

Một vài đánh giá về âm nhạc Phật giáo ở miền Bắc Việt Nam

ISSN: 2734-9195 18:12 30/07/2019

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...

Tóm tắt

Phật giáo miền Bắc Việt Nam đã “tạo lập” được đặc trưng tương đối so với Phật giáo trong khu vực, trong đó đáng chú ý là ở truyền thống Phật giáo Trúc Lâm - Yên Tử. Cùng với nhiều đóng góp nổi bật cho văn hóa, tư tưởng dân tộc hàng nghìn năm qua, Phật giáo miền Bắc còn khẳng định được một đặc trưng điển hình nữa: đó là nghệ thuật âm nhạc Phật giáo tại miền Bắc Việt Nam. Bằng phương pháp phân tích, so sánh, tổng hợp và khái quát hóa trên cơ sở phương pháp tiếp cận chuyên ngành và liên ngành, bài viết này sẽ trình bày diện mạo và những phát hiện về đặc trưng của âm nhạc Phật giáo miền Bắc Việt Nam.

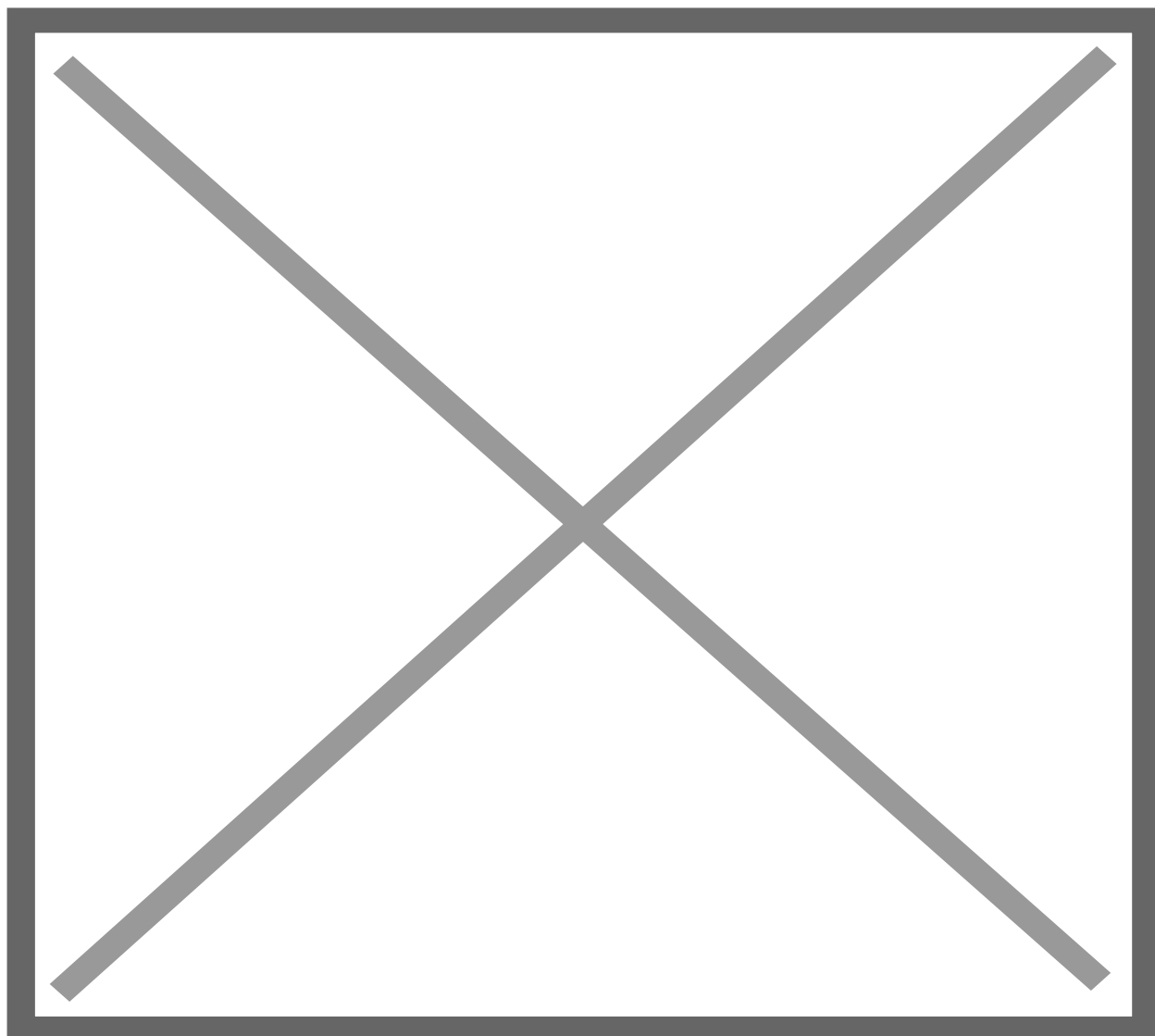
Từ khóa: Phật giáo miền Bắc Việt Nam; Phật giáo Trúc Lâm; Âm nhạc Phật giáo miền Bắc Việt Nam; Đặc trưng và nhận định.

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.

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 nhạc (2). 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 Tạng (3), Kinh Đại Phương Quảng Phật Hoa Nghiêm, (Phẩm Nhập bất tư nghi giải thoát cảnh giới Phổ Hiền hạnh nguyện) (4), Kinh Diệu Pháp Liên Hoa (Phẩm Phổ Hiền Bồ Tát khuyến phát thứ hai mươi tám) (5), Kinh Dược Sư (6) và nhiều Bộ Kinh điển khác đều đề cập đến âm nhạc như một phương tiện quan trọng của hành giả Phật giáo.



Như vậy, 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 “gieo 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” (7). 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” (8).

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 nứa, xập xĩa, trống lớn (9). Những nhạc cụ này hiện còn sử dụng phổ biến trong các đàn lễ Trai đàn chẩn tế của đạo Phật ở miền Bắc Việt Nam.

Đại Việt sử ký toàn thư, ghi một cách khá chi tiết về vấn đề này (10). 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 mồng 06 tháng 07 năm Tân Sửu (1121). Bia đã được dịch, chú giải và in trong cuốn sách là Thơ Văn Lý - Trần (Tập I) (11). Trong 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, tỉnh 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 sinh, Tỳ bà, Ống tiêu, đàn Nguyệt và Trống cơm (12).

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, tỉnh 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, 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”).

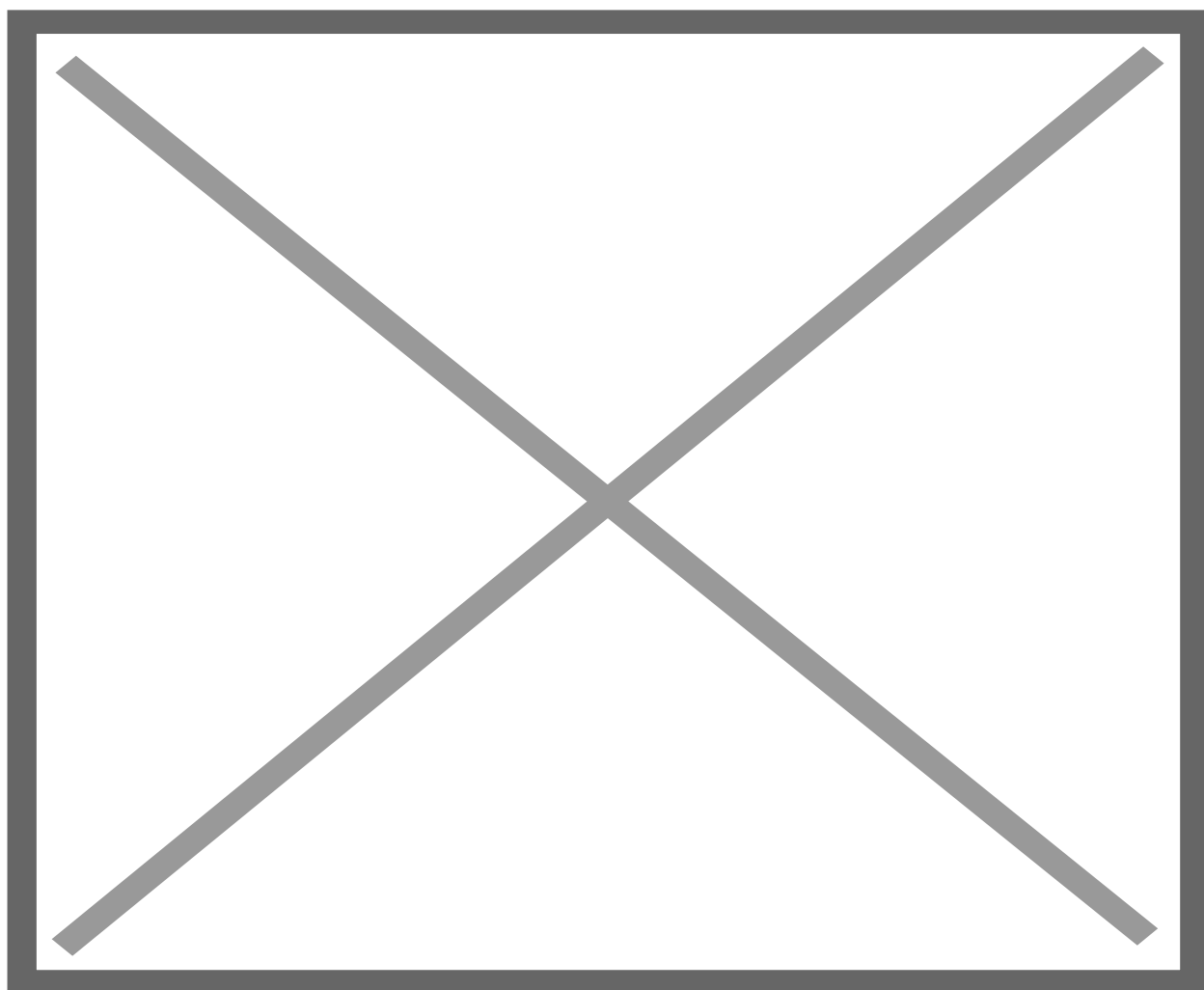
Thứ nhất, trong nhạc hát của âm nhạc Phật giáo miền Bắc hiện nay có thể chia làm ba nhóm chính ứng với những đặc điểm chung về nội dung tư tưởng và một số khía cạnh về chức năng. Đó là các thể Tán, Tụng, Niệm; các thể loại Thỉnh, Than (Thỉnh Phật, Thánh và Than cô hồn); và nhóm gắn với các thể loại đọc (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.

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 Nội (13).

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. Sachs (14), 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, Nỗ bát 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 lời, 4) Trống sai, 5) Trống hóa sớ 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 - Canh 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 đặc trưng độc đáo nhất, một đỉnh cao trong nghệ thuật âm nhạc Phật giáo miền Bắc Việt Nam - Tán Canh - ở tiểu mục dưới đây.

2. Đặc trưng trong âm nhạc Phật giáo miền Bắc Việt Nam

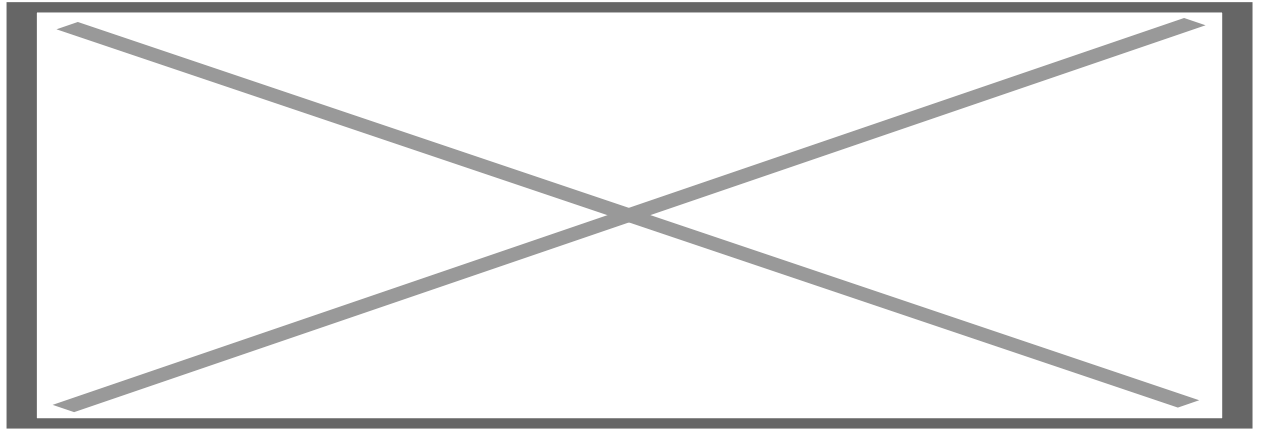
Như trên đã trình bày một phần, âm nhạc Phật giáo ở miền Bắc đã tạo được đặc trưng riêng so với âm nhạc Phật giáo ở miền Trung, miền Nam, đặc biệt là âm nhạc truyền thống dân tộc. Nghiên cứu này sẽ tập trung trình bày đặc trưng trong âm nhạc Tán Canh, một phát hiện quan trọng nhất của tác giả về mặt 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 hát (15), 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 Than (16). 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.

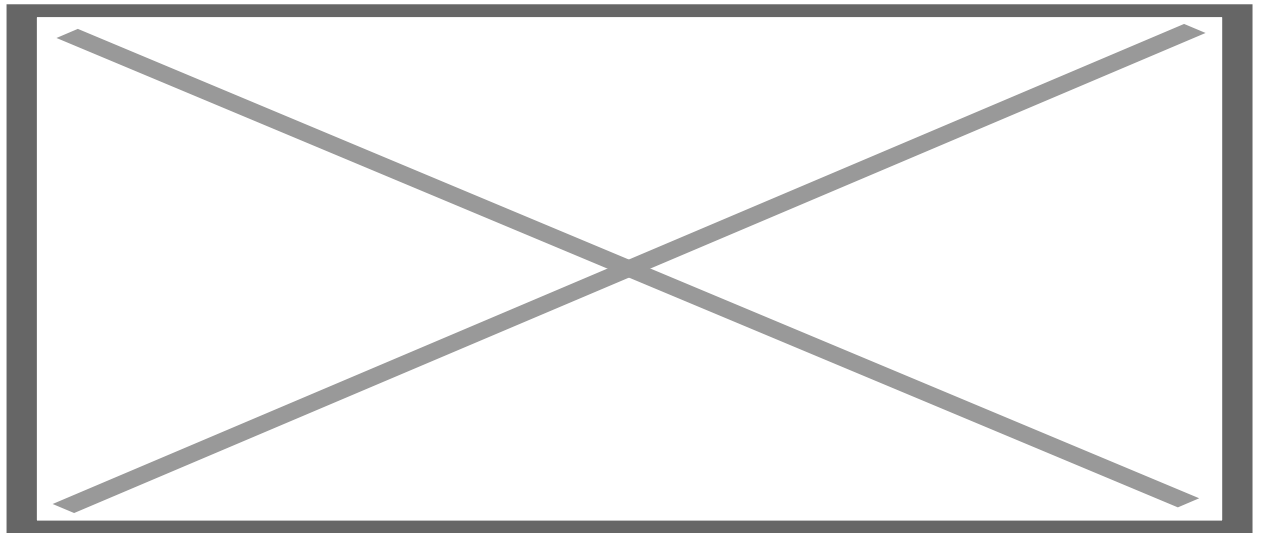
Trong âm nhạc truyền thống, nhạc hát sử dụng cấu trúc thơ ca làm nền tảng để xây dựng và phát triển giai điệu, cấu trúc bài bản (chứng minh ở phần dưới). Nhưng âm nhạc Phật giáo có phương pháp, nguyên tắc sáng tạo cấu trúc giai điệu riêng, không phụ thuộc vào thể văn thơ và cấu trúc nhịp điệu của nó. 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.

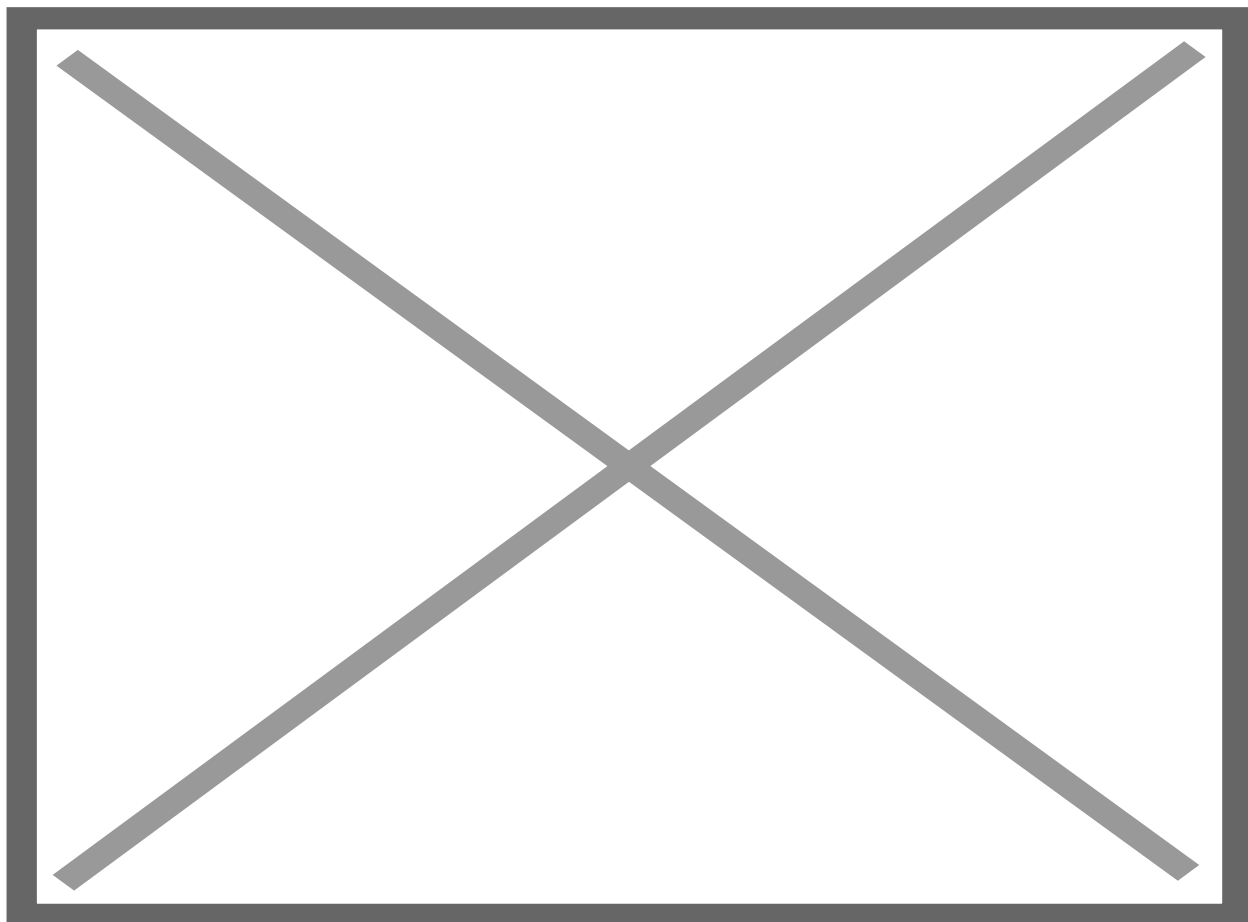
Thí dụ 1. Với ba từ “Lư (lô), hương, xạ”



Thí dụ 2. Với hai từ “Giao vọng”

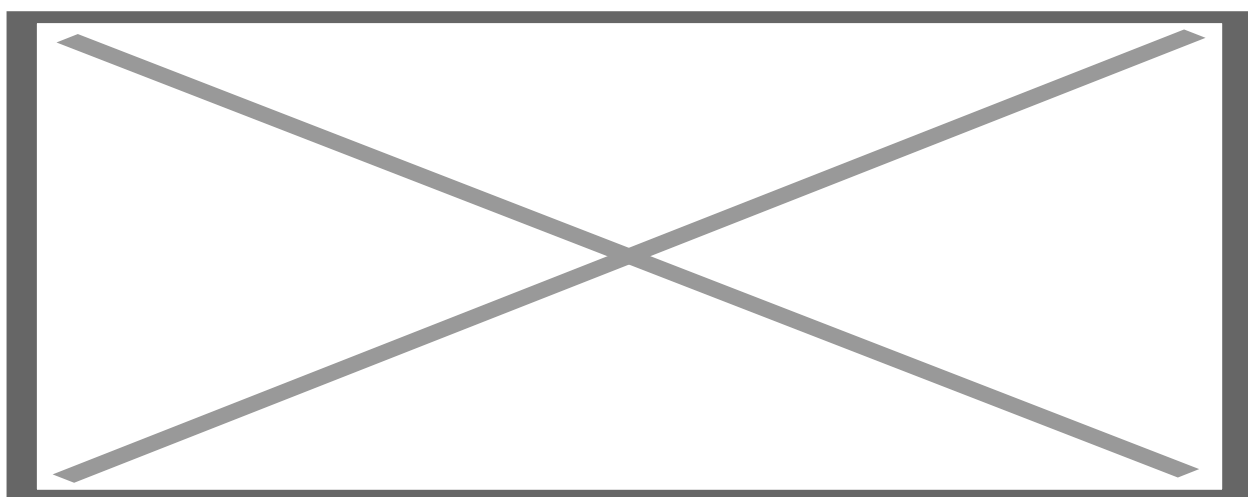


Như vậy, giai điệu âm nhạc được thúc đẩy và phát triển dựa trên một mô hình nhịp cố định mà không căn cứ vào nhịp thơ và cấu trúc thơ. Cần nói thêm, tùy thuộc vào quy mô của đàn lễ mà cùng một bài/câu hoặc một cụm từ, các sư tăng có thể tán thời lượng dài hoặc ngắn hơn.

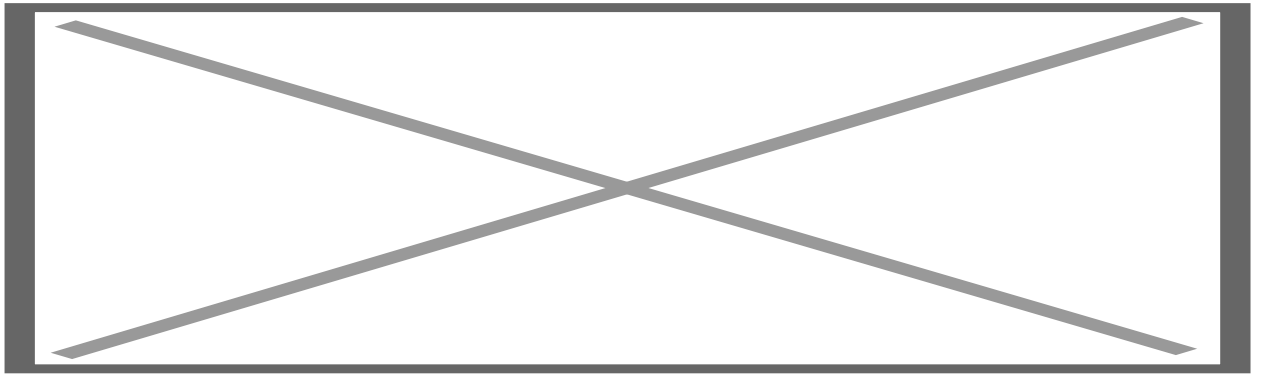


Tuy nhiên, dù được kéo dài hay rút ngắn thời lượng khác nhau thì việc sử dụng các hư từ trước và sau những từ, những cụm từ này để “tán” chiếm chủ yếu.

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.

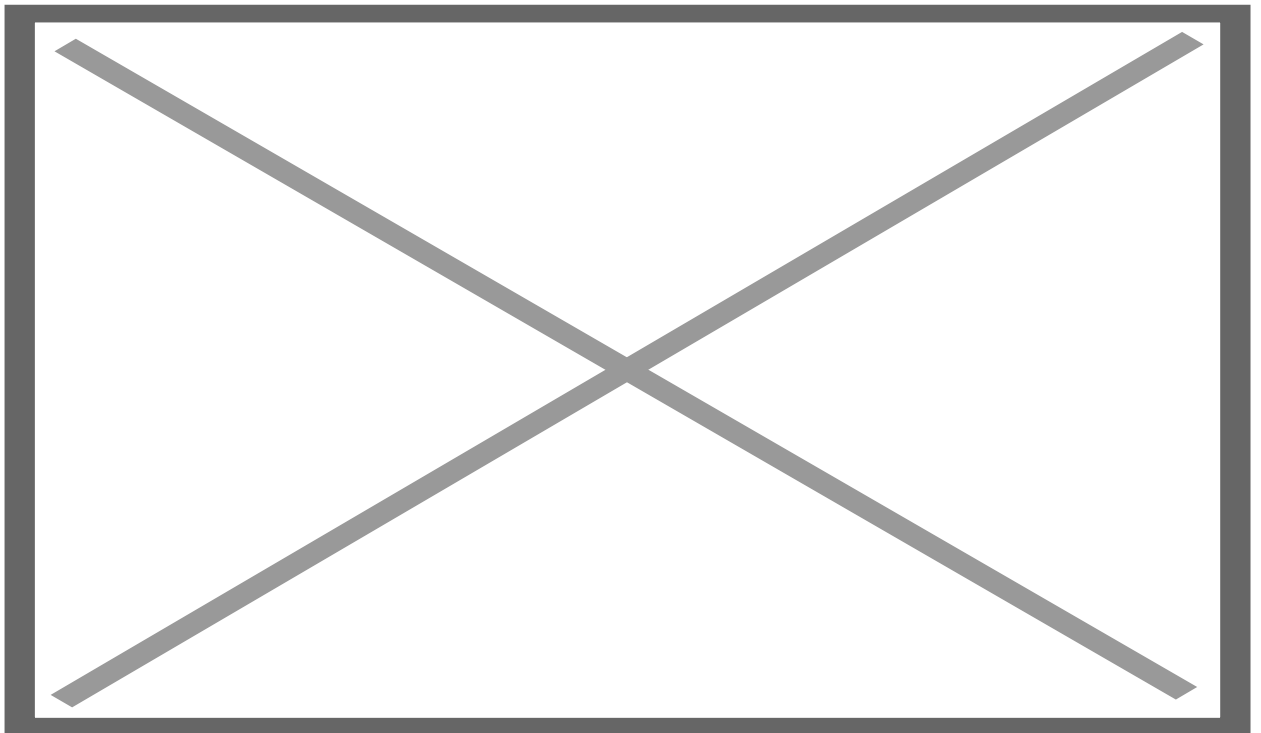


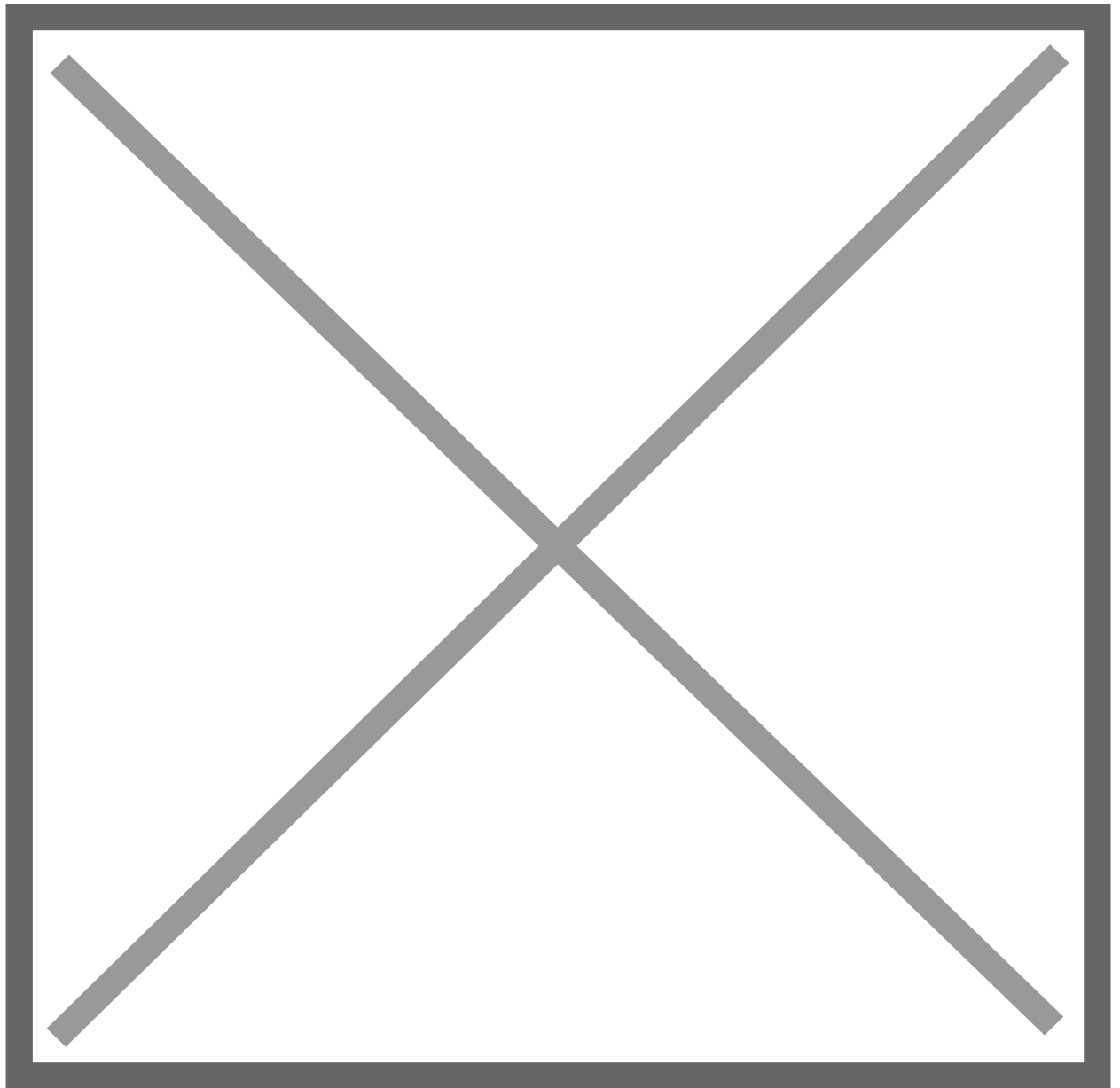
Tương tự, trong than cô hồn, tên của gia chủ hay các chân linh, cô hồn cũng được thể hiện bằng một giai điệu âm nhạc đặc thù nhưng không có vai trò chi phối của nội dung hay cấu trúc ca từ.



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 bộ (17).





V. v...

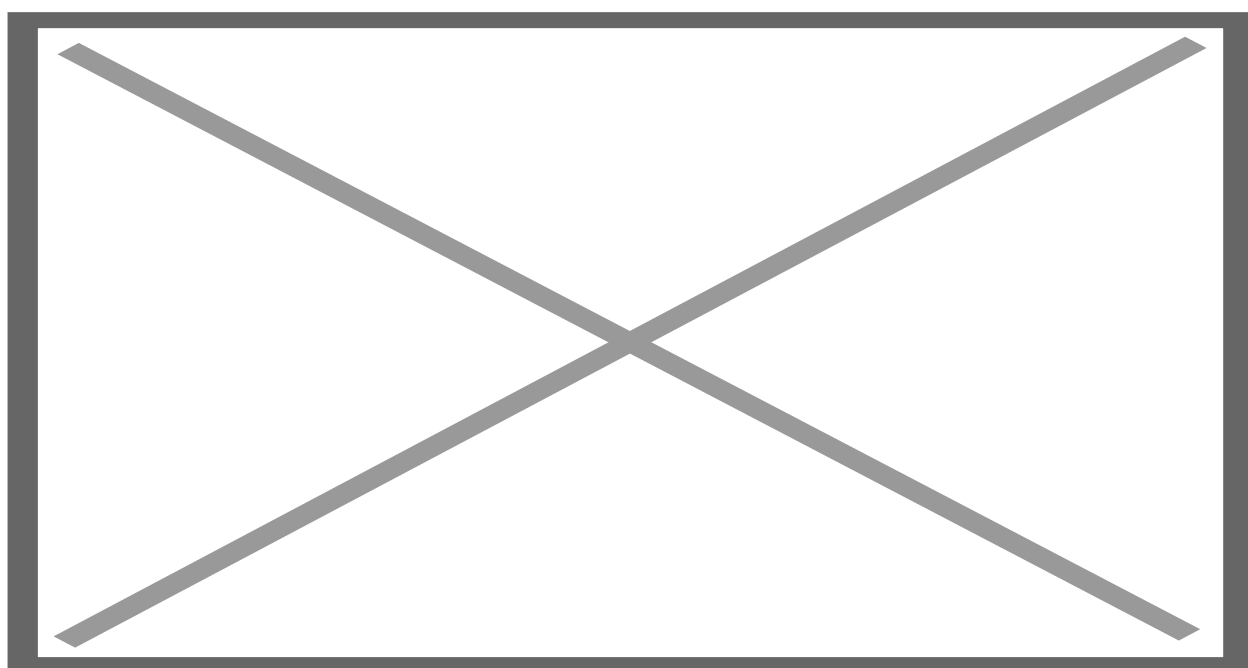
Ở đây, mỗi câu thơ, hoặc một cặp câu thơ sẽ là cơ sở để tạo nên một câu hoặc một đoạn nhạc. Nói cách khác, thơ là điểm tựa, là cơ sở để trên đó, người ta sáng tạo ra một mô hình giai điệu âm nhạc tương ứng. PGS. Tú Ngọc cho biết: “Dân ca và một số hình thức ca nhạc chuyên nghiệp cổ truyền được hình thành theo phương thức nhạc phổ thơ, tức là căn cứ vào câu thơ, lời thơ mà đưa giọng điệu vào lời ca” (20). 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” (21).

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

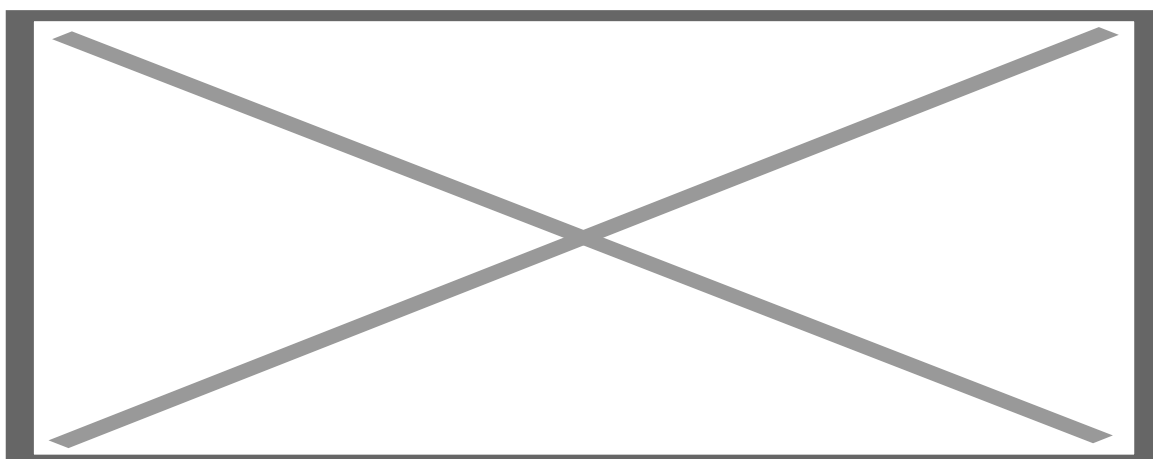
điệu âm nhạc, một câu thơ (Song thất, Lục bát... hoặc biến thể của chúng), có thể là điểm tựa để hình thành một tiết nhạc, thậm chí một câu nhạc. Đây là trường hợp khác biệt tương đối so với âm nhạc trong Phật giáo.

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, 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



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.



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 sứ 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.

Hà Nội, 2019 Còn tiếp...

Tác giả: **Nguyễn Đình Lâm (1)**

Tạp chí Nghiên cứu Phật học - Số tháng 3/2019

CHÚ THÍCH: 1. Tiến sĩ, Nhà Nghiên cứu, Hà Nội 2. 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. 3. Giáo hội Phật giáo Việt Nam (2005), Kinh Địa Tạng, Hòa thượng Thích Tuệ Hải dịch, Nxb. Tôn giáo, Hà Nội, Tr. 96-97. 4. Giáo hội Phật giáo Việt Nam, Hòa thượng Thích Trí Quảng (1999), Bốn môn Pháp Hoa Kinh, Nxb. Tp. Hồ Chí Minh, Tr.60. 5. Giáo hội Phật giáo Việt Nam, Hòa thượng Thích Trí Quảng (1999), Tlđđ, Tr.35. 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, Tr.41 - 42. 7. 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. 8. Lê Mạnh Thát (2001), *Tlđđ*, Tr. 272. 9. Lê Tắc (2002), *An Nam Chí Lược*, Nxb. Thuận Hóa và Trung tâm Văn hóa Ngôn ngữ Đông Tây, Huế, Tr. 16. 10. 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. 11. 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. 12. 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. 13. Xem thêm: Nguyễn Đình Lâm (2013), *Tlđđ*, Tr. 72-80. 14. Dẫn theo Nguyễn Đình Lâm (2013), *Tlđđ*, Tr. 78. 15. Thanh nhạc là một bộ môn âm nhạc mà ở đó, con người sử dụng thanh đới 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. 16. 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. 17. Nguyễn Ngọc Oánh (2001), “Đúm xếp”, in trong *Dân ca Việt Nam*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội, tr.258. 18. Nguyễn Ngọc Oánh (2001), “Ví xếp: Người tình nhân ơi”, in trong *Dân ca Việt Nam*, Nxb. Âm nhạc, Hà Nội, tr.259. 19. Nguyễn Ngọc Oánh (2001), *Tlđđ*, tr.242. 20. Tú Ngọc (1997), *Hát Xoan - Dân ca nghi lễ Phong tục*, Nxb. Âm nhạc và Viện Âm nhạc, Hà Nội, Tr. 152.. 21. Nguyễn Thị Nhung (1998), *Nhạc khí gõ và trống đế trong chèo truyền thống*, Nxb. Âm nhạc và Viện Âm nhạc, Hà Nội, Tr. 19.

TÀI LIỆU THAM KHẢO:

1. Nguyễn Dữ (2016), *Truyền kỳ mạn lục*, 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*, 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, Nhứt chiếu dịch, Tôn giáo, Hà Nội.
4. Giáo hội Phật giáo Việt Nam (2005), *Kinh Địa Tạng*, Hòa thượng Thích Tuệ Hải dịch, Tôn giáo, Hà Nội.
5. Giáo hội Phật giáo Việt Nam, Hòa thượng Thích Trí Quảng (1999), *Bốn môn Pháp Hoa Kinh*, 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), Tôn giáo, Hà Nội.

7. Lê Ngọc Hùng (2011), *Lịch sử và lý thuyết xã hội học*, 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, 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 thần thoại*, Thế giới, Hà Nội.
12. Nguyễn Thị Nhung (1998), *Nhạc khí gõ và trống đế trong chèo truyền thống*, 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*, 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*, Âm nhạc, Hà Nội.
16. Lê Tắc (2002), *An Nam Chí Lược*, 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*, Tp.Hồ Chí Minh.
18. Ủy ban Khoa học xã hội Việt Nam, Viện Văn học (1977), *Thơ Văn Lý - Trần (Tập I)*, Khoa học xã hội, Hà Nội.
19. Viện Âm nhạc (2006), *Đặc khảo Ca trù Việt Nam*, 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, 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, Khoa học xã hội, Hà Nội.