

# Sự kết nối giữa truyền thống và hiện đại trên phương diện thang âm - điệu thức của ca khúc thiếu nhi Việt Nam từ 1945 - 1975

NGUYỄN THỊ YẾN

## 1. Đặt vấn đề

Trong văn nghệ nói chung và âm nhạc nói riêng, tính hiện đại, nghĩ cho cùng, phải là đỉnh cao của tính dân tộc cả về tư tưởng và nghệ thuật trong từng thời đại. Còn tính dân tộc thì bao giờ cũng hàm ý hiện đại, nếu không nó chỉ là dân tộc lạc hậu. Nếu cốt lõi của tính dân tộc là sự tiếp nối, là những nhịp cầu nối liền bản chất tốt đẹp của dân tộc xưa và nay, thì cái lõi của tính hiện đại cũng luôn là cái mới của những cái mới thực sự trong sự sáng tạo độc đáo và tài tình, là ước mơ, là lý tưởng thẩm mỹ của thời đại. Mỗi loại hình nghệ thuật đều có ngôn ngữ riêng tồn tại trong sự vận động, phát triển và liên hệ với nhau. Riêng đối với ngôn ngữ âm nhạc, đặc biệt là ngôn ngữ của ca khúc có mối quan hệ chặt chẽ với ngôn ngữ giao tiếp. Ngôn ngữ đó không chỉ phụ thuộc vào ngôn ngữ nói mà là ngôn ngữ để hát lên theo nhạc, phụ thuộc rất nhiều vào quy luật âm nhạc. Đó là sự kết hợp hài hòa giữa giai điệu, tiết tấu, hòa thanh, và mối quan hệ của nó trong dòng chảy của văn hóa âm nhạc gắn liền với từng giai đoạn lịch sử xã hội. Trong đó, việc triển khai và phát triển giai điệu của một tác phẩm gắn liền với yếu tố thang âm - điệu thức. Nội dung bài viết này đề cập đến sự kết nối trên phương diện thang âm - điệu thức trong ca khúc thiếu nhi Việt Nam từ 1945 - 1975.

## 2. Thang âm - điệu thức nhìn từ lý thuyết âm nhạc hiện đại và truyền thống

Theo quan niệm của phương Tây: Thang âm (âm giai) (Scale - tiếng Anh; Balace - tiếng Pháp) là: một dãy nốt thể hiện những cảm giác buồn, vui, màu sắc riêng hay để tái hiện âm hưởng đặc trưng của từng vùng miền. Trong

đó, Major scale (âm giai trưởng): gồm một dãy nốt khi phát ra tạo cảm giác vui tươi, dễ chịu; minor scale (âm giai thứ): gồm một dãy nốt khi phát ra tạo cảm giác buồn (theo Adammusic.vn). Theo V.A. Vakhramêép, điệu thức là hệ thống các mối tương quan giữa âm ổn định và âm không ổn định. Ông cũng cho rằng, điệu thức là cơ sở của mỗi giai điệu trong tác phẩm âm nhạc, nó cùng với những phương tiện diễn tả khác tạo cho âm nhạc một tính chất nhất định, phù hợp với nội dung của nó (Vakhramêép 1962: 95).

Dù nhận định theo cách nào, các tác giả cũng muốn nhấn mạnh mối tương quan về độ cao trong tác phẩm âm nhạc. Tuy nhiên, mối tương quan đó theo thang 7 âm của châu Âu được thể hiện trên hai loại điệu thức (điệu thức Trưởng và điệu thức Thứ) một cách rõ ràng. Trong đó, điệu thức Trưởng có tính chất sáng sủa và cứng cáp, điệu thức Thứ lại mềm mại và tối. Các tác giả có thể lựa chọn một trong hai dạng điệu thức này để biên soạn tác phẩm của mình.

Nhìn lại lịch sử phát triển của âm nhạc Á châu nói chung và âm nhạc Việt Nam nói riêng, ngày xưa không có ý niệm về "người viết nhạc". Âm nhạc Á châu chủ yếu tồn tại nhờ truyền khẩu. Bởi ký âm pháp quá thô sơ nên không thể ghi chép chính xác âm nhạc. Những bản nhạc ngày xưa chỉ có cái sườn tổng quát của giai điệu được truyền miệng, truyền ngón, rồi nhạc sĩ dựa trên đó mà ứng diễn. Bởi không ghi âm lại được, cũng không chép xuống giấy được, nên chúng ta vừa không có "người viết nhạc - composer", vừa phải chịu nạn thất truyền. Cả những cái sườn giai điệu đơn giản cũng phải bị mất mát hết vì ký ức con người có hạn. Dù âm nhạc của chúng ta trong thế kỷ

này đã phát triển rất chậm so với âm nhạc của một số nước Á châu khác, đặc biệt là Nhật Bản, chúng tôi cho rằng, đầu sao, việc thu nhận ký âm pháp Tây phương để sáng tác ca khúc nói chung và ca khúc thiếu nhi Việt Nam nói riêng cũng là một bước tiến quan trọng để tạo tiền đề cho ý thức sáng tạo âm nhạc và là nhíp cầu để chúng ta hiểu biết âm nhạc thế giới.

Ở Việt Nam, tùy vào đặc điểm ngôn ngữ, văn hóa của từng vùng miền mà sự luân chuyển của các âm trong thang âm khác nhau lại thể hiện hết sức phong phú và có nhiều khác biệt so với những bày biện trên năm dòng kẻ mà ta thường thấy ở âm nhạc nước ngoài. Thang âm đó có đủ các loại giống như các nước khác trên thế giới như 3, 4, 5, 6 nhưng theo nhiều nhà nghiên cứu âm nhạc thì âm nhạc dân gian Việt Nam đa phần là thang 5 âm.

Như vậy, nếu dựa vào những khái niệm như trên, chúng ta thấy, giữa Việt Nam và phương Tây có sự khác nhau căn bản về mặt cấu trúc. Trong khi hệ thống lý thuyết của phương Tây chủ yếu thể hiện bằng 7 nốt trên khuôn nhạc (5 dòng kẻ), với hai loại điệu thức Trưởng, Thứ để diễn đạt ngôn ngữ âm nhạc của mình, thì hệ thống lý thuyết của thang âm, điệu thức dân gian Việt Nam lại là: Tính, tĩnh, tình, tinh, tung, tang, tàng cho nhạc đàn; Tí, um, bo, tịch, tót, tò, te cho nhạc kèn, còn ca hát nói chung là Hò, xự, xang, xê, cống, phan, líu, ú... nhưng chủ yếu dựa trên thang 5 âm và phụ thuộc rất nhiều vào yếu tố ngôn ngữ của từng vùng miền. Chính vì vậy, hiện nay, khi vận dụng thang âm, điệu thức dân gian vào tác phẩm âm nhạc mới Việt Nam, người ta đã sử dụng cách mã hóa các cao độ của thang âm, điệu thức dân gian sang lối ghi nhạc của phương Tây (theo 7 nốt nhạc cơ bản). Song, theo ý kiến của nhiều nhà nghiên cứu, việc sử dụng thang âm, điệu thức dân gian chỉ có ý nghĩa tương đối, bởi lẽ trong tác phẩm âm nhạc mới, cách ghi nhạc trên 5 dòng kẻ của phương Tây sẽ không diễn đạt được những "quãng non, già" trong các "hơi", "điệu" như trong âm nhạc dân gian. Trên

thực tế nếu chúng ta so sánh thang âm điệu thức dân gian với thang 7 bậc âm cơ bản của phương Tây theo phương pháp đo quãng bằng tần số, đơn vị đo là xen (cent) thì chúng ta sẽ thấy có sự khác nhau rõ rệt giữa cao độ của thang âm, điệu thức dân gian với cách ghi theo nhạc lý phương Tây.

### 3. Sự nổi trội của yếu tố dân tộc tính trong thang âm - điệu thức

Nói đến ca khúc thiếu nhi từ 1945 - 1975 là nói đến nền văn hóa Việt Nam sau cách mạng, là nền văn hóa mang tính chất dân tộc dân chủ dưới ánh sáng của chủ nghĩa Mác - Lênin do Đảng Cộng sản lãnh đạo. Nó tiếp tục phương châm "dân tộc - khoa học - đại chúng" mà Đảng đã vạch ra trong *Đề cương văn hóa Việt Nam* năm 1943. Nền âm nhạc Việt Nam dần dần hình thành, trưởng thành và phát triển. Từ đây, những giá trị văn hóa dân tộc cổ truyền của dân tộc Việt Nam dần dần được khôi phục, tái hiện ở những dạng thức khác nhau. Mặt khác, đây là giai đoạn đất nước chúng ta một lần nữa lại bước vào kháng chiến, mọi hoạt động văn hóa lúc này phải nhằm vào khẩu hiệu: "yêu nước và căm thù" (Trương Chinh 1955). Đồng thời, việc thành lập hàng loạt các Đoàn "Thiếu nhi nghệ thuật" (1947), "Thiếu sinh Vệ quốc" (1949) cũng đã tạo điều kiện cho hàng loạt ca khúc thiếu nhi ra đời. Chính hoàn cảnh, tình thần và phương châm đó cũng đã tác động không nhỏ đến ý thức sáng tác ca khúc thiếu nhi của các nhạc sĩ thời gian này.

Theo khảo sát của chúng tôi trong tổng số 70 ca khúc thiếu nhi từ 1945 đến 1975 của 45 tác giả thì có đến 38 bài sử dụng điệu Huỳnh chiếm tỉ lệ 54.29%; 7 bài viết theo điệu Nam (điệu thức 5 âm truyền thống) của người Việt chiếm tỉ lệ 10%, 14 bài viết ở điệu thức 7 âm chiếm tỉ lệ 20%, song đa số bài viết theo điệu thức 7 âm đều rất ít sử dụng bán cung (bỏ đi âm bậc VII). Như vậy, nhìn vào những con số, chúng ta thấy đa số các tác giả sử dụng điệu Huỳnh thuộc thang 5 âm để sáng tác. Theo chúng tôi, yếu tố truyền thống về thang

âm - điệu thức đã bao trùm lên hầu hết các sáng tác của các tác giả, lý giải điều này có lẽ do nhiều nguyên nhân:

Thứ nhất do yếu tố chính trị tác động lên ý thức của các tác giả. Trong rất nhiều văn kiện cũng như bài viết của các nhà hoạt động thời gian này, yếu tố "dân tộc tính" như là khẩu hiệu, là "mệnh lệnh", là phương châm hàng đầu để sáng tác.

Thứ hai, sự chi phối bởi yếu tố lịch sử, xã hội cũng ảnh hưởng ít nhiều đến các hoạt động sáng tác trong thời gian này. Các tác giả đang sống trong cảnh chiến tranh, loạn lạc. Họ muốn bút phá, thoát ly khỏi sự chi phối của yếu tố phương Tây, muốn tạo ra cái gì đó khác với phương Tây.

Thứ ba, xét về tính chất, theo cuốn *Thanh điệu tiếng Việt và âm nhạc cổ truyền*, điệu Huỳnh thuộc hành Hỏa mang tính chất Thái dương, do hành Mộc tương sinh mà ra. Nó có quãng 3 trưởng và 6 trưởng, nhưng không có quãng 7. Về tính chất, cả hai mặt âm dương và quãng đều thuộc điệu thức trưởng, do đó có tính chất khỏe mạnh, cứng cỏi, thường dùng trong các điệu có tính chất vui khỏe hoặc đang hoàng, đỉnh đặc như điệu Bắc kim thang (dân ca Nam Bộ) (Hoàng Kiều 2001: 86). Trong khi đó, đặc điểm tâm lý của thiếu nhi là vui vẻ, hoạt bát, vô tư, hồn nhiên nên việc lựa chọn điệu Huỳnh xem ra là sự lựa chọn hợp lý.

Tuy vậy, tất cả những giả thuyết chúng tôi đưa ra như ở trên chỉ là phần "ý thức", là phần "muốn" tồn tại bên ngoài của việc sáng tác. Bởi một tác phẩm muốn vừa thể hiện được được truyền thống tốt đẹp được của dân tộc, đưa được hồn dân tộc đến công chúng, đặc biệt là "công chúng nhí" đó là điều không dễ dàng. Nó phải có sự kết hợp giữa ý thức và tiềm thức (là phần ẩn sâu trong tâm trí và được hình thành từ những ký ức sâu kín nhất mà ở cấp độ ý thức không thể nhận biết được). Trong ký ức của một số tác giả, "hồn dân tộc", "truyền thống dân tộc" là cái gì đó rất thiêng liêng. Với họ những làn điệu hát ru, những bài dân ca, đồng

dao đã ở trong tiềm thức, để đến khi có cơ hội chấp bút, những đường nét âm thanh mang hơi thở của dân tộc cứ thể được tuôn ra một cách hợp lý, uyển chuyển, mà không bị sượng sượng bởi yếu tố cấu trúc 5 âm hay 7 âm. Thành công ban đầu đối với thể loại ca khúc thiếu nhi ở Việt Nam phải kể đến một số tác giả có tên tuổi như: Phong Nhã, Lưu Hữu Phước, Lê Thương, Hoàng Vân, Mộng Lân, Phan Huỳnh Điểu, Văn Chung, Hàn Ngọc Bích, Trần Việt Bình, Phạm Trọng Cầu, Văn Dung, Bùi Đình Thảo. Xin lấy một số ví dụ:

Tác giả Phong Nhã (tên thật là Nguyễn Văn Tường, quê ở Duy Tiên, Nam Định). Ông tiếp cận và quen thuộc với âm nhạc cổ truyền từ hồi nhỏ. Chính vì thế, những tác phẩm của ông dù được viết ở bất cứ thể loại nào (Hành khúc, hay trữ tình), dù có sử dụng thang 5 âm hay hòa trộn giữa 5 và 7 âm châu Âu nghe vẫn mang đậm âm hưởng truyền thống, mang đậm màu sắc của dân ca Bắc Bộ. Chẳng hạn, bài *Nhanh bước nhanh nhi đồng* được viết theo phong cách hành khúc, nhưng ông không hề vận dụng những mô típ quen thuộc của hành khúc châu Âu. Giai điệu chủ yếu được xây dựng trên thang 5 âm truyền thống, viết theo điệu Nam. Theo cuốn *Thanh điệu tiếng Việt và âm nhạc cổ truyền*, điệu Nam của ta tương tự điệu Vũ của Trung Quốc, thuộc hành Thủy, hành Thủy là âm tính (Thái âm), thuộc mùa đông. Tính chất mềm mại, man mác buồn. Điệu này có quãng 3 thứ và 7 thứ, không có quãng 6 (Hoàng Kiều 2001: 83 - 84). Trong âm nhạc dân gian Việt Nam, nó sử dụng nhiều hơn các điệu thức khác. Điệu thức này có thể biểu hiện chất trữ tình, đằm thắm, mượt mà, tha thiết tình tứ và dịu dàng nữ tính. Điều này trái hoàn toàn với tính chất và quy luật của thể loại hành khúc châu Âu. Tác giả cũng rất thành công khi sử dụng điệu Nam trong tác phẩm *Ai yêu Bác Hồ Chí Minh hơn thiếu niên nhi đồng*. Ở bài này mặc dù có sự pha trộn với điệu thức thứ thuộc điệu thức 7 âm châu Âu, nhưng khi giai điệu vang lên, hơi hướng của điệu Nam lại rất rõ ràng. Trong toàn bộ bài hát, tác giả chỉ sử dụng

nốt Mi và nốt Si, như một sự giải quyết để chuyển ý, chuyển câu, chuyển đoạn.

Nhạc sĩ Lưu Hữu Phước (1921-1989) là tác giả của những bản hùng ca, giải phóng, tác phẩm của ông luôn gắn liền với sự kiện lịch sử. Ông cùng với Mai Văn Bộ, Huỳnh Văn Tiểng đã đứng ra thành lập Câu lạc bộ Học sinh (Scholar club) và rất thành công trong lĩnh vực sáng tác cho thiếu nhi. Ngay từ thời niên thiếu, ông đã có dịp làm quen với một số bài hát cách mạng của nước ngoài được lưu hành không công khai như *Bài ca Hoàng Phố*, *Nghĩa dũng quân tiến hành khúc*, *Đại lộ ca* và cả những bài hát cách mạng Pháp như: *Bài hát lên đường*. Mặt khác, ông cũng là người có tinh thần đấu tranh, yêu nước nồng nàn nên mặc dù bị tác động bởi nhiều luồng âm nhạc đương thời, nhưng những ca khúc của ông vẫn mang đậm hồn dân tộc. Tuy nhiên, theo nhận xét của nhà nghiên cứu âm nhạc Tú Ngọc: "Những bài hát lấy đề tài của anh không mang màu sắc hoài cổ mà chính là dùng đề tài "lịch sử để nói về hiện đại" như anh quan niệm (Tú Ngọc 1986). Chính vì vậy, mà những sáng tác của ông tuy dựa trên chất liệu của thang 5 âm nhưng trong sáng, vui vẻ phù hợp với nhiều đối tượng học sinh, sinh viên. Có thể kể tên một số tác phẩm nổi tiếng của ông viết cho thiếu nhi như: *Reo vang bình minh*, *Thiếu nhi thế giới liên hoan*, *Múa vui mới* nghe tưởng chừng như những tác phẩm "thuần Tây". Song, đa số dựa trên thang 5 âm của người Việt, mà cụ thể là điệu Huỳnh.

Nếu như giai đoạn đầu, sự thành công của các tác giả về sự kết hợp giữa truyền thống và hiện đại trên phương diện thang âm điệu thức bằng tiềm thức của ngôn ngữ âm nhạc dân tộc trong chính bản thân của mình, thì tiềm thức của các tác giả ở những giai đoạn sau lại nâng cao hơn một bước. Các tác giả không chỉ dựa vào tri thức, tâm thức vốn có của âm nhạc dân tộc, mà phần lớn tác giả đã có sự kết hợp giữa kiến thức trường lớp, với kinh nghiệm sống và thực tiễn xã hội để tạo ra sản phẩm của mình. Chính vì vậy, rất nhiều tác phẩm sau 1954 đã

manh dạn sử dụng hoàn toàn điệu thức 7 âm, nhưng vẫn thành công và thoát ra được khỏi những quy ước cứng nhắc là cứ phải sử dụng 5 âm Việt Nam mới được gọi là "dân tộc tính", hoặc mới thể hiện được hồn dân tộc trong tác phẩm của mình.

Có thể dẫn chứng một số ví dụ như bài: *Bác Hồ người cho em tất cả* của Hoàng Long - Hoàng Lân (C - dur, G - dur), *Em là mầm non của Đảng* của Mộng Lân (C - dur), *Đi ta đi lên* của Phong Nhã (F - dur), *Chú ếch con* của Phan Nhân (F - dur), *Em nhớ Tây Nguyên* của Văn Tấn (D - dur), *Đi giữa biển vàng* của Bùi Đình Thảo phổ thơ Trần Đăng Khoa (D - dur), *Chiếc đèn ông sao* của Phạm Tuyên (C - dur), *Ca ngợi Tổ quốc* của Hoàng Vân (C - dur).

Sở dĩ có sự phát triển và tồn tại nhiều dạng tác phẩm như vậy có lẽ do đã có nhiều ý kiến trái chiều về truyền thống và hiện đại. Có ý kiến cho rằng, sau khi đất nước đã thoát khỏi ách ngoại xâm; giành được chủ quyền dân tộc, sống trong độc lập tự do, chúng ta phải làm sống lại nền âm nhạc dân tộc đã bị vùi dập hàng thế kỷ "ta phải trở lại là ta" nghĩa là âm nhạc của chúng ta phải đi theo hướng *dân tộc cổ truyền*. Nhưng cũng có ý kiến ngược lại: thời đại ngày nay, thời đại của khoa học kỹ thuật, của giao lưu và liên kết quốc tế, mọi lĩnh vực đều có tiêu chuẩn quốc tế của nó. Do đó để theo kịp trình độ quốc tế, cần lấy cái hiện đại, cái quốc tế làm chuẩn mực. Một quan niệm có tính chất chiết trung thì cho rằng, cần phải cân bằng giữa hai mặt dân tộc và hiện đại (Tú Ngọc 1986).

### 3. Kết luận

Rõ ràng, từ quan niệm đến sáng tạo luôn luôn có sự thay đổi và chuyển hóa. Để đạt tới sự hòa nhập một cách tự nhiên nhất từ khâu sáng tác đến khâu thưởng thức đó không phải là con đường đơn giản mà nó đòi hỏi một sự "hấp thu" nhuần nhị nhất. Bởi theo Hegel: "Chỉ khi nào yếu tố cảm quan của các âm thanh dùng để biểu hiện yếu tố tinh thần một cách ít nhiều thích hợp, thì lúc đó âm nhạc mới vươn lên tới

trình độ một nghệ thuật thật sự" (Hegel 2005: 823).

Mặt khác, chúng ta có thể thấy rằng, ca khúc thiếu nhi ở thời kỳ này mặc dầu một số bài đã rất thành công trong việc thể hiện hồn dân tộc của mình thông qua việc sử dụng thang âm điệu thức của Việt Nam, và được công chúng đón nhận, yêu thích. Song, ở khía cạnh nào đó vẫn chưa bám sát được đặc điểm tâm sinh lý trẻ em khi viết ở âm vực quá rộng, câu từ khó hiểu và hơi "già" so với lứa tuổi của các em; một số tác phẩm còn nặng về tính chính trị, nói những điều người lớn nghĩ, người lớn thích hơn là cho trẻ em.

Âm nhạc thiếu nhi 1945 - 1975 mặc dù ít về số lượng và thiếu về đội ngũ, song đã phần nào cũng phản ánh được lịch sử, môi trường và con người sống trong giai đoạn này. Những điểm nổi trội trong các tác phẩm được viết ở giai đoạn này có thể vẫn có ở những giai đoạn sau nó, nhưng chắc chắn đó là sự kế thừa, tiếp nối và phát triển trên tầng nền văn hóa Việt Nam. Mỗi tác giả lại thể hiện cái hồn, chất nghệ thuật của bản thân trong mỗi tác phẩm để tạo ra vườn hoa muôn sắc cho nền âm nhạc thiếu nhi được phát triển theo chiều dài lịch sử của đất nước. ■

#### Tài liệu tham khảo

1. Trường Chinh (1955), *Trường kỳ kháng chiến nhất định thắng lợi*, Nxb. Sự thật, Hà Nội.
2. Hegel (2005), *Mỹ học* (Phan Ngọc dịch), Nxb. Văn học, Hà Nội.
3. Hoàng Kiều (2001), *Thanh điệu tiếng Việt và âm nhạc cổ truyền*, Nxb. Viện Âm nhạc, Hà Nội.
4. Hoàng Long - Hoàng Lân (1998), *50 năm các bài hát thiếu nhi Việt Nam (1945 - 1995)*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
5. Tú Ngọc (1986), "Mấy vấn đề lý luận và thực tiễn qua 40 năm xây dựng nền âm nhạc xã hội chủ nghĩa Việt Nam", Tạp chí *Nghiên cứu văn hóa nghệ thuật*, số 1.
6. V.A.Vakhramép (1962), *Lý thuyết âm nhạc cơ bản* (Vũ Tự Lân dịch), Nxb. Văn hóa, Hà Nội.
7. <http://adammuzic.vn/can-han-ve-scale-am-giai>.

## Thẻ lệ gửi bài cho Tạp chí VĂN HÓA DÂN GIAN

1. Bài gửi Tạp chí là bài chưa gửi hoặc chưa công bố trên các sách, báo và tạp chí khác.
2. Bài gửi Tạp chí được trình bày theo thứ tự sau: tên bài, tác giả, tóm tắt (khoảng nửa trang A4), nội dung bài viết, tài liệu tham khảo. Cuối bài viết, tác giả ghi rõ họ tên, chức danh khoa học, học vị (nếu có), cơ quan công tác, số điện thoại, email.
3. Bản thảo được soạn trên máy vi tính, khổ A4, phông chữ Times New Roman (thuộc mã UNICODE), cỡ chữ 14 pt, giãn dòng 1.5 lines.
4. Tên người, địa danh, thuật ngữ tiếng nước ngoài giữ nguyên văn, trong trường hợp cần phiên âm sang tiếng Việt thì để trong ngoặc đơn.
5. Đối với các đoạn trích dẫn: nếu trích dẫn nguyên văn thì phần trích dẫn phải được đặt trong dấu ngoặc kép, nếu trích dẫn nội dung thì không phải đặt trong dấu ngoặc kép. Cả hai loại này đều phải được trích nguồn và để ở chữ thường.
6. Các chú thích để ở cuối bài, theo thứ tự (1), (2), (3) căn cứ vào trình tự xuất hiện trong bài viết. Không dùng chú thích để dẫn nguồn tài liệu tham khảo.
7. Danh mục tài liệu tham khảo được xếp theo từng khối tiếng (Việt, Anh, Pháp). Cách trình bày tài liệu tham khảo được quy định như sau:
  - Nếu là sách:  
Ví dụ: Đinh Gia Khánh (1993), *Văn hóa dân gian Việt Nam trong bối cảnh văn hóa Đông Nam Á*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
  - Nếu là bài đăng trên tạp chí:  
Ví dụ: Trần Hữu Sơn (2014), "Ứng xử của người Dao với biến đổi khí hậu", *Văn hóa dân gian*, số 2, tr. 3 - 14.
  - Nếu là bài đăng trong một cuốn sách:  
Ví dụ: Nguyễn Xuân Kính (2009), "Quá trình sưu tầm và nhận thức lí luận đối với sử thi ở Việt Nam", trong: *Sử thi Việt Nam trong bối cảnh sử thi châu Á*, Viện Khoa học xã hội Việt Nam và Ủy ban Nhân dân tỉnh Đắk Lắk, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
  - Nếu là bài đăng trên Internet:  
Ví dụ: Lê Hồng Lý (2012), "Bảo tồn và phát triển giá trị văn hoá, tín ngưỡng truyền thống của cư dân ven biển", <http://daomauietnam.com/index.php/hoat-dong-nghien-cuu> (truy cập ngày 20/1/2012).
8. Ảnh minh họa (nếu có) phải gắn với nội dung bài viết. Dung lượng ảnh tối thiểu 500KB.
9. Bài viết gửi qua đường bưu điện hoặc qua email Tạp chí. Tòa soạn không trả lại bản thảo.