

ĐÁNH GIÁ VỀ ÂM NHẠC TRONG NGHI LỄ PHẬT GIÁO Ở MIỀN BẮC

Bài đã đăng trên *Tạp chí Nghiên cứu Phật học*, Số 3/2019

Nguyễn Đình Lâm

Tóm tắt

Cùng với nhiều đóng góp nổi bật cho văn hóa, tư tưởng dân tộc hàng nghìn năm qua, Phật giáo miền Bắc còn kiến tạo một nền nghệ thuật âm nhạc Phật giáo phong phú và độc đáo. Bằng phương tiếp cận liên ngành âm nhạc học, tôn giáo học, bài viết này sẽ trình bày diện mạo và những phát hiện về đặc trưng của âm nhạc Phật giáo ở miền Bắc, tập trung phân tích âm nhạc trong nghi lễ Phật giáo ở vùng châu thổ Bắc bộ, đồng thời đưa ra nhận định bước đầu về mối liên hệ giữa Phật giáo Trúc Lâm - Yên Tử - Nhà Trần với sự ra đời của âm nhạc Phật giáo miền Bắc Việt Nam - một di sản nghệ thuật độc đáo còn hiện hữu trong đời sống tu tập và hành đạo của Phật tử khu vực này đến ngày nay.

Từ khóa: Phật giáo miền Bắc Việt Nam; Phật giáo Trúc Lâm - Nhà Trần; Âm nhạc trong nghi lễ Phật giáo ở miền Bắc; Diện mạo và đặc trưng.

1. Giới thiệu

Âm nhạc Phật giáo Việt Nam được sinh ra từ trong nghi lễ Phật giáo, là kết quả của quá trình tiếp biến, nhập thể của Phật giáo với văn hóa truyền thống Việt Nam. Trên tinh thần “khế lý, khế cơ”, âm nhạc đã trở thành phương tiện khá quan trọng của Phật giáo trên hành trình đưa giáo lý Nhà Phật vào đời sống nhân dân. Và có thể khẳng định, một trong những đóng góp khá quan trọng của Phật giáo cho văn hóa nghệ thuật Việt Nam chính là âm nhạc Phật giáo miền Bắc, một đặc trưng tương đối so với âm nhạc Phật giáo các khu vực khác ở Việt Nam và âm nhạc truyền thống dân tộc.

Nghiên cứu về sự ra đời của âm nhạc Phật giáo nói chung, trong nghi lễ Phật giáo Việt Nam nói riêng, chúng tôi ghi nhận, ở giai đoạn đầu phát triển, Phật giáo không cho phép người xuất gia nghe âm nhạc¹. Thế nhưng với tinh thần “vô ngã”, “tùy duyên” phương tiện, Phật giáo đã có những chuyển biến đáng chú ý về phương diện “lý luận” sau khi Phật nhập diệt, các Bộ phái Phật giáo phát triển. Đã có nhiều kinh điển Phật giáo đề cập đến việc sử dụng âm nhạc như một phương tiện cúng dường chư Phật và giáo hóa chúng sinh, như: Kinh Địa Tạng², Kinh Đại Phương Quảng Phật Hoa Nghiêm,

¹ Giáo Hội Phật giáo Việt Nam (2011), *Giới luật thiết yếu hội tập (tập 5)*, Hội giải giới Bồ Tát trong kinh Phạm Võng, Nhật chiếu dịch, Nxb. Tôn giáo, Hà Nội, Tr. 316.

² Giáo hội Phật giáo Việt Nam (2005), *Kinh Địa Tạng*, Hòa thượng Thích Tuệ Hải dịch, Nxb. Tôn giáo, Hà Nội, Tr. 96-97.

(Phẩm Nhập bất tư nghi giải thoát cảnh giới Phổ Hiền hạnh nguyện)³, Kinh Diệu Pháp Liên Hoa (Phẩm Phổ Hiền Bồ Tát khuyến phát thứ hai mươi tám)⁴, Kinh Dược sư⁵ và nhiều Bộ Kinh điển khác đều đề cập đến âm nhạc như một phương tiện quan trọng của hành giả Phật giáo.

Âm nhạc không chỉ có vai trò quan trọng trong đời sống xã hội của con người mà trong tôn giáo, ở đây là Phật giáo, âm nhạc cũng được nhìn nhận như một phương tiện để “giao duyên” lành của Đạo Phật. Theo nhận xét của tác giả Lê Mạnh Thát thì: “việc ca tán tụng vịnh như một dạng của những Phật sự mà người Phật tử thời Cao thực hiện để thể hiện niềm tin Phật giáo của mình [...] rõ ràng vào thời Đạo Cao từ thế kỷ thứ IV thứ V người Phật tử đã có nhiều hình thức để đưa Phật pháp vào cuộc sống [...] người Phật tử giai đoạn này đã xác định rõ quan điểm sống đạo của mình là chính giữa cuộc đời với nhiều dạng hình của nó”⁶. Đây là một nhận xét rất đáng chú ý, cho thấy vai trò quan trọng của âm nhạc trong đời sống văn hóa Phật giáo. Nguồn tư liệu cùng với nhận xét còn cho thấy, ở Việt Nam, Phật giáo xuất hiện khá sớm, khoảng thế kỷ IV sau Tây lịch. Tác giả Lê Mạnh Thát còn đưa ra một nhận xét nữa là, “nền lễ nhạc Phật giáo Việt Nam vào thời Khương Tăng Hội [thế kỷ III-NĐL] đã có những đóng góp nhất định cho nền lễ nhạc Phật giáo thế giới”⁷.

Nhiều nguồn tư liệu khẳng định sự hiện diện của âm nhạc Phật giáo Việt Nam. Sách An Nam chí lược khi nhắc đến lễ cầu siêu đã cung cấp thông tin cho biết âm nhạc trong nghi lễ sử dụng các loại trống cơm, kèn, tháp nửa, xập xõa, trống lớn⁸. Những nhạc cụ này hiện còn sử dụng phổ biến trong các đàn lễ Trai đàn chân tế của Đạo Phật ở miền Bắc Việt Nam.

Đại Việt sử ký toàn thư, ghi một cách khá chi tiết về vấn đề này⁹. Những nguồn tư liệu tin cậy khác cũng phản ánh sự có mặt có âm nhạc trong nghi lễ Phật giáo Việt Nam từ khá sớm. Văn bia Sùng Thiện Diên Linh, tên đầy đủ phiên âm là “Đại Việt quốc đương gia, đệ tứ đế, Sùng - Thiện Diên - Linh tháp”, dịch nghĩa là Bia tháp Sùng - Thiện Diên - Linh của vua thứ tư (Nhà Lý) đương làm chủ nước Đại Việt”, hiện đang được bảo tồn tại chùa Long Đọi, xã Đọi Sơn, huyện Duy Tiên, tỉnh Hà Nam, đề ngày dựng là mùng 06 tháng 07 năm Tân Sửu (1121). Bia đã được dịch, chú giải và in trong cuốn

³ Giáo hội Phật giáo Việt Nam, Hòa thượng Thích Trí Quảng (1999), *Bốn môn Pháp Hoa Kinh*, Nxb. Tp. Hồ Chí Minh, Tr.60.

⁴ Giáo hội Phật giáo Việt Nam, Hòa thượng Thích Trí Quảng (1999), *Tlđđ*, Tr.35.

⁵ Giáo hội Phật giáo Việt Nam, Phân viện Nghiên cứu Phật học Việt Nam (2010), *Kinh Dược Sư*, (Việt dịch: Thích Tuệ Thuận), Nxb. Tôn giáo, Hà Nội, Tr.41 - 42.

⁶ Lê Mạnh Thát (2001), *Lịch sử âm nhạc Việt Nam - từ thời Hùng Vương đến thời Lý Nam Đế*, Nxb. Tp. Hồ Chí Minh, Tr.283.

⁷ Lê Mạnh Thát (2001), *Tlđđ*, Tr. 272.

⁸ Lê Tắc (2002), *An Nam Chí Lược*, Nxb. Thuận Hóa và Trung tâm Văn hóa Ngôn ngữ Đông Tây, Huế, Tr. 16.

⁹ Viện Khoa học xã hội Việt Nam (1998), *Đại Việt Sử ký Toàn thư*, Dịch theo bản khắc năm Chính hòa thứ 18 (1679), Tập I, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, Tr.266.

sách là Thơ Văn Lý - Trần (Tập I)¹⁰Trong văn bia đã đề cập trực tiếp đến các nhạc cụ sử dụng khi thực hiện nghi lễ. Các tư liệu khảo cổ học và mỹ thuật cũng phản ánh rất phong phú về vấn đề liên quan tới âm nhạc Phật giáo miền Bắc. Chân bệ đá chùa Phật Tích, xã Phật Tích, huyện Tiên Du - Bắc Ninh; hiện nay đã được đưa vào Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam. Bức này cho thấy 9 nhạc cụ, gồm: Phách, Hồ cầm, Sáo, Kim, Hoàng sênh, Tỳ bà, Ống tiêu, đàn Nguyệt và Trống cơm¹¹. Bức thứ hai trên chất liệu gỗ có niên đại thế kỷ XIV, giai đoạn cuối Nhà Trần, hiện còn nguyên dạng trong chùa Thái Lạc, xã Lạc Hồng, huyện Văn Lâm - Hưng Yên. Cũng ở huyện Văn Lâm, Hưng Yên chùa Nôm có pho tượng Bát bộ Kim cương cầm đàn Nhị. Đặc biệt ở nhiều ngôi chùa có tượng Bồ Tát Chuẩn đề tay cầm chuông lắc. Cụ thể như ở chùa Đào Xuyên, xã Đa Tốn, huyện Gia Lâm, Hà Nội. Ở chùa Dâu xã Thanh Khương, huyện Thuận Thành, tỉnh Bắc Ninh có hình tiên nữ múa hát.

Tuy nhiên, về mặt tư liệu, âm nhạc Phật giáo Việt Nam nói chung chỉ được phản ánh qua nguồn tư liệu thành văn, trực tiếp là chữ viết và tư liệu trên tư liệu khảo cổ, mỹ thuật. Trong nhiều năm nghiên cứu, chúng tôi chưa ghi nhận một trường hợp nào trong lịch sử ghi chép về diện mạo của âm nhạc dưới dạng các ký tự chỉ cao độ, trường độ, cường độ cũng như giai điệu trong âm nhạc Phật giáo Việt Nam như cách phương Tây đã làm. Nguồn tư liệu vang trong âm nhạc Phật giáo ở miền Bắc, chúng tôi thu thập được từ nghiên cứu, điền dã thực địa. Theo chúng tôi, với chức năng đặc thù, theo chúng tôi, âm nhạc Phật giáo ở miền Bắc hiện nay còn bảo lưu được những truyền thống và giá trị cổ xưa (tác giả sẽ bàn luận cụ thể ở phần Nhận định của bài viết).

Với trên một trăm cuộc điền dã kéo dài từ năm 2006 đến năm 2014, chúng tôi cung cấp diện mạo âm nhạc Phật giáo ở miền Bắc Việt Nam qua các bộ phận cấu thành là: 1) Nhạc hát, 2) Tổ chức khí nhạc và 3) Các nhịp trống (“nhạc đàn”).

Thứ nhất, *trong nhạc hát của âm nhạc Phật giáo miền Bắc hiện nay có thể chia làm ba nhóm chính ứng với những đặc điểm chung về nội dung tư tưởng và một số khía cạnh về chức năng*. Đó là các thể Tán, Tụng, Niệm; các thể loại Thỉnh, Than (Thỉnh Phật, Thánh và Than cô hồn); và nhóm gắn với các thể loại đọc (Sớ, Điệp, Trạng, Phó ý). Trong đó, chúng ta lại chia ra làm: i) Nhóm gắn với những thể loại và hình thức Tụng, Tán, Niệm giáo lý và danh hiệu Phật; ii) Nhóm những bài Thỉnh chư Phật thánh và Than cô hồn; iii) Nhóm những bài liên quan đến câu đọc, ngâm. Ở đây đáng chú ý là những bài đọc Sớ, Điệp, Trạng, Phó ý.

¹⁰ Ủy ban Khoa học xã hội Việt Nam, Viện Văn học (1977), *Thơ Văn Lý - Trần* (Tập I), Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, Tr.402-411.

¹¹ Nguyễn Đình Lâm (2013), *Âm nhạc trong nghi lễ Phật giáo ở Hà Nội*, Luận án Tiến sĩ Tôn giáo học, Thư viện Quốc gia Việt Nam, Hà Nội, Tr. 78.

Trong các thể loại và hình thức nhạc hát Phật giáo trên đây, Tán Canh nổi lên như một hiện tượng âm nhạc độc đáo không chỉ trong nhạc lễ Phật giáo mà trong nền âm nhạc truyền thống Việt Nam. Tán Canh đã phát triển tròn trịa của một thể loại âm nhạc bác học với sự ổn định về quy luật âm luật, cách thức trình tấu và nguyên tắc cơ bản khi thực hiện thể loại này. Có thể khẳng định, Tán Canh trong âm nhạc Phật giáo miền Bắc Việt Nam chính là một sự sáng tạo đỉnh cao, là một đặc trưng trong âm nhạc nghi lễ Phật giáo Việt Nam, đóng góp cho nền âm nhạc truyền thống Việt Nam (tác giả sẽ phân tích sâu hơn ở phần Đặc trưng). Hiện tại ở miền Bắc Việt Nam, Canh được chia làm ba vùng canh lớn là Canh Đông, Canh Nam và Canh Hà Nội¹².

Thứ hai, *tổ chức khí nhạc*, chúng tôi tiến hành phân loại họ cho từng nhạc khí trên cơ sở tiêu chí phân loại của E.M. Hornbostel và C. Sachs¹³, gồm các họ: dây, thân vang, màng rung và hơi, gắn với chất liệu của nhạc khí và đặc điểm kích âm, phát âm khi sử dụng. Đồng thời, cũng như ở các hình thức nhạc hát, chúng tôi chia ra thành những bộ phận chính gắn với những đặc điểm riêng. Ở đây, chúng tôi lại chia thành: a) Nhóm nhạc khí gắn với quá trình tu tập của người xuất gia. Ở đây chủ yếu là nhóm thân vang, gồm ba bộ phận; b) Nhóm nhạc cụ gắn với nghi lễ ứng phó đạo tràng (ở đây là nghi lễ Trai đàn chẩn tế). Trong không gian này, bên cạnh một số nhạc cụ ở nhóm 1, còn sử dụng ba họ nhạc cụ khác: Họ tự thân vang có Thanh la, Nã bạt và Tiu - Cảnh; Họ màng rung có trống lớn và trống bản (mỗi thứ một chiếc); Họ dây có Nhị; và họ hơi có kèn Sô na (còn gọi là Già nam lam). Đây là những nhạc cụ được sử dụng phổ biến trong nghi lễ Phật giáo ở miền Bắc Việt Nam, được ghi nhận trong tư liệu lịch sử nhiều thế kỷ trước.

Thứ ba, *nhạc đàn - nhịp trống*. Nhịp trống sử dụng trong toàn bộ các nghi lễ Phật giáo gồm: 1)Trống lễ, 2)Trống thượng đường, 3)Trống phát lôi, 4)Trống sai, 5) Trống hóa số và 6) Trống dẫn lục cúng. Cùng với Tán Canh, có thể khẳng định, nghi lễ Phật giáo đã đóng góp cho nền âm nhạc truyền thống dân tộc những thể loại, bài bản trống đặc biệt, mang đặc trưng không có ở ngoài nghi lễ Phật giáo. Trong các nhịp trống này, cũng như ở thành phần nhạc hát và tổ chức khí nhạc, chúng tôi phát hiện chúng có chức năng tương đối của nó. Bảy nhịp trống này có thể chia làm ba nhóm: các nhịp trống đánh độc lập; các nhịp trống đệm cùng Tiu - Cảnh trong Tán Canh và Trống Chạy đàn, Dâng Lục cúng khi các sư tăng thực hiện nghi lễ Trai đàn chẩn tế.

Như vậy, với việc giới thiệu ngắn gọn diện mạo của âm nhạc trong nghi lễ Phật giáo ở miền Bắc trên cho thấy, âm nhạc Phật giáo miền Bắc Việt Nam bao gồm cả nhạc hát – thanh nhạc, tổ chức dàn nhạc - khí nhạc và nhạc đàn - các nhịp trống. Toàn bộ bài bản trong âm nhạc Phật giáo ở miền Bắc Việt Nam thể hiện được tính đặc trưng so với truyền thống âm nhạc khu vực khác và âm nhạc truyền thống dân tộc. Tác giả sẽ tập trung trình bày một

¹² Xem thêm: Nguyễn Đình Lâm (2013), *Tlđđ*, Tr. 72-80.

¹³ Dẫn theo Nguyễn Đình Lâm (2013), *Tlđđ*, Tr. 78

đặc trưng độc đáo nhất, một đỉnh cao trong nghệ thuật âm nhạc Phật giáo miền Bắc Việt Nam - Tán Canh - ở tiêu mục dưới đây.

2. Nhận diện đặc trưng âm nhạc Phật giáo miền Bắc Việt Nam

Như trên đã trình bày một phần, âm nhạc Phật giáo ở miền Bắc đã tạo được đặc trưng riêng so với âm nhạc Phật giáo ở miền Trung, miền Nam, đặc biệt là âm nhạc truyền thống dân tộc. *Nghiên cứu này sẽ tập trung trình bày đặc trưng trong âm nhạc Tán Canh, một phát hiện quan trọng nhất của tác giả về mặt lý luận khi nghiên cứu âm nhạc Phật giáo trong truyền thống âm nhạc Việt Nam.*

Có hai cơ sở quan trọng tạo nên đặc thù cho âm nhạc Phật giáo miền Bắc: i) Đặc điểm nội dung ca từ và ii) Phương pháp xây dựng, phát triển giai điệu âm nhạc. Cơ sở thứ nhất - đặc điểm nội dung ca từ. Âm nhạc Phật giáo, ở đây là nhạc hát¹⁴, sử dụng thể loại văn thơ mang đặc trưng riêng, không có trong âm nhạc truyền thống ở châu thổ Bắc bộ. Có 3 thể loại văn thơ Phật giáo được sử dụng nhiều nhất trong nhạc hát Phật giáo ở miền Bắc, đó là trường hàng, kệ và thơ thiền. Những thể văn, thơ này được thể hiện rõ trong tụng kinh, tán canh và than cô hồn (trong nghi lễ Trai đàn chẩn tế). Trong tụng kinh, sư tăng và cư sĩ chủ yếu là sử dụng thể loại trường hàng, gần với dạng văn xuôi ở văn học ngoài Phật giáo. Trong Tán canh cơ bản sử dụng thể loại Kệ; và Thơ thiền được sử dụng trong một số thể loại Than¹⁵. Vấn đề này - Cơ sở thứ nhất - chúng tôi đã công bố trên một Tạp chí chuyên ngành, nên Tham luận này chỉ tập trung vào đặc trưng về giai điệu âm nhạc - Cơ sở thứ hai - phương pháp xây dựng, phát triển giai điệu âm nhạc.

Trong âm nhạc truyền thống, nhạc hát sử dụng cấu trúc thơ ca làm nền tảng để xây dựng và phát triển giai điệu, cấu trúc bài bản (chứng minh ở phần dưới). Nhưng âm nhạc Phật giáo có phương pháp, nguyên tắc sáng tạo cấu trúc giai điệu riêng, không phụ thuộc vào thể văn thơ và cấu trúc nhịp điệu của nó. Biểu hiện rõ nét nhất trong tán Canh và tụng Kinh, đọc Sớ - vốn được coi là ba thể loại chiếm ưu thế về thời lượng trong diễn xướng âm nhạc nghi lễ Phật giáo. Tập trung độc đáo nhất trong nghệ thuật Tán Canh.

Tán Canh trong âm nhạc Phật giáo miền Bắc, chỉ ba từ, thậm chí một từ có nghĩa cũng có thể hình thành một câu, một tuyến giai điệu nhạc gắn với các hư từ đơn.

Thí dụ 1. Với ba từ “Lu (lô), hương, xạ”

¹⁴ Thanh nhạc là một bộ môn âm nhạc mà ở đó, con người sử dụng thanh đối phối hợp với khoang miệng và mũi làm cơ sở diễn xướng. Tất cả những diễn xướng từ nguồn gốc trên, như hát, gọi, kể, khóc...(trong âm nhạc tang lễ và âm nhạc tôn giáo, tín ngưỡng) đều thuộc đối tượng nghiên cứu của thanh nhạc. Vậy, thanh nhạc bao gồm cả những phát âm - diễn xướng kèm theo lời nói, truyền đạt một nội dung thông tin cụ thể, nhưng cũng có khi chỉ là những âm thanh mang nguyên âm đơn hay những hư từ ngẫu nhiên, nội dung không được xác định rõ ràng.

¹⁵ Nguyễn Đình Lâm (2017), “Đặc trưng ca từ trong nhạc hát Phật giáo”, *Tạp chí Khuông Việt* (Học viện Phật giáo Việt Nam tại Hà Nội), Hà Nội.

CANH GIÀ TỐ

Người tán: Cư sĩ Nguyễn Minh Tuấn
Sưu tầm, ký âm: Nguyễn Đình Lâm

Musical notation for 'CANH GIÀ TỐ' in 4/4 time. The melody is written on a single staff. The lyrics are: Lư hương xa a. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics are placed below the notes: Lư hương xa a. There are accents 's' and 'i' above the notes for 'xa' and 'a' respectively.

Thí dụ 2. Với hai từ “Giao vọng”

CANH BA ĐÔNG-BA TÂY

Người tán: Cư sĩ Hồng Chén
Sưu tầm, ký âm: Nguyễn Đình Lâm

Musical notation for 'CANH BA ĐÔNG-BA TÂY' in 4/4 time. The melody is written on three staves. The lyrics are: Giao i a i a a. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics are placed below the notes: Giao i a i a a. There are accents 's' and 'i' above the notes for 'i' and 'a' respectively.

Như vậy, giai điệu âm nhạc được thúc đẩy và phát triển dựa trên một mô hình nhịp cố định mà không căn cứ vào nhịp thơ và cấu trúc thơ. Cần nói thêm, tùy thuộc vào quy mô của đàn lễ mà cùng một bài/câu hoặc một cụm từ, các sư tăng có thể tán thời lượng dài hoặc ngắn hơn.

Thí dụ 3. Với ba từ: “Vân Lai Tập”, có thể Tán thành:

CANH HÂM

Người tán: Cư sĩ Nguyễn Minh Tuấn
Sưu tầm, ký âm: Nguyễn Đình Lâm

Musical notation for 'CANH HÂM' in 4/4 time. The melody is written on two staves. The lyrics are: Vân ơ Lai i i i a. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics are placed below the notes: Vân ơ Lai i i i a. There are accents 's' and 'i' above the notes for 'i' and 'a' respectively.

Thí dụ 4. Ở dạng rút ngắn hơn:

CHIÊN ĐÀN - LÔ HƯƠNG

Người tán: Thượng tọa Thích Thanh Quy
Sưu tầm, ký âm: Nguyễn Đình Lâm

Musical notation for 'CHIÊN ĐÀN - LÔ HƯƠNG' in 4/4 time. The melody is written on a single staff. The lyrics are: Nam mô Vân Lai Tập a. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics are placed below the notes: Nam mô Vân Lai Tập a. There are accents 's' and 'i' above the notes for 'i' and 'a' respectively.

Tuy nhiên, dù được kéo dài hay rút ngắn thời lượng khác nhau thì việc sử dụng các hư từ trước và sau những từ, những cụm từ này để “tán” chiếm chủ yếu.

Ở trường hợp khác, trong tụng kinh, về mặt âm nhạc, đương nhiên người tụng không căn cứ vào bộ kinh đang tụng ở thể thơ hay thể văn nào, tuyến giai điệu vẫn được phát triển theo một mô hình âm điệu, trường độ, cao độ thống nhất.

Thí dụ 5. Tụng Kinh A Di Đà

TỤNG
(KINH A DI ĐÀ)

Người tụng: Đại đức Thích Minh Tiến
Sưu tầm, ký âm: Nguyễn Đình Lâm

Phật thuyết A Di Đà Kinh như
thị ngã văn nhân thời Phát đại

Tương tự, trong than cô hồn, tên của gia chủ hay các chân linh, cô hồn cũng được thể hiện bằng một giai điệu âm nhạc đặc thù nhưng không có vai trò chi phối của nội dung hay cấu trúc ca từ.

Thí dụ 6. Than

THAN
(Cò hồn)

Người than: Cư sĩ Nguyễn Văn Tuấn
Sưu tầm, ký âm: Nguyễn Đình Lâm

Than ơi, con người ta sống ở trên ư

Như vậy, dù ở hiện tượng thêm và bớt hư từ hay không, ở cả Canh, Kinh, Than - như đã minh họa trên - đều cho thấy giai điệu âm nhạc luôn thể hiện tính độc lập với cấu trúc câu/thể văn thơ. Trong khi đó, sự hình thành giai điệu âm nhạc truyền thống ở cùng khu vực miền Bắc là cơ bản chịu sự chi phối trực tiếp bởi cấu trúc thể văn, thơ.

Thí dụ 7. Hát Đúm châu thổ Bắc bộ¹⁶.

Có một hột thóc, bỏ lăn bỏ
lóc. Đi làm bánh trong, bánh mật cho
chóng đi chơi. Hỡi người tình nhân
ơi!

Hỡi nhanh! (♩ = 100)

Thí dụ 8. Hát Ví châu thổ Bắc bộ¹⁷

¹⁶ Nguyễn Ngọc Oánh (2001), “Đúm xếp”, in trong *Dân ca Việt Nam*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội, tr.258.

¹⁷ Nguyễn Ngọc Oánh (2001), “Ví xếp: Người tình nhân ơi”, in trong *Dân ca Việt Nam*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội, tr.259.

Hỡi anh gánh nước quang mây. Em xin một gáo tưới cây ngô đồng, ơi hỡi người tình nhân ơi Y hi sông Bắc hi qua lối.

Thí dụ 9. Hát Trống quân¹⁸

Hỡi nhanh (♩ = 98)
Đất thấp ông trời cao ở
đây đất thấp ông trời cao. Ngọn

V.v...

Ở đây, mỗi câu thơ, hoặc một cặp câu thơ sẽ là cơ sở để tạo nên một câu hoặc một đoạn nhạc. Nói cách khác, thơ là điểm tựa, là cơ sở để trên đó, người ta sáng tạo ra một mô hình giai điệu âm nhạc tương ứng. PGS. Tú Ngọc cho biết: “Dân ca và một số hình thức ca nhạc chuyên nghiệp cổ truyền được hình thành theo phương thức nhạc phổ thơ, tức là căn cứ vào câu thơ, lời thơ mà đưa giọng điệu vào lời ca”¹⁹. Theo khảo sát PGS.TS. Nguyễn Thị Nhung trên loại hình nghệ thuật chèo: “Nhịp điệu và tiết tấu làn điệu liên quan chặt chẽ đến nhịp điệu, tiết tấu và cách ngắt nhịp của thơ. Hầu hết các làn điệu chèo đều sử dụng các thể thơ bốn từ, thể lục bát hay lục bát biến thể”²⁰.

Như vậy, có thể khẳng định, nhạc hát trong âm nhạc truyền thống chủ yếu sử dụng thủ pháp phổ thơ hoặc trên cơ sở của nhịp điệu thơ để hình thành giai điệu âm nhạc, một câu thơ (Song thất, Lục bát... hoặc biến thể của chúng), có thể là điểm tựa để hình thành một tiết nhạc, thậm chí một câu nhạc. Đây là trường hợp khác biệt tương đối so với âm nhạc trong Phật giáo.

Vậy, quá trình hình thành cấu trúc giai điệu trong âm nhạc Phật giáo ở Hà Nội căn cứ vào đâu? Theo nghiên cứu của chúng tôi, chúng chủ yếu được xây dựng trên cơ sở khổ nhịp phách và sự phân chia của khổ phách. Thí dụ trong Tán Canh ở Hà Nội,

¹⁸ Nguyễn Ngọc Oánh (2001), *Tlđđ*, tr.242.

¹⁹ Tú Ngọc (1997), *Hát Xoan - Dân ca nghi lễ Phong tục*, Nxb. Âm nhạc và Viện Âm nhạc, Hà Nội, Tr. 152..

²⁰ Nguyễn Thị Nhung (1998), *Nhạc khí gõ và trống để trong chèo truyền thống*, Nxb. Âm nhạc và Viện Âm nhạc, Hà Nội, Tr. 19.

người ta sử dụng ba khổ nhịp là khổ nhịp đầu, khổ nhịp giữa và khổ nhịp cuối để tạo tác giai điệu.

Mô hình nhịp Canh ba khổ theo phong cách Hà Nội

NHIP CANH HÀ NỘI Người thực hành: Cư sĩ Hồng Chén
Sưu tầm, ghi tiết tấu: Nguyễn Đình Lâm

(Tiếp nối khổ giữa):

Nguồn: tư liệu do tác giả sưu tầm, ký âm và nghiên cứu năm 2012.

Như vậy, nếu như trong nhạc hát truyền thống vùng châu thổ Bắc bộ, các hư từ có chức năng phụ trợ cho lời thơ để làm nên một cấu trúc âm nhạc, thì trong âm nhạc Phật giáo ở Hà Nội, hư từ lại trợ giúp khổ phách để hoàn thành việc này. Thí dụ dưới đây sẽ minh họa mối quan hệ này.

Thí dụ 10. Canh Bảo Đỉnh (trích).

Và ở đây, khổ phách thực hiện hai vị trí và chức năng là hình thành câu nhạc và mở đoạn lưu không, chủ yếu lấy ở khổ giữa.

Ở trường hợp khác, trong tụng Kinh, dù là Kệ khai Kinh hay thể Trường hàng, như trên đã trình bày một phần, người thực hành âm nhạc không căn cứ vào thể văn thơ, mà tụng liên tục. Lúc này chỉ có vai trò giữ nhịp của Mõ, đặc biệt là vai trò “chấm câu” của Chuông. Như vậy, ở trường hợp tụng Kinh có thể nói, Chuông chính là một cơ sở để căn cứ vào một đoạn, câu nhạc. Và như vậy, khái niệm “câu, đoạn nhạc” trong âm nhạc Phật giáo cũng mang đặc trưng riêng. Theo nghiên cứu của chúng tôi, truyền thống này xuất phát từ tập quán tu tập và quan niệm về thời gian trong triết lý Phật giáo, tạo nên một bản lĩnh với giá trị rất điển hình mà nghệ thuật âm nhạc Phật giáo miền Bắc

Việt Nam, đặc biệt là trong nghệ thuật Tán Canh đã đóng góp cho văn hóa nghệ thuật truyền thống dân tộc.

Có thể khẳng định, sau nhiều thế kỷ du nhập và phát triển, Phật giáo Việt Nam đã có những đóng góp không nhỏ vào kho tàng văn hóa truyền thống dân tộc, trong đó sáng tạo nghệ thuật âm nhạc trong nghi lễ đã tạo nên một sức độc đáo rất đáng chú trên cả phương diện lý luận và thực tiễn. Vậy, sự định hình và phát triển của một diện mạo âm nhạc nghi lễ Phật giáo mang bản lĩnh sáng tạo riêng như vậy có nguyên nhân và những tác động nào từ nền văn hóa Phật giáo và nền tảng văn hóa - xã hội? Bước đầu tác giả sẽ nhận định vấn đề này qua tiểu mục dưới đây.

3. Nhận định chung

Nghiên cứu về âm nhạc nói chung, âm nhạc Phật giáo ở miền Bắc nói riêng, các nhà nghiên cứu chủ yếu dựa vào nguồn tư liệu vang, nghĩa là phải có giai điệu âm nhạc vang lên, nghe được hoặc là nguồn tư liệu được ký âm lưu lại trên văn bản còn có thể đọc được như truyền thống phương Tây đã làm. Tuy nhiên, âm nhạc truyền thống Việt Nam nói chung, trong đó có âm nhạc Phật giáo chủ yếu được bảo tồn, lưu trữ bằng phương pháp truyền khẩu, truyền ngón, truyền nghề; một số ít thể loại được ký âm dưới dạng các từ tượng thanh, rất khó đoán định. Để nghiên cứu âm nhạc Phật giáo nhiều thế kỷ trước, chúng tôi chủ yếu dựa vào các nguồn tư liệu liên quan như những mô tả ghi chép trong lịch sử; nguồn tài liệu dưới dạng khảo cổ, mỹ thuật, đặc biệt là “dấu vết” cổ trong âm nhạc Phật giáo, cùng một số thể loại âm nhạc cổ truyền đang còn được thực hành trong đời sống văn hóa Việt Nam đương đại.

Từ những nguồn tư liệu ít ỏi nhưng gợi mở nhiều thông tin, tác giả đưa ra nhận định mang tính giả thuyết rằng: *Âm nhạc Phật giáo ở miền Bắc, với sự ổn định về cấu trúc, quy luật cùng với tính chất, đặc trưng độc đáo còn được thực hành trong nghi lễ Phật giáo hiện nay phải là loại âm nhạc được ra sinh ra trong một nền văn hóa Phật giáo phát triển cực thịnh là Phật giáo Trúc Lâm - Yên Tử, Phật giáo Nhà Trần.*

Căn cứ thứ nhất: các nguồn tài liệu liên quan. Dưới thời Nhà Trần, chính sử đã ghi nhận, sau khi triều chính đi vào ổn định, phát triển, thì đây là giai đoạn mà mối quan hệ giữa vương triều và tôn giáo, ở đây là Phật giáo là đặc biệt mật thiết - thời của hào khí Đông A; vương triều là “chất xúc tác” cho sự sáng tạo ra văn hóa, văn minh ở giai đoạn này. Phật giáo Trúc Lâm - Yên Tử là một minh chứng sống động. Phật giáo Trúc Lâm - Yên Tử đã có những đóng góp nổi bật với những dấu ấn, sắc thái độc đáo trong tư tưởng, văn hóa Phật giáo mà nổi bật là quá trình phát triển và hoàn thiện tư tưởng Hòa quan đồng trần²¹. Nhiều bộ kinh được những Thiền sư đặc đạo thời kỳ này viết ra

²¹Tư tưởng “Hòa quang đồng trần” đã được định hình trước đó bởi Thiền sư Thường Chiếu, tạo một gạch nối cho Phật giáo thời Trần phát triển và hoàn thiện. Ngay từ thời Thường Chiếu, Ngài đã dạy cho các đệ tử của mình nguyên tắc “tùy

như: *Kinh đẹp đời vui đạo* (Trần Nhân Tông), *Kinh Thành đạo* (Trần Nhân Tông), *Kinh Nhật tụng Chùa Vân Yên* (Thiền sư Huyền Quang)²² là bằng chứng cho dấu ấn, đóng góp di sản của thời kỳ này, trong đó thể hiện rất đậm tư tưởng Hòa quang đồng trần. Bên cạnh đó, trong đời sống văn hóa tư tưởng, việc nhấn mạnh vai trò đặc biệt của nhân dân đối với sự phát triển của đất nước cũng được phản ánh đậm nét ở thời kỳ này. Tư tưởng “lấy dân làm gốc” không chỉ ở Nguyễn Trãi, mà ngay ở thời kỳ này đã khẳng định: ý vua là ý dân, nguyện vọng, mong muốn của vua là nguyện vọng, mong muốn của nhân dân²³. Đây là cơ sở rất quan trọng để dân tộc ta có được nguồn di sản con người và văn hóa độc đáo mang dấu ấn đặc biệt trong lịch sử dân tộc.

Trong lĩnh vực văn hóa âm nhạc, giai đoạn này được ghi nhận là có sự ra đời của thể loại hát Ca trù - một thể loại âm nhạc bác học cổ truyền duy nhất còn hiện diện trong đời sống văn hóa Việt Nam. Với một số yếu tố tương đồng giữa Ca trù và âm nhạc Phật giáo, trong đó tập trung ở thể loại Tán Canh, rất có thể, âm nhạc Phật giáo ở miền Bắc hiện nay và Ca trù có mối liên hệ về nghệ thuật và thời kỳ định hình.

Nguồn tư liệu khảo cổ, mỹ thuật cho chúng tôi phát hiện thành tố liên quan đến lễ nhạc Phật giáo trên chất liệu gỗ có niên đại thế kỷ XIV, giai đoạn cuối Nhà Trần, hiện còn nguyên dạng trong chùa Thái Lạc, xã Lạc Hồng, huyện Văn Lâm - Hưng Yên. Những tư liệu này cũng phản ánh thành tố trình diễn âm nhạc có mặt trong cả nghệ thuật ca trù và âm nhạc Phật giáo. Ở Ca trù, Đại Việt sử ký toàn thư²⁴ cũng cho biết, ngay từ thời Lý - Trần, khái niệm Đào Nương (Ca Nương) đã được ghi nhận qua câu chuyện kể về nhân vật có tên Đào Thị, giỏi nghề ca hát, thường đường vua ban thưởng. Đáng chú ý là chi tiết được Nguyễn Dữ đưa vào tác phẩm của mình - “Truyện kỳ mạn lục”, có nói về người phụ nữ tên Đào Thị rất giỏi âm luật (tài năng và học vấn về âm nhạc - NDL), được tuyển vào trong cung dưới thời Trần, niên hiệu Thiệu Phong thứ 5 (1345). Trong sách đã đề cập đến tài năng của Bà và có đề cập đến tên của một số thiền sư thời kỳ này. Đây là một nguồn tư liệu quan trọng bổ sung cho thông tin về mối quan hệ giữa âm nhạc Phật giáo và Ca trù, cùng sự ra đời của hai thể loại âm nhạc này²⁵.

Sách Công dư tiệp ký viết, cuối thời Nhà Hồ (1400 - 1407) đã đề cập đến tên gọi và nghề hát Ả Đào (Ca Trù)²⁶. Thế kỷ XV, nghệ thuật Ca trù Việt Nam được hoàn thiện, theo ghi nhận từ Văn bia “Đại nghĩ bát giáp thưởng đào giải văn” do Tiến sĩ Lê Đức

tục” nghĩa là làm giống như cuộc đời (Nguyễn Lang (2000), *Việt Nam Phật giáo sử luận*, Tập I, II, III, Nxb. Văn học, Hà Nội, Tr. 259.)

²² Thích Đức Nghiệp (1995), *Đạo Phật Việt Nam*, Thành hội Phật giáo Thành phố Hồ Chí Minh xuất bản, Tr.79.

²³ Nguyễn Lang (2000), Tr. 250-260.

²⁴ *Đại Việt sử ký toàn thư*, Tập I, Cao Huy Giu dịch, Đào Duy Anh hiệu đính, chú giải và khảo chứng, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1967, Tr.198.

²⁵ Nguyễn Dữ (2016), *Truyện kỳ mạn lục*, Nxb. Hội Nhà văn và công ty sách Nhã Nam, Hà Nội, Tr.84-94.

²⁶ Đỗ Bằng Đoàn - Đỗ Trọng Huê (1994), *Việt Nam Ca trù biên khảo*, Nxb. Tp. Hồ Chí Minh, Tr. 44.

Mao (1462-1529) biên soạn tại đình Đông Ngạc, xã Đông Ngạc - Từ Liêm - Hà Nội²⁷. Như vậy, như đã khẳng định, sự ra đời của một loại hình nghệ thuật đỉnh cao phải ra đời trong một quá trình gắn với điều kiện văn hóa, kinh tế - xã hội phát triển toàn diện.

Đáng chú ý là, trong nhiều năm trực tiếp điền dã nghiên cứu tại các địa phương ở miền Bắc Việt Nam, các “nghệ nhân” (Sư tăng, Cư sĩ) cho biết: *âm nhạc Phật giáo sử dụng cho tới thời điểm này là do Tổ Huyền Quang sáng tạo và phổ biến. Quan trọng hơn, cũng như nghệ thuật Ca trù có thờ Tổ nghề, âm nhạc trong nghi lễ Phật giáo ở miền Bắc Việt Nam hiện nay còn một số truyền thống còn thờ Tổ nghề, tổ chức ngày Giỗ tổ nghề; mà Tổ nghề được khẳng định là Tổ Huyền Quang*. Những người thực hành âm nhạc trong nghi lễ Phật giáo luôn phải tuân thủ rất nghiêm ngặt quy cách tập luyện và thực hành từng thành tố âm nhạc trong từng bước lễ theo truyền thống Tổ nghề. Các “nghệ nhân” (Sư tăng, Cư sĩ) còn lưu truyền rằng, âm nhạc và các khoa cúng còn lưu truyền đến ngày nay luôn gắn bó mật thiết với nhau, đó là những cuốn sách như: “Phật giáo Pháp sự Đạo tràng Công Văn Cách Thức”, “Lục thì Sám hối Khoa nghi” và “Bình đẳng Lễ Sám Văn” hiện vẫn còn được lựa chọn vào thực hành trong nghi lễ Phật giáo ở miền Bắc Việt Nam. Và, nguồn tư liệu điền dã và tư liệu viết cũng ghi nhận những cuốn sách này được phổ biến từ thời Nhà Trần. Như vậy, giả thuyết cho rằng, vai trò và ảnh hưởng của Phật giáo Trúc Lâm - Yên Tử cũng như thời Nhà Trần rất quan trọng đối với sự hình thành và phát triển âm nhạc Phật giáo miền Bắc Việt Nam cần được lưu ý.

Cần nói thêm rằng, về những dấu hiệu tương đồng giữa Ca trù và âm nhạc Phật giáo ở miền Bắc, chúng tôi đặc biệt đặt sự liên tưởng tới vai trò của *khỏ phách*. Nếu nghệ thuật trình diễn của Ca trù có sử dụng phách²⁸ như là một cơ sở để giữ nhịp, phân chia nhịp và chuyển nhịp điệu²⁹ thì *khỏ phách* trong nghệ thuật âm nhạc Phật giáo giữ vai trò tạo được đặc trưng bằng cách sáng tạo và phát triển tuyến giai điệu trong thể loại âm nhạc Phật giáo, tập trung nhất ở hình thức tán Canh (xem thêm ở phần đặc trưng âm nhạc Phật giáo ở phần trên). Bởi vậy, chúng tôi ghi nhận vai trò đặc biệt quan trọng trong hai thể loại Ca trù và âm nhạc Phật giáo miền Bắc.

Thí dụ: 12, quy ước các tiếng phách trong Ca trù theo ký tự nốt nhạc³⁰.

²⁷ Viện Âm nhạc (2006), *Đặc khảo Ca trù Việt Nam*, Nxb. Văn hóa dân tộc, Hà Nội, Tr. 16-17.

²⁸ Phách của Ca trù sử dụng hai lá phách là: Lá phách con và Lá phách cái. Lá phách con, thường được đọc theo tiếng tượng thanh là *rục phách phách*; Lá phách cái, thường được đọc theo tiếng tượng thanh là *phách phách chát*²⁸. Ở đàn, có các khỏ: Khỏ sòng đầu, Khỏ giữa, Khỏ xiết, Khỏ lá đầu, Khỏ sòng cuối.

²⁹ Viện Âm nhạc (2006), Tlđđ, Tr.150-152.

³⁰ Bùi Trọng Hiền (2018), “Nhận diện khỏ phách/khỏ đàn nhạc Á Đào – Phương pháp tiếp cận mới”, *Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật*, số 409, Hà Nội.



Căn cứ thứ hai: chức năng của âm nhạc Phật giáo. Âm nhạc Phật giáo sinh ra không phải để thực hiện chức năng giải trí như âm nhạc dân gian - truyền thống khác mà thực hiện chức năng chuyên tải tư tưởng, giáo lý, kinh sách trong nghi lễ. Với việc thực hiện chức năng trong nghi lễ Phật giáo, âm nhạc Phật giáo nói riêng, các hình thức âm nhạc tôn giáo cổ truyền khác nói riêng (như Hát Văn, Hát then, Nhạc Tang lễ,...) rất ít có sự biến đổi (ít nhất là cho đến khi có sự du nhập một cách mạnh mẽ của văn hóa phương Tây nửa cuối thế kỷ XIX, nửa đầu thế kỷ XX) một khi đã định hình và ổn định về thể loại. Theo thuyết chức năng của Emile Durkheim thì: “khi người ta cắt nghĩa một hiện tượng xã hội thì cần phải tìm riêng nguyên nhân hữu hiệu là nguyên nhân sản sinh ra nó và chức năng mà nó hoàn thành”³¹. Nhà nghiên cứu tâm linh và biểu tượng người Pháp - Luc Benoist (1893-1980) cũng cho biết: “Ở thời xa xưa, vần điệu của thơ không chỉ giúp học thuộc lòng và truyền đạt kinh thánh mà còn điều hòa các yếu tố vô thức và thiếu phối hợp ở người đọc nhờ những rung động đồng thời lan tỏa trong những tiếp nối tâm thần và tâm linh của cá tính”³². Và “chúng ta không thể hiểu được điều gì nếu điều đó không làm ta liên tưởng tới một trong những ký ức của chúng ta”³³. Điều này đúng khi nhìn vào hiện tượng âm nhạc Phật giáo. Âm nhạc sinh ra từ trong nghi lễ Phật giáo là để thực hiện chức năng của nó gắn với nghi lễ để chuyên tải tư tưởng Phật giáo, giác ngộ Phật tử. Nói cách khác, âm nhạc, với tư cách là cái “sự”, lấy những âm thanh gần gũi với người dân bản địa để nhuộm cái “màu nhiệm” của cái “lý” diệu vi của Phật giáo để chuyển đến người bản địa.

Xác định vị trí, vai trò của Phật giáo thời kỳ này với tư tưởng “Hòa quang đồng trần”, đồng thời trên cơ sở của lý thuyết chức năng, cho chúng tôi khẳng định có thể những tiền đề văn hóa, tư tưởng và nghệ thuật trong quan hệ chặt chẽ với thể chế thời Trần là cơ sở quan trọng để Phật giáo sử dụng âm nhạc trong nghi lễ Phật giáo để đưa tư tưởng Phật giáo hòa vào đời sống nhân dân. Đồng thời, với chức năng đặc thù, âm nhạc trong nghi lễ Phật giáo ở miền Bắc Việt Nam hiện nay còn bảo tồn và phát huy được những đặc điểm cổ truyền của nó.

³¹ Xem thêm trong Lê Ngọc Hùng (2011), *Lịch sử và lý thuyết xã hội học*, Nxb. Đại học quốc gia Hà Nội, Tr.138.

³² Luc Benoist (2006), *Dấu hiệu, biểu trưng và thần thoại*, Nxb. Thế giới, Hà Nội, Tr. 32.

³³ Luc Benoist (2006), *Tlđđ*, Tr.10.

Lịch sử đã chứng minh, một hiện tượng văn hóa đỉnh cao bao giờ cũng được định hình, phát triển trong môi trường văn hóa hưng thịnh, ở đó có sự đồng thuận, hội tụ, vào cuộc của những chủ thể sáng tạo, thực hành mang những tố chất đỉnh cao trong xã hội. Qua nhiều năm điền dã nghiên cứu thực tế âm nhạc Phật giáo từ các Sư tăng, thầy cúng - nghệ nhân chân truyền, chúng tôi khẳng định: với đặc điểm là bảo tồn, phát huy bằng phương pháp truyền nghề, truyền ngón, âm nhạc trong nghi lễ Phật giáo ở miền Bắc Việt Nam - loại âm nhạc chức năng - không có sự thay đổi nhiều về đặc điểm âm nhạc và cấu trúc, quy luật ổn định của nó. Âm nhạc Phật giáo ở miền đã tạo được một “bản lĩnh” đặc biệt để có được một đặt trưng riêng trong kho tàng âm nhạc truyền thống Việt Nam. Đặc trưng này xuất phát từ đặc trưng về ca từ, phương pháp tạo tác giai điệu (gắn với tập quán tu tập). Trong âm nhạc Phật giáo, tán Canh nổi lên như một sự đóng góp đáng chú ý về mặt bài bản, tính chất bác học - chuyên nghiệp, đóng góp vào kho tàng âm nhạc cổ truyền nước nhà một phong cách âm nhạc chuyên nghiệp riêng nhưng vẫn đậm sắc thái dân tộc. Sự ra đời của âm nhạc Phật giáo miền Bắc Việt Nam rất có thể gắn liền với giai đoạn Nhà Trần; tinh thần của Phật giáo Trúc Lâm - Yên Tử có thể là cơ sở để có được âm nhạc Phật giáo đỉnh cao và mang đặc trưng độc đáo như Tán Canh trong âm nhạc Phật giáo.

Tài liệu tham khảo

1. Nguyễn Dữ (2016), *Truyền kỳ mạn lục*, Nxb. Hội Nhà văn và công ty sách Nhã Nam, Hà Nội
2. Đỗ Bằng Đoàn - Đỗ Trọng Huề (1994), *Việt Nam Ca trù biên khảo*, Nxb. Tp. Hồ Chí Minh.
3. Giáo Hội Phật giáo Việt Nam (2011), *Giới luật thiết yếu hội tập (tập 5), Hội giải giới Bồ Tát trong kinh Phạm Võng*, Nhựt chiếu dịch, Nxb. Tôn giáo, Hà Nội.
4. Giáo hội Phật giáo Việt Nam (2005), *Kinh Địa Tạng*, Hòa thượng Thích Tuệ Hải dịch, Nxb. Tôn giáo, Hà Nội.
5. Giáo hội Phật giáo Việt Nam, Hòa thượng Thích Trí Quảng (1999), *Bốn môn Pháp Hoa Kinh*, Nxb. Tp. Hồ Chí Minh.
6. Giáo hội Phật giáo Việt Nam, Phân viện Nghiên cứu Phật học Việt Nam (2010), *Kinh Dược Sư*, (Việt dịch: Thích Tuệ Thuận), Nxb. Tôn giáo, Hà Nội.
7. Lê Ngọc Hùng (2011), *Lịch sử và lý thuyết xã hội học*, Nxb. Đại học quốc gia Hà Nội
8. Bùi Trọng Hiền (2018), “Nhận diện khổ phách/khổ đàn nhạc Ả Đào – Phương pháp tiếp cận mới”, *Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật*, số 409, Hà Nội.
9. Nguyễn Lang (2000), *Việt Nam Phật giáo sử luận*, Tập I, II, III, Nxb. Văn học, Hà Nội.

10. Nguyễn Đình Lâm (2013), *Âm nhạc trong nghi lễ Phật giáo ở Hà Nội*, Luận án Tiến sĩ Tôn giáo học, Thư viện Quốc gia Việt Nam, Hà Nội.
11. Luc Benoist (2006), *Dấu hiệu, biểu trưng và thân thoại*, Nxb. Thế giới, Hà Nội.
12. Nguyễn Thị Nhung (1998), *Nhạc khí gõ và trống đế trong chèo truyền thống*, Nxb. Âm nhạc và Viện Âm nhạc, Hà Nội.
13. Thích Đức Nghiệp (1995), *Đạo Phật Việt Nam*, Thành hội Phật giáo Thành phố Hồ Chí Minh xuất bản.
14. Tú Ngọc (1997), *Hát Xoan - Dân ca nghi lễ Phong tục*, Nxb. Âm nhạc và Viện Âm nhạc, Hà Nội.
15. Nguyễn Ngọc Oánh (2001), “Ví xếp: Người tình nhân ơi”, in trong *Dân ca Việt Nam*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội.
16. Lê Tắc (2002), *An Nam Chí Lược*, Nxb. Thuận Hóa và Trung tâm Văn hóa Ngôn ngữ Đông Tây, Huế.
17. Lê Mạnh Thát (2001), *Lịch sử âm nhạc Việt Nam - từ thời Hùng Vương đến thời Lý Nam Đế*, Nxb. Tp. Hồ Chí Minh.
18. Ủy ban Khoa học xã hội Việt Nam, Viện Văn học (1977), *Thơ Văn Lý - Trần* (Tập I), Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
19. Viện Âm nhạc (2006), *Đặc khảo Ca trù Việt Nam*, Nxb. Văn hóa dân tộc, Hà Nội.
20. Viện Khoa học xã hội Việt Nam (1998), *Đại Việt Sử ký Toàn thư*, Dịch theo bản khắc năm Chính hòa thứ 18 (1679), Tập I, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
21. Viện Sử học (2004), *Đại Việt sử ký toàn thư*, Tập I, Cao Huy Giu dịch, Đào Duy Anh hiệu đính, chú giải và khảo chứng, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.