

## Bài bản Quan họ - hiện tượng dị bản

Cho đến nay không thể biết thật chính xác con số về làn điệu, cũng như lời ca Quan họ. Số lượng này luôn luôn biến đổi, khi tăng, khi giảm, bởi vì nhân dân không ngừng sáng tạo thêm những làn điệu và lời ca mới để ứng dụng trong những canh hát kéo dài thâu đêm suốt sáng (song song với quá trình gọt giũa, trau chuốt chúng về chất lượng nghệ thuật); mặt khác một số bài Quan họ kém chất lượng tất sẽ bị lu mờ dần qua thời gian thử thách, thậm chí có bài bị đào thải ngay sau khi vừa ra đời, vì ngay từ phút đầu nó đã không hề được sự hưởng ứng, sự công nhận của những "liền anh, liền chị" Quan họ.

Số lượng *âm điệu cơ bản* (có nghĩa là không kể đến những dị bản) của dân ca Quan họ mà ngày nay chúng ta còn có thể khai thác (phụ thuộc phần lớn vào trí nhớ của nghệ nhân) là khoảng 174.

Là nghệ thuật dân gian, dân ca Quan họ có đầy đủ tính truyền miệng và tính tập thể, tính truyền thống và tính sáng tạo, với sự tham gia chính lý, cải biên của nhiều người, ở nhiều nơi, qua nhiều thế hệ trước sau, do đó mà nó có nhiều dị bản.

Những dị bản trong dân ca Quan họ không phải chỉ có sự khác nhau về lời ca, về giai điệu âm nhạc, chúng còn có sự khác nhau về thang âm, về tiết tấu, về bố cục, về những thủ pháp sáng tạo.

Những dị bản của dân ca Quan họ biểu hiện rất đa dạng:

*Một là*, những vùng hoặc những làng Quan họ khác nhau có những cách ca hát Quan họ khác nhau. Tình trạng ấy bắt nguồn trước hết từ một thực tế là mỗi vùng Quan họ chịu một ảnh hưởng riêng trong quá trình giao lưu văn hoá văn nghệ khác với truyền thống của những vùng khác. Nhân dân mỗi vùng Quan họ thường không chỉ sinh hoạt văn hoá Quan họ. Ngoài dân ca Quan họ, họ thường còn sinh hoạt một đôi thể loại nghệ thuật âm nhạc khác như hát Ví, hát Tuồng, hát Chèo... Chẳng hạn nhân dân Thị Cầu, ngoài Quan họ, xưa kia còn hát Ví, hát Tuồng, nhân dân Ngang Nội, ngoài Quan họ, xưa kia còn hát Chèo. Trong điều kiện ấy, âm hưởng của Ví, của Tuồng không tránh khỏi ảnh hưởng tới tiếng hát Quan họ ở vùng Thị Cầu, âm hưởng của Chèo không thể không ảnh hưởng tới tiếng hát Quan họ ở vùng Ngang Nội.

Thêm nữa, mỗi vùng Quan họ thường có một vài nghệ nhân Quan họ có tài năng sáng tạo và diễn xướng, giữ vai trò như những "con chim đầu đàn". Tài năng của những nghệ nhân đầu đàn này đã có ảnh hưởng không ít đến những nghệ nhân khác trong vùng, tạo nên một kiểu sáng tác và diễn xướng khá riêng biệt cho mỗi vùng Quan họ.

*Hai là*, những cặp Quan họ khác nhau có những cách ca hát Quan họ khác nhau. Cách hát của mỗi nghệ nhân (hoặc mỗi cặp nghệ nhân) gắn liền với tài năng, thị hiếu riêng và vốn nghệ thuật của nghệ nhân ấy. Người này ưa hát luyến láy, đệm lót theo kiểu này, người khác lại thích hát ngắt câu, nhả chữ theo kiểu khác, phù hợp với ý muốn của mình, phù hợp với tiêu chuẩn thẩm mỹ mà mình tự đặt ra và nhằm đạt tới.

Vốn nghệ thuật của những nghệ nhân Quan họ không phải là đồng đều. Nghệ nhân này thì vừa chơi Quan họ, vừa hát Ví nghệ nhân khác thì vừa chơi Quan họ lại vừa hát Tuồng. Điều đó đã góp phần tạo nên cho mỗi nghệ nhân Quan họ một cách hát Quan họ riêng.

*Ba là*, những thế hệ Quan họ khác nhau có những cách ca hát Quan họ khác nhau. Thông thường, so với thế hệ già thì thế hệ trẻ hát Quan họ với tốc độ nhanh hơn, âm vực được mở rộng hơn, những tiếng phụ và tiếng đưa hơi được lược bớt...

*Bốn là*, với một người Quan họ cũng có những cách hát khác nhau trong những thời kỳ khác nhau. Khi một nghệ nhân Quan họ hát nhiều lần một bài Quan họ nhất định, thì không có những lần hát hoàn toàn giống nhau. Những cách hát khác nhau qua những thời kỳ khác nhau của một nghệ nhân đối với một bài Quan họ nhất định, phụ thuộc từ những tình cảm và hứng thú đột biến, từ sức khoẻ thay đổi từng ngày liên quan đến khả năng lấy hơi và phát âm của nghệ nhân. Nhiều khi, đó là những trường hợp nằm ngoài ý thức sáng tạo của nghệ nhân Quan họ. Tuy nhiên, có rất nhiều trường hợp lần hát trước khác với lần hát sau là do tính sáng tạo có ý thức của nghệ nhân,

Lề lối hát đối đáp theo trình tự (mà chúng ta đã biết) trong dân ca Quan họ hình thành ra sao, điều đó hẳn chưa ai biết rõ. Nhưng chắc chắn rằng sự ra đời của một tác phẩm dân ca Quan họ kỳ thú phải do một "liền anh" hoặc một "liền chị" có tài năng sáng tác và biểu diễn. Nếu bài ca được tập thể ưa thích, lập tức sẽ có người tìm học nó, để đến mùa hát sau, nó sẽ lại xuất hiện ở cửa miệng những người khác, và lần này nó ở dạng "biến tấu", không giống in hệt lần xuất hiện đầu tiên.

Nói một cách khác, khi những bài dân ca Quan họ được cha mẹ truyền lại cho con cái, anh chị truyền lại cho các em, và bạn bè truyền lại cho nhau, thì sự tiếp thu của người học hát khó lòng được trọn vẹn. Hơn nữa, người học hát thường khi còn tự cho mình cái quyền thêm bớt, sửa đổi ít nhiều lời ca cũng như nhạc điệu của bài hát cho phù hợp với thị hiếu thẩm mỹ của mình, phù hợp với tâm tư, hoàn cảnh của mình. Thêm vào đó, trong mọi dịp ca hát, và đặc biệt là khi hát thi lấy giải, các "liền anh, liền chị" luôn luôn cố gắng nhập tâm kịp thời những lời ca điệu hát của bạn, của "đối phương". Vì lòng danh dự không ai lại chịu đến xin học "đối phương" của mình. Sự nhập tâm vội vã, "chớp nhoáng" (do đó không đúng và không đủ như của "đối phương") đôi khi đã làm một số ít câu, một số ít từ trở nên vô nghĩa và thông thường đã buộc những "liền anh, liền chị" phải sáng tạo thêm khi đoạn đầu, khi đoạn cuối bài hát (cả về âm nhạc lẫn lời ca) cho đủ *câu*, đủ *đạn*. Có như vậy, ngoài việc sáng tạo thêm những bài Quan họ mới, người Quan họ mới nhanh chóng trang bị được cho mình một số vốn bài bản Quan họ cần thiết để tham gia thi hát trong những mùa hội sau. Tất cả tình hình này làm cho số di bản Quan họ ngày càng phong phú.

Cũng như mọi tác phẩm nghệ thuật dân gian, quá trình sáng tạo một bài dân ca Quan họ là một quá trình vô tận. Điều này không phải chỉ vì ý nghĩa nó không giới hạn số lượng người tham gia vào công việc sáng tạo, ý nghĩa này có biểu hiện ở chỗ mỗi tác phẩm dân gian thực tế tồn tại không phải chỉ qua một "bản gốc" có mang tên tác giả hẳn hoi, mà ở số lượng không hạn chế những dị bản. Bất kỳ lần biểu diễn nào cũng không thể coi là kết quả cuối cùng trong quá trình sáng tạo một bài dân ca Quan họ.

Không nhất thiết rằng tác giả của mọi bài dân ca Quan họ đều là vô danh. Đối với một số bài dân ca Quan họ được sáng tác vào giai đoạn cuối (giáp năm 1945), người ta còn biết đến tên tác giả rõ ràng. Chẳng hạn, đó là nghệ nhân Tư La cùng nghệ nhân Cả Vịnh ở Thị Cầu đã sáng tác một loạt bài Quan họ như *Con chim Thước*, *Chè mạn hảo*, *Ca đàn*, *Chia rẽ đôi nơi*... Nhưng không vì những bài ca này có mang tên tác giả mà chúng mất đi tính chất sáng tác tập thể. Nó vẫn là sáng tác dân gian, bởi vì sau cụ Tư La và cụ Cả Vịnh thì những bác Tý, bác Bảo, bác Soạn, bác Hiền ... đã góp phần sáng tạo, cải biên của từng cá nhân mình khi diễn xướng những bài ca ấy trong nhiều đám hội hay nhiều canh hát Quan họ. Vấn đề quyết định không phải người sáng tác đầu tiên một bài hát Quan họ là ai, tên tuổi được xã hội biết đến hay không biết đến, mà là phương thức sáng tạo tập thể hay cá nhân, truyền miệng hay không truyền miệng, và trường hợp sử dụng bài ca ấy trong sinh hoạt của nhân dân hàng ngày. Vả chăng, nếu giờ đây không có những nhà nghiên cứu văn nghệ dân gian kịp thời tìm hiểu và ghi chép lại xuất xứ của một số bài Quan họ ra đời muộn như những bài Quan họ vừa kể, thì chắc chắn những người ở những thế hệ sau cũng sẽ không thể nào biết được tên những tác giả và hoàn cảnh ra đời của những bài Quan họ đó. Những bài Quan họ đó sẽ cùng chung một số phận với những bài Quan họ khuyết danh ra đời trước chúng.

Những dị bản trong dân ca Quan họ bắt nguồn từ tài năng và thị hiếu riêng của nghệ nhân, từ quá trình tham gia hoạt động nhiều loại nghệ thuật của nghệ nhân, từ những truyền thống nghệ thuật hằng tồn tại ở địa phương mà nghệ nhân Quan họ làm ăn sinh sống.

Tuy nhiên, sức sáng tạo nghệ thuật của mỗi cá nhân đóng góp vào tác phẩm có mãnh liệt đến đâu đi nữa, thì sự sáng tạo ấy bao giờ cũng vẫn bị vai trò của truyền thống chi phối, nghệ nhân không thể sáng tạo vượt quá một giới hạn nhất định. Đây chính là sự sáng tạo trên cơ sở của truyền thống.

Truyền thống trong dân ca Quan họ chính là những hình tượng nghệ thuật thuộc phạm trù nội dung, những thủ pháp sáng tạo nghệ thuật tiêu biểu phù hợp với những tiêu chuẩn mỹ học dân gian được lặp đi lặp lại trải qua thời gian lâu dài, không tách rời những lẽ lối và thể thức sinh hoạt của nó. Truyền thống trong dân ca và trong sinh hoạt dân ca hết sức vững bền. Nhưng dù vai trò của truyền thống trong dân ca có to lớn đến đâu thì (cũng như vai trò của sức sáng tạo trước truyền thống) chúng cũng phải chịu những sự biến đổi không cưỡng nổi, chịu sự chi phối của những sáng tạo cá nhân (nằm trong tập thể dân gian). Ngược lại, sự sáng tạo của những cá nhân trong nghệ thuật dân gian, một mặt bị sức mạnh cố hữu của truyền thống chi phối, mặt khác chính nó lại tạo nên những nhân tố mới có thể tác động tích cực tới sự phát triển của truyền thống, làm biến đổi truyền thống. Những nhân tố mới này, nếu phù hợp với nhu cầu thẩm mỹ của tập thể, được tập thể tiếp thu, nó sẽ có khả năng lại trở thành truyền thống, lại có tác dụng như là một kiểu mẫu nghệ thuật có sức mạnh cố hữu chi phối sự sáng tạo của cá nhân. Trong quá trình phát triển của dân ca Quan họ từ cổ đến kim, sự biến đổi là tất yếu, có những mặt này của tác phẩm bị mất mát, có những mặt khác lại nảy sinh.

Nhiều người nghiên cứu văn nghệ dân gian đã nhấn mạnh đến hình thức *ứng tác* dân ca. Ứng tác là hình thức sáng tạo "tức khắc", không được chuẩn bị trước về nội dung đề tài, về thủ pháp nghệ thuật. Nó đòi hỏi cá nhân sáng tạo nghệ thuật phải có vốn sống dồi dào và nắm vững kỹ thuật sáng tạo.

Quả là trong nghệ thuật dân gian nói chung, "ứng tác" là hình thức phổ biến, thậm chí là hình thức chủ yếu, nếu chúng ta hiểu rộng sự ứng tác ở đây bao hàm cả những hình thức sáng tạo nhằm tạo nên tính cách sinh động cho diễn xướng, đối với những tác phẩm đã có sẵn trong kho tàng nghệ thuật dân gian, trong vốn hiểu biết của nghệ nhân. Song riêng đối với dân ca Quan họ, tình hình lại không hẳn như vậy. Nếu không kể đến những bài Quan họ đã được sáng tác từ trước đã có sẵn, thì những "liền anh, liền chị" giàu tài năng có thể đã sáng tác "ngay tại chỗ" lời một bài Quan họ nào đó (theo thể *lục - bát* chẳng hạn) để ứng với một nhạc điệu Quan họ có sẵn, khi tình thế đòi hỏi phải đối phó với "đối phương" một cách kịp thời trong cuộc thi hát. Nhưng hầu như rất hiếm có ai (trong Quan họ cũng như toàn bộ cuộc sống nghệ thuật âm nhạc) lại có thể sáng tác được "ngay tại chỗ" một bài ca hoàn toàn mới cả về lời lẫn về nhạc, trừ khi đó là tác phẩm non kém về chất lượng nghệ thuật, yếu ớt về giá trị nội dung.

Nói chung, những yếu tố của một bài dân ca Quan họ hầu như không bao giờ được tập thể dân gian phân công cho nhiều người phụ trách sáng tác, chẳng hạn người thứ nhất soạn lời, người thứ hai soạn nhạc, người thứ ba phối hợp mọi yếu tố nghệ thuật của tác phẩm. Trong sáng tác dân gian, mấy quá trình đều diễn ra đồng thời, qua sự sáng tạo của một cá nhân.

Song cần phải nói rõ rằng: ở thời kỳ ngay trước tháng 8 năm 1945 thì quy trình sáng tác dân ca Quan họ đã bắt đầu có mầm mống của tính chất *chuyên nghiệp*. Ở một đôi nơi, người Quan họ đã bắt đầu có sự phân công sáng tác: người này phụ trách sáng tác phần nhạc, người kia góp ý về phần lời, người thứ ba học hát và ứng dụng tác phẩm ấy trong những cuộc hát thi. Chúng ta hãy nhớ lại trường hợp xuất xứ của những bài *Con chim Thuộc*, *Chè mạn hảo*, *Ca đàn*, *Chia rẽ đôi nơi*, *Đêm qua nhớ bạn*... ở đây cụ Tư La, cụ Cả Vịnh, cụ Sáu Tương không chỉ sáng tác theo bản năng mà sáng tác với ý thức sáng tạo, tìm tòi cái mới trong nghệ thuật. Người ta kể rằng khi thấy tất cả mọi bài Quan họ thuộc hệ thống Giã bạn đều chỉ nói đến nỗi lòng mong nhớ

của mình đối với bạn Quan họ, cụ Tư La bèn sáng tác bài *Chia rẽ đôi nơi*, trong đó người Quan họ không hề nói đến nỗi lòng mong nhớ của mình, ngược lại tác giả đặt câu hỏi với bạn: "Chúng em giờ ra về, liệu Quan họ có nhớ đến chúng em chăng?". Do phương thức sáng tác Quan họ đã bắt đầu có sự phân công, bắt đầu có mầm mống của tính chất chuyên nghiệp, cho nên tác phẩm Quan họ cũng đã có nhiều bóng dáng của nghệ thuật chuyên nghiệp.

Và cũng như mọi nghệ thuật dân gian, nói chung, dân ca Quan họ là nghệ thuật tự biên tự diễn. Nó tồn tại không phải chỉ vì người nghe và người xem, mà nó tồn tại trước hết vì chính người sáng tác và biểu diễn. Một "liền anh" hay một "liền chị" Quan họ có thể rời bỏ rồi lại gia nhập cuộc hát vào bất cứ lúc nào nếu như có việc riêng cần thiết. Ở đây, người sáng tác, người biểu diễn, người thưởng thức và người phê bình nghệ thuật là đồng nhất. Sự thống nhất giữa khách thể với chủ thể của hoạt động nghệ thuật, của cảm xúc thẩm mỹ là một trong những đặc tính nổi bật của dân ca Quan họ, của nghệ thuật dân gian.

### Những thể dạng hình thức cấu trúc diễn hình

Phần lớn những bài Quan họ đều ở *dạng hát*, như những bài **◀ Vào chùa, ▶ Hoa thơm bướm lượn, ▶ Ngồi tựa mạn thuyền, ▶ Dọn quán bán hàng, Buôn bác buôn dẫu, 36 thứ chim, Thơ thần tìm ai, Năm liêu bảy lo....** Chúng thường có tiết tấu rõ ràng, có nơi mở đầu và nơi kết thúc rành mạch. Nói chung, dân ca Quan họ có nhiều tính chất của những Ca khúc hơn là những làn điệu.

Ngoài *dạng hát* là dạng phổ biến, dân ca Quan họ còn có những giọng thiên về *dạng ngâm*, như *giọng Phú* hoặc thiên về *dạng nói*, như *Đào nương*.

Lại có những bài Quan họ gồm đủ cả *dạng hát, dạng nói* và *dạng ngâm* xen kẽ. Chẳng hạn đó là những bài *Năm canh, Năm cung, Bảy cung...* do những nghệ nhân Quan họ ở nhiều làng khác nhau hát.

Trường hợp tương đối phổ biến là những bài Quan họ xen kẽ *thể ngâm* (bỉ) với *thể hát*. Chẳng hạn đó là những bài *Nam nhi, ▶ Lên núi Ba Vì, Em là con gái Bắc Ninh, Tiên sa xuống cõi trần chơi... Dạng ngâm* thuần túy chỉ mới thấy ở bài *Rủ nhau đi gánh nước thuyền*.

Những hình thức cấu trúc phổ biến của một bài dân ca Quan họ là:

- Thân bài (gồm nhiều trở nhạc): *Chia rẽ đôi nơi ...*
- Thân bài + Kết bài (Đổ): *Ngồi tựa mạn thuyền ...*
- Mở bài (nhiều khi là ngâm Bỉ) + Thân bài: *Gọi đò ...*
- Mở bài + Thân bài + Kết bài: *Em là con gái Bắc Ninh ...*

Ngoài ra, có đôi hình thức cấu trúc đặc biệt:

- Toàn bài Quan họ không chia thành những trở nhạc cân xứng như những điệu Quan họ cổ: *La rằng, Tình tang*.
- Lắp ghép những đoạn nhạc mang nhiều màu sắc tương phản (về thể dạng, về điệu thức, về tiết tấu...) như những bài *Năm cung, Mười cung, Tay nâng coi đặng giàu...*

### Khảo sát về mở bài

Mở bài là phần xuất hiện trước phần Thân bài. Nó có thể là *dạng ngâm* như giọng Bỉ, nó cũng có thể là *dạng hát* có nhịp phách rõ ràng. Nó không thể tồn tại độc lập mà gắn bó mật thiết với Thân bài.

Phần Mở bài của dân ca Quan họ nhiều khi ở dạng ngâm. Nó thường tương ứng với 3 vế của lời ca thể *lục bát* (tức 3 câu *lục - bát - lục*) như ở những bài *Lên núi Ba Vì* do cụ Lượng và cụ Sĩ ở Xuân Ổ hát, *Nên chăng cầm sắt vân vi* do cụ Phục và cụ Hiền ở Bò Sơn hát. Đôi khi nó chỉ tương ứng với một câu *lục* như ở những bài *Mây Tần một giải xanh xanh* do cụ Lượng và cụ Sĩ ở Xuân Ổ hát, *yêu nhau thì lấy được nhau* do cụ Giàng ở Đào Xá hát, *Người về để nhện dăng mùng* do phần lớn nghệ nhân ở Ngang Nội hát.

Trong trường hợp phần Mở bài là *dạng ngâm Bỉ*, nó thường cách biệt với phần Thân bài, ví như ở bài  ***Lên núi Ba Vì***. Đôi khi phần Mở bài bao gồm cả *dạng ngâm* cả *dạng hát*, phần ở *dạng hát* được trích từ Thân bài, ví như ở bài *Nam nhi*. Ở bài *Nam nhi*, phần Mở bài cũng như xâm lấn cả một phần khúc (trở) thứ nhất của Thân bài (phần đầu khúc bị triệt tiêu). Trong trường hợp này, phần cuối khúc thứ nhất có tác dụng như một cầu nối (Pront) chuyển tiếp tới Thân bài. Mở bài của bài *Nam nhi* gồm cả 3 vế lời ca *lục - bát - lục*.

Trong trường hợp phần Mở bài là *dạng hát*, nó luôn được rút ra từ chất liệu âm nhạc của Thân bài. Nó có thể dài như phần Mở bài của bài *Trèo non lội suối* do cụ Tam ở Ngang Nội hát, hoặc bài *Ba bốn chiếc thuyền kẻ* do cụ Tần và cụ Tập ở Viêm Xá hát. Nó cũng có thể rất ngắn như phần Mở bài của bài *Lòng vẫn chờ chờ* do bà Tẩu ở Ngang Nội hát, hoặc bài *Lúc túng cũng liều* do cụ Tần hát.

### **Khảo sát về thân bài**

*Thân bài* (hay *Ruột bài*) là phần chính của một bài Quan họ. Thân bài nói chung gồm nhiều *khúc* (hoặc *trở*, *đận* - theo cách nói dân gian) tương xứng. Trong nhiều trường hợp, nó xuất hiện sau phần Mở bài (nếu có phần Mở bài) và trước phần kết bài (tức là câu *Đổ*).

Thông thường, phần Thân bài gồm khoảng 3 đến 5 khúc tương xứng với nhau về mặt âm nhạc. Trên căn bản, giữa các khúc có sự cân xứng tương đối về đồ dài, giống nhau về dạng điệu thức và dạng tiết tấu. Sự khác nhau giữa các khúc về mặt âm nhạc chủ yếu là do những thanh điệu (dấu giọng) của ngôn ngữ, những biến hoá của thể lời ca gắn chặt với những tiếng đệm lót nằm trong mỗi khúc. Thân bài nói chung có nhiều đặc điểm của *bài hát* (ca khúc) hơn là đặc điểm của *làn điệu*. Khác với Mở bài và Kết bài, riêng Thân bài có thể tồn tại độc lập.

Nếu phần Mở bài là một cặp lời *lục - bát* (đây là trường hợp ít thấy) hoặc bài ca không có phần Mở bài, thì mỗi khúc hát của phần Thân bài thường cũng là một cặp lời *lục - bát*, hoặc khúc trước là một câu *lục*, khúc sau là một câu *bát*... Nếu phần Mở bài là một câu *lục* hoặc là ba vế *lục - bát - lục*, thì mỗi khúc hát của phần Thân bài thường là hai vế *bát - lục*.

Giữa Thân bài và Mở bài (ở dạng ngâm Bỉ), đôi khi có một nét nhạc ngắn có tác dụng như một cầu nối, như ở bài  ***Cây trúc xinh*** hoặc như ở bài  ***Gọi đò*** theo cách hát của làng Ngang Nội.

### **Khảo sát về kết bài**

*Kết bài* (hay *Đổ*) là phần xuất hiện sau Thân bài. Kết bài là nét nhạc đem lại cho người nghe cảm giác kết thúc bài ca trong trường hợp phần Thân bài chưa đem lại được cảm giác kết thúc. Cũng như Mở bài, Kết bài không thể tồn tại độc lập. Bao giờ nó cũng có Thân bài đứng trước.

Phần Kết bài có khi là hư từ, có khi là thực từ, có khi chỉ ngắn 2 - 3 nhịp, có khi dài tới 15 - 16 nhịp.

Kết bài có thể gắn bó chặt chẽ với Thân bài, không thể tách rời Thân bài, như trong những bài *Nhác trông phong cảnh lạ thay, Trèo lên cây gạo*; nó cũng có thể như một bộ phận lắp ghép thêm sau Thân bài, tách rời Thân bài, như trong bài *Đương bạn*.

Cũng như phần Mở bài có khi như xâm lấn cơ cấu phần Thân bài (nửa đầu của khúc hát thứ nhất bị triệt tiêu), trong nhiều trường hợp phần Kết bài cũng xâm lấn vào cơ cấu khúc hát cuối của Thân bài (nửa sau của khúc hát cuối bị triệt tiêu).

Hình thức Kết bài có khi là một nét nhạc lặp lại nguyên vẹn hoặc lặp lại có biến hoá nét nhạc cuối khúc ca, có khi là một nét nhạc được rút từ chất liệu âm nhạc Thân bài.

Thông thường, âm nhạc phần kết bài có nhịp phách rất rõ ràng, nó ở dạng hát. Cũng có đôi khi rất đặc biệt, nó ở dạng ngâm.

Có nhiều trường hợp, phần kết bài ở cùng dạng điệu thức với phần Thân bài, nói cách khác là từ phần Thân bài sang phần kết bài không có hiện tượng chuyển điệu. Nhiều trường hợp khác nó không cùng một điệu thức với Thân bài, đó là hiện tượng chuyển giọng, chuyển điệu hoặc chuyển hệ trong Quan họ.

## **Mối quan hệ giữa âm nhạc với hình thức lời ca**

### **Những trường hợp điển hình**

Trong âm nhạc Việt Nam, nguyên tắc thông thường là nét nhạc tùy theo thanh điệu mà lên bổng xuống trầm. Âm nhạc Quan họ cũng không nằm ngoài nguyên tắc ấy.

Theo truyền thống, tiếng Việt có 6 thanh điệu. Trừ thanh không dấu, còn 5 thanh khác, mỗi thanh mang tên của dấu ghi thanh ấy. Cao độ khác nhau, hay những đặc trưng về âm vực là những nét đầu tiên không thể thiếu được, khu biệt các thanh điệu.

Về âm vực, các thanh có âm vực cao là "không dấu", "ngã", "sắc". Các thanh thuộc âm vực thấp là "huyền", "hỏi", "nặng".

Về âm điệu, các thanh có âm điệu bằng phẳng, hay còn gọi đơn giản là *bằng*, gồm có "không dấu", "huyền"; các thanh có âm điệu không bằng phẳng hay còn gọi là *trắc*, gồm có "ngã", "sắc", "hỏi", "nặng". Thanh "ngã", "hỏi" có đường nét phức tạp. Dùng nốt nhạc để ghi các thanh này, muốn bảo đảm tính chất trung trực, nhất thiết phải dùng tới hai nốt; trong khi đó, muốn ghi 4 thanh còn lại, có thể chỉ cần dùng một nốt cho mỗi thanh.

Với dân ca Quan họ cũng như với phần lớn dân ca của người Việt, âm nhạc thường là ứng với thể lời ca *lục - bát*.

Ở thể *lục - bát*, trong câu *lục*, những tiếng thứ hai, thứ tư, thứ sáu và trong câu *bát*, những tiếng thứ hai, thứ tư, thứ sáu, thứ tám thường phải theo một quy luật nhất định: bằng bằng trắc trắc bằng bằng, bằng bằng trắc trắc bằng bằng trắc bằng.

Những tiếng thứ nhất, thứ ba, thứ năm của câu *lục*, và cả tiếng thứ bảy của câu *bát*, có thể là thanh bằng hoặc thanh trắc. Tiếng thứ hai của câu *lục* và câu *bát* có thể là thanh trắc:

- *Người quốc sắc, kẻ thiên tài...*

- *Có sáo thì sáo nước trong,  
Đừng sáo nước đục đau lòng cò con.*

Tiếng thứ sáu và tiếng thứ tám của câu *bát*, tuy cùng là ở thanh bằng, nhưng chúng không giống nhau: nếu tiếng thứ sáu thuộc thanh không dấu tức là bằng - cao, thì tiếng thứ tám thuộc thanh huyền tức là bằng - thấp, và ngược lại:

- *Những điều trông thấy mà đau đớn lòng.*
- *Thuyền ai thấp thoáng cánh buồm xa xa.*

Trong thơ ca *lục - bát*, những thanh bằng, trắc, bằng - cao, bằng - thấp luôn xuất hiện thay thế nhau, làm cho đường nét câu thơ trầm bổng êm tai. Giả thử chỉ chú ý đến những tiếng thứ hai, thứ sáu và thứ tám của thơ ca *lục - bát* mà thanh điệu gần như cố định, chúng ta đã đủ nhận thấy nhiều biến dạng khác nhau. Những hình dưới đây sẽ nói lên những biến dạng đó, nếu chúng ta dùng chữ B để chỉ thanh bằng - cao, b để chỉ thanh bằng - thấp, T để chỉ trắc - cao (sắc, ngã), t để chỉ trắc - thấp (hỏi, nặng), và nếu chúng ta dùng 3 dòng để tượng trưng 3 giọng trần (huyền, nặng, hỏi), ngang (không dấu), bổng (sắc, ngã) dùng gạch - ngang để biểu thị thanh bằng, mũi nhọn để biểu thị thanh trắc:

BTB Ngày *xuân* con én đưa *thoi*.

bTB Hoa *cười* ngọc *thốt* đoan *trang*.

BTb Lơ *thơ* tơ *liều* buông *mành*.

bTb Sè sè nắm *đất* bên *đường*.

BtB Thương sao cho *vẹn* thì *thương*.

btB Một *nhà* sum *hợp* trúc *mai*.

Btb Sá *chi* thân *phận* tôi *đòi*.

btb Tính *rằng* cách *mặt* khuất *lời*.

Đối với câu *bát*, ta chỉ cần thêm vào tiếng thứ tám một thanh bằng khác với thanh bằng ở tiếng thứ sáu:

BTBb Sầu *tuôn* dứt *nối* châu *sa* vắn *dài*.

bTBb Mỗi *người* một *vẽ* mười *phân* vẹn *mười*.

BTbB Trời *xanh* quen *thói* má *hồng* đánh *ghen*.

bTbB Thác *là* thể *phách* còn *là* tình *anh*.

BtBb Hỏi *quê* rằng *huyện* Lâm *Thanh* cũng *gần*.

btBb Khách *đà* xuống *ngựa* tới *nơi* tự *tình*.

BtbB Khuôn *trắng* đầy *đặn* nét *ngài* nở *nang*.

btbB Thuý *Kiều* là *chị* em *là* Thuý *Vân*.

ở trên, chúng tôi vừa nói đến nguyên tắc thông thường. Song trong âm nhạc Quan họ, nguyên tắc thông thường vừa nói đôi lúc bị phá vỡ. Khi cần thiết phải bảo vệ tính nhất quán về âm nhạc giữa các khúc ca, hoặc bảo vệ vẻ đẹp của giai điệu, nghệ nhân Quan họ đã không ngần ngại sử dụng những cung nhạc ngược chiều hướng với thanh điệu của ngôn ngữ.

Tại Việt Nam, ở nhiều loại dân ca khác của người Việt như Trùng quân, Cò lả, hát Ví, hát Ru..., mỗi khúc hát thường tương ứng trọn vẹn với một cặp lời ca *lục - bát*. Tình hình thực tế trong dân ca Quan họ không đúng hẳn như vậy. Mỗi khúc hát của một bài ca Quan họ có thể tương ứng với 6 tiếng của lời ca chính (tức câu *lục*).

Khi mỗi khúc ca gồm 8 tiếng của lời ca chính thì 8 tiếng của lời ca trong khúc có thể là từng vế (*lục* hoặc *bát*) của cặp lời *lục - bát*. Trong trường hợp này, hoặc là vế *lục* được hát thêm 2 tiếng đầu câu *bát* (vế dưới) cho đủ 8 tiếng, hoặc là trong câu *lục* có hai tiếng được nhắc lại.

Trong trường hợp mỗi khúc hát tương ứng với một vế của cặp lời *lục - bát* mà câu *lục* ở đây không được hát nhắc lại đôi từ hoặc hát thêm đôi từ của câu *bát* (vế dưới), thì âm nhạc khúc hát tương ứng với câu *lục* và âm nhạc khúc hát tương ứng với câu *bát* thường không hoàn toàn giống nhau.

Sự biến đổi về số lượng phách của khuôn nhịp nhiều trường hợp nằm trong một quy luật rất chặt chẽ. Chẳng hạn như trong bài *Năm liêu bảy lo* do cụ Tý hát, ở tất cả mọi khúc nhạc tương ứng với câu *lục*, ngoài những nhịp 4/8 thì nhịp thứ bảy bao giờ cũng là nhịp lẻ 3/8, còn ở tất cả mọi khúc nhạc tương ứng với câu *bát* thì ngoài những nhịp 4/8, nhịp thứ tám bao giờ cũng là nhịp 3/8 và nhịp thứ mười là nhịp 2/8.

Hình thức tương đối phổ biến là mỗi khúc hát Quan họ tương ứng với một cặp lời ca *lục - bát*, câu *lục* được hát trước câu *bát*.

Có nhiều trường hợp, một khúc hát Quan họ đã bao gồm một cặp hai vế lời ca *lục - bát*, lại được hát trước vế *lục* của cặp *lục - bát* thuộc khúc hát sau. Như vậy là mỗi câu *lục* trong bài hát được hát tới 2 lần, 2 lần khác nhau về mặt âm nhạc. Hình thức này không loại trừ những biến thể của lời ca *lục - bát*.

Thể lời ca *bảy tiếng* và *bốn tiếng* hầu như rất hiếm trong dân ca Quan họ. Những thể ấy như cũng chỉ thấy trong một số bài Quan họ có nguồn gốc từ những loại nghệ thuật bên ngoài như bài *Kiếp phù thế*, giọng Đào nương hay bài *Trăm khúc sông*, giọng Lý.

Một số ít bài Quan họ không được phân chia thành những khúc nhạc cân xứng, lời ca ở thể văn tự do, câu dài câu ngắn, chẳng hạn như những bài ***Mười nhớ***, *Cái cơi đựng gạo*, *Tương phùng tương ngộ*...

### Lời phụ, tiếng phụ

Cũng như toàn bộ nền dân ca của người Việt hầu như tất cả thấy mọi bài dân ca Quan họ đều được các liền anh, liền chị ca hát với những thể thơ nhất định của dân tộc, phần lớn là thể thơ *lục - bát*. Tuy nhiên (cũng như trong sinh hoạt ca hát dân gian nói chung), những thể thơ này trong sinh hoạt ca hát Quan họ không phải bao giờ cũng bộc lộ một cách rõ ràng, dễ thấy. Có những bài Quan họ, khi nhân dân ca hát thì lời ca chính, có ý nghĩa nòng cốt, thường được bộc lộ rất rõ ràng. Đó là những câu ca, khi được hát lên, không làm đảo lộn trật tự câu thơ, không có hoặc ít có những tiếng phụ xen kẽ giữa mạch của lời ca chính, hoặc nếu có tiếng phụ thì chúng chỉ xuất hiện riêng biệt, tách bạch trước lời ca chính hay sau khi lời ca chính đã kết thúc dứt mạch (xem thí dụ bài *Chia rẽ đôi nơi*...)

Ngược lại, rất nhiều bài Quan họ, khi được nhân dân ca hát, lời ca chính thường xuất hiện một cách kín đáo, do lời ca có nhiều tiếng phụ hoặc lời phụ xen kẽ vào giữa những tiếng phức tạp trong dân ca Quan họ càng khiến cho người nghe chưa gần gũi với loại sinh hoạt ca hát này khó nắm bắt được lời chính của bài ca.

Ta có thể chia lời ca trong dân ca Quan họ thành hai loại: *lời chính* và *lời phụ*. Lời chính thường bao gồm những tiếng nằm trong thể thơ, phần cốt lõi của lời ca, phản ánh nội dung chủ yếu của bài ca. Lời phụ gồm tất cả những tiếng nằm ngoài lời ca chính, mang những chức năng khác nhau, nhiều người gọi chung chúng là tiếng đệm.

Lời phụ là một nhân tố quan trọng trong dân ca Quan họ cũng như trong ca hát dân gian. Nghiên cứu dân ca mà không hiểu biết ý nghĩa, quy luật và tác dụng của những tiếng phụ, lời phụ của nó (cũng như không tính đến phần âm nhạc của nó) là một khiếm khuyết lớn. Không ít người do không chú ý phân biệt lời chính và lời phụ trong dân ca mà đã không tránh khỏi lầm lẫn khi giới thiệu dân ca trên sách báo, khi phân tích nội dung cũng như hình thức của dân ca.

Vậy tiếng phụ, lời trong dân ca quan họ biểu hiện như thế nào? Chúng có những chức năng gì?

1. Trước lời ca chính, ở nhiều bài Quan họ có một đôi tiếng phụ để làm đà, đó là những tiếng đệm đà. Những tiếng đệm đà hoặc có tác dụng tạo nên một trục âm cơ bản có điệu thức, khiến người diễn xướng dân gian bảo đảm ca hát giai điệu được chuẩn xác, hoặc để một tập thể người ( 2 người) diễn xướng được đồng đều cả về mặt giai điệu, cả về mặt nhịp phách.

2. Theo cách hát cổ truyền của người Quan họ những âm có trường độ tương đối lớn, đặc biệt ở cuối câu, cuối đoạn, cuối bài thường được chia nhỏ tiết tấu, âm ấy không được nhả dần như cách phát âm của phương pháp ca hát mới, mà được chuyển thành những tiếng đưa hơi như i hi, ư hư, a ha... Những tiếng đưa hơi đó có tác dụng gây thuận lợi về mặt thanh nhạc, khiến giọng hát của nghệ nhân dân gian được thoải mái, tự nhiên. Nó cũng thay thế cho cách hát ngân dài ở những âm cuối câu, cách hát này vốn không phù hợp với truyền thống thanh nhạc Việt Nam.

3. Trước khi vào phần chính của lời ca Quan họ, nhiều trường hợp nhân dân đã dùng đến một số tiếng để dạo đầu, gây không khí trước khi vào bài, đó là những tiếng đệm dạo.

ở bài *Trống rỗng canh đã điểm ba*, lời ca tương ứng với bốn nhịp đầu bài có thể coi là những tiếng đệm dạo. Âm nhạc của phần đệm dạo thường được rút ra từ chất liệu âm nhạc của toàn bài ca.

4. ở một số bài Quan họ, sau tiếng cuối cùng của lời ca chính là những tiếng láy đuôi. Trong bài **🔴 *Mấy khi khách đến chơi nhà***, sau lời ca chính "Mấy khi khách đến chơi nhà, đốt than quạt nước chuyên trà người xơi" là những tiếng láy đuôi "i i i i i". Nét nhạc láy đuôi nói chung làm cho câu hát khỏi bị cụt, làm cho bố cục bài ca được cân đối, đầy đặn.

5. Cũng như phần lớn dân ca của người Việt, dân ca Quan họ thường có những tiếng *đệm lót* xen kẽ giữa lời ca chính. Sự có mặt của tiếng đệm lót *tình bằng, ấy mấy, song luống tính, phú lý tình...* (cũng như sự có mặt của tiếng láy) khiến cho nét nhạc bài ca thêm phần uyển chuyển, mềm mại, thay đổi một phần màu sắc của tác phẩm. Trong bài *Ra ngõ mà trông*, lời ca chính là "ngày ngày ra ngõ mà trông, bạn không thấy bạn tình không thấy tính", khi hát lên, với những tiếng đệm lót và tiếng lặp lại, sẽ thành "*ừ ra ngõ ấy mấy trông ra ngõ mà trông ấy ngày a ngày ừ ra ngõ ấy mấy trông ra ngõ mà trông; bạn thời tình chung không thấy bạn i i song i i, v.v...*"

6. Khác với những tiếng đệm lót mang chức năng đệm lót cho lời ca chính, những tiếng *đệm nghĩa* thường là một lời ca hoàn chỉnh, một mệnh đề ngôn ngữ có ý nghĩa nhất định mang chức năng đệm nghĩa.

Trong trường hợp mỗi khúc hát lại xuất hiện một câu đệm nghĩa giống như nhau, thì câu đệm nghĩa ấy, như một điệp khúc, nó mang tính chất ổn định; chẳng hạn đó là câu hát "Anh Hai ơi, đương vui thể này, chúng em giờ ra về, liệu có nhớ đến chúng em chăng" trong bài *Chia rẽ đôi nơi* do cụ Tý ở Thị Cầu hát .

Trong trường hợp những tiếng đệm nghĩa chỉ xuất hiện một lần duy nhất ở cuối bài có tác dụng đệm nghĩa cho toàn bài, thì những tiếng đệm nghĩa ấy có thể được thay thế bằng những tiếng đệm nghĩa khác, trong khi lời ca chính của bài Quan họ không thay đổi. Cùng với âm nhạc tương ứng, nó là lời của bộ phận Đổ, một cơ cấu không thể thiếu của bài Quan họ. Về ý nghĩa nó hoà hợp với lời ca chính hoặc phụ hoạ cho lời ca chính, song cũng có khi dường như nó không ăn nhập với lời ca chính. Có điều bắt buộc: về mặt âm nhạc, đó là sự phát triển chủ đề về mặt lời ca, đó là sự hợp vần.

### **Những tính chất và đặc điểm của âm nhạc Quan họ**

Nhịp độ (mouvement) của dân ca Quan họ nói chung ở trạng thái vừa phải, đôi khi ở trạng thái hơi chậm. Phần lớn bài bản dân ca Quan họ cổ ở trong âm vực chủ yếu là một quãng 8. Nghệ nhân Quan họ như ít chú ý đến sự thay đổi về cường độ của những bài, những đoạn Quan họ. Trong một canh hát, mọi bài hát Quan họ do một đôi nghệ nhân ca hát thường được diễn đạt bằng một cường độ âm thanh không thay đổi. Một đôi liền anh hoặc liền chị muốn tiếng hát của mình có chất lượng cao chẳng những đòi hỏi phải cùng thuộc những bài Quan họ nhất định, mà còn phải có cùng một giọng hát hoà hợp, cùng một âm sắc (timbre). Giọng (ton) của những liền anh và những liền chị khi ca hát đối đáp thường luôn cách nhau một quãng 5 hay quãng 4 mà trong dân gian thường phân biệt bằng khái niệm "hơi nam" và "hơi nữ".

Âm nhạc của dân ca Quan họ không phải là cái gì hoàn toàn khác đối với mọi nền âm nhạc khác, mọi nền dân ca khác. Mỗi tính chất và đặc điểm của âm nhạc dân ca Quan họ, nói cho đúng, chúng ta đều có thể thấy hoặc nhiều hoặc ít, hoặc đậm, hoặc nhạt, ở loại dân ca này hoặc loại dân ca kia. Sự khác nhau ở đây là thuộc về mức độ, về sắc thái. người Quan họ xưa kia đã biết huy động, vận dụng nhiều thủ pháp nghệ thuật có sức biểu hiện cao, có sức hấp dẫn mạnh (mà từng thủ pháp nghệ thuật ấy thường đã được vận dụng lẻ tẻ trong một vài thứ dân ca khác), tổng hợp chúng, phối hợp chúng một cách khá hợp lý trong mỗi tác phẩm âm nhạc Quan họ. "Có thể nói, Quan họ là đỉnh cao của nền dân ca Việt Nam".

Tính chất tình cảm, tâm trạng của người Quan họ không chỉ phản ánh qua từng dạng điệu thức của dân ca mà nó phản ánh qua nhiều yếu tố nghệ thuật tổng hợp như: cách tiến hành giai điệu (những quãng nhảy xa, nhảy gần, những làn sóng lớn, sóng nhỏ...), sự diễn đạt âm thanh (staccato, legato, non legato), tốc độ, sự nhấn mạnh hoặc không nhấn mạnh những phách đầu nhịp, thủ pháp chuyển điệu cùng những thủ pháp sáng tạo khác. Do đó, đặc điểm của âm nhạc Quan họ cũng được biểu hiện qua nhiều yếu tố nghệ thuật, trong đó điệu thức cùng cách tiến hành giai điệu là yếu tố vô cùng quan trọng.

Trong dân ca Quan họ có đủ năm dạng điệu thức năm bậc tự nhiên tương đương với năm kiểu điệu thức *Cung, Thương, Giốc, Chuỷ, Vũ* trong âm nhạc Trung Quốc. Ta gọi đó là những điệu thức năm bậc kiểu I, kiểu II, kiểu III, kiểu IV, kiểu V:

Kiểu I : Do; Re; Mi; Sol; La; Do.

Kiểu II : Do; Re; Fa; Sol; Si(b); Do.

Kiểu III : Do; Mi(b); Fa; La(b); Si(b); Do.

Kiểu IV : Do; Re; Fa; Sol; La; Do.

Kiểu V : Do; Mi(b); Fa; Sol; Si(b); Do.

Những điệu thức kiểu V, kiểu IV, kiểu III được vận dụng rất phổ biến trong dân ca Quan họ.

2. Với âm nhạc năm bậc (thay cho thuật ngữ "năm cung" , "ngũ cung"). Quan họ ít khi có những bước nhảy xa, những bước đi trùng (đồng âm), nó thường được trang úc bằng những âm liền bậc. Chúng ta đều thấy rõ điều này qua những bài bản Quan họ quen biết.

Trong dân ca Quan họ có đầy những nét nhạc được cấu tạo bởi những chùm âm liền bậc. Đặc điểm này chủ yếu là phản ánh tâm tư yêu mến, nhớ thương, tính chất mềm mại và uyển chuyển.

3. Nhiều nghệ nhân Quan họ đã khéo sắp xếp, nhào nặn, chế biến một số nét nhạc của nhiều bài Quan họ khác nhau để tạo thành những bài Quan họ mới. Thủ pháp này đã tạo cho kho tàng dân ca Quan họ có một phong cách chung về âm nhạc, song mặt khác nó cũng làm cho một số bài Quan họ bị giảm về độc đáo.

4. Trong một số bài Quan họ, tác giả dân gian đã biết tiết kiệm âm, dành dụm một âm trong thanh âm ở âm khu thấp hoặc dành dụm một âm lạ ngoài điệu thức để chỉ vận dụng nó một đôi lần thường ở cuối khúc hát, tạo nên một sự lạ tai thú vị đối với người nghe.

Chẳng những biết tiết kiệm âm, những "liền anh, liền chị" Quan họ còn biết tiết kiệm khu vực của âm (âm khu), đó là cách dùng âm khu cho đắt. Cách sử dụng tiết kiệm âm khu trong dân ca Quan họ thường được thực hiện như sau: phần đầu của khúc là phần giai điệu tiến hành ở âm khu cao, phần cuối của khúc là phần giai điệu ở âm khu thấp.

Hơn nữa, trong nhiều trường hợp, nghệ nhân Quan họ đã lần lượt sử dụng hai âm khu tương phản với hai dạng điệu thức năm bậc khác nhau, hoặc cùng chung một dạng điệu thức những khác giọng (tonalité) tức là khác âm chủ, và do đó ở cuối khúc xuất hiện một đôi âm mới không có mặt ở điệu thức cũ, thí dụ bài *Ra ngõ mà trông*, bài *Tay nâng coi đựng giầu*, bài *Ông tơ sao khéo đoan*.

5. Để cho câu cú được cân phương, hoặc để nhấn mạnh một ý chính của nội dung tác phẩm, những tác giả dân ca Quan họ đã dùng đến thủ pháp "nhắc lại nguyên vẹn cả lời ca và nhạc điệu" một bộ phận của khúc ca. Cũng như trong hát Chèo, trong hát Ca - trù, và trong nhiều loại dân ca của người Việt ở đồng bằng và trung du Bắc Bộ, hình thức nhắc lại điển hình trong dân ca Quan họ là hình thức hát nhắc lại bốn tiếng cuối của câu *lục* trong cặp lời ca *lục - bát*.

Hình thức "nhắc lại nguyên vẹn lời và nhạc" có thể được thực hiện ở ngay đầu khúc ca, đầu bài hát hoặc có thể ở cuối khúc ca và đó là trường hợp tương đối phổ biến.

6. Hiện tượng xuất hiện "âm cảm" trong dân ca Quan họ là một hiện tượng đặc biệt, góp phần tạo nên vẻ độc đáo và sức hấp dẫn của âm nhạc Quan họ.

Đối với những bài Quan họ ở điệu thức năm bậc kiểu V, một điệu thức rất phổ biến trong dân ca Quan họ, thì âm quãng 4 tính từ âm bậc 1 của điệu thức có một vị trí hết sức quan trọng. Do nhiều khi nó gắn bó với "âm cảm" (âm cảm ở đây là âm quãng 3 trưởng, chứ không phải âm

quãng 7 tính từ âm bậc 1) cho nên sức hút của nó còn mạnh mẽ hơn âm bậc 1, nó còn mang nhiều tính chất ổn định, tính chất của "âm chủ" hơn là âm bậc 1.

Phần lớn những bài Quan họ nằm trong trường hợp chuyển điệu - thức, hay nói như Nguyễn Viêm là "kết hợp điệu thức", nói như Nguyễn Đình Tấn là "ghép các kiểu ngũ cung", hoặc nói như Trần Văn Khê, Phạm Duy là "chuyển hệ".

ở đây sẽ không đề cập đến hiện tượng chuyển từ một điệu thức này tới một điệu thức khác mà không xuất hiện âm mới và vắng mặt âm cũ, chẳng hạn chuyển từ điệu thức Do kiểu I tới điệu thức Ré kiểu II hay điệu thức Mi kiểu III... (tức là hiện tượng *giao thoa điệu thức*).

|    |    |    |     |    |    |    |    |     |    |
|----|----|----|-----|----|----|----|----|-----|----|
| Do | Ré | Mi | Sol | La | Do |    |    |     |    |
|    | Ré | Mi | Sol | La | Do | Ré |    |     |    |
|    |    | Mi | Sol | La | Do | Ré | Mi |     |    |
|    |    |    | Sol | La | Do | Ré | Mi | Sol |    |
|    |    |    |     | La | Do | Ré | Mi | Sol | La |

Hiện tượng chuyển - điệu - thức - năm - bậc với sự xuất hiện một hoặc vài âm mang tên mới (đi đôi với sự vắng mặt một vài âm cũ) đã phản ánh cái tâm trạng, tình cảm tinh tế của người Quan họ, trong nhiều trường hợp nó đã phá được cái âm hưởng đơn điệu và đem tới người thưởng thức dân ca Quan họ một cảm giác thú vị luôn thay đổi.

ở dân ca Quan họ có hay hình thức chuyển điệu, đó là chuyển điệu cách biệt và chuyển điệu nối liền. Chuyển điệu cách biệt là hiện tượng mỗi câu nhạc, mỗi đoạn nhạc riêng biệt thuộc về mỗi điệu thức. Nó được ứng dụng phần lớn trong những bài Quan họ cấu tạo theo kiểu "lắp ghép" như những bài *Năm cung*, *Mười cung*... Nó cũng được ứng dụng trong những bài Quan họ mà bố cục được phân chia thành những bộ phận tách bạch như *Ngồi tựa mạn thuyền*, *Tay nâng cái cơi đựng giầu*....

Chuyển điệu nối liền là hiện tượng nhiều điệu thức năm bậc nối liền, quyện chặt trong một nét nhạc mà người ta thường khó có thể cắt rời thành nhiều mảnh chủ đề. Hình thức chuyển điệu nối liền thấy ở nhiều bài Quan họ như *Dưới gòl mây kẻ biết ra*, *Nam nhi*, *Người ngoan*, *Lênh đênh ba - bốn chiếc thuyền kẻ*...

8. Những âm có trường độ tương đối dài trong dân ca Quan họ thường được nghệ nhân chia nhỏ tiết tấu mà không ngân dài.

9. Điều có ý nghĩa bao trùm lên tất cả là nghệ nhân Quan họ rất chú ý tới nghệ thuật gây tính chất tương phản giữa các bộ phận của bài ca. Ví như: tiếp sau âm khu cao là âm khu thấp, sau dạng ngân Bĩ tiết tấu tự do là dạng hát của phần Thân bài có tiết tấu đều đặn, có nhịp phách rõ rệt; sau điệu thức này là một điệu thức khác .v.v...

## Phát âm Quan họ

Mỗi thể loại ca hát (Tuồng, Chèo, Cải Lương, Ca Huế...) thường đều có một cách rung giọng riêng. Khác nhiều với phương pháp cộng minh trong ca mới, những liền anh, liền chị Quan họ dùng cách rung "nảy hạt" hay "nhả hạt". Theo Hô-li-nơ và Giéc-len-gli (hai nghệ sĩ Mỹ khi sang thăm Việt Nam, nghe hát Quan họ) thì đây là một cách ngân rất quý báu và độc đáo, đặc biệt đối với phương tây.

Với cách ngân "nảy hạt", các âm tiết kéo dài đã bị ngắt ra thành nhiều phần nhỏ (đồng âm), âm thanh được vo thành những hạt tròn. Người hát "nảy hạt" có cảm giác như hơi bị gằn lại, bị kìm

lại trước khi bật ra hạt âm thanh. Tùy theo cảm hứng và thị hiếu của người hát, những hạt này có thể lớn hay nhỏ về cường độ có thể tạo ra những tiếng có khoảng cách gần hay xa về trường độ có thể tạo ra thành từng cụm ít hay nhiều tiếng; và cuối cùng, có thể được hát nảy hoặc ở thời gian đầu của âm, hoặc ở thời gian cuối của âm, hoặc nảy suốt trong toàn bộ quá trình của âm.

Hạt nảy không nhất thiết phải ở đầu phách, nó có thể ở bất cứ vị trí nào. Trường hợp hát nảy hạt phần lớn xuất phát từ cảm hứng của từng người, từ sự ứng tác, cho nên khi hát tập thể, những hạt âm phát ra khó có thể đồng đều.

Nếu so sánh với lối ca mới thì phương pháp hát nảy hạt trong Quan họ có thể ví như kiểu "gân bong", còn phương pháp cộng minh của ca mới có thể ví như kiểu "gân chìm" trong nghệ thuật kéo nhị. Trong hát Chèo, người ta cũng dùng phương pháp hát nảy hạt. Nhìn chung, hạt nảy trong Chèo thường lớn hơn hạt nảy trong Quan họ. ở điệu hát Sử, Sử dẫu trong Chèo thì hạt nảy rất to, gây nên cảm giác buồn bã, nghẹn ngào như khóc. ở Chèo, hạt nảy lẫn vào trong; ở Quan họ, hạt nảy từ cuống họng.

Hầu như cách ngân "Nảy hạt" của người Quan họ, với những hạt nhỏ, đã tăng cường được tính chất trữ tình, duyên dáng của giai điệu và lời ca Quan họ, tăng cường được hiệu lực thể hiện nội dung tình cảm thẩm thiết giữa những người Quan họ. Người Quan họ khi hát thường mở khẩu hình nhỏ, có lẽ như vậy vừa thể hiện được vẻ duyên dáng của người hát, lại vừa (đây là điều chủ yếu) có khả năng giữ hơi để tham gia canh hát có khi kéo dài tới ba ngày đêm.

Nhiều người không thể nào học được cách hát nảy hạt. Ngay những người có khả năng hát nảy hạt, muốn hát được nảy cũng cần phải có một vài điều kiện:

- a) Hát giọng thật (giọng ngoài) chứ không hát giọng giả (giọng trong).
- b) Hát ở âm khu trung, tầm cỡ thích hợp với giọng người hát.
- c) Hát ở nhịp độ chậm rãi, khoan thai, âm nảy hạt có trường độ ngắn thì những hạt nảy không rõ hiệu quả.

### **Dân ca Quan họ với sự giao lưu nghệ thuật**

Bất cứ một nền dân ca, một nền nghệ thuật của địa phương nào có sức sống đều không thể chỉ có sử dụng phát triển tự thân, không thể không nằm trong mối giao lưu văn hoá với nhiều địa phương khác. Dân ca Quan họ cũng như vậy. Một mặt người đất Quan họ đi xa về gần, đem âm điệu dân ca quê hương mình trao đổi với người dân vùng khác, đồng thời họ cũng lại tiếp thu lời ca tiếng hát ở những vùng khác nhập vào vốn dân ca Quan họ của mình. Mặt khác, nhân dân nhiều vùng khác - khắp từ Nam tới Bắc - qua những cuộc di cư tìm đất sống, qua những chuyến giao dịch buôn bán..., đã đem những bài hát từ muôn nơi thâm nhập vào dân ca Quan họ.

Các "liền anh, liền chị" Quan họ đã không ngừng sáng tác nên những giọng (điệu) Quan họ mới, mang những giọng này để hát thi, hát đối trong những ngày vui thường xuyên được tổ chức hàng năm xuân thu nhị kỳ, nhằm giành phần thắng cuối cùng trước "đối phương". Người dự thi hát Quan họ, muốn giành phần thắng, đặc biệt cần phải biết nhiều giọng (điệu). Sáng tác giọng không đủ, không kịp (so với yêu cầu của mình), các "liền anh, liền chị" đã tiếp thu nhiều luồng nghệ thuật khác, nhiều nền dân ca khác để làm giàu thêm vốn giọng Quan họ (tất nhiên

họ cũng không quên làm giàu thêm cả vốn "câu" tức lời ca). Đây là lý do chính khiến số lượng giọng (điệu) Quan họ tăng lên nhanh chóng và ngày nay đã trở nên rất phong phú.

Hát để bản thân mình thường thức, hát để bạn nghệ thuật thường thức, lời ca điệu hát Quan họ cần phải được nâng cao không ngừng về mặt thẩm mỹ. Đây là lý do chính quyết định chất lượng của lời ca điệu hát Quan họ.

Khác với dân ca nhiều vùng mang nặng những yếu tố khép kín, dân ca Quan họ đã tiếp thu nghệ thuật của Tuồng; Chèo; Cải Lương; của Châu Văn; Ca trù của dân ca nhiều vùng khắp Bắc Trung Nam; của cả tác phẩm do nhạc sĩ đương thời sáng tác. Ở những mức độ và sắc thái khác nhau, các "liền anh, liền chị" Quan họ đã dùng tới nhiều phương thức tiếp thu - sáng tạo:

1. *Tiếp thu gần như nguyên vẹn hoặc Tiếp thu có biến hoá chút ít* âm điệu của bài bản *ngoài Quan họ*. Đó là trường hợp của những bài Quan họ *Trăm khúc sông đổ dồn một bến* (dựa theo âm điệu Lý Giao duyên, dân ca Nam Bộ, Lý Hành vân, dân ca Trị Thiên) *Một trăm thứ hoa* (dựa theo bài Văn mười hai cô trong Châu Văn), *Tay tiên chúc chén rượu* đào và *Nhất quế nhị lan* (dựa theo giọng Ru, giọng hãm trong Ca trù) .v.v...

2. *Cải biên, thay đổi âm điệu bài bản ngoài Quan họ*, cốt cách và kết cấu của bài *ngoài Quan họ* vẫn được bảo lưu. Đó là trường hợp của những bài Quan họ *Mười nhớ* (dựa theo âm điệu Hồ-quảng), *Khi tương phùng khi hội ngộ* (dựa theo âm điệu Tứ đại cảnh), *Xe chỉ luôn kim* (dựa theo âm điệu Lý tiểu khúc), *Chia rẽ đôi nơi* (dựa theo âm điệu dân ca Cò Lả), *Ca đàn* (dựa theo bài *Thu trên đào Kinh Châu*, sáng tác ca khúc của Lê Thương)...

3. Chỉ dùng một nét nhạc hay một đoạn nhạc của bài bản *ngoài Quan họ*, *phát triển* thành một bài Quan họ nhiều khi thay đổi cả kết cấu bài bản *ngoài Quan họ* bằng cách thêm phần ngâm Bĩ (mở đầu) hoặc phần Đổ (kết thúc) cùng với hiện tượng chuyển điệu. Đó là trường hợp của những bài Quan họ *Gọi đờ* (tiếp thu nét nhạc Tuồng), *Thiết tha* (tiếp thu nét nhạc Chèo)...

4. Âm nhạc bài bản bên ngoài được thay đổi hẳn, như không còn dấu vết trong bài Quan họ. Ở đây bài bản bên ngoài có thể chỉ được coi như một nguồn cảm hứng để những "liền anh, liền chị" *phóng tay sáng tạo* nên những bài Quan họ với âm nhạc độc đáo, riêng biệt của nó. Đó là trường hợp của những bài Quan họ *Luyện sơn trang* (bắt nguồn cảm ứng từ Châu Văn), *Lý con sáo*, *Lý cây đa*, *Lý Thiên Thai* (bắt nguồn cảm hứng từ dân ca Nam Bộ và miền Nam Trung Bộ)...

5. Ngoài ra, các "liền anh, liền chị" Quan họ còn dùng cách *mô phỏng giọng nói giọng hát* của nhân dân một vùng để sáng tạo giai điệu âm nhạc, như đối với trường hợp *mô phỏng giọng Huế*...

Cũng như bản thân dân ca Quan họ, những phương thức tiếp thu âm nhạc và lời ca *ngoài Quan họ* của các "liền anh, liền chị" xưa kia thật là phong phú. Trong công việc sáng tạo nghệ thuật ngày nay, chúng ta vẫn có thể và vẫn cần thiết đi sâu học tập cách làm của cha ông chúng ta. Bởi vì tất cả những phương thức này đến nay vẫn còn nguyên ý nghĩa nghệ thuật và ý nghĩa thời sự của nó.