

CẬN TIỆP

中国音

ÂM NHẠC

Trung Quốc



NHÀ XUẤT BẢN TỔNG HỢP THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

CẬN TIỆP

ÂM NHẠC *Trung Quốc*

Người dịch: ThS. TRƯƠNG LỆ MAI
NGUYỄN THỊ TRANG

Hiệu đính và viết Lời giới thiệu:
TS. TRƯƠNG GIA QUYỀN

(Trưởng Bộ môn Thực hành tiếng Trung Quốc
Khoa Ngữ văn Trung Quốc - Trường Đại học KHXH & NV
Đại học Quốc gia TP. HCM)



NHÀ XUẤT BẢN TỔNG HỢP THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

ÂM NHẠC TRUNG QUỐC

Cận Tiệp

ISBN: 978-604-58-0442-1

Copyright © 2011 China Intercontinental Press.

Bất kỳ phần nào trong xuất bản phẩm này đều không được phép sao chép, lưu giữ, đưa vào hệ thống truy cập hoặc sử dụng bất kỳ hình thức, phương tiện nào để truyền tải: điện tử, cơ học, ghi âm, sao chụp, thu hình, phát tán qua mạng hoặc dưới bất kỳ hình thức nào khác nếu chưa được sự cho phép bằng văn bản của Nhà xuất bản.

Ấn bản này được xuất bản tại Việt Nam theo hợp đồng chuyển nhượng bản quyền giữa Nhà xuất bản Truyền bá Ngũ Châu, Trung Quốc và Nhà xuất bản Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam.

BIỂU GHI BIÊN MỤC TRƯỚC KHI XUẤT BẢN
ĐƯỢC THỰC HIỆN BỞI THƯ VIỆN KHTH TP.HCM

Cận Tiệp.

Âm nhạc Trung Quốc / Cận Tiệp ; ThS.Trương Lệ Mai, Nguyễn Thị Trang dịch ; Trương Gia Quyền hiệu đính. - T.P. Hồ Chí Minh : Nxb. Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, 2013.

132 tr. : minh họa ; 23 cm

ISBN 978-604-58-0442-1

1. Âm nhạc -- Trung Quốc. 2. Nhạc cụ -- Trung Quốc. I. Trương Lệ Mai. II. Nguyễn Thị Trang. III. Trương Gia Quyền.

1. Music – China. 2. Musical instruments – China.

780.951 -- dc 22

C212-T56

MỤC LỤC

LỜI GIỚI THIỆU5

LỜI MỞ ĐẦU7

SỰ PHÁT TRIỂN CỦA ÂM NHẠC TRUNG QUỐC

Thời kỳ viễn cổ.....11

Thời kỳ Hạ - Thương - Chu.....13

Thời kỳ Xuân Thu Chiến quốc.....18

Thời kỳ Tần - Hán21

Thời kỳ Tam Quốc - Lưỡng Tấn - Nam Bắc triều.....23

Thời kỳ Tùy - Đường.....25

Thời kỳ Tống - Nguyên.....28

Thời kỳ Minh - Thanh.....31

Sau năm 184034

THIÊN NHÂN HỢP NHẤT

Tư tưởng lễ nhạc.....39

Thiên đạo tự nhiên.....42

Cách thiên "Tâm tính"45

BIẾT GÌ VỀ CUNG TƠ DÂY ĐÀN

Hệ thống nhạc cụ rộng lớn.....50

Nhạc cụ địa phương độc đáo.....63

GIAI ĐIỆU QUÊ HƯƠNG MAN MÁC

Hiệu tử, cộng sinh với lao động69

Sơn ca tự do trữ tình.....71

Tiểu điệu mượt mà dễ nghe73





ĐIỆU MÚA BÀI CA GÓP VUI

Mukamu của dân tộc Uyghur	78
Ca múa dân tộc Tạng.....	80
Dân ca dân tộc Mông Cổ	82
Bài hát lớn của dân tộc Dong.....	84
Dân ca và nhạc cụ dân tộc Miêu	86

KẾT HỢP CỦA HÁT VÀ NÓI

Thư điệu khúc xướng	92
Vừa đi vừa hát	95

HÁT VANG ÂM NHẠC HOA HẠ

Sự hưng khởi của văn hóa âm nhạc mới.....	98
Cải tiến nhạc cụ Trung Quốc	101
Sự ra đời của Opera mới.....	106
Sáng tác từ ca khúc quần chúng đến ca khúc thịnh hành	109
"Âm nhạc trào lưu mới" thời kỳ mới.....	113

QUÁ TRÌNH HỘI NHẬP, GIAO LƯU

Bắt đầu nói từ "Luật quản" từ phía tây Hoa Hạ	118
Truyền bá âm nhạc Trung Quốc ra ngoài thế giới.....	124

PHỤ LỤC:

Bảng tóm tắt niên đại lịch sử Trung Quốc.....	131
---	-----



LỜI GIỚI THIỆU

Âm nhạc là một môn nghệ thuật, cũng như các loại hình nghệ thuật khác, nội dung âm nhạc cũng phản ánh hiện thực của cuộc sống một cách ước lệ và trừu tượng. Âm nhạc mô tả các sự vật, hiện tượng trong cuộc sống và còn có thể thể hiện quan điểm sống, chuyển tải tư tưởng.

Vì vậy, âm nhạc là một bộ phận không thể thiếu trong cuộc sống của con người. Âm nhạc có thể chia sẻ những khó khăn trong cuộc sống, làm vơi đi những nỗi buồn, làm tăng thêm niềm vui, sự hào hứng, đưa con người về với những kỷ niệm đẹp ở dĩ vãng, tìm lại tuổi thơ yêu dấu, để lắng nghe con tim bồi hồi, xao xuyến với tình yêu thuở ban đầu, với tình yêu quê hương đất mẹ, với nắng ấm quê cha, sống dậy lòng tự hào dân tộc...

Ngay từ thời thượng cổ, âm nhạc đã được ra đời cùng với đời sống sinh hoạt và lao động sản xuất của người nguyên thủy. Kể từ đấy, âm nhạc đã không ngừng được phát triển và hoàn thiện theo thời gian. Có thể nói, âm nhạc có sức ảnh hưởng lớn đến con người.

Sở dĩ âm nhạc có được sức ảnh hưởng lớn bởi vì âm nhạc là một loại hình nghệ thuật có tính biểu hiện, bằng sự phối hợp nhuần nhuyễn, hài hòa giữa ca từ, nhịp điệu, tiết tấu bản nhạc, âm nhạc đã tác động đến cảm xúc và tư tưởng của người nghe.

Âm nhạc còn tham gia và hỗ trợ trong các dịp lễ hội và giải trí cộng đồng, dùng làm phương tiện để nghỉ ngơi, giải trí, giáo dục tư tưởng con người.

Như vậy, âm nhạc có nhiều vai trò quan trọng trong đời sống xã hội. Các vai trò ấy gắn bó chặt chẽ với nhau, nhiều khi chúng hòa quyện vào nhau. Có thể nói, cuộc sống mà không có âm nhạc thì sẽ trở nên rất tẻ nhạt và trầm lắng.

Quyển sách **Âm nhạc Trung Quốc** của tác giả Cận Tiệp, do ThS. Trương Lệ Mai và Nguyễn Thị Trang dịch, Nhà xuất bản



Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh xuất bản giới thiệu cho người đọc những tư tưởng thẩm mỹ của âm nhạc Trung Quốc, và trong hơn một trăm trang sách đó, tác giả đã đưa người đọc trở về thời nguyên thủy để tìm hiểu nguồn gốc, quá trình hình thành và phát triển của âm nhạc Trung Quốc từ thời thượng cổ đến đương đại, đồng thời còn giới thiệu với người đọc những nhạc cụ độc đáo, những điệu nhạc ngộ nghĩnh của từng vùng miền. Đọc quyển sách **Âm nhạc Trung Quốc**, người đọc như được đắm mình trong những trào lưu âm nhạc mới, say đắm với những khúc nghệ đặc sắc của âm nhạc Trung Quốc.

Người dịch đã hết sức cố gắng chuyển ngữ sát ý với nguyên văn, để đem đến cho người đọc một bữa đại tiệc về kiến thức âm nhạc Trung Hoa, nhưng chắc chắn cũng sẽ có đôi chỗ chưa được mượt mà. Kính mong độc giả chỉ bảo thêm.

Xin trân trọng giới thiệu đến quý độc giả.

TS. Trương Gia Quyền

Trưởng Bộ môn Thực hành tiếng Trung Quốc
Khoa Ngữ văn Trung Quốc - Trường Đại học KHXH & NV
Đại học Quốc gia TP.HCM

LỜI MỞ ĐẦU

Âm nhạc là sự thể hiện tình cảm tổng hợp của tư tưởng nhân loại, thẩm mỹ và nghệ thuật, là cách thể hiện đặc biệt của văn hóa và quan niệm khác nhau, là bảo vật quan trọng trong lịch sử phát triển văn minh nhân loại. Âm nhạc Trung Quốc đa dạng phong phú, đặc sắc, hình thức thể hiện đẹp đẽ, tự hình thành một trường phái riêng. Nhạc cụ dân tộc Trung Quốc với chủng loại phong phú, âm sắc độc đáo, đặc sắc đã tạo nên một bức tranh âm nhạc dân tộc Trung Quốc vừa hùng vĩ vừa tinh tế. Dân ca Trung Quốc, âm nhạc dân tộc, âm nhạc khúc nghệ đều có đặc sắc riêng, là một phần quan trọng trong văn hóa Trung Quốc, sự linh ngộ và thưởng thức nội hàm ẩn chứa bên trong văn hóa âm nhạc Trung Quốc có liên quan tới việc có thể lĩnh hội được thần vận âm nhạc dân tộc Trung Quốc một cách sâu sắc hay không.

Âm nhạc Trung Quốc có lịch sử lâu đời, những văn vật lịch sử để chứng minh khởi nguồn của âm nhạc luôn có những phát hiện mới được cập nhật liên tục, từ khi "thập nhị luật" được ghi chép trong sử sách cách đây hơn 4.000 năm cho đến khi phát hiện ống sáo bằng xương ở di chỉ thời kỳ đồ đá được phát hiện tại thôn Giả Hồ, Vũ Dương, Hà Nam đến nay đã có hơn 8.000 năm lịch sử, đã mang lại cho chúng ta không chỉ một cơ chế vận động mà còn là sự thán phục về kết tinh trí tuệ của nhân dân lao động.

Thời viễn cổ, điệu múa nguyên thủy phản ánh phương thức sinh hoạt và sản xuất của bộ lạc, phần lớn xuất phát từ những tình cảm chân chất nguyên sơ nhất. Đến thời kỳ chế độ nô lệ, ca múa trở thành một vũ khí tinh thần để nhấn mạnh lợi ích của người thống trị, nhấn mạnh về thống trị tinh thần, chuyển hướng sang ca tụng công đức của quốc vương và vương quyền. Thời kỳ Xuân Thu Chiến quốc (770 – 221 TCN) xã hội nô lệ dần dần chuyển sang xã hội phong kiến, tư tưởng, kỹ thuật sản xuất tiên tiến cũng dần mở ra một con đường phát triển mới cho văn hóa âm nhạc. Thời này các loại nhạc cụ ngày càng phong phú, chế tác từ thô ráp dần dần phát triển trở nên tinh xảo, và bắt đầu phân loại theo chất liệu chế tác. Đến đời Đường (618 – 907), nhà nước đã bắt đầu thiết lập cơ quan chuyên trách giáo dục và quản lý âm nhạc. Đời Tống là thời kỳ hí kịch Trung Quốc phát triển trưởng thành, đời Nguyên (1206 – 1368) bước đầu hình thành phong cách Nam Bắc khúc, sản sinh ra nhiều tạp kịch kinh điển được lưu truyền đến ngày nay, ví dụ "Đậu Nga oan", "Tây Sương ký", âm nhạc Trung Quốc từ việc thể hiện tình cảm bình thường đã chuyển hướng sang biểu





Âm nhạc Trung Quốc

lộ nhân tính sâu sắc, thể hiện thế giới nội tâm của các nhân vật khác nhau. Âm nhạc thời nhà Thanh (1368 – 1911) có đặc điểm bình dân hóa, thể tục hóa, xuất hiện nhiều thể loại ca khúc. Sau chiến tranh nha phiến, âm nhạc lấy dân chủ, khoa học là trào lưu chính, âm nhạc truyền thống và âm nhạc phương Tây du nhập từ châu Âu vào giao thoa hòa quyện phát triển. Sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc dẫn đi vào quỹ đạo chính bắt đầu từ sau cải cách mở cửa năm 1978, sáng tác âm nhạc, biểu diễn và dạy nhạc, lý luận âm nhạc thậm chí là xuất bản âm nhạc, thị trường âm nhạc... đều được phát triển toàn diện, thể hiện cảnh tượng nhộn nhịp, bước vào thời đại hoàn toàn mới.

Sự giao lưu, va chạm của văn hóa Trung Quốc với phương Tây cũng thể hiện rõ ràng trong lĩnh vực âm nhạc. Theo ghi chép, sự giao lưu âm nhạc sớm nhất là hơn 4.000 năm trước. Từ thời Tây Hán thuộc thế kỉ thứ II trước Công nguyên, Trương Khiên sau hai lần xuất sứ sang Tây Vực, âm nhạc và nhạc cụ các nước khu vực Trung Á, Tây Á lần lượt vào khu vực trung nguyên qua “Con Đường Tơ Lụa”, tô thêm màu sắc rực rỡ cho âm nhạc vùng trung nguyên Hoa Hạ. Đầu thế kỷ XX, âm nhạc phương Tây chính thức gõ cửa và đi vào Trung Quốc, mọi người dần dần chấp nhận nhạc cụ phương Tây, đồng thời bắt đầu học tập diễn tấu và tiến hành sáng tác trên những nhạc cụ đó. Sau phong trào “Ngũ tứ”, âm nhạc Trung Quốc và âm nhạc phương Tây đã có sự kết hợp thực sự. Từ thế kỷ XX đến nay, nhạc cụ Trung Quốc từ thái độ đóng kín, mù quáng đến phủ định hoàn toàn đã được đón tiếp trở lại và bước tới sự phát triển hoàn toàn mới, tăng cường sử dụng, đi từ non nớt dần dần trưởng thành hơn. Sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc thịnh hành trong thế kỷ XXI càng đa nguyên hóa hơn, âm nhạc trong và ngoài nước cùng cộng hưởng phát triển, “trào lưu âm nhạc mới” của Trung Quốc trong quá trình va chạm, giao lưu với văn hóa âm nhạc giữa Trung Quốc và phương Tây dần bước ra thế giới, trở nên trưởng thành hơn.

Âm nhạc trở thành một trong những biểu tượng văn hóa của dân tộc và quốc gia, trong đó các yếu tố, các nội dung, cách thể hiện, phong cách và điều kiện địa lý, dân tộc, khu vực, quốc gia, lịch sử, đặc trưng ngôn ngữ, phong tục tập quán, truyền thống văn hóa đều có liên quan mật thiết với nhau. Âm nhạc Trung Quốc trải qua mấy nghìn năm tích tụ, phát triển, hình thành nên nhiều phong cách, chủng loại đa dạng và nội dung phong phú, thể hiện một phong cách giao thoa giữa nhạc cổ điển và nhạc thịnh hành, hiện đại và truyền thống cùng tồn tại song song. Hi vọng độc giả thông qua cuốn sách này có thể thấu hiểu âm nhạc Trung Quốc và sự phát triển của nó, cảm nhận sự hấp dẫn của nghệ thuật âm nhạc Trung Quốc, từ đó hiểu biết thêm văn hóa tinh thần của Trung Quốc.

SỰ PHÁT TRIỂN CỦA ÂM NHẠC TRUNG QUỐC

Tìm về cội nguồn của sự phát triển





Âm nhạc Trung Quốc

Trong quá trình phát triển của văn minh nhân loại, âm nhạc là một môn nghệ thuật có khả năng lay động lòng người nhất, khắp nơi trên thế giới có nhiều loại âm nhạc độc đáo, đặc sắc chẳng hạn như âm nhạc Ấn Độ, âm nhạc châu Phi, âm nhạc Do Thái, âm nhạc Gipsy, âm nhạc châu Mỹ Latinh, giống như của cải châu báu rơi vãi có ở khắp nơi, tỏa sáng lấp lánh, đa dạng, phong phú. Âm nhạc Trung Quốc trên cơ sở của âm nhạc dân gian phong phú đa dạng đó, bao gồm dân ca, điệu múa, nhạc cụ, nghệ thuật hát nói, hí kịch. Theo thống kê, đến nay đã thu thập được hơn 300 ngàn bài dân ca Trung Quốc, nhạc cụ dân gian có khoảng hơn 200 loại. Hơn nữa, kết hợp các nhạc cụ khác nhau, ca khúc và cách biểu diễn khác nhau sẽ hình thành nên nhiều loại âm nhạc. Nghệ thuật hát nói và hí kịch Trung Quốc là nghệ thuật tổng hợp, có hơn 200 bài, hí kịch có hơn 360 thể loại, chủ đề. Từ khi âm nhạc Trung Quốc thành hệ thống, mấy ngàn năm trở lại đây đã không ngừng tiếp thu và hòa hợp với văn hóa âm nhạc ở khắp nơi và của các dân tộc, không chỉ trở thành di sản văn hóa quý giá của dân tộc Trung Hoa, mà cũng là một phần quan trọng hình thành nên văn hóa âm nhạc thế giới.

Trong lịch sử, âm nhạc của Trung Quốc hay của nước ngoài ra đời sớm hơn cả chữ viết. Về khởi nguồn của âm nhạc Trung Quốc, sử sách cổ đại Trung Quốc đều ca tụng công lao của Hoàng Đế (cách ngày nay khoảng hơn 4.000 năm); tương truyền rằng, Hoàng Đế đã từng lệnh cho một thầy pháp sư tên là Luân giỏi về âm nhạc tới để xác định độ cao thấp của thanh âm, Luân tìm được ống trúc từ một nơi rất xa, tỉ mỉ lắng nghe tiếng hót của đôi phượng hoàng được cho là chim thần, làm thành mười hai ống luật, từ đó xây dựng nên “thập nhị”. Tuy nhiên, từ các phát hiện khảo cổ hiện nay cho thấy, một loạt ống sáo bằng xương được tìm thấy ở một số di chỉ từ thời kì đồ đá mới ở thôn Giả Hồ, Vũ Dương, Hà Nam năm 1986 - 1987, là nhạc cụ được phát hiện có niên đại sớm nhất trên thế giới cho tới ngày nay, có hơn 8.000 năm lịch sử, được coi là “Cây sáo đầu tiên ở Trung Hoa”, cho thấy âm nhạc Trung Quốc thời tiền sử đã phát triển ở mức độ cao; Cái huân bằng sứ được phát hiện ở “Di chỉ Văn hóa Hà Mẫu Độ” Chiết Giang và “Di chỉ Văn hóa Bán Pha” Tây An cũng có hơn 6.000 năm lịch sử, chúng đều góp phần thúc đẩy lịch sử âm nhạc Trung Quốc phát triển mạnh mẽ.

Thời kỳ viễn cổ

Âm nhạc nhân loại ban đầu bắt đầu từ việc ca hát. Thư tịch cổ “Hoài Nam Tử” dẫn lời của Dịch Tiến: “Kim phu cử đại mộc giả, tiến hô “tà hứa”, hậu diệc ứng chi, thử cử trọng khuyển lục chi ca dã”¹. Kể về nhiều người cùng khiêng khúc gỗ lớn, cùng hô khẩu hiệu để điều chỉnh bước nhịp của mọi người, phản ánh một cách sinh động những bài ca dao nguyên thủy được sinh sản tự nhiên trong quá trình lao động. Nhà văn hiện đại Lỗ Tấn coi dấu hiệu lao động hô vang âm thanh “dô ta dô ta” đó là thơ ca sớm nhất.

Trong thời kì viễn cổ (Khoảng vào thế kỷ XXVI trước Công nguyên tới thế kỷ XXI trước Công nguyên), âm nhạc và nghệ thuật múa theo nghĩa độc lập riêng là không tồn tại, âm nhạc và vũ đạo lúc đó chỉ là một phần trong toàn bộ nghi lễ làm phép. Âm nhạc thời viễn cổ trong truyền thuyết tràn đầy sắc màu bí ẩn, dựa vào ca, múa, nhạc dung hòa thành một hình thức biểu diễn nên người đời sau gọi chung là “ca múa nguyên thủy”. Trong “Thi Tục” có viết: “Tình thái chuyển động bên trong mà hành động thể hiện qua lời nói, ngôn từ không đủ, thở dài,

1 Có rất nhiều người đang khuân vác gỗ, người ở đằng trước “hô” to thì người đằng sau cùng hô theo, họ dùng tiếng hô để phối hợp nhịp nhàng trong công việc cũng như cùng nhau khích lệ động viên nhau trong công việc.



Sáo xương ở di chỉ thời kỳ đồ đá được phát hiện tại thôn Giả Hồ, Vũ Dương, Hà Nam vào năm 1986 - 1987 là nhạc cụ lâu đời nhất được khảo cổ Trung Quốc phát hiện cho đến nay





Âm nhạc Trung Quốc

thở dài không đủ, nên ngâm ca, ngâm ca không đủ, bắt chột tay phải múa lên, chân phải nhảy lên để thể hiện, để diễn đạt”. Đoạn trên đã biểu đạt một cách sinh động khởi nguyên của vũ đạo có mối quan hệ với thơ, ca, múa, nhạc.

Ca múa nguyên thủy cơ bản được chia làm hai loại: Một loại âm nhạc dựa trên việc phản ánh đặc trưng cuộc sống sinh hoạt và sinh sản của bộ lạc. Như trong “Nhạc của Chu Tương Thị”¹ đã nói vì khô hạn mà cầu mưa; “Nhạc của Âm Khang Thị” là ca múa rèn luyện sức khỏe; “Nhạc của Y Kỳ Thị” phản ánh mong muốn người cổ xưa thông qua “Lễ tế thần tháng 12” để cầu được mùa bội thu; “Nhạc của Cát Thiên Thị” vẽ lên bức tranh sinh hoạt khi người cổ xưa bước vào giai đoạn sản xuất nông nghiệp.

Một loại âm nhạc khác được cho rằng có quan hệ mật thiết với các đế vương thời cổ đại trong truyền thuyết, ví dụ ca múa ca tụng công trạng vua Hoàng Đế, Chuyên Húc, Đế Cốc, Vua Nghiêu, Vua Thuấn hoặc vật tổ của thị tộc. Truyền thuyết kể rằng, bộ lạc của vua Hoàng Đế coi mây là vật tổ, có điệu múa “Vân môn đại quyền”, điệu múa của Vua Thuấn là Thiệu”, trong ghi chép vừa có các nhạc cụ bằng sáo, bằng đá để diễn tấu “Tiêu thiếu cửu thành”², “Kịch thạch phủ thạch”, cũng có biểu diễn của người đóng vai chim, thú diễn tấu vũ điệu “Điểu thú chạy”, “Trăm thú nhảy múa”, thể hiện cảnh tượng âm nhạc hoang dã cuồng nhiệt, hưng hực khí thế trong các buổi tế lễ ở thời nguyên thủy.

Trong “Ngô Việt xuân thu” đã ghi chép tương truyền là điệu hát “Đạn ca” thời kỳ vua Hoàng Đế: “Đoạn trúc, tục trúc; Phi thổ, tục nhục”. Đây là bài thơ ca Trung Quốc sớm nhất mà chúng ta biết. Nó là bài hát khi đi săn và trong lúc mọi người chế tạo dụng cụ đánh bắt ở thời săn bắt hái lượm, diễn lại đại ý theo tiếng Hán hiện đại là: Chặt đứt cây trúc, làm thành cung đạn, bắn viên đạn bằng đất đỏ đi, để bắt thú hoang. Ngôn ngữ của bài thơ ngắn gọn, hợp quy tắc, có niêm luật, tiết tấu, là ghi chép lại quá trình lao động của người cổ xưa từ lúc chế tạo dụng cụ cung tên cho đến khi săn bắt thú.



Năm 1973, việc khai quật được chậu gốm có hình hoa văn vũ đạo ở trại Tôn Gia, huyện Đại Thông, tỉnh Thanh Hải, khiến chúng ta có thể thấy được cảnh tượng ca múa tuyệt vời chưa từng có của hơn 5.000 năm về trước

1 Viêm Đế

2 Tổ khúc Tiêu được diễn tấu bằng sáo gồm chín chương

Sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc

“Tích cát thiên thị chi nhạc, tam nhân thao ngư vĩ, đầu túc dĩ ca bát khuyết” được nói tới ở thiên “Cổ nhạc” trong “Lã Thị Xuân Thu” nhắc đến tám bài hát đó là: “Tải dân” là ca tụng đất đai phụng theo mệnh trời, chứa đựng người dân sinh sống trên đó. “Huyền điều” là vật tổ của thị tộc tôn sùng, đó là một con chim nhỏ màu đen với ngụ ý cát tường; “Trục thảo mộc” cầu mong cỏ cây tươi tốt; “Phấn ngũ cốc” là cầu được mùa ngũ cốc;

“Kính thiên thường” ca tụng trời cao ban ơn; “Đạt đế công” ca tụng ân đức của trời cao; “Y địa đức” ca ngợi sự nuôi nấng của đất mẹ; “Tổng cảm thú chi cực” là cầu mong trời cao ban nhiều chim muông, khiến dân chúng an cư lạc nghiệp. Nội dung ca múa thời kỳ này tập trung thể hiện hành vi sinh tồn của nhân loại, và tâm trạng khám phá thiên nhiên.

Trong rất nhiều thư tịch cổ truyền lại kể về thời kỳ nguyên thủy, không chỉ ghi chép về hình thái âm nhạc lúc đó, đồng thời cũng có nhắc đến một số nhạc cụ. Ví dụ chương “Cổ nhạc” trong “Lã Thị Xuân Thu” có nhắc tới: Chu Tương Thị ở thời viễn cổ, thời đó không chỉ gió cát lớn mà không khí cũng rất khô hanh, cây cối héo tàn, cây trổng không có quả. Lúc này có một hiền nhân tên là Sĩ Đạt đã chế tạo ra đàn sắt năm dây, dùng để cầu mưa, và để giúp đỡ người dân sống cuộc sống yên ổn. Trong đó “Đàn sắt năm dây” được suy đoán là nhạc cụ tiêu biểu cho các nhạc cụ thời kỳ nguyên thủy.

Thời kỳ Hạ - Thương - Chu

Bắt đầu từ thời nhà Hạ (2070 – 1600 TCN), xã hội Trung Quốc bước vào thời kỳ chế độ nô lệ. Ca múa từ việc cúng tế vật tổ đã chuyển hướng sang



Khánh bằng đá có vẽ màu trên đó được khai quật ở Ân Khư, An Dương, Hà Nam

ca ngợi công đức của quốc vương và vương quyền chế độ nô lệ. Ví dụ, nhà Hạ có bản ca múa “Đại Hạ” ca ngợi công lao của Đại Vũ trong trị thủy, ca ngợi Vũ “Cần cù lo cho thiên hạ, ngày đêm không nghỉ, thông sông lớn, thông chỗ tắc”, “Lấy chuyện trị thủy làm lợi cho dân chúng làm đầu”. Ca múa ở nhà Thương (1600 – 1046 TCN) có bản “Đại Vi” để cúng bái tổ tiên, cũng là khoe thành tích có công đánh bại vua Kiệt, gây dựng đất nước của vua Thành Thang.





Âm nhạc Trung Quốc

Thời kỳ nhà Thương, phương thức sản xuất bước vào thời kỳ đồ đồng thau, cùng với sự phát triển của thủ công nghiệp và chế tạo đồ đồng, đã xuất hiện hơn mười nhạc cụ để đánh gõ như chuông nhạc, chũm chọe và ống sáo để thổi. Có cái khánh đơn, cũng có một nhóm ba cái, có cái khánh âm cao khác nhau. Những dụng cụ dùng để gõ, đánh thuộc thể loại chuông, có cái chũm chọe treo trên giá, có cái dùng tay cầm lên gõ như cái mõ, cái chuông, cũng có những loại treo lưng lẳng để gõ như dàn chuông, chuông lớn, trong đó có nhiều loại chuông và khánh có ảnh hưởng sâu rộng với đời sau.





Cái huân đời Thương ở Huy Huyện, Hà Nam

Chuông được đúc từ đồng thau, được gọi là “kim” trong bát âm của Trung Quốc cổ đại. Âm thanh của chuông trầm mạnh, vang xa, trang trọng nghiêm túc. Khánh được làm từ đá khảm, trong bát âm được coi là “thạch”. Tiếng kêu của cái khảm có thể vang xa trong trẻo, sức xuyên thấu cao. Chuông khảm hợp tấu được gọi là tiếng của kim thạch, trong nhiều tài liệu thơ từ có miêu tả thế này: “Chuông khảm kêu, sơn hà chấn động”, “chuông vang lên, kim thạch rộn ràng”, “Đánh kim thạch, giương cờ lông vũ”... Chuông, khảm đều được nâng lên thành dụng cụ dùng trong lễ tế, các nghi thức quan trọng như gặp thời chinh chiến, triều kiến, các buổi cúng tế và yến tiệc đều dùng chuông, khảm để diễn tấu.

“Lễ nhạc” Trung Quốc bắt nguồn từ việc sùng bái nguyên thủy. Chương “Lễ vận” trong “Lễ Ký” có nói “Đánh trống đất để làm nhạc”, là nghi thức lễ nhạc sớm nhất. Đến thời Hạ - Thương, lễ nhạc dù đã mạnh mẽ và đạt mức phát triển tương đối, nhưng chủ yếu tồn tại như hình thức bên ngoài hỗ trợ các hoạt động chính trị tôn giáo mà thôi. Có học giả cho rằng, văn hóa nhà Hạ là “Văn hóa tôn mệnh”, văn hóa nhà Thương là “Văn hóa tôn thần”. Thời Tây Chu (1046 - 771 TCN), ý nghĩa chính trị của “thiên mệnh” và “ý thần” đã suy yếu đi, Chu Công đã dùng lễ nhạc từ thời nhà Thương cổ xưa để chỉnh sửa với quy mô lớn để





Chuông to có hoa văn hình mây khai quật được ở quần thể lăng mộ thời Xuân Thu ở thôn Kim Thắng, Thái Nguyên, Sơn Tây

Sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc

nâng lên thành một hệ thống hành vi quy phạm và chế độ điển chương xã hội. Đồng thời xây dựng cơ quan chuyên trách và quản lý ca múa, do Đại Ty Nhạc dạy “nhạc”, dạy “nhạc đức”, “nhạc ngũ” và “ca múa”...(theo “Chu lễ. Xuân quan”), ca múa từ nguồn gốc sùng bái “vật tổ”, ca tụng tổ tiên đã thay đổi thành hình thức giải trí trong các hoạt động cúng tế và yến tiệc. Theo “Tả truyện” ghi chép Tương Công năm hai mươi chín, Chu Nhạc đã có tất cả hơn mười loại.

Chế độ nhạc lễ cung đình thời Tây Chu có quy định đẳng cấp nghiêm ngặt. Trong yến tiệc thết khách, quan lại không cùng địa vị thì quy định về biên chế số lượng đội múa khác nhau. Từ Chu Vương, chư hầu cho đến đại phu, sĩ, tất cả chủng loại nhạc cụ để dùng, số lượng, số hàng, số người của đội múa, cấp bậc, số người của nhạc công đều có sự phân biệt đẳng cấp rõ rệt, không được tùy tiện vượt quá.

Đẳng cấp nhạc cao nhất của Nhà Chu là “Lục đại nhạc vũ”, gọi tắt là “Lục nhạc”. Chu Vũ Vương sau khi đánh Trụ thành công, đã lệnh cho Chu Công xây dựng lễ chế trong nhạc, “Lục vũ”, và “Lục tiểu vũ” là đại diện điển hình nhất. “Lục vũ” chủ yếu dùng trong lễ nghi tế lễ của cung đình nhà Chu, biểu diễn trong những lễ tế long trọng, số người đồng, thiên tử dùng quy cách tiêu chuẩn là “bát dật” (Đội múa 64 người). Sáu bản ca múa “Lục nhạc” gồm “Vân môn” để tế trời, “Đại hàm” để tế đất, “Đại thiếu” dùng để tế bốn phương, “Đại hạ” để tế sông núi, “Đại hoạch” để cúng tế các vị tổ tiên thuộc bên mẹ, bên ngoại, “Đại vũ” để cúng tiên tổ thuộc bên nội; phần lớn “Lục nhạc” do các điệu múa mang tính tiêu biểu của các đời trước đời Chu tập hợp lại cải tiến mà ra. Do đó còn có tên gọi “Điệu múa của sáu triều” (Lục đại chi vũ).

“Lục tiểu vũ” là tài liệu ca múa dùng để dạy dỗ con cháu quý tộc, có lúc cũng dùng trong một số trường hợp tế lễ. “Lục tiểu vũ” bao gồm “Bật vũ” (cắm những dải lụa nhiều màu mà múa), “Múa vũ” (cắm lông chim để múa), “Hoàng vũ” (cắm lông chim nhiều màu), “Mao vũ” (cắm cờ làm từ lông đuôi bò), “Can vũ” (còn gọi là “Bình vũ”, cắm cái thuẫn để múa). “Lục đại nhạc vũ” sau đời Tần chỉ có hai loại nhạc là “Thiếu” nhạc (nhạc văn) và “Vũ” nhạc. “Thiếu”, “Vũ” hai loại nhạc này là nhã nhạc quan trọng nhất trong cung đình các triều đại thời xưa, “Thiếu” nhạc là nhạc lễ có đẳng cấp cao nhất, kéo dài tới tận đời Thanh (1644 - 1911).

Trung Quốc thời kỳ nhà Thương, Chu là một đất nước văn minh hùng mạnh trên thế giới, trình độ âm nhạc cũng đạt tới trình độ cao. Việc cúng tế diễn ra ở ngoại ô của đời Thương thường có đặc trưng là dùng tiết tấu của cái khánh làm chủ đạo.





Âm nhạc Trung Quốc

Thời Chu thì bắt đầu dùng đàn nhạc bằng chuông khánh làm chủ đạo. Mà “Lục đại nhạc vũ” xuất hiện và ứng dụng, đã tạo nên sự xuất hiện của những loại nhạc cụ mới và những thành tựu về mặt nhạc lý có thể chứng minh rằng, chế độ lễ nhạc điển hình là “Lục đại nhạc vũ” là tiêu chí quan trọng để nói âm nhạc Trung Quốc bước vào thời kỳ văn minh.

Đời sống âm nhạc dân gian thời nhà Chu cũng rất sôi nổi. Câu chuyện được lưu truyền đến ngày nay như Du Bá Nha đánh đàn, Chung Tử Kỳ qua tiếng đàn hiểu rõ nỗi lòng của Bá Nha trở thành “tri âm” cũng bắt đầu từ thời kỳ này. Nó phản ánh đầy đủ kỹ nghệ diễn tấu nhạc cụ, kỹ thuật sáng tác và âm nhạc đã được nâng cao của con người. Liên quan tới việc diễn tấu đàn cổ, người chơi đàn cổ thời cổ đại còn đúc kết ra cách diễn tấu. “Có thấu hiểu nỗi lòng thì mới ứng dụng chơi trên nhạc cụ được”. Theo sử ký ghi chép, tiếng hát của Tần Thanh, một nhà âm nhạc nổi tiếng nhà Chu có thể “Chấn động núi rừng, vang vọng trên mây”, còn giọng ca của ca nữ dân gian – Hàn Nga thì “Âm thanh vang vọng, ba ngày không dứt”.

Thời nhà Chu, lý luận “Mười hai luật” đã được xác lập. Tên gọi của “Ngũ thanh” là cung, thương, giác, trung, vũ cũng được xác lập. Thành tựu xuất sắc về âm luật học đó là “Tam phân tổn ích pháp” (phương pháp thêm bớt ba phân) được ghi chép trong “Quản tử. Địa viên thiên”.

Thời kỳ Xuân Thu Chiến quốc

Thời Xuân Thu Chiến quốc (770 – 476 TCN) do các chế độ tông pháp “Truyền cho cả không truyền cho thú, truyền cho trưởng không truyền cho người tài” và “chế độ phân phong” bị suy đổ, tan rã đã xuất hiện cục diện “Lễ băng nhạc hoại”¹, âm nhạc địa phương bắt đầu phát triển. Thời kỳ Chiến quốc

¹ Lễ nghi bị phá hoại, không ai còn tuân theo: Âm nhạc không theo một khuôn khổ, quy luật như xưa

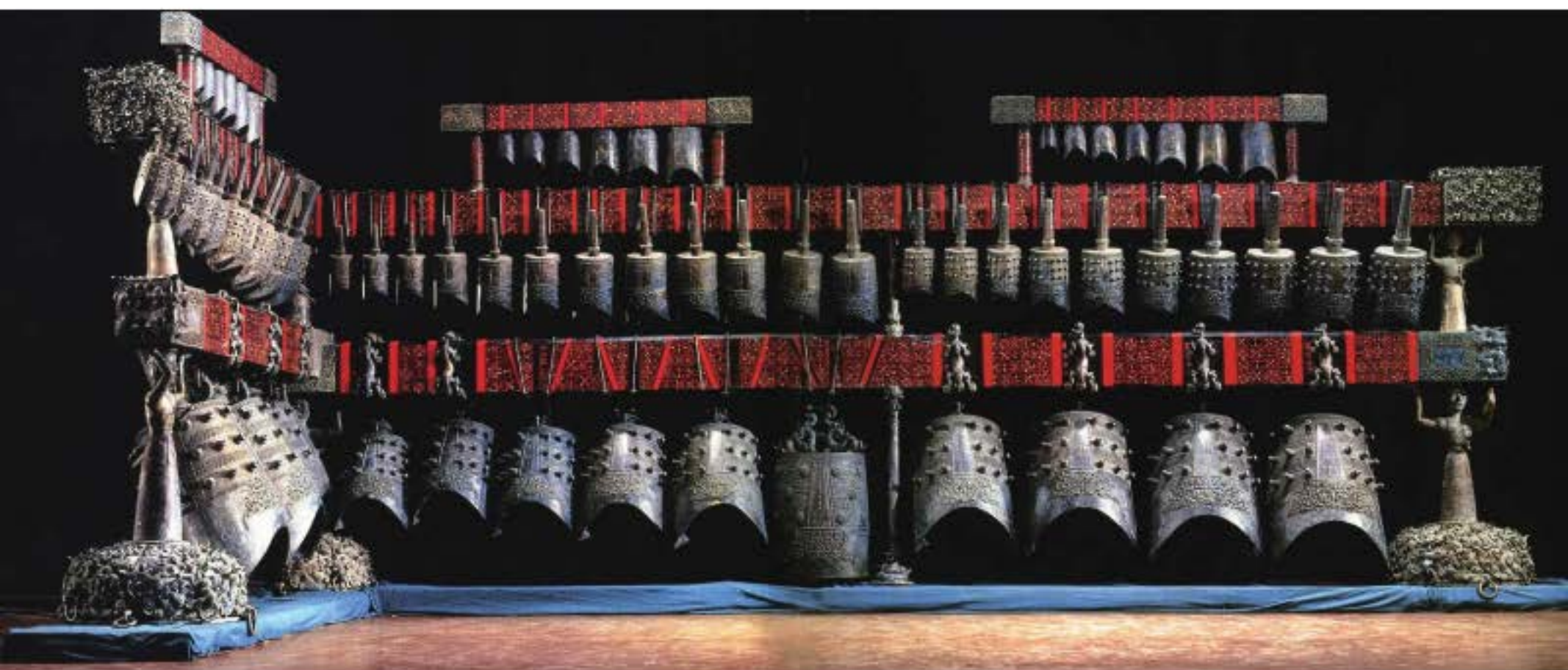
Ngũ thanh

Cung (do), thương (re), giác (mi), trung (sol), vũ (la) là tên gọi của năm âm cấp. Hình thức của âm tầng truyền thống Trung Quốc đều bao gồm năm âm cấp này. Trong cùng một âm tầng thì năm âm này là âm chính, thì tạo nên giai điệu khác nhau. Lúc này dựa vào tên của âm chính để đặt tên là kiểu âm Do, kiểu âm Re, kiểu âm Mi, kiểu âm Sol, kiểu âm La.

Phương pháp thêm bớt ba phân

Thời Xuân Thu Chiến quốc, Quản Trung đưa ra Phương pháp thêm bớt ba phân, để tính ra độ cao của của năm thanh âm tầng. Ở khu vực Hi Lạp cổ và Ả Rập cổ, phương pháp trên dựa trên độ dài của âm rung để tính toán ra quy luật, bao gồm hai quy luật ba phân bớt một và ba phân thêm một. Dựa trên dây đàn mặc định nào đó, bỏ đi 1/3 tức là ba phân bớt một, có thể đạt được năm độ trên của âm; tăng dây đàn lên 1/3, tức là ba phân thêm một, có thể đạt được năm độ âm dưới của âm. Xuất phát từ quy luật này, chuyển đổi liên tục hai phương pháp trên, các âm luật sẽ được sinh ra. Phương pháp thêm bớt ba phân được ghi chép sớm nhất trong “Quản tử. Địa viên thiên”, chỉ tính tới năm âm, đến thời “Lã Thị Xuân Thu. Âm luật thiên”, phương pháp này đã tính toán hoàn toàn quy phạm độ dài của mười hai luật. Dựa theo thứ tự của Phương pháp thêm bớt ba phân, căn luật của năm độ âm trên, cổ đại gọi là “Hạ sinh”; căn luật của năm độ âm dưới, cổ đại gọi là “Thượng sinh”. Xuất phát từ nhất luật, hạ sinh năm lần, thượng sinh sáu lần, tổng cộng đạt được 12 luật.

Sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc



Dàn chuông nhánh phía nam trong Bộ chuông Tăng Hẩu Ất dài 3,35m, cao 2,73m, nhánh phía tây dài 7,48m, cao 2,65m.

(476 - 221 TCN) chiến tranh giữa các nước chư hầu xảy ra liên miên, lại khiến âm nhạc các địa phương có cơ hội giao lưu. Nhạc cụ thời cổ trong mộ Tăng Hẩu Ất thời Chiến quốc được khai quật ở huyện Tuy, Hồ Bắc năm 1978 là một bằng chứng quan trọng.

Quyển “Trung Quốc sử cảo” do Quách Mạt Nhược chủ biên đã chỉ ra, thời Chu đã từng phong cho các chư hầu cùng họ cai quản ở nước Tuy, nước Tăng. Dựa vào các chữ viết khắc trên cái mác đồng khai quật được, chứng minh Tăng hầu vốn là một họ trong dòng dõi của Chu vương.



Bộ khánh Tăng Hẩu Ất cao 1,09m, rộng 2,15m





Âm nhạc Trung Quốc



Đội nhạc ca múa bằng đất nung trong mộ thời Chiến quốc ở Chương Khâu, Sơn Đông, quang cảnh biểu diễn rất hoành tráng

Bộ chuông Tăng Hẩu Ất có 65 chiếc, là bộ chuông đồng thau được phát hiện lớn nhất, hoàn chỉnh nhất cho tới ngày nay. Chuông đã xuất hiện từ thời nhà Thương, sớm nhất chỉ có 3-5 chiếc, đến thời Xuân Thu đã tăng lên 9-13 chiếc, thời Chiến quốc phát triển thành 61 chiếc. Người ta dựa vào độ lớn nhỏ, âm luật, độ cao của âm mà chia chuông thành nhiều nhóm, tạo thành bộ chuông, diễn tấu những khúc nhạc du dương vui tai.

Từ thời nhà Chu tới thời Chiến quốc, các loại nhạc cụ ngày càng phong phú, chế tác từ thô sơ phát triển dần tới tinh xảo, hơn nữa yêu cầu về âm sắc, âm chất, âm chuẩn ngày càng nâng cao. Nhạc cụ nhã nhạc thường dùng gồm bộ chuông, bộ khánh phải tốn nhiều công sức mới có thể chế tạo được. Bộ chuông Tăng Hẩu Ất âm vực rộng, có năm âm quãng tám, chỉ thiếu một âm quãng tám so với đàn Piano ngày nay. Âm sắc của chuông tuyệt vời, âm chất trong, giai điệu cơ bản giống với điệu C ngày nay.

Tài liệu sử sách có ghi chép, nhạc cụ thời đó đã bắt đầu phân ra thành "tám âm", tức là chia nhạc cụ theo chất liệu, chia thành kim (Chuông chế tạo từ đồng thau), thạch (Khánh chế tạo từ đá), thổ (Cái huân sứ, cái phũu làm bằng đất nung), cách (Tức da thuộc, chỉ trống cơm), tơ (dùng tơ làm dây đàn, sắt), mộc (chúc, ngũ, tức những nhạc cụ bằng gỗ để gõ hay gảy), bầu (chỉ sênh, vu được làm từ những loại thực vật thuộc họ hồ lô), trúc (tiêu (sáo), cái sáo tám lỗ làm từ trúc).

Thời kỳ Tần - Hán

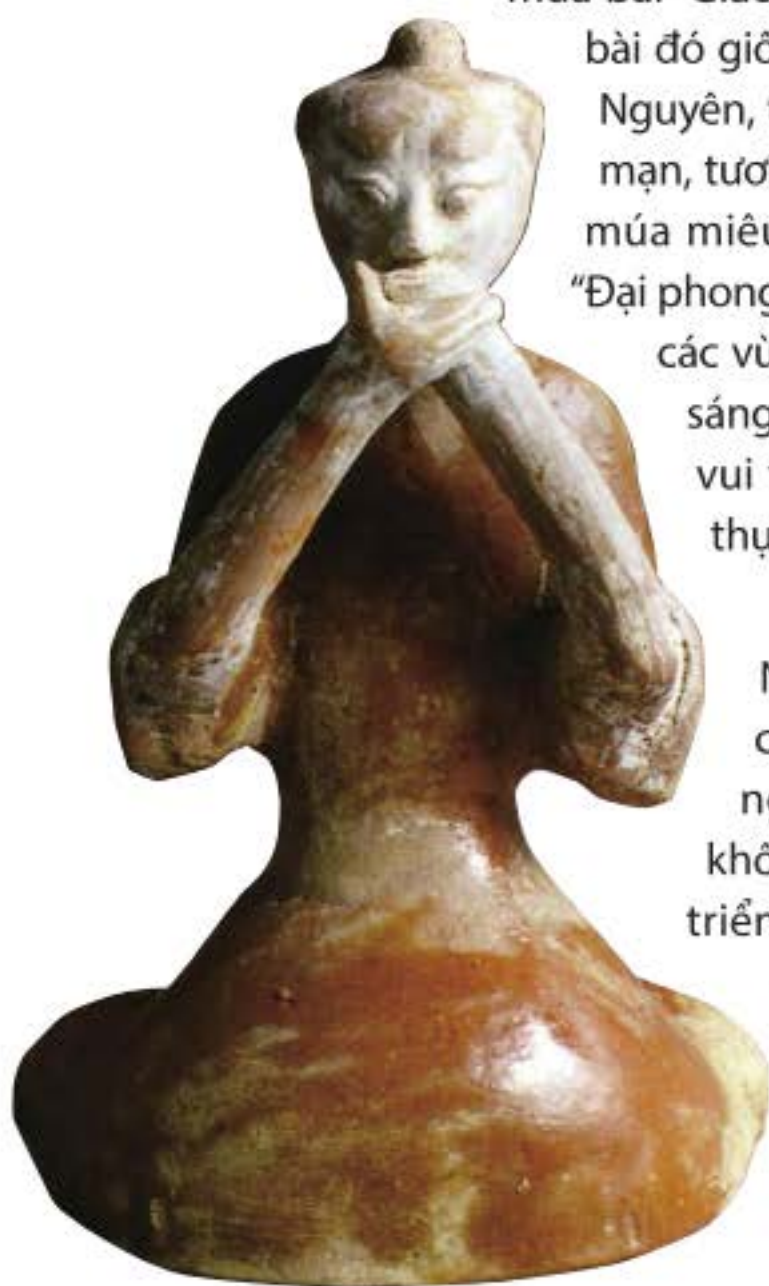
Triều đại nhà Tần (221 - 206 TCN) là một quốc gia phong kiến tập quyền, để thích ứng với yêu cầu tập trung quản lý văn hóa và chính trị, kế thừa chế độ rục rờ từ thời Chu, nên đã cho thu thập, chỉnh lý, cải biên âm nhạc dân gian và tập trung một lượng lớn nhạc công biểu diễn trong yến tiệc, tế lễ, châu bái yết kiến.

Nhà Hán (206 TCN – 220), Hán Vũ Đế thiết lập cơ quan Nhạc Phủ, rất coi trọng âm nhạc dân gian, đã lệnh cho Nhạc Phủ đi khắp các nơi “Triệu, Đại, Tần, Sở” để thu thập âm nhạc ở vùng dân tộc xa xôi như Tây Vực, Bắc Địch. Từ vùng xung quanh Trường An đến trước đại diện của cung đình và tầm cung, đều có thể nghe thấy tiếng hát vang của “Thần đến dự tiệc”, “Thặng huyền tứ long” trong bản “An thế phòng trung nhạc”. Cũng có thể nhìn thấy nữ thần cúng quần áo sắc sỡ, dưới ánh trăng nháy múa bài “Giao tự nhạc” tế trời tế đất, những

bài đó giống như bài “Cửu ca” của Khuất Nguyên, thể hiện thế giới thần tiên lãng mạn, tươi đẹp. Ngoài ra còn những điệu múa miêu tả hiện thực cuộc sống như “Đại phong ca” và ca khúc dân gian đến từ các vùng, “Những bản nhạc đó được sáng tác từ cảm nhận những buồn vui trong cuộc sống”, có cảm giác thực tế mạnh mẽ.

Ca khúc nổi tiếng nhất của Nhạc Phủ chính là “Tương hòa ca”. Ban đầu nó là “Đỗ ca”, “Một người hát, ba người hòa theo” không có nhạc đệm, dần dần phát triển thành “Tương hòa đại khúc” có nhạc cụ bằng tơ, trúc đệm cùng. Trong “Tương hòa ca” đã có mấy loại âm cao khác nhau rõ rệt, và đã được xác định tên điệu.

Tư Mã Tương Như đã miêu tả lại trong “Thượng Lâm Phú”

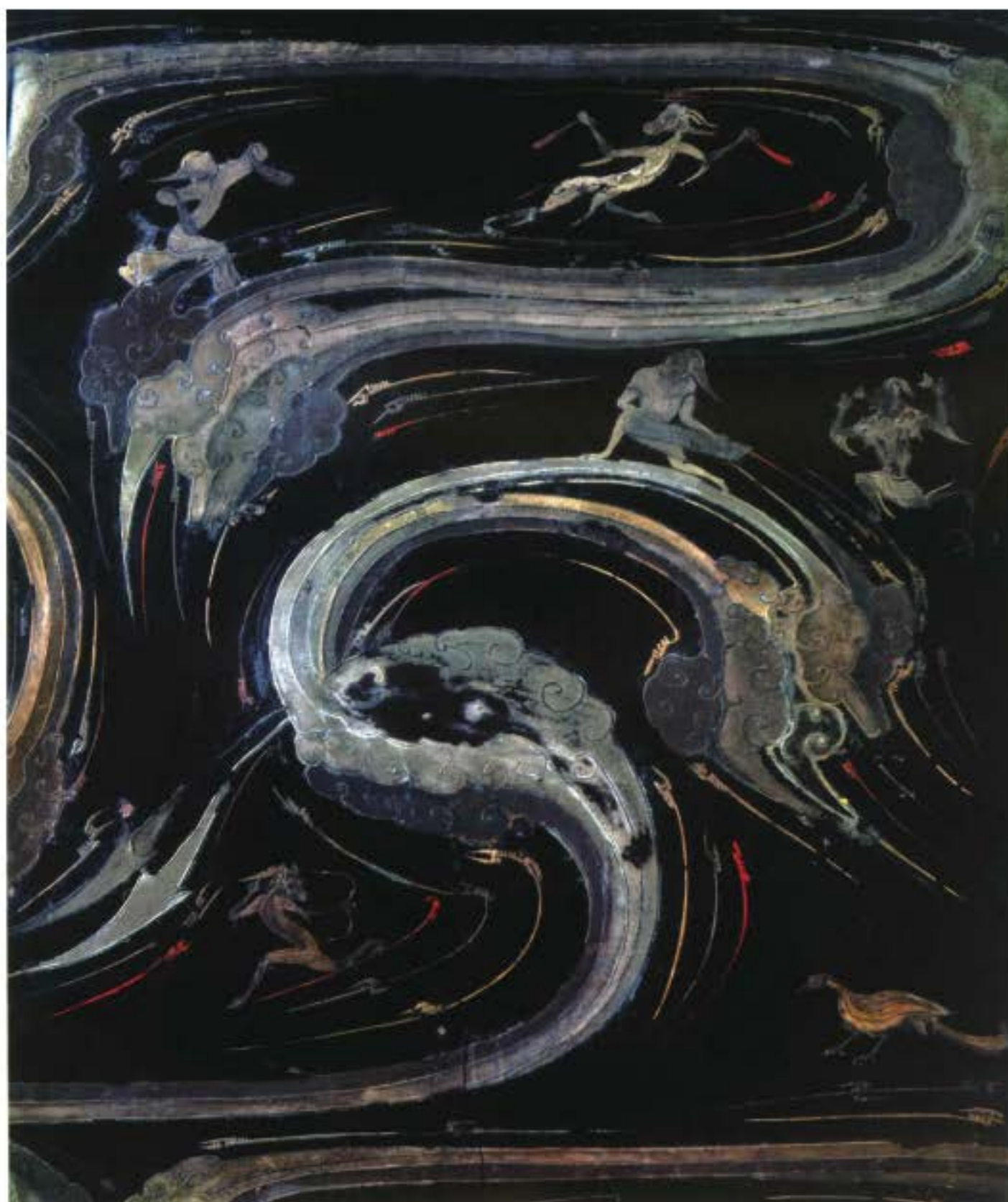


Tượng gốm thối huân thời Tây Hán





Âm nhạc Trung Quốc



Tranh ca múa nhạc của Thần Nhân được vẽ trên áo quan khai quật từ mộ nhà Hán ở Mã Vương Đồi

cảnh tượng Nhạc Phủ hoành tráng thời Tây Hán, thiên tử đi săn trở về, trên đài cao chót vót chạm tầng mây, bày rượu múa nhạc. Bên dưới đài là đang gõ chiếc chuông khổng lồ nặng hàng ngàn cân, rồi gõ chiếc trống thần lớn – hình con kì đà với những màn múa lông vũ bay bay, thêm cả nghìn người cùng hợp xướng, vạn người hát đệm phụ họa, âm vang có thể chấn động cả núi non, sông núi cũng dậy sóng. Người ca múa được ví như Thanh Cầm, Mật Phi, những nữ thần trong truyền thuyết đẹp đến mức lay động lòng người, khiến người ta say mê, đắm đuối. Họ nhảy các điệu nhạc thời viễn cổ đến từ các miền Nam Bắc các nơi trên đất Thần Châu này, các dân tộc như

Sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc

“Thiếu”, “Hoạch”, “Vũ”, “Tượng”. Trong đó xen kẽ là màn biểu diễn thần kỳ của Tượng Nhân, Bài Ưu, Chu Nho đến từ Tây Vực với bài “Địch Đế”, “Vui mắt vui tai, vui lòng”, khiến người ta cảm thấy niềm hân hoan và vui sướng tột độ.

Thời Hán còn phát triển cổ xuy nhạc (loại nhạc dùng các nhạc cụ có thể đánh, gõ và thổi để phát ra âm thanh), được hình thành từ nhiều nhạc cụ đánh và thổi khác nhau, ví dụ hoành xuy, kị xuy, hoàng môn cổ xuy. Nó có thể diễn tấu trên lưng ngựa, hoặc tiến hành diễn tấu trong nghi lễ quân nhạc, yến tiệc cung đình. Mối quan hệ giữa cổ xuy nhạc và âm nhạc dân gian rất mật thiết, thậm chí trong quân nhạc thời Hán cũng xuất hiện ca khúc dân ca về chủ đề tình yêu và phản chiến, ví dụ Hán náo ca “Thượng tà”, hát về sự vĩnh hằng trong tình yêu, khúc hoành xuy “Tử lưu mã”, hát “mười lăm người tòng quân chinh chiến, tám mươi tuổi mới trở về”.

Thời kỳ Tam Quốc - Lưỡng Tấn - Nam Bắc triều

Thời kỳ Tam Quốc - Lưỡng Tấn - Nam Bắc triều (220 - 581) là thời kỳ chiến tranh liên miên trong lịch sử Trung Quốc, đất nước bị chia cắt, xã hội mâu thuẫn nhau, nhưng lại thúc đẩy sự giao lưu văn hóa giữa các dân tộc, âm nhạc Trung Quốc cũng trải qua những biến đổi to lớn. Từ đời Hán đến nay, “Con Đường Tơ Lụa” được khai thông khiến âm nhạc của Tây Vực được truyền vào nội địa. Kiến Nguyên năm thứ 18 (năm 382), Lữ Quang mang âm nhạc của vùng Quy Tư (tức Khố Xa - Tân Cương ngày nay) vào nội địa, và kết hợp với âm nhạc của vùng Cam Túc Thiểm Tây, được gọi là “Tần Hán kỹ”.

Thời kỳ này, Phật giáo truyền bá rộng rãi ở Trung Quốc, tụng kinh bằng tiếng Phạn được Trung Quốc hóa, âm nhạc Phật giáo được làm mới và phổ biến rộng rãi trong âm nhạc dân gian Trung Quốc. Cùng lúc đó, sự



Tranh vẽ trên gạch với hình người chơi đàn, tìm thấy trong mộ thời Ngụy - Tấn dưới lòng đất Tửu Tuyền, Cam Túc

phát triển của đàn cổ cũng thành thực hơn, một loạt văn nhân nho sĩ chơi đàn như Kê Khang, Nguyễn Tịch xuất hiện, các ca khúc hay như “Quảng Lăng tán”, “Tửu cuồng” cũng ra đời, bỗng chốc trở thành những bài hát đại diện điển hình của âm nhạc tầng lớp văn nhân, mang tính quyết định nền âm nhạc Trung Quốc mang nét “Đạo” và “Mỹ” suốt hàng mấy nghìn năm.





Âm nhạc Trung Quốc



Tranh vẽ trên gạch có hình người gõ chiêng thổi kèn trong mộ thời Nam Triều ở huyện Đặng, Hồ Nam

“Quảng Lăng tán” là ca khúc nhạc cụ dân gian của khu vực Quảng Lăng, thời Hán (nay là vùng Dương Châu, Giang Tô), cuối đời Đông Hán được cải biên thành ca khúc đàn cổ, do nhà chơi đàn nổi tiếng Kê Khang thời Tam quốc đánh hay mà nổi tiếng. Ca khúc kể lại câu chuyện bi thương về Nhiếp Chính – con trai người thợ rèn đúc kiếm thời Chiến quốc vì báo thù giết cha mà đâm chết Hàn vương, để tránh liên lụy tới mẹ nên đã tự sát. Giai điệu của “Quảng Lăng tán” hiên ngang, khẳng khái, là ca khúc hùng tráng khí khái rất hiếm gặp trong những ca khúc đàn cổ của Trung Quốc, có tính nghệ thuật và tính tư tưởng cao.

“Thanh Thương nhạc” do “Tương Hòa ca” phát triển mà thành đã nhận được sự coi trọng của chính quyền Tào Ngụy phương Bắc, và thiết lập Thanh Thương Thự. Thanh Thương nhạc kế thừa những ca khúc từ đời Ngụy, Hán, và hấp thu được sự phát triển của âm nhạc dân gian mà hình thành tên gọi chung là kỹ nhạc, cũng gọi là “Thanh Thương khúc”, chủ yếu dùng ở những buổi tiệc lớn, giải trí của các quan lại, thương nhân. Trong số những nhạc kỹ thời cổ đại, được gọi là “Thanh thương chính thanh tương và ngũ điệu kỹ”, xưa nay đều được các triều đại phong kiến coi trọng. Chiến tranh hỗn loạn giữa thời Đông Tấn và Tây Tấn, khiến Thanh Thương nhạc du nhập vào phương Nam, kết hợp với Ngô ca, Tây khúc. Ở thời Bắc Ngụy, kiểu Thanh Thương nhạc đã kết hợp Nam Bắc này lại trở về phương Bắc, từ đó trở thành loại nhạc quan trọng lưu truyền khắp Trung Quốc.

Thời kỳ Tùy - Đường



Tượng nhạc gảy đàn Không hầu đời Tùy

Hai thời Tùy (581 - 618), Đường (618 - 907), nền chính trị tương đối ổn định, kinh tế phồn vinh, giai cấp thống trị thi hành chính sách mở cửa, tiếp thu văn hóa ngoại lai, cộng thêm trên cơ sở kết hợp văn hóa âm nhạc các dân tộc từ thời Ngụy - Tấn đến nay, cuối cùng đã tạo ra thời kỳ đỉnh cao âm nhạc nghệ thuật với ca múa làm đại diện tiêu biểu. Thời kỳ Tùy - Đường gọi âm nhạc dân gian của các dân tộc và một bộ phận âm nhạc dân gian nước ngoài là "Thất bộ nhạc", "Cửu bộ nhạc", cũng thuộc âm nhạc cung đình. Thời đó, từ cung đình, đến quý tộc quan lại, thân hào bá tánh, đều dấy lên phong trào thích loại ca múa nhạc mới này.

Ca múa đời Đường, là sự tổng thể của các nhạc cụ, ca hát, múa. Sáng tác ca khúc nổi bật nhất có "Phá trận nhạc" (tên khác là "Tấn vương phá trận nhạc") và "Khúc áo xiêm lông vũ". "Khúc áo xiêm lông vũ" tương truyền là Đường Huyền Tông Lý Long Cơ (685 - 762) dựa vào "Bà La Môn khúc" do tiết độ sứ Dương Kính ở Hà Tây dâng tặng sau đó cải biên mà thành.

Đời Đường còn thiết lập cơ quan chuyên quản lý nhạc cụ và dạy nhạc, bộ phận chuyên trách nắm quyền lễ nhạc cao nhất là Thái Thường Tự, chuyên môn huấn luyện nhạc kỹ là Giáo Phường, chuyên quản quân nhạc



Tranh "Tán Nhạc Đồ" được chạm nổi trên đá Hán Bạch Ngọc thời Ngũ Đại Hán. Được khai quật từ mộ của Ngũ Đại Vương ở Khúc Dương, Hà Bắc. Trong tranh là nữ nhạc công tay cầm nhạc cụ, thần thái đang say mê diễn tấu





Âm nhạc Trung Quốc



Tranh trên vách đời Đường ở hang Mạc Cao, Đôn Hoàng, vẽ lại cảnh tượng múa hát, trong đó người đứng giữa đang biểu diễn kỹ nghệ tuyệt vời "đánh đàn Tì bà ngược"

nghi trượng là Cổ Xuy Thự, cơ quan giáo dục về âm nhạc, quản lý các nghệ nhân yển nhạc và nhã nhạc là Đại Nhạc Thự, những cơ quan này tạo nên hàng loạt nhà âm nhạc tài hoa xuất chúng.

"Khúc tử" là dân ca mới phát triển từ thời Tùy - Đường, nó bao gồm dân ca của dân tộc Hán và các dân tộc khác, sau đó ngay cả nhạc công cũng bắt chước sáng tác "Khúc tử", viết lời cho "Khúc tử" thành một thời thượng của xã hội bấy giờ. Thơ Đường được cho là tuyệt tác trong lịch sử văn học Trung Quốc, cũng có thể đưa vào ca khúc để ngâm, hát được. Ca kỹ đời Đường đều xem việc được hát những bài thơ của nhà thơ nổi tiếng sáng tác là điều vui sướng, thi nhân coi thơ của mình được phổ nhạc và được lưu truyền rộng rãi là vinh quang. Vương Chi Hoán, Cao Thích và Vương Xương Linh đều là thi nhân nổi tiếng lúc đó, không phân cao thấp, ba người đều là bạn thân. Có một lần, họ đến quán rượu uống rượu, đúng lúc đó có một nhóm nghệ nhân đi vào. Thế là họ giao hẹn với nhau, nhóm nghệ nhân này hát thơ của ai nhiều nhất thì chứng tỏ thơ của người ấy hay nhất. Kết quả, một người nhạc công hát hai bài tuyệt cú của Vương Xương Linh, người khác hát một bài tuyệt cú của Cao Thích. Vương Chi Hoán nói: "Nhạc công hát những bài mà người thôn quê nghe. Hãy đợi mà xem". Quả nhiên, một ca kỹ xinh đẹp cất tiếng hát: "Hoàng Hà mây trắng liễn nhau thành cột một mảnh, núi cao tiếp trời thối chi "chiết liễu" sáo ơ. Gió xuân



Tượng người chơi nhạc cưỡi ngựa gảy đàn, thổi khèn thời Đường

đâu lọt ra ngoài Ngọc Môn”¹. Đây chính là tác phẩm mới của Vương Chi Hoán, ba người bất chợt cùng cười phá lên, đây chính là sự tích “Kỳ đình đấu thơ” nổi tiếng.

Tì bà là một trong những nhạc cụ chủ yếu trong đội nhạc đời Đường, hình dạng không khác gì cây đàn Tì bà ngày nay. Ngày nay, Nam khúc Phúc Kiến và Tì bà Nhật Bản về hình thức kiểu dáng và phương pháp diễn tấu đều lưu giữ được một số đặc điểm của Tì bà đời Đường. Về phương diện lý luận âm nhạc, chịu ảnh hưởng của âm nhạc Quy Tứ, đời Đường đã xuất hiện lý luận nhạc học 84 điệu, yển nhạc 28 điệu. Ngoài ra, Tào Nhu đời Đường còn sáng lập ra “Giản tự phổ”, một cách ghi nốt nhạc của đàn cổ vẫn được dùng đến ngày nay. Hoạt động âm nhạc của Cung đình đời Đường và các gia đình quan lại thân hào rất đa dạng, vừa phát triển trên cơ sở truyền thống sẵn có, cũng bạo gan thu thập, hấp thụ và dung hòa cải tiến cái mới; vừa có ca múa nhạc quy mô lớn trong hoàng cung cung đình hoa lệ, vừa có hình thức biểu diễn mới “ca múa thơ” chỉ ba người. Sự giao lưu dung hòa của văn hóa truyền thống và văn hóa ngoại lai xưa nay chưa từng thấy đã phản ánh đầy đủ văn hóa rực rỡ và hoài bão lớn lao của thời kỳ xã hội phong kiến cực thịnh.

¹ Khúc Lương Châu, Tương Như dịch thơ.





Âm nhạc Trung Quốc

Thời kỳ Tống - Nguyên

Đời Tống (960 - 1279) do nền kinh tế thương mại ở đô thị phồn thịnh nên để đáp ứng nhu cầu giải trí của các tầng lớp nhân dân trong xã hội, những nơi giải trí "Câu Lan", "Ngõa Xá" cũng từ đó mà sinh ra. Ở "Câu Lan", "Ngõa Xá" vừa có thể nghe thấy tiếng rao bán hàng của dân buôn bán, cũng có thể nghe thấy tiếng hát "Mạ xướng, xướng trám", còn có thể được xem biểu diễn của Cổ tử tử, chư cung điệu, tạp kịch. Những hình thức âm nhạc mới này đã mở đầu cho thời kỳ mới của âm nhạc thành thị và bình dân, có người gọi đó là "dòng âm nhạc chủ lưu đã từ cung đình chuyển hướng sang dân gian, từ quý tộc hóa chuyển sang bình dân hóa; hình thức âm nhạc tiêu biểu là từ ca múa chuyển hướng sang hí kịch".

"Khúc tử" đời Tống dựa theo ca khúc Tùy - Đường và sản sinh ra một lượng lớn các ca khúc nổi tiếng, xuất hiện hàng loạt nhà viết nhạc viết lời. Giỏi cả nhạc, lời và nổi

Câu Lan, Ngõa Thị

Câu Lan (栏) còn gọi là "Câu Lan (廊)", hoặc Câu Lan, Ngõa Thị còn gọi là "Ngõa Xá", "Ngõa Tử" hoặc "Ngõa Tử". Là nơi tập trung các nơi vui chơi giải trí trong thành phố lớn, cũng là nơi biểu diễn hí kịch chính ở trong thành phố thời Tống, giống như nhà hát kịch bây giờ.

Mạ xướng, xướng trám

Mạ xướng là loại âm nhạc lấy lời bài hát ngắn, trải qua thay đổi giai điệu, xử lý biến điệu và tiến hành biểu diễn. Xướng trám là lựa chọn một số ca khúc thịnh hành, sắp xếp trong cùng một điệu, phần đầu thêm lời dẫn, phần sau có kết thúc, lời bài hát từ đầu đến cuối chỉ dùng một vận.



Sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc



Tranh “Tán nhạc đồ” đời Liêu, được vẽ trên vách, khai quật được ở mộ số 10 của Trương Khuông Chính thuộc quần thể mộ thời Liêu ở Tuyên Hóa, Hà Bắc. Tán nhạc là loại hình ca múa tập kỹ bắt đầu nổi tiếng từ triều Tống, là hình thức nhã nhạc không chính quy, hình thức biểu diễn đa dạng, và có đội nhạc diễn cùng. Trong tranh là các nhạc sư đang cầm nhạc cụ các loại trong tay tập trung diễn tấu

Cổ tử từ, chư cung điệu, tạp kịch

Cổ tử từ, chư cung điệu là loại hình âm nhạc hát nói chủ yếu thời Tống, Nguyên. Âm nhạc của Cổ tử từ chủ yếu là dùng một hát khúc ngâm đi ngâm lại, ở giữa chêm vào đoạn văn, vừa hát vừa kể về câu chuyện. Chư cung điệu do nghệ nhân Câu Lan Biện Kinh là Khổng Tam Truyền sáng tác ra đầu tiên, kết cấu âm nhạc là: dùng các ca khúc liên quan với nhau có cùng một cung điệu liên kết thành một bộ, liên kết các ca khúc không cùng điệu với nhau thành các ca khúc đơn lẻ hoặc các bản, dùng lối vừa hát vừa kể các câu chuyện dài tạp kịch và hí kịch mới nổi ở hai thời Tống, Nguyên.

Tạp kịch ở phương Bắc, nó kế thừa truyền thống ca múa đời Đường và kịch tham quân, trên nền khúc tử, trải qua sự phát triển của thời Tống, Kim, đến thời Nguyên thì đạt tới đỉnh điểm phát triển, diễn xuất tạp kịch đời Tống do ba bộ phận: diễn đoạn, chính tạp kịch và tán đoạn hợp thành. Diễn diễn đoạn là “những việc quen thuộc, tầm thường”, tán đoạn là một trong những nội dung hài hước, chỉ có chính tạp kịch mới là diễn và hát về câu chuyện.

tiếng có Liễu Vĩnh, Châu Bang Ngạn, Khương Quỳ, Trương Viêm, trong đó 17 ca khúc gồm “Dương Châu mạn”, “Hạnh Hoa thiên ảnh”, “Cách Khê mai kim” của Khương Quỳ là sáng giá nhất.

Âm nhạc đàn cổ tử thời Hán - Đường đến nay dần dần trở thành âm nhạc văn nhân nho sĩ của đời Tống, hầu như trở thành nhạc cụ dành riêng cho văn nhân luyện tập, và vì hình thức diễn tấu nghệ thuật khác nhau nên hình thành lưu phái, trong đó Chiết phái Quách Sở Vọng là nổi tiếng nhất.

Đời Tống là thời đại hí kịch Trung Quốc trưởng thành nhất, trong đó tiêu biểu nhất là sự xuất hiện của Nam kịch thời Nam Tống (1127 - 1279). Cuối thời Bắc Tống (960 - 1127) đến đầu Nam Tống, Ôn Châu ở phương Nam sản sinh ra một loại hí kịch khác với tạp kịch Tống, là Nam kịch, còn có tên khác là “hí văn”, nó hoàn toàn diễn về câu chuyện, kết cấu





Tranh trên vách vẽ về tập kịch nhà Nguyên

thay đổi theo câu chuyện, âm nhạc dựa vào dân ca, tiểu khúc lưu hành ở phương Nam làm chủ, sau này phát triển thành âm nhạc hí khúc theo từng bài, xuất hiện tổ hợp các bài khác nhau tạo thành hình thức “tập hợp ca khúc” có khúc bài mới. Về mặt biểu diễn Nam kịch đã có hát riêng, hát đối, hát hợp ca.

Thời kỳ đầu đời Nguyên (1206 - 1368), phong cách ca khúc Nam Bắc đã được định hình bước đầu, ca khúc phương Bắc với âm tầng trầm hùng là chủ yếu, ca khúc phương Nam với năm

Sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc

âm tạng mềm mại là chủ yếu. Thế là, một hình thức hát kịch mới dùng ca khúc Bắc để diễn tấu, đó chính là Nguyên tạp kịch bắt đầu được hình thành, nó có kết cấu kịch bản văn học hoàn chỉnh, dung hòa ca hát, lời thoại, vũ đạo thành một thể, và thêm vào âm vận và tản văn. “Oan Đạ Nga” của Quan Hán Khanh, “Tây Sương ký” của Vương Thực Phủ và nhiều tác phẩm tạp kịch kinh điển khác ra đời, đánh dấu Nguyên tạp kịch phát triển tới đỉnh cao, đồng thời cũng đánh dấu về mặt nghệ thuật âm nhạc Trung Quốc không đủ để thỏa mãn được nhu cầu thể hiện tình cảm thông thường mà muốn khắc họa toàn diện nhân tính, thể hiện thế giới nội tâm của các nhân vật khác nhau.

Thời kỳ Minh - Thanh

Minh (1368 - 1644), Thanh (1616 - 1911), xã hội chủ nghĩa tư bản bắt đầu manh nha xuất hiện, cùng với tầng lớp nhân dân thành thị ngày càng lớn mạnh, văn hóa âm nhạc cũng có đặc điểm bình dân hóa, thể tục hóa rõ rệt. Các tiểu khúc dân gian đời Minh có nội dung phong phú, đa dạng chủng loại, phạm tục với những tình cảm trai gái nhưng có sức ảnh hưởng rộng, thậm chí đạt tới mức độ “Không cần phân biệt nam nữ, ai nấy đều quen”.



“Nhạc luật toàn thư”, tác giả Chu Tải Dục, toàn thư có bốn mươi quyển, cất giữ trong Bảo tàng quốc gia Trung Quốc





Âm nhạc Trung Quốc

Lúc đó, các cá nhân cũng bắt đầu thu thập, biên tập, xuất bản tiểu khúc, sau đó các tập hát, hí văn, cầm khúc cũng được các cá nhân xuất bản và phát hành ra mắt, ví dụ “Sơn ca” của Phùng Mộng Long, cầm khúc “Thần kỳ bí phổ” do Chu Quyển biên tập sớm nhất.

Âm nhạc hát nói thời kỳ Minh - Thanh xuất hiện rất nhiều ca khúc, đàn tử, cổ tử, và bài tử khúc, cầm thư, đạo tình, chủng loại vô cùng phong phú. Ở phương Nam, ảnh hưởng của đàn tử Tô Châu là lớn nhất. Và ở phương Bắc, cổ tử dựa trên trống lớn Sơn Đông, trống lớn Hà Bắc, trống lớn Tây Hà, trống lớn Kinh Vận là nổi tiếng nhất. Bài tử khúc có đàn một dây, điệu Hà Nam; cầm thư có cầm thư Sơn Đông, dương cầm Tứ Xuyên; đạo tình có đạo tình Chiết Giang, đạo tình Thiểm Tây, ngư cổ Hồ Bắc, dân tộc thiểu số cũng xuất hiện một số ca khúc hát nói như hát nói Mông Cổ, đại bản khúc của dân tộc Bạch.

Âm nhạc hí kịch trong giai đoạn này xuất hiện “Tứ đại thanh khang”, tức là điệu hát Hải Diêm, Dư Diêu, Dặc Dương, Côn Sơn, trong đó điệu hát Côn Sơn sau do Ngụy Lương Thụ (Giang Tô) cải cách, do giai điệu tinh tế, xuôi tai, phát âm chú trọng tới từ đầu, từ giữa và từ cuối nên giành được sự yêu mến của mọi người. Giai điệu Côn Sơn sau khi dung hòa với ca khúc phương Nam phương Bắc đã hình thành Côn kịch được vinh dự gọi là “Quán quân hí kịch”. Còn điệu hát Dặc Dương lại có ảnh hưởng quan trọng với kịch nhỏ ở địa phương nhờ đặc điểm linh hoạt, liên tục thay đổi, khiến tiểu kịch khắp nơi phát triển ngày càng nhiều, ví dụ các loại kịch hát giọng cao. Ở phương Bắc, điệu hát bang tử ở Thiểm Tây, đại diện là của điệu hát Tấn phát triển rất nhanh, điệu hát bang tử cao, hào sảng tồn tại lâu dài ở các tỉnh phía Bắc, ảnh hưởng sâu rộng. Cuối đời Thanh, điệu hát Bì hoàng được tạo thành trên hai giai



Tượng người cưỡi ngựa gỗ chiêng đời Thanh



Tranh xuất bán ra nước ngoài của Quảng Châu, đời Thanh, miêu tả cảnh nữ nghệ nhân đời Thanh diễn tấu Nhị hồ và Nam bang

điệu cơ bản là Tây bì và Nhị hoàng, được hình thành ban đầu ở Bắc Kinh, từ đó đã sinh ra loại hình Kinh kịch có ảnh hưởng sâu rộng ra toàn quốc.

Trong dân gian thời kỳ Minh - Thanh xuất hiện nhiều hình thức hợp tấu nhạc cụ. Ví dụ nhạc ống của Trí Hóa Tự ở Bắc Kinh, hát thổi sáo ở Hà Bắc, đàn huyền, tơ, bộ chiêng trống 10 cái ở Giang Nam. Ca khúc đàn cầm như "Bình sa lạc nhật" đời Minh, "Lưu thủy" đời Thanh và hàng loạt ca khúc đàn như "Dương quan tam điệp", "Kèn lá mười tám phách" được lưu truyền rộng rãi. Các ca khúc đàn Tì bà từ cuối đời Nguyên đầu đời Minh gồm "Hải Thanh bắt thiên nga" và "Thập diện mai phục" nổi danh thiên hạ, đời Thanh còn xuất hiện "Tì bà phổ" là bản sớm nhất do Hoa Thu Bình biên tập.





Cảnh tả thực trong nội viên buổi diễn xuất của kịch viện Bắc Kinh giữa những năm cuối đời Thanh (Vương Thụ Thôn sưu tầm)

Chu Tải Dục là nhà lý luận nhạc nổi tiếng đời Thanh, ông là người đầu tiên trên thế giới sáng tác ra lý luận “Mười hai luật cân bằng”, tính toán ra giá trị độ dài giữa hai luật (nửa âm) gần nhau, chính xác tới 25 con số. Đây là một lần cách mạng của âm nhạc vật lý học và âm nhạc học, cũng là một phát minh quan trọng trong lịch sử khoa học thế giới.

Sau năm 1840

Sau chiến tranh nha phiến năm 1840, lịch sử Trung Quốc trải qua một loạt các cuộc cách mạng phản đế, phản phong kiến, văn hóa âm nhạc dựa vào dân chủ, khoa học làm trào lưu chính, âm nhạc truyền thống và âm nhạc phương Tây du nhập từ châu Âu có sự giao thoa và phát triển.

Âm nhạc dân tộc truyền thống dựa trên đặc điểm xã đoàn xuất hiện trong dân gian, biểu diễn các loại nhạc cụ, ví dụ Thiên Vận Xã, Đại Đồng Nhạc Hội, phản ánh sự phát triển của âm nhạc nhạc cụ dân tộc có nguồn gốc trong dân gian sâu đậm. Hoạt động của âm nhạc dân gian đã tạo ra nhiều nghệ nhân siêu việt, trong đó nhân vật có tính đại diện nhất thuộc về Hoa Ngạn Quân – người đời gọi ông là “A Bình mù”, tác phẩm tiêu biểu

Sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc



Báo "Thanh niên mới" từ báo thời kỳ "Phong trào văn hóa mới"

có "Nhị tuyến ánh nguyệt" thê lương bi ai, cảm động lòng người.

Trong thời gian này, Kinh kịch đã hình thành và có đặc sắc riêng, ảnh hưởng rộng khắp toàn quốc, xuất hiện các nhân vật ưu tú như Trình Trường Canh, Đàm Hâm Bồi, sau này có Mai Lan Phương, Trình Nghiễn Thu, Châu Tín Phương... Tiểu kịch, Bình kịch, Việt kịch, Sở kịch ở khắp các địa phương cũng phát triển khá nhanh.

Âm nhạc phương Tây truyền vào Trung Quốc và có ảnh hưởng lớn là âm nhạc học đường vào cuối đời Thanh đầu thời Dân quốc. Nhạc đa phần dùng nhạc ngoại để dịch lời, cũng có một số ít dựa vào nhạc trong nước để viết lời. Sau này, dưới ảnh hưởng của "Phong trào văn hóa mới" Trung Quốc bắt đầu nổi lên việc truyền bá âm nhạc phương Tây, cải tiến âm nhạc trong nước, xây dựng một số nhạc đoàn, ví dụ Phòng Nghiên cứu Âm nhạc Đại học Bắc Kinh, Phòng Mỹ dục Trung Hoa, Hội

Cải tiến Âm nhạc Trung Quốc. Những thập niên 20 thế kỷ XX, Tiêu Hữu Mai sáng lập Viện âm nhạc quốc lập ở Thượng Hải, từ đây bắt đầu sự nghiệp giáo dục âm nhạc chuyên nghiệp chính quy. Các nhân vật tiêu biểu của phong trào âm nhạc thời kỳ này có Triệu Nguyên Nhậm, Hoàng Tự, Vương Quang Kỳ, Lưu Thiên Hoa, Lê Cẩm Huy.

Thời kỳ "Ngũ tứ", nhà soạn nhạc nổi tiếng Triệu Nguyên Nhậm là một trong những nhân vật đại diện tiêu biểu cho việc sáng tác âm nhạc chuyên nghiệp thời kỳ đầu ở Trung Quốc, ông rất chú trọng tới sự kết hợp giữa giai điệu của ca khúc và vần điệu ngôn ngữ dân tộc, giỏi trong việc hấp thụ những tinh hoa trong âm nhạc truyền thống, đã viết một số tác phẩm vẫn lưu truyền đến ngày nay như: "Bài hát bán vải", "Dạy tôi làm thế nào để không nhớ anh ấy"... Những thập niên 30 của thế kỷ XX, nhà soạn nhạc, nhà giáo dục âm nhạc nổi tiếng Hoàng Tự cũng đã làm nhiều việc lớn đối với giáo dục âm nhạc chuyên nghiệp. Ông đã bồi dưỡng nhiều người làm âm nhạc chuyên nghiệp, ví dụ Lưu Tuyết Am, Giang Định Tiên, Hạ Lục Đình, một số sáng tác của ông như "Mai khô tam nguyện", "Nam hương tử"... vẫn vang vọng trên sân khấu ngày nay; ngoài ra, ông còn sáng tác ca khúc kịch hát không nhạc đệm đầu tiên ở Trung Quốc "Trường hận ca". Nhà âm nhạc dân tộc Lưu Thiên Hoa từ con đường học tập âm nhạc phương Tây đã tìm





Âm nhạc Trung Quốc

kiếm cách cải tiến âm nhạc trong nước, sáng lập ra Hội Cải tiến Âm nhạc Trung Quốc, đã viết "Quang minh hành", "Không sơn điệu ngũ", "Bệnh trung ngâm"... là những ca khúc độc tấu Nhị hồ, đưa Nhị hồ vào chương trình giáo dục âm nhạc chuyên nghiệp. Lê Cẩm Huy là người tiên phong dân tộc hóa các ca khúc, ông sáng tác nhiều kịch múa hát với những ca khúc thiếu nhi, ví dụ "Họa sĩ nhỏ", "Chim sẻ và trẻ con", và ca kịch biểu diễn như "Thu Hương đáng thương"... Nhạc thịnh hành mà Lê Cẩm Huy sáng tác có "Mưa bụi", "Em gái anh yêu em"... đánh dấu sự ra đời của những ca khúc thịnh hành ở Trung Quốc. Vương Quang Kỳ là nhà âm nhạc học thuộc thế hệ đầu tiên ở Trung Quốc, có nhiều cống hiến mang tính khai sáng cho âm nhạc học và âm nhạc sử học Trung Quốc. Trong thời kỳ kháng chiến cứu nước, hàng ngàn, hàng vạn tác phẩm âm nhạc mang đậm tinh thần của thời kỳ này ra đời; Ngoài lượng lớn các tác phẩm sáng tác ra, thì nhiều lĩnh vực như nhạc giao hưởng, dàn hợp xướng, ca kịch, đàn Piano, Violon cũng có sự phát triển mới; Một số nhà âm nhạc như Tiền Tinh Hải, Nhiếp Nhĩ, Hạ Lục Đình, Mã Tư Thông, Lã Ký cũng cống hiến nhiều tác phẩm kiệt xuất cho âm nhạc Trung Quốc, các tác phẩm tiêu biểu có Trương Hàn Huy với bài "Trên sông Tùng Hoa giang", Lưu Tuyết Am có "Trường Thành đao", Lục Hoa Bách có "Cổ hương", Hạ Lục Đình có "Trên sông Gia Lăng"...

Sau khi nước Cộng hòa nhân dân Trung Hoa được thành lập năm 1949, đã xuất hiện một loạt tác phẩm mang tính thời đại, tính dân tộc cao, tính nghệ thuật rất mạnh, ví dụ điệu múa theo sử thi "Đông phương hồng", tác phẩm âm nhạc điện ảnh "Lưu Tam Thư", ca kịch "Đội xích vệ Hồng Hổ", nhạc đệm Violon "Lương Sơn Bá và Chúc Anh Đài"... Nhưng do bị ảnh hưởng về hình thái ý thức âm nhạc, đặc biệt trong giai đoạn 1966 - 1976, sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc dường như rơi vào trạng thái đình trệ. Năm 1978, sau cải cách mở cửa, sự phát triển của âm nhạc và văn hóa Trung Quốc bắt đầu bước vào quỹ đạo, sáng tác âm nhạc, biểu diễn, giáo dục âm nhạc, lý luận âm nhạc, và xuất bản âm nhạc, thị trường âm nhạc đều phát triển, thể hiện sự phát triển rực rỡ, bước vào thời kỳ lịch sử hoàn toàn mới.



Tượng của Tiêu Hữu Mai - người đã đặt nền móng và khai sáng giáo dục âm nhạc hiện đại Trung Quốc

THIÊN NHÂN HỢP NHẤT

Thẩm mỹ trong âm nhạc Trung Quốc





Âm nhạc Trung Quốc

Văn hóa truyền thống Trung Quốc bắt nguồn từ văn minh trổng trọt, rất coi trọng sự thống nhất hòa hợp với tự nhiên, tức là sự hòa hợp con người và thiên nhiên, con người và xã hội, sự hòa hợp giữa con người và con người, giữa thể xác và tâm hồn con người. Tư tưởng chủ đạo của triết học cổ đại Trung Quốc cho rằng, sinh mệnh tự nhiên của con người và sinh mạng của vạn vật trong vũ trụ là hòa hợp, thống nhất, tức là “thiên nhân hợp nhất”. Quan niệm này đầu tiên bắt nguồn từ danh nhân Huệ Thi “Yêu thương vạn vật, thiên địa một thể”. Ý là, nhân loại nên đối xử tốt với vạn vật tự nhiên không phân thấp hèn, giàu nghèo, trên thực tế chúng có mối tương thông với nhau.

“Thiên nhân hợp nhất” cũng là cảnh giới âm nhạc cao nhất mà các bậc tiên hiền thời cổ đại Trung Quốc theo đuổi. Âm nhạc Trung Quốc khi bắt đầu đã coi “Tìm về nguồn gốc” là “chủ đề đầu tiên”. Trong ca khúc đàn cổ nổi tiếng “Cao sơn lưu thủy”, có mô phỏng âm thanh tự nhiên của nước chảy róc rách và núi cao vờn vờ, mà âm thanh mô phỏng này lại có sự khác biệt với sự miêu tả về non nước trong âm nhạc phương Tây.

Bài “Cao sơn lưu thủy” đã coi núi, sông và con người hợp thành một thể, mượn cảnh vật để gửi gắm tình cảm, ngụ tình để tả cảnh núi sông. Tự nhiên quan “núi sông là người, người cũng là núi sông” đồng thời thể hiện trong tranh thủy mặc, trong thơ ca. Người và tự nhiên đã hợp thành một thể, là một phần tử của tự nhiên, chứ không còn là người đứng ngoài ngắm nhìn, thưởng thức, chiêm ngưỡng thiên nhiên nữa. Đó chính là cách thể hiện tinh thần “thiên nhân hợp nhất” trong âm nhạc ở thời cổ đại Trung Quốc.

Nhiều ca khúc truyền thống Trung Quốc như “Xuân giang hoa nguyệt dạ”, “Thuyền cá hát đêm”, “Bình sa lạc nhật”, “Mai hoa tam lộ”, “Bình hồ thu nguyệt”, “Nhị tuyến ánh nguyệt”... những ca khúc này không chỉ đơn thuần miêu tả cảnh vật, mà thực ra nó thể hiện rõ ràng mối quan hệ giữa thiên nhiên và con người trong âm nhạc, trở thành một chỉnh thể không thể chia cắt.

Các nhà tư tưởng cổ đại Trung Quốc cho rằng, âm nhạc, thiên nhiên, con người và xã hội đều có mối tương thông, là một hình thức văn hóa có ý nghĩa xã hội và tự nhiên sâu sắc. Nhưng ngụ ý, thẩm mỹ âm nhạc của mỗi người khác nhau, ví dụ tư tưởng lễ nhạc “thiên nhân hợp nhất” của Nho gia Khổng Tử và Đạo gia Lão Tử, Trang Tử đều xây dựng trên cơ sở tư tưởng ở chữ “hòa” tức là “nhạc giả, thiên địa chi hòa¹”, để cho thấy sự tồn tại của âm nhạc gắn liền với tự nhiên và xã hội. Đạo gia nhấn mạnh quan điểm âm

nhạc là “thiên nhạc”, “thiên lại” thuận theo tính trời, tức là cái đẹp của bản thân thiên nhiên; còn Nho gia trên cơ sở này cũng coi âm nhạc là một cách để điều chỉnh tình cảm, tu dưỡng phẩm chất, và cho rằng âm nhạc gánh vác thêm tác dụng giáo dục thuần phong mỹ tục cho người dân, suy xét cái được cái mất trong nền chính trị, điều tiết trật tự luân lý xã hội. Ngoài ra, phái Thần tông nhà Phật “lấy tâm cảm vật” (tức cho rằng tâm tính rất quan trọng trong việc cảm nhận âm nhạc) cũng được nhiều văn nhân nho sĩ truyền thống của Trung Quốc đánh giá cao.

Tư tưởng lễ nhạc

Trong tư tưởng “Lễ nhạc” của Nho gia, “lễ” là quy phạm về các hành vi của con người trong xã hội, là cách gọi chung về các chế độ lễ nghi từ cuộc sống sinh hoạt thường ngày tới các hoạt động trong xã hội. Chu Công đã “định ra lễ nhạc”, lễ và nhạc đồng thời tiến hành, “nhạc do trong xuất, lễ tự ngoại tác¹”, tức là tiến hành quy phạm và giáo hóa con người từ trong ra ngoài. Lấy nhạc để điều tiết tâm tính, lấy lễ để quy phạm hành vi, khiến con người có thể tự nguyện tuân theo quy phạm luân lý xã hội, hành sự tuân theo lễ nghi đã được đặt ra, tâm bình đức hòa, xã hội ổn định, thiên hạ thái bình. Nghe nói, Khổng Tử - người sáng lập ra Nho gia nghe được “Thiếu” nhạc, ba tháng không cần biết đến mùi thịt.

1 Nhạc từ bên trong mà ra, lễ từ bên ngoài tác động vào.



“Thánh tích đồ” đời Minh: vẽ cảnh Khổng Tử ở Tế cùng thái sư nước Tế bàn về nhạc, nghe được bản “Thiếu” nhạc (tương truyền là âm nhạc đời Thuấn), chìm đắm trong đó ba ngày không cần biết mùi thịt





Âm nhạc Trung Quốc



“Thánh tích đồ” đời Minh: Miêu tả cảnh Khổng Tử học đàn từ Sư Tương Tử, học hành chăm chỉ, cuối cùng lĩnh ngộ được cảm khúc “Văn vương thao” tương truyền là Châu Văn Vương sáng tác

Bản thân Khổng Tử rất coi trọng âm nhạc, ông đề ra tư tưởng tu dưỡng nhân tính bằng cách “phát triển thơ, lập ra lễ, hình thành nhạc”, ông coi âm nhạc là một khâu quan trọng không thể thiếu để xây dựng nhân cách cao cả, tăng cường thêm tu dưỡng đạo đức, cho rằng âm nhạc có thể “tu thân”, có tác dụng lớn trong việc “an bang” (ổn định quốc gia).

Chương “Thuật Nhi” trong “Luận ngữ” nói: “Tử dữ nhân ca nhi thiện, tất sử phản chi, nhi hậu hòa chi¹”. Có thể thấy Khổng Tử đề cao âm nhạc, cũng tôn trọng những người hát giỏi. Đương nhiên, quan niệm về âm nhạc của Khổng Tử chủ yếu vẫn mang đậm dấu ấn chế độ đẳng cấp. Khổng Tử nói Quý Thị: “Bát Dật là điệu múa trong cung đình nếu có thể chịu được vậy thì còn gì không chịu được nữa chứ?”. Cho rằng Quý Thị là đại phu nhưng lại dùng “Bát Dật” của thiên tử, là vượt đẳng cấp, là sự coi thường vua, thiên tử. Khổng Tử nhấn mạnh: “Người mà bất nhân thì lễ ở đâu? Người mà bất nhân thì nhạc ở đâu?”. Ông ra sức dùng lễ khống chế nhạc, từ đó mà đạt được tác dụng dùng lễ nhạc trị quốc. Trong “Luận ngữ” có một câu liên quan tới tác dụng của nhạc: “Tiên tiến vu lễ nhạc, dã nhân dã; Hậu tiến vu lễ nhạc, quân tử dã, như dụng chi, tắc ngô tông tiên tiến”, theo tiếng Hán hiện đại nghĩa là: “Học lễ nhạc trước sau đó đạt được quan tước, là người bình thường không có tước vị và bổng lộc, có quan chức trước sau đó mới học lễ nhạc là đại phu, khanh. Giả như phải tuyển chọn người tài thì nên chọn

1 Tôi tôn trọng những người ca hát giỏi, ắt họ cũng tôn trọng lại tôi, từ đó sinh ra hòa khí.

người học lễ nhạc trước". Ở đây Khổng Tử coi "Nhạc" là một trong những tiêu chuẩn quan trọng lựa chọn hiền tài. Tư tưởng âm nhạc của Khổng Tử thể hiện rõ tư tưởng phục cổ và khuynh hướng bảo thủ, ông cho rằng "cần nhạc nhưng không sa đà, bi nhưng không thương", tình cảm mà âm nhạc biểu đạt nên là thứ tình cảm có thể tiết chế, có tính xã hội, chứ không nên là tình cảm không tiết chế, có tính động vật. Ông chủ trương "hòa" là hòa bình, dựa vào nội dung của âm nhạc mà nói, chủ trương "tư vô tà", "vô tà" chính là "lễ", chính là hợp ở lễ, dừng ở lễ, yêu cầu sự thống nhất và hòa hợp cao độ giữa mỹ và thiện.

Mạnh Tử nhìn từ góc độ "tính thiện", cho rằng âm nhạc là tình cảm vui vẻ không khống chế được mà thể hiện ra bên ngoài một cách tự nhiên của con người, thích nghe nhạc vui là bản tính của con người. Đồng thời, Mạnh Tử cũng chú trọng tới tác dụng giáo hóa của âm nhạc, chỉ ra nhân đức của âm nhạc còn dễ đi vào lòng người hơn là những lý luận nhân đức. Mạnh Tử cho rằng bất luận là chơi nhạc thời này hay chơi nhạc thời xưa, quan trọng là phải làm được "chung vui với dân", điều này tương thông với tư tưởng "lấy dân làm gốc": "Dân thì quý, xã tắc thứ hai, sau cùng mới là vua". Quan

điểm lý luận về nhạc của Khổng Tử và Mạnh Tử chỉ là có vài lời đơn giản, nhưng trên cơ sở đó các nho gia đời sau hình thành hệ thống tư tưởng âm nhạc hoàn chỉnh.

"Nhạc luận" của Tuân Tử và sách "Nhạc ký" viết vào đời Tây Hán (206 TCN – 25 CN) là sự tổng kết và phát triển tư tưởng âm nhạc thời kỳ đầu của Nho gia. "Nhạc ký" cho rằng, âm nhạc là kết quả của chủ quan chịu ảnh hưởng khách quan, và nói "Duy nhạc không thể giả tạo", tức là âm nhạc phải là sự bộc lộ của tình cảm chân thành. Chương "Nghĩu Điển" trong quyển sách kinh điển "Thượng thư" thời Tiên Tần coi âm nhạc có thể "thượng thông thần quỷ, lệnh bách thú tương suất khởi vũ"¹.



Tuân Tử, một trong những nhân vật đại diện cho Nho gia, sáng tác quyển "Nhạc luận" bàn về những quy luật của âm nhạc và chức năng xã hội của âm nhạc

1 Âm nhạc có thể thông quỷ thần, ra lệnh cho muôn thú cùng nhảy múa.





Âm nhạc Trung Quốc

"Nhạc luận" của Tuân Tử nói: "Phu thanh nhạc chi nhập nhân tâm dã thâm, kỳ hóa nhân dã tốc", nghĩa là, âm nhạc có thể cảm động sâu sắc lòng người, nhanh chóng phát huy tác dụng cảm hóa con người. Tuân Tử kế thừa một vài luận điểm của Khổng Tử, cho rằng con người đều cần âm nhạc, đây chính là "nhân tình không tránh khỏi", để tránh âm nhạc bị rơi vào tà loạn, nhất định phải "Định ra "Nhã" nhạc, "Tụng" để định hướng", "Thiện tâm cảm động lòng người, khiến tà khí không có cơ hội tiếp cận". Ông phản đối "dâm thanh", "âm tà tục" và "âm Trịnh Vệ", tức là chỉ âm nhạc dân gian. Ông yêu cầu âm nhạc "Có thể làm trong lành tâm hồn người dân, cảm động sâu sắc lòng người", "Để thay đổi phong tục tập quán, thiên hạ đều yên ổn", nâng chức năng xã hội của âm nhạc lên địa vị giáo hóa chính trị.

Nói chung, các nhà nho gia đời Tần đã nói "Lễ tiết dân tâm, nhạc hòa dân tính" chính là để nhân dân thông qua lễ nhạc hoàn thiện nhân tính bản thân, từ sự tu thân của con người, đến xã hội hòa hợp, rồi đến chính trị sáng sủa, cho đến thiên hạ thái bình, tư tưởng lễ nhạc thấm nhuần và xuyên suốt lý luận Nho gia "tu thân tể gia, bình quân thiên hạ", phản ánh toàn diện nhận thức của Nho gia về công dụng xã hội của âm nhạc.

Thiên đạo tự nhiên

Triết học cổ đại Trung Quốc có hai quan niệm về "trời": Một loại là "thiên đạo tự nhiên", trời tức là tự nhiên. Ví dụ Lão Tử nói: "Nhân pháp địa, địa pháp thiên, thiên pháp đạo, đạo pháp tự nhiên". (Đạo đức kinh. Chương hai mươi lăm) mối quan hệ giữa trời và người thực chất là mối quan hệ giữa người và giới tự nhiên. Một loại khác là "thiên mệnh quan", cho rằng "trời" có ý chí, có "vua nghe mệnh trời, chấp hành nghiêm chỉnh mệnh trời" (Thượng thư. Bàn canh thượng).

Đạo gia theo đuổi sự hòa hợp làm một giữa âm nhạc và tự nhiên, hòa hợp làm một giữa con người và vũ trụ, phản đối bó buộc nhân tính, bó buộc âm nhạc, yêu cầu âm nhạc phải thể hiện tính tình tự nhiên "thiên", "chân" của con người, đồng thời theo đuổi tự do của con người, giải phóng âm nhạc. "Tế vật luận" của Trang Tử nhắc tới coi "Nhân lại, địa

lại, thiên lại” là bản chất của âm nhạc. “Thiên lại” là tự nhiên, nhấn mạnh quan điểm âm nhạc “thiên nhân hợp nhất” nên thuận theo thiên tính. Trong “Nhạc luận” của Nguyễn Tịch cũng nhấn mạnh “tự nhiên nhất thể”.

“Đại âm hi thanh” là quan điểm âm nhạc của Lão Tử, là tư tưởng triết học thăng hoa đối với quan điểm âm nhạc tự nhiên lúc đó. Trong đó “đại” và “đạo” trong Đạo gia, “tự nhiên”, “vô vi” các quan niệm này đều có thể tương thông. “Đại âm” là trạng thái âm thanh của tự nhiên, “đại âm” có thể hiểu là “thiên lại”. Ngoài ra, “Thính chi bất văn, danh viết hi”, có nghĩa là không nghe thấy nó thì gọi nó là “hi”. “Đại âm hi thanh” trên thực tế có hai hàm ý: Tầng nghĩa thứ nhất là nói âm nhạc đẹp nhất, cao nhất là hợp với âm nhạc của “đạo”, tức là âm nhạc của thiên nhiên, của trời, không phải con người, là âm thanh “thiên lại”. Một tầng nghĩa khác là nói bản chất của âm nhạc rất cảm tính, là vô thanh.

Trên cơ sở “Đại âm hi thanh” của Trang Tử và Lão Tử, tiến thêm một bước để ra: Một loạt những khái niệm thiên lại, địa lại, nhân lại, thiên nhạc, chí nhạc và “Thiên địa hữu đại mỹ nhi bất ngôn”, “Đạm nhiên vô cực nhi chúng mỹ tòng chi”,



Tượng Lão Tử ở Lão Quân Nham, Tuyên Châu, Phúc Kiến





“Trang Châu mộng điệp” thể hiện tư tưởng triết học của Trang Tử, quên mình quên vật

“Dĩ thiên hợp thiên”, “Ký điều ký trác, phục quy vu phác”, từ đó quan điểm âm nhạc tự nhiên ở thời cổ đại được nâng lên tầm cao mới của triết học. Trọng tâm trong khái niệm về âm nhạc của Trang Tử là “trời”. “Trời đất tươi đẹp không cần phải nói”, âm nhạc cao nhất đẹp nhất là “thiên nhạc”, “thiên lại”, đây là ý người và trời hòa hợp làm một, thiên nhân hợp nhất của Đạo gia. Trong “Trang Tử” có không ít bài nói về quan hệ của người và trời. Ở vấn đề này, Trang Tử kế thừa khuynh hướng vận mệnh luận của Khổng Tử, bỏ việc nhấn mạnh tư tưởng của con người, đồng thời phủ định địa vị của con người trong tự nhiên mà Lão Tử đã thừa nhận, từ đó xây dựng quan điểm luân lý đạo đức của riêng mình. “Trang Tử” cho rằng: “Hữu nhân, thiên dã, có trời, diệt thiên” có nghĩa là, có nhân loại là xuất phát từ tự nhiên. Có vạn vật trong giới tự nhiên, cũng xuất phát từ tự nhiên. Nhưng con người không thể thay đổi trời. Ông chủ trương trở về bản tính tự nhiên, trở về vô vi ngẫu thơ.

Các nghệ thuật gia truyền thống Trung Quốc phần lớn đều có tình cảm thân thiết với tự nhiên, giống như Kê Khang đã viết bài thứ 14 trong tập thơ “48 bài tặng tú tài họ Sử nhập quân”: “Mục tổng quy hồng, thủ huy ngũ huyền, phủ ngưỡng tự đắc, du tâm thái huyền”, có nghĩa là một mặt nhìn chim bay, một mặt

vung tay gãy đàn, tay và mắt đều dùng, vô cùng tự nhiên. Do đó, âm nhạc truyền thống Trung Quốc coi trọng sự tương ứng và thể nghiệm của con người với tự nhiên, coi trọng thể hiện “trời người hòa hợp làm một”, và không khỏi bị ảnh hưởng bởi quan điểm âm nhạc tự nhiên của Lão Tử và Trang Tử. Không còn gì nghi ngờ, Trang Tử chính là một đại diện kiệt xuất về quan điểm âm nhạc tự nhiên của thời cổ đại Trung Quốc.

Cách thiền “Tâm tính”

Thiền tông là một chi phái của Phật giáo ở Trung Quốc, giáo điều của phái Thiền tông là “Hiếu rõ lòng mình, đốn ngộ thành Phật, Phật tính thiên nhiên, vô vi sẽ giải thoát”. Thiền tông coi trọng “tâm tính” và “đốn ngộ”, cho rằng người theo đuổi cảnh giới Phật chỉ cần tự mình quan sát, hiểu rõ lòng mình, sẽ siêu phàm nhập thánh mà thành chính quả. Do đó, đặc điểm của tư tưởng âm nhạc Thiền tông là “Lấy tâm cảm vật”¹, cho rằng tâm tính rất quan trọng trong việc cảm nhận âm nhạc.

“Nhất mặc như lôi” trong Thiền tông chủ trương từ nơi sâu lắng trầm lắng lắng nghe tiếng sấm rền tai, chính là dựa vào sức mạnh của tâm hồn, dùng tâm hồn để nghe vô thanh. Bạch Ẩn

¹ Dùng tâm hồn để cảm nhận mọi vật.



“Tượng Lục Đại Đạt Ma tổ sư”, trong tranh vẽ hình tượng của Lục Đại Đạt Ma tổ sư, có Sơ tổ Đạt Ma, Nhị tổ Thần Quang, Tam tổ Tăng Xán, Tứ tổ Đạo Tín, Ngũ tổ Hoằng Nhẫn, Lục tổ Huệ Năng, tranh cất giữ trong bảo tàng tỉnh Liêu Ninh





Âm nhạc Trung Quốc



Tượng Thiên vương Trì quốc phương Đông, ông ấy là chủ nhạc thần, tay cầm đàn Ti bà, thể hiện ông muốn dùng âm nhạc để chúng sinh quy y.

thiền sư muốn các thiền tăng đi nghe âm thanh của một cánh tay, chính là đạo lý này. Thiền tông cho rằng, tự nhiên sâu rộng mệnh mang, ý cảnh xa xôi, chỉ cần dùng trái tim lắng nghe là có thể bước vào cảnh giới tinh thần siêu lý tính, siêu công lợi. Âm nhạc chịu ảnh hưởng của Thiền tông đều theo đuổi "thiền cảnh" kiểu "Mọi thứ đều tĩnh lặng, chỉ nghe thấy tiếng chuông khánh", "Khúc này chưa đánh được một nửa, cao đường đã nhập không sơn".

Âm nhạc Thiền tông và âm nhạc Nho gia có nhiều điểm tương đồng, đều coi "trung chính", "bình hòa", "đạm nhã", "nghiêm trang" là nguyên tắc cơ bản. Nho gia chủ trương "dùng lễ điều tiết nhạc", "nhạc" phải phục vụ "lễ", âm nhạc phải phục vụ chính trị. Còn thiền sư cũng coi âm nhạc là vũ khí lợi

hại truyền bá Phật pháp, tuyên truyền Phật pháp. Thiền tông chủ trương chỉ cần hiểu bản tính mình là có thể đạt tới cảnh địa thành Phật. Trạng thái nhân sinh siêu nhiên vừa nhập thế vừa xuất thế rất phù hợp với "khẩu vị" của các văn nhân thất vọng về hiện thực, gặp phải thất bại trên con đường làm quan.

Văn nhân cổ đại theo đuổi sự tĩnh lặng trong tâm hồn, cố gắng thoát khỏi sự ràng buộc, theo đuổi sự tự do sáng tác và tinh thần thoải mái, về mặt khách quan đã thúc đẩy sự phát triển của âm nhạc truyền thống, khiến những giới hạn của giá trị ứng dụng trong âm nhạc được giải phóng, coi việc thực hiện biểu đạt tư tưởng tình cảm trong sáng tác là mục đích chính. Ví dụ đàn cổ là nhạc cụ mang tính nghệ thuật đặc sắc trong âm nhạc truyền thống của Trung Quốc, xưa nay được coi là nhạc cụ có thể dưỡng thể tự mình tu dưỡng. Khi diễn tấu, nhấn mạnh cảm giác của người chơi đàn, đánh đàn cũng như trải lòng, thể hiện tình cảm nội tâm của người đánh đàn.



Buổi biểu diễn nhạc cổ do chùa Trí Hóa, Bắc Kinh thực hiện, âm nhạc ở chùa Trí Hóa bắt nguồn từ cung đình Đường, Tống là một trong những âm nhạc cổ kính nhất còn tồn tại ở Trung Quốc, đồng thời cũng là thể loại nhạc duy nhất truyền theo từng đời trong cổ nhạc ở Trung Quốc, năm 1446 sau khi truyền vào chùa Trí Hóa ngụ ở hẻm Kho Lộc Mỹ, Bắc Kinh, luôn được tăng nhân chùa Trí Hóa đời đời nối tiếp





Âm nhạc Trung Quốc

Thiền tông cho rằng, trong quá trình sáng tác của nhà âm nhạc, hoặc là tưởng tượng bản thân mình đã hòa vào tác phẩm, hoặc vừa uống rượu vừa chơi đàn, mặc cho cảm xúc dâng trào, mục đích đều là muốn mang tư tưởng cảm xúc của chủ quan bản thân chuyển vào khách thể, khiến chủ thể, khách thể được giao thoa. Thiền tông coi hiện tượng này là “Vật ngã đồng hóa”. “Vật ngã đồng hóa” hoặc “vật ngã lưỡng vong”¹ cuối cùng đều đạt tới cảnh giới thoát tục siêu phàm. Nói chung, Thiền tông nhấn mạnh tác dụng của “tâm”, sáng tác âm nhạc cũng không tách khỏi tâm hồn của bản thân. Những lý luận về âm nhạc do phái Thiền tông đưa ra có ảnh hưởng sâu rộng tới tinh thần chủ thể âm nhạc truyền thống Trung Quốc.

Ba nhà: Thiền tông, Nho, Đạo, đều duy trì quan điểm tự nhiên “thiên nhân hợp nhất”, nó có ảnh hưởng sâu rộng tới văn hóa âm nhạc truyền thống Trung Quốc, xuất phát từ quan điểm tự nhiên, cho rằng sáng tác nghệ thuật âm nhạc dựa trên việc giao lưu cảm xúc, thấu hiểu giữa tâm hồn con người và vật, “thiên nhân hợp nhất” vì thế mà trở thành tiêu chuẩn thẩm mỹ cao nhất trong âm nhạc cổ đại Trung Quốc. Muốn có được thần vận âm nhạc dân tộc Trung Quốc sâu sắc thì không thể không đi tìm hiểu, cảm nhận linh ngộ và thưởng thức nội hàm văn hóa âm nhạc cổ đại Trung Quốc.

BIẾT GÌ VỀ CUNG TƠ DÂY ĐÀN

Nhạc cụ dân tộc Trung Quốc





Âm nhạc Trung Quốc

Sở dĩ nhạc cụ dân tộc Trung Quốc nổi tiếng thế giới không chỉ vì lịch sử lâu đời của nó, mà quan trọng hơn là vì chủng loại nhiều, âm sắc phong phú, không có nhạc cụ dân tộc của bất cứ quốc gia nào có thể sánh bằng.

Theo ghi chép, thời kỳ Ân - Thương đã xuất hiện hơn hai mươi loại nhạc cụ, trong đó nhạc cụ dạng ống thổi và nhạc cụ để đánh gõ giữ vai trò quan trọng. Nhạc cụ thời Chu có hơn 70 loại, và đã xuất hiện nhạc cụ dạng dây và nhạc cụ đánh gõ có âm cao cố định. Đến thời kỳ Tiên Tần¹, các nhà âm nhạc dựa vào chất liệu chế tạo nhạc cụ mà chia nhạc cụ thành tám loại, gọi là "tám âm", tức: kim, thạch, thổ, cách, tơ, mộc, bào, trúc. Từ đời Tây Chu đến thời kỳ Xuân Thu Chiến quốc, nhiều hình thức biểu diễn nhạc cụ như thổi sênh, thổi vu, trống sắt, gõ trúc, gảy đàn bắt đầu lưu truyền trong dân gian. Sau Tần - Hán, Trung Quốc lại tiếp tục xuất hiện một số nhạc cụ như đàn Tranh, Tì bà, sáo, kèn, Hồ cầm, đàn Nguyễn, Nguyệt cầm, Dương cầm, những nhạc cụ này một số là của bản xứ, còn một số lại được du nhập vào trung nguyên từ dân tộc thiểu số ở biên cương hoặc nước ngoài.

Hệ thống nhạc cụ rộng lớn

Dưới sự cố gắng của nhiều đời các nhà âm nhạc, nhạc cụ dân tộc truyền thống Trung Quốc đã hình thành một hệ thống nhạc cụ rộng lớn. Theo thống kê chưa đầy đủ, Trung Quốc hiện có hơn 600 loại nhạc cụ dân tộc, số lượng tương đối khả quan, hơn nữa, đều có cá tính, có đặc sắc riêng. Những nhạc cụ dân tộc truyền thống này dựa vào phương thức diễn tấu, nguyên lý phát âm khác nhau nên thường chia làm bốn loại chính: tức nhạc cụ ống thổi, nhạc cụ kéo dây, nhạc cụ gảy, nhạc cụ gõ.

Nhạc cụ ống thổi xuất hiện khá sớm trong lịch sử nhạc cụ Trung Quốc. Trong Giáp cốt văn khai quật được ở Ân Khư đã xuất hiện các tên gọi nhạc cụ thổi như hòa (sáo nhỏ), vu.

Nhạc cụ ống thổi phần lớn thông qua dòng khí lưu kích phát vào trụ không khí, miếng đồng mỏng, hoặc



Sáo

Biết gì về cung tơ dây đàn



cả hai kết hợp rung lên mà phát ra âm thanh, tức là dựa vào lưu lượng khí lưu để phát âm. Thường thấy có sáo, sênh, kèn, tiêu, ống, sáo dài, kèn Hồ lô, kèn.

Sáo còn gọi là “sáo ngang” hoặc “sáo trúc”. Chất liệu của sáo truyền thống chủ yếu làm bằng trúc, thân sáo có sáu lỗ âm, một lỗ thổi và một lỗ ấn tay. Sáo cổ đại gọi là “hoành xuy”, ở thời Hán Vũ Đế (156 - 87 TCN) sáo từ Tây Vực du nhập vào trung nguyên, trong đó âm vực có thể đạt tới hai quãng tám rưỡi. Do thể tích của sáo nhỏ, dễ mang theo, phát âm lạnh lạnh, khả năng biểu diễn phong phú, do đó thường dùng để độc tấu, hợp tấu và thổi trong hí kịch, thổi đệm nhạc cho ca múa, là một nhạc cụ được ứng dụng rộng rãi, được mọi người đón nhận. Sáo ngang còn được gọi là sáo điệu G, do thường xuyên dùng để thổi nhạc đệm cho Bang tử kịch ở phương Bắc mà có tên vậy (Bang tử kịch hay dùng điệu G).

Vu khai quật từ mộ
thời Hán ở Mã Vương Đồi



Người Minh vẽ “Nhập tất đồ”: Miêu tả đội nhạc cưỡi ngựa thổi sáo, đánh trống





Âm nhạc Trung Quốc

Thân sáo nhỏ và ngắn hơn so với Khúc sáo, âm sắc thanh trong, rõ ràng, dễ dàng thể hiện tình cảm vui tươi, hoạt bát, khỏe khoắn, mang đậm sắc thái phương Bắc. Ca khúc sáo nổi tiếng có “Hỉ tương phùng”, “Ngũ bang tử”, “Âm trung điệu”... được coi là sáng tác riêng cho sáo. Khúc sáo còn gọi là sáo điệu D, do thường dùng để thổi nhạc đệm cho côn khúc và nhạc cung tơ Giang Nam nên được gọi tên như vậy. Thân khúc sáo hơi dài, âm sắc êm ái, tròn trịa, dùng để biểu đạt tình cảm tinh tế, nhẹ nhàng, có âm hưởng vùng Giang Nam mềm mại. Ca khúc sáo lưu truyền rộng rãi có “Cô Tô hành”, “Gà gô bay”, “Trung hoa lục bản”...

Sênh là nhạc cụ ống ngang lâu đời nhất trong lịch sử Trung Quốc, cũng là nhạc cụ sử dụng phát âm bằng miếng đồng tự do sớm nhất trên thế giới, nó kết hợp với ống khi rung lên để ống phát âm, miếng đồng mỏng trong ruột ngang có thể tự do rung động. Kết cấu của sênh chủ yếu do ba bộ phận cấu thành là sênh đầu, sênh sáo, sênh hoàng. Qua nhiều đời, ngoại hình của sênh lớn nhỏ bất định, có chia ra miệng sênh dài ngắn. Sênh trong lịch sử nhạc cụ Trung Quốc là một trong những nhạc cụ dân tộc sử dụng rộng rãi nhất, âm sắc của nó dịu dàng, trầm tĩnh, có thể thổi âm đơn cũng có thể hòa âm, hơn nữa khi hòa âm có hiệu quả nổi bật, do đó trong đội nhạc dân gian cũng chiếm vị trí quan trọng, thường được dùng để đệm trong nhạc kịch, ca hát, hí kịch.



Biết gì về cung tơ dây đàn

Ngày nay sử dụng nhiều nhất là 17 hoàng sinh. Sau năm 1949, các nhà chế tạo nhạc cụ Trung Quốc và các nghệ nhân diễn tấu đều không ngừng tiến hành cải cách sinh, lần lượt đã nghiên cứu ra sinh hai mươi mốt hoàng, hai mươi tư hoàng, ba mươi sáu hoàng và năm mươi mốt hoàng sinh, còn có sinh khuếch âm, sinh thêm kiện, bao sinh trung âm, bao sinh âm thấp, bàn phím sinh.

Kèn là một nhạc cụ mang tính thế giới, lưu truyền hơn ba mươi quốc gia ở châu Á, Âu, Phi. Kèn xuất hiện ở Trung Quốc vào khoảng thế kỷ III, trong tranh trên vách vẽ về nhạc đội ở hang số 38 trong hang đá Khắc Tư Nhĩ, Bái Thành, Tân Cương đã có hình ca kỹ thổi kèn. Hiện nay Trung Quốc có hơn 20 dân tộc lưu hành kèn, hơn nữa khu vực lưu hành không giống

nhau, và cách gọi tên cũng không giống nhau. Người Hán gọi kèn là “kèn”, “loa kèn”, “loa”... dân tộc Lê gọi là “bác lai”, “sa la”, dân tộc Mông Cổ gọi là “Bi - sư - Kur”... Kèn gồm bốn bộ phận là: phát tiếng làm từ hai miếng đồng, nhụy (làm từ đồng), cán (làm từ gỗ) và phần khuyết đồng (hình loa). Âm kèn phát ra rộng, hào phóng, cao và vang, trong cương có nhu, trong nhu có cương, được coi là nhạc cụ chơi kèm trong các nghi thức ca nhạc, trẩy hội, các buổi lễ, ma chay, cưới hỏi. Ca khúc nhạc kèn nổi tiếng có “Bách điệu triều phụng”.

Tiêu còn được gọi là “động tiêu”, là một loại nhạc cụ thổi thẳng, điểm khác nhau với sáo là nó chỉ có sáu lỗ âm, không có lỗ ấn tay. Mấy nghìn năm trước, tiêu đã lưu truyền trong dân gian, là nhạc cụ được những người sống ở vùng Tứ Xuyên, Cam Túc cổ đại sử dụng. Tiêu được làm từ một ống trúc, bên trên có lỗ thổi hình chữ V, từ lỗ đó mà thổi khí phát âm. Tiêu có nhiều loại, thường gặp có ống tiêu trúc tím, tiêu chín đốt, ngọc bình tiêu. Âm sắc của tiêu mượt mà, nho nhã, thích hợp diễn tấu những ca khúc du dương, kéo dài, yên tĩnh, trữ



“Tranh sĩ nữ thổi sáo”, tác phẩm của họa sĩ đời Minh – Đường Dần Tác, cất giữ trong bảo tàng Nam Kinh





Âm nhạc Trung Quốc

tình, nhưng âm lượng yếu, biên độ âm cao, âm thấp không lớn, thường hay dùng để độc tấu hoặc hợp tấu với đàn cổ, chẳng hạn như diễn bài “Xuân giang hoa nguyệt dạ”.

Nhạc cụ kéo dây trong tiếng Hán gọi là “Hổ cầm”, ban đầu là nhạc cụ của dân tộc phương Bắc cổ xưa sử dụng, khoảng thời kỳ Bắc Tống thì du nhập vào vùng trung nguyên, trải qua mấy trăm năm sáng tạo và phát triển của các dân tộc, đã trở thành nhạc cụ đặc sắc của dân tộc Trung Quốc. Hổ cầm là nhạc cụ chủ yếu dựa vào sự ma sát giữ cung đàn và dây đàn để chấn động tạo ra âm thanh, thông qua ống đàn và dây đàn cộng hưởng chấn động để tạo ra âm thanh. Do âm thanh đẹp, có sức biểu hiện phong phú, nhạc cụ kéo dây được sử dụng rộng rãi, thường dùng để biểu diễn độc tấu, trùng tấu, hợp tấu và đệm nhạc. Nhạc cụ kéo dây thường gặp có: Nhị hổ, Cao hổ, Trung hổ, Bản hổ, Kinh hổ, Mã đầu cầm.

Nhị hổ là nhạc cụ kéo dây lưu truyền rộng nhất, tiêu biểu nhất cho Trung Quốc. Nó do tám bộ phận hợp thành là đầu đàn, trục dây, cột đàn, thiên cân, mã đàn, ống đàn, dây đàn và cung đàn, trong đó phần lớn được làm bằng gỗ, thường thấy là làm bằng gỗ đàn hương, gỗ đỏ và gỗ đen. Dây đàn phần lớn là dây kim loại hoặc dây kim loại đan, cung đàn được làm bằng đuôi ngựa. Âm sắc của Nhị hổ mềm mại, phong phú, thích hợp diễn tấu các giai điệu dịu dàng, trữ tình, thông qua một số kĩ xảo diễn tấu đặc biệt có thể diễn tấu được một số giai điệu vui tươi thánh thót, mạnh mẽ, còn có thể mô phỏng tiếng trống, tiếng ngựa hí, tiếng chim kêu, tiếng vó ngựa. Là một nhạc cụ độc tấu có sức biểu hiện phong phú. Dưới sự cố gắng nghiên cứu của những nhà diễn tấu Nhị hổ thì kĩ năng phương pháp diễn tấu của Nhị hổ có sự phát triển lớn, trong đó thường dùng thì chủ yếu là các kĩ xảo về dây cung như phân cung, cung nhanh, cung rung, cung đốn và các kĩ xảo đánh âm, vuốt dây, hấn âm. Trong thời gian dài, đàn Nhị hổ chiếm vị trí quan trọng trong hợp tấu với các nhạc cụ dân gian trong ca múa, hí kịch dân gian, hát nói, nhưng vẫn chỉ là nhạc cụ diễn kèm, cho tới khi nghệ nhân diễn tấu Lưu Thiên Hoa



Nhị hổ

Biết gì về cung tơ dây đàn



tiến hành cải cách lớn thì mới khiến Nhị hồ chính thức được độc tấu trên sân khấu. Ngoài ra, trong lịch sử phát triển của Nhị hồ, các đại sư diễn tấu Hoa Ngạn Quân, Tôn Văn Minh, Lưu Minh Nguyên cũng bỏ ra rất nhiều tâm huyết, có nhiều cống hiến về mặt kĩ thuật và nghệ thuật của Nhị hồ. Các ca khúc Nhị hồ nổi tiếng có “Nhị tuyến ánh nguyệt”, “Nghe thông reo”, “Quang minh hành”, “Không sơn điệu ngũ”...

Bản hồ còn có tên khác là Da hồ, Tổn hồ, Hồ hồ, Đại huyền, Biểu... Nó xuất hiện khi dùng để đệm nhạc cho hí kịch Bang tử. Kết cấu của nó nhỏ hơn Nhị hồ, thường dùng vỏ dừa, gỗ trúc để làm ống đàn, thân đàn thường làm từ gỗ cứng, dây cung

Âm sắc của Kinh hồ vang vọng, cao, sức xuyên thấu của âm thanh rất mạnh. Từ cuối đời Thanh đã trở thành nhạc cụ diễn tấu kèm theo quan trọng trong hán kịch, kinh kịch

kẹp giữa hai dây đàn khi diễn tấu. Trong họ Đàn hồ thì Bản hồ thuộc một trong những nhạc cụ âm cao khỏe khoắn. Âm của nó cao vọng, rõ ràng, âm lượng lớn, kĩ thuật diễn tấu đặc biệt, thích hợp biểu hiện tâm trạng vui vẻ, nhiệt liệt, phóng khoáng. Bản hồ có thể độc tấu hoặc hợp tấu, đồng thời cũng là nhạc cụ biểu diễn kèm quan trọng trong Bang tử Hà Bắc, Bình kịch, Lữ kịch, Dự kịch, giai điệu Tấn, Tấn kịch, Lan Châu Cổ tử, đạo tình.

Mã đầu cầm là nhạc cụ kéo dây chỉ dân tộc Mông Cổ mới có, tiếng Mông Cổ là “Mạc lâm hồ nhĩ”, do thân đàn có chạm trổ hình đầu ngựa nên có tên như vậy, tương truyền thế kỷ XII đã lưu truyền trong dân tộc Mông Cổ. Hộp âm của mã đầu cầm làm bằng gỗ thông, hình thang, hai mặt bịt bằng da ngựa hoặc da dê, thân đàn dài, làm bằng gỗ tử đàn hoặc gỗ du. Hai dây đàn làm bằng lông đuôi ngựa, cung dây cũng làm từ lông đuôi ngựa. Âm lượng của nó lớn, âm sắc trồn tru, thâm trầm, có sức biểu hiện phong phú, thường dùng biểu diễn độc tấu và đệm nhạc cho dân ca, hát nói.





Âm nhạc Trung Quốc

Nhạc cụ gảy là chỉ tất cả các nhạc cụ dùng ngón tay hoặc miếng để gảy dây, và dùng cầm trúc gõ dây để phát ra âm thanh. Nó có lịch sử rất lâu đời, từ thời kỳ nhà Chu đã xuất hiện cầm và sắt. Thông thường dựa vào sự khác nhau của hình dạng, tính năng và phương pháp diễn tấu của nhạc cụ để phân chia thành hai loại, một loại với Cổ cầm và Cổ tranh là đại diện, một loại với đàn Tỳ bà là đại diện.

Trong nhiều loại nhạc cụ ở Trung Quốc, nguồn gốc sâu xa, có ảnh hưởng lớn nhất chính là Cổ cầm có vài nghìn năm lịch sử. Năm 1977, nước Mỹ phóng tàu vũ trụ hiệu "Hàng thiên giả", để giao lưu với sinh vật ở ngoài hành tinh, đã đặc biệt chọn 27 ca khúc nổi tiếng trên thế giới chép thành một chiếc đĩa vàng và phát tàu vũ trụ, trong đó có một ca khúc cổ cầm "Lưu thủy". Từ đó, loại nhạc cụ cổ xưa này đã nhận được sự chú ý của nhân dân thế giới. 7/11/2003, Cổ cầm được đưa vào danh sách "Di sản phi vật thể và truyền miệng của nhân loại" của Tổ chức Văn hóa Khoa học Giáo dục Liên Hiệp Quốc.

Kiểu Cổ cầm

Cổ cầm bắt đầu được tạo từ thời Chu, trải qua diễn tiến và phát triển lâu dài, đã được định hình vào thời Đông Hán và Ngụy Tấn. Theo ghi chép "Ngũ tri trai cầm phổ", đã sưu tầm hình vẽ các loại hình kiểu đàn, chủ yếu có kiểu Phục Hy, kiểu Thần Nông, kiểu Hoàng Đế, kiểu Trọng Ni, kiểu Phương Thế, kiểu Linh Cơ, kiểu Liên Châu, kiểu Liệt Tử, kiểu Sư Khoáng, kiểu Sư Tương, kiểu Bá Nha, kiểu Lạc Hà, kiểu Tiêu Diệp, kiểu Lục Ý, kiểu Á Ngạch, kiểu Tiêu Vẽ, kiểu Ngu Thuấn, kiểu Văn Hòa, kiểu Hán Ý, kiểu Long Thủ, kiểu Long Ngạch, kiểu Long Yêu, kiểu Chính Hợp, kiểu Thanh Anh, kiểu Lôi Uy, ...; trong đó thường thấy nhất là kiểu Phục Hy, kiểu Thần Nông, kiểu Trọng Ni, kiểu Liên Châu, kiểu Lạc Hà, kiểu Tiêu Diệp. Chủ yếu dựa vào hình dạng của cổ đàn, eo đàn để phân biệt.



Đàn "Cửu tiêu hoàn bội" kiểu Phục Hy. Mặt đàn bằng gỗ ngô đồng, đáy bằng gỗ sam, mặt đàn vững chắc có hình oval, cổ và eo đàn bo tròn, có cạnh. Cả chiếc đàn dài 124,5cm, có dây dài 113cm, chiều rộng 20,5cm, đuôi rộng 15,5cm, chỗ rộng nhất 6,5cm, độ dày 1,5cm. Màu gốc là màu đen, hiện nay được quét màu tím hạt dẻ. Phần đuôi khắc bốn chữ "Cửu tiêu hoàn bội" bằng chữ triện. Viện bảo tàng Cổ Cung cất giữ

Biết gì về cung tơ dây đàn



“Tranh nghe đàn” (Cục bộ), do Tống Huy Tông Triệu Cát vẽ. Trong tranh người đánh đàn dưới gốc cây tùng chính là Triệu Cát

Cổ cầm là nhạc cụ gảy dây, ban đầu có năm dây, tương truyền Chu Văn Vương, Chu Võ Vương tinh thông âm nhạc đã tăng thêm hai dây, vì thế mới trở thành “Thất huyền cầm”¹. Dáng Cổ cầm hẹp và dài, rộng ở giữa, trên mặt có 13 vị trí phím, giá đặt dây đàn trên mặt đàn, không có rãnh răng ngựa, lấy mặt đàn làm chỗ để tay. Mặt đàn dùng cả miếng gỗ ngô đồng đẽo thành, bề mặt có hình vòm, ở cổ và eo đàn có hình mặt trăng non hoặc hình vuông lõm. Kĩ thuật diễn tấu cổ cầm rất phong phú, hai tay trái và phải cộng lại có khoảng hơn 90 cách.

Cổ cầm bảy dây dựa theo năm thanh âm để định dây, khoảng cách âm giữa hai dây cạnh nhau là quãng hai lớn hoặc quãng ba nhỏ, vì thế cùng một âm xuất hiện trên dây đàn khác nhau, có thể tạo ra hiệu quả kỳ diệu “đồng âm khác dây”. Cổ cầm có ba loại âm sắc cơ bản: tán âm, án âm và phiếm âm. Về phương diện thể hiện âm nhạc, người Trung Quốc xưa cho rằng: “Giữa tám âm, duy chỉ có dây đàn là nhất, và cầm là đứng đầu”, (Theo Hoàn Đàm “Tân luận. Cầm đạo thiên”), ý nói là một nhạc cụ thì về chiều sâu âm nhạc và cách thể hiện của những nhạc cụ khác đều không vượt được Cổ cầm.

Cổ cầm có bốn hình thức diễn tấu truyền thống: Độc tấu, tiêu - đàn hợp tấu, đàn ca hòa tấu và tham gia nhã nhạc hợp tấu. Từ hơn nghìn ca khúc độc tấu Cổ cầm lưu truyền từ cổ đại tới nay, có bài miêu tả cảnh đẹp tự nhiên,

hoa cỏ chim muông sông núi, ví dụ “Cao sơn”, “Lưu thủy”, “Mai hoa tam lộ”, “Bình sa lạc nhật”. Có các ca khúc lấy đề tài li biệt, thương cảm, nhớ nhung, ví dụ “Dương quan tam điệp”, “Nhớ cố nhân”, “Ly tao”, “Tiêu tương thủy vân”,... có ca khúc miêu tả lại câu chuyện lịch sử và truyền thuyết dân gian, ví dụ “Thu tái ngâm”, “Sở ca”, “Hổ gia thập bát phách”. Miêu tả hỉ, nộ, ái, ố của con người và cảnh đẹp tự nhiên dùng Cổ cầm đều có thể được biểu đạt rất hay.

1 Đàn 7 dây.





Âm nhạc Trung Quốc



"Tranh Bá Nha gảy đàn". Bức tranh này lấy câu chuyện Du Bá Nha và Chung Tử Kỳ trở thành tri âm sau khúc "Cao sơn lưu thủy", miêu tả cảnh Chung Tử Kỳ đang say sưa thưởng thức tiếng đàn của Bá Nha

Cổ cầm so với các loại nhạc cụ gảy dây khác, như Cổ tranh chẳng hạn thì thân đàn tương đối nhỏ, độ dày của mặt đàn chênh lệch khá lớn, trên bề mặt có sơn một lớp sơn dày màu đen, do đó âm lượng nhỏ hơn Cổ tranh rất nhiều, âm sắc hơi trầm, u buồn, nhưng nếu nghe kĩ thì âm sắc chắc và trơ tru, tiếng giống như chuông khánh; hoặc thanh tĩnh ngọt ngào, khá giống lỗ trúc, giai điệu âm vang khác hẳn các nhạc cụ khác. Về mặt công dụng, Cổ cầm thuộc loại tự đàn để giải trí, mua vui cho mình chứ không mua vui cho người khác, không thích hợp diễn tấu ở những nơi rộng lớn, là nhạc cụ thuộc kiểu trầm tư, rất được văn nhân nhà sĩ coi trọng. Họ rửa tay đốt hương, quần áo chỉnh tề, ung dung, điểm đạm ngồi gảy đàn, gảy những ca khúc trữ tình, tu dưỡng tâm hồn. Nhưng mục đích của các văn nhân khi gảy đàn không những chỉ thể hiện bằng âm nhạc, mà còn phải bao hàm sự hòa hợp giữa con người và tự nhiên, tức là quan niệm tư tưởng "thiên nhân hợp nhất". Người Trung Quốc thời xưa cho rằng, nghe một người chơi đàn giống như đang đọc trái tim của họ. Đàn là một tấm gương, phản chiếu thế giới nội tâm của con người, mượn tiếng đàn biểu đạt tâm tư và qua tư thế gảy đàn của người chơi có thể hiểu được tính tình của một người.

Cùng với Cổ cầm còn lưu truyền rất nhiều câu chuyện khác. Truyền thuyết Du Bá Nha gảy

Chiếc cầm nổi tiếng "Nhiều lương" và "Dư âm nhiều lương, tam nhật bất tuyệt".

"Dư âm nhiều lương, tam nhật bất tuyệt" điển tích này bắt nguồn từ một câu chuyện trong "Liệt tử": Thời nhà Chu, một ca nữ nổi tiếng của nước Hàn là Hàn Nga đến nước Tề, lúc đi qua Ung Môn thì hết tiền và lương thực, đành phải bán tiếng hát nuôi thân. Giọng hát thể lương của nàng cứ vương mãi trong không trung, giống như tiếng nhạc cô đơn gọi bấy. Sau khi Hàn Nga ra đi ba ngày, tiếng ca vẫn vang vọng giữa các cột nhà, khiến người ta khó mà quên được.

Đàn đặt tên là "Nhiều lương" có thể thấy tiếng đàn dư âm không ngừng. Nghe nói "Nhiều lương" là món quà của một người tên Hoa Nguyên tặng cho Sở Trang Vương, năm chế tác không rõ. Sở Trang Vương sau khi có được "Nhiều lương" cả ngày gảy đàn tấu nhạc, chìm đắm trong tiếng đàn. Có một lần Sở Trang Vương liên tục bảy ngày không lên triều, chẳng màng chuyện quốc gia đại sự. Vương phi Phàn Cơ lo lắng vô cùng khuyên Sở Trang Vương: "Trước đây, vua Kiệt yêu tiếng đàn sắt của "Muội Hỉ" mà rước họa diệt thân; vua Trụ nghe say mê chìm đắm trong tiếng hát mà mất cả giang sơn xã tắc. Ngày nay, quân vương yêu thích đàn "Nhiều lương" như vậy, bảy ngày không lâm triều, lẽ nào cũng muốn mất cả quốc gia và tính mạng sao?". Sở Trang Vương nghe xong thì im lặng. Cuối cùng chỉ còn cách nhẫn tâm, cho người dùng sắt để đập đàn, thân đàn tan thành nhiều mảnh. Chiếc đàn nổi tiếng "Nhiều lương" từ đó cũng tuyệt âm.



Cổ tranh

đàn, Chung Tử Kỳ lắng nghe. Du Bá Nha suy tư, nhớ nhung điều gì, Chung Tử Kỳ tất biết. Một lần Bá Nha gảy đàn, lòng nhớ tới núi cao, Tử Kỳ liền bảo “Thiên tại hồ Cổ cầm, ngụy ngụy hồ Thái Sơn” (Đánh đàn hay thay, vời vời tựa Thái Sơn). Đến lúc Bá Nha nghĩ đến vực sâu, Tử Kỳ nhận ngay ra rằng “Thang thang hồ lưu thủy” (Cuốn cuộn như nước chảy). Chung Tử Kỳ chết, Du Bá Nha đập đàn, đứt dây đàn, cả đời không gảy đàn nữa, coi như trên đời không còn ai hiểu người đánh đàn nữa. Sau này, dùng “Cao sơn lưu thủy” để ví von tri âm hoặc tri kỷ.

Tích “Văn Quân dạ bồn” rất nổi tiếng có kể lại câu chuyện vì nghe đàn mà kết mối lương duyên. Tư Mã Tương Như là nhà âm nhạc, nhà thơ nổi tiếng thời Tây Hán. Ông giỏi đánh đàn, chiếc đàn ông dùng tên là “Lục Ý”, là một trong những chiếc đàn nổi tiếng nhất trong truyền thuyết. Từ nhỏ đã thích đọc sách, nhưng do nhà nghèo lại không đắc chí trong con đường làm quan nên đành sống nhờ trong nhà của huyện lệnh Lâm Cung Vương Cát. Huyện Lâm Cung có một gia đình giàu có là Trác Vương Tôn, con gái Trác Văn Quân mới mười bảy tuổi, dung mạo thanh tú, thích âm nhạc và giỏi đánh trống gảy đàn, hơn nữa phong thái phi phàm, nhưng không may vị hôn phu của cô chưa cưới đã chết, nên nàng trở thành quả phụ. Trác Vương Tôn và Vương Cát có qua lại với nhau. Tư Mã Tương Như đã sớm nghe Trác Vương Tôn có một cô con gái tài mạo song toàn, một hôm ông nhân cơ hội tới nhà họ Trác làm khách, liền mượn đàn bày tỏ sự ngưỡng mộ với Trác Văn Quân, ông đàn và hát rằng:

Phượng hể, phượng hể quy cố hương,
Ngao du tứ hải cầu kỳ hoàng,
Thời vị ngộ hể vô sở tương,
Hà ngộ kim tịch đăng tư đường.
Hữu diễm thực nữ tại khuê phòng,





Âm nhạc Trung Quốc

Thất nhĩ nhân hà sấu ngã trường.
Hà duyên giao cảnh vi uyên ương
Tương hiệt cương hể cộng cao tường.

Dịch nghĩa:

*Chim phượng, chim phượng về cố hương,
Ngao du bốn bể tìm chim hoàng
Thời chưa gặp chừ, luống lỡ làng.
Hôm nay bước đến chốn thênh thang.
Có cô gái đẹp ở đài trang,
Nhà gần người xa nào tâm tràng.
Ước gì giao kết đôi uyên ương,
Bay liệng cùng nhau thỏa mọi đường.*

Sự bày tỏ thẳng thắn, bạo dạn và nhiệt tình thế này khiến Trác Văn Quân đang đứng sau rèm nghe mà bối rối. Sau khi gặp mặt Tư Mã Tương Như càng phải lòng, cả hai hẹn nhau bỏ trốn. Người đời sau dựa vào câu chuyện tình yêu của hai người phổ thành khúc “Phượng cầu hoàng” lưu truyền đến bây giờ.

Đàn Cổ tranh là một trong những nhạc cụ gảy dây lâu đời nhất của Trung Quốc. Thời Xuân Thu Chiến quốc đã lưu hành ở nước Tần (Thiểm Tây ngày nay). Đàn Cổ tranh đời Đường, Tống có mười ba dây, sau tăng lên thành mười sáu dây, mười tám dây, hai mốt dây, hai lăm dây, hiện nay quy cách thường dùng là hai mốt dây. Chất lượng âm nhạc của đàn Cổ tranh do mặt đàn và dây đàn quyết định, chất liệu xung quanh cũng có ảnh hưởng tới âm sắc, thường làm bằng gỗ đỏ, tử đàn, gỗ nam tơ vàng là tốt nhất. Phương pháp diễn tấu là dùng tay trái ấn dây, tay phải gảy, đầu ngón tay được sử dụng rất nhiều, cách gảy bằng tay phải có nhấc, bổ, khêu, vuốt, nhật, móc, rung, xe; tay trái có ấn, trượt, xoa, rung. Hoạt tấu là một thủ pháp diễn tấu rất đặc sắc của đàn Cổ tranh. Cổ tranh thường có độc tấu, trùng tấu, hợp tấu với các nhạc cụ khác và dùng đánh đệm nhạc trong ca múa, hí kịch, khúc nghệ biểu diễn. Do âm vực rộng, âm sắc đẹp, nên được mệnh danh là “Chung nhạc chi vương”¹, “Đàn Piano phương Đông”. Các ca khúc cổ tranh nổi tiếng có “Ngư châu xướng văn”, “Xuất thủy liên”...



Đàn Tì bà đời Đường bảo tồn trong viện Shoso-in, Nhật Bản



Trống Eo là một loại nhạc cụ đánh gõ ở giữa thò, hai đầu nhỏ, chủ yếu dùng cho đội đánh trống Eo hoặc kết hợp với múa dân gian

Tì bà là nhạc cụ gảy tiêu biểu nhất, còn bao gồm các nhạc cụ khác như Liễu cầm, Nguyệt cầm, Nguyễn, Tam huyền... Khi diễn tấu, tay trái ấn dây, tay phải gảy. Tì bà là nhạc cụ ngoại lai, từ thời Nam Bắc triều (420 - 589) du nhập vào Trung nguyên từ Ấn Độ qua Quy Từ (nay là thành phố Khố Xa - Tân Cương). Làm từ gỗ, hộp âm là hình nửa trái lê, khi diễn tấu thì ôm thẳng, tay trái ấn dây, năm ngón tay phải gảy đàn. Âm vực của nó rộng, âm sắc trong trẻo mà không mất đi độ mượt mà, tức là vừa có thể diễn tấu những vũ khúc khảng khái cao ngạo, oai hùng bi tráng vừa có thể diễn tấu những văn khúc dịu dàng trữ tình, cùng với đàn Cổ tranh là đại diện tiêu biểu cho dòng âm nhạc văn nhân nhã sĩ trong lịch sử. Từ cuối đời Thanh đến nay, Tì bà trở thành nhạc cụ tiêu biểu không thể thiếu trong âm nhạc truyền thống Trung Quốc. Ngoài độc tấu, hợp tấu với nhạc đội ra, Tì bà cũng được dùng diễn tấu rộng rãi trong hí khúc, khúc nghệ, ca hát. Các ca khúc Tì bà nổi tiếng có “Thập diện mai phục”, “Bá vương cười áo giáp”...

Nhạc cụ đánh gõ được coi là nhạc cụ xuất hiện sớm nhất trong lịch sử loài người, nó là nhạc cụ thông qua gõ đánh vào thân để phát ra âm thanh, thông qua tiết tấu và âm sắc để thể hiện âm nhạc, khuấy động không khí, dòng nhạc gõ cổng chiêng này dùng nhiều trong dân gian. Nhạc cụ đánh gõ thường dùng chủ yếu có: trống, trống Chiến, trống Eo, mõ, Thanh la nhỏ, Thanh la lớn, Vân la, Nào bặt, Chập chả... Ngoài ra, trong cách phân loại một số nhạc cụ thì nhạc cụ gõ dây như Dương cầm cũng được coi là nhạc cụ đánh gõ. Về các loại trống, mỗi dân tộc khác nhau thì có các loại trống khác nhau. Thường thấy nhất là trống tay của dân tộc Uyghur (Duy Ngô Nhĩ), trống bát giác của dân tộc Bạch và dân tộc Mãn, trống chân voi của dân tộc Thái, trống dài của dân tộc Dao, trống nắm tay của dân tộc Tạng, và trống gõ dùi của dân tộc Triều Tiên.





Âm nhạc Trung Quốc

Đàn dây còn được gọi là “Dương cầm”, có nguồn gốc từ vùng đất Ba Tư (nay là Iran), Ả Rập, du nhập vào Trung Quốc khoảng cuối đời Minh, lưu hành sớm nhất là ở vùng Quảng Đông, sau này phát triển ra khắp Trung Quốc. Nó được làm từ chất liệu gỗ, thân đàn là một hộp cộng hưởng, hình con bướm, vì thế cũng có người gọi là “đàn Hồ điệp”. Khi diễn tấu đàn được đặt trên giá gỗ, tay trái tay phải đều cầm gậy trúc có khả năng đàn hồi, gõ vào dây đàn phát ra âm thanh. Âm sắc của nó trong trẻo vang vọng, phù hợp thể hiện tâm trạng vui tươi, hoạt bát, tình cảm sung sướng, có thể độc tấu, hợp tấu hoặc hòa tấu làm nhạc đệm cho hí kịch hoặc hát nói. Dương cầm trải qua nhiều năm phát triển và lưu truyền ở Trung Quốc, bất luận về mặt sáng tác âm nhạc, nghệ thuật diễn tấu hay sáng tác nhạc, Dương cầm là nhạc cụ có phong cách truyền thống Trung Quốc và được mọi người yêu thích.

Trống được làm bằng khung gỗ tròn, mặt trống được bọc bằng da, hình dạng lớn nhỏ khác nhau. Trống lớn dùng hai chiếc dùi gỗ đánh, do đánh vào những vị trí khác nhau nên âm thanh phát ra cũng khác nhau, âm sắc cũng thay đổi, đánh ở chính giữa trống sẽ phát âm trầm thấp, đánh từ giữa ra hai bên thì âm thanh dần dần cao và chắc, gõ ở bên hông thì âm thanh trong trẻo, cao, chủ yếu dùng cho đội trống chiêng hoặc đội nhạc dân gian, có tác dụng lan tỏa và khuấy động không khí. Trống bản là trống chỉ có một mặt trống, khung trống dày, lòng trống nhỏ, dùng dùi trúc gõ vào chính giữa mặt trống sẽ phát ra âm thanh cao, thường dùng để hòa tấu trong kinh kịch hoặc kịch địa phương khác.



Tranh Tết thời xưa “Thập bát nhân” bản in bằng gỗ của Dương Liễu Thanh ở Thiên Tân. “Thập bát nhân” là một môn nghệ thuật dân gian Trung Quốc, thường xuất hiện với khuôn mặt diễn viên được vẽ kỹ càng, khi biểu diễn do một người thao tác, diễn viên tay đánh chân giậm, nên có tên là “Thập bát nhân”

Nhạc cụ nhóm Thanh la được làm từ đồng, Thanh la lớn là nhạc cụ có hình dạng khá lớn, là hình tròn, thông thường âm ở chính giữa thấp, ở hai bên cao. Âm sắc thô, vang, thường dùng trong hợp tấu nhạc cụ dân tộc, có tác dụng làm tăng tiết tấu, khuấy động không khí. Vân la là nhạc cụ có âm cao cố định, có thể diễn tấu các điệu khúc, do các thanh la lớn nhỏ khác nhau bằng đồng có độ cao âm thanh khác nhau xếp theo thứ tự thành hàng trên giá gỗ, mỗi giá Vân la có số lượng Thanh la khác nhau. Cách diễn tấu khá giống với đàn dây, có gõ đơn, gõ đôi, gõ nhẹ, gõ mạnh, còn có thể diễn tấu ra song âm, tì âm và tứ âm. (Hai tay hai dùi đồng thời gõ Thanh la). Âm sắc của Vân la sau cải cách đã trong trẻo và vang vọng, không những có thể tham gia hòa tấu, hợp tấu mà còn có thể độc tấu.

Nhạc cụ địa phương độc đáo

Nhạc cụ dân tộc Trung Quốc dựa vào hình thức biểu diễn, có thể chia thành hai loại lớn là độc tấu và hợp tấu. Danh mục ca khúc độc tấu có gần một nghìn bài, hợp tấu có gần một trăm loại, danh mục ca khúc hơn một vạn bài, ví dụ âm nhạc Quảng Đông, tơ trúc Giang Nam, huyền thơ Triều Châu, trống nhạc Tây An, trống thập phiên Giang Tô, những thứ này đều là những phần quan trọng để tạo nên âm nhạc truyền thống Trung Quốc. Các loại nhạc cụ hợp tấu dựa vào đặc điểm nhạc cụ địa phương và phương pháp diễn tấu, có thể chia thành năm loại: Nhạc cụ tơ trúc, nhạc cụ dây, nhạc cụ trống thổi, nhạc cụ thổi đánh, nhạc cụ la trống.

Nhạc cụ tơ trúc với nhạc cụ dây tơ và nhạc cụ ống tre là phần quan trọng trong nhạc đội, chủ yếu lưu hành ở các tỉnh phía Nam. Đặc điểm của nhạc cụ tơ trúc có thể dùng bốn từ để bao quát, nhỏ - hình dáng nhỏ, nhẹ - rất nhẹ, thon - thon gọn, nhã - tú nhã. Âm nhạc tơ trúc Giang Nam, âm nhạc Quảng Đông và Nam âm Phúc Kiến là nhạc cụ có tính đại diện. Tơ trúc Giang Nam là nhạc cụ tơ trúc hợp tấu lưu hành ở Thượng Hải, Giang Tô, Chiết Giang trong thời gian gần đây. Năm 1911, Thượng Hải thành lập nhóm tơ trúc "văn minh nhã tập", định kỳ tụ họp hòa nhạc, diễn tấu các bài "Số 26", "Đạo phố", "Hoan lạc ca"... Sau đó các nhóm nhạc tơ trúc như Quân Thiên xā, Quốc Thanh xā, hội nghiên cứu quốc nhạc Thượng Hải được thành lập, có tác dụng tích cực trong việc phát triển âm nhạc tơ trúc Giang Nam. Nhạc cụ chủ yếu của tơ trúc Giang Nam có sáo, Nhị hồ, Tam huyền, Tì bà, Dương cầm, tiêu, sênh, trống, bản, mõ. Các ca khúc nổi tiếng tiêu biểu thường gọi là "Bát đại khúc", tức là "Lão tam lục", "Mạn tam lục", "Trung Hoa lục bản", "Mạn lục bản", "Hoan lạc ca", "Vân khánh", "Tứ hợp như ý", "Đạo phố".

Âm nhạc Quảng Đông là nhạc cụ hợp tấu tơ trúc vào cuối thế kỷ XIX được bắt nguồn từ Quảng Châu và khu tam giác Châu Giang, thời kỳ mạnh





Âm nhạc Trung Quốc



Đoàn nhạc Nam âm Tuyền Châu, Phúc Kiến đang biểu diễn

nha với tiểu khúc, khúc bài diễn tấu trong hí kịch địa phương là chính, thường biểu diễn góp vui trong các dịp lễ phong tục dân gian, sau này dần dần trở thành nhạc cụ đặc sắc vùng Quảng Đông. Các nhà diễn tấu nổi tiếng có Nghiêm Lão Liệt, Khâu Hạc Truyển, Lữ Nghĩa Thành, Hà Liễu Đường... Ngoài biểu diễn, cải biên, cải tiến nhạc cụ ra họ còn sáng tác nhiều ca khúc. Nhạc cụ chủ yếu của âm nhạc Quảng Đông thời kỳ đầu có nhóm cung cứng “Ngũ giá đầu”, nhóm cung mềm “Tam giá đầu”. Nhạc cụ chủ yếu hiện nay có: Cao hồ (Việt hồ), Dương cầm, Tì bà, Động tiêu, Da hồ, Cổ tranh. Ca khúc tiêu biểu có “Sấm trời hạn”, “Buông rèm”, “Cúc liên hoàn”, “Mưa đánh ba tiêu”, “Tiểu đào hồng”, “Song thanh hạn”, “Bộ bộ cao”, “Trăng thu mặt hồ”...

Nam âm Phúc Kiến là một loại nhạc cụ cổ xưa mộc mạc u nhã, trầm lắng, trong những bức tranh trên vách đời Đường mà ngày nay còn lưu giữ có thể thấy hình dáng nhạc cụ giống như nhạc cụ của Nam âm bây giờ, ví dụ Tì bà Nam âm, Xích bát, Phách bản, và một số tư thế diễn tấu tương tự. Tên gọi của Khúc bài Nam âm cũng có quan hệ mật thiết với âm nhạc đời Đường. Từ đời Thanh đã lưu truyền rộng rãi ở Phúc Kiến, hiện nay cũng lưu hành ở một số nước Đông Nam Á.

Hình thức diễn tấu của Nam âm Phúc Kiến phân thành những ca khúc dùng bốn ống trên và bốn ống dưới. Nhạc cụ bốn ống trên có Động tiêu, Nhị huyền, Tì bà, Tam huyền, Phách bản, chủ yếu biểu diễn trong nhà. Nhạc cụ bốn ống dưới có kèn Trung âm, Tì bà, Tam huyền, Nhị huyền và một số



“Nữ tử thập nhị nhạc phường” đã xây dựng nên đội nhạc dân ca phong cách mới thời thượng hơn

nhạc cụ đánh gõ cỡ nhỏ, phần lớn biểu diễn ngoài trời. Âm nhạc của nó phân thành ba phần lớn là chỉ, phổ và khúc.

Chỉ, hay còn gọi là chỉ sáo, (là Divertimento 1 kiểu lớn) mỗi một Divertimento bao gồm lời ca, bản nhạc và cách đánh đàn Tỳ bà, hơn nữa đều có tình tiết câu chuyện. Phổ, là Divertimento nhạc cụ, mỗi một bài nhạc Divertimento bao gồm bản ghi nốt nhạc và cách đánh đàn Tỳ bà. Có 13 bài lưu hành rộng rãi với chủ đề chính là miêu tả cảnh quan tự nhiên, hoa cỏ chim muông. Divertimento đại biểu có “Cảnh tứ thời”, “Mai hoa thao”, “Bát tuần mã”, “Bách điệu quy sào”... Khúc, tức tán khúc, là khúc nhạc biểu diễn độc lập. Ca khúc tiêu biểu có “Trường cổn”, “Trung cổn”, “Đại bồi”, “Trung bồi”...

Nhạc cụ dây tơ còn gọi là “nhạc dây”, “thơ dây”, xuất hiện sớm nhất là hợp tấu trong khúc nghệ, hí kịch Tống Nguyên. Do phong cách nho nhã, lịch sử lâu đời nên được gọi là “nhã nhạc”, “cổ nhạc”. “Huyền tác thập tam sáo” của Bắc Kinh, “Bản đầu khúc” của Hà Nam, “Triều Châu tế nhạc” của Quảng Đông đều là những loại nhạc mang tính tiêu biểu cho thể loại nhạc

1 Một tác phẩm viết cho một nhóm nhạc cụ trình diễn với mục đích giúp vui, không có thể loại cố định





Âm nhạc Trung Quốc

cụ dây. Những loại nhạc này dù lưu hành ở những khu vực khác nhau, thể hiện những giai điệu đặc sắc của các vùng cũng khác nhau, nhưng về nhạc khúc âm điệu, nhóm nhạc, hình thức biểu diễn, kết cấu ca khúc thì lại có điểm tương đồng. Ca khúc của nhạc cụ dây thường là hình thức Divertimento, phần nhiều do các đoạn nhỏ “bát bản thể” của 68 bản cấu thành, tiết tấu chặt chẽ. Nhạc cụ chỉ cần dùng nhạc cụ dây đặc trưng của địa phương để diễn tấu, những loại nhạc cụ thường dùng gồm đàn Tranh, Tì bà, đàn Dây, Tam huyền, Hồ cầm. Mỗi một nhạc cụ đều có đặc điểm diễn tấu độc lập của nó, các loại nhạc cụ phối hợp ăn ý, tầng lớp rõ ràng.

Nhạc cụ trống thối gồm một số nhạc cụ như ống, kèn, kèn nhỏ, sáo là nhạc cụ chính, phối hợp với những nhạc cụ dây, nhạc cụ đánh gõ khác mà tạo thành. Chủng loại của nhạc cụ trống thối lưu hành ở các địa phương thì có rất nhiều, hình thức biểu diễn có thể chia làm ba loại: dùng nhạc cụ dạng ống để biểu diễn chính, tiêu biểu có dòng nhạc của Hội âm nhạc Hà Bắc, nhạc cụ ống sáo Tấn Bắc, âm nhạc chùa Trí Hóa ở Bắc Kinh... Dùng kèn để biểu diễn chính, đại diện cho dòng nhạc này có nhóm nhạc trống thối Cát Lâm, Nhạc trống thối Liêu Ninh, Nhạc trống thối Ký Châu, Nhạc trống thối Lỗ Tây Nam, Nhạc trống thối Sơn Tây, Nhạc trống thối Yili... Dùng sáo để biểu diễn chính, như dòng nhạc trống thối khu vực Lỗ Tây Nam, Lỗ Trung...

Nhạc cụ thổi đánh do nhạc cụ ống dây, nhạc cụ dạng ống và nhạc cụ gõ đánh tạo thành, hai loại này đều chiếm vị trí quan trọng. Nhạc cụ thổi đánh lưu truyền nhiều ở phía nam Trung Quốc, các nhạc cụ nổi tiếng có trống Thập phiên Tô Nam, trống Thanh la thập phiên, nhạc cụ đánh thổi Chiết Giang, giá trống Thanh la Quảng Đông và Thanh la Triều Châu. Nhạc cụ trống lưu truyền ở Tây An, Thiểm Tây và khu vực xung quanh Tây An cũng thuộc loại nhạc cụ trống thối cỡ lớn, hơn nữa có lịch sử khá lâu đời. Theo khảo cứu, nó bắt nguồn từ nhạc trong yến tiệc đời Đường, có đặc trưng là trang trọng, cao nhã, ca khúc phong phú, kết cấu hoàn chỉnh, có phong cách âm nhạc cung đình, kết cấu giai điệu ca khúc cũng gần với âm nhạc đời Đường. Nhạc cụ trống Tây An dùng sáo trúc là nhạc cụ diễn tấu chính, được chia thành hai cách biểu diễn là “nhạc ngồi” và “nhạc đi”. “Nhạc ngồi” là nhạc trong phòng, còn “nhạc đi” phần lớn biểu diễn ngoài trời, ví dụ biểu diễn trên phố, miếu hội.

Nhạc cụ dân tộc Trung Quốc phong phú về chủng loại, âm sắc đa dạng cũng vẽ nên một bức tranh tinh tế và vĩ đại của âm nhạc dân tộc Trung Quốc. Chúng là sự kết tinh trí tuệ của nhân dân qua quá trình lao động, đồng thời cũng dựa vào phương pháp độc đáo đó đã nuôi dưỡng tâm hồn của dân tộc Trung Hoa.





Âm nhạc Trung Quốc

Ca khúc dân gian Trung Quốc là cơ sở quan trọng của ca múa, khúc nghệ và nghệ thuật hí kịch. Từ thời tiền Tần, dân tộc Hoa Hạ đã sáng tạo ra dân ca, nhạc cụ và ca khúc đó. Ở đời Hán, xuất hiện cơ quan chuyên trách âm nhạc do nhà nước lập ra, đó chính là Nhạc Phủ, Nhạc Phủ chuyên trách việc thu thập các ca khúc dân gian sau đó chỉnh lý thành "Nhạc Phủ thi". Dân ca Nhạc Phủ đời Hán chủ yếu bảo tồn ba loại "Tương hòa", "Trống thổi" và "Tập khúc"; Tương hòa chiếm phần nhiều trong ca khúc. Từ thời Bắc Ngụy tới Tùy Đường, âm nhạc dân gian phương Nam và phương Bắc của dân tộc Hán gọi chung là "Thanh Thương nhạc" hoặc "Thanh nhạc", trong đó bao hàm cả dân ca và ca múa, là một bộ phận của yến nhạc (âm nhạc yến tiệc). Đến đời Đường, dân ca được gọi là "Khúc tử", trong các di thư được khai quật trong động tàng kinh ở Đôn Hoàng thì Khúc tử có hơn 590 bài, liên quan tới hơn 80 loại khúc điệu, ví dụ như "Bồ Tát man", "Kiếm khí tử". Sau đời Tống - Nguyên, mặc dù chủ yếu là âm nhạc tạp kịch và âm nhạc Nam kịch nhưng phần lớn đều tiếp thu các yếu tố âm nhạc từ ca khúc dân ca, trong đó âm nhạc tạp kịch tiếp thu ca khúc ca múa, âm nhạc hát nói của phương Bắc, tiểu khúc dân gian mà hình thành, âm nhạc Nam kịch thường lấy các thể loại tiểu khúc, hát ru, hò, lưu truyền trong dân gian ở phương Nam khi đó làm chủ, tiếp thu ca từ của nhạc thịnh hành và ca khúc ca múa hình thành nên.

Sở dĩ ca khúc dân gian từ trăm nghìn năm nay trở thành báu vật trong văn hóa đại chúng là bởi vì nó bắt nguồn từ cuộc sống của người dân lao động, biểu đạt tình cảm chân thực của con người. Nhân dân lao động là chủ thể của dân ca, họ sáng tạo ra dân ca, yêu thích dân ca, và duy trì từ đời này qua đời khác bằng phương pháp truyền miệng. Bất cứ một ca khúc ca dao tràn đầy cảm hứng nào cũng đều trải qua sự gột rửa không ngừng của thời gian, trải qua sự tuyển chọn và gia công của quần chúng nhân dân, dần dần phát triển trở nên phong phú và hoàn thiện hơn trong quá trình lưu truyền.

Kết cấu của dân ca ngắn gọn súc tích, tiết tấu linh hoạt, biến hóa đa dạng, giai điệu mộc mạc, ca từ giàu tình cảm, hình tượng âm nhạc sinh động, tươi mới. Những đặc tính này của dân ca khiến nó sản sinh ra hiệu quả nghệ thuật mạnh mẽ, nhận được sự yêu mến của mọi người, cũng khiến dân ca được lưu truyền từ đời này qua đời khác bằng cách truyền miệng đơn giản, và giữ được sức sống mạnh mẽ vốn có của nó.

Trung Quốc có đất đai rộng lớn, địa hình và khí hậu phức tạp, phong tục tập quán của các nơi trên đất nước cũng khác nhau, do vậy đã sáng tạo ra thể loại dân ca phong phú đa sắc, mang đậm đặc tính địa phương. Dựa

vào sự khác biệt về chức năng xã hội và đặc trưng nghệ thuật, dân ca chia thành ba loại cơ bản là hiệu tử, sơn ca, tiểu điệu.

Hiệu tử, cộng sinh với lao động

Hiệu tử được sinh ra cùng lao động, là tiếng ca của con người phát ra tự nhiên khi phối hợp dùng sức trong quá trình lao động, có chức năng chỉ huy lao động, điều tiết sức lực, cổ vũ lao động. Nó dùng phương thức hát đơn giản dễ hiểu nhất “nhất xướng chúng hòa¹”, dùng giai điệu kiên định chắc nịch, hào sảng, phóng khoáng để thể hiện sức mạnh của lao động. Lao động nào càng tốn sức, tiết tấu càng ngắn gọn, nhưng giai điệu không mạnh.

Hiệu tử truyền thống có nhiều loại, thông thường dựa theo loại ngành nghề lao động khác nhau thì chia thành hiệu tử vận chuyển, hiệu tử việc nông, hiệu tử đắp đê, và hiệu tử thuyền cá. “Gánh hàng không sợ lệch oằn gánh” là bài “Hiệu tử vận chuyển” lưu truyền ở khu vực phía bắc Giang Tô, khi gánh hàng vận chuyển, con người thường hát bài hiệu tử này, cùng với tiết tấu đều đều của nhịp bước chân, tinh thần càng phấn chấn.

Bài “Bài ca nâng đỡ” trong hiệu tử công trình là bài hiệu tử hát khi xây dựng cầu đường đắp đê kiến trúc. “Nâng” ở đây nghĩa là khi cột đá hoặc

1 Một người hát nhiều người hòa theo



Những người lao động khi nâng đỡ lên hát vang bài hiệu tử





Âm nhạc Trung Quốc

cột gỗ tròn được treo trên giá bằng hai thanh gỗ hoặc trên giá gỗ hình chữ “井”, do hai người hoặc bốn người hợp lực nâng lên hạ xuống. Cơ bản là nơi nào cũng có một bài “Bài ca nâng đồ” không cùng giai điệu, nhưng có một điểm chung là tiết tấu nhanh, chậm rõ ràng, có sức hút.

“Hiệu tử thuyền cá” là bài hiệu tử được hát khi thuyền đánh cá trên sông hồ biển. Do điều kiện lao động phức tạp, cường độ lao động mạnh nên nhạc “Hiệu tử thuyền cá” là phong phú nhất trong các bài hiệu tử. Bài mang tính tiêu biểu là “Hiệu tử thuyền phu sông Xuyên”. Điều kiện tự nhiên của sông Xuyên phức tạp, sông gấp khúc gập ghềnh, nước chảy lúc nhanh lúc chậm, thủy thủ khi vận hành tàu thuyền trên sông hát bài hiệu tử này cũng thay đổi theo điều kiện lao động và cường độ lao động, mang đậm màu sắc địa phương rõ ràng. Bài này do “Hiệu Tử nước bình”, “Hiệu tử thấy bờ”, “Hiệu tử lên bờ”, “Hiệu tử xuống bờ” là tám đoạn hiệu tử khác nhau liên kết lại mà thành; trong đó “Hiệu tử nước bình” là hát khi thuyền vừa khởi hành khi nước tĩnh lặng, giai điệu du dương dễ nghe, tiết tấu tự do bình ổn. “Hiệu tử thấy bờ” là bài hát khi qua những đoạn, những bãi nguy hiểm, người lãnh xướng phát lời cảnh cáo,



do vậy tiết tấu gấp gáp, câu từ ngắn, thể hiện không khí khẩn trương. Cả bài “Hiệu tử thuyền phu sông Xuyên” phong phú, đa dạng thể hiện rõ cảnh tượng thuyền phu vận hành trên sông.

Sơn ca tự do trữ tình

Sơn ca là ca khúc nơi núi rừng, người hát đứng giữa thiên nhiên lấy trời, đất, sông, núi làm bối cảnh, tức cảnh sinh tình, ca hứng mà hát, thấy gì hát nấy, tự do biểu đạt tình cảm. Tiết tấu của sơn ca tự do, giai điệu vang cao, ca từ luôn liên quan tới cảnh quan tự nhiên, thường bắt đầu bằng: “Mặt trời lên...”, “Trăng lên rồi...”, “Nước dâng lên cao...”, “Núi ở trên cao...”, rất chân thật lay động lòng người.

Do phong tục sinh hoạt, phương ngôn của từng vùng khác nhau, mà hình thành nên những bản sơn ca khác nhau mang đậm sắc màu địa phương. Lấy lưu vực sông Trường Giang làm mốc, sơn ca phương Bắc có tên gọi riêng, sơn ca Thiểm Bắc gọi là “Tín thiên du”; Thanh Hải, Ninh Hạ, Cam Túc thì gọi là “Hoa nhi”; vùng Nội Mông gọi là “Điệu leo núi”; Sơn Đông gọi là “Sơn khúc”. Sơn ca phương Nam gọi tên theo địa danh, ví dụ sơn ca Chiết Giang, sơn ca Khách Gia, sơn ca Tương Ngạc, sơn ca Tây Nam, sơn ca Điền Ương (cấy mạ).

Nội dung của sơn ca thể hiện rộng rãi, liên quan đến các mặt của cuộc sống người dân, “Tín thiên du” thể hiện cảnh quan tự nhiên của cao nguyên Hoàng Thổ và tinh thần phóng khoáng, hào phóng của con người Tây Bắc; “Ngư ca” lại thể hiện cuộc sống lao động vùng sông nước Giang Nam. Hình tượng nghệ thuật của sơn ca tươi mới, sinh động, như điệu “Hoa nhi” “Xuống Tứ Xuyên” của những anh chàng “cước hộ” (chỉ những nông dân thời xưa thồ hàng trên lưng lừa, rong ruổi khắp vùng rừng núi Tây Bắc Trung Quốc để buôn bán kiếm sống) đang rong ruổi cùng những con vật nuôi năm này qua tháng khác trên cao nguyên núi cao, rời xa quê hương đi sang Tứ Xuyên mưu sinh, mang theo tâm trạng lo lắng, nhớ nhung; ca khúc dịu dàng và âm đảm, uyển chuyển, tiết tấu nhẹ nhàng, lời ca thê lương, cảm động lòng người, tràn đầy tình cảm sâu sắc với người thân và quê nhà.

Sơn ca đơn giản mộc mạc, con người yêu thích sơn ca và thích hát đối đáp, hát sơn ca. Ở vùng Tây Bắc Sơn Tây, vùng phía





Âm nhạc Trung Quốc



Ca sĩ dân ca Thiểm Bắc cao hứng hát "Tín thiên du"

bắc Thiểm Tây và vùng phía tây Nội Mông, nam nữ già trẻ ở đó đều biết hát sơn ca, họ làm gì hát nấy, nghĩ gì hát nấy, giai điệu vang xa, khoáng đạt, âm vực rộng, tiết tấu tự do. Một bản sơn ca đơn giản ngắn gọn, do những trải nghiệm thân thể của người hát sơn ca khác nhau nên khi hát tâm trạng vui buồn khác nhau, tốc độ nhanh chậm cũng khác nhau; có thể tùy đối tượng khác nhau, nội dung hát sơn ca cũng khác nhau, sẽ phản ánh đời sống tâm trạng khác nhau. Ở Sơn Tây, nơi có sơn khúc nổi tiếng nhất phải kể tới Hà Khúc. Nơi này là vùng đất nhỏ bé nhưng lại là ngã rẽ của sông Hoàng Hà thuộc phía tây bắc Sơn Tây, đã thai nghén ra một bài dân ca Sơn Tây "Đi Tây Khẩu" lưu hành rộng nhất trong dân gian. Thời kỳ cuối nhà Thanh đầu thời kỳ Dân quốc, khu vực Bảo Đức, Hà Khúc đất đai nghèo, thiên tai liên miên, nông dân buộc phải kiếm kế sinh nhai, đi ra vùng giáp ranh Sơn Tây và Biên giới Nội Mông (tức Tây Khẩu) chạy nạn, đi làm thuê kiếm sống, nên gọi là "Đi Tây Khẩu". Bài dân ca "Đi Tây Khẩu" phản ánh trung thực nỗi đau sinh ly tử biệt và tình cảm chân thành của con người khi đó.

Tiểu điệu mượt mà dễ nghe

“Một đóa hoa nhài tươi đẹp...” ca khúc “Hoa nhài” mượt mà bây giờ đã trở thành ca khúc quen thuộc trên toàn thế giới, căn cứ vào những chứng cứ của nhà lý luận âm nhạc Trung Quốc Tiền Nhân Khang thì “Hoa nhài” là “Ca khúc dân ca đầu tiên lưu truyền ra nước ngoài”. Mùa hè năm 2008, mỗi khi giai điệu của “Hoa nhài” vang lên trong lễ trao giải Olympic Bắc Kinh, mọi người đều liên tưởng tới đóa hoa nhài thơm nức, tươi đẹp được miêu tả trong bài hát, và liên tưởng đến cô gái muốn hái hoa nhưng lại sợ người ta trách mắng.

“Hoa nhài” là ca khúc đại diện cho tiểu điệu dân gian của dân tộc Hán. Tiểu điệu là một thể loại dân ca của dân tộc Hán, chỉ cần là những bài dân ca nhỏ hát trong cuộc sống hàng ngày đều thuộc phạm trù của tiểu điệu. Giai điệu của tiểu điệu mềm mại trôi chảy, tiết tấu quy chỉnh, kết cấu nghiêm chỉnh, tính tùy hứng rất thấp. Nội dung biểu đạt của tiểu điệu uyển chuyển, thường ngụ ý kể chuyện, gửi tình vào núi sông cảnh vật, hoặc mượn truyền thuyết thể hiện lòng mình. Có lúc tăng thêm nhạc cụ dây tơ để đệm nhạc, âm nhạc càng mượt mà, mềm mại, lay động lòng người hơn.

Ca khúc tiểu điệu vô cùng phong phú. Dựa trên nguồn gốc lịch sử lâu đời, môi trường biểu diễn và phong cách âm nhạc, có thể chia làm ba loại: Một loại là do các tục khúc¹ đời Thanh, Minh

diễn biến mà thành. Ví dụ “Náo năm canh”, “Đùa với trẻ con”, “Ngân nữ tơ”, “Điệp đoạn cầu”. Đời Thanh có “Cắt điện hoa”, “Ngọc nga lang”, “Điệu hoa tươi”, “Điệu Tương Quảng”, “Thêu túi nhỏ”. Trong đó có bài giữ nguyên tên gốc, có bài giai điệu cơ bản giống nhau, nhưng đã thay đổi tên ca khúc, ví dụ điệu “Cắt điện hoa”,... được sử dụng



Hoa nhài tươi tắn tinh khiết, trang nhã

¹ Ca khúc quen thuộc, chủ đề đời thường





Âm nhạc Trung Quốc

rất nhiều, cả nước có khoảng mấy mươi loại chẳng hạn như “Thả diều”, “Đánh rơi nhẵn”, “Ca bốn mùa”, “Thêu năm canh”... Loại thứ hai là tiểu điệu có tính địa phương do người dân ở khắp các nơi tự biên, giai điệu đậm tính vùng miền, đơn thuần, giản dị, chất phác. Ví dụ “Đoán điệu” của Vân Nam, chính là bài hát đối đáp khi trẻ con chơi trò chơi, nội dung sinh động, hình thức linh hoạt, giai điệu mang đậm bản sắc vùng Vân Nam. Loại thứ ba là tiểu điệu mang tính ca hát trong hoạt động ca múa nhạc dân gian, tiết tấu nhanh sôi nổi, giai điệu lưu loát, chủ yếu có điệu trống hoa, điệu đèn, điệu hoa đăng, điệu hái trà, các điệu ương ca phương Bắc và điệu đi thuyền sớm thịnh hành khắp các vùng miền Bắc. Nổi tiếng có điệu trống hoa An Huy “Phượng Dương hoa cổ”, điệu hái trà Vân Nam “Thập đại tử”, bài “Chạy thuyền sớm” khu vực Thiểm Bắc, giai điệu đẹp trữ tình, tiết tấu vui vẻ.

Âm nhạc và ngôn ngữ của tiểu điệu kết hợp chặt chẽ, đặc trưng của phương ngôn các nơi đều được thể hiện rõ ràng qua giai điệu của tiểu điệu. Trong quá trình lưu hành, trải qua sự gia công của nghệ nhân chuyên nghiệp và nghệ nhân bán chuyên nghiệp thì được mọi người lưu truyền hát rộng rãi. Mà trong khi truyền hát, âm điệu không ngừng được hoàn thiện, ca từ cũng không ngừng bổ sung, nên rất nhiều tiểu điệu đến các vùng khác nhau đã có sự thay đổi.



Hai cô gái ngoại quốc đang hát bài “Hoa nhài” dân ca Trung Quốc

Thêu túi nhỏ

“Thêu túi nhỏ” vốn có tên là “Điệu Hồ Quảng”, sinh ra ở vùng Hồ Quảng, phương Nam (Tức là khu vực Quảng Đông, Hồ Nam, Hồ Bắc và phần lớn khu vực Quảng Tây), là tiểu điệu phổ biến trong dân gian từ đời Minh, Thanh đến nay, do dùng điệu này viết lời “Thêu túi nhỏ” nên gọi là “Thêu túi nhỏ”. Túi nhỏ là tín vật định tình của nam nữ Trung Quốc cổ đại, vì chồng, người tình thêu túi nhỏ là một phần trong đời sống tình yêu của phụ nữ cổ đại, những bài dân ca lấy Thêu túi nhỏ làm chủ đề thì có mặt khắp toàn quốc, “Thêu túi nhỏ” khu vực Tứ Xuyên là quen thuộc nhất với mọi người, khắc họa một thiếu nữ nhớ người tình, tự tay thêu túi nhỏ tặng người tình.

Nàng Mạnh Khương

Là bài tiểu điệu dân gian có sớm nhất, ảnh hưởng rộng nhất Trung Quốc. Ca khúc bắt nguồn từ truyền thuyết “Nàng Mạnh Khương khóc đổ Trường Thành” lưu truyền trong dân gian cả trăm năm nay, kể lại câu chuyện sinh ly tử biệt của cặp vợ chồng mới cưới. Bài “Nàng Mạnh Khương” của Giang Tô là một trong những nguyên mẫu sớm nhất, giai điệu dịu dàng tinh tế, có phong cách Giang Nam điển hình. Sau khi lưu truyền tới các nơi, sẽ nhập gia tùy tục, sau này biến đổi liên tục.



Ca khúc dân ca “Hoa nhài” mà dân Trung Quốc vô cùng yêu thích được nhà soạn nhạc nổi tiếng người Ý Puccini sử dụng trong ca nhạc kịch có đề tài nổi tiếng “Turandot” của mình

Ví dụ như bài “Hoa nhài” sau khi được lưu truyền đến các nơi, thì đã có biến đổi khá nhiều. Khắp núi sông Nam Bắc đều nghe thấy bản “Hoa nhài” với phong cách khác nhau. Năm 1804, trong cuốn ký sự “Du lịch Trung Quốc” của một người nước Anh là John Barrow đã nói bài “Hoa nhài” là “Một trong những ca khúc thịnh hành nhất Trung Quốc”. Không những thế “Hoa nhài” còn lưu truyền ra nước ngoài theo những cuộc giao lưu văn hóa giữa Trung Quốc với nước ngoài. Các nhà nghệ thuật gia nổi tiếng các nước đã biểu diễn nó với nhiều hình thức khác nhau; nhà soạn nhạc người Ý Puccini trong vở ca kịch “Turandot” của mình đã sử dụng giai điệu của “Hoa nhài”. Nhà biểu diễn Saxophone nổi tiếng của Mỹ Kenny G đã cải biên diễn tấu ca khúc “Hoa nhài” rất trữ tình, nhẹ nhàng. Năm 1982, Tổ chức Văn hóa Khoa học Giáo dục Liên Hợp Quốc đã giới thiệu với nhân dân toàn thế giới các ca khúc ưu tú, trong đó có ca khúc “Hoa nhài” của dân ca Trung Quốc.

Trăm nghìn năm nay, các ca khúc dân ca Trung Quốc đã hấp thu chất dinh dưỡng khác nhau từ các miền tổ quốc, tỏa ra





Âm nhạc Trung Quốc

mùi thơm khác nhau. Địa hình địa mạo Trung Quốc khác nhau, môi trường sinh thái khác nhau sẽ tạo ra dân ca với phong cách khác nhau. Những ca khúc sơn ca vang vọng của vùng núi cao nguyên, núi cao phía Tây; Tiểu điệu của khu vực bình nguyên Đông bộ, lưu loát uyển chuyển, mềm mại, tinh tế, dịu dàng. Cùng với sự thay đổi của thời đại, nội hàm văn hóa mà dân ca bao hàm đã vượt qua giá trị bản thân của nó, thể hiện văn hóa truyền miệng của Trung Quốc xa xưa, trở thành tài sản chung của văn hóa thế giới.

ĐIỆU MÚA BÀI CA GÓP VUI

Phong thái âm nhạc dân tộc Trung Quốc





Âm nhạc Trung Quốc

Trung Quốc là một dân tộc thống nhất với 56 dân tộc, gồm dân tộc Hán và 55 dân tộc có số dân ít hơn dân tộc Hán, do vậy quen gọi là “dân tộc thiểu số”. Những dân tộc này giỏi ca hát giỏi múa, giai điệu âm nhạc phong phú có những đặc sắc riêng, mỗi dân tộc thiểu số đều có nền văn hóa và lịch sử phát triển riêng, trên cơ sở đó đã hình thành văn hóa âm nhạc dân tộc rất khác nhau, có nhiều thể loại âm nhạc. Giống như dân tộc Hán, âm nhạc của các dân tộc thiểu số cũng có những ca khúc dân tộc thiểu số, ví dụ “Hoa” của dân tộc Hồi, “Lúa mạch” của dân tộc Mông Cổ; có các loại nhạc cụ dân tộc thiểu số cũng rất đặc sắc, có “Mukamu” (mộc tạt mỗ) của dân tộc Uyghur, nhạc “Động kinh” của dân tộc Naxi; Có ca múa dân tộc thiểu số, ví dụ múa trống dài của dân tộc Triều Tiên, múa trống Thanh la, sênh của dân tộc Mèo, Dao, Di... Có các điệu múa “An đại” của dân tộc Mông Cổ, “Mukamu” của dân tộc Uyghur, “Múa hái trà” của dân tộc Choang; Có hí kịch của dân tộc thiểu số, ví dụ Tạng kịch, Bạch kịch, Choang kịch. Các ca khúc, nhạc cụ, ca múa, hí kịch vô cùng phong phú của dân tộc thiểu số đã tạo nên văn hóa dân tộc rực rỡ huy hoàng đầy màu sắc của dân tộc thiểu số Trung Quốc, chiếm vị trí quan trọng trong âm nhạc dân tộc Trung Hoa.

Mukamu của dân tộc Uyghur

Dân tộc Uyghur sinh sống lâu đời ở vùng Tân Cương phía tây bắc Trung Quốc, họ hát hay múa giỏi, mỗi khi đến dịp lễ tết hoặc nhàn rỗi, đều ca múa, họ tự hào nói: “Ca múa dân tộc của dân tộc Uyghur chúng tôi giống như muối vậy, mỗi ngày đều phải sử dụng, thâm nhập vào mỗi chi tiết nhỏ trong cuộc sống. Chúng tôi cứ mở miệng ra là có thể hát, chúng tôi nhắc chân lên là có thể nhảy”. Âm nhạc ca múa mềm mại của dân tộc Uyghur đã nổi tiếng khắp nơi, đặc biệt là điệu nhạc ca múa truyền thống Mukamu, nội dung phong phú, giai điệu đầy màu sắc và kết cấu bài hát lớn, đã được mọi người yêu mến.

Mukamu bao gồm cả hợp ca, múa, nhạc, âm nhạc có phong cách độc đáo và mang đậm sắc màu địa phương, giai điệu tuyệt đẹp, cách điệu rõ ràng và đơn giản, phương thức biểu hiện phong phú, nhận được sự yêu thích của nhân dân



“Mukamu” thường được người ta gọi là “Mẹ của âm nhạc Uyghur”

thế giới, được gọi là “báu vật Mukamu của phương Đông”. Lịch sử của Mukamu lâu đời, theo những chứng cứ khảo cổ phát hiện, nó đã xuất hiện từ thế kỷ XV, bắt đầu từ thế kỷ XVI, dưới sự hướng dẫn của các đại sư âm nhạc Kedi Khaw, Yar Khandi, Amani Loha, trải qua sự tìm kiếm, thu thập và chỉnh sửa của các nhạc sư dân gian, cuối cùng đã hình thành nên hình dáng và quy mô như bây giờ.

Mukamu dựa theo phong cách và vùng miền lưu truyền có thể chia thành bốn loại đạo lang Mukamu: phía nam Tân Cương (gọi tắt Nam Cương), phía bắc Tân Cương (Bắc Cương), phía đông Tân Cương (gọi tắt Đông Cương) và bốn địa Tarim. Mukamu Nam Cương do mười hai bài ca múa nhạc hợp thành, do đó còn được gọi là “mười hai bài





Âm nhạc Trung Quốc

Mukamu”, mỗi một bài diễn tấu khoảng hai tiếng, gồm bốn phần: “Mukamu” là hát tán bản với giai điệu trữ tình, tiết tấu tự do. “Cùng nãi ngạch mã” nghĩa là ca khúc lớn, do bảy tám bài hát hợp thành, khoảng cách giữa mỗi bài đều có tiết tấu; “Đạt tư thản” nghĩa là thơ kể chuyện, do ba đến năm phách và ca khúc trữ tình có tốc độ khác nhau tạo thành, chỉnh thể biểu hiện trữ tình, đẹp, kết cấu khá hoàn chỉnh. “Mạch tây lai phổ”, ý gốc là “buổi tối vui vẻ”, do ba đến sáu bài phách và các bài vũ đạo khác nhau tổ hợp thành, khúc điệu sinh động hoạt bát, giai điệu cao trào vui tươi. Nhạc cụ chơi kèm với Mukamu có Bồ tháp nhĩ, đàn Bát nhĩ, Độc tháp nhĩ, Nhiệt ngỗa phổ, Ngải tiếp tạp, Tạp long, trống tay... khi biểu diễn thường ngồi dưới đất, lúc bắt đầu có một người hát, tiếp sau đó có vài người đánh trống tay, nam nữ tham gia kết thành từng đôi, cùng múa, động tác vũ đạo không ngừng thay đổi, tiết tấu càng ngày càng nhanh, cho đến khi cao trào rồi mới kết thúc. Do hình thức nghệ thuật của Mukamu mang tính nghệ thuật, tính biểu diễn cao và có tính quần chúng, tính giải trí nên năm 2005, Tổ chức Văn hóa Khoa học Giáo dục Liên Hợp Quốc (UNESCO) đã đưa nghệ thuật Mukamu của dân tộc Uyghur vào danh sách “Tác phẩm tiêu biểu cho di sản phi vật thể và tác phẩm truyền miệng của nhân loại” đợt thứ 3.

Ca múa dân tộc Tạng

Tây Tạng được coi là “Nóc nhà thế giới”, tươi đẹp thần kỳ, là nơi sinh sống chủ yếu của dân tộc Tạng. Con người ở đây nhiệt tình thoải mái, hào sảng phóng khoáng. Họ thường ca múa, sống tự do thoải mái.

Nội dung dân ca dân tộc Tạng rất phong phú, dường như liên quan tới tất cả các mặt của cuộc sống, có ca ngợi núi sông tươi đẹp, ngợi ca cuộc sống lao động, còn thể hiện tình cảm trai gái, đại khái có thể chia thành nhi ca (bài hát thiếu nhi), tửu ca (bài hát khi uống rượu), lao động ca (bài hát khi lao động, làm việc), mục ca (bài hát khi chăn nuôi, du mục), sơn ca, tình ca... hơn mười loại.

Trong đó tửu ca nhận được sự yêu thích nhất của dân tộc Tạng, vì hát những lúc uống rượu, mời rượu, giai điệu vui





Tiếng ca sáng khoái của người dân tộc Tạng vang vọng trên núi tuyết Thánh Khiết

tươi, lưu loát, tình cảm được bộc bạch tự nhiên. Mỗi dịp lễ tết, bạn bè người thân tụ hội hoặc cử hành hôn lễ, căn cứ vào tôn ti thứ bậc lớn nhỏ ngồi quanh chiếc bàn vuông kiểu Tạng, người rót rượu thường là phụ nữ đảm nhiệm, theo tuổi tác từ lớn đến nhỏ mà luân phiên nhau uống, và cùng ca cùng hát. Người uống rượu phải dựa theo tiếng ca và lời ca để đón nhận cốc rượu, dùng ngón trỏ nhúng rượu rồi búng lên trời ba cái, uống ba ngụm, uống rồi thì cạn ly đợi lượt khác.

“Đôi hài” là ca múa truyền thống của dân tộc Tạng, ý nghĩa là “Đôi địa ca múa”, “Đôi địa” là chỉ khu vực A Ly và thượng du sông Yarlung Zangbo, người dân tộc Tạng coi những khu vực này là “Đôi”, hình thức giải trí múa vòng tròn ở khu vực này được người ta gọi là “Đôi hài”. Tiết tấu âm nhạc của “Đôi hài” rõ ràng, thoải mái, hoạt bát, không khí ca múa nhiệt liệt, động tác linh hoạt. Căn cứ vào hình thức có thể phân thành “Giáng hài” và “Giác hài”; “Giáng hài” chủ yếu là ca hát, tốc độ chậm, giai điệu kéo dài, “Giác hài” chủ yếu là múa, tốc độ nhanh, tư thế múa đẹp, người biểu diễn dùng chân đá, giẫm, nhảy, đập để múa và tạo ra âm thanh, các bước phức tạp, tiết tấu thay đổi đa dạng, giai điệu đẹp, hay. Rất nhiều trường hợp đều có biểu diễn “Đôi hài”, có thể biểu diễn trong những ngày lễ vui vẻ, cũng có thể tự biểu diễn cho vui; có thể hóa trang khi biểu diễn, cũng có thể không hóa trang, hình thức biểu diễn đa dạng, là một dạng ca múa dân ca rất phổ biến, sau này do các nghệ nhân dân gian chuyên nghiệp truyền bá nên mới bắt đầu thịnh hành.





Âm nhạc Trung Quốc



Dân tộc Tạng ca múa

"Nang mã" cũng là thể loại ca múa truyền thống của dân tộc Tạng, nhạc cụ chơi kèm thông thường là Sáo trúc, Dương cầm, Căn tạp, Hồ cầm, Trì cầm (giống Nhị hồ), Chuông lắc, kết cấu rất chắc, thông thường do nhạc cụ quy định nên giai điệu, sau đó bắt đầu hát, giai điệu trữ tình đẹp dễ, uyển chuyển du dương; tiếp theo là phần múa bắt đầu, người biểu diễn múa theo nhạc, tiết tấu vui vẻ, nhanh, không khí vô cùng náo nhiệt. Mấy năm gần đây, "Nang mã" ngày càng lưu hành ở Lhasa hơn, ở những trung tâm giải trí có người chuyên biểu diễn và hát "Nang mã". Công việc nhàn rồi, người ta tụm năm tụm ba, đến trung tâm giải trí xem hoặc lên sân khấu biểu diễn một đoạn "Nang mã", cùng nhau dâng Khata¹, không khí vui vẻ hòa hợp.

Dân ca dân tộc Mông Cổ

Dân tộc Mông Cổ sinh sống ở thảo nguyên rộng lớn phía bắc Trung Quốc, nổi tiếng với tên gọi "Dân tộc của âm nhạc và thơ ca". Dân ca của dân tộc Mông Cổ không những số lượng nhiều mà nội dung còn phong phú,

¹ Một dải khăn choàng bằng tơ lụa dùng làm quà trong lễ nghi đón khách, hoặc dâng lên lễ Phật



Dân ca Mông Cổ mang hơi thở của thảo nguyên rộng lớn, phóng khoáng

giai điệu độc đáo. Khu vực Hà Sáo ở Nội Mông Cổ có một câu ngạn ngữ dân tộc Mông Cổ là: "Dân ca Hà Sáo nhiều như lông trâu, đã hát ba năm, mới chỉ hát hết một cái tai trâu".

Dân ca Mông Cổ có nhiều hình thức, có mục ca, tự sự ca, phong tục ca, yến tịch ca, hôn lễ ca, lao động ca, đi săn ca. Ca khúc "Dát Đạt Mai Lâm" nổi tiếng là một ca khúc tự sự dài. Xét từ đặc điểm âm nhạc, dân ca Mông Cổ có thể phân thành hai loại là "Trường điệu" và "Đoản điệu". Giai điệu của Trường điệu kéo dài, lên xuống liên tục, tiết tấu tự do thoải mái. Trường điệu khá dài, khí thế, tình cảm sâu đậm, có hơi thở của thảo nguyên rộng lớn, phóng khoáng. Tán ca (bài hát chủ đề ca ngợi), Mục ca (bài hát khi du mục chăn nuôi), một phần phong tục ca (bài hát về phong tục) thuộc trường điệu, chủ yếu hát khi chăn nuôi, có lúc cũng biểu diễn trong yến tiệc, hôn lễ và "Nadamu"¹. Giai điệu của Đoản điệu thì nhẹ nhàng vui vẻ, tiết tấu quy chỉnh, kết cấu chặt chẽ, độ dài bài hát ngắn hơn, ca khúc đi săn và tự sự ca và một số bài phong tục ca có vũ đạo đều thuộc Đoản điệu.

"Hô mạch" là một cách hát bằng hầu âm (âm ở cuống họng) đặc biệt của dân tộc Mông Cổ, do một người hát ra hai âm thanh. Sự sản sinh của "Hô mạch" có một cách nói thế này: Người cổ đại xưa hoạt động trong núi sâu,

¹ Tiếng Mông Cổ nghĩa là giải trí, trò chơi





Âm nhạc Trung Quốc

thấy nhánh sông phân lưu, thác nước chảy mạnh, núi cốc vọng lại tiếng, kinh động lòng người, tiếng vang vọng xa mười dặm nên đã mô phỏng thêm và dần hình thành thể loại “Hô mạch”.

Người biểu diễn “Hô mạch” dùng kĩ xảo bế khí, khiến khí xông mạnh lên dây thanh đới, phát ra âm mạnh, hình thành âm thấp. Trên cơ sở đó, điều tiết vòm họng cộng hưởng, tăng cường và tập trung hòa âm, hát ra âm cao trong suốt, cao, vang giống tiếng kim loại, đạt được hiệu quả âm thanh vô cùng kỳ diệu.

Bài hát lớn của dân tộc Dong

Dân tộc Dong chủ yếu tập trung ở Quý Châu, Hồ Nam, Quảng Tây của Trung Quốc, là một dân tộc có tính sáng tạo rất cao. Có câu ngạn ngữ dân gian là: “Người Dong có ba bảo vật văn hóa: Cổ lầu, Bài hát lớn và Cầu hoa”. Cổ lầu, Cầu hoa đều là những kiến trúc nổi tiếng của dân tộc Dong, còn Bài hát lớn là âm nhạc dân gian không nhìn thấy, không sờ được, chỉ có thể dùng tai và tâm hồn để nắm bắt và thưởng thức. Người dân tộc Dong ai cũng hát hay múa giỏi, do vậy quê hương Dong được coi là “Đại dương của bài hát”, trong đó nổi tiếng nhất chính là Bài hát lớn của dân tộc Dong đã hát vang trên cao nguyên của thế giới.

Bài hát lớn của dân tộc Dong trong tiếng dân tộc Dong nghĩa là “Dát lão, dát” chính là ca, “lão” có nghĩa là lớn mạnh và cổ kính. Nó là một hình thức hòa ca của nhiều bộ phận âm thanh, nhưng so với hòa ca bình thường thì có điều khác nhau, đó là sự kết hợp của lĩnh xướng (độc xướng) và mọi người cùng hát; thông thường do một nhóm khoảng 3, 5 người trở lên, một đội giọng nam hoặc một đội giọng nữ tiến hành biểu diễn, nhiều giọng âm, không chỉ huy, không nhạc đệm, đây cũng là đặc điểm chính của Bài hát lớn ở dân tộc Dong. Giai điệu chính của Bài hát lớn là ở phần giọng thấp, giọng cao là phái sinh. Phần giọng thấp là mọi người cùng hát, giọng khá lớn; phần giọng cao do một hoặc hai, ba ca sĩ cao hứng sáng tạo trên cơ sở giai điệu của giọng thấp. Bài hát lớn của dân tộc Dong kĩ lưỡng trong gieo vần, giai điệu đẹp, ca từ áp dụng nhiều biện pháp so sánh, ẩn dụ ý tứ sâu sắc, nội dung chủ yếu là hát về tự nhiên, lao động, tình yêu và tình bạn. Trong Bài hát lớn có thêm mô phỏng tiếng thiên nhiên như chim kêu, côn trùng kêu, nước chảy, núi cao. Đó là một điểm đặc sắc khi sáng tác Bài hát lớn, mà âm hưởng tự nhiên chính là nguồn cảm hứng cho sáng tác ra Bài hát lớn. Ngoài luyện tập hàng ngày ra, Bài hát lớn thường biểu diễn trong những ngày lễ quan trọng, giao lưu tập thể, hoặc tiếp đón khách quý đến từ phương xa hoặc biểu diễn ở Cổ lầu là nơi có kiến trúc tiêu biểu của dân tộc Dong.

Cổ lầu là kiến trúc tiêu biểu của dân tộc Dong,
cũng là nơi biểu diễn Bài hát lớn





Người dân tộc Dong ai cũng hát hay múa giỏi, do vậy quê hương Dong được coi là "Đại dương của bài hát"

Các ca sĩ hát Bài hát lớn của dân tộc Dong trong quá trình biểu diễn thực tiễn đều được luyện tập âm cao trong thời gian dài, khi họ hát một bài nào đó thì mọi người mở miệng ra là có thể hát được đúng giọng cao đó, âm thanh trong trẻo, âm chuẩn không thua kém đoàn hát chuyên nghiệp nào, điều này có liên quan tới việc tập luyện nghiêm túc từ nhỏ của họ. Ca sĩ dân tộc Dong được bồi dưỡng từ nhỏ, ban đầu là bố mẹ dạy hát các bài thiếu nhi, tầm mười lăm tuổi thì bắt đầu tìm thầy. Thầy dạy hát miễn phí, nhưng trong quá trình dạy vô cùng nghiêm khắc, dựa theo tuổi tác và giới tính để phân chia nhóm hát, học lời trước rồi học nốt nhạc. Trên cơ sở đó, giáo viên sẽ dựa theo điều kiện chất giọng của học viên để lựa chọn người vào từng phần âm cao thấp và bồi dưỡng thêm. Dạy học tập trung, bằng cách truyền miệng và cảm nhận âm nhạc, lâu dần ca sĩ sẽ nắm vững âm cao chuẩn và kĩ thuật biểu diễn dân ca.

Dân ca và nhạc cụ dân tộc Miêu

Dân tộc Miêu chủ yếu sống ở phía nam Trung Quốc tập trung ở các tỉnh Quý Châu, Vân Nam, Hồ Nam, Tứ Xuyên, Quảng Tây, Hồ Bắc, Quảng



Đàn ông dân tộc Miêu đang thổi Lô sênh

Đồng. Tương truyền, hơn năm nghìn năm trước, dân tộc Miêu là bộ lạc “Cửu Lê” sống ở trung hạ du sông Hoàng Hà, sau này di cư xuống trung hạ du sông Trường Giang, hình thành bộ lạc “Tam Miêu”. Trong suốt quá trình dài đó, bàn chân di cư của dân tộc Miêu không những rải khắp núi sông phía nam Trung Quốc mà còn vượt qua biên giới, bước sang vùng khác. Ví dụ Việt Nam, Thái Lan, Lào và một số nước ở khu vực châu Âu, châu Mỹ ngày nay, đều có người Miêu sinh sống. Giống như những dân tộc thiểu số khác, người dân tộc Miêu cũng hát hay, múa giỏi. Trong cuộc sống không thể tách rời hát và múa, đặc biệt là trong các dịp lễ tết, các bản làng nối tiếp nhau hát múa liên tục.

Dân ca truyền thống của dân tộc Miêu có nhiều loại, chia theo nội dung thì có thể đếm được hơn trăm loại, riêng về tình ca thì có thể chia thành “Bài ca gặp nhau”, “Bài ca yêu nhau”, “Bài ca ngỏ lời”, “Bài ca bị lừa”... khoảng 13 loại. Dựa vào cách phân chia trong văn học thì dân ca dân tộc Miêu có thể chia





Âm nhạc Trung Quốc

thành trường ca, đoản ca. Trường ca chủ yếu là sử thi và tự sự ca, giai điệu cổ kính, có tính chất tâm tình tự sự; đoản ca lại bao gồm tất cả các bài dân ca ngoài sử thi và tự sự ca, ví dụ: sơn ca, hiệu tử, tiểu điệu, tập tục ca, bài hát thiếu nhi.

Phi ca là một loại dân ca của dân tộc Miêu, chủ yếu thịnh hành ở Đài Giang Quý Châu, Kiếm Hà, Khải Lý... Âm điệu của Phi ca cao sáng, phóng khoáng, khi hát dùng giả thanh hát giọng cao, ca sĩ có thể thoải mái biểu diễn, tự mình phát huy, có sức lôi cuốn. Ca từ phần nhiều là nội dung ca tụng, cảm tạ, cổ vũ. Trong những dịp lễ đón tết của người Miêu, đua thuyền rồng, mọi người đều hát Phi ca để thể hiện tình cảm vui vẻ của mình.

Nhạc cụ dân gian của dân tộc Miêu có thể dùng “ba trống một sênh” để bao quát, “ba trống” tức là trống đồng, trống gỗ và trống da. “Một sênh” tức là Lô sênh. Lô sênh có nhiều loại, nhiều kích cỡ, Lô sênh âm cao cỡ nhỏ chỉ khoảng một tấc, tầm 33 cm. Lô sênh âm thấp cỡ lớn có thể dài hơn một trượng, tầm 330 cm. Hình thức biểu diễn cũng đa dạng, có thể là nhiều Lô sênh âm cao cùng thổi, biểu diễn chung với mọi người cùng múa; có thể là tổ hợp biểu diễn Lô sênh với âm khác nhau, cao thấp giao nhau, âm thanh phát ra vang vọng. Trống đồng, trống gỗ, Lô sênh phần nhiều là biểu diễn cùng với ca múa, trở thành nhạc cụ không thể thiếu trong múa trống đồng, múa trống gỗ và múa Lô sênh. Trong đó múa Lô sênh là phổ biến nhất, loại hình biểu diễn này đòi hỏi người múa phải có kĩ thuật cao siêu, các bước cơ bản là ngồi xổm, nhảy, đi, bước chân linh hoạt, tiết tấu nhanh, tiến lùi theo trình tự, mạnh bạo mãnh liệt, đặc biệt là động tác khó như vừa thổi Lô sênh vừa ngồi xổm nhảy hoặc khụy chân xoay tròn đều khiến người xem tán thưởng không ngớt. Múa Lô sênh có biểu diễn tập thể và biểu diễn đơn lẻ, có nhiều hình thức biểu diễn như tự thổi tự nhảy và nam thổi nữ nhảy, nam nữ vừa thổi vừa nhảy. Mỗi lần vào lễ “nhảy hoa” của tháng giêng hoặc ngày lễ truyền thống, các cô gái ăn mặc xinh đẹp và các chàng trai vui vẻ, cùng với tiết tấu của Lô sênh, kèm theo tiếng dân ca, tiếng ca vang vọng như thủy triều, vũ điệu như sóng, cả hội hoa hoặc bản làng trở thành một đại dương vui vẻ.

KẾT HỢP CỦA HÁT VÀ NÓI

Âm nhạc khúc nghệ Trung Quốc





Âm nhạc Trung Quốc

Khúc nghệ là tên gọi chung của các môn nghệ thuật hát nói của dân tộc Trung Hoa, dùng “hát nói bằng khẩu ngữ” để kể chuyện, khắc họa hình tượng, thể hiện tư tưởng tình cảm hoặc phản ánh cuộc sống, là một môn nghệ thuật tổng hợp mang tính biểu diễn cao, cũng là một trong những môn nghệ thuật truyền thống được coi là có bề dày nhất, lịch sử lâu đời nhất Trung Quốc.

Là một hình thức âm nhạc có tính tự sự kết hợp giữa nói và hát, về mặt phong cách ngôn ngữ, khúc nghệ nhấn mạnh sử dụng từ ngữ khẩu ngữ hóa, nội dung tình tiết thu hút người nghe, giọng điệu âm nhạc phù hợp tự sự, và giai điệu giọng hát có thể sử dụng lặp lại nhiều lần các phương thức biểu đạt như: biểu cảm, động tác và vũ đạo đều hỗ trợ và phục vụ cho “hát nói khẩu ngữ”.

Cội nguồn của Khúc nghệ cổ đại Trung Quốc có thể tìm thấy những bài hát ru, hò, ngâm, vịnh trong Thành tương thời Chiến Quốc, biểu diễn hài hước của Bối Ưu thời tiên Tần, Tương hòa ca thời Hán Ngụy. Đến đời Đường, tiểu thuyết kể về cuộc sống của người thành thị và giảng giải những câu chuyện về kinh Phật xuất hiện, sự lưu hành của những ca khúc lớn và giai điệu dân gian khiến kỹ nghệ hát nói, kỹ nghệ ca hát bắt đầu hưng thịnh; khúc nghệ dần dần được hình thành như một hình thức nghệ thuật độc lập. Đời Tống, biểu diễn hát nói có nơi biểu diễn riêng, cũng có nghệ nhân chuyên nghiệp. Hình thức biểu diễn Cổ tử từ, Chư cung điệu, hát trám đều phát triển mạnh, “Đông Kinh mộng hoa lục” của Mạnh Nguyên Lão, “Đô thành kỷ thắng” của Nại Đắc Ông đều ghi chép tỉ mỉ về chuyện này. Từ thời Minh - Thanh cho đến những năm đầu thời kỳ Dân quốc, chủ nghĩa tư bản kinh tế bắt đầu manh nha, số lượng thành phố tăng nhanh, thúc đẩy nghệ thuật hát nói phát triển mạnh mẽ. Một



Tượng gốm hát nói thời Đông Hán

Thành tương

Là một hình thức hát nói các bài hát dân gian thời tiên Tần. “Tương” là một loại nhạc cụ đánh gõ, về hình thức thì có hai cách lý giải: Trong “Hiệu ngữ Tuân Tử” của người đời Thanh là Lô Văn Thiệu nói: “Tương là nhạc cụ, như là dụng cụ giã gạo gọi là thung độc”. Thung độc vốn là một dụng cụ dùng để giã gạo hoặc đập đất, sau này phát triển thành nhạc cụ; Một lý giải khác “tương” nghĩa là bác phụ¹. “Phong tục thông nghĩa” của Ứng Thiệu đời nhà Hán nói: “Tương, là phụ. Vì thế hỗ trợ về nhạc. Khi tấu nhạc, thì đánh tương trước”. Theo ghi chép “Thích danh. Thích nhạc khí” của Lưu Hi thời nhà Hán thì bác phụ hình giống như cái trống, là nhạc cụ dùng để tay vỗ.

¹ Bác phụ: Một nhạc cụ đánh thời cổ xưa

Bối ưu tiên Tấn

Là nghệ nhân coi chằm biếm là nghề nghiệp nghệ sĩ (giống như hài ngày nay), họ bắt đầu hoạt động trong dân gian, sau này bước vào cung đình, những người thời đó gọi họ là "Bối ưu", họ cũng kiêm luôn kĩ năng hát múa. "Bối" vốn có hàm nghĩa là "chằm biếm tấu hài", "ưu" là tên gọi thống nhất của nghệ nhân. Cho đến thời tiên Tấn, Bối ưu đã tương đối phát triển, trong "Sự ký. Hoạt kê liệt truyện" của Tư Mã Thiên đã dành hẳn một chương ghi chép lại các hoạt động của một số nghệ nhân Bối ưu như Ưu Mạnh, Ưu Chiên, Quách Xá Nhân.

Tương hòa ca

Ghi chép sớm nhất được tìm thấy trong "Tổng thư. Nhạc chí" của Lương Thấm Ước: "Tơ trúc càng tương hòa, chấp thiết giả ca"¹. Có đặc điểm là người hát tự gõ trống và kết hợp tương ứng với nhạc cụ có dây chơi kèm, vì thế mà có tên như vậy. Cung điệu mà tương hòa ca dùng chủ yếu là ba loại cầm điệu, thanh điệu, bình điệu, giống với "Thanh thương tam điệu"; sau này, gọi tắt là "tam điệu".

¹ Nghĩa là: đàn tơ trúc hòa lên, người cầm đàn cũng cất giọng hát.

mặt, hát nói dân gian có sắc thái địa phương đặc sắc đã lan truyền tới các thành phố, ví dụ như các thể loại nhạc: Đạo tình, Liên hoa lạc, Phượng dương hoa cổ, Bá vương tiên. Mặt khác, một số ca khúc cũ trong quá trình lưu hành đã kết hợp thêm đặc điểm của địa phương và khu vực dẫn tới có sự thay đổi, ví dụ hát nói theo văn vào giữa thời Nguyên - Minh, dần dần diễn biến thành Đàn tử của phương Nam và Cổ tử của phương Bắc. Những bài Khúc nghệ mới của thời kỳ này, những ca khúc mới không ngừng xuất hiện, những bài Khúc nghệ Trung Quốc mà chúng ta thấy ngày nay phần lớn đều được lưu truyền từ thời Thanh cho tới đầu thời Dân quốc.

Kết quả thống kê cho thấy, các ca khúc Khúc nghệ trong dân gian có hơn 400 bài. Trong các ca khúc Khúc nghệ chỉ tính ca khúc Khúc nghệ của dân tộc Hán mà thôi đã có thể chia thành năm loại lớn là: bình thư, tương thanh, khoái bản, trống khúc và tấu xướng. Đặc trưng nghệ thuật chung nhất, chủ yếu nhất của năm loại trên có hai điểm: Một là dùng "hát, nói" là cách thể hiện nghệ thuật chính. Nói có tương thanh, bình thư; hát có các ca khúc trống, ví dụ Kinh vận đại cổ, Ca khúc Bài tử đơn huyền, Trống to Giao Đông¹, Trống lớn Hồ Bắc; vừa hát vừa nói có khoái thư Sơn Đông, khoái bản thư...; khi nói không có nhạc đệm, khi hát có nhạc đệm thì có các ca khúc đàn, ví dụ như cầm thư Sơn Đông, cầm thư Quý Châu, đàn dây Vân Nam; tấu xướng vừa nói vừa hát, vừa múa, vừa diễn thì có "Hai người xoay, Thập bát nhân liên hoa lạc, Phượng dương hoa cổ". Hai là biểu diễn với hình thức "một người nhiều vai", do một diễn viên khúc nghệ không cần hóa trang, mà chỉ dựa vào hình thức hát, nói để mô phỏng nhiều người, xâu chuỗi nhiều câu chuyện thành danh mục ca khúc hoặc thư mục để biểu diễn cho khán giả xem, hình thức biểu diễn đơn giản trực tiếp, nội dung ngắn gọn.

Trống khúc và Tấu xướng là loại mang tính âm nhạc tương đối mạnh trong nghệ thuật Khúc nghệ, thể hiện rõ ràng phong thái của âm nhạc Khúc nghệ, thể hiện nội hàm sâu sắc của âm nhạc Khúc nghệ.

Trống khúc và Tấu xướng là loại mang tính âm nhạc tương đối mạnh trong nghệ thuật Khúc nghệ, thể hiện rõ ràng phong thái của âm nhạc Khúc nghệ, thể hiện nội hàm sâu sắc của âm nhạc Khúc nghệ.

¹ Giao Đông: Một quận đời Tấn





Âm nhạc Trung Quốc

Thư điệu khúc xướng

Trống khúc bao gồm Đàn từ, Trống lớn, Trống ngư, Cẩm thư, Tạp khúc, dùng hình thức biểu diễn ca từ làm chủ đạo. Chẳng hạn như Trống lớn Kinh Vận, Trống lớn Tây Hồ, Đàn từ Tô Châu, Thanh âm Tứ Xuyên, Cẩm thư Sơn Đông, đều thuộc thể loại các ca khúc Trống khúc. Trong đó trống lớn Kinh Vận và đàn từ Tô Châu, một Nam một Bắc là hai loại ca khúc có tính đại diện nhất.

Trống lớn Kinh Vận là thể loại trống khúc thịnh hành ở Bắc Kinh, Thiên Tân và vùng Hoa Bắc, Đông Bắc. Tiền thân là trống gỗ bản lớn thịnh hành ở khu vực Hà Bắc, và dựa trên nền tảng của trống gỗ bản lớn làm cơ sở kết hợp với thanh âm tử đệ thư, không ngừng tiếp thu các thể loại Kinh kịch, Bang tử và các nghệ thuật hát nói khác để hình thành nên. Năm 1990, Lưu Bảo Toàn đổi dùng tiếng Bắc Kinh để hát nói ở kinh thành, khi tiếp nhận đã thay đổi tiểu điệu và giọng kinh kịch, sáng tạo ra giọng mới, thêm nhạc cụ Tứ hồ đệm nhạc, tạo dựng nên hình thức biểu diễn của Trống lớn Kinh Vận. Sau này, cùng với sự ra đời của một số nghệ nhân nổi tiếng như Bạch Vân Bằng, Trương Tiểu Hiên, Trống lớn Kinh Vận cũng dần dần trở thành một loại ca khúc có ảnh hưởng lớn trong Cổ từ phương Bắc, lưu hành rộng rãi ở Bắc Kinh, Thiên Tân vùng Hoa Bắc, Đông Bắc.

Âm nhạc của Trống lớn Kinh Vận, giọng điệu phong phú, kết cấu hoàn chỉnh, giai điệu đẹp, tiết tấu rõ ràng, giàu tính biểu diễn. Biên độ âm kéo dài và vận dụng nhiều âm khác để làm mượt giọng. Ca từ, câu nói khi hát là câu bảy chữ, mỗi bài hát khoảng 140 - 150 câu. Giọng hát cơ bản bao gồm bản chậm và chặt. Trong hát có nói, trong nói có hát, vì thế vận bạch¹ (bao gồm vận bạch trong tiết tấu của phách và vận bạch không có trong tiết tấu của phách) và khi biểu diễn chiếm vị trí quan trọng



Trống lớn Kinh Vận giàu sức biểu diễn



Cảnh Nghệ nhân Khúc nghệ nổi tiếng Lạc Ngọc Sinh đang diễn xuất

như nhau. Vận bạch coi trọng ngữ khí, vần điệu, phải nửa nói nửa hát, kết hợp với giọng hát một cách tự nhiên.

Hình thức biểu diễn của Trống lớn Kinh Vận là một người đứng hát. Diễn viên tự đánh trống để nắm vững tiết tấu. Thường có ba người diễn kèm, nhạc cụ sử dụng là Đại tam huyền, Tứ hồ, Ti bà, có lúc dùng Nhị hồ âm thấp để hỗ trợ. Về lưu phái thì Trống lớn Kinh Vận có ba phái lớn là “Lưu”, “Bạch”, “Trương” với Lưu Bảo Toàn, Bạch Vân Bằng, Trương Tiểu Hiên làm đại diện. Trong đó Lưu Bảo Toàn có khả năng nghệ thuật cao nhất, cống hiến nhiều nhất, người đời gọi là “Đại vương trong giới trống”, tôn là tông sư. Trống lớn Kinh Vận chú trọng ca hát, chuyên hát các ca khúc ngắn. Lưu Bảo Toàn sở trường hát câu chuyện chiến tranh thời “Tam quốc”, ví dụ “Trường bản pha”, “Triệu Vân Tiệt Giang”, “Thuyền cỏ mượn tên”... Bạch Vân Bằng sở trường hát những câu chuyện trong “Hồng lâu mộng”, ví dụ “Tế Tinh Văn”, “Đại Ngọc bi thu”, “Bảo Ngọc lấy vợ”. Sau họ thì có Tiểu Thái Vũ vượt lên. Trong mười mấy năm kinh nghiệm thực tiễn biểu diễn nghệ thuật, trên cơ sở của “Lưu phái”, bà tiếp thu những tinh hoa của “Bạch phái”, “Tiểu Bạch phái” và vận dụng, phát huy giọng hát ngọt ngào, âm vực rộng của mình, đặc biệt là có giọng rung tự nhiên, vui tai, hình thành nên Trống lớn Kinh Vận “Lạc phái” được mọi người yêu thích.





Âm nhạc Trung Quốc



Bình đàn Tô Châu dịu dàng, tinh tế

Sở trường của bà là ca hát, đặc biệt là “dát điệu” sôi động, vững chắc, có sức lay động lòng người nhất, được gọi là “Giọng ca vàng”. Ca khúc kinh điển của Trống lớn Kinh Vận ngoài các ca khúc có tình tiết câu chuyện được biểu diễn ra thì còn có những đoạn nhỏ trữ tình như “Cuối Sầu đầu Dấn”, “Bách sơn đồ”...

Đàn từ là thể loại ca khúc đại diện cho miền Nam Trung Quốc, chủ yếu thịnh hành ở khu vực hạ du Trường Giang, với ba nơi Giang Tô, Chiết Giang, Thượng Hải làm trung tâm, đặc biệt là Đàn từ Tô Châu nổi tiếng nhất. Đàn từ Tô Châu bắt nguồn từ khu vực Tô Châu, là thể loại âm nhạc có sức ảnh hưởng nhất ở khu vực Giang Tô, Chiết Giang, Thượng Hải, cùng với Bình thoại Tô Châu hợp thành “Tô Châu Bình Đàn”. Tô Châu Bình thoại, chỉ nói chứ không hát, kể nhiều về các câu chuyện của các anh hùng hảo hán. Đàn từ Tô Châu có hát có nói, nội dung chủ yếu là chuyện tình nữ nhi.

Hình thức biểu diễn Đàn từ Tô Châu với đơn đảng và song đảng là hình thức chính, Tì bà, Tam huyền là nhạc cụ biểu diễn kèm, ngôn ngữ sinh động, hình tượng, giọng hát mềm mại, có chất nho nhã của văn nhân. Do địa thế sông núi Giang Nam

tươi đẹp mỹ miều, người vùng này ăn nói nhẹ nhàng, mềm mại càng tăng thêm cho phần thể hiện những câu chuyện tình yêu hợp tan, hoan hỉ hay u sầu của các tài tử giai nhân, âm nhạc của Đàn từ Tô Châu thể hiện đặc điểm phong cách tinh tế, dịu dàng, người nghe như đang dạo bước trong thi họa Nam phái thanh tú mỹ lệ, như đang bước trong những vườn cảnh chốn Tô Châu với những đến đài lầu các quanh co khúc khuỷu, đi một bước cảnh vật lại thay đổi khúc nhạc, giai điệu lại mượt mà.

Những năm của đời Khang Hy triều Thanh (1661 - 1722), kinh tế Tô Châu phát triển mạnh, là một trong những thành phố có nền công - thương nghiệp phát triển mạnh ở phương Nam, cuộc sống được đảm bảo, cũng tạo ra cho các nghệ nhân môi trường nghệ thuật lành mạnh, Đàn từ Tô Châu vì thế mà cũng phát triển. Đến những năm đời Gia Khánh (1796 - 1820) - Đạo Quang (1821 - 1850) đã lần lượt sinh ra bốn danh gia lớn thế hệ trước là Trần Ngộ Càn, Dao Dự Chương, Du Tú Sơn, Lục Sĩ Trân, và bốn danh gia lớn thế hệ sau là Mã Như Phi, Dao Tự Chương, Triệu Tương Châu, Vương Thạch Tuyển, hình thành nên các giọng hát theo phái Trần điệu, Du điệu, Mã điệu... cũng là cơ sở hình thành nên giọng hát Đàn từ Tô Châu sau này. Cuối đời Thanh đầu thời Dân quốc, thành phố Thượng Hải với ngành thương nghiệp phát triển phồn vinh đã trở thành nơi truyền bá chủ yếu của Đàn từ Tô Châu, từ đó nghệ nhân nổi tiếng của hai nơi Tô Châu – Thượng Hải không ngừng xuất hiện, hình thành nhiều lưu phái khác.

Vừa đi vừa hát

"Tẩu xướng", có nghĩa là "vừa đi vừa hát". "Đi" ở đây phần lớn là chỉ vũ đạo tiến triển theo câu chuyện âm nhạc. Đặc điểm của "Tẩu xướng" là vừa múa vừa hát, tính âm nhạc và tính động tác động khá mạnh, ví dụ thể loại Hai người xoay Đông Bắc, Hai người đài Tây Bắc, Hoa cổ đăng Vân Nam... Hai người xoay thịnh hành ở Liêu Ninh, Cát Lâm, Hắc Long Giang và phía đông Nội Mông. Do một nam một nữ đóng vai đàn và sũu, mặc dù hóa trang nhưng vẫn dựa trên thân phận người biểu diễn để kể chuyện, bắt chước vai diễn. Khi biểu diễn, một người cầm quạt, một người cầm khăn tay, vừa vung khăn vừa múa vừa hát. Theo ghi chép ban đầu, Hai người xoay là "hát múa nhà nông" của người nông dân, vừa xoay vừa hát trên đất bằng.





Âm nhạc Trung Quốc

Tên gọi “Hai người xoay” sớm nhất bắt nguồn từ thời Ngụy Mãn niên hiệu Khang Đức năm thứ 2 (1934), trên cơ sở đại ương ca của vùng Đông Bắc, đã hấp thu các yếu tố âm nhạc như Liên hoa lạc của vùng Hà Bắc, thêm vũ đạo, động tác cơ thể, cách đi đứng diễn biến mà thành.

Trong lịch sử, Hai người xoay từng hình thành thành bốn lưu phái Đông, Tây, Nam, Bắc: Đông lộ coi Cát Lâm làm trọng điểm, vũ đạo đẹp, có thành phần võ thuật; Tây lộ coi huyện Hắc Sơn, ở Liêu

Ninh làm trọng điểm, chịu ảnh hưởng khá lớn của thể loại Liên hoa lạc Hà Bắc, chú trọng về bản đầu; Nam lộ coi thành phố Dinh Khẩu ở Liêu Ninh làm trọng điểm, chịu ảnh hưởng của ương ca ở khu vực đó, hát, múa đều coi trọng như nhau; Bắc lộ coi Bắc Đại Hoang ở Hắc Long Giang làm trọng điểm, chịu ảnh hưởng của dân ca khu vực đó, làm điệu hay.

Giọng của Hai người xoay còn có tên gọi là “9 giọng 18 điệu 72 hí hí”, gồm hơn 300 loại. Kèn, Bản hồ là nhạc cụ chính của Hai người xoay. Về nhạc cụ đánh gỗ, ngoài dùng Trúc bản ra (Hai miếng bản lớn và năm khúc bản) còn dùng Ngọc tử bản, còn gọi là “Thủ ngọc tử” (Bốn miếng trúc bản, 1 tay đánh hai miếng). Biểu diễn của Hai người xoay thì có “Tứ công nhất tuyệt”. “Tứ công” tức là “hát, nói, làm (hoặc diễn) múa”; “Nhất tuyệt” là “tuyệt kỹ”, cách cầm khăn tay, quạt, Đại bản, Ngọc tử bản. Hai người xoay dựa trên âm nhạc thịnh hành, náo động, nội dung câu chuyện vui vẻ hài hước, và kỹ thuật biểu diễn đặc sắc, in đậm trong tâm trí người Đông Bắc, có người còn nói: “Thà bỏ một bữa cơm, chứ không bỏ qua Hai người xoay”. Ngày nay, hai người xoay vẫn thịnh hành rộng rãi ở thành thị và nông thôn, tiếp tục duy trì và phát triển mở rộng với sức sống mãnh liệt...

Âm nhạc khúc nghệ có lịch sử lâu đời, phong cách giản dị, là bộ phận quan trọng tạo nên văn hóa truyền thống Trung Quốc, là bảo vật quý của dân tộc Trung Hoa không thể bị thời gian vùi lấp, nó sẽ tiếp tục phát triển và lưu truyền mãi đến những đời sau.



Hai người xoay là hình thức nghệ thuật mà người dân Đông Bắc rất thích nghe và xem

HÁT VANG ÂM NHẠC HOA HẠ

Âm nhạc đương đại Trung Quốc





Âm nhạc Trung Quốc

Xã hội Trung Quốc từ thế kỷ XX đến nay đã xảy ra sự thay đổi lớn, sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc cũng trải qua nhiều khó khăn ghập ghềnh, từ “Nhạc ca học đường” của đầu thế kỷ XX đến đa nguyên hóa trong âm nhạc đương đại bước ra thế giới, các nhà âm nhạc Trung Quốc qua việc học tập và giao lưu với âm nhạc phương Tây, đẩy mạnh giáo dục âm nhạc và sáng tác, âm nhạc tích lũy và dung hòa, dũng cảm sáng tạo, khiến âm nhạc Trung Quốc hiện nay mới có sự đa dạng, phong phú về nội dung, chủng loại và phong cách, đa dạng về hình thức, trào lưu, kĩ thuật và thủ pháp sáng tác tồn tại song song, âm nhạc truyền thống, âm nhạc thịnh hành và âm nhạc hiện đại cùng mở ra cục diện âm nhạc mới chưa từng có.

Sự hưng khởi của văn hóa âm nhạc mới

Nhắc tới âm nhạc Trung Quốc đầu thế kỷ XX thì không thể không nhắc tới “Nhạc ca học đường”. Nhạc ca học đường vừa là sự manh nha sáng tác ca khúc hiện đại Trung Quốc, đồng thời cũng là phôi thai của sáng tác âm nhạc chuyên nghiệp hiện đại. Do sự du nhập của văn hóa phương Tây, văn hóa của chủ nghĩa tư bản cận hiện đại Trung Quốc cũng phát triển, trường học dạy âm nhạc cũng phát triển song song với âm nhạc học đường. Một số giáo sĩ truyền giáo người nước ngoài tại trường học của giáo hội do họ lập ra, đã cho thiết lập chương trình dạy nhạc, không những học Piano, mà còn học thanh nhạc,



nhạc dây, sử âm nhạc, lí luận sáng tác. Một số giai cấp trí thức, ví dụ Khang Hữu Vi, Lương Khải Siêu, Thái Nguyên Bồi, Dương Độ... cũng dần dần có những khái niệm và kiến thức mới về ý nghĩa của giáo dục âm nhạc, không những mở khóa dạy nhạc trong trường mình mà còn tự mình viết lời phổ nhạc, và dạy hát. Một số học sinh Trung Quốc du học ở Nhật Bản về như Thẩm Công Tâm, Tăng Chí Trai,... thông qua việc mở các lớp dạy nhạc ở các trường trung, tiểu học và viết các bài hát về việc giảng dạy ở trường học để thúc đẩy các hoạt động ca hát của trường học, và lập ra tạp chí đồng thời gửi bản thảo của mình cho một số trang báo có tiếng trong và ngoài nước để quảng bá các tác phẩm của mình, để xứng phát triển giáo dục âm nhạc trường học. Dưới sự nỗ lực tiến bộ của các nhân sĩ, âm nhạc học đường dần dần phát triển và được nhân rộng trên khắp cả nước.

Cùng với “chính sách mới”, “Phế khoa cử, hưng học đường”¹ và “Tấu định học đường nhạc chương” được thi hành, thể chế giáo dục mới dần dần được đẩy mạnh rộng rãi trên phạm vi toàn quốc. Sau năm 1912, cơ quan chủ quản giáo dục của thời Dân quốc rất coi trọng sự phát triển giáo dục âm nhạc trong nhà trường, mục đích chính là thông qua đó kêu gọi lòng nhiệt tình yêu nước trong dân chúng, để đạt đến dân giàu nước mạnh. Do đó, nội dung chủ yếu của ca nhạc học đường là: ca tụng thắng lợi của việc lật đổ đế chế; hoan hô giải phóng phụ nữ, thực hiện nam nữ bình đẳng; Quân ca “Giáo dục quân dân”; yêu cuộc sống, yêu tự nhiên, để xứng học tập văn hóa mới, xây dựng lối sống mới.

Năm 1919, cùng với sự nổi dậy của cuộc vận động phong trào “Ngũ tứ”, ở các thành phố ven biển đã xuất hiện một loại hình xã đoàn âm nhạc kiểu mới; trong đó xã đoàn dân nhạc mô hình mới có ảnh hưởng khá lớn, là Hội âm nhạc Trung Hoa thành lập năm 1919 ở Thượng Hải và Đại đồng Nhạc hội thành lập năm 1920 ở Thượng Hải, những đoàn âm nhạc này chủ yếu học tập, diễn tấu hí kịch Trung Quốc và dân nhạc Trung Quốc đồng thời cũng học tập một số nhạc cụ và lý luận phương Tây. Trong đó, Đại đồng Nhạc hội trong quá trình biểu diễn thực nghiệm nhạc cổ và hợp tấu dân nhạc, đã đưa ra ý tưởng điều chỉnh lại đội dân nhạc mới gồm các nhạc cụ: thổi, kéo, đàn, gõ, và dựa vào ca khúc dân nhạc truyền thống biên ra ca khúc hợp

1 Có nghĩa bỏ khoa cử, xây trường học





Âm nhạc Trung Quốc

tấu như “Xuân giang hoa nguyệt dạ”, “Tướng quân lệnh”. Năm 1919, đại học Bắc Kinh thành lập Hội nghiên cứu âm nhạc, tôn chỉ của hội là để truyền bá văn hóa âm nhạc mới, học tập kiến thức âm nhạc và nâng cao kĩ nghệ, do hiệu trưởng Thái Nguyên Bồi trực tiếp làm hội trưởng, mời các nhà âm nhạc nổi tiếng Lưu Thiên Hoa, Tiêu Hữu Mai, Trần Trọng Tử, Ngô Trác Sinh, Nữu Luân (Anh quốc)... Họ đã biên soạn xuất bản 15 kỳ “Tập chí âm nhạc”, là tạp chí âm nhạc đầu tiên đã được phát hành, xuất bản chính quy. Từ đó, việc sáng tác âm nhạc Trung Quốc bắt đầu cất bước, các loại ca khúc cũng phát triển nhanh chóng. Một số du học sinh từng được tiếp thu giáo dục âm nhạc của phương Tây về nước, thông qua giáo dục âm nhạc và viết sách đã tiến hành truyền bá kiến thức âm nhạc và nghiên cứu lý luận âm nhạc theo mô hình mới. Trong đó, Tiêu Hữu Mai, Vương Quang Kỳ, Triệu Nguyên Nhậm có công lao lớn trong việc nghiên cứu lý luận âm nhạc và sáng tác âm nhạc.

Tiêu Hữu Mai (1884 – 1940) là người đặt nền móng cho giáo dục âm nhạc hiện đại chuyên nghiệp ở Trung Quốc. Năm 1901, ông sang Nhật Bản học về giáo dục kiêm học về âm nhạc; năm 1912, ông sang Đức học lý luận âm nhạc, sáng tác, Piano, chỉ huy... Tháng 3/1920, Tiêu Hữu Mai về lại tổ quốc, giảng dạy âm nhạc tại trường đại học Bắc Kinh và đảm nhiệm vai trò lãnh đạo khoa âm nhạc tại trường chuyên nghệ thuật ở Bắc Kinh. Năm 1927, ông và Thái Nguyên Bồi mở học viện âm nhạc chuyên nghiệp và chính quy đầu tiên của Trung Quốc tại Thượng Hải, đó là Viện âm nhạc quốc lập Thượng Hải. Tiêu Hữu Mai không những đã có những cống hiến quan trọng với nền giáo dục âm nhạc chuyên nghiệp thời cận đại Trung Quốc, mà cũng có thành tích nổi bật trong việc sáng tác và âm nhạc học. Các tác phẩm âm nhạc chủ yếu gồm nhạc dây tứ trùng tấu “Tiểu dạ khúc” (sáng tác năm 1916, là tác phẩm trùng tấu đầu tiên của Trung Quốc), ca khúc đàn Piano “Ai điếu tiến hành khúc”, ca khúc “Tân áo Long vũ khúc nghệ thuật” (là ca khúc nhạc dây đầu tiên ở Trung Quốc dựa theo mô hình phương Tây), ca khúc đàn Violon lớn “Thu tứ”, “Vấn”, “Bài quốc ca kỉ niệm Ngũ tứ”...; tác phẩm âm nhạc học chủ yếu có “Hòa thanh nhạc đại cương”, “Nhạc học phổ thông”, “Nghiên cứu so sánh âm nhạc Trung – Tây”...



Thời kỳ dân quốc, quảng cáo của công ty băng đĩa nhạc Bách Đại Thượng Hải

Vương Quang Kỳ (1892 - 1936) là người khai sáng nền âm nhạc học thời cận hiện đại Trung Quốc, cả đời viết rất nhiều các bài luận có tính nghiên cứu và mang tính giới thiệu âm nhạc trong và ngoài nước, các tác phẩm tiêu biểu có: “Luận về tiến triển của âm nhạc châu Âu”, “Âm nhạc và Hí kịch Tây dương”, “âm nhạc của dân tộc phương Đông”, “Lịch sử âm nhạc Trung Quốc”. Ông là người đầu tiên sử dụng phương pháp so sánh trong âm nhạc học một cách có hệ thống, đã nghiên cứu và so sánh âm nhạc Trung Quốc và âm nhạc của một số dân tộc phương Đông với âm nhạc nước ngoài, đồng thời còn chỉnh lý bước đầu sử liệu nhạc luật các triều đại Trung Quốc, đưa ra nhiều kiến giải có giá trị.

Triệu Nguyên Nhậm (1892 - 1982) là nhà ngôn ngữ học vinh danh thế giới, cũng là nhà soạn nhạc mở ra kỉ nguyên mới cho âm nhạc cận hiện đại Trung Quốc. Cả đời ông sáng tác hơn 100 tác phẩm âm nhạc, được đưa vào các tuyển tập “Tân thi ca tập”, “Tuyển tập các ca khúc tết thiếu nhi”, “Tuyển tập ca khúc giáo dục dân chúng”. Ông đã kết hợp rất tốt giữa hòa thanh truyền thống của phương Tây với phong cách dân tộc Trung Quốc, vận dụng Piano biểu diễn kết hợp trong đệm nhạc, và chú ý khắc họa hình tượng âm nhạc và cảnh ý âm nhạc, cùng với chú trọng thanh điệu, ngữ điệu trong lời ca. Tác phẩm tiêu biểu có: “Bài hát bán vải”, “Bài ca lao động”, “Dệt vải”, “Dạy tôi làm sao để không nhớ anh ấy”, “Lên núi”, “Nghe mưa”, “Bài ca lái thuyền trên sông”, và hợp xướng “Hải vận”,... đều là những ca khúc biểu diễn trong các buổi nhạc hội.

Cải tiến nhạc cụ Trung Quốc

Từ thế kỷ XX đến nay, sự phát triển của nhạc cụ Trung Quốc từ thời phong kiến mù quáng đến phủ định toàn cuộc rồi có những phát hiện mới, ứng dụng mới đi từ non nớt dần dần trưởng thành.

Về phương diện sáng tác âm nhạc Nhị hồ, nửa đầu thế kỷ XX xuất hiện một số nhà âm nhạc, tiêu biểu như Lưu Thiên Hoa, Hoa Ngạn Quân từ việc thu thập, ghi chép tới chỉnh lý âm nhạc dân gian, bắt đầu theo nghề sáng tác âm nhạc. Hoa Ngạn Quân (A Bình) là nhà nghệ thuật dân gian kiệt xuất của Trung Quốc, ông tiếp thu và vận dụng các giai điệu dân gian Trung Quốc, sáng tác các ca khúc Nhị hồ “Nhị tuyển ánh nguyệt”, “Nghe thông” “Hàn xuân phong khúc”; các ca khúc Tì bà “Đại lăng đào sa”, “Chiêu Quân xuất tái”, “Thuyền rồng”, đây đều là những tác phẩm cảm động lòng người, xuất phát từ tình cảm ở tận sâu đáy lòng và vô bờ của ông. Trong đó “Nhị tuyển ánh nguyệt” là nổi tiếng nhất. Tác phẩm được A Bình sáng tác sau khi bị mù, trong giai điệu biểu hiện sự thương cảm, nhưng đồng thời





Âm nhạc Trung Quốc

lại bộc lộ phẩm chất kiên cường vốn có của người Trung Quốc, trở thành một tác phẩm bất hủ của âm nhạc Trung Quốc.

Lưu Thiên Hoa là nhà sáng tác nhạc cụ dân tộc, nghệ nhân biểu diễn đàn Tì bà, cũng là một nhà giáo dục âm nhạc. Ông từng nghiên cứu học tập nhạc cụ nước ngoài, và học tập cách biểu diễn nhạc cụ dân gian từ các vị sư trong chùa miếu. Ông học tập, học hỏi sở trường diễn tấu Violon, đưa Nhị hồ từ nhạc cụ biểu diễn kèm lên thành nhạc cụ độc tấu, và đưa vào giảng dạy trong học viện nghệ thuật chuyên nghiệp, thành lập đoàn cải tiến quốc nhạc, chủ biên “Tập chí âm nhạc”. Tác phẩm Nhị hồ “Bệnh trung ngâm” và “Quang minh hành” có thể nói là hai tác phẩm xuất sắc nhất trong tất cả tác phẩm của ông, đồng thời cũng phản ánh nhận thức cuộc sống xã hội lúc bấy giờ, cũng như lý tưởng, kiến giải và hoài bão “Cải tiến quốc nhạc” của ông.

Thông qua sự tìm tòi không mệt mỏi của nhiều đời các nhà biểu diễn, các nhà sáng tác, các ca khúc diễn tấu của Nhị hồ rất phong phú, kỹ xảo diễn tấu cũng được nâng cao. Từ “Nhị tuyền ánh nguyệt” của A Bình, “Quang minh hành” của Lưu Thiên Hoa, đến sau này có những ca khúc, hoặc là sáng tác, hoặc là cải biên như “Giang hà thủy”, “Hoa lan hoa tự sự khúc”, “Khúc hát tùy tường theo chủ đề giọng Tấn”, “Tân hôn biệt”, “Trường Thành tùy tường”, và một số ca khúc theo phong cách ngoại nhập mới trong mấy năm gần đây như “Mặt trời chiếu Tashikuergan”, “Bài hát của người lang thang”, “Kamen”, nhạc cụ cổ xưa là Nhị hồ giờ đây đã có sự phát triển mới ở thế kỷ XX này.

Không chỉ có Nhị hồ, các nhạc cụ khác như Tì bà, sáo đều có bước phát triển mới. Lưu Thiên Hoa vào những thập niên 30 của thế kỷ XX đã có cuộc cải cách lớn với đàn Tì bà, lần đầu tiên sáng tác Tì bà lục tương thập tam phẩm, vừa có thể biểu diễn theo âm luật truyền thống, vừa có thể biểu diễn



Mộ phần của nhà âm nhạc dân tộc Lưu Thiên Hoa ở Hương Sơn, Bắc Kinh



Nghệ sĩ biểu diễn Nhị hồ nổi tiếng Lưu Minh Nguyên

theo mười hai luật cân bằng, Hội Đại đồng Âm nhạc Thượng Hải cũng từng chế tạo một loại Tì bà hình quả hồ lô, nó là đàn Tì bà một chương, lục tương, thập bát phẩm sớm nhất ở Trung Quốc. Ban đầu chỉ là đàn Tì bà biểu diễn kèm bây giờ đã phát triển thành nhạc cụ độc tấu quan trọng, kĩ xảo diễn tấu và danh mục ca khúc ngày càng phong phú. Các ca khúc lưu truyền từ cổ đại như “Hải thanh cầm thiên nga”, “Thập diện mai phục”, “Trăng cao” cho đến các ca khúc sáng tác ngày nay như

“Di tộc vũ khúc”, “Hai chị em anh hùng thảo nguyên”, “Tình Vị thủy”, “Mưa xuân”, “Năm tráng sĩ trên lang nha sơn”, “Tầm xuân”,... tạo thành những thiên tác phẩm hùng vĩ của đàn Tì bà. Tì bà ngoài độc tấu, dùng trong nhạc đội dây ống dân tộc ra, còn là nhạc cụ chủ yếu của thể loại nhạc tơ trúc Giang Nam, âm nhạc Quảng Đông, thơ dây Triều Châu, Nam âm Phúc Kiến, trong âm nhạc hát nói như kí kịch phương Nam, bình đàn Tô Châu, thanh âm Tứ Xuyên, Tì bà cũng là nhạc cụ biểu diễn kèm không thể thiếu được.

Đầu thế kỷ XX, âm nhạc phương Tây mở rộng cánh cửa của Trung Quốc, người dân dần dần đón nhận nhạc cụ phương Tây, và học tập biểu diễn, tiến hành sáng tác nhạc cụ. Hàng loạt các nhà soạn nhạc có tinh thần sáng tác mới và ý thức dân tộc đã thông qua sáng tác thực tế, thoát khỏi phong cách âm hưởng phương Tây ban đầu, dần dần tìm ra con đường “Cổ xưa dùng cho ngày nay, của Tây dùng cho ta”, mạnh dạn vay mượn học hỏi, dung hòa lẫn nhau, xuất hiện nhiều tác phẩm nhạc cụ được mọi người yêu thích. Năm 1934, nhà soạn nhạc người Nga Nikolai Nikolaevich Cherepni đã tổ chức cuộc thi “Thu thập tác phẩm Piano mang âm hưởng Trung Quốc”, “Mục đồng đoản sáo” của Hạ Lục Đình thể hiện một cách xuất sắc, thể hiện thành công một tác phẩm mang đậm hương vị Trung Quốc, đến nay bản nhạc này vẫn có sức hấp dẫn, trở thành ca khúc mà nhi đồng Trung Quốc học đàn nhất định phải đánh.

Năm 1959, Hà Chiếm Hào, Trần Cương, hai sinh viên của học viện âm nhạc Thượng Hải sáng tác một ca khúc Violon hợp tấu “Lương Sơn Bá Chúc Anh Đài” (dưới đây gọi tắt là Lương Chúc). Nửa thế kỷ nay, “Lương Chúc” đã





Âm nhạc Trung Quốc



Bìa đĩa nhạc các tác phẩm âm nhạc Trung Quốc do các nghệ sĩ nước ngoài và trong nước biểu diễn

trở thành tác phẩm nhạc giao hưởng kinh điển vang danh quốc tế nhất trong lịch sử âm nhạc Trung Quốc, và trở thành một biểu tượng văn hóa âm nhạc Trung Quốc. “Lương Chúc” miêu tả câu chuyện tình yêu nam nữ sắt son của Lương Sơn Bá và Chúc Anh Đài, ca khúc áp dụng giai điệu của Việt kịch làm chất liệu, viết trên hình thức ca khúc hòa tấu, mặc dù là kết hợp Trung - Tây nhưng vẫn mang đậm phong cách dân gian. Về mặt kết cấu, tác giả đã vận dụng hình thức hòa tấu của phương Tây, xử lý khá tốt mâu thuẫn và xung đột của hí kịch, về mặt xử lý nghệ thuật cũng phát huy hết đặc điểm của âm nhạc dân tộc, hấp thu được thủ pháp thể hiện phong phú trong hí kịch Trung Quốc.

Ví dụ dùng hình thức “đối thoại” có tính ca hát trong hí kịch để hiểu hiện chủ đề yêu nhau của Lương Sơn Bá, Chúc Anh Đài. Khi triển khai đến đoạn “khóc cho linh hồn và nhảy xuống mộ” đã vận dụng đảo bản trong kịch và hiêu bản trong Việt kịch. Điều này là một phép thử bạo dạn và thành công trong việc dân tộc hóa nhạc giao hưởng Trung Quốc. Tác phẩm này vừa ra mắt là được mọi người yêu thích và đón nhận. Ở nước ngoài, ca khúc này được gọi là “Tình yêu của bướm bướm” và được truyền tụng rộng rãi, nhận được sự yêu mến của mọi người.

Cùng với sự tiến bộ của xã hội, sự phát triển mạnh của khoa học kĩ thuật, cải cách nhạc cụ dân tộc cũng diễn ra một cách nóng bỏng. Trong lĩnh vực âm nhạc dân tộc chuyên nghiệp, cải cách nhạc cụ chủ yếu là sự cải tiến về âm sắc, mở rộng âm vực, và vận dụng nhạc cụ dân tộc trong nhạc giao hưởng dân tộc. Những cải cách này đều có ảnh hưởng lớn tới sự phát triển của âm nhạc giao hưởng dân tộc Trung Quốc. Còn về mặt phổ cập âm nhạc dân tộc, các nhà âm nhạc cũng đã có nhiều sự thử nghiệm mới mẻ. Phát triển và truyền bá âm nhạc điện tử cũng mang lại nhiều không gian tưởng tượng hơn cho mọi người. Có người còn kết hợp âm nhạc dân tộc, âm nhạc điện tử, âm nhạc thịnh hành lại với nhau, hình thành một hình thức biểu diễn mới, gọi là “Tân dân nhạc”.

“Tân dân nhạc” về một mức độ nào đó đã mở rộng khả năng biểu hiện của nhạc cụ dân tộc, đưa thêm những yếu tố thịnh hành, thời thượng vào trong âm nhạc dân tộc, thể hiện được nét tươi trẻ thanh xuân, linh hoạt của dân nhạc, do đó mau chóng nhận được sự yêu thích của những người yêu nhạc

trong và ngoài nước. Nhóm “Mười hai cô gái nhạc phường” thành lập năm 2001 là nhóm nhạc “Tân dân nhạc” kết hợp hoàn mỹ giữa nguyên tố văn hóa cổ điển Trung Quốc và hiệu quả nghe nhìn hiện đại.

“12 nhạc phường” do 12 cô gái xinh đẹp trẻ trung nhưng có kĩ xảo biểu diễn thành thực hợp thành. Những cô gái trẻ trung này đều được giáo dục về âm nhạc bài bản, quy củ, nhạc cụ họ sử dụng có Cổ tranh, Đàn dây, Nhị hồ, Tì bà, tiêu, sáo... Các tác phẩm đều giữ được phong cách âm nhạc dân tộc Trung Quốc sâu sắc, đồng thời đưa thêm vào sắc thái âm nhạc hiện đại, nhạc thịnh hành, và áp dụng các thủ



Nghệ sĩ thổi sáo Trương Duy Lương





Âm nhạc Trung Quốc

pháp đa phương tiện, khoa học kĩ thuật cao như thanh, quang, điện, mang lại sự hưởng thụ về cả 2 mặt: thính giác và thị giác cho mọi người. Cho dù vẫn có nhiều tranh cãi về mặt giá trị nghệ thuật nhưng không thể phủ nhận là, sự thử nghiệm của “Tân dân nhạc” đã mở ra một con đường mới cho phổ cập và quốc tế hóa của âm nhạc dân tộc ở mức độ nhất định.

Sự ra đời của Opera mới

Sau cuộc vận động văn hóa mới “Ngũ tứ” hình thức nghệ thuật mang tính tổng hợp của châu Âu như Opera đã cùng với văn hóa phương Tây du nhập vào Trung Quốc, thu hút sự chú ý và ứng dụng của các nhà soạn nhạc. Bài ca múa nhạc kịch nhi đồng do Lê Cẩm Huy sáng tác “Chim sẻ và cậu bé”, “Họa sĩ nhí”, đã khiến giáo dục âm nhạc ở các trường phổ thông thời kì đầu từ hình thức đơn nhất chỉ có ca hát là chính bước vào giai đoạn có nhiều hình thức nghệ thuật khác nhau. Ông đã lồng ghép hình thức biểu diễn ca vũ kịch nhi đồng của các em thiếu nhi phương Tây vào đó và đã dân tộc hóa, đại chúng hóa, có tác dụng quan trọng đối với ca múa Trung Quốc và sáng tác âm nhạc Opera sau này.

Sau những thập niên 30 của thế kỷ XX, nghệ thuật Opera Trung Quốc trong quá trình vay mượn hình thức hí khúc từ đời Tống - Nguyên đến nay và học hỏi các sở trường của Opera phương Tây, dần dần hình thành nên hình thức “Opera mới” mang đậm chất Trung Quốc, tác phong Trung Quốc,



Năm 1944, nghệ sĩ văn nghệ ở Diên An, Thiểm Tây biểu diễn ương ca kịch “Huynh muội khai hoang” cho quần chúng

đã xuất hiện hàng loạt tác phẩm xuất sắc. Chủ yếu có “Hồng ba khúc” (Nhậm Quang sáng tác), “Nông thôn khúc” (Hương Ngung Đẳng sáng tác), “Trịnh thành công” (Trịnh Chí Thanh sáng tác), “Kinh Kha” (Trần Điền Hạc sáng tác), “Bài ca Thượng Hải” (Trương Hạo sáng tác), “Bài ca đất mẹ” (Tiền Nhân Khang sáng tác), “Mạnh Khương nữ”, “Bạch Mao nữ” (Mã Khả, Trương Lỗ Đẳng sáng tác)... Nhạc của những bài ca này mong muốn dung hòa kết hợp đặc sắc của Opera phương Tây và đặc sắc của âm nhạc dân gian dân tộc Trung Quốc lại với nhau, tìm kiếm thể loại âm nhạc đặc sắc thuộc về Trung Quốc, thông qua hình thức nghệ thuật của Opera này thể hiện tư tưởng và tình cảm của nhân dân Trung Quốc, phản ánh cuộc sống và đấu tranh của nhân dân Trung Quốc.

Sau thập niên 40 của thế kỷ XX các nhà viết nhạc trên cơ sở kinh nghiệm sáng tác ương ca Diên An đã xuất hiện các bài ca kịch Opera như “Bạch mao nữ”, “Xích diệp hà”, “Lưu Hồ Lan”,... tạo nên nền tảng vững chắc cho nghệ thuật Opera Trung Quốc.

Ương ca là ca múa dân gian có lịch sử lâu đời lưu truyền rộng khắp ở vùng nông thôn phương Bắc. Năm 1943, Học viện nghệ thuật Lỗ Tấn, Diên An, đã tổ chức hoạt động biểu diễn “Ương ca mới” rất hoành tráng, trên cơ sở của ương ca tăng thêm hình tượng nhân vật cụ thể, khiến hình thức của ương ca mới phong phú hơn ương ca cũ, và có thể phản ánh cuộc sống mới một cách sinh động, do đó nhận được sự yêu thích của đông đảo mọi người. Cùng với bài ương ca mới đầu tiên “Huỳnh muội khai hoang” sau này là hơn mười bài ương ca lần lượt được biểu diễn như “Một đóa hoa hồng”, “Vợ chồng học chữ”,... đã rộ lên phong trào sáng tác biểu diễn các bài ương ca mới trong toàn quốc.



Tiến Tinh Hải tổ chức biểu diễn cho sinh viên trường Học viện Nghệ thuật Lỗ Tấn, Diên An bài hát “Đại hợp xướng Hoàng Hà”

Ương ca phần lớn là dựa trên “Kịch sân khấu nhỏ” của ương ca cũ, tiếp thu rộng rãi các yếu tố dân ca, hí khúc, vũ đạo dân gian ở khu vực đó, tổng hợp thành ca vũ kịch nhỏ, chủ yếu phản ánh cuộc sống hiện thực của quần dân và đấu tranh của khu giải phóng lúc đó. Năm 1945, trên cơ sở vận động của ương ca mới đã sáng tác ra bài “Bạch mao nữ” là bài Opera đầu tiên, mở ra con đường mới cho Opera Trung Quốc, trở thành tác phẩm kinh điển của ương ca





Âm nhạc Trung Quốc

mới Trung Quốc. “Bạch mao nữ” do tập thể Học viện nghệ thuật Lỗ Tấn, Diên An sáng tác, điệu nhạc áp dụng giai điệu dân ca và hí khúc vùng Thiểm Tây, Sơn Tây, Hà Bắc cải biên và sáng tác. Không những khắc họa ra hình tượng nhân vật Hỉ Nhi, Dương Bạch Lao ấn tượng cho người xem, trong đó các đoạn hát “Gió Bắc thổi”, “Thắt dây thùng màu đỏ”... cũng lưu truyền rộng rãi trong dân gian. Do “Bạch mao nữ” giành được thành tựu cao về mặt tư tưởng và nghệ thuật nên nó có ảnh hưởng lớn nhất ở khu giải phóng, là bài được yêu thích nhất. Bài này đã diễn hơn ba mươi suất ở Diên An, lần nào cũng chật kín người. Các báo ở khu giải phóng không ngừng đưa tin về tình hình biểu diễn lúc đó: “Mỗi lần đến đoạn đặc sắc, tiếng vỗ tay vang dội, không ngừng nghỉ; Mỗi lần đến đoạn bi thương, dưới sân khấu luôn có tiếng thút thít, thậm chí có người từ màn 1 đến màn 6, nước mắt không hề khô, sau khi hết vở diễn, mọi người khen ngợi không ngớt”.

Opera mới mở ra cục diện mới cho Opera Trung Quốc, không những học hỏi vay mượn những tinh túy của Opera phương Tây mà còn có nhiều sự tìm tòi có ý nghĩa khi kế thừa hí kịch truyền thống, đồng thời cũng tích lũy được kinh nghiệm nhất định về phương diện khắc họa nhân vật trong Opera, và có sự tìm tòi về tính hí kịch trong âm nhạc.

Opera mới đã cung cấp nhiều kinh nghiệm thành công cho sự phát triển của Opera Trung Quốc sau này. Sau năm 1949, cùng với sự thành lập của đoàn Opera chuyên nghiệp và sân khấu hóa trong diễn xuất, xuất hiện nhiều bài Opera cách mạng vẫn liên tục được diễn xuất trong nhiều năm sau, ví dụ “Tiểu Nhị Hắc kết hôn”, “Lưu Hồ Lan”, “Bài ca thảo nguyên”, “Đội xích vệ Hồng Hồ”, “Lưu Tam tử”, “Chị Giang”... Những năm 80 của thế kỷ XX, cùng với cải cách mở cửa, việc sáng tác Opera Trung Quốc cũng tiếp nhận tư tưởng mới, quan niệm mới và kĩ xảo sáng tác ca khúc mới. Các bài kinh điển của thập niên 80 có “Thương thệ”, “Nguyên dã”; thập niên 90 có “Marco Polo”, “Sở Bá Vương”, “Thương nguyên”...

Mấy năm gần đây, cùng với sự du nhập của nhạc kịch âm nhạc Âu Mỹ, khán giả Trung Quốc cũng hiểu biết nhiều hơn về hình thức nghệ thuật này. Các nhà nghệ thuật Trung Quốc cũng bắt đầu thử nghiệm sáng tác âm nhạc kịch mang đậm đặc sắc Trung Quốc, thể hiện một cách đầy đủ phong cách âm nhạc Trung Quốc, trong đó “Kim sa”, “Tuyết lang hổ”... có ảnh hưởng khá lớn.

Sáng tác từ ca khúc quần chúng đến ca khúc thịnh hành

“Văn có thể truyền tải đạo lý, thơ có thể bộc lộ tâm chí, nhạc có thể thể hiện tiếng lòng”. Thập niên 30 của thế kỷ XX, cùng với sự bắt đầu của phong trào kháng chiến chống Nhật, nhiều nhạc sĩ Trung Quốc đã chuyển hướng sáng tác sang cổ vũ và động viên tinh thần dân tộc. Trong đó, đại biểu kiệt xuất nhất là Tiền Tinh Hải và Nhiếp Nhĩ.



Tượng điêu khắc của nhà soạn nhạc Nhiếp Nhĩ ở Tây Sơn, Côn Minh, Vân Nam. Nhà soạn nhạc Nhiếp Nhĩ có nhiều ca khúc có phong cách dân tộc và tinh thần thời đại mạnh mẽ, trong đó ca khúc đại biểu có “Nghĩa dũng Quân tiến hành khúc”, “Ca khúc công nhân bến tàu”...

Năm 1935, Tiền Tinh Hải sau khi từ Pháp về nước, đã tận mắt chứng kiến đồng bào mình chịu nạn áp bức của chủ nghĩa đế quốc Nhật, nên càng tích cực tham gia phong trào vận động cứu vong kháng Nhật, sáng tác nhiều ca khúc thúc đẩy tinh thần chiến đấu của quần chúng và viết nhạc viết lời cho bộ phim đề tài tiến bộ “Chí khí hào dũng”, “Thanh niên tiến hành khúc” và kịch nói “Sống lại”, “Mưa gió lớn”. Năm 1938, trong điều kiện vô cùng cực khổ ở Diên An, ông đã sáng tác ra các tác phẩm tuyệt vời là “Hoàng Hà đại hợp xướng” và “Sinh sản đại hợp xướng”.

“Hoàng Hà đại hợp xướng” lấy Hoàng Hà làm bối cảnh, miêu tả sự thay đổi lớn lao của cuộc sống dân cư hai bên bờ sông Hoàng Hà trước và sau kháng chiến chống Nhật, chỉ trích sự tàn bạo của kẻ địch và nỗi áp bức mà nhân dân gặp phải, cuối cùng là bức tranh

tráng lệ của quần chúng nhân dân bảo vệ tổ quốc, chống lại kẻ địch. Trong bộ tác phẩm này, tác giả đã dùng âm nhạc dân gian làm chất liệu, sáng tác ra nhiều hình tượng đấu tranh mang đậm tính dân tộc để khắc họa quân dân chống Nhật, thể hiện tinh





Âm nhạc Trung Quốc

thần cách mạng của nhân dân Trung Quốc, khiến tác phẩm trở thành một trong những tác phẩm hợp xướng quy mô lớn được yêu thích nhất trong lịch sử âm nhạc hiện đại.

Cùng thời kỳ với Tiến Tinh Hải là Nhiếp Nhĩ, từ nhỏ gia cảnh khốn khó, nhưng do tình yêu với âm nhạc nên dù trong hoàn cảnh khó khăn như vậy, ông vẫn sáng tác ra nhiều ca khúc được quần chúng yêu thích như “Đại lộ ca”, “Bài ca công nhân bến cảng”, “Tiên phong mở đường”, “Bài ca tốt nghiệp”, “Bài ca bán báo”, “Ca nữ dưới chân đường sắt”.

Nhiếp Nhĩ còn là tác giả ca

khúc quốc ca “Nghĩa dũng quân tiến hành khúc” của nước Cộng hòa Nhân dân Trung Hoa. Nhiếp Nhĩ đề xuất “Âm nhạc cũng giống như những môn nghệ thuật khác, như thơ, tiểu thuyết và hí kịch, nó đại diện cho tiếng nói của quần chúng, quần chúng tất nhiên sẽ yêu cầu nội dung và cách biểu diễn mới trong âm nhạc, và yêu cầu thái độ mới của nhà soạn nhạc”. Trong một quãng thời gian dài, quan điểm này đã ảnh hưởng tới sáng tác của các nhạc sĩ tiến bộ Trung Quốc.

Sau năm 1949, trong lĩnh vực kiến thiết giáo dục âm nhạc, âm nhạc chuyên nghiệp đã giành được nhiều thành tựu lớn, ca khúc quần chúng trở thành hình thức âm nhạc được mọi người yêu thích. Do đó trong lĩnh vực này cũng hình thành đội ngũ sáng tác to lớn. Đồng thời, những bản ca sử thi vũ đạo âm nhạc những thập niên 50, 60 như “Đông phương hồng”, “Trường chinh” và nhạc Opera “Hồng Hổ xích vệ quân”, “Chị Giang”, “Hồng Hà” cũng có ảnh hưởng lớn trong quần chúng. Trong thời kỳ này chủ yếu sáng tác tiến quân khúc theo kiểu “cách mạng” và sáng tác ca khúc dân ca mới, nhưng hành khúc dần dần nặng về tính trữ tình. Sáng tác ca khúc dân ca mới có hai xu hướng là dựa trên sự phát triển thay đổi chất liệu dân gian và sáng tác trên cơ sở âm nhạc dân gian. Có nhiều hình thức như hợp xướng, tể xướng, độc xướng, trùng hát, biểu diễn hát, các ca khúc phong cách khác nhau đều có thành tích rõ ràng trong việc dân tộc hóa.



Lời bài hát “Đoàn kết là sức mạnh”

Cùng với cải cách mở cửa, một số ca khúc thịnh hành, bài hát chủ đề sân trường ở Hồng Kông và Đài Loan bắt đầu du nhập vào đại lục, trong đó ca khúc “Câu chuyện thành phố nhỏ”, “Mật ngọt”, “Anh chỉ quan tâm em” của Đặng Lệ Quân nhanh chóng lan ra toàn quốc. Sự du nhập của các ca khúc Hồng Kông, Đài Loan đã mang lại sức sống mới cho việc sáng tác ca khúc ở đại lục, trong đó tiêu biểu nhất là Lý Cốc Nhất, một loạt các nhà biểu diễn bắt đầu vận dụng cách hát theo lối thịnh hành, bước ra bước khó khăn đầu tiên cho âm nhạc thịnh hành ở đại lục. Quãng thời gian này xuất hiện nhiều ca khúc trữ tình có phong cách dân gian, chúng dựa vào phong cách lạc quan để thể hiện tình yêu với cuộc sống và tổ quốc, là trào lưu sáng tác chính khi đó, chẳng hạn như bài “Trên cánh đồng hi vọng”, “Ở nơi hoa đào nở rộ”, “Tôi yêu bạn, Trung Quốc”, “Đêm nay khó quên”, “Trăng rằm” đều được mọi người yêu thích.

Năm 1986, là cột mốc nổi dậy thực sự của các ca khúc thịnh hành ở đại lục, hàng trăm ca sĩ nhằm kỉ niệm “Năm hòa bình quốc tế” mà tổ chức đêm biểu diễn âm nhạc quy mô lớn “Vì một thế giới tràn đầy tình yêu” tại Bắc Kinh và giành được thành công rực rỡ. Cùng năm đó, Thôi Kiến lần đầu công diễn “Chẳng có gì cả” đã tuyên bố sự ra đời của nhạc Rock and Roll Trung Quốc. Sau đó, trong cao trào “Gió Tây Bắc”, ca khúc thịnh hành Trung Quốc dần dần lan rộng khắp xã hội, sáng tác ca khúc thịnh hành cũng dần dần chuyển hướng sang lấy đề tài trong nước.



Ca khúc Opera kinh điển “Hồng Hồ xích vệ quân”





Âm nhạc Trung Quốc

Sau thập niên 90, sự phổ biến của kinh tế thị trường đã khiến ca khúc Trung Quốc cũng phát triển rực rỡ hơn, đã cung cấp những cơ hội cho ngành thương mại âm nhạc thịnh hành phát triển. Tiêu biểu nhất là các ca khúc thịnh hành của “Tứ đại thiên vương” Hồng Kông (gồm Trương Học Hữu, Lưu Đức Hoa, Lê Minh, Quách Phú Thành) đã nổi tiếng khắp phố lớn, ngõ nhỏ, làng-xê ca sĩ, bảng xếp hạng ca khúc đã trở thành một mối trong làng âm nhạc thịnh hành. Âm nhạc ở đại lục Trung Quốc lúc này trên cơ sở tiếp thu tinh hoa âm nhạc Đài Loan, Hồng Kông và nước ngoài đã dần dần lột xác định hình và có quy mô, xuất hiện các ca khúc có thể sánh ngang với âm nhạc Đài Loan, Hồng Kông như “Hiến dâng cho tình yêu”, “Em cùng bàn”, “Một cây to”, “Người tốt cả đời bình an”... Đồng thời “Bước vào thời đại mới”, “Câu chuyện mùa xuân”, “Cao nguyên Thanh Tạng”, “Đường trời”... là một loạt ca khúc thịnh hành có giai điệu dung hòa âm hưởng nhạc dân tộc đặc sắc của Trung Hoa cũng bắt đầu bước từng bước vững chắc ra thế giới.

Sự phát triển âm nhạc thịnh hành của thế kỷ XXI càng đa nguyên hóa, càng ngày càng bắt kịp thời đại. Bất luận là Hip-Hop, R&B, Jazz, Rock mang đậm phong cách âm nhạc phương Tây thịnh hành hay mang đậm phong cách dân ca Trung Quốc, đều nhận được sự yêu mến của mọi người. Cùng với sự phát triển của kỹ thuật mạng xã hội, vận dụng kỹ thuật thu âm mới, ca khúc mạng, ca khúc doanh trại, ca khúc mỹ thanh, ca khúc dân tộc, ca khúc nguyên sinh thái đều trở thành một bộ phận tạo nên ca khúc thịnh hành ngày nay. Việc sáng tác ca khúc thịnh hành vừa dung hòa những đặc điểm giai điệu dân tộc,



Đặng Lệ Quân có ảnh hưởng lớn tới nhạc thịnh hành ở Trung Quốc



Thôi Kiến được coi là “Giáo phụ của Rock and Roll Trung Quốc”

và cũng bắt đầu tiếp thu những yếu tố âm nhạc các nước trên thế giới, tìm kiếm và hình thành phong cách của riêng mình, một thể hệ âm nhạc trẻ như Châu Kiệt Luân chẳng hạn đã ảnh hưởng sâu sắc tới thế giới âm nhạc Hoa ngữ đương đại, các ca khúc Hoa ngữ thịnh hành bắt đầu nở hoa trên khắp thế giới.

“Âm nhạc trào lưu mới” thời kỳ mới

Trung Quốc những năm 80 của thế kỷ XX sau cải cách mở cửa, giao lưu văn hóa giữa Trung Quốc và nước ngoài dần dần sôi nổi hơn, các nghệ sĩ biểu diễn nổi tiếng, nhà soạn nhạc, nhà chỉ huy nhạc trưởng và các nhóm nhạc quốc tế lần lượt tới Trung Quốc, học tập, giao lưu và biểu diễn. Vào thế kỷ XX, các ca khúc tiêu biểu của âm nhạc phương Tây và kỹ thuật, lý luận âm nhạc thông qua nhiều con đường khác nhau đi vào Trung Quốc. Các sinh viên của Học viện Âm nhạc Trung ương như Đàm Thuần, Quách Văn Cảnh, Diệp Tiểu Cương... học chuyên ngành sáng tác nhạc, sau khi tiếp xúc tác phẩm âm nhạc hiện đại phương Tây, đã tiến hành và mạo hiểm thử nghiệm đưa những kỹ năng sáng tác trường phái hiện đại vào trong cách sáng tác của mình. “Ly tao”, “Tứ trùng tấu nhạc nhị huyền – phong, nhã, tụng” của Đàm Thuần, “Thơ Trung Quốc” của Diệp Tiểu Cương, “Sơn ca” của Cù





Âm nhạc Trung Quốc



Đàm Thuần đặt nền móng cho văn hóa truyền thống Trung Quốc, sáng tác hàng loạt tác phẩm âm nhạc vang danh quốc tế

Tiểu Thông, “Ca khúc hợp tấu Violon đầu tiên” của Hứa Thư Á, đều giành được không ít giải thưởng âm nhạc. Những quan niệm, kỹ thuật mới mẻ này dần dần ngưng tụ thành hình tượng âm nhạc và gọi đó là “Âm nhạc trào lưu mới”.

Năm 1984, “Lễ hội âm nhạc các tác phẩm âm nhạc trào lưu mới” lần đầu tiên tổ chức ở Bắc Kinh, đã giới thiệu hàng loạt ca khúc như “Thổi đèn”, “Huyền thi” của Trần Di, “Du viên kinh mộng”, “Phụ, phục, phước” của Đàm Thuần, “Ánh sáng vũ trụ”, “Quảng Lăng tán” của Chu Long, “Mong dong” của Cù Tiểu Thông, “Xuyên nhai huyền tạng” của Quách Văn Cảnh, “Trăng Tây Giang” của Diệp Tiểu Cương, tập trung thể hiện sinh khí dồi dào và phong cách sáng tác mới mẻ, đầy sức sáng tạo của nhóm nhạc sĩ trẻ. Đêm nhạc “Tìm kiếm và theo đuổi” của năm 1985, tập trung diễn xuất nhiều tác phẩm mới của các nhạc sĩ trẻ sáng tác trên nhạc cụ truyền thống, trong đó “Đêm nhạc các tác phẩm sáng tác bằng nhạc cụ dân tộc của Đàm Thuần” đặc biệt thu hút sự chú ý của mọi người, hàng loạt tác phẩm của ông sáng tác linh hoạt, có nhiều thử nghiệm mới mạo hiểm về cách xử lý chất liệu và cách thể hiện âm nhạc, đối với âm nhạc

chuyên nghiệp Trung Quốc thời kỳ đầu và giữa thập niên năm 80 có ảnh hưởng nhất định, sự tìm tòi về hình thái thể hiện nhạc cụ dân tộc có ý nghĩa khai phá, cũng thu hút và khơi gợi cho con người suy nghĩ và tìm tòi trong âm nhạc.

Tháng 12 năm 1985, buổi “Đêm giao lưu tác phẩm mới của các nhạc sĩ trẻ” tổ chức tại Học viện Âm nhạc Vũ Hán, Hồ Bắc đã thu hút hơn 130 nhà âm nhạc đến từ 16 tỉnh thành, giao lưu và thể hiện hàng loạt tác phẩm tiêu biểu và tác phẩm có sức ảnh hưởng của các nhạc sĩ. Thời kỳ này, rất nhiều nhạc sĩ trẻ đều lần lượt mở đêm biểu diễn tác phẩm âm nhạc của cá nhân mình, trong đó có không ít tác phẩm đã có ảnh hưởng lớn trong một phạm vi nhất định. Sự xuất hiện của tác phẩm mới, khiến “Âm nhạc trào lưu mới” hình thành cục diện lấy Bắc Kinh, Thượng Hải làm trung tâm để phát triển, ảnh hưởng khắp miền Nam Bắc, lan ra cả nước ngoài.

Ngoài ra, các nhạc sĩ trung lão niên cũng có nhiều sự thu hoạch mới trên con đường tìm tòi sáng tác, đã có một thể hệ nhạc sĩ đi trước như: nhà soạn nhạc Chu Tiễn Nhĩ, tác phẩm tiêu biểu có “Nạp Tây nhất kỳ”, “Nhạc giao hưởng số 6”, “Nhạc giao hưởng số 8”... La Trung Dung, tác phẩm tiêu biểu có “Lội sông hái

phù dung”, “Hương thầm”... Vương Tây Lân, tác phẩm tiêu biểu có “Nhạc giao hưởng số 3”, “Nhạc giao hưởng số 4”... Kim Tương, tác phẩm tiêu biểu có “Tế Kim lăng”, nhạc Opera “Nguyên dã”... Cao Vi Kiệt, tác phẩm tiêu biểu có một sê-ri bài “Mộng”, “Thiệu”... Họ cùng với các nhạc sĩ trẻ mới nổi ở thời kỳ này cùng nhau phát triển nhanh chóng, theo chiều sâu thông qua các hoạt động tìm tòi sáng tác âm nhạc.

Từ sau những năm 80 đến nay, cùng với những biến đổi của môi trường văn hóa xã hội Trung Quốc, càng ngày càng có nhiều nhà âm nhạc chuyên nghiệp có cơ hội bước ra ngoài nước, vươn ra thế giới. Nhà soạn nhạc chuyển trọng tâm của hoạt động sáng tác lên sân khấu



Nhà soạn nhạc Quách Văn Cảnh





Âm nhạc Trung Quốc

quốc tế, mở rộng không gian âm nhạc Trung Quốc mới. Các tác phẩm âm nhạc Trung Quốc hiện đại dần dần được quốc tế hóa, phong cách riêng của các nhà soạn nhạc Trung Quốc cũng dần dần được hình thành. Trong quá trình phát triển “Âm nhạc trào lưu mới” cũng bắt đầu tìm tòi cách quay về với truyền thống dân tộc, thử dùng kỹ thuật hiện đại hóa để tìm tòi tinh thần nội hàm trong văn hóa lịch sử Trung Quốc. Đặc điểm chủ yếu của sáng tác “Âm nhạc trào lưu mới”, một là vay mượn và dung hòa kỹ thuật sáng tác âm nhạc hiện đại phương Tây thế kỷ XX, hai là kết hợp âm nhạc truyền thống với thủ pháp âm nhạc hiện đại, từ dân ca, nhạc cụ dân gian, vũ đạo dân gian, hí kịch và hát nói để tìm kiếm linh cảm sáng tác, áp dụng thủ pháp sáng tác âm nhạc hiện đại phương Tây vừa mang phong cách dân tộc sâu sắc lại là những tác phẩm “Âm nhạc trào lưu mới” hiện đại; ba là phát triển “Dân nhạc hiện đại”, nâng cao kỹ thuật biểu diễn dân nhạc và nâng cao khả năng biểu diễn, ví dụ “Tổ khúc Tây Bắc”, “Nam hương tử” của Đàm Thuần; “Hai ca khúc Điển Tây thổ phong”, “Núi sấu vắng” của Quách Văn Cảnh; “Thương”, “Hồi đáp xa xôi” của Dương Thanh, “Tam tiểu” của Trần Kỳ Cương; “Hương thơm” của Chu Tiễn Nhĩ; “Không cốc lưu thủy” của Chu Long.

Ngoài các nhạc sĩ được nhắc tới trên đây, còn có nhiều nhạc sĩ ưu tú khác nữa như Lương Lôi, Trương Đại Long, Dương Lập Thanh, Hà Huấn Điển, và Trần Vĩnh Hoa, Hoàng An Luân... của Đài Loan, Hồng Kông. Hai mươi năm qua tính từ những năm 80 của thế kỷ XX đến nay, những nhạc sĩ ở ba thế hệ già, trung, thanh luôn kiên trì vận dụng kỹ thuật âm nhạc hiện đại để sáng tác “Âm nhạc trào lưu mới” Trung Quốc. Trung Quốc của thế kỷ XX là một đất nước trải qua nhiều khó khăn, dần dần hướng tới cải cách mở cửa, còn “Âm nhạc trào lưu mới” Trung Quốc của thế kỷ XXI cũng đang dần va chạm, giao thoa với văn hóa âm nhạc phương Tây và bước ra thế giới, dần trưởng thành hơn.

QUÁ TRÌNH HỘI NHẬP, GIAO LƯU

Giao lưu âm nhạc Trung Quốc – nước ngoài





Âm nhạc Trung Quốc

Trên dòng sông lịch sử lâu dài, sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc đối với văn hóa âm nhạc thế giới đã có nhiều cống hiến, đồng thời trong quá trình phát triển của bản thân mình cũng tiếp thu và dung hòa, hội nhập một lượng lớn âm nhạc ngoại lai. Sự giao lưu âm nhạc Trung Quốc và nước ngoài trải dài từ hơn 2.000 năm từ những giao lưu của dân tộc Hoa Hạ và các dân tộc, đến sự giao lưu của các quốc gia trong khu vực Đông Nam Á, Trung Á, thậm chí giao lưu với các nước ở khu vực châu Âu, châu Mỹ và cả thế giới. Quá trình giao lưu hội nhập đó chủ yếu biểu hiện ở hai phương diện: Một là sự xúc tiến của âm nhạc nước ngoài đối với âm nhạc Trung Quốc, hai là truyền bá của âm nhạc Trung Quốc ra nước ngoài.

Bắt đầu nói từ “Luật quản” từ phía tây Hoa Hạ

Sự giao lưu âm nhạc của người Hoa Hạ cổ đại Trung Quốc với các dân tộc khác, có thể tìm thấy trong những ghi chép của “Lã Thị Xuân Thu. Cổ nhạc”, Hoàng Đế đã giao trách nhiệm cho “Linh Luân tạo luật lỗ”, tức là dùng trúc chế thành mười hai ống luật phát ra mười hai âm tạo ra âm nhạc. Thế là Linh Luân bắt đầu từ nơi có tên là Hoa Hạ và đi về phía tây, đến sườn Bắc núi Côn Lôn, lấy trúc trong sơn động. Linh Luân đến phía tây Hoa Hạ, cuối cùng đến một đất nước cổ ở phía tây cao nguyên Pamir, là vùng đất phía bắc của Afghanistan, ngày nay hoặc có giả thuyết nói rằng đó là vùng đất phía đông nam của tỉnh Cam Túc ngày nay thuộc địa phận Trung Quốc, quan điểm của giới học thuật trong và ngoài nước còn chưa giống nhau. Nhưng ghi chép này có nói rõ, hơn 4.000 năm trước, khu vực Trung nguyên với nền kinh tế, văn hóa phát triển đã trở thành trung tâm văn hóa âm nhạc Trung Quốc, thời kỳ Hạ, Thương, Chu, các dân tộc ở vùng Trung nguyên ngừng giao lưu âm nhạc với các dân tộc ở xung quanh khác, là điều không phải bàn cãi.

Đến thời kỳ Tây Hán của thế kỷ II trước Công nguyên, Trương Khiên 2 lần đi sứ sang Tây Vực, lần đầu

Con đường tơ lụa

Con Đường Tơ Lụa, gọi tắt là “Đường Tơ”, con đường do Trương Khiên thời Tây Hán (202 TCN - 138) đi sứ, sang Tây Vực khai phá ra, điểm xuất phát của con Đường Tơ Lụa là ở Trường An (nay là Tây An) thời Đông Hán thì điểm xuất phát ở Lạc Dương. Đi qua Cam Túc, Tân Cương, đến Trung Á, Tây Á, và thông với đất liền các quốc gia ở Địa Trung Hải. Do con đường này chủ yếu vận chuyển hàng hóa là tơ lụa, là hàng hóa có sức ảnh hưởng lớn nhất khi đó, nên được gọi là “Con Đường Tơ Lụa”. Hướng đi cơ bản được định vào thời Đông Hán và Tây Hán, bao gồm ba tuyến đường chính là Nam đạo, Trung đạo, Bắc đạo, là con đường giao thông thương mại bắc qua đại lục Âu - Á, thúc đẩy quan hệ giao lưu, hợp tác hữu nghị giữa Trung Quốc và các nước Âu, Á, Phi.

Con đường tơ lụa trên biển

Chỉ con đường giao thông trên biển giữa các nước trên thế giới và Trung Quốc. Thời kỳ Hán Vũ Đế, tơ lụa Trung Quốc ngoài thông qua đường bộ rộng lớn vận chuyển tới Trung Á, Tây Á, và châu Phi, châu Âu ra, cũng thông qua con đường trên biển này không ngừng tiêu thụ hàng hóa tới các quốc gia khác nhau trên thế giới. Sau này gồm sứ nổi tiếng Trung Quốc cũng theo con đường trên biển này tới các nước, hương liệu của phương Tây cũng theo con đường này vào Trung Quốc. Do đó, các học giả gọi con đường giao dịch trên biển của phương Đông và phương Tây này là con đường tơ lụa trên biển.



Hang thứ 296 trong hang Mạc Cao, Đôn Hoàng, có vẽ lại cảnh giao lưu, buôn bán qua lại của đoàn thương gia trên “Con Đường Tơ Lụa” cổ đại

đã xây dựng được mối quan hệ giao lưu trực tiếp giữa Trung Quốc và các nước phía tây Trung Quốc. Từ đó về sau, ca nhạc, vũ đạo và nhạc cụ các nước Trung Á, Tây Á thông qua “Con Đường Tơ Lụa” dần dần du nhập vào khu vực Trung nguyên, thêm màu sắc tươi mới cho âm nhạc Hoa Hạ vùng Trung nguyên.

Thời kỳ Nam triều thế kỷ IV, âm nhạc Thiên Trúc Ấn Độ du nhập vào Trung Quốc. Các vị sư dùng lời hát để thu hút quần chúng, tuyên truyền giáo lý. Trong quá trình này, nhà sư Trung Quốc đã dịch “Phật khúc Phạn âm¹” thành tiếng Hán, đổi sang dùng giai điệu của Trung Quốc để hát. Bắt đầu từ thời Bắc Ngụy (386 - 534), âm nhạc Quy tư Tây Vực thịnh hành ở khu vực Trung nguyên, những điều này đều đặt nền móng vững chắc cho sự phát triển của yến nhạc đời Tùy - Đường. Trong hơn 300 năm, 2 đời Tùy - Đường, sự giao lưu âm nhạc Trung Quốc đã đạt đến mức phổ biến chưa bao giờ có. “Con Đường Tơ Lụa” trên bộ thông qua Tây Vực mở rộng sang phía tây tới đại lục châu Âu, Cơ đốc giáo châu Âu truyền vào Trung Quốc

1 Những bài kinh Phật được dịch sang tiếng Hán trên cách phát âm, âm điệu của tiếng Phạn





Âm nhạc Trung Quốc

từ đầu đời Đường, và bài hát ca tụng của cơ đốc giáo cũng du nhập vào đó; Cùng với “Con đường tơ lụa trên biển” của Trung Quốc được lưu thông, các nước láng giềng phía đông Trung Quốc là Nhật Bản và Triều Tiên cũng qua lại tấp nập. Trong “Thất bộ nhạc”, “Cửu bộ nhạc” và “Thập bộ nhạc” của Tùy, Đường đã vận dụng và dung hòa âm nhạc của các nước như: nhạc An Quốc, nhạc Thiên Trúc, nhạc Cao Ly, nhạc Phù Nam, đồng thời phát triển và sáng tạo thêm, đã trở thành tác phẩm âm nhạc ca múa của Trung Quốc.

Những ảnh hưởng do âm nhạc Ấn Độ du nhập vào Trung nguyên, được tập trung thể hiện trong “Khúc áo xiêm lông vũ” của Đường Huyền Tông sáng tác. Theo truyền thuyết, Đường Huyền Tông vào những năm niên hiệu Khai Nguyên (713 - 741) đã 3 lần leo lên dịch quán Tam Hương, nhìn sang núi Nữ Nhi đã tưởng tượng và sáng tác bài “Khúc áo xiêm lông vũ”, viết được một nửa thì dừng lại, sau này đúng lúc gặp Đô đốc Tây Lương Phủ Dương Kính Thuật dâng lên “Khúc Bà La Môn” của Ấn Độ, Đường Huyền Tông cảm thấy nó và ca khúc mình đang viết có điểm tương hợp, liền thêm dùng ca khúc “Khúc Bà La Môn” làm chất liệu và hoàn thành ca khúc của mình.

Cơ đốc giáo truyền vào Trung Quốc từ đầu đời Đường, có tấm bia “Đại Tấn cảnh giáo lưu hành Trung Quốc bia” làm chứng. “Đại Tấn” chỉ đế quốc La Mã, “Cảnh giáo” chỉ một nhánh của cơ đốc giáo, tức là phái Nestorius. Bài tán tụng cơ đốc giáo truyền bá đến giáo hội Nestorius ở Ba Tư vào thế

御製律呂正義
編續
卷一
八形號配合音節
哭

八形號配合音節
全準之紀八形號者得分奇零難於計
算姑置不論其大半準之八形號所屬
之音配合遲速長短之節其間自有高
低上下之宜按其所宜而品第之則理
一貫而諸法備焉爰設四圖分爲最高
聲高聲中聲下聲之四層俱以豎畫界
爲八分將四聲所宜之音各列於本層
每層皆準八度故最下第一層止書一
倍長形號其音爲下聲其分準八度乃
爲上三層之基蓋爲其一層可以兼上
三層每層之幾多形號也其上二層用
小速形號者多故其音宜最高高二聲
至於音之或上或下彼此接連是以一
分內或用一形號或用二三形號或用
四五以至極多形號蓋爲其音節急而
得分小也其自下而上第二層則用中
分相近形號故其音亦爲中聲是以一

Phần tiếp theo của “Luật Lã chính nghĩa”, là tác phẩm giới thiệu kiến thức nhạc lý châu Âu sớm nhất

kỷ VIII, cũng chính vào thời gian này giáo hội này truyền đến Trung Quốc, Những bài tán tụng âm nhạc cơ đốc giáo này đã trở thành cột mốc trong lịch sử giao lưu âm nhạc Trung – Tây.

Sau khi nhà Thanh thành lập, giáo sĩ các nước đến Trung Quốc tăng lên rất nhiều, liên tục mang tới nhiều bài thánh ca và các nhạc cụ phương Tây, nhưng do phạm vi truyền bá còn bị hạn chế mà chưa ảnh hưởng tới toàn xã hội. Bài miêu tả đầu tiên của người Trung Quốc về nhạc cụ phím dây của phương Tây thì đã có từ năm 1601, Năm đó, Matteo Ricci lần thứ hai đến Bắc Kinh, trong các món quà dâng lên cho hoàng đế có “Một chiếc đàn Tây”, người đời sau gọi là đàn Tây dương (Nhã cầm, Phiên cầm, đàn Sợi sắt, Thiên cầm) thuộc các loại đàn Piano cổ dạng dây của châu Âu khi đó.

Đầu thế kỷ XX bắt đầu hưng thịnh về “Âm nhạc học đường”, có tác dụng quan trọng với việc phục hưng âm nhạc thời cận đại Trung Quốc. Năm 1902, Thẩm Tâm Công tổ chức “Âm nhạc giảng tập hội” ở Tokyo, đồng thời viết lại lời cho một số ca khúc thịnh hành ở Âu Mỹ và Nhật Bản, trở thành ca khúc mới. Năm 1904, triều đình nhà Thanh chuẩn tấu thực thi “Chương trình tấu định học đường”, do đó có nhiều trường học đã bắt đầu có thêm môn “Nhạc ca”.

Cùng với sự phát triển của âm nhạc học đường, các hình thức âm nhạc phương Tây, như hát, Phong cầm, Piano, Violon đều được giới thiệu và truyền bá. Nốt nhạc, cách ghi nhạc bằng năm dòng kẻ và nhạc lý cơ bản của phương Tây dần dần được con người nắm vững. Năm dòng kẻ đã truyền vào Trung Quốc từ sớm vào thời Khang Hi, nhưng thực sự phổ cập vào thế kỷ XIX. Ngoài ra, sách vở giới thiệu âm nhạc cơ bản của phương Tây như “Nhạc điển đại chương”, “Khái luận nhạc lý”, “Hòa nhạc học”... cũng được xuất bản nhiều.

Sau khi Trung Hoa Dân Quốc thành lập năm 1912, đưa môn “Nhạc ca” vào môn bắt buộc trong trường trung, tiểu học; việc học hát trong nhà trường trở thành một trào lưu thời thượng trong cuộc sống văn hóa xã hội đương thời. Nội dung của âm nhạc học đường chủ yếu phản ánh nhu cầu chính trị, những tư tưởng yêu nước như “Học tập, tiến bộ, văn minh”, “Nước giàu binh mạnh”, “Mong muốn được sống tồn, cứu người khỏi diệt vong”... Âm nhạc học đường đã bước đầu cơ bản hình thành được một tập thể quần chúng yêu thích ca hát ở Trung Quốc và đã đào tạo ra một thế hệ nhân tài trong giáo dục âm nhạc quốc dân.

Âm nhạc học đường sớm nhất chỉ là áp dụng cách sáng tác viết lời vào giai điệu đã có của Âu Mỹ và Nhật Bản. Lý Thúc Đồng vào năm 1906 ở Nhật Bản đã xuất bản tạp chí âm nhạc sớm nhất Trung Quốc “Tạp chí âm





Âm nhạc Trung Quốc

nhạc nhỏ", dẫn đầu sáng tác ba bộ tác phẩm hợp xướng "Xuân du" sớm nhất thời cận đại, viết lời cũng nhanh chóng trở thành công việc sáng tác của các nhạc sĩ dân tộc.

Âm nhạc Trung Quốc và âm nhạc phương Tây thực sự dung hòa với nhau từ sau cuộc vận động "Ngũ tứ" năm 1919. Thời kỳ "Ngũ tứ", tầng lớp tư tưởng văn hóa Trung Quốc đã từng nổ ra một cuộc thảo luận lâu dài về văn hóa Trung - Tây, lần thảo luận này người Trung Quốc đã có những nhận thức nhất định về giá trị văn hóa âm nhạc phương Tây. Bắt đầu từ năm 1920, Trung Quốc dần dần xây dựng và thiết lập những cơ quan giáo dục âm nhạc chuyên nghiệp, nhiệm vụ chủ yếu là tiếp thu những kỹ thuật, kiến thức âm nhạc phương Tây, thúc đẩy âm nhạc Trung Quốc học hỏi, giao lưu văn hóa âm nhạc phương Tây.

Mặt khác, những nhạc sĩ nước ngoài đến Trung Quốc giảng dạy âm nhạc, trong việc truyền bá văn hóa âm nhạc phương Tây có Aaron Avshalomoff người nước Nga, gốc Do Thái là một trong những đại diện kiệt xuất đó. Năm 1914, ông tới Trung Quốc, bắt đầu từ những năm 20 ông bắt đầu sáng tác hàng loạt tác phẩm âm nhạc có phong cách dân tộc Trung Quốc. Chẳng hạn như dựa vào câu chuyện truyền thuyết của Trung Quốc và giai điệu hí khúc truyền thống để sáng tác ra bài Opera "Quan âm", Ca kịch "Cầm tâm ba quang"...

Năm 1934, cuộc thi sưu tầm tác phẩm Trung Quốc do nhà soạn nhạc người Nga Nikolai Nicolaevich Cherepni khởi xướng, Hạ Lục Đình còn là sinh viên học viện âm nhạc khi đó đã dùng cách dựa trên giai điệu quen thuộc để làm mới và sáng tác ra một ca khúc đàn Piano đậm chất dân tộc, đó là bài "Mục đồng sáo ngắn", giành giải nhất. Nó thể hiện đầy đủ sự kết hợp hoàn mỹ về tư duy trong âm nhạc Trung Quốc và phương Tây.

Về mặt tiếp nhận văn hóa âm nhạc ngoại lai, phát triển âm nhạc Trung Quốc mới, có nhiều nhạc sĩ đã nỗ lực tìm tòi sáng tạo không mệt mỏi. Trong đó, Triệu Nguyên Nhậm có tiến hành thử nghiệm hòa thanh giai điệu ca khúc "theo trường phái Trung Quốc" và "Trung Quốc hóa", Lưu Thiên Hoa trong khi "hợp tác và dung hòa hai dòng âm nhạc phương Đông và phương Tây đã tạo ra một con đường mới", Hoàng Tự thì đề xướng đi theo "con đường âm nhạc quốc dân", Mã Tư Thông thì nỗ lực sáng tạo "dòng nhạc trong nước càng mới mẻ, và có cá tính riêng", còn có cả một thể hệ khai sáng phong cách âm nhạc mới như Nhiếp Nhĩ, Tiễn Tinh Hải... nữa.

Sau năm 1949, sự phát triển của văn hóa âm nhạc Trung Quốc bước vào một thời kỳ mới. Thời kỳ đầu xây dựng đất nước, giao lưu văn hóa âm nhạc Trung Quốc với nước ngoài chủ yếu hạn chế ở một số ít các nước xã



Ngày 23/6/2001, ba giọng nam cao của thế giới là Pavarotti, Plácido Domingo, José Carreras tụ họp ở Cố Cung, Bắc Kinh cùng biểu diễn

hội chủ nghĩa, từ Âu Mỹ chuyển sang Liên Xô cũ và Đông Âu. Sự giao lưu này có những hạn chế rất lớn, đã từng kiểm chế sự phát triển của âm nhạc Trung Quốc. Thời kỳ “Cách mạng văn hóa” năm 1966 – 1976, mối liên hệ giữa Trung Quốc và thế giới bị đứt đoạn, sự giao lưu âm nhạc với các nước phương Tây dừng lại khoảng chục năm.

Mà lúc đó, sự phát triển của âm nhạc thế giới đã bước vào thời kỳ đa nguyên hóa, có nhiều trường phái âm nhạc và phương pháp kỹ thuật như serial music, âm nhạc điện tử, âm nhạc cụ thể, âm nhạc ngẫu nhiên, và âm nhạc thịnh hành xuất hiện liên tục.

Năm 1978, Trung Quốc sau cải cách mở cửa, sự giao lưu âm nhạc Trung – Ngoại cũng bắt đầu một chương mới. Một mặt, nhiều nhà âm nhạc và nhóm nhạc nổi tiếng thế giới liên tục đến Trung Quốc biểu diễn, thể hiện phong cách âm nhạc khác nhau giữa các nước; Mặt khác, Trung Quốc tiến hành dịch và xuất bản một lượng lớn sách báo liên quan tới lý luận âm nhạc nước ngoài, nhập nhiều nhạc phổ, đĩa hát và băng đĩa, gửi học sinh đi du học, mời chuyên gia nước ngoài đến Trung Quốc giảng bài, tổ chức hội nghị học thuật âm nhạc mang tính quốc tế, tăng cường giao lưu trao đổi thông tin với nước ngoài.

Cùng với sự phát triển không ngừng của kinh tế, việc tổ chức Festival âm nhạc cũng được mọi người coi trọng. Festival âm nhạc không chỉ là





Âm nhạc Trung Quốc

ngày lễ của người yêu nhạc mà còn là buổi tiệc giao lưu lẫn nhau giữa các nhà âm nhạc với nhau. Ở Bắc Kinh, Quảng Châu, Thượng Hải,... Festival âm nhạc quốc tế hàng năm, Festival âm nhạc châu Á,... không chỉ mang lại cho người yêu nhạc bữa tiệc âm nhạc hay mà còn thúc đẩy sự phát triển và truyền bá âm nhạc. Đến nay 11 kỳ Festival âm nhạc quốc tế tại Bắc Kinh đã được tổ chức thành công, không những mang lại những màn biểu diễn hấp dẫn của nhiều nghệ sĩ và nhóm nhạc quốc tế cho người xem, mà còn thúc đẩy mạnh mẽ sự phát triển nhạc giao hưởng dân tộc Trung Quốc, giới thiệu hơn 10 tác phẩm sáng tác âm nhạc trong đó bao gồm “3 ca khúc nữ anh hùng” của nhà soạn nhạc nổi tiếng Quách Văn Cảnh. Về phương diện giáo dục âm nhạc, và thúc đẩy công tác tổ chức âm nhạc công ích, Festival âm nhạc quốc tế Bắc Kinh cũng góp nhiều công sức, không ngừng tổ chức các buổi âm nhạc thiếu nhi và âm nhạc công ích miễn phí, cổ vũ thanh thiếu niên học nhạc. Là một đại tiệc âm nhạc tầm cỡ quốc tế, Festival âm nhạc quốc tế Bắc Kinh đã có những cống hiến to lớn nhằm thúc đẩy và giao lưu nghệ thuật âm nhạc của thế giới, thúc đẩy sự truyền bá và phát triển của âm nhạc Trung Quốc.



Festival âm nhạc quốc tế Bắc Kinh lần thứ 12 năm 2009, nghi thức khai mạc biểu diễn vở Opera kinh điển “Macbeth”

Truyền bá âm nhạc Trung Quốc ra ngoài thế giới

Yến nhạc của thời Tùy, Đường, sau khi được truyền sang các nước châu Âu đã có những ảnh hưởng sâu xa. Đầu đời Đường, Triều Tiên cử lưu học sinh sang nhà Đường học tập và sau này liên tục cử sang không ngừng. Đến đầu thế kỷ XII, âm nhạc Triều Tiên chia làm hai loại là “Đường nhạc” và “Hương nhạc”. Nhạc cụ Đường nhạc đều giống với Trung Quốc, rõ ràng là do âm nhạc mà Trung Quốc truyền ra. Còn nhạc cụ của Hương nhạc có sự khác biệt với nhạc cụ Trung Quốc, chủ yếu là sự sáng tạo của người Triều Tiên.

Trung Quốc và Nhật Bản sát cạnh nhau, sự giao lưu văn hóa cũng có lịch sử lâu đời. Thời kỳ Tùy - Đường (khoảng giữa thế kỷ thứ VII) sự giao lưu



Đoàn nhạc dân tộc Hoa Hạ mấy năm gần đây biểu diễn sôi nổi

văn hóa Trung - Nhật có sự cao trào từ trước đến giờ, đặc biệt là đời Đường, Nhật Bản đã nhiều lần cử người đi sứ sang nhà Đường để học tập văn hóa của Trung Quốc, và từ nhà Đường mang về nhiều nhạc phổ, nhạc cụ quý giá. Lưu học sinh Nhật Bản Kibi no Makibi đến Trung Quốc vào năm 716, ông lưu lại ở Trung Quốc học tập 18 năm, khi về nước mang theo một bộ luật quân, 10 cuốn “Nhạc thư yếu lược”, giúp cho âm nhạc Trung Quốc bắt đầu được truyền bá ở Nhật Bản. Năm 702, Nhật Bản còn mô phỏng cơ chế âm nhạc đời Đường thiết lập ra cơ quan quản lý âm nhạc chuyên môn “Nhã nhạc liêu”. Âm nhạc Nhật Bản trong quá trình phát triển đã dung hòa nhiều nhân tố văn hóa âm nhạc Trung Quốc. Yến nhạc nhà Đường, sau khi du nhập vào Nhật Bản rất được coi trọng, dung hòa trở thành “Nhã nhạc” của Nhật Bản. Ngày nay, thứ âm nhạc này đã trở thành một đặc trưng quan trọng của âm nhạc đất nước Nhật Bản. Trong Chính Thương viện của Chùa Todaiji ở cố đô Nara của Nhật Bản, còn lưu giữ một loạt nhạc cụ đời Đường được Nhật Bản coi là quốc bảo, có đàn Hoa văn Kim ngân, Tì bà năm dây gỗ tử đàn dát vỏ ốc, Khúc hạm Tì bà, đàn Không hầu...

Bước vào thế kỷ XX, những lần ra nước ngoài biểu diễn của đại sư kịch Mai Lan Phương cũng nhận được sự đón nhận của mọi người. Trong hai năm 1919 và 1924 được hai lần mời tới Nhật Bản giao lưu và biểu diễn, khiến nghệ thuật hí kịch Trung Quốc có được sự truyền bá nhất định ở Nhật Bản. Ông đã từng cùng với diễn viên nổi tiếng của Nhật Bản là Onoe Baikô, Nakamura Jakuemon cùng biểu diễn trên sân khấu.





Âm nhạc Trung Quốc



Những năm 30 của thế kỷ XX, đại sứ kinh kịch Mai Lan Phương ăn mặc chỉnh tề chụp ảnh lưu niệm trước khi đi diễn xuất ở nước ngoài

Năm 1930, Mai Lan Phương được mời sang Mỹ, trong vòng hơn nửa năm, ông đã đến Seattle, Chicago, Washington, San Francisco, Los Angeles, biểu diễn các vở kịch “Đả ngư sát gia”, “Vịnh sông Phần”, “Quý phi say rượu”, “Bá vương biệt cơ”, “Hằng nga bồn nguyệt”, “Thiên nữ rải hoa”,... và đã gặp gỡ giao lưu với nhà hí kịch Bella, Starck. Yacht, nhà nghệ thuật điện ảnh Chaplin, nhà nghệ thuật vũ đạo Louise. Danie.

Ở Trung Quốc đương đại, đặc biệt là sau cách mạng văn hóa, hoạt động giao lưu âm nhạc Trung – Ngoại càng ngày càng nhiều. Không chỉ nhiều nhà âm nhạc nổi tiếng và các nhóm nhạc đến Trung Quốc biểu diễn giao lưu mà nhiều lưu học sinh nước ngoài có hứng thú với âm nhạc Trung Quốc cũng đến Trung Quốc để chuyên học về nhạc cụ biểu diễn Trung Quốc. Càng ngày càng nhiều nhà nghệ thuật Trung Quốc bước ra nước ngoài để trình diễn âm nhạc Trung Quốc. Mùa xuân năm 1998, đoàn nhạc dân tộc trung ương lần đầu tiên tổ chức tại



Lý Vân Địch, người Trung Quốc đầu tiên giành giải vàng cuộc thi Piano Chopin



Lang Lãng, một nghệ sĩ Piano trẻ tuổi được vinh danh quốc tế





Âm nhạc Trung Quốc



Nghệ sĩ biểu diễn Nhị hổ Tống Phi biểu diễn bài “Thanh minh thượng hà đồ” tại Nhà hát Tân Quốc Lập, Tokyo, Nhật Bản

Wiener Musikverein của Vienna “Hội nhạc xuân năm Dẫn âm nhạc dân tộc Trung Quốc” đã tạo nên tiếng vang lớn, liên tục 10 năm sau đó, đoàn nhạc dân tộc Trung Quốc đều tổ chức “Hội âm nhạc dân tộc mùa xuân Trung Quốc” ở tòa Wiener Musikverein.

Họ không những mang theo âm nhạc dân tộc Trung Quốc mà đồng thời còn dùng nhạc cụ Trung Quốc để biểu diễn ca khúc của Johann Strauss và những tác phẩm khác mang phong cách Austria. Năm 2003, Tống Tổ Anh là ca sĩ nổi tiếng Trung Quốc đầu tiên tổ chức buổi diễn âm nhạc độc xướng tại tòa Wiener Musikverein của Vienna. Sau đó là Đới Ngọc Cường, Yêu Hồng, Trịnh Vĩnh, Đàm Tinh, Vương Doanh... cũng lần lượt biểu diễn ở đó. Năm 2008, buổi nhạc mừng năm mới do Đoàn yêu nhạc Vienna tổ chức hằng năm mời nghệ sĩ Piano Trung Quốc Lang Lang làm khách mời đặc biệt, giới thiệu với toàn thể người yêu nhạc thế giới ca khúc “Người Trung Quốc Galop” của Johann Strauss, còn Đoàn yêu nhạc Vienna kể từ năm 2003, biểu diễn lại ca khúc này trong đêm

Con đường tơ lụa âm nhạc

Năm 1998, nghệ sĩ biểu diễn Cello nổi tiếng thế giới Mã Hựu Hựu đã kế hoạch xây dựng “Con đường tơ lụa âm nhạc” phi lợi nhuận. Mười năm qua, ông khai quật được nhiều nhà âm nhạc dân tộc ưu tú ở nhiều quốc gia, dùng Cello của mình cùng biểu diễn với Tì bà và sáo Trung Quốc, Xích bát của Nhật Bản, trống cổ của Ấn Độ, đồng thời cũng giới thiệu các tác phẩm xuất sắc của họ tới thính giả phương Tây, là “con đường tơ lụa” thể hiện tinh túy âm nhạc của các quốc gia, trở thành một thương hiệu đẳng cấp của âm nhạc thế giới.



Nghệ sĩ Violon Celle Hoa kiều Mã Hữu Hữu

nhạc mừng năm mới, chỉ vì muốn bày tỏ lời cảm ơn đến Ban tổ chức Olympic sắp tổ chức ở Trung Quốc. Tại tòa cung điện âm nhạc vừa cổ kính vừa hiện đại này không ngừng vang lên những khúc hát mang phong cách và “Trào lưu Trung Quốc”.

Thế kỷ XXI và thời đại thông tin phát triển nhanh chóng, các nước trên thế giới liên hệ với nhau về mọi mặt ngày càng mật thiết, văn hóa âm nhạc dần dần phát triển theo hướng quốc tế đa dạng hóa. Dòng nhạc trang nhã cổ điển đại diện cho văn minh phương Tây xưa nay, giờ đây đang phải hứng chịu một cơn sốt “Nhạc phong cách Trung Quốc”. Trong số những nhạc sĩ, nghệ thuật gia du học hoặc định cư ở nước ngoài, xuất hiện không ít nghệ sĩ biểu

diễn và nhà soạn nhạc được vinh danh quốc tế. Chẳng hạn như nghệ sĩ Violon Celle Hoa kiều Mã Hữu Hữu, dựa trên kỹ năng biểu diễn, và kinh nghiệm sân khấu phong phú cùng với tinh thần tìm tòi sáng tạo không mệt mỏi, đã giành được sự đón nhận của thính giả trên khắp thế giới. Ông đã thu hơn 50 đĩa hát, và 13 lần giành giải GRAMMY AWARDS. Ngoài ra ông còn lập ra kế hoạch âm nhạc “Con đường tơ lụa”, không ngừng tìm kiếm nhân tài âm nhạc và tác phẩm âm nhạc xuất sắc. Ngoài biểu diễn, ông còn tích cực hoạt động giáo dục âm nhạc, liên tục cổ vũ thanh thiếu niên tiếp xúc với âm nhạc, còn hi vọng họ tham gia sáng tác. Nghệ sĩ Violon người Hoa ở Mỹ Lữ Tư Thanh là người phương Đông đầu tiên giành giải thưởng nghệ thuật Violon cao nhất, đó là giải vàng trong cuộc thi Violon Italia Paganini. Người nghệ sĩ Violon kiệt xuất của Trung Quốc này được tạp chí âm nhạc uy tín quốc tế “The Strad” phong là “Thiên tài hiếm gặp”, với kỹ thuật biểu diễn tinh xảo, cảm nhận và có nhiều cảm hứng trong âm nhạc, đã chinh phục khán giả toàn thế giới. Còn Đàm Thuần, người được giới âm nhạc gọi là “Quý tài”, lại nhờ vào phối nhạc cho bộ phim “Ngọa hổ tàng long” mà giành được giải thưởng sáng tác nhạc hay nhất trong giải Oscar lần thứ 73. Đồng thời ông còn được “Thời báo New York” bình





Âm nhạc Trung Quốc

chọn là một trong “10 Nghệ sĩ âm nhạc quan trọng nhất trong nhạc đàn Quốc tế”, và năm 1999 giành giải thưởng sáng tác Grammy cho ca kịch “Marco polo”. Lang Lang là người đầu tiên hợp tác lâu dài với các nhóm nhạc hàng đầu trên khắp năm châu của Berlin, Vienna, châu Mỹ, là nghệ sĩ Piano Trung Quốc đã tổ chức liveshow biểu diễn độc tấu Piano trên khắp tất cả các nhà hát nổi tiếng trên thế giới. Tài hoa âm nhạc của Lang Lang cùng tính cách nhiệt tình sôi nổi hòa quyện với nhau, khiến anh trở thành người đại diện lý tưởng nhất cho âm nhạc cổ điển và là thần tượng trong lòng của nhiều khán giả trẻ. Nhiều nghệ sĩ âm nhạc cũng được vinh danh quốc tế gồm Tiết薇, Lý Vân Địch, Lý Truyền Vận... Những nghệ sĩ, nhạc sĩ với những thành tựu nổi trội, hoạt động sôi nổi trên làng nhạc quốc tế, đã đại diện cho một nền âm nhạc mới, một sức mạnh mới, thể hiện sự tự tin và ung dung của dân tộc Trung Hoa cho thế giới được biết.

PHỤ LỤC

Bảng tóm tắt niên đại lịch sử Trung Quốc

Thời đại đồ đá cũ	Khoảng 170 vạn năm - 1 vạn năm trước
Thời đại đồ đá mới	Khoảng 1 vạn năm - 4000 năm trước
Hạ	Năm 2070 - năm 1600 TCN
Thương	Năm 1600 - năm 1046 TCN
Tây Chu	Năm 1046 - năm 771 TCN
Xuân Thu	Năm 770 - năm 476 TCN
Chiến Quốc	Năm 475 - năm 221 TCN
Tấn	Năm 221 - năm 206 TCN
Tây Hán	Năm 206 TCN - năm 25
Đông Hán	Năm 25 - năm 220
Tam Quốc	Năm 220 - năm 280
Tây Tấn	Năm 265 - năm 317
Đông Tấn	Năm 317 - năm 420
Nam Bắc triều	Năm 420 - năm 589
Tùy	Năm 581 - năm 618
Đường	Năm 618 - năm 907
Ngũ đại	Năm 907 - năm 960
Bắc Tống	Năm 960 - năm 1127
Nam Tống	Năm 1127 - năm 1279
Nguyên	Năm 1206 - năm 1368
Minh	Năm 1368 - năm 1644
Thanh	Năm 1616 - năm 1911
Trung Hoa Dân Quốc	Năm 1912 - năm 1949
Nước Cộng hòa Nhân dân Trung Hoa	Thành lập năm 1949

ÂM NHẠC

Trung Quốc

Tác giả : **CẬN TIỆP**

Người dịch : **ThS. TRƯƠNG LỆ MAI**
NGUYỄN THỊ TRANG

Hiệu đính và viết Lời giới thiệu : **TS. TRƯƠNG GIA QUYỀN**

(Trưởng Bộ môn Thực hành tiếng Trung Quốc
Khoa Ngữ văn Trung Quốc - Trường Đại học KHXH & NV
Đại học Quốc gia TP. HCM)

Chịu trách nhiệm xuất bản:

Giám đốc - Tổng Biên tập

NGUYỄN THỊ THANH HƯƠNG

Biên tập : **LÊ THỊ HỒNG LAM**

NHÀ XUẤT BẢN TỔNG HỢP THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

62 Nguyễn Thị Minh Khai, Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh

ĐT: (08) 38 296 764 - 38 256 713 - 38 247 225

Fax: 84.8.38222726 - Email: tonghop@nxbhcm.com.vn

Website: **www.nxbhcm.com.vn** - Sách điện tử: **www.sachweb.vn**

NHÀ SÁCH TỔNG HỢP 1

62 Nguyễn Thị Minh Khai, Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh ♦ **ĐT: 38 256 804**

NHÀ SÁCH TỔNG HỢP 2

86 - 88 Nguyễn Tất Thành, Quận 4, Thành phố Hồ Chí Minh ♦ **ĐT: 39 433 868**

XNĐKXB số: 300-13/CXB/43-30/THTPHCM cấp ngày 13/3/2013

QĐXB số: 1323/QĐ-THTPHCM-2013 ngày 18/10/2013

ISBN: 978 - 604 - 58 - 0442 - 1

Nộp lưu chiếu quý IV năm 2013

中国音 ÂM NHẠC *Trung Quốc*

Âm nhạc là sự thể hiện tình cảm tổng hợp của tư tưởng nhân loại, thẩm mỹ và nghệ thuật, là cách thể hiện đặc biệt của văn hóa và quan niệm khác nhau, là bảo vật quan trọng trong lịch sử phát triển văn minh nhân loại. Âm nhạc Trung Quốc có lịch sử lâu đời, đặc điểm dân tộc rõ ràng, trải qua mấy nghìn năm tích tụ, phát triển, hình thành nên nhiều phong cách, chủng loại đa dạng và nội dung phong phú, thể hiện một phong cách giao thoa giữa nhạc cổ điển và nhạc thịnh hành, hiện đại và truyền thống cùng tồn tại song song. Sự giao lưu, va chạm của văn hóa Trung Quốc với phương Tây cũng thể hiện rõ ràng trong lĩnh vực âm nhạc. Âm nhạc Trung Quốc dựa vào bối cảnh lịch sử đặc biệt, hình thái đặc trưng, phương pháp truyền thụ và kiến thức văn hóa, thể hiện sự đặc sắc trong lâu đài âm nhạc thế giới.



中国图书对外推广计划
CHINA BOOK INTERNATIONAL

ISBN 978-6-04-580442-1



9 786045 804421