



VĨNH PHÚC

HÁT Ả ĐÀO, DẪN LIỆU TỪ BÁO CHÍ XƯA VÀ NAY

Hát Ả Đào, còn gọi là Ca trù, dùng để chỉ một lối hát cổ truyền của người Việt. Theo các thư tịch thì khái niệm hát Ả đào sớm nhất so với các khái niệm *ca trù, nhà trò, cô đầu,...* Sách “*Đại Việt sử ký toàn thư*” về nguồn gốc loại nhạc này có viết: “*Mùa thu, tháng 7 năm Ất Sửu (1025) đời Lý Thái Tổ... Định lại các khoản quản giáp. Chỉ con hát mới được gọi là quản giáp. Khi ấy có con hát là Đào thị, giỏi nghề hát, thường được thưởng, người bấy giờ hâm mộ tiếng của Đào Thị, cho nên phàm con hát đều gọi là đào nương*”. Sau này ai làm nghề đó đều được gọi là “Đào hát”. “Đào nương” hay “ả Đào” đều có nghĩa ám chỉ người con gái làm nghề hát xướng. Các sách *Việt sử tiêu án* của Ngô Thời Sĩ, *Công dư tiếp ký* của Vũ Phương Đề tuy nói khác nhau về thời gian xuất hiện khái niệm hát ả đào mấy thế kỷ (nhà Lý và nhà Hồ) nhưng đều nói đến một lý do giống nhau là có một ca nhi họ Đào được ái mộ nên về sau những người ca hát được gọi là ả đào.

Tên gọi ca Trù cũng đã được tài liệu cổ ghi nhận. Theo Hán Nôm, chữ “trù” trong ca trù là thẻ làm bằng tre, trên thẻ có ghi số tiền (hoặc quy định ngầm với nhau về giá trị tiền bạc của mỗi thẻ), dùng để thưởng cho đào và kếp ngay trong khi biểu diễn thay cho việc thưởng bằng tiền mặt; cuối chầu hát sẽ căn cứ vào số thẻ mà tính tiền trả cho đào và kếp hoặc giáo phường. Người quyết định việc thưởng này chính là vị quan viên (khách nghe hát), sử dụng trống chầu (gọi là cầm chầu). Đó là nguồn gốc của tên gọi ca trù. Tuy nhiên ca trù, với ý nghĩa là một lối hát có dùng thẻ để thưởng như đã nói ở trên thì chỉ có ở hát ca trù ở đình đền, tức là hát thờ.

Có thể có nhiều tên gọi cho nghệ thuật hát này ở từng địa phương, từng thời điểm, tùy theo không gian diễn xướng khác nhau mà có những tên gọi khác nhau như hát Ả đào – Ca trù còn gọi là *hát nhà tơ, hát nhà trò, hát Cô đầu...*

Tại kỳ họp lần thứ 4 của Ủy ban liên chính phủ Công ước UNESCO Bảo vệ di sản văn hóa phi vật thể năm 2009, Ca trù của Việt Nam đã được ghi danh vào Danh sách di sản văn hóa phi vật thể cần được bảo vệ khẩn cấp.

Có thể nói hát Ả đào, hay Ca Trù là một nét son trong truyền thống sinh hoạt nghệ thuật âm nhạc chuyên nghiệp cổ truyền của người Việt. Không quá đáng nếu cho rằng: hát Ả đào, suốt một chiều dài lịch sử, bằng một sức sống mãnh liệt đã cô đúc và tiềm ẩn trong nó những tín hiệu đặc trưng độc sáng của văn hóa dân tộc. Một thể loại mà trong tiến trình phát triển đã thích ứng, hòa nhập với đủ mọi thiết chế văn hóa của xã hội Việt Nam: vừa mang tính chuyên nghiệp cao trong cung vua phủ chúa (*hát cửa quyền*); vừa mang đậm yêu tố dân gian trong tín ngưỡng thờ thần hoàng ở hàng xã hàng huyện (*hát cửa đình*) và kê cả giai đoạn "bán chuyên" như ở môi trường *hát nhà tơ, hát cô đầu, quan viên*... Đặc biệt, Ả đào không phải chỉ là một hình thức sinh hoạt nghệ thuật dành riêng cho một tầng lớp nào mà có thời nó đã trở thành một sinh hoạt phổ biến trong công chúng, như học giả Nguyễn Đôn Phục trong "*Khảo luận về cuộc hát ả đào*"¹ đã cho biết: "... hát ả đào chỉ Bắc kỳ ta là thịnh nhất, không tỉnh nào không có, không huyện nào không có. Trong một huyện thường hai ba làng có ả đào, mà Trung kỳ thời chỉ tự Nghệ, Tĩnh trở ra là có cuộc hát ả đào mà thôi".

Chuyển biến theo lịch sử thăng trầm của dân tộc, đến đầu thế kỷ XX hát Ả đào bước vào giai đoạn suy thoái. Sự suy thoái này hoàn toàn không do bản thân thể loại Ả đào mà đây chính là sự suy thoái của xã hội thời bấy giờ. Phạm Quỳnh trong bài diễn thuyết "*Văn chương trong lối hát Ả đào*"² năm 1923 cũng từng phê phán: "...Há phải lỗi tại lối hát ả đào sao? Hay là chính lỗi tại các quan viên ngày nay không có cái phẩm cách, cái chí thú như quan viên đời xưa, mà để cho một lối chơi rất phong nhã, rất thanh tao biến thành một cuộc dâm bôn, một bàn cợt nhả?". Vấn đề này từ năm 1919 học giả Đông Châu cũng đã luận bàn: "*phải hiểu thấu văn chương, thời mới sành cung bậc, có sành cung bậc thời mới đánh lọt được tiếng châu... còn như là loi trên chiếu rượu, chót nhả ngón nhân tình, không phải là cách chơi phong nhã của người quân tử vậy.*"³ Hát Ả đào lại phải thích ứng, sự việc từ "một nghệ thuật" trở thành "một kỹ nghệ" (như cách gọi của Đỗ Bằng Đoàn), thì một lần nữa chúng tỏ sự nổi trội của yếu tố nghệ thuật Ả đào; một lần nữa chúng tỏ sức mạnh hội nhập, thích nghi và lan tỏa của văn hóa truyền thống. Một số loại hình nghệ thuật khác như múa, sân khấu... ít nhiều, đậm nhạt đều mang vết tích nghệ thuật của ca trù, của Ả đào. Đôi lúc, chẳng hạn trong lĩnh vực sân khấu, "*đủ để nhìn nhận như một trong những thành phần cơ bản đã hình thành nên nghệ thuật tuồng*". Sức mạnh này là gì nếu không phải là bản sắc dân tộc được bồi đắp cho hát Ả đào qua hàng thế kỷ? Xã hội suy thoái, văn hóa phương Tây với đầy đủ tính thực dụng của nó đang ngày càng chiếm lĩnh đời sống tinh thần công chúng các vùng đô thị thời bấy giờ, tại sao một thể loại nghệ thuật cổ truyền lại phát triển chưa từng thấy (dù là phát triển theo chiều hướng được gọi là suy đồi về sau) như một hiện tượng cạnh tranh với văn hóa ngoại lai?

Lịch sử một thời đã khất khe và không công bằng khi cách ly hát Ả đào với truyền thống âm nhạc cổ truyền; đã "bỏ rơi" một sản phẩm tinh thần mang đậm bản sắc văn hóa dân tộc lúc nó đang sức cùng lực kiệt. Mấy mươi

năm sau tìm lại, được chăng cũng chỉ là những mảnh vụn đã rơi vãi theo thời gian; có chăng cũng chỉ là âm ba vọng lại từ trong sâu thẳm ký ức của các "ả đào già" lìa xa *phách-nhip* đã ngọt nửa thế kỷ nay. Cố nhiên, đây chỉ là một khía cạnh về hát Ả đào trong tiến trình phát sinh phát triển của một loại thể nghệ thuật cổ truyền.



Ca Trù phường Thái Hà (Hà Nội) hiện nay. Ảnh từ video

Nghiên cứu phê bình về hát Ả đào trên các tạp chí xuất hiện tương đối sớm và nhiều hơn hẳn so với các thể loại khác. Tạp chí Nam Phong năm 1923 với bài của Phạm Quỳnh (đã dẫn) chủ yếu là luận cái giá trị văn chương trong thể *Hát nói*. Tuy vậy trong phần đầu ông cũng đã có những nhận xét, bình luận về nguồn gốc, âm luật và các lối hát. Vào giai đoạn này, điều đáng nói nhất là việc ông đã sớm phê phán một số người cố áp đặt, gán ghép cái âm luật của Trung Hoa vào hát Ả đào: “... cố đem cái trù phạn cũ rích của sách tàu mà ghép vào các thanh âm của ta, như cung huỳnh là thuộc **Cung**, hát trai là thuộc **Thương**, cung bắc là thuộc **Giốc**, cung nam là thuộc **Chủy**, hát gái là thuộc **Vũ**; mà Cung là thuộc Thổ, thương là thuộc Kim, Giốc là thuộc Mộc, Thủy là thuộc Hỏa, Vũ là thuộc Thủy; thật là phiền toái và vô nghĩa lý”. Cái điều mà hơn nửa thế kỷ sau vẫn có những nhà nghiên cứu cứ xem là mới và đã áp dụng vào việc phân tích âm nhạc cổ truyền dân tộc. Ngoài ra trong bài diễn thuyết Phạm Quỳnh còn có những nhận xét liên quan đến âm nhạc. Chẳng hạn: “*Hát ả-đào có nhiều lối lắm, khác nhau ở lời văn ít, khác nhau ở giọng hát nhiều...-lối díp ba cung bắc, trong khúc hát có ba chỗ đổi điệu, chen cung nam cung bắc rồi chuyển sang cung pha*”.

“*Khảo luận về cuộc hát Ả đào*” của Nguyễn Đôn Phục⁴ là một khảo cứu đầy đặn về một “xã hội Ả đào” trước giai đoạn suy thoái, bế tắc. Có thể nói rằng qua mô tả nề nếp sinh hoạt, từ tổ chức giáo phường, hát đình, hát đám, hát thi, tác giả bài khảo cứu hầu như đã nhấn mạnh và đề cao kỹ cương, phẩm hạnh của giới ca kỹ nước nhà. Ở đây không gợn lên chút nào sự suy đồi, băng hoại về đạo đức của đội ngũ đào nương: “*truy nguyên lại cái quy tắc trong*

nhạc tịch, và cái phong hóa trong giáo phường, thực cũng đáng bảo thủ, mà cũng đáng khen thay ! ... Cũng có người nói bọn ca kỹ nước Nam ta là kỹ trung chi lương, nói thế cũng khí quá đáng, nhưng tướng cũng không phải là quá đáng". Đặc biệt ngoài việc liệt kê một cách đầy đủ danh mục các cách hát, điệu hát rất mực phong phú của hát Ả đào, ông còn đi sâu vào từng lối hát, lối gõ phách, lối châu, lối đàn một cách cặn kẽ, cụ thể. Chẳng hạn, đàn cũng có lối *đàn khuôn* là lối đàn được gọi là *giáo phường đệ nhất bộ*, và lối đàn *hàng hoa* "*kém bề khuôn phép, chỉ có ngón đàn tài hoa, thêm thắt ly kỳ, nghe thì cũng thấy swóng tai nhưng cô đào khó gõ phách, quan viên khó đánh trống*". Thì đây, tác giả đã nói đến tính chất *ngẫu hứng* từng theo giai điệu như một đặc trưng tấu đàn và đệm hát trong truyền thống cổ truyền chuyên nghiệp mà sau này vẫn thấy ở Ca Huế và Ca nhạc Tài tử. Mặc dù các vấn đề chưa được trình bày một cách có hệ thống, có phần tản mạn và hẳn là không phải khảo cứu âm nhạc nhưng những nhận xét và thông tin trong khảo luận sẽ có giá trị cho những nghiên cứu hát Ả đào về sau.

Nguyễn Xuân Khoát thì đi sâu vào chuyên môn hơn với bài "*Âm nhạc lối hát Ả đào*".⁵ Bài đăng năm 1942 trên báo Thanh Nghị, chỉ suu tầm được mục *đàn Đáy* và *trống Châu*. Gọi là đi sâu vào chuyên môn nhưng thực ra chỉ nêu sơ lược về cây đàn Đáy và lối nhấn nhá đặc trưng của loại đàn này. Về trống Châu cũng chỉ nói qua về ý nghĩa, công dụng và vai trò người cầm châu. Tuy rằng có một vài dẫn dụ lý thuyết âm nhạc phương Tây sơ đẳng diễn đạt bằng tiếng Việt rất tối nghĩa lại không đúng với bản chất âm nhạc Ả đào như : "*đoạn này điệu đàn đều lấy ở một hiệp âm vị thành cung (accord parfait mineur) - Một hiệp âm sâu nã, buồn rầu - nhưng cung (intervalle) vị thành tam cấp (tierce mineur) và tiếng đứng cách âm chính không đầy ba bậc đã dùng đến rất ít (...) nên khúc đàn này không buồn*". Nghiên cứu phê bình âm nhạc cổ truyền thời bấy giờ (1942) mà dẫn ra được một trường hợp na ná, có dây mơ rễ má với căn bản nhạc lý Âu Tây mới du nhập, thì cũng là đã "học thuật" lắm rồi. Những năm về sau trong "*Đôi điều tâm đắc về ca trù*" -1973,⁶ cách phân tích, nhận xét của ông khác đi nhiều: "*cái mềm mại và cái nhuần nhị của lời hát được những tiếng phách khô giòn, thanh khiết nâng lên, trong khi đó tiếng đàn đáy vừa nhuần nhị lại vừa rắn rỏi, gấn hai cái lại, còn những tiếng chát, tiếng tom mà người cầm châu đã phải tập thể nào để cho khỏe được, cho tròn được, cho hào hứng được, để tô điểm cho bức tranh âm thanh này khởi sắc lên một cách thần tình*". Những năm sau nữa, trong bài báo "*Cái đẹp của lối hát ca trù*"⁷ - năm 1986, nhạc sĩ Nguyễn Xuân Khoát thừa nhận ca trù có nguồn gốc dân gian sau đó mới du nhập vào hệ nhã nhạc xướng hát ở cung đình và rồi trở lại với lối chơi thanh cao trong gia đình. Đã có những nhận xét về âm nhạc sâu sắc hơn: "*Ca trù ngoài giọng hát, có thêm cổ phách, cây đàn đáy và chiếc trống châu ; trong ca trù những thành tố này đã được lựa chọn đến mức không thể thay đổi một âm sắc mà không ảnh hưởng đến tính chất của lễ lối*". Ông cũng phản bác việc viết lời mới cho ca trù, và cho là cái

luận điển *bình cũ rượu mới* cho đến hôm nay là *phi khoa học, phi nghệ thuật, phi lô-gich*, không thể dung tục áp dụng được. v.v...

"*Hát Ả đào*"⁸ của GS. Trần Văn Khê được công bố năm 1960 là một khảo cứu tương đối khoa học hơn so với những khảo cứu về hát Ả đào trước đó. Các vấn đề *Nguồn gốc, Tổ chức giáo phường, Âm nhạc trong Ả đào* được tra cứu ở nhiều nguồn tư liệu và trình bày, diễn giải một cách hệ thống, súc tích. Về nguồn gốc, như trong nhiều khảo cứu của Hoàng Yên, Phạm Quỳnh, Nguyễn Đôn Phục, Trần Văn Khê cũng "*tạm cho là xuất phát tại vùng Thanh-Nghệ-Tĩnh muộn nhất là vào đầu thế kỷ XV*".

Vấn đề này, xin dẫn thêm thông tin trong bài giới thiệu vốn văn nghệ dân gian các dân tộc miền núi Nghệ Tĩnh,⁹ Hoàng Thọ có nói đến việc dân tộc *Thổ* sử dụng *đàn Đáy* trong *hát nhà tơ*, liệu có liên quan gì đến vấn đề này chăng? Trong phần *Làm bình* của bài "*Tồn cổ lục*"¹⁰ đăng trên Nam Phong năm 1919, tác giả Đông Châu cũng cho rằng: "*Lối hát Ả đào khởi ra tự trong Thanh Hóa, mà thịnh hành ở ngoài Bắc kỳ ta*". Gs. Trần Văn Khê cho biết vào thế kỷ XVII hát Ả đào rất thịnh và nghề hát Ả đào là một nghề cao quý vì các đào nương chỉ sống với nghề hát thôi. Phần Âm nhạc trong Ả đào, mục Nhạc khí, Trần Văn Khê dẫn theo *Vũ trung tùy bút* của Phạm Đình Hồ nói là ngày xưa phụ họa cho cuộc hát Ả đào phải có cả một dàn nhạc gồm 7 nhạc cụ. Ông mô tả khá kỹ lưỡng về cây đàn Đáy, một loại đàn chỉ sử dụng trong hát Ả đào. Mục nói về các điệu hát, lối hát chủ yếu dẫn theo các nhận xét bình luận trong khảo cứu của Nguyễn Đôn Phục, Phạm Quỳnh. Mục các điệu múa cũng là những tư liệu bổ ích cho những khảo cứu toàn diện về hát Ả đào cũng như mối liên hệ của chúng với các điệu múa cung đình triều Nguyễn.

Đỗ Bằng Đoàn trong bài khảo cứu về "*Quá trình tiến hóa của ca trù và ảnh hưởng của ca trù đối với văn hóa dân tộc*"¹¹ đã hệ thống hóa quá trình phát triển của ca trù qua sự đúc kết rất tổng quát nhưng cô đọng và hình ảnh: Phát triển về bề rộng gồm 4 giai đoạn: *cung vua, đền thần, dinh quan và tư gia*; quá trình tiến hóa của nội dung cũng qua 3 giai đoạn: *nhạc, thơ và sắc*. Ông đã luận giải các vấn đề trên cũng rất gọn gàng và súc tích: "*Từ cung cấm ra đến dân gian, qua đền thần và dinh quan ca trù đã phát triển về bề rộng theo đúng hệ thống giai tầng của xã hội Việt Nam cũ... Từ nhạc, qua thơ đến sắc, nội dung ca trù đã khai thác tất cả những khía cạnh có thể có của một ngành nghệ thuật*". Trong việc ảnh hưởng của ca trù đối với văn hóa dân tộc, theo ông: ca trù đã cảm hóa con người, cảm hóa xã hội, "*nhưng quan trọng hơn hết là ảnh hưởng của ca trù đối với văn chương quốc âm... đã hiến cho chúng ta một thể thơ đặc biệt Việt Nam là hát nói*". Như thế qua sự phân tích cả chiều sâu bề rộng tác giả đã tìm được cho quá trình của hát Ả đào một chu kỳ tiến hóa trọn vẹn. Tuy vậy, việc tác giả cho là Ca trù bắt nguồn từ *ban nữ nhạc trong cung vua*, và từ *ban nữ nhạc* đến *cô đầu* ngày nay ca trù đã có non một nghìn năm lịch sử, thì cũng chỉ là sự suy luận không có căn cứ, dẫn chứng nên thiếu thuyết phục. Nhưng cái tồn nghi quan trọng nhất chưa được giải quyết vẫn là: Ả đào từ dân gian vào cung cấm hay từ cung cấm ra với dân gian ?

Trong một khảo cứu dân tộc học: “*Vài nét về sinh hoạt của hát Ả đào trong truyền thống văn hóa Việt Nam*”¹² GS. Lê Văn Hảo đã đề cập đến các vấn đề lớn như địa vị Ả đào trong lịch sử xã hội Việt Nam qua các giai đoạn từ thế kỷ XV đến đầu thế kỷ XX; Nghệ thuật và sinh hoạt của Ả đào trong văn hóa và phong tục Việt Nam. Ông nêu qua hai hình thức sinh hoạt của nghệ thuật này ở giai đoạn biến chất và đặc biệt nhấn mạnh giai đoạn phát triển lành mạnh, chính đáng của hát Ả đào trong truyền thống văn hóa dân gian. Nhấn mạnh nguồn gốc dân gian của Ả đào, Lê Văn Hảo cho rằng: “*Vai trò quan trọng nhất của Ả đào tự khởi thủy đến nay, theo thiên ý, có lẽ là vai trò của một nghệ thuật bình dân chủ ý tô điểm cho một khía cạnh của tôn giáo bình dân là sự cúng tế Thành Hoàng, vị thần phù hộ làng mạc Việt Nam*”. Có thể vì thế mà ông quan tâm đến môi trường diễn xướng, các hình thái sinh hoạt quan trọng mang tính phong tục gắn với truyền thống văn hóa cổ truyền dân tộc như tục “*thường giải ca chúc thần*” ở làng Bát Tràng và Thị Cầu (Bắc Ninh), tục “*phẩy quạt rao, lấy tiền thưởng ả đào*” ở làng Phù Lưu (Bắc Ninh). Lại có những tục lạ kỳ liên quan đến phong tục tình ái của người Việt cổ đại có sự tham dự của Ả đào, mà tác giả gọi là *Hèm* - một điển lễ bí mật được tiến hành đêm cuối trong lễ *vào đám*. Chẳng hạn điển lễ *giả làm thần bắt ả đào* ở làng Đàng Nhiễm (huyện Văn Giang): kỳ mục nhảy vào ôm ả đào, con trai cũng nhảy vào ôm con gái; tục cho trai gái (kể cả ả đào) tự do gần gũi nhau 3,4 phút trước bàn thờ thần trong đêm ca thờ thần ở làng Khắc Niệm thượng (huyện Vũ Giàng).

Trong bài điểm sách “*Độc quyển Việt Nam ca trù biên khảo của Đỗ Bằng Đoàn và Đỗ Trọng Huề*”,¹³ Lê Văn Hảo không dừng lại ở phạm vi một bài “điểm sách” thông thường mà mở rộng thành một tiểu luận phê bình. Ông đã tóm lược, bình luận và nêu bật được những giá trị của quyển sách đối với lịch sử văn hóa âm nhạc Việt Nam. Đồng thời chỉ một số hạn chế, chẳng hạn như vấn đề nguồn gốc và thời gian ra đời của ca trù. Ông “*chưa thấy sử liệu nào cho rằng Ca trù từ trong cung điện truyền bá ra đến cửa đình, cửa đền*” và đã có nhận xét hay liên quan đến tên gọi Ca trù - Ả đào: “*tôi nhận thấy danh từ dùng để gọi chung tất cả các lối Hát Ả đào, hát cửa đình, hát cửa quyền, hát nhà tơ v.v...là danh từ Ca trù (hát thè) có lẽ là danh từ cũ nhất, nguyên nghĩa chỉ một tập quán văn hóa dân gian và mình chứng được phần nào nguồn gốc dân gian của Hát Ả đào*”. v.v...

“*Hát Ả đào*” của Nguyễn Duy Diễm¹⁴ không phải là một nghiên cứu phê bình xuất sắc về hát Ả đào nhưng những điều ông nêu ra trong phần đầu bài viết cũng cần phải xem xét. Như việc ông cho rằng trong các cuộc tế lễ ở đình miếu ngày xưa, để đỡ mệt mỏi vì phải đứng lên quỳ xuống khấn vái dâng hương liên tục, các vị kỳ mục nảy ra ý định xen nhạc vào trong khi hành lễ vừa được nhẹ nhàng cho buổi lễ cũng vừa thích hợp với chủ trương *Lễ Nhạc* của *Khổng giáo*. Vì những bài hát thờ đều mang tính chất trang nghiêm nên sau buổi lễ các cụ thường đến nhà các thiếu nữ hát thờ để nghe những bài có màu sắc tự do phóng khoáng hơn như *Bông mận*, *Sa mận*, *Gửi thư* v.v... Lâu dần

thành nếp và Ả đào xuất hiện từ đó, là biến thể của hát cửa đình. Việc thời điểm ra đời của Ả đào mà một số ý kiến cho là dưới thời Lê khi Nho giáo đã đi tới chỗ toàn thịnh, tác giả bài viết Nguyễn Duy Diễn đã đưa ra điều nghi ngại: Tại sao trong thơ văn của các tác giả sáng tác qua các thế kỷ từ XV đến đầu XVIII không có đoạn nào, câu nào xét ra có dính líu tới hát Ả đào. Sau khi xem xét dấu vết trong thơ văn của các tác giả cuối thế kỷ XVIII đến thế kỷ XIX ông giả định hát Ả đào “*rất có thể có từ dưới thời Lê trung hưng hoặc gần hơn nữa, dưới thời Lê mạt (hậu bán thế kỷ XVIII)*”.

GS.Tú Ngọc đã nêu ra những điểm tương đồng và khác biệt khá lý thú của hai loại hát trong khảo cứu: “*Mối quan hệ giữa hát Xoan và hát Ca trù*”¹⁵. Qua so sánh, đối chiếu trên các phương diện lịch sử và truyền thuyết, phong tục và lễ nghi tín ngưỡng, môi trường, trình thức diễn xướng và hệ thống, nội dung bài bản... Tác giả bài khảo cứu muốn làm sáng tỏ bản chất đặc trưng thể loại chung của chúng. Qua những điểm tương đồng mà đặc biệt là hệ thống chương trình nội dung tiết mục, đã cho thấy khởi nguyên của hai loại hát này - hát Xoan và Ca trù - cũng đều là một hình thức dân ca nghi lễ, tế thần có cội rễ sâu xa trong đời sống tinh thần của cư dân người Việt gắn với không gian trình diễn là *cửa đình, cửa đền*. Đồng thời tác giả dẫn ra những điểm khác biệt cơ bản dẫn đến “*những khuynh hướng phát triển khác nhau của một vài hình thức dân ca nghi lễ của người Việt ở đồng bằng Bắc bộ*”. Có một vấn đề về sự xuất hiện của các tên gọi (mà điều này lại liên quan mật thiết với quá trình phát triển của thể loại Ca trù) theo như ông nói: “*thoạt kỳ thủy là hát cửa đình, sau đó là hát Ả đào (Ả đầu, Đào nương ca), hát ca trù, hát nhà trò, hát nhà tơ, hát cô đầu*” thì ngược lại với ý kiến với một số người khác cho rằng tên gọi *Ca trù* là xưa nhất.

Bài viết “*Ca trù qua một số truyền thuyết*”¹⁶ của Trần Thị An chỉ xoáy sâu vào nguồn gốc xuất xứ của Ca trù qua các truyền thuyết. Trong mục *Truyền thuyết về tổ Ca trù*, tác giả bài viết nhấn mạnh đến cái nôi ca trù Cổ Đạm và qua truyền thuyết về cây đàn đáy (chỉ có ở Cổ Đạm) để giải quyết vấn đề: Có thể ca trù có từ đời Lý nhưng cuối đời Lê mới xuất hiện tổ ca trù. Tác giả cũng lưu ý về mối liên quan giữa ca trù và cái nôi dân ca Nghệ Tĩnh: “*Đó là việc dùng "hơi trong" của ca trù với âm "u" làm nền và tiếng đưa hơi "u, hu, ni, nị" tạo giọng trầm trong hát Dặm Nghệ Tĩnh. Ý nghĩ về việc hát ca trù và hát dặm có chung một quê mẹ văn hóa là đáng suy nghĩ*”.

Theo Phạm Khương trong bài viết “*Ca nhạc dân gian Vĩnh Phú*”¹⁷ thì ở vùng đất tổ còn có “*Hát Nhà tơ một lối hát riêng mà sau này được gọi là lối hát Ả đào*”. Ông cho biết trước đây ở các huyện của tỉnh Vĩnh Phú có ít nhất là 15 phường hát thường hát suốt ba tháng xuân hết đình này đến đình khác, nhưng không cho biết các phường Nhà tơ này tồn tại trong thời gian nào. Trong đó “*phường Chế Nhuệ (Phú Thọ) là "tổ" của hát Nhà tơ hàng năm vào tháng giêng các phường trong tỉnh đều về Chế Nhuệ mở hội hàng phủ để tế "tổ" rất vui*”.

“*Từ ca trù đến hát bội*”,¹⁸ trong phần sơ lược về ca trù tác giả Lê Ngọc Cầu tiếp cận tư liệu lịch sử với góc nhìn rộng hơn, không phải đi tìm dấu vết một tên gọi *ả đào* hay *ca trù* mà Ca trù chính là toàn bộ phong tục *múa - hát* của người Việt và ông thấy rằng, “*con hát đã thành chuyên nghiệp hẳn hoi ít ra là từ thế kỷ V. Qua thời Đinh, thời Lý, khoảng thế kỷ X về sau thì nghề hát múa của ta đã thịnh hành lắm rồi... Với các cứ liệu đó, chúng ta có cơ sở để nói rằng, hát cửa đình và sân châu bằng nghệ thuật ca trù đã ra đời rất sớm lại được phổ biến rộng khắp từ dân gian vào cung phủ, đi vào sinh hoạt của nhân dân ta để trở thành một phong tục từ ngàn xưa để lại*”. Từ quan điểm đó tác giả đã phân tích, dẫn chứng một cách thuyết phục về mối quan hệ gắn bó giữa ca trù và sân khấu, ca trù “*được nhìn nhận như một trong những thành phần cơ bản đã hình thành nên nghệ thuật tuồng*”.

Trong vấn đề bảo tồn và phát huy vốn cổ Ca trù, một bài báo nhỏ - “*Mừng ít, lo nhiều*”¹⁹ của B.D, nhận xét về cuộc Liên hoan ca trù mở rộng lần thứ nhất tháng 12 năm 2000. Khi đề cập vấn đề nhiều tỉnh có vùng ca trù cổ nhưng không tham gia liên hoan, tác giả cho rằng nguyên nhân do không có sự quan tâm đúng của ngành văn hóa. Thậm chí một số tỉnh không còn biết ca trù tỉnh nhà nằm ở đâu và sống chết thế nào. Nhiều tỉnh đã không cử các nghệ nhân ca trù tham dự Liên hoan mà lại cử một đoàn văn công tỉnh đã nhiều năm chuyên đầu tư vào việc *sáng tác* các bài *ca trù mới*. Việc *cải biên* tùy tiện ca trù trong một số đoàn ca trù biểu hiện trong Liên hoan đã trở thành một xu hướng đáng lo ngại cho nghệ thuật ca trù đang như một cô gái ốm, vấn đề bây giờ không phải là vực dậy để mặc cho cô quần áo đẹp mà vực dậy là để phục thuốc thang. Nhạc sĩ Dương Đình Minh Sơn trong bài “*Cần khẳng định ca trù là nhạc dân gian của Hà Nội*”²⁰ sau khi phân tích sự biến thái phát triển của Ca trù từ dân gian vào cung đình và đã sống gần trọn nghìn năm trên đất Thăng Long, tác giả đã phê phán thái độ hững hờ của Hà Nội đối với đứa con của mình: “*Vậy có thể nói Ca Trù là đứa con xinh duyên, tài hoa mà chỉ có người mẹ Hà Nội mới đủ điều kiện để sinh ra nó. Và người mẹ ấy vẫn nuôi nấng thương yêu, nhưng không hiểu sao lại không dám nhận là con mình, nên có khi nó đã bị ghẻ lạnh, sống vất vưởng*”.



Nghệ nhân Ca trù Phạm Thị Mùi. Ảnh chụp từ video.



Nghệ nhân “nhí” Thu Thảo trong gia đình Ca trù Thái Hà hiện nay. Ảnh chụp từ video.

TÀI LIỆU DẪN

1. Nguyễn Đôn Phục (1923), *Khảo luận về cuộc hát Ả Đào*, Nam Phong số 70, tháng 4.
2. Phạm Quỳnh (1923), *Văn chương trong lối hát Ả Đào*, Nam Phong số 69
3. Đông Châu (1919), *Tồn cổ lục*, Nam Phong số 30
4. Nguyễn Đôn Phục (1923), *Khảo luận về cuộc hát Ả Đào*, (Đã dẫn)
5. Nguyễn Xuân Khoát (1942), *Âm nhạc lối hát Ả Đào*, Thanh Nghị số 14,17; *Hát Ả đào*, báo Ngày Nay, số 214-2219, 1940.
6. Hoài Anh (1973), *Đôi điều tâm đắc về Ca trù*. Văn hóa Nghệ thuật số 26.
7. Nguyễn Xuân Khoát (1986), *Cái đẹp của lối hát Ca trù*, Tuần báo Văn Nghệ số 23.
8. Trần Văn Khê (1960), *Hát Ả Đào*, Bách Khoa, SG, số 81, 82, 83.
9. Hoàng Thọ (1981), *Tìm hiểu bước đầu về vốn văn nghệ dân gian trong các dân tộc miền núi Nghệ Tĩnh*, Tập san Văn nghệ Nghệ Tĩnh, số 12.
10. Đông Châu (1919), *Tồn cổ lục*, (Đã dẫn)
11. Đỗ Bằng Đoàn (1962), *Quá trình tiến hóa của Ca trù và ảnh hưởng của Ca trù đối với nền văn hóa dân tộc*, Bách Khoa, SG, số 132.
12. Lê Văn Hào (1962), *Vài nét về sinh hoạt của hát Ả Đào trong truyền thống văn hóa Việt Nam*, Tạp chí Đại Học, Viện đại học, Huế, số 5.
13. Lê Văn Hào (1963), *Độc quyền Việt Nam Ca trù biên khảo của Đỗ Bằng Đoàn và Đỗ Trọng Huề*, Tạp chí Đại Học, Viện đại học, Huế, số 32.
14. Nguyễn Duy Diễm (1963), *Hát Ả Đào*, Tập san Gió Mới, bộ 6 số 5.
15. Tú Ngọc (1997), *Mối quan hệ giữa hát Xoan và hát Ca trù*, Tc Văn hóa Nghệ thuật, số 9.
16. Trần Thị An (1999), *Ca trù qua một số truyền thuyết*, Tạp chí Sông Hương số 125.7
17. Phạm Khương (1984), *Ca nhạc dân gian Vĩnh Phú*, Văn hóa Dân gian số 4
18. Lê Ngọc Cầu (1983), *Từ Ca trù đến hát Bội*, Nghiên cứu Nghệ thuật, số 2
19. Đ.D. (2000), *Mừng ít lo nhiều*. Báo Thể thao Văn hóa, số 99. 12
20. Dương Đình Minh Sơn (1996), *Âm nhạc- Tác giả & Tác phẩm* (Trần Cường biên soạn) Nxb Âm Nhạc, tr. 256.

Tham khảo ngoài

- Võ Hoàng Lan (1995), *Hát nói 1 số nho sỹ*, T/c VHNT số 11.
- Nguyễn Hiến Lê (1962), *Nhân đọc bộ Việt Nam ca trù biên khảo của Đỗ Bằng Đoàn và Đỗ Trọng Huề*, Bách Khoa số 136,137.
- Sơ Cuồng (1934), *Ca vũ và âm nhạc nước nhà*, Nam Phương số 193.
- Hoàng Cẩm (1997), *Tiếng trống châu của bác Nguyễn*, Việt Nam số 40.

