nốt đơn hay hình nốt kép.

Việc biểu đạt tiết tấu và tốc độ của tác phẩm hợp xướng phụ thuộc người chỉ huy, do vậy khi sắp xếp vị trí thì toàn bộ dàn hợp xướng phải nhìn thấy không chỉ đôi tay của người chỉ huy mà còn phải qua ánh mắt, nét mặt, nhất là khi thay đổi tốc độ, chuyển nhịp và các chỗ khớp nối chuyển đoạn. Khi gặp tiết tấu đảo phách (syncope) liên tục, hợp xướng viên gặp nhiều khó khăn, nên theo kinh nghiệm của nhiều chỉ huy, để thực hiện hát đảo phách đồng đều thì luôn yêu cầu toàn bộ dàn hợp xướng chú ý nhìn theo tay mình, nhất là không cho phép hợp xướng viên hát quá to không nghe được bè khác. Đối với dàn hợp xướng nghiệp dư, nhiều chỉ huy đã khắc phục khó khăn về thể hiện tiết tấu bằng cách đưa thêm lời ca vào nốt tương ứng ở đầu phách (điệp nốt) để làm chỗ dựa, khi dàn hợp xướng hát chính xác, đảm bảo sự đồng đều mới bỏ điệp nốt và chuyển sang hát theo tiết tấu của bài. Trường hợp nghịch phách cũng được áp dụng theo cách thức tương tự (*xem ví dụ 93*).

Cường độ chung của tác phẩm hợp xướng có tác động tới việc thể hiện tiết tấu, như những trọng âm (hay còn gọi là nhấn) được thể hiện tinh tế, nhờ đó có thể phân biệt các

loại nhịp hoặc tăng sức cảm thụ tác phẩm. Trọng âm có chu kỳ thường đặt các phách đầu ô nhịp, nhất là trong đoạn nhạc, tác phẩm mang tính hành khúc hoặc duyên dáng, gần gũi điệu múa. Ví dụ như đoạn b trong chương III - *Tiến lên! Giành toàn thắng* của Huy Du; nhịp 165 - 235 trong *Hồi tưởng* của Hoàng Vân; nhịp 14 - 37 trong *Trường ca Tây Bắc* của Trọng Bằng... Ngoài cách thể hiện trọng âm thuộc tính chất tiết phách, dàn hợp xướng còn phải thể hiện những trọng âm mang tính "xúc cảm" được nhạc sĩ sáng tác sử dụng có chủ định như: đảo phách, nhấn bất thường, luyến láy, chuyển tiết nhạc, chuyển giọng điệu, dấu hoá bất thường... Chúng tôi cho rằng, để đảm bảo sự đồng đều trong việc hát các nốt luyến láy được mềm mại, thì nốt đứng đầu (+) mỗi chùm nốt có dấu luyến cần phải được nhấn, còn các nốt tiếp theo nên vuốt nhẹ dần dần về âm lượng (*xem ví dụ 94*). Khi hát chuyển điệu hoặc có dấu hoá bất thường, dù ở vị trí nào của phách cũng cần được nhấn (+) để làm rõ sự phong phú về hoà thanh cũng như ý tưởng của người sáng tác. (*xem ví dụ 91*).

Về thống nhất âm sắc: Việc thống nhất âm sắc là một trong những yêu cầu cao trong hát hợp xướng. Do những đặc điểm của giọng hát người Việt mà hợp xướng của ta thường không đầy đủ màu sắc các bè. Phần lớn các giọng hát nữ thường có chất giọng nữ cao hoặc nữ trung, các giọng hát nam thường có chất giọng nam cao hoặc nam trung, chất giọng nữ trầm và nam trầm rất hiếm. Dàn hợp xướng đạt chuẩn cần phải có nhiều màu giọng: giọng khoẻ, giọng yếu, giọng mờ, giọng sáng... để khi kết hợp với nhau tạo nên vẻ đẹp phong phú, đa dạng của hợp xướng. Trên thực tế, việc tổ chức phân loại giọng hát đối với dàn hợp xướng Việt Nam thường chỉ mang tính tương đối.

Vấn đề hát hòa bè còn thể hiện trong việc *thống nhất âm sắc giọng hát của từng bè và sự hòa hợp của các bè*. Đây là kỹ năng mà mỗi hợp xướng viên cần kết hợp kỹ thuật xử lý âm thanh, điều chỉnh khẩu hình và tư duy nhạc cảm để có được âm sắc giọng phù hợp, hòa cùng tập thể hợp xướng. Âm thanh hợp xướng thường đòi hỏi cộng minh, song trên thực tế, hợp xướng viên không chuyên thường thiếu cột hơi vững vàng, lại chưa có khái niệm cộng minh, nên giọng nam khi ở âm khu cao thường có tật hát như gào, giọng nữ khi ở âm khu trầm thường hát bẹt tiếng, giọng nữ cao khi ở âm khu cao hay bị giọng mũi, âm sắc xin, nghẹt tiếng và yếu. Chính do sự khác nhau của các loại giọng hát mà nhiều chỉ huy luôn yêu cầu hợp xướng viên vận dụng hơi thở cho từng âm khu để tạo âm

sắc bằng giọng đầu, giọng ngực, giọng pha giữa đầu và ngực. Ích lợi của cách hát này đối với hợp xướng nhằm phát huy sự hoà quyện, thống nhất về âm sắc của các loại giọng hát nhờ cùng một cách phát âm. Trong thực tiễn dàn dựng một số dàn hợp xướng Việt Nam, chúng tôi đã sử dụng các mẫu luyện thanh *i, ô* hoặc *i, a* trên một nốt, nhằm tạo sự thống nhất âm sắc các âm khu của các loại giọng, người hát cảm nhận được độ cao của âm thanh luôn ở “ngang giữa mặt”, không vang ở cổ. Khi phát âm thanh cố gắng ít chuyển động môi mà mở âm thanh trong vòm miệng; mở khẩu hình nhưng ít chuyển động, để lưỡi ở dưới răng hàm dưới, hát mẫu luyện thanh với nguyên âm *a, ô*. Việc vận dụng các mẫu luyện thanh này đã khắc phục được nhược điểm hát bẹt tiếng, âm thanh tì cổ của hợp xướng viên, đồng thời phát triển khả năng điều chế hơi thở một cách linh hoạt.

Về xử lý sắc thái: Trong biểu diễn hợp xướng, sắc thái liên tục thay đổi nhằm tạo hiệu quả thể hiện nội dung và hình tượng của tác phẩm. Có thể nói, sắc thái là linh hồn của nghệ thuật biểu diễn hợp xướng. Hát hợp xướng có thể mạnh ở sự hàm chứa sắc thái hát từ *ppp* (cực nhẹ) đến *fff* (cực mạnh) mà các hình thức thanh nhạc khác hiếm xuất hiện. Việc biểu đạt các sắc thái lực độ một cách chính xác và hiệu quả là vấn đề khó, cần rèn luyện lâu dài mới đạt được. Điều quan trọng là thay đổi cường độ nhưng hợp xướng viên vẫn phải giữ được chất lượng âm thanh. Chẳng hạn, việc hát *decrescendo* (nhẹ dần) sẽ khó hơn so với hát *crescendo* (mạnh dần), nhất là ở âm khu cao, nên kinh nghiệm thực tế dàn dựng cho thấy, hát *decrescendo* miệng không nên khép mà giữ độ mở cần thiết bên trong để âm thanh nhẹ dần, không bị nghẹt, gãy mà liên tục chuyển dần vào xoang mũi, còn hát sắc thái *crescendo* cần lấy hơi sâu, đẩy hơi đều đặn, liên tục, nén hơi tốt để âm thanh mạnh dần, không đột ngột.

Trong thực tế, hợp xướng viên Việt Nam thường mắc một số nhược điểm về sắc thái. Phần lớn thường quá chú ý nốt nhạc mà chưa có cảm giác tốt về sự tương phản, nên thường hát mạnh giống như hát mạnh vừa; chưa biết cách phân phối hơi thở cho các tiết nhạc, câu nhạc, đoạn nhạc có sắc thái khác nhau nhằm tạo nên sự uyển chuyển của giai điệu, sự linh hoạt của tiết tấu... Việc hát từ sắc thái nhẹ tới sắc thái mạnh thường chỉ chú ý tới việc phát triển âm lượng, nên âm thanh bị thô, gằn cổ; hát từ sắc thái mạnh tới sắc thái nhẹ thường bị gãy tiếng ở giữa, sau đó âm thanh mờ, nghe không rõ. Để khắc phục những nhược điểm trên, mỗi người chỉ huy thường có cách thức riêng. Chẳng hạn như nhạc sĩ Đoàn Phi đã thiết lập

các bài luyện tập "đa sắc thái" trên cùng một câu nhạc, đoạn nhạc, và để thể hiện liên tục các sắc thái *crescendo* và *decrescendo* ở phần mở đầu của hợp xướng a cappella *Tiếng thu* (thơ Lưu Trọng Lư), ông đã yêu cầu Đàn hợp xướng Đài Tiếng nói Việt Nam hát lần 1 với cường độ *p*, lần 2 với cường độ *mf*, lần 3 với cường độ *p* mạnh dần lên *f* rồi nhẹ dần về *p*, lần 4 với cường độ *f* nhẹ dần xuống *p* rồi lại mạnh dần về *f*. Để thực hiện sắc thái *crescendo* từ nhịp 169 đến nhịp 173 trong hợp xướng *Đất nước*, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc yêu cầu hợp xướng viên bắt đầu thể hiện bằng sắc thái được ghi trước đó cho đến khi có một ký hiệu sắc thái mới xuất hiện (xem ví dụ 95). Khi luyện riêng từng bè, ông yêu cầu hợp xướng viên tuân thủ chặt chẽ tất cả các ký hiệu âm nhạc trong tổng phổ về trường độ, cao độ, cường độ, ngắt lấy hơi... Còn đối với sắc thái *decrescendo*, ông yêu cầu dàn hợp xướng làm ngược lại. Việc làm này đã hạn chế được sự lệch bè, mất cân bằng âm lượng.

Về cân bằng âm lượng: Muốn có được âm thanh vang lên cân bằng, hài hoà cần phải có sự tương quan về âm lượng giữa các bè trong dàn hợp xướng. Sự cân bằng âm lượng tự nhiên thường phụ thuộc vào số lượng hợp xướng viên và âm thanh vang lên ở âm khu thuận lợi của các bè giọng hát, như số lượng trong các bè của Đàn hợp xướng Việt Nam thời gian đầu là: "Bè nữ giọng cao (soprano) 40 người, bè nữ giọng trầm (alto) 25 người, bè nam giọng cao (tenor) 25 người, bè nam giọng trầm 30 người" [49:120]. Tuy nhiên, việc biểu diễn hợp xướng trên thực tế thường không có số hợp xướng viên cố định cho từng bè. Trong nhiều trường hợp, để có được âm thanh cân bằng, mỗi bè phải thực hiện các sắc thái cường độ khác nhau được gọi là "cân bằng âm lượng nhân tạo", tùy thuộc vào chất lượng giọng hát của từng hợp xướng viên trong bè. Đối với dàn hợp xướng người Việt Nam, do đặc điểm, tính chất âm lượng của giọng nam thường khoẻ hơn giọng nữ nên cần để số lượng giọng nữ nhiều hơn giọng nam; bè nữ cao thường phải đảm nhận giai điệu chính nên cần nhiều người hơn bè nữ trầm; bè nam trầm cũng cần nhiều để tạo nền hoà âm. Vấn đề dàn dựng của người chỉ huy là phải dẫn dắt thế nào để các bè chủ đạo vang lên sắc nét hơn, nhưng không lấn át các bè còn lại. Khi biểu diễn tại Việt Nam, âm thanh mà người chỉ huy nghe được trên bục có sự khác biệt so với âm thanh vang lên trong khán phòng. Cho nên, nhiều chỉ huy đã rời bục đứng xuống dưới sân khấu để có sự điều chỉnh.

Một công việc khác phụ thuộc vào trình độ nghệ thuật của người chỉ huy và dàn hợp xướng là biết hạn chế âm thanh của bè này, tăng cường bè khác sao cho một hợp âm, một câu nhạc vang lên nghe đầy đủ, trọn vẹn và cân bằng. Chẳng hạn, nhịp 160 trong tác phẩm *Việt Nam tiếng hát trái tim ta* của nhạc sĩ Ca Lê Thuần, hợp âm kết Si trưởng khi vang lên sẽ khó có thể cân đối trong sự tương quan âm lượng của các bè một cách tự nhiên. Khoảng cách bè Bassi cách xa với ba bè trên, hợp âm được xếp rộng nên khó có thể vang đầy đặn ở cường độ *fff*. Trong trường hợp này, chúng tôi đã để bè Bassi hát nâng cao lên một quãng tám, nhằm đạt được hiệu quả về lực độ âm thanh (*xem ví dụ 30*).

Việc cân bằng giữa hợp xướng với dàn nhạc cũng tương tự. Chẳng hạn, chương I (nhịp 64 - 68) trong *Requiem* của Đỗ Dũng, ghi chỉ dẫn hợp xướng và dàn nhạc đều thực hiện sắc thái cường độ mạnh. Trên thực tế, thực hiện theo đúng tổng phổ thì dàn nhạc sẽ lấn át dàn hợp xướng. Do đó, tác giả đã yêu cầu dàn nhạc diễn tấu ở sắc thái mạnh vừa để đảm bảo hợp xướng hát rõ lời (*xem ví dụ 96*). Khi dàn dựng *Điện Biên Phủ hợp xướng* của Hoàng Vân, nhạc trưởng Lê Phi Phi cũng xử lý cân bằng âm lượng bằng cách làm tương tự như vậy ở chương III, nhịp 214 - 219 (*xem ví dụ 89*).

Việc cân bằng âm lượng trong phong cách hát phức điệu (không nhạc đệm) là khó nhất, là đỉnh cao của nghệ thuật hát hợp xướng. *Bè vào đầu tiên bao giờ cũng rõ ràng, vang lên trội hơn các bè khác một chút. Mỗi khi chủ đề được nhắc lại ở một bè nào đó thì các bè khác cần giảm bớt âm lượng. Những đoạn phát triển của chủ đề không vang khỏe như chủ đề. Câu kết thường hay chậm lại [47:53]*. Chẳng hạn, trong *Ru con trong mưa mùa xuân* (nhịp 1 -13) của Đặng Hữu Phúc, bè vào đầu tiên là Soprani (P), giai điệu đi lên, sắc thái từ nhẹ vừa và đẩy mạnh dần đến mạnh. Với cách tiến hành giai điệu và sự vận động của âm thanh như vậy nên bè vào đầu tiên vang rõ ràng và nổi trội. Chủ đề nhắc lại là Bè Bassi (R) với hình thức mô phỏng điệu tính, sắc thái nhẹ vừa, các bè còn lại ngân dài trên hợp âm Re trưởng ở âm khu thuận lợi, sắc thái mạnh sẽ lấn át bè Bassi. Khi dàn dựng tác phẩm, chúng tôi đã yêu cầu tất cả các bè bắt vào hát ở sắc thái mạnh vừa, nên đã đem lại hiệu quả cân bằng âm lượng một cách tự nhiên. (*xem ví dụ 47*).

Có thể nói, người chỉ huy có được cảm giác âm nhạc đúng đắn, tư duy trừu tượng cao thì sẽ sáng tạo ra những âm thanh hợp lý, mang tính biểu tượng nghệ thuật cao.

3.2.3. Biểu diễn hợp xướng trước công chúng

Biểu diễn âm nhạc hợp xướng được hiểu theo quan điểm mới nhất của thế giới là hình thức giao lưu giữa đội ngũ diễn viên và khán giả với mục đích thể hiện sự sáng tạo nghệ thuật của nhạc sĩ sáng tác và người biểu diễn nhằm khơi dậy cảm xúc, ước mơ, khát vọng nghệ thuật trong lòng công chúng. Ngoài ra, thông qua biểu diễn thì việc quảng bá và bảo tồn các tác phẩm hợp xướng Việt Nam mới thực sự có giá trị.

Lựa chọn tác phẩm và sắp xếp chương trình biểu diễn

Chương trình là vấn đề mà bất cứ người chỉ huy nào cũng quan tâm khi biểu diễn. Trước buổi hòa nhạc hợp xướng thường nảy sinh nhiều vấn đề phức tạp mà việc người chỉ huy cần dự tính đầu tiên là lựa chọn tác phẩm phù hợp với trình độ của dàn hợp xướng, sắp xếp trình tự biểu diễn. *Thứ nhất*, người chỉ huy phải dự tính rằng tác phẩm hợp xướng mà mình yêu thích dù đã thành công nhất định, song cứ lặp đi lặp lại trong các chương trình biểu diễn có trở thành lỗi mòn hay không. *Thứ hai*, người chỉ huy phải dự tính đến thị hiếu và nguyện vọng của công chúng, nhưng trong giới hạn nhất định, vì công chúng đến là để được thưởng thức tác phẩm hợp xướng hay, làm phong phú cảm xúc, ấn tượng về những điều mới mẻ trong nghệ thuật âm nhạc, không phải để phê bình mà để hòa mình vào thế giới âm nhạc. *Thứ ba*, người chỉ huy phải dự tính thời gian hợp xướng biểu diễn liên tục, vì biểu diễn âm nhạc hợp xướng đòi hỏi sự tập trung cao độ của người trình diễn và khán giả, nếu quá dài dễ làm cho thính giả mệt mỏi, và sức bền giọng hát có giới hạn.

Việc sắp xếp chương trình biểu diễn hợp xướng hiện không có mẫu chung, và hiện nay thường có hai cách. *Cách thứ nhất* là lựa chọn và sắp xếp trình diễn các tác phẩm theo hướng tăng dần cường độ, tốc độ, tạo cho chương trình có tính cao trào. *Cách thứ hai* là dẫn dắt khán - thính giả từ bất ngờ này đến ngạc nhiên khác, bằng cách lựa chọn các tác phẩm có nội dung và tính chất âm nhạc tương phản. Bắt đầu buổi biểu diễn cần có tiết mục hút sự chú ý của khán giả. Kết thúc chương trình biểu diễn cần tạo được tiết mục hấp dẫn đặc biệt, khiến cho khán giả muốn được nghe thêm, nghe nhiều hơn.

Điều kiện biểu diễn hợp xướng ở Việt Nam hiện nay còn nhiều bất cập, cho nên việc dự tính lượng thời gian khi thực hiện chương trình là rất cần thiết. Nếu không có thời gian luyện tập nhiều thì tốt hơn hết là không nên lựa chọn tác phẩm quá khó, quá lạ. Việc lựa

chọn những tác phẩm hợp xướng Việt Nam phù hợp với năng lực của mình, năng lực của dàn hợp xướng và thẩm mỹ của công chúng sẽ đạt hiệu quả cao cho buổi biểu diễn. Đây là công việc khó khăn, nhưng cần thiết, mặc dù nó có thể chưa đủ để tạo nên một cuộc giao tiếp và tiếp xúc với một chương trình biểu diễn hợp xướng thực sự.

Chuẩn bị biểu diễn

Ngày biểu diễn là ngày đặc biệt đòi hỏi người chỉ huy hợp xướng phải chuẩn bị nhiều công việc, nhất là bảo đảm chất lượng âm thanh của khán phòng biểu diễn, cùng với sự thích ứng của dàn hợp xướng. Nếu việc bố trí dàn hợp xướng không hợp lý sẽ dẫn đến hiệu quả âm thanh không như mong muốn, mặc dù quá trình luyện tập đã tốt. Trên thực tế, trong một vài chương trình biểu diễn hợp xướng tại Nhà hát Lớn Hà Nội, sự bố trí hợp xướng viên đứng tách biệt hai bên sân khấu chỉ "đẹp đội hình" mà kém hiệu quả âm thanh cộng hưởng của dàn hợp xướng. Theo cách sắp xếp đội hình biểu diễn kinh điển: phía bên trái là bè Soprani đứng trước và bè Tenori đứng sau, phía bên phải là bè Altì đứng trước và bè Barytoni, Bassi đứng sau. Song, trên thế giới còn có nhiều cách sắp xếp khác. Ví dụ, Dàn hợp xướng Đại học Tổng hợp Bang Florida - Mỹ sang Nhạc viện Hà Nội biểu diễn năm 1999 đã phân từng bè thành các nhóm nhỏ (3 - 4 người), sắp xếp đứng đan xen, không thành các khối riêng biệt từng bè để tạo hiệu ứng và sự cộng hưởng của âm thanh đa chiều.

Việc biến hóa đội hình hợp xướng trong biểu diễn sân khấu hiện nay cũng có những nét mới như di chuyển đội hình kết hợp với vũ đạo để tăng thêm cảm giác sinh động. Thường có hai cách kết hợp: *Thứ nhất* là dùng ngôn ngữ tạo hình của thân thể để đưa vào các tình tiết diễn xuất mang tính kịch cho đội ngũ diễn viên dàn hợp xướng. Chẳng hạn như trong Liên hoan hợp xướng Quốc tế J. Brahms tại Đức năm 2013, Dàn hợp xướng Sol Art đã di chuyển đội hình, kết hợp với động tác hình thể đẹp, nhịp nhàng, giàu tiết tấu và thể hiện tinh thần âm nhạc trên khuôn mặt, làm cho người xem cảm nhận sự phong phú, sinh động. *Thứ hai* là hợp xướng viên và diễn viên biểu diễn vũ đạo đều xuất hiện trên sân khấu, nhưng dàn hợp xướng đứng sau tạo "bức phong", chỉ chú ý vào việc hát. Chẳng hạn, trong biểu diễn hợp xướng *Truyện Kiều* và hợp xướng *Lục Vân Tiên* của Vũ Đình Ân, phần lớn sử dụng những điệu múa dân gian có tính tự sự, thể hiện tình tiết cụ thể trong các đoạn nhạc

nhằm hỗ trợ cho âm nhạc và tạo không khí cộng hưởng cảm xúc giữa khán giả với biểu diễn, hợp thành chỉnh thể, làm cho khán giả như đang thưởng thức một vở kịch nhỏ.

Chính sự kết hợp giữa "tĩnh và động" do trang phục, âm nhạc và phong cách biểu diễn biến hóa sẽ đem lại cho biểu diễn hợp xướng nhiều sắc màu, có tình huống. Hợp xướng viên không chỉ cầm bản nhạc một cách bất động hát từ đầu đến cuối, mà còn phải thể hiện thủ pháp xử lý cảnh kịch, hình thành hợp xướng có màn, cảnh. Sự phát triển này đã được phổ cập, định vị hình thái biểu diễn hợp xướng ở thế kỷ XX, đòi hỏi các nhà hoạt động âm nhạc hợp xướng tìm tòi phương thức biểu diễn mới để âm nhạc hợp xướng được khán giả mắt thấy, tai nghe. Dàn hợp xướng của Đức biểu diễn tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam năm 2014 với bài *Trông chờ* dân ca Quan họ Bắc Ninh, chỉ huy hợp xướng đã hát lĩnh xướng và dàn hợp xướng đệm. Song, sự tìm tòi mới ấy có giữ được sức hấp dẫn hay không còn phụ thuộc gu thẩm mỹ của công chúng.

Việc diễn tập tại nơi biểu diễn nhiều lần là hết sức cần thiết, toàn bộ chương trình phải được thực hiện liên tục, không dừng lại. Dàn hợp xướng tựa như một tổ chức xã hội, một tập thể những con người sống động, không phải là công cụ cơ học ngoan ngoãn mà có tâm lý riêng, phản xạ riêng. Để buổi biểu diễn thành công thì trước đó cần tạo bầu không khí bình ổn, tránh sự căng thẳng. Do vậy, người chỉ huy phải có kế hoạch cho dàn hợp xướng giữ gìn sức khỏe, đồng thời cần dự liệu những điều sẽ xảy ra để có phương án xử lý kịp thời. Thêm vào đó, việc khởi động, luyện thanh trước khi biểu diễn phải là các bài tập quen thuộc để giúp hợp xướng viên định hướng lại yêu cầu cần thể hiện từ các buổi tập luyện. Sự chuẩn bị đầy đủ với thái độ tích cực của người chỉ huy là rất quan trọng cho buổi biểu diễn hợp xướng để có món quà âm nhạc hấp dẫn dành cho khán giả.

Thực hành biểu diễn

Dàn hợp xướng và dàn nhạc giao hưởng thường có tới trên dưới 100 người, việc thể hiện âm nhạc của họ cần phải được phối hợp nhịp nhàng và hòa thành một khối. Sự hiện diện của người chỉ huy là rất cần thiết không chỉ khích lệ các ca sĩ và nhạc công, mà còn đóng vai trò quan trọng trong việc thổi vào những cảm xúc âm nhạc gọi lên trong tâm hồn của họ. Người chỉ huy có hai phương tiện để truyền đạt với hợp xướng và dàn nhạc - đó là sự biểu cảm trên khuôn mặt và các động tác dẫn dắt âm nhạc. Nhiều khi ánh mắt của người

chỉ huy có ý nghĩa truyền đạt cảm xúc âm nhạc nhiều hơn so với chuyển động của chiếc đũa hoặc vị trí đôi tay. Thậm chí, người chỉ huy còn phải sử dụng các động tác "kịch cảm", nhưng phải hết sức thận trọng nếu không muốn tự biến thành một "anh hề" trên sân khấu. Không bao giờ cho phép người chỉ huy biểu diễn đoạn nhạc hay tác phẩm hợp xướng có tính chất âm nhạc vui tươi với nét mặt buồn bã, u sầu hoặc ngược lại.

Biểu diễn trước công chúng, người chỉ huy hợp xướng cần tạo cho mình sức thu hút bằng tư thế đứng ngay ngắn, vững chắc. Phách lấy đà khởi đầu của chỉ huy cho dàn hợp xướng vào hát phải rõ ràng, nhất là tốc độ chậm, đặc biệt phải làm rõ từng hơi thở âm nhạc. Chỉ huy thông qua đôi tay để nói với dàn hợp xướng bằng tâm trạng và cảm xúc âm nhạc. Theo chúng tôi, việc chỉ huy hợp xướng và dàn nhạc giao hưởng phải dùng đũa chỉ huy để nối dài cánh tay của người chỉ huy, làm cho động tác chỉ huy trở nên rõ ràng hơn. Chỉ huy cũng là một nghệ thuật biểu diễn phức tạp và đa dạng, trong đó phương tiện không phải là lời nói, giọng hát mà là cử chỉ, tư thế, linh cảm, là sức mạnh không thể mô tả của sự tác động tới hợp xướng và dàn nhạc. Người chỉ huy thực hiện những yêu cầu nghệ thuật không trực tiếp như người hát, người chơi đàn, mà nhờ vào hệ thống thủ pháp tạo hình, không chỉ là ra lệnh mà còn là cách thức truyền đạt lệnh (tốc độ, lực độ, sắc thái, nhấn giọng, lấy hơi, mở đầu, kết câu...) đến dàn hợp xướng và dàn nhạc, cũng như thu hút công chúng. Mức độ độc lập của đôi tay của người chỉ huy là một thông số để chỉ ra sự biểu cảm mà việc biểu diễn cần theo. Mỗi người chỉ huy thường xây dựng một hệ thống động tác riêng, không trói buộc bằng hệ thống động tác cố định. Khi dẫn dắt dàn hợp xướng trình diễn thì những "ngọn lửa" âm nhạc chủ yếu xuất phát từ người chỉ huy, làm cho những cái được chuẩn bị kỹ lưỡng qua luyện tập trở nên hoàn thiện. Trong thực tiễn, nhiều chỉ huy có kiến thức rất uyên bác trong dàn dựng, nhưng khi biểu diễn lại không thu hút được dàn hợp xướng do thiếu "ngọn lửa" để hâm nóng toàn bộ dàn hợp xướng. Vì vậy, chỉ huy bằng cảm xúc, tâm trạng, trái tim mới là gốc rễ của âm nhạc.

Nhân tố quan trọng của việc biểu diễn thành công còn phụ thuộc công chúng khán - thính giả. Sự cảm thụ âm nhạc của công chúng thường thay đổi và nhiều lúc chính công chúng lại tạo ra bầu không khí thuận lợi để việc biểu diễn tốt hơn. Lịch sử âm nhạc đã ghi trong buổi trình diễn oratorio "Messiah" của G.F. Handel do chính tác giả chỉ huy, khi bản

hợp xướng "Alleuia" vang lên, vua George II quá cảm động đã đột nhiên đứng lên, từ đó trở thành thông lệ mỗi khi bản hợp xướng này trình diễn, toàn thể khán - thính giả lại trang nghiêm đứng dậy hát cùng dàn hợp xướng. Để làm tăng giá trị nghệ thuật của buổi biểu diễn thì cần phải tính đến sự tác động qua lại của ba yếu tố: tác phẩm hợp xướng, dàn hợp xướng và công chúng. Có nhiều chương trình hòa nhạc tại Nhà hát Lớn Hà Nội đã đạt điều đó như chương trình *"Điều còn mãi năm 2010"*, khi biểu diễn tác phẩm *Hồi tưởng* của Hoàng Vân do Lê Phi Phi chỉ huy, phần cuối (nhịp 391 đến kết), dàn hợp xướng thiếu nhi cùng hát *"Trời cao trong xanh sương sớm long lanh..."* với dàn hợp xướng hỗn hợp *"Ta đi tới trên đường ta bước tiếp..."*, chính khán giả đã bày tỏ trạng thái cảm xúc của mình vào biểu diễn cùng dàn hợp xướng bằng tiếng vỗ tay theo tiết tấu dàn nhạc, tạo một "âm sắc nhạc cụ mới" làm chất xúc tác cho dàn hợp xướng biểu diễn thăng hoa.

Âm nhạc là nghệ thuật thể hiện ý tưởng thông qua sự thấu hiểu tình cảm, song đối với người chỉ huy thì trong thời gian biểu diễn không thể hình thành thêm ý tưởng mới, bởi vì, chưa thông qua việc dàn dựng thì dàn hợp xướng không thể hiểu ý đồ của chỉ huy định biểu đạt hình tượng nghệ thuật như thế nào. Việc quan trọng nhất của người chỉ huy lúc này là dẫn dắt tình cảm của toàn bộ dàn hợp xướng đạt đến sự thăng hoa tột độ. Đây chính là sứ mệnh cơ bản của người chỉ huy hợp xướng.

Tiểu kết chương 3

Sau khi hòa bình lập lại ở miền Bắc, Đảng và Nhà nước đã sắp xếp lại các đơn vị nghệ thuật và hình thành các dàn hợp xướng chuyên nghiệp, khiến cho trình độ biểu diễn hợp xướng có những tiến bộ và phát triển nhảy vọt. Thập niên 60 của thế kỷ XX là giai đoạn nở rộ về biểu diễn hợp xướng Việt Nam. Trong quá trình phát triển của các dàn hợp xướng, thế hệ những nhà chỉ huy lão thành đã đóng vai trò là những người dẫn dắt nghệ thuật biểu diễn hợp xướng Việt Nam. Các dàn hợp xướng bán chuyên nghiệp, nghiệp dư cũng hoạt động rất mạnh mẽ, đóng góp nâng cao khả năng cảm thụ âm nhạc của quần chúng. Bên cạnh đó, giao lưu biểu diễn quốc tế đã góp phần tích cực cho sự phát triển nghệ thuật hợp xướng Việt Nam. Bước sang thập niên 70, việc tổ chức các dàn hợp xướng trở nên kém hiệu quả so với các đơn vị biểu diễn được biên chế

gọn nhẹ. Nhất là những năm cuối thập niên 80 và những năm đầu thập niên 90, các chương trình biểu diễn hợp xướng hầu như “vắng bóng”.

Hiện nay, hoạt động biểu diễn hợp xướng Việt Nam là một bức tranh sinh động của nhiều mảng màu đa dạng, có cả những nét tinh tế, triển vọng và cả những nét còn sơ giản, chệch choạc. Do sự biến động của nền kinh tế, hoạt động của các dàn hợp xướng chuyên nghiệp chưa thực sự đóng vai trò đầu tàu trong nghệ thuật biểu diễn. Ngược lại, các dàn hợp xướng bán chuyên nghiệp và nghiệp dư hoạt động mạnh mẽ, trình độ diễn xướng được nâng cao, nhưng kiến thức cơ bản của diễn viên chưa đồng đều.

Năng lực và trình độ của người chỉ huy hợp xướng ngày càng đóng vai trò chủ đạo trong việc chuyển tải ý đồ sáng tạo của các tác phẩm hợp xướng Việt Nam. Ngoài các kỹ năng cần thiết như đọc tổng phổ, dàn dựng tác phẩm, biểu diễn trước công chúng thì điều cần đặc biệt chú ý là người chỉ huy hợp xướng phải hiểu biết sâu sắc về ngôn ngữ tiếng Việt, đặc điểm giọng hát cũng như tâm sinh lý... của người Việt Nam. Việc hát hợp xướng luôn bị chi phối bởi ngôn ngữ của từng dân tộc.

Để việc biểu diễn hợp xướng được hiệu quả, thì việc phối hợp giữa diễn viên với chỉ huy, giữa các bè giọng với nhau là vấn đề vô cùng quan trọng, song điều đó phụ thuộc lớn vào trình độ biểu diễn của mỗi dàn hợp xướng. Đối với tác phẩm hợp xướng lời Việt Nam thì việc vận dụng máy móc lời hát bel canto của phương Tây sẽ ảnh hưởng không nhỏ đến sự rõ ràng của lời ca, nhất là ý nghĩa của nó. Một trong những vấn đề mấu chốt khi dàn dựng hợp xướng là phải am hiểu kỹ thuật hát bel canto kết hợp với kỹ năng xử lý nguyên âm và phụ âm tiếng Việt thì mới đảm bảo cả chuẩn mực nghệ thuật và tính dân tộc.

Nghệ thuật biểu diễn hợp xướng ở Việt Nam hiện nay không chỉ có sự đa dạng về nội dung, mà còn hết sức phong phú về hình thức, đặc biệt chú trọng đến sự kết hợp “động” và “tĩnh” trong âm nhạc, các động tác biểu diễn, sự biến hóa về thiết kế đội hình. Màu sắc trang phục, của các loại nhạc cụ đệm khác nhau cũng trở thành nhân tố quan trọng không thể thiếu. Có thể thấy hợp xướng đương đại ở Việt Nam là bộ môn nghệ thuật tổng hợp, ngày càng thể hiện rõ về quan niệm thẩm mỹ tiên cùng thời đại.

Chương 4

ĐÓNG GÓP CỦA NGHỆ THUẬT HỢP XƯỚNG ĐỐI VỚI NỀN ÂM NHẠC VIỆT NAM

Có thể thấy nghệ thuật hợp xướng đã đóng góp sự hiện diện của mình ngay từ đầu khi hình thành và phát triển của nền âm nhạc cách mạng Việt Nam qua những bước thăng trầm của lịch sử. Những dàn hợp xướng của các đơn vị nghệ thuật: Đoàn Ca nhạc Đài Tiếng nói Việt Nam, Nhà hát Ca Múa Nhạc Việt Nam, Đoàn Văn công Tổng cục Chính trị, Dàn nhạc Giao hưởng Hợp xướng Việt Nam, các Đoàn Văn công Quân khu, các Đoàn Nghệ thuật Tỉnh, Thành phố... đã có những đóng góp lớn cho sự phát triển của nền âm nhạc Việt Nam. Tuy nhiên, nghệ thuật hợp xướng không thể có những thành công ngay trong “một sớm một chiều”, mà cần tiến hành từng bước, một cách đồng bộ trên cả ba yếu tố then chốt: trình độ của các nhà soạn nhạc, trình độ của các nghệ sĩ biểu diễn và trình độ thưởng thức của quần chúng. Mặt khác, sự đóng góp của nghệ thuật hợp xướng lại thúc đẩy mạnh mẽ nền âm nhạc Việt Nam trên tất cả các bình diện: đời sống văn hoá âm nhạc, các lĩnh vực âm nhạc, đào tạo âm nhạc.

4.1. Đóng góp của nghệ thuật hợp xướng đối với đời sống văn hóa âm nhạc

4.1.1. Đối với đáp ứng nhu cầu âm nhạc và nâng cao thị hiếu âm nhạc

Trong đời sống âm nhạc, *hợp xướng có đóng góp to lớn trong việc đáp ứng nhu cầu thưởng thức âm nhạc* của công chúng. Đồng thời, chính thông qua phục vụ công chúng mà hợp xướng đóng vai trò quan trọng *phát triển thị hiếu âm nhạc cho con người và cộng đồng*. Nghệ thuật không hề tồn tại tự thân, mà chỉ có lý do để tồn tại khi chúng tỏ được sự hữu ích đối với đời sống cộng đồng. Có thể khẳng định rằng, vấn đề quan trọng bậc nhất của đời sống âm nhạc Việt Nam chính là vấn đề công chúng. Dù có những nhạc sĩ, ca sĩ tài ba đến mấy, Nhạc viện có trình độ học thuật âm nhạc cao siêu đến mấy, cũng sẽ ít có giá trị cống hiến và kém phát triển nếu công chúng thưởng thức âm nhạc thờ ơ. Nếu không có người thưởng thức, thì không thể có sự tồn tại của bất kể một loại hình nghệ thuật nào. Nghệ thuật hợp xướng cũng vậy.

Nửa thế kỷ trước, nghe hát hợp xướng là niềm vui lớn của mọi người, ai cũng hào hứng thưởng thức những tiết mục hợp xướng. Nét đẹp đó có được nhờ bắt nguồn từ sự

xuất hiện thường xuyên của thể loại hợp xướng trong đời sống âm nhạc của đất nước. Trải dài theo thời gian là những dàn hợp xướng gây ấn tượng trên sân khấu ở trong khán phòng hay ngoài trời với âm lượng lớn làm náo nức lòng người. Các tác phẩm hợp xướng của các nhạc sĩ thế hệ trước luôn đi cùng với sự phát triển của đất nước, vẫn giữ được giá trị về đẹp của nó. Nội dung của các tác phẩm này không hề mang tính “thời thượng”, tưởng chừng “khô khan” nhưng vẫn đầy ắp khán giả trong các khán phòng của các buổi hòa nhạc. Hòa trong các gương mặt của tuổi trung niên, hay cao niên là một số những gương mặt trẻ thường thức các tác phẩm *Du kích sông Thao* của Đỗ Nhuận, *Ta tự hào đi lên Ôi! Việt Nam* của Chu Minh, *Hồi tưởng* của Hoàng Vân, *Quê hương vang lên tiếng hát tự hào* của Trọng Bằng, *Đường chúng ta đi* của Huy Du... một cách nhiệt tình và đầy trân trọng. Nhiều sinh viên thuộc các trường đại học có mặt tại các đêm nhạc hợp xướng, họ đều cho rằng: những tác phẩm hợp xướng này phải được thường xuyên biểu diễn không chỉ ở tại các thành phố lớn, trong các ngày lễ và sự kiện lớn của đất nước mà cần được nhân rộng, có sức lan tỏa hơn nữa để đến được với cuộc sống cộng đồng.

Hiện nay, hoạt động âm nhạc trong đời sống xã hội Việt Nam nhờ sự xuất hiện hợp xướng mà có thể nói là “trăm hoa đua nở”. Giao lưu văn hóa giữa Việt Nam và nước ngoài ngày càng mở rộng, nhất là các cuộc thi hợp xướng quốc tế, luôn tác động thuận chiều đến nhận thức của cả giới chuyên môn và công chúng yêu nhạc, cả về lĩnh vực sáng tác, biểu diễn và đào tạo âm nhạc. Trong lịch sử dân tộc, chưa từng có giao lưu văn hóa âm nhạc giữa Việt Nam với các nước trên thế giới đạt được sự hòa hợp như ngày nay. Điều này đã tạo thời cơ để các nhạc sĩ sáng tác, chỉ huy hợp xướng, diễn viên hợp xướng và công chúng tiếp xúc với số lượng lớn các tác phẩm hợp xướng xuất sắc của thế giới, đồng thời mở rộng tầm nhìn cho mọi người, học hỏi kỹ năng biểu diễn của nhiều dàn hợp xướng ưu tú thế giới cũng như trình độ uyên bác của các nhà chỉ huy hợp xướng trong việc điều khiển dàn hợp xướng. Qua đó khiến cho họ có sự đổi mới, trải nghiệm, lĩnh ngộ sâu sắc hơn về cái đẹp ẩn chứa trong nghệ thuật hợp xướng, đặc biệt là hợp xướng không lời - đặc trưng độc đáo của tính chất *thuần âm nhạc giọng người*.

Nhu cầu thường thức lối hát nhiều bè của công chúng Việt Nam hiện nay, đặc biệt là giới trẻ, do sự phát triển chung của thế giới âm nhạc mang tới, là động lực quan trọng cho

sự phát triển nghệ thuật hợp xướng và đến lượt nó góp phần thúc đẩy sự phát triển mạnh mẽ nền âm nhạc Việt Nam trong tương lai. Với xu thế hội nhập quốc tế và môi trường học tập, giới trẻ sẽ ngày càng được đầu tư, giáo dục âm nhạc một cách bài bản. Sự hiểu biết, thị hiếu yêu thích âm nhạc kinh điển nói chung và hợp xướng nói riêng là chất xúc tác, tạo tiền đề để họ tự có nhu cầu thường thức và tham gia biểu diễn hợp xướng. Khi trình độ sáng tác, biểu diễn về loại hình âm nhạc này ở Việt Nam đáp ứng được nhu cầu của họ thì chắc chắn rằng thị hiếu của người thường thức sẽ hướng mạnh đến âm nhạc hợp xướng, theo đó thị hiếu âm nhạc nói chung của công chúng tất yếu có bước nhảy vọt lớn.

4.1.2. Đối với giáo dục âm nhạc cộng đồng

Nghệ thuật hợp xướng không chỉ đóng góp cho sự phát triển nền âm nhạc Việt Nam bằng những giá trị thẩm mỹ âm nhạc đáp ứng nhu cầu của công chúng, mà còn *góp phần cùng nền âm nhạc Việt Nam thực hiện tốt chức năng giáo dục âm nhạc cho cộng đồng và giáo dục cộng đồng bằng âm nhạc*. Bởi lẽ, biểu đạt hợp xướng là dùng giọng người như *nhạc cụ đẹp nhất* làm phương tiện biểu hiện hình tượng nghệ thuật, nhằm phản ánh thế giới quan, nhân sinh quan trong sự phát triển của cộng đồng xã hội cùng những nét riêng trong đời sống tinh thần của nhạc sĩ. Chính thông qua thường thức hợp xướng mà con người cùng cộng đồng tự nâng mình lên.

Ngôn ngữ của âm nhạc hợp xướng vốn có thể mạnh trong việc *gợi lên* hình tượng nghệ thuật và làm cho hình tượng nghệ thuật "dội" thẳng vào con tim trước khi "vọng" lên trí óc của người thường thức. Người sáng tác tổ chức các âm thanh, lời ca một cách chặt chẽ theo hệ thống khúc thức lôgic của âm nhạc đa thanh để phản ánh sự đa dạng, phong phú của cuộc sống cũng như đời sống nội tâm của con người: niềm vui sướng và nỗi đau thương, sự say mê lao động và niềm hạnh phúc, cuộc đấu tranh sống còn và tâm tư thầm kín, những bức xúc xã hội và những ước mơ, hoài bão cao đẹp... Hệ thống ngôn ngữ âm nhạc hợp xướng ấy được sống dậy trong âm điệu và nhịp điệu thông qua biểu diễn của dàn hợp xướng, phản ánh một cách lành mạnh hiện thực cuộc sống và tâm tư, tình cảm con người, đồng thời luôn tạo nên sự đồng điệu với vốn văn hoá của người thường thức, hướng họ vào thế giới nội tâm, vào lý tưởng, tình cảm trong sáng, vào tâm hồn cao thượng để vươn tới tương lai tươi đẹp.

Nghệ thuật hợp xướng không tồn tại tách biệt khỏi các loại hình nghệ thuật khác, nên để hiểu một cách sâu sắc về hợp xướng cũng như vai trò xã hội của nó đối với con người và cộng đồng bao giờ cũng phải đặt nó trong mối quan hệ với văn học, thơ ca, vũ đạo, hội họa, sân khấu... và rộng hơn là các thực thể xã hội phổ biến như ngôn ngữ, bản sắc dân tộc, tín ngưỡng, tôn giáo, chế độ chính trị... Song, do phản ánh thế giới bằng ngôn ngữ riêng là đa thanh nhạc cho nên khi thưởng thức hợp xướng cũng chính là khi chúng ta được hấp dẫn trước hết bởi cái hay, cái đẹp của loại nhạc cụ giọng người - vốn làm chúng ta xúc động bởi khả năng diễn tả sống động, nhạy cảm, và gần gũi nhất. Có thể nói, hợp xướng không những hát với con người, mà còn “vẽ” được, “múa” được, “kể chuyện” được, “hối thúc” được, “khuyến nhủ” được... và đương nhiên “dạy học” được. Có bao nhiêu nét tinh tế trong đời sống con người thì có bấy nhiêu nét tinh tế trong ngôn ngữ biểu đạt của âm nhạc hợp xướng. Chính vì vậy, nói đến giáo dục của âm nhạc hợp xướng là nói đến sự tác động trực tiếp, mạnh mẽ của hệ thống âm thanh và lời ca đã được nhà soạn nhạc “nhào nặn” vào tâm tư, tình cảm người nghe, qua đó làm cho người nghe tự điều chỉnh nhân cách của chính mình.

Lịch sử nhân loại nhiều lần đã ghi lại *khả năng phi thường của nghệ thuật hợp xướng*. Tác phẩm hợp xướng có giá trị bao giờ cũng hướng vào thể hiện lý tưởng cao đẹp của thời đại, của nhân dân, của giai cấp, của bản thân người nghệ sĩ. Trong một lễ hội cộng đồng thì hình thức âm nhạc phù hợp hơn cả phải là hình thức sinh hoạt âm nhạc mang tính cộng đồng (trong đó có hợp xướng) thì mới hấp dẫn và chinh phục được công chúng. Đối với hợp xướng, ngoài sự rung cảm, nể phục thì người nghe còn thấy sự ấm cúng, gần gũi, thậm chí dẫn đến trạng thái muốn bày tỏ, muốn hòa mình vào cùng dàn hợp xướng, muốn trở thành một thành tố của thứ âm nhạc mà mình đang thưởng thức. Trong sự phát triển nền âm nhạc cách mạng Việt Nam đã có cuộc biểu diễn chào mừng Đại hội Đảng lần thứ III với sự tham gia của 1200 hợp xướng viên đến từ những người hoạt động âm nhạc chuyên nghiệp và công chúng yêu nhạc.

Sức sống mãnh liệt cũng như khả năng truyền cảm mạnh mẽ của các tác phẩm hợp xướng Việt Nam giai đoạn những năm 60 của thế kỷ XX đã có tác dụng động viên, cổ vũ phong trào cách mạng, đóng góp không nhỏ trong đời sống văn hóa âm

nhạc Việt Nam. Hơn thế, những nét tinh tế của âm nhạc và lời ca trong tác phẩm hợp xướng Việt Nam thường là cái tinh tế được chọn lọc, điển hình hoá và kết tinh cao độ truyền thống yêu nước, nhân văn, khí phách hào hùng của cả dân tộc. Một khi những nét tinh tế ấy được ngấm sâu vào tâm hồn con người thì sẽ trở thành sự tinh tế, mẫu mực trong tư tưởng, tình cảm, đạo đức, phong thái, ứng xử, hành động... hành trang hết sức cần thiết để người Việt bắt kịp với hơi thở của cuộc sống đương đại.

4.1.3. Đối với định hình giá trị thẩm mỹ âm nhạc trong đời sống văn hoá

Hợp xướng đóng góp đặc biệt quan trọng đối với *định hình giá trị thẩm mỹ âm nhạc* trong đời sống văn hoá của con người và cộng đồng. Một tác phẩm hợp xướng có giá trị luôn đem lại cho nhân loại về sự hoàn thiện của chân - thiện - mỹ, thể hiện tập trung lý tưởng của con người khi nhận thức thế giới bằng cảm xúc âm nhạc - lời ca một cách mạnh mẽ, đồng thời đi vào chiều sâu các quy luật tình cảm rất riêng của con người, nhất là tình cảm thẩm mỹ.

Tác phẩm hợp xướng không chỉ có khả năng biểu hiện về nghệ thuật phong phú mà con người có thể thông qua đó để *mở rộng tri thức* về thế giới âm nhạc của chính mình, cũng như các mối quan hệ của con người với thế giới. Với tính cách loại hình nghệ thuật được thể hiện bằng giọng hát vô cùng sống động, rất cụ thể và cảm tính, hợp xướng không chỉ mang lại lợi ích thẩm mỹ mà còn cung cấp *kinh nghiệm và vốn sống*. Bằng tài năng và phương pháp nhận thức riêng, người nghệ sĩ nâng khả năng nhận thức hợp xướng lên trình độ cao, làm cho nó có khả năng cung cấp tri thức một cách đúng đắn. Hơn nữa, tính chất nhiều bè, nhiều giọng của hợp xướng tạo ra khả năng nhận thức nhiều cấp độ, nhiều ý nghĩa, nhìn thấy cả cái bên ngoài lẫn cái bên trong, cả quá khứ, hiện tại và tương lai cho người thưởng thức.

Về phương diện giá trị đạo đức, hợp xướng bằng cách thức riêng của nó có thể mạnh trong *“đánh thức tính thiện”* để liên kết con người và cộng đồng. Trong giao lưu văn hóa quốc tế, mọi người dù khác nhau về tiếng nói đều có thể giao tiếp thân thiện với nhau nhờ đứng chung trong một dàn hợp xướng. Điều này đã được minh chứng bằng nhiều sự kiện lịch sử diễn ra trên thế giới cũng như ở Việt Nam. Như chúng tôi đã đề cập (tiểu mục 1.2.4.), phong trào cách mạng tháng Bảy năm 1830 ở Pháp đã hướng

nhạc sĩ H.Berlioz đến với những người khởi nghĩa từ những cuộc chiến đấu bằng bài ca *Marseillaise* nổi tiếng, H.Berlioz đã chuyển soạn bài *Marseillaise* cho hai hợp xướng với dàn nhạc, trên tổng phổ ông viết: “Tặng ai có giọng hát, trái tim và máu trong thân thể của mình”... Ở Việt Nam, ngay trong những năm tháng tiến hành cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước, hoàn cảnh kinh tế của đất nước gặp nhiều khó khăn nhưng nghệ thuật hợp xướng đã tỏ rõ sức sống Việt Nam, đạo lý Việt Nam. Hiện nay, cùng với sự hội nhập thế giới, văn hóa âm nhạc Việt Nam đã tỏ rõ tính thiện như một định đề cơ bản, trong đó hợp xướng đóng vai trò là một minh chứng hùng hồn.

Giá trị thẩm mỹ của hợp xướng là khả năng tác động mạnh về cảm xúc, thức tỉnh ngay trong bản thân người nghe về cái đẹp. Sự hòa hợp tuyệt diệu của hòa thanh và nhịp điệu sinh động của hợp xướng bao giờ cũng làm cho thế giới nội tâm của con người phong phú thêm lên. Có thể khẳng định, hợp xướng có khả năng *nâng cao nhận thức thẩm mỹ* của con người thông qua thưởng thức, cảm thụ tinh tế hơn và thông cảm được sâu sắc hơn về cái đẹp trong cuộc sống và trong nghệ thuật. Hợp xướng còn thể hiện khả năng lớn lao trong hình thành *cảm xúc thẩm mỹ, thị hiếu thẩm mỹ và lý tưởng thẩm mỹ* đúng đắn, khơi dậy những tiềm năng thẩm mỹ vô tận trong mỗi con người, trong mỗi cộng đồng, trong mỗi dân tộc. Sự kiện Đại hoà nhạc Giao hưởng - hợp xướng “*Symphony No. 8*” của Gustav Mahler diễn ra ngày 23/10/2010 tại Trung tâm Hội nghị Quốc gia với quy mô lớn (khoảng 1000 diễn viên) đến từ các đơn vị trong nước và quốc tế cũng góp phần minh chứng cho việc nâng cao giá trị thẩm mỹ âm nhạc cho công chúng.

4.2. Đóng góp của nghệ thuật hợp xướng đối với sáng tác và biểu diễn âm nhạc

4.2.1. Đối với sáng tác âm nhạc

Trong bức tranh âm nhạc thế giới ngày nay, trình độ phát triển nghệ thuật hợp xướng cũng chính là một trong những thước đo tham chiếu quan trọng đối với trình độ phát triển văn hóa nghệ thuật âm nhạc của một khu vực hay quốc gia nói riêng. Nghệ thuật thanh nhạc nói chung và hợp xướng nói riêng đóng góp không nhỏ trong việc tạo tiền đề, cơ sở và động lực của lao động sáng tạo, trực tiếp là hỗ trợ đắc lực cho công việc của người sáng tác âm nhạc. Lịch sử âm nhạc đã minh chứng: một nhạc sĩ sáng tác muốn được công chúng biết đến những đóng góp về sự sáng tạo của mình

trong lĩnh vực âm nhạc một cách toàn diện, thì phải quan tâm sáng tác cả thanh nhạc và khí nhạc. Tác phẩm hợp xướng và dàn nhạc là thể loại đã được phổ biến rộng rãi trong sự phát triển âm nhạc thế giới, trở thành kho cung cấp tư liệu cho các nhạc sĩ Việt Nam nghiên cứu, học tập trong quá trình sáng tác âm nhạc của mình.

Trước hết, hợp xướng *cung cấp dữ liệu, chất liệu âm nhạc cho công việc sáng tác âm nhạc nói chung*. Nghệ thuật hợp xướng đã cung cấp không chỉ các dữ liệu, tác phẩm của các nhạc sĩ thế giới, mà còn cung cấp thêm những kinh nghiệm, khắc phục những khó khăn khi viết cho hợp xướng để làm cơ sở so sánh cho sự sáng tạo với thể loại âm nhạc khác của các nhạc sĩ Việt Nam. Những tác phẩm hợp xướng hay thường không chỉ thỏa mãn nhu cầu âm nhạc của công chúng thánh giá, mà còn trở thành di sản văn hoá âm nhạc, trong kho báu nghệ thuật hợp xướng. Các khuôn mẫu hòa âm thường được triển khai trên cơ sở bốn giọng hát hỗn hợp của hợp xướng không những cung cấp cho người sáng tác kỹ năng cơ bản về tiến hành công năng hòa thanh mà còn đặt nền tảng cơ bản cho người nhạc sĩ lao động sáng tạo đối với các thể loại âm nhạc.

Như chúng tôi đã đề cập (*tiểu mục 2.2.4.5.*), trong thực tiễn thì những bài fugue và những bài hòa âm sạch sẽ người ta thường chưa chú ý đến hiệu quả thật của các giọng (ví dụ như: thường các bè nữ trầm viết quá thấp, do đó mất cân bằng với các bè nữ cao và nam cao; đôi khi bè nam trầm viết cách quá xa với những bè khác, nên khó có thể hòa hợp với nhau). Trong những bài tập ở nhà trường, người ta đã cấm hoặc tránh một số cách dùng cho là không tốt, nhưng cách dùng này khi áp dụng vào giọng hát lại rất tốt. Các bè gặp nhau vào đồng âm dẫn tới bởi quãng hai, kể cả quãng hai thứ là điều hoàn toàn bình thường và thông dụng ở các nhạc sĩ thời kỳ Baroque và Cổ điển. Nhạc sĩ W.A. Mozart đã viết bản *Ave verum* với cách thức hòa âm có vẻ như phạm vào những lỗi cấm theo sách giáo khoa, song đã có hiệu quả hết sức tốt đối với giọng hát. Mặt khác, nhiều đoạn của các bài fugue hoặc những bài làm hòa âm được giải ở các kỳ thi, khi dựng lên bằng giọng hát lại ít hiệu quả (nó chỉ hiệu quả với đàn dây, đàn oóc-gơ hoặc piano). Bởi vậy, khi viết hoà âm dù cho hợp xướng hay khí nhạc thì người nhạc sĩ căn cứ trên cơ sở âm vang thật của hoà âm, chứ không phải âm vang lý thuyết là điều rất cần thiết.

Sáng tác hợp xướng chuyên nghiệp Việt Nam từng bước phát triển dưới sự ảnh hưởng kỹ thuật và quan niệm sáng tác hợp xướng chuyên nghiệp phương Tây, song bằng tự học tập thông qua các bản hợp xướng kinh điển thế giới, các nhạc sĩ Việt Nam không chỉ dừng ở mức độ đúng bài bản mà còn tìm tòi, sáng tạo một cách phù hợp với yêu cầu thẩm mỹ của người Việt. Lịch sử phát triển nền âm nhạc cách mạng Việt Nam chỉ trong thời gian ngắn đã hình thành số lượng tác phẩm hợp xướng đáng kể, hình thành một môn nghệ thuật âm nhạc có tiềm năng phát triển, số người tham gia đông, ảnh hưởng đến không gian xã hội rộng lớn. Hơn thế, việc vận dụng và nắm vững quy luật về sáng tác hợp xướng và thẩm mỹ hợp xướng cũng đạt được tiến bộ tương đối lớn, trình độ sáng tác hợp xướng được nâng cao tương đối nhanh, thủ pháp và nội dung thể hiện của tác phẩm hợp xướng ngày càng phong phú. Nghệ thuật hợp xướng Việt Nam đã thành công và có sức lan tỏa luôn là vấn đề đối mặt đầy thách thức trong sáng tác âm nhạc nói chung cũng như sáng tác hợp xướng nói riêng hiện nay. Bởi lẽ, kết quả của quá khứ lịch sử bao giờ cũng là nguyên nhân, mầm mống làm biến đổi sự phát triển của hiện tại và tương lai.

Hợp xướng cũng giúp *gợi mở ý tưởng cho sáng tác các thể loại âm nhạc khác*. Các nhạc sĩ muốn viết được các thể loại âm nhạc lớn như oratorio, opera, giao hưởng hợp xướng... thì cần phải có sự hiểu biết về nghệ thuật hợp xướng và kỹ thuật viết hợp xướng, bởi hợp xướng là một thành phần quan trọng trong các thể loại âm nhạc đó. Tiến sĩ Nguyễn Thị Tố Mai đã nhận định xác đáng rằng: “*Sự phát triển của nghệ thuật hợp xướng ở thời kỳ chống Pháp và thời kỳ chống Mỹ cũng là yếu tố góp phần vào điều kiện đủ để opera Việt Nam ra đời*” [28:140]. Trước năm 1954, các nhạc sĩ rất muốn viết những thể loại âm nhạc lớn để mô tả, ca ngợi những chiến công hiển hách nhằm khích lệ tinh thần chiến đấu của nhân dân ta trong kháng chiến chống Pháp, nhưng chưa thể viết do chưa được đào tạo đủ trình độ. Đến những năm 1960, khi nghệ thuật hợp xướng đủ tiền đề, điều kiện để phát triển nở rộ thì đồng thời cũng thúc đẩy việc sáng tác các thể loại âm nhạc kinh điển khác. Sự nắm bắt những nét đặc trưng của đối tượng phản ánh trong tác phẩm, nắm bắt bản sắc của dân tộc và đời sống tinh thần của con người mà tác phẩm ấy phản ánh trong hợp xướng cũng chính là “chìa khóa” để gợi mở ý tưởng sáng tác âm nhạc nói chung. Càng hiểu biết âm nhạc hợp xướng một cách đúng đắn, khoa học, sâu sắc thì người nhạc sĩ sáng tác càng gắn bó với âm nhạc, phát triển trí tuệ và nuôi dưỡng cảm

xúc, thị hiếu và lý tưởng thẩm mỹ, chuyển tải trong tác phẩm của mình về cuộc đấu tranh giữa sự giản dị với sự nghèo nàn, giữa tâm hồn giàu tình cảm với sự đa cảm bệnh hoạn, giữa cái tha thiết nóng bỏng với sự suồng sã dung tục... từ cuộc sống.

Hợp xướng đóng góp đặc biệt quan trọng về *phương diện kết nối chặt chẽ giữa giá trị khoa học với giá trị nghệ thuật* của sáng tác âm nhạc. Sự sắp xếp một cách có tổ chức những âm thanh trong tác phẩm hợp xướng không chỉ nhằm *gợi lên hình tượng nghệ thuật* phản ánh cuộc sống, mà hơn thế còn thực sự là *một khoa học*. Âm nhạc hợp xướng vốn thực sự là khoa học với đầy đủ ý nghĩa của nó cả về tâm sinh lý con người, về sự nối tiếp và hoà hợp âm nhạc gắn với lời ca, về tiến hành khúc thức, phối giọng, phối khí sao cho phù hợp với sự phát triển tâm, sinh lý của người nghe... chứ không phải bằng sự ngẫu hứng thuần túy, tùy tiện. Để tạo nên sự thống nhất mang tính chỉnh thể của một tác phẩm âm nhạc, đặc biệt là sự "ăn nhập" giữa âm nhạc và lời ca, giữa "nhạc cụ giọng người" và dàn nhạc, người sáng tác hợp xướng không thể khiên cưỡng, gò ép, giả tạo mà phải bắt nguồn từ chính cảm xúc chân thực, sống động của mình. Thêm vào đó còn là kết quả lao động thực sự khoa học nhằm không ngừng hoàn thiện tác phẩm bằng các thủ pháp nghệ thuật, nhằm kết hợp giữa cái riêng, cái cảm xúc tức thời của người nhạc sĩ với cái phổ quát qua các dấu ấn, hơi thở của dân tộc và thời đại. Không những thế, người nhạc sĩ sáng tác hợp xướng còn phải thấu hiểu cả về khả năng biểu hiện và phối hợp của các loại giọng, chất giọng, cách nhấn chữ của các loại giọng, các cách phát âm, âm khu và sắc thái biểu hiện, cân bằng âm lượng giữa các bè... Chính những động thái ấy đã góp phần thúc đẩy sáng tác âm nhạc theo hướng kết hợp nhuần nhuyễn giữa khả năng, trình độ nghệ thuật với sự hiểu biết khoa học về âm nhạc.

Nghệ thuật hợp xướng còn đóng góp vào lĩnh vực sáng tác âm nhạc thông qua vai trò *kích thích và phát triển, hội nhập cùng các nước tiên tiến, đồng thời khai thác thành tựu hội nhập để cống hiến trở lại cho việc sáng tạo nghệ thuật hợp xướng*. Rõ ràng, qua giao lưu văn hóa âm nhạc, hội nhập cùng các nước tiên tiến, nghệ thuật hợp xướng Việt Nam là một trong những phương tiện hữu hiệu để khẳng định chân giá trị và làm tỏa sáng tính dân tộc độc đáo của mình về phương diện âm nhạc. Điều đó là khách quan do chính sự chỉnh thể giữa âm nhạc và lời ca của hợp xướng quy định.

Hơn nữa, qua giao lưu, hội nhập, những tinh hoa âm nhạc mang tính quốc tế, tính đương đại, tính hiện thực, tính hiệu quả... được hợp xướng ứng dụng thuận lợi nhất để làm nảy sinh các khuynh hướng sáng tác âm nhạc tiên tiến. Rõ ràng, những thành tựu của nghệ thuật hợp xướng Việt Nam trong giao lưu văn hóa âm nhạc, hội nhập cùng các nước tiên tiến một mặt cống hiến cho nền âm nhạc nước nhà, mặt khác trực tiếp đặt ra những vấn đề mới cho sáng tác âm nhạc.

4.2.2. Đối với biểu diễn âm nhạc

Hoạt động biểu diễn hợp xướng, do đặc trưng của nó, luôn có tác dụng thúc đẩy cả hai khuynh hướng biểu diễn âm nhạc “nghiêm túc” và “thông tục” vốn tồn tại và phát triển song song ở nước ta hiện nay. Hợp xướng, với tính cách là một thể loại âm nhạc vừa mang tính chuyên nghiệp, bác học, đồng thời vừa mang tính phổ cập, dễ hiểu, gần gũi với công chúng hơn so với những loại hình biểu diễn âm nhạc dành cho dàn nhạc giao hưởng. Đặc biệt, hợp xướng (có dàn nhạc đệm và không dàn nhạc đệm) là loại hình thanh nhạc chuyên nghiệp có giá trị nghệ thuật cao. Việc biểu diễn các bản hợp xướng của nhạc sĩ cổ điển hoặc đương đại, các bài hát dân ca chuyển soạn cho hợp xướng... là một phương diện nâng cao giá trị ưu tú của âm nhạc kinh điển, tạo điều kiện cho sự phát triển thị hiếu âm nhạc đúng đắn của công chúng. Đặc biệt, việc biểu diễn thành công các tác phẩm hợp xướng trước công chúng có tác dụng lớn trong việc mở ra những “sân chơi” rất rộng để các loại hình âm nhạc chuyên nghiệp lớn, mang tính hàn lâm, kinh điển đến được với đông đảo công chúng.

Một hình thức đã được thịnh hành từ lâu là a cappella có thể đạt hiệu quả rất tốt giúp cho các thành viên của dàn hợp xướng có những trải nghiệm tuyệt vời “thuần giọng người” về âm nhạc, giáo dục và văn hóa, tạo gương mặt phong phú và đặc sắc cho biểu diễn âm nhạc nói chung. Đó còn là thể thức có ưu thế rất mạnh trong biểu diễn thanh nhạc, trau dồi học thuật, tọa đàm học thuật... để góp phần thúc đẩy sự phát triển biểu diễn các loại hình âm nhạc thính phòng khác. Lĩnh vực biểu diễn hợp xướng được phát triển thỏa đáng còn góp phần cùng các loại hình biểu diễn âm nhạc khác mang lại cơ hội tiếp xúc khán giả trong và ngoài nước, tăng cường sự hiểu biết lẫn nhau giữa con người Việt Nam và các nước.

Nói đến đóng góp của nghệ thuật hợp xướng đối với biểu diễn âm nhạc không thể không nói đến *sự đóng góp trong phát triển đội ngũ chỉ huy âm nhạc*. Nghệ thuật hợp xướng trong kho tàng âm nhạc của nhân loại bao hàm nguồn giá trị vô hạn mà chỉ vang lên khi được biểu diễn dưới bàn tay của người chỉ huy. Song, người chỉ huy hợp xướng vừa phải đảm nhiệm chỉ huy dàn hợp xướng với vô vàn khả năng biểu hiện của giọng người, vừa phải chỉ huy dàn nhạc đệm cho hợp xướng. Cho nên, cùng với việc thành thực kỹ năng chỉ huy nói chung, để chỉ huy dàn hợp xướng cần nghiên cứu khả năng của giọng người theo cách tốt nhất là tự nghiên cứu tác phẩm của các bậc thầy viết cho thanh nhạc, nghiên cứu kỹ thuật hát của các giáo sư giảng dạy thanh nhạc. Ngay cả đối với đội ngũ chỉ huy dàn nhạc thì việc tăng cơ hội nghe hợp xướng để nâng cao kỹ năng chỉ huy âm nhạc của mình cũng hết sức cần thiết.

Có thể thấy, việc nhận bằng tốt nghiệp chỉ huy hợp xướng mới chỉ có quyền đầu tiên để dẫn dắt dàn hợp xướng, còn để trở thành người chỉ huy hợp xướng đích thực thì phải biết tự đặt mình vào các vị trí khác nhau của hợp xướng viên trong dàn hợp xướng. Mặt khác, việc xử lý ngôn ngữ tác phẩm, xử lý giữa dàn nhạc và hợp xướng để đảm bảo sự cân bằng là vấn đề hết sức phức tạp. Mặc dù người soạn nhạc không am hiểu về cách viết cho thanh nhạc cũng như cho hợp xướng đã là khiếm khuyết nghiêm trọng, nhưng nếu người chỉ huy không biết xử lý thì càng tai hại hơn. Không biết cách điều chỉnh liều lượng để đạt hiệu quả cân bằng thì tác phẩm sẽ bị vỡ cấu trúc tổng thể dù cho phần nhạc có giá trị, người nghe sẽ không cảm nhận được gì.

Do vậy, nghệ thuật hợp xướng không chỉ đặt ra yêu cầu cũng như thách thức đối với người chỉ huy hợp xướng phải nắm bắt ngày càng sâu hơn để tái sáng tạo tác phẩm hợp xướng trong tính chỉnh thể của nó, mà còn thông qua đó tích lũy thêm tri thức, vốn kinh nghiệm cho hoạt động nghề nghiệp của mình. Điều này không chỉ là bài học cốt tử đối với người chỉ huy hợp xướng mà còn hết sức hữu ích cho sự phát triển đội ngũ chỉ huy âm nhạc nói chung.

Đóng góp của nghệ thuật hợp xướng đối với biểu diễn âm nhạc *thể hiện trực tiếp ở góp phần phát triển thanh nhạc* thông qua rèn giũa đội ngũ hợp xướng viên. Biểu diễn hợp xướng có mối liên hệ chặt chẽ với sự vận dụng các kỹ thuật thanh nhạc. Nó liên quan

đến cách phát âm và sự biến hóa về tầng lớp âm thanh. Thanh nhạc là yếu tố chính của hợp xướng. Mỗi liên hệ hữu cơ giữa hợp xướng với các thể loại thanh nhạc khác thể hiện ở sự tương tác thúc đẩy nhau cùng phát triển, chuyển hóa lẫn nhau rất nhuần nhuyễn. Chính từ sinh hoạt âm nhạc hợp xướng mà làm nảy sinh những tinh túy của những giọng hát hay. Ngược lại, một giọng hát hay nếu từng được đứng vững trên nền âm nhạc nói chung và hợp xướng nói riêng thì trở nên có giá trị gấp bội. Lịch sử âm nhạc đã chứng kiến rất nhiều nhạc sĩ/nghệ sĩ nổi tiếng thế giới như J.S. Bach, J.S. Haydn, R. Schumann, F. Mendelssohn, H. Berlioz... đã từng tham gia trong các dàn hợp xướng. Âm nhạc hợp xướng là mạch nguồn vô tận sản sinh ra những vĩ nhân âm nhạc, và ngược lại, bản thân âm nhạc hợp xướng cũng phải tự nhân lên những tinh túy để tự nâng mình lên.

Chính quá trình tương tác, chuyển hóa hữu cơ ấy làm cho nghệ thuật âm nhạc nói chung, nghệ thuật hợp xướng nói riêng không ngừng phát triển và hoàn thiện về cả phương diện nghệ thuật và phương diện khoa học âm nhạc. Sự đóng góp của nghệ thuật hợp xướng không chỉ nâng cao trình độ kỹ thuật thanh nhạc về phát âm, cộng minh... đối với người hát mà còn thể hiện năng lực hiểu biết kiến thức chung về âm nhạc thông qua tác phẩm. Như vậy, đối với ca sĩ, hiểu được tác phẩm hợp xướng sẽ có tác dụng rất lớn, nhất là sự nhận thức về kỹ năng hát âm nhạc đa thanh luôn trợ giúp đắc lực cho sự phát triển tai nghe và khả năng thẩm thấu âm nhạc một cách nhạy bén. Đặc biệt, đối với ca sĩ opera, việc hát đúng phần bè của mình chưa đủ, mà còn phải có khả năng phối hợp cùng hợp xướng và dàn nhạc... để từ đó tự nâng mình lên.

Sự phát triển biến hóa của hình thức biểu hiện thanh nhạc trong hợp xướng Việt Nam có quan hệ mật thiết với tinh thần thời đại, cuộc sống hiện thực, khả năng cảm thụ nghệ thuật của con người, gu thẩm mỹ, phương thức sống... và điều đó trực tiếp góp phần phát triển thanh nhạc. Như đối với việc vận dụng thuộc tính thanh nhạc, các tác phẩm hợp xướng những năm 1954 - 1975 thường được các nhạc sĩ vận dụng đơn nhất thuộc tính tự nhiên của giọng hát, những năm sau này một số nhạc sĩ vận dụng thanh nhạc mô phỏng khí nhạc, mô phỏng âm thanh của tự nhiên, dùng các thủ pháp “điểm họa”, “âm sắc mới”... để khai thác tính ưu trội và khả năng thể hiện của giọng người. Sự mở rộng âm khu giọng hát, vận dụng âm sắc là nhằm đạt đến việc xây dựng hình thức cảm nhận thính

giác mới, làm phong phú khả năng nghe nhạc của mọi người. Ngoài ra, tính sáng tạo trong việc vận dụng kỹ thuật thanh nhạc còn thể hiện ở hợp xướng dân ca là nhằm phá vỡ cục diện diễn xướng bằng lối phát âm của phương Tây, bằng việc thể phong phú âm sắc giọng hát, tạo nên hiệu quả âm thanh mang đậm tính dân tộc. Như vậy, nghệ thuật hợp xướng đã góp phần đề cao ý thức dân tộc, hệ thống giá trị và gu thẩm mỹ chung bằng việc kết hợp giữa lối hát bel canto của phương Tây với lối hát dân ca Việt Nam.

4.3. Đóng góp của nghệ thuật hợp xướng đối với đào tạo âm nhạc

Để phát triển nền âm nhạc cách mạng Việt Nam, sự nghiệp đào tạo luôn là vấn đề quan trọng hàng đầu. Công tác đào tạo có phát triển thì mới có đội ngũ nhạc sĩ, nghệ sĩ biểu diễn và các nhà nghiên cứu âm nhạc trình độ cao, có đầy đủ năng lực để cống hiến, cũng như có đội ngũ công chúng được xoa “mù nhạc”. Đào tạo âm nhạc ở nước ta được triển khai theo hai mô hình *đào tạo chuyên nghiệp* và *đào tạo phổ thông*, và tất cả đều có sự đóng góp của hợp xướng Việt Nam với những thành quả phát triển của nó.

4.3.1. Đối với đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp

Sau khi hoà bình lập lại năm 1954, công tác đào tạo âm nhạc ở trong nước đã được chú trọng bằng việc mời các chuyên gia Liên Xô, Trung Quốc, Triều Tiên và các nước ngoài phe xã hội chủ nghĩa sang giảng dạy sáng tác và biểu diễn âm nhạc. *Chính nhu cầu phát triển nghệ thuật hợp xướng đã đặt ra đòi hỏi phải có đào tạo trong nước.* Một số chuyên gia tiêu biểu giảng dạy sáng tác, chỉ huy, thanh nhạc đầu tiên cho Đoàn Văn công Tổng cục Chính trị Quân đội nhân dân Việt Nam như: ông Mao Vĩnh Nhất (Triều Tiên) dạy sáng tác cho các nhạc sĩ Văn Ký, Nguyễn Nhung, Tô Hải, Nguyễn Đức Toàn, Doãn Nho...; ông Triệu Đại Nguyên (Triều Tiên) dạy chỉ huy và trực tiếp chỉ huy, giảng dạy, huấn luyện các diễn viên hợp xướng; bà Lý Hoa Anh (Trung Quốc) dạy kỹ thuật thanh nhạc. Chính sự giúp đỡ nhiệt tình của chuyên gia mà giai đoạn này có nhiều tác phẩm hợp xướng ra đời như *Sóng Cửa Tùng* của Doãn Nho, *Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy* của Tô Hải...; nhiều học viên trở thành diễn viên hợp xướng của Đoàn văn công Tổng cục Chính trị tham gia Festival Thanh niên Sinh viên Thế giới lần thứ VI tại Moskva năm 1957.

Theo Phó giáo sư, Tiến sĩ Vũ Tự Lân kể lại: Dân hợp xướng của Đoàn Văn công Tổng cục Chính trị đã được ông Triệu Đại Nguyên lên kế hoạch chương trình đào tạo rất bài bản. Vào các buổi sáng học luyện thanh, phát âm, tập từng bè, sau đó ông thường kiểm tra và yêu cầu từng hợp xướng viên hát đoạn nhạc do mình đảm nhiệm đạt chuẩn cao độ, âm thanh và đặc biệt cách mở khẩu hình. Vào các buổi chiều là các bài tập thanh nhạc cho việc bồi dưỡng đơn ca. Do lần đầu tiên được tiếp xúc với chương trình huấn luyện hát hợp xướng chuyên nghiệp, nên tất cả các hợp xướng viên phấn khởi, đều có ý thức tự vỡ bài và thi đua học tập. Chỉ sau thời gian đào tạo ngắn hạn, giọng hát của các hợp xướng viên đã phát triển rất tốt, hát bè hòa quyện và hát được bản hợp xướng a cappella trích trong nhạc kịch *Carmen* của Bizet.

Cùng với việc đào tạo trong nước là việc tuyển chọn các nghệ sĩ có năng khiếu cử đi học chính quy ở các nước xã hội chủ nghĩa, trong đó có các ngành sáng tác, chỉ huy và biểu diễn hợp xướng. Nhờ làm tốt công tác đào tạo nên các nhạc sĩ sáng tác, diễn viên biểu diễn tốt nghiệp ở trong và ngoài nước đã tiếp thu đầy đủ kiến thức âm nhạc, có đủ trình độ để giảng dạy các lớp sáng tác, các lớp biểu diễn trong nước. Mặt khác, số lượng và chất lượng tác phẩm hợp xướng ngày càng cao, trình độ biểu diễn ngày càng được nâng lên không những đáp ứng tốt hơn nhu cầu thưởng thức âm nhạc của công chúng, mà còn tác động ngược trở lại, thúc đẩy sự nghiệp đào tạo phát triển.

Chính trong bối cảnh phát triển âm nhạc nói chung, nghệ thuật hợp xướng nói riêng ở nước ta trong giai đoạn này đã dẫn đến sự kiện quan trọng đánh dấu sự nghiệp đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp là việc *thành lập Trường Âm nhạc Việt Nam* (nay là Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam) vào tháng 11 năm 1956. Việc xây dựng và chuẩn hoá các giáo trình, sưu tầm và biên soạn các tài liệu nước ngoài cho phù hợp với chương trình đào tạo, mở các chuyên ngành đào tạo một cách đồng bộ về sáng tác, biểu diễn, nghiên cứu lý luận; việc mời các chuyên gia Liên Xô, Trung Quốc, Hungary... cùng tham gia giảng dạy, trao đổi học thuật đã góp phần nâng cao trình độ chuyên môn, cập nhật các kiến thức mới. Từ năm 1960 về sau, những “hạt nhân âm nhạc” này đã phát huy được tác dụng tích cực trong nền âm nhạc cả nước.

Sự nở rộ của nghệ thuật hợp xướng Việt Nam trong giai đoạn này cũng làm nảy sinh trong công tác đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp *hình thức đào tạo mới - đào tạo gắn liền với sử dụng*. Bên cạnh các trường nhạc là việc hình thành các nhà hát vừa nhằm biểu diễn tác phẩm Việt Nam và quốc tế, thúc đẩy, khích lệ đối với lĩnh vực sáng tác, vừa có tác dụng tích cực trong việc tự đào tạo, bồi dưỡng đội ngũ nhằm phát triển các loại hình âm nhạc nói chung và nghệ thuật hợp xướng nói riêng. Việc thành lập Dân nhạc Giao hưởng Việt Nam cũng là một cơ sở đào tạo, bồi dưỡng chỉ huy và diễn viên như: *“Mở được một lớp học tại chỗ bên cạnh Dân nhạc Giao hưởng... đã đào tạo và giúp đỡ nhiều diễn viên cho các Đoàn văn công địa phương và đặc biệt là đào tạo được 47 diễn viên tự bổ sung cho Dân nhạc Giao hưởng của mình”* [49:105]. Với sự giúp đỡ của các chuyên gia Triều Tiên là Thôi Long Lân, Lý Hạnh Vân và Hàn Xuân Ái, lớp học đã bồi dưỡng được 8 người chỉ huy giao hưởng hợp xướng và 120 diễn viên hợp xướng đầu tiên, với đủ các loại giọng làm “vốn liếng” của nghệ thuật biểu diễn hợp xướng. Nhiều tác phẩm thanh nhạc và khí nhạc của thế giới và Việt Nam liên tục ra mắt công chúng trong giai đoạn này đã khẳng định hướng đi đúng đắn về đào tạo gắn với sử dụng tại chỗ. Chính thực tiễn phát triển mạnh mẽ nghệ thuật hợp xướng đã thúc đẩy công tác đào tạo hợp xướng giai đoạn 1954 - 1975 ở Việt Nam phát triển mạnh ở các Nhà hát, các Đoàn Văn công theo hình thức đào tạo tại chỗ và đã xây dựng được đội ngũ đông đảo hoạt động nghệ thuật hợp xướng.

Khi đất nước thống nhất, trước nhu cầu phát triển mạnh mẽ nền âm nhạc nói chung, nghệ thuật hợp xướng nói riêng nên đào tạo âm nhạc ở Việt Nam có bước chuyển mới nhằm nâng cao cả phương diện học thuật cũng như trình độ thưởng thức âm nhạc của công chúng. Đào tạo hợp xướng đã xuất hiện nhiều sách chuyên khảo, tài liệu giảng dạy, nghiên cứu nhằm đáp ứng yêu cầu đào tạo theo hướng chuyên sâu. Cả ba cơ sở đào tạo âm nhạc lớn là Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam, Học viện Âm nhạc Huế và Nhạc viện Thành phố Hồ Chí Minh đều triển khai đào tạo hợp xướng, mục tiêu chủ yếu là đào tạo ra những Chỉ huy hợp xướng chuyên nghiệp. Theo đó, nội dung chương trình và hệ thống giáo trình chủ yếu là Chương trình và Giáo trình dạy Chỉ huy hợp xướng chuyên nghiệp ở các trình độ khác nhau - đó là trình độ trung cấp, đại học và cao học.

Chương trình đào tạo chuyên nghiệp đối với Chỉ huy hợp xướng hiện nay theo tiến độ 8 năm (4 năm Trung cấp, 4 năm Đại học). Thi đầu vào ở cấp học Đại học, trình độ tối thiểu của thí sinh là Trung cấp âm nhạc hoặc Đại học âm nhạc ở chuyên ngành khác đang có nhu cầu trở thành chỉ huy hợp xướng. Những vấn đề cơ bản trong thực tiễn phát triển hợp xướng chuyên nghiệp như hệ thống kiến thức, kỹ năng cơ bản và kỹ thuật chỉ huy hợp xướng; phương pháp và kinh nghiệm cơ bản khi làm việc với dàn hợp xướng; cách thức tổ chức hoạt động âm nhạc tập thể... đều được đưa vào chương trình đào tạo bậc Đại học. Không những các tác phẩm hợp xướng kinh điển, phổ cập của thế giới mà cả những tác phẩm hợp xướng tiêu biểu của Việt Nam cũng được đưa vào chương trình đào tạo. Các kỹ năng cơ bản về đọc tổng phổ hợp xướng, kỹ thuật thanh nhạc, sự hiểu biết về tính năng giọng hát và phối âm cho hợp xướng, phương pháp thị phạm âm nhạc... đã được người dạy đúc kết từ thực tiễn dàn dựng hợp xướng để bổ khuyết cho các môn khoa học âm nhạc chuyên ngành. Để thiết thực cho việc hành nghề, trong quá trình theo học, sinh viên còn thực tập làm việc với dàn hợp xướng của nhà trường.

Thành tựu phát triển *hợp xướng Việt Nam* đóng góp không nhỏ xây dựng hệ thống giáo trình, tài liệu giảng dạy. Đến nay, phần lớn tài liệu vẫn là tác phẩm của nhạc sĩ nước ngoài: *Khrextomatia po ruxkoi literature* (tuyển tập hợp xướng Nga không phần đệm và có phần đệm piano), biên soạn E. Leonop, Nhà xuất bản “Muzika” Moskva, 1975; *Khory zapadnoevropeiskikh kompozitorov* (Những tác phẩm hợp xướng của các nhạc sĩ Tây Âu, dành cho hợp xướng trẻ em cấp II và cấp III); *Khory kompozitorov Bolgarii* (Những tác phẩm hợp xướng của các nhạc sĩ Bugarie), Nhà xuất bản “Muzika” Moskva, 1972; *Khory kompozitorov Anglii* (Những tác phẩm hợp xướng của các nhạc sĩ Anh), Nhà xuất bản “Muzika” Moskva, 1972. Tuy nhiên, các tác phẩm hợp xướng Việt Nam đang chiếm dung lượng lớn dần trong chương trình giảng dạy như: *Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy* của Tô Hải, *Việt Nam tiếng hát trái tim ta* của Ca Lê Thuần, *Trường ca Tây Bắc* của Trọng Bằng, *Ca ngợi Tổ quốc* của Hồ Bắc - Phối âm Lưu Cầu, *Tiếng hát giữa rừng Pắc Bó* của Nguyễn Tài Tuệ - Phối âm Đỗ Dũng, *Độc miên Quan họ* của Nguyễn Thiếu Hoa...

Các giảng viên trực tiếp giảng dạy chuyên ngành Chỉ huy hợp xướng phần lớn là các nghệ sĩ tên tuổi gắn bó với những thành tựu tiêu biểu của nền hợp xướng Việt Nam như Giáo sư, Nghệ sĩ nhân dân Nguyễn Trọng Bằng; Giáo sư, Tiến sĩ, Nghệ sĩ nhân dân

Nguyễn Quang Hải; Phó giáo sư, Tiến sĩ, Nghệ sĩ ưu tú Nguyễn Minh Cầm; Nhà giáo ưu tú, Nghệ sĩ ưu tú Nguyễn Bình Trang; Tiến sĩ, Nghệ sĩ ưu tú Nguyễn Thiếu Hoa; Thạc sĩ Nguyễn Hòa Bình; Thạc sĩ, Nghệ sĩ ưu tú Hoàng Điệp; Thạc sĩ Đặng Châu Anh... Về cơ bản, đội ngũ giảng viên có trình độ cao và khả năng sư phạm đáp ứng yêu cầu đào tạo. Đặc biệt, để đáp ứng nhu cầu âm nhạc chung của xã hội, nhiều giảng viên vốn được đào tạo Chỉ huy hợp xướng tại các nhạc viện nước ngoài và giàu kinh nghiệm hoạt động thực tiễn âm nhạc hợp xướng đã biên soạn Giáo trình như: *Chỉ huy và biểu diễn hợp xướng* (1982), *Tập bài giảng phối hợp xướng* của Nguyễn Minh Cầm; *Giáo trình hát Hợp xướng bậc Trung cấp (tập I, II)* của nhóm tác giả Hoàng Điệp (chủ biên), Nguyễn Bình Trang, Trần Ánh Minh, Đỗ Khắc Thanh Hà...

Thực tiễn cũng cho thấy, *một trong những nguyên nhân của khiếm khuyết, bất cập trong đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp ở nước ta hiện nay chính là sự phát triển chưa thực sự tương xứng với nghệ thuật hợp xướng*. Ở hầu hết các cơ sở đào tạo, trong chương trình giảng dạy số lượng tác phẩm hợp xướng Việt Nam chưa nhiều, các thể loại âm nhạc kinh điển trong đó có hợp xướng chưa thực sự đóng vai trò định hướng cho lực lượng biểu diễn. Tính kém hấp dẫn trong đào tạo Chỉ huy hợp xướng chủ yếu do nhu cầu xã hội trên thực tế rất thấp. Sinh viên tốt nghiệp chuyên ngành Chỉ huy hợp xướng ít có cơ hội thể hiện khả năng, bởi các chương trình hòa nhạc lớn hầu hết do chỉ huy nước ngoài dàn dựng. Sự bất cập lớn hiện nay trong Chương trình đào tạo hợp xướng là vấn đề đào tạo sáng tác chuyên nghiệp, bởi xét đến cùng, *đào tạo là nguyên nhân của mọi nguyên nhân đối với sự phát triển của nghệ thuật hợp xướng*. Trong Chương trình đào tạo sáng tác âm nhạc tại ba cơ sở đào tạo hiện nay chưa đặt ra yêu cầu bắt buộc sinh viên tốt nghiệp phải viết hợp xướng, và như vậy không thể tạo nền tảng vững chắc để có tác phẩm hợp xướng chuyên nghiệp Việt Nam mang tầm quốc tế. Đối với đào tạo hát hợp xướng cũng có tình trạng tương tự, việc giảng dạy hát hợp xướng cho sinh viên chuyên ngành Thanh nhạc và các chuyên ngành khác chỉ được coi là môn phụ. Về đội ngũ giảng viên, vẫn còn tình trạng giảng viên được đào tạo chuyên ngành Chỉ huy dàn nhạc phải tự nghiên cứu để đảm đương công việc giảng dạy Chỉ huy hợp xướng, do vậy thời gian đầu nhiều giảng viên chưa thể cung cấp cho sinh viên đủ kiến thức cần thiết.

4.3.2. Đào tạo âm nhạc phổ thông

Người Việt vốn yêu nhạc, và đã có nhiều nghiên cứu khẳng định bản thân giọng nói người Việt đã mang tính nhạc. Tuy nhiên, cùng với sự phát triển của đời sống âm nhạc Việt Nam hiện đại, nhất là sự xuất hiện nghệ thuật hợp xướng cùng vai trò nổi bật của nó, thì nhu cầu thưởng thức âm nhạc của người Việt cũng phát triển lên tầng bậc mới - thưởng thức một cách có trình độ hiểu biết nhất định. Chính nhu cầu thực tiễn cần được hoà mình vào đời sống âm nhạc tiên tiến của thế giới và Việt Nam, trong đó có hợp xướng, là nhân tố trực tiếp thúc đẩy sự phát triển mạnh mẽ công tác giáo dục âm nhạc phổ thông nhằm phổ cập kiến thức âm nhạc cho công chúng.

Năm 1970, việc quyết định mở chuyên ngành Sư phạm âm nhạc tại Trường Trung cấp Sư phạm Thể dục - Nhạc - Họa Trung ương đào tạo các giáo viên giảng dạy âm nhạc phổ thông đã đáp ứng yêu cầu xã hội cấp thiết này. Việc dạy các bài hát tập thể đã có tác dụng tích cực trong việc giáo dục lòng yêu nước, phát huy tinh thần cách mạng và tư tưởng xã hội chủ nghĩa tiến bộ cho nhân dân. Tuy nhiên, do điều kiện chiến tranh nên việc giáo dục âm nhạc phổ thông chưa thực sự được triển khai mạnh mẽ. Việc giáo dục âm nhạc phổ thông chưa được coi là môn học bắt buộc. Đến năm 2002, âm nhạc mới được Nhà nước coi là môn học chính thức, được triển khai đại trà trên phạm vi toàn quốc, dành cho học sinh từ lớp 1 đến lớp 9. Đào tạo hợp xướng phổ thông được thực hiện tại các trường Văn hóa Nghệ thuật và các trường Sư phạm có đào tạo giáo viên giảng dạy âm nhạc phổ thông, với mục tiêu đáp ứng yêu cầu nhiệm vụ gây dựng phong trào hát tập thể tại các nhà trường phổ thông và phong trào hát hợp xướng của quần chúng.

Kinh nghiệm của một số nước có nền âm nhạc phát triển đã khẳng định rất rõ vị thế quan trọng của sự nghiệp đào tạo hợp xướng phổ thông. Qua các cuộc Liên hoan và Hội thi Hợp xướng Quốc tế tại Việt Nam, có thể thấy bài học kinh nghiệm quý báu ấy. Các đoàn hợp xướng sang tham dự phần lớn là hợp xướng không chuyên của các trường phổ thông hoặc thuộc tổ chức xã hội nào đó. Các đoàn hợp xướng thiếu nhi, hợp xướng thanh thiếu niên nước ngoài trình diễn nhiều tiết mục vô cùng xuất sắc, âm vực khá rộng, cách hát giọng giả thanh trong sáng, sự kết hợp hòa giọng, hỗ trợ, đan xen của các bè... đương nhiên, để biểu diễn được như vậy thì các diễn viên “nhí” phải được trang bị bởi

một nền giáo dục âm nhạc tiên tiến. Một điển hình khác, qua chuyến đi làm việc về nghệ thuật hợp xướng tại Hungary, Áo, Pháp vào tháng 3 năm 2013 do tổ chức Interkultur mời và tại Thành phố Hamamatsu (Nhật Bản) vào tháng 4 năm 2014, chúng tôi nhận thấy mô hình tổ chức giáo dục âm nhạc phổ thông của họ hết sức đa dạng. Ngoài những giờ học âm nhạc chính khóa, học sinh có thể tự chọn một môn nghệ thuật yêu thích, việc các em đăng ký tham gia dàn hợp xướng là sự lựa chọn rất phổ biến. Riêng tại Budapest (Hungary) đã có khoảng hơn 200 dàn hợp xướng lớn, nhỏ của quần chúng.

Ở nước ta, thực tiễn đời sống âm nhạc của công chúng, trong đó có sự phát triển nghệ thuật hợp xướng ngày càng rộng rãi, là một trong những nhân tố cốt lõi để xây dựng và thực hiện Chương trình và Giáo trình dạy hợp xướng tại các trường đào tạo chuyên ngành Sư phạm Âm nhạc. Chương trình đào tạo giáo viên dạy nhạc phổ thông đã được thực hiện theo chương trình khung của Bộ Giáo dục và Đào tạo, trong đó môn Hát hợp xướng và môn Chỉ huy hợp xướng là những môn học bắt buộc, nhưng tùy theo điều kiện từng trường mà có thể điều chỉnh số đơn vị học trình, tín chỉ phù hợp. Để đáp ứng yêu cầu dạy học âm nhạc trong nhà trường phổ thông, mục tiêu môn học Hát hợp xướng là trang bị cho sinh viên những vấn đề chung về hợp xướng, sơ lược lịch sử hợp xướng thế giới và Việt Nam, kỹ thuật cơ bản hát hợp xướng, cách thức làm bè trường và kỹ năng hát hòa giọng. Môn học Chỉ huy hợp xướng trang bị cho sinh viên về hiểu biết và kỹ năng chỉ huy các hình thức hát tập thể, năng lực tổ chức, tập luyện và biểu diễn hợp xướng. Còn môn Phối hợp xướng thì trang bị cho sinh viên biết nắm bắt tính năng giọng hát, làm quen với các dạng tổng phổ hợp xướng, kiến thức cơ bản về thủ pháp phối bè cho hợp xướng, tích lũy tác phẩm hợp xướng mới, đáp ứng yêu cầu dạy học âm nhạc trong nhà trường và nhu cầu phổ cập âm nhạc trong xã hội hiện nay.

Nhu cầu và trình độ thưởng thức hợp xướng của công chúng càng cao thì càng đòi hỏi *tài liệu giảng dạy phải được giáo trình hoá nghiêm túc*. Các tác giả biên soạn giáo trình dạy học hợp xướng là giảng viên có chuyên môn sâu, được đào tạo bài bản, đồng thời cũng chính là những người có kinh nghiệm hoạt động thực tiễn trong lĩnh vực hợp xướng. Đã có một số tập giáo trình phù hợp cho từng đối tượng học như: *Hướng dẫn hát tập thể* (cuốn sách cho những người phụ trách và các ban chỉ huy Đội Thiếu

niên Tiên phong Hồ Chí Minh) của Đỗ Mạnh Thường - Nguyễn Minh Cầm; *Phương pháp hát và chỉ huy dàn dựng hát tập thể* (giáo trình đào tạo giáo viên Trung học cơ sở hệ Cao đẳng Sư phạm) của Vũ Tự Luân - Lê Thế Hào; *Chỉ huy dàn dựng hát tập thể* (giáo trình Cao đẳng Sư phạm) của Đoàn Phi; *Hệ thống phương pháp dạy và học Hát hợp xướng hệ Đại học Sư phạm Âm nhạc* (Đề tài nghiên cứu khoa học cấp Bộ năm 2011) do Lê Vinh Hưng chủ biên và nhóm tác giả thực hiện... Nhìn chung, tài liệu giảng dạy chuyên ngành Sư phạm âm nhạc ở các bậc đào tạo là phù hợp, đảm bảo nội dung, góp phần khắc phục sự hạn chế và tìm ra giải pháp hữu hiệu đổi mới chất lượng dạy học hợp xướng, đáp ứng đòi hỏi của thực tiễn trong hoạt động hát tập thể ở nhà trường phổ thông và gây dựng phong trào hát hợp xướng quần chúng.

Tuy nhiên, những bất cập trong phát triển nghệ thuật hợp xướng cũng là một kênh dẫn đến những bất cập trong đào tạo âm nhạc ở nước ta. Trình độ dạy học Hát hợp xướng và Chỉ huy hợp xướng tại các trường đào tạo chuyên ngành Sư phạm âm nhạc hiện nay không đồng đều. Nguyên nhân chủ yếu do các cơ sở đào tạo thiếu đội ngũ giảng viên được đào tạo chuyên về Chỉ huy hợp xướng một cách có bài bản, hệ thống. Nhu cầu giảng dạy hợp xướng tại các trường đào tạo chuyên ngành Sư phạm âm nhạc là rất lớn. Trong khi đó, đào tạo chuyên ngành Chỉ huy chuyên nghiệp tại các Học viện và Nhạc viện có số lượng người học rất khiêm tốn, sau khi tốt nghiệp phần lớn làm việc tại các đơn vị nghệ thuật, trung tâm văn hóa, chỉ có số ít làm công tác giảng dạy tại các trường đào tạo Sư phạm âm nhạc.

Thực tế hiện nay, việc dạy học ở nhiều cơ sở đào tạo vẫn theo kiểu có đầu môn học thì phải có giảng viên đảm nhiệm, người dạy phải tự tìm hiểu để có bài giảng lên lớp. Chất lượng giảng viên trong việc chuyển tải kiến thức cũng như rèn giũa khả năng thực hành biểu diễn hợp xướng cho người học còn nhiều hạn chế, tính chuyên môn chưa cao. Thêm vào đó, hầu như các cuộc trao đổi, hội thảo về dạy học hợp xướng ở các trường chưa được tổ chức một cách thực sự chu đáo. Thực trạng này đã dẫn đến việc giảng viên *hiểu thế nào, biết đến đâu thì dạy như thế*, trong khi kiến thức của giảng viên luôn luôn là *nền tảng tiên quyết* để bảo đảm chất lượng đào tạo. Khi việc đào tạo giáo sinh về hợp

xướng chưa thực sự cần trọng, bài bản, thấu đáo thì chắc chắn sẽ không thể gây dựng tốt phong trào hát hợp xướng ở các trường phổ thông và các cơ sở âm nhạc quần chúng.

Như vậy, việc phát triển âm nhạc hợp xướng phổ thông cũng như âm nhạc hợp xướng chuyên nghiệp nếu được chú trọng một cách thích đáng thì sẽ làm nền tảng phát triển của đời sống văn hóa tinh thần nói chung và đời sống âm nhạc nói riêng. Ở nước ta hiện nay, giáo dục âm nhạc nói chung, việc dạy và học nghệ thuật hợp xướng nói riêng đang được quan tâm và bắt đầu có những nét khởi sắc mới. Tuy nhiên, để tiến kịp trình độ giáo dục âm nhạc tiên tiến của thế giới, chúng ta còn phải vượt qua nhiều khó khăn, thách thức, đặc biệt cần có sự đổi mới mạnh mẽ và toàn diện về giáo dục, đào tạo. Cần tiếp thu kinh nghiệm thế giới hiện nay là *đào tạo xuyên quốc gia bằng nhiều thể thức đa dạng*. Theo ông Ebbe Munk - Giám đốc, chỉ huy Dàn hợp xướng Hoàng gia Đan Mạch, thì ở Anh, Đức, Đan Mạch, luôn có các trường chuyên đào tạo hát hợp xướng, ca sĩ hát hợp xướng chuyên nghiệp có thể kiếm sống được bằng đúng nghề của mình. Các *Dàn hợp xướng nam trẻ em* của Đan Mạch được sự bảo trợ của Nữ hoàng là một phần rất quan trọng cho sự duy trì và phát triển truyền thống của loại hình này. Dàn hợp xướng đồng giọng nam là các trẻ em từ 7 tuổi đến 12 tuổi được đào tạo hát âm thanh cao vút (bằng âm vực giọng soprano) và hát các tác phẩm hợp xướng đương đại rất tốt. Khi họ biểu diễn ở các thành phố lớn luôn được nhà nước hoặc các thị trường tài trợ. Các dàn hợp xướng đồng giọng nữ so với các dàn hợp xướng đồng giọng nam còn nhiều hơn (gấp 40 lần). Thời gian tới, các nước phương Tây đều có chiến lược phát triển loại hình hợp xướng này nhằm bảo tồn và phát huy hơn những giá trị truyền thống, và đó sẽ là chiến lược xuyên quốc gia.

4.4. Một số đề xuất phát triển nghệ thuật hợp xướng Việt Nam

Việc đầu tư cho sự phát triển nghệ thuật hợp xướng không dễ dàng như các loại hình âm nhạc giải trí mà cần có sự quan tâm thích đáng. Sự phát triển hợp xướng nước ta ở thế kỷ XXI cần thấu triệt quan điểm phát triển nền văn hoá tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc, đồng thời có chiến lược vững chắc và chính sách cụ thể nhằm hội nhập cùng thế giới, phát huy được vai trò trong đời sống xã hội. Muốn vậy thì bốn lĩnh vực

chủ yếu là đào tạo, sáng tác, biểu diễn và thưởng thức phải được tiến hành một cách đồng bộ, trong đó *đào tạo là nền tảng, sáng tác là đầu não, chỉ huy là máu chốt, dàn hợp xướng là bộ khung, khán giả là động lực*.

Về sáng tác hợp xướng

Sáng tác hợp xướng đóng vai trò đầu não cho sự phát triển của nền nghệ thuật hợp xướng Việt Nam đích thực. Để sáng tác hợp xướng phát huy tốt vai trò đó, trong thời gian tới cần thực hiện tốt những vấn đề sau:

Thứ nhất, người sáng tác cần có tư duy tổng thể trong sáng tác hợp xướng. Cần có sự tìm tòi nhằm kết hợp giữa hợp xướng với dân nhạc trong chính thể tác phẩm hợp xướng. Ngoài dân nhạc giao hưởng, việc sử dụng đệm cho hợp xướng không chỉ có piano mà có thể tăng cường các loại nhạc cụ khác.

Thứ hai, những tìm tòi về thủ pháp sáng tác hợp xướng mới cần phải được thúc đẩy, phát triển thêm một bước trên tinh thần chủ động đề cao tính dân tộc, lấy tính dân tộc làm cơ sở nền tảng để sáng tạo nên một thứ ngôn ngữ hợp xướng mang màu sắc riêng của Việt Nam, vừa tiên tiến vừa đậm đà bản sắc dân tộc. Những tìm tòi sáng tạo mới về hợp xướng của các nhạc sĩ Việt Nam cần phải được cổ vũ, khích lệ.

Thứ ba, cần thường xuyên tổ chức tọa đàm về sáng tác hợp xướng nhằm giới thiệu, phân tích, khai thác những kỹ thuật sáng tác truyền thống và đương đại xuất sắc, giúp cho các nhạc sĩ Việt Nam mở rộng tầm nhìn chuyên nghiệp.

Thứ tư, phát triển đội ngũ sáng tác hợp xướng cần gắn với giao lưu văn hóa âm nhạc, hội nhập nhằm khai thác thành tựu của các nước tiên tiến để cống hiến cho việc sáng tạo nghệ thuật hợp xướng Việt Nam.

Thứ năm, trong sáng tác hợp xướng cần có quan điểm đại chúng, bởi giá trị đích thực của tác phẩm âm nhạc trước hết là phục vụ công chúng. Việc lựa chọn thủ pháp sáng tác nào cũng cần nhằm đưa tác phẩm hợp xướng đến được với người nghe.

Về biểu diễn hợp xướng

Sáng tác chắc chắn sẽ không tồn tại độc lập nếu thiếu đi phương tiện truyền đạt là biểu diễn hợp xướng. Song biểu diễn hợp xướng cần chú trọng những vấn đề sau:

Thứ nhất, hoạt động biểu diễn hợp xướng cần thúc đẩy cả hai xu hướng “ngghiêm túc” và “thông tục”, đồng thời mang lại cơ hội tiếp xúc khán giả trong và ngoài nước, tăng cường sự hiểu biết lẫn nhau giữa con người Việt Nam và các nước.

Thứ hai, cần chú trọng phát triển các dàn hợp xướng chuyên nghiệp, cải thiện về biên chế và chất lượng diễn viên, hỗ trợ về thể chế và kinh tế, khuyến khích tổ chức học tập kinh nghiệm nước ngoài, hội nhập kinh tế thị trường, vận dụng nhiều hình thức quốc doanh, tư doanh để không ngừng vươn lên trình độ tiên tiến của thế giới.

Thứ ba, các dàn hợp xướng chuyên nghiệp cần thực sự làm tấm gương sáng cho sự nghiệp hợp xướng của Việt Nam. Đây là "mắt xích" quan trọng không thể thiếu trong việc xây dựng chuỗi môi trường văn hóa hợp xướng Việt Nam.

Thứ tư, đối với các dàn hợp xướng nghiệp dư, thường không có kinh phí để hoạt động, mỗi năm Nhà nước cần hỗ trợ, ủng hộ kinh phí nhằm giải quyết bớt sự khó khăn của họ. Những dàn hợp xướng có thành tích nổi bật như đoạt giải cuộc thi quốc gia và quốc tế cần khích lệ, đề cao và thưởng thêm.

Thứ năm, các cuộc hội diễn nghệ thuật quần chúng cần duy trì hạng mục thi hợp xướng, có chỉ đạo sát sao từ các ban ngành liên quan, hình thành đội ngũ chuyên gia tư vấn về số lượng và chất lượng các đoàn tham gia biểu diễn mới được nâng lên.

Thứ sáu, biểu diễn hợp xướng dân gian là một loại hình phát triển mạnh trong thời gian gần đây, bản thân nó luôn mang đậm tâm hồn, cốt cách của mỗi dân tộc và thường được kết hợp cùng với các dịch vụ du lịch để quảng bá văn hóa âm nhạc của dân tộc trước du khách quốc tế. Nhà nước cần có chiến lược lâu dài và đầu tư thỏa đáng để loại hình này phát huy hết khả năng tiềm tàng của nó.

Thứ bảy, việc tiếp tục hợp tác cùng các tổ chức trên thế giới và khu vực, đẩy mạnh tổ chức Festival hợp xướng quốc tế là việc làm vô cùng cần thiết đối với bất kể quốc gia nào muốn phát triển loại hình nghệ thuật này.

Về đào tạo hợp xướng

Trong bối cảnh hội nhập và để phù hợp với cuộc sống hiện đại, con người cần được trang bị những tri thức, kỹ năng toàn diện, trong đó có tri thức về nghệ thuật hợp xướng. Theo đó, đào tạo hợp xướng cần phải có quan điểm và chiến lược lâu dài.

Thứ nhất, cần phải tiến hành song song cả hai lĩnh vực âm nhạc hợp xướng chuyên nghiệp và âm nhạc hợp xướng phổ thông. Cần làm cho âm nhạc hợp xướng chuyên nghiệp luôn là tấm gương để âm nhạc hợp xướng phổ thông nhìn nhận và học tập để tự nâng mình lên, và làm cho âm nhạc hợp xướng phổ thông thực sự là mạch nguồn, tạo nền tảng cho âm nhạc hợp xướng chuyên nghiệp phát triển.

Thứ hai, đào tạo hợp xướng chuyên nghiệp cần phải được đổi mới nội dung chương trình đi đối với khắc phục sự quá lệ thuộc vào giáo trình phương Tây mà coi nhẹ các môn cung cấp kiến thức về âm nhạc cổ truyền Việt Nam; cần tập trung nâng cao tố chất của người học, bổ sung nội dung thực hành theo phương thức âm nhạc cổ truyền và nâng cao toàn diện tư tưởng, đạo đức, văn hóa, khoa học....

Thứ ba, chuyên ngành sáng tác cần phải được đào tạo bài bản, đầy đủ, chính quy, không ngang tắt; cần chú ý trang bị kiến thức cả hai mặt thanh nhạc và khí nhạc, hiểu biết sâu về văn học và các ngôn ngữ khác nhau; môn học Phối âm cho hợp xướng phải được bổ sung ngay vào chương trình đào tạo; môn học Thanh nhạc cần tập trung cung cấp tri thức về đặc điểm giọng hát và khả năng thanh nhạc của người Việt Nam.

Thứ tư, đào tạo chỉ huy hợp xướng cần đa dạng hoá hình thức tổ chức học tập, coi trọng thực hành, vận dụng kiến thức vào thực tiễn, coi trọng cả dạy học trên lớp và các hoạt động thực tế ngoài xã hội, nghiên cứu khoa học; cần khắc phục bất cập hiện nay là thường lấy đàn piano làm phương tiện giảng dạy thay cho dàn hợp xướng.

Thứ năm, đào tạo hợp xướng nghiệp dư cần tiến đến trình độ mang tính chuyên nghiệp; việc đào tạo hợp xướng ở các trường sư phạm cần được trang bị đầy đủ hơn về kiến thức hát hợp xướng, chỉ huy dàn dựng hợp xướng; cần phải có giảng viên là những chỉ huy hợp xướng được đào tạo bài bản, đúng chuyên ngành để việc huấn luyện về thanh nhạc hợp xướng cho các giáo sinh đạt chuẩn.

Thứ sáu, thường xuyên tổ chức mời chuyên gia bồi dưỡng các khóa đào tạo về hợp xướng cho giáo viên dạy nhạc phổ thông, triển khai hội thảo chuyên đề về giáo dục âm nhạc phổ thông.. nhằm cung cấp thêm về phương pháp tổ chức và rèn luyện hợp xướng, thực hiện *xây dựng chuỗi môi trường văn hóa hợp xướng trong nhà trường* - điều vô cùng cần thiết cho sự phát triển nghệ thuật hợp xướng Việt Nam.

Thứ bảy, vấn đề bồi dưỡng, tạo nguồn chỉ huy hợp xướng tại các cơ sở văn hóa cần được chú trọng theo hướng nâng cao trình độ từ “chỉ huy đánh nhịp” trở thành “chỉ huy nghệ thuật âm nhạc”, đồng thời thúc đẩy kỹ năng chuyên môn của các dàn hợp xướng nghiệp dư phát triển bằng các cuộc hội thảo về hát hợp xướng.

Về nâng cao dân trí âm nhạc

Công tác giáo dục âm nhạc phổ cập đảm nhiệm chức năng nâng cao dân trí âm nhạc nhằm giải quyết vấn đề thính giả. Đi sâu bồi dưỡng trình độ thính giả là vấn đề Nhà nước cần quan tâm.

Thứ nhất, muốn hiểu được loại hình âm nhạc *đa thanh bằng giọng người* của hợp xướng, người nghe phải có vốn tri thức âm nhạc nhất định. Cho nên, việc giáo dục âm nhạc, đặc biệt là nghệ thuật hợp xướng cần phải có hệ thống khoa học.

Thứ hai, để phát triển toàn diện nghệ thuật hợp xướng Việt Nam, cần phải phát triển số lượng thính giả thưởng thức âm nhạc nghệ thuật cao nói chung và thính giả hợp xướng nói riêng. Khán giả “*hôm nay*” phải được xây dựng ngay từ “*hôm qua*”.

Thứ ba, Nhà nước cần có kế hoạch, định hướng trong việc nâng cao trình độ, chất lượng giáo dục âm nhạc phổ cập bằng cách tổ chức rộng rãi, thường xuyên hát hợp xướng tại các trường học, công sở... nhằm giúp người nghe làm quen với nhu cầu, thẩm mỹ âm nhạc đa thanh của hợp xướng.

Thứ tư, Nhà nước cần phải có kế hoạch nghiêm túc trong việc nghiên cứu, học tập kinh nghiệm của một số nước có nền nghệ thuật hợp xướng lâu dài, bền vững; cần tránh định hướng mang nặng mục tiêu đáp ứng với những yêu cầu chính trị - thời sự làm hạn chế hiệu quả của nghệ thuật.

Thứ năm, Nhà nước cần xây dựng *chuỗi môi trường văn hóa hợp xướng* - tức là đoàn thể tác giả, đoàn thể hợp xướng theo tính chuẩn mực chuyên nghiệp, những nhà chỉ huy hợp xướng, nhà phê bình và nhà xuất bản có trình độ, kết hợp với sinh hoạt hợp xướng ở tại nơi có cộng đồng dân cư sinh sống.

Tiểu kết chương 4

Nghệ thuật hợp xướng có nhiều đóng góp quan trọng trong đời sống âm nhạc nước ta trong đáp ứng nhu cầu thưởng thức âm nhạc của công chúng gắn với phát triển thị hiếu âm nhạc cho con người và cộng đồng. Nghệ thuật hợp xướng không chỉ đóng góp cho sự phát triển nền âm nhạc Việt Nam bằng những giá trị thẩm mỹ âm nhạc đáp ứng nhu cầu của công chúng, mà còn góp phần cùng nền âm nhạc Việt Nam thực hiện tốt chức năng giáo dục âm nhạc cho cộng đồng và giáo dục cộng đồng bằng âm nhạc. Hợp xướng đóng góp đặc biệt quan trọng đối với định hình giá trị thẩm mỹ âm nhạc trong đời sống văn hoá của con người và cộng đồng,

Nghệ thuật hợp xướng đóng góp to lớn đối với sáng tác và biểu diễn âm nhạc, nó đã cung cấp dữ liệu, chất liệu âm nhạc, gợi mở ý tưởng và kết nối chặt chẽ giữa giá trị khoa học với giá trị nghệ thuật của sáng tác âm nhạc; kích thích phát triển và hội nhập cùng các nước tiên tiến. Đối với biểu diễn âm nhạc, hoạt động biểu diễn hợp xướng luôn có tác dụng thúc đẩy cả hai khuynh hướng biểu diễn âm nhạc “nghiêm túc” và “thông tục”, đồng thời phát triển đội ngũ chỉ huy âm nhạc và trực tiếp góp phần phát triển thanh nhạc thông qua rèn giũa đội ngũ hợp xướng viên.

Những năm đầu hòa bình lập lại ở miền Bắc, âm nhạc hợp xướng Việt Nam đã dần dần hình thành đội ngũ nghệ sĩ hoạt động hợp xướng chuyên nghiệp. Công tác đào tạo hợp xướng trong nước phát triển mạnh theo hình thức đào tạo tại chỗ. Từ khi đất nước thống nhất, đào tạo hợp xướng được triển khai trên hai mô hình chính: *đào tạo chuyên nghiệp* và *đào tạo phổ thông*. Bước đầu đào tạo hợp xướng đã có những đóng góp tích cực nâng cao dân trí âm nhạc. Tuy nhiên, trình độ dạy học hợp xướng tại các trường không đồng đều do thiếu đội ngũ giảng viên chuyên sâu.

Để tiếp tục phát triển một cách mạnh mẽ nghệ thuật hợp xướng Việt Nam thì công việc của chúng ta là phải phát hiện, nuôi dưỡng các nhà soạn nhạc có khả năng viết cho hợp xướng, khích lệ, động viên, giúp đỡ dàn dựng, biểu diễn hợp xướng, đồng thời định hướng thị hiếu thẩm mỹ âm nhạc lành mạnh cho công chúng, đưa công chúng đến với giá trị đích thực của tác phẩm hợp xướng.

KẾT LUẬN

Hợp xướng là loại hình nghệ thuật âm nhạc được biểu hiện bằng giọng hát nhiều bè được cấu trúc trong một chỉnh thể âm nhạc, thể hiện lời diễn tấu tập thể và được biểu diễn bởi các dàn hợp xướng với quy mô và hình thức khác nhau. Hợp xướng có nguồn gốc từ sinh hoạt âm nhạc cộng đồng thời Cổ đại và được phát triển ở các nước Châu Âu. Qua các thời đại lịch sử, hợp xướng ngày càng phát triển mạnh mẽ, lan rộng đến tất cả các nước trên thế giới bằng con đường giao lưu văn hoá âm nhạc.

Sự xuất hiện hợp xướng trong đời sống âm nhạc Việt Nam chính là sự du nhập của nghệ thuật hợp xướng từ âm nhạc châu Âu (chủ yếu là âm nhạc Pháp). Trước Cách mạng Tháng Tám, sự hiện diện của hợp xướng gắn với con đường truyền đạo, song có sự biến đổi nhất định. Trải qua nửa thế kỷ, nghệ thuật hợp xướng ở Việt Nam đã hoàn thành quá trình “bản địa hóa” theo yêu cầu phát triển của cuộc cách mạng giải phóng dân tộc.

Từ năm 1954 đến những năm đầu thập niên 80 của thế kỷ XX, nghệ thuật hợp xướng Việt Nam có đủ các điều kiện cần thiết để phát triển hoàn chỉnh, đánh dấu cho thể loại âm nhạc vừa mang tính kinh điển, vừa mang tính phổ cập, đạt đến một giai đoạn “hoàng kim”. Những năm đầu thập niên 80 đến năm 1991, do điều kiện khách quan, số lượng tác phẩm hợp xướng ít hơn so với giai đoạn trước, các nhạc sĩ chủ yếu sáng tác theo hợp đồng của Hội nhạc sĩ Việt Nam thông qua sự trợ cấp hàng năm của chính phủ, hoặc ai đó có những trợ cấp của một tổ chức nào đó. Hơn 20 năm trở lại đây, cùng với chính sách mở cửa, hợp xướng Việt Nam ngày càng thể hiện rõ đặc trưng về quan niệm thẩm mỹ của thời đại. Qua các tác phẩm hợp xướng do nhạc sĩ Việt Nam sáng tác, nhiều thủ pháp được sử dụng rất phong phú, đa dạng, mang cá tính riêng, song phần lớn tuân thủ những nguyên tắc kinh điển.

Về cấu trúc, sáng tác hợp xướng vẫn dựa trên cơ sở tiếp thu, kế thừa những nguyên tắc cấu trúc về hình thức và bố cục khác nhau của âm nhạc phương Tây. Tuy nhiên, kết cấu của các tiết nhạc, câu nhạc, đoạn nhạc luôn được các nhạc sĩ sử dụng hết sức linh hoạt, tùy thuộc vào nhu cầu của nội dung cần diễn đạt để kết cấu phóng khoáng hơn, mà không phá vỡ cảm giác về tính hợp lý, thăng bằng mang tính chỉnh thể. Một số tác phẩm được viết từ những năm 90 thế kỷ XX đến nay không ngừng biến đổi và luôn bổ sung những

yếu tố mới. Cấu trúc của nhiều tác phẩm thể hiện rất rõ tính tự do, phá vỡ khuôn mẫu, phát triển theo mạch cảm xúc và ý tưởng của từng tác giả để xây dựng hình tượng âm nhạc. Đặc biệt, sự sáng tạo được thể hiện rõ nét trong việc phổ thơ, xuất phát từ nhu cầu về nội dung, đặc điểm ngôn ngữ.

Về giai điệu, phần lớn nhạc sĩ khai thác chất liệu trong âm nhạc dân gian, ca khúc quen thuộc, chú trọng nối tiếp giai điệu bằng các quãng đặc trưng để xây dựng nhiều nét giai điệu đậm tính dân tộc trong tác phẩm. Cách phát triển âm nhạc thường không lấy hiệu quả của mảng khối hòa thanh làm chính như hợp xướng phương Tây, mà thường chọn giai điệu đẹp. Ngoài các tác phẩm hợp xướng được xây dựng từ chất liệu âm nhạc dân gian, còn có nhiều tác phẩm được sáng tác từ ngôn ngữ riêng biệt của từng tác giả nhưng vẫn không làm mất đi tính cách và tâm hồn của người Việt Nam.

Về thang âm - điệu thức, các nhạc sĩ luôn chú trọng sử dụng các thang âm, điệu thức dân tộc truyền thống Việt Nam kết hợp với hệ thống điệu thức trưởng hoặc thứ của phương Tây bằng việc sử dụng đan xen thang năm âm với điệu thức trưởng hoặc thứ bảy âm theo chiều ngang để xây dựng và phát triển giai điệu; xây dựng giai điệu trên thang năm âm, còn phần đệm ở các bè hợp xướng, đệm piano hoặc dàn nhạc sử dụng điệu trưởng hoặc thứ bảy âm phương Tây.

Về thủ pháp phối âm, các nhạc sĩ đã kết hợp giữa tiếp thu chọn lọc kỹ thuật sáng tác của phương Tây với vận dụng hòa âm, phức điệu để tìm tòi thể nghiệm phù hợp với tâm sinh lý người Việt như: sử dụng chồng quãng 4, quãng 5, hợp âm trưởng hoặc thứ kết hợp thêm quãng 4, quãng 2 để tạo nên ngôn ngữ âm nhạc dân tộc, phù hợp với lối tiến hành giai điệu, nhất là giai điệu được xây dựng từ thang năm âm.

Về phối khí phần đệm dàn nhạc, đệm piano cũng tuân thủ theo các thủ pháp phối khí kinh điển, song có sự sáng tạo để biểu đạt đậm nét tính dân tộc, đồng thời có nhiều tìm tòi trong việc khai thác màu sắc của các nhạc cụ dân tộc.

Thập niên 60 của thế kỷ XX là giai đoạn nở rộ về biểu diễn hợp xướng. Nhiều đơn vị nghệ thuật và hình thành các dàn hợp xướng chuyên nghiệp, khiến cho trình độ biểu diễn hợp xướng có những tiến bộ và phát triển nhảy vọt. Nhiều nhà chỉ huy lão thành đã đóng vai trò là những người dẫn dắt nghệ thuật biểu diễn hợp xướng Việt Nam.

Hiện nay, hoạt động biểu diễn hợp xướng Việt Nam là một bức tranh sinh động của nhiều mảng màu đa dạng, có cả những nét tinh tế, triển vọng và cả những nét còn sơ giản, chệch choạc. Hoạt động của các dàn hợp xướng chuyên nghiệp chưa thực sự đóng vai trò đầu tàu trong nghệ thuật biểu diễn. Ngược lại, các dàn hợp xướng bán chuyên nghiệp và nghiệp dư hoạt động mạnh mẽ, trình độ diễn xướng được nâng cao, nhưng kiến thức cơ bản của diễn viên chưa đồng đều. Để việc biểu diễn hợp xướng được hiệu quả, thì một trong những vấn đề mấu chốt khi dàn dựng hợp xướng là phải am hiểu kỹ thuật hát bel canto kết hợp với kỹ năng xử lý nguyên âm và phụ âm tiếng Việt thì mới đảm bảo cả chuẩn mực nghệ thuật và tính dân tộc. Nghệ thuật biểu diễn hợp xướng không chỉ có sự đa dạng về nội dung, mà còn hết sức phong phú về hình thức, đặc biệt chú trọng đến sự kết hợp “động” và “tĩnh” trong âm nhạc, các động tác biểu diễn, màu sắc trang phục sự biến hóa về thiết kế đội hình, của các loại nhạc cụ đệm khác nhau cũng trở thành nhân tố quan trọng không thể thiếu.

Bên cạnh việc nghệ thuật hợp xướng đóng góp cho sự phát triển nền âm nhạc Việt Nam bằng những giá trị thẩm mỹ âm nhạc đáp ứng nhu cầu của công chúng, nó còn định hình giá trị thẩm mỹ âm nhạc, góp phần cùng nền âm nhạc Việt Nam thực hiện tốt chức năng giáo dục âm nhạc cho cộng đồng và giáo dục cộng đồng bằng âm nhạc.

Nghệ thuật hợp xướng đóng góp to lớn đối với sáng tác trong việc cung cấp dữ liệu, chất liệu âm nhạc, gợi mở ý tưởng và kết nối chặt chẽ giữa giá trị khoa học với giá trị nghệ thuật; kích thích phát triển và hội nhập cùng các nước tiên tiến. Đối với hoạt động biểu diễn, hợp xướng luôn có tác dụng thúc đẩy cả hai khuynh hướng biểu diễn âm nhạc “nghiêm túc” và “thông tục”, phát triển đội ngũ chỉ huy âm nhạc và rèn giữa đội ngũ hợp xướng viên. Sự nghiệp đào tạo hợp xướng cũng đã có những đóng góp tích cực nâng cao dân trí âm nhạc.

Bước sang thế kỷ XXI, nghệ thuật hợp xướng Việt Nam phát triển mạnh mẽ, dần dần đa dạng hóa vừa tiếp thu tinh hoa âm nhạc hợp xướng đương đại, vừa từng bước khẳng định tính dân tộc, tìm ra cho mình một hình hài riêng để hoà nhập cùng thế giới. Việc tiếp tục phát triển nghệ thuật hợp xướng Việt Nam, cần có chiến lược và giải pháp đồng bộ cả về sáng tác, biểu diễn và đào tạo hợp xướng, tạo ra chuỗi môi trường văn hoá hợp xướng mang đậm bản sắc Việt Nam.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Sách và tài liệu tiếng Việt:

1. Dương Viết Á (2005), *Âm nhạc Việt Nam từ góc nhìn văn hóa*, Nhà xuất bản Hà Nội.
2. Dương Viết Á (2009), *Mấy vấn đề văn hóa âm nhạc Việt Nam*, Nhà xuất bản văn hóa dân tộc.
3. Nguyễn Bách (2010), *Nghệ thuật chỉ huy dàn nhạc và hợp xướng*, Nhà xuất bản Trẻ.
4. Nguyễn Bách (2011), *Thuật ngữ âm nhạc*, Nhà xuất bản Thanh niên.
5. Nguyễn Minh Cầm (1982), *Chỉ huy và biểu diễn hợp xướng*, Vụ đào tạo Bộ Văn hoá Thông tin.
6. Nguyễn Thị Minh Châu (2007), *Âm nhạc Việt Nam tác giả - tác phẩm* (tập III), Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch, Viện Âm nhạc, Hà Nội.
7. Nguyễn Xuân Chiến, Lâm Trúc Quyên và Nguyễn thị Thư Nường (2011), *Thiết kế nội dung đào tạo môn phối hợp xướng cho đại học sư phạm âm nhạc*, Đề tài nghiên cứu khoa học cấp Cơ sở, Khoa Nghệ thuật, Đại học Sài Gòn.
8. Hoàng Dương và nhóm tác giả (2002), *Tân nhạc Hà Nội*, Nhà xuất bản Hội âm nhạc Hà Nội,
9. Hồng Đăng (), *Các nhạc cụ trong dàn nhạc giao hưởng*, Nhà xuất bản Văn hóa.
10. Hoàng Điệp và nhóm thực hiện (2012), *Giáo trình hợp xướng* (bậc Trung học, tập 1), Nhà xuất bản Âm nhạc.
11. TS. Phạm Phương Hoa (2013), *Một số thủ pháp sáng tác tiêu biểu trong âm nhạc thế kỷ XX*, Nhà xuất bản Âm nhạc.
12. Lê Huy Hòa - Hoàng Đức Nhuận (2000), *Tuyển chọn và giới thiệu Văn hóa Việt Nam truyền thống và hiện đại* (nghiên cứu của các giáo sư chuyên gia về văn hóa), Nhà xuất bản Văn hóa.
13. TSKH. Phạm Lê Hòa (2007), *Các nhạc sĩ nổi tiếng thế giới*, Nhà xuất bản Âm nhạc.
14. TSKH. Phạm Lê Hòa (2009), *Những âm điệu cuộc sống*, Nhà xuất bản Âm nhạc.
15. PGS.TS. Phạm Tú Hương (2007), *Âm nhạc Việt Nam tác giả - tác phẩm* (tập IV), Bộ Văn hóa Thể thao và Du lịch, Viện Âm nhạc.
16. Lê Vinh Hưng (2007), *Phương pháp rèn luyện kỹ năng Hát hợp xướng cho sinh viên hệ Đại học sư phạm Âm nhạc*, Đề tài Khoa học và công nghệ cấp Bộ cấp Trường.
17. Lê Vinh Hưng và nhóm thực hiện đề tài (2011), *Hệ thống phương pháp dạy và học Hát hợp xướng hệ Đại học Sư phạm Âm nhạc*, Đề tài Khoa học và công nghệ cấp Bộ, mã số B2009-36-17, Hà Nội.
18. Nguyễn Thụy Kha (2000), *Những gương mặt Âm nhạc thế kỷ*, Viện Âm nhạc.

19. GS.TS. Phạm Minh Khang, *Giáo trình hòa thanh* (bậc Đại học), Trung tâm Thông tin - Thư viện Âm nhạc, Hà Nội @ 2005.
20. PGS. Nguyễn Trung Kiên (2001), *Phương pháp Sư phạm Thanh nhạc*, Bộ Văn hoá Thông tin, Nhạc viện Hà Nội, Viện Âm nhạc.
21. Hoàng Kiều (2001), *Thanh điệu tiếng Việt và âm nhạc cổ truyền*, Viện âm nhạc.
22. Hồ Mộ La (2005), *Lịch sử Nghệ thuật Thanh nhạc phương Tây*, Nhà xuất bản Từ điển Bách khoa.
23. Trần Ngọc Lan (2011), *Phương pháp hát tốt tiếng Việt trong nghệ thuật ca hát*, Nhà xuất bản Giáo dục Việt Nam.
24. Vũ Tự Lân (1997), *Những ảnh hưởng của âm nhạc châu Âu trong ca khúc Việt Nam giai đoạn 1930 - 1950*, Nhà xuất bản Thế giới.
25. Vũ Tự Lân, Lê Thế Hào (1998), *Phương pháp hát và chỉ huy dàn dựng hát tập thể*, Nhà xuất bản Giáo dục.
26. Thụy Loan (1993), *Lược sử âm nhạc Việt Nam*, Nhạc viện Hà Nội, Nhà xuất bản Âm nhạc.
27. Thụy Loan (2006), *Âm nhạc cổ truyền Việt Nam*, Nhà xuất bản Đại học sư phạm.
28. TS. Nguyễn Thị Tố Mai (2014), *Opera Việt Nam*, Nhà xuất bản Âm nhạc.
29. Phạm Phúc Minh (1994), *Tìm hiểu dân ca Việt Nam*, Nhà xuất bản Âm nhạc.
30. Huyền Nga (2012), *Cấu trúc dân ca người Việt*, Nhà xuất bản Lao động.
31. Tú Ngọc (1991), *Trích giảng âm nhạc thế giới thế kỷ XX*, Nhạc viện Hà Nội.
32. Tú Ngọc (1994), *Dân ca người Việt*, Nhà xuất bản Âm nhạc.
33. PGS.TS Tú Ngọc - PGS.TS Nguyễn Thị Nhung - TS Vũ Tự Lân - Nguyễn Ngọc Oánh - Thái Phiên (2000), *Âm nhạc mới Việt Nam tiến trình và thành tựu*, Viện Âm nhạc, Hà Nội.
34. Nguyễn Quang Ngọc (Chủ biên), Vũ Minh Giang, Đỗ Quang Hưng, Nguyễn Thừa Hỷ, Nguyễn Đình Lê, Trương Thị Tiến, Phạm Xanh (), *Tiến trình lịch sử Việt Nam*, Nhà xuất bản Giáo dục.
35. Nhiều tác giả (1993), *Thang âm Điệu thức trong âm nhạc truyền thống một số dân tộc miền Nam Việt Nam*, Viện Văn hóa Nghệ thuật tại Thành phố Hồ Chí Minh.
36. Nhiều tác giả (1996), *Đường lối văn hóa nghệ thuật của Đảng*, Nhà xuất bản Văn hóa Thông tin - Hà Nội.
37. Nhiều tác giả (2003), *Hợp tuyển tài liệu nghiên cứu Lý luận phê bình Âm nhạc Việt Nam thế kỷ XX* - tập 5a và 5b, Viện Âm nhạc.
38. Nhiều tác giả (2006), *Hội thảo khoa học về giải pháp phát triển biểu diễn*, Bộ Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.

39. Nhiều tác giả (2007), *Nhạc sĩ Việt Nam*, Hội nhạc sĩ Việt Nam
40. Nhiều tác giả (2011), *Tổng tập Âm nhạc Việt Nam tác giả và tác phẩm (tập I)*, Nhà xuất bản Văn hóa dân tộc.
41. Nguyễn Thị Nhung (1988), *Hình thức âm nhạc*, Nhà xuất bản Âm nhạc.
42. Nguyễn Thị Nhung (1996), *Thế loại Âm nhạc*, Nhạc viện Hà Nội, Nhà xuất bản Âm nhạc.
43. Nguyễn Thị Nhung (1998), *Nhạc khí gõ trống để trong Chèo truyền thống*, Viện Âm nhạc - Nhà xuất bản Âm nhạc.
44. Nguyễn Thị Nhung (2001), *Âm nhạc thính phòng - giao hưởng Việt Nam (Sự hình thành và phát triển tác phẩm, tác giả)*, Viện Âm nhạc, Hà Nội.
45. PGS.TS. Nguyễn Thị Nhung (2007), *Âm nhạc Việt Nam tác giả - tác phẩm (tập I)* - Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch, Viện Âm nhạc, Hà Nội.
46. Vũ Ngọc Phan (1997), *Tục ngữ Ca dao Dân ca Việt Nam*, Nhà xuất bản Khoa học xã hội.
47. Đoàn Phi (2010), *Chỉ huy hợp xướng*, Nhà xuất bản Thanh niên.
48. Văn Tân (1994), *Từ điển tiếng Việt*, Nhà xuất bản Khoa học xã hội.
49. Dương Quang Thiện (1995), *Sử liệu lịch sử âm nhạc Việt Nam*, Viện Âm nhạc và Múa.
50. TS. Lê Toàn (2007), *Âm nhạc Việt Nam tác giả - tác phẩm (tập II)*, Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch, Viện Âm nhạc, Hà Nội.
51. Nguyễn Thế Tuấn (2012), *Nhạc giao hưởng Việt Nam một tiến trình lịch sử*, Nhà xuất bản Âm nhạc.
52. Đào Trọng Từ - Đỗ Mạnh Thường - Đức Bằng (1981), *Thuật ngữ và ký hiệu âm nhạc thường dùng*, Nhà xuất bản Văn hóa, Hà Nội.
53. Thế Vinh - Nguyễn Thị Nhung (1985), *Lịch sử âm nhạc thế giới (tập II)*, Nhạc viện Hà Nội.
54. Tô Vũ (2002), *Âm nhạc Việt Nam truyền thống và hiện đại*, Viện Âm nhạc - Hà Nội.
55. GS. Trần Quốc Vượng (1996), *Văn hóa học đại cương và cơ sở văn hóa Việt Nam*, Nhà xuất bản Khoa học xã hội, Hà Nội.
56. Nguyễn Xinh (1983), *Lịch sử âm nhạc thế giới (tập I)*, Nhạc viện Hà Nội.
57. Nguyễn Xinh, Thế Vinh, Nguyễn Thị Nhung (1987), *Trích giảng âm nhạc thế giới tập I*, Nhạc viện Hà Nội.

Luận văn, luận án tiếng Việt:

58. Lương Diệu Ánh (2011), *Sáu bản hợp xướng của các nhạc sĩ Việt Nam*, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật Âm nhạc.

59. Hoàng Hoa (2005), *Một số yếu tố biểu hiện bản sắc dân tộc trong sáng tác cho piano của nhạc sĩ Việt Nam*, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật học.
60. Phạm Tú Hương, *Tìm hiểu những thủ pháp phức điệu trong sáng tác khí nhạc của một số nhạc sĩ Việt Nam (giai đoạn 1960 - 1995)*, Luận án Phó tiến sĩ Nghệ thuật học, 1996.
61. Ngô Hoàng Linh (2007), *Sự hình thành và phát triển âm nhạc giao hưởng Việt Nam và một số vấn đề về nghệ thuật biểu diễn dàn nhạc giao hưởng*, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật Âm nhạc.
62. Trần Văn Minh (2010), *Các tác phẩm trường ca và hợp xướng của nhạc sĩ Hoàng Vân*, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật học.
63. Lê Thảo Nguyên (2007), *Các tác phẩm hợp xướng và giao hưởng của nhạc sĩ Trọng Bằng*, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật Âm nhạc.
64. Đỗ Quyên (2008), *Những tư tưởng Phật giáo tiêu biểu trong bản nhạc Requiem của tác giả Đỗ Dũng và Lê Anh Thư*, Luận văn Thạc sĩ Văn hóa học.
65. Ngô Ngọc Thắng (2007), *Quá trình hình thành và phát triển ca hát chuyên nghiệp Việt Nam*, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật học.

Sách và tài liệu Tiếng Anh:

66. Amber Turcott (2003), *Choral Music Education: A Survey of Research 1996-2002*, University of South Florida, USA.
67. Avery T. Sharp and James Michael Floyd (2011), *Choral music - A research and information guide*, Routledge, New York, USA.
68. Barbara Brinson và Steven Demorast (2013), *Choral music: Methods and Materials*, Cengage Learning, USA.
69. Charles Munsh (1960), *I am conductor*, Moskva.
70. Glencoe/McGraw - Hill, *Choral connections treble voices/mixed voices*, New York, Columbus, Ohio, Woodland Hills, California, Peoria, Illinois.
71. Gordon Lamb (2010), *Choral Techniques*, Rice University, Houston, Texas, USA.
72. Homer Ulrich (1973), *A survey of choral music*, Schirmer, Harcourt Brace, New York, USA.
73. K Marie Stolba (1998), *The Development of western music*, McGraw - Hill.
74. James David Spillane (2004), *All-state choral music: A comprehensive study of the music selected for the high school all-state choirs of the fifty states from 1995 - 2000*, USA.

75. John Koopman (1999), *A brief history of Singing*, University Lawrence, Wisconsin, USA.
76. Joshua Alfred Amuah (2013), *A survey of choral art music performance scenes in Ghana* - University Ghana, Legon, Ghana.
77. J. Peter Burkholder - Donald J. Grout - Claude V. Palisca (2005), *A history of western music*, W.W. Norton & Company New York, London.
78. Maurice Chevais, *Music education for children*, Alphonse Le Duc - Saint Honore - Paris.
79. Melvin P. Unger (2010), *Historical dictionary of choral*, Scarecrow, Plymouth, UK.
80. Michael Barrett (2007), *The value of choral singing in multi-cultural South Africa*, University Pretoria, Gauteng, South Africa.
81. Nick Strimple (2002), *Choral music in the twentieth*, Amadeus, New Jersey, USA.
82. Patrice Madura Ward-Steinman (2010), *Becoming a choral music*, Routledge, New York, USA.
83. Percy M. Young (1962), *The Choral tradition: An historical and analytical survey from the sixteenth century to the present day*, W. W. Norton, New York, USA.
84. Scott W. Dorsey (2010), *The choral journal: An index to Volume 19-50*, The American Choral Directors Association, Oklahoma.
85. Rosemary Heffley - Lois Land - Lou Williams-Wimberly (1977),
86. *Songs without words with preparatory etudes*, AMC Publications, Houston,.
87. Nhiều tác giả (2006), *American masterpieces: Choral music*, National Endowment for the Arts, Washington D.C. USA.

Tổng phổ hợp xướng thế giới

88. Franz Joseph Handel, *And the glory of the Lord shall be revealed, And he shall purify, Hallelujah, Worthy the Lamb that was slain* in Messiah.
89. Giuseppe Verdi, *Requiem*, Vocal score,
90. Gustav Mahler, *Symphony No.8*, Conductor's score, Edwin F. Kalmus & Co., Inc. Publishers of Music Miami, Florida.
91. John Rutter, *Magnificat*, Vocal score, music Department Oxford University Press.
92. Ludwig Van Beethoven, *Symphony No.9*.

DANH MỤC CÔNG TRÌNH CÔNG BỐ CỦA ĐỀ TÀI LUẬN ÁN

1. *Vai trò của nghệ thuật hợp xướng trong đời sống âm nhạc*, Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật, số 361 tháng 7/2014.
2. *Biểu diễn hợp xướng Việt Nam từ thập niên 90 thế kỷ XX đến nay*, Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật, số 364 tháng 10/2014.

MỤC LỤC PHỤ LỤC

Phụ lục 1: Danh sách tác phẩm hợp xướng sử dụng trong luận án	157
Phụ lục 2: Ví dụ âm nhạc cho luận án	162
Phụ lục 3: Sơ đồ cấu trúc một số tác phẩm hợp xướng tiêu biểu.....	209
Phụ lục 4: Tổng kết đặc điểm âm nhạc trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam	220
Cấu trúc tác phẩm.....	220
Sử dụng âm vực trong các tác phẩm hợp xướng	222
Xây dựng giai điệu trong các tác phẩm hợp xướng	225
Thang âm – điệu thức	226
Phối âm cho hợp xướng.....	227
Sử dụng phức điệu phối âm cho hợp xướng.....	228
Sử dụng hòa âm phối âm cho hợp xướng.....	229
Phụ lục 5: Các tác phẩm và trích đoạn tổng phổ hợp xướng Việt Nam	230
Phụ lục 6: Một số chương trình/hình ảnh biểu diễn hợp xướng Việt Nam	302

PHỤ LỤC

Phụ lục 1: Danh sách tác phẩm hợp xướng sử dụng trong luận án

Tác phẩm hợp xướng giai đoạn 1945 - 1954

Thứ tự	Tác giả	Tác phẩm
1.	Nguyễn Đình Phúc	<i>Chiến sĩ Sông Lô</i>
2.	Lưu Hữu Phước	<i>Đông Nam Á châu</i>
3.	Lương Ngọc Trác	<i>Trường chinh ca</i>

Tác phẩm hợp xướng giai đoạn 1954 - 1975

Thứ tự	Tác giả	Tác phẩm
4.	Trọng Bằng	<i>Được mùa</i>
5.	Trọng Bằng	<i>Bão nổi lên rồi</i>
6.	Trọng Bằng	<i>Quê hương vang lên tiếng hát tự hào</i>
7.	Lân Cường	<i>“Book” Hồ sống mãi với lũ làng</i> (a cappella)
8.	Huy Du	<i>Vinh quang Việt Nam</i>
9.	Âm nhạc: Huy Du Lời: thơ Nguyễn Xuân Sanh	<i>Anh nhớ tên con sông</i> (a cappella)
10.	Huy Du	<i>Em có nghe mùa xuân</i> (a cappella)
11.	Đỗ Dũng	<i>Chim sẻ đồng</i> (a cappella)
12.	Hồng Đăng	<i>Lửa rực cháy</i>
13.	Vân Đông	<i>Dưới ánh sao vàng</i>
14.	Hoàng Hà	<i>Ánh đèn cầu Việt Trì</i>
15.	Tô Hải	<i>Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy</i> (4 chương) <i>Chương I: Tiếng hát người chiến sĩ biên thùy</i> <i>Chương II: Trên đường biên thùy</i> <i>Chương III: Nghe tiếng quê hương</i> <i>Chương IV: Giữ vững biên cương - bảo vệ Tổ quốc</i>

16.	Âm nhạc: Vĩnh Lai Lời thơ: Báo Nhân dân 10/1969 (không đề tên tác giả)	<i>Bài ca Hồ Chí Minh</i> (a cappella)
17.	Âm nhạc: Chu Minh Lời: thơ Hoàng Trung Thông	<i>Tự hào đi lên Ôi! Việt Nam</i>
18.	Doãn Nho	<i>Sóng Cửa Tùng</i>
19.	Đỗ Nhuận	<i>Du kích Sông Thao</i> (a cappella)
20.	Âm nhạc: Đoàn Phi Lời: Hồng Đăng - Đoàn Phi	<i>Tiếng hát thanh niên</i>
21.	Âm nhạc: Đoàn Phi Lời: phỏng thơ Bằng Giang	<i>Anh vẫn làm ra ánh sáng</i>
22.	Âm nhạc: Đoàn Phi Lời: phỏng thơ Tố Hữu	<i>Mùa xuân đại thắng</i> (4 chương) <i>Chương I: Tự hào Việt Nam</i> <i>Chương II: Trên tuyến đầu Tổ quốc</i> <i>Chương III: Tiếng hát hậu phương lớn</i> <i>Chương IV: Xông lên giành toàn thắng</i>
23.	La Thăng	<i>Hàm Luông giòng sông chiến thắng</i>
24.	Nhiều tác giả: Huy Thục Doãn Nho Huy Du Lê Lan	<i>Tiến lên giành toàn thắng</i> (4 chương) <i>Chương I: Đất nước nở hoa chiến thắng</i> <i>Chương II: Mùa xuân lên đường</i> <i>Chương III: Đường chúng ta đi</i> <i>Chương IV: Chiến thắng</i>
25.	Ca Lê Thuần	<i>Việt Nam tiếng hát trái tim ta</i>
26.	Huy Thục	<i>Chiến sĩ biên phòng</i>
27.	Âm nhạc: Ngô Quốc Tính Th Lời: trích thơ Tố Hữu	<i>Theo chân Bác</i> (a cappella)
28.	Âm nhạc: Phạm Đình Sáu Lời: thơ Huy Cận	<i>Có những con sông</i> (a cappella)
29.	Phạm Đình Sáu	<i>Biết mấy tự hào Việt Nam Tổ quốc ta</i>
30.	Hoàng Vân	<i>Hồi tưởng</i>
31.	Hoàng Vân	<i>Vượt núi</i>

Tác phẩm hợp xướng giai đoạn sau năm 1975

Thứ tự	Tác giả	Tác phẩm
32.	Âm nhạc: Vũ Đình Ân Lời: thơ Nguyễn Du	<i>Truyện Kiều</i> (3 chương) <i>Chương I: Mối tình đầu</i> <i>Chương II: Hồng nhan bạc phận</i> <i>Chương III: Kim Trọng kết duyên với Thúy Vân</i>
33.	Âm nhạc: Vũ Đình Ân Lời: thơ Nguyễn Đình Chiểu	<i>Lục Vân Tiên</i> (4 chương) <i>Chương I: Xem chuyện Tây Minh</i> <i>Chương II: Tình đời - tình người</i> <i>Chương III: Chử tình thủy chung</i> <i>Chương IV: Trai tài gái sắc</i>
34.	Thế Bảo	<i>Trở lại Trường Sơn</i> (3 chương)
35.	Trọng Bằng	<i>Mùa xuân trên quê hương đổi mới</i> (4 chương) <i>Chương I: Kể chuyện quê hương</i> <i>Chương II: Hành khúc Bình Dương</i> <i>Chương III: Khúc tâm tình người Bình Dương</i> <i>Chương IV: Mùa xuân trên quê hương đổi mới</i>
36.	Trọng Bằng	<i>Trường ca Tây Bắc</i>
37.	Nguyễn Việt Bình	<i>Thơ Bác lời xuân</i>
38.	Hoàng Cương	<i>Bài ca tháng 5</i>
39.	Huy Du	<i>Việt Nam ơi mùa xuân đến rồi</i>
40.	Huy Du	<i>Hát lên em</i>
41.	Huy Du	<i>Bốn mùa đất nước</i>
42.	Âm nhạc: Đỗ Dũng Lời: Lê Đạt	<i>Tổ khúc - hợp xướng Tổ quốc</i> (3 chương) <i>Chương I: Mùa thu tháng Tám</i> <i>Chương II: Đêm Hà Nội ra đi</i> <i>Chương III: Mùa xuân vinh viễn</i>
43.	Âm nhạc: Đỗ Dũng Lời: thơ Nguyễn Văn Dinh	<i>Nhớ Bác</i> (a cappella - 7 chương) <i>Chương I: Di chúc</i> <i>Chương II: Hai con sóng</i>

		<i>Chương III: Tiếng thân thương</i> <i>Chương IV: Lời Bác dặn</i> <i>Chương V: Cỏ xanh trước lăng Bác</i> <i>Chương VI: Ông tiên</i> <i>Chương VII: Câu thơ Bác</i>
44.	Âm nhạc: Đỗ Dũng Lời: thơ Lê Thị Thanh Thu	<i>Requiem</i> (7 chương) <i>Chương I: Không từ đâu tới mà cũng không đi đâu</i> <i>Chương II: Tiếng chuông chùa</i> <i>Chương III: Gió ơi! Thôi ngừng thổi</i> <i>Chương IV: Ngồi nắng ban mai</i> <i>Chương V: Con nhớ thương Hà Nội vào thu</i> <i>Chương VI: Trời đất giao hòa</i> <i>Chương VII: Sắc sắc Không không</i>
45.	Âm nhạc: Đỗ Dũng Lời: Văn Hà	<i>Sài Gòn - Thành phố Hồ Chí Minh</i>
46.	Lê Dũng	<i>Tuổi trẻ Việt Nam</i>
47.	Lê Dũng	<i>Tình yêu và xa cách</i>
48	Âm nhạc: Nguyễn Thiếu Hoa Lời: thơ Nguyễn Đức Mậu	<i>Độc miên Quan họ</i>
49.	Nguyễn Văn Nam	<i>Bài ca mừng xuân</i> (3 chương) <i>Chương I: Mừng xuân về</i> <i>Chương II: Đi chợ hoa</i> <i>Chương III: Xuân về miền Nam nhớ Bác</i>
50	Âm nhạc: Doãn Nho Lời: văn bia của Viễn Phương	<i>Đời đời ghi nhớ</i>
51	Đoàn Phi	<i>Hà Nội tiến vào thiên niên kỷ mới</i> (4 chương) <i>Chương I: Chào Thăng Long! Chào Hà Nội!</i> <i>Chương II: Hà Nội chiến đấu và chiến thắng</i> <i>Chương III: Hà Nội mùa thu</i> <i>Chương IV: Tiến vào thiên niên kỷ mới</i>
52	Âm nhạc: Đặng Hữu Phúc Lời: thơ Phan Đan	<i>Liên khúc hợp xướng a cappella</i> (10 bài)

53	Âm nhạc: Đặng Hữu Phúc Lời: thơ Nguyễn Đình Thi	Đất nước
54	Âm nhạc: Đỗ Hồng Quân Lời: thơ Phạm Xuân Dương	Requiem Linh vọng
55	Âm nhạc: Đỗ Hồng Quân Lời: thơ Trần Lê Châu Hoàng	Tình ca Đăk Nông (Liên khúc hợp xướng) <i>Khúc 1: Hành phương Nam</i> <i>Khúc 2: Lời hẹn thề</i> <i>Khúc 3: Người trong qua vắng</i> <i>Khúc 4: Hoa vàng Gia Nghĩa</i> <i>Khúc 5: Vang vọng</i>
56	Âm nhạc: Ca Lê Thuần Lời: thơ Lê Giang	Âm vang Bình Dương (3 chương) <i>Chương I: Sắc màu Bình Dương</i> <i>Chương II: Miền đất yêu thương</i> <i>Chương III: Bình Dương vững bước</i>
57	Ngô Quốc Tính	Đôi cánh Điện Biên (4 chương) <i>Chương I: Xanh xanh Điện Biên</i> <i>Chương III: Chiến sĩ Điện Biên</i> <i>Chương IV: Bay lên! Oi Điện Biên</i>
58	Ngô Quốc Tính	Cantate Phật Tích (4 chương) <i>Chương I: Cõi Phật miền thơ</i> <i>Chương II: Huyền tích phú</i> <i>Chương III: Cửa Phật chuông ngân mừng</i> <i>Thăng Long ngàn tuổi</i> <i>Chương IV: Phật tâm - Tâm Phật</i>
59	Hoàng Vân	Điện Biên Phủ hợp xướng (4 chương) <i>Chương I: Trên chiến trường không bao giờ quên</i> <i>Chương II: Đọc thư hậu phương</i> <i>Chương III: Lá cờ của Bác</i> <i>Chương IV: Bài hát của các chiến sĩ trẻ</i>

