

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

Hợp xướng có lịch sử từ rất lâu đời. Người Hy Lạp Cổ đại đã biết dùng hợp xướng để hát đệm cho những động tác trình diễn trên sân khấu¹. Đầu thời Trung cổ người Ý dùng những bài hát *Bình ca* (hay *ca khúc Gregorian*) để đệm cho các động tác phục vụ cho nghi thức tôn giáo (nên họ gọi những ca khúc này là *thánh ca phụng vụ*). Đến thời kỳ Phục hưng, một loại thánh ca phụng vụ khác ra đời gọi là *thánh ca đa âm*, chiếm lĩnh hầu hết hoạt động sáng tác cho hợp xướng trong thời kỳ này. Sang thời kỳ Baroque (1600 – 1750), có thể nói, những tác phẩm hợp xướng mang đề tài tôn giáo thuộc các thể loại *cantata*, *motet*, và *passion* phát triển mạnh mẽ đã đưa nhạc hợp xướng bước vào thời hoàng kim. Nhưng các nhà soạn nhạc thời Cổ điển (cuối thế kỷ XVIII) bắt đầu say mê với những khả năng diễn đạt mới của âm nhạc giao hưởng và khí nhạc, nên phần đông đã quay lưng lại với nhạc hợp xướng. Sang thế kỷ XIX, trên các sân khấu thế tục phương Tây xuất hiện nhiều tác phẩm hợp xướng mang đề tài tôn giáo. Những tác phẩm này thường lớn, có kết hợp với dàn nhạc và không thích hợp với việc sử dụng trong các nghi thức tôn giáo như trước đây nữa. Bước vào thế kỷ XX, nhạc hợp xướng tiếp tục thoái trào, đa số các nhà soạn nhạc tiêu biểu đều nghiêng về khí nhạc. Cùng với sự ra đời của nền Tân nhạc Việt Nam từ những năm 30 của thế kỷ này, các hình thức hợp xướng đơn giản như: tốp ca, đồng ca, hợp ca,... đã có mặt. Tuy nhiên phải đến những thế hệ nhạc sĩ đầu tiên của Việt Nam được đi nước ngoài du học, nhạc hợp xướng mới thực sự được hình thành. Từ đầu thế kỷ XXI, nhạc hợp xướng bắt đầu có dấu hiệu được phục hồi, phù hợp với xu hướng phát triển của lối sống và làm việc theo tinh thần tập thể trong xã hội hiện đại.

¹ Thuật ngữ hợp xướng (chorus) ngày nay có nguồn gốc từ chữ “*χορός* hay *choros*” (tiếng Hy Lạp). Trong kịch Cổ đại, người Hy Lạp dùng từ này để chỉ một nhóm diễn viên (thường gồm từ 12 đến 50 người, có khi mang cả mặt nạ) hát đồng âm hoặc nói phần lời dành cho mình để đệm theo các hành động kịch.

Trong quá trình phát triển đó, hợp xướng đã tác động mạnh đến xã hội do tính chất tập thể, “làm việc theo đội nhóm” và là một phương tiện hữu hiệu để chuyển tải những thông điệp đạo đức, nhân bản, chính trị hơn bất cứ hình thức âm nhạc nào khác. Cùng với nhạc thính phòng, giao hưởng, nhạc hợp xướng tạo nên nét văn hóa tiêu biểu cho một xã hội văn minh, hiện đại; vì thế, chúng ta cần nghiên cứu quá trình phát triển (về sáng tác và biểu diễn) hợp xướng một cách khoa học. Đó là một lý do để chúng tôi chọn đề tài luận án liên quan đến nhạc hợp xướng Việt Nam.

Trên thế giới, quá trình phát triển hợp xướng luôn tồn tại song song hai nền nhạc: tôn giáo và thế tục. Có lúc nền nhạc này phát triển thì nền nhạc kia suy thoái. Với đặc điểm lịch sử riêng, ngay từ buổi đầu của nền Tân nhạc Việt Nam đến trước năm 1975, nhạc hợp xướng ở miền Nam nói chung và ở Sài Gòn nói riêng phát triển nhiều trong lãnh vực nhà thờ. Sau năm 1975, nhạc hợp xướng thế tục phát triển mạnh hơn và mang tính chuyên nghiệp cao hơn. Kể từ sau thời kỳ đổi mới, nhạc hợp xướng nhà thờ phía Nam mới hồi sinh. Và cũng từ đó hai nền âm nhạc hợp xướng này phát triển song song như xu hướng thế giới. Thành phố Hồ Chí Minh không chỉ là trung tâm phát triển về kinh tế của miền Nam mà còn về văn hóa, nghệ thuật cũng như âm nhạc. Đó là lý do để chúng tôi tập trung đề tài của luận án vào hoạt động sáng tác và biểu diễn hợp xướng tại Tp. Hồ Chí Minh. Ngoài ra, với kinh nghiệm cá nhân trong nhiều năm chỉ huy hợp xướng và dàn nhạc tại thành phố, chúng tôi quyết định thực hiện luận án với đề tài: ***“Nhạc hợp xướng tại Tp. Hồ Chí Minh trước và sau năm 1975”***.

2. Lịch sử đề tài

Âm nhạc mới Việt Nam bước đi những bước chập chững từ những thập niên đầu thế kỷ XX. Theo GS NSND Trọng Bằng, “Ca khúc hợp xướng đã xuất hiện trong thời gian kháng chiến chống Pháp ở các tác giả Việt Nam như...” [41, tr.15]. Nhưng cũng có thể cho rằng ca khúc hợp xướng đã có nguồn gốc từ thể loại hành khúc và ca khúc tập thể trước đó [Sđd, tr.13]. Hoặc nếu xét cả âm nhạc tôn giáo, thì chúng ta có thể coi nhạc hợp xướng Việt Nam có điểm xuất phát vào khoảng năm

1911 với bản thánh ca hợp xướng Giáng Sinh “*Nửa đêm mừng Chúa ra đời*” của Linh mục Đoàn Quang Đạt (tức Phao lô Đạt) [149, tr.30]. Đã có một số công trình nghiên cứu về tân nhạc Việt Nam từ những buổi đầu nhưng chỉ đề cập nhiều đến ca khúc. Cũng có những nghiên cứu về âm nhạc hợp xướng nhưng đa phần là những bài báo, tập trung nhiều vào việc thông tin về hoạt động hợp xướng hơn là đề cập đến mặt âm nhạc học của công việc sáng tác và biểu diễn. Cho đến nay chúng tôi chỉ ghi nhận được một số khiêm tốn các công trình khoa học, sách và tài liệu nghiên cứu về hợp xướng Việt Nam. Trong đó, khối lượng tài liệu riêng về nhạc hợp xướng (tôn giáo và thể tục) ở miền Nam nói chung, và thành phố Hồ Chí Minh nói riêng, lại càng ít ỏi. Vì mục đích nghiên cứu của luận án nhằm vào các sáng tác và hoạt động biểu diễn của hợp xướng tại Sài Gòn trước năm 1975 và thành phố Hồ Chí Minh sau này nên chúng tôi chia việc tìm hiểu các công trình, bài viết liên quan thành hai nhóm tương ứng với hai giai đoạn lịch sử có mốc thời điểm là năm 1975:

Trước năm 1975, Tiến Dũng (một linh mục nhạc sĩ Công Giáo tại Sài Gòn, tốt nghiệp Tiến sĩ Sáng tác ở Nhạc viện Santa Cecilia² và là giảng viên của Nhạc viện thành phố trong 20 năm từ sau 1975) đã cho xuất bản cuốn sách mang tựa đề “*Tôi viết ca khúc tiếng Việt*”³. Trong đó tác giả dành 2 chương (XX, XXI) để bàn về việc dùng hòa âm, đối âm, và những nhân tố khác để thích ứng bản văn tiếng Việt với bài ca nhiều bè. Tài liệu này được tác giả soạn để giảng dạy tại trường Suối Nhạc và Đại học Minh Đức ở Sài Gòn từ cuối thập niên 60 của thế kỷ trước.

Đề cập gần đến một số vấn đề âm nhạc học trong sáng tác hợp xướng tại thành phố trước năm 1975 có một nghiên cứu mang tên: “*Hải Linh and his music*” (Hải Linh và âm nhạc của ông) của tác giả Nguyễn Xuân Thảo được công bố trên mạng internet⁴. Trong tài liệu này tác giả đề cập đến cách dùng phức điệu và chủ trương

² Roma, Ý.

³ Cuốn sách này được nhà xuất bản TRÉ (Tp. Hồ Chí Minh) tái bản vào năm 2001.

⁴ <http://www.hailinhquehuong.net/TuongNiemHaiLinh.htm>

dùng hòa âm theo lối “thoáng – mỏng”, cách dùng hợp âm tri túc của nhạc sĩ Hải Linh để tạo một nét riêng cho các tác phẩm hợp xướng Việt Nam của ông.

Năm 1974, Tiến Dũng cùng kết hợp với Trần Văn Tín (một nhạc sĩ người Công giáo, nhạc trưởng ngành Quân nhạc của chế độ Việt Nam Cộng Hòa) cho ra đời cuốn sách “*Nghệ thuật chỉ huy*” tại Viện đại học Minh Đức (Sài Gòn). Cũng trong năm đó, có phổ biến trong giới hợp xướng Công giáo một tài liệu mang tên “*Điều khiển ca đoàn*” của tác giả Phạm Hoàng Anh (là bút hiệu của Trần Văn Huyền, một nhạc trưởng Công giáo cũng thuộc ngành Quân nhạc). Tính cho tới thời điểm trước năm 1975 chỉ có hai tài liệu này bàn một cách có hệ thống và chuyên nghiệp về kỹ thuật hợp xướng. Tuy nhiên các tác giả chỉ đề cập chi tiết đến kỹ thuật chỉ huy hơn là kỹ thuật biểu diễn hợp xướng. Những nội dung liên quan đến hiện trạng (về tổ chức, trình độ) của các ban hợp xướng, ca đoàn nhà thờ tại Sài Gòn chỉ được nhắc tới một cách rời rạc. Chẳng hạn, từ trang 86 đến 90 của cuốn “*Nghệ thuật Chỉ huy*” (gồm 92 trang) [16], các tác giả đề cập đến những lỗi lầm thường mắc phải của các chỉ huy và ban hợp xướng tại miền Nam lúc đó. Mặc dù hai tài liệu này được trình bày như sách giáo khoa chuyên ngành nhưng có đề cập chút ít đến nhạc hợp xướng Sài Gòn trong giai đoạn này.

Mãi cho đến năm 1999, Linh mục Paul Văn Chi (tức Chu Văn Chi) bảo vệ thành công luận văn Thạc sĩ ngành Nghệ thuật âm nhạc tại đại học California State University (Hoa kỳ) với đề tài “Catholic Choral Music in Vietnam 1945 - 1975” [“*Thánh nhạc hợp ca Công giáo Việt Nam 1945 - 1975*”]. Luận văn này đã được xuất bản thành sách vào năm 2002 tại Oregon (Úc). Qua đó, tác giả chia quá trình phát triển nhạc hợp xướng Công giáo Việt Nam thành ba giai đoạn: thành hình (1945 - 1955), phát triển (1955 - 1970) và trưởng thành (1970 - 1975). Về thể loại và niên biểu và, do giới hạn của luận văn, việc nghiên cứu chỉ đề cập đến ca khúc hợp xướng tôn giáo và không nói đến sự phát triển của loại hợp xướng này sau năm 1975. Về không gian, tác giả không tập trung vào sự phát triển hợp xướng tôn giáo tại Sài Gòn mà là nhìn tổng quát ở miền Nam. Chưa kể một số chi tiết còn mơ hồ, lẫn lộn như: cho rằng nền thánh nhạc hợp ca Công giáo Việt Nam được hình thành

từ sự ra đời của bài thánh ca “*Hang Bê Lem*” (của Hải Linh) hay những bài thánh ca của Nguyễn Khắc Xuyên được sáng tác vào năm 1944 [13, tr.56 – 98], sắp xếp tác giả Phaolô Đạt và bài thánh ca “*Nửa đêm mừng Chúa ra đời*” vào giai đoạn (1955 - 1970) [Sđd, tr.102]. Phạm vi nghiên cứu của luận văn giới hạn trong nhạc hợp xướng tôn giáo tại miền Nam trước năm 1975 và mang tính biên niên sử nhiều hơn tính âm nhạc học. Tuy rằng, cuối mỗi chương 3, 4, 5 (dành cho 3 giai đoạn phát triển) tác giả đều có dành mục “*Phân tích yếu tố âm nhạc trong những nhạc phẩm chọn lọc*” nhưng các vấn đề được mô tả theo từng ca khúc trích dẫn chứ không được tổng kết thành những đặc điểm âm nhạc học chung; bên cạnh đó khối lượng phân tích âm nhạc học chỉ chiếm từ 1/3 đến 1/5 độ dài của chương. Trong giới hạn của một luận văn Thạc sĩ chuyên về nhạc hợp xướng Công giáo, tài liệu này được coi như khá đầy đủ về một hoạt động lớn của hợp xướng Sài Gòn từ lúc hình thành nền tân nhạc Việt Nam đến năm 1975.

Ngoài những cuốn sách và công trình nghiên cứu trên đây, chúng tôi không ghi nhận được những tài liệu hay bài báo nào khác nói về nhạc hợp xướng của Sài Gòn trước năm 1975. Hơn nữa, do kỹ thuật thu âm ở giai đoạn này chưa được phát triển nhiều và kỹ thuật thu hình thì mới được khai sinh (vào khoảng năm 1965 – 1966) nên tài liệu âm thanh và phim ảnh về hợp xướng ở Sài Gòn cũng rất ít ỏi.

Sự thay đổi về thể chế chính trị sau ngày đất nước thống nhất vào cuối tháng 4 năm 1975 đã cho thành phố Hồ Chí Minh có cơ hội tiếp nhận nhiều thành quả mới về văn hóa nghệ thuật từ miền Bắc, trong đó có nhạc hợp xướng. Đặc biệt, từ khi hình thành nhạc viện vào năm 1981, với sự trở về của một số chỉ huy hợp xướng du học ở nước ngoài, tính chuyên nghiệp của hoạt động hợp xướng ở thành phố được nâng cao hơn. Tuy vậy, ngoài một số rất ít những bài báo mang tính thông tin về các hoạt động hợp xướng ở thành phố, gần như không có những cuốn sách, công trình nghiên cứu chuyên sâu nào về nhạc hợp xướng của thành phố giai đoạn sau năm 1975 đến nay. Cũng có những cuốn sách và công trình nghiên cứu chung liên quan đến nghệ thuật hợp xướng như: “*Chỉ huy và biểu diễn hợp xướng*” (Minh

Cầm⁵, Vụ Đào tạo, Bộ Văn hóa, 1982), “*Giáo trình Chỉ huy và dàn dựng hợp xướng*” (Đoàn Phi, Nxb Đại học Sư phạm, 2007), “*Nghệ thuật chỉ huy hợp xướng và dàn nhạc*” (Nguyễn Bách, Nxb Trẻ, 2010), “*Hệ thống phương pháp dạy và học hát hợp xướng hệ đại học sư phạm âm nhạc*” (Lê Vinh Hưng chủ nhiệm, Đại học Sư phạm Nghệ thuật Trung Ương, 2011), “*Thiết kế nội dung đào tạo môn phối hợp xướng cho đại học sư phạm âm nhạc*” (Nguyễn Xuân Chiến chủ nhiệm, Đại học Sài Gòn, 2011).

Trong luận án “*Nhạc hợp xướng tại thành phố Hồ Chí Minh trước và sau năm 1975*” của mình, chúng tôi sẽ tập trung vào việc phân tích và tìm hướng giải quyết cho những vấn đề còn tồn tại trong kỹ thuật biểu diễn và sáng tác hợp xướng tại thành phố.

3. Mục đích nghiên cứu

Luận án này nhằm tìm ra các nội dung nào của kỹ thuật biểu diễn hợp xướng cần được khai thác hoặc làm cho hoàn thiện, tổng kết về đặc điểm âm nhạc trong sáng tác hợp xướng được lưu hành tại thành phố, tạo tiền đề cho những tiếp biến sau này trong việc sử dụng ngôn ngữ âm nhạc trong tác phẩm hợp xướng cho phù hợp với đà phát triển ắt phải tới của thể loại này trong đời sống âm nhạc ở thành phố, hệ thống hóa những cách thức đã được áp dụng để tạo nên nét riêng cho hợp xướng Việt. Qua việc nghiên cứu một cách có hệ thống về hoạt động sáng tác, biểu diễn hợp xướng tại thành phố trước và sau 1975 chúng tôi còn muốn góp phần vào việc hình thành cơ sở tài liệu tham khảo cho các sinh viên trường nhạc, các nhà nghiên cứu khi cần tìm hiểu về nghệ thuật hợp xướng của miền Nam (với thành phố Hồ Chí Minh là trung tâm quan trọng) cũng như đưa ra những giải pháp để phát triển nghệ thuật này hiệu quả hơn ở thành phố cũng như trên cả nước. Mong ước

⁵ PGS TS Nguyễn Minh Cầm, bảo vệ luận án tiến sĩ tại Học viện Quốc gia Bulgaria năm 1985 với đề tài Някои специфилни проблеми при преработването на Виетнамските едногласни народни и авторски песни за хор а капела (*Một số vấn đề đặc biệt khi chuyển dân ca Việt Nam sang hợp xướng không nhạc đệm*); Bà là một trong số rất ít nữ chỉ huy hợp xướng và dàn nhạc của Việt Nam. Bà đã giảng dạy nhiều năm tại Nhạc viện Hà Nội trước khi chuyển vào Tp. Hồ Chí Minh từ năm 1990.

của chúng tôi là giới thiệu nhạc hợp xướng Việt Nam ra với thế giới và thuyết phục các cá nhân, tổ chức nhận ra tầm quan trọng của hợp xướng trong giáo dục con người cho xã hội.

Mục tiêu của luận án này là hệ thống hóa các thành tố tạo nên kỹ thuật biểu diễn hợp xướng để làm cơ sở âm nhạc học mà khảo sát về kỹ thuật biểu diễn được dùng trong các ban hợp xướng và ca đoàn tại thành phố trước và sau năm 1975. Ngoài ra, một nhiệm vụ quan trọng khác của luận án là phân tích các tác phẩm hợp xướng (tôn giáo và thể tục) được sáng tác hoặc biểu diễn ở thành phố Hồ Chí Minh trước và sau năm 1975 để tìm ra và so sánh ngôn ngữ âm nhạc trong những tác phẩm hợp xướng được sáng tác hoặc phối âm để biểu diễn tại thành phố, nơi mang cùng lúc 2 đặc điểm riêng: sự chuyển đổi về thể chế chính trị và sự phát triển song hành của nhạc tôn giáo và nhạc thể tục. Bên cạnh đó, luận án còn tìm hiểu việc phổ cập hợp xướng ở một số quốc gia để rút ra những việc cần làm, đưa ra những kiến nghị về phát triển giáo dục hợp xướng cũng như đề xuất những giải pháp để phát triển nghệ thuật này một cách xứng hợp cho thành phố Hồ Chí Minh tương lai.

4. Đối tượng nghiên cứu và đối tượng khảo sát

Trong phạm vi nghiên cứu đã xác định, chúng tôi xác định cụ thể ***đối tượng nghiên cứu*** cho luận án là nhạc hợp xướng tại Sài Gòn (trước 1975) hay Tp. Hồ Chí Minh (sau 1975). Việc nghiên cứu này tập trung vào sự khảo sát kỹ thuật biểu diễn của các ca đoàn (tôn giáo) cũng như các ban hợp xướng tại thành phố và giải quyết một số vấn đề về âm nhạc học đối với những sáng tác hợp xướng được chọn thuộc nhiều thể loại khác nhau. Qua đó, không chỉ nhìn thấy được những ưu điểm mà còn tìm ra những tồn đọng về mặt kỹ thuật làm cản trở việc phát triển âm nhạc hợp xướng tại Tp. Hồ Chí Minh để đề nghị những biện pháp giải quyết cần thiết, góp phần vào việc đưa hợp xướng trở thành một phương tiện hiệu quả trong việc giáo dục nhân bản.

Trong khoảng 20 năm từ 1954 đến 1975, miền Nam với thủ đô là Sài Gòn sống trong một thể chế chính trị khác với miền Bắc và cũng khác với khoảng thời

gian 40 năm kể từ ngày đất nước thống nhất. Bên cạnh đó, do nhiều yếu tố khách quan, tốc độ phát triển về chuyên môn hợp xướng sau năm 1975 cũng nhanh hơn trước. Vì vậy chúng tôi chọn ***đối tượng khảo sát*** là “các tác phẩm được sáng tác hoặc biểu diễn tại thành phố”; bên cạnh đó, chúng tôi dự kiến chọn số lượng tác phẩm được sáng tác cho hợp xướng hoặc được phối âm thành hợp xướng vào trước năm 1975 bằng khoảng một nửa số lượng sau năm 1975. Đối với những tác phẩm có nguyên tác trước năm 1975 và được chuyển soạn cho hợp xướng nhưng không rõ về tác giả cũng như thời điểm phối âm, chúng tôi tạm sắp vào loại nhạc hợp xướng trước năm 1975. Ngoài những đặc điểm chung trên đây, chúng tôi chọn tác phẩm để khảo sát dựa trên những tiêu chí cụ thể như: tác giả của tác phẩm đó có ảnh hưởng đến nhiều tác giả khác đương thời hoặc các thế hệ sau; tác phẩm được biểu diễn nhiều lần trong những giai đoạn khác nhau; đối với nhạc hợp xướng sau năm 1975, ưu tiên chọn các tác giả được đào tạo chính quy từ các trường nhạc trong và ngoài nước; nếu tác giả không được đào tạo chính quy nhưng có nhiều sáng tác hợp xướng và kinh nghiệm về chỉ huy hợp xướng thì cũng có thể chọn tác phẩm tiêu biểu của họ; và tác phẩm được trao giải của thành phố hoặc quốc gia.

5. Phạm vi nghiên cứu

Đề tài được giới hạn trong *phạm vi không gian* là các tác giả (có tác phẩm được chọn) đã sống và sáng tác hoặc có các tác phẩm đã được công diễn tại thành phố. Về *phạm vi thời gian* nghiên cứu được chia thành: trước và sau năm 1975; khoảng thời gian trước năm 1975 được kể từ lúc xuất hiện những bài hợp xướng tôn giáo đầu tiên ở miền Nam còn khoảng thời gian sau năm 1975 được tính đến thời điểm hiện tại của luận án. *Quy mô phạm vi nghiên cứu* của luận án được giới hạn trong 51 tác phẩm hợp xướng được chọn [Danh sách ở Phụ lục 4, tr. 220], trong đó có 2 tác phẩm kinh điển nước ngoài và 49 tác phẩm hợp xướng Việt Nam được chọn theo các tiêu chí về đối tượng khảo sát được nói trong mục trên đây. Việc chọn lựa các tác phẩm còn dựa trên quy mô sao cho bao gồm được nhiều thể loại hợp xướng nhất đã được sáng tác và biểu diễn tại thành phố [mục 2.2, tr. 51], từ thể

loại ít được sáng tác như *a cappella* (2 tác phẩm) đến thể loại được dùng nhiều như ca khúc hợp xướng (30 tác phẩm). Trong thể loại ca khúc hợp xướng, chúng tôi cũng nghiên cứu đến loại hợp xướng được phóng tác từ một ca khúc hay bài dân ca nào đó. Vì phần nhạc đệm cũng là một ngôn ngữ âm nhạc cần nghiên cứu nên bên cạnh các sáng tác hợp xướng mà tác giả không quy định nhạc đệm, chúng tôi chọn thêm những bản hợp xướng có phần đệm piano hoặc có dàn nhạc. Riêng đối với các tác phẩm hợp xướng được sáng tác sau năm 1975, chúng tôi mở rộng phạm vi nghiên cứu đến loại hợp xướng vốn là thành phần của một tác phẩm lớn hơn như: giao hưởng hợp xướng (3 tác phẩm), hợp xướng trích từ giao hưởng (1 tác phẩm) và hợp xướng trích từ nhạc kịch (1 tác phẩm). Đối với hợp xướng tôn giáo, chúng tôi chỉ chọn để phân tích 4 tác phẩm Công giáo và 2 tác phẩm Phật giáo, phần còn lại là hợp xướng thể tục.

6. Phương pháp nghiên cứu

Khi thu thập các thông tin, tài liệu cần thiết cho các mục tiêu của luận án, chúng tôi đã áp dụng phương pháp *tiếp cận lịch sử* để xem xét các dữ liệu hợp xướng (văn bản, phim, hình ảnh, âm thanh) có trong hai giai đoạn trước và sau năm 1975 tại thành phố Hồ Chí Minh. Riêng ở chương 2, chúng tôi dùng phương pháp *tiếp cận phân tích và tổng hợp* [18, tr.81 – 82] để rút từ kinh nghiệm thực tế biểu diễn của mình mà xác lập những thành tố của kỹ thuật biểu diễn và qua đó có cơ sở đánh giá, so sánh về kỹ thuật biểu diễn của các hợp xướng ở thành phố trước và sau năm 1975 đồng thời đưa ra một số tiêu chuẩn cần được xây dựng để góp phần nâng tầm hoạt động chuyên môn cho các ban hợp xướng của thành phố trong tương lai.

Trong quá trình nghiên cứu tài liệu, chúng tôi xử lý các thông tin đã thu thập được bằng các phương pháp: *phân tích* và *so sánh các loại tài liệu* (các công trình, bài viết, tác phẩm nhạc, bản thu âm, thu hình) về phương diện âm nhạc học nhằm tìm ra những ngôn ngữ âm nhạc đặc trưng của các tác phẩm được sáng tác trong hai giai đoạn thuộc hai thể chế chính trị khác nhau. Quá trình nghiên cứu tài liệu sẽ được đúc kết bằng *phương pháp thống kê* và *tổng hợp* các phương tiện diễn tả mà

các tác giả thuộc hai thời kỳ đã sử dụng khi sáng tác hợp xướng để đưa ra những đề xuất giải quyết các vấn đề liên quan đến ngôn ngữ âm nhạc và một số vấn đề còn tồn đọng trong sáng tác hợp xướng tiếng Việt.

7. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn của đề tài

Luận án này góp phần tạo nên một cái nhìn toàn cảnh về nhạc hợp xướng ở thành phố Hồ Chí Minh từ lúc hình thành trước năm 1975 đến nay, đặc biệt trong lĩnh vực biểu diễn và sáng tác, qua đó góp phần khiêm tốn vào những công trình đã và đang được nghiên cứu về lịch sử âm nhạc Việt Nam. Ngoài ra luận án này còn làm nổi bật nét riêng của hoạt động hợp xướng ở thành phố Hồ Chí Minh so với nhiều nơi khác trên cả nước, đó là sự phát triển song hành giữa nhạc hợp xướng tôn giáo và thế tục. Bên cạnh đó, luận án cũng đưa ra những dẫn chứng thuyết phục về nhu cầu cần phải phát triển việc giáo dục và tổ chức hoạt động hợp xướng thành một hệ thống trong đời sống xã hội tại thành phố nói riêng và cả nước nói chung. Với luận án này, lần đầu tiên vấn đề sáng tác và hoạt động biểu diễn hợp xướng được phân tích dưới góc độ âm nhạc học để tìm ra những hướng phát triển loại hình này cho phù hợp với điều kiện của người Việt Nam. Đây là một đóng góp mới mà chưa có công trình nào được thực hiện trước đây.

8. Bố cục luận án

Luận án này dài 150 trang gồm phần Mở đầu (10 trang), Nội dung (128 trang) và Kết luận (12 trang). Nội dung được trình bày trong 3 chương:

Chương 1 – *Sự hình thành và phát triển nhạc hợp xướng tại*

Thành phố Hồ Chí Minh

Chương 2 – *Nội dung đề tài, Thể loại, Hình thức và Phối bè*

Chương 3 – *Ngôn ngữ âm nhạc*

Chương 1: SỰ HÌNH THÀNH VÀ PHÁT TRIỂN

NHẠC HỢP XƯỚNG TẠI THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

Hợp xướng là một nhóm người cùng hát, hay nói cách khác, là một tổ chức gồm các ca sĩ hát chung với nhau trong cùng một nhóm. Theo truyền thống âm nhạc phương Tây người ta phân biệt hai loại hợp xướng: hợp xướng hát trong nhà thờ hay trường học (choir) và hợp xướng biểu diễn trong các nhà hát, phòng hòa nhạc (chorus). Tuy nhiên sự phân biệt này không rõ ràng vì có những hợp xướng vừa hát trong nhà thờ, vừa biểu diễn ở các nhà hát. Trong nhạc pop, khoảng từ năm 1935 đến thập niên 50, ở Mỹ bắt đầu xuất hiện tên gọi *vocal group* cho hình thức một nhóm người hát bè (có hòa âm) đệm cho một hay nhiều ca sĩ hát chính, ra đời cùng lúc với công nghệ thu âm do nhu cầu đệm cho giọng hát. Tại Việt Nam, cũng theo truyền thống, ban hợp xướng thường được gọi bằng hai tên khác nhau: *ca đoàn* (danh từ để gọi những ban hợp xướng hát trong nhà thờ) và *hợp xướng* (tên gọi chung cho hình thức một nhóm người cùng hát).

Trước khi phân tích về mặt âm nhạc học đối với việc biểu diễn hợp xướng tại thành phố, chúng ta cần có cái nhìn tổng quan về sự phát triển của loại hình này từ giai đoạn đầu được hình thành, phổ cập trước năm 1975 đến nay. Cũng như trong nhạc phương Tây, hợp xướng Sài Gòn trước 1975 và tại thành phố Hồ Chí Minh sau 1975 có hai loại tồn tại và phát triển song hành: *nhạc tôn giáo* và *nhạc thế tục* hay được gọi nôm na là *nhạc đạo* và *nhạc đời*. Đặc điểm này biểu hiện rõ hơn so với nhiều thành phố lớn khác trong cả nước.

1.1. NGUỒN GỐC VÀ SỰ PHÁT TRIỂN NHẠC HỢP XƯỚNG TRONG NỀN ÂM NHẠC PHƯƠNG TÂY

Cho đến nay nguồn gốc về việc ca hát của con người vẫn còn mơ hồ, chưa có những dữ liệu chắc chắn. Vào năm 2008, trong hang động Hohle Fels ở thành phố Ulm (Đức), các nhà khảo cổ đã tìm ra được một cây sáo làm bằng xương của một

loài kền kền có tuổi thọ cách đây ít nhất 35.000 năm⁶. Nhưng có thể cho rằng giọng người là nhạc cụ đầu tiên và trước khi nói bằng lời, con người đã biết dùng giọng để bắt chước những âm thanh của tự nhiên. Trong tài liệu về âm nhạc học “*Opera và Bi kịch*” (1852), Richard Wagner đã nói: “Giọng người là nhạc cụ đẹp nhất, trung thực nhất và cổ xưa nhất, là nền tảng cho âm nhạc của chúng ta”.

Qua giai đoạn dài bắt chước âm thanh tự nhiên, khi con người đã có tiếng nói, việc ca hát chủ yếu là đồng âm (unison) cho đến khoảng thế kỷ IX. Lối hát đồng âm của thánh ca Gregorian (còn gọi là *Bình ca*) vẫn được xem là một trong những nguồn gốc chính đẻ ra đời âm nhạc hợp xướng. Từ năm 870 xuất hiện kiểu hát ngân nga với hai bè cách nhau một quãng nhất định, gọi là *organum*. Lối hát này có nguồn gốc từ nhạc Bình ca trước đó (vốn chỉ có một bè) để hình thành hai rồi nhiều bè hơn. Ban đầu là các bè song song cách nhau quãng 8 đúng, quãng 5 đúng, quãng 4 đúng rồi sau này đến những quãng khác. Vào thời Trung cổ, lối hát cantus firmus⁷ được phát triển trong nhạc nhà thờ để hình thành hình thức Bộ Lễ (missa) và trong nhạc thế tục với ba loại thanh nhạc phức điệu (hay *thanh nhạc đa âm*) chính là *clausulae*, *conductus* và *motet*. Đây là tiền đề cho hợp xướng ra đời sau này.

Nhiều nhà âm nhạc học như Percy M. Young⁸ cho rằng lịch sử hợp xướng thực sự bắt đầu từ thế kỷ XVI [106, tr.7, 15]. Trong thời kỳ Phục Hưng (giữa thế kỷ XV đến hết thế kỷ XVI), nhạc hợp xướng nhà thờ là thể loại chính trong nhạc có ký âm của Tây Âu. Đã có hàng ngàn tác phẩm hợp xướng thuộc các thể loại, do nhiều nhà soạn nhạc lừng danh sáng tác như: *Guillaume Dufay*, *Josquin des Prez*, *Giovanni da*

⁶ Vào tháng 6 năm 2009, xưởng phim tài liệu của đài BBC đã làm một phim tài liệu mang tên “*Chuyến du hành khó tin của loài người*” (Menneskets store vandring) với lời thuyết minh bằng tiếng Na Uy và phụ đề tiếng Anh. Qua đó các nhà nghiên cứu đã công bố về hình ảnh và tái tạo âm thanh của cây sáo được xem là di tích cổ xưa nhất về nhạc cụ trong lịch sử nhân loại. Phim có thể được xem tại địa chỉ: <https://www.youtube.com/watch?v=xn5ZyGWxKmw>

⁷ Tiếng La tinh, nghĩa là “*bài hát cố định*”. Kiểu hát này có bè Tenor mang giai điệu chính (tương tự *giai điệu khởi xướng* hay *bè khởi - proposta* trong kỹ thuật đối âm) còn các bè còn lại được sáng tác bên dưới tương tự như *bè đáp - riposta* và *bè đối âm - counterpoint*.

⁸ (1912 – 2004), nhà âm nhạc học, chỉ huy dàn nhạc người Anh.

Palestrina, Orlando di Lasso, Tomás Luis da Vittoria và *William Byrd*. Âm nhạc hợp xướng với thể loại chính là thánh ca đa âm đã tạo nên vàng hào quang rực rỡ cho nền âm nhạc Phục Hưng và bắt đầu lan tỏa ra khỏi phạm vi nhà thờ, trở thành nhiều thể loại khác phổ biến ra nhiều nơi trên thế giới ngoài Âu châu.

Đến khoảng đầu thế kỷ XVII nổi lên một trong những nhà soạn nhạc lớn đầu tiên viết cho hợp xướng là Claudio Monteverdi. Ông đóng vai trò gạch nối chuyển tiếp từ thời kỳ Phục Hưng sang Baroque (1600 - 1750) và cùng với Heinrich Schütz ông đã cho thấy âm nhạc có thể hỗ trợ và tăng cường các thông điệp của ca từ; một việc mà Palestrina đã làm từ nhiều thế hệ trước. Gần một thế kỷ sau, Johann Sebastian Bach đã xuất hiện như một nhà soạn nhạc ưu tú với một khối lượng đồ sộ các tác phẩm hợp xướng. Âm nhạc hợp xướng Baroque dần dần có các thể loại thanh khí nhạc tiêu biểu như: *oratorio, cantata, passion*. Đỉnh cao của âm nhạc hợp xướng thời kỳ Baroque là Georg Friedrich Händel và Johann Sebastian Bach.

Trong thời kỳ Cổ điển Viên (Vienna, thuộc thời kỳ Cổ điển, 1750 - 1800), khí nhạc có phần nổi trội hơn nhưng thanh nhạc, đặc biệt thanh nhạc hợp xướng vẫn giữ vai trò cần thiết trong sáng tác của các tác giả trụ cột như Haydn, Mozart và Beethoven. Haydn có các Bộ Lễ và oratorio nổi tiếng như: *Creation* (Sự sáng tạo thế giới), *Seasons* (Các mùa). Mozart có *Bộ Lễ Cầu hồn* (Requiem) và *Bộ Lễ đăng quang* (Coronation); còn Beethoven có *Bộ Lễ trọng* và *Giao hưởng số 9*, thể loại giao hưởng có hợp xướng đầu tiên của nhân loại.

Đến thế kỷ XIX, thánh nhạc thoát ra khỏi không gian nhà thờ để thành âm nhạc tôn giáo trình diễn trên sân khấu. Các tác phẩm như *Te Deum* (Ngài là Thiên Chúa) và *Requiem* (Bộ Lễ Cầu hồn) của Berlioz, *Ein deutsches Requiem* (Bộ lễ Cầu hồn Đức) của Brahms, *Stabat Mater* (Mẹ đứng đó) của Rossini đòi hỏi thành phần dàn nhạc và hợp xướng thật lớn. Trong thời kỳ này (thời Lãng mạn, 1800 – 1860) người ta vẫn tiếp tục sáng tác oratorio với những ảnh hưởng rõ rệt từ phong cách của Händel. *L'Enfance du Christ* (Thời thơ ấu của Đức Ki tô), *Elijah* (Tiên tri Elijah) và *St. Paul* (Thánh Phaolô),... là những tác phẩm thuộc loại này. Các tác giả như Schubert, Mendelssohn và Brahms đều có viết cantata thế tục thay vì cantata

tôn giáo như Bach. Bên cạnh đó, một vài nhà soạn nhạc chuyển sang hướng phát triển âm nhạc hợp xướng *a cappella* áp dụng kỹ thuật đa âm với thủ pháp đối âm của thời Phục Hưng nhưng dùng nhiều hòa âm hoa mỹ.

Thế kỷ XX là thời đại của những phát kiến, những thử nghiệm mới và thường đi ngược lại truyền thống quá khứ. Trong nhạc hợp xướng, người ta bắt đầu đưa vào những yếu tố của nhạc dân gian, thậm chí cả jazz, rock, Broadway và nhạc pop Mỹ. Đó là trường hợp của các tác phẩm hợp xướng thuộc thể loại gospel⁹ truyền thống và gospel đương đại. Trong khi chỉ một số ít nhạc sĩ tập trung vào việc phát triển nhạc hợp xướng dựa trên truyền thống nhạc Tây Âu, đa số các nhà soạn nhạc nổi tiếng như Richard Strauss và Sergei Rachmaninoff đều tìm cách tạo nên và áp dụng những kiểu mẫu mới. Kỹ thuật vô âm thể và hòa âm phi truyền thống cũng ảnh hưởng đến âm nhạc hợp xướng thế kỷ XX. Âm nhạc chuỗi được Arnold Schönberg giới thiệu cả trong các tác phẩm hợp xướng (như *De Profundis*) chứ không chỉ trong khí nhạc. Paul Hindemith sử dụng ngôn ngữ điệu thức xa lạ cả trong *Bộ Lễ a cappella* và liên khúc gồm 6 bài hát (*Six Chansons*). Các tác giả tiêu biểu và tác phẩm hợp xướng hiện đại nhưng vẫn gắn bó cách nào đó với truyền thống gồm có: Benjamin Britten với *War Requiem* (Bộ Lễ Cầu hồn chiến tranh) và *Rejoice in the Lamb* (Hãy vui lên trong Chiên cứu chuộc); Francis Poulenc với *Motets pour le temps de Noël* (Các motet cho Giáng sinh), *Gloria*, và *Mass in G* (Bộ Lễ giọng Sol trưởng); Carl Orff với hợp xướng *Carmina Burana* được biểu diễn nhiều nơi.

Cũng giống như các thể loại âm nhạc khác, nhạc hợp xướng đi vào thế kỷ XXI với khá nhiều tìm tòi, phát triển mới. Nổi bật là ảnh hưởng của giao lưu văn hóa giữa các quốc gia, dân tộc với nhiều tác động đến hợp xướng. *St. Mark Passion* (Bài Thương khó theo thánh Marco) của Osvaldo Golijov là một hòa lẫn giữa thể loại Passion của Bach với âm nhạc đường phố châu Mỹ La tinh. Các tác phẩm hợp xướng *St. Luca Passion* (Bài Thương khó theo thánh Luca), *Polish Requiem* (Bộ Lễ cầu hồn Ba Lan) của Krzysztof Eugeniusz Penderecki mang nhiều dấu ấn của âm

⁹ Nhạc thánh ca hợp xướng của người Mỹ gốc Phi châu mang nội dung đề tài Kinh Thánh.

nhạc truyền thống Ba Lan. Việc khai thác yếu tố dân tộc không chỉ xảy ra với nhạc hợp xướng Tây Âu đầu thế kỷ XXI mà còn có trong nhạc hợp xướng châu Á cũng như Việt Nam. Bản cantata *Huyền thoại Trung Hoa* của Chen Yi pha trộn giữa ngôn ngữ vô âm thể với các giai điệu truyền thống Trung Quốc, thậm chí dàn nhạc sử dụng nhạc cụ truyền thống Trung Quốc. Trong các tác phẩm hợp xướng lớn của Việt Nam ở đầu thế kỷ này như *Bài ca tháng Năm* (Hoàng Cương, 2005), *Khai giác* (Nguyễn Thiên Đạo, 2008), *Hồn thiêng sông núi* (Nguyễn Thiên Đạo, 2009) *Ngàn xuân Thăng Long* (Hoàng Cương, 2010) đều mang những nét đặc biệt của âm nhạc dân tộc Việt Nam, thậm chí cả màu sắc nhạc Phật giáo.

1.2. NHẠC HỢP XƯỚNG Ở SÀI GÒN TRƯỚC NĂM 1975

1.2.1. Giai đoạn hình thành (trước năm 1954)

Kể từ đầu thế kỷ XVI, đạo Công giáo bắt đầu có mặt tại Việt Nam. Trong nghi thức ở các thánh lễ (gọi là *phụng vụ*) của tôn giáo này, âm nhạc và đặc biệt thanh nhạc đóng một vai trò trọng yếu. Đây cũng là nguồn gốc ra đời nhạc hợp xướng tại Việt Nam nói chung và miền Nam nói riêng. Hợp xướng là một loại hình thanh nhạc của châu Âu. Theo PGS TS Nguyễn Thị Nhung, âm nhạc tôn giáo là hình thức văn hóa đầu tiên của phương Tây xâm nhập vào đất nước ta sớm nhất và “âm nhạc trong nhà thờ là một hình thức trong nghi lễ...Một số nhà thờ có ban hát nhạc riêng,...” [42, tr.19].

Vào thời kỳ phôi thai này, ở những bài thánh ca của tu sĩ Anphong Châu, linh mục Phaolô Đạt, linh mục Phaolô Quy (họ đạo Búng, Lái Thiêu)..., lời ca do các nhạc sĩ tự sáng tác, giai điệu du dương, lên bổng xuống trầm nhiều hơn, nhưng vẫn còn đậm màu cung đọc¹⁰. Nhịp điệu có khá hơn nhưng vẫn chưa hay. Gần như chưa có kỹ thuật hòa âm và sáng tác. Tính nghệ thuật tuy chưa cao nhưng đã có một số sáng tác hợp xướng, đặc biệt bản thánh ca hợp xướng “*Nửa đêm mừng Chúa ra đời*” của linh mục Phaolô Đạt (thuộc họ đạo Búng, Lái Thiêu) được nhiều người coi như sáng tác hợp xướng đầu tiên của Việt Nam [149, tr.30].

¹⁰ Cung giọng để đọc kinh trong các nhà thờ, thường chỉ gồm 3 cao độ nốt như: Mi, Sol và La.

Như vậy, hợp xướng bắt đầu và phát triển mạnh từ trong nhà thờ và một số trường học, đến sau 1954 mới phổ cập nhiều trong âm nhạc thể tục tuy trước đó đã có một số ít ca khúc được hát theo lối hợp xướng như: *Cùng nhau đi Hồng binh* (Đình Nhu, 1930) được viết tại Côn Đảo hoặc các bài hát Hướng Đạo từ năm 1940 [42, tr.20]. Tuy nhiên, trước năm 1954, có thể nói không chỉ riêng ở miền Nam mà trên cả nước, nhạc hợp xướng lúc này vẫn còn đơn giản cả về cấu trúc sáng tác lẫn trình diễn, và chỉ tạo tiền đề cho sự phát triển trong giai đoạn sau.

1.2.2. Quá trình phổ cập nhạc hợp xướng (1954 - 1975)

Sự kiện đất nước bị chia đôi vào năm 1954 đã có ảnh hưởng lớn, khiến cho hai miền Nam và Bắc Việt Nam phải đi theo hai hướng phát triển khác nhau về chế độ chính trị, đời sống xã hội, văn hóa và nghệ thuật. Vì vậy, chúng tôi chọn thời điểm này làm mốc cho sự khảo sát việc phát triển hợp xướng như dưới đây.

Hợp xướng tại miền Nam trong giai đoạn này bắt đầu được phát triển nhiều hơn trước, đặc biệt với nhạc hợp xướng Công giáo. Người Tin Lành cũng dùng nhiều hợp xướng trong nghi lễ tôn giáo tuy hoạt động biểu diễn không được tổ chức quy mô và chỉ tập trung ở nhà thờ hay trong các Hội thánh. Trong khi đó, nhạc hợp xướng gần như không có chỗ đứng trong các nghi thức Phật giáo vì nhạc Phật giáo là loại thanh nhạc một bè, chủ yếu là *tụng* và *tán* [140, thuyết trình của GS TS Nguyễn Thuyết Phong]. Tuy nhiên trong lãnh vực âm nhạc thể tục, xét về thủ pháp, trình độ, thì nhạc hợp xướng miền Nam không được đa dạng, phong phú như nghệ thuật hợp xướng ở miền Bắc cùng thời kỳ. Việc phát triển hợp xướng không là một nghệ thuật đáp ứng nhu cầu của xã hội, phục vụ xã hội mà chủ yếu trong phạm vi học đường và lãnh vực âm nhạc tôn giáo. Các tác phẩm hợp xướng thể tục chỉ xuất hiện trong các cuộc thi sáng tác âm nhạc chứ không được dàn dựng trong thực tế đời sống xã hội. Trong giai đoạn phổ cập tại miền Nam và cách riêng ở Sài Gòn, âm nhạc hợp xướng thể tục chủ yếu vẫn là sự phát triển của các tổ chức hợp xướng tôn giáo ra khỏi phạm vi nhà thờ để tham gia vào xã hội.

Về hoạt động biểu diễn hợp xướng tại Sài Gòn, chúng tôi khảo sát 2 lĩnh vực:

a). Nhạc tôn giáo

Song song với sự phát triển nhạc *phụng vụ* Công giáo là sự phát triển về sinh hoạt và biểu diễn hợp xướng của các ca đoàn. Các ca đoàn này chỉ biểu diễn các sáng tác hợp xướng phụng vụ, ít tham gia những hoạt động âm nhạc thể tục ngoại trừ những buổi biểu diễn văn nghệ nhân hai dịp lễ quan trọng hàng năm: Giáng sinh và Phục sinh. Trong giai đoạn này, ngoài các ca đoàn ở mỗi giáo xứ, chỉ có một vài tổ chức hợp xướng Công giáo vừa hoạt động cho phụng vụ vừa thỉnh thoảng có trình diễn ngoài phụng vụ như: **Ban hợp ca Hồn Nước**¹¹ (nhạc trưởng Hải Linh thành lập từ năm 1956) [H.1, Pl.1, tr.167], **Ca đoàn Chim Việt** (của linh mục Ngô Duy Linh), **Ban hợp xướng Trùng Dương**¹² (1963) [H.2, Pl.1, tr.167]. Hoạt động hợp xướng Công giáo ở Sài Gòn trước năm 1975 có cơ hội phát triển mạnh qua “**Đại hội Thánh nhạc Việt Nam lần thứ nhất**” do hai linh mục nhạc sĩ Tiến Dũng và Nguyễn Văn Minh góp phần chính trong việc tổ chức tại trường Lasan Taberd (nay là Trần Đại Nghĩa) vào ngày 21/11/1971. Cũng như Công giáo, Tin Lành có sử dụng nhiều hợp xướng trong các nghi lễ tôn giáo của mình. Ở giai đoạn này các ca đoàn Tin Lành không hoạt động nhiều về nhạc tôn giáo ngoài phụng vụ và chỉ có ít ca đoàn nổi bật như: ca đoàn Cơ Đốc Phục Lâm, ca đoàn Mennonite. Về phía Phật giáo, như đã nói ở trên, hợp xướng chưa được dùng vào âm nhạc tôn giáo.

b). Nhạc thể tục

Trong hoạt động hợp xướng thể tục thuần túy, có **ban hợp ca Thăng Long** [H.3, Pl.1, tr.168] chỉ với 5 thành viên¹³ đều là những ca sĩ, nghệ sĩ nổi tiếng từ trước năm 1954, hoạt động theo hình thức như các nhóm nhạc barbershop¹⁴ của Mỹ.

¹¹ Ra mắt tại rạp Olympic (Sài Gòn) ngày 23/12/1957. Sau đó tại Thảo Cầm Viên Sài Gòn, ban hợp ca này đã biểu diễn hợp xướng với Ban nhạc hòa tấu New York của Nhạc trưởng Sherman dưới sự điều khiển của nhạc trưởng Hải Linh.

¹² Quy tụ một số sinh viên hoạt động trong Liên đoàn sinh viên Công giáo của Viện đại học Sài Gòn.

¹³ Đó là Hoài Bắc (Phạm Đình Chương), Hoài Trung (Phạm Đình Viêm), Thái Thanh (Phạm thị Băng Thanh), Thái Hằng và Khánh Ngọc.

¹⁴ Loại thanh nhạc không nhạc đệm (a cappella) của Mỹ có cấu trúc hòa âm 4 bè, mỗi thành viên đảm nhiệm 1 bè. Tại Mỹ, các nhóm barbershop được hình thành từ năm 1930 đến nay.

Vào năm 1967, theo đề nghị của Đài Truyền hình Việt Nam (tại Sài Gòn), nhạc sĩ Hoàng Trọng thành lập một ban nhạc thường trực của đài mang tên **Tiếng Tơ đồng** [H.4, Pl.1, tr.168] với khoảng 40 ca nhạc sĩ được tổ chức vào ngày 30/8 năm đó. Ban Tiếng Tơ Đồng được coi như một ban hợp ca và dàn nhạc có giá trị nghệ thuật. Năm 1968, với cương vị Trưởng đoàn văn nghệ sinh viên học sinh Sài Gòn, nhạc sĩ Tôn Thất Lập đã cùng với các nhạc sĩ sinh viên khác xây dựng phong trào “*Hát cho đồng bào tôi nghe*”. Phong trào này đã làm nên một dòng nhạc đặc biệt trong tân nhạc Việt Nam với hàng trăm ca khúc. Có những ca khúc được soạn thành hợp ca biểu diễn trong giới sinh viên và cả ở những sân khấu chuyên nghiệp.

Sự tham gia của các ca đoàn Công giáo vào âm nhạc thế tục chỉ nổi bật với Ban hợp ca Hồn Nước cùng nhiều chương trình biểu diễn các tác phẩm hợp xướng do nhạc trưởng Hải Linh sáng tác hoặc biên soạn: *Đà Lạt trắng mờ* (thơ: Hàn Mặc Tử), *Hồ Non Nước* (thơ: Võ Thanh), *Cung đàn bạc mệnh* (thơ: trích Truyện Kiều của Nguyễn Du), bản *Ave Maria* (thơ: Hàn Mặc Tử),... Trong lãnh vực này, các ca đoàn Tin Lành gần như không có dấu ấn gì đáng kể ngoài một số hoạt động của nhạc trưởng Lê Văn Khoa vào cuối thời kỳ này trong âm nhạc học đường. Khoảng năm 1963, trong âm nhạc Phật giáo xuất hiện hai nhạc sĩ tên tuổi: Hồ Đăng Tín¹⁵ và Phạm Thế Mỹ. Bên cạnh sáng tác ca khúc, Phạm Thế Mỹ hoạt động để cho ra đời *Ban hợp xướng Đại học Vạn Hạnh* [H.5, Pl.1, tr.169]. Hoạt động của ban hợp xướng Phật giáo duy nhất này không nhằm phục vụ các nghi thức tôn giáo nhưng cũng gắn liền với những bản hợp xướng nổi tiếng như: *Lửa Thiêng* (1964), *Hàn giang dậy sóng* (1960), *Con đường trước mặt* (1967),... được trình diễn ở các Đài Phát thanh, các sân khấu Sài Gòn, Huế.

Về tác giả và tác phẩm hợp xướng tiêu biểu, có thể nói đây là thời kỳ phát triển khởi sắc. Trong nhạc Công giáo, nhiều người được đào tạo chính quy hoặc trong nước hoặc đi học ở Roma, Pháp về góp phần nâng cao chất lượng của âm

¹⁵ Sinh năm 1935, tốt nghiệp Trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ Sài Gòn năm 1964 với hai văn bằng về “Hòa âm pháp” và “Đổi âm pháp”. Ông là nhạc sĩ Phật giáo nhưng lại sáng tác và phối khí nhiều hợp xướng Công giáo, là người tham gia thành lập dàn nhạc giao hưởng của Đài Tiếng nói Tự Do trước 1975.

nhạc hợp xướng trong lãnh vực tôn giáo cũng như thế tục tại miền Nam. Có thể kể đến những tác giả nổi bật như: Linh mục Ngô Duy Linh¹⁶ du học tại Paris từ năm 1953 về các môn Bình ca, Hòa âm, Sáng tác và Chỉ huy hợp xướng; Hải Linh học ở nhạc viện Roma từ 1950 về Bình ca, sau đó chuyển sang Pháp học về Sáng tác và Chỉ huy hợp xướng; Linh mục Đinh Quang Tịnh tốt nghiệp Sáng tác tại nhạc viện César Franck; Linh mục Tiến Dũng tốt nghiệp Tiến sĩ về Sáng tác tại nhạc viện Santa Cecilia (Roma); Linh mục Hoàng Kim đồ cử nhân ngành Hòa Âm tại Nhạc viện Paris (khoảng 1955-1958); Linh mục Kim Long tốt nghiệp ngành Bình Ca và cử nhân Thánh nhạc tại Viện Giáo hoàng về Thánh Nhạc (năm 1972). Đa phần các sáng tác hợp xướng tôn giáo của những tác giả trên đây đều thuộc thể loại ca khúc hợp xướng, không có tác phẩm lớn và chủ yếu là nhạc phụng vụ. Ngoại trừ trường hợp của Tiến Dũng với những sáng tác hợp xướng lớn ở các thể loại thường gặp trong thánh ca đa âm, đặc biệt là 6 Bộ Lễ (Missa) trong đó có “*Bộ Lễ thứ ba*” (Missa Tertia) bằng tiếng La tinh đã được nhà xuất bản Carrara ở Bergamo (Ý) in và phát hành năm 1964.

Trong nhạc thế tục, Phạm đình Chương (tác giả của “*Hội Trùng Dương*”) và Phạm Thế Mỹ là những tác giả chỉ sáng tác hợp xướng thế tục. Một số tác giả khác vừa có sáng tác hợp xướng nhà thờ lẫn thế tục như: Viết Chung (tác giả của trường ca “*Sông Hát*” và khá nhiều tác phẩm thế tục có chủ đề từ dân ca), Tiến Dũng (với bản cantata nhỏ viết với dàn nhạc “*Tình một nhà*”), Lê Văn Khoa, Hùng Lân, Hải Linh, Hồ Đăng Tín (tác giả của bản hợp xướng nổi tiếng trước 1975 “*Đi cấy, đi cấy*”). Riêng các tác giả như: Viết Chung, Tiến Dũng, Hùng Lân, và Hải Linh đều đã từng là giảng viên của Trường Quốc Gia Âm nhạc và Kịch nghệ Sài Gòn trước năm 1975. Cũng có tác giả tuy không có sáng tác phổ biến nhưng có nhiều bản phối hợp xướng cho các hành khúc như: Trần Văn Tín, Vũ Văn Tuynh, Phạm Trọng Cầu (phối nhiều bản hợp xướng cho phong trào “Hát cho đồng bào tôi nghe”).

¹⁶ Ông từng giảng dạy tại Trường Quốc Âm nhạc và Kịch nghệ Sài Gòn (tức Nhạc viện Tp. HCM hiện nay), và đến năm 1963 trở thành Hiệu trưởng của Trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ Huế.

1.3. NHẠC HỢP XƯỚNG TẠI THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH TỪ SAU NĂM 1975 ĐẾN NAY

1.3.1. Các giai đoạn phát triển

Sau biến cố lịch sử năm 1975, Sài Gòn hòa chung vào không khí xây dựng mới của một đất nước vừa được thống nhất. Để trở thành thành phố Hồ Chí Minh như ngày nay, thủ phủ một thời của miền Nam Việt Nam đã phải trải qua nhiều biến động với không ít gian lao, thử thách trong quá trình phát triển thăng tiến của đời sống xã hội cũng như văn hóa nghệ thuật. Riêng nhạc hợp xướng tại thành phố chịu ảnh hưởng bởi 3 sự kiện mà chúng tôi dựa trên đó để phân định các giai đoạn của quá trình phát triển nhạc hợp xướng từ sau năm 1975.

Trong thập niên đầu tiên sau ngày thống nhất đất nước (1975 – 1985), đời sống kinh tế của thành phố cũng như trên cả nước ngày càng khó khăn tất yếu khiến nhạc hợp xướng tại thành phố phải dậm chân tại chỗ, vắng bóng các sáng tác và hoạt động biểu diễn. Hoạt động âm nhạc Phật giáo gần như ngừng hẳn. Hoạt động biểu diễn hợp xướng Công giáo và Tin Lành giới hạn trong việc phục vụ cho các nghi thức phụng tự trong thánh lễ ở các nhà thờ và chỉ bao gồm các bài thánh ca thuộc thể loại hợp xướng ngắn hoặc ca khúc được soạn lại để hát hợp xướng. Trong khi đó, âm nhạc thể tục được khoan tròn trong các ca khúc chính trị vì hợp xướng là một thể loại đòi hỏi phải tập trung số người hát đông, mất nhiều thời gian, công sức luyện tập, dàn dựng và cần phải có sự đầu tư thích đáng của chính quyền các cấp. Ngoài ra, hoạt động hợp xướng còn yêu cầu người tham gia phải có khả năng ca hát nhất định trong khi việc huấn luyện chuyên môn về ca hát lúc này gần như bị buông lỏng do biến đổi của thời cuộc. Mãi đến năm 1981, Nhạc viện thành phố mới chính thức ra đời trên cơ sở của Trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ Sài Gòn cũ. Bên cạnh đó, đề tài của hợp xướng thường là ngợi ca, chính luận, hoàn toàn tương phản với phong trào ca khúc chính trị (chỉ cần những đơn vị nghệ thuật biên chế gọn nhẹ với ban nhạc điện tử, thích hợp với trào lưu âm nhạc).

Công cuộc *Đổi mới* (từ năm 1986) là sự kiện chính trị, lịch sử thứ hai ảnh hưởng không nhỏ đến sự phát triển hợp xướng tại thành phố Hồ Chí Minh. Bên

cạnh những thay đổi mang tính toàn diện và xuyên suốt qua 2 chiều: từ trên xuống (từ Nhà Nước đến doanh nghiệp tư nhân) và ngược lại. Đây còn là lúc có cơ hội thực hiện “lần tiếp biến thứ ba giao thoa với âm nhạc phương Tây” (theo cách nói của PGS TS Nguyễn Thị Nhung) [42, tr.14].

Hoạt động hợp xướng dần dần khởi sắc hơn, nhiều sáng tác hợp xướng tôn giáo và thế tục ra đời cùng với những hoạt động biểu diễn hợp xướng nổi bật như: liên hoan *Nụ cười hồng* (do Hội liên hiệp Thanh niên và Ủy ban Đoàn kết Công giáo Tp.HCM kết hợp tổ chức), *Liên hoan hợp xướng Tp.HCM* (do Trung tâm Văn hóa thành phố Hồ Chí Minh tổ chức theo định kỳ 2 năm) đã góp phần đưa loại hình hợp xướng đến với đông đảo quần chúng. Sự có mặt của các ca đoàn Công giáo trong các cuộc biểu diễn hợp xướng này là một nhân tố đáng kể. Các ca đoàn ngày càng phát triển về số lượng và chất lượng. Trong khoảng 200 nhà thờ tại thành phố, ít nhất mỗi giáo xứ cũng phải có 1 ca đoàn người lớn và 1 ca đoàn thiếu nhi. Có nhiều nơi số lượng ca đoàn lên đến 12 đơn vị (như ở giáo xứ Đa Minh Ba chuông, 190 Lê Văn Sỹ, Phú Nhuận), thậm chí mỗi hội đoàn hoặc mỗi giới (trẻ, lão thành,...) lại có ca đoàn riêng. Đến lúc này, hoạt động biểu diễn của các ca đoàn không chỉ giới hạn trong việc phụng vụ mà còn mở rộng ra ngoài phạm vi nhà thờ để thành những buổi "văn nghệ tôn giáo" tại giáo xứ hoặc tham gia với các hoạt động biểu diễn hợp xướng do thành phố tổ chức.

Tuy nhiên do nội dung đề tài và hình thức tổ chức biểu diễn hợp xướng vẫn chưa có gì đổi mới so với thời gian trước nên dần dần hợp xướng không còn là món ăn tinh thần được quần chúng ưa thích và chỉ góp phần trong những lễ hội mang tính quy mô, hoành tráng, nhưng không diễn ra thường xuyên. Sau một thời gian dài được phát triển phong phú, hoạt động hợp xướng tại thành phố mờ nhạt dần. Bên cạnh đó là sự xuất hiện của các loại nhạc thị trường, kết quả của sự du nhập nhiều loại âm nhạc thời thượng, dễ dãi từ nước ngoài một cách thiếu định hướng và chọn lọc. Đánh dấu cho sự suy thoái về hoạt động biểu diễn hợp xướng của giai đoạn này là sự kiện *Liên hoan hợp xướng Thành phố* vốn được tổ chức rất thành công trước đây, đã phải tạm ngừng sau lần tổ chức vào năm 2006. Sau thời điểm đó, liên hoan

này rút lại chỉ còn trong phạm vi Quận Thủ Đức, nơi vẫn thường đăng cai các kỳ liên hoan (với quy mô thành phố) trước. Ở cuối giai đoạn này, hoạt động hợp xướng tại thành phố lại đi vào một vùng trũng mới. Đây là sự kiện thứ 3 có ảnh hưởng đến quá trình phát triển nhạc hợp xướng tại thành phố Hồ Chí Minh.

Tuy nhiên, sau 20 năm thực hiện công cuộc đổi mới toàn diện, từ năm 1987 đến nay đã có nhiều kết quả tích cực trong đời sống kinh tế, xã hội trên cả nước cũng như ở thành phố. Cuộc sống ngày càng ổn định đưa đến hoạt động văn hóa nghệ thuật dần dần phong phú. Trong những năm gần đây tình hình biểu diễn hợp xướng trên cả nước cũng như tại thành phố đang từng bước khởi sắc trở lại.

Mặc dù không có hình thức hợp xướng trong lễ nhạc Phật giáo nhưng lúc này, hợp xướng mang màu sắc Phật giáo đã bắt đầu xuất hiện đôi chút trong các chương trình văn nghệ phục vụ các đại lễ tôn giáo (trong mùa Phật đản, mùa Vu Lan,...) tại thành phố như: *“Hội thi văn nghệ Phật giáo năm 2008”*, loạt chương trình *“Diệu âm hồng pháp”* lần đầu tiên tại sân khấu Lan Anh vào 24/7/2011 đến lần thứ 5 tại nhà hát Bến Thành năm 2013 [H.6, Pl.1, tr.169]. Nếu không kể hoạt động biểu diễn trong nhà thờ, hợp xướng Tin Lành được phát triển nhưng cũng chỉ xuất hiện như những yếu tố mở màn, hoặc kết thúc cho các chương trình truyền giảng hay văn nghệ tập trung vào hai mùa lễ quan trọng: Giáng sinh và Phục Sinh như: buổi *Thánh Nhạc Giáng Sinh* tại sân Tao Đàn vào ngày 12 & 13/12/2008, chương trình *Thánh nhạc Phục sinh 2009* do Liên hệ phái các Hội thánh Tin lành tại TP.HCM tổ chức, *Thánh Nhạc Giáng Sinh* tại Quận 12 trong đêm 26/12/2010, chương trình *Truyền giảng dịp 100 năm Hội thánh Tin Lành Việt Nam* tại Tp. Hồ Chí Minh vào 23, 24/6/2011 (với các ca đoàn Hội thánh Sài Gòn, Khánh Hội, Nguyễn Tri Phương, Gia Định) và gần đây nhất là *Chương trình giao lưu hợp xướng Cơ Đốc lần thứ I* được tổ chức tại hội trường chính của Nhạc viện Tp.HCM ngày 3/12/2014 với sự phối hợp 7 ca đoàn Tin Lành [H.7 và 8, Pl.1, tr.170]. Không chỉ góp phần vào các buổi văn nghệ trong mùa Giáng Sinh và Phục Sinh như hợp xướng ngoài phụng vụ của Tin Lành, các ca đoàn và ban hợp xướng Công giáo tại thành phố Hồ Chí Minh có nhiều hoạt động biểu diễn ngoài phụng vụ phong phú hơn và thuần túy mang

tính văn hóa nghệ thuật tôn giáo. Chỉ xét trong 7 năm trở lại đây, có những hoạt động biểu diễn hợp xướng đáng kể sau: Vào ngày 25/4/2008, trong nhà thờ Đa Minh Ba Chuông đã diễn ra buổi hòa nhạc “*Những giai điệu vĩnh hằng*” do Ban Hợp xướng và Dàn nhạc Suối Việt tổ chức [H.9, 10 và 11, Pl.1, tr.171, 172]. Trong đó, ngoài những hợp xướng trích từ oratorio “*Sự Sáng thế*” (The Creation) của Haydn, lần đầu tiên bản “*Requiem*” của Mozart được trình diễn cho khán giả thành phố bằng hợp xướng và dàn nhạc giao hưởng. Hơn 4 tháng sau, ngày 4/9/2008, một buổi hòa nhạc khác mang tên “*Cùng Eva mới*”¹⁷ cũng được diễn ra tại đây và cũng do Suối Việt đảm nhiệm. Còn nhiều buổi biểu diễn hợp xướng khác nữa của các ca đoàn bên ngoài việc hát trong thánh lễ. Gần đây nhất, ngày 9/8/2013, tại Nhạc viện thành phố đã diễn ra buổi hòa nhạc “*Ngàn Lân Yêu 2013*”. Đây là một chương trình trình diễn các tác phẩm viết cho dàn nhạc và hợp xướng của Linh mục Tiến Dũng¹⁸ nhân kỷ niệm 8 năm ngày mất của ông. Phần hợp xướng do ban hợp xướng Suối Việt cùng các ca đoàn khác đảm nhiệm. Phần dàn nhạc gồm các thành phần nhạc cụ đặc biệt mà Tiến Dũng đã chủ trương trước đây với cách gọi: “CTM (Công thức mới)” [111]. Tham gia chỉ huy hợp xướng và dàn nhạc có các nhạc trưởng Trần Vương Thạch (Giám đốc Nhà hát Giao hưởng & Vũ kịch Tp. Hồ Chí Minh), Nguyễn Bách và Lê Hoàng Khứa. Các chương trình hợp xướng ngoài phụng vụ nhưng vẫn diễn ra trong nhà thờ là nét đặc biệt của hoạt động hợp xướng Công giáo tại thành phố, tương tự những buổi biểu diễn nghệ thuật âm nhạc hàn lâm trong các nhà thờ Ki tô giáo của nhiều nước trên thế giới.

Hoạt động hợp xướng thế tục được chú trọng hơn, đặc biệt từ sau “*Liên hoan hợp xướng và Hội thi hợp xướng quốc tế Việt Nam lần thứ nhất*” do Bộ Văn hóa - Thể thao và Du lịch, Ủy ban Nhân dân tỉnh Quảng Nam và tổ chức Hiệp hội văn hóa (*Interkultur*, Đức) phối hợp tổ chức tại Hội An từ ngày 16/3/2011, tiếp theo là Liên hoan hợp xướng quốc tế lần thứ 2 tại Huế vào khoảng thời gian từ 12 đến

¹⁷ Một cách mà người Công giáo gọi tên Đức Mẹ Maria.

¹⁸ Là giảng viên của Nhạc viện Tp. Hồ Chí Minh từ 1979 đến 1995.

16/12/2012 và chỉ 6 tháng sau, liên hoan lần thứ 3 được tổ chức trong hai ngày 20 và 21/6/2013 tại Hội An. [H.12 và 13, Pl.1, tr.172, 173] Ngoài ra, có nhiều ban hợp xướng quốc tế đã đến biểu diễn tại thành phố như: *Ban hợp xướng thiếu niên nam Vienna* (ngày 4/10/2008), *Đoàn hợp xướng thiếu nhi Hàn Quốc* (ngày 19/8/2011), *Ban hợp xướng thánh phòng Munich* (ngày 11/5/2013), *Ban hợp xướng Học viện Phillips Exeter* (ngày 19/3/2015),... Bên cạnh đó, hoạt động biểu diễn hợp xướng thể tục chuyên nghiệp gần như chỉ tập trung vào hai đơn vị là: *Nhà hát Giao hưởng Vũ kịch* và *Nhạc viện thành phố Hồ Chí Minh*. Ban hợp xướng Nhà hát Giao hưởng Vũ kịch của thành phố được tổ chức quy củ với các thành viên được đào tạo chuyên nghiệp và thường góp những tiết mục hợp xướng trong các chương trình được tổ chức định kỳ vào mỗi ngày 9, 19 hàng tháng tại Nhà hát Thành phố. Chương trình ***Giai điệu mùa Thu*** do Nhà hát Giao hưởng Vũ kịch Tp.HCM tổ chức hàng năm kể từ 2005. Đây là một chương trình biểu diễn có chất lượng cao bao gồm cả khí nhạc lẫn thanh nhạc, trong đó, hợp xướng đóng vai trò quan trọng. Chẳng hạn, vào hai ngày 8 và 9/5/2013, ban hợp xướng của Nhà hát Giao hưởng Vũ kịch Tp.HCM đã có buổi công diễn vở oratorio ***“The Messiah”*** của George F. Händel lần đầu tiên tại thành phố. Ban hợp xướng Nhạc viện Tp.HCM không mang tính thường xuyên, không có thành viên nhất định mà quy tụ từ các học sinh, sinh viên năm thứ 1 và thứ 2 khoa Thanh nhạc của trường để tập dượt cho một số chương trình nội bộ như: dịp kỷ niệm 25 năm thành lập (2006), 30 năm thành lập Nhạc viện (2011),...

Khảo sát cả 3 giai đoạn trên đây chúng tôi thấy sự phát triển hợp xướng tại thành phố sau năm 1975 tuy có mạnh mẽ hơn trước nhưng không được đồng bộ giữa các khâu: đào tạo, sáng tác, biểu diễn, tiếp biến giao thoa với nước ngoài. Hợp xướng vẫn còn được coi như phong trào, lúc lên lúc xuống, phát triển một cách tự nhiên, thiếu định hướng và ít đầu tư về chuyên môn cũng như ngân sách phát triển.

1.3.2. Thực trạng biểu diễn và sáng tác hợp xướng

Trên đây chúng ta đã có một cái nhìn tổng quan về quá trình phát triển hợp xướng tại thành phố Hồ Chí Minh. Trong phần tiếp theo, chúng tôi đề cập cụ thể hơn đến thực trạng của việc biểu diễn và sáng tác loại hình này.

Đối với người Công giáo và Tin Lành, hễ có thánh lễ là có hát hợp xướng. Do mật độ các thánh lễ khá dày nên có thể nói các ca đoàn có điều kiện biểu diễn hợp xướng nhiều hơn hẳn các ban hợp xướng thế tục. Tuy nhiên cũng vì phải đảm nhiệm tốt việc hát thánh lễ thường xuyên mà các ca đoàn không có thời gian để rèn luyện về chuyên môn âm nhạc, kỹ thuật biểu diễn hợp xướng. Mặc dù ở một số giáo xứ vẫn thường tổ chức các lớp nhạc định kỳ, thậm chí thường xuyên, nhưng vẫn chỉ mang tính phong trào, thiếu hẳn bề dày chuyên môn, kỹ thuật cần thiết để phát triển nhạc hợp xướng. Do đó trên thực tế, việc biểu diễn thường xuyên của các ca đoàn chưa đủ chất lượng về chuyên môn để làm hoạt động hợp xướng khởi sắc lại. Trong nhạc hợp xướng tôn giáo tại thành phố cũng có một số ca đoàn và ban hợp xướng nổi bật, có chất lượng chuyên môn cao như: Ban Hợp xướng & Dàn nhạc Suối Việt, Ban Hợp xướng & Dàn nhạc Piô X, Ca đoàn Quê Hương, Ca đoàn Trùng Dương,...

Từ sau năm 1975, việc biểu diễn hợp xướng (thế tục) tại thành phố chỉ tồn tại ngắn hạn trong những dịp lễ cần tính chất quy mô, hoành tráng chứ không diễn ra thường xuyên hoặc có sự đầu tư lâu dài. Phong cách trình diễn của các ban hợp xướng tại thành phố gần như không có gì thay đổi so với những thập niên 60, 70 của thế kỷ trước trong nhạc hợp xướng miền Bắc. Bên cạnh đó, loại hình hợp xướng kết hợp với dàn nhạc gần chỉ có trong khu vực nhà nước quản lý như: Nhà hát giao hưởng vũ kịch Tp.HCM, Nhạc viện Tp.HCM. Mãi đến năm 2004 mới có một hợp xướng và dàn nhạc tư nhân ra đời, đó là: Ban Hợp xướng và Dàn nhạc Suối Việt (do Nguyễn Bách thành lập, quy tụ những sinh viên của Nhạc viện Tp.HCM và các trường âm nhạc khác).

Loại nhạc phụng vụ thường không có yêu cầu cao, phức tạp về kỹ thuật sáng tác. Vì vậy, tính nghệ thuật của các sáng tác cho hợp xướng tôn giáo dùng trong các ca đoàn có nhiều hạn chế hơn những tác phẩm hợp xướng thế tục. Tại thành phố tính cho đến nay, nếu không kể linh mục Tiến Dũng thì gần như không có tác giả Công giáo hay Tin Lành nào có sáng tác hợp xướng tôn giáo mang tính nghệ thuật cao và với cả phần dàn nhạc như thường gặp trong âm nhạc kinh điển phương Tây. Cũng có một số ít tác giả cho ra đời những tác phẩm đồ sộ, “kỷ lục” về số lượng

nhưng lại rất hạn chế về bút pháp, cấu trúc và ngôn ngữ âm nhạc. Thuộc loại này có những sáng tác hiếm hoi như *Trường ca ơn cứu độ - Hồng ân Chúa* (2009), *Bài trường ca năm Thánh* (2010, Vũ Đình Ân phổ thơ Lê Đình Bảng) và *Thánh Nữ Đồng trinh Maria* (2011, Phạm Đức Huyền và Vũ Đình Ân). Qua đó, người ta vẫn chỉ thấy được những gì Hải Linh đã làm từ những năm 1950 – 1960 về cách sử dụng hòa âm, phổ nhạc cho lời thơ và cấu trúc tác phẩm. Đội ngũ sáng tác nhạc hợp xướng tôn giáo ở Việt Nam có thể nói là đông nhất, với số lượng sáng tác mới nhiều nhất so với các nước lân cận tuy nhiên từ sau năm 1975 chưa có được một bước nhảy vọt đáng kể về chất lượng, chuyên môn. Âm nhạc hợp xướng tôn giáo cho đến nay chỉ dừng lại ở dạng thức một ca khúc ngắn được hát nhiều bè.

Trong nhạc hợp xướng thế tục, bên cạnh hoạt động biểu diễn của các ban hợp xướng, các nhạc sĩ sáng tác, phối âm là những người đóng góp không nhỏ vào việc duy trì và phát triển nhạc hợp xướng tại thành phố. Sau năm 1975, sự kiện thống nhất đất nước đã đưa về cho thành phố một số đáng kể các nhạc sĩ sáng tác hợp xướng từ miền Bắc, nơi đã thực hiện tốt cuộc tiếp biến thứ hai giao thoa với âm nhạc phương Tây (1955 – 1975) [42, tr.14] thể hiện qua việc phát triển đồng bộ giữa các khâu: đào tạo, sáng tác, biểu diễn, xuất bản..., trao đổi giao lưu với nước ngoài. Chúng ta có thể kể đến: Thế Bảo (*Trở lại Trường Sơn*), Hoàng Cương (*Ngàn xuân Thăng Long, Bài ca tháng Năm*), Hoàng Hà (*Hợp xướng Côn đảo*), Quang Hải (*Chuỗi ngọc biển Đông, Ký ức Hồ Chí Minh*), Tô Hải (*Tiếng hát biên thùy*), Ngô Huỳnh (*Đất thép*), Vĩnh Lai (*Bài ca Hồ Chí Minh*), Võ Lộc và Tuấn Phong (*Ca ngợi thành phố Hồ chí Minh*), Nguyễn văn Nam (*Bài ca Mừng Xuân*), Ca Lê Thuần (*Việt Nam tiếng hát trái tim ta, Người giữ cò, Âm vang Bình Dương*), Hoàng Vân (*Tuổi lên 10*). Số tác giả là người bản xứ từ trước 1975 có: Vũ Đình Ân (*Truyện Kiều, Lục Vân Tiên*), Nguyễn Bách (*Mẹ Quê hương*), Viêt Chung, Hồ Đăng Tín với rất nhiều sáng tác hợp xướng và tác phẩm phối âm cho các tác giả khác.

Xét theo niên đại, âm nhạc hợp xướng Việt Nam hình thành và phát triển cùng thời với nhạc hợp xướng phương Tây ở thế kỷ XX sang đầu thế kỷ XXI. Như vậy, trên nguyên tắc, tuy trong âm nhạc Việt Nam không có truyền thống về loại thanh

nhạc nhiều bè nhưng chúng ta vẫn rút ngắn được quá trình hình thành và phát triển thể loại này nhờ kế thừa và vận dụng hiệu quả những thành tựu từ nhiều thế kỷ trước của nhạc hợp xướng phương Tây. Do đặc thù lịch sử, thành phố Hồ Chí Minh có đủ yếu tố để phát triển song song hai thể loại nhạc hợp xướng: tôn giáo và thế tục như nhiều nước tiên tiến trên thế giới. Tuy nhiên, kể từ khi bản thánh ca hợp xướng của linh mục Phaolô Đạt ra đời (khoảng năm 1911) đến nay hợp xướng Việt Nam đã trải qua hơn một thế kỷ phát triển nhưng vẫn chỉ được coi là một môn nghệ thuật thuần túy mang tính giải trí, nhất thời (đối với hợp xướng thế tục) hoặc phụng vụ (đối với nhạc hợp xướng tôn giáo) chứ chưa phải là một loại âm nhạc xã hội, một phương tiện hiệu quả để giáo dục công dân và cần được đầu tư lâu dài. Từ đó những người hoạt động hợp xướng gần như không chú ý đến việc trau dồi và phát triển những yếu tố tạo nên kỹ thuật biểu diễn và sáng tác nhạc cho hợp xướng.

1.4. NHỮNG VẤN ĐỀ KỸ THUẬT BIỂU DIỄN HỢP XƯỚNG TẠI THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

Mặc dù hợp xướng là một tổ chức gồm các ca sĩ hát chung với nhau nhưng không phải cứ tập hợp được các ca sĩ có chất giọng tốt lại là chúng ta có được một ban hợp xướng hát hay. Kết quả thường ngược lại, một hợp xướng gồm toàn những ca sĩ ngôi sao lại thường đưa đến chất lượng kém nếu không được huấn luyện đủ thời gian và đúng cách. *Đủ thời gian* là đủ thời gian tập dượt để các yếu tố này, ở từng giọng hát, có thể hòa chung với nhau. *Đúng cách* là phát triển tốt những yếu tố góp phần tạo nên kỹ thuật hợp xướng. Kỹ thuật hợp xướng được chia làm hai nhóm: kỹ thuật chỉ huy và kỹ thuật biểu diễn. Trong phạm vi giới hạn của luận án, ở phần này chúng tôi chỉ đề cập đến kỹ thuật biểu diễn ghi nhận được nơi các ban hợp xướng tại thành phố trước và sau năm 1975.

Các tài liệu, giáo trình về kỹ thuật hợp xướng hiện nay ở nhiều nước vẫn thường tập trung vào các vấn đề liên quan đến: nghệ thuật đánh nhịp, cách đọc và nghiên cứu tổng phổ, chọn lựa danh mục biểu diễn, cách tổ chức và lên kế hoạch tập dượt [82, tr. iii – vii, phần Mục lục]. Ngay đến các khóa học về bộ môn này

cũng không đi ngoài những nội dung trên¹⁹. Đó là những vấn đề của kỹ thuật chỉ huy. Trong các tài liệu và khóa học này, nếu có nội dung dùng để huấn luyện hợp xướng viên thì đó thường là các kỹ thuật ca hát²⁰, nói chung. Theo kinh nghiệm nhiều năm chỉ huy hợp xướng và dựa trên những trao đổi chuyên môn với các đồng nghiệp (trong thực tế công tác và trên các diễn đàn) chúng tôi thấy có những yếu tố ảnh hưởng trực tiếp đến kết quả trình diễn mà khi khảo sát về biểu diễn hợp xướng chúng ta không thể bỏ qua. Chúng tôi gọi đó là những yếu tố tạo thành (hay thành tố) của kỹ thuật biểu diễn hợp xướng, bao gồm: *âm thanh hợp xướng; hòa giọng và cân bằng bè; phát âm; âm điệu và sự chuẩn xác về tiết tấu, cách thể hiện tác phẩm, và sự xuất hiện trên sân khấu.*

1.4.1. Âm thanh hợp xướng

Trong một thời gian khá dài tập dượt và tổ chức biểu diễn cho các hợp xướng khác nhau tại thành phố, chúng tôi nhận thấy rằng để phát ra được âm thanh hợp xướng tốt, giọng của mỗi thành viên cần có những phẩm chất như: năng lượng cần thiết, độ vang thích hợp, tính uyển chuyển và linh hoạt, kiểm soát tốt và tính đồng nhất với các giọng khác. Phối hợp những phẩm chất này sẽ tạo nên được âm thanh hợp xướng lý tưởng là: dễ nghe, vừa có thể vang lên mạnh, vừa vẫn âm và ngân vang (có khí lực) khi hát nhẹ. Phẩm chất của âm thanh hợp xướng là một yếu tố hàng đầu được những người hoạt động hợp xướng lưu tâm đến. Tuy nhiên, sau khi phân tích một số bản thu âm hợp ca trước năm 1975 và xem một số đoạn thu hình hợp xướng trong hơn một thập niên gần đây [từ 151 đến 161], chúng tôi thấy 2 vấn

¹⁹ Xin tham khảo thêm: Chương trình đào tạo “Kỹ thuật và Chất liệu hợp xướng” (Choral Techniques and Materials), khóa mùa Thu 2011 của đại học Alabama (Hoa Kỳ) tại trang web: https://bama.ua.edu/~melatimerjr/MUE%20525_Fall_11.pdf; Chương trình đào tạo “Kỹ thuật hợp xướng” (Choral Techniques), khóa mùa Xuân 2013 của đại học quốc gia Peru tại trang web: http://www.peru.edu/artsandsciences/cd/d/Musc321_Ediger.pdf; Chương trình “Khóa tu nghiệp về Kỹ thuật và Phương pháp hợp xướng” (Seminar in Choral Techniques and Methods) của đại học quốc gia Winona (tiểu bang Minnesota, Hoa Kỳ)

²⁰ Trong luận án này, chúng tôi dùng cách gọi “kỹ thuật/ nghệ thuật ca hát”, “học ca hát”,... thay cho “kỹ thuật, nghệ thuật thanh nhạc”, “học thanh nhạc”,...

đề ảnh hưởng đến phẩm chất của âm thanh hợp xướng là: *tính lập thể* và việc *nên hát rung hay không* chưa được chú ý hoặc có hướng giải quyết thích hợp.

Về kỹ thuật ca hát, giữa một giọng hát lĩnh xướng và một giọng hát trong hợp xướng có những đặc điểm rất tương đồng. Điểm khác biệt trước tiên là chất lượng âm thanh được tạo ra. Chúng ta dễ dàng phân biệt âm thanh được tạo ra bởi một giọng solo (dù tốt, vang khỏe, đầy đặn) với một ban hợp xướng (dù yếu kém). Cùng một giai điệu nhạc nếu được hát bởi một tập thể đông người vẫn tạo nên được hiệu quả đậm nét hơn là do một giọng hát có huấn luyện. Nguyên nhân là âm thanh hợp xướng lấp đầy không gian (như khán phòng, hội trường,...) chung quanh người nghe hơn âm thanh do giọng đơn tạo ra. Chúng tôi gọi đó là *tính lập thể* hay *tính bao quanh* (surround) của âm thanh hợp xướng. Đối với thính giả, *nghe trong không gian* [5, tr.54 – 57] là một khả năng của thính giác xác định được hướng truyền của âm thanh. Để mô tả sự cảm nhận hướng này, chúng tôi dùng hệ thống trục tọa độ 3 chiều với 3 mặt phẳng bao quanh đầu người nghe [H.26, Pl.1, tr.179].

Theo âm thanh học, để định vị trong mặt phẳng ngang, thính giác của con người lượng định sự sai biệt tối thiểu về thời gian của âm phát ra (không quá 0,6ms – *mili giây*) và về thanh áp (áp suất của âm thanh) giữa hai tai. Khả năng nghe định hướng của con người bị giới hạn chính trong mặt phẳng ngang. Khả năng nghe định hướng trong mặt phẳng đứng lệ thuộc vào âm sắc của nguồn âm. Khi muốn “nghe rõ hơn”, chúng ta thường *nghiêng đầu một chút để lắng nghe*. Đây là một thủ thuật để thay đổi về thời gian và thanh áp của nguồn âm, đưa nguồn âm từ mặt phẳng đứng về gần với mặt phẳng ngang để dễ xác định vị trí nguồn âm hơn (tức là dễ nghe hơn). Mặt chính diện giúp xác định khoảng cách đến nguồn âm. Do đó, tính lập thể là yếu tố cần được xét đến đối với âm thanh phát ra bởi một ban hợp xướng.

Ở kỹ thuật phòng thu (studio), người ta dùng thủ thuật “thu chồng track²¹” [6, tr.19 – 22] để tạo ra âm thanh hợp xướng (của đông người hát cùng một lúc) từ những giọng đơn lẻ (thu riêng) hoặc dùng phối hợp nhiều micro và bố trí micro theo

²¹ *track* = *đường tiếng*, là một kênh trên thiết bị (hoặc phần mềm) trộn tiếng (mixer). Thường thường, một mixer có từ 2 đến 24 track, hay hơn nữa.

các kiểu khác nhau [5, tr.130 – 143]. Các thủ thuật này nhằm làm tăng tính lập thể của âm thanh do ban hợp xướng tạo ra. Trong thực tế biểu diễn từ trước năm 1975 đến nay tại thành phố Hồ Chí Minh, các ban hợp xướng gần như chỉ duy trì một kiểu trình diễn dàn hàng ngang trên sân khấu. Kết quả của âm thanh phát ra lệ thuộc nhiều vào hệ thống âm thanh (micro, máy tăng âm, loa) được dùng trong buổi diễn. Do đó, âm thanh của những bản thu âm hợp xướng trước năm 1975 thường mỏng, phẳng, không đầy đặn như âm thanh hợp xướng sau này. Tuy tính lập thể của âm thanh hợp xướng sau năm 1975 rõ nét hơn trước, nhưng đó chỉ là kết quả của những tiến bộ trong công nghệ truyền âm và phát âm chứ không phải là cách giải quyết âm nhạc học từ chính ban hợp xướng.

Hát rung (vibrato) là một trong những kỹ thuật ca hát hoàn toàn tự nhiên hoặc do kết quả luyện tập mà có. Nó cũng là một yếu tố cơ bản góp phần tạo nên sức sống cho giọng hát đơn cũng như âm thanh hợp xướng. *Hát thẳng* là kiểu hát không rung. Giọng hát thẳng ít sức sống và dễ trở nên trống rỗng, không hấp dẫn khi hát ở *f* hay *ff*. Dựa vào đặc tính trên, có người chủ trương không nên dùng giọng hát thẳng trong hợp xướng trừ khi người sáng tác yêu cầu không rung (*non vibrato*). Tuy nhiên có một số hợp xướng thành công lại dùng giọng hát thẳng. Kiểu hát này dựa theo mẫu của tiếng đàn organ ổng (là loại âm thanh không có rung) và do F. Melius Christiansen²² chủ trương, áp dụng cho ban hợp xướng St. Olaf nổi tiếng thế giới (của đại học St. Olaf, Minnesota, Hoa Kỳ) vào thập niên đầu của thế kỷ XX.

Các ban hợp ca ở Sài Gòn trước đây thường dùng chủ yếu kiểu hát thẳng do việc huấn luyện kỹ thuật ca hát cho hợp xướng viên chưa được thực hiện một cách có bài bản, có tổ chức. Ngay cả đối với những ban hợp ca được coi là chuyên nghiệp như “Thăng Long”, “Tiếng Tơ Đồng”, “Đài Phát thanh Sài Gòn” hay ở ca đoàn nổi tiếng như “Hồn Nước” thì luyện giọng, kỹ thuật ca hát (rung, tremolo...) không phải là vấn đề được quan tâm nhiều [152, 153 và 157]. Kiểu hát thẳng này tồn tại từ sau năm 1975 cho đến nay trong lối hát của hầu hết các ca đoàn nhà thờ.

²² (1871 – 1955), chỉ huy hợp xướng người Mỹ gốc Na Uy. Ông được coi là người tiên phong trong việc phát triển hợp xướng a cappella hiện đại.

Trong việc luyện tập và biểu diễn hợp xướng ngày nay ở các nhà thờ cũng như tại những cơ sở thể tục, vấn đề âm thanh hợp xướng chưa được chú trọng và thường bị coi nhẹ hơn việc thuộc và diễn ca từ. Người ta cố gắng giữ cho hợp xướng viên hát rõ lời, đúng cao độ mà ít tính toán cho chất lượng của âm thanh được phát ra như thế nào. Thay vì huấn luyện các thành viên để từ các giọng cá nhân tạo nên một âm thanh hợp xướng tốt thì người ta chỉ dựa vào thành quả của công nghệ âm thanh để đưa loại âm thanh “máy móc” đến khán thính giả.

1.4.2. Hòa giọng và cân bằng bè

Một dấu hiệu khác của ban hợp xướng có kỹ thuật biểu diễn tốt là các giọng hòa trộn và các bè cân bằng với nhau. *Hòa giọng* là sự liên kết các giọng khác nhau một cách êm ái, mượt mà đến mức đồng nhất. Mặt khác, *cân bằng bè* là sự hòa hợp âm thanh giữa các bè giọng sao cho khi đoạn nhạc vang lên không khiến cho người nghe có cảm tưởng bè này lấn át hay đối chọi với bè kia. Khi luyện tập cho ban hợp xướng, những người chỉ huy được huấn luyện bài bản đều lưu ý một số yếu tố ảnh hưởng đến sự hòa giọng và cân bằng bè như: cao độ, nhịp thở, tiết tấu và sự biến đổi cường độ. Trong phần dưới đây chúng tôi chỉ đề cập đến một số vấn đề xảy ra ở 2 lãnh vực này trong thực tế biểu diễn của các ban hợp xướng tại thành phố.

Do trách nhiệm hát phụng vụ trong các thánh lễ, các ca đoàn tại thành phố thường phải diễn mỗi tuần hoặc ít là mỗi tháng. Lịch tập dượt của họ không dưới hai buổi một tuần. Tập quán này đã có trong các nhà thờ Tin Lành và Công giáo từ trước 1975 đến nay. Điều đó đem đến kết quả là, mặc dù trình độ chuyên môn của từng thành viên có thể không cao nhưng giọng hát của họ rất hòa hợp với nhau. Trong khi đó, nhiều ban hợp xướng thể tục hiện nay ở thành phố tuy có thể được huấn luyện bài bản hơn so với trước kia về nghệ thuật ca hát nhưng khi xem họ trình diễn chúng ta có cảm tưởng như đang chứng kiến nhiều giọng “tranh giành nhau để hát”. Như vậy, vấn đề hòa giọng không nhất thiết chỉ đạt được với những hợp xướng viên được huấn luyện kỹ thuật ca hát tốt mà thường do việc các hợp xướng viên đã hát chung với nhau lâu chưa. Thông thường trong những buổi tập

duyet, bè nào ngồi theo bè đó, theo một cách sắp xếp đã có từ lâu như một thói quen. Chúng tôi đề nghị thỉnh thoảng nên thay đổi thứ tự các bè; chẳng hạn, cho bè Bass nằm sau bè Soprano và Tenor nằm sau Alto thay vì theo lệ thường là: Tenor sau Soprano và Bass sau Alto. Khi thay đổi, chúng ta thử nhận xét có sự khác biệt gì trong tính đồng nhất giữa các bè không? Cách nào cho ra hiệu quả âm thanh đẹp hơn? Cách nào giúp các giọng hòa với nhau hơn? Sự thay đổi cách sắp đặt như vậy có thể kéo dài cả buổi tập hoặc trong nửa buổi tập.

Cũng có trường hợp trong cùng một tác phẩm nhưng có đoạn hợp xướng vang lên như có nhiều giọng Nữ hơn Nam, hoặc Alto (A) mạnh hơn Soprano (S), có đoạn lại nghe như có nhiều Nam hơn Nữ hoặc Basso (B) mạnh hơn Tenor (T). Đặc biệt là khi tác phẩm hợp xướng có phần phức điệu, các bè thay nhau diễn giai điệu chính nên dễ làm cho thính giả nghe bè giai điệu lúc rõ lúc mờ. Đó là vấn đề cân bằng bè.

Trong lúc ban hợp xướng đang biểu diễn, nếu thấy một bè vang lên lấn át bè khác (mất cân bằng bè), chúng tôi phải dùng kỹ thuật chỉ huy để điều chỉnh cho các bè hát cân bằng lại và hòa giọng với nhau hơn. Còn trong buổi tập, chúng tôi sẽ cho ngừng ngay tại chỗ bị mất cân bằng để điều chỉnh lại cho tới khi hợp xướng đạt độ hòa hợp cần thiết. Sau đó, yêu cầu ban hợp xướng hát lại vài lần đoạn nhạc có chỗ mất cân bằng đó. Chúng tôi thường áp dụng kinh nghiệm này để hợp xướng viên chú ý về cân bằng bè khi hát. Ngoài ra, đối với một ban hợp xướng gồm nhiều giọng chất lượng khác nhau, chúng tôi đã thử cách sắp xếp bè xen kẽ như sau: Chia mỗi bè (S, A, T, B) thành những nhóm nhỏ, gồm 2 loại: nhóm hát mạnh và nhóm hát yếu (được đánh dấu * trong sơ đồ dưới đây). Đặt những nhóm mạnh và yếu này xen kẽ nhau. Kết quả là có được sự cân bằng bè mong muốn.

A1 - A2* - A3 - S1 - S2* - S3

A4 - A5* - A6 - S4 - S5* - S6

B1 - B2* - B3 - T1 - T2* - T3

B4 - B5* - B6 - T4 - T5* - T6

Thay vì sắp xếp như trong ví dụ trên đây, chúng ta có thể cho nhóm hát mạnh đứng ở giữa và về phía sau của cả nhóm, bao quanh là những giọng yếu hơn. Như

vậy sẽ tạo thành một lõi trung tâm cho âm thanh hợp xướng, làm cho các giọng tập trung về một mối. Không có quy luật nào cố định cho cách sắp xếp các bè cả. Chính người chỉ huy quyết định về sự sắp xếp đội hình sao cho đạt được sự cân bằng bè cho ban hợp xướng có đặc điểm riêng mà mình đang huấn luyện.

Nhạc hợp xướng ở Sài Gòn trước năm 1975 thường ít có tác phẩm lớn, đa số gồm 2 hoặc 3 bè được viết theo nhạc chủ điệu, hiếm thấy tác phẩm sử dụng phức điệu, nếu có chỉ là canon đơn giản. Do đó, sự cân bằng bè không phải là một vấn đề được chú ý. Các tác phẩm hợp xướng thường được cấu trúc bè theo kiểu: giọng bổng diễn giai điệu chính, giọng trầm giữ phần đệm. Sau năm 1975, nhiều tác phẩm hợp xướng thể tục lớn được ra đời hoặc dàn dựng tại thành phố. Vấn đề cân bằng bè được các tác giả và người chỉ huy quan tâm đến hơn.

1.4.3. Phát âm

Phát âm (với nghĩa là “*nhả chữ*”) là một thành tố cơ bản của nghệ thuật hát hợp xướng. Phát âm quan trọng như âm điệu (ngữ điệu). Nếu nhả chữ không chính xác về phụ âm và nguyên âm có thể làm thính giả khó hiểu hoặc hiểu sai lạc. Phụ âm giúp chúng ta “bắt” được các tiết tấu còn nguyên âm giúp kiểm soát cao độ.

Trong hội thoại hằng ngày, người ta thường nói không rạch ròi lắm nhưng vẫn hiểu được nhau nhờ vào nội dung, ngữ cảnh. Trong nghệ thuật ca hát, đặc biệt loại hình hợp xướng, sự phát âm đòi hỏi phải rõ ràng hơn vì ca từ còn bị chi phối bởi nhiều yếu tố khác (như hợp âm, bè đối vị,...).

Khi tập hát cho hợp xướng chúng tôi nhận ra rằng việc phát âm không rõ còn do dùng khẩu hình không đúng (ở nguyên âm) hoặc bật môi hơi hợt (đối với phụ âm). Vì vậy chúng tôi chủ trương khi hát tác phẩm hợp xướng tiếng Việt nên phát âm ra phía trước, dùng cộng hưởng ở hốc mũi hơn là trong cổ họng như kiểu hát kỹ thuật trong thanh nhạc kinh điển phương Tây. Sau năm 1975, thành phố Hồ Chí Minh tiếp nhận ngày càng nhiều những người có chuyên môn về thanh nhạc được huấn luyện từ nền âm nhạc chính quy của miền Bắc vào và từ nước ngoài trở về nên vấn đề luyện thanh cho ban hợp xướng được lưu ý hơn trước. Tuy nhiên việc làm

dụng kỹ thuật đưa đến hậu quả là có một số ca đoàn cũng như ban hợp xướng (cả trong môi trường chuyên nghiệp) hát khó nghe, khó hiểu nội dung của ca từ.

Ngoài ra, tốc độ của tác phẩm cũng ảnh hưởng không ít đến kết quả phát âm. Trong quá trình phát triển nhạc mới từ những ngày đầu tại miền Nam, cách riêng ở Sài Gòn, đến nay, chúng tôi ghi nhận hiện tượng các tác phẩm thanh nhạc ngày càng được trình diễn nhanh dần. Việc biểu diễn hợp xướng cũng chịu ảnh hưởng này. Nhìn chung, các ban hợp ca trước 1975 thường hát chậm hơn những ban hợp xướng ngày nay²³ [154, 155]. Điều đó giúp một cách tích cực đến việc phát âm “tròn vành rõ chữ”. Chọn lựa tốc độ thích hợp cho là một trong những yếu tố quan trọng để biểu diễn thành công. Tuy nhiên chúng ta vẫn cần lưu ý sao cho tốc độ góp phần giữ được sự trong sáng cho tiếng Việt.

1.4.4. Âm điệu – Sự chuẩn xác về tiết tấu

Hiện tượng hát lạc điệu (xuống cung) và sai nhịp trong lúc biểu diễn là điều thường gặp không chỉ đối với ban hợp xướng nghiệp dư. Âm điệu và tiết tấu chuẩn xác lại càng dễ bị sai lạc khi ban hợp xướng hát a cappella, nhất là lúc diễn từng nốt thăng hay giáng hơi quá đi một chút mà không có phần đệm nhạc. Việc hát lạc điệu còn là một nguyên nhân đưa đến hiện tượng hát sai nhịp. Ban hợp xướng có thể tự điều chỉnh lại sự sai lạc đó nếu có được phần đệm nhạc.

Bằng phương pháp tính toán khoa học, Willi Apel²⁴ đã chứng minh về hiện tượng hát xuống cung “tất nhiên phải có” khi muốn ban hợp xướng hát các hợp âm thuận tai trên thang âm Zarlino²⁵ [46, tr. 130 – 131]. Từ đó, PGS TS Vũ Nhật Thăng đã có những nghiên cứu sâu để đi đến kết luận, “...nếu hợp xướng không đàn đệm

²³ So sánh cách trình diễn khác nhau vào hai thời điểm khác nhau (trước và sau 1975) của cùng một bản hợp xướng: *Mùa hợp tấu* (Hùng Lĩnh). Tài liệu âm thanh tham khảo số 154 và 155.

²⁴ (1893 – 1988) nhà âm nhạc học người Mỹ gốc Đức, tác giả biên soạn tự điển âm nhạc nổi tiếng “*The Harvard Dictionary of Music*”.

²⁵ Gioseffo Zarlino (1517 - 1590), nhà lý thuyết âm nhạc và soạn nhạc Ý thời kỳ Phục hưng. Sự phát triển của ông về “giọng đúng” hay “âm điệu chuẩn” (intonation juste; just intonation) xuất phát từ việc nhận ra tính “không hoàn toàn” của các quãng trong hệ thống Pythagore.

hát đúng với Intonation juste....thì cứ mỗi lần hoàn thành một vòng hòa âm đầy đủ (I, IV, II, V, I) giọng của bài lại bị thấp xuống 1 comma đồng điệu” và “chẳng ngạc nhiên khi hợp xướng không đàn đệm tập rất công phu....vậy mà giọng của bài cứ thấp dần...Ở đây, chúng ta chứng kiến một nghịch lý: hát **đúng** thì **sai**, hát **sai** mới **đúng!**” [Sdd, tr. 134 – 135]. Như vậy việc hát xuống cung của cả ban hợp xướng, đặc biệt khi hát a cappella, không phải là điều bất thường. Và trong một số tác phẩm hợp xướng a cappella, các tác giả vẫn soạn thêm phần đệm organ hoặc piano để dùng khi tập cho hợp xướng.

Nhìn chung, ở Sài Gòn trước 1975 không có ban hợp ca hay ca đoàn nào trình diễn với kỹ thuật hát *a cappella* nên vấn đề luyện tập để hát đúng giọng không được đặt ra. Sau năm 1975, với sự phát triển kỹ thuật luyện giọng và phổ biến rộng rãi trong các ban hợp xướng ở Tp. Hồ Chí Minh, cách hát không nhạc đệm được phục hồi dần nhưng vẫn còn yếu do trình độ chuyên môn của các hợp xướng viên.

Một ban hợp xướng có trình độ biểu diễn tốt luôn giữ được tiết tấu chuẩn xác và bình ổn. Nếu có bè nào hát chậm hơn tiết tấu quy định một chút thôi cũng dễ bị nhận ra. Một thành viên có thể phá hỏng cả sự biểu diễn của ban hợp xướng mặc dù đã được tập luyện công phu. Đối với người chỉ huy, việc chọn đúng tốc độ và duy trì được tốc độ này trong quá trình diễn tác phẩm là một nhiệm vụ quan trọng hàng đầu. Đối với hợp xướng viên, hát tiết tấu chuẩn xác là yếu tố được đặc biệt coi trọng để đảm bảo thành công cho buổi diễn. Việc diễn tiết tấu không chuẩn xác và hiện tượng hát chạy nhịp là điều có thể xảy ra trong bất cứ ban hợp xướng nào, không lệ thuộc vào thời kỳ âm nhạc (trước hay sau 1975). Để hiện tượng này không làm ảnh hưởng tiêu cực đến kỹ thuật biểu diễn thì cả người chỉ huy lẫn các hợp xướng viên đều phải có thời gian được huấn luyện kỹ thuật nhất định chứ không chỉ dựa vào năng khiếu tự nhiên của cá nhân.

1.4.5. Cách thể hiện

Thể hiện là thuật lại câu chuyện nằm đằng sau tác phẩm hợp xướng. Không nên chỉ tập trung vào những lãnh vực kỹ thuật hợp xướng mà quên chú ý đến đặc

tính tình cảm để tạo nên “hồn” cho giọng hát. Mặc dù ban hợp xướng có kỹ thuật tốt nhưng trình diễn khô, lạnh lẽo cũng không thể nào làm khán thính giả yêu thích buổi diễn được. Muốn tiếng hát có hồn, diễn cảm cần phải có kỹ thuật diễn tả những biến đổi về cường độ, nghệ thuật khai thác các yếu tố tạo sự tương phản.

Xét về mặt kỹ thuật, cách diễn cảm cần chú ý nhất trong âm nhạc là *crescendo* (tăng mạnh dần) và *decrescendo* (giảm nhẹ dần). Chúng tôi gọi đó là những *dấu biến cường*. Trong luyện tập và biểu diễn, khi một ban hợp xướng thực hiện các biến cường một cách có hiệu quả chính là lúc họ đã tạo nên cái “hồn” cho âm nhạc. Theo kinh nghiệm riêng trong tập dượt và biểu diễn hợp xướng, không phải lúc nào chúng tôi cũng để các bè diễn cùng một cường độ giống nhau cho dù trong tổng phổ có chỉ định một loại sắc thái chung cho các bè. Luôn luôn phải có một bè nổi bật hơn các bè còn lại một chút bởi đó là bè diễn tuyến giai điệu hay bè đối âm. Điều này không mâu thuẫn nhưng bổ túc cho vấn đề cân bằng bè đã được đề cập đến trên đây. Cũng không nhất thiết lúc nào cũng để cho đủ các thành viên ở các bè cùng hát. Nếu thấy toàn bộ ban hợp xướng hay một bè nào đó chưa diễn đạt được sắc thái **pp** chẳng hạn, chúng ta có thể chỉ dùng đến một nửa số lượng hợp xướng viên để thực hiện sắc thái đó. Ngược lại nếu thấy một sắc thái còn quá lớn, chúng ta có thể bớt người hát đoạn nhạc đó lại. Đây là cách tạo biến cường thường gặp trong âm nhạc thời kỳ Baroque. Khi hợp xướng phụ họa cho lĩnh xướng, có thể chúng ta chỉ cần dùng một phần hợp xướng để thực hiện.

Sau năm 1975 tại thành phố Hồ Chí Minh, hình thức hát lĩnh xướng trên phần phụ họa của hợp xướng được phổ biến khá rộng rãi hơn giai đoạn trước đó. Trong thể lệ tham gia của các kỳ thi và liên hoan hợp xướng ở thành phố, ban tổ chức thường quy định tiết mục hợp xướng phải có người chỉ huy và người hát lĩnh xướng. Đó là một trong những lý do khiến hình thức này được sử dụng nhiều. Tuy nhiên trong thực tế biểu diễn, người lĩnh xướng luôn được giao cho micro riêng làm cho âm lượng thường lấn át phần hợp xướng phụ họa. Lối hát này đã vô hiệu hóa việc sử dụng biến đổi cường độ trong diễn cảm tác phẩm hợp xướng. Một số thực tế khác mà chúng tôi ghi nhận được về kỹ thuật biểu diễn hợp xướng trước và sau năm

1975, đó là: ở những nét nhạc đi lên, ban hợp xướng thường có khuynh hướng diễn biến cường thành *crescendo* và ngược lại, khi đi xuống thường hát thành *decrescendo*; bên cạnh cao trào chính của một tác phẩm còn có những cao trào phụ, nên cao trào chính không phải lúc nào cũng có nghĩa là phải diễn mạnh nhất; khi hát từ một nốt thấp lên cao, hợp xướng viên thường hát nhấn mạnh những nốt cao một cách không cần thiết, không chủ đích.

Tương phản là một đặc tính mà môn nghệ thuật nào cũng cần phải đạt tới. Trong âm nhạc những yếu tố tạo nên sự tương phản như nhanh – chậm, mạnh – nhẹ, vui – buồn,...luôn được những người sáng tác, biểu diễn lưu tâm đến nhằm làm toát lên được cái “hồn” của tác phẩm để tạo được cảm xúc nơi người nghe. Đối với nghệ thuật hát hợp xướng, chúng ta cần chú ý đến các yếu tố tạo nên sự tương phản. Chẳng hạn, đối với đảo phách, cách diễn (1) trong ví dụ sau đây rất thường gặp vì thuận theo thói quen diễn cảm; chúng tôi thường dùng cách diễn (2) hơn vì đem lại tính nghệ thuật cho cách xử lý vì nổi bật yếu tố tương phản. [Ví dụ 1]

Ví dụ 1. Một cách diễn đảo phách để tạo tính tương phản



Nhóm nốt luyến (trên hai nốt) rất thường gặp trong sáng tác hợp xướng tiếng Việt như là một thủ pháp để diễn dấu giọng (dấu hỏi, ngã,...) cho chính xác. Thông thường khi diễn những ca từ được đặt bằng loại nhóm nốt này, thói quen của người hát là nhấn mạnh nốt sau cùng. Theo chúng tôi, làm như vậy thiếu tính trau chuốt nghệ thuật, ít tương phản và dễ phung phí hơi (thở ra ở nốt sau cùng tức nốt được nhấn mạnh). Chúng tôi thường tập cho ban hợp xướng xử lý ngược lại: nhấn mạnh nốt đầu tiên của nhóm và buông nhẹ trên những nốt sau đó. [Ví dụ 2]

Ví dụ 2. Một cách diễn dấu luyến để tạo tính tương phản



Những vấn đề về cách thể hiện của ban hợp xướng như đã đề cập trên đây chỉ có hiệu quả thực sự khi các hợp xướng viên tập được thói quen chuyên nghiệp là nhìn tay nhịp của người chỉ huy trong lúc biểu diễn thay vì chỉ chăm chú vào sách hát, chú ý đến những ký hiệu quy định sự diễn tả (âm sắc, cường độ,...) trên tổng phổ hơn là chỉ nhìn vào nốt nhạc và ca từ. Ngoài ra, nên tìm cách làm mới việc thể hiện của ban hợp xướng, chẳng hạn tạo cơ hội giao tiếp giữa ban hợp xướng với khán giả ngay trong lúc trình diễn để họ tham gia một phần vào việc thể hiện tác phẩm. Như vậy khán giả sẽ có thêm trải nghiệm với tác phẩm và việc biểu diễn của ban hợp xướng thành công hơn. Trong một chương trình hòa nhạc – hợp xướng mang tên **“Màu tình yêu”** được tổ chức tại Nhạc viện thành phố Hồ Chí Minh vào hai đêm 18 và 19/9/2009 chúng tôi đã xử lý cho các hợp xướng viên rời sân khấu xuống các hàng ghế khán giả để cùng diễn với họ [H.20 – 22, Pl.1, tr.176, 177]. Đây là cách thể hiện hợp xướng chưa được thực hiện tại thành phố trước đó.

1.4.6. Xuất hiện trên sân khấu

Một ban hợp xướng được thành lập dù với mục đích nào cũng luôn nhắm tới việc biểu diễn, xuất hiện trên sân khấu. Do đó, bên cạnh nỗ lực tìm ra những cách thể hiện mới làm phong phú tác phẩm hợp xướng thì việc xây dựng phong cách xuất hiện, hình thức trình diễn mới cho ban hợp xướng là một yếu tố quan trọng của kỹ thuật biểu diễn. Cùng với các yếu tố như: nội dung của chương trình hấp dẫn người xem; việc xử lý kỹ thuật biểu diễn tốt và chính xác, đáp ứng nhu cầu thưởng thức của thính giả; sự xuất hiện trên sân khấu như thế nào góp phần không nhỏ cho thành công của một buổi biểu diễn. Trong quá trình hoạt động hợp xướng tại thành phố, chúng tôi đã tìm cách xây dựng một số phương thức trình diễn không hoàn toàn theo kiểu sắp xếp truyền thống nhằm đáp ứng nhu cầu thưởng thức luôn cần có đổi mới của khán thính giả. Đây là những thử nghiệm đã đem lại một số kết quả nhất định làm cho bộ môn hợp xướng trở nên hấp dẫn hơn, gần gũi hơn với công chúng thành phố.

a). Tạo hình sân khấu

Trong thực tế biểu diễn, kiểu sắp xếp ban hợp xướng “dàn hàng ngang” (như từ trước đến nay) không những không làm tăng tính lập thể cho âm thanh hợp

xướng như đã phân tích mà còn dễ làm cho khán giả nhầm chán. Khi dàn dựng cho hợp xướng, chúng tôi không hoàn toàn theo kiểu dàn ngang như truyền thống mà thường sắp đặt ban hợp xướng theo kiểu tạo hình sân khấu như trong các hình từ 14 đến 17 ở Phụ lục 1, trang 173 – 175. Trong hình 14, ban hợp xướng thiếu nhi được tách thành 3 khối ở những độ cao khác nhau đứng xen lẫn vào dàn nhạc. Cách xử lý này không theo sơ đồ truyền thống nhưng tạo được tính lập thể cho giọng hát và đem lại hiệu quả nhạc khí cho giọng người (dùng giọng người như một thành phần của dàn nhạc). Cách tạo hình sân khấu mang tính cố định, nghĩa là ban hợp xướng được sắp xếp ở các vị trí không thay đổi trong suốt thời gian tác phẩm được trình diễn. Để kết thúc chương trình nhạc thính phòng hàng năm mang tên “*Tiếng Dương cầm hát – Piano Sings*” vào ngày 16/3/2013 vừa qua tại Nhà hát Tp. Hồ Chí Minh, khi trình diễn bản hợp xướng “*Từ thế giới mới*” do chúng tôi biên soạn từ chủ đề 1, chương IV, bản giao hưởng số 9 của Antonín Dvořák, chúng tôi đã áp dụng phương thức thay đổi không gian diễn theo một sắp xếp cố định trong suốt thời gian 2 ban hợp xướng (người lớn và thiếu nhi) trình diễn. Trên sân khấu là bè Soprano và Alto cùng với ban hợp xướng thiếu nhi. Bè Nam của ban hợp xướng người lớn được bố trí trong 4 lô ở 2 bên cánh nơi hàng ghế khán giả, gần sân khấu. Bè Bass trong 2 lô ghế bên dưới và bè Tenor ở 2 lô ghế bên trên [H.15 – 17, tr.174, 175].

Việc tạo hình sân khấu như vậy không chỉ nhằm tìm ra cái mới để thu hút người xem mà còn tạo được hiệu quả sân khấu, chuyển tải ý đồ nghệ thuật của đạo diễn đến khán thính giả và hình thành âm thanh hợp xướng đẹp, đáp ứng nhu cầu của người nghe.

b). Thay đổi không gian diễn

Thay đổi không gian diễn là cách khai triển mở rộng của phương thức tạo hình sân khấu trên đây. Việc thay đổi có thể được thực hiện cố định ngay từ đầu hay trong một phần nào đó của tác phẩm. Cũng có thể thay đổi không gian diễn một cách lưu động (trong lúc tác phẩm được trình diễn). Ở hình 18 và 19 [Pl.1, tr.175 và 176], trong phần đầu của tác phẩm, một phần ban hợp xướng từ bên dưới vừa hát vừa di chuyển lên vị trí dưới chân sân khấu. Tại đó, tác phẩm tiếp tục được hát lên

và cuối cùng nhóm bên dưới di chuyển lên sân khấu để hợp chung với phần còn lại của ban hợp xướng ở bên trên và trình diễn bản hợp xướng đến lúc kết thúc. Hình 23 [Pl.1, tr.178] cho thấy hợp xướng được tạo hình sân khấu thay đổi cấu trúc trên cơ sở (dàn ngang). Vào chỗ cao trào của tác phẩm, ban hợp xướng rời khỏi bậc hát phía sau mà dâng lên trước nhằm tạo cảm giác gần gũi với khán thính giả, đem âm nhạc đến gần với người nghe hơn.

Về mặt âm thanh học, âm thanh có hai loại: tần số cao và tần số thấp. Với âm thanh cao, số lần dao động của sóng âm trong một giây sẽ nhiều hơn của âm thanh trầm. Sự liên quan giữa bước sóng và tốc độ âm được biểu hiện qua công thức:

$$\lambda = C / F; \text{ trong đó : } C - \text{tốc độ âm (m)} \text{ và } F - \text{tần số (Hz).}$$

Như vậy bước sóng của các tần số thấp lớn hơn bước sóng của các tần số cao dẫn đến độ lan tỏa trên mặt đất ít bị cản trở hơn. Khi trình diễn trong buổi hòa nhạc được đề cập trên đây, chúng tôi sắp xếp bè Bass ở 2 lô bên dưới và bè Tenor ở 2 lô bên trên. Trong cách sắp xếp ban hợp xướng theo lối truyền thống, giọng Nữ (tần số cao) được đặt bên dưới giọng Nam (tần số thấp). Điều đó có lợi là bước sóng của 2 loại giọng này hòa quyện vào nhau và cho ra âm thanh cân đối trong khu vực phía trước ban hợp xướng, đặc biệt ở khoảng vị trí của người chỉ huy. Nhưng ở các khu vực bên dưới khán giả, càng xa sân khấu càng nghe không rõ nếu không sử dụng thiết bị khuếch âm.

Sự thay đổi không gian diễn một cách lưu động hoặc cố định vừa giúp giải quyết được vấn đề về âm thanh hợp xướng, vừa giúp chúng ta thể hiện được những ý đồ riêng qua việc cho các bè giọng xuất hiện trước khán giả như thế nào (như tăng cường bè trầm khi bị yếu hay ít người, khi các bè diễn phức điệu với chủ đề xuất hiện trên nhiều bè khác nhau, v.v...).

c). Hợp xướng thực hiện vũ đạo, diễn xuất

Thanh xướng kịch (oratorio) là một loại hình hợp xướng lớn được xem như một trong 4 thể loại thanh khí nhạc²⁶ đặc trưng của thời kỳ âm nhạc Baroque. Điểm khác nhau cơ bản giữa thanh xướng kịch so với nhạc kịch (opera) là thanh xướng kịch được ban hợp xướng trình diễn không có động tác đi kèm. Trong opera, ban hợp xướng vừa hát vừa làm động tác hoặc diễn xuất như nhóm diễn viên. Trên cơ sở nghệ thuật đó, tại thành phố đã xuất hiện (tuy chưa nhiều) một số buổi trình diễn hợp xướng trong đó, toàn bộ ban hợp xướng vừa hát vừa thực hiện vũ đạo và diễn xuất. Tuy nhiên cho đến nay vũ đạo vẫn chỉ mang tính minh họa. Yếu tố mới cần có ở đây là diễn xuất của ban hợp xướng không chỉ đóng vai trò phụ, thêm thắt mà còn xuyên suốt cả tác phẩm và phải trở thành một phương tiện hỗ trợ cho ca từ.

d). Đa hợp xướng

Khi nhu cầu của tác phẩm cần có số lượng thành viên mà một ban hợp xướng không đáp ứng đủ, người ta có thể ghép hai hay nhiều ban hợp xướng lại. Sự kết hợp này chỉ mang tính hình thức, tạo vẻ hoành tráng bên ngoài. Kiểu trình diễn đa hợp xướng mà chúng tôi đề cập xuất phát từ ý đồ nghệ thuật của người sáng tác.

Khi phối hợp xướng cho ca khúc “*Thơm ngát ơn Người*” (nguyên tác: Từ Huy), chúng tôi kết hợp giọng lĩnh xướng, hợp xướng 4 bè hỗn hợp và hợp xướng thiếu nhi. Trong đó hai phần hợp xướng được tiến hành giai điệu độc lập, trao đổi vị trí lúc thì đảm nhiệm vai trò chính, lúc thì giữ phần đệm [Vd.1, Pl.2, tr.181].

Trong mục 3-3, chương 3, “*Biển*” của tổ khúc dân ca hợp xướng “*Dòng chảy*” (Trần Mạnh Hùng), tác giả đã sử dụng hợp xướng 4 bè cùng diễn với nhóm lĩnh xướng 4 giọng (trong các vai: Cô con gái, Bà mẹ, Cậu con trai và Ông bố). Kiểu trình diễn đa hợp xướng này đã được thực hiện trên sân khấu Nhà hát Thành phố trong chương trình “Giai điệu Mùa thu” vào ngày 16/8/2013 [Vd.2, Pl.2].

²⁶ Các thể loại kia là opera, cantata và passion.

Các phương thức trình diễn hợp xướng trên đây có thể được áp dụng riêng biệt hoặc kết hợp với nhau để tạo nên những yếu tố mới trong hoạt động biểu diễn hợp xướng và là cơ sở để tổ chức những loại hình hợp xướng mới một cách có hệ thống.

Kể từ năm 2000, trên sân khấu của Nhạc viện và Nhà hát thành phố bắt đầu xuất hiện nhiều đoàn nghệ thuật đến từ nhiều nước trên thế giới. Nghệ sĩ và người dân thành phố dần dần được tiếp xúc với các khuynh hướng mới về biểu diễn âm nhạc quốc tế, trong đó có biểu diễn hợp xướng. Sau *Liên hoan và hội thi hợp xướng quốc tế lần thứ nhất* được tổ chức tại Hội An vào năm 2011, bên cạnh niềm vui về kết quả đạt được là sự ngỡ ngàng vì có quá nhiều loại hợp xướng khác nhau, mới lạ đối với những người hoạt động biểu diễn hợp xướng Việt Nam được đưa vào nhiều hạng mục tranh tài. Bắt nguồn từ những kinh nghiệm thực tế cá nhân về tổ chức biểu diễn hợp xướng nhiều năm tại thành phố, chúng tôi muốn đề xuất việc tổ chức một số loại hình hợp xướng mới để hoạt động biểu diễn hợp xướng của thành phố sớm hòa nhập được với dòng phát triển hiện nay trong khu vực và trên thế giới.

* Hợp xướng phi truyền thống

Trong biểu diễn hợp xướng ở thành phố Hồ Chí Minh, để đáp ứng với nhu cầu thưởng thức của khán giả và mong muốn thể hiện của nghệ sĩ đương đại cần có những ban hợp xướng theo các phong cách mới lạ, hiện đại từ danh mục biểu diễn đến cách trình diễn trên sân khấu. Chẳng hạn, một ban hợp xướng chuyên biểu diễn các tác phẩm hợp xướng theo phong cách jazz, rock, gospel, dân tộc,... Chúng tôi gọi những ban hợp xướng mà từ phong cách biểu diễn đến danh mục tác phẩm trình diễn đều khác với “lệ thường” của các ban hợp xướng trước đây là **hợp xướng phi truyền thống**. Dĩ nhiên, cái mới cần phải được nghiên cứu, thử nghiệm.

Ở nhiều nước trên thế giới, ban hợp xướng phi truyền thống là loại hình không còn mới lạ. Để có phong cách biểu diễn phi truyền thống trước hết cần có những tác phẩm hợp xướng không theo truyền thống. Vì vậy, các ban hợp xướng này phải có đội ngũ sáng tác riêng. Trong hợp xướng phi truyền thống, ngoài các sáng tác mới thích hợp, chúng ta còn phải đưa vào những phương thức biểu diễn, quan niệm dàn dựng sân khấu không theo quy ước, khác với thói quen đã từng có trong nghệ thuật

biểu diễn trước đây. Vấn đề là những cái mới đó phải xuất phát từ yêu cầu nghệ thuật trình diễn. Claude Debussy đã nói: “Các tác phẩm nghệ thuật tạo nên quy luật chứ không phải quy luật làm nên tác phẩm”.

Quan niệm về nghệ thuật phi truyền thống rất rộng và là một vấn đề mở. Nhưng có một xu hướng tiêu cực thường xảy ra là sa đà vào việc tìm những phương thức trình diễn phức tạp đến quái lạ. Phức tạp quá độ luôn đi ngược với nghệ thuật.

* Hợp xướng dân ca đương đại

Từ nguyên bản, dân ca Việt Nam vốn không có thể loại hợp xướng nhiều bè mà chỉ có hát nhóm đồng giọng. Đã có nhiều tác giả ở thành phố dựa trên giai điệu của các bài dân ca để viết thành ca khúc hợp xướng cho nhiều bè giọng. Có thể nói khi áp dụng hợp xướng nhiều bè cho dân ca chúng ta đã mang yếu tố đương đại vào thể loại này rồi. Trong 3 liên hoan hợp xướng quốc tế ở Hội An và Huế vừa qua, đoàn Việt Nam tham gia chủ yếu và tỏ ra có thể mạnh ở loại hình hợp xướng dân ca đương đại. Rõ ràng là sự phong phú và đa dạng của văn hóa Việt Nam qua cách kết hợp giữa giọng hát và động tác sân khấu trong đó có trang phục đã ảnh hưởng tốt đến các buổi biểu diễn hợp xướng và gây ấn tượng mạnh cho ban giám khảo cũng như khán thính giả [H.12 và 13, Pl.1, tr. 172 và 173]. Tuy nhiên những động tác sân khấu, thậm chí có những phần múa (do hợp xướng đảm nhiệm) vẫn đang dừng ở mức minh họa. Cần khai thác dân vũ và đưa những động tác biểu diễn trở thành một phần của các sáng tác hợp xướng trên chủ đề dân ca.

* Hợp xướng tài tử

Theo cách hiểu phổ thông cho đến nay ở nước ta, từ *ng nghiệp dư* vẫn được dùng để gọi chung cho 2 thuật ngữ *non professional* (không chuyên nghiệp) và *amateur*²⁷ (tạm dịch là “tài tử”). Và cũng theo cách hiểu đó, những gì được gọi là “ng nghiệp dư” thường được hiểu thiên lệch là kém chất lượng hơn, ở một đẳng cấp thấp hơn “chuyên nghiệp”. Trong luận án này chúng tôi sử dụng thuật ngữ “hợp xướng tài

²⁷ có nguyên gốc từ “**amare**” (tiếng Ý) nghĩa là **yêu mến**. Như vậy, “amateur” cần được hiểu là *người yêu mến* (một ngành nghề, bộ môn nào đó) thay vì vẫn thường được hiểu là “*người kém chất lượng, thiếu chuyên nghiệp*”.

tử” để gọi loại hợp xướng bao gồm các thành viên là những người không sống bằng nghề ca hát nhưng yêu thích hoạt động hát tập thể.

Trong lời giới thiệu và tuyển mộ thêm thành viên cho ban hợp xướng đương đại **“Rockit”** (Canada) của mình nhạc trưởng J. Douglas Dodd đã nói không úp mở về loại hình hợp xướng mới: “Nó được dành cho những ai thích biểu diễn qua việc học hỏi, thử nghiệm, phát huy và kết hợp những quan niệm nghệ thuật tiên phong (avant-garde) với những quan niệm biểu diễn ở nhà hát đối với những ca khúc đương đại được soạn cho hợp xướng. Bạn không cần phải biết đọc nhạc. Đó thực sự không phải là vấn đề. Bạn sẽ được giúp đỡ để nghe tác phẩm rồi thực tập nhiều lần để nắm được tác phẩm ấy”²⁸. **Rock Choir** là một ban hợp xướng có nguồn gốc từ Vương quốc Anh, được xem là ban hợp xướng tài tử đương đại và lớn nhất thế giới²⁹ với hơn 16.000 thành viên thường xuyên biểu diễn tại 186 điểm diễn khác nhau trong khối Liên hiệp Anh. [H.24, 25, Pl.1, tr.178, 179]. Báo chí tại Anh vào năm 2011 đã gọi Rock Choir là *“một hiện tượng ca hát cộng đồng phủ khắp cả nước”, “một hiện tượng quốc gia”*. Đây là một ban hợp xướng tài tử có nhiều kinh nghiệm của hoạt động hợp xướng cộng đồng đi từ phong cách truyền thống kinh điển đến biểu diễn đương đại qua việc luyện thanh, tập dượt tập thể và huấn luyện âm nhạc trực tiếp (không theo trường lớp). Các thành viên ban hợp xướng không phân biệt về tuổi tác và trình độ kinh nghiệm âm nhạc. Điểm chung của họ chỉ là *“tình yêu dành cho loại hình hát hợp xướng”*.

Thành phố Hồ Chí Minh hiện đang có rất nhiều ban hợp xướng thuộc loại tài tử như vậy nhưng chưa được định hướng phát triển từ phía người khai sinh, tổ chức đến sự quan tâm của chính quyền.

²⁸ Trích phát biểu trên trang Web của ban hợp xướng Rockit <http://www.headliners.ca/featured/rockit-chorus/>

²⁹ Theo sách kỷ lục thế giới Guinness 2012.

Tiểu kết chương 1

Qua khảo sát của chương này chúng ta đã thấy sự phát triển song hành của nhạc đạo và nhạc đời là đặc điểm chung của quá trình phát triển nhạc hợp xướng tại thành phố Hồ Chí Minh trong hai giai đoạn trước và sau năm 1975.

Nhìn chung, hợp xướng thế tục của Sài Gòn trước năm 1975 (hay của miền Nam, nói rộng hơn) có thủ pháp, trình độ và nghệ thuật biểu diễn không đa dạng, phong phú như nghệ thuật hợp xướng ở miền Bắc vào cùng thời kỳ hoặc như ở thành phố Hồ Chí Minh sau năm 1975 đến nay. Trong giai đoạn đó, sự phát triển của hợp xướng chủ yếu vẫn là tự phát, thiếu định hướng và mang dấu ấn của nhạc đạo đi “vào đời” nên vấn đề kỹ thuật biểu diễn của các ban hợp xướng còn nhiều hạn chế. Kỹ thuật biểu diễn hợp xướng là kết quả của một quá trình luyện tập có phương pháp và có thời gian. Từ sau năm 1975 đến nay, nhạc hợp xướng tại thành phố có thêm nhiều nhà chỉ huy được đào tạo bài bản ở trong nước cũng như từ nước ngoài về. Bên cạnh đó, việc luyện giọng, học hỏi và trau dồi nghệ thuật hợp xướng ngày càng được phổ biến hơn. Cho nên không phải là thiên kiến nếu nói, trình độ biểu diễn của các ban hợp xướng (tôn giáo lẫn thế tục) tại thành phố sau năm 1975 cao hơn trước kia. Tuy nhiên kỹ thuật biểu diễn của các ban hợp xướng ở đây vẫn còn một thực tế là: các thành tố vẫn được phát triển một cách rất tự nhiên, chưa được hệ thống. Cho đến nay với mật độ hát hợp xướng trong phụng vụ ở nhà thờ khá dày, ít có ca đoàn nào chú ý đến việc rèn luyện các thành tố của kỹ thuật biểu diễn hợp xướng. Giờ tập hát đa phần diễn ra như một thói quen và phải chạy theo cho kịp các yêu cầu của phụng vụ thánh lễ. Do vậy kỹ thuật biểu diễn hợp xướng vẫn còn là một khái niệm xa lạ với nhiều ban hợp xướng tôn giáo. Ngoại trừ ban hợp xướng của Nhà hát Giao hưởng Nhạc Vũ Kịch Tp. Hồ Chí Minh ra, các ban hợp xướng thế tục khác hầu như chỉ được quy tụ một cách “thời vụ” khi có chương trình nào cần đến. Để hoạt động biểu diễn hợp xướng tại thành phố phát triển đúng hướng như ở nhiều nước trên thế giới, việc trau dồi, rèn luyện các thành tố của kỹ thuật biểu diễn cho ban hợp xướng là điều cần phải được thực hiện nghiêm túc và có hệ thống.

Chương 2:

NỘI DUNG ĐỀ TÀI, THỂ LOẠI, HÌNH THỨC VÀ PHỐI BÈ

Cùng một nội dung đề tài về dân ca Việt Nam nhưng các tác phẩm hợp xướng “*Trống cơm*” (Bình Trang), “*Đèn cù*” (Viết Chung) và “*Dòng chảy*” (Trần Mạnh Hùng) thuộc về hai thể loại khác nhau: hai tác phẩm đầu là ca khúc hợp xướng, còn sáng tác sau là một tổ khúc gồm 21 bài dân ca. Cũng như thế, cùng một hình thức rondo nhưng “*Đêm bình an*” (Ngô Duy Linh) thuộc thể loại ca khúc hợp xướng, trong khi Chương III của “*Trở về Trường Sơn*” (Thế Bảo) nằm trong một tác phẩm thuộc thể loại hợp xướng với dàn nhạc đệm. Như vậy, giữa nội dung đề tài, thể loại và hình thức âm nhạc có một mối tương quan nhất định: phạm trù này giúp xác định, lựa chọn phạm trù kia cho thích hợp. Riêng đối với nhạc hợp xướng, cách thức phối hợp các bè là một phương tiện hữu hiệu để gắn kết mối tương quan này.

Nội dung đề tài thay đổi theo thời đại. Thể loại và hình thức âm nhạc được tô điểm theo trải nghiệm và kiến thức của nhiều thế hệ đi trước để đúc kết thành những quy luật và nguyên tắc phát triển mang tính tương đối, có thể thay đổi tùy theo không gian và thời gian. Chẳng hạn, theo quan niệm về biến tấu trong nhạc phương Tây thì các biến khúc phải được phát triển dựa trên một (có khi hai) chủ đề. Nhưng khi phân tích các bản hợp xướng Việt Nam, chúng tôi thấy sự khác biệt giữa chủ đề và các biến tấu thường không rõ ràng. Một trong những nguyên nhân đó là giới hạn của phương tiện thể hiện nội dung đề tài: ca từ (dấu giọng, khổ thơ,...).

Theo PGS TS Nguyễn Thị Nhung, “Phát hiện nội dung và ý nghĩa nghệ thuật của tác phẩm là công việc chính của phân tích” [43, tr. 10]. Vì vậy, công việc trước tiên chúng tôi làm để phân tích, tìm hiểu các tác phẩm hợp xướng được chọn trước

và sau năm 1975 là khảo sát về nội dung đề tài, thể loại, hình thức và cách phối bè được dùng trong các tác phẩm ấy.

2.1. NỘI DUNG ĐỀ TÀI

Sau khi tham khảo các tài liệu như: trang web lớn nhất hiện nay³⁰ chuyên lưu trữ các tác phẩm hợp xướng trên thế giới qua nhiều thời kỳ và thông cáo về các hạng mục trong một số kỳ thi hợp xướng quốc tế (gần đây nhất là “*Thông cáo về cuộc thi hợp xướng quốc tế lần thứ IV*”³¹ sẽ được tổ chức tại Hội An từ ngày 29/4 đến 03/5/2015), chúng tôi nhận thấy đề tài của các sáng tác hợp xướng thường được chia thành các nhóm như: thánh ca, thể tục và dân ca. Trong quá trình hình thành, phát triển để phục vụ cộng đồng, do nhu cầu của biến đổi xã hội, tôn giáo, hợp xướng tại thành phố Hồ Chí Minh chuyển tải nhiều chủ đề, nội dung đa dạng. Vì với người Việt Nam nhạc hợp xướng là một thể loại thanh nhạc trình trọng, hoành tráng nên các tác giả gửi vào đó nhiều nội dung, chủ đề như thế. Có chủ đề được khai thác nhiều đến mức tạo nên một nét riêng cho nhạc hợp xướng Việt Nam. Chúng tôi tạm chia thành ba nhóm sau.

2.1.1. Đề tài liên quan đến tôn giáo

Có thể chia các sáng tác hợp xướng tôn giáo ra thành hai nhóm đề tài: *dùng trong phụng vụ* và *ngoài phụng vụ*. Phụng vụ là việc thờ phượng mang tính công cộng, do một cộng đồng tín hữu của một tôn giáo nào đó thực hiện với Đấng mà họ tôn thờ. Âm nhạc được xem như một thành phần không thể thiếu trong việc thờ phượng đó. Theo GS TS Nguyễn Thuyết Phong các nghi lễ Phật giáo, người ta dùng cách gọi “lễ nhạc” thay cho loại âm nhạc phụng vụ [140]. Trong các tôn giáo tại thành phố Hồ Chí Minh gần như chỉ có Công giáo và Tin Lành mới có nhạc hợp xướng đi kèm các nghi thức phụng vụ.

³⁰ Choral Public Domain Library (Thư viện công cộng về hợp xướng), www.cpdlib.org

³¹ <http://www.hoianworldheritage.org.vn/vi/news/Dai-hoi-hop-xuong/Thong-cao-Hoi-Thi-Hop-xuong-Quoc-te-tai-Viet-Nam-lan-thu-IV-927.hwh>

a). Hợp xướng dùng trong phụng vụ

Những bài thánh ca hợp xướng này có đề tài nội dung trích từ Kinh Thánh, các Thánh vịnh, Thánh thi được dùng kèm với nghi thức trong thánh lễ của đạo Công giáo và Tin Lành. Trong đạo Công giáo những nghi thức phụng vụ này được chia thành 4 nhóm theo thời gian trong năm, gọi là *mùa phụng vụ*. Một năm phụng vụ bao gồm 5 mùa theo thứ tự: *Vọng*, *Giáng sinh*, *Chay*, *Phục Sinh*, và *Thường niên*. Mùa *Thường niên* (hay *Quanh năm*) gồm 34 tuần lễ nằm xen kẽ giữa các mùa *Giáng sinh* và mùa *Chay*, giữa mùa *Phục sinh* và mùa *Vọng*. Hệ thống lịch Phụng vụ còn được chia thành 3 loại tương ứng với 3 năm khác nhau, gọi là năm A, năm B, và năm C. Chủ đề của các thánh lễ được tiến hành theo lịch phụng vụ và xoay vòng theo chu kỳ năm A đến B và C.

Trong số những bài được chọn để phân tích có các ca khúc hợp xướng tôn giáo dùng trong phụng vụ như: “*Bài ca Truyền tin*” (Tiến Dũng), “*Đêm bình an*” (Ngô Duy Linh),...Ngoài ra, các Bộ Lễ (Missa) có thể kể vào loại nhạc hợp xướng dùng trong phụng vụ.

b). Hợp xướng dùng ngoài phụng vụ

Đối với nhạc hợp xướng Công giáo, những tác phẩm nào không dùng trong phụng vụ thánh lễ nói trên đều được coi là *hợp xướng ngoài phụng vụ*. Như thế, tuy chúng có mang đề tài tôn giáo nhưng không được sử dụng trong thánh lễ. Trong đạo Tin Lành, khái niệm hợp xướng bên ngoài phụng vụ không được phân biệt rõ như ở Công giáo. Tuy không có hình thức hợp xướng trong lễ nhạc Phật giáo nhưng từ sau năm 2000, hợp xướng mang màu sắc Phật giáo đã bắt đầu xuất hiện đôi chút trong những chương trình văn nghệ phục vụ các đại lễ tôn giáo mang các đề tài về Phật đản, Vu Lan, v.v... Một số tác phẩm hợp xướng ngoài phụng vụ được chọn để phân tích trong luận án này là “*Ave Maria*” (Hải Linh; *thơ*: Hàn Mặc Tử), “*Đêm Giáng sinh*” (Kim Long), “*Dâng hương*” (Hồ Đăng Tín), “*Bài ca Hoằng pháp viên*” (Khánh Vinh),... Nhìn chung, chủ đề văn học của các tác phẩm hợp xướng tôn giáo thường có giới hạn nhất định. Đặc biệt với loại hợp xướng dùng trong phụng vụ luôn có nội dung được quy định cụ thể nhằm phục vụ cho thánh lễ tương ứng.

2.1.2. Đề tài về quê hương

a) Nội dung chính trị, lịch sử

Đây là mảng đề tài được khai thác nhiều nhất trong nhạc hợp xướng phổ biến tại thành phố nói riêng và trên cả nước nói chung. Các hợp xướng thuộc loại này đã góp phần tạo nên một đặc điểm riêng cho nhạc hợp xướng Việt Nam. Khó tìm thấy nước nào trên thế giới có số lượng sáng tác hợp xướng mang đề tài chính trị và lịch sử nhiều như ở nước ta. Một điều không thể chối cãi là thể loại hợp xướng này đã góp phần đáng kể trong việc nuôi dưỡng và phát triển lòng yêu nước, công cuộc chống ngoại xâm và nhiệm vụ xây dựng, bảo vệ tổ quốc. Bên cạnh đó có sự trùng hợp của thời gian ra đời hợp xướng ở nước ta với giai đoạn lịch sử chiến tranh kéo dài nhằm giành độc lập cho đất nước.

Trải qua những thăng trầm lịch sử, từ giai đoạn chống lại sự thôn tính của quân Tàu phương Bắc đến lúc bị thực dân Pháp đô hộ và đế quốc Mỹ xâm lăng, đã có nhiều tác phẩm hợp xướng ra đời như những chứng tích về tính anh hùng, không chịu khuất phục ngoại bang của người Việt Nam. Hợp xướng là loại hình chuyên tải được nhiều nội dung chính trị, lịch sử nhất, hiệu quả nhất mà không có thể loại nhạc nào so sánh được. Ngày nay, khi đất nước đã hòa bình, “non sông liền một dải”, nhiều chủ đề mang tính chính trị (lúc mới được sáng tác) đã trở thành lịch sử (đối với con người đương đại).

Những sáng tác hợp xướng thuộc đề tài này được dùng trong luận án như:

+ trước 1975: các tác giả thường đề cập đến những nội dung lịch sử trong nhiều thế kỷ trước đó như: “*Sông Hát*” (Viết Chung – Nguyễn Tùng); Hải Linh với các tác phẩm: *Bao chiến sĩ anh hùng*, *Xuân Bính Tuất*, “*Nhớ ơn Hùng Vương*” (Ngô Duy Linh – lời: Viết Chung), “*Ái Chi Lăng*” và “*Bạch Đằng giang*” (Trần Văn Tín – nguyên tác: Lưu Hữu Phước), “*Xuân Quang Trung*” (Vũ Văn Tuynh),...

+ sau năm 1975: đề tài của hợp xướng thiên về giai đoạn lịch sử của thế kỷ XX hơn như: “*Trở lại Trường Sơn*” (Thế Bảo), “*Hành quân đêm*” (Minh Cầm – nguyên tác: Xuân Hồng), “*Ngàn xuân Thăng Long*” (Hoàng Cương), “*Điện Biên*” (Trần Mạnh Hùng – nguyên tác: Nguyễn Thụy Kha),...

b) Về cảnh quan đất nước, con người

Lòng yêu nước không chỉ thể hiện ở sự đấu tranh mà còn nơi tình yêu dành cho đất nước, từ những cảnh thiên nhiên nên thơ hay hùng vĩ đến con người đã góp phần tạo nên cảnh quan ấy. Loại đề tài này cũng được nhiều tác giả lựa chọn, chỉ kém sau đề tài về chính trị, lịch sử. Trong luận án này chúng tôi đã chọn một số sáng tác về quê hương, đất nước như: “*Mẹ quê hương*” (Nguyễn Bách), “*Việt Nam minh châu trời Đông*” (Nguyễn Bách – nguyên tác: Hùng Lô), “*Hội Trùng dương*” (Trần Chúc – nguyên tác: Phạm Đình Chương), “*Tình một nhà*” (Tiến Dũng), “*Hương quê*” (Hải Linh),... Trước năm 1975, đề tài về đến cảnh quan đất nước được các tác giả khai thác nhiều hơn như: “*Đà Lạt trắng mờ*” (Hải Linh – thơ: Hàn Mặc Tử), “*Hoàng hôn*” (Hải Linh), “*Hồn quê*” (Ngô Duy Linh – thơ: Võ Thanh), “*Cửu Long dâng sóng*” (Ngô Duy Linh – thơ: Viết Chung). Trong khi đó, các tác giả sau năm 1975 chú trọng nhiều đến nội dung con người, nhân vật cụ thể hơn như những tác phẩm: “*Hát về Người – Hồ Chí Minh*” (Khánh Vinh, thơ: Sergei Aphonin), “*Vàng trắng Đồng Lộc*” (Đào Trọng Minh – thơ: Bùi Mạnh Hào), “*Linh cảm*” (Phạm Minh Tuấn – thơ: Phan Trọng Tảo), “*Tình ca lính đảo xa*” (Lê Quân),...

2.1.3. Đề tài lấy từ nội dung văn học, dân ca

Sáng tác hợp xướng tại Sài Gòn trước 1975 thường khai thác đề tài từ văn học, thơ ca dân gian hoặc của những nhà thơ nổi tiếng thuộc nhiều thế hệ trước. Chẳng hạn, riêng Hải Linh có các tác phẩm như: “*Cóc quân*” (lời: Đông Anh), “*Đà Lạt trắng mờ*” (thơ: Hàn Mặc Tử), “*Duyên kỳ ngộ*” (thơ: Hàn Mặc Tử), “*Hồ Non Nước*” (thơ: Võ Thanh), “*Chinh phụ ngâm khúc*” (8 câu đầu Chinh phụ ngâm khúc của Đoàn Thị Điểm), “*Cung đàn bạc mệnh*” (thơ: trích Truyện Kiều của Nguyễn Du), “*Ave Maria*” (thơ: Hàn Mặc Tử), “*Ra đời*” (thơ: Hàn Mặc Tử). Viết Chung cũng là tác giả có rất nhiều hợp xướng thuộc mảng đề tài này như: “*Đây thôn Vỹ Dạ*” (thơ: Hàn Mặc Tử), “*Xuân như ý*” (thơ: Hàn Mặc Tử).

Sau năm 1975, ít có tác giả khai thác đề tài văn học, thơ ca. Trong số giới hạn đó, thường gặp đề tài từ thơ ca đương đại hơn, như được dùng trong luận án này có:

“*Bài ca Hồ Chí Minh*” (Vĩnh Lai phổ từ một bài thơ không rõ tác giả được đăng trên báo *Nhân Dân* năm 1969), “*Bài ca Việt Nam*” (Ca Lê Thuần; thơ: Lê Anh Xuân), “*Vàng trắng Đồng Lộc*” (Đào Trọng Minh; thơ: Bùi Mạnh Hảo),...

Trong mảng đề tài này, có sáng tác chỉ lấy cảm hứng và trích dẫn từ nội dung văn học và cũng có những sáng tác giữ gần như nguyên vẹn các lời thơ gốc (như trường hợp 3 sáng tác của Vũ Đình Ân ra đời liên tiếp trong những năm gần đây: “*Truyện Kiều*”, “*Lục Vân Tiên*”, “*Chinh phụ Ngâm*”) làm cho tác phẩm gần với kiểu “đọc thơ trên nền nhạc” hơn là một trường ca hợp xướng.

Giống như ở nhiều nước trên thế giới, chủ đề được trích hay mô phỏng từ dân ca luôn là mảng sáng tác đáng lưu ý. Các tác giả ở Sài Gòn trước năm 1975 cũng thường viết hợp xướng mô phỏng từ các bài dân ca Việt Nam. Trong số đó, Viết Chung chiếm ưu thế với các tác phẩm: từ dân ca Bắc bộ như “*Đèn cù*”, “*Tát nước đầu đình*”, “*Trống cơm*”, “*Hát hội xuân hồng*”; dân ca miền Trung có: “*Ai đi đường ấy*”; dân ca Nam bộ có: “*Ru con*”, “*Duyên tình ngựa ô*”, “*Làm mùa*”,...Sau năm 1975 rất ít tác giả viết hợp xướng mô phỏng từ dân ca. Ngoài 2 bản “*Trống cơm*” của Bình Trang (1980) và Nguyễn Bách (2002) thì phải mất một thời gian dài, trên sân khấu thành phố mới có tổ khúc dân ca “*Dòng chảy*” (Trần Mạnh Hùng, 2013) gồm 21 bài dân ca thuộc 3 miền và một số dân tộc khác.

2.2. THỂ LOẠI

Tính cho đến nay đã có khá nhiều tác phẩm hợp xướng thuộc các thể loại khác nhau được biểu diễn tại thành phố Hồ Chí Minh. Qua phân tích các tác phẩm được chọn, dựa trên cấu trúc và cách thể hiện của tác phẩm chúng tôi tạm chia thành:

1/. Ca khúc hợp xướng: Đây là thể loại có số tác phẩm nhiều nhất trong cả hai giai đoạn trước và sau năm 1975. Riêng trong nhạc tôn giáo, có thể nói đa phần là những ca khúc ngắn được soạn cho hợp xướng hoặc được trình diễn theo kiểu hợp ca. Một số ca khúc hợp xướng tôn giáo được dùng đến trong luận án này như: “*Đêm Bình an*” (Ngô Duy Linh), “*Đêm Giáng sinh*” (Kim Long – thơ: Đỗ Xuân Quế), “*Bài ca Hoàng pháp viên*” (Khánh Vinh – ý thơ: Thích Chân Tính), “*Dâng*

huong” (Hồ Đăng Tín),...Những ca khúc hợp xướng thể tục có: “*Bông sen*” (Phạm Minh Tuấn – *thơ*: Phan Trọng Tảo), “*Vàng trắng Đồng Lộc*” (Đào Trọng Minh – *thơ*: Bùi Mạnh Hào), “*Trống cơm*” (Bình Trang), “*Đèn cù*” (Viết Chung),....

2/. Liên ca khúc hợp xướng: Đó là những bản hợp xướng gồm nhiều phần và những phần này có thể được trình diễn độc lập. Trong luận án này chúng tôi sử dụng 3 liên ca khúc hợp xướng gồm: “*Ave Maria*” (Hải Linh – *thơ*: Hàn Mặc Tử), “*Bài ca mừng xuân*” (Nguyễn Văn Nam) và “*Hòn Vọng Phu*” (Lê Thương – không rõ tác giả phối hợp xướng). Các liên ca khúc này đều gồm 3 chương và thường được biểu diễn độc lập. Chẳng hạn các phần độc lập được biểu diễn nhiều nhất trong các liên ca khúc ấy là: “*Ave Maria – Hợp xướng mở đầu*”, “*Đi chợ hoa*” và “*Ai xuôi vạn lý*” (Hòn vọng phu II).

3/. Trường ca hợp xướng: giống liên ca khúc hợp xướng nhưng dài hơn và thường không được trình diễn thành các phần độc lập. Ví dụ: “*Cung đàn bạc mệnh*” (Hải Linh; *thơ*: Nguyễn Du “*Hội Trùng Dương*” (Trần Chúc – *nguyên tác*: Phạm Đình Chương), “*Mẹ Quê hương*” (Nguyễn Bách), “*Sông Hát*” (Viết Chung – Nguyễn Tùng), “*Cánh chim Lạc Việt*” (Viết Chung), “*Truyện Kiều*” (Vũ Đình Ân; *thơ*: Nguyễn Du),...

4/. Tổ khúc hợp xướng: là một chuỗi những bản hợp xướng ngắn, được sắp xếp theo một chủ đề nào đó. Thể loại này lớn hơn liên ca khúc hợp xướng. Điển hình của loại này là “*Dòng chảy*” của Trần Mạnh Hùng. Tổ khúc này có 21 bài dân ca (các miền) được chia thành: chương 1 “*Suối*” với 6 mục, chương 2 “*Sông*” gồm 9 mục và chương 3 “*Biển*” có 3 mục.

5/. Hợp xướng không nhạc đệm: Đó là các tác phẩm a cappella: “*Bài ca Hồ Chí Minh*” (Vĩnh Lai) và “*Linh cảm*” (Phạm Minh Tuấn).

6/. Hợp xướng với dàn nhạc đệm: Trong luận án này chúng tôi khảo sát các hợp xướng với dàn nhạc đệm như: “*Điện Biên*” (Trần Mạnh Hùng – *nguyên tác*: Nguyễn Thụy Kha), “*Tiếng hát biên thùy*” (Tô Hải), “*Tình ca lính đảo xa*” (Lê Quân), “*Trở lại Trường Sơn*” (Thế Bảo), “*Bài ca truyền tin*” và “*Tình một nhà*” (Tiến Dũng).

7/. Giao hưởng hợp xướng: Là một giao hưởng trong đó hợp xướng xuất hiện vào những lúc khác nhau đóng vai trò như một loại nhạc cụ. Các đoạn hợp xướng đó không được biểu diễn thành một trích đoạn riêng biệt. Đó là những tác phẩm: “*Bài ca tháng Năm*” (Hoàng Cương), “*Ngàn xuân Thăng Long*” (Hoàng Cương) và “*Trẻ con Mỹ Lai*” (Lê Quang Vũ).

8/. Hợp xướng trích từ giao hưởng: Cũng như loại giao hưởng hợp xướng nhưng ở đây phần hợp xướng có thể trích ra để biểu diễn như một tác phẩm độc lập. Ví dụ: bản hợp xướng trong chương IV, “*Giao hưởng số 8*” của Nguyễn Văn Nam.

9/. Hợp xướng trích từ nhạc kịch: Giống thể loại trên nhưng được trích từ nhạc kịch. Trong luận án này chúng tôi sử dụng các hợp xướng trích từ nhạc kịch “*Người giữ cồn*” của Ca Lê Thuần.

Bên cạnh đó, chúng ta cũng có thể phân chia thể loại theo những tiêu chí khác. Chẳng hạn, nếu dựa trên chất liệu âm nhạc, chúng ta có:

- **Hợp xướng có nguyên tác là ca khúc** như: “*Việt Nam minh châu trời Đông*” (Nguyễn Bách – nguyên tác: Hùng Lĩnh), “*Hành quân đêm*” (Minh Cầm – nguyên tác: Xuân Hồng), “*Ô, mê ly*” (Lê Văn Khoa – nguyên tác: Văn Phụng), “*Hòn vọng phu*” (nguyên tác: Lê Thương)...

- **Hợp xướng phóng tác từ dân ca:** là những hợp xướng hoặc có chất liệu từ một bài dân ca, hoặc được khai triển, biến tấu trên chủ đề của một hay nhiều bài dân ca nào đó như: “*Đền cù*” (Viết Chung), “*Trống cơm*” (Bình Trang), “*Dòng chảy*” (Trần Mạnh Hùng),...

Trong sáng tác hợp xướng trước năm 1975, các thể loại nhỏ như: ca khúc hợp xướng, liên ca khúc hợp xướng được sử dụng nhiều hơn cả. Đặc biệt, không có sáng tác hợp xướng *a cappella* và ít sáng tác hợp xướng với dàn nhạc giao hưởng vì đòi hỏi nhiều kỹ thuật cả về sáng tác lẫn biểu diễn. Cũng có những trường ca hợp xướng nhưng chỉ là sự kết hợp của nhiều đoạn tác phẩm ngắn chứ không mang tính quy mô về ngôn ngữ âm nhạc. Sau năm 1975 các ban hợp xướng và dàn nhạc có nhiều điều kiện phát triển hơn đưa đến việc sử dụng nhiều thể loại hợp xướng lớn, hoặc là tác phẩm độc lập hoặc là thành phần của một tác phẩm quy mô hơn.

2.3. HÌNH THỨC

Hình thức âm nhạc hay **kiến trúc âm nhạc** được hiểu như cấu trúc tổng quan hay sơ đồ của một tác phẩm âm nhạc. Nó mô tả cách trình bày, sắp xếp các phần khác nhau trong một sáng tác. Theo quan niệm của GS Richard Middleton³², hình thức âm nhạc là “hình dạng hay cấu trúc của tác phẩm”. Qua phân tích cấu trúc của những tác phẩm đã chọn, chúng tôi ghi nhận các tác giả Việt Nam thường sử dụng các hình thức được phân thành 3 nhóm sau:

2.3.1. Hình thức đoạn đơn

2.3.1.1. Hình thức một đoạn

Các tác giả Sài Gòn hay dùng hình thức một đoạn đơn cho các ca khúc hợp xướng phỏng tác từ dân ca như: “*Trống cơm*” (Bình Trang); các mục 1-4, 1-5, 2-2, 2-5 trong tổ khúc dân ca “*Dòng chảy*” (Trần Mạnh Hùng),...

Bản hợp xướng “*Trống cơm*” có cấu trúc: **Mở đầu - ||: a :|| - Coda**

Mở đầu kéo dài trên 4 nhịp với nhịp 2/4 và bắt đầu chỉ với bè Bass đến Tenor rồi Alto. Cả ba bè dùng tiếng đệm “tình bằng, tình tang” để mô tả tiếng trống nhưng giai điệu của bè Bass có đường nét bậc thang đi xuống (xem chương 3, mục 3.1.2. , tr. 89, **Lối tiến hành giai điệu**) bắt đầu bằng quãng nhảy xa (lần đầu là quãng 5 đi lên rồi sau đó là quãng 8 lên) trong khi 2 bè Tenor và Alto chuyển động theo dạng trung tâm với bước đi liền bậc (quãng 2, quãng 3). Ngoài ra tiếng trống ở bè Bass có màu sắc khác tiếng trống ở hai bè còn lại do diễn sắc thái staccato. Các hợp âm dùng trong bài được tạo thành không theo quy luật, liên kết hòa âm nhưng theo sự gặp gỡ ngẫu nhiên giữa các âm trong thang âm Mi, điệu thức I: [Mi – Fa# – La – Si – Do#] và thang âm Si Cung: [Si – Do# – Ré# – Fa# – Sol#].

Đoạn a bắt đầu từ nhịp 5, tại đó, ba bè A – T – B vẫn bắt chước tiếng trống để chuẩn bị cho bè Soprano khởi tấu giai điệu chính từ cuối nhịp 6 và tiếp tục đến nhịp 34. Đoạn a là đoạn nhạc có hai câu với cấu trúc không nhắc lại. Câu thứ nhất dài 13 nhịp (n. 7 – 19) và câu thứ hai dài 15 nhịp (n. 20 – 34). Ở câu thứ nhất, bè Bass và

³² Giáo sư, Tiến sĩ về âm nhạc học, nguyên giảng viên đại học Newcastle (Đông Bắc nước Anh). Năm 2004 ông được đề cử làm thành viên của Viện Hàn Lâm Anh (British Academy).

Tenor giữ tiết tấu của điệu trống để đệm theo bằng những chữ được trích từ bè Soprano. Sang câu thứ hai, phần đầu của giai điệu chính (nhịp 20 – 23) được chia ra trên hai bè Bass (“Đôi con mắt”) và Tenor (“ây mấy lìm dim”), tiếp theo là trên bè Bass (“Đôi con mắt”) và Alto (“ây mấy lìm dim”) [Ví dụ 3] rồi sau đó 4 bè hợp xướng tiếp tục câu nhạc với phần giai điệu chính nằm ở bè Soprano (nhịp 24 – 34) trong khi các bè còn lại đệm theo mô phỏng nhịp trống.

Ví dụ 3: *Trống com* (dân ca Quan Họ, soạn hợp xướng: Bình Trang, nhịp 19 – 23)

Đoạn Coda dài 8 nhịp (n.35 – 42) được tiến hành theo cấu trúc ngược với đoạn mở đầu: tiếng đệm mô phỏng điệu trống dứt ở bè Alto, rồi đến bè Bass và cuối cùng dừng lại ở bè Bass để 4 bè cùng diễn hợp âm cuối cùng F#m.

Trong tác phẩm hợp xướng ở Sài Gòn trước 1975, hình thức một đoạn đơn còn được dùng ở một số đoạn của các thể loại lớn như: trường ca hợp xướng, liên ca khúc hợp xướng, tổ khúc hợp xướng, giao hưởng hợp xướng. Ví dụ đoạn 11 - *Giòng sông lên tiếng hát* (giọng d-moll) trích từ trường sử ca “*Sông Hát*” (Viết Chung – Nguyễn Tùng) có cấu trúc: | a |. Đoạn nhạc này có cấu trúc nhắc lại gồm hai câu nhạc, mỗi câu 16 nhịp chỉ khác nhau ở 2 nhịp cuối. Câu thứ nhất kết nửa: II – I₆ – II₇ – V và câu thứ hai kết trọn: V7 – I_{6/4} – I_T (kết hợp âm D-Dur). Cùng hình thức này có những ví dụ khác như: phần III, *Tấu Lạy Bà* của liên ca khúc hợp xướng “*Ave Maria*” (Hải Linh), chương III của “*Tiếng hát biên thùy*” (Tô Hải), chương IV – *Vẫn vẹn nghĩa tình* của “*Giao hưởng số 8*” (Nguyễn Văn Nam).

2.3.1.2. Hình thức hai đoạn

Đây là hình thức được sử dụng khá nhiều trong ca khúc Việt Nam (Theo PGS TS Nguyễn Thị Nhung, hình thức hai đoạn đơn bắt nguồn từ những bài dân ca có phiên khúc và điệp khúc [43, tr.105]). Đa số các bản hợp xướng (tôn giáo lẫn thế tục) được phổ biến tại thành phố thường ở thể loại ca khúc hợp xướng. Do đó hình thức hai đoạn đơn trong hợp xướng cũng được nhiều tác giả trước và sau năm 1975 áp dụng hơn cả.

Cả 3 phần (có thể trình diễn độc lập): *Ngày ra đi, Ai xuôi vạn lý, Người chinh phu về* trong tác phẩm “*Hòn Vọng Phu*” (nguyên tác: Lê Thương; phối hợp xướng: không rõ tác giả) đều được viết ở hình thức hai đoạn đơn với cấu trúc đoạn khác nhau trong mỗi phần. Phần 1, *Ngày ra đi* (giọng d-moll), có cấu trúc: **Mở đầu – a – b – a’ – b’** (hai đoạn a – b được nhắc lại)

Phần *Mở đầu* gồm 10 nhịp do giọng Soprano hát tiếng đệm “la, la” và kết thúc bằng 4 bè diễn hợp âm Dm₇ bỏ âm 3 trên triton nhịp 10. Sau 2 nhịp chuyển tiếp (n.11, 12), *đoạn a* bắt đầu từ nhịp 13 đến 35, gồm 2 câu có cấu trúc không nhắc lại: câu thứ nhất từ nhịp 13 đến 22 và câu thứ hai (n.23 – 35). Giai điệu chính trong đoạn này do bè Tenor đảm nhiệm trong khi các bè còn lại tạo tiếng đệm của trống. Ở câu thứ nhất, giai điệu có đường nét phối hợp giữa dạng dao động và bậc thang đi lên đến cuối câu thì nhảy cách bậc quãng 6 lên để vào câu thứ hai. Đường nét giai điệu của câu thứ hai bắt đầu bằng dạng “xuống – lên – xuống” rồi cũng nhảy quãng 6 lên để chuyển sang dạng chữ V (mục 3.1.2., tr.89) [Vd.3, Pl.2, tr.182]. Sau đoạn a là một nét nhạc chuyển tiếp (hay *épigraphe*) thứ hai kéo dài từ nhịp 36 đến hết nhịp 41. Tiếp theo là *đoạn b* (n.42 – 69) với cấu trúc nhắc lại: câu nhạc thứ nhất (nhịp 42 – 55) được nhắc lại có biến đổi 3 nhịp cuối để thành câu thứ hai (n. 56 – 69). Khi đoạn b kết thúc, hợp xướng trình diễn lại toàn bộ bản hợp xướng một lần nữa (tương ứng với lời 2 của ca khúc gốc) nhưng với phần phối âm khác.

Sơ đồ cấu trúc bản hợp xướng *Ngày ra đi (Hòn Vọng phu 1)*

Mở đầu	Nét nhạc chuyển tiếp 1	Đoạn a	Nét nhạc chuyển tiếp 2	Đoạn b	Lặp lại đoạn a – chuyển tiếp – b với phân phối âm khác
(1-10)	(11, 12)	(13 – 35)	(36 – 41)	(42 – 69)	(70 – 126)
		$I_9 - VII_{tn}^{sus2} - I$		$K_{6/4} - V_7 - I$	$K_{6/4} - V_7 - I$
Giọng d-moll, không có chuyển giọng					

Hình thức hai đoạn đơn còn gặp trong các ca khúc độc lập như: “*Bài ca Hoàng pháp viên*” (Khánh Vinh – ý thơ: Thượng tọa Thích Chân Tính), “*Hát lời chiêm bao*” (Lê Quang Vũ – nguyên tác: Tôn Thất Lập), “*Việt Nam mình châu trời Đông*” (Nguyễn Bách – nguyên tác: Hùng Lô),... Ngoài ra, các tác giả còn sử dụng hình thức này để xây dựng các phân đoạn trong những tác phẩm lớn hơn như trường hợp phân hợp xướng ở *Cảnh một* (giọng c-moll, nhịp 4/4, moderato) trong nhạc kịch “*Người giữ cồng*” (Ca Lê Thuần). Sau phần *Mở đầu* dài 18 nhịp của dàn nhạc, *Đoạn a* gồm 2 câu nhạc có cấu trúc nhắc lại: câu thứ nhất bắt đầu từ phách cuối của nhịp 151 đến nhịp 162 do hợp xướng giọng Nam trình diễn với kết hòa âm: $K_{6/4} - V_7 - I$; câu thứ hai (n.163 – 174) chỉ nhắc lại 4 nhịp đầu của câu thứ nhất rồi sau đó có biến đổi và do hợp xướng hỗn hợp đảm nhiệm với kết hòa âm: $I_6 - V_7 - I$. Giai điệu chính của đoạn này có dạng lượn sóng kết hợp với dạng chữ V nên che lấp được phần nào nét hơi mâu thuẫn giữa ca từ “*Đứng lên*” với nét nhạc quãng 3 xuống [Vd.4, Pl.2, tr. 183].

Sơ đồ cấu trúc phân hợp xướng ở *Cảnh Một (Người giữ cồng, Ca Lê Thuần)*

Mở đầu	Đoạn a		Đoạn b	
	Câu nhạc 1	Câu nhạc 2	Câu nhạc 1	Câu nhạc 2
(18 nhịp)	(151 – 162)	(163 – 174)	(175 – 183)	(184 – 194)
	$I_{6/4} - V_7 - I$	$I_6 - V_7 - I$	$IV_{6/4} - V_7$	$II_6 - III_6 - I$
Giọng c-moll, không có chuyển giọng				

Kiểu xây dựng hình thức hai đoạn đơn như một phần của tác phẩm lớn hơn như ví dụ trên đây còn gặp ở: các phần *Khai xướng*, I.3 - *Duyên phận nữ nhi* và II.7 - *Nữ binh xuất trận* của “*Sông Hát*” (Viết Chung – Nguyễn Tùng); chương II của hợp xướng với dàn nhạc đệm “*Tiếng hát biên thùy*” (Tô Hải); phần 2.9-*Lý ngựa ô* và phần 3.3-*Lý kéo chài* của tổ khúc hợp xướng “*Dòng chảy*” (Trần Mạnh Hùng);...

Đoạn thứ hai (b) có thể là đoạn thứ nhất (a) nhưng biến đổi đôi chút thành hình thức đoạn nhắc lại có tính biến tấu: **a – a'**. Chúng ta có ví dụ ở: phần II.4 - *Gươm Mê Linh*, phần III.9 - *Ba năm thanh bình*, phần *Chung khúc* của “*Sông Hát*” (Viết Chung – Nguyễn Tùng); phần 2.5 - *Hồ ba lý* của “*Dòng chảy*” (Trần Mạnh Hùng); “*Hành quân đêm*” (Minh Cầm – nguyên tác: Xuân Hồng),...

Một trong hai đoạn (a, b) có thể được nhắc lại từng phần như “*Hát về Người, Hồ Chí Minh*” (Khánh Vinh/ Sergei Aphonin) với cấu trúc: **Mở đầu – a – ♪: b : ♪**.

2.3.1.3. Hình thức ba đoạn

Có hai hình thức ba đoạn đơn thường gặp trong các tác phẩm hợp xướng tại thành phố Hồ Chí Minh trước và sau 1975 đó là: *ba đoạn tương phản* và *ba đoạn phát triển*. Trong nhạc hợp xướng tôn giáo ở thành phố, tác phẩm độc lập hình thức ba đoạn tương phản không có nhiều trừ những ca khúc hợp xướng bắt đầu bằng điệp khúc, chuyển sang phiên khúc và trở về điệp khúc để kết. Phần I của hợp xướng “*Ave Maria*” (Hải Linh – thơ: Hàn Mặc Tử) giọng F-Dur có cấu trúc ba đoạn đơn tương phản: **Mở đầu – a – épigraphe – b – a**. Sau 5 nhịp mở đầu ở nhịp 2/4 của phần nhạc khí, *đoạn a* (nhịp 3/4) kéo dài trong nhịp 6 - 40. Câu thứ nhất của đoạn này (n.6 – 22) có hình tượng sóng được tác giả xây dựng không chỉ ở nét nhạc lên xuống của bè giai điệu (Soprano) mà còn do cách khởi xướng lần lượt và ngược chiều nhau của các bè: S – A – T – B (“Như song lộc triều nguyên”) rồi tiếp ngay là B – T – A – S (“Dâng cao dâng thần nhạc sáng hơn trăng”) [Vd.5, Pl.2, tr.184]. Giai điệu chính của câu thứ hai (n.23 – 40) được chia cho giọng Nam đảm nhiệm ở 3 nhịp đầu, sau đó là bè Soprano trong khi các bè còn lại sử dụng ca từ “Ave Maria” làm tiếng đệm. Đoạn a có kết hòa âm: V₇ – I. Tiếp theo là nét nhạc chuyển tiếp

(n.41 – 48) với sự pha trộn giữa hai loại nhịp 2/4 và 3/4, báo trước cách sử dụng nhịp hỗn hợp trong đoạn b sau đó. Đoạn b (n.49 – 65) là câu nhạc đơn do giọng Bass solo trên nền phụ họa của 3 bè còn lại. Cuối cùng, đoạn a tái hiện nguyên vẹn.

Sơ đồ cấu trúc phần I, hợp xướng ở *Ave Maria* (Hải Linh, *thơ*: Hàn Mặc Tử)

Mở đầu	Đoạn a		Nét nhạc chuyển tiếp	Đoạn b	Đoạn a'	
	Câu nhạc 1	Câu nhạc 2			Câu nhạc 1	Câu nhạc 2
(5 nhịp)	(6 – 22)	(23 – 40)	(41 – 48)	(49 – 65)	(66 – 82)	(83 – 100)
	VI – V	V ₇ – I		II ₇ – V	VI – V	V ₇ – I
Giọng F-Dur, không có chuyển giọng						

Các tác giả còn thường dùng hình thức ba đoạn tương phản với đoạn thứ ba là tái hiện đoạn thứ nhất có thêm biến đổi: **a – b – a'**. Hình thức này có thể được dùng trong một tác phẩm độc lập như trường hợp của “*Mẹ quê hương*” (Nguyễn Bách). Đây là một sáng tác có cấu trúc:

Mở đầu – épigraphe 1 – a – épigraphe 2 – b – épigraphe 3 – a' – Coda

Đoạn mở đầu dài 14 nhịp ở giọng A-Dur do hợp xướng hỗn hợp trình bày theo phong cách chủ điệu thường gặp trong thể loại chorale³³ và có kết hòa âm: K_{6/4} – IV – I. Nét nhạc chuyển tiếp (n.15 – 19) ở giọng a-moll để vào *đoạn a* (n.20 – 68). *Đoạn a* có cấu trúc 3 câu nhạc. Câu thứ nhất (n.20 – 35) có yếu tố nhắc lại: trình bày chủ đề ở bè Soprano trên nền phụ họa của 3 bè còn lại; sau đó, từ nhịp 28 đến 35 bè Alto nhắc lại chủ đề được phát triển theo kiểu phức điệu với 2 bè Tenor và Bass trong khi đó bè Soprano đóng vai trò bè tông. Câu thứ hai diễn chủ đề 2 với thủ pháp canon 2 bè trong giọng C-Dur, là giọng song song của câu thứ nhất. Câu thứ ba nhắc lại câu thứ nhất bằng cách giữ nguyên hai bè Soprano và Alto nhưng thay đổi phân đệm của hai giọng Nam theo kiểu hòa âm chủ điệu. Đoạn a kết thúc ở: V₇ – I trước khi chuyển sang nét nhạc chuyển tiếp thứ hai. Sau bốn nhịp chuyển

³³ Một loại hợp xướng tôn giáo 4 bè của Đức, trong đó bè Soprano diễn giai điệu chính trên nền đệm theo của 3 bè còn lại và các bè có tiết tấu tương tự nhau, diễn cùng ca từ như nhau.

tiếp (n.69 – 72), *đoạn b* (n.73 - 116) gồm hai câu nhạc có yếu tố nhắc lại, diễn ra với hai yếu tố tương phản là: đổi sang nhịp 3/4 và câu thứ nhất (n.73 – 98) ở giọng E-Dur chuyển sang câu thứ hai (n.99 – 116) nhắc lại rút ngắn câu thứ nhất nhưng ở giọng e-moll. *Đoạn a'* (n. 122 – 151, giọng a-moll) bắt đầu sau 5 nhịp của nét nhạc chuyển tiếp 3 và tái hiện chủ đề 1 và 2 của *đoạn a* nhưng rút ngắn chỉ dùng 2 câu nhạc với kiểu phối bè khác. Cuối cùng, *đoạn Coda* kéo dài trên 8 nhịp ở giọng A-Dur với kết hòa âm: $IV_{h\grave{a}} - I$. [*Bảng 1*, Sơ đồ cấu trúc của *Mẹ quê hương*, Pl.3, tr.209]. Chúng tôi vẫn coi sáng tác này mang hình thức 3 đoạn đơn bởi mặc dù có nhiều chỗ chuyển điệu nhưng là chuyển về các giọng cùng tên hoặc song song.

Hình thức 3 đoạn tương phản cũng được tìm thấy trong các tác phẩm lớn hơn như: chương II – *Đi chợ hoa* của “*Bài ca mừng xuân*” (Nguyễn Văn Nam); chương I – *Núi rừng hùng vĩ của tổ quốc* của “*Tiếng hát biên thùy*” (Tô Hải),...

Ca khúc “*Biết ơn chị Võ Thị Sáu*” (Nguyễn Đức Toàn) mang hình thức 3 đoạn phát triển là điều đã được biết đến. Khi soạn thành hợp xướng, tác giả Bình Trang đã dùng kỹ thuật phối âm làm nổi bật đặc tính “phát triển chất liệu của *đoạn a* để xây dựng nên *đoạn b*” của hình thức này. *Đoạn a* (n.1 – 10) được diễn bởi giọng Soprano lĩnh xướng trên nền phụ họa với âm “hum”³⁴ do hợp xướng hỗn hợp đảm nhiệm. *Đoạn b* bắt đầu bằng việc nâng hai nhịp đầu của *đoạn a* lên quãng 5 và phát triển tiếp. Tính phát triển được tăng cường mạnh bằng cách cho 4 bè hợp xướng cùng hát với lĩnh xướng; trong đó, 3 bè S, A, T nhảy quãng 4 lên giống như bè lĩnh xướng [*Vd.6*, Pl.2, tr.185]. Trong cả 2 giai đoạn, trước và sau 1975 đều có những tác phẩm được xây dựng với hình thức 3 đoạn phát triển như: “*Một trời sao*” (trước 1975, Ngô Duy Linh – *thơ*: Viêt Chung), “*Ca ngợi thành phố Hồ Chí Minh*” (1981, Võ Lộc – *thơ*: Tuấn Phong).

Ngoài hai hình thức ba đoạn đơn thường gặp trên đây, chúng tôi ghi nhận có những hình thức ba đoạn khác như: *hình thức ba đoạn với đoạn 2 nhắc lại có biến đổi đoạn 1 (a – a' – b)*; *hình thức ba đoạn với đoạn 3 nhắc lại có biến đổi đoạn 2*:

³⁴ Kỹ thuật humming (hát ngậm miệng).

(**a – b – b'**) và hình thức 3 đoạn không có yếu tố tái hiện (**a – b – c**). Các tác phẩm như “*Ái Chi Lăng*” và “*Bạch Đằng giang*” (Trần Văn Tín – *nguyên tác*: Lưu Hữu Phước) mang hình thức ba đoạn với cấu trúc: **Mở đầu – a – a' – b – Coda**. Sáng tác “*Việt Nam Tiếng hát trái tim ta*” của Ca Lê Thuần ở hình thức ba đoạn với cấu trúc: **Mở đầu – a – $\parallel$: b – b' $\parallel$ – épigraphe – a – $\parallel$: b – b' $\parallel$ – Coda**

Đoạn *Mở đầu* kéo dài trên 19 nhịp 2/4, được viết cho piano, chuyển giọng từ D-Dur hòa âm sang B-Dur rồi g-moll. *Đoạn a* (n. 20 – 34) ở giọng D-Dur, được viết cho giọng Tenor hát solo trên nền đáp lại của hợp xướng hỗn hợp tạo hiệu quả tiếng vang [Ví dụ 4 dưới đây]. Thủ pháp này tương tự với cách dùng hai hợp xướng để tạo hiệu quả tiếng vang trong “*O la! O che bon eccho!*” (Ô kìa! Tiếng vang đẹp làm sao!) của Orlando di Lasso viết cho 2 hợp xướng hát a cappella [Vd. 7, Pl.2, tr.186]

Ví dụ 4. Hiệu quả tiếng vang (Việt Nam, Tiếng hát trái tim ta – Ca Lê Thuần)

20

Viết Nam đất nước anh hùng ca!

Viết Nam tiếng hát của lòng ta!

Ngàn năm còn vang!

Giờ đây rền vang!

Ngàn năm còn vang!

Giờ đây rền vang!

Ngàn năm còn vang!

Giờ đây rền vang!

Ngàn năm còn vang!

Giờ đây rền vang!

25

(D-Dur)

Tác giả sử dụng nhịp 2 kép (6/8) cho đoạn a để tạo tương phản với nhịp 2 đơn của đoạn mở đầu. Đoạn a có dạng đoạn nhạc hai câu: câu thứ nhất (n.20 – 25) kết ở hợp âm bậc V và câu thứ hai (n.26 – 34) kết chuyển giọng sang h-moll: II_{6/5} – V₇ – I (h-moll) và đổi sang nhịp 2/4 (chuẩn bị cho loại nhịp sẽ được dùng ở đoạn b).

Đoạn b kéo dài từ nhịp 35 đến 54, có dạng hai câu nhắc lại với hai lần đổi từ nhịp 2/4 sang 3/4. Yếu tố mới trong đoạn này là việc dùng tiếng đệm phân chia trên

các bè, phối hợp với tiết tấu để tạo tiếng trống đem đến không khí lễ hội rộn rã cho người nghe. Trong câu thứ nhất (n.35 – 46), sau 4 nhịp mở đầu, giai điệu chính do bè Alto đảm nhiệm và chuyển sang nhịp 3/4 ở cuối câu. Câu thứ hai (47 – 54) có giai điệu nằm ở bè Soprano được phát triển bằng thủ pháp mô phỏng và kết ở hợp bậc I (giọng h-moll). *Đoạn b'* (n. 55 – 76) nhắc lại rút ngắn đoạn b (bỏ 4 nhịp trống mở đầu), với câu thứ nhất do 2 bè Nữ diễn giai điệu chia cắt trên nền đệm của 2 bè Nam theo kiểu hát ngâm miêng và câu thứ hai có phần cuối được diễn bởi cả 4 bè hợp xướng đi vào kết hòa âm vẫn trong giọng h-moll: $K_{6/4} - V_7 - I$.

Tiếp theo là một đoạn nhạc chuyển tiếp (n.75 – 91) ở nhịp 2/4 đóng vai trò đoạn mở đầu cho lần lặp lại cấu trúc **a – $\parallel$ b – b' $\parallel$** . Lần lặp lại này có thay đổi về cách phối bè hợp xướng và phần đệm piano. Tác phẩm kết thúc với phần Coda có 3 nhịp cuối như một nét kết về H-Dur, giọng cùng tên với điệu tính gốc của b'.

Sơ đồ cấu trúc của hợp xướng *Việt Nam Tiếng hát trái tim ta* (Ca Lê Thuần)

Mở đầu	Đoạn a	Đoạn b	Đoạn b'	Nét chuyển tiếp	Đoạn a	Đoạn b	Đoạn b'	Coda
19 nhịp	(6 – 34)	(35 – 54)	(55 – 76)	(75 – 91)	(92 – 107)	(108 – 127)	(128 – 147)	(148 – 161)
	$II_6 - V - I$	I	$K_{6/4} - V_7 - I$		$V_7 - I$	I	$K_{6/4} - V_7 - I$	I
D - Dur	D-Dur -> h-moll	h-moll	h-moll		D-Dur -> h-moll	h-moll	h-moll	H-Dur

Ngoài ra, còn có hình thức 3 đoạn không mang yếu tố tái hiện: **a – b – c** cũng thường gặp trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam. Ở đây chúng ta có các ví dụ: phần II, *Dâng lời cảm tạ* của hợp xướng “*Ave Maria*” (Hải Linh – thơ: Hàn Mặc Tử); “*Hội Trùng dương*” (Trần Chúc – nguyên tác: Phạm Đình Chương); chương I, “*Truyện Kiều*” (Vũ Đình Ân – thơ: Nguyễn Du), “*Đi cấy đi cấy*” và “*Dâng hương*” (Hồ Đăng Tín)...

Bài “*Dâng hương*”³⁵ (1962) là một trong số rất ít ỏi nhạc hợp xướng mang đề tài Phật giáo được viết trước năm 1975. Sáng tác có cấu trúc: **Mở đầu – a – b – c** và giai điệu phỏng theo điệu Ngũ Đối Thượng (của âm nhạc cổ truyền Huế, được ký âm lại bởi nhạc sĩ Nguyễn Hữu Ba), được đặt trong giọng F-Dur nhưng kết ở D-Dur. Sau 4 nhịp mở đầu do hợp xướng hỗn hợp trình diễn theo kiểu hát ngậm miệng (humming) là câu nhạc thứ nhất của *đoạn a* (5 – 18) dài 6 nhịp diễn câu kinh “Nam mô Bổn Sư Thích Ca Mâu Ni Phật”. Câu thứ hai (n.11 – 18) của đoạn này có giai điệu được tạo thành bằng thủ pháp mở rộng quãng theo chiều xuống [Ví dụ 5]. Ví dụ 5. *Giai điệu được tạo thành bằng cách mở rộng quãng theo chiều đi xuống* (*Dâng Hương*, Hồ Đăng Tín, n.10 – 14) [V^{4-3} , I^{4-3} hay V_{sus4} , I_{sus4}].

Đoạn b (n.19 – 32) có cấu trúc cân phương với *đoạn a*, nghĩa là gồm 2 câu nhạc (6+8). Từ sau 4 nhịp đầu của câu 1 với hai bè Nam diễn giai điệu trên nền hát ngậm miệng của bè Nữ đến hết *đoạn b*, tác giả sử dụng thủ pháp thường gặp trong các chorale³⁶. *Đoạn c* (n. 33 – 48) mang chất liệu âm nhạc không giống 2 *đoạn* trước và được kết giọng trưởng cùng tên với giọng song song của điệu tính chủ.

Sơ đồ cấu trúc của hợp xướng tôn giáo “*Dâng hương*” (Hồ Đăng Tín)

³⁵ Tác giả cho biết bài này đã được trình diễn với dàn kèn hơn 200 nhạc công, nhân dịp Đại lễ Phật giáo trong thập niên 1960 tại Công trường Mê Linh (Sài Gòn).

³⁶ Xin xem lại chú thích 33, tr. 59.

Mở đầu	Đoạn a	Đoạn b	Đoạn c
4 nhịp	(n. 5 – 18)	(n. 19 – 32)	(n.33 – 48)
F-Dur	F-Dur	d-moll tự nhiên	D-Dur

2.3.2. Hình thức đoạn phức

2.3.2.1. Hình thức một đoạn

Ca khúc hợp xướng được phóng tác từ dân ca “Đền cù” của Viêt Chung mang hình thức đoạn nhạc phức tạp: **Mở đầu – A**

Sau phần *Mở đầu* (10 nhịp) do hợp xướng hỗn hợp đảm nhiệm, đoạn nhạc thứ nhất (n. 11 – 36) do giọng lĩnh xướng hát giai điệu chính với phần phụ họa của hợp xướng hỗn hợp. Trong 4 nhịp đầu tiên của đoạn này, bè hợp xướng hát từng nhóm 4 từ theo sau giọng lĩnh xướng để tạo hiệu quả tiếng vang như đã đề cập ở trường hợp “*Việt Nam Tiếng hát từ trái tim ta*”. Sau đó, 2 bè Soprano và Alto hát đồng âm giai điệu cho đến hết nhịp 25, tạo thành một canon 2 bè với giọng lĩnh xướng. Từ nhịp 26 trở đi đến cuối đoạn thứ nhất, 4 bè hợp xướng lại theo sau giọng lĩnh xướng để tạo hiệu quả tiếng vang như trong 4 nhịp đầu và kết ở bậc I. Tiếp theo là một nét nhạc chuyển tiếp (n. 37 – 44) do hợp xướng hỗn hợp thực hiện trên ca từ “Ồ, đền cù ơi”. Đoạn thứ hai (n.45 – 82) cũng mang nội dung chủ đề giống như đoạn thứ nhất như không có giọng lĩnh xướng và giai điệu được chia cắt trên các bè hợp xướng.

Hình thức đoạn phức còn gặp trong các bản hợp xướng được nghiên cứu trong luận án này như: “*Linh cảm*” (Phạm Minh Tuấn – thơ: Phan Trọng Tảo), “*Tình ca lính đảo xa*” (Lê Quân), chương II – *Bọn sát nhân* của “*Trẻ em Mỹ Lai*” (Lê Quang Vũ), v.v...

2.3.2.2. Hình thức hai đoạn

Hình thức hai đoạn phức (**A – B**) cũng được nhiều tác giả Việt Nam sử dụng cho tác phẩm của mình, nhất là thanh nhạc, trong đó có hợp xướng. Tuy nhiên, khi khảo sát một số tác phẩm hợp xướng được sử dụng tại thành phố, chúng tôi nhận thấy: do sáng tác tôn giáo không có nhu cầu diễn tả nội dung phức tạp nên các tác

giả thường không sử dụng hình thức hai đoạn phức và hình thức này cũng gần như không được các tác giả trước năm 1975 dùng đến; Sau 1975, hình thức hai đoạn phức có khuynh hướng được sử dụng như một phần của tác phẩm lớn hơn như: chương I – *Ngợi ca Trường Sơn* của hợp xướng với dàn nhạc đệm "*Trở lại Trường Sơn*" (Thế Bảo), cảnh Hai của nhạc kịch "*Người giữ côn*" (Ca Lê Thuần).

Chương I của "*Trở lại Trường Sơn*" có cấu trúc: **Mở đầu – A – B**, ở giọng G-Dur. *Đoạn Mở đầu* do dàn nhạc diễn tấu trên 8 nhịp. *Phần A* (n. 9 – 42, giọng G-Dur) là hình thức hai đoạn đơn: a (n. 9 – 26) – b (n. 27 – 42). Đoạn a gồm 2 câu nhạc (n. 9 – 18) và (n. 19 – 26) do giọng Baryton lĩnh xướng trên nền đệm theo kỹ thuật humming với nhóm tiết tấu gồm 4 nốt nhạc. Ở câu 2, bè giai điệu cũng được phân nhóm 4 nốt so le với hai bè Nữ khiến cho cứ mỗi nhóm khi xuất hiện sẽ được đẩy mạnh hơn bởi nhóm 4 nốt đi trước ở bè phụ họa [Ví dụ 6]. Đoạn b được tiến hành theo thủ pháp canon giữa hai nhóm bè Nam – Nữ đuổi nhau để cùng gặp lại từ nửa sau của nhịp 35 đến cuối phần A với kết hòa âm: $V_7 - I$.

Ví dụ 6. Chương I, "*Trở lại Trường Sơn*" (Thế Bảo)

Phần B (n. 43 – 77) gồm hai đoạn đơn. Đoạn thứ nhất (n. 43 – 61, giọng d-moll tự nhiên) dùng thủ pháp phức điệu giữa giọng Soprano lĩnh xướng và bè Bass trên nền ostinato đi song song quãng 5 của bộ dây. Đoạn thứ hai (n. 62 – 77, giọng G-Dur) là đoạn hợp xướng canon đơn giản giữa 2 bè Nam và 2 bè Nữ với kết hòa âm: $IV - V_7 - I$. Phần đệm của bộ dây đi cùng một âm hình tiết tấu tạo nét tương phản với phần đệm trong đoạn 1.

Sơ đồ cấu trúc của chương I, hợp xướng "*Trở lại Trường Sơn*" (Thế Bảo)

Mở đầu	A	B
---------------	----------	----------

	Đoạn a	Đoạn b	Đoạn a	Đoạn b
8 nhịp	(n. 9 – 26)	(n. 27 – 42)	(n. 43 – 61)	(n. 62 – 77)
G-Dur	G-Dur	G-Dur	d-moll tự nhiên	G-Dur

Cảnh Hai của nhạc kịch “*Người giữ cò*” (Ca Lê Thuần) – *Cảnh mua bán của chợ nổi trên sông* được xây dựng với hình thức hai đoạn phức theo dạng có sự tương phản mạnh giữa các phần: **A – B – Coda**. Sự tương phản này thể hiện ở sự khác biệt rõ nét về điệu tính, loại nhịp và thành phần diễn tấu (dàn nhạc, hợp xướng). *Phần A* (n. 1 – 34) gồm 2 đoạn đơn: *đoạn a* dài 14 nhịp ở nhịp 5/4, giọng a-moll và do dàn nhạc diễn tấu; *đoạn b* dài 20 nhịp ở nhịp 6/8, giọng e-moll, được hợp xướng hỗn hợp đảm nhiệm, đóng vai trò dòng sông trở lại. *Phần B* (n. 35 – 112) cũng gồm 2 đoạn đơn nhưng với cách diễn tấu đảo ngược: hợp xướng bắt đầu với *đoạn a* (n. 35 – 77, nhịp 2/4) ở giọng A-Dur, tiếp theo là 5 nhịp chuyển tiếp bởi dàn nhạc rồi đến *đoạn b* (n. 84 – 110, nhịp 6/8) ở giọng h-moll được diễn bởi song ca Soprano và Tenor. Dàn nhạc chấm dứt cảnh hai trong 2 nhịp Coda.

Sơ đồ cấu trúc của cảnh Hai, nhạc kịch “*Người giữ cò*” (Ca Lê Thuần)

A		B			Coda
Đoạn a	Đoạn b	Đoạn a	5 nhịp chuyển tiếp	Đoạn b	2 nhịp dàn nhạc
(n. 1 – 14)	(n. 15 – 34)	(n. 35 – 77)		(n. 84 – 110)	
a-moll	e-moll	A-Dur		h-moll	
nhịp 5/4 – Dàn nhạc	nhịp 6/8 – Hợp xướng	nhịp 2/4 – Hợp xướng		Song ca: S, T	

2.3.2.3. Hình thức ba đoạn

Trong số rất ít ca khúc hợp xướng tôn giáo viết theo hình thức ba đoạn phức, chúng tôi chọn tác phẩm trước năm 1975: “*Bài ca Truyền tin*” (Tiến Dũng) để nghiên cứu ở luận án này.

“*Bài ca Truyền tin*” được viết cho hợp xướng hỗn hợp và dàn nhạc³⁷. Tác phẩm này có cấu trúc: **Mở đầu – A – B – épigraphe – A**. Đoạn *Mở đầu* (nhịp 4/4, F-Dur) do dàn nhạc đảm nhiệm, kéo dài 10 nhịp, mang tiết tấu nghịch phách. *Phần A* (n. 11 – 65, nhịp 2/4) có hình thức 3 đoạn đơn **a – b – a'**, chuyển sang giọng d-moll tự nhiên và có kết hòa âm: I – IV₇⁶ – I. Đoạn a (n. 11 – 30) gồm hai câu nhạc có cấu trúc nhắc lại, mang cùng đặc điểm là khởi xướng các bè theo lối mô phỏng theo thứ tự B – T – A – S [Ví dụ 7] như Haydn đã dùng ở nhiều chỗ trong oratorio “*The Creation*” (Sự Sáng thế) [Vd.8, Pl.2, tr.186]. Đoạn b (31 – 52, giọng D-Dur, nhịp 3/4) cũng gồm 2 câu nhắc với cấu trúc nhắc lại có biến đổi phần cuối để chuyển về giọng thứ cùng tên, d-moll. Đoạn a' (53 – 65, nhịp 2/4) nhắc lại rút ngắn đoạn a và có bè Bass, Alto mô phỏng xuống quãng 5 còn Tenor và Soprano được mô phỏng xuống quãng 4.

Ví dụ 7. Khởi xướng các bè theo lối mô phỏng. (“*Bài ca Truyền tin*”, Tiên Dững)

³⁷ Dàn nhạc CTM (Công Thức Mới, đã nhắc đến ở trang 23 của luận án này) của Linh mục Tiên Dững được thành lập khoảng năm 1970, có biên chế gồm các nhạc cụ: alto sax, tenor saxo, baryton sax, flute, trumpet, guitar điện (bass, lead và rhythm), bộ dây, xylophone, vibraphone, trống cái và mõ Việt Nam.

Phần B (66 – 73, d-moll) là một đoạn nhạc đơn tuy vẫn ở nhịp 2/4 nhưng có đường nét giai điệu hoàn toàn tương phản với phần A, do giọng Soprano lĩnh xướng trên nền phụ họa của hợp xướng hỗn hợp theo kỹ thuật humming và được lặp lại hai lần với thay đổi về quãng nhạc trong nhịp đầu tiên cho hợp với ca từ [Ví dụ 8].

Ví dụ 8. *Thay đổi quãng cho phù hợp với ca từ.* (“*Bài ca Truyền tin*”, Tiến Dũng)

70

1. a) Thiên Chúa sai sứ thần truyền tin cho Đức Bà và Bà đã thụ thai
 1. b) là tôi trung Chúa Trời thì tôi xin cử lời Lời mà Chúa truyền ban
 2. a) và Ngồi Hai xuống trần và Ngồi Hai xuống trần Người ở giữa đoàn con
 2. b) Nguyễn xin Mẹ Chúa Trời nhận lấy lời khẩn cầu Để lời Chúa truyền xưa

Sau phần B là nét nhạc chuyển tiếp (10 nhịp 4/4, a-moll tự nhiên chuyển giọng sang D-Dur) trước khi tái hiện nguyên vẹn đoạn A.

Sơ đồ cấu trúc của “*Bài ca Truyền tin*” (Tiến Dũng)

Mở đầu	A			B	Nét nhạc chuyển tiếp	A
	a	b	a'			
10 nhịp	(11 – 30)	(31 – 52)	(53 – 65)	(66 – 73)	(74 – 83)	(84 – 138)
F-Dur	d-moll tự nhiên	D-Dur	d-moll tự nhiên	d-moll	a-moll => D-Dur	
nhịp 4/4	nhịp 2/4	nhịp 3/4	nhịp 2/4	nhịp 2/4	nhịp 4/4	

Có khá nhiều sáng tác hợp xướng thể tục sau năm 1975 tại thành phố mang hình thức 3 đoạn phức. Để phân tích trong chương này, chúng tôi chọn ra hai tác phẩm đại diện cho hai loại hình thức 3 đoạn phức thường được dùng, đó là: bản hợp xướng a cappella “*Bông sen*” (Phạm Minh Tuấn) và bản hợp xướng với phần đệm piano “*Bài ca Việt Nam*” (Ca Lê Thuần; thơ: Lê Anh Xuân).

“*Bông sen*” (c-moll) có cấu trúc:

Mở đầu – A – épigraphe 1 – B – épigraphe 1 – A’ – Coda.

Bốn bè hợp xướng hát vocalise “A” trong 4 nhịp mở đầu có kết hòa âm: II⁻¹ (hay N: hợp âm Neapolitan) – V₇. *Phần A* có hình thức hai đoạn đơn: a (n. 5 – 18) - b (n. 19 – 38). Đoạn a ở giọng c-moll, nhịp 4/4 và gồm hai câu nhạc không cân phương: câu thứ nhất (n. 5 – 14) do giọng lĩnh xướng trên nền hợp xướng hỗn hợp để diễn hai câu thơ lục bát với kết hòa âm: I – IV – I và câu thứ hai (n. 15 – 18) hát vocalise “A” như cách diễn ở đoạn mở đầu. Đoạn này kết hòa âm về giọng trưởng cùng tên: V_{6/5} – I_T. Đoạn b (n. 19 – 38) chuyển sang nhịp 3/4, kết ở hợp âm bậc IV, diễn ca từ là những câu thơ bảy chữ (theo tiết vận thống nhất trong bài: 3 chữ + 4 chữ) [Ví dụ 9] và cũng gồm hai câu nhạc có yếu tố nhắc lại: câu hai nhắc lại mở rộng câu 1 thêm 3 nhịp cuối.

Ví dụ 9. Nhịp 3/4 với ca từ theo tiết vận 3 + 4. (“*Bông sen*”, Phạm Minh Tuấn).

18

mp

Cánh sen hồng mềm như lụa sóng Tiên Người qua bốn biển năm châu

mp A...

mp A...

mp A...

(c - moll) I_T *mp* A...

Phần A kết ở hợp âm IV₆ rồi chuyển sang nét nhạc chuyển tiếp (n. 39 – 47). *Phần B* (n. 48 – 67) cũng mang hình thức 2 đoạn đơn, trong đó: đoạn a (n. 48 – 57) và đoạn b (n. 58 – 67). Câu thứ nhất của đoạn a dài 4 nhịp và câu thứ hai, 6 nhịp. Câu thứ nhất của đoạn b (n. 58 – 61) mang chất liệu của câu thứ hai của đoạn b

trong phần A. Câu thứ hai của đoạn b (n. 62 – 67) được kết thúc theo kiểu tạo hiệu quả tiếng vang của bè hợp xướng đối với giọng lĩnh xướng như trong một số tác phẩm đã được phân tích trên đây. Phần B kết hòa âm ở bậc $V_{6/4}$ trước khi chuyển sang nét nhạc chuyển tiếp thứ hai (n. 68 – 71). *Phần A'* nhắc lại có biến đổi phần A và chỉ có một đoạn đơn với hai câu nhạc: câu thứ nhất (n. 72 – 83) tái hiện chất liệu của câu thứ nhất trong đoạn a của Phần A; câu thứ hai (n. 73 – 91) nhắc lại mở rộng nét nhạc chuyển tiếp thứ hai. Đoạn Coda kéo dài trên 5 nhịp cuối và tác phẩm kết hòa âm: $^{-1}II - V_7 - I$, có dùng hợp âm Neapolitan như trong đoạn mở đầu.

Sơ đồ cấu trúc của hợp xướng a cappella “*Bông sen*” (Phạm Minh Tuấn)

Mở đầu	A		Nét nhạc chuyển tiếp 1	B		Nét nhạc chuyển tiếp	A'	Coda
	a	b		a	b		a	
4 nhịp	(5 – 18)	(19 – 38)	(39 – 47)	(48 – 57)	(58 – 67)	(68 – 71)	(84 – 138)	4 nhịp
c-moll	c-moll - > C-Dur	c-moll	C-Dur	c-moll		C-Dur	c-moll -> C-Dur	C-Dur
nhịp 4/4	nhịp 4/4	nhịp 3/4	nhịp 3/4	nhịp 2/4		nhịp 4/4	nhịp 4/4	nhịp 4/4

“*Bài ca Việt Nam*” (Ca Lê Thuần) có cấu trúc: **Mở đầu – A – B – A'** và ở nhịp 4/4, giọng F-Dur. Phần *Mở đầu* gồm 9 nhịp piano với giai điệu mang nét tương phản: 4 nhịp đầu uyển chuyển với dấu vòng cung (legato), 4 nhịp sau diễn dấu nhấn mạnh mẽ. *Phần A* kéo dài trên 30 nhịp (n.10 – 30) với nhịp độ diễn cảm, khoan thai (andantino espressivo) làm nhiệm vụ trình bày hình ảnh đất nước, làng quê Việt Nam. Phần trình bày này có dạng đoạn nhạc 3 câu: câu thứ nhất (n. 10 – 16) gồm nhiều quãng 3 và quãng 6 tạo nên cảm giác vui tươi, trong sáng, tình cảm; câu thứ hai (n.17 – 25) dùng nhiều đoạn có bè vocalise tạo cảm giác êm đềm; câu thứ ba

(n.26 – 30). Đặc biệt, giai điệu này phối hợp với ca từ là thơ lục bát, một thể loại thơ riêng của người Việt. Phần trình bày (A) được kết ở hợp âm bậc I (F-Dur). Sau đó là nét nhạc chuyển tiếp trên 4 nhịp piano.

Phần B (n. 33 – 98) là phần giữa của tác phẩm, được đổi sang nhịp 2/4 với tempo nhanh hơn và duyên dáng (*Allegretto grazioso*), mang hình thức 2 đoạn đơn được nhắc lại: a – b – a' – b'. Đoạn a (n. 35 – 49) gồm 2 câu nhạc: giai điệu của câu thứ nhất (dài 7 nhịp) do 2 bè trầm (Alto, Bass) diễn ca từ trong khi 2 bè cao (Soprano, Tenor) diễn vocalise; câu 2 (8 nhịp tiếp theo) được phối ngược lại: 2 bè cao diễn giai điệu còn 2 bè trầm hát vocalise. Đoạn b (n. 50 – 64) cũng gồm 2 câu: câu thứ nhất (8 nhịp) có bè Soprano diễn giai điệu chính trên nền vocalise của 3 bè còn lại và ở câu thứ hai (7 nhịp tiếp theo), bè Tenor diễn giai điệu trong khi 3 bè kia hát vocalise. Từ nhịp 65 đến 79, đoạn nhạc a được nhắc lại và đoạn b cũng được nhắc lại từ nhịp 80 đến 94 nhưng cả hai đoạn đều được phối bè theo phong cách chorale. Phần giữa được kết hòa âm theo công thức: IV – V7 – I trong giọng F-Dur.

Sau một nét nhạc chuyển tiếp thứ hai dài 5 nhịp, *phần A'* (100 – 128) xuất hiện trong vai trò tái hiện, mang hình thức hai đoạn đơn phát triển với đoạn b (n. 116 – 128) phát triển chất liệu chủ đề của đoạn a (100 – 115) nhưng rút gọn. Phần tái hiện này có thay đổi về cách phân bố bè, giai điệu, phần đệm, cấu trúc so với phần thứ nhất (A, trình bày). Cuối cùng là 3 nhịp kết bổ sung: VI – V₂ – I – IV – I.

Sơ đồ cấu trúc của bản hợp xướng “*Bài ca Việt Nam*” (Ca Lê Thuần)

Mở đầu	A	Chuyển tiếp 1	B		Chuyển tiếp 2	A'		Kết bổ sung
	a		a - b	a' - b'		a'	b	
9 nhịp	(10 - 30)	(31 - 34)	(35 - 64)	(65 - 94)	(95 - 99)	(100 - 115)	(116 - 128)	3 nhịp
	I		IV ₇ - V ₇	II - IV - I		I	IV	I - IV - I
F-Dur	F-Dur		F-Dur			F-Dur		

2.3.3. Một số hình thức khác

2.3.3.1. Hình thức rondo

Ca khúc Việt Nam thường gồm: phiên khúc và điệp khúc. Nếu bài hát có đoạn điệp khúc được trình bày trước và có 2 phiên khúc khác nhau, thì bài hát đó có sơ đồ cấu trúc mang vẻ dáng như một rondo (quasi rondo): **a – b – a – c – a**. Chúng tôi ghi nhận hình thức này trong sáng tác độc lập như “*Đêm Bình an*” (Ngô Duy Linh, hợp xướng tôn giáo trước 1975) hay trong một tác phẩm lớn hơn như chương III của “*Trở lại Trường Sơn*” (Thế Bảo, hợp xướng thể tục được trình diễn tại thành phố sau 1975).

“*Đêm Bình an*” có cấu trúc: **a – b – a – c – a – Coda**. Đoạn a (n. 1 – 40) với chức năng của một điệp khúc, được viết ở nhịp 3/8 với nhịp độ Allegretto, giọng G-Dur và có dạng 2 câu đều mang yếu tố nhắc lại: câu thứ nhất (n. 1 – 17) kết hòa âm: IV – I và câu thứ hai (n. 18 – 40) kết hòa âm: II₆ – V₇ – I. Câu thứ nhất của đoạn a được xây dựng theo kiểu hát đối đáp thường gặp trong nhạc phụng vụ Công giáo [Ví dụ 10].

Ví dụ 10. Kiểu hát đối đáp giữa 2 bè Nữ - Nam trong nhạc phụng vụ Công giáo.

(“*Đêm bình an*”, Ngô Duy Linh)

The musical score is written for two voices (Soprano and Bass) in 3/8 time, G major. It illustrates a call-and-response structure. The lyrics are in Vietnamese. The score includes measures 5, 10, and 15, with a 'Rall.' marking at measure 15.

Lyrics (Vietnamese):

Vinh danh Chúa Ba Ngôi trên các tầng trời. Đêm nay Chúa
 Bình an cho người lòng ngay dưới thế.
 Ngôi Hai giáng sinh cứu loài người. Bình an, Bình an cho muôn loài.
 Vinh danh Người đem bình an xuống cho muôn loài cho muôn loài.

Câu thứ hai của đoạn được viết theo thủ pháp mô phỏng đơn giản không có bè đối âm và kết đoạn ở tiến trình hòa âm: II₆ – V₇ – I. Đoạn a được nhắc lại sau mỗi

phiên khúc. *Đoạn b* (n. 41 – 57) ở giọng e-moll tự nhiên làm nhiệm vụ của phiên khúc thứ nhất, với tốc độ chậm hơi khoan thai (Andantino) kết ở I_6 / e-moll tự nhiên. *Đoạn c* (n. 58 – 73) ở giọng g-moll có giai điệu chính do bè Nam đảm nhiệm với kiểu lặp lại từng phần của bè Nữ đệm theo sau. Đoạn này kết ở bậc V/ g-moll. Sau khi phần a được lặp lại lần thứ ba, phần Coda xuất hiện (n. 74 – 84) và kết hòa âm ở: $II_6 - V_7 - I$.

Sơ đồ cấu trúc của bản hợp xướng “*Đêm bình an*” (Ngô Duy Linh)

a	b	a	c	a	Coda
(1 – 40)	(41 – 57)	(1 – 40)	(58 – 73)	(1 – 40)	(74 – 84)
G-Dur	e-moll tự nhiên	G-Dur	g-moll	G-Dur	G-Dur
$II_6 - V_7 - I$	I_6	$II_6 - V_7 - I$	V	$II_6 - V_7 - I$	$II_6 - V_7 - I$

Chương III của “*Trở lại Trường Sơn*” có cấu trúc:

Mở đầu – A – B – A – C – épigraphe – A – Coda

Sau phần mở đầu dài 8 nhịp của dàn nhạc, *đoạn chủ đề* (A) mang hình thức đoạn nhạc nhắc lại có biến tấu: a – a₁. Đoạn a (n. 9 – 27) là sự đối đáp giữa 2 bè Nữ và 2 bè Nam, có sử dụng nhiều nốt lặp lại cùng cao độ tạo hiệu quả như tiếng kèn thúc quân hoặc như tiếng bước chân quân hành [Ví dụ 11].

Ví dụ 11. Hiệu quả của các nốt lặp lại cùng cao độ. (Chương III, “*Trở lại Trường Sơn*”, Thế Bảo)

The image shows a musical score for a vocal duet. The top staff is for Soprano (S) and the bottom staff is for Tenor (T). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Vang vang kèn thúc quân vang vang hành khúc ca mau mau ta lên đường" and "Trở lại Trường Sơn rầm rập đoàn người". The score features many repeated notes, particularly in the Soprano part, which are marked with a forte (f) dynamic.

Đoạn a_1 (n. 28 – 45) nhắc lại đoạn a và chỉ biến đổi nhịp cuối và chuyển sang giọng e-moll tự nhiên. *Đoạn chen 1* (B) cũng ở hình thức đoạn nhạc nhắc lại có biến tấu: b (n. 46 – 63) – b_1 (n. 64 – 82), trong đó 2 bè giọng Nữ diễn giai điệu chính và 2 bè giọng Nam chỉ đệm đuổi theo sau nhịp cuối cùng khi bè Nữ hát vocalise “Ồ”. Sau đó, đoạn chủ đề được nhắc lại lần thứ nhất (n. 83 – 117). *Đoạn chen 2* (C) ở giọng D-Dur (n. 118 – 149) và chỉ là đoạn duo giữa 1 giọng Alto và 1 giọng Tenor trên nền đàn nhạc đệm. Như vậy, cả 2 đoạn chen (B và C) đều mang tính chất riêng đối lập với tính tập thể của đoạn chủ đề. Đây là nét đặc biệt của rondo. Trước khi nhắc lại đoạn chủ đề lần thứ hai, có 4 nhịp chỉ diễn bằng tiếng vỗ tay. Điều này giúp xóa đi hiệu quả (âm thanh) của giọng D-Dur ở đoạn C phía trước để vào ngay giọng G-Dur của đoạn chủ đề sau đó (n. 154 – 188). *Đoạn Coda* (n. 189 – 197) với nhịp độ hoành tráng vừa phải (moderato maestoso) theo phong cách chorale cho toàn bộ hợp xướng trình diễn và kết ở: V – I.

Sơ đồ cấu trúc của chương III, hợp xướng “*Trở lại Trường sơn*” (Thế Bảo)

Mở đầu	A	B	A	C	Chuyển tiếp	A	Coda
8 nhịp	(9 – 45)	(46 – 82)	(83 – 117)	(118 – 149)	4 nhịp	(154 – 188)	9 nhịp
	$V_6 - VI$	V_6^{tn}	$V_6 - VI$	$V_7 - I$	Chỉ có tiếng vỗ tay	$V_6 - VI$	$V - I$
	G-Dur	e-moll tự nhiên	G-Dur	D-Dur		G-Dur	G-Dur

2.3.3.2. Hình thức biến tấu

Sáng tác hợp xướng mang hình thức biến tấu thường là những tác phẩm lớn hoặc viết với dàn nhạc. Trong các tác giả ở Sài Gòn trước năm 1975, chúng tôi chỉ ghi nhận được một trường hợp, đó là cantata “*Tình một nhà*” (Tiến Dũng) viết cho hợp xướng và dàn nhạc CTM của ông. Sau năm 1975, do điều kiện phát triển về

chuyên môn, kỹ thuật sáng tác và biểu diễn cũng như hoạt động của dàn nhạc phong phú hơn nên có nhiều tác phẩm hợp xướng lớn với dàn nhạc, trong đó có một số được viết theo hình thức biến tấu như: “*Ngàn xuân Thăng Long*” và “*Bài ca tháng Năm*” (Hoàng Cương).

“*Bài ca tháng Năm*” là một giao hưởng hợp xướng giọng Es-Dur ở nhịp 2/4. Phần dàn nhạc (dài 85 nhịp) xuất hiện đầu tiên, mang hình thức ba đoạn phức tương ứng với 3 nhịp độ: Andante pesante, Moderato ma non troppo, và Andante con brio. Phần tiếp theo đó cho đến hết tác phẩm (n. 86 – 265) là một đối thoại giữa hợp xướng với dàn nhạc được cấu trúc theo hình thức biến tấu với các đoạn chuyển tiếp của dàn nhạc: **a – đoạn chuyển tiếp 1 – a₁ – đoạn chuyển tiếp 2 – a₂ – Coda**.

Đoạn chủ đề (a, n. 86 – 126) là đoạn nhạc hai câu, cấu trúc không nhắc lại và mang tính tương phản: câu thứ nhất (n. 86 – 107; Es-Dur) áp dụng thủ pháp mô phỏng đơn giản giữa hai bè Soprano và Alto trên nền đệm theo của hai bè Nam với giai điệu gồm những nốt nhạc có trường độ ngắn; câu thứ hai (n. 108 – 126) dùng kỹ thuật hòa âm chủ điệu thường gặp ở các chorale 4 bè với giai điệu gồm những nốt nhạc có trường độ dài. Đoạn chủ đề kết hòa âm ở $V_7 - V_7^6 - I$. *Đoạn nhạc chuyển tiếp 1* dài 12 nhịp tiếp theo và chỉ do dàn nhạc đảm nhiệm. *Biến khúc 1* (a₁, n. 139 – 179) lặp lại đoạn chủ đề nhưng với cách sắp xếp các bè khác: câu thứ nhất (n. 139 – 160; Es-Dur) là đoạn mô phỏng giữa hai bè Tenor – Alto với phần đệm của 2 bè Nữ; câu thứ hai (n. 161 – 179) vẫn dùng kỹ thuật hòa âm chủ điệu. Sau đó, từ nhịp 180 đến 205 là *Đoạn nhạc chuyển tiếp 2* do dàn nhạc đảm nhiệm với sự tham gia đầy đủ các bộ, mật độ hòa âm dày hơn tạo không khí rộn rã, trang trọng để chuẩn bị vào biến khúc cuối. *Biến khúc 2* (a₂, n. 206 – 247) vẫn mang những nét giai điệu như đoạn chủ đề nhưng ở câu thứ nhất, bè hợp xướng tiến hành canon giữa 2 cặp bè đồng âm (S-T) và (A-B) rồi chuyển sang kiểu hát chorale ở câu thứ hai đến cuối bài. Cách sắp xếp bè từ đoạn chủ đề đến biến khúc 2 như vậy tạo nên hình ảnh của một đoàn người từ các nơi, từ nhiều dân tộc hội tụ lại trong ngày hội thống nhất làm nên “*Bài ca tháng Năm*”. Đoạn Coda từ nhịp 248 đến 259 do hợp xướng và dàn nhạc cùng diễn, sau đó dàn nhạc kết bổ sung trong 6 nhịp cuối.

Sơ đồ cấu trúc của phần hợp xướng và dàn nhạc trong “*Bài ca tháng Năm*”
(Hoàng Cương)

a	đoạn nhạc chuyển tiếp 1	a₁	đoạn nhạc chuyển tiếp 2	a₂	Coda
(86 – 126)	(127 – 138)	(139 – 179)	(180 – 205)	(206 – 247)	(248 – 265)
$V_7 - V_7^6 - I/$ Es-Dur		$V_7 - V_7^6 - I/$ Es-Dur		$V_7 - V_7^6 - I/$ Es-Dur	$I - IV_{h\grave{a}} - I/$ Es-Dur

Trong “*Tình một nhà*” (Tiền Dũng) viết cho hợp xướng và dàn nhạc ở giọng a-moll tự nhiên và nhịp 2/4, tác giả phối hợp giữa hình thức biến tấu với hình thức hai đoạn phát triển và giữa mỗi phần đều có nét nhạc chuyển tiếp: **Mở đầu – A – épigraphe 1 – A₁ – épigraphe 2 – A₂ – épigraphe 3 – B – épigraphe 4 – A₃**.

Sau đoạn *mở đầu* dài 12 nhịp, *phần chủ đề* (A) có hình thức hai đoạn đơn tương phản: a (n. 13 – 34) và b (n. 35 – 52). Đoạn a gồm 2 câu nhạc, trong đó câu thứ hai (n. 21 – 34) nhắc lại mở rộng câu thứ nhất (n. 13 – 20), thêm thành phần dàn nhạc nhiều hơn và kết hòa âm: $II_{6/5} - IV_7/ I_7$ (giọng a-moll tự nhiên). Đoạn b mang hình thức hai câu nhạc không nhắc lại và có nét tương phản rõ rệt so với đoạn a với tiết tấu hành khúc lên đường, được toàn hợp xướng diễn đồng giọng trên nền dàn nhạc ở giọng C-Dur nhân tạo (với nốt Si giáng) chuyển về a-moll tự nhiên với kết hòa âm: $V_7^{tn} - I$. Nét nhạc chuyển tiếp thứ nhất dài 9 nhịp sau đó. *Biến khúc 1* (A₁, n. 62 – 101) được phối âm khác so với chủ đề: đoạn a (n. 62 – 83) do giọng Soprano lĩnh xướng trên phần đệm của hợp xướng và dàn nhạc, đoạn b (n. 84 – 101) là hợp xướng a cappella. Nét nhạc chuyển tiếp thứ hai trong 11 nhịp dẫn đến *biến khúc 2* (A₂, n. 113 – 148). Biến khúc này có cấu trúc ngược với biến khúc 1: đoạn a (n. 113 – 126) là hợp xướng a cappella còn đoạn b (n. 127 – 148) là hợp xướng theo phong cách chorale. Tiếp theo là phần dàn nhạc dài đến 35 nhịp đóng vai trò một đoạn nhạc chuyển tiếp sang *phần B*. Phần B (n. 184 – 245) mang hình thức hai đoạn đơn, trong đó: đoạn a (n. 184 – 207) có hai câu do bè Nữ và bè Nam hát soli (nhiều

giọng lĩnh xướng) trên nền đàn nhạc theo kiểu đối – đáp với giai điệu lấy từ bài dân ca “*Lý chim quyên*”; đoạn b (n. 208 – 245) phát triển trên những chất liệu lấy từ phần từ chủ đề, gồm hai câu nhạc: câu thứ hai do hợp xướng và đàn nhạc nhắc lại có thay đổi câu thứ nhất (hợp xướng a cappella). Phần B có chuyển giọng từ C-Dur về a-moll tự nhiên và kết hòa âm: $IV_7 - I$. Sau 12 nhịp của nét nhạc chuyển tiếp thứ ba là *biến khúc 3* (A_3 , n. 258 – 293) gồm 3 nhịp kết bổ sung [*Bảng 2, Pl.3, tr.209*].

Qua việc phân tích các tác phẩm hợp xướng được chọn từ trước 1975 đến nay chúng tôi còn thấy một số sáng tác có cấu trúc đặc biệt ngoài các hình thức điển hình trên đây. Sở dĩ một số tác giả dùng những cấu trúc đặc biệt ấy để tạo nên các hình thức ngoài quy ước cho sáng tác của mình có thể vì nhu cầu chuyển đạt nội dung đề tài như: bám sát lời và khổ thơ như trường hợp của “*Cung đàn bạc mệnh*” (Hải Linh) và “*Truyện Kiều*” (Vũ Đình Ân) với ca từ là những câu thơ lục bát của đại thi hào Nguyễn Du hay “*Vàng trắng Đồng Lộc*” (Đào Trọng Minh) với thơ của Bùi Mạnh Hảo; giữ nguyên các ý tưởng hay mạch văn của những nội dung đã được nhiều người biết trước đó như các tác phẩm: “*Điện Biên*” (Trần Mạnh Hùng – nguyên tác: Nguyễn Thụy Kha), “*Xuân Quang Trung*” (Vũ Văn Tuynh),...

Các tác giả hợp xướng trước 1975 ít dùng những thể loại lớn do đó cũng ít sử dụng hình thức 3 đoạn đơn, 2 đoạn phức, 3 đoạn phức, biến tấu và rondo để xây dựng cấu trúc cho các sáng tác của mình. Sau năm 1975, với nhu cầu thể hiện các vấn đề đa dạng của xã hội, cuộc sống ở thành phố đồng thời kỹ thuật chuyên môn về sáng tác và biểu diễn hợp xướng đã được nâng cao hơn nên các tác giả hợp xướng thế tục có khuynh hướng sử dụng những hình thức phức tạp hơn, có kết hợp các hình thức khác loại với nhau. Trong khi đó, sáng tác hợp xướng tôn giáo có sự thay đổi nhiều về hình thức so với trước năm 1975.

2.4. SỰ PHỐI BÈ

Thường thì các bè hợp xướng được phân biệt theo 4 nhóm giọng căn bản: Nữ cao (S), Nữ trầm (A), Nam cao (T) và Nam trầm (B). Các giọng khác như Nữ trung, Nam trung được chú ý đến trong biểu diễn hơn ở tác phẩm. Trong sáng tác hợp

xướng, cách phối hợp các bè giọng (gọi tắt là *phối bè*) như thế nào góp phần quan trọng để củng cố và gắn kết các khía cạnh: nội dung đề tài, thể loại và hình thức của một tác phẩm. Vì vậy, chúng tôi dành phần cuối của chương này để khảo sát cách phối bè của các tác giả có tác phẩm được sáng tác hoặc biểu diễn tại thành phố.

2.4.1. Âm khu và điểm chuyển giọng

Viết sao cho hợp xướng có thể hát được và hát hay, đó là vấn đề quan tâm hàng đầu của các tác giả. Đứng trước giới hạn về thể lực và chuyên môn của các thành viên, khi xây dựng các bè hợp xướng, các tác giả Việt Nam thường chú ý tìm cách giải quyết vấn đề âm khu và điểm chuyển giọng của từng bè.

Do đặc điểm riêng, ở âm khu cao, giọng Nam thường diễn các phụ âm mạnh và rõ nét hơn giọng Nữ. Vì vậy, có kiểu kết hợp giọng Nam ở âm khu cao với giọng Nữ ở âm khu trung bình hoặc thấp như trong ví dụ 12 dưới đây. Tác giả cho bè Tenor (âm khu cao) hát giai điệu gần giống với bè Soprano (âm khu trung bình).

Ví dụ 12. *Kết hợp âm khu cao của Tenor với âm khu trung bình của Soprano.*

(“Hòn Vọng phu 2 – Ai xuôi vạn lý”, tác giả phối hợp xướng: không rõ – nguyên tác: Lê Thương)

The musical score is for the song "Ai xuôi vạn lý" from the opera "Hòn Vọng phu 2". It features four vocal parts: Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The lyrics are in Vietnamese. The score is in 2/4 time and G major. The lyrics are: "đôi sống trong trong mơ hồ Ngày nào tròn trăng lại nhớ đến tích xưa... Khi lòng tiếng quán nghe ban truyền Người đời nữ nhau mãi kiếm đi viễn chinh... Dân".

Khi chọn âm khu cho một giọng nào đó, các tác giả còn để ý đến thể lực của người hát nhất là ở những đoạn dài. Điều này thường gặp trong các tác phẩm lớn sau năm 1975. Dưới đây là một ví dụ được lấy từ hợp xướng ở cảnh Hai của nhạc

kịch “*Người giữ cò*” (Ca Lê Thuần); trong đó, bè Alto được viết ở âm khu từ thấp đến trung bình để tránh gây mệt cho người hát.

Ví dụ 13. Bè Alto ở âm khu từ thấp đến trung bình để tránh gây mệt. (“*Người giữ cò, cảnh Hai*”, Ca Lê Thuần).

16

Sóng Hậu Sóng Hậu là ta đây Hơ... Sóng Hậu hiền hòa Sóng Hậu là ta đây Hơ... Sóng Hậu Sóng Hậu hiền hòa

Điểm chuyển giọng (*passaggio*) là chỗ đổi từ giọng ngực sang giọng óc. Mỗi loại giọng có điểm chuyển giọng khác nhau. Trong sáng tác hợp xướng, các tác giả gần như theo một quy tắc chung: khi cần có thể vượt lên một, hai nốt thật cao chứ không cho ngân dài hay lặp lại nhất là khi nốt đó gần điểm chuyển giọng. Ở nhịp 69 trong ví dụ 14, bè Soprano được đẩy lên cao đến điểm chuyển giọng (thường là nốt Re, Mi hay Mi giáng ở quãng 8 thứ hai) bằng một nhóm 5 nốt làm đà và sau đó chuyển động xuống liền bậc. Trong khi đó bè Solo Tenor được chuẩn bị bằng 5 nốt trước đó để lên nốt Sol (quãng 8 thứ hai). Tuy nốt này cao hơn điểm chuyển giọng (thường là F hay Fis) một chút nhưng sau đó được giải quyết xuống ngay.

Ví dụ 14. Bè Soprano nhảy quãng lên quá điểm chuyển giọng. (“*Tình ca lính đảo xa*”, Lê Quân).

67

Solo Tenor gần, mỗi một đảo xa là thịt da ta đó. Sóng vỗ biển Đông tiếng hồn thiêng dân
Soprano tôi Hơ...
Alto tôi Hơ...
Tenor một đảo xa Sóng vỗ biển Đông
Bass một đảo xa Sóng vỗ biển Đông

Khi đã khảo sát những vấn đề cần thiết để hình thành từ bè giọng thích hợp, chúng ta tìm hiểu những cách phối hợp các bè ấy trong các tác phẩm được chọn.

2.4.2. Phối hợp các loại giọng khác nhau

2.4.2.1. Kết hợp các bè cùng chất giọng

Đây là kiểu phối bè thường gặp nhất do sự phân loại chất giọng tự nhiên thành hai nhóm: Nữ và Nam. Như vậy, chúng ta có hai trường hợp phối bè *Soprano* với *Alto* và *Tenor* với *Bass*. Các tác giả sử dụng trong một số trường hợp như: viết theo kiểu mô phỏng đơn giản 2 bè [Vd.9, Pl.2, tr.187], đối đáp như những đoạn lĩnh xướng tập thể (Soli) [Vd.10, Pl.2] hoặc để tạo một kiểu nhập xướng [Vd.11, Pl.2].

Ngay từ thời kỳ đầu, các tác giả hợp xướng Việt Nam đã thiên về cách phối bè như vậy. Chúng ta có thể tìm thấy được nhiều ví dụ trong hai chương III và IV của hợp xướng “*Tiếng hát biên thùy*” (Tô Hải) và một số tác phẩm khác. Trong kiểu kết hợp này, trừ trường hợp cách quãng 8, khoảng cách giữa các bè S – A thường không quá quãng 6 và T – B không quá quãng 10. Quãng 3 là thường gặp nhất.

2.4.2.2. Kết hợp các bè khác chất giọng nhưng cùng loại âm vực

Các cặp bè Soprano – Tenor và Alto – Bass tuy khác chất giọng (giới tính) nhưng cùng âm vực cao – thấp. Trong ví dụ 15 dưới đây, bè Soprano được sử dụng làm bè phụ họa cho giọng Tenor thay vì một kiểu kết hợp bình đẳng như trong các ví dụ ở mục trên. Bên cạnh đó, tác giả dùng thêm cường độ khác nhau để bè Soprano (*p*) nhẹ hơn và làm nổi bè Tenor (*mp*) hơn.

Ví dụ 15. Kết hợp 2 bè S – T. (“*Điện Biên*” – Trần Mạnh Hùng, Nguyễn Thụy Kha)

The musical score is for the piece "Điện Biên" by Trần Mạnh Hùng and Nguyễn Thụy Kha. It features four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano part is marked with a box containing 'A' and 'Andante', and a dynamic marking of 'p'. The Tenor part is marked with 'Solo' and 'mp'. The lyrics are written below the staves. The Soprano part has the lyrics 'Thác dốc vùn mình cao cao mây'. The Tenor part has the lyrics 'Ơ đất Điện Biên ơi trời Điện Biên xanh thăm đại ngàn đồi núi chập chùng nổi'. The Alto and Bass parts are mostly silent in this excerpt.

Đối với hai bè Alto và Bass, vì khoảng cách giữa hai bè này thường không lớn nên sự kết hợp này là hợp lý, thậm chí tốt hơn cặp S – T. Tuy nhiên, do thói quen, sự kết hợp giữa Alto và Bass vẫn còn được ít tác giả vận dụng. Mở đầu của hợp xướng **“Tiếng hát biên thùy”** tác giả đã dùng cách phối bè này [Ví dụ 16].

Ví dụ 16. Kết hợp 2 bè A – B. (*“Tiếng hát biên thùy, phần Mở đầu”* – Tô Hải)

SOPRANO
ALTO

TENOR
BASS

Đỉnh(ư) núi cao xa xa còn vang tiếng

Rừng cây xao xác lá sương(ư) chiều dần dần buông

2.4.2.3. Phối bè hỗn hợp

Đó là cách kết hợp nhiều bè khác nhau về chất giọng hay khác nhau về âm vực. Những trường hợp có thể diễn ra như sau:

+ Soprano với Bass: Có thể, do tính chất đặc thù của 2 bè cực (bè ngoài cùng) của hòa âm và khoảng cách giữa hai bè quá lớn, dễ tạo cảm giác trống rỗng nên các tác giả thường tránh phối hai bè S, B với nhau. Chúng tôi ít thấy kiểu kết hợp này trong các tác phẩm trước cũng như sau năm 1975.

+ Alto với Tenor: Do âm vực của hai giọng này bao trùm lẫn nhau nên dễ hòa quyện để cho một kết hợp rất đẹp, đặc biệt khi chuyển động cách nhau quãng 3 như trong ví dụ 17. Tác giả đã phối bè như vậy trong suốt 32 nhịp. Đây là một cách vận dụng ít được dùng đến tuy có hiệu quả tốt như đã nói ở trên.

Ví dụ 17. Kết hợp 2 bè A – T có âm vực bao trùm nhau. (*“Trở lại Trường Sơn, chương III”* – Thế Bảo)

110 Alto solo

115

Ê! Nơi đây tiếng gà gáy Việt Nam - Pu - Chia Lào nghe thấy

Ê! Nơi đây tiếng gà gáy Việt Nam - Pu - Chia Lào nghe thấy

+ Kết hợp hai giọng Nữ với một giọng Nam: Trong kiểu kết hợp này, nếu không dùng thêm nhạc cụ bổ sung, thì các tác giả thường không để bè Nam cách xa bè Soprano quá để tránh cảm giác trống rỗng. Trong ví dụ 18 dưới đây, tác giả giữ khoảng cách giữa 2 bè B – S trong vòng một quãng 8.

Ví dụ 18. Kết hợp 2 bè Nữ với bè Basso, giữ khoảng cách S – B trong vòng một quãng 8. (“Người giữ cò, Mở đầu” – Ca Lê Thuần)

119

S: *Sông Hậu là ta đây Nơi ghi nhớ*

A: *Sông Hậu hiển hòa Sông Hậu là ta đây Nơi ghi nhớ*

B: *Còn yêu thương hiển hòa Sông Hậu là đây Nơi ghi nhớ bao kỷ*

+ Kết hợp một giọng Nữ với hai giọng Nam: Do âm sắc của Soprano và Tenor tương tự nhau nên các tác giả thường cho hai giọng này hát chung (có thể là song song quãng 3, 6 hay 8) trong khi bè Bass đối đáp bên dưới. Chúng ta quan sát cách phối bè trong ví dụ 19.

Ví dụ 19. Bè Soprano hát đồng âm với Tenor và kết hợp với bè Bass. (“Một trời sao” – Ngô Duy Linh, ý thơ: Viêt Chung)

1

A: *Trăng thanh treo đỉnh đầu Gió hiền thoảng hương cau Rủ nhau ra Rủ nhau*

T: *Trăng thanh treo đỉnh đầu Gió hiền thoảng hương cau Rủ nhau*

B: *Trăng thanh treo treo đỉnh đầu Gió thoảng hương cau Rủ nhau ra Rủ nhau*

+ Dùng hợp xướng đệm cho một bè lĩnh xướng: Một cách thường dùng để làm nổi bật bè lĩnh xướng là đệm bằng hợp xướng, đặc biệt là hợp xướng hát theo kiểu tri tục, dùng tiếng đệm và được viết trong âm khu thấp hơn giọng lĩnh xướng. Khi phối

bè theo kiểu này, các tác giả luôn tránh để cho phần hợp xướng che lấp giọng lĩnh xướng. Trong ví dụ 12 [Phụ lục 2, tr.188] giọng solo Tenor được sắp xếp ở âm khu cao hơn âm khu của bè hợp xướng. Nói cách khác, phần hợp xướng được viết trong âm khu thấp hoặc trung bình, với những nốt tri túc và kiểu hát ngậm miệng. Giọng lĩnh xướng được viết trong âm khu cao hơn nên dễ nổi bật trên nền hợp xướng.

Đôi khi người ta dùng những dấu lặng trong phần hợp xướng để làm nổi bè solo. Ở nhịp 46, 47 của ví dụ 13 [Phụ lục 2], hai bè Nam mang những dấu lặng rất cần để làm nổi hai bè Nữ và giọng solo bên trên.

+ Đọc thơ trên nền đệm theo của hợp xướng

Đây là sáng tạo đặc biệt của các tác giả Việt Nam như trong ví dụ 20 được trích từ tác phẩm “**Vàng trắng Đồng Lộc**” của tác giả Đào Trọng Minh. Trong đó, đoạn thơ được toàn hợp xướng đọc trên nền nhạc có sự thay đổi nhịp liên tục, từ 7/4 đến 6/4, 5/4, 4/4 và 3/4 để thích hợp với âm vận của lời thơ.

Ví dụ 20. *Đọc thơ trên nền đệm theo của hợp xướng.* (“**Vàng trắng Đồng Lộc**” – Đào Trọng Minh, *thơ*: Bùi Mạnh Hào)

Piu mosso ♩ = 100

espresso

Đọc thơ trên nền nhạc : Các chị Nằm lại đây (Tenor) . Thất mớ sơn hà,

Ngã ba đồng Lộc (Soprano) . Tử tận lai sinh, hạ nguồn phát lộc (Bass) . Mười

bông hoa trinh nữ giữa quan san
(Soprano - Alto - Tenor - Bass)

Có tác giả đề hẳn cả một mục cho việc ngâm thơ phối hợp với đọc như mục 5, “*Trăng hờn*” (ngâm thơ) và mục 6 “*Anh thư huyết cáo*” (đọc) trong trường ca hợp xướng “*Sông Hát*” (Viết Chung – Nguyễn Tùng). Đây là cách vận dụng sáng tạo hình thức *hát kể* (recitative) và *ngâm vịnh* (psalmodie) trong nghệ thuật thanh nhạc Tây Âu.

Tiểu kết chương 2

Trong ba phần đầu của chương này: *nội dung đề tài, thể loại và hình thức*, chúng tôi đã tổng kết và so sánh riêng từng khía cạnh, xem chúng thể hiện như thế nào trong các tác phẩm hợp xướng được sáng tác hoặc biểu diễn tại thành phố Hồ Chí Minh trong hai giai đoạn trước và sau năm 1975. Cả người nghe lẫn người biểu diễn đều thích tìm đến những sáng tác vừa quen thuộc, đồng thời vừa có cái gì đó mới. Đây là một thực tế mà các tác giả hợp xướng trước và sau năm 1975 có những cách tiếp cận giống nhau nhưng cũng có không ít khác biệt để giải quyết mối tương quan giữa nội dung đề tài, thể loại và hình thức.

Các nhạc sĩ ở hai thời kỳ đều coi yếu tố nhắc lại là quan trọng để giúp gắn kết mối quan hệ giữa các khía cạnh trên. Hầu hết các tác phẩm đều sử dụng hình thức câu, đoạn nhạc mang yếu tố nhắc lại vừa để củng cố cho thể loại vừa giúp chuyển tải nội dung đề tài hiệu quả, đặc biệt trong trường hợp nội dung có nguồn gốc từ thi ca. Theo PGS TS Vũ Nhật Thăng, “Thời gian, không gian là hình thức tồn tại của nghệ thuật âm nhạc....Từ một hình thức tồn tại của âm thanh, thời gian đã trở thành một phương tiện biểu hiện.....” [145, tr. 26 – 28]. Một cách cụ thể hơn, thời gian là một yếu tố góp phần tạo nên nhịp, hình thức âm nhạc. Các tác giả trước và sau 1975 đều tìm cách thay đổi những kiểu sắp xếp thời gian (tiết tấu, loại nhịp) trong sáng tác hợp xướng của mình cho phù hợp với nội dung và cách thể hiện đề tài (ví dụ cách ngắt câu, phân nhóm nhịp tương ứng với các loại thơ lục bát, thơ 7 chữ,...).

Thể loại ca khúc hợp xướng được sáng tác trước 1975 ở Sài Gòn gần như chỉ mang hình thức hai đoạn đơn (phiên khúc – điệp khúc). Hình thức này còn được dùng như cấu trúc duy nhất cho các bài thánh ca hợp xướng (tôn giáo) trong cả hai

thời kỳ. Trong khi đó, ở các sáng tác sau 1975, ca khúc hợp xướng mang nhiều hình thức khác hơn, phù hợp với nội dung đề tài ngày càng phong phú. Khi áp dụng các thể loại và hình thức diễn hình được khảo sát trên đây, các tác giả sau năm 1975 còn chú ý nhiều đến việc phối hợp các bè hợp xướng và xem đó như một phương tiện hiệu quả để biểu hiện nội dung đề tài cũng như tạo nét riêng, làm phong phú cho thể loại và hình thức của tác phẩm. Điều này lại ít được các nhạc sĩ sáng tác hợp xướng trước 1975 khai thác.

Chương 3:**NGÔN NGỮ ÂM NHẠC**

Độ vang âm của một hợp xướng là một đặc tính quan trọng để đánh giá quá trình luyện tập và trình độ biểu diễn của một ban hợp xướng. Nhưng muốn có được những tiết mục hợp xướng biểu diễn hiệu quả, trước hết cần phải có những sáng tác tốt. Chính vì vậy, ngay từ lúc bắt đầu sáng tác một bản hợp xướng, nhạc sĩ đã phải nghĩ đến những ngôn ngữ âm nhạc nào và cách sử dụng chúng ra sao để đạt được độ vang âm cần thiết khi hợp xướng trình diễn. Theo PGS TS Nguyễn Thị Nhung, “Việc tìm hiểu nội dung, hình thức của một tác phẩm cần dựa trên các yếu tố, các phương pháp diễn tả cơ bản của âm nhạc: giai điệu, hòa âm, tiết tấu, nhịp độ, cường độ, âm sắc, cách cấu tạo...” [43, tr.12]. Trong chương này chúng tôi đề cập đến một số phương pháp diễn tả cơ bản được dùng trong các tác phẩm (sáng tác hoặc phối lại) cho hợp xướng đã được viết hoặc biểu diễn tại thành phố Hồ Chí Minh từ trước năm 1975 đến nay. Khi phân tích nội tại của một số tác phẩm được chọn chúng tôi cũng sẽ kết hợp với phân tích so sánh phương pháp diễn tả mà các tác giả trong hai giai đoạn khác nhau đã áp dụng cho tác phẩm hợp xướng của mình. Bên cạnh đó, chúng tôi cũng chú ý đến hoàn cảnh riêng của thành phố trong khoảng 5 năm đầu sau 1975 là: có một số tác giả hợp xướng thuộc giai đoạn trước đó nay tạm thời hoạt động ẩn danh và vẫn sáng tác theo phong cách cũ. Sự kiện trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ Sài Gòn chính thức trở thành Nhạc viện thành phố Hồ Chí Minh vào năm 1981 mở đầu cho một giai đoạn mới chính quy hơn.

Những vấn đề chính được đề cập đến trong chương này liên quan đến: ***giai điệu, hòa âm, phức điệu, và phân đệm cho hợp xướng.***

3.1. GIAI ĐIỆU

Richard Wagner coi trọng giai điệu đến nỗi đã nói: “Không có gì nghi ngờ nữa, chúng ta phải coi giai điệu như là hình thức âm nhạc”³⁸. Mặc dù được coi là người đề xướng khái niệm “giai điệu vô tận” (nguồn gốc của sự phá bỏ hình thức) nhưng ông vẫn nhấn mạnh trong tiểu luận “*Âm nhạc của tương lai*”³⁹ rằng: “Chúng ta hãy khẳng định rằng, giai điệu là hình thức duy nhất của âm nhạc”⁴⁰. Còn PGS TS Nguyễn Thị Nhung thì quan niệm “giai điệu giữ vai trò trung tâm, đặc biệt quan trọng trong toàn bộ phương pháp diễn tả” [Sđd, tr. 16]. Như vậy khi khảo sát vấn đề phương pháp diễn tả cơ bản trong các tác phẩm hợp xướng ở thành phố Hồ Chí Minh được chọn từ trước năm 1975 đến nay, chúng tôi đề cập trước tiên đến yếu tố giai điệu.

3.1.1. Một số đặc điểm của giai điệu hợp xướng

Khi khảo sát bè giai điệu trong một số tác phẩm hợp xướng quen thuộc được sáng tác hoặc thường được chọn để biểu diễn ở thành phố chúng tôi thấy có những đặc điểm giống như bè giai điệu ở những tác phẩm hợp xướng nổi tiếng đã được viết bởi các tác giả kinh điển thuộc các thời kỳ âm nhạc khác nhau như J.S.Bach, Händel, Haydn, Beethoven, Verdi, Bizet, Carl Orff,...

Trước tiên, *hầu hết những giai điệu hay, dễ lưu lại trong tâm trí người nghe thường có giới hạn âm vực* (giữa nốt thấp nhất và nốt cao nhất của bè đó ở toàn bộ bài hợp xướng) *trong khoảng một quãng 12*. Riêng đối với các tác phẩm hợp xướng Việt Nam phổ biến tại thành phố thì âm vực của những tác phẩm sau năm 1975 rộng hơn trước đó [Bảng 3, Pl.3, tr.210]. Theo chúng tôi, đây là kết quả của sự phát triển về trình độ chuyên môn, kỹ thuật biểu diễn của các thành viên và các ban hợp

³⁸ Nguyên văn: “*Als die Form der Musik haben wir zweifellos die Melodie zu verstehen*” [cuốn sách “Über die Bestimmung der Oper (1871) – Về số phận của Nhạc kịch, chương X, trang 147”].

³⁹ “Zukunftsmusik” (1860).

⁴⁰ Nguyên văn: “*Setzen wir zuerst fest, daß die einzige Form der Musik die Melodie ist*” [chương VII, trang 125].

xướng sau năm 1975. Bên cạnh đó, có những lý do khác như: nhu cầu diễn tả của người sáng tác và nội dung đề tài của tác phẩm hợp xướng sau năm 1975 phong phú hơn để phù hợp với một xã hội chuyển mình từ hiện trạng cũ sang một thể chế chính trị hoàn toàn mới.

Ngoài ra, *trong những giai điệu hay và dễ nhớ này không thể thiếu yếu tố nhắc lại*. Có khi sự nhắc lại được kết hợp với thủ pháp thay đổi hòa âm, phối khí làm cho phân tái hiện của bản hợp xướng mang màu sắc khác với lần trình bày trước đó. [Vd.14, Pl.2, tr.189].

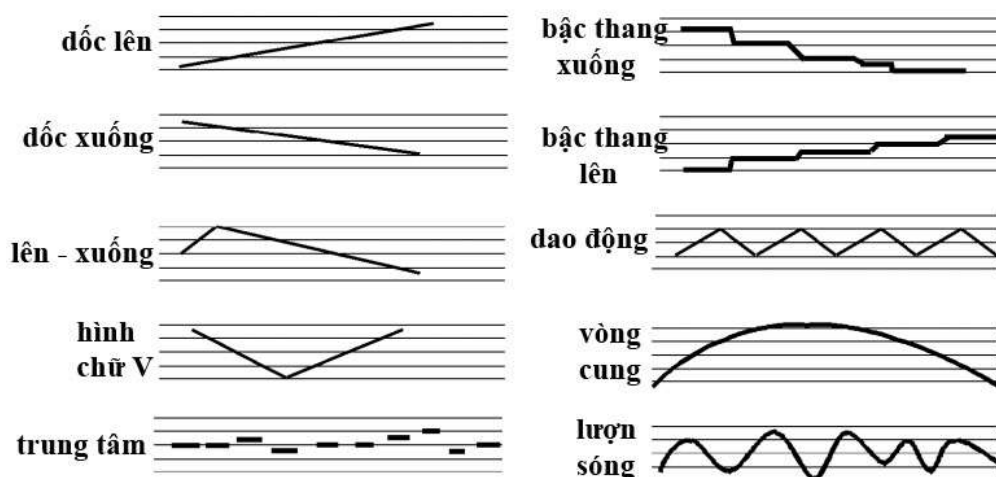
Một đặc điểm khác mà chúng tôi ghi nhận được là, *những giai điệu hay trong các bản hợp xướng được chọn để phân tích thường chuyển động theo bước đi liên bậc, thỉnh thoảng có bước nhảy xa và ngược hướng*. Đặc biệt, đa số các bản hợp xướng tôn giáo thường dùng chuyển động liên bậc nên dễ mang vẻ êm ái, thánh thiện [Vd.15, Pl.2, tr.190]. Khi nói về giai điệu, PGS TS Nguyễn Thị Nhung cho rằng “bước đi liên bậc là dạng chính của sự chuyển động, tạo cho giai điệu nhịp nhàng, trôi chảy” [43, tr.17]. Tuy nhiên, mặc dù bước nhảy giúp tạo động lực mới cho tác phẩm vẫn cần phải được thực hiện có cân nhắc vì nhảy cách bậc nhiều quá, nhất là với quãng tăng (hay giảm) sẽ làm khó hát. Trong ví dụ 16 ở Phụ lục 2, trang 191, bè Soprano tuy chuyển động bằng những quãng thông thường nhưng xa và cách bậc liên nhau làm cho khó hát: quãng 3 trưởng lên – quãng 6 thứ xuống – quãng 4 đúng lên – quãng 4 đúng lên. Trong mối tương quan giữa giai điệu và tiết tấu, việc thay đổi số chỉ nhịp trên từng nhịp liên nhau lại càng gia tăng độ khó cho người hát: nhịp 2/4 – nhịp 6/4 – nhịp 7/4 – nhịp 6/4 – nhịp 7/4.

Qua nghiên cứu các tác phẩm hợp xướng ở thành phố từ trước 1975 đến nay chúng tôi thấy cách xây dựng cao trào đều giống nhau: *những giai điệu hay thường có ít nhất một điểm cao trào và sau đó là chuyển động xuống để về kết* (kết đoạn hay kết bài). Tuy có một số cao trào dễ nhận thấy, trong khi những cao trào khác lại khó phát hiện nhưng đa số là chỗ có nốt nhạc cao nhất cộng thêm các yếu tố như: thường ở phách mạnh, có trường độ dài, mang phần hòa âm quan trọng hoặc phần đệm nhạc cụ hỗ trợ thêm, nằm ở khoảng từ giữa đến 3/4 của tác phẩm (GS TS

Nguyễn Thị Nhung gọi cấu trúc này là “*điểm chia vàng*” [Sdd, tr.17]) ,... Đây là cách mà các nhà soạn nhạc thời kỳ Cổ điển và Lãng mạn thường sử dụng để sáng tác của họ tạo được hiệu quả mạnh mẽ nơi người nghe. Theo chúng tôi, cao trào có thể được hiểu và sử dụng theo những cách khác. Đó có thể là chỗ: có nốt nhạc với cao độ thấp nhất thay vì cao nhất, ít động lực nhất hoặc tĩnh lặng nhất, ít nhạc cụ đệm nhất thay vì được hỗ trợ bởi phần phối khí. Việc lựa chọn điểm cao trào cao hay thấp tùy thuộc vào việc chúng ta muốn tạo cảm xúc nào cho người nghe. Ở một số tác phẩm cao trào lại nằm ngay những nhịp đầu; sau đó cảm xúc âm nhạc dịu đi rồi dần dần lắng xuống ở nốt nhạc thấp hơn. Beethoven đã dùng nốt Fa (âm vực 2) làm cao trào ngay ở nhịp thứ 7 của bè Soprano (ca từ “Schall”) từ lúc bắt đầu bản hợp xướng “*Die Ehre Gottes aus der Natur, Op.48, No.4*” (Vinh quang Thượng Đế trên vạn vật); sau đó giai điệu chuyển động xuống đến nốt thấp nhất của tác phẩm là nốt Mi (quãng 8 thứ nhất, ca từ: “Ihm”) ở phách cuối của nhịp thứ 10, [Vd.17, Pl.2, tr.191]. Ngược lại, có tác giả dời điểm cao trào đến tận cuối tác phẩm như trong một số tác phẩm hợp xướng với kết hoành tráng sau năm 1975. Những cao trào này thường được hỗ trợ bởi dàn nhạc như trong hai ví dụ trích từ “*Điện Biên*” (Nguyễn Thụy Kha – Trần Mạnh Hùng) và “*Bài ca tháng Năm*” (Hoàng Cương). Ở “*Điện Biên*”, đoạn Coda kéo dài trên 9 nhịp cuối của tác phẩm với phần hỗ trợ của dàn nhạc để dẫn đến cao trào là nốt Sol (quãng 8 thứ hai) ở bè Soprano [Vd.18, Pl.2]. Trong “*Bài ca tháng Năm*”, tác giả đặt cao trào ở nốt Si (quãng 8 thứ hai) của bè Soprano, tại nhịp thứ 5 trước kết (tức nhịp 255) [Vd.19, Pl.2, tr.192].

3.1.2. Lối tiến hành giai điệu

Khi phân tích lối tiến hành giai điệu ở các bản hợp xướng từ trước 1975 được sử dụng trong luận án này chúng tôi chú ý trước tiên đến giai điệu riêng của từng bè, cách riêng bè diễn giai điệu chính (thường là bè Soprano, Alto hoặc Tenor). Theo nhà âm nhạc học người Anh, Philip Tagg (1940), khi khảo sát giai điệu, các nhà âm nhạc học đã hệ thống thành các loại hình dạng đường nét giai điệu [143, tr.4] như trong Hình 5 dưới đây:



Hình 5. Các hình dạng đường nét giai điệu

Dựa trên các loại hình dạng này để khảo sát những bản hợp xướng được chọn chúng tôi thấy các tác giả thường xây dựng đường nét giai điệu theo dạng lượn sóng nhiều nhất, sau đó là các hình dạng: vòng cung, lên – xuống, dốc lên, dốc xuống và chữ V.

Bên cạnh việc chú ý đến giai điệu riêng của từng bè, chúng tôi quan tâm đặc biệt vào quan hệ của bè giai điệu với tuyến bè Bass. Xét về lý thuyết, chuyển động ngược hướng của giai điệu đối với bè Bass được coi là nghệ thuật nhất so với 3 chuyển động còn lại: chệch hướng, cùng hướng, và song song. Nhưng trong sáng tác thực tế (ở cả tác phẩm trước hay sau năm 1975), chúng tôi gặp nhiều chuyển động cùng hướng và song song hơn. Ví dụ 20 [*Phụ lục 2, tr. 192*] là 6 nhịp cuối của một sáng tác tôn giáo (ngoài phụng vụ) trước năm 1975 và ví dụ 21 [*tr. 193*] được trích từ một tác phẩm sau năm 1975. Nguyên nhân chính là vấn đề giải quyết dấu giọng của Tiếng Việt trong ca từ ở các bè.

3.1.3. Chia cắt giai điệu để bố trí trên các bè khác nhau

Giai điệu nhạc của một câu thơ, một đoạn ca từ hay có khi của cả một đoạn nhạc dài có thể được phân chia thành những phần nhỏ hơn để bố trí trên các bè khác nhau và diễn liền nhau chứ không nhất thiết chỉ do một bè nào đó đảm nhiệm. Ở chương 3 – *Người chinh phu về* của liên ca khúc hợp xướng “*Hòn Vọng Phu*” (Lê

Thương), từ nhịp 33 đến 80, tác giả đã chia câu nhạc thành từng phần nhỏ và bố trí lần lượt trên các bè khác nhau: Giai điệu bắt đầu trên bè Soprano, từ nhịp 33 đến 39 (ca từ: “*Dấn bước.....đưa bóng chàng*”); sau đó chuyển sang bè Alto đến nhịp 43 (ca từ: “*Đường về.....rừng rườm rà*”); ở cuối nhịp 43, giai điệu lại trở về bè Soprano đến hết nhịp 45 (ca từ: “*Đường Vạn Xuyên.....như thấm hòa*”); từ đó đến hết nhịp 51, giai điệu chủ đề nằm ở bè Bass (ca từ: “*Đò Vạn Lý.....chưa xóa nhòa*”). Câu nhạc tiếp theo được phân chia và tiến hành theo thứ tự: ở bè Soprano (nhịp 52 – 57) ⇒ bè Tenor và Bass đi đồng âm trong 2 nhịp tiếp theo ⇒ Bè Soprano và Alto đi đồng âm đến hết nhịp 58 ⇒ Bass (nhịp 59 – 65) ⇒ đồng âm Soprano, Alto (nhịp 66 – 75) ⇒ Alto ở 2 nhịp sau đó ⇒ Basso nối tiếp 1 nhịp ⇒ kết thúc ở bè Soprano sau 3 nhịp (đến nhịp 80).

Nói cách khác, đây là một kiểu tiến hành giai điệu mà trong đó các giọng thay nhau diễn nét nhạc (có ca từ) chính. Thủ pháp này thường gặp trong nhạc hợp xướng đa âm và hợp xướng thời kỳ Baroque.

3.1.4. Tính diễn cảm của quãng nhạc

Nếu chia một giai điệu đến lúc không thể chia được nữa, chúng ta có một quãng nhạc. Nói cách khác, quãng là thành phần cơ bản nhất của quan hệ âm nhạc và khi chuyển động (theo những chiều hướng khác nhau) sẽ tạo nên giai điệu. Đã từ lâu người ta thường chỉ khảo sát quãng trên khía cạnh âm học, với những sự khác biệt về tần số giữa các nốt tạo thành quãng. Từ đầu thế kỷ XX, các nhà âm nhạc học và khoa học (về âm thanh) đã bắt đầu chú ý, giải thích về những hiệu quả tâm lý, cảm xúc khác nhau được tạo nên qua sự vang lên của những quãng khác nhau. Dĩ nhiên, cảm xúc mang tính chủ quan nên mỗi người có thể biểu cảm hơi khác nhau nhưng tổng quan thì các hiệu quả ấy khá giống nhau. Trong Bảng 4. “*Tính diễn cảm của quãng nhạc*” ở trang 213, Phụ lục 3 chúng tôi tổng hợp chức năng “thuận – nghịch” của các quãng được phân tích theo tự điển âm nhạc Harvard của Willi Apel⁴¹ và chức năng diễn tả của các quãng nhạc theo Deryck Cooke⁴² [134, tr.310]

⁴¹ (1893 – 1988), nhà âm nhạc học người Mỹ gốc Đức.

so sánh với cảm nghiệm riêng của chúng tôi trong khoảng thời gian dài chỉ huy hợp xướng, đối chiếu với một số tác phẩm hợp xướng đã được sáng tác và biểu diễn tại thành phố từ trước 1975 đến nay. Nhà giáo dục âm nhạc người Bỉ Edgar Willems (1890 - 1978) dùng phương pháp quan sát nội quan⁴³ để thử sắp xếp ý nghĩa của quãng theo 3 nhóm: cảm giác, xúc động và trí tuệ [136, tr.9] như trong Bảng 5 ở Phụ lục 3. Đó là một cách khác trong việc khảo sát tâm lý quãng.

Những nghiên cứu trên đây cho thấy quãng nhạc là một phương tiện hiệu quả để mô tả tâm lý. Qua khảo sát các sáng tác hợp xướng được chọn chúng tôi thấy tâm lý quãng nhạc là một vấn đề vẫn còn ít được các tác giả trước cũng như sau năm 1975 chú ý khi xây dựng giai điệu. Chẳng hạn: trong ca khúc tôn giáo ngoài “*Đêm Giáng sinh*” (sáng tác trước 1975), tác giả Kim Long cho các bè chuyển động liên bậc quãng 2 để diễn tả ca từ “*Đêm Giáng sinh tung bừng*” [Vd.22, Pl.2, tr.193]; ở chương I của “*Truyện Kiều*” (Vũ Đình Ân phổ thơ Nguyễn Du, sáng tác sau 1975), để dệt nhạc cho ca từ “*gần xa nô nức yến anh*” tác giả cho các bè chuyển hành đi lên liên bậc quãng 2) [Vd.23, Pl.2].

Ngoài hai khía cạnh của giai điệu được bàn đến trên đây: *lối tiến hành* (giải quyết mối quan hệ về trường độ) và *tính diễn cảm của quãng nhạc* (giải quyết về cao độ), chúng ta cần chú ý đến sự liên quan giữa giai điệu với các phương pháp diễn tả khác như điệu tính, nhịp điệu, cường độ,... nhất là hòa âm và phức điệu.

3.2. HÒA ÂM

Trong sáng tác, hòa âm là ngôn ngữ âm nhạc quan trọng hàng đầu có ảnh hưởng đến giai điệu và mang tính quyết định cho độ vang âm. Do đó, khi khảo sát về các phương pháp diễn tả cơ bản trong những tác phẩm hợp xướng đã được sáng tác hoặc biểu diễn tại Sài Gòn trước kia và thành phố Hồ Chí Minh ngày nay, chúng

⁴² (1919 - 1976) nhạc sĩ, nhà âm nhạc học người Anh. Tác phẩm nổi tiếng của ông “*The language of music*” (Ngôn ngữ của âm nhạc, 1959) cho thấy các nhà soạn nhạc trong suốt lịch sử đã có khuynh hướng chọn cùng những câu nhạc để diễn tả các tình trạng cảm xúc hay kịch tính tương tự nhau.

⁴³ *Introspection*, quan sát và mô tả các nội dung tinh thần theo các loại tâm lý.

tôi đặt trọng tâm vào thủ pháp hòa âm mà các tác giả đã sử dụng. Khảo sát về hòa âm của một tác phẩm âm nhạc, trước hết là nghiên cứu xem tác giả đã sử dụng những loại hợp âm nào, tác động của chúng lên giai điệu ra sao, nhằm diễn tả nội dung nghệ thuật gì? Dưới đây là những ghi nhận và tổng hợp của chúng tôi về những thủ pháp hòa âm thường được sử dụng trong các sáng tác và bản phối hợp xướng được phổ biến tại thành phố Hồ Chí Minh trong một khoảng thời gian dài từ trước năm 1975 đến nay.

3.2.1. Sử dụng hợp âm⁴⁴ và liên kết hòa âm trong hệ thống chức năng

Theo PGS TS Phạm Tú Hương và PGS TS Vũ Nhật Thăng, hệ thống chức năng các hợp âm được chia làm 2 loại: diatonic và chromatic. Hệ thống diatonic gồm tất cả những hợp âm chính và phụ được xây dựng trên các âm của các điệu thức trưởng (tự nhiên, hòa âm) hoặc thứ (tự nhiên, hòa âm và giai điệu). Các hợp âm diatonic này kết hợp với các hợp âm át phụ và hạ át phụ hình thành hệ thống chromatic [24, tr.63 và 104]. Khi khảo sát một tác phẩm hợp xướng tôn giáo và thế tục được sáng tác hoặc biểu diễn tại thành phố Hồ Chí Minh từ trước 1975 đến nay, chúng tôi nhận thấy các tác giả sử dụng nhiều các hợp âm diatonic dạng 3 nốt (hợp âm năm) và 4 nốt (hợp âm bảy); riêng đối với hợp xướng thế tục, người ta có dùng thêm (tuy không nhiều) dạng hợp âm 5 nốt (hợp âm chín).

3.2.1.1. Hợp âm năm, hợp âm bảy và hợp âm chín

Hợp âm năm và hợp âm bảy thường có trong các tác phẩm được chọn nhất. Riêng hợp âm chín gần như không được sử dụng trong các bản hợp xướng Công giáo dùng trong phụng vụ vì quy định chặt chẽ của tôn giáo này về thánh nhạc phụng vụ để tránh những phong cách hòa âm phức tạp, cầu kỳ (thường sử dụng hợp âm 9, hợp âm biến hóa, không giải quyết những âm nghịch,...).

⁴⁴ còn được gọi là “*hài thanh, hài âm*” với ý nghĩa “sự kết hợp các âm thanh khiến tai nghe hài hòa”. Chúng tôi không nghĩ rằng âm nhạc chỉ gồm các kết hợp âm thanh hài hòa. Khái niệm hài hòa chỉ mang tính tương đối và các kết hợp không hài hòa cũng có những giá trị của chúng. Do đó, trong chuyên đề này chúng tôi chọn cách gọi “hợp âm”.

a). Hợp âm năm

Khi sử dụng các hợp âm năm, các tác giả tại Sài Gòn trước năm 1975 sử dụng nhiều hợp âm chính (I, IV, V) và thường dùng đầy đủ 3 hợp âm này trong cùng một tác phẩm; trong đó, hợp âm chủ vẫn chiếm ưu thế vượt trội, sau đó là hợp âm át (bậc V) và hạ át (bậc IV). Đây là kiểu liên kết hòa âm hết sức căn bản, phù hợp với giai đoạn đầu của sự phát triển nhạc hợp xướng, khi mà tính chuyên môn chưa cao. Nhiều tác giả sử dụng như vậy để tạo độ vang, cảm giác đầy đặn cho tác phẩm (như trong nhạc châu Âu), che lấp phần nào nhược điểm về âm vực giọng (âm khu thật trầm hay thật bổng) của người Việt Nam. Ngược lại, ở những sáng tác hợp xướng sau năm 1975 tại thành phố, các tác giả có khuynh hướng: dùng bậc I ít đi, thậm chí còn bỏ cả âm 3 vì không muốn phân định rõ tính trưởng – thứ; bỏ hợp âm bậc IV trong một tác phẩm hay một phân đoạn. Xét hai bản hợp xướng được biểu diễn khá nhiều tại thành phố: “*Cung đàn bạc mệnh*” (Hải Linh, trước năm 1975) và “*Đi chợ hoa*” (Nguyễn Văn Nam, 1994 – 1995, chương II của hợp xướng “*Bài ca mừng xuân*”): ngoài các hợp âm I, IV và V ra, tác giả chỉ dùng hợp âm bậc VI một lần trong đoạn F (n.217 – 241, giọng Do thứ) của “*Cung đàn bạc mệnh*” [Vd.24, Pl.2]; ngược lại, trong suốt 188 nhịp của tác phẩm, tác giả của “*Đi chợ hoa*” chỉ sử dụng hợp âm bậc I trong 5 nhịp (đa phần hợp âm “bậc I bỏ âm 3”), không dùng hợp âm IV và chỉ dùng hợp âm V bỏ âm 3.

Trong điệu thứ tự nhiên và thứ hòa âm, tỷ lệ dùng hợp âm bậc IV vượt trội hơn hợp âm bậc V_{tn}. Hợp âm trên bậc V của điệu thứ tự nhiên (V_{tn}) là một hợp âm thứ nên tính át không mạnh, ít tạo cao trào, do đó ít được các tác giả sử dụng so với hợp âm V_{hà}. Thậm chí ở một số tác phẩm chỉ dùng điệu thứ tự nhiên, hợp âm bậc V_{tn} cũng được dùng rất ít như trong “*Hành quân đêm*” (dài 127 nhịp, trong đó có 93 nhịp ở g-moll tự nhiên và 22 nhịp c-moll tự nhiên nhưng chỉ có 2 nhịp dùng hợp âm V_{tn}, 1,7%), “*Hát về Người – Hồ Chí Minh*” (68 nhịp ở giọng e-moll tự nhiên, trong đó chỉ có 7 nhịp [7,4%] dùng hợp âm V_{tn}). Các tác giả trước 1975 sử dụng hợp âm V_{tn} trong sáng tác của mình nhiều hơn và họ dùng thêm nhiều hợp âm V_{tn}⁷ để tạo sự căng thẳng cần có của hợp âm át như trong đoạn 3 của “*Hòn Vọng phu*” (gồm 102

nhịp ở giọng d-moll tự nhiên, trong đó có 2 nhịp dùng hợp âm V_{tn} [2%] được dùng chung với 8 nhịp có hợp âm V_{tn}^7 (7,8%).

Các tác giả của 2 giai đoạn khác nhau (ở thành phố) đều sử dụng hợp âm bậc VI tương đối ổn định trong các điệu thức khác nhau. Hợp âm này có âm cơ bản cách âm chủ một quãng 6, là quãng tạo sắc thái nhiều tình cảm, âu yếm, trong sáng. Ngoài ra, tính chất (trưởng – thứ) của hợp âm VI luôn luôn ngược với hợp âm chủ nên tạo sự cân bằng về mức độ diễn cảm.

b). Hợp âm bảy

Qua khảo sát các bản hợp xướng được chọn trước và sau 1975, chúng tôi ghi nhận 5 loại hợp âm bảy thường được sử dụng là: hợp âm bảy trưởng (7T), bảy thứ – giảm (7tgi), bảy thứ (7t), bảy thứ – trưởng (bảy át, 7tT) và bảy giảm (7gi). Ở mỗi giai đoạn (trước và sau 1975) chúng tôi thử chọn 5 tác giả có tác phẩm được sử dụng nhiều hoặc đoạt giải thưởng (cấp quốc gia) và khảo sát mức độ sử dụng 5 loại hợp âm bảy trên đây [*Bảng 6, Pl.3, tr.215*]. Trong bảng này chúng tôi không kể đến những đoạn Intro, Épigraphe và Coda mà chỉ tính đến những nhịp dành cho hợp xướng. Qua đó, chúng tôi nhận thấy các tác giả sau năm 1975 sử dụng nhiều loại hợp âm bảy trong cùng một tác phẩm hơn các tác giả thuộc giai đoạn trước đó; điều này đem lại kịch tính, sự căng thẳng cần phải giải quyết trong sáng tác hợp xướng sau năm 1975 cao hơn. Bên cạnh đó, khi nghiên cứu các tác phẩm được chọn, chúng tôi đúc kết được những điểm sau đây về cách sử dụng 5 loại hợp âm bảy nói trên:

+ Trong sáng tác hợp xướng ở thành phố trước 1975, các tác giả rất ít sử dụng hợp âm 7T vì tính cứng cỏi của nó (nhất là khi tác phẩm ở điệu trưởng) mặc dù hợp âm này gồm có 4 nốt đều nằm trong thang âm trưởng có âm chủ là âm cơ bản của nó như trong ví dụ 21 dưới đây. Trong điệu thứ, hợp âm 7T được dùng nhiều hơn vì nằm trên 2 bậc phụ (III và VI) nên lại cần để củng cố cho điệu thức.

Chúng ta có thể tìm thấy những ví dụ tương tự ở một số tác phẩm khác được sáng tác và biểu diễn sau năm 1975 như: “*Người giữ cò*” (Phần Mở đầu, g-moll, nhịp 134, 135), “*Bọn sát nhân*” (chương II, “*Trẻ con Mỹ Lai*”, d-moll, n. 47 – 49).

+ Hợp âm bảy thứ (7t) ở điệu thứ tự nhiên được các tác giả trong cả 2 giai đoạn sử dụng khá nhiều. Theo chúng tôi, hợp âm 7t cân bằng giữa vẻ mềm mại của hợp âm (năm) thứ và nét nghịch, cứng cỏi của quãng 7 thứ. Vì vậy, nó thích hợp với điệu thứ tự nhiên (là điệu thức không mang rõ tính trưởng, thứ).

+ Các tác giả thuộc hai thời kỳ đều sử dụng nhiều hợp âm bảy thứ - trưởng (trên bậc V) trong hai điệu trưởng và thứ hòa âm để làm chức năng át. Trong điệu thứ tự nhiên, hợp âm 7tT xuất hiện trên bậc VII, không mang đặc tính át và cũng không có tính “dẫn” (do âm bậc VII cách âm chủ 1 cung thay vì nửa cung chromatic) nên chỉ được dùng làm vai trò dẫn về hợp âm bậc III_m [Vd.25, Pl.2, tr.194]. Trong ví dụ này (giọng d-moll tự nhiên), hợp âm C₇ ở nhịp 22 là hợp âm 7tT trên bậc VII đóng vai trò hợp âm 7 át dẫn về hợp âm F. Ngoài ra cũng có một số tác phẩm ở điệu thứ tự nhiên nhưng không dùng tới hợp âm 7tT trên bậc VII (trong “*Đèn cù*”, “*Cung đàn bạc mệnh*”,...) hoặc có dùng nhưng bỏ âm 3 (như ở “*Một trời sao*”).

+ Hợp âm bảy giảm (7gi) được các tác giả dùng nhiều trong điệu thức thứ hơn. Hợp âm này thường có chức năng át vì nó chính là hợp âm 9 át bỏ âm nền (ví dụ: hợp âm Bdim₇ chính là hợp âm G₉ bỏ âm Sol). Trong các tác phẩm được khảo sát, chúng tôi thấy hợp âm 7gi thường được dùng thay thế cho hợp âm bậc V₇.

c). Hợp âm chín

Nhìn chung, hợp âm 9 được sử dụng rất ít và các tác giả hợp xướng của thành phố thường dùng với bậc V hoặc bậc I. Hợp âm chín vẫn được coi là hợp âm của nhạc jazz. Trước năm 1975, loại nhạc phương Tây được du nhập vào Sài Gòn thiên về blues, pop, soul, rock và cả jazz hơn là nhạc kinh điển. Hơn nữa, việc tiếp cận với các loại nhạc ấy được tiến hành một cách cá nhân và tự phát. Trong khi đó, theo PGS TS Nguyễn Thị Nhung, ở giai đoạn tiếp biến thứ hai với âm nhạc phương Tây

(1955 – 1975) hoạt động âm nhạc miền Bắc đã được định hướng và tiến hành “đồng bộ giữa các khâu: đào tạo, sáng tác, biểu diễn, xuất bản,..., sự trao đổi và giao lưu với nước ngoài” [42, 13 – 14]. Sự giao lưu ấy chủ yếu về âm nhạc kinh điển. Do đó khi khảo sát các bản hợp xướng được sáng tác hoặc biểu diễn tại thành phố, chúng tôi nhận thấy yếu tố Jazz như hợp âm 9 được sử dụng nhiều trong các sáng tác trước năm 1975 hơn giai đoạn sau đó. Nếu trong các tác phẩm sau 1975 hợp âm 9 chỉ được dùng một đôi lần và chủ yếu với hai bậc I, V, thì mật độ sử dụng hợp âm 9 ở các sáng tác trước 1975 nhiều hơn và với các bậc I, II, IV, V. Ở 169 nhịp của bản hợp xướng “*Đi cây đi cây*”⁴⁶ (Hồ Đăng Tín) đã có đến 18 nhịp⁴⁷ dùng các hợp âm 9 trên bậc I, IV và V.

3.2.1.2. Một số kiểu liên kết thường gặp

a). Liên kết theo vòng quãng 5

Là lối liên kết hòa âm cơ bản của âm nhạc điệu tính, trong đó âm nền của các hợp âm chuyển động lên quãng 4 hoặc xuống quãng 5. Trong 39 tác phẩm hợp xướng mà chúng tôi chọn để khảo sát về vấn đề này chỉ có 14 tác phẩm sử dụng liên kết vòng quãng 5. Các tác phẩm này đa phần hoặc là hợp xướng được sáng tác trước năm 1975 trở về, hoặc là hợp xướng tôn giáo [*Bảng 7, Pl.3, tr.217*]. Có thể nói các tác giả hợp xướng sau năm 1975 muốn tìm cách bớt lệ thuộc vào những kiểu tiến trình hòa âm kinh điển.

b). Vòng phrygian và kết phrygian

Đây là một kiểu liên kết hợp âm thường gặp trong các sáng tác thời kỳ Baroque. *Vòng phrygian* diễn ra khi phối hòa âm cho nhóm 4 âm bên trên đi xuống của thang âm thứ tự nhiên. *Kết phrygian* là một loại kết nửa, nhấn mạnh vào chuyển động của bè Bass từ âm 3 của hợp âm hạ át ở thể đảo 1 đi xuống nửa cung diatonic để về âm cơ bản của hợp âm át ở thể nguyên vị ($IV_6 - V$) ở điệu thức thứ, chứ

⁴⁶ Giải thưởng Quốc gia Văn học Nghệ thuật về Sáng tác (Sài Gòn, 1972).

⁴⁷ Ở các nhịp: 2, 3, 4, 8, 10, 11, 20, 21, 27, 67, 71, 72, 73, 113, 123, 131, 168, và 169.

không phải là kiểu tiến hành hòa âm trong điệu thức phrygian. Kiểu kết này thường được dùng để chấm dứt một đoạn nhạc chậm trước khi đổi sang một chuyển động nhanh hơn mà không có khoảng dừng lại.

Trong các tác phẩm khảo sát, chúng tôi ghi nhận được một số trường hợp tiến hành theo vòng phrygian và kết phrygian như trong các ví dụ 26 – 28 [Pl.2, tr.195].

Bè Bass chuyển động liên bậc cũng là một kiểu tiến hành hòa âm thường gặp trong các sáng tác từ thời Baroque. Tuy việc chuyển động liên bậc ở bè Bass gặp nhiều trở ngại từ dấu giọng trong ca từ nhưng các tác giả Việt Nam cũng khai thác nhiều thủ pháp này. Các ví dụ có thể tìm thấy được trong: “*Người giữ cò*” (Ca Lê Thuần, hợp xướng kết thúc – n.21) “*Mẹ Quê hương*” (Nguyễn Bách; nhịp 24 – 27; n.75 – 77; n.78 - 79), “*Bạch Đằng giang*” (Lưu Hữu Phước – Trần Văn Tín; nhịp 36 – 38; n.90 – 92; n.93 - 94), “*Bài ca Truyền tin*” (Tiến Dũng; n.12 – 14; n.54 – 56; n.57 - 59), “*Trở lại Trường Sơn*” (Thế Bảo; n.36 – 38; n.71 – 73 [chương I]; n.303 – 306 trong phần CODA ở chương III).

Các loại liên kết hòa âm được đề cập đến trên đây, về thực chất là những giải quyết cho lý thuyết về “tiến trình của âm nền” trong liên kết hòa âm⁴⁸. Bên cạnh lý thuyết đó, việc liên kết hòa âm còn dựa trên lý thuyết về công năng (“hòa âm công năng”) và bậc thang âm. Lý thuyết bậc thang âm được đưa ra bởi Ulrich Vogler (1776 - 1848) và Carl Maria von Weber (1786 - 1826). Theo đó, khi liên kết hòa âm người ta cho bè Bass chuyển động bằng những bậc có trong thang âm nhưng được lựa chọn theo một quy luật nào đó, chẳng hạn chuyển động theo quãng 3 đi xuống hoặc đi lên. Chúng tôi ghi nhận một số tác giả Việt Nam đã áp dụng thủ pháp này [Các ví dụ 29, 30, Pl. 2, tr.196].

Ngoài những kiểu liên kết cần chú ý trên đây, các tác giả vẫn thường dùng những kiểu liên kết hợp âm năm, bảy, chín theo kiểu thường được đề cập đến trong các sách giáo khoa về hòa âm, đặc biệt đối với những tác phẩm tôn giáo hoặc được

⁴⁸ Lý thuyết này có từ thời Rameau (1722), theo Dmitri Tymoczko, “*Chuyển động âm nền, Công năng, Bậc thang âm: Một ngữ pháp cho hòa âm điệu tính căn bản*” (Đại học Princeton, Hoa Kỳ) tr. 3 - 15.

sáng tác trước năm 1975 hoặc như: “*Đêm Giáng sinh*”, “*Bạch Đằng Giang*”, “*Hội Trùng Dương*”.

3.2.1.3. *Hợp âm át phụ và hợp âm biến âm*

a). Hợp âm át phụ

Hợp âm át phụ là thuật ngữ để gọi những hợp âm át hoặc bảy át được dùng để giải quyết về các bậc không phải âm chủ (bậc I) của thang âm. Khi phân tích các tác phẩm được chọn, chúng tôi thường gặp hợp âm át phụ của át (bậc V, gọi là *hợp âm át trùng*) hơn cả. Các tác giả dùng hợp âm át phụ để tạo thêm màu sắc cho tác phẩm vì xuất hiện những âm bị hóa vốn không có trong điệu thức. Ngoài ra, hợp âm này khiến cho những âm “không phải âm chủ” sẽ được “âm chủ hóa” thành “âm chủ giả định”, tạo nên những cảm giác chuyển điệu bất ngờ cho dù không nhất thiết một hợp âm át phụ phải được giải quyết về âm chủ giả định của nó. Cách sử dụng hợp âm át phụ không tách khỏi quy ước truyền thống về hợp âm át phụ trong âm nhạc kinh điển Tây Âu. Theo đó, bất cứ một hợp âm trưởng hay thứ nào ngoài hợp âm chủ (II, III, IV, V, VI trong điệu trưởng và IV, V, VI trong điệu thứ), cũng như tất cả các hợp âm trưởng, thứ được tạo thành do biến hóa (nâng hay hạ một âm) đều có thể được dẫn trước bởi một hợp âm năm (thường là trưởng, ít khi dùng thứ) hay hợp âm bảy⁴⁹.

b). Hợp âm biến âm

Hợp âm biến âm được sử dụng khá phổ biến trong những tác phẩm hợp xướng thể tục của Việt Nam để tạo màu sắc kịch tính, làm phong phú điệu thức, phù hợp với việc diễn tả những nội dung phức tạp, đề tài biến động trong xã hội. Theo lý thuyết chỉ những âm bậc II, IV và VI của điệu thức là có thể bị biến âm (bị hóa) [24, tr. 92]. Phân tích những tác phẩm đã chọn, chúng tôi ghi nhận được những trường hợp sử dụng biến âm của các tác giả Việt Nam như sau:

⁴⁹ A concentrated course in Traditional Harmony – Giáo trình tập trung về Hòa âm truyền thống (Paul Hindemith), Associated Music Publishers, Inc., USA, 1944, trang 82.

+ Biến âm hợp âm hạ át : Các tác giả dùng biến âm trên hợp âm hạ át để có được một trong năm loại hợp âm bảy thường gặp trong nhạc hợp xướng Việt Nam (mục 3.2.1.1.b “Hợp âm bảy”, tr. 95). Một trong các hợp âm hạ át biến âm thường gặp trong hợp xướng trước và sau 1975 là hợp âm bảy thứ - trưởng hạ át (trên bậc II của điệu trưởng và thứ), được dùng làm hợp âm át trùng (DD₇) [Ví dụ 23].

Ví dụ 23. Tăng âm 3 trên hợp âm II₇ để làm chức năng át phụ. (“Đêm Giáng sinh”,

Kim Long – thơ: Đỗ Xuân Quế)

60

lòng reo vui, con thấy lòng reo vui, (Nhạc... ..) Đêm hồng
lòng lắng lắng, con thấy lòng lắng lắng. Đêm bình

lòng reo vui, con thấy lòng reo vui.
lòng lắng lắng, con thấy lòng lắng lắng. Đêm hồng
Đêm bình

(G-Dur) lòng reo vui, dây lòng reo vui. Đêm hồng
lòng lắng lắng, dây lòng lắng lắng. Đêm bình
IV VI₇ ⁺³II DD₇ V I
[DD DD₇ D]

Một loại hợp âm hạ át biến âm khác cũng hay được các tác giả thuộc hai thời kỳ sử dụng, đó là hợp âm bảy giảm hạ át. Ví dụ 31 ở trang 197 của Phụ lục 2 được trích từ hợp xướng “Điện Biên” (2014, Trần Mạnh Hùng – *nguyên tác*: Nguyễn Thụy Kha) cho thấy âm nền và âm 3 của hợp âm II₇ (trong giọng C-Dur) được tăng lên nửa cung trước khi về hợp âm I₆ và được củng cố bằng liên kết IV – I.

Mặc dù có cấu trúc như một hợp âm năm (hợp âm diatonic thuộc hệ thống chức năng), hợp âm sáu Neapolitan (hay *hợp âm Neapolitan*) còn được coi là một loại hợp âm hạ át biến âm (*chromatically altered subdominant chord*, theo trang Web: <http://openmusictheory.com/alteredSubdominants.html>) được nhiều tác giả Việt Nam sử dụng với chức năng hạ át, chuẩn bị cho hợp âm át. Dưới đây là một ví dụ được trích từ hợp xướng ở phần Mở đầu của vở nhạc kịch “*Người giữ cơn*”, từ nhịp 148 – 149, tác giả Ca Lê Thuần đã dùng hợp âm Neapolitan trong liên kết: II₆^N (hay ⁻¹II₆) – (VII₂ → V_{6/4}) – I [Ví dụ 24].

Ví dụ 24. Hợp âm Neapolitan. (“Người giữ cò – phần Mở đầu”, Ca Lê Thuần)

146

S
A
B

(g-moll) me IV Can V7 Thơ I -II₆ VII₂ → V₆ I

Ở điệu thứ, hợp âm bảy thứ - trưởng giảm âm 5 là một loại hợp âm hạ át biến âm có nhiều trong tác phẩm hợp xướng sau năm 1975 như ví dụ 32 [Pl.2, tr. 197], nhịp 71 – 73 (liên kết này còn gặp lại ở n. 144 – 146) trích từ “*Việt Nam tiếng hát từ trái tim ta*” (Ca Lê Thuần). Cũng trong sáng tác này, tác giả sử dụng một loại hợp âm hạ át biến âm ít gặp nhưng rất hiệu quả, đó là: hợp âm bảy át giả. Ở cuối nhịp 154 và 156, tác giả tăng âm nền của hợp âm bậc IV₇ và IV_{6/5} trước khi đi về liên kết K_{6/4} – V₇ – I (h-moll). Hợp âm ⁺¹IV₇ (E[#] – G – H – D), khi đẳng âm (G – H – D – F) sẽ có cấu tạo của một hợp âm bảy át [Vd.33, Pl.2].

+ Biến âm hợp âm át: Trong chương I giọng G-Dur của “*Truyện Kiều*” (Vũ Đình Ân – thơ: Nguyễn Du), ở nhịp 76, tác giả đã sử dụng hợp âm bậc V tăng âm 5 (tức âm bậc II của điệu thức trưởng), đó là hợp âm ⁺⁵V để giải quyết về hợp âm bậc I [Vd.34, Pl.2, tr.198]. Ngược lại, ở nhịp 71 của *Bọn sát nhân* - “*Trẻ con Mỹ Lai*”, Lê Quang Vũ sử dụng hợp âm V^{tn}₇ giảm âm 5 (⁻⁵V^{tn}₇) chuyển về hợp âm Neapolitan (⁻¹II₆) trước K_{6/4} ở cuối bài [Vd.35, Pl.2]. Ngoài ra, ở “*Hát lời chiêm bao*” (Lê Quang Vũ – nguyên tác: Tôn Thất Lập) có dùng hợp âm át biến âm được tạo bằng cách tăng âm 3 và âm 5 của hợp âm (tức âm bậc II và bậc IV của điệu thức) để có hợp âm ⁺⁵₊₃VII [Vd.36, Pl.2].

3.2.2. Chuyển giọng

Chuyển giọng là thủ pháp hòa âm được nhiều tác giả Việt Nam sử dụng nhất. Chúng tôi chỉ kể ra một số trường hợp để có cái nhìn chung về những cách chuyển giọng đã được sử dụng trong nhạc hợp xướng trước và sau 1975.

3.2.2.1. Chuyển giọng công năng

Chúng ta gọi là chuyển giọng công năng khi có hợp âm chung (hợp âm thuận, trưởng hoặc thứ) giữa giọng gốc và giọng chuyển đến; ở hai giọng này hợp âm chung thay đổi chức năng. Ký hiệu và sự phân loại về chuyển giọng được dùng như PGS TS Vũ Nhật Thăng và PGS TS Phạm Tú Hương chủ trương [24, tr. 103 – 132].

a). Chuyển sang giọng có quan hệ cấp I: còn gọi là chuyển sang các giọng có quan hệ gần bậc nhất, với hợp âm chủ của giọng chuyển đến là một trong những hợp âm diatonic của giọng gốc (ở điệu trưởng hoặc thứ tự nhiên). Ở giọng trưởng còn có thêm giọng (chuyển đến) mà hợp âm chủ của nó là hợp âm bậc IV_{hạ} của giọng gốc. Đối với giọng thứ thì có thêm giọng (chuyển đến) mà hợp âm chủ của nó là hợp âm bậc V_{hạ} của giọng gốc. Đây là phương pháp chuyển giọng được áp dụng nhiều nhất trong các sáng tác hợp xướng tại thành phố trước cũng như sau 1975. Chúng tôi đưa ra một số ví dụ sau đây:

+ Giọng chuyển đến là giọng song song với giọng gốc (I¹)

Trong ví dụ 25, có sự chuyển từ giọng D-Dur đến giọng h-moll với hợp âm chung là bậc VI của giọng gốc, đồng thời là hợp âm chủ của giọng chuyển đến:

Ví dụ 25. Chuyển giọng loại I¹. (“Việt Nam tiếng hát trái tim ta”, Ca Lê Thuần)

The musical score for "Việt Nam tiếng hát trái tim ta" by Lê Thuần illustrates a key change from D major to h minor. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-29) is in D major, and the second system (measures 30-34) is in h minor. The key change occurs at measure 30, marked with a double bar line and the tempo change "Vào nhịp - Sôi nổi". The piano part shows the progression of chords: VI (D-Dur), [IV = VI] (h-moll), II₅, V₇, and I. The vocal parts have lyrics in Vietnamese, and the piano part has rhythmic markings like "Tá rắc rắc" and "Tùng".

Chuyển giọng cấp I^1 là một kiểu chuyển giọng thường gặp nhất trong các sáng tác hợp xướng trước cũng như sau năm 1975. Có thể tìm thấy ví dụ trong một số tác phẩm như: nhịp 10 trong “*Bài ca Truyền tin*” (Tiền Dũng); nhịp 37, 45, 139, 146 của “*Mẹ Quê hương*” (Nguyễn Bách); nhịp 37 ở “*Bài ca Hoàng pháp viên*” (Khánh Vinh – thơ: Thích Chân Tính),...

+ Giong chuyển đến cách giong gốc một quãng 4 đúng hay quãng 5 đúng, kể cả giong song song của hai giong này (I^2)

Ở nhịp 68 trong chương I của “*Truyện Kiều*” (Vũ Đình Ân – thơ: Nguyễn Du) có chuyển giọng từ D-Dur sang G-Dur bằng hợp âm chung [IV = I]. Trước đó, trong giọng D-Dur, hợp âm bậc IV được dẫn vào bằng hợp âm bảy át của nó.

Ví dụ 26. Chuyển giọng công năng loại I^2 . (“*Truyện Kiều*”, Vũ Đình Ân – thơ: Nguyễn Du)

Trong chương III của “*Trở lại Trường Sơn*” (Thế Bảo), ở nhịp 270 cũng có sự chuyển điệu từ giọng D-Dur sang giọng G-Dur nhưng bằng hợp âm chung [I=V] với tiến trình hòa âm: [I/D-Dur = V/G-Dur] – I – V_6 – I.

+ Giong chuyển đến có hợp âm chủ là bậc $IV_{hạ}$ (nếu giong gốc là trưởng) và bậc $V_{hạ}$ (khi giong gốc là thứ) (I^3)

Ở nhịp 200 của “*Cung đàn bạc mệnh*” (Hải Linh – thơ: Nguyễn Du), tác giả đã dùng hợp âm chung là G-Dur trong chuyển giọng cấp I^3 đi từ G-Dur sang c-moll như trong ví dụ 27 dưới đây:

Ví dụ 27. Chuyển giọng công năng loại I^3 , hợp âm chủ của giọng mới là bậc $IV_{hạ}$ của giọng gốc (“Cung đàn bạc mệnh”, Hải Linh – thơ: Nguyễn Du)

198

1. 2.

ràng hành vân, ...vân, (Nhạc...)

(G-Dur) (c-moll)

Lưu lưu công lưu xăng Kê... ...công lưu xăng.

I [I₆ = V₆] V I IV₄ I

Với giọng gốc là thứ (a-moll), tác giả của “Mẹ quê hương” (Nguyễn Bách) đã thực hiện chuyển giọng cấp I^3 sang giọng E-Dur (có hợp âm chủ là bậc $V_{hạ}$ của giọng gốc) như ví dụ 28 được trích từ nhịp 69 đến 72 của sáng tác này

Ví dụ 28. Chuyển giọng công năng loại I^3 , hợp âm chủ của giọng mới là bậc $V_{hạ}$ của giọng gốc (“Mẹ quê hương”, Nguyễn Bách)

II. MẸ NHÂN LOẠI

70 75

qua. (Nhạc chuyển) Tĩnh Mẹ luôn theo dần dần

(a-moll) (E-Dur)

qua ngày

[I = IV_{hạ}] V → I I V I₆

b). Chuyển sang giọng có quan hệ cấp II:

Qua khảo sát các tác phẩm hợp xướng đã chọn chúng tôi nhận thấy, khi cần chuyển đến các giọng cách giọng gốc từ 2 dấu hóa trở lên (quan hệ cấp II), các tác giả không thực hiện phương pháp chuyển giọng công năng mà thay vào đó là các cách chuyển giọng bất ngờ (mục 3.2.2.2.b dưới đây). Làm như vậy, các tác giả đã tạo được những yếu tố “khó đoán trước” khi chuyển giọng xa để thêm màu sắc thay đổi cho tác phẩm. Khi không cần gây yếu tố bất ngờ, việc chuyển giọng có quan hệ cấp II được thực hiện theo cách dùng nốt đặc biệt hoặc giai điệu chuyển tiếp (mục 3.2.2.2.c).

3.2.2.2. Chuyển thể và một số kiểu chuyển giọng khác

a). Chuyển thể:

Chuyển thể hay chuyển điệu thức là kiểu thay đổi điệu thức nhưng vẫn giữ âm chủ. Chuyển thể rất thường được sử dụng trong các ca khúc hợp xướng tôn giáo và các sáng tác thể tục trước 1975, nhất là những bản hợp xướng mang hình thức hai đoạn (phiên khúc – điệp khúc).

“*Bài ca Truyền tin*” (Tiền Dũng) là ca khúc hợp xướng tôn giáo ở hình thức 3 đoạn phức. Phần A có chuyển thể từ d-moll (đoạn a) sang D-Dur (đoạn b). Việc chuyển thể xảy ra ở nhịp 30, được thực hiện nhờ hợp âm chung là hợp âm bậc V có trong cả hai giọng này (như đã phân tích trong mục 2.3.2.3., trang 67). Ở “*Cung đàn bạc mệnh*”, ở nhịp 46 – 47, tác giả cho ngân dài nốt Re (là âm bậc V của cả hai điệu thức gốc lẫn ngọn) để làm nốt chung cho việc chuyển thể từ giọng G-Dur trước đó sang giọng g-moll. Đây là một kiểu chuyển thể qua nốt chung [Ví dụ 29].

Ví dụ 29. *Chuyển thể qua nốt chung.* (“*Cung đàn bạc mệnh*”, Hải Linh)

The musical score illustrates a key change from G-Dur to g-moll. The first system is in G-Dur (one sharp) and the second system is in g-moll (two flats). The lyrics are: "qua một cuộc bể dâu (qua cuộc bể dâu những điều) những điều trông thấy". The key change is indicated by a bracket labeled "chuyển thể qua nốt chung Ré" spanning the end of the first system and the beginning of the second system. The bass line shows the progression of chords: I, VI₆, V omit 3, VI₆, I.

b). Chuyển giọng bất ngờ:

Trong cách chuyển giọng này, các tác giả không dùng sự ràng buộc (bằng việc thay đổi chức năng của hợp âm chung hay dùng đẳng âm) giữa giọng gốc và giọng chuyển đến mà dựa trên chuyển động của giai điệu. Đây là một thủ pháp thường gặp trong sáng tác từ đầu thế kỷ XX. Như đã nhận xét ở mục 3.2.2.1.b trên đây, chuyển giọng bất ngờ cũng là một thủ pháp được nhiều tác giả Việt Nam sử dụng. Có hai trường hợp dùng chuyển giọng bất ngờ: giữa các phần của một tác phẩm lớn, như lúc chuyển sang 5 cảnh của vở nhạc kịch “*Người giữ cồn*” của Ca Lê Thuần;

hoặc trong phạm vi của một phần, như trong ví dụ 30 dưới đây được trích từ cảnh Hai của vở nhạc kịch này. Tác giả đã dùng thủ pháp chuyển giọng bất ngờ để thực hiện chuyển điệu loại II^1 , từ giọng e-moll sang A-Dur. Việc chuyển giọng với quan hệ họ hàng xa có thể làm hợp xướng viên phần nào khó hát. Vì vậy, tác giả thực hiện chuyển giọng này trong hai nhịp của dàn nhạc để củng cố điệu tính trước khi hợp xướng bắt đầu đoạn có giọng mới, A-Dur.

Ví dụ 30. Chuyển giọng bất ngờ. (“Người giữ cồn – cảnh Hai”, Ca Lê Thuần)

33 Nhanh vừa, sôi nổi (Cảnh mua bán tấp nập cửa chợ nổi trên sông)

The musical score for Example 30 is written for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a string ensemble (Violins I & II, Viola, Cello/Double Bass). The key signature changes from e-moll (one flat) to A-Dur (two sharps) at measure 11. The tempo is 'Nhanh vừa, sôi nổi' and the mood is 'Cảnh mua bán tấp nập cửa chợ nổi trên sông'. The lyrics are 'dâng cho đời' and 'Trên sông tiếng hò ngân vang'. The score includes a key signature change from e-moll to A-Dur at measure 11, indicated by a double bar line and a key signature change from one flat to two sharps. The tempo is 'Nhanh vừa, sôi nổi' and the mood is 'Cảnh mua bán tấp nập cửa chợ nổi trên sông'. The lyrics are 'dâng cho đời' and 'Trên sông tiếng hò ngân vang'.

Khi khảo sát các tác phẩm được chọn, chúng tôi ghi nhận những kiểu chuyển giọng bất ngờ khác sau đây:

+ Từ giọng trưởng này sang giọng trưởng khác cách quãng 3 thứ bên trên

Chúng ta xem ví dụ 31 dưới đây, được trích từ “*Bạch Đằng giang*” (Trần Văn Tín – nguyên tác: Lưu Hữu Phước). Cách chuyển giọng này ở đây thuộc loại II^2 , được thực hiện bằng cách đi từ giọng trưởng gốc (G-Dur), bỏ giai đoạn chuyển sang giọng thứ cùng tên (g-moll) để chuyển thẳng đến giọng trưởng song song của giọng thứ cùng tên đó (B-Dur). Tuy không dùng mối quan hệ hợp âm chung hay đẳng âm

nhưng thật ra, cách chuyển điệu “bất ngờ” này vẫn được chuẩn bị trước bằng cách cho xuất hiện nốt Fa bình (là âm bậc V của giọng chuyển đến, B-Dur) trong nhịp 153. Cách chuyển giọng này cũng được thực hiện trong “*Hội Trùng Dương*” (Trần Chúc – *nguyên tác*: Phạm Đình Chương) ở nhịp 173 – 181 để chuyển bất ngờ từ C-Dur đến Es-Dur. Đây cũng là cách chuyển giọng thường được các tác giả ở Sài Gòn trước năm 1975 sử dụng.

Ví dụ 31. *Chuyển sang giọng trưởng cách quãng 3 thứ bên trên.* (“*Bạch Đằng giang*”, Trần Văn Tín – *nguyên tác*: Lưu Hữu Phước)

The musical score for 'Bạch Đằng giang' is shown for measures 152 to 157. It features a key change from G-Dur to B-Dur at measure 152. The score includes vocal lines and piano accompaniment with lyrics in Vietnamese.

Measure	Lyrics (Vocal)	Lyrics (Piano)
152	tan giặc	Tuấn đánh tan quân
153	Nguyên. Giòng	Nguyên. Giòng
154	nước trắng xóa dưới	Giòng nước trắng xóa
155	trời trong sáng, từ	trắng xóa dưới
156		trời trong sáng, từ
157		ngồi.

+ Theo cấu trúc của tác phẩm

Trong bài thánh ca hợp xướng “*Đêm Bình an*” (Ngô Duy Linh) mang hình thức rondo, ở lần trình bày đầu tiên, đoạn a kết thúc ở hợp âm G-Dur rồi sau một phách nghỉ, chuyển giọng cấp I^1 sang giọng thứ song song (đoạn b, giọng e-moll) mà không có yếu tố trung gian nào. Đến cuối đoạn a của lần trình bày thứ hai, cũng sau một phách nghỉ chuyển điệu bất ngờ sang giọng thứ cùng tên (g-moll).

Cách chuyển giọng bất ngờ loại này thường gặp trong các thánh ca hợp xướng với cấu trúc một điệp khúc có nhiều phiên khúc (giống hoặc khác nhau) như “*Đêm Giáng sinh*” (Kim Long – *thơ*: Đỗ Xuân Quế), “*Bài ca Truyền tin*” (Tiến Dũng).

c). Chuyển giọng bằng nốt đặc biệt hoặc giai điệu chuyển tiếp

Cách chuyển giọng này dựa vào trung gian của một nốt đặc biệt (đối với điệu thức gốc) nhưng báo trước (có thể có trong) điệu thức chuyển đến hoặc xảy ra sau một nét nhạc (có thể của nhạc khí đệm) hay một giai điệu, một nét nhạc ngắn (của

phần thanh nhạc) chuyển tiếp, trong đó có mang những yếu tố báo trước điệu thức mới.

Trong “*Đêm Giáng Sinh*” (Kim Long – thơ: Đỗ Xuân Quế), tác giả dùng nốt E^b ở nét nhạc của bè Nam trong nhịp 49 để chuyển thể từ giọng g-moll vào giọng G-Dur. Trước đó, ở nhịp 48, tác giả đã kết phần ở giọng g-moll bằng hợp âm D-Dur (bậc V). Nốt E^b là nốt đặc biệt đối với điệu thức gốc nhưng là âm bậc VI của điệu thức chuyển đến (Ví dụ 32). Cũng trong tác phẩm này, ở nhịp 26, tác giả dùng nét nhạc chuyển tiếp với cả nốt đặc biệt (nốt H) do phần nhạc cụ đảm nhiệm để thực hiện chuyển giọng cấp I^2 [F-Dur => C-Dur].

Ví dụ 32. Chuyển thể bằng nốt đặc biệt. (“*Đêm Giáng sinh*”, Kim Long)

The musical score for "Đêm Giáng Sinh" is shown in 2/4 time. It features two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature changes from g-moll (one flat) to G-Dur (one sharp) at measure 50. A circled note in the piano part at measure 50 is labeled "nốt đặc biệt để chuyển thể" (special note for key change). The lyrics are: "danh, Nghe tiếng ca vang trời, vang dân. Đêm giáng sinh từng bừng, đêm giáng sinh từng". The piano part includes the notes (g-moll) and (G-Dur) to indicate the key change.

Từ nhịp 300 của “*Cung đàn bạc mệnh*”, tác giả Hải Linh cho bè Nam diễn một nét nhạc ngắn gồm các nốt thành phần của hợp âm bảy át để chuyển giọng cấp II^1 từ giọng gốc (g-moll) vào hợp âm chủ của giọng mới (C-Dur) như ở ví dụ 33.

Ví dụ 33. Chuyển giọng cấp II^1 bằng nét nhạc chuyển tiếp. (“*Cung đàn bạc mệnh*”, Hải Linh)

The musical score for "Cung đàn bạc mệnh" is shown in 2/4 time. It features two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature changes from g-moll (one flat) to C-Dur (no sharps or flats) at measure 296. A circled note in the piano part at measure 296 is labeled "nét nhạc chuyển tiếp" (key change phrase). The lyrics are: "mây Khi chau đôi mây. Rằng hay thì thật là hay tình tình". The piano part includes the notes (g-moll) and (C-Dur) to indicate the key change. There are also markings for "bó âm 3" and "V7" below the piano part.

d). Chuyển giọng tam (ly điệu)

Các tác giả hợp xướng ở cả hai thời kỳ đều dùng đến chuyển giọng tam để tạo sự biến đổi màu sắc cho tác phẩm. Khuynh hướng chung là chuyển tam vào giọng

mới bằng các hợp âm át phụ trên bậc V và bậc VII. Rất ít thấy trường hợp tác phẩm có sử dụng ly điệu bằng hợp âm hạ át phụ. Trong số các tác giả được khảo sát, chúng tôi thấy nhạc sĩ Hồ Đăng Tín (trước 1975) và PGS Ca Lê Thuần (sau 1975) thường dùng nhiều ly điệu trong tác phẩm của mình nhất. Trong số 147 nhịp của *“Việt Nam tiếng hát trái tim ta”* (Ca Lê Thuần) có đến 11 lần sử dụng ly điệu bằng các hợp âm át phụ bậc V và bậc VII. Trong khi đó, qua 169 nhịp của *“Đi cấy đi cấy”* tác giả Hồ Đăng Tín chỉ sử dụng 3 lần ly điệu loại này.

Trên đây là những vấn đề về thủ pháp chung về hòa âm mà các tác giả trước và sau năm 1975 đều có dùng trong sáng tác hợp xướng của mình. Cách sử dụng ở hai giai đoạn này không khác nhau lắm về kỹ thuật, chỉ khác về mật độ ít hay nhiều. Trong phần tiếp theo, chúng tôi đề cập đến những thủ pháp hòa âm được các tác giả khai thác theo cách riêng ở hai thời kỳ khảo sát.

3.2.3. Những biến đổi về thủ pháp hòa âm trong nhạc hợp xướng ở thành phố

Ca từ, hay nói hẹp hơn, dấu giọng của ca từ tiếng Việt cho đến nay vẫn là một vấn đề gây nhiều khó khăn cho người sáng tác hoặc phối âm cho hợp xướng Việt Nam. Các tác giả đã tìm nhiều cách khác nhau để giải quyết ổn thỏa giữa những quy luật hòa âm Tây phương với dấu giọng Việt Nam. Bên cạnh vấn đề cần giải quyết đó, âm vực giọng hát của người Việt cũng là điều được các tác giả hợp xướng quan tâm. Tất cả đều nhằm mục đích xây dựng một phong cách hòa âm phù hợp và mang nét riêng cho nhạc hợp xướng Việt Nam. Ở hai giai đoạn trước và sau năm 1975, các tác giả đều coi hòa âm là một phương tiện hữu hiệu để đạt mục đích đó nhưng cách thực hành có khác nhau. Qua khảo sát những tác phẩm được lựa chọn, chúng tôi thử liệt kê một số giải pháp đã được áp dụng để góp phần tạo nên một phong cách hòa âm cho nhạc hợp xướng Việt.

3.2.3.1. Hòa âm trong lời viết “thoáng mỏng”

Trong giai đoạn trước năm 1975 tại Sài Gòn nói riêng và cả miền Nam nói chung, hợp xướng vẫn còn chỉ ở mức độ phôi thai. Trong số rất ít nhạc sĩ sáng tác

hợp xướng của âm nhạc tôn giáo miền Nam, đa số đã trải qua khoảng thời gian dài theo học nhạc tại nước ngoài, ít người có sáng tác và hoạt động hợp xướng trong nước. Hải Linh thuộc về thiểu số này và được biết đến nhiều trong sáng tác và chỉ huy hợp xướng lúc đó. Có người cho rằng ông thuộc lớp người “khai phá trong sáng tác và hòa âm nhạc đạo cũng như nhạc đời” [125]. Điều này có thể đúng phần nào trong bối cảnh của miền Nam chứ không đúng nếu xét trên cả nước. Để tìm một hướng đi cho sáng tác hợp xướng tiếng Việt, Hải Linh chủ trương một lối viết mới gọi là “lối viết thoáng mỏng (đượm tính dân tộc)”. Hai nét chính của lối viết này là: “*trước hết cứ nắm cho giai điệu thật hay, có nhiều âm hưởng dân ca càng tốt. Sau đó mới lựa vào hòa âm*” [tldđ]. Về hợp âm, trong các sáng tác của mình Hải Linh sử dụng chủ yếu ba hợp âm năm chính (I, IV, V) như các tác giả phương Tây trước thời Cổ điển thường dùng. Chúng ta thử so sánh cách dùng ba hợp âm chính này trong hai tác phẩm đều mang tính dân tộc của hai tác giả thuộc hai giai đoạn khác nhau: “*Cung đàn bạc mệnh*” (Hải Linh – *thơ*: Nguyễn Du) và “*Đi chợ hoa*” (Nguyễn Văn Nam).

<i>Tên tác phẩm</i>	<i>Cung Đàn Bạc Mệnh</i>	<i>Đi Chợ Hoa</i>
<i>Hợp âm bậc</i>	[248 nhịp viết cho hợp xướng]	[150 nhịp viết cho hợp xướng]
I	141 nhịp – 56,9%	4 nhịp – 2,7%
IV	12 nhịp – 6%	1 nhịp – 0,7%
V	19 nhịp – 7,7%	2 nhịp – 1,3%

Như vậy việc ưu tiên dùng các hợp âm chính (được coi là các bậc “tốt” trong hòa âm phương Tây) tuy có vẻ đơn giản về hòa âm nhưng lại tạo cảm giác đầy đặn chứ không “thoáng mỏng” như tác giả chủ trương. Tính dân tộc trong những tác phẩm hợp xướng của Hải Linh nằm ở giai điệu nhiều hơn là ở phần hòa âm.

Hải Linh còn chủ trương dùng dàn nhạc hoặc bản đệm đàn để bổ sung những gì còn thiếu trong hòa âm của hợp xướng. Trong thực tế, tác giả chỉ dùng một số nhạc khí thuộc bộ Dây, đàn tranh, nhạc cụ gõ để diễn các đoạn mở đầu, đoạn chen,

nét nhạc chuyển tiếp và kết thúc chứ không phải là bản phối dàn nhạc cho hợp xướng theo cách hiểu thông thường. Đã có nhiều tác giả ở thành phố thuộc thể hệ sau chịu ảnh hưởng nhiều bởi lối viết thoáng mỏng này, thậm chí cả ở những sáng tác hợp xướng trong thập niên gần đây nhất. Chúng tôi thấy điều này trong những tác phẩm như “*Hội Trùng Dương*” (Trần Chúc – *nguyên tác*: Phạm Đình Chương); các trường ca hợp xướng của Vũ Đình Ân, trong đó có “*Truyện Kiều*” (*thơ*: Nguyễn Du), v.v...Hiệu quả của hòa âm trong lối viết thoáng mỏng này không hẳn mang lại Việt tính cho tác phẩm bởi vẫn được các tác giả phương Tây sử dụng. Nó chỉ giúp cho các giai điệu hợp xướng được dễ phổ biến (tập hát), dễ nhớ.

Trong khi đó, các tác giả hợp xướng sau năm 1975 có khuynh hướng dùng nhiều hợp âm thay thế khác (hợp âm bậc phụ, sus4, sus2,...) cho các hợp âm bậc I, IV, V.

3.2.3.2. Tạo hợp âm đặc biệt cho phù hợp với điệu thức truyền thống Việt

Do cấu tạo đặc thù của thang năm âm nên đối với những tác phẩm hoặc đoạn nhạc được viết ở điệu thức truyền thống, các tác giả không thể tạo hợp âm theo nguyên tắc chồng quãng 3 và kết nối chúng theo kỹ thuật của hòa âm phương Tây được. Một trong các cách xử lý mà các tác giả trước 1975 rất hay dùng để có được những hợp âm đặc biệt trong các sáng tác hay giai điệu hợp xướng được viết theo điệu thức truyền thống Việt Nam là cứ để các âm (trong điệu thức) nằm ở các bè khác nhau “ngẫu nhiên” gặp nhau. Có thể nói đây là bước đầu của việc dùng chồng âm (hay chồng quãng) mà chúng ta sẽ đề cập chi tiết hơn trong phần sau. Một số ví dụ như: trong “*Đền Cù*”, ở nhịp 34, Viết Chung thậm chí đã chồng cả năm âm của điệu thức I (còn gọi là điệu Bắc) “C – D – F – G – A” [Vd.37, Pl.2]; hay ở trường ca hợp xướng “*Sông Hát*”, tác giả cũng sử dụng lối chồng âm này với các nốt C – D – E – G – A (tương đương với điệu Cung) để kết bổ sung cho phần II mặc dù hợp âm trước đó đã là hợp âm bậc I (giọng c-moll), tạo nên một bất ngờ thú vị [Vd.38, Pl.2, tr. 199]; trong “*Hội Trùng dương*” (giọng C-Dur), tác giả Trần Chúc khi phối âm đã sử dụng hợp âm đặc biệt ít gặp trong hòa âm hợp xướng đó là việc dùng thêm

âm bậc II trên hợp âm bậc VI thành hợp âm Am^{add4} hay $Am^{add(D)}$ (gồm các nốt: A – C – D – E). Theo PGS TS Phạm Phương Hoa, đây là một trong những đặc điểm về hòa âm của các tác giả khí nhạc Việt Nam [21, tr.158 – 159].

Thủ pháp này có trong nhiều tác phẩm khác như: “*Cung đàn bạc mệnh*” [hợp âm được tạo nên từ sự pha trộn giữa 3 điệu: điệu thức III (còn gọi là điệu Xuân, [38, tr.132]) “C – D – F – G – B” với điệu thức IV (hay điệu Oán) nguyên thể “C – Es – F – G – A” và điệu thức I “G – A – C – D – E”], “*Mẹ Quê hương*” [pha trộn giữa điệu thức I “C – D – F – G – A” với điệu thức IV biến thể “C – E – F – G – A”], “*Đi cấy – Đi cấy*” [pha giữa điệu thức III “D – E – G – A – C” với điệu thức II (còn gọi là điệu Nam) “D – F – G – A – C”].

Đối với các tác giả hợp xướng sau 1975, thủ pháp trên đây cũng được dùng đến nhưng bên cạnh đó, họ còn áp dụng nhiều cách giải quyết khác (được bàn đến trong phần sau) cho việc sử dụng hòa âm vào điệu thức năm âm chứ không chỉ thiên về cách để cho các âm gặp nhau “ngẫu nhiên” như vậy.

3.2.3.3. Dùng hợp âm năm, hợp âm bảy bỏ âm 3

Trong hợp xướng Tây Âu thế kỷ XIV đã có việc dùng hợp âm năm bỏ âm 3 (tạo nên "quãng 5 rỗng"), đặc biệt trong kết. Chúng ta có một ví dụ trích từ bản “*Credo*” (Tôi tin) trong một bộ Lễ (messe) ở thế kỷ XIV của Guillaume de Machaut [Vd.39, Pl.2, tr.200]. Ở đây tác giả cố ý bỏ âm 3 để có quãng 5 rỗng trong câu nhạc kết mặc dù phải chấp nhận sự chéo bè giữa Alto và Tenor (và cũng để tránh quãng 8 song song với bè Bass). Quãng 5 rỗng giữa Tenor và Soprano lại thêm thú vị hơn khi được dẫn vào bằng một quãng 5 tăng (C – Gis) giữa hai bè này ở phách trước đó. Ví dụ 40 [Phụ lục 2] là một trường hợp khác trong sáng tác hợp xướng thế kỷ XV (của Guillaume Dufay) về việc bỏ âm 3 khi kết.

Đối với các tác giả hợp xướng trước 1975, việc bỏ âm 3 là hệ quả tất nhiên khi âm đó không là một bậc của thang năm âm được dùng cho tác phẩm. Vì vậy, việc bỏ âm 3 không phổ biến mà thay vào đó họ dùng các hợp âm $sus2$, $sus4$ hoặc hợp âm có thêm một âm nào đó ($add2$, $add4$,...). Trong khi đó, đối với các nhạc sĩ sau

năm 1975, “bỏ âm 3” không chỉ là hệ quả của việc dùng thang âm mà còn là một thủ pháp hòa âm được sử dụng khá nhiều để tránh tính phân biệt rõ ràng của hệ thống thang âm “trường – thứ” Tây phương cũng như để giải quyết vấn đề dấu giọng của ca từ. Đó là trường hợp của “*Bài ca mừng xuân – chương 2, Đi chợ hoa*” (Nguyễn Văn Nam) với 56 nhịp đầu tiên dùng liên tục các hợp âm bậc I và bậc V bỏ âm 3.

a). Bỏ âm 3 của hợp âm bậc I, IV và bậc V

Đây là trường hợp thường gặp nhất trong các tác phẩm hợp xướng Việt Nam. Ở các hợp âm chính (I, IV, V) âm 3 là các nốt xác định tính chất “trường – thứ” của điệu thức (âm định thức). Khi sử dụng hợp âm năm, hợp âm bảy bỏ âm 3, các tác giả rõ ràng loại đi yếu tố đặc thù của âm nhạc “trường – thứ” Tây Âu để gần hơn với âm nhạc truyền thống Việt Nam. Ngoài ra, khi bỏ âm 3 trên hợp âm bậc V, sức hút của âm dẫn không còn, làm giảm bớt tính căng thẳng vốn có của hợp âm này. Việc làm đó khiến giai điệu mang màu sắc Á đông, nhiều tính Việt hơn.

Chúng tôi ghi nhận những trường hợp bỏ âm 3 trên hợp âm bậc I như ở nhiều chỗ của “*Bạch Đằng giang*” (Trần Văn Tín – *nguyên tác*: Lưu Hữu Phước), “*Cung đàn bạc mệnh*” (Hải Linh – *thơ*: Nguyễn Du), “*Đi cấy – Đi cấy*” (Hồ Đăng Tín), “*Hành quân đêm*” (Minh Cầm – *nguyên tác*: Xuân Hồng),... Việc bỏ âm 3 còn được thực hiện trên hợp âm bậc IV/ IV₇, và V/ V₇ như trong 20 nhịp của “*Đi chợ hoa*”, “*Cung đàn bạc mệnh*”, “*Hành quân đêm*”, “*Người giữ cò*” (Ca Lê Thuần), “*Sông Hát*” (Viết Chung – Nguyễn Tùng),...

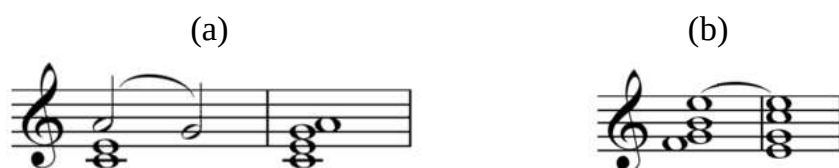
b). Bỏ âm 3 của các hợp âm bậc phụ

Âm 3 của các hợp âm bậc II, VI, VII cũng được bỏ ở rải rác trong một số tác phẩm. Chẳng hạn, bỏ âm 3 trong hợp âm II hoặc II₇ như ở nhịp 20 và 44 của “*Điện Biên*” (Trần Mạnh Hùng – *nguyên tác*: Nguyễn Thụy Kha), nhịp 40 và 133 của “*Vàng trắng Đồng Lộc*” (Đào Trọng Minh, *thơ*: Bùi Mạnh Hào),...

3.2.3.4. Dùng hợp âm có thêm quãng 6

Từ thời Rameau đến nay, hợp âm năm (ba nốt) có thêm âm quãng 6, gọi tắt là hợp âm thêm quãng 6 (sixte ajoutée) vẫn được sử dụng nhiều. Chúng ta có thể coi nó như là kết quả của một âm dựa (appoggiatura) [Ví dụ 34 a], âm treo hay thay thế âm 5 trong hợp âm 7 át bằng âm quãng 6 [Ví dụ 34 b].

Ví dụ 34. Hợp âm thêm quãng 6 là kết quả của một âm treo hay âm dựa



Do đó, các tác giả Việt Nam thường dùng hợp âm này để thay thế hợp âm bậc I hoặc hợp âm bảy át nhằm bớt sự chói tai của quãng 4 tăng có trong hợp âm V_7 . Bên cạnh đó, nhiều tác giả còn sử dụng hợp âm chín thêm quãng 6 (I_9^6) vì bao gồm được cả các âm trong điệu thức ngũ cung. Ví dụ: hợp âm C_9^6 gồm các thành phần: C – E – G – A – D. Trong các tác phẩm sau 1975 chúng tôi ghi nhận tần suất dùng hợp âm có thêm quãng 6, đặc biệt là hợp âm V^6 và V_7^6 nhiều hơn trước đó và các tác giả không ràng buộc vào cách giải quyết âm 6 theo hòa âm kinh điển. Chỉ có 3 tác phẩm trước 1975 trong số các tác phẩm được chọn dùng quãng 6 trên hợp âm át, đó là: “Ave Maria” (n.7 và 67), “Đi cấy đi cấy” (n.131), “Hòn Vọng phu” (phần 1, n. 19, 21, 29). Một số tác phẩm dùng hợp âm quãng 6 trên hợp âm bậc I như: “Ave Maria” (n.12 và 72), nhịp 41 của “Đền cù”, “Bài ca Hồ Chí Minh” (n.14, 33, và từ nhịp 139 đến 142),...Ngoài hai bậc I và V ra, các tác giả còn thường thêm âm quãng 6 trên hợp âm bậc IV ở các tác phẩm như: trước 1975 có “Đi cấy – Đi cấy”, “Bài ca Truyền tin”, “Sông Hát” và sau 1975 có “Bài ca Hồ Chí Minh”, “Việt Nam tiếng hát trái tim ta”, “Người giữ cồn”, “Bọn sát nhân”,...

Âm quãng 6 còn được thêm trên các hợp âm bậc phụ (II, III, VI) trong các tác phẩm trước 1975 như ở “Hòn Vọng phu”, “Xuân Quang Trung” sau 1975 như ở “Người giữ cồn”, “Bài ca Hồ Chí Minh”,...

Thêm âm quãng 6 là một thủ pháp hòa âm được các tác giả hợp xướng sau 1975 dùng đến như một phương tiện để tạo phong cách riêng cho hợp xướng Việt Nam. Có tác giả dùng liên tiếp nhiều hợp âm thêm quãng 6 tuy vẫn tôn trọng việc giải quyết âm 6 theo hướng lên hoặc xuống quãng 3 cũng như hợp âm V⁶ giải quyết về hợp âm bậc VI như trường hợp của Vĩnh Lai trong “*Bài ca Hồ Chí Minh*” [Vd.41, Pl.2, tr.200].

3.2.3.5. *Chồng âm và chồng hợp âm*

Theo PGS TS Phạm Phương Hoa [21, tr.86 – 92], một trong những thủ pháp hòa âm được dùng nhiều trong âm nhạc thế kỷ XX là *chồng âm* và *chồng hợp âm*.

a). Chồng âm

Về cách chồng âm, các tác giả hợp xướng sử dụng khá tự do, từ chồng quãng 2 đến quãng 4, quãng 5 và thậm chí không theo một quy tắc nhất định nào. Cũng theo PGS Phạm Phương Hoa, một trong những lựa chọn hàng đầu của các nhạc sĩ Việt Nam để phát triển hòa âm trong các tác phẩm khí nhạc là chồng quãng 4, một quãng được coi là đặc trưng nhất cho dân ca Việt Nam. Tác giả cũng đưa ra những kết quả khảo sát việc dùng phối hợp quãng 4 với quãng 5 và quãng 4 với quãng 2 được dùng nhiều trong tác phẩm khí nhạc Việt Nam [Sđd, 153 – 157].

Cho đến nay, hợp âm chồng q.4, q.5 vẫn còn được dùng rải rác trong một số tác phẩm hợp xướng và gần như chỉ gặp trong nhạc hợp xướng sau năm 1975. Chưa đến 1/4 tác phẩm được dùng cho luận án này, trong đó chỉ 1 tác phẩm trước 1975, có sử dụng loại hợp âm chồng q.4 và q.5. Trong số đó, đáng chú ý nhất là cách dùng rất độc đáo của loại hợp âm này trong “*Đi chợ hoa*” (Nguyễn Văn Nam): Suốt 37 nhịp đầu của đoạn **A** và 22 nhịp đầu của phần tái hiện **A'** (kể từ n.119), tác giả cho các bè diễn nốt pedal hoặc âm hình tri túc chuyển động song song q.4 chồng lên q.5 hoặc ngược lại; riêng từ n.17 – 24 và n.44 – 55, bè Bass chuyển động song song quãng 5 với Tenor và bè Alto đi q.5 song song với Soprano khiến cho giữa bè Tenor và Alto có chuyển động q.4 song song (nói cách khác, chúng ta có hai q.5 và một q.4 chồng lên nhau); từ n.69 – 80, hợp âm được tạo thành từ các q.4 song song giữa

Alto với Soprano chồng lên các q.5 song song giữa Tenor với Alto, sau đó ngược lại, các q.5 song song giữa Alto với Soprano chồng lên các q.4 song song giữa Tenor với Alto. Tác phẩm thứ hai đáng chú ý về thủ pháp này là “*Đi cấy đi cấy*” (Hồ Đăng Tín, trước 1975). Từ nhịp 81 đến nhịp 99 và n.127 – 130 tác giả sử dụng các loại hợp âm: chồng hai quãng 4, chồng ba quãng 4 và chồng một quãng 5 trên hai quãng 4.

Các quãng 4, 5 có thể được chồng lên nhau cách một quãng 2 hoặc 3. Chẳng hạn, trong nhịp 92 của “*Bài ca tháng 5*” (Hoàng Cương) hợp âm được tạo thành bằng cách chồng quãng 4 đúng (C – F) trên quãng 4 (F – B), nói cách khác, hai quãng 4 này cách nhau một quãng 2 trưởng (B – C) hay ở nhịp 132 của “*Mẹ Quê hương*” (Nguyễn Bách) hợp âm chồng hai quãng 4 đúng cách nhau một quãng 3 trưởng: G – C – E – A.

Nếu nhiều tác giả trước 1975 và tác giả hợp xướng tôn giáo thiên về lối hòa âm “thoáng mỏng” thì việc phát triển cách dùng hợp âm chồng quãng 4 và quãng 5 được các tác giả ở thành phố sau 1975 khai thác nhiều vì hai quãng này phù hợp với thang âm điệu thức và cách diễn cảm truyền thống của người Việt [113].

b). Chồng hợp âm

Chồng hợp âm là một cách tạo sự uyển chuyển, thoáng cho việc phát triển hợp âm ở các bè hợp xướng, đặc biệt vấn đề khó khăn về dấu giọng của tiếng Việt, nhưng đến nay vẫn chưa được dùng như một thủ pháp cần thiết. Trong những tác phẩm khảo sát trước 1975, không có tác giả nào sử dụng thủ pháp này. Đối với những tác phẩm trong giai đoạn sau đó, chúng tôi chỉ ghi nhận được ít tác phẩm có sử dụng chồng hợp âm, đó là: “*Hành quân đêm*” (Minh Cầm, *nguyên tác*: Xuân Hồng) ở nhịp 107 (giọng c-moll), hai bè Nữ diễn hợp âm bậc IV chồng lên trên hợp âm bậc I do 2 bè Nam đảm nhiệm và ở nhịp 112, hai bè Nữ diễn hợp âm bậc I chồng lên trên hợp âm bậc IV do 2 bè Nam đảm nhiệm [Vd.42, Pl.2, tr.201]; “*Trở lại Trường Sơn*” (Thế Bảo), chương III (giọng G-Dur), ở nhịp 126 – 128 và n.144 – 146 (hợp xướng dùng hợp âm VI và VI₇, trong khi dàn nhạc dùng I – V₉ – I), ở

n.230 (hợp xướng: VI; dàn nhạc I₆), ở n.236 (chuyển sang giọng D-Dur, hợp xướng: hợp âm bậc VI; dàn nhạc bậc I).

Các hợp âm đóng vai trò quan trọng trong hòa âm, vừa để tạo màu sắc cho tác phẩm vừa làm nổi bật tính dân tộc của tác phẩm nhờ vào ưu thế của kết cấu chủ điệu làm nền tảng cho giai điệu. Các tác giả Việt Nam đã và đang khai thác, sáng tạo nhiều khía cạnh của hòa âm Tây phương để dần hình thành kiểu hòa âm phù hợp với giai điệu và điệu thức Việt Nam. Trên đây chúng tôi đã thử liệt kê và tổng kết những cách dùng sáng tạo trong lãnh vực hòa âm của các tác giả hợp xướng miền Nam nói chung và của thành phố Hồ Chí Minh nói riêng.

3.3. PHỨC ĐIỆU

Trong sáng tác âm nhạc loại kết cấu đơn giản nhất là nhạc **đơn điệu** (monophony), chỉ diễn ra trên một giọng hay bè không có hòa âm đi kèm. Ở mức độ phức tạp hơn một chút, chúng ta có loại nhạc **phân điệu** (heterophony) gồm hai hoặc nhiều bè trong đó chỉ có một bè diễn giai điệu căn bản còn các bè khác cùng diễn giai điệu đó nhưng với những biến tấu khác nhau (về tiết tấu, tốc độ, mức độ hoa mỹ,...). Loại nhạc phân điệu thường mang tính ứng tác. Khi bè diễn giai điệu căn bản (chính) được đệm bằng các bè khác theo quy luật hòa âm và các bè đệm này đóng vai trò phụ, chúng ta có loại âm nhạc **chủ điệu** (homophony). Loại kết cấu thứ tư của âm nhạc kinh điển là: **phức điệu** (polyphony, còn gọi là **đa âm**). Tuy cũng gồm hai hay nhiều bè nhưng khác với kết cấu phân điệu ở chỗ: nhạc phân điệu dựa trên cùng một giai điệu còn nhạc phức điệu dựa trên kỹ thuật **đôi âm**⁵⁰ (counterpoint). Một kết cấu đôi âm hay phức điệu bao gồm hai hay nhiều giai điệu đồng thời, khác biệt nhau về nốt nhạc và tiết tấu.

Các tác giả của nhạc hợp xướng Việt Nam thường dùng phức điệu như một thủ pháp sáng tác hơn là một kết cấu âm nhạc. Chúng tôi chưa thấy một tác phẩm hợp

⁵⁰ thường được gọi là “đôi vị”. Trong nghiên cứu này, chúng tôi dùng từ “đôi âm” vì “counterpoint (Anh), contre-point (Pháp)” bắt nguồn từ một thuật ngữ Latin có nghĩa là “*nốt đối nốt*”.

xướng nào là tác phẩm phức điệu thuần túy; ngược lại, các nhạc sĩ có khuynh hướng sử dụng thủ pháp phức điệu trong các tác phẩm hợp xướng chủ điệu.

3.3.1. Phức điệu tương phản

Âm nhạc phức điệu tự nó đã hàm ý tương phản⁵¹, đó là sự kết hợp hai hay nhiều giai điệu khác và tương phản nhau. Trong loại phức điệu này ý tưởng âm nhạc (motif) của bè này sẽ không tái diễn (hay được mô phỏng lại) trên bè khác. Vì các bè không bao giờ dùng mẫu tiết tấu giống nhau nên kết cấu âm nhạc là đa tiết tấu thay vì đơn tiết tấu. Đường nét giai điệu (contour) thường di chuyển ngược hướng hoặc chệch hướng (hay *chuyển động xiên*, oblique). Kết quả cuối cùng là các tuyến bè độc lập. Trong số không nhiều những tác phẩm hợp xướng có dùng phức điệu, được sáng tác hoặc phổ biến tại thành phố từ trước 1975 đến nay, chúng tôi nhận thấy đa phần các tác giả xây dựng đối âm trên 2 hoặc 3 bè và gần như không có đối âm 4 bè hoặc được dùng không phân biệt rõ với hòa âm 4 bè.

3.3.1.1. Đối âm 2 bè

Đối âm tương phản 2 bè có hai loại: đơn giản và phức tạp. “Nếu sự kết hợp hai bè chỉ sử dụng một lần, người ta gọi đó là *đối vị đơn giản*” [23, tr.8]. Thủ pháp đối âm tương phản 2 bè đơn giản đều được một số tác giả trước và sau 1975 dùng đến. Ở ví dụ 35 dưới đây (trích từ một sáng tác trước năm 1975), giọng Soprano được chia thành hai bè cách nhau quãng 3 để diễn giai điệu chính với âm hình tiết tấu gồm một nốt đen theo sau là một liên ba móc đơn. Giọng Alto cũng được chia thành hai bè đi quãng 3 nhưng lại có cùng âm hình với Tenor và Bass, đó là những nốt trắng tương phản với bè giai điệu. Đối âm 2 bè đơn giản này cũng được gặp trong một số tác phẩm sau 1975 như ở nhịp 136 – 139 của “*Việt Nam tiếng hát trái tim ta*” (Ca Lê Thuần), nhịp 45 – 52 của “*Hành quân đêm*” (Minh Cẩm – nguyên tác: Xuân Hồng).

⁵¹ Vì vậy theo chúng tôi, nếu gọi *phức điệu tương phản* là *phức điệu không mô phỏng* (non-imitative) như nhiều quốc gia khác đã gọi thì sẽ làm rõ tính chất của loại phức điệu này hơn.

Ví dụ 35. Đôi âm 2 bè đơn giản. (“Xuân Quang Trung”, Vũ Văn Tuynh)

154

A ha A ha A ha ha A ha A ha A ha ha. Đi lên

Hát lên anh hùng khúc ca Bình Bắc. Đi lên

Hát lên anh hùng khúc ca Bình Bắc. Đi lên

Quan sát các nhịp 26 – 37 trong “Đi cấy đi cấy” (Hồ Đăng Tín) chúng ta thấy, ngoại trừ hai nhịp đầu có bè Bass và Tenor mang tiết tấu giống nhau, trong các nhịp còn lại bốn bè đều có chuyển động độc lập với tiết tấu và hình nốt không trùng lặp nhau. Thay vì áp dụng chặt chẽ các quy tắc phổ biến về đôi âm phức tạp như: đôi âm chuyển động (gồm “đôi âm dọc” hay *đối vị đối chỗ*, “đôi âm ngang” hay *đối vị chuyển động ngang* và “đôi âm dọc – ngang” hay *đối vị chuyển động nhị trùng* [19, tr.41]), đôi âm hai bè có thêm bè song song q.3, q.6 (còn gọi là *đối vị kèm nốt trùng điệp* [Sdd] hay *đối vị tăng đôi* [23, tr.13]), đôi âm đảo ảnh (còn gọi là *đối vị soi gương*),...tác giả đã dùng thủ pháp tương phản một cách tự do với một quy tắc chung: các bè độc lập về tiết tấu, ưu tiên cho hai chuyển động chệch hướng và ngược hướng [Vd.44, Pl.2, tr.201]. Một ví dụ khác về phức điệu tương phản tự do được thấy từ nhịp 13 đến 25 của “Đền cù” (Viết Chung) [Vd.45, Pl.2, tr.202]. Khảo sát các tác phẩm hợp xướng khác phổ biến tại thành phố chúng tôi không thấy trường hợp nào dùng đôi âm phức tạp kiểu đảo ảnh mà chỉ có đôi âm chuyển động và tăng đôi.

a). Đôi âm chuyển động

Khi phối hợp xướng cho “Việt Nam, minh châu trời Đông” (Hùng Lĩnh), chúng tôi dùng thủ pháp theo kiểu đôi âm chuyển động như trong ví dụ 46 [Pl.2]. Giai điệu (với ca từ) từ bè Tenor được đưa lên bè Soprano trong lần lặp lại. Các bè còn lại dùng tiếng đệm với độ dài nốt lớn hơn (yếu tố tương phản). Tuy không hoàn

toàn dùng cách đổi chỗ theo quãng như trong đối âm kép hai bè tương phản nhưng vẫn giữ nguyên tắc dịch đổi âm mà không thay đổi âm điệu.

Thủ pháp này rất ít gặp trong các sáng tác hợp xướng trước 1975 ngoại trừ một số tác phẩm của Hồ Đăng Tín và hợp xướng tôn giáo của Tiến Dũng.

b). Đối âm tăng đôi

Trong ví dụ 36 dưới đây, tác giả phối hợp xướng Minh Cẩm đã dùng thủ pháp đối âm tương phản với bè Bass đi giai điệu chính và Alto là bè đối âm. Bên cạnh đó, bè Soprano đi quãng 3 bên trên Alto tạo thành đối âm ba bè có bè song song quãng 3 (đối vị tăng đôi, tức tăng thêm quãng 3).

Ví dụ 36. Đối âm giữa Bass và Alto có tăng thêm Soprano cách quãng 3. (“Hành quân đêm”, Minh Cẩm – nguyên tác: Xuân Hồng)

57

Hành quân đêm hành quân đêm súng vác nặng trên vai

Đoạn nhạc ở ví dụ 47 [Pl.2, tr.203] được thực hiện với thủ pháp đối âm ba bè có bè song song quãng 6. Trong đó, bè Soprano cùng với Alto làm bè chính, Bass là bè đối âm còn Tenor là bè song song quãng 6 bên dưới giọng Nữ. Từ nửa sau của nhịp 21, vai trò được hoán đổi với bè Tenor và Bass hát giai điệu chính và Soprano làm bè đối âm và Alto là bè song song quãng 6 bên trên hai giọng Nam.

Trong phức điệu, các bè có vai trò quan trọng tương đương nhau tuy có lúc bè này chiếm ưu thế hơn những bè khác. Việc hoán đổi vai trò đảm nhiệm giai điệu như đã đề cập trên đây tạo ra tính độc lập giữa các bè về âm nhạc và giải quyết được khó khăn về dấu giọng của ca từ tiếng Việt.

3.3.1.2. Đối âm 3 bè

Đối âm tương phản 3 bè ít gặp trong các sáng tác hợp xướng tại thành phố trước 1975 vì các tác giả không có nhu cầu viết những sáng tác đòi hỏi sự biểu hiện nghệ thuật phức tạp. Ngay cả trong những tác phẩm hợp xướng dự thi các giải sáng tác quốc gia (trước 1975, như: *Sông Hát*, *Cánh Chim Việt*, *Đi cấy đi cấy*,...) cũng không tìm thấy thủ pháp này.

Với ba bè, sự tương phản tăng lên rõ rệt, không chỉ giữa từng bè mà còn giữa từng cặp bè với nhau [Sdd, tr. 97]. Ví dụ 37 được trích từ “*Nắng cảnh nhà Rông*” (Ca Lê Thuần – lời: Giang Lam) cho thấy: Bè Soprano diễn giai điệu và có chuyển động đối âm của cặp bè Alto – Tenor đi theo tạo thành kiểu đối âm tăng đôi (có quãng 6 song song giữa hai bè A và T). Trong khi đó, tuy bè Bass mang âm hình giống bè Alto và Tenor nhưng chuyển động tương phản theo hướng ngược lại.

Ví dụ 37. Đối âm tương phản ba bè. (“*Nắng cảnh nhà Rông*”, Ca Lê Thuần – lời: Giang Lam)

The musical score is for the song "Nắng cảnh nhà Rông" by Ca Lê Thuần, lyrics by Giang Lam. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 4/4. The Soprano part begins at measure 10 with the lyrics "Anh cùng Em trên thành phố nắng Nghe con nước triều dâng sóng vỗ lao xao". The Alto and Tenor parts have "Hum...." lyrics. The Bass part has "Hum...." lyrics. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano).

Những ví dụ tương tự có thể tìm thấy trong một số tác phẩm sau 1975 khác như: từ nhịp 93 đến 100 của “*Hành quân đêm*” (Minh Cầm – Xuân Hồng), nhịp 40 – 44 của chương I – “*Bài ca mừng xuân*” (Nguyễn Văn Nam),....

3.3.2. Phức điệu mô phỏng

Trong âm nhạc phức điệu, *mô phỏng* là thủ pháp nhắc lại một giai điệu hay một motif luân phiên trên các bè. Nói cách khác, đối âm mô phỏng diễn ra khi một

bè lặp lại (bè đáp) hoặc “bắt chước” các mẫu nhạc đã được trình bày trong bè khác (bè khởi). Nếu hai bè này giống hệt nhau thì lúc đó chúng ta có thủ pháp canon. Trong canon, việc mô phỏng diễn ra liên tục. Đây là một thủ pháp quan trọng để phát triển âm nhạc vì nó tạo được sự thay đổi trong tính nhất quán. Nhiều tác giả Việt Nam đã sử dụng thủ pháp này trong âm nhạc nhiều bè.

3.3.2.1. *Phức điệu mô phỏng đơn giản*

a). Mô phỏng đơn giản có bè đối âm

Trong “*Việt Nam tiếng hát trái tim ta*” (Ca Lê Thuần), từ n.128 – 135, tác giả đã dùng bè Bass “bắt chước” lại tiết tấu trong phần đầu của bè Alto ở một quãng 5 đúng bên dưới và sau đó bè Tenor cũng lặp lại câu nhạc của bè Soprano ở cách q.5 đúng trong khi đó hai bè Alto và Bass trở thành bè đối âm tương phản. Kết cấu trong 4 nhịp sau (n.132 – 135) là đa tiết tấu vì xuất hiện hai tầng tiết tấu khác biệt: một tầng gồm nốt trắng và một tầng gồm nốt móc đơn là chủ yếu, bên cạnh đó là nốt đen [Vd.48, Pl.2, tr.203]. Hoàng Cương bắt đầu phần hợp xướng của “*Bài ca tháng Năm*” (n.86 - 89) bằng cách dùng Soprano diễn giai điệu khởi xướng (bè khởi, *P - proposta*); sau đó cho nhắc lại xuống một q.4 đúng ở giọng Alto (bè đáp, *R - riposta*), bè Bass mang yếu tố đối âm tương phản về tiết tấu (bè đối âm, *C - counterpoint*) và bè Tenor nhắc lại một phần sau của bè Alto nhưng cũng được hạ xuống một q.4 đúng. Kiểu nhập xướng này được dùng lại ở n.92 – 95. Đến phần tái hiện, từ n. 139 – 145, tác giả vẫn dùng thủ pháp với vai trò các bè thay đổi: Tenor là bè *P*, Bass là bè *R* và Alto là bè *C* [Vd.49, Pl.2, tr.204].

b). Mô phỏng đơn giản không có bè đối âm

Sau đoạn épigraphe như một mở đầu dài 10 nhịp, “*Bài ca Truyền tin*” (Tiến Dũng) được nhập xướng theo kiểu mô phỏng đơn giản không dùng bè đối âm (n.11 – 14): motif bốn nốt trong hai nhịp đầu Bass được mô phỏng lên q.4 đúng ở Tenor, rồi lên q.5 đúng ở Alto và sau cùng Soprano xuất hiện ở một q.4 đúng bên trên bè Alto [Vd.50, Pl.2]. Thủ pháp này được lặp lại từ n.53 – 56 với chút thay đổi là motif

bốn nốt của Bass được mô phỏng lên q.5 đúng ở Tenor, rồi lên q.4 đúng ở Alto và cuối cùng lên q.5 đúng để vào bè Soprano. Đây là kiểu tiến hành bè rất thường được các tác giả Việt Nam sử dụng để mở đầu câu nhạc, đoạn nhạc. Chúng ta tìm thấy các ví dụ khác trong: “*Đêm Bình An*” (Ngô Duy Linh, từ n.16 – 39), “*Đêm Giáng sinh*” (Kim Long, n. 4 – 7). Trong các tác phẩm hợp xướng tôn giáo, thủ pháp mô phỏng này rất thường được sử dụng.

Trong nhạc hợp xướng thể tục, ở “*Hành quân đêm*” (Minh Cầm – nguyên tác: Xuân Hồng), 6 nhịp Coda được tác giả phối hợp xướng áp dụng thủ pháp mô phỏng đơn giản không có bè đối âm tạo hiệu quả decrescendo mô tả hình ảnh đoàn quân đang đi xa dần [Vd.51, Pl.2, tr.204].

3.3.2.2. *Phức điệu mô phỏng phức tạp (Canon)*

Loại phức điệu mô phỏng này được coi là phức tạp hơn vì bè đáp (R) phải nhắc lại toàn bộ (về cả tiết tấu lẫn quãng nhạc) bè khởi (P). Kiểu đối âm mô phỏng phức tạp này còn được gọi là *canon*. Theo PGS Hoàng Đạm canon có thể được chia thành hai loại lớn: canon đơn giản và canon phức tạp [19, tr.91].

a). Canon đơn giản

Trong sáng tác hợp xướng tại thành phố ở cả hai thời kỳ, các tác giả sử dụng chủ yếu loại canon đơn giản hoặc mô phỏng kiểu canon. Canon đơn giản về cơ bản chính là mô phỏng đơn giản nhưng nhắc lại nhiều lần hơn.

Hai ví dụ sau đây của sáng tác trước 1975. Suốt 14 nhịp, từ n.138 đến 152, của “*Bạch Đằng Giang*” Trần Văn Tín dùng thủ pháp canon đơn giản bằng cách cho giọng Nam nhắc lại giọng Nữ gần như nguyên vẹn (âm nhạc lẫn ca từ). Sau đó, từ n. 153 - 165 tác phẩm tiếp tục được phát triển cũng bằng canon đơn giản [Vd.52, Pl.2, tr.205]. Ở “*Đền cù*” (Viết Chung), chúng ta cũng gặp thủ pháp mô phỏng kiểu canon khi vào đầu đoạn III (n.67).

Sau năm 1975 thủ pháp canon đơn giản vẫn được các tác giả dùng đến nhiều. Trong “*Mẹ Quê hương*” (Nguyễn Bách), từ nhịp 36 – 52, tác giả cũng dùng canon đơn giản để bè Nam đuổi theo bè Nữ bằng giai điệu pha lẫn giữa điệu thức I (C – D

– F – G – A) với điệu thức IV biến thể (C – E – F – G – A). Mô phỏng kiểu canon được Nguyễn Văn Nam sử dụng từ n.57 – n.68 của “Đi chợ hoa” để khởi xướng đoạn **B**. Trong tác phẩm này ông còn dùng mô phỏng kiểu canon nhiều lần ở n. 19 – 28, n. 95 – 101, n.165 – 171.

Canon đơn giản còn được các tác giả vận dụng một cách biến hóa như tác giả Minh Cầm sử dụng khi phối hợp xướng cho “Hành quân đêm”. Ở đó, hai bè Soprano được đuổi bởi hai bè Tenor và Alto được đuổi bởi bè Bass [Vd.53, Pl.2].

Còn nhiều ví dụ khác về canon đơn giản như trong “Một trời sao” (nhịp 69 - 76), “Hòn Vọng Phu, chương 2” (nhịp 45 - 55), “Ái Chi Lăng” (nhịp 81 - 89), “Dòng chảy” (chương 2, mục 2-2, nhịp 4 - 12), v.v...

b). Canon phức tạp

Khi có áp dụng thêm thủ pháp đối âm hai trong số các bè phát triển theo thủ pháp canon thì chúng ta có canon phức tạp. Thủ pháp này tuy đã được dùng nhiều trong khí nhạc Việt Nam nhưng vẫn còn ít được dùng trong hợp xướng. Chúng ta quan sát một trường hợp dùng canon phức tạp trong ví dụ 38 dưới đây.

Ví dụ 38. *Canon phức tạp*. (“Mẹ quê hương”, Nguyễn Bách)

The musical score for "Mẹ quê hương" (Mother of the Homeland) by Nguyễn Bách is presented in two systems. The first system (measures 138-142) features a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "Luôn theo con, đất con từng bước dần thân cho tình quê hương ơi mến con, giúp con từng bước yêu". The piano accompaniment has lyrics: "Luôn theo con, đất con từng bước quê hương ơi ngàn yêu ngàn yêu". The second system (measures 143-147) shows a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "thương, có mẹ vững tâm, con con biết lo sợ chỉ thương, bền mẹ kiên tâm, con con biết lo sợ chỉ". The piano accompaniment has lyrics: "thương con vững tâm tâm con sợ chỉ thương có mẹ bền tâm con biết lo sợ chỉ".

So với hòa âm, tuy thủ pháp phức điệu ít được sử dụng trong các sáng tác hợp xướng được lưu hành tại thành phố Hồ Chí Minh nhưng các tác giả đã vận dụng sáng tạo cho phù hợp với yêu cầu của nội dung tác phẩm, đặc biệt trong việc sử

dùng để giải quyết những khó khăn của ca từ tiếng Việt. Cũng xuất phát từ nhu cầu giải quyết những khó khăn về dấu giọng của ca từ, những quy tắc đối âm thường được các tác giả Việt Nam áp dụng một cách linh hoạt như: dùng đổi chỗ quãng 4 bên cạnh kỹ thuật đổi chỗ quãng 8, 10, 12 như trong nhạc đối âm Tây Âu, sử dụng *mô phỏng kiểu canon* nhiều hơn *canon thuần túy* (đơn giản hoặc phức tạp), sử dụng nốt pedal nhiều như một phương tiện để tạo tính đa tiết tấu của âm nhạc phức điệu.

3.3.3. Giải quyết phức điệu trước vấn đề dấu giọng

Trong mối quan hệ với ca từ, các tác giả đã dùng một số các giải quyết mang tính phức điệu như:

a). Dùng nguyên âm thay cho từ ngữ

Một trong những đặc điểm vượt trội của phức điệu so với hòa âm là tính độc lập giữa các bè. Các kỹ thuật đối âm của nhạc phức điệu giúp cho các bè tuy có giai điệu tương đối khác nhau nhưng vẫn có mối quan hệ khăng khít với nhau vì bè này thường mô phỏng ý nhạc của bè kia. Khi viết ca từ cho một đoạn hợp xướng theo kiểu phức điệu, người ta thường để bè mang giai điệu chính (bè khởi-P xuất hiện trước tiên) giữ nguyên vẹn bản văn, còn các bè khác chỉ cần giữ lại những chữ căn bản nói lên được ý chính của câu văn, bỏ bớt những từ phụ (trợ từ, thán từ,...) không cần thiết và nếu cần thì thay bằng các nguyên âm. Đây là một cách để dễ thích ứng dấu giọng của ca từ với phần giai điệu nhạc. Ngoài ra, các tác giả để bè diễn nguyên âm mang những nốt có trường độ lớn hơn bè chính (kỹ thuật đối âm) nên bè chính lại nổi bật hơn và người nghe càng dễ nhận ra ca từ hơn. Chúng ta quan sát cách dùng này trong *ví dụ 54 [Pl.2, tr.206]* được trích từ nhịp 110 – 115 của tác phẩm “*Đi cấy đi cấy*” (Hồ Đăng Tín). Bè Soprano đi giai điệu và giữ nguyên vẹn ca từ; trong khi ca từ ở các bè khác được lược bớt. Nguyên âm “o” trong “Hò” được đặt bằng nốt nhạc có trường độ lớn hơn cả. Nếu cho các bè nhập xướng hay kết thúc mà không mô phỏng theo quy tắc đối âm, nghĩa là mỗi bè cứ giữ nguyên ý nhạc khác nhau với ca từ khác nhau thì không khỏi gây rối cho người nghe. Việc dùng nguyên âm (hoặc từ đơn tận cùng bằng nguyên âm) thay cho từ ngữ phối hợp với quy tắc

đôi âm trong nhạc phức điệu sẽ giúp giải quyết hiệu quả vấn đề dấu giọng, vốn vẫn là khó khăn hàng đầu khi sáng tác nhạc hợp xướng tiếng Việt. Khi dùng nguyên âm để hát kéo dài trên nhiều nhịp chúng ta có kiểu hát vocalise⁵².

b). Dùng tiếng đệm bổ sung

Tiếng đệm thường là những nguyên âm được thêm vào để ngân hoặc láy (diễn một âm trên một nhóm nhiều nốt). Tiếng Việt có khá nhiều từ tận cùng bằng phụ âm. Bên cạnh đó, quy tắc đôi âm của nhạc phức điệu đòi hỏi phải ưu tiên cho chuyển động ngược hướng nên dấu giọng của bè đáp (R) và bè đôi âm (C) dễ bị ngược với bè giai điệu chính. Do đó, để thể hiện được ca từ trên các bè R và C, các tác giả thường sử dụng tiếng đệm. Khi sử dụng tiếng đệm, các nhạc sĩ còn phải quan tâm tới tính thẩm mỹ, tránh dùng những từ hay nhóm từ xa lạ với truyền thống văn học Việt Nam, làm ca từ thêm tối nghĩa. Trong ví dụ 55 [Pl.2], tiếng đệm được dùng không làm sáng thêm ý nghĩa ca từ và cũng không mô tả cụ thể một tiếng động hay nhạc cụ nào. Ở chương 2, mục 2-9, nhịp 32 – 36 của tổ khúc dân ca “*Dòng chảy*”, tiếng đệm “*lông, lông*” được sử dụng kém thẩm mỹ ví dụ 56 [Pl.2]. Mặc dù đã tính đến yếu tố phương ngữ của giọng Huế, ca từ ở các bè vẫn được phát âm sai lạc, khó hiểu thành “*Nòn lông i a/ Nón lông lông/ Nón lông phù*”.

c). Vấn đề ngắt chữ và nhắc lại câu thơ trong ca từ

Thủ pháp phức điệu, kỹ thuật đôi âm đòi hỏi các bè phải có tiết tấu khác nhau. Điều này ảnh hưởng hỗ tương tới việc ngắt chữ của ca từ (thường cũng là của câu thơ). Phức điệu giúp cho người nhạc sĩ có nhiều cơ hội để đưa ra những giải pháp ngắt chữ khác nhau cho câu thơ ca từ. Để phối hợp tốt giữa ngắt chữ với âm nhạc, ta có thể tham khảo những kiểu đảo chữ, nhắc lại trong các thể loại thơ khác nhau như: lục bát, thất ngôn bát cú,... Ví dụ, ở thơ lục bát, thường có các kiểu đảo như:

+ Đảo bốn từ cuối lên đầu làm thành câu nhạc, sau đó nhắc lại cả câu lục xuôi chiều để làm thành câu bát (câu nhạc thứ hai).

⁵² phân biệt với kỹ thuật *melisma*: dùng một âm tiết để dẹt cho nhiều nốt nhạc. Tiếng Việt là đơn âm nên không dùng kỹ thuật này.

+ Đảo cả sáu từ nhưng chia thành ba nhóm đều nhau. Cứ hai từ thêm tiếng đệm để phổ thành một câu nhạc ngắn, sau đó nhắc lại cả sáu từ xuôi chiều; khi đó, hai từ đầu có thể được nâng cao độ, còn bốn từ sau giữ nguyên giai điệu lẫn ca từ. Ví dụ, với lời thơ: “*Đố ai quét sạch lá rừng*”, ca từ được đảo theo kiểu nói trên sẽ là: “*Quét sạch iii ấy mấy lá rừng ừ ừ đố ai/ Đố ai quét sạch i i ấy mấy lá rừng*”.

Và còn nhiều kiểu đảo chữ khác đối với thơ lục bát cũng như với các thể loại khác. Đối với việc nhắc lại câu thơ cũng có nhiều kiểu thường được sử dụng như: (lấy trường hợp thơ lục bát) nhắc lại toàn vẹn nhạc và lời của câu lục, nhắc lại bốn từ cuối của câu bát nhưng hạ thấp cao độ và tiết tấu đoạn cuối tương tự như câu lục bên trên,... Ngược với kiểu đảo chữ và nhắc lại là diễn câu nhạc theo trật tự của câu thơ nhưng có thêm tiếng đệm ở đầu, giữa hay cuối câu thơ nếu thấy cần. Đây là kiểu xuôi phù hợp với nhiều thể loại thơ khác nhau (4, 5, 6, 7, 8 chữ). Chúng ta có thể tìm thấy nhiều ví dụ trong các tác phẩm: “*Trống cơm*”, “*Cung đàn bạc mệnh*”, “*Đền cù*”, “*Đi cấy, đi cấy*”, ...

Một cách giải quyết dấu giọng khác là dùng một phần ca từ khác nhau ở các bè. Cách giải quyết này nhằm mục đích đảm bảo sự trong sáng, rõ nghĩa của tiếng Việt. Các tác giả thường dùng những từ tương đương trên các bè khác nhau. Ví dụ, một bè dùng ca từ “*đất nước*” trong khi bè khác hát “*nước nhà*” sao cho dấu giọng ca từ và giai điệu tương ứng nhau, không gây ra hiểu lầm.

Khi phân tích tác phẩm “*Tiếng hát biên thù*” (Tô Hải), chúng tôi thấy tác giả có cách giải quyết vấn đề này rất sáng tạo. Đó là, các từ thay thế nhau luôn được chọn sao cho có âm vận tương tự hoặc gần giống nhau. Chẳng hạn, bè Soprano và Tenor hát “*vang khắp đồi núi*” trong khi bè Alto và Bass hát “*vang lưng nơi nơi*” (nhịp 36, 37 của chương II); hay ở nhịp 307 – 308 của chương IV, bè Tenor diễn “*máy chạy rền vang*” trong khi các bè khác hát “*nhà máy rộn ràng*” [Vd. 57, Pl.2, tr.207].

Nhìn chung, trong các tác phẩm hợp xướng trước và sau 1975 được sáng tác hoặc biểu diễn ở thành phố, phức điệu như một thủ pháp sáng tác hơn là một thể loại âm nhạc nên ngay cả trong âm nhạc nhà thờ (lẽ ra là loại âm nhạc phức điệu

hay đa âm) cũng hầu như không có các tác phẩm hợp xướng thiên về phức điệu như: canon, motet, cantata, missa...Phát triển việc sử dụng kỹ thuật đối âm trong các sáng tác hợp xướng Việt Nam là điều cần thiết và phù hợp với tính “đa dạng, biến đổi trong sự nhất quán” của âm nhạc Việt (như lòng bản trong nhạc truyền thống).

3.4. PHÂN ĐỆM CHO HỢP XƯỚNG

3.4.1. Hợp xướng không nhạc đệm (A cappella)

Không phải bất cứ bản hợp xướng nào được hát không có nhạc đệm thì cũng thuộc loại sáng tác theo kiểu *a cappella*. Trong sáng tác loại hợp xướng này, tác giả luôn sắp xếp sao cho các thành viên hát được (phát âm) tốt và thính giả nghe thấy hay (hiệu quả). Đây là một mục tiêu kép cần được nhắm đến. Có một số yếu tố ảnh hưởng đến kết quả này.

3.4.1.1. Lựa chọn âm vực

Như đã nói đến ở mục 3.1.1., tr.87, âm vực của các tác phẩm hợp xướng sau 1975 thường rộng hơn trước kia. Khi sáng tác thể loại *a cappella*, các tác giả không chỉ để ý đến tầm cỡ đạt được của mỗi giọng mà còn khai thác phạm vi phát âm thoải mái, cho kết quả đẹp, hoặc tìm cách bổ sung cho giọng hát nếu cần vượt đến giới hạn của âm vực. Chẳng hạn, đối với giọng Soprano, có thể viết thấp ở nốt La quãng 8 trầm (dưới nốt Do trung tâm) nhưng lúc đó giọng hát sẽ không vang; và, nếu yêu cầu tác phẩm đến nốt Sol hay La ở quãng 8 thứ hai thì giọng này có thể vươn tới được nhưng không thể hòa hợp tốt với các giọng khác. Hay đối với giọng Bass, cần tính đến thực tế là: khó nghe thấy khi xuống dưới nốt Sol (quãng 8 cực trầm) và dễ thành giọng giả (falsetto) khi vươn cao hơn nốt Do trung tâm.

Ví dụ 58 [Pl., tr.207] cho thấy tác giả bản hợp xướng *a cappella* này chú ý đến âm vực đẹp (phát âm thoải mái) của các giọng, đặc biệt Soprano. Tuy nhiên, khi cần cho giọng này vượt ngoài phạm vi đó [*Vd.59, Pl.2*], tác giả làm giảm sự thiếu hòa hợp bằng cách sử dụng lối hát vocalise với nguyên âm “ơ” và cho giai điệu chuyển

động xuống ngay sau đó. Cách xử lý này đã được tác giả dùng 4 lần trong tác phẩm, ở các nhịp (52 – 53), (58 – 59), (65 – 66) và (69 – 70).

3.4.1.2. Những yếu tố về ngôn ngữ âm nhạc

Theo phản ứng tự nhiên, chúng ta dễ hát mạnh ở những nốt cao và hát nhẹ ở những nốt thấp. Vì vậy trong sáng tác, khi muốn có cường độ mạnh, tác giả thường không sắp xếp giai điệu ở âm khu thấp và ngược lại, không viết trong âm khu cao nếu cần cường độ nhẹ. Đối với những giai điệu có nhiều nửa cung, nhất là trong chuyển động xuống sẽ dễ làm giọng hát bị lạc đi, các tác giả a cappella thường sắp xếp sao cho âm chủ được xuất hiện nhiều hơn các âm khác. Đó là thủ pháp được Vĩnh Lai khai thác trong hợp xướng a cappella “*Bài ca Hồ Chí Minh*”. Bên cạnh yếu tố về cường độ và giai điệu, tác giả còn chú ý đến việc dùng hợp âm ở âm khu cao (giọng Nam) và âm khu trung (giọng Nữ) để tránh hiện tượng các hợp âm phức tạp khi được dùng ở âm khu thấp thường vang lên mờ, không rõ.

3.4.2. Dùng giọng người đệm như nhạc cụ

Không chỉ dùng nhạc cụ (piano, đàn nhạc) để đệm cho hợp xướng, các tác giả còn dùng giọng người đệm theo những cách khác nhau như:

a). Diễn ca từ theo kiểu nhạc cụ

Trong “*Đền cù*” (Viết Chung), cụm từ “*khéo xếp*” được hợp xướng diễn như tiếng nhạc cụ đệm cho giọng solo (Ví dụ 39).

Ví dụ 39. *Ca từ được diễn như nhạc cụ đệm.* (“*Đền cù*”, Viết Chung)

The musical score is for the piece "Đền cù" by Viết Chung. It features a solo voice part and a four-part vocal harmony (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The solo part begins at measure 35 and includes the lyrics "cù là đèn cù ơi ơi đèn đèn ơi." The harmony part consists of four voices (S, A, T, B) singing "khéo ấy khéo xếp" in a rhythmic pattern that mimics a musical instrument. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The solo part ends with a double bar line and a repeat sign.

Ca từ ở bè Nam trong “*Cung đàn bạc mệnh*” (Hải Linh), từ nhịp 181 đến 200, tác giả họa lại các bậc trong thang năm âm Việt Nam (*Hồ Xự Xang Xê Cống Lúu*) để đệm cho bè soli Nữ (Ví dụ 40).

Ví dụ 40. Dùng tên các bậc trong thang 5 âm Việt Nam làm tiếng đệm (“*Cung đàn bạc mệnh*”, Hải Linh)



b). Dùng cách hát ngâm miệng hoặc mở hé miệng

Hát ngâm miệng không chỉ là một trong những phương tiện giao tiếp lâu đời và quan trọng nhất của con người, nó còn là một hình thức ban đầu của âm nhạc. Cũng vì quá gần gũi với con người nên hình thức này thường bị bỏ quên [129]. Ở nhiều bản hợp xướng, tác giả còn phối hợp cách hát ngâm miệng (dùng từ “*Um*”, “*Hurm*”) với việc dùng cụm từ đệm (ví dụ “*tinh, tang*”) để đệm cho giọng solo hay các bè hợp xướng khác. Có tác giả dùng cách hát mở hé miệng để đệm như những tác phẩm có dùng từ “*Hu*” (loại khẩu hình nhỏ nhất) tạo nên cảm giác sâu lắng, trong màn đêm âm u.

c). Dùng tiếng động: Tiếng động ấy có thể do giọng người mô phỏng tiếng động hoặc âm thanh nhạc cụ⁵³ như trong các tác phẩm: “*Việt Nam tiếng hát trái tim ta*” (Ca Lê Thuần) (ví dụ 41), “*Đi chợ hoa*” (Nguyễn Văn Nam) (ví dụ 42). Cũng có thể tiếng động không có nguồn gốc từ giọng người hay nhạc cụ như trường hợp tiếng vỗ tay của toàn ban hợp xướng xen kẽ với các đoạn hát, theo tiết tấu của bè *grosse caisse* và *timbales* trong “*Trở lại Trường Sơn*” (Thế Bảo).

⁵³ Kỹ thuật này gọi là *onomatopée* và đã có từ lâu đời. Trong hợp xướng 4 bè “*La Bataille de Marignan*” (Trận chiến Marignan) hay “*Chant des oiseaux*” (Bài ca của chim), Clément Janequin (1485 - 1558, nhà soạn nhạc người Pháp thời Phục Hưng) đã dùng những tiếng “*von, von, pa-ti pa-toc, von*”, “*pon, pon*” để tả tiếng đạn réo, đại bác nổ và “*tu-ry, tu-ry qui-by*”, “*tar, tar, tar fouquet*”,... mô tả tiếng chim hót.

Ví dụ 41. Giọng người mô phỏng tiếng trống. (“Việt Nam tiếng hát trái tim ta, Ca Lê Thuần)

37

mp

Tá rắc rắc táck táck Tá rắc rắc táck táck Tá rắc rắc táck táck Tá rắc rắc táck táck Tá rắc rắc táck táck Tá rắc rắc táck táck Tá rắc rắc táck táck

f

Ồi non sông ta reo vui trời mây thắm tươi.Ồi non sông ta

mp

Tá rắc rắc táck táck Tá rắc rắc táck táck Tá rắc rắc táck táck Tá rắc rắc táck táck Tá rắc rắc táck táck Tá rắc rắc táck táck Tá rắc rắc táck táck

Tùng tùng Tùng tùng Tùng tùng tùng táck tùng

Ví dụ 42. Giọng người mô phỏng tiếng trống. (“Bài ca mừng xuân, chương 2: Đi chợ hoa”, Nguyễn Văn Nam)

10

f

A... xuân về rộn ràng

f

A... xuân về rộn ràng

mp

Tum... tum ta ra tum... ta ra tum Tum ta ra ta ra tara tum

3.4.3. Hợp xướng với phần đệm piano

Bản đệm đàn piano có thể được viết như một hình thức rút gọn phần hợp xướng bên trên để dùng khi tập hát (nhất là đối với hợp xướng a cappella). Trong phần này chúng tôi không trình bày thể loại đó nhưng muốn đề cập đến loại bản đệm đàn piano được tác giả sáng tác cùng lúc với tác phẩm hợp xướng. TS Tiến Dũng phân ra hai loại bản đệm đàn piano: *biệt lập* và *thông thường* [15].

Ở *bản đệm đàn biệt lập*, phần đệm piano có giai điệu không giống với giai điệu của hợp xướng. Phần đệm thường làm nhiệm vụ bổ sung cho hợp xướng như giữ tiết tấu hoặc đi bè đối âm như trường hợp các hợp xướng của nhạc sĩ Ca Lê

Thuần được dùng trong luận án này (*“Việt Nam tiếng hát trái tim ta”, “Nắng cảng nhà rồng”, “Bài ca Việt Nam”*) và nhiều tác phẩm khác (Ví dụ 43).

Ví dụ 43. Một phần của bản đệm đàn biệt lập (*“Bài ca Việt Nam”,* Ca Lê Thuần – thơ: Lê Anh Xuân)



Trong bản đệm đàn thông thường có một bè lặp lại giai điệu chính của hợp xướng. Nó có thể trở thành một tác phẩm biểu diễn riêng như trường hợp cantata *“Tình một nhà”* (Tiến Dũng) với phiên bản soạn cho piano như ví dụ 42 trích dẫn dưới đây.

Ví dụ 44. Một phần của bản đệm đàn thông thường. (*“Tình một nhà”,* Tiến Dũng)

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff for the piano, with lyrics 'Đường đây ca vui vui mãi mãi tình một nhà' written above the treble staff. The second system also has a treble and bass staff, with lyrics 'Đường đây ca vui vui mãi mãi tình một nhà' written above the treble staff. The music is in 2/4 time and B-flat major.

Trong ứng dụng, người ta có thể pha trộn hai kiểu viết đệm đàn này trong cùng một tác phẩm. Thường thì kiểu đệm đàn thông thường được dùng vào những đoạn kết, hay chỗ cần đi lên cao trào hoặc cho toàn bộ tác phẩm. Ví dụ 45 dưới đây

cho thấy đoạn hợp xướng có phần đệm đàn biệt lập trích từ “*Việt Nam minh châu trời Đông*” (nguyên tác: Hùng Lĩnh, *phối hợp xướng với phần đệm piano*: Nguyễn Bách). Sau đó, ở những nhịp kết cuối bài, phần đệm piano lại được viết theo kiểu thông thường (ví dụ 46).

Ví dụ 45. Kiểu viết đệm đàn biệt lập. (“*Việt Nam minh châu trời Đông*”, Nguyễn Bách – nguyên tác: Hùng Lĩnh)

15

S A

T B

Piano

Xây vịnh quang ngát cao bên Thái Bình Dương

Ha - a - a Ha - a a Ha - a - a - a

Ví dụ 46. Kiểu viết đệm đàn thông thường. (“*Việt Nam minh châu trời Đông*”, Nguyễn Bách – nguyên tác: Hùng Lĩnh)

36

Rall. e smorzando

Thê trợn đời trung thành với sơn hà nước Nam.

Thê trợn đời trung thành với non sông Việt Nam

Thê trợn đời trung thành cùng non sông nước Nam

3.4.4. Dàn nhạc đệm cho hợp xướng

Qua phân tích các tác phẩm giao hưởng hợp xướng, hợp xướng trích từ nhạc kịch, hợp xướng có dàn nhạc đệm, chúng tôi ghi nhận cách mà các tác giả Việt Nam đã dùng để giải quyết mối tương quan giữa hợp xướng và dàn nhạc như sau:

3.4.4.1. *Dàn nhạc và hợp xướng cùng diễn chung hoặc bổ sung giai điệu*

Đây là trường hợp các tác giả dùng các bè nhạc cụ trong bộ dây, bộ gõ hay bộ đồng của dàn nhạc đi đồng âm hoặc cách quãng 8 với 4 bè hợp xướng. Chẳng hạn, cho bè Violin I hoặc Flute đi cùng giai điệu với Soprano; bè Violin II hoặc Clarinet đi chung với Alto; bè Viola hay Cello đi cùng giai điệu với Tenor,... Cách dùng này rất phổ biến, nhằm tăng cường cho hợp xướng. Đặc biệt đây là thủ pháp thường được các tác giả Việt Nam sử dụng trong các đoạn mở đầu và kết thúc và những chỗ cao trào. Ngay từ trong tác phẩm thuộc thời kỳ đầu của hợp xướng Việt Nam như *“Tiếng hát biên thùy”* (Tô Hải) đến những tác phẩm hợp xướng – dàn nhạc gần đây như *“Ngàn xuân Thăng Long”* (Hoàng Cương) đều có sử dụng thủ pháp này.

Khi diễn hợp âm, hợp xướng có thể đi hợp âm thiếu và dàn nhạc bổ sung cho đủ thành phần. Các âm thường thiếu trong hợp xướng là âm 3, âm 5. Đó cũng là một cách để giải quyết vấn đề dấu giọng như đã trình bày ở trên.

3.4.4.2. *Hợp xướng và dàn nhạc phát triển riêng nhưng vẫn giữ mối tương quan*

Hợp xướng có thể đảm nhiệm hòa âm, còn dàn nhạc đi một nét nhạc riêng. Ví dụ cho cách viết này ở đoạn nhạc từ nhịp 75 đến 80 của bài *“Tình ca lính đảo xa”* (Lê Quân). Phần hợp xướng ở đây đảm nhiệm đi bè hòa âm đệm cho giọng solo Tenor và dàn nhạc mang nét nhạc riêng đối đáp với hợp xướng. Kiểu viết này rất thường gặp ở các tác phẩm hợp xướng – dàn nhạc Việt Nam.

Hợp xướng diễn phức điệu và dàn nhạc góp thêm bè độc lập theo kiểu đối vị như ở chương I của hợp xướng 3 chương với dàn nhạc đệm *“Trở lại Trường Sơn”* (Thế Bảo). Phần hợp xướng được viết theo kiểu canon đơn giản trong khi bộ dây chia thành 2 nhóm tiết tấu khác nhau và khác hẳn tiết tấu của các bè hợp xướng. Cách viết dàn nhạc như thế mang dáng dấp của những bè đối vị với toàn bộ hợp xướng (Ví dụ 47).

Ví dụ 47. Dàn nhạc mang dáng dấp của bè đối vị với hợp xướng.

Example 47 is a musical score for a vocal ensemble and orchestra. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are shown at the top, with lyrics in Vietnamese. The instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) are shown below. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "hư... Ngồi ca Trường Sơn Trường Sơn hùng vĩ gánh cả tình yêu hai đầu Tổ". The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*.

Hợp xướng cũng có thể được dùng để đối đáp với dàn nhạc như trong đoạn L của hợp xướng với dàn nhạc “Điện Biên” (Trần Mạnh Hùng – *nguyên tác*: Nguyễn Thụy Kha), từ nhịp 137 đến n. 151 có sự đối đáp giữa bè Soprano với bộ Gỗ và bộ Đồng; ở đoạn M, nhịp 153 – 159 có những câu đối đáp ngắn giữa hợp xướng và bộ Gỗ (Ví dụ 48). Ở chương 3 của hợp xướng và dàn nhạc giao hưởng “Tiếng hát biên thùy” (Tô Hải), cũng có đoạn đối đáp “tay ba” giữa bè Tenor solo, toàn hợp xướng với bộ Dây và bộ Gỗ. Có tác giả lại áp dụng hợp xướng a cappella đối đáp với dàn nhạc như trong cantata “Tình một nhà” (Tiến Dũng) từ nhịp 83 – 126.

Ví dụ 48. Đối đáp giữa hợp xướng và bộ Gỗ.

Example 48 is a musical score for woodwinds and piano. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon) are shown at the top, and the piano part is shown below. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Những bông giẻ rừng đỏ về một thuở Máu hoen những thước". The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*.

Tiểu kết chương 3

Giai điệu, Hòa âm, Phức điệu và Phần đệm (hay *phối nhạc*) là những phương pháp diễn tả cơ bản tạo nên đặc điểm ngôn ngữ âm nhạc của tác phẩm hợp xướng. Trong các phương pháp đó, tuy giai điệu đóng vai trò trung tâm [theo PGS TS Nguyễn Thị Nhung, 43, tr.16] nhưng hòa âm và phức điệu là hai thành tố quan trọng hàng đầu và có một mối tương quan khăng khít với giai điệu. Hòa âm và Phức điệu tuy tương phản nhưng lại bổ sung chặt chẽ cho nhau để làm tròn vẹn chức năng tạo nên không gian âm nhạc (chiều dọc, chiều ngang). Đối với ai đã quen nghe nhạc hòa âm thì nhạc phức điệu có thể xa lạ. Tuy đã có một thời kỳ nhạc phức điệu được phát triển mạnh tại Tây Âu, nhất là trong phạm vi âm nhạc tôn giáo nhưng cho đến nay nó vẫn không trở nên quen thuộc với người phương Tây bằng nhạc hòa âm. Trong khi đó, âm nhạc châu Á nói chung và âm nhạc truyền thống Việt Nam nói riêng cho thấy có nhiều yếu tố phức điệu. Đó là một trong những lý do tại sao người phương Tây vẫn còn xa lạ với nhạc châu Á. Tuy vậy, ngày càng có nhiều nhà soạn nhạc phương Tây lẫn khán thính giả bình thường tìm đến âm nhạc truyền thống Việt Nam và các nền âm nhạc châu Á khác. Nhạc hợp xướng của chúng ta nghe còn “Tây” quá bởi vì chú trọng nhiều đến hòa âm. Mặc dù đã có nhiều tác giả tìm cách tạo nét riêng cho hợp xướng Việt nhưng đó mới chỉ là “chiếc áo kiểu Tây được may bằng vải Việt”. Để tạo nên một nét riêng bên cạnh việc bảo trì và phát triển nhạc hợp xướng Việt Nam trong các sáng tác hợp xướng, chúng ta nên lưu tâm đặc biệt đến tính phức điệu của nhạc dân tộc Việt và sự cân bằng giữa hòa âm với phức điệu. Để mang lại vẻ đẹp lôi cuốn cho một tác phẩm hợp xướng chúng ta không thể bỏ qua vai trò của phần đệm. Cho dù đó là một tác phẩm hợp xướng theo phong cách a cappella vẫn cần lưu ý đến phần đệm. Trong thể loại này, phần đệm được giải quyết trong nội bộ các bè hợp xướng với nhau.

Tuy trải qua nhiều thăng trầm trong quá trình phát triển nhưng hợp xướng vẫn là một thể loại âm nhạc được người Việt yêu thích, coi trọng. Tiếc rằng cho đến nay sáng tác hợp xướng ở nước ta vẫn được coi là một “nghề tay trái” không chỉ đối với các nhạc sĩ mà cả trong các môi trường giáo dục, đào tạo âm nhạc.

Ở các trường nhạc chuyên nghiệp không có môn học riêng về sáng tác hay phối nhạc cho hợp xướng. Tài liệu, sách nghiên cứu về ngôn ngữ âm nhạc dùng trong hợp xướng lại càng khan hiếm đến gần như không có. Các nhạc sĩ đều dựa trên nghiên cứu cá nhân và kinh nghiệm của người đi trước để sáng tác nên những bản hợp xướng phổ biến cho đến ngày nay. Có người tìm tòi, thử nghiệm những điểm mới trong ngôn ngữ âm nhạc hợp xướng cho phù hợp với nội dung, ca từ, góp phần tạo nên diện mạo riêng cho hợp xướng Việt. Có người chỉ lo đáp ứng nhu cầu chuyển tải các thông điệp xã hội, chính trị hoặc chạy theo số lượng nhằm đạt được kỷ lục⁵⁴ này, giải thưởng nọ để cho ra đời những bản hợp xướng không khác nhau, những sản phẩm được làm ra rồi đem cất đi.

Trong chương “*Ngôn ngữ âm nhạc*” này chúng tôi không chỉ góp phần tổng kết về đặc điểm âm nhạc trong các tác phẩm hợp xướng đã được sáng tác hay dàn dựng tại thành phố mà còn muốn đề cập đến những vấn đề có thể khai thác thêm để hợp xướng không chỉ là một thể loại nhạc được người Việt coi trọng nhưng còn là một nghệ thuật mang nhiều bản sắc Việt và gần gũi với đời sống.

⁵⁴ Đã có kỷ lục trao cho bản hợp xướng dài nhất Việt Nam!

KẾT LUẬN

Tính từ bản thánh ca hợp xướng “*Nửa đêm mừng Chúa ra đời*” (Linh mục Phaolô Đạt, thuộc họ đạo Búng - Lái Thiêu, sáng tác năm 1911) đến nay, hợp xướng miền Nam nói chung và thành phố Hồ Chí Minh nói riêng đã có một quá trình hình thành và phát triển hơn một thế kỷ. Nếu so sánh hiện trạng của nhạc hợp xướng Việt Nam với sự phát triển của hợp xướng Nhật trong 120 năm kể từ khi có tổ chức hợp xướng đầu tiên, Câu lạc bộ hợp ca Doshisha (Doshisha Glee Club, 1894) hay với những gì mà nhạc hợp xướng Singapore đạt được trong 50 năm kể từ ngày lập quốc (9/8/1965), chúng ta có không ít suy tư. Cũng chính vì thế, không ít người (kể cả trong giới chuyên môn) cho rằng, người Việt có những giới hạn (về thể lực, tầm cỡ giọng hát,...) nên khó có thể đạt được một trình độ hợp xướng như của nhiều nước trên thế giới. Chúng tôi không nghĩ như vậy. Trong nền âm nhạc mới Việt Nam, hợp xướng đã xuất hiện từ những giai đoạn đầu và ngày càng được phát triển tuy còn tiếm tiến nhưng vẫn có dấu hiệu tích cực. Tại Sài Gòn trước năm 1975 và nay là thành phố Hồ Chí Minh, hợp xướng đã tồn tại và phát triển cùng với lịch sử, xã hội, đời sống và sinh hoạt văn hóa nghệ thuật nơi đây. **“*Nhạc hợp xướng tại thành phố Hồ Chí Minh trước và sau năm 1975*”** là công trình nghiên cứu về mặt âm nhạc học của loại hình nghệ thuật này ở thành phố. Qua các chương của luận án, chúng tôi đã tổng hợp và phân tích những vấn đề chuyên môn của việc biểu diễn, sáng tác để thấy được những ưu khuyết điểm, những thuận lợi và giới hạn của người Việt Nam khi bước vào nghệ thuật hợp xướng.

1. Tổng kết nội dung nghiên cứu của luận án

Ở chương 1, khi đưa ra một cái nhìn tổng quan về sự hình thành và phát triển hợp xướng tại thành phố, luận án đã làm rõ nét riêng của nhạc hợp xướng ở đây là sự phát triển không chỉ song hành mà còn bổ túc lẫn nhau của hai loại hình: tôn giáo và thể tục. Trong mối quan hệ hỗ tương đó, các ca đoàn Công giáo đã trở thành

nguồn gốc cho hoạt động hợp xướng của Sài Gòn trước năm 1975 và tiếp tục là động lực phát triển loại hình trong những ngày tháng khó khăn của quá trình xây dựng xã hội mới ở thành phố Hồ Chí Minh sau 1975. Một yếu tố quan trọng giúp cho hoạt động hợp xướng tại thành phố thăng tiến là sự cải thiện và biến đổi về kỹ thuật biểu diễn của các ban hợp xướng trong quá trình phát triển. Trước khi có Công đồng Vatican II⁵⁵, tại các nhà thờ Công giáo chỉ có những nhóm người (thường chỉ là giọng Nam) được quy tụ lại để hát phụng vụ cho các thánh lễ, gọi là *hội hát* hay *ban ca vịnh*. Sau Công đồng này mới xuất hiện các tổ chức gọi là ca đoàn, từ ban đầu có nhiệm vụ trình diễn những bản thánh ca phụng vụ, diễn ra trong các thánh lễ (với nhu cầu biểu diễn đơn giản) đến càng về sau càng mở rộng hoạt động ra ngoài xã hội (yêu cầu trình diễn phức tạp hơn). Dần dần có những ban hợp xướng làm cả 2 nhiệm vụ: tôn giáo và thể tục cùng với trình độ biểu diễn càng về sau càng cao hơn. Trong hợp xướng thể tục cũng có sự biến đổi về trình độ biểu diễn theo thời gian như thế. Sau năm 1975, các tác phẩm hợp xướng có ngôn ngữ âm nhạc phức tạp hơn so với trước kia, đòi hỏi các ban hợp xướng phải có những thay đổi thích hợp về kỹ thuật biểu diễn. Tuy nhiên, cho tới nay, vấn đề kỹ thuật biểu diễn hợp xướng chưa được giải quyết một cách hệ thống mà chỉ được tiến hành theo kinh nghiệm riêng của mỗi người chỉ huy và hoàn toàn mang tính chủ quan, ngẫu nhiên. Từ đó, các hợp xướng viên không được huấn luyện để phát triển các thành tố của kỹ thuật biểu diễn hợp xướng một cách chuyên nghiệp, đặc biệt là vấn đề *âm thanh hợp xướng* và *cách thể hiện*. Bên cạnh đó, thành tố về *sự xuất hiện trên sân khấu* gần như không có thay đổi đáng kể tính từ trước 1975 đến nay. Điều này làm cho hoạt động biểu diễn hợp xướng trở nên khô cứng, nhàm chán, không có sức thu hút như các loại âm nhạc thời trang (âm nhạc thị trường).

Chương 2 của luận án bàn về bốn vấn đề liên quan đến phương pháp diễn tả một tác phẩm hợp xướng, đó là: *nội dung đề tài, thể loại, hình thức* và *việc phối bè*.

⁵⁵ Công đồng là một đại hội đồng toàn thế giới (ecumenical council) quy tụ các Giám mục Công giáo từ khắp nơi. Công đồng Vatican II (lần thứ 2) kéo dài trong 3 năm, bắt đầu từ 11/10/1962 đến 8/12/1965 và gồm 2.344 vị Giám mục về Vatican tham dự. Đây là công đồng lần thứ 21 đưa đến nhiều cải cách trong Giáo hội Công giáo, trong đó có âm nhạc.

Trước năm 1975, các tác giả hợp xướng thể tục của Sài Gòn thường khai thác *đề tài* về quê hương với góc nhìn lịch sử của những thế kỷ trước đó (thời kỳ chống Pháp, chống đô hộ giặc Tàu) hoặc mô tả cảnh quan thiên nhiên của đất nước với tình cảm chung chung. Những sáng tác hợp xướng sau năm 1975 cũng khai thác nhiều đề tài này nhưng thiên về lịch sử đương đại (nửa sau thế kỷ XX, cách mạng giải phóng dân tộc, chống đế quốc) và con người nhân vật cụ thể. Trong khi nội dung đề tài hợp xướng của nhiều nước khác rất rộng và qua đó, người sáng tác nói lên nhân sinh quan, thế giới quan của mình thì đề tài về quê hương - đất nước - con người mang tính trần thuật, mô tả, chiếm đa số đến mức gần như tạo thành một nét riêng cho hợp xướng Việt Nam nói chung và cho thành phố nói riêng. Ngoài ra, các sáng tác hợp xướng thể tục ở thành phố trước 1975 còn lấy đề tài từ các nội dung văn học, thi ca phổ thông trong khi những tác giả sau 1975 thường khai thác từ các nội dung văn học, thi ca cách mạng.

Về *thể loại*. Nhạc hợp xướng tôn giáo ở thành phố trước và sau 1975 đa phần là ca khúc hợp xướng. Không có tác giả nào viết thể loại hợp xướng lớn như missa (bộ Lễ), cantata, v.v... ngoại trừ linh mục Tiến Dũng. Có những tác phẩm tôn giáo thuộc thể loại trường ca “theo nghĩa đen”, chỉ dài nhưng không sâu, không góp phần gì đáng kể về mặt chuyên môn cho thể loại này. Nhạc hợp xướng thể tục trước 1975 cũng trong tình trạng đó: chủ yếu là ca khúc hợp xướng, một số rất ít là liên ca khúc hợp xướng và trường ca hợp xướng đúng nghĩa. Sau năm 1975, các tác giả hợp xướng thể tục sử dụng thêm nhiều thể loại khác so với giai đoạn trước như: a cappella, tổ khúc hợp xướng, hợp xướng với dàn nhạc hoặc giao hưởng hợp xướng. Ca khúc hợp xướng tôn giáo đa phần được sáng tác cho mục đích phụng vụ, không có nhu cầu diễn tả phức tạp. Vì vậy, *hình thức* được sử dụng nhiều nhất là hai đoạn (đơn), rồi đến ba đoạn (đơn, phức) và rất ít trường hợp sử dụng hình thức rondo. Trong khi đó, sáng tác hợp xướng thể tục sau 1975 phục vụ cho những yêu cầu lớn hơn, nên hình thức cũng phức tạp hơn như: ba đoạn phức, rondo, biến tấu.

Việc *phối bè* trong các hợp xướng tôn giáo thường không phức tạp và vai trò diễn giai điệu thường được giao cho bè Soprano hoặc Tenor. Các tác giả hợp xướng

thể tục ở cả hai thời kỳ đều tìm cách sử dụng nhiều kiểu phối bè khác nhau để tạo thêm hiệu quả diễn tả ca từ, thậm chí dùng cả kiểu đọc thơ trên nền hợp xướng đệm.

Ngôn ngữ âm nhạc được khảo sát trong chương 3 cho thấy có những điểm chung nhưng cũng có không ít khác biệt khi so sánh các tác phẩm hợp xướng ở thành phố trước và sau 1975.

Về *giai điệu*. Trong các tác phẩm (tôn giáo và thể tục) trước 1975 cũng như trong các hợp xướng tôn giáo sau 1975, âm vực thường hẹp hơn so với các hợp xướng thể tục sau 1975. Nhu cầu diễn tả những nội dung kịch tính khiến các tác giả thể tục sau 1975 có khuynh hướng dùng những nốt nhạc có cao độ gần với (thậm chí vượt qua) giới hạn thông thường của một loại giọng (chẳng hạn, nốt La hay Si quãng 8 thứ hai đối với giọng Soprano). Giai điệu dễ hát, dễ nhớ là đặc điểm chung của hợp xướng trước 1975; trong khi đó trong các tác phẩm sau 1975, giai điệu được hình thành với nhiều kỹ thuật hơn khiến người hát cũng như khán giả khó quen thuộc. Tác giả hợp xướng ở cả hai thời kỳ chưa để ý tới tính diễn cảm của quãng nhạc nên thường gặp những giai điệu tạo cảm xúc ngược với nội dung ca từ.

Về *hòa âm*. Nhiều tác giả hợp xướng trước năm 1975 theo lối “hòa âm thoáng mỏng” (Hải Linh chủ trương) sử dụng đa phần những hợp âm I, IV, V với chủ trương để phù hợp với đặc tính thanh tao, nhẹ nhàng của nhạc Việt. Trong thực tế, cách làm này không những dẫn tới hiệu quả ngược lại bởi tính chất đầy đặn vốn có của các hợp âm bậc tốt trong một điệu thức mà còn làm cho giai điệu của tác phẩm thường trở nên “dễ đoán trước được”. Bên cạnh đó cũng có một số ít tác giả có cách sử dụng hợp âm phong phú hơn, hoa mỹ hơn hoặc dùng nhiều hợp âm của nhạc jazz cho những sáng tác được viết trong các thang âm điệu thức truyền thống Việt Nam. Trong số các hợp âm át phụ, các tác giả trước 1975 thường sử dụng hợp âm át trùng hơn cả. Các hợp âm biến âm (còn được gọi là *hợp âm hoa mỹ*) ít có trong sáng tác hợp xướng thuộc thời kỳ này nên cũng rất ít xảy ra ly điệu. Việc chuyển giọng trong tác phẩm trước 1975 thường là: chuyển thể (hay chuyển điệu thức), chuyển giọng cấp I (loại I^1 và I^2 được dùng nhiều hơn, ít có I^3), chuyển giọng bất ngờ từ giọng trưởng này sang một giọng trưởng khác cách một quãng 3 trên giọng gốc. Ở các tác

phẩm hợp xướng sau năm 1975 việc sử dụng hợp âm phong phú hơn. Các tác giả dùng nhiều hợp âm thay thế cho liên kết công năng truyền thống I – IV – V để tạo nên sự biến đổi màu sắc bất ngờ cho tác phẩm. Tuy ít dùng những hợp âm nhạc jazz nhưng thay vào đó, các tác giả sử dụng những loại hợp âm chồng âm (quãng 4Đ, quãng 5Đ hay quãng 2), các hợp âm treo (sus2, sus4), hợp âm thêm một âm nào đó (add2, add4) hay hợp âm thêm quãng 6, v.v... để hòa âm cho những giai điệu được viết trên các điệu thức truyền thống Việt Nam. Hơn thế nữa, có tác giả còn thử nghiệm chồng hợp âm giữa các bè giọng với nhau hoặc giữa phần nhạc đệm với phần hợp xướng. Sau 1975, các tác giả có khuynh hướng tránh tính trường – thứ của nhạc Tây Âu bằng cách dùng nhiều “hợp âm bỏ âm 3”. Về chuyển giọng, xuất hiện nhiều ly điệu trong tác phẩm hơn trước kia và chuyển giọng được thực hiện theo nhiều cấp loại khác nhau, dùng nhiều cấp loại ít gặp trong sáng tác trước 1975 như I³, II³,... Nhìn chung, tuy cách thực hiện có khác nhau nhưng các tác giả thuộc hai thời kỳ đều cùng nỗ lực tìm cách hòa âm phù hợp nhất cho tác phẩm Việt Nam.

Cho đến nay, trong tác phẩm thuộc hai thời kỳ, *phức điệu* vẫn chỉ đang ở mức được sử dụng như một thủ pháp sáng tác. Chưa có tác phẩm phức điệu nào được biểu diễn tại thành phố. Trong lãnh vực nhạc tôn giáo, chỉ có những sáng tác thánh ca đa âm của Linh mục Tiên Dũng nhưng chưa được dàn dựng.

Mặc dù *a cappella* có nghĩa là “*theo phong cách nhà thờ*” nhưng cho đến nay khó tìm thấy được một tác phẩm hợp xướng tôn giáo ở thành phố được viết theo phong cách này. Trong khi đó, một số tác giả hợp xướng thế tục lại có tác phẩm *a cappella*. Trước năm 1975, ít có sáng tác hợp xướng được viết với dàn nhạc hoặc phần đệm piano. Ở một số tác phẩm của mình, tác giả Hải Linh có viết phần đệm dùng một vài nhạc cụ (violin, cello, trống cái, mõ,...) mang tính chất minh họa thêm, đi kèm theo phần chính là hợp xướng chứ không mang ngôn ngữ dàn nhạc. Chỉ một số ít tác giả trước 1975 như Tiên Dũng, Hồ Đăng Tín có sáng tác hợp xướng với phần đệm của dàn nhạc thính phòng. Sau năm 1975, có nhiều tác phẩm dùng dàn nhạc giao hưởng đệm cho hợp xướng hoặc hợp xướng như một phần của một thể loại lớn hơn trong đó có dùng dàn nhạc.

Qua những nghiên cứu trên đây, chúng tôi thấy rằng sự phát triển hợp xướng ở thành phố tuy đang đi những bước tiệm tiến nhưng có đủ yếu tố về chuyên môn để phát triển ngang bằng với nhiều nước khác trong khu vực. Vấn đề là làm sao cho nhiều người thấy được giá trị, lợi ích và sự cần thiết của hợp xướng cho đời sống của thành phố, đặc biệt trong công cuộc giáo dục con người cho xã hội.

2. Một số khuyến nghị để phát triển hợp xướng tại tp. Hồ Chí Minh

Trước khi đưa ra khuyến nghị, chúng ta cần nhìn lại xem việc phát triển hợp xướng sẽ đem lại những giá trị và lợi ích gì cho đời sống xã hội ở thành phố.

Trong cùng một xã hội nhưng không phải ai cũng có cơ hội, điều kiện để hưởng được một nền giáo dục như nhau. Đó là hệ quả của sự phân cách về mức sống của người dân trong xã hội đó. Tại Sài Gòn trước 1975, người ta đã chú ý đến vấn đề này và tác động không tốt của nó đến xã hội nên đã chủ trương giáo dục căn bản cho cộng đồng [37]. Ngày nay, sự phân cách ấy dường như còn rõ nét hơn trước sự phát triển của nền kinh tế thị trường. Gần đây, các nhà giáo dục, xã hội học ngày càng quan tâm nhiều đến vấn đề giáo dục nhân bản cho cộng đồng. Khi tham gia sinh hoạt trong ban hợp xướng, mỗi thành viên có cơ hội sống giao tiếp với nhiều người khác. Hoạt động này giúp nuôi dưỡng các *giá trị nhân bản* cho từng thành viên và góp phần đáng kể vào nền giáo dục căn bản cho công dân của thành phố.

Ca từ trong hợp xướng còn có tác động mạnh, góp phần đem lại *giá trị tri thức* cho con người. Với những bản hợp xướng như “*Sông Lô*”, “*Ái Chi Lăng*”, “*Hội Trùng dương*”, v.v... người nghe có thể chưa một lần đến những nơi đó nhưng vẫn cảm nhận được giá trị văn học, lịch sử và tinh thần từ những địa danh ấy. Khi cố gắng luyện tập để diễn đạt tốt những thành tố của kỹ thuật biểu diễn, các hợp xướng viên học được cách kiểm soát cảm xúc và cách biểu hiện nó đúng mức. Nói cách khác, hợp xướng phát huy *giá trị cảm xúc* của mỗi thành viên theo hướng tích cực. Hát hợp xướng là một hoạt động tập thể thỏa mãn được nhu cầu chia sẻ tư duy, tình cảm và kinh nghiệm với người khác, tạo nên những kênh diễn đạt và giao tiếp, giúp phát triển những thói quen và kỷ luật tập thể và trật tự xã hội. Trong vũ trụ thu nhỏ

của một ban hợp xướng, nhờ việc chấp nhận những quyết định của nhóm, tôn trọng cá tính của mỗi người, chấp nhận mình là một phần nhỏ của nhóm, mỗi hợp xướng viên học được các giá trị dân chủ và xã hội. Hoạt động hợp xướng giúp triệt tiêu bệnh “sao”, những định kiến xã hội, phân biệt chủng tộc (trường hợp hợp xướng đa sắc tộc như hợp xướng quốc tế đã và đang hoạt động nhiều năm nay tại thành phố), và bất cứ tình cảm mang tính ưu việt cá nhân nào. Nói cách khác, hợp xướng giúp nâng cao *giá trị công dân và xã hội*.

Ngoài ra, hợp xướng còn cho người tham gia có cơ hội chung phần với tác giả vào việc sáng tạo tác phẩm. Mozart đã sáng tác “*Requiem*”, Nguyễn Văn Nam đã soạn “*Bài ca mừng Xuân*” nhưng phải có hợp xướng trình diễn thì những tác phẩm đó mới được vang lên để có được một “đời sống” thật sự. Có thể nói, từng thành viên của ban hợp xướng đã trở thành đồng tác giả của một tác phẩm hợp xướng trong đời sống mới của nó.

Với những giá trị và lợi ích trên đây, hoạt động hợp xướng sẽ đóng góp được nhiều cho đời sống nghệ thuật, xã hội và cả kinh tế của thành phố Hồ Chí Minh trong tương lai. Thành phố chúng ta đã trải qua giai đoạn tiếp nhận, hình thành và phát triển bộ môn hợp xướng theo cách riêng, phù hợp với nét đặc thù của nền âm nhạc truyền thống của dân tộc. Để hợp xướng không những trở thành một loại hình nghệ thuật tiêu biểu của một thành phố lớn như ở nhiều nước trên thế giới mà còn góp phần cụ thể xây dựng con người, đời sống xã hội thành phố tốt đẹp hơn, sau những nghiên cứu, phân tích và tổng hợp về mặt âm nhạc học của luận án này, chúng tôi khuyến nghị phát triển hợp xướng tại thành phố Hồ Chí Minh theo một số giải pháp sau.

2.1. Cần có biện pháp cụ thể để duy trì và phát triển hợp xướng như một phương tiện giáo dục chứ không tổ chức thành một phong trào như đã từng được làm trước đây. Ở thành phố chúng ta, trong khi hợp xướng (tôn giáo) tại các nhà thờ có truyền thống từ lâu và vẫn được duy trì, phát triển (tuy còn rất nhiều hạn chế về mặt chuyên môn) thì hợp xướng (thế tục) trong các trường học gần như bị bỏ lửng. Đã đến lúc chúng ta phải đưa *luyện tập hợp xướng vào chương trình giáo dục*

phổ thông. Theo chuẩn kiến thức, kỹ năng môn âm nhạc được công bố vào năm 2010 (dựa trên kế hoạch dạy nhạc trong một năm học được áp dụng từ năm 2006) thì mỗi tuần, các lớp ở bậc Trung học cơ sở chỉ có 1 tiết học nhạc [40, tr. 15]. Con số này thật ít ỏi nếu so sánh với thời lượng 4 - 5 tiết/ tuần để học nhạc trong một trường phổ thông ở Mỹ. Nếu ở nhiều nước Đông Nam Á người ta đã đưa âm nhạc theo chuẩn biểu diễn (*performance-based music*) vào trường học để phát triển cùng với âm nhạc thường thức (*general music*) như tại Mỹ và các nước Tây Âu thì tại Việt Nam, âm nhạc vẫn còn nằm ở chuẩn thường thức. Trong khoảng thời gian khiêm tốn đó, phải đến tiết 24 ở học kỳ II của lớp 8, học sinh mới được giới thiệu về việc hát bè như một mục âm nhạc thường thức (nghĩa là chỉ biết về lý thuyết) [Sđd, tr.64]. Đây là tiết duy nhất về bước đầu của hợp xướng trong tổng số 123 tiết học nhạc mà một học sinh sau 3 năm Trung học cơ sở có được! Có thể nói, hợp xướng gần như không có chỗ đứng trong môi trường giáo dục hiện nay tại thành phố nói riêng và trên cả nước nói chung.

2.2. Đưa những hình thức giáo dục hợp xướng phù hợp với các bậc học vào môi trường giáo dục ở thành phố.

Có ý kiến cho rằng thành phố cần đợi cơ chế giáo dục của cả nước thống nhất đưa hợp xướng vào chương trình giảng dạy. Tôn trọng cơ chế là điều cần thiết để phát triển bền vững nhưng nếu tôn trọng một cách máy móc, cơ chế sẽ trở thành vớ vẩn cho chúng ta ăn mình, co rút lại. Theo bài viết “*Tài liệu dạy học so với sách giáo khoa: Hấp dẫn, dễ hiểu hơn*” đăng trên báo Tuổi Trẻ ngày 24/4/2015 vừa qua thì từ năm 2009, Sở Giáo dục – Đào tạo tp. Hồ Chí Minh đã có ý tưởng làm bộ sách giáo khoa riêng (tên gọi chính thức “*Bộ tài liệu dạy học*”) cho thành phố thay vì chờ đến khi cả nước cùng sử dụng một bộ sách giáo khoa. Cho đến nay, việc làm đó đã đem lại hiệu quả tốt và được sự khuyến khích của chính Bộ Giáo dục – Đào tạo. Như vậy, nếu đã thấy tầm quan trọng và lợi ích của hợp xướng, những người có trách nhiệm hoàn toàn có thể tạo nét riêng cho công cuộc giáo dục của thành phố bằng cách đưa vào trường học việc luyện tập hợp xướng dưới nhiều dạng thức, từ chia sẻ “*Kinh nghiệm hát hợp xướng*” (dành cho các lớp mẫu giáo, Trung học Phổ thông

cấp I) đến môn học ***“Kỹ thuật hát hợp xướng”*** (đối với học sinh cấp II, III và sinh viên Đại học) như đã được làm ở Hoa Kỳ và Đức. Ở Singapore, chương trình hợp xướng trong các trường cấp II được phát triển dưới sự hỗ trợ của bộ phận âm nhạc thuộc Trung tâm Nghệ thuật đương đại (CCA, Centre of Contemporary Arts) thay vì nằm trong chương trình khung của Bộ Giáo dục. Trung tâm này tổ chức bồi dưỡng nghiệp vụ hợp xướng cho các thầy cô, cung cấp giảng viên dạy hợp xướng cho các trường học. Hoạt động hợp xướng ở Indonesia cũng chủ yếu được phát triển từ trường học. Trong khi các trường công bị giới hạn vì thiếu thầy cô dạy hợp xướng thì ở các trường nhạc tư có nhiều tiến bộ hơn nhờ vào lực lượng giảng viên có nền tảng giáo dục quốc tế và kinh nghiệm nhiều về hợp xướng được mời cộng tác. Các thầy cô trong những cơ sở giáo dục âm nhạc tư nhân có thể được coi là những người tiên phong cho nhạc hợp xướng Indonesia.

2.3. Nâng cao khả năng chuyên môn về hợp xướng cho các thầy cô thuộc các trường phổ thông, trung học chuyên nghiệp và đại học.

Để góp phần phát triển giáo dục hợp xướng ngay từ các trường học ở thành phố, trước tiên cần phải tiến hành ngay cả với những nhà giáo dục. Chúng ta cần trang bị cho các thầy cô trong trường học các cấp những kiến thức cần thiết về kỹ thuật (luyện tập, biểu diễn) hợp xướng để họ có thể làm việc hiệu quả với học sinh của mình. Việc trang bị này cũng như việc phát triển giáo dục hợp xướng nên được thực hiện một cách hệ thống cả ở các trường trung học chuyên nghiệp và đại học.

2.4. Dành một phần kinh phí tối thiểu để phát triển hoạt động hợp xướng tại thành phố.

Nhiều người cho rằng hoạt động hợp xướng cũng như dàn nhạc là tốn kém (vì đông người) cần phải có ngân sách, đầu tư thích hợp. Thực ra không hẳn như vậy. Hát hợp xướng là một trong những cách tốt nhất để giáo dục âm nhạc với đầu tư ít tốn kém hơn cả. Với loại hình nghệ thuật này, người tham gia dùng chính giọng hát, chính cơ thể của mình mà không cần phải mua. Ở hoàn cảnh kinh tế khó khăn, tài lực ít ỏi, thì ca hát là ứng dụng khả thi nhất để dạy nhạc trong trường học. Trong nhiệm kỳ 2010 – 2015, Hội Nhạc sĩ Việt Nam đã đầu tư trên 1 tỷ đồng cho sáng tác

thuộc các thể loại âm nhạc trong đó cả ca khúc hợp xướng, liên khúc hợp xướng và tổ khúc hợp xướng [127, tr. 35]. Tất nhiên không có một khoản nhỏ nào dành cho việc giáo dục hợp xướng cả. Muốn nâng cao trình độ biểu diễn cần phải có những sáng tác hợp xướng tốt; và ngược lại, một tác phẩm hợp xướng chỉ có đời sống thật sự khi được trình diễn bởi một ban hợp xướng xứng hợp. Đó là một mối quan hệ hỗ tương cần được quan tâm đến cả hai chiều.

2.5. Đầu tư vào công tác đào tạo, nâng cấp người sáng tác và chỉ huy hợp xướng.

Trong chương trình đào tạo chuyên ngành Sáng tác tại nhạc viện cũng như ở các trường nhạc công lập và tư thục khác ở thành phố Hồ Chí Minh đều thiếu môn học chuyên về sáng tác và phối hợp xướng. Người ta giảng dạy môn học “*Tính năng nhạc cụ*”, “*Phối dàn nhạc*” mà không mấy sinh viên trường nhạc biết được về âm thanh hợp xướng và về *phối hợp xướng*. Như đã nói ở trên, để hoạt động biểu diễn được phát triển tốt về chuyên môn thì cần phải có những sáng tác phù hợp. Muốn có sáng tác đáp ứng yêu cầu trên đây thì không thể duy trì tình trạng viết hợp xướng theo kinh nghiệm, bản năng, mang tính ngẫu nhiên.

Tại nhạc viện thành phố Hồ Chí Minh con số các chỉ huy hợp xướng được đào tạo giảm một cách đáng báo động: từ 4 học sinh Trung cấp/ 1 sinh viên Đại học đã tốt nghiệp của niên khóa (2008 – 2012) xuống chỉ còn 1 sinh viên Đại học cho niên khóa (2011 – 2015). Chưa kể đến chất lượng đào tạo thì số lượng người theo học môn chỉ huy hợp xướng cũng cho thấy một thực tế bi quan trong việc phát triển giáo dục hợp xướng tại thành phố. Trong khi đó, ở các nhà thờ, môi trường có hoạt động hợp xướng phong phú, việc đào tạo người chỉ huy hợp xướng lại càng đáng báo động. Các ca trưởng (người chỉ huy hợp xướng trong nhà thờ) hầu hết đều là những người có nhiệt tình phục vụ hơn là kiến thức chuyên ngành, kỹ năng chuyên môn hoặc là những ca viên (thành viên ban hợp xướng nhà thờ) “sống lâu lên lão làng”. Những ca trưởng này đa số rơi vào tình trạng “thấy mình không cần phải học thêm gì cả”. Cũng có những khóa ca trưởng (đào tạo chỉ huy hợp xướng cho nhà thờ) được tổ chức đây đó nhưng đó là những khóa học không chính quy và theo kiểu

truyền thụ kinh nghiệm, “người đi trước chỉ người đi sau”. Hiếm thấy một ca trưởng nhà thờ là người chỉ huy hợp xướng được đào tạo bài bản, có hệ thống.

Vai trò của người chỉ huy hết sức quan trọng cho sự sống còn của một ban hợp xướng. Tại thành phố hiện nay, đang thiếu trầm trọng các chỉ huy hợp xướng. Bên cạnh đó, nội dung đào tạo (giáo dục hợp xướng) trong các trường nhạc và các khóa ca trưởng cũng là một vấn đề lớn cần bàn. Tại nhạc viện và các trường nhạc, người học chỉ huy rất mù mờ về môn học kỹ thuật hợp xướng. Phần lớn thời gian học chuyên môn thường được dùng vào việc dàn dựng tác phẩm nhưng là dựng với đàn piano thay vì với ban hợp xướng! Người học được truyền đạt những kinh nghiệm từ những tác phẩm hợp xướng được diễn trên đàn chứ không phải với giọng người.

2.6. Tổ chức các liên hoan hợp xướng và những cơ hội biểu diễn khác

là bước tiếp theo không thể thiếu được sau khi đã tính đến việc giáo dục hợp xướng cho cộng đồng, việc đào tạo chuyên cho những người chỉ huy và sáng tác hợp xướng. Hoạt động biểu diễn hợp xướng ở thành phố đang ở trong tình trạng mâu thuẫn. Các hợp xướng nhà thờ tập dợt đều đặn hơn, có nhiều cơ hội biểu diễn hơn các hợp xướng thế tục do mục tiêu hoạt động của họ là phục vụ cho các lễ nghi tôn giáo được diễn ra thường xuyên và theo chu kỳ. Tuy nhiên nghệ thuật biểu diễn của ca đoàn nhà thờ bị giới hạn do những yếu tố chủ quan (người sáng tác, người chỉ huy, trình độ luyện giọng của hợp xướng viên) và khách quan (hoạt động chủ yếu trong nghi thức phụng vụ). Trong khi đó, hợp xướng thế tục có chuyên môn cao về biểu diễn cũng như có nhiều tác giả sáng tác có trình độ cao nhưng hoạt động hợp xướng lại có ít cơ hội trình diễn. Vì thế, cũng cần chú trọng đến việc xây dựng những chương trình biểu diễn định kỳ cho các ban hợp xướng chuyên nghiệp.

2.7. Thành lập hiệp hội và các tổ chức hợp xướng. Thành phố Hồ Chí Minh là nơi có nhiều ban hợp xướng đang hoạt động nhất trong cả nước. Các ban hợp xướng Phật giáo và ca đoàn Tin Lành ngày nay đã phát triển đến một con số đáng kể. Riêng đối với hợp xướng Công giáo, hiện có không dưới 700 ca đoàn (đó là những ban hợp xướng tài tử) hoạt động thường xuyên. Có thể nói, số lượng ban hợp xướng của thành phố gấp 1,5 lần số ban hợp xướng trên cả nước Ireland và bằng 1,5

lần của nước Estonia. Nhưng cho tới nay, hoạt động biểu diễn hợp xướng tôn giáo lần thế tục vẫn chỉ mang tính cục bộ, tự phát nên phong trào có lúc phát triển ồ ạt, có lúc lắng im. Lợi ích của hoạt động hợp xướng đối với sự phát triển xã hội là điều không khó nhận ra. Hơn lúc nào hết, cần phải có một tổ chức để liên kết và hỗ trợ các hoạt động biểu diễn hợp xướng nếu muốn phát triển hiệu quả. Nếu người Đức đã có Hiệp hội hợp xướng (Deutscher Chorverband) từ năm 1862 thì tại Nhật, nhạc sĩ Kosuke Komatsu (1884 - 1966) đã vận động thành lập Hội Âm nhạc Quốc gia vào năm 1927. Tổ chức này hiện là *Hiệp hội Hợp xướng Nhật Bản*, làm nòng cốt cho sự phát triển mạnh mẽ của nhạc hợp xướng Nhật ngày nay [148]. Chúng ta có những tổ chức chuyên môn lâu đời: Hội Nhạc sĩ Việt Nam, Hội Âm nhạc Thành phố Hồ Chí Minh và có trước mắt nhu cầu về một hiệp hội hợp xướng cho thành phố, tạo mối quan hệ hỗ tương giữa các ban hợp xướng chuyên nghiệp và tài tử.

Hợp xướng là hiện thân của hai hình thức biểu hiện mạnh mẽ nhất nơi con người: *âm nhạc* và *ngôn ngữ*. Ngay từ những ngày đầu của xã hội loài người, hai hình thức này đã có mầm mống phát triển. Trải qua nhiều thăng trầm lịch sử, *âm nhạc* và *ngôn ngữ* vẫn tồn tại và thay đổi diện mạo cho phù hợp với cuộc sống, nhu cầu diễn đạt của con người đương đại.

DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH CỦA TÁC GIẢ

1. Nguyễn Bách (2012), “*Hợp xướng có lợi gì?*”, Tạp chí Nghệ thuật biểu diễn số 45, tháng 8/2012
2. Nguyễn Bách (2013), “*Phát triển một số loại hình hợp xướng mới tại Tp. Hồ Chí Minh*”, Thông báo khoa học số 40, tháng 9-12/2013, Viện Âm nhạc, Hà Nội.
3. Nguyễn Bách (2014), “*Một số kiểu hòa âm tạo nét riêng cho hợp xướng Việt*”, Thông báo khoa học số 42, tháng 5-8/2014, Viện Âm nhạc, Hà Nội.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tiếng Việt

1. Phạm Hoàng Anh (1974), *Điều khiển ca đoàn*, Sài Gòn.
2. Nguyễn Trọng Ánh (2000), *Âm nhạc Quan họ*, Viện Âm nhạc xuất bản, Hà Nội.
3. Lê Huy Bá (2007) chủ biên, *Phương pháp luận khoa học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
4. Nguyễn Bách (1999), *Để thành công trong nghệ thuật ca hát*, Nxb Trẻ,
Thành phố Hồ Chí Minh.
5. Nguyễn Bách (2002), *Sổ tay kỹ thuật phòng thu*, Nxb Âm nhạc, Hà Nội.
6. Nguyễn Bách (2002), *Mixer – Bộ não của phòng thu*, Nxb Âm nhạc, Hà Nội.
7. Nguyễn Bách (2003), *Hòa âm – từ Cổ điển đến Hiện đại*, Nxb Âm nhạc, Hà Nội.
8. Nguyễn Bách (2010), *Nghệ thuật chỉ huy dàn nhạc và hợp xướng*, Nxb Trẻ,
Thành phố Hồ Chí Minh.
9. Nguyễn Bách (2011), *Thuật ngữ âm nhạc – Việt, Anh, Ý, Pháp, Đức*, Nxb Thanh Niên, Thành phố Hồ Chí Minh.
10. Thế Bảo (2013), *Cảm nhận mỹ học âm nhạc*, Nxb Thanh Niên, Thành phố Hồ Chí Minh.
11. Lê Bích (1960), *Tài liệu về Hòa âm Hán tộc* (dịch từ nguyên tác tiếng Hán của Lê Anh Hải), Thượng Hải âm nhạc học viện, 1958.
12. Minh Cầm (1982), *Chỉ huy và biểu diễn hợp xướng*, Vụ Đào tạo, Bộ Văn hóa.
13. Paul Văn Chi (2002), *Thánh nhạc hợp ca Công giáo Việt Nam 1945 – 1975*, Pastoral Press, Oregon – USA.
14. Tiến Dũng (1974), *Đối âm I, II, III*, Bản in ronéo, Sài Gòn.
15. Tiến Dũng (1974), *Viết bản đệm đàn*, Bản in ronéo, Sài Gòn.
16. Tiến Dũng & Trần Văn Tín (1974), *Nghệ thuật chỉ huy*, Đại học Minh Đức, Sài Gòn.
17. Tiến Dũng (2001), *Tôi viết ca khúc tiếng Việt*, Nhà xuất bản Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.

18. Vũ Cao Đàm (2003), *Phương pháp luận nghiên cứu khoa học*, Nhà xuất bản Khoa học và kỹ thuật, Hà Nội.
19. Hoàng Đàm (1997), *Phức điệu thực hành*, Nhà xuất bản Âm nhạc, Hà Nội.
20. Việt Hà Nguyễn Ngọc Giả (1993), *Giáo trình âm học kiến trúc*, Trường Đại học Kiến trúc, Thành phố Hồ Chí Minh.
21. Phạm Phương Hoa (2013), *Một số thủ pháp sáng tác tiêu biểu trong âm nhạc thế kỷ XX*, Nhà xuất bản Âm nhạc, Hà Nội.
22. Nguyễn Lương Hồng (1961), *Sách giáo khoa hòa âm thực hành* (dịch từ nguyên tác của Rimsky-Korsakov (Petersburg, 1886); do Lê Yên hiệu đính), Nhà xuất bản Âm nhạc, Hà Nội.
23. Phạm Tú Hương (1991), *Phức điệu nghiêm khắc*, Nhạc viện Hà Nội.
24. Phạm Tú Hương – Vũ Nhật Thăng (1993), *Sách giáo khoa hòa thanh*, Nhạc viện - Nhà xuất bản Âm nhạc, Hà Nội.
25. Phạm Minh Khang (2000), *Hòa thanh*, Nhạc viện Hà Nội.
26. Nguyễn Trung Kiên (2001), *Phương pháp sư phạm thanh nhạc - Chương trình đại học*, Viện Âm nhạc, Hà Nội.
27. Hoàng Kiều (2001), *Thanh điệu tiếng Việt và âm nhạc cổ truyền*, Viện Âm nhạc, Hà Nội.
28. Trần Ngọc Lan (2011), *Phương pháp hát tốt tiếng Việt trong nghệ thuật ca hát*, Nhà xuất bản Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
29. 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, Hà Nội.
30. Nguyễn Thụy Loan (2007), *Giáo trình Lịch sử âm nhạc thế giới và Việt Nam, Tập 1*, Nhà xuất bản Đại học Sư phạm, Hà Nội.
31. Nguyễn Thụy Loan (2013), *Đàn ca tài tử - Đặc trưng và đóng góp, Tuyển tập 2*, Nhà xuất bản Văn hóa và Thông tin, Hà Nội.
32. Kim Long, *Tìm hiểu và thực tập đối âm*, Thành phố Hồ Chí Minh.
33. Nhiều tác giả (2000), *Âm nhạc mới Việt Nam – Tiến trình và Thành tựu*, Viện Âm nhạc, Hà Nội.

34. Nhiều tác giả (2003), *Hợp tuyển tài liệu nghiên cứu – lý luận – phê bình Âm nhạc Việt Nam thế kỷ XX, tập I & V_A, V_B*, Viện Âm nhạc.
35. Nhiều tác giả (2005), *Tuyển tập những bản hợp xướng hay*, Nxb Mũi Cà Mau.
36. Nhiều tác giả (2005), *Những tác phẩm giao hưởng Việt Nam, tập II: Hoàng Việt/ Huy Du*, Nxb Văn hóa Dân tộc.
37. Nhiều tác giả (1971), *Giáo dục cộng đồng*, Trung tâm học liệu, Bộ Giáo dục, Sài Gòn.
38. Nhiều tác giả (1993), *Thang âm Điều thức trong âm nhạc truyền thống một số dân tộc miền Nam Việt Nam*, Viện Văn hóa Nghệ thuật tại Tp. Hồ Chí Minh.
39. Nhiều tác giả (2014), *Phát triển xã hội và quản lý phát triển xã hội ở tp. Hồ Chí Minh*, Nxb Tổng hợp thành phố Hồ Chí Minh.
40. Nhiều tác giả (2010), *Hướng dẫn thực hiện chuẩn kiến thức, Kỹ năng môn “Âm Nhạc” Trung học cơ sở*, Nxb Giáo dục Việt Nam, Bộ Giáo dục và Đào tạo
41. Nhiều tác giả (2010), *Tổng tập Âm nhạc Việt Nam – Tác giả và tác phẩm, Tập I*, Nxb Văn hóa Dân tộc, Hà Nội.
42. Nguyễn Thị Nhung (2001), *Âm nhạc thính phòng – giao hưởng Việt Nam – Sự hình thành và phát triển – Tác phẩm và tác giả*, Viện Âm nhạc, Hà Nội.
43. Nguyễn Thị Nhung (2006), *Giáo trình phân tích tác phẩm âm nhạc (quyển 1 và 2)*, Trung tâm Thư viện Âm nhạc – Nhạc viện Hà Nội.
44. Nguyễn Thị Nhung (2006), *Phân tích tác phẩm âm nhạc (quyển 2)*, Viện Âm nhạc – Nxb Từ điển Bách Khoa, Hà Nội.
45. Đoàn Phi (2007), *Giáo trình Chỉ huy và dàn dựng hợp xướng*, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
46. Vũ Nhật Thăng (1998), *Thang âm nhạc Cải lương – Tài tử*, Viện Âm nhạc – Nxb Âm nhạc, Hà Nội.
47. Dương Quang Thiện (1995), *Sử liệu Lịch sử âm nhạc Việt Nam*, Viện Âm nhạc và Múa, Hà Nội.
48. Lê Anh Tuấn (2007), *Giáo trình Dàn dựng chương trình âm nhạc tổng hợp*, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.

49. Vũ Văn Tuynh (trước 1975), *Đối âm*, Sài Gòn.
50. Bùi Tất Tuom, Nguyễn Văn Bằng, Hoàng Xuân Tâm (1997), *Giáo trình cơ sở ngôn ngữ học và Tiếng Việt*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
51. Lê Văn Tý (1972), *Sơ thảo ngữ pháp Việt Nam*, Trung tâm học liệu Bộ Giáo dục, Sài Gòn.
52. Tô Vũ (1996), *Sức sống của nền âm nhạc truyền thống Việt Nam*, Nxb Âm nhạc, Hà Nội.
53. Tô Vũ (2002), *Âm nhạc Việt Nam – Truyền thống và Hiện đại*, Viện Âm nhạc, Hà Nội.

Tiếng Anh, Đức, Nga, Pháp, Ý

54. Claudio Abbado (1995), *L'Enciclopedia della musica – Tự điển bách khoa về Âm nhạc*, Novara, Ý.
55. Samuel Adler (1989), *The study of Orchestration – Nghiên cứu về Phối dàn nhạc*, W.W.Norton Inc., New York, USA.
56. Haroald Barlow, Sam Morgenstern (1955), *Dizionario dei Temi musicali – Tự điển chủ đề âm nhạc*, Nxb Giuseppe Sormani, Milano, Ý.
57. Lawrence A. Buckler (2012), *How to harmonize chords to melody – Cách hòa âm một giai điệu*, USA.
58. A. Casella, V. Mortari (1950), *La tecnica dell'orchestra contemporanea – Kỹ thuật phối dàn nhạc đương đại*, Nxb Ricordi, Ý.
59. Marcel Corneloup (1957), *Guide pratique du chant choral - Hướng dẫn thực hành hát hợp xướng*, Nxb Francis Van de Velde, Paris, Pháp.
60. A. Della Corte, G.M. Gatti (1945), *Dizionario di Musica – Tự điển âm nhạc*, Nxb Paravia, Ý.
61. Edmond Costère (1962), *Mort ou transfigurations de l'Harmonie – Cái chết hay những biến hình của hòa âm*, Nxb Các Đại học Pháp, Paris, Pháp.
62. Henry Coward, *Choral technique and Interpretation – Kỹ thuật hợp xướng và Diễn đạt*.

63. Leon Dallin (1974), *Techniques of Twentieth Century Composition – Kỹ thuật sáng tác Thế kỷ 20*, Đại học tiểu bang California, Long Beach, USA.
64. Walter Ehret (1959), *The choral conductor's book – Sách dành cho chỉ huy hợp xướng*, Công ty Edward B. Marks Music, New York, USA.
65. Wolfgang Fiedler (1996), *Das Handbuch für die Komponier- und Arrangierpraxis – Sổ tay thực hành sáng tác và phối âm*, Nhà xuất bản AMA, Brühl, Deutschland.
66. Cecil Forsyth (1920), *Choral Orchestration – Phối dàn nhạc cho hợp xướng*, The H & Gray Co., New York, USA.
67. Viktor Fuchs (1967), *Die Kunst des Singens – Nghệ thuật ca hát*, Nxb Bärenreiter, Deutschland.
68. Johann Joseph Fux (1971), *The study of counterpoint – Nghiên cứu đối âm*, Norton Company, New York, USA.
69. Maurice Gardner (1948), *The orchestrator's Handbook – Sổ tay người chỉ huy dàn nhạc*, Công ty xuất bản The Staff Music, New York, USA.
70. Percy Goetschius (1902), *Applied counterpoint – Đối âm ứng dụng*, USA.
71. Fred. Goldbeck (1952), *Le parfait chef d'orchestre – Người chỉ huy dàn nhạc hoàn hảo*, Đại học Pháp, Paris.
72. Benjamin Grosbayne (1956), *Techniques of modern orchestral conducting – Kỹ thuật chỉ huy dàn nhạc hiện đại*, Đại học Harvard – Massachusetts, USA.
73. John Casper Hack (1768), *A complete system of harmony – Một hệ thống đầy đủ về hòa âm*, London, England.
74. Paul Hindemith (1944), *A concentrated course in Traditional harmony – Giáo trình tập trung về Hòa âm truyền thống* (nguyên tác tiếng Đức), Liên hiệp các nhà xuất bản âm nhạc (Associated Music Publishers, Inc.), USA.
75. Paul Hindemith (1949), *Harmonieübungen für Fortgeschrittene – Bài tập hòa âm nâng cao* (dùng cho sách *A concentrated course in Traditional harmony*), Nxb B. Schott's Söhne, Mainz, Deutschland.

76. Imogen Holst (1973), *Conducting & Choir – Chỉ huy & Hợp xướng*, Đại học Oxford, Ely House, London, Anh.
77. М. ИВАН (1980), *Хорвая аранжировка – Soạn hợp xướng*, Nxb “Музыка” (Âm nhạc), Leningrad, Liên Xô.
78. Pierre Kaelin (1949), *Le livre du chef de chœur – Sách cho chỉ huy hợp xướng* - Nxb René Kister, Genève, Thụy Sĩ.
79. Charles Kœchlin (1920), *Etude sur le choral d'école – Nghiên cứu về trường dạy hợp xướng*, Nxb Heugel (Paris), France.
80. Charles Kœchlin, *Traité de l'orchestration (Vol.I, II, III, IV) – Luận thuyết về phối dàn nhạc (Tập I, II, III, IV)*, Nxb Max Eschig (Paris), France.
81. И. Кочнева, А. Яковлева (1986), *Вокальный словарь – Tự điển thanh nhạc*, Nxb “Музыка” (Âm nhạc), Leningrad, Liên Xô.
82. Gordon Lamb (2010), *Choral techniques – Kỹ thuật hợp xướng*, Đại học Rice, Houston, Texas, USA.
83. Joe Liles (1980), *Barbershop arranging manual – Sổ tay phối thanh nhạc nhiều bè thể loại barbershop*, Wisconsin, USA.
84. Heinrich Lindlar (1997), *Wörterbuch der Musik – Tự điển Âm nhạc*, Nxb Weltbild Verlag GmbH, Augsburg, Deutschland.
85. Sharon Mabry (2002), *Exploring Twentieth-century vocal music – Khảo sát thanh nhạc thế kỷ XX*, Nxb Đại học Oxford, New York, USA.
86. Adolf Bernhard Marx (1860), *Vollständige Chorschule – Trường dạy hợp xướng toàn tập*, Nxb Breitkopf và Härtel, Leipzig, Deutschland.
87. Brock McElheran (1966), *Conducting technique for Beginners and Professionals – Kỹ thuật chỉ huy cho người mới bắt đầu và Chuyên nghiệp*, Đại học Oxford, Ely House, New York, USA.
88. B. Meyer (1996), *Vocal – Der Weg vom Sprechen zum Singen – Con đường từ nói đến hát*, Nxb AMA Verlag GmbH, Deutschland.
89. Michael Miller (2007), *Arranging and Orchestration – Chuyển soạn và Phối dàn nhạc*, Nxb Alpha, USA.

90. Nhiều tác giả (1994), *The art of conducting/ Great conductors of the past – Nghệ thuật chỉ huy/ Các nhà chỉ huy lớn trong quá khứ*, TELDEC Classics International GmbH, Hamburg, Đức.
91. Arthur E. Ostrander, Dana (1986), *Contemporary choral arranging – Phối hợp xướng đương đại*, Đại học Ithaca, New Jersey, USA.
92. Vincent Persichetti (1961), *Twentieth century harmony (Outline), Creative aspects and practice – Hòa âm thế kỷ 20 (Đại cương), phạm vi sáng tạo và thực hành*, W.W.Norton Inc., New York, USA.
93. Walter Piston (1947, 1970), *Counterpoint – Đối âm*, Đại học Harvard, USA (bản năm 1947) và Nxb Victor Gollancz, (London), England (bản năm 1970).
94. Walter Piston (1969), *Orchestration – Phối dàn nhạc*, Nxb Victor Gollancz, (London), England.
95. Kenneth R. Rumery (1992), *Introduction to Musical design, Vol. 1 – Giới thiệu về thiết kế âm nhạc, Tập 1*, Nxb Wm. C. Brown, USA.
96. Н. Римский-Корсаков (1886, tái bản lần thứ 16 năm 1937), *Практический учебник гармонии – Sách giáo khoa thực hành hòa âm*, Nxb “Государственное музыкальное издательство”, Москва.
97. Russell Robinson, Jay Althouse, *Das große Buch der Chor Warm-Ups – Sách lớn về khởi động hợp xướng*, Nxb Alfred Choral, Deutschland.
98. Н.В. Романовский (1980), *Хоровой словарь – Từ điển hợp xướng*, Nxb “Музыка” (Âm nhạc), Leningrad, Liên Xô.
99. Arnold Schönberg (1922), *Harmonielehre – Giáo trình hòa âm*, Nxb Universal và Paul Gerin, Wien, Österreich.
100. Deke Sharon, Dylan Bell (2012), *A cappella arranging – Phối A cappella*, Nxb Hal Leonard Books, Wisconsin, USA.
101. П. Шпитальный (1980), *Чтение симфонических партитур, выпуск первый – Đọc tổng phổ giao hưởng, Tập 1* - Nxb “Музыка”, Liên Xô.

102. Albert Stoessel (1928), *The technic of the baton – A Handbook for Students of Conducting* - *Kỹ thuật dùng đũa nhịp – Sổ tay cho sinh viên chỉ huy*, Carl Fischer, Inc., New York, USA.
103. Dmitri Tymoczko, *Root motion, Function, Scale-degree: A grammar for elementary tonal harmony* – *Chuyển động của âm nền, Công năng, Bậc thang âm: Một ngữ pháp cho hòa âm điệu tính căn bản*, Đại học Princeton, USA.
104. Homer Ulrich (1973), *A survey of choral music – Tổng quan về nhạc hợp xướng*, Nxb Schirmer, Harcourt Brace, New York, USA.
105. Matteo Unich (2006), *La gestualità nella direzione di coro: Tradizione consolidata e contributi recenti* – *Thủ điệu trong chỉ huy hợp xướng: Củng cố truyền thống và đóng góp mới*, Italia.
106. Percy M. Young (1962), *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 từ thế kỷ XVI đến ngày nay*, W. W. Norton, New York, USA.
107. Adone Zecchi (1965), *Il direttore di coro – Người chỉ huy hợp xướng*, Milano, Italia.

Bài báo, luận văn, luận án, công trình nghiên cứu khoa học

108. Joshua Alfred Amuah (2013), *Contribution of Winneba Youth Choir in the socio-economic development of Ghana* – *Sự đóng góp của ban hợp xướng Tuổi trẻ Winneba vào sự phát triển kinh tế xã hội Ghana*, Đại học Giáo dục Winneba (Ghana).
109. Nguyễn Bách (2006), *Âm nhạc trong tiếng rao hàng của người Việt Nam*, Thông báo khoa học số 17, tháng 1-4-2006, tr. 134 – 141, Viện Âm nhạc Việt Nam, Hà Nội.
110. Nguyễn Bách (2012), *Hợp xướng có lợi gì?*, Tạp chí Nghệ thuật biểu diễn số 45, tháng 8/2012.

111. Nguyễn Bách (2013), *Tiến Dũng và Dàn nhạc CTM*, Tạp chí Âm nhạc Việt Nam Panorama số 30, tháng 7/2013.
112. Nguyễn Bách (2013), *Phát triển một số loại hình hợp xướng mới tại Tp. Hồ Chí Minh*, Thông báo khoa học số 40, tháng 9-12-2013, tr. 114 – 120, Viện Âm nhạc Việt Nam, Hà Nội.
113. Nguyễn Bách (2014), *Một số kiểu hòa âm tạo nét riêng cho hợp xướng Việt*, Thông báo khoa học số 42, tháng 5-8-2014, tr. 94 – 104, Viện Âm nhạc Việt Nam, Hà Nội.
114. Michael Barrett (2007), *The value of choral singing in a multi-cultural South Africa – Giá trị của hát hợp xướng ở một Nam Phi đa văn hóa*, Luận văn Cao học chuyên ngành “Nghệ thuật biểu diễn âm nhạc”, Đại học Pretoria, Nam Phi.
115. Văn Cẩn (1997), *Ngữ âm học Việt Nam – Những vấn đề liên quan đến Thanh nhạc*, Trường Cao đẳng Sư phạm Nhạc Họa Trung ương, Hà Nội.
116. Nguyễn Xuân Chiến, Lâm Trúc Quyên và Nguyễn Thị Thu Như (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.
117. Stephen Clift, Grenville Hancox (2010), *The significance of choral singing for sustaining psychological wellbeing: findings from a survey of choristers in England, Australian, and Germany – Tầm quan trọng của hát hợp xướng trong việc duy trì sức khỏe tâm lý*, Đại học Âm nhạc Hoàng gia phía Bắc, Sydney (Úc).
118. John Cook (1960), *Technique for choirs – Kỹ thuật cho hợp xướng*, Đại học hoàng gia Canada, Toronto (Canada).
119. Hoàng Cương (1991), *Về tư duy âm nhạc Việt Nam qua các tác phẩm của bản thân cho các nhạc khí Tây phương*, Công trình khoa học, Nhạc viện Tp. Hồ Chí Minh.
120. Mark DeVoto, *Some aspects of parallel harmony in Debussy – Vài khía cạnh của hòa âm song song ở Debussy*.

121. Pävi-Sisko Eerola (2013), *Extended music education enhances the quality of school life – Giáo dục âm nhạc ngoại khóa làm nâng cao chất lượng của đời sống trường học*, Tạp chí Nghiên cứu giáo dục âm nhạc, London.
122. Todd Estabrook, Ann Meier Baker (2009), *How children, adults and community benefit from choruses/ The chorus impact study – Trẻ em, người lớn và cộng đồng được lợi gì từ hợp xướng/ Nghiên cứu tác động của hợp xướng*, Chorus America.
123. Brian Galante (2009), *Vibrato and Choral Acoustics – Hát rung và âm thanh học cho hợp xướng*, Choral Journal (Tạp chí Hợp xướng), Bộ 51, số 7.
124. Nguyễn Mỹ Hạnh (2000), *Tìm hiểu sự liên kết giữa hòa âm và phức điệu trong một số tác phẩm khí nhạc*, Luận văn Cao học chuyên ngành “Lý luận Âm nhạc”, Nhạc viện Tp, HCM.
125. Nguyễn Văn Hòa (2013), *Hải Linh và lối viết thoáng mở*.
126. Hội đồng Giám mục Việt Nam (2010), *Thánh nhạc và đời sống đức tin dân Chúa tại Việt Nam 50 năm qua*.
127. Hội Nhạc sĩ Việt Nam (2015), *Tài liệu đại hội cơ sở Hội Nhạc sĩ Việt Nam khóa IX (Nhiệm kỳ 2015 – 2020)*, Hà Nội.
128. Lê Vinh Hưng (2010) – chủ nhiệm đề tài, *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, Trường Đại học Sư phạm Nghệ thuật Trung Ương, Bộ Giáo dục và Đào tạo.
129. Joseph Jordania, *Music and Motion: Humming in the beginnings of human history – Âm nhạc và Sự vận động: Hát ngậm miệng trong những buổi đầu của lịch sử loài người*.
130. Trần Văn Khê (2009), *Âm nhạc trong Phật giáo Việt Nam*, Tạp chí Di sản Văn hóa phi vật thể, số 1(26), tr.70 – 74.
131. Carol J. Krueger (2010), *Harmony skills (for choir) – Kỹ xảo hòa âm (cho hợp xướng)*, USA.

132. Hoàng Ánh Loan (2006), *Vấn đề hòa âm trong tác phẩm hòa tấu dàn nhạc dân tộc đương đại Việt Nam*, Luận văn Cao học chuyên ngành “Lý thuyết và Lịch sử Âm nhạc”, Nhạc viện Tp, HCM.
133. Nguyễn Thị Tố Mai (2010), *Opera trong sự phát triển nền âm nhạc chuyên nghiệp Việt Nam*, Luận án Tiến sĩ Âm nhạc học, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
134. Timonthy F. Maher (1980), *A rigorous test of the propoision that musical intervals have different psychological effects – Một thử nghiệm chặt chẽ về ý kiến cho rằng các quãng nhạc có những hiệu quả tâm lý khác nhau*, The American journal of psychology (Tập chí tâm lý học Mỹ), Vol. 93, No. 2, tr. 309 – 327, Nhà xuất bản Đại học Illinois.
135. Phạm Xuân Nam (2010), *Tổng quan về xã hội Việt Nam trong quá trình đổi mới để phát triển và hội nhập quốc tế*, Viện Khoa học Xã hội Việt Nam.
136. Nhiều tác giả (2000), *Psychological connotations of harmonic musical intervals – Phân tích tâm lý của các quãng hòa âm*, Hiệp hội nghiên cứu tâm lý học âm nhạc và giáo dục âm nhạc, Đại học Bologna, Ý.
137. Nhiều tác giả (1972), *Ông Nguyễn Cửu trả lời phỏng vấn về hoạt động của hai trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ Huế*, Sài Gòn, Tuyển tập “Người dân muôn biết”, tập I, Việt Nam Thông tấn xã, Sài Gòn, tr. 358 – 365.
138. Nhiều tác giả (2006), *American masterpieces – Choral music – Các tác phẩm Mỹ - Nhạc hợp xướng*, Chorus America, Washington D.C., USA.
139. Nhiều tác giả (2009), *The chorus impact study – Nghiên cứu tác động của hợp xướng*, Chorus America, Washington D.C., USA.
140. Nguyễn Thuyết Phong, *Tìm về bản sắc lễ nhạc Phật giáo Việt Nam*.
141. Fergus Sheil (2008), *Raising your voice, toward a policy for the development of choral music in Ireland – Nâng cao giọng hát, hướng đến một chính sách phát triển nhạc hợp xướng ở Ireland*, Dublin, Ireland.
142. Angela Astri Soemantri, Michael Mulyadi, Monti P. Satiadarma (2012), *Choral Music in Indonesia – Âm nhạc hợp xướng ở Indonesia*.

143. Philip Tagg (2000), *Melody and Accompaniment – Giai điệu và Phần đệm* (Bài viết cho “Tự điển Bách khoa về Nhạc phổ thông thế giới”, Nxb Bloomsbury, London).
144. Lương Thị Hồng Thắm (2014), *Hợp xướng và Nhạc kịch của nhạc sĩ Ca Lê Thuần*, Luận văn Thạc sĩ Âm nhạc học, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
145. Vũ Nhật Thăng (1988), *Ngẫu hứng từ chủ đề thời gian – không gian âm nhạc*, Tạp chí Nghiên cứu Văn hóa Nghệ thuật số 6 (83), tháng 11-12-1988, Hà Nội.
146. Vũ Nhật Thăng (2003), *Đôi điều về nhạc nước ta*, Hà Nội.
147. Trương Ngọc Thắng (2007), *Quá trình hình thành và phát triển ca hát chuyên nghiệp Việt Nam*, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật học, Nhạc viện Hà Nội.
148. Mihoko Tsutsumi (2007), *A history of Japan Choral Association – Lịch sử Hiệp hội hợp xướng Nhật Bản*, Luận án tiến sĩ, Đại học Florida, USA.
149. Trần Nhật Vy (2000), *Báo Tuổi Trẻ Xuân Canh Thìn*, Tp. HCM.
150. John R. Weiss (2001), *Vocal health in choral rehearsal – Sức khỏe giọng hát trong tập dợt hợp xướng*, Chuyên đề của luận án tiến sĩ Âm nhạc, Đại học Arizona, USA.

Tài liệu âm thanh, phim hình

151. *Chương trình tiếng nhạc tâm tình*, Đài phát thanh miền Nam Việt Nam trước năm 1975.
152. *Chương trình Tiếng Tơ đồng*, Đài phát thanh miền Nam Việt Nam trước năm 1975.
153. Phạm Đình Chương, *Hội Trùng dương*, Ban hợp ca Thăng Long, bản thu âm trước năm 1975.
154. Hùng Lô, *Mùa hợp tấu*, Ban hợp ca Đài phát thanh Sài Gòn (trước 1975).
155. Hùng Lô, *Mùa hợp tấu*, Ca đoàn Ngân Khôi (sau 1975).
156. Hải Linh, *Ave Maria*, Ca đoàn Hồn nước, trích băng nhạc “Một giờ hợp ca I” bản thu âm trước năm 1975.

157. Hải Linh, *Đà Lạt trắng mờ*, Ca đoàn Hồn nước, trích băng nhạc “Một giờ hợp ca I” bản thu âm trước năm 1975.
158. Hải Linh, *Cóc quân*, Ca đoàn Hồn nước, trích băng nhạc “Một giờ hợp ca I” bản thu âm trước năm 1975.
159. Hải Linh, *Tiếng Thu*, Ca đoàn Hồn nước, trích băng nhạc “Một giờ hợp ca II” bản thu âm trước năm 1975.
160. Ban hợp xướng Nhà hát giao hưởng vũ kịch Tp. Hồ Chí Minh, thu hình năm 2010.
161. Tử Phác, *Tiếng hát quay tơ*, Ban hợp ca Tiếng Tơ Đồng, bản thu âm trước năm 1975.
162. Lê Cao Phan, *Phật giáo Việt Nam*, Ban hợp xướng Từ Tân, thu hình năm 2011.
163. Arnold Schönberg (1950), “*Thánh vịnh hiện đại dành cho Người đọc, Hợp xướng hỗn hợp và Dàn nhạc*” (Moderner Psalm für Sprecher, gemischten Chor und Orchester), bản thu hình.
164. Lê Thương, *Hồn vọng phu II – Ai xuôi vạn lý*, Ban hợp xướng Trùng Dương, thu hình năm 2009.