

NGHIÊN CỨU HÁT QUAN HỌ QUA BÁO CHÍ NỬA SAU TK XX

Vĩnh Phúc



Ngày 30/9/2009, Quan họ Bắc Ninh đã được UNESCO công bố là Di sản văn hóa phi vật thể Đại diện của nhân loại.

Quan họ Bắc Ninh được Hội đồng chuyên môn của UNESCO đánh giá cao về giá trị văn hóa đặc biệt, về tập quán xã hội, nghệ thuật trình diễn, kỹ thuật hát, phong cách ứng xử văn hóa, bài bản, ngôn từ và cả về trang phục. Hồ sơ đã đáp ứng đầy đủ tiêu chí để quan họ Bắc Ninh trở thành di sản đại diện của nhân loại với các kết luận: Quan họ luôn được thực hành trong các hoạt động văn hóa, xã hội của cộng đồng, được cộng đồng hai tỉnh Bắc Ninh và Bắc Giang lưu giữ, trao truyền từ nhiều thế hệ trở thành bản sắc của địa phương và lan tỏa trở thành không gian văn hóa đặc thù. Việc quan họ được đăng ký vào danh sách đại diện sẽ góp phần tăng cường vị trí, vai trò của di sản đối với xã hội làm giàu thêm bức tranh đa dạng văn hóa của Việt Nam và của nhân loại.

Nhân sự kiện này, chúng ta nhìn lại thái độ, việc làm của các nhà nghiên cứu âm nhạc Việt Nam đối với hát Quan họ qua báo chí vào hậu bán thế kỷ XX.

Hát Quan họ là thể loại ca hát dân gian được các nhà nghiên cứu tìm hiểu, bình luận, khảo cứu nhiều nhất, bởi tính đặc sắc trong thủ tục, lễ lối diễn xướng và sự phong phú về làn điệu của nó. Cho đến nay, số trang, bài được tuyển chọn của thể loại này có tỷ lệ áp đảo so với các thể loại dân ca khác.

Trước năm 1945, một số tác giả như Chu Ngọc Chi (năm 1928), Việt Sinh (1933), Minh Trúc (1937)... đã có đề cập đến Hát quan họ trên các báo Thụy Ký, Phong Hóa, Trung Bắc tân văn... nhưng chủ yếu chỉ khai thác về

mặt phong tục, lễ lối sinh hoạt và văn chương trong Hát quan họ. Các tác giả này đều không phải là những người nghiên cứu âm nhạc, mà ở nước ta, thời kỳ này cũng chưa hề có giới nghiên cứu, lý luận âm nhạc chuyên nghiệp, nhất là âm nhạc cổ truyền dân gian.

Giai đoạn từ sau Cách mạng Tháng Tám đến 1954 thì ai cũng biết đây là thời kỳ kháng chiến chống Pháp. Mặc dù được bản Đề cương văn hóa khai sáng về vấn đề văn hóa dân tộc trong Hội nghị Văn hóa Văn nghệ toàn quốc năm 1948, nhưng trước cuộc kháng chiến toàn dân, toàn diện với phương châm: “Tất cả cho tiền tuyến, tất cả để chiến thắng” thì văn hóa, văn nghệ chuyển hướng để tập trung cao độ cho việc phục vụ kháng chiến. Bởi vậy, công tác nghiên cứu, lý luận âm nhạc cổ truyền phải nhường chỗ cho nhiệm vụ trước mắt là động viên toàn dân kháng chiến.

Nhưng từ năm 1955 trở đi, sau khi hòa bình lập lại ở miền Bắc, công tác sưu tầm nghiên cứu dân ca, dân nhạc mới thực sự khởi sắc, có kế hoạch, có tổ chức bởi sự đầu tư của nhà nước. Nhiều nhóm nghiên cứu mà thành viên là các nhạc sĩ chuyên nghiệp đã tổ chức những cuộc điền dã quy mô, dài ngày ở các trọng điểm hát quan họ của tỉnh Bắc Ninh. Từ năm 1956 trở về sau, trên các tập san, tạp chí xuất hiện các bài viết của các tác giả: Nguyễn Đình Phúc, Nguyễn Đình Tấn, Tú Ngọc, Tử Phác, Trần Văn Khê, Lưu Hữu Phước, Nguyễn Viêm... Lúc này, công chúng mới được biết có một thể loại dân ca đặc sắc tại Bắc Ninh. Chính Gs. Trần Văn Khê trong một khảo luận về Quan họ đăng trên tạp chí Bách khoa Sài Gòn năm 1958 (chủ yếu là tham khảo từ các nghiên cứu của Nguyễn Đình Phúc, Nguyễn Đình Tấn, Tú Ngọc... công bố năm 1956) cũng từng thừa nhận là trước năm 1954 ông chưa nghe nói tới Quan họ bao giờ!

Từ 1955 đến ngày thống nhất đất nước - 1975, và cho đến nay, Quan họ vẫn được các nhà nghiên cứu quan tâm, không những chỉ trong lĩnh vực âm nhạc học, mà còn cả trong các lĩnh vực khác như Văn hóa dân gian và Dân tộc học... Do được quan tâm, đầu tư, có tổ chức, kế hoạch... hoặc do sự hấp dẫn của đề tài, dân ca Quan họ đã lôi cuốn nhiều nhà nghiên cứu ở nhiều lĩnh vực khác nhau, nên đối với thể loại dân ca này, việc bình luận, nghiên cứu có tính chất toàn diện hơn. Vì vậy, trong khối lượng tài liệu sưu tập được, mặc nhiên đã tập trung vào bốn vấn đề: *nguồn gốc, sinh hoạt, nghệ thuật và bảo tồn, phát triển.*

Vấn đề nguồn gốc

Đề xác định nguồn gốc, xuất xứ của một thể loại dân ca thật không phải là điều dễ dàng. Sự biến thái, chuyên hóa từ một thể loại này sang một thể loại khác trong quá trình giao thoa, tiếp biến của truyền thống âm nhạc dân tộc dân gian đã là những vấn đề hết sức phức tạp, đòi hỏi phải có sự kết hợp nghiên cứu liên ngành. Cách làm này, chỉ trong những khảo cứu sau

năm 1975 mới bắt đầu được chú trọng. Trong việc xác định nguồn gốc, tên gọi hát Quan họ, tựu trung các bài viết thường chú trọng đến vấn đề thời điểm ra đời của Quan họ, và bằng những cách tiếp cận khác nhau.

Gs Trần Văn Khê trong bài khảo cứu về **Hát Quan họ** năm 1958 [1], căn cứ vào tài liệu của Lưu Khâm - Nguyễn Đình Tấn - Nguyễn Viêm¹ nêu ra 3 truyền thuyết về xuất xứ của quan họ, nhận xét một số bất hợp lý của các truyền thuyết, nhưng không xác định theo quan điểm của mình. Ông Nguyễn Tiến Chiêu trong bài **Tìm hiểu nguồn gốc Quan họ Bắc Ninh** [2], sau khi nhận xét, lý giải, dung hòa 6 ức thuyết, tài liệu về nguồn gốc quan họ, đã đi đến sự xác định: Quan họ phát sinh từ đời Lý tại Bắc Ninh, thời kỳ mà “*mọi hoạt động về văn hóa, xã hội đều phát triển đến tột độ*”; Quan họ thoát thai từ thể hát đúm, do những nghệ sĩ bình dân sáng tạo. Cũng từ những truyền thuyết trong dân gian, nhạc sĩ Nguyễn Đình Phúc trong bài **Để góp phần vào vấn đề nghiên cứu Quan họ** [3] đã nêu ra 4 giả thuyết chính về thời điểm ra đời và nguồn gốc của tên gọi Quan họ, đồng thời nhận xét các giả thuyết đó theo quan điểm riêng của mình. Ông là một trong những người có bài khảo cứu sớm nhất về dân ca quan họ từ sau ngày hòa bình lập lại ở miền Bắc, mà sau đó, Trần Văn Khê ở Pháp (1958), Nguyễn Tiến Chiêu ở Sài Gòn (1959) và Lê Văn Hảo ở Huế (1963)... đều đã tham khảo, làm cứ liệu cho các khảo cứu về Quan họ của mình. Chẳng hạn, từ năm 1956 ông đã đưa ra nhận xét về đặc điểm của hát Quan họ là “*đổi giọng*”.

Vào thời điểm này, một chuyên khảo có tính khoa học của giới âm nhạc đã là hiếm, mà nhạc sĩ Nguyễn Đình Phúc lại là một trong những người từng lăn lộn điền dã nhiều năm trên đất Quan họ, tiếp xúc trực tiếp với các nghệ nhân quan họ, nên tư liệu trong chuyên khảo của ông sống động và càng đầy sức thuyết phục hơn. (Theo lời tác giả trong bài “*Để góp phần vào vấn đề nghiên cứu Quan họ*” đăng trên tập san Văn hóa số 11/1961, thì ông đã đề tâm nghiên cứu Quan họ ít ra cũng từ năm 1951.) Tuy nhiên, phương pháp trình bày hơi sa vào kiểu mạn đàm, kể chuyện. Cụ thể trong phần Nguồn gốc, khi trình bày 4 giả thuyết - truyền thuyết trong dân gian, tác giả không trình bày một cách khách quan, mà lại lồng trước vào những nhận xét chủ quan của mình khiến người đọc bị “*nhều*”, không biết đâu là giả thuyết - truyền thuyết dân gian, đâu là ý kiến của tác giả, mặc dù, ngay sau đó, đã có một phần Nhận xét riêng biệt về 4 giả thuyết, kể cả một phần nhận xét bổ sung (!). Có nhận xét, bình luận lạc lõng, cố lồng thêm quan điểm đấu tranh giai cấp, đã không phục vụ cho nội dung, mà còn làm cho tản mạn thêm. Chẳng hạn, khi mới nêu *giả thuyết thứ nhất*, đoạn Lý Công Uẩn bị quân giặc đuổi, để cứu Lý Công Uẩn, nhân dân tổ chức hát

¹ Lưu Khâm, Nguyễn Đình Tấn, Nguyễn Viêm. Tìm hiểu Quan họ Bắc Ninh. Nxb QĐND - 1956.

Đúm ngay giữa đường khiến quan, quân của giặc phải dừng lại để nghe...và việc Trịnh Sâm mê giọng hát của cô gái hái chè Đặng thị Huệ...thì tác giả liền bình ngay: “*Nếu một trong những giả thuyết trên đây đúng thì cũng cho ta thấy một điểm chung là những giọng hát cũng như các tác phẩm văn nghệ kiệt tác, từ xưa còn lưu lại, phần lớn là do nông dân lao động sáng tạo ra. Bọn vua chúa phong kiến chỉ ngồi đấy ăn sẵn. Chúng cướp người, cướp giọng hát, cướp những cái hay đẹp của nhân dân...*” thì thật là khiên cưỡng, không dính dáng gì đến vấn đề đang nêu. Khi bàn về sự biến thái, pha tạp trong làn điệu quan họ, tác giả nói: “*một đôi giọng đã bị lai, tiểu tư sản hóa đi đến nỗi*” ..., thì người đời sau khó mà hiểu nổi !

- Với cách tiếp cận khác, nhạc sỹ Hồng Thao đã lý giải nguồn gốc tên gọi của quan họ trong bài viết ***Quan họ, tên gọi và nguồn gốc*** [5] bằng phương pháp đối chiếu văn bản. Qua hai văn bản: *Văn tế sống hai cô gái Trường Lưu* của Nguyễn Du và một đoạn trong chương I tiểu thuyết *Lều chông* của Ngô Tất Tố, tác giả xác định *Quan họ* nguyên “ là danh từ dùng để chỉ những người thuộc họ nhà quan, được trọng vọng, có chữ nghĩa và nhiều thân thế ”. Sau đó được chuyển hóa từ khái niệm *Quan họ - xã hội* thành khái niệm *Quan họ - nghệ thuật* để chỉ một tổ chức, một tập thể sinh hoạt văn nghệ bình dân, một thể loại dân ca là *Hát quan họ*.

Phương thức lưu giữ của dân ca là truyền khẩu và luôn tồn tại, phát triển bằng những dị bản, vì vậy rất khó xác định thời điểm ra đời của một thể loại, như *Quan họ*. Cũng bằng phương pháp đối chiếu văn bản, tác giả Hồng Thao căn cứ vào quá trình hình thành, phát triển của thể thơ lục bát trong văn chương mà đoán định niên đại ra đời của dân ca *Quan họ* “...không biết dân ca *Quan họ* (chứ không phải tục kết nghĩa *Quan họ*) ra đời từ bao giờ, nhưng chắc chắn rằng nó ra đời sớm nhất là khi thể thơ lục bát ở Việt Nam đã hình thành, giả thiết là cách đây khoảng năm thế kỷ.”

- Cũng từ một truyền thuyết: Trương Chi - Mỵ Nương trên dòng sông Tiêu Tương, Quang Lộc lại tiếp cận ở một góc độ khác để lý giải về nguồn gốc qua bài ***Thử tìm hiểu nguồn gốc dân ca Quan họ*** [4]. Đó là góc độ lịch sử và xã hội thông qua tài liệu khảo cổ học, dựng lên một bối cảnh xã hội, kinh tế, văn hóa của vùng Tiên Sơn xưa để giải mã truyền thuyết, xác định nguồn gốc, tên gọi *Quan họ*: “*Việc giải thích của dân gian về nguồn gốc quan họ gắn liền với câu chuyện Trương Chi, như thế là có cơ sở. Nó khẳng định quan họ có từ lâu đời*”.

Các cách tiếp cận trên, không hẳn chỉ là cách thức của các tác giả đã nêu, mà hầu hết các nhà nghiên cứu, khi viết về dân ca *quan họ* đều có đề cập vấn đề nguồn gốc, xuất xứ. Tuy nhiên, ít hay nhiều thường phụ thuộc vào tiêu đề, chủ đề của bài viết cho tạp chí. (Vì vậy, có một số bài-tác giả,

tuy chúng tôi không sắp xếp vào tiểu mục *Nguồn gốc quan họ*, nhưng không hẳn là không đề cập gì đến vấn đề này.)

Đa số ý kiến của các tác giả trong các bài viết đều rất phân tán. Hồng Thao, Nguyễn Đình Phúc cho là cách đây khoảng năm trăm năm. Lê Thị Nhâm Tuyết xác định nguồn gốc quan họ đầu tiên là hình thức đối đáp giao duyên nam nữ đã có từ hàng nghìn năm trước². Nguyễn Tiến Chiêu xác định có từ đời Lý...và cũng như Nguyễn Đình Phúc, Lê Văn Hảo đều cho Quan họ thoát thai từ hát đúm: “*hát đúm là một trong những nguyên nhân đã cấu tạo nên Quan họ*”, hoặc như nhận xét của Gs. Tú Ngọc trong khảo cứu *Những bài hát giao duyên*[12]: “*ra đời từ thời kỳ mà các bài ca giao duyên còn đơn giản, mộc mạc dựa trên thơ bốn chữ. Thời kỳ đó quan họ cũng chỉ là một hình thức hát đúm... Lối hát Đúm tự do và có tính chất tự phát xưa kia đã nhập vào môi trường mới*”. Còn theo Toan Ánh trong *Hội Lim với tục hát Quan họ* [7] thì “*tục hát quan họ do Hiệu Trung hầu (tên Diễn, làm quan dưới triều vua Lê Cảnh Hưng) đã dựa theo lối hát ví của Kinh Bắc mà đặt ra để mua vui lúc tuổi già*”..., “*Quan họ là những người có họ hàng với quan Hầu*”...và “*làng Cầu Lim tức là làng Lũng giàng có thể là quê tổ của tục hát quan họ*”.

Phải nói rằng, Quan họ nổi trội lên như một hiện tượng văn hóa độc đáo, đặc thù trong hệ thống dân ca vùng Trung du và Đồng bằng Bắc bộ, nơi gắn liền với thiết chế xóm làng truyền thống và cư dân sinh sống chủ yếu bằng nghề trồng lúa một nắng hai sương. Nếp sống phong lưu đã trở thành tính cách văn hóa trong sinh hoạt quan họ, còn ẩn chứa nhiều điều về nguồn gốc, mà đến nay, chưa hẳn đã được giải thích một cách thỏa đáng. Nhạc sĩ Đỗ Nhuận qua bài *Người sáng tác âm nhạc đối với Quan họ* [21] đã từng cảm nhận: “*Quan họ, hình ảnh dư âm của một xã hội thanh bình an cư lạc nghiệp.. Quan họ của cố đô, con đẻ của những thịnh triều võ công hiển hách, văn học nghệ thuật và triết học phồn vinh, tiếng hát của cố đô Kinh Bắc*”; là một trung tâm dân ca mà Gs. Tô Ngọc Thanh cho là đỉnh cao của nền dân ca Việt Nam.

Lề lối Sinh hoạt và vấn đề nghệ thuật

Với đặc tính truyền khẩu, âm nhạc dân gian - dân ca tồn tại, lưu truyền và phát triển đều thông qua trình diễn, thông qua sự tái tạo bằng trí nhớ trên chính môi trường đặc hữu của nó. Đó là sự phục hiện lại ký ức văn hóa. Vì vậy, yếu tố diễn xướng là không thể tách rời mọi loại thể dân ca. Ở đó, thông qua trình thức, lề lối - hình thái diễn xướng đặc thù, dân ca mới thực sự bộc lộ hết bản sắc của thể loại.

² *Mấy ý kiến về vấn đề tìm hiểu dân ca quan họ . Ty Văn hóa Hà Bắc - 1972*

Đối với dân ca quan họ, điều đó lại càng có ý nghĩa hơn bởi sự độc đáo của lề lối, thủ tục sinh hoạt và sự phong phú về không gian, môi trường diễn xướng... *“là một trong những hiện tượng độc đáo hiếm có trong di sản văn hóa dân tộc”*...[12]. Nghiên cứu dân ca quan họ, do đó, là tiếp cận tổng thể, là đặt nó đúng vào hình thái văn hóa Quan họ. Có thể, vì thế mà các tác giả, khi viết về dân ca Quan họ, ít nhiều đều đề cập đến các vấn đề: quê hương quan họ, nguồn gốc, tục lệ, lề lối, nội dung nghệ thuật ...

Trong tục lệ sinh hoạt, các bài viết đều tập trung giới thiệu khá kỹ về tục nam nữ kết bạn quan họ. Tục này là tục kết nghĩa, có nguồn gốc xa xưa trong truyền thống của dân tộc; nó đã trở thành một môi trường xã hội có tác dụng duy trì và phát triển thể loại dân ca này. Toan Ánh cho rằng *“đặc biệt nhất trong làng quan họ là tục Kết Bạn”*. [7]. *“Việc trai gái Quan họ kết bạn với nhau bề ngoài giống như một chuyện cưới xin, chỉ khác điều là không lấy nhau thôi”*[12], nhưng *“Quan họ trong một làng không bao giờ kết bạn với nhau. Một tốp nam Quan họ ở làng này chỉ kết bạn với tốp nữ Quan họ ở làng khác”*[8]. Đây là một mỹ tục, một hình thái tồn tại rất đặc trưng của quan họ; là tổ chức quan họ, một *gia đình quan họ* xác định một tập thể diễn xướng có quy định thứ bậc đã *“chứng tỏ rằng lối ca hát giao duyên này gắn rất chặt với tục kết nghĩa”*. [12]

Môi trường diễn xướng, không gian hát quan họ được các tác giả đề cập đến như một hình thái tồn tại đặc sắc trong văn hóa quan họ. Lê Văn Hảo, Toan Ánh... trên góc nhìn văn hóa - dân tộc học, trong khảo cứu của mình đã chú trọng đúng mức phương diện này. Toan Ánh [7] phân định các cuộc hát vào ba không gian chính, trước tiên, quan trọng nhất của hát quan họ là *hát ở hội*, mới đến *hát tại gia* và *hát giải*. Ở đó, mỗi cuộc hát đều được quy định theo một lề lối hát riêng. Lê Văn Hảo trong khảo cứu *Vài nét về sinh hoạt Quan họ trong truyền thống văn hóa dân gian* [6] đặt những sinh hoạt quan họ trong bối cảnh truyền thống văn hóa dân gian, trong địa dư văn hóa vùng Bắc Ninh - nơi mà *“một năm có thể có đến 80 ngày hội”*, dựng lên một bức tranh sống động, đặc sắc, phong phú về môi trường diễn xướng quan họ. Đặc biệt, ông còn nêu thêm một chi tiết mang đậm yếu tố phồn thực, một dấu vết tín ngưỡng đặc trưng trong văn hóa của cư dân trồng lúa. Đó là tục *“Nam nữ du ca tại gia”*, được coi là *“tục lệ làng”* mà *“năm nào làng không cử hành trong dịp lễ vào đám hai tục “nam nữ du ca tại đình” và “nam nữ du ca tại gia” này thì trong làng có xảy ra nhiều sự không may: người vật bất an, mùa màng hư hỏng”*.

Quan họ không phải là loại dân ca hát trong môi trường lao động vì không gắn với công việc lao động cụ thể như một số loại hò, ví... Thường chỉ hát trong dịp lễ bái quan trọng hoặc lễ lạc vui chơi, mà dịp hát quan trọng nhất là các dịp đám cưới, đám khao, đám giỗ, đám hội - hội đình, hội

chùa. Trai gái Quan họ không phải sống bằng nghề hát, không thể gọi là những người hát chuyên nghiệp. Nhưng không phải bất cứ ai ai cũng có thể hát được Quan họ, do sự đòi hỏi phải tuân theo một số trình thức, lề lối trong tổ chức sinh hoạt cũng như trong ca hát. “Muốn hát Quan họ phải có nhiều điều kiện, phải có giọng tốt, phải chịu khó tập luyện nhiều, phải có trí nhớ và ít nhiều thông minh, ở đây nghĩa là có ít nhiều tài đối đáp, biết bình tĩnh để trả lời người đối diện không những trong ý câu hát mà nhất là trong giọng bài hát: hát Quan họ khó hơn và tế nhị hơn hát Trống quân là ở chỗ đó.” [6] Không những người hát Quan họ phải có “sự luyện tập công phu” mà còn phải “tiếp xúc lâu dài với lối hát đó”. [6] Vì vậy, Từ Phác trong một bài viết về Quan họ năm 1956: **Góp ý kiến về Quan họ** [11] đã cho rằng: tuy hát quan họ chưa phải là nghệ thuật âm nhạc chuyên nghiệp “nhưng nó là hình thức nghệ thuật bắc cầu giữa sinh hoạt âm nhạc của quần chúng với lao động nghệ thuật có ý thức của các nhạc sĩ chuyên nghiệp... Quan họ đã thành một trường môn rõ rệt, trường môn của các nhạc sĩ tài tử”. Từ đó ông đã đưa ra nhận định: “Quan họ là nghệ thuật của thời kỳ quá độ phát triển từ dân ca đến âm nhạc chuyên nghiệp hay quan họ là nghệ thuật âm nhạc bán chuyên nghiệp vẫn song song phát triển với âm nhạc bình dân (dân ca) và âm nhạc chuyên nghiệp ?”

Hát quan họ bao giờ cũng được hát đôi, đôi nam hát đối đáp với đôi nữ theo lối đồng âm. Trong một đôi, cũng được phân công người hát chính - “dẫn giọng” và người hát phụ - “luôn giọng”. Vì vậy, “Trong quá trình ca hát, thường hình thành các cặp nghệ nhân trong một bọn; những cặp này thích ứng với nhau về mặt kỹ xảo ca hát, mức độ thông thuộc các câu hát” [12].

Đối giọng được xem là yêu cầu chủ yếu trong lề lối hát quan họ. Các nhà nghiên cứu đều thừa nhận sự phong phú đa dạng trong giai điệu, trong hệ thống giọng của quan họ là do tác động của quy luật đối giọng trong diễn xướng. Tuy nhiên, vấn đề phân loại giọng, tên gọi của các giọng trong quan họ vẫn chưa thống nhất. Đặc biệt là khối giọng Vặt; nhạc sĩ Nguyễn Đình Phúc và Tú Ngọc còn chưa nhất trí với nhau về những giọng “thuần túy quan họ” và những giọng “ảnh hưởng các loại hát khác” [10]. Mặc dù đã có lúc xác định giọng Vặt (hay vụn) bao gồm tất cả “các giọng linh tinh khác”, là những giọng du nhập từ ngoài vào do yêu cầu của quy luật đối giọng, song đôi lúc lại giới thiệu chúng như những giọng độc lập, cùng với giọng sống, vặt... Các tác giả tỏ ra lúng túng trong việc phân loại và hệ thống hóa các giọng quan họ, có thể do chưa phân định rõ ràng giữa giọng, điệu, làn điệu hoặc hơi... trong khi các nghệ nhân quan họ có thói quen đều gọi tất cả là giọng, kể cả tên của bài !

Tên của 5 giọng lẻ lối giữa các tác giả cũng chưa thống nhất. Theo Nguyễn Đình Phúc là: *Giọng Hừ La, giọng Ngay, giọng Tình Tang, giọng Đường bạn và giọng Lên núi (lên nương)*; Tú Ngọc là: *Hừ là, La rằng (hoặc tôi rằng), Ban lan, Cây gạo v.v...*; Trần Văn Khê là: *giọng Là giăng (Hừ la), tình tang, lên núi, xuống sông, v.v...*; Hồng Thao là: *Hừ la, La rằng, Đường bạn, Tình tang, Cây gạo, Cái hời cái ả...* Trong trình tự, lẻ lối của một cuộc hát đa số thống nhất là: *giọng lẻ lối - giọng sống - giọng vật* và cuối cùng là *Hát giã*. Tuy vậy, một số tài liệu lại có sự khác biệt, thí dụ theo tác giả Toan Ánh thì sau *giọng vật* là đến *giọng Bỉ* (hoặc gọi là *giọng Vĩ*) “*Trai gái quan họ dạo giọng bằng giọng Sống, gắn bó với nhau bằng giọng Vật, và để chia tay nhau họ dùng giọng Bỉ*” [7]. Theo Lê Văn Hảo thì sau *giọng Bỉ* rồi mới đến *Hát giã*: “*Sau khi mỗi bên hát được vài bài giọng vật thì hát sang “giọng bỉ” là một giọng khó hát*”[6]. Trần Văn Khê lại theo một lẻ lối khác: “*Khi hát giã thì phải theo lẻ lối tức là bắt đầu hát các giọng Là giăng (Hừ la) tình tang, lên núi, xuống sông, v.v...Rồi đến các giọng vật, giọng vụn. Khi đêm về khuya mới hát đến giọng huỳnh, giọng hãm...Rồi lúc từ giã hát bài Giã bạn, tỏ tình quyến luyến nhau*” [1]...

Các tác giả còn luận bàn nhiều về lẻ thói, kiểu cách ứng xử, nói năng, ăn mặc của các *liền anh, liền chị* quan họ với những nét vẻ riêng đã hợp thành tính độc đáo, đặc thù trong văn hóa quan họ... Tuy nhiên, những giá trị mà dân ca quan họ có được là do nó có một phong cách riêng được tạo thành bởi những đặc điểm nghệ thuật, mà hàng đầu là đặc điểm âm nhạc .

Có thể nói nhạc sĩ Hồng Thao là người nghiên cứu dân ca quan họ một cách toàn diện nhất. Mặc dù không phải là người khởi đầu, nhưng căn cứ vào các chuyên khảo đăng rải rác trên các tạp chí từ những năm 70, 80 và 90, với hầu hết mọi vấn đề về dân ca Quan họ, đã chứng tỏ tâm sức, tâm huyết của ông dành cho thể loại này.

Ngoài những vấn đề nguồn gốc, sinh hoạt, bảo tồn và phát triển... nhạc sĩ Hồng Thao đã bỏ nhiều thời gian, điền dã, sưu tầm, nghiên cứu, tổng kết những đặc điểm âm nhạc của dân ca quan họ. Trong bài nghiên cứu ***Bàn về giai điệu và thang âm điệu thức Quan họ*** [13], khi nhận xét về yếu tố giai điệu, ông đã nêu được những đặc điểm như: ít có những bước nhảy xa, tiết tấu bình ôn; sự kết thúc bài ca thường là trọn vẹn ở âm bậc I hoặc âm có quan hệ quãng 4 với bậc I của điệu thức; mỗi bài quan họ thường có phần mở đầu, phần phát triển và phần kết thúc rành mạch; và dân ca quan họ phần lớn phổ biến ở *dạng hát* hơn là *dạng ngâm*, và mang nhiều đặc tính của *ca khúc* hơn là *làn điệu* v.v...

Về thang âm - điệu thức, nhạc sĩ Hồng Thao quan niệm là một trong những yếu tố cơ bản hàng đầu tạo thành tính chất điêu luyện, hoàn chỉnh trong dân ca quan họ. Qua khảo sát một khối lượng lớn bài bản quan họ,

ông kết luận: *dân ca quan họ đã ứng dụng chủ yếu nhất và phổ cập nhất là hai thang âm năm cung kiểu IV và kiểu V (tương ứng với điệu thức mang tên Chủy và Vũ trong âm nhạc Trung Hoa) cùng những hình thức giao thoa điệu thức của chúng*; ông đề xuất phương pháp xác định âm gốc theo luận điểm của Girshman, cũng như một số ký hiệu bổ sung trong việc ký âm nhạc quan họ... Ngoài ra, trong một bài khác: ***Dân ca Quan họ, giao lưu nghệ thuật*** [18], ông còn tổng kết 5 phương thức mà Quan họ đã tiếp thu, sáng tạo, quan họ hóa nghệ thuật “ngoài Quan họ” để làm phong phú cho phong cách của mình.

Trong một bài khảo cứu: "***Con sáo sang sông***" theo phong cách ***Quan họ Bắc Ninh*** [14] nhạc sĩ Văn Cao chỉ đề cập riêng đến vấn đề đặc điểm âm nhạc trong đường nét giai điệu dân ca quan họ. Ông đã nêu dẫn 2 âm hình điển hình được sử dụng thường xuyên trong các bài hát (mà ông ký hiệu là âm hình **a** và âm hình **b**) và cho đó “là một quan hệ bất biến trong cấu trúc dân ca quan họ, tạo nên phong cách riêng, một nét khu biệt, bên những bài ca của các địa phương khác”. Đó là “âm hình(**a**) tạo nét nhạc vượt lên quãng 4 và lách tiếng (?), và âm hình(**b**) lách quãng 3 thứ đổ xuống”. Nhạc sĩ còn xác định: “Trong quan họ, âm hình **a** thường dùng để mở câu và phát triển câu nhạc, âm hình **b** khép lại và dùng để phát triển”.

Nhạc sĩ Đỗ Nhuận trong ***Người sáng tác âm nhạc đối với Quan họ*** [21] cho yếu tố quan trọng trong nhạc quan họ là Thơ: "*Nhạc quan họ để ra từ lời thơ quan họ*". Nhận xét bài ca quan họ, ông cho rằng, "*một điều trước tiên nổi lên, là nó tạo ra được màu quan họ. Nếu chỉ nhìn, phân tích về quãng (phần lớn đi liền bậc), hình tiết tấu (sơ đồ đi toàn làn sóng êm), điệu thức (mông lung trông thứ) thì chỉ mới thấy là nó thuộc loại chung của các nhạc tình*". Cái mà nhạc sĩ Đỗ Nhuận gọi là *màu quan họ*, ở đây, là việc "*chỉ thông qua tiếng hát của chính người quan họ, đó là vô vàn những âm hưởng vô hình, những luyến láy, những glissandi nhỏ nhất, những các rung rinh ngậm, tạo ra một thứ âm sắc vô cùng đặc biệt, nghe hát lên thì thấy, nhưng ghi ra (dù tỉ mỉ, chi tiết nhất) rồi đem xướng lên, hoặc tấu vào các đàn cung 1/2 cung, thì hương vị quan họ mất hết, hoặc gần hết... mức độ phức tạp này, ở quan họ thuộc loại cao nhất*". Có một vài chi tiết ông nêu ra và sử dụng thuật ngữ khó hiểu. Chẳng hạn, "*đứng về tác khúc, thường dùng nhiều thủ pháp nguyên âm thay cho lời có nghĩa. Một phạm trù xếp vào loại chung là vocalise (xướng nguyên âm: hỏi ư, hạ ối ư)... đã đóng vai trò làm cân bằng cấu trúc, đồng thời gây mênh mông thêm*".

Một đặc điểm phổ biến trong âm nhạc dân gian Việt Nam: là dân ca, khi diễn xướng không nhất thiết phải có nhạc cụ, nhất là dân ca người Việt (Kinh). Hát quan họ, nếu không có nhạc cụ đệm, thì cũng được xem như là một đặc tính vốn có của thể loại. Tuy nhiên, nhạc sĩ Đỗ Nhuận lại cho rằng:

" không phải do trình độ quan họ không biết dùng sáo nhị, không phải vùng quan họ không có người biết đàn, sáo, trống, phách. Đây là có dụng ý rồi: Vụ thưởng thức thơ - nhạc tới mức cao, thuần túy, không muốn nghe đàn. Bê đàn vào có thể làm loãng đi những cái ngân nga sâu kín của lời thơ tỏa ra".

Gs. Tú Ngọc - một trong những người khởi đầu việc nghiên cứu dân ca quan họ, cũng đã từng đề cập các vấn đề trên trong những khảo cứu của mình. Khi nói đến những đặc điểm âm nhạc trong quan họ, thì nhạc sĩ cho rằng, trước hết cần nói đến *tư chất của giai điệu* và phương thức trình bày giai điệu đó. "*Giai điệu quan họ thường được cấu trúc bằng những mô típ lèo lượn (những âm hình thêu)... những giai điệu lèo lượn thường lại kết hợp với nhịp độ chậm nên rất thích hợp với nội dung của cảm xúc trữ tình sâu lắng và tinh tế - cung điệu tình cảm chủ đạo trong quan họ*". Một đặc điểm khác, phổ biến trong âm nhạc quan họ "*là lối bố cục hai phần trong một bài hát. Phần đầu của nhiều bài quan họ là một đoạn nhạc có tính chất ngâm ngợi được gọi là bỉ. Phần thứ hai của bài hát được coi là thân bài. Trong thân bài giai điệu thường tương phản với phần bỉ đầu bởi tính chất mạch lạc của nhịp điệu và nhịp phách*".

Cũng như vấn đề thang âm, Tú Ngọc chỉ nhận xét: "*Giai điệu trong nhiều bài hát quan họ được xây dựng trên các loại thang âm 5 cung không có bán âm. Có bài chỉ một loại thang âm nhưng có bài lại dựa trên một vài thang âm theo lối chuyển dịch từ dạng thang âm này sang dạng thang âm khác, mà độc đáo nhất trong âm nhạc quan họ, là sự chuyển dịch thang âm xuất hiện vào lúc gần cuối, gọi là **câu đổ***". Ông cũng cho biết, thỉnh thoảng có những bài dùng thang âm có bán âm, và cũng chỉ được dùng trong hai trường hợp là ở những cụm âm luyến lên hoặc xuống và ở những chỗ kết câu, kết đoạn. v.v...

Có lẽ thú vị nhất là sự việc nhạc sĩ Nguyễn Viêm, và sau đó là nhạc sĩ Hồng Thao với các bài viết đăng trên tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật trao đổi, tranh luận với nhạc sĩ Lê Yên về phương pháp phân tích, tìm hiểu giá trị nghệ thuật trong âm nhạc quan họ. Ở đây, các tác giả của bài viết đã bộc lộ rõ quan điểm, nhận thức của mình về phương diện nghiên cứu thể loại dân ca này.

Nhạc sĩ Lê Yên với bài viết ***Qua việc phân tích mấy bài Quan họ*** [15], đã nêu một phương pháp phân tích dân ca mà ông gọi là "*phương pháp hoàn chỉnh*", "*phương pháp toàn diện*", kết hợp phân tích cả lời lẫn nhạc, không tách bạch từng phần riêng biệt. Vì theo ông, "*Không hiểu lời thì đừng hòng hiểu được nhạc... nếu nghiên cứu nhạc tách khỏi lời, thì chúng ta cũng chỉ tìm ra được một kết luận rất khô khan và phiến diện*". Để dẫn chứng cho sự hoàn chỉnh của phương pháp này, nhạc sĩ đã phân tích, mổ xẻ tương đối

sâu vào kết cấu của mấy bài quan họ “*Cây trúc xinh*”, “*Qua cầu gió bay*”... và đã “vô cùng kinh ngạc khi phát hiện được những điều “then chốt” của vấn đề.

Nhạc sĩ Nguyễn Viêm trong bài *Bàn về giá trị của một bài hát* [16] đã tán thành với cách đặt vấn đề và phương pháp phân tích mà nhạc sĩ Lê Yên đề xuất. Đồng thời ông cũng nêu lên những điểm chưa nhất trí đối với các nhận định của Lê Yên về mối quan hệ giữa lời và nhạc, mà ông cho là quá tuyệt đối...

Nhạc sĩ Hồng Thao thì bộc lộ rõ hơn quan điểm đối kháng của mình trong bài *Nhân việc phân tích mấy bài Quan họ* [17]. Mặc dù ông vẫn công nhận phương pháp phân tích trên là hợp lý, nhưng không tán thành quan niệm thực hiện phương pháp của nhạc sĩ Lê Yên. Ông đã dẫn chứng nhiều bài quan họ, nêu nhiều thực tế sinh hoạt diễn xướng dân gian, những hạn chế của nghệ nhân, những đặc tính, đặc điểm của dân ca nói chung và quan họ nói riêng... để làm rõ tính tương đối ngẫu nhiên, tương đối tùy tiện trong sinh hoạt dân ca cũng như vai trò tương đối độc lập của từng yếu tố trong dân ca quan họ. “*Do chưa nhận rõ chức năng sở trường của lời và nhạc trong dân ca. Lê Yên đã chặt vụn lời ca ghép vào từng âm hình giai điệu tương ứng, cụ thể rồi tưởng tượng, tán dương*”. Hồng Thao còn phê phán luôn cả Nguyễn Viêm “*khi phân tích cụ thể cũng như Lê Yên, hình như Nguyễn Viêm vẫn muốn bắt câu và tiết của âm nhạc phải lệ thuộc vào câu và tiết của lời ca*”. Còn với quan điểm của nhạc sĩ Lê Yên, thì Hồng Thao thẳng thừng kết luận: “*...do làm cái ngẫu nhiên là tất nhiên, làm cái hiện tượng là bản chất, nên trong phân tích nhiều khi đã đi quá xa*”.

Dù sao, đó cũng là một thái độ thẳng thắn đáng trân trọng. Căn cứ vào số xuất bản của tạp chí, số lượng trang của bài viết (12tr), có thể thấy nhạc sĩ Hồng Thao đã có sự chuẩn bị kỹ càng, nghiêm túc, không hấp tấp vội vàng. Bởi vì hai năm sau, kể từ khi nhạc sĩ Lê Yên công bố bài nghiên cứu của mình (1974), nhạc sĩ Hồng Thao mới có bài viết trao đổi này (1976).

Đối với nhạc sĩ Lê Yên, thái độ tôn trọng dân ca nhạc cổ, đã thể hiện nhiều bằng những quan niệm, những tìm tòi cẩn trọng, nghiêm túc trong các bài nghiên cứu của ông. Vấn đề này, năm 1985 nhạc sĩ cũng đã có dịp trở lại cùng với những phân tích, dẫn chứng phong phú, sinh động khác mà ông gọi là để bổ sung cho bài *Qua việc phân tích mấy bài quan họ* công bố năm 1974 và “*nhân tiện để gián tiếp trả lời bạn Hồng Thao đã bắt bẻ tôi*”³. Tuy nhiên, đôi lúc ông hơi bị tình trạng đề cao quá mức, bác học hóa hết thảy (hoặc một số) yếu tố nào đó trong dân ca nhạc cổ. Chẳng hạn nói về sự “bí

³ Lê Yên. Mấy vấn đề âm nhạc trên những chặng đường tôi qua. Nghiên cứu Nghệ thuật số 1 - 1985.

hiếm” của các điệu thức trong hát Tuồng, mà ông cố gắn vào các *hành* trong Ngũ hành với một cơ sở lý luận không mấy thuyết phục lắm.⁴

Ông luôn nói sự ảo diệu, tuyệt diệu của âm nhạc cổ truyền Việt Nam mà ông đã khám phá, và sự lỗi thời của hệ thống lý thuyết âm nhạc cổ điển châu Âu; phê phán những người nghiên cứu nhạc cổ truyền lấy tiêu chuẩn thước đo bằng nhạc lý phương Tây... Nhưng trong hết thấy mọi vấn đề mà ông nghiên cứu đều không thoát khỏi cơ sở lý thuyết, tiêu chuẩn thẩm mỹ của âm nhạc cổ điển châu Âu:

“- *Khi cô Hai định bụng nói dối, thì lúng túng, ngập ngừng, buông lỏng về âm át ; còn,*

- *Khi anh Hai dặn cô Hai về nhà nói dối, thì cô Hai bình tĩnh, kết đàn hoàng về âm chủ !...Thật là một sự tính toán chính xác, theo nội dung lời mà đặt từng nốt nhạc cho hợp tình (tình cảm) và hợp lý (nhạc lý, lô-gích âm nhạc), chứ đâu phải dân ca là lúc nào và chỗ nào cũng tùy tiện ? ”⁵. Để phân tích âm nhạc Chèo ông không ngần ngại sử dụng ký hiệu hợp âm theo lối hòa âm công năng: “ Trong Sấp chọt cũng kết về s như vậy: **đVII - s !** để gây kịch tính đột ngột... Trong Ru kệ: - Trỏ 1 kết bằng **TSVI – Đ**⁶... Trỏ 2 kết bằng **TSVI - T**... Trỏ 3 kết bằng **SII- T**... Trong Văn xô (binh lửa).. Trỏ 1, 2, 3 kết bằng **đ7 - t**... Trỏ 4 kết bằng **t - s**... Đúng rồi ! Má đào trong binh lửa, làm sao **ổn định** mà về **t** được?⁷ v.v và v.v...*

Vấn đề này, trước đây Gs Trần Văn Khê đã có đề cập trong việc phê bình ông Nguyễn Tiến Chiêu, khi ông này đặt hợp âm cho bài Trống Cơm: “Tại sao lại có hợp âm? Bài hát Việt thuộc về loại đơn âm (*monodique*) chứ có phải loại đa âm (*polyphonique*) đâu mà có hợp âm... Áp dụng những luật hòa âm Âu Châu để phân tách một bài ca Việt chẳng khác nào đem một bài hát Âu Châu ra mà nói đoạn nào theo điệu Bắc, đoạn nào theo điệu Nam...” Ông Nguyễn Tiến Chiêu khi phân tích bài Trống Cơm đã đặt câu hỏi : “Ai dám bảo rằng dân tộc ta từ ngàn xưa không thông hiểu những quy tắc về nhạc lý? ”, Trần Văn Khê lại chất vấn: “Nhạc lý nào? Nhạc lý Âu, Mỹ hay là nhạc lý Việt, nhạc lý Á Châu?” [20].

Đây là một thực trạng vẫn tồn tại trong nghiên cứu lý luận âm nhạc cổ truyền Việt Nam. Chính nhạc sĩ Hồng Thao, nhà nghiên cứu âm nhạc dân gian dày dặn cũng từng quan niệm trong một khảo cứu về dân ca quan họ: “...có một số quy luật phổ biến gần như của chung toàn nhân loại. Chẳng hạn đó là nguyên tắc tương phản, nguyên tắc nhắc lại, bố cục ba đoạn, v.v... Một số quy luật về tư duy công năng điệu thức, những cảm giác về

⁴ Lê Yên. Những vấn đề cơ bản trong âm nhạc Tuồng. Nxb Thế Giới. Hà Nội - 1996 tr 42, 43

⁵ Lê Yên. Mấy vấn đề âm nhạc ...(đã dẫn)

⁶ Trích nguyên : **đVII - s ; TSVI - Đ**...

⁷ Lê Yên. Mấy vấn đề âm nhạc trên những chặng đường tôi qua. Nghiên cứu Nghệ thuật số 2 - 1985.

điệu tính, về những quãng thuận và nghịch, về những âm ổn định và bất ổn định... là những thứ không phải của riêng ai, của riêng một dân tộc nào” [13]. Chẳng hay đây là những quy luật của truyền thống âm nhạc nào, hay tất cả đều là những quy luật cơ bản trong nền tảng lý thuyết âm nhạc cổ điển châu Âu, mà người Việt Nam chỉ mới làm quen (và trở thành thói quen) từ đầu thế kỷ XX này!

Nói chung, trong bài khảo cứu ***Bàn về giai điệu và thang âm điệu thức Quan họ*** [13], nhạc sĩ Hồng Thao hầu như hoàn toàn dựa trên các kết quả nghiên cứu về thang âm điệu thức của các nhà nghiên cứu nước ngoài như Kulakovskij, Spasobin, Girshman, mà những luận điểm liên quan đến điệu thức 5 cung như: *luân chuyển trưởng thứ ; điệu thức 5 cung trưởng, điệu thức 5 cung thứ ; âm gốc và bán gốc...* đã được ông dùng làm cơ sở để lý giải các hiện tượng năm âm trong âm nhạc quan họ. Đây chẳng qua cũng chỉ là hệ thống năm âm phổ biến trong các truyền thống âm nhạc khác nhau ở phương Đông, nhưng được xem xét dưới tiêu chuẩn thước đo của hệ âm bình quân cũng như nền tảng lý thuyết của nó. Cách xem xét này, đối với âm nhạc cổ truyền dân gian, càng nghiên cứu sâu bao nhiêu thì càng lún sâu vào gông cùm của hai thể điệu: *Trưởng - Thứ*, và các hiện tượng năm âm phong phú trong âm nhạc cổ truyền, sẽ chỉ là những vệ tinh xoay quanh và hướng đến một điệu thức trung tâm duy nhất là điệu thức 7 âm diatonique tiêu biểu trong âm nhạc cổ điển (hay cổ truyền) châu Âu !!

Vấn đề bảo tồn, phát triển

Nghiên cứu tự thân đã bao hàm cả ý nghĩa bảo tồn. Ở đây không nêu ra những cách thức, phương pháp bảo tồn và phát triển dân ca quan họ đã được đề xuất trong các bài nghiên cứu, mà chỉ nhặt ra một số ý kiến có tính chất phê phán, tán đồng những khuynh hướng, hoặc những ý tưởng có liên quan đến vấn đề gìn giữ và phát triển quan họ.

Không chỉ trong dân ca quan họ, mà cả trong âm nhạc dân tộc cổ truyền nói chung, vấn đề bảo tồn, phát triển, nhất là việc *phát triển nâng cao*, đã tồn tại những quan điểm khác nhau, nếu không muốn nói là đối chọi nhau. Cố nhiên, những quan điểm này - thái độ đối xử với dân ca nhạc cổ, không thoát khỏi sự chi phối theo từng giai đoạn xã hội nhất định, mà cụ thể, là biến chuyển theo những chủ trương, đường lối của Đảng và Nhà nước trong từng thời kỳ khác nhau.

Bài viết ***Nâng cao và phát triển Quan họ*** [19] từ năm 1956, nhạc sĩ Nguyễn Đình Tấn đã nêu lên những nguyên nhân khác nhau, được xem như là động lực dẫn đến sự phát triển trong dân ca quan họ. Trong đó, *dị bản* (theo cách gọi ngày nay), là một yếu tố có tính chất quyết định. Trường hợp bài *Tình bằng có cái trống cơm* (một bài hát được tái hiện lại bằng ký ức của một diễn viên văn công quân đội năm 1954, mà hiện nay vẫn được coi

là một bài hát hay trong danh mục dân ca quan họ), mà sự thêm thắt, sáng tạo do không nhớ lại được nguyên vẹn, theo ông, cũng là một cách phát triển quan họ. Từ những đặc điểm vốn có của dân ca, là tồn tại theo phương thức truyền khẩu, các làn điệu luôn vận động, mỗi ngày một khác, không đứng ÿ một chỗ. Nhạc sĩ Nguyễn Đình Tấn cho rằng, trong quan họ còn rất nhiều bài chưa tập trung cô đọng, chưa gọn về nội dung và hình thức, nó chậm chạp, thể hiện nhịp sống bình thường ngời hát chơi khi nhàn rỗi, thiếu sức mạnh. Yêu vốn cổ nhưng không "tòng cổ" một cách thiếu phê bình, việc phát triển, nâng cao sẽ làm cho quan họ phong phú và thích hợp với nhịp sống hiện đại. Theo nhạc sĩ, "nâng cao dân ca, là sửa chữa nhạc và lời một số bài cho thích hợp,⁸ như vậy mới làm sống lại một cách thích hợp với đòi hỏi của quần chúng... làm như vậy cũng như người hát quan họ sáng tạo mà thôi, chỉ cần đi sát quần chúng, luyện tình cảm mình là tình cảm của nhân dân, học tập thắm nhiều dân ca lấy đó kết hợp khoa học, sáng tạo để nâng cao". Quan điểm đó, những năm sau này ít được ủng hộ hơn, thậm chí phủ nhận sự xâm phạm vốn cổ theo cách trên, dù chỉ là việc đặt lời mới, dựng thành vở diễn sân khấu, như ý kiến nhạc sĩ Đỗ Nhuận dưới đây: "*cũng như với dân ca nói chung, thái độ của chúng ta là không nên làm phương hại tới bản chất, tính cách của nó. Tiếp thu phát triển quan họ mà đem kịch tính hóa nó thành nhạc sân khấu, làm lời mới dù có nội dung thúc đẩy sản xuất nhưng ít chất thơ, mà chỉ chút chữ, bỏ đi cái thoáng chữ của quan họ, gán hồ đồ cho nó là lẽ mề... là đánh mất cái tinh tế của nó, làm thô kệch quan họ... Tôi không muốn đặt lời mới vào điệu quan họ gốc.*" [21]

Nhạc sĩ Hồng Thao trong ***Quan họ, công việc gìn giữ và phát triển*** [24] không cho bài *Bèo dạt mây trôi* và *Tình bằng có cái trống cơm* là quan họ. Theo ông, bài *Bèo dạt mây trôi* chưa bao giờ được lưu truyền trong các "*liền anh liền chị*" quan họ, còn bài *Trống cơm* thì chính nghệ nhân quan họ Bắc Ninh gọi là *Quan họ bộ đội*. Ông gọi đó là những bài *quan họ róm* mà tính chất nội dung nghệ thuật rõ ràng khác hẳn những bài quan họ đích thực. Trường hợp bài *Người ơi người ở đừng về* rõ ràng là một dị bản của bài *Chuông vàng gác cửa tam quan*. Tác giả Trần Minh đã phân tích về nhạc và lời của hai bài này và đã tỏ ra rất tinh tế khi phê phán dị bản (mà ông gọi là bài "*cải biên*") đã làm mất tính chất quan họ, là dung tục, theo thị hiếu tiểu tư sản...[23], nhưng ông quên rằng, dị bản là đặc tổ của dân ca, vì vậy không có cái gọi là "*bản gốc*" (mà ông đã nhắc đi nhắc lại có chủ ý nhiều lần khi phân tích) trong thành phần âm nhạc được lưu truyền bằng phương thức truyền khẩu này. Nhạc sĩ Nguyễn Viêm cũng chỉ đồng ý với tác giả Trần

⁸ Chỗ gạch chân là của chúng tôi.

Minh việc thay đổi lời ca ở bản cải biên là chưa thật quan họ lắm, “chưa nắm được sinh hoạt văn hóa quan họ”.

Trong lĩnh vực *sáng tác mới* có dựa trên chất liệu âm nhạc quan họ, nhà nghiên cứu Hồng Thao lại tỏ ra "khó tính" đối với một số **ca khúc mới** đã đời sống riêng trong lòng công chúng, kể cả công chúng trên quê hương quan họ: “Bài *Những cô gái Quan họ* của Phó Đức Phương thiên về mang “tính chèo”. Bài *Làng Quan họ quê tôi* của Nguyễn Trọng Tạo và Nguyễn Phan Hách cũng không mang được “tính quan họ” bởi một lẽ đáng tiếc là nó đã bị phát triển từ âm hưởng bài *Bèo dạt mây trôi* (nếu tôi không lầm), một bài hát vốn bị hiểu sai là “dân ca Quan họ” [24]. Chúng tôi nói nhạc sĩ Hồng Thao “khó tính” là vì: Hai nhạc sĩ trên có tội tình gì trong việc sáng tác một *ca khúc mới về cuộc sống mới* trên quê hương Quan họ? Họ không hề làm cái công việc *sửa chữa, cải biên* hoặc *nâng cao* một làn điệu quan họ cổ truyền nào. Họ chỉ biết sáng tác theo cảm xúc theo đề tài và tác phẩm của họ hoàn toàn là một *bài hát mới* như một *ca khúc phổ thông* hiện nay mà thôi. Như vậy, liệu sẽ đối xử thế nào với bài *Thu trên đảo Kinh châu* của Lê Thương và nhất là một số lớn bài quan họ trong khối giọng *Vật*, là khối giọng gồm rất nhiều bài có nguồn gốc miền Trung, miền Nam đã được Quan họ hóa. Hoặc kể cả bài *Con sông Vị Thủy* được biết là do nghệ nhân quan họ Nguyễn Đức Sôi sáng tác dựa trên âm điệu bài *Đường trường vị thủy* của *Hát chèo*, mà hiện nay vẫn được coi như một làn điệu quan họ cổ? Có nhiên không thể so sánh những ca khúc “*cải cách*” được sáng tác hoàn toàn bằng thủ pháp của Tây, với các làn điệu dân ca đã trải qua thời gian và sự mài giũa của các nghệ nhân Quan họ.

Sửa chữa, cải biên dân ca để gọi là *nâng cao* như ý kiến của nhạc sĩ Nguyễn Đình Tấn [19], hoặc *nệ cổ* đến mức khắt khe với các *bài hát mới* thuộc lĩnh vực *tân nhạc*, thấy đều là thái độ cực đoan trong nghiên cứu phê bình âm nhạc dân gian. Riêng vấn đề sáng tác bài Quan họ mới thì Lê Danh Khiêm trong bài viết về ***Hiện tượng sáng tác Quan họ, miêu tả và suy nghĩ*** [25] đã nói : “*cũng như sáng tác các bài quan họ mới vốn đã được bàn luận từ lâu và ở nhiều loại hình diễn đàn khác nhau. Lý thuyết, tranh luận, thử nghiệm, giám định... đều không ít. Nhưng tới nay, ánh sáng về một giải pháp mang tính thực tiễn cho vấn đề này hầu như vẫn chưa mấy sáng tỏ*”.

Năm 1976, trên tập san Khoa học Xã hội của Việt kiều ở Pháp, Gs. Trần Văn Khê, qua những tài liệu sách, báo viết về quan họ, cùng chuyến đi điền dã, thực tế tại Bắc Ninh, đã có những nhận xét tổng quát về quá trình nghiên cứu, gìn giữ dân ca quan họ trong bài ***Sau khi thăm quê hương Quan họ*** [22] Ông đã nêu ra 6 ưu điểm trong công tác sưu tầm, nghiên cứu và cho là : “*đáng làm gương cho các công tác nghiên cứu âm nhạc dân tộc*

trong nước ta và cho cả các nước khác về mặt phương hướng và đường lối, nhất là cách nghiên cứu tập thể, tổng hợp và toàn diện rất đúng với phương pháp nghiên cứu của môn dân tộc nhạc học ngày nay”. Đồng thời, Gs cũng nêu lên 6 nhược điểm, gọi là *Vài khó khăn* do điều kiện đất nước trong thời chiến tranh... Mặc dù là nhà nghiên cứu người Việt ở nước ngoài, trong đánh giá không khỏi có phần chủ quan, nhưng ông đã nhận xét đúng với thực tế nghiên cứu dân ca quan họ từ trước đến thời bấy giờ (giai đoạn từ 1956 đến 1976). Một trong 6 cái *khó khăn* đó, là cho rằng “*tôi chưa đọc được những bài nghiên cứu tường tận về cách phát âm, cách lấy hơi, cách ngân nga luyến láy trong quan họ, những bài tiểu luận về thang âm, thức điệu, tiết tấu, những chữ lót chữ đệm, cũng như chưa thấy những bài phân tích về cách cấu trúc, chuyển hệ, chuyển điệu trong các bài hát quan họ*”.

Vấn đề này, đến năm 1992, trên tạp chí Văn Nghệ Hà Bắc [24] nhạc sĩ Hồng Thao, trên phương diện là *người trong cuộc*, đã tổng kết, bình luận một cách chi tiết và đầy đủ hơn. Thậm chí, ông còn vạch ra sự lệch lạc, *xuống cấp một cách bi đát* của một đơn vị nghệ thuật quan họ ngay trên quê hương quan họ (Đoàn dân ca Quan họ Hà Bắc) vào những năm 80. Vài trong những cái xuống cấp nhạc sĩ Hồng Thao nêu ra, có thể kể là trong các chương trình biểu diễn của Đoàn đã nhập nhằng, lộn xộn, không phân biệt rõ đâu là *dân ca Quan họ cổ truyền*, đâu là *phần dân ca ngoài quan họ* (như *Cò lả, Ví giặm thương*), đâu là *phần sáng tác mới* (như *Làng quan họ quê tôi, Đi chùa Hương*)... và Đoàn từ hướng nghệ thuật ca nhạc dân gian đi chệch sang hướng sân khấu, xây dựng vở diễn v.v...

Trong bài *Xe chỉ luôn kim, một giả thiết* [26], ngoài việc nêu ý kiến của một số nhà nghiên cứu cho rằng *Xe chỉ luôn kim* dựa theo âm điệu của bài *Lý tiểu khúc*, dân ca Trữ Thiên. Tác giả Đức Hiền đã đưa ra hai giả thiết cho lý do giao thoa đó. Đặc biệt còn giả định thêm về thời điểm ra đời căn cứ vào tiếng đệm bằng chữ nhạc cổ truyền: *U, xang, xê, cồng, phan...*

Đáng lưu ý, và đây cũng là một trong những hiện tượng độc đáo hiếm có trong di sản văn hóa dân tộc: so với các thể loại dân ca khác trong dòng âm nhạc cổ truyền dân gian Việt Nam, yếu tố “*đôi đáp - giao duyên*” đa phần là “*đôi lời*” – bằng văn vẻ, nhưng *đôi đáp* trong Quan họ là “*đôi giọng*” – bằng âm nhạc.

Vĩnh Phúc (Bùi Ngọc Phúc)

THỨ TỰ TÀI LIỆU

- [1] Trần Văn Khê. Hát quan họ.
T/c Bách khoa số 43, tháng 10/1958.
- [2] Nguyễn Tiên Chiêu. Tìm hiểu nguồn gốc Quan họ Bắc Ninh (*phần 2*)

- T/c Bách khoa số 65, tháng 9/1959.
- [3] Nguyễn Đình Phúc. Đề góp phần vào nghiên cứu Quan họ.
Tập san Văn hóa số 11/1961.
- [4] Quang Lộc. Thử tìm hiểu nguồn gốc dân ca Quan họ.
Sáng tác Hà Bắc số 9/1978.
- [5] Hồng Thao. Quan họ, tên gọi và nguồn gốc.
Văn nghệ Hà bắc số 2/1990.
- [6] Lê Văn Hảo. Vài nét về sinh hoạt Quan họ trong truyền thống văn
hóa dân gian.
T/c Đại học số 33/1963.
- [7] Toan Anh. Hội Lim với tục hát Quan họ.
Nguyệt san Phương Đông số 31, 32. 1,2/1974.
- [8] Hồng Thao. Quan họ, lẽ lối sinh hoạt.
Văn nghệ Hà Bắc số 1/1991.
- [9] Nguyễn Đình Phúc. Các giọng Quan họ
Văn nghệ số 114/1956.
- [10] Nguyễn Đình Phúc. Thêm vài ý kiến về giọng Quan họ.
Tập san Âm nhạc số 10, 11/1956.
- [11] Tử Phác. Góp ý kiến về Quan họ.
Tập san Âm nhạc số 10, 11/1956.
- [12] Tú Ngọc. Những bài hát giao duyên (Phần Quan họ Bắc Ninh).
T/c Âm nhạc số 4/1982.
- [13] Hồng Thao. Bàn về giai điệu và thang âm điệu thức Quan họ.
T/c NCNT số 1/1982.
- [14] Văn Cao. “Con sáo sang sông” theo phong cách Quan họ Bắc Ninh.
T/c NCNT số 3/1985.
- [15] Lê yên. Qua việc phân tích mấy bài Quan họ.
T/c NCNT số 2/1974.
- [16] Nguyễn Viêm. Bàn về giá trị của một bài hát.
T/c NCNT số 4/1974.
- [17] Hồng Thao. Nhận việc phân tích mấy bài Quan họ.
T/c NCNT số 1, 2, 3/1976.
- [18] Hồng Thao. Dân ca Quan họ, giao lưu nghệ thuật.
Văn nghệ Hà Bắc số 1/1992.
- [19] Nguyễn Đình Tấn. Nâng cao và phát triển Quan họ.
Tập san Âm nhạc số 10, 11/1956.
- [20] Trần Văn Khê. Nhận đọc bài “Trắng cơm” của ông Nguyễn Tiên Chiêu.
T/c Bách khoa số 78, 79/1960.
- [21] Đỗ Nhuận. Người sáng tác âm nhạc đối với Quan họ.
T/c NCNT số 10,11, 12/1976.

- [22] Trần Văn Khê. Sau khi thăm quê hương Quan họ.
Tập san Khoa học Xã hội số 1 tháng 11/1976.
- [23] Trần Minh. Về bài dân ca “Người ơi người ở đừng về”.
T/c Âm nhạc số 1/1977.
- [24] Hồng Thao. Quan họ, công việc giữ gìn và phát triển.
Văn nghệ Hà Bắc số 3/1992.
- [25] Lê Danh Khiêm. Hiện tượng sáng tác Quan họ, miêu tả và suy nghĩ.
Văn nghệ Hà Bắc số Xuân Giáp Tuất 1994.
- [26] Đức Hiền. “Xe chỉ luôn kim”, một giả thiết.
T/c NCNT số 9/1996.

