

CĐVHNT

780. 80715

GI 108 TR

AN HÓA - THÔNG TIN

NHẠC VIỆN HÀ NỘI

NGUYỄN BÌNH ĐỊNH

GIÁO TRÌNH

LỊCH SỬ ÂM NHẠC PHƯƠNG ĐÔNG

(HISTORY OF EASTERN MUSIC)

PHẦN ĐÔNG NAM Á

HÀ NỘI - IV/2004

ÂM NHẠC KHU VỰC ĐÔNG NAM Á

Danh từ Đông Nam Á (South East Asia) xuất hiện lần đầu tiên vào khoảng cuối chiến tranh thế giới lần thứ II. Bắt đầu từ những năm 1970 trở đi, khu vực này đã nhanh chóng đạt được tốc độ phát triển khá tốt, dẫn tới những biến đổi mạnh mẽ, thu hút được sự chú ý của thế giới.

Từ khi Campuchia⁽¹⁾, nước thành viên cuối cùng gia nhập vào hiệp hội các nước Đông Nam Á (ASEAN) thì cộng đồng các nước Đông Nam Á đã được liên kết lại, trở thành một khối thống nhất, dựa vào nhau, đồng tâm hiệp lực xây dựng một khối thịnh vượng chung, cùng nhau phát triển đi lên. Riêng về lĩnh vực văn hoá, mỗi quốc gia, mỗi dân tộc thành viên vừa có nhiệm vụ giữ gìn và phát huy nền văn hoá truyền thống của mình, vừa phải góp phần làm cho bản sắc văn hoá Đông Nam Á mãi mãi thấm sắc, ngát hương trong đời sống văn hoá của nhân loại.

So với các khu vực khác trên toàn cầu, có thể nói, khu vực Đông Nam Á là một chỉnh thể mang tính đa dạng và có sự phức tạp trên mọi mặt: địa lý, thành phần dân tộc, ngôn ngữ, tôn giáo, lịch sử và văn hoá. Chỉ có thể nắm bắt về mặt văn hoá của khu vực này với tư cách là một khu vực tồn tại trong những mối liên quan tương hỗ và những đặc tính chung mà người ta có thể gọi là “Thế giới Đông Nam Á”.

1. Vài nét về nền văn hoá Đông Nam Á:

1.1. Hình thái đa dạng trong cơ cấu tổng thể của Đông Nam Á:

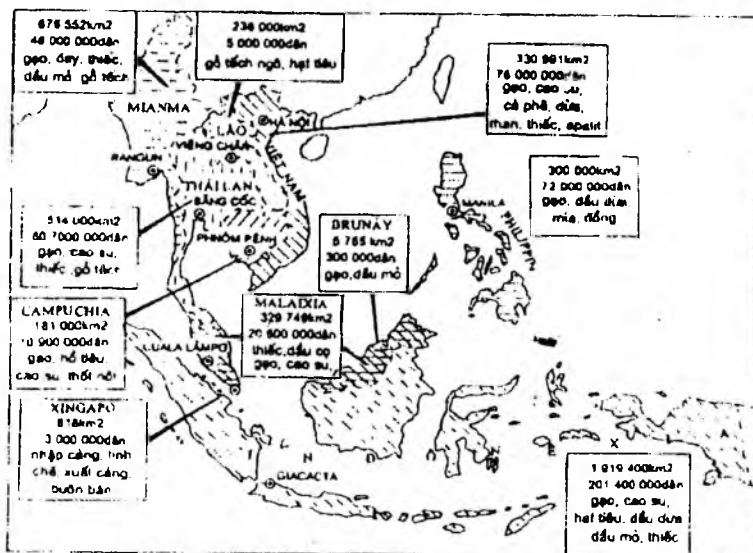
Đông Nam Á là một khu vực nằm bên bờ Ấn độ dương và Thái bình dương⁽²⁾, nó như một chiếc cầu nối giữa châu Á và châu Đại dương; đồng thời, cũng nằm trên đường giao thông hàng hải giữa Châu Á và Châu Âu.

Phần lục địa là một bán đảo lớn, mang tên bán đảo Trung - Ấn, bao gồm các nước: Việt Nam, Lào, Campuchia, Mianma, Thái Lan. Phần hải đảo gọi

⁽¹⁾ Campuchia đã gia nhập khối ASEAN vào ngày 30/4/1999.

⁽²⁾ Đông Nam Á là khu vực nằm giữa các vĩ độ 28° Bắc và 10° Nam

chung là quần đảo Mã Lai, bao gồm các nước: Malaixia, Indônêxia, Philippin, Singapore, Brunây⁽¹⁾



Tư liệu 1: Lược đồ các nước Đông Nam Á (Năm 1996)

Về mặt nhân chủng học, Đông Nam Á cũng được coi là một trong những cái nôi của nhân loại, đóng góp vào sự hình thành tổ tiên của loài người. Nơi đây có tới hàng trăm dân tộc như: người Burma ở Mianma, người Thái ở Thái Lan, người Kinh (người Việt) ở Việt Nam, người Khme ở Campuchia, người Mã Lai ở Malaixia, Brunây, người Jawa ở Indônêxia, v.v... Có những quốc gia hơn 100 dân tộc cùng sinh sống, ví dụ như Mianma với 135 dân tộc v.v... Điều đó đã tạo ra sự muôn màu muôn vẻ của bức tranh văn hóa Đông Nam Á.

⁽¹⁾ Tên gọi đầy đủ, chính thức của 10 nước Đông Nam Á là: nước CHXNCN Việt Nam (Socialist Republic of Vietnam), nước CHDCND Lào (Lao people's Democratic Republic), nước Campuchia (Cambodia), Liên bang Miến Điện (The Union of Myanmar), Vương quốc Thái Lan (Kingdom of Thailand), Malaixia (malayssia), nước cộng hòa Indônêxia (Republic of Indonexia), nước cộng hòa Philippin (Republic of the Philippines), nước cộng hòa Singapore (Republic of Singapore), nước Brunây (Negara Brunei Darussalam).

Về mặt ngôn ngữ, khu vực Đông Nam Á có 4 ngữ hệ cơ bản: ngữ hệ Hán - Tây Tạng, ngữ hệ Thái, ngữ hệ Austro Asia, ngữ hệ Austro Nesia; trong đó ngữ hệ Austro Asia và ngữ hệ Austro Nesia là phổ biến nhất⁽¹⁾.

Về mặt khí hậu, Đông Nam Á chủ yếu là có khí hậu nhiệt đới gió mùa, nóng ẩm và mưa nhiều, rất thuận lợi cho động thực vật phát triển mạnh.

Địa hình chủ yếu ở các nước Đông Nam Á lục địa là thường gồm có vùng núi, bình nguyên và đồng bằng ; trong khi đó, ở các nước Đông Nam Á hải đảo có rừng nhiệt đới , các đảo núi lửa, đảo san hô và đá ngầm. Hầu hết các nước Đông Nam Á (trừ Lào) đều có bờ biển, đó là con đường giao thông rất tiện lợi cho việc giao lưu, phát triển kinh tế, văn hoá.

So với các nước khu vực khác, kinh tế Đông Nam Á chưa phát triển mạnh, thậm chí còn có phần lạc hậu, trọng tâm của nền kinh tế lấy nông nghiệp là ngành chủ yếu. Nghề trồng lúa nước kết hợp với chăn nuôi, làm vườn, đánh cá, đi biển chính là một trong những nét đặc trưng chung trong truyền thống Đông Nam Á. Dù cho khuynh hướng công nghiệp hoá đang tiến triển nhưng cho đến nay, nơi đây vẫn là nơi sản xuất lúa gạo lớn nhất của thế giới.

Thành phần tôn giáo ở Đông Nam Á cũng rất phong phú. Người Mianma, Thái Lan, Lào, Campuchia theo đạo Phật Nam Tông. Người Việt Nam có một số lượng khá đông theo đạo Phật Bắc Tông. Người Malaixia, Brunây, Indônêxia theo đạo Hồi (đạo Islam), đa số người Philippin theo đạo thiên chúa. Mặt khác, hầu hết các dân tộc ở Đông Nam Á đều có truyền thống tôn trọng tổ tiên nên thường thờ cúng tổ tiên, ông bà, trời đất. Nhiều dân tộc tin và sợ thần gió, thần mưa, bà thủy, bà hoả. Thói quen ở nhà sàn, sử dụng mây tre để làm nhà và sản xuất vật dụng cùng với những tập tục như ăn trâu, nhuộm răng, tôn sùng tín ngưỡng sinh linh cũng đều là những điều thường gặp trong sinh hoạt thường nhật và trong tâm linh của cư dân Đông Nam Á.

⁽¹⁾ Các nước có sử dụng ngữ hệ Austro Asia là: Việt Nam, Campuchia. Các nước sử dụng ngữ hệ Austro Nesia là: Malaixia, Brunây, Indônêxia, Philippin. Các nước sử dụng ngữ hệ Hán - Tây Tạng là: Singapore, Mianma. Các nước sử dụng ngữ hệ Thái là: Thái Lan, Lào.

Từ nhiều thế kỷ trước, sự giao lưu, tiếp xúc giữa các cư dân trong vùng cũng như với các khu vực khác như Đông Á, Nam Á, Tây Á... và với các nước phương Tây đã được xúc tiến một cách mạnh mẽ, điều đó khiến cho tổng thể nền văn hoá Đông Nam Á ngoài cái bề dày truyền thống vốn có, trải qua quá trình tiếp biến, hấp thụ, đồng hoá những yếu tố ngoại lai, nó còn không ngừng được làm giàu lên cả về nội dung và hình thức.

Tất cả những thực tế nêu trên cho thấy, Đông Nam Á là một khu vực có hình thái về mọi mặt khá phong phú và phức tạp. Do vậy, khi nghiên cứu, tìm hiểu về khu vực này, cần phải có sự xem xét, nhìn nhận cả ở góc độ chi tiết và góc độ tổng thể thì mới có được những kết quả khả quan.

1.2. Vài nét về lịch sử hình thành nền văn hoá Đông Nam Á:

Như trên đã trình bày, Đông Nam Á là địa bàn sinh sống của rất nhiều dân tộc khác nhau. Mỗi dân tộc có một ngôn ngữ và lối sống riêng, cũng từ đó mà đương nhiên, họ có một nền văn hoá với bản sắc riêng. Nói một cách khác, trước khi diễn ra quá trình tiếp thu những yếu tố ngoại lai, các dân tộc ở Đông Nam Á đã từng có một bản sắc văn hoá độc lập, bản địa.

Trải qua bao thời kỳ lịch sử, các quốc gia, các dân tộc ở Đông Nam Á vừa duy trì và phát triển nền văn hoá riêng của mình, vừa góp phần tạo ra nền văn hoá chung của toàn khu vực. Đã từ lâu, người ta đã xác định được hình hài của nền văn hoá Đông Nam Á ấy với những đặc điểm riêng của nó có thể kiểm nghiệm được bằng mắt thấy tai nghe. Nền văn hoá ấy được cấu thành từ những bộ phận mang những đường nét tiêu biểu của toàn khu vực, đó là văn hoá lúa nước, văn hoá đồng thau (thuộc nền văn minh Đông Sơn), thuyết vật linh (Animism, còn gọi là thuyết vạn vật hữu linh), nhị nguyên luận vũ trụ quan ... Trong quá trình hình thành và phát triển của nền văn hoá Đông Nam Á, sự giao lưu, tiếp thu ảnh hưởng của văn hoá Ấn Độ, văn hoá Trung Quốc, văn hoá Islam và sau này là văn hoá phương Tây đã tạo ra những tác động khá lớn.

Khoảng từ thế kỷ I đến thế kỷ XIII, một loạt các nước thuộc khu vực Đông Nam Á đã lần lượt ra đời, trong số đó, có nhiều nước, đặc biệt là bộ phận thuộc

Đông Nam Á lục địa, chịu ảnh hưởng sâu sắc bởi sự chi phối của văn hoá Ấn Độ như Phù Nam (Thế kỷ I), Lâm ấp (ra đời cuối thế kỷ II, sau đó đổi thành Chăm pa), Burma (Mianma cổ), vương quốc Duvalavaty (thuộc Thái Lan), Chân Lạp (ra đời thế kỷ VI, tức Campuchia ngày nay) ... các vương triều cổ đại ở các nước này đã lấy tư tưởng Ấn Độ làm nguyên lý hình thành quốc gia và từng bước tạo dựng nên nền tảng những thành phần văn hoá của mình như: kỹ thuật canh tác, nghi lễ tôn giáo, khái niệm vương quyền, văn tự, mỹ thuật, kiến trúc... Khu đền Ăngcovát của Hin đư giáo ở Campuchia, khu đền Borobudur của Đại thừa Phật giáo ở Jawa, Indônêxia... chính là những biểu tượng hoành tráng, ghi lại dấu ấn về sự ảnh hưởng to lớn của những yếu tố văn hoá Ấn Độ đối với khu vực Đông Nam Á. (Xem ảnh tư liệu 2, ảnh tư liệu 3 trang: 14)

Ở một phía khác, với một ngàn năm dưới sự chi phối của Trung Hoa, nền văn hoá Việt Nam đã chịu ảnh hưởng sâu sắc bởi văn hoá Trung Hoa. Riêng trong lĩnh vực âm nhạc, người ta có thể nhận thấy những dấu ấn của sự ảnh hưởng ấy trong nhạc cụ, trong lý luận âm nhạc...

Từ khoảng thế kỷ XIII trở đi, nhìn chung, các vương triều ở các nước Đông Nam Á lục địa (trừ Việt Nam) đã dựa vào tư tưởng thượng toạ Phật giáo để kiến thiết đất nước và rồi sau đó, vẫn trên cơ sở ấy, tiếp tục xây dựng thành những quốc gia ở thời hiện đại. Cũng cùng thời kỳ ấy, tại khu vực Đông Nam Á hải đảo, các vương triều Islam lần lượt được thành lập và đã tạo ra những nền tảng văn hoá quan trọng cho cả các thời kỳ sau ở những quốc gia ấy.

Bước sang thế kỷ XVI, các nước phương Tây bắt đầu xâm nhập sang phương Đông. Những con đường đầu tiên đã đưa văn hoá phương Tây vào khu vực Đông Nam Á là con đường truyền đạo, con đường giao lưu buôn bán thương mại rồi đến con đường gây chiến tranh để chiếm thuộc địa... Bên cạnh sự giao thiệp trên nhiều mặt với các nước phương Đông khác như Ấn Độ, Trung quốc, Ba tư, Ả-rập... các nước Đông Nam Á còn là nơi lui tới của các giáo sĩ, các nhà buôn Tây Ba Nha, Ý, Pháp, Hà Lan... Tình hình đó khiến cho quá trình hình

thành và phát triển của nền văn hoá Đông Nam Á càng trở nên phức tạp vì nó diễn ra dưới dạng đa tầng, đa lớp, đa phương. Thậm chí, có trường hợp, những yếu tố ngoại lai tác động mạnh tới mức gần như làm thay đổi cả nội dung và hình thức của một nền văn hoá có cội nguồn, gốc gác là phương Đông. Chẳng hạn như trường hợp Philippin, sau hơn 300 năm (bắt đầu từ thế kỷ XVI) dưới ách đô hộ của Tây Ban Nha, nền văn hoá của nước này đã nhuộm màu phương Tây một cách rõ nét, trong đó, âm nhạc cũng không nằm ngoài phạm vi ấy.

Trong thời kỳ cận đại, hiện đại, lịch sử phát triển của nền văn hóa Đông Nam Á còn có thêm những biến động lớn khác nữa. Đặc biệt là từ khoảng nửa sau thế kỷ XIX, khi mà những cuộc chiến tranh xâm lược của các nước phương Tây được triển khai, mở rộng thì hầu hết các nước Đông Nam Á (trừ Thái Lan) đều đã trở thành thuộc địa của các nước phương Tây (Hà Lan chiếm Indônêxia; Pháp chiếm Việt Nam, Lào, Campuchia; Anh chiếm Miến Điện, Malaysia; Tây Ban Nha chiếm Philippin...). Do đó, không chỉ có ngôn ngữ, lối sống, mà còn cả tôn giáo và các mặt khác nữa cũng đều diễn ra sự tiếp biến những yếu tố phương Tây ở nhiều mức độ khác nhau.

Sau chiến tranh thế giới II, các nước Đông Nam Á lần lượt giành được độc lập, các quốc gia, các dân tộc sau một quá trình tiếp xúc, hấp thụ những ảnh hưởng của phương Tây đã có những nhận thức mới về nền văn hoá của dân tộc mình và từ những quan điểm mới, họ đã đề ra kế sách xây dựng nền văn hoá quốc dân vừa đảm bảo tính kế thừa truyền thống, vừa phù hợp với thời đại.

Nhìn lại toàn bộ quá trình phát triển của nền văn hoá Đông Nam Á, ta có thể tìm thấy những đường tuyến cơ bản đã tạo ra những chặng đường lịch sử và từng bước kiến tạo nên bản sắc khu vực của nền văn hoá này. Bên cạnh những nét riêng của từng quốc gia, từng dân tộc, ta vẫn có thể tập hợp được những điểm chung của toàn khu vực mà ở đó phản ánh rõ sự hình thành bản tính của nền văn hoá Đông Nam Á thực chất là kết quả của một tiến trình giao lưu, dung hợp từ 4 yếu tố cơ bản; yếu tố truyền thống vốn có, yếu tố Ấn Độ, yếu tố Trung Hoa, yếu tố phương Tây.

2. Các giai đoạn trong lịch sử âm nhạc Đông Nam Á:

Ở Đông Nam Á, những tài liệu, sách vở ghi chép về lịch sử âm nhạc, nhất là âm nhạc Đông Nam Á cổ xưa như thế nào thì hầu như không có. Phần lớn người ta phải dựa vào những tư liệu khảo cổ học, sử học... thông qua sự mô tả ở trên các bức phù điêu, các bích họa, văn bia, đồ đồng, đồ sắt... cũng có thể nắm được tình hình sinh hoạt âm nhạc trong quá khứ như thế nào. Tuy nhiên, trong đó cũng còn có những vấn đề chưa thể được làm rõ một cách đầy đủ và chính xác.

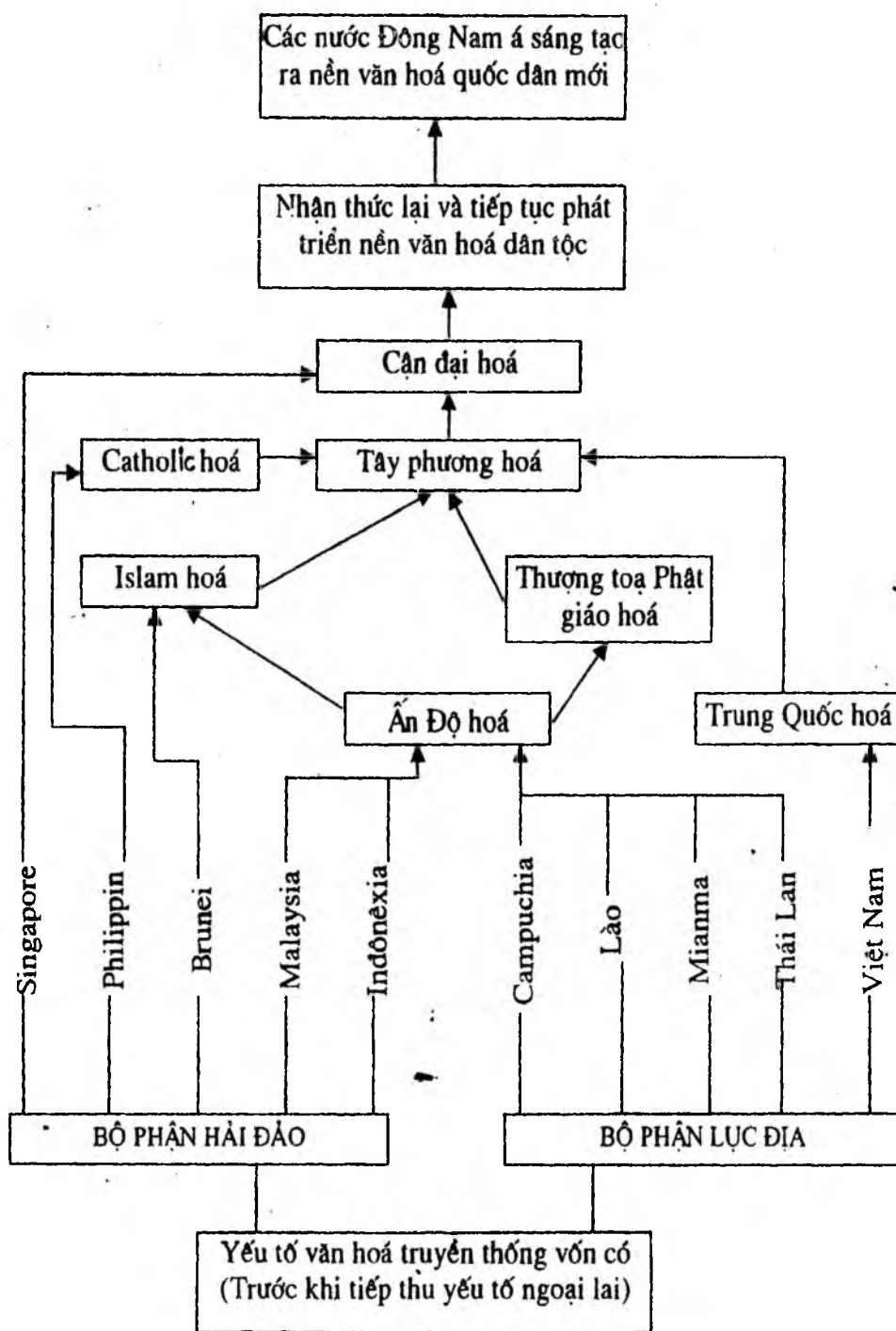
Sự tàn phá của thiên nhiên và chiến tranh cũng là nguyên nhân dẫn đến hư hỏng, thất thoát tư liệu. Ở đây, có một vấn đề cần phải lưu ý rằng, việc thiếu hụt sử liệu về âm nhạc của khu vực này cũng là một khía cạnh nói lên một trong những đặc tính riêng của nó, đó là có một bộ phận lớn đã được lưu truyền bằng phương pháp truyền khẩu. Nói một cách khác, nó đã được lưu giữ truyền dạy bằng trí nhớ từ đời này qua đời khác chứ không phải là bằng sự ghi chép. Ngoài ra, còn có những trường hợp đặc biệt, không được phép ghi chép ra giấy hoặc không được phép phổ biến rộng rãi (Ví dụ như một số bản nhạc trong âm nhạc tôn giáo hoặc trong âm nhạc cung đình.), do vậy, việc tìm kiếm tư liệu thành văn về nó không phải là dễ dàng.

Trong âm nhạc truyền thống Đông Nam Á, bộ phận gọi là âm nhạc cổ điển bác học phần lớn là được nuôi dưỡng ở cung đình; vì vậy, nó không chỉ được sử dụng theo những quy định nghiêm ngặt mà còn được bảo vệ một cách chu đáo. Điều đó, cho phép những tư liệu về nó có điều kiện tồn tại một cách thuận lợi hơn những thể loại âm nhạc khác. Còn về âm nhạc thông tục, âm nhạc dân gian thì rất khó có thể tìm được những tư liệu minh chứng một cách rành mạch và chính xác về nguồn gốc và năm tháng ra đời của nó.

Nếu lấy âm nhạc nghệ thuật, âm nhạc cổ điển mà trong đó âm nhạc cung đình chiếm phần quan trọng nhất làm đối tượng trung tâm để diễn giải về lịch sử âm nhạc Đông Nam Á thì tiến trình lịch sử âm nhạc ấy có thể chia thành 5 thời kỳ như sau:

- Thời kỳ văn hoá cơ tầng

Dưới đây là lược đồ về sự hình thành của nền văn hoá Đông Nam Á



- Thời kỳ sinh thành
- Thời kỳ phát triển
- Thời kỳ thành thục
- Thời kỳ sáng tạo ra những nền âm nhạc mới của các nước Đông Nam Á.

Dưới đây, chúng ta sẽ xem xét kỹ lưỡng tình hình, đặc điểm của các diễn biến trong từng thời kỳ.

2.1. Thời kỳ văn hoá cơ tầng (khoảng trước sau công nguyên trở về trước)

Gọi là thời kỳ văn hoá cơ tầng vì về thực chất, có thể coi đây là thời kỳ mạnh nứa, thời kỳ tiền sử của âm nhạc Đông Nam Á.

Trong thời kỳ này, ở Đông Nam Á, có những quốc gia chưa ra đời, có những dân tộc chưa định hình một cách đầy đủ. Theo kết quả nghiên cứu của ngành sử học, dân tộc học ⁽¹⁾: trong số 10 nước thuộc khu vực Đông Nam Á ngày nay, 2 nước có lịch sử lâu đời nhất là Indônêxia và Việt Nam. Lịch sử nước Indônêxia có từ khoảng 2500 năm trước công nguyên, còn lịch sử Việt Nam thì có từ khoảng cuối thiên niên kỷ thứ III, đầu thiên niên kỷ thứ II trước công nguyên. Như vậy, về mặt lịch sử, ta có thể nói rằng: vùng đất Đông Nam Á bắt đầu hình thành từ khoảng 2500 năm trước công nguyên, tức là cách ngày nay khoảng 4500 năm.

Thời kỳ văn hoá cơ tầng mới chỉ tạo ra được những yếu tố tiền đề để thời kỳ sau đó sẽ chính thức ra đời những nền âm nhạc với đúng nghĩa của nó. Trong khoảng 2500 năm trước công nguyên, các nhạc cụ cổ sơ của Đông Nam Á đã bắt đầu xuất hiện. Những nhạc cụ ấy chủ yếu được chế tác từ tre nứa, gỗ, đá và đồng, đó là những đặc sản vốn có của khu vực này. Các nhạc cụ tiêu biểu có thể kể đến là đàn ống tre ⁽²⁾, sáo trúc, khẩu cầm ⁽³⁾, nhạc cụ có gắn lưỡi gà, khèn bè, công, trống đồng, mộc cầm (đàn phiến gỗ)... Trong số các nhạc cụ cổ xưa của Đông Nam Á có những thứ thực ra chỉ là dụng cụ, có khi người ta gọi là tiền nhạc cụ,

⁽¹⁾ Ví dụ như các cuốn sách "Lịch sử Việt Nam" tập I, II. NXB Giáo dục, Hà Nội, 1980. Cuốn "Dân tộc âm nhạc học" của Fujichisho, Tsucada Khiichi cùng 3 tác giả khác, NXB Tokyo thư tịch, Tokyo, 1992

⁽²⁾ Đàn ống tre có nhiều loại: gỗ, vó, thổi, lắc, xóc...

⁽³⁾ Khẩu cầm còn gọi là đàn môi, có loại bằng tre, có loại bằng đồng.

vì cấu tạo của nó còn quá thô sơ, đơn giản hoặc mục đích sử dụng chưa hẳn đã đúng nghĩa là trình diễn âm nhạc (Ví dụ: tù và bằng ốc biển hoặc bằng sừng trâu là dụng cụ dùng khi đi săn, đi rừng, đi biển. đàn T'rưng sử dụng sức gió và sức nước của một số dân tộc ở Tây Nguyên, thực ra, lúc đầu chỉ dùng để đuổi chim trên nương rẫy...). Trong các nhạc cụ dây của Đông Nam Á thời kỳ này, loại nhạc cụ dây gảy là hay gặp. Sáo trúc có nhiều loại khác nhau, trong đó loại thổi bằng mũi cũng là loại xuất hiện sớm. (Xem ảnh tư liệu 4- ảnh tư liệu 5 trang 15).

Khẩu cầm là nhạc cụ có 2 loại, chế tác bằng tre hoặc bằng kim loại, với thủ pháp diễn tấu để hờ trên miệng rồi dùng ngón tay bật lẫy tạo âm và sau đó điều chỉnh âm thanh bằng khoang miệng. Nhạc cụ này nhỏ, đơn giản, dễ làm nên khá phổ biến trong dân gian, nhất là ở Philippin và Campuchia. Ở vùng Tây Nguyên, Việt Nam có loại đàn môi gọi là Ahtring treng (có lẫy bằng tre) và Ahgting coong (có lẫy bằng đồng). (Xem ảnh tư liệu 6 trang 19).

Về nhạc cụ có gắn lưỡi gà, có ý kiến cho rằng, nó là loại nhạc cụ sinh ra ở miền nam Trung Quốc⁽¹⁾. Ngoài loại kèn trúc kiểu như sênh của Trung Quốc⁽²⁾ ra, còn có loại gắn lưỡi gà vào ống tre, nứa hoặc sừng trâu. Đại biểu cho loại nhạc cụ có gắn lưỡi gà là khèn bầu, đây chính là một trong những nhạc cụ tiêu biểu của khu vực Đông Nam Á, nó được phổ biến ở những nơi, nhất là ở các nước Đông Nam Á lục địa như Thái Lan, Lào, Việt Nam. Căn cứ vào tư liệu trên các di vật khảo cổ thuộc nền văn hoá Đông Sơn (ví dụ: trống đồng Đông Sơn, trống đồng Ngọc Lũ...) người ta đã xác định được rằng, khèn bầu Đông Nam Á đã có lịch sử từ 3000 đến 4000 năm⁽³⁾. Nói một cách khác, nó là một nhạc cụ quan trọng của khu vực Đông Nam Á đã ra đời từ thời kỳ văn hoá cơ tầng. (Xem ảnh tư liệu 7 trang 19).

Trong số các nhạc cụ chế tác bằng đồng ra đời trong thời kỳ văn hoá cơ tầng, công và trống đồng là 2 nhạc cụ quan trọng nhất.

⁽¹⁾ Tanese Yoko, Á châu âm nhạc sử, NXB Ongakunotomo, Nhật Bản, Tokyo, 1996, Trang 94.

⁽²⁾ Sênh (Sheng) là một loại kèn trúc của Trung Quốc, gồm 23, 27 hoặc 30 ống trúc cắm vào một cái bầu (bằng quả bầu hoặc bằng sắt)

⁽³⁾ Dẫn theo Thụy Loan, Lược sử âm nhạc Việt Nam, NXB Âm nhạc và Nhạc viện Hà Nội, Hà Nội, 1993, trang 5

Công ngoài loại làm bằng đồng, còn có loại làm bằng hợp kim đồng, hình ô trấu có nắp đậy, phần lớn công Đông Nam Á thường có núm ở giữa. Tại các nước Đông Nam Á lục địa (Lào, Thái Lan, Campuchia, Myanmar) có hình thức biến chế thành dàn công 7 chiếc hoặc 16, 17 chiếc đặt trên giá mây hình tròn.

Tại các nước Đông Nam Á hải đảo (Indônêxia, Malaysia, Philippin) cũng có dàn công hình ô trấu có núm, nhưng đặt trên giá gỗ hình hộp chữ nhật. Số lượng công trong mỗi dàn ấy có thể là 2, 6, 8 hoặc là 10, 12 chiếc, dùng búa gỗ đầu tròn để gõ. (Xem ảnh tư liệu 8 trang 19).

Cũng trong thời đồ đồng, ở vùng quần đảo còn xuất hiện loại chiêng to có núm, treo đứng trên giá bằng gỗ. Ví dụ như loại Kempulgong ageng của Indônêxia, Agong của Philippin. (Xem ảnh tư liệu 9 trang 19)

Nhạc cụ chế tác bằng đồng đặc sắc và có ý nghĩa quan trọng về mặt văn hoá, lịch sử của khu vực Đông Nam Á xuất hiện trong thời kỳ văn hoá cơ tầng là trống đồng. Về chủ nhân đầu tiên sáng tạo ra trống đồng và quá trình phát tán phân bố của nó hiện vẫn đang còn nhiều ý kiến tranh luận.

Luồng ý kiến thứ nhất⁽¹⁾ cho rằng, trống đồng khởi đầu từ vùng Vân Nam Trung Quốc, lan toả xuống phía nam, kiến tạo nên cơ sở của nền văn hoá Đông Nam Á mà trung tâm lớn nhất chính là vùng Bắc Bộ Việt Nam. Khoảng vài thế kỷ sau công nguyên nó được truyền bá từ châu Á lục địa xuống các nước Đông Nam Á hải đảo. Luồng ý kiến thứ hai, tiêu biểu là các nhà nghiên cứu sử học Việt Nam cho rằng, trống đồng từ Việt Nam truyền lên phía Bắc tới Vân Nam, đất Thục (Tứ Xuyên) và xuống phía nam tới Mã lai (Malaysia) và tới đảo đừa Indônêxia⁽²⁾.

Trên thực tế, người ta thấy trống đồng có ở Việt Nam, Trung Quốc, Mianma (Miến Điện) và một vài địa điểm khác ở Đông Nam Á. Tuy nhiên, vấn

⁽¹⁾ Theo khuynh hướng này là các nhà nghiên cứu Pháp, Đức, Trung Quốc, Nhật Bản.

Công ngoài loại làm bằng đồng, còn có loại làm bằng hợp kim đồng, hình ô trấu có nắp đậy, phần lớn công Đông Nam Á thường có núm ở giữa. Tại các nước Đông Nam Á lục địa (Lào, Thái Lan, Campuchia, Myanmar) có hình thức biên chế thành dàn công 7 chiếc hoặc 16, 17 chiếc đặt trên giá mây hình tròn.

Tại các nước Đông Nam Á hải đảo (Indônêxia, Malaysia, Philippin) cũng có dàn công hình ô trấu có núm, nhưng đặt trên giá gỗ hình hộp chữ nhật. Số lượng công trong mỗi dàn ấy có thể là 2, 6, 8 hoặc là 10, 12 chiếc, dùng búa gỗ đầu tròn để gõ. (Xem ảnh tư liệu 8 trang 19).

Cũng trong thời đồ đồng, ở vùng quần đảo còn xuất hiện loại chiêng to có núm, treo đứng trên giá bằng gỗ. Ví dụ như loại Kempulgong ageng của Indônêxia, Agong của Philippin. (Xem ảnh tư liệu 9 trang 19)

Nhạc cụ chế tác bằng đồng đặc sắc và có ý nghĩa quan trọng về mặt văn hoá, lịch sử của khu vực Đông Nam Á xuất hiện trong thời kỳ văn hoá cơ tầng là trống đồng. Về chủ nhân đầu tiên sáng tạo ra trống đồng và quá trình phát tán phân bố của nó hiện vẫn đang còn nhiều ý kiến tranh luận.

Luồng ý kiến thứ nhất⁽¹⁾ cho rằng, trống đồng khởi đầu từ vùng Vân Nam Trung Quốc, lan toả xuống phía nam, kiến tạo nên cơ sở của nền văn hoá Đông Nam Á mà trung tâm lớn nhất chính là vùng Bắc Bộ Việt Nam. Khoảng vài thế kỷ sau công nguyên nó được truyền bá từ châu Á lục địa xuống các nước Đông Nam Á hải đảo. Luồng ý kiến thứ hai, tiêu biểu là các nhà nghiên cứu sử học Việt Nam cho rằng, trống đồng từ Việt Nam truyền lên phía Bắc tới Vân Nam, đất Thục (Tứ Xuyên) và xuống phía nam tới Mã lai (Malaysia) và tới đảo đừa Indônêxia⁽²⁾.

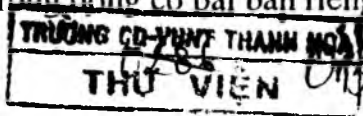
Trên thực tế, người ta thấy trống đồng có ở Việt Nam, Trung Quốc, Mianma (Miến Điện) và một vài địa điểm khác ở Đông Nam Á. Tuy nhiên, vấn

⁽¹⁾ Theo khuynh hướng này là các nhà nghiên cứu Pháp, Đức, Trung Quốc, Nhật Bản.

đề là ở chỗ, các nhà nghiên cứu đều phải công nhận rằng, với số trống đồng tìm được ở Đông Sơn (Thanh Hoá), Hà Đông, Hà Nam, Hà Nội, Hải Phòng, Hoà Bình, Cao Bằng, Lào Cai, Yên Bái, Sơn tây, Bắc Ninh, Hải Dương, Nam Định, Nghệ An, Kon tum, Sông Bé... thì Việt Nam chính là nơi tìm được nhiều trống đồng nhất. Hơn thế nữa, trong thời gian từ trước công nguyên khoảng 1000 năm cho tới thế kỷ I - II sau công nguyên, sự phát triển rực rỡ của nền văn hoá Đông Sơn mà di vật tiêu biểu của nó chính là trống đồng, đã chi phối ảnh hưởng mạnh mẽ tới sự kiến tạo cơ sở của nền văn hoá Đông Nam Á. Trống đồng được sử dụng với vai trò vừa là nhạc khí, vừa là thần khí (vật linh thiêng), tượng trưng cho quyền uy và sự giàu có. Vào thời đại Hùng Vương trong lịch sử dân tộc Việt Nam, với những chiếc trống đồng loại I (theo phân loại của Hê - ghơ) và những thạp đồng nổi tiếng đã khiến cho nhiều người phải kinh ngạc về kỹ thuật đúc đồng và tài năng sáng tạo nghệ thuật tinh tế của cư dân trên đất Việt từ thủa ngàn xưa⁽¹⁾.

Khi diễn tấu, trống đồng có thể dùng đơn lẻ từng chiếc hoặc từ hai đến bốn chiếc, mỗi chiếc do một người đánh, lối đánh trống đồng ở Việt Nam tương tự như khi giã gạo bằng chày đứng⁽²⁾; còn ở Myanmar lại dùng búa bằng gỗ để gõ.

Về việc sử dụng trống đồng, theo giáo sư Trần Văn Khê cho biết, người Mường (Việt Nam) trong các buổi lễ cúng tế người chết thường dùng trống đồng như loại trống đồng Đông Sơn để báo tang và làm lễ an táng; còn dưới triều Lê, khi tấu nhạc cứu nhật nguyệt giao trùng (tức nhật thực, nguyệt thực) thường đánh ba tiếng trống lớn và ba tiếng trống đồng⁽³⁾. Trong triều nhạc thời Trần (thế kỷ XIII - XIV) cũng có sử dụng trống đồng⁽⁴⁾. Những nghiên cứu gần đây cho biết, dân tộc Mường còn dùng trống đồng trong sinh hoạt hội hè bên cạnh các hình thức văn nghệ dân gian khác, nhưng trống đồng có bài bản riêng của nó⁽⁵⁾.



⁽²⁾ Nguyễn Kiên - Nguyễn Cao Luy, Lịch sử Việt Nam, tập I, tr. 26

⁽¹⁾ Thụy Loan, Lược sử âm nhạc Việt Nam, sách đã dẫn, trang 11.

⁽²⁾ Theo Thụy Loan, Lược sử âm nhạc Việt Nam đã dẫn, trang 12.

⁽³⁾ Trần Văn Khê, Âm nhạc tại các nước vùng Đông Nam Á, tư liệu hiện đang lưu trữ tại Viện Âm nhạc, tr. 24.

⁽⁴⁾ Tô Vũ, Sức sống của nền âm nhạc truyền thống Việt Nam. NXB Âm nhạc, Hà Nội, 1996, Tr. 28

⁽⁵⁾ Nguyễn Viem, Lịch sử Âm nhạc dân gian cổ truyền, Viện nghiên cứu Âm nhạc, Hà Nội, 1996, tr. 60.

(Xem ảnh tư liệu 10: Trống đồng Đông Sơn (khoảng năm 206 TCN - năm 210 trước công nguyên) khai quật năm 1924 tại làng Đông Sơn, tỉnh Thanh Hoá, Việt Nam, trang 19

(Xem ảnh tư liệu 11: Trống đồng Hoàng Hạ, một trong 4 chiếc trống Đông Sơn đẹp và cổ nhất ở Việt Nam. Đào được năm 1937 tại làng Hoàng Hạ, huyện Phú Xuyên, Hà Đông, Việt Nam, trang 20

(Xem ảnh tư liệu 12: Dân tộc Karen ở Myanmar diễn tấu trống đồng(1), trang 20)

Cùng với công chiêng và trống đồng, trong thời kỳ văn hoá cơ tầng ở Đông Nam Á còn xuất hiện những nhạc cụ gỗ khác mang rõ nét bản sắc của khu vực đó là đàn đá và đàn mộc cầm. Riêng ở Việt Nam, tại các tỉnh Đắk Lắk, Lâm Đồng, Phú Khánh, Thuận Hải, Đồng Nai đã lần lượt phát hiện ra nhiều bộ đàn đá với số lượng thanh khác nhau từ 3 – 6, 7 tới 11 - 15 hoặc 21 - 22 thanh. Theo các nhà nghiên cứu, đàn đá là nhạc cụ có từ thời xa xưa, cách ngày nay khoảng 3 ngàn đến 4 ngàn năm⁽²⁾ (thuộc thời kỳ đồ đá mới).

(Xem ảnh tư liệu 13: Đàn đá Ndut Lieng Krak, tìm thấy ở Đắk Lắk (Việt Nam) năm 1949, trang 20)

Đàn mộc cầm (Xylophone) là loại đàn phổ biến khá rộng rãi ở các nước Đông Nam Á. Nhạc cụ này được cấu tạo từ các thanh gỗ hoặc thanh tre có độ cao nhất định. Ví dụ, đàn Gambang Kayu ở Jawa, Indonesia có 20 thanh gỗ, đàn Gabbang ở Philippin có 16 thanh tre, đàn Pattala ở Myanmar gồm 24 thanh tre... các nhạc cụ này thường diễn tấu giai điệu chính trong các hình thức hoà tấu ở Đông Nam Á.

(Xem ảnh tư liệu 14: Đàn Gambang Kayu ở Jawa, Indonesia trang 32)

(Xem ảnh tư liệu 15: Đàn Gabbang ở Philippin trang 32)

(Xem ảnh tư liệu 16: Đàn Pattala ở Mianmar trang 32)

Ngoài ra, còn có nhạc cụ gỗ khác như nhạc cụ gồm nhiều thanh bằng đồng, ví dụ đàn Saron denung, Saron barung của Indonesia, đàn Gender barung, Gender Wayang ở Jawa, Indonesia, đàn djublag, đàn Djegogan, đàn Kantil ở Bali, đàn Roneat deck của Campuchia... Các loại chuông (bằng đồng) và mõ

⁽¹⁾ Vémura Yukio, Âm nhạc Á châu, NXB Ongakano Tomo Tokyo, 1996, tr. 98

⁽²⁾ Xem: Thụy Loan, Lược sử âm nhạc Việt Nam, đã dẫn. Tr 14, 15

ẢNH TƯ LIỆU 6:

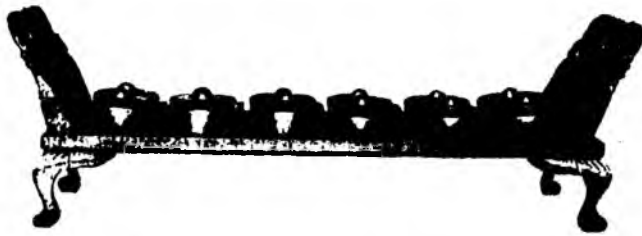
Kubing Khẩu cầm của Philippin



Kubing Khẩu cầm của Campuchia

ẢNH TƯ LIỆU 7:

Khaen (Khèn của Lào, Thái Lan)



ẢNH TƯ LIỆU 8:

Dàn cồng Bonang gồm 12 chiếc cồng ở Indonesia



ẢNH TƯ LIỆU 9: Agong của Philippin

ẢNH TƯ LIỆU 10: Trống đồng Đông Sơn (khoảng năm 210 TCN – Năm 206 trước CN), khai quật năm 1924 tại làng Đông Sơn, tỉnh Thanh Hoá, Việt Nam.



(bằng gỗ hoặc tre) to nhỏ khác nhau cũng là những nhạc cụ ra đời trong thời kỳ này.

(Xem ảnh tư liệu 17: Đàn Saron demung(a) và đàn Gender barung(b) ở Jawa, Indonesia trang 32)

Sinh hoạt âm nhạc trong thời kỳ văn hoá cơ tầng hầu hết có liên quan đến nghi lễ tín ngưỡng, tôn giáo hoặc nghi lễ nông nghiệp. Ở đó thường có sự kết hợp giữa các nghi thức hành lễ và múa hát. Tùy theo nội dung và hình thức của nghi thức tế lễ mà sẽ có các bài bản múa hát khác nhau. Múa hát đã trở thành một bộ phận không thể thiếu trong các nghi lễ hiến tế thần nước, lễ cầu mưa, lễ cầu mùa trong những ngày hội làng, những nghi thức, lễ tiết nông nghiệp... Bên cạnh đó, những hình thức ca hát sơ khai gắn liền với cuộc sống lao động hàng ngày cũng bắt đầu xuất hiện. Một trong những loại hát khá phổ biến ở các nước Đông Nam Á được sinh ra trong thời này là hình thức hát đối ca nam nữ (còn gọi là hát đối đáp)⁽¹⁾. Loại hát này có khi có đệm và cũng có khi không có đệm, thường được tổ chức vào những đêm trăng sáng, những lúc công việc đồng áng nhàn hạ hoặc vào những dịp lễ tết của mọi dân tộc để thanh niên nam nữ có dịp gặp nhau. Có rất nhiều loại hát đối ca nam nữ mà ngày nay vẫn đang tiếp tục tồn tại ở nhiều nước Đông Nam Á, ví dụ ở Lào có lối hát đối ca giữa hai hàng nam nữ đứng cách nhau 100 mét, sau mỗi câu hát lại tiến lại gần nhau vài bước; ở Campuchia có hát đối đáp giữa hai phường nam nữ kết hợp với ném cầu, ở Philippin có loại hát đối ca gọi là Bali tau, ngày nay vẫn còn được ưa thích và đôi khi người ta còn đệm bằng đàn ghi ta... Còn ở Việt Nam, các nghi thức hát đối ca nam nữ hết sức phong phú, hầu như cả 54 dân tộc đều có hình thức hát này, có thể kể đến các hình thức hát đối ca nam nữ rất quen thuộc như: hát quan họ Bắc Ninh, hát xoan Phú Thọ, hát có tung khăn hoặc bắt cầu của người Thái, người Khơme, hò mái nhì mái đẩy của xứ Huế, hò Sông Mã ở Thanh Hoá, hát ví ở Nghệ Tĩnh, hát gheo ở Phú Thọ...

Ngoài ra, trong thời kỳ này, ở Đông Nam Á còn có hình thức hát ngâm vịnh, hát kể sử thi rất phong phú. Các dân tộc Việt Nam, Thái Lan, do ngôn ngữ

⁽¹⁾Theo Tanese yoko, Âm nhạc Đông Nam Á, NXB Ongakuno Tomo, Tokyo, 1996, tr.95

có thanh điệu phong phú nên đã tạo cơ sở và có ảnh hưởng lớn đến sự hình thành của điệu thức và giai điệu.

Thông qua đồng dao và âm nhạc thông tục, ngày nay người ta vẫn có thể lần tìm ra những yếu tố cổ xưa tàng ẩn ở trong lời ca, điệu thức, nhịp điệu... Cho đến cuối thời kỳ văn hoá cơ tầng (khoảng đầu công nguyên) có thể nói, âm nhạc Đông Nam Á đã bước đầu khơi dựng được một số đường nét mà sau này sẽ chính thức trở thành những đặc trưng cơ bản của nó. Đó là, đã có những loại giai điệu lấy điệu thức 5 âm làm cơ sở và loại nhịp phân đôi là chủ yếu⁽¹⁾. Trong cấu tạo của tiết tấu, tiết nhịp có những qui luật ngược với phong cách của âm nhạc phương Tây. Cụ thể là, trong tiết nhịp, hạt nhân cơ bản của nó được kết cấu theo lối : phách nhẹ + phách mạnh⁽²⁾. Trong các hoà tấu nhạc cụ hoặc hình thức hát cùng với phần đệm bằng nhạc cụ thường theo một nguyên tắc chung là dựa trên một giai điệu lòng bản.

(Xem ảnh tư liệu 18: Quang cảnh hát Trống quân (một dạng dân ca cổ với hình thức hát đôi đáp nam nữ) ở Thường Tín, Hà Đông, Việt Nam, trang 32

(Xem ảnh tư liệu 19: Hoà tấu công chiêng của người Gia rai ở Việt Nam, trang 33

(Xem ảnh tư liệu 20: Đàn Trùng dùng sức gió của người Xê đăng ở Việt Nam, trang 33

(Xem ảnh tư liệu 21: Sinh hoạt múa hát trong những ngày hội làng với sự có mặt của rất nhiều nhạc cụ bằng ống tre, nửa là hình thức hay gặp ở dân tộc Senoi, Malaysia, trang 33)

(Xem ảnh tư liệu 22: Đàn ống tre lắc, xác có tên là Ang Klung ở Jawa, Indonesia, trang 33)

(Xem ảnh tư liệu 23: Tù và bằng ốc biển và tù và bằng sừng trâu ở đảo Timor, Indonesia, trang 33)

(Xem ảnh tư liệu 24: Người dân ở đảo Mindanao-Philippin, diễn tấu sáo dọc, trang 34)

(Xem ảnh tư liệu 25: Khèn bè của người Lào, trang 34)

(Xem ảnh tư liệu 26: Kledi - một loại khèn bầu ở đảo Kalimantan, Indonesia, trang 34)

2.2. Thời kỳ sinh thành (Khoảng từ thế kỷ I đến thế kỷ X)

Bước vào thế kỷ I, một loạt các vương quốc bị Ấn Độ hoá như Burma(Myanmar), Chăm pa, Jawa (thuộc Indonesia), Thái Lan... đã lần lượt ra đời.

(1) Tanese Yoko, Âm nhạc Đông Nam Á, đã dẫn, Tr. 95 + 96

(2) Trong âm nhạc Phương Tây, qui luật cơ bản thường gặp là: phách mạnh + phách nhẹ.

Theo các tài liệu sử ở Trung Quốc⁽¹⁾, Mianma⁽²⁾, Nhật Bản⁽³⁾... người ta biết được vào thế kỷ IX, ở Mianma, dân tộc Pyu đã có tới 19 nhạc cụ. Những bức chạm khắc ở khu đền Borobudur, Indonesia cũng cho thấy ở thế kỷ IX, ở Jawa đã có khá nhiều nhạc cụ hệ Ấn Độ. Cũng thời kỳ ấy, ở Thái Lan cũng đã hình thành một nền âm nhạc dân gian khá phong phú.

Sự tiếp thu ảnh hưởng của Ấn Độ trong âm nhạc Đông Nam Á thời kỳ này có thể nhận ra ở một số nhạc cụ dây⁽⁴⁾, nhạc cụ gõ⁽⁵⁾.

Xem ảnh tư liệu 27: Kradung (chuông) của Thái Lan trang 34

Trong những yếu tố Ấn Độ được truyền tới Đông Nam Á thời kỳ này phải kể tới thủ pháp diễn tấu nhạc cụ tức hứng, và những khái niệm về điệu thức theo hơi hướng kiểu như Raga⁽¹⁾. Bên cạnh đó, những tư duy về chu kỳ tiết tấu kiểu Ấn Độ dần dà cũng có mặt ở khu vực này. Những phương pháp đọc tụng kinh điển đã được lưu truyền qua các nghi lễ của đạo Hindu và Đại thừa Phật giáo đã có ảnh hưởng tới các hình thức ca xướng và hát nói của khu vực Đông Nam Á. Đặc biệt, đạo Hindu là nơi đã sinh ra nhiều loại múa hát và âm nhạc được trình diễn trong các nghi thức tế lễ có ảnh hưởng tới một số nước Đông Nam Á như Campuchia, Myanmar...

Cũng trong thời kỳ này, hai thiên sử thi lớn của Ấn Độ là Ramayana và Mahabharata đã ra đời và nhanh chóng được phổ biến ở nhiều nước Đông Nam Á rồi trở thành nguồn đề tài hấp dẫn cho nhiều vở diễn sân khấu xuất hiện.

Trong thập kỷ đầu tiên sau công nguyên, tại các nước Đông Nam Á bắt đầu từng bước hình thành các hình thái hoà tấu mà trong đó nhạc cụ gõ đóng vai trò trung tâm, thường đảm nhiệm giai điệu chính. Trên những bức phù điêu ở

⁽¹⁾ Chẳng hạn như: Odake Onichil. Nhạc cụ thời nhà Đường. NXB Ongakunotomo, Tokyo, 1968

⁽²⁾ Laurence, E.R. Picker, Instruments in an Orchestra from Pyu (Upper Burma). NXB Ongakunotomo, Tokyo, 1984

⁽³⁾ Tanabe Shigeo, Âm nhạc Đông Nam Á. NXB Ongakunotomo, Tokyo, 1970

⁽⁴⁾ Ví dụ: các nhạc cụ có sử dụng quả bầu làm hộp cộng hưởng.

⁽⁵⁾ Ví dụ: các loại chuông đồng trong các ngôi chùa ở Thái Lan, Việt Nam... là mô phỏng theo chuông của các chùa Phật giáo Ấn Độ. Trống cơm ở Việt Nam, Myanmar cũng là loại nhạc cụ có nguồn gốc từ Ấn Độ.

⁽¹⁾ Điệu thức Ấn Độ

ngôi đền Boro budur thuộc Jawa được xây dựng vào thế kỷ IX có những hình chạm khắc nổi mô tả về kiểu hoà tấu như vậy.

Khoảng thế kỷ thứ IV, những hình thức hoà tấu Gamelan đầu tiên (hình thức hoà tấu các nhạc cụ gõ, trong đó chủ yếu là công, chiêng và trống) đã ra đời. Cho đến khoảng thế kỷ X, loại hình sân khấu múa đeo mặt nạ đã xuất hiện và sẽ phát triển mạnh ở thời kỳ tiếp theo.

Nói chung, trong thời kỳ sinh thành, hát dân ca, hát nói và biểu diễn nhạc cụ dây, nhạc cụ hơi là những hình thức chủ yếu trong sinh hoạt âm nhạc ở Đông Nam Á. Các nhạc cụ như trống lớn mặt da, thanh la, công... thường được dùng làm nhạc cụ đệm, nhưng ít khi đánh đơn chiếc.

2.3. Thời kỳ phát triển (khoảng từ thế kỷ XI đến thế kỷ XVI)

Trong khoảng từ thế kỷ XI đến thế kỷ XVI, các nước Đông Nam Á bước vào thời kỳ có nhiều biến chuyển cả về thể chế chính trị và kinh tế, văn hoá. Đây là thời kỳ có nhiều vương triều hùng mạnh đã xuất hiện, chẳng hạn như:

Vương triều Pagan ở Mianma (thế kỷ XI - XIII), vương triều Ayuthia ở Thái Lan (thế kỷ XIV - XVIII), vương triều Angkor ở Campuchia (Thế kỷ XII - XIII)... Các vương triều ấy đã góp phần quan trọng cho sự phát triển của âm nhạc Đông Nam Á thời kỳ này, đặc biệt là sự định hình của nhiều thể loại âm nhạc cổ điển.

Tại Mianma, dưới sự trị vì của vương triều Pagan, người Burma đã bước lên vũ đài chính trị thay thế vị trí của người Pyu trước đó. Trong những bức bích hoạ đương thời còn lại đến ngày nay, người ta thấy có sự mô tả về đàn Saung (một loại nhạc cụ dây gảy) và saing Waing (một dàn trống gồm 21 trống lớn nhỏ khác nhau để trên một cái giá hình tròn), đó chính là những nhạc cụ tiêu biểu của Mianma.

Tại Campuchia, quần thể di tích Ăng co vát và Ăng co thom đã ghi lại nhiều tư liệu quan trọng về âm nhạc và múa của vương triều Ăng co (Angkor) thế kỷ XII - XIII. Nổi bật nhất ở trong đó là loại hình hoà tấu mà dàn công chiêng để trên giá mây hình tròn đóng vai trò chính. Sự khởi nguồn của dàn công chiêng này là ở Campuchia hay ở Jawa, cho đến nay vẫn còn đang là một điều

nghi vấn. Tuy vậy, dàn công chiêng này kết hợp với kèn Dăm kép đã trở thành hạt nhân chính trong dàn hoà tấu pi phat ở Thái Lan dưới triều trại Skor Thai (thế kỷ XIII - XIV) và sau này, vương triều Ayuthia (thế kỷ XIV - XVIII) lại tiếp tục kế thừa.

Xem ảnh tư liệu 28: Dàn công đẽ trên giá mây hình tròn ở Campuchia, người Campuchia gọi là Khong thom trang 35

Tại Thái Lan, vương triều Skor Thai vào thế kỷ XIII đã thống nhất được đất nước và bắt đầu bước vào xây dựng một quốc gia độc lập. Vương triều Skor Thai đã tiếp thu âm nhạc cung đình Campuchia (thời Ăngco) để xây dựng âm nhạc cung đình của mình. dàn nhạc Piphat đã được thành lập với nhạc cụ gỗ như đàn Ranat⁽¹⁾, dàn công đẽ trên giá mây hình tròn, các loại trống mặt da... làm trung tâm. Dàn nhạc piphat được sử dụng để hoà tấu âm nhạc nghi lễ, âm nhạc trong kịch múa, kịch mặt nạ, kịch nói và nó đã trở thành thành phần chính trong dàn nhạc cung đình Thái Lan. Khoảng giữa thế kỷ XIV (thời Ayuthia) một hình thức hoà tấu thính phòng có tên gọi là Mahori trong đó gồm đàn dây gẩy và đàn dây dùng vĩ kéo là chính... đã ra đời và nhanh chóng được sử dụng rộng rãi.

Muộn hơn so với Thái Lan và Campuchia, tại Lào khi vương quốc Lan Xang (thuộc vùng Luông Prabăng ngày nay) được thành lập, đã tiếp thu ảnh hưởng của âm nhạc thời vương triều Ăng co (Campuchia) để thành lập âm nhạc cung đình của mình. Tuy nhiên, đối với Lào, những tư liệu về sử nhạc kể từ thế kỷ XIX trở về trước hầu như lưu lại được rất ít cho tới ngày nay, vì vậy, còn nhiều điểm bất minh cần phải tiếp tục làm sáng tỏ.

Trong thời kỳ phát triển âm nhạc ở bốn nước: Lào, Campuchia, Mianama, Thái Lan đã tiếp thu những yếu tố trong âm nhạc của thượng toạ phật giáo, thông qua các hình thức đọc tụng kinh điển, sáng tạo ra những hình thức âm nhạc nghi lễ với các cách đọc tụng mang đặc thù riêng. Ngoài ra, trong âm nhạc của các nước nói trên còn kết hợp cả những yếu tố âm nhạc của đạo Hindu để tạo ra những hình thái âm nhạc nghi lễ, rồi sau đó mới từng bước xác lập những đường nét riêng của mình.

⁽¹⁾ Đàn Ranat là loại đàn mộc cầm (Xylophone), trong đó đàn Ranat thom hình chiếc thuyền có 17 thanh gỗ đặt ở trên, đàn Ranat ek có 21 thanh gỗ. Loại đàn này còn có ở Lào, Campuchia, Myanma.

Tại các nước Đông Nam Á hải đảo, khoảng từ thế kỷ XI trở đi các loại hình sân khấu kịch và hoà tấu đơn giản bắt đầu hình thành. Từ thế kỷ XIII, ở Jawa cùng với sự xác lập của nền văn hoá Jawa - Hindu, các hình thức hoà tấu Gamelan đã trở nên rất phát đạt. Một số kiểu biên chế dàn nhạc cho sân khấu múa cũng đã ra đời.

Tại Malaysia, khoảng đầu thế kỷ XV, âm nhạc cung đình của vương quốc Malaca đã tiếp thu ảnh hưởng của Tây Á, hình thành hình thức hoà tấu trống kiểu Islam gọi là Nobato. Hình thức hoà tấu này còn được tiếp tục duy trì cho tới mãi sau này vì nó được coi là sự thể hiện của vương quyền.

Khác với các nước Đông Nam Á hải đảo, con đường sử nhạc của Philippin có phần riêng biệt hơn. Phần phía Nam Philippin chịu ảnh hưởng của đạo Islam. Ở đây có một kiểu dàn công khá đặc biệt gọi là Kulingtan, gồm 8 chiếc công đặt trên giá gỗ. Phần phía tây Philippin có quan hệ mật thiết với Malaysia và Indonesia cho nên âm nhạc mang cả 2 màu sắc đó trước khi tiếp thu ảnh hưởng của âm nhạc phương Tây. Kể từ thế kỷ XVI trở đi, sự đạo nhập văn hoá phương Tây⁽¹⁾ và dưới ảnh hưởng của quá trình Catholic hoá, các sinh hoạt âm nhạc của Philippin trở nên mang khá đậm nét màu sắc phương Tây.

Xem ảnh tư liệu 29: Dàn công gọi là Kulingtan của Philippin trang 35

2.4. Thời kỳ Thành Thục (khoảng từ thế kỷ XVII đến hết chiến tranh thế giới II - 1945)

Trong thời kỳ này, hầu hết các nước Đông Nam Á (trừ Thái Lan) lần lượt trở thành thuộc địa của các nước phương Tây (Hà Lan chiếm Indonesia; Pháp chiếm Việt Nam, Lào, Campuchia; Anh chiếm Mianma, Malaysia; Tây Ban Nha chiếm Philippin...). Do vậy, âm nhạc Đông Nam Á cũng bước vào thời kỳ phải đương đầu với sự xâm nhập mạnh mẽ của âm nhạc phương Tây. Kể từ đây, bên cạnh những truyền thống vốn có của mình, âm nhạc Đông Nam Á còn tiếp thu

⁽¹⁾ Từ thế kỷ XVI, Philippin trở thành thuộc địa của Tây Ban Nha, khiến cho yếu tố văn hoá Iphanho đã xâm nhập sâu vào nước này.

những yếu tố mới từ âm nhạc phương Tây trên cả các mặt lý luận lẫn thực hành, trong đó có những yếu tố sẽ gây nên những ảnh hưởng sâu sắc và lâu dài cho tới tận ngày nay. Chẳng hạn như điệu thức trưởng, thứ 7 âm, kiểu hoà tấu dàn nhạc giao hưởng, lối ký âm trên khuôn nhạc 5 dòng kẻ... Tuy vậy, có một đặc trưng lớn nổi lên trong thời kỳ này, đó là nền văn hoá dân tộc của các nước Đông Nam

Á sẽ bước vào thời kỳ thành thực.

Trong làn sóng xâm nhập mạnh mẽ của văn hoá phương Tây, những ảnh hưởng của âm nhạc phương Tây đã thấm thấu vào trong dòng âm nhạc Đông Nam Á. Những nét tinh tuý của âm nhạc phương Tây đã được chắt lọc, dung nạp để làm phong phú thêm truyền thống âm nhạc vốn có ở đây.

Tại Thái Lan, giai đoạn hậu kỳ của vương triều Ayuthia (thế kỷ XVII-XVIII), dàn nhạc cầm Renat đã tham gia vào dàn nhạc cung đình (hoà tấu Pi phát). Ngoài ra còn có một loại hoà tấu khác cũng đã xuất hiện và nhanh chóng trở nên phổ biến; đó là hoà tấu Kruang sai, trong đó chủ yếu gồm sáo trúc và các nhạc cụ dây. Bên cạnh sự trưởng thành của âm nhạc cung đình, thể loại âm nhạc Phật giáo⁽¹⁾ ở Thái Lan cũng nở rộ nhiều hình thức phong phú. Cùng với quá trình cận đại hoá nền âm nhạc truyền thống của mình, Thái Lan cũng ngày càng mở rộng việc tiếp thu ảnh hưởng của âm nhạc phương Tây. Từ những năm 1930 trở đi, việc sử dụng lối ghi nhạc trên 5 dòng kẻ trong lĩnh vực âm nhạc truyền thống ở Thái Lan bắt đầu được xúc tiến.

Tại Mianma, sau khi tiếp thu ảnh hưởng của âm nhạc cung đình Thái Lan, nhiều thể loại mới đã ra đời. Ví dụ như Patara (hoà tấu công chiêng), múa cung đình Yodaya, kịch mặt nạ, các loại ca khúc như Papiou, Yodaga... Đặc biệt hình thức hoà tấu kèn trống gọi là Saingwaing đã ra đời, đó là lối hoà tấu trong đó đóng vai trò chính là một dàn trống gồm nhiều trống to nhỏ có các cao độ khác nhau đã xuất hiện và nhanh chóng trở nên thịnh hành, nó được đánh giá là một hình thức rất độc đáo.

Ở Lào, nửa đầu thế kỷ XVIII, từ việc tiếp thu ảnh hưởng của nhạc cung đình Thái Lan, dẫn tới thành lập những hình thức hoà tấu mà trong đó có cả k

⁽¹⁾ Trong âm nhạc Phật giáo Thái Lan chủ yếu là thanh nhạc

Từ khoảng nửa sau thế kỷ XIX âm nhạc cung đình của Lào chủ yếu tập trung ở Viên chân (thủ đô Lào) và cũng đã đạt được sự phát triển một cách thành thực.

Tại Campuchia, khi vương triều Ăng co suy thoái, việc duy trì nền văn hoá dân tộc trở nên khó khăn. Vào khoảng giữa thế kỷ XIX khi triều đại Ăng duông bắt đầu thì âm nhạc Campuchia lại trở lại sự phát triển thịnh vượng và tiếp thu cho mình những ảnh hưởng của âm nhạc Thái Lan. Tiếp theo sau đó cho tới thời vua Nô-rô-đôm, nghệ thuật cung đình mới lại được phục hưng.

Ở một phía khác, tại các nước Đông Nam Á hải đảo, âm nhạc Gamelan trở nên hoàn thiện. Những hình thức hoà tấu quy mô trong âm nhạc cung đình ở Jawa, Bali đã trưởng thành ở trình độ cao hơn và tạo ra sự định hình những phong cách độc lập. Cho đến thế kỷ XVIII, các vùng ở Đông Nam Á hải đảo đã xác lập được những dạng thức âm nhạc riêng của từng địa phương. Trong đó, ở Bali khí nhạc là trung tâm, ở Sun-đa thanh nhạc là trung tâm, còn ở Jawa thì phát triển cả thanh nhạc và khí nhạc. Bước sang thế kỷ XX, những hình thức hoà tấu Gamelan mới đã ra đời như hoà tấu gong kebyar, gong kechya⁽¹⁾, mở ra những khả năng sáng tạo mới cho âm nhạc ở Indonesia. Từ thế kỷ XIX tiếp thu những yếu tố âm nhạc của Bồ Đào Nha, một dạng nhạc phổ thông Indonesia gọi là Klong chong đã ra đời và nhanh chóng được phổ cập rộng rãi.

Tại Malaysia, âm nhạc Gamelan đã được du nhập vào cung đình Pahan từ thế kỷ XVIII, sang thế kỷ XIX, dàn Gamelan được sử dụng để đệm cho múa Joget⁽²⁾ nên gọi là Gamelan Joget. Hình thức này còn được lưu truyền cho tới các thời đại sau đó. Đầu thế kỷ XX trong cung đình Kulāngtan, loại hình vũ kịch Mac-Yon (xuất hiện từ thế kỷ XVII) đã trở nên rất thịnh đạt trong đó dạng thức thanh nhạc và nhạc cụ của nó chịu ảnh hưởng khá sâu sắc của âm nhạc Tây Á. Ngoài ra trong các thể loại âm nhạc sân khấu của Malaysia còn có những màu sắc rất đa dạng, vì nó đã tiếp thu những yếu tố của âm nhạc Trung Quốc, Ấn Độ, Thái Lan, Indonesia, Tây Á và cả Tây Âu.

⁽¹⁾ Những hình thức này được dùng trong âm nhạc cung đình

⁽²⁾ Một loại múa cổ điển của Malaysia

Tại Phillipin, từ thế kỷ XVI, qua hơn 300 năm dưới sự đô hộ của Tâyban nha, qua quá trình tây phương hoá, catholic hoá, âm nhạc truyền thống của Phillipin đã dung nạp nhiều yếu tố của âm nhạc phương Tây và từ đó sinh ra nhiều loại hình âm nhạc khác nhau. Thể loại hát Misa, thánh ca và các thể loại âm nhạc nghi lễ khác cùng với việc diễn tấu các nhạc cụ trong các nghi lễ thánh đường đã được phát triển một cách mạnh mẽ. Từ thế kỷ XIX trở đi, những hình thức thánh ca và âm nhạc giáo hội kiểu Phillipin đã ra đời. Trong âm nhạc thông tục Phillipin, yếu tố truyền thống và yếu tố cổ điển phương Tây đã dung hoà với nhau để tạo ra những đặc trưng của nó. Có thể nói, âm nhạc Phillipin mang nhiều đường nét của âm nhạc phương tây, với các loại nhịp 2 phách và 3 phách cùng với hoà âm của các điệu thức 7 âm trưởng thứ Châu Âu. Từ nửa sau thế kỷ XIX, âm nhạc Phillipin đạt được mức độ phát triển nở rộ, nhiều nhạc sĩ có tên tuổi ở trong nước cũng đã xuất hiện.

2.5. Thời kỳ sáng tạo ra nền âm nhạc mới của các quốc gia Đông Nam Á (từ 1945 đến nay)

Sau chiến tranh thế giới II, các dân tộc ở Đông Nam Á lần lượt giành được độc lập, dòng âm nhạc ở khu vực này nổi lên những hoạt động mới, đặc biệt là việc nhận thức lại di sản văn hoá âm nhạc truyền thống của mình, tiếp thu những tinh hoa trong kho tàng âm nhạc thế giới để sáng tạo ra nền âm nhạc mới vừa mang tính dân tộc, vừa mang tính thời đại.

Trước hết, tại Thái lan, nước Đông Nam Á duy nhất bằng con đường ngoại giao khôn khéo đã giữ được độc lập, tránh được nạn ngoại xâm, họ vừa kế thừa, vừa tiếp tục nỗ lực phát triển nền âm nhạc truyền thống. Từ thế kỷ XIX trở đi, Thái Lan vừa tiến hành quá trình cận đại hoá âm nhạc truyền thống, vừa tiếp thu ảnh hưởng của âm nhạc phương Tây một cách từ tốn, chậm rãi. Đặc biệt, những năm gần đây, trong âm nhạc cung đình, dân ca, âm nhạc phổ thông Thái Lan mới dần dần nổi rõ những ảnh hưởng đó. Từ sau phong trào đấu tranh của Thanh niên, học sinh, sinh viên vào năm 1973, vấn đề dân chủ hoá đã được đề xướng và

cũng từ đó, loại hình âm nhạc phổ thông của những người theo khuynh hướng xã hội đã ra đời.

Tại Lào, năm 1975 chế độ vương quyền bị bãi bỏ, lập lên chính quyền mới theo khuynh hướng xã hội chủ nghĩa. Trong thời kỳ này, nền văn hoá cung đình Lào có phần bị mai một, quên lãng. Âm nhạc và múa của Lào gặp khó khăn trên con đường phát triển. Mặt khác, họ đã tiếp thu nhiều yếu tố ảnh hưởng từ Trung Quốc, trong đó có cả múa, y phục, thiết bị sân khấu, thậm chí có những đơn vị nghệ thuật gần như là mô phỏng theo mô hình cơ cấu tổ chức của những đoàn ca múa Trung Quốc. Tuy nhiên, hiện nay âm nhạc dân gian và âm nhạc cung đình của Lào đang được tích cực khôi phục để kế thừa và phát huy vốn âm nhạc truyền thống, đồng thời họ cũng cố gắng tiếp nhận có chọn lựa những ảnh hưởng của âm nhạc phương Tây.

Tại Campuchia từ năm 1975 đến năm 1979 dưới chính quyền phản động Pôn Pốt, văn hoá nghệ thuật đứng trước nguy cơ bị huỷ diệt, cho tới nửa sau những năm 1980 trở đi mới được nỗ lực phục hồi, trong đó nhân dân Campuchia cũng đã nhận được sự giúp đỡ chí tình của cộng đồng quốc tế. Các hoạt động âm nhạc đang được đẩy mạnh, trong đó người ta có thể thấy âm nhạc tôn giáo, âm nhạc nghi lễ tín ngưỡng, nhạc múa, nhạc giải trí, nhạc đại chúng và dân ca lại khởi sắc trở lại.

Tại Mianma, từ khi giành được độc lập đến nay (từ năm 1948), với sự hiện diện của hai đảng phái chính là Đảng Dân tộc thống nhất và Đảng Liên minh dân chủ, cố gắng phấn đấu để xây dựng một đất nước phồn vinh, dân chủ và hoà hợp. Năm 1989 tên nước được đổi từ Burma thành Mianma⁽¹⁾. Trong suốt quá trình hơn nửa thế kỷ qua, nền âm nhạc truyền thống của dân tộc Burma⁽¹⁾ cùng với 134 dân tộc khác vẫn đang tiếp tục được kế thừa và phát triển. Mặc dù còn phải đối mặt với không ít khó khăn thử thách nhưng ở đó cũng đã hé mở những yếu tố của sự chuyển mình đi lên đáng được ghi nhận.

⁽¹⁾ Burma là dân tộc chiếm đa số ở Mianma

Tại các nước Đông Nam Á hải đảo, trong thời kỳ này chứng kiến sự ra đời của 2 quốc gia non trẻ Singapo (1965) và Brunei (1984). Trong nền âm nhạc của đất nước Singapo có sự pha trộn của các yếu tố Trung Quốc, Ấn Độ, Malyasia. Còn trong nền âm nhạc của Brunei, ngoài những bản sắc vốn có trước kia, còn có thêm màu sắc của âm nhạc phương Tây ⁽²⁾ và âm nhạc Mã Lai. Hiện nay, người Brunei sử dụng chủ yếu là vốn ca múa nhạc mang màu sắc Mã Lai.

Tại Indonesia vừa tiến hành bảo tồn, nuôi dưỡng âm nhạc truyền thống, vừa tiếp thu ảnh hưởng của âm nhạc phương Tây. Đặc biệt trong sự phát triển mạnh mẽ của âm nhạc phổ thông Indonesia, người ta có thể dễ dàng tìm thấy những điệu Fox, điệu Rock, những yếu tố Ấn độ, yếu tố Mã Lai đã tạo ra nhiều dạng thức khác nhau.

Tại Philippin, từ những năm 1970, nhạc chuyên nghiệp bác học và nhạc phổ thông đạt được nhiều thành tựu đáng kể. Nhà nước Philippin có những chính sách tích cực để triển khai một cách hợp lý hoạt động của các loại hình âm nhạc bác học cổ điển phương Tây, âm nhạc phổ thông cùng với sự phát triển một hệ thống giáo dục âm nhạc có hiệu quả và sự tăng cường công tác nghiên cứu đang góp phần làm phong phú và tạo thế phát triển đi lên cho âm nhạc Philippin.

Trong khuynh hướng quốc tế hoá ngày càng cao, các nước Đông Nam Á đã nhanh chóng liên kết lại lập thành một tổ chức thống nhất khu vực đó là khối ASEAN.

Kết hợp nội lực của các dân tộc, các quốc gia với sức mạnh tổng hợp của khối liên minh trong khu vực, cộng đồng các nước Đông Nam Á đang nỗ lực phát triển kinh tế và xây dựng một nền văn hoá vừa mang bản sắc độc đáo của từng dân tộc, vừa hình thành một tổng thể văn hoá mang những đặc trưng chung của khu vực, nhằm khẳng định và củng cố vị trí và uy tín của khối Đông Nam Á trên trường quốc tế.

⁽²⁾ Trước kia, Brunei đã từng là thuộc địa của Anh

Nhìn toàn diện trên các mặt lý luận cũng như thực tiễn, ta có thể khái quát lại tình hình và khuynh hướng của âm nhạc Đông Nam Á hiện nay qua những điểm sau đây:

- Các nước Đông Nam Á đang tích cực thực hiện chính sách văn hoá đa phương diện, trong đó một loạt các hoạt động thiết thực đang được xúc tiến một cách mạnh mẽ. Ví dụ như phát triển du lịch, tăng cường thiết bị cơ sở văn hoá, giáo dục và khích lệ văn hoá truyền thống...

- Trên con đường tiến lên công nghiệp hoá, hiện đại hoá, các nước Đông Nam Á vừa tiến hành bảo tồn và phát huy âm nhạc truyền thống, vừa tiếp thu những tinh hoa của âm nhạc thế giới một cách có chọn lọc, tăng cường giáo dục lý luận đi đôi với thực hành, xây dựng ngành âm nhạc giao hưởng, phổ cập hoá lối ghi nhạc trên 5 dòng kẻ trên lĩnh vực âm nhạc truyền thống. Bên cạnh đó việc mở rộng giao lưu trong nội bộ khu vực Đông Nam Á, giữa các đoàn biểu diễn, các ca sĩ, nghệ sĩ, các nhà chỉ huy, các nhà nghiên cứu lý luận, các nhà sư phạm âm nhạc cũng đang được tiến hành ngày một hường xuyên hơn. Hơn thế nữa, âm nhạc Đông Nam Á không chỉ tiếp thu những tinh hoa của âm nhạc phương Tây làm đa dạng hoá cho âm nhạc truyền thống mà còn kết hợp những yếu tố tinh tuý của âm nhạc phương Tây với âm nhạc truyền thống để tạo ra một dạng âm nhạc mới được sáng tác theo các thủ pháp của âm nhạc phương Tây, nhưng phản ánh hình tượng, tâm hồn, tình cảm của đất nước, của dân tộc. Bộ phận âm nhạc đó người ta gọi là âm nhạc hiện đại của các nước Đông Nam Á.

- Cùng với sự phát triển nền công nghiệp một cách đáng kể trong thời kỳ hiện đại, các phương tiện công nghệ, kỹ thuật âm thanh tiên tiến đang được phổ cập, rộng rãi, cơ cấu sử dụng và sáng tạo âm nhạc đang có những biến đổi lớn. Nhạc phổ thông của phương Tây đã được đưa vào Đông Nam Á một khối lượng lớn. Qua sự tiếp thu đó, các thể loại âm nhạc đại chúng của các nước Đông Nam Á đang trưởng thành một cách nhanh chóng.

- Âm nhạc truyền thống của các nước Đông Nam Á ngày nay còn đang được kế thừa và tiếp biến bởi một đội ngũ khá đông những người thuộc cộng

đồng của họ đã di cư và đang sinh sống ở hải ngoại, đặc biệt là ở các nước Âu Mỹ.

Dựa trên cơ sở hợp tác cùng tồn tại và phát triển, sự giao lưu văn hoá âm nhạc không chỉ diễn ra trong nội bộ khu vực Đông Nam Á mà còn diễn ra giữa Đông Nam Á với Đông Á, Nam Á, Tây Á. Rõ ràng, nền âm nhạc Đông Nam Á - một thế giới âm nhạc không nhỏ trong nền văn hoá nhân loại đang tiếp tục đạt được những sự trưởng thành mới và chắc chắn đang vươn tới nhiều triển vọng tốt đẹp trong tương lai.

3. Nhạc cụ Đông Nam Á.

Nhạc cụ truyền thống của khu vực Đông Nam Á rất phong phú, đa dạng cả về số lượng và chủng loại; trong đó có nhiều nhạc cụ được chế tác bằng đồng và bằng tre nứa, đó cũng chính là những nhạc cụ chứa đựng nhiều nét tiêu biểu của khu vực này. Ngoài các nhạc cụ bản địa, ở Đông Nam Á còn có những nhạc cụ tiếp thu ảnh hưởng từ nhạc cụ Trung Hoa, ví dụ như: đàn Tranh (thập lục), đàn Tam thập lục ở Việt Nam ..v.v... Có loại tiếp thu ảnh hưởng từ nhạc cụ Ấn Độ, chẳng hạn như: đàn Saung gauk của Myanmar, trống com của Việt Nam..v.v.. Cũng có cả những nhạc cụ tiếp thu ảnh hưởng từ các nhạc cụ vùng Tây Á; ví dụ như kèn Zurna - một loại kèn dăm kép ở Thổ Nhĩ Kỳ và các nước Ả rập, truyền qua Ấn Độ (thành kèn Shanai), qua Trung Quốc (thành kèn Sô - na), rồi đến Đông Nam Á để trở thành kèn Hnê ở Mianmar, kèn Sralay ở Campuchia, kèn Sharanai ở Chăm Pa, kèn Saroenai ở Malaysia, kèn Saroene ở Indonesia..v.v...(1)

3.1 Nhạc cụ tự thân vang (Idiophones)

Vùng Đông Nam Á có rất nhiều nhạc cụ tự thân vang, chúng được chế tác từ các vật liệu khác nhau như: Kim loại (đồng), đá, gỗ, tre nứa..v.v...

a. Nhạc cụ tự thân vang bằng đồng.

⁽¹⁾Theo Trần Văn Khê âm nhạc tại các nước vùng Đông Nam Á, trang 38

Các nhạc cụ tự thân vang được chế tác bằng đồng như: Công chiêng, Thanh la, Chũm chọc, não bặt, chuông, quả nhạc.... Có thể ở mỗi nước có một tên gọi riêng nhưng các nhạc cụ ấy có ở hầu hết các nước Đông Nam Á. Bên cạnh đó còn có trống đồng (ở Việt Nam, Thái Lan, Mianmar, Malaysia, Philippin...); các loại đàn gồm nhiều thanh đồng đặt trên một thùng đàn bằng gỗ như: Ganh - de - a pa - nê - rus (gender panerus - gồm 4 thanh đồng), Djê - gốc (djegoc - có 6 thanh đồng), Dju - bờ - lắc (djublak - có 5 thanh đồng), pen - gu - gan (Pengugal - có 10 thanh đồng) (ở Indonesia)...v.v.. Phần lớn các nhạc cụ ấy thuộc loại nhạc cụ gõ tự thân vang; trong đó có loại chỉ dùng để tạo tiết tấu như công chiêng, Trống đồng, thanh la, não bặt.... Có loại trình diễn được giai điệu như Pengugal, gender panerus, Djublak... (Xem ảnh tư liệu 30 (a) trang 35)

Trong các nhạc cụ gõ bằng đồng ở Đông Nam Á, người ta thường chú ý nhiều đến trống đồng và công chiêng. Trống đồng không chỉ là một nhạc cụ mà còn được coi là một vật thiêng; đó là một di vật lịch sử rất quan trọng minh chứng cho nền văn hoá Đông Sơn (thời đồ đồng) đã từng phát triển rực rỡ ở Đông Nam Á mà Việt Nam chính là Trung tâm lớn nhất. Việt Nam không chỉ là nơi tìm thấy nhiều trống đồng nhất (ở Thanh Hoá, Hà Nam, Hà Đông, Hà Nội, Hải Phòng, Hoà Bình, Cao Bằng, Lào Cai, Yên Bái, Sơn Tây, Bắc Ninh, Hải Dương, Nam Định, Nghệ An, Kon Tum...) mà còn tìm thấy cả dấu tích của những công trường đúc trống đồng⁽²⁾. Mục đích sử dụng và kỹ thuật diễn tấu trống đồng ở Đông Nam Á cũng mỗi nơi một khác. Ở Myanmar trống đồng được đánh lên trong những dịp hội họp, tế lễ cộng đồng; người ta dùng búa gõ bọc vải ở đầu gõ vào mặt trống đồng. Còn ở Việt Nam, ngoài cách đánh trống đồng bằng dùi gõ có mấu hoặc bọc vải, bọc da còn có cách đánh theo kiểu giã gạo bằng chày đứng hoặc thả một bó que nhỏ, dài bằng gỗ hoặc bằng sắt xuống mặt trống...

Trống đồng được người Việt Nam dùng trong các lễ hội lớn, quan trọng do triều đình hoặc bộ tộc (Muông, Khơ mú, Lô lô) đứng ra tổ chức. Ở thời nhà Lê

⁽²⁾ Các nha khảo cổ đã chứng minh được, trống đồng Ngọc Lũ được chế tác tại Việt Nam.

(Thế kỷ XV) trong tế lễ cứu nhật thực, nguyệt thực, người ta đánh 3 tiếng trống cái rồi 3 tiếng trống đồng đáp lại. Trống đồng có mặt trong dàn nhạc Đường thượng chi nhạc (dàn nhạc cung đình), dàn nhạc nhã nhạc thế kỷ XV, XVI, dàn nhạc lễ thế kỷ XVIII. Người Mường, người Lô lô đánh trống đồng trong lễ tang, người Khơ mú đánh trống đồng trong nghi thức cúng tế trời đất...

Cồng chiêng là nhạc cụ tự thân vang bằng đồng được coi là một trong những nhạc cụ tiêu biểu của vùng Đông Nam Á. Trong đó công chiêng ở Đông Nam Á lục địa và công chiêng ở Đông Nam Á hải đảo có những điểm khác nhau.

Tại Đông Nam Á lục địa (Thái Lan, Lào, Căm pu chia, Miến điện) có bộ công 16 chiếc hình ô trầu đậy nắp, có núm ở giữa, đặt trên giá mây hình tròn, nhạc công ngồi giữa dùng búa gõ. Người Lào, người Thái Lan gọi là Khong vong, người Campuchia gọi là Khong Thom, Khong Touch, người Miến Điện gọi là Ky waing (bộ công gồm 21 chiếc)....

Tại các nước Đông Nam Á hải đảo (Malaysia, Philippin, Indonesia) cũng có công hình ô trầu đậy nắp, có núm ở giữa nhưng bộ công thường được đặt trên giá gỗ hình chữ nhật, có khi chỉ có 2 chiếc công như bộ charang (Malaysia), 10 công sắp thành 2 hàng như dàn Bonang (Indonesia), 8 công sắp thành một hàng như dàn Klingtan (Philippin)...

Các dân tộc ở Tây Nguyên - Việt Nam có nhiều kiểu dàn công khác nhau. Dân tộc Mơ - Nông (Mnông) có dàn chiêng gồm 6 chiếc to nhỏ, với tên gọi khác nhau. Dân tộc Gia Rai có 5 kiểu dàn chiêng khác nhau:

- Cing arap (Xinh aráp): Gồm 13 chiếc dùng trong đám ma (cing = chiêng).

- Cing tơ nah (Xinh tơ na): Gồm 9 chiêng, dùng khi uống rượu.

- Cing Trum: Gồm 3 chiêng đánh cùng 1 trống, dùng khi có đám rước.

- Cing Kom: Gồm 3 chiêng, dùng trong nghi lễ rước thần lửa.

- Cing Juor: Gồm 8 chiêng, dùng để đón những người chiến thắng trở về.

Người Mường ở Hoà Bình có dàn công Séc bùa thường gồm 7 chiếc, đánh trong đám cưới, ngày lễ, lễ mừng nhà mới...v.v. ... (Xem ảnh tư liệu 30 (b) trang 35)

b. Loại nhạc cụ tự thân vang được chế tác bằng gỗ.

Căn cứ vào chức năng sử dụng của các nhạc cụ tự thân vang được chế tác bằng gỗ ở Đông Nam Á, ta có thể phân chia chúng thành 2 nhóm: Nhóm diễn ra giai điệu và trình diễn ra tiết tấu.

Nhóm nhạc cụ tự thân vang trình diễn ra giai điệu gồm các nhạc cụ có độ được xác định, trong đó phổ biến nhất ở Đông Nam Á là loại đàn gỗ dùi, thanh gỗ đặt hoặc treo bên trên một thùng đàn bằng gỗ hình chiếc thuyền, và ta cũng thường gọi chúng là mộc cầm (Xylophone). Chẳng hạn như: Ranat (có 17 thanh gỗ), Ranat ek (có 21 thanh gỗ) ở Thái Lan, Roneat thoong, Roneat touch ở Campuchia, đàn Gabbang ở Philippin (có 16 thanh gỗ), đàn Gamelan Kayu ở Jawa - Indonesia (có 20 thanh gỗ)... người Êđê và người Mnông ở Nam còn có loại đàn Trưng gồm 4 - 6 khúc gỗ tròn buộc kế tiếp, song song nhau.

Nhóm nhạc cụ tự thân vang bằng gỗ trình diễn ra tiết tấu gồm có nhạc cụ không có cao độ xác định. Chẳng hạn như: Phách, mõ, đống (Việt Nam), Kentongan (Bali - Indonesia), Wa (Myanmar).v.v. ... (Xem ảnh tư liệu 31 trang 68)

c. Nhạc cụ tự thân vang bằng tre nứa,

Ở Đông Nam Á có rất nhiều tre nứa, do vậy các nhạc cụ chế tác bằng nứa chính là một trong những loại nhạc cụ chiếm số lượng lớn nhất. Hầu như cả các nước Đông Nam Á đều có nhạc cụ bằng tre nứa. Ví dụ như: Đàn Trống (Việt Nam), Wa-let-hkok (đàn bằng ống tre của Myanmar) Pattala (đàn gồm 10 thanh tre của Myanmar), Gander Wayang (đàn gồm 10 thanh tre đặt trên miếng da, 10 ống tre làm hộp cộng hưởng, nhạc cụ ở Indonesia), Kenetok (một loại mõ ở Thái Lan), Angklung (đàn ống tre lắc ở Indonesia)... Đặc biệt Philippin nước có nhiều nhạc cụ bằng tre nứa nhất, chẳng hạn như: Baling bing (nhạc cụ bằng ống nứa, có 8 loại khác nhau), Tongatong (gồm 6 ống tre), Onnat (khẩu cầm), Kubing (khẩu cầm, có 5 loại khác nhau), Jew's harp (một loại khẩu cầm).v.v. (Xem ảnh tư liệu 32 trang 68)

b. Loại nhạc cụ tự thân vang được chế tác bằng gỗ.

Căn cứ vào chức năng sử dụng của các nhạc cụ tự thân vang được chế tác bằng gỗ ở Đông Nam Á, ta có thể phân chia chúng thành 2 nhóm: Nhóm trình diễn ra giai điệu và trình diễn ra tiết tấu.

Nhóm nhạc cụ tự thân vang trình diễn ra giai điệu gồm các nhạc cụ có cao độ được xác định, trong đó phổ biến nhất ở Đông Nam Á là loại đàn gỗ dùng các thanh gỗ đặt hoặc treo bên trên một thùng đàn bằng gỗ hình chiếc thuyền, người ta cũng thường gọi chúng là mộc cầm (Xylophone). Chẳng hạn như: Ranat thum (có 17 thanh gỗ), Ranat ek (có 21 thanh gỗ) ở Thái Lan, Roneat thoong, Roneat touch ở Campuchia, đàn Gabbang ở Philippin (có 16 thanh gỗ), đàn Gambang Kayu ở Jawa - Indonesia (có 20 thanh gỗ)... người Êđê và người Mnông ở Việt Nam còn có loại đàn Trung gồm 4 - 6 khúc gỗ tròn buộc kế tiếp, song song với nhau.

Nhóm nhạc cụ tự thân vang bằng gỗ trình diễn ra tiết tấu gồm có nhạc cụ không có cao độ xác định. Chẳng hạn như: Phách, mõ, đuống (Việt Nam), Kentongan (Bali - Indonesia), Wa (Myanmar).v.v. ... (Xem ảnh tư liệu 31 trang 68)

c. Nhạc cụ tự thân vang bằng tre nứa.

Ở Đông Nam Á có rất nhiều tre nứa, do vậy các nhạc cụ chế tác bằng tre nứa chính là một trong những loại nhạc cụ chiếm số lượng lớn nhất. Hầu như tất cả các nước Đông Nam Á đều có nhạc cụ bằng tre nứa. Ví dụ như: Đàn T'rưng (Việt Nam), Wa-let-hkok (đàn bằng ống tre của Myanmar) Pattala (đàn gồm 24 thanh tre của Myanmar), Gander Wayang (đàn gồm 10 thanh tre đặt trên miệng 10 ống tre làm hộp cộng hưởng, nhạc cụ ở Indonesia), Kenetok (một loại mõ tre ở Thái Lan), Angklung (đàn ống tre lắc ở Indonesia)...Đặc biệt Philippin là nước có nhiều nhạc cụ bằng tre nứa nhất, chẳng hạn như: Baling bing (nhạc cụ bằng ống nứa, có 8 loại khác nhau), Tongatong (gồm 6 ống tre), Onnat (khẩu cầm), Kubing (khẩu cầm, có 5 loại khác nhau), Jew's harp (một loại khẩu cầm).v.v. (Xem ảnh tư liệu 32 trang 68)

d. Nhạc cụ tự thân vang được chế tác từ các chất liệu khác.

Ngoài các nhạc cụ tự thân vang được chế tác bằng đồng, bằng gỗ, bằng tre nứa ; ở Đông Nam Á còn có các nhạc cụ tự thân vang chế tác từ đá, sừng trâu .v.v. Chẳng hạn như: Đàn đá (Lithophone - Việt Nam), Khánh đá (Việt Nam), mõ sừng trâu (Việt Nam, Thái Lan), Kèn lá (Việt Nam, Lào, Thái Lan), Leng Krút (nhạc cụ của người Mạ ở Việt Nam, chế tác từ những vỏ quả bầu già phơi khô) .v.v.

3.2 Nhạc cụ màng rung (Membranophones).

Ở Đông Nam Á có nhiều loại trống to nhỏ, cao thấp khác nhau; đó là những nhạc cụ gõ có mặt bịt bằng da của trâu, bò, voi, dê .v.v. Trong đó có loại bịt da hai mặt, có loại chỉ bịt da một mặt. Cách trình diễn cũng rất đa dạng; có loại đánh bằng dùi gỗ có hoặc không bọc vải, có loại vỗ bằng tay .v.v. Tất cả các nước Đông Nam Á đều có trống mặt da. Ví dụ như: Trống bản, trống cái, trống đé, trống phong yêu, trống cao lan (Việt Nam), trống cơm (Việt Nam, Myanmar), Ozi (trống da một mặt của Myanmar), Sulibao (trống da một mặt của Philippin), Gengdang buru (trống hai mặt của Malaysia), các loại trống hai mặt da của Indonesia như Kendang ageng, Kendang Ketipung, Kendang batangan; các loại trống cơm khác nhau như: Tapone (Thái Lan), Taphon (Lào), Sampho (Campuchia) (Xem ảnh tư liệu 33 trang 69)

Ở một số nước Đông Nam Á, lục địa còn có thói quen sử dụng một cặp trống với khái niệm một trống đục, một trống cái; người Thái Lan gọi cặp trống đó là Glong thát, người Lào gọi là Kong thát, người Campuchia gọi là Skor thom, người miền Nam Việt Nam gọi là trống vắn, trống võ. Đặc biệt, có những nước còn sử dụng trống mặt da theo bộ gồm nhiều trống to nhỏ khác nhau. Ví dụ, bộ trống Saing Waing của Myanmar gồm 21 trống, bộ Chauk loun pat của Thái Lan gồm 6 trống .v.v.

3.3 Nhạc cụ dây (Chordophones).

Các nhạc cụ dây của vùng Đông Nam Á có đủ cả ba loại: nhạc cụ dây gảy, nhạc cụ dây kéo (sử dụng cung vĩ để kéo), nhạc cụ dây gõ. Ở đây, ngoài những chất liệu được sử dụng để làm dây vẫn thường gặp như: dây bằng kim loại (sắt), dây bằng tơ (tơ tằm), dây ni lông, còn có những chất liệu khác rất độc đáo, ví dụ như: dây bằng sợi dây mây, dây bằng sợi cật tre (lớp vỏ ngoài có độ dai, cứng của cây tre) .v.v.

Nhạc cụ dây gảy mặc dù số lượng không nhiều nhưng cũng có những loại đàn rất đặc sắc về cá tính dân tộc, ví dụ như: đàn Bầu, đàn Đáy (Việt Nam); đàn Celempung, đàn Kachapi, đàn Siter (Indonesia); đàn Gambus, đàn Sambe (Malaysia); đàn Saung Gauk (Myanmar); đàn Krajappi, đàn Cha-kê (Thái Lan); đàn Sadev (đàn 1 dây của Campuchia); đặc biệt ở Philippin có nhiều kiểu đàn thân bằng ống tre, dây bằng cật tre như: Kulibit, Saludoy, Sarunggandi .v.v.

Nhạc cụ dây kéo ở Đông Nam Á có các loại như: Soduang (Thái Lan); So-i, So-u (Lào); Trochey (Campuchia); Rê báp (Indonesia, Malaysia); rogoi (Malaysia); Sawsam Sai (Thái Lan); đàn Cò (đàn Nhị - Việt Nam) .v.v.

Theo các nhà nghiên cứu cho biết một số nhạc cụ dây kéo của vùng Đông Nam Á có tiếp thu ảnh hưởng từ nhạc cụ Tây Á.⁽¹⁾

(Xem ảnh tư liệu 34 trang 69)

3.4 Nhạc cụ hơi (aerophones).

Nhạc cụ hơi ở khu vực Đông Nam Á được chế tác từ nhiều chất liệu khác nhau như: gỗ, tre nứa, sừng trâu, ngà voi, ốc biển, vỏ quả bầu khô, đất nung v.v..

Trong nhóm nhạc hơi lỗ thổi có các loại sáo ngang (sáo thổi ngang) như: Sáo trúc, Pitôt (Việt Nam), palwei (sáo ngang Myanmar có 5 loại), Khlui (Thái Lan) v.v... Các loại sáo thổi dọc như: Tiêu (Việt Nam), Khloy (Thái Lan)

) , Phloy (Campuchia) , Suling (Indonesia, có 15 loại khác nhau) đặc biệt ở Philippin , dân tộc Kalinga có loại Sáo thổi dọc bằng mũi có tên gọi là Tongali, có 24 loại khác nhau . (Xem ảnh tư liệu 35 trang 70)

Trong nhóm nhạc cụ hơi dăm (dăm đơn , dăm kép) có các loại như : Hnê (Myanmar), Sralay (Cămpuchia), Saroenai (Malaysia), Saroene (Indonesia), kèn trung , kèn đại, kèn bầu , kèn song hỷ (Việt Nam) , Pinai (Thái Lan) v.v...

Trong nhóm nhạc cụ hơi lưỡì gà có các loại như : Khèn bè . Pí pặp , Đinh năm (Việt Nam) , Khèn (Lào , Thái lan) , Deodas (Philippin) v.v.

Nhạc cụ hơi môi có thể kể tới các dạng tù và bằng ốc biển, tù và bằng sừng trâu (Việt Nam),Kui:(tù và bằng ngà voi , sừng trâu ở Thái lan) v.v..⁽¹⁾

(Xem ảnh tư liệu 36 trang 70)

4. CÁC LOẠI HÌNH CƠ BẢN TRONG ÂM NHẠC TRUYỀN THỐNG KHU VỰC ĐÔNG NAM Á

4.1 Âm nhạc dân gian .

Các quốc gia ở khu vực Đông Nam Á hầu hết là các quốc gia đa sắc tộc , do vậy , họ có một nền tảng âm nhạc dân gian rất phong phú, đa dạng ; trong đó mỗi dân tộc đều có một sắc thái độc đáo riêng . Vốn âm nhạc dân gian ấy cũng chính là cơ sở tạo dựng và nuôi dưỡng cho âm nhạc chuyên nghiệp bác học tồn tại và phát triển .

Âm nhạc dân gian Đông Nam Á do đông đảo quần chúng lao động sáng tạo ra ; nó gắn liền với đời sống của cư dân trong vùng từ lúc sơ sinh đến khi trở về với cát bụi . Nó được bảo tồn và lưu bằng cách truyền miệng , truyền ngón , bắt chước nhau mà đàn hát . Về cơ bản, âm nhạc dân gian Đông Nam Á nặng về thanh nhạc hơn khí nhạc ; nó giản dị mộc mạc ; sử dụng những thang

âm điệu thức , tiết tấu gần với thiên nhiên chứ không kiểu cách, phức tạp . Nhạc cụ dùng trong âm nhạc dân gian cũng đơn giản , bình dị hơn trong nhạc chuyên nghiệp cả về hình thức và kỹ thuật diễn tấu , nhưng số lượng rất lớn và có nhiều nhạc cụ rất độc đáo .

Dân ca của các dân tộc ở các nước Đông Nam Á chiếm một tỷ trọng lớn và đóng vai trò chính trong toàn bộ di sản âm nhạc dân gian của họ. Người ta có thể tìm thấy đủ các thể loại dân ca ở Đông Nam Á như : Dân ca lao động, dân ca nghi lễ - phong tục , những bài hát giao duyên , những bài hát trẻ em (đồng dao), hát ru ... Mỗi loại dân ca ấy đều nhằm thực hiện một chức năng xã hội , kinh tế , hoặc tôn giáo và được trình diễn trong những bối cảnh không gian , thời gian nhất định . Chẳng hạn như những bài dân ca lao động thường được hát trong lúc nghỉ tay giữa giờ hoặc trong lúc người lao động đang thực thi công việc (cấy , cày , kéo thuyền , đánh cá, dệt vải .v.v.); những bài hát giao duyên thường được các nam nữ thanh niên hát trong những ngày lễ hội , mùa xuân những đêm trăng sáng ...; những bài dân ca nghi lễ phong tục thì thường gắn liền với những hoạt động tín ngưỡng nghi lễ nông nghiệp (lễ xuống đồng, lễ cơm mới , lễ cầu mưa , cầu mùa , lễ cúng tế trời đất, lễ cầu an ..) hoặc có liên quan đến một phong tục , một nghi thức, tôn giáo nào đó (ví dụ tục kết nghĩa , kết bạn trong quan họ Bắc Ninh ; múa hát trong các tế lễ thờ thần thành hoàng ở các địa phương ...). Ngoài ra có những dân tộc, những địa phương ở Đông Nam Á đã tạo ra được những loại dân ca mang tính chuyên biệt với sự phát triển đạt tới mức chi tiết trong ý nghĩa sử dụng. Chẳng hạn như hệ thống những bài hát đám cưới ở Campuchia (gọi là Phơ -leng Khơ me); những bài hát giã gạo của dân tộc Ting gian ở đảo Luỵxông, Philippiin (gồm 3 loại : hát khi giã gạo cho đám cưới, khi giã gạo cho đám ma , giã gạo ăn thường ngày) hoặc như dân tộc Boutok ở Philippiin có khá nhiều bài hát dùng để chữa bệnh (bài Kapyanan boboy chữa bỏng nước sôi, bài Kapyatingating dùng để cầm máu , bài Kapyana nan Hen ao chữa đau bụng v.v.).

Trong âm nhạc dân gian Đông Nam Á có thể nói, hát kể chuyện sử thi và hát đối ca nam nữ là những thể loại chứa đựng được nhiều nét đặc trưng độc đáo tiêu biểu của khu vực này.

+ Hát kể chuyện sử thi :

Hầu hết các dân tộc ở Đông Nam Á đều có lối hát kể chuyện sử thi; trong đó, lời ca có thể là văn vần hoặc thơ được viết theo lối văn tự sự . Tùy theo khuynh hướng diễn tả của nội dung mà người ta có thể gọi đó là sử thi trường ca hoặc anh hùng ca . Những tác phẩm được gọi là sử thi thường là những tác phẩm lớn mang tính lịch sử (dạng dã sử) nội dung có thể nói về thuở khai thiên lập địa , sinh ra muôn loài, và con người, việc sử dụng văn hóa, thiết chế xã hội hoặc diễn tả, giải thích sự xuất hiện của một tộc người (ví dụ sử thi "Đẻ đất đẻ nước " của người Mường, sử thi "Cây nển thần " của người Mơ nông (M'nông) ở Việt Nam ...). Cũng có khi là một câu chuyện trong đó tính cách và sự kiện được phát triển toàn diện trong một giai đoạn trọn vẹn nhất định của cuộc đời nhân vật, mang những nét đặc trưng tiêu biểu của một bộ tộc một cộng đồng hoặc một dòng họ , phản ánh những khía cạnh lịch sử xã hội .

Những tác phẩm được gọi là anh hùng ca thường thể hiện những sự tích anh hùng, mô tả trên quy mô rộng lớn cuộc đấu tranh của nhân dân (chống kẻ thù , chống ngoại xâm , chống thiên tai ...) hoặc hành động, công tích của các cá nhân anh hùng, tập thể anh hùng ; những người có công lớn trong công cuộc khai phá xây dựng và bảo vệ quê hương đất nước góp phần tích cực vào sự trường tồn và phát triển của một dân tộc .. Ví dụ như : Anh hùng ca "Trần Chu Quyên Vương " của người Tày - Nùng(Việt Nam) anh hùng ca của dân tộc SamRê(Campuchia)v.v...

Trong các trường ca, thường gặp những câu chuyện thơ có ý nghĩa giáo huấn đạo lý làm người, ca ngợi, đề cao những đức tính tốt đẹp như: lòng nhân ái, sự chung thủy, tính cần cù chịu khó, tinh thần dũng cảm, bản chất thật thà, tâm hồn cao thượng... Chẳng hạn như: Trường ca Đam San, trường ca Xinh nhã ở

vùng Tây Nguyên (Việt Nam). Chuyện Chay Sít và Chay Prong (Thái Lan) kể về cuộc đời của hai em bé mồ côi nghèo khổ nhưng thương nhau, chịu khó làm ăn, nên người và giúp ích cho xã hội: hoặc chuyện về ông thuyền trưởng Pô Tang Hok của người Chăm, chán ghét cảnh chém giết lẫn nhau nên bỏ đi sống ở trên miền núi cao.v.v.

Trên thực tế có những loại hát kể chuyện mà nội dung vừa mang đặc điểm của sử thi, vừa mang đặc điểm của anh hùng ca, thậm chí là sự kết hợp của cả ba loại Sử thi - Anh hùng ca - Trường ca. Ví dụ như ở Philippin có Trường ca - Sử thi "Chuyện đời của Lam Ang", câu chuyện được viết bằng thơ, gồm 300 đoạn, kể về một cậu bé vừa sinh ra đã biết nói, nghe cha đi đánh giặc, cậu đòi đi giúp sức và cứu cha. Mẹ ngăn cản nhưng cậu vẫn đi. Những mũi tên, mũi lao phóng đến cậu như mưa, cậu dùng tay bắt Tảo mà không bị thương, cuối cùng phá tan được quân địch. Lớn lên ra đi lập nghiệp, đánh thắng cả người khổng lồ, sắc đẹp cũng không làm anh mềm lòng. Về sau, anh cũng tìm được hạnh phúc với người thiếu nữ anh yêu, dù phải trải qua bao khó khăn thử thách.

Thời gian của mỗi cuộc hát kể có thể là vài giờ đồng hồ nhưng cũng có trường hợp tiến hành trong vài đêm mới hết.

Không gian và hình thức của hát kể chuyện Sử thi ở các nước Đông Nam Á cũng rất phong phú, đa dạng; tùy theo từng vùng, từng dân tộc mà có những nét riêng. Những cuộc hát kể thường được tổ chức vào các dịp lễ hội hoặc theo yêu cầu của người nghe (bà con trong bản, đám trẻ trong làng.v.v.). Cuộc hát kể có thể diễn ra vào ban ngày hoặc buổi tối; những cuộc hát kể ban ngày thường dành cho đối tượng người nghe là trẻ em. Hình thức có thể là một đám trẻ ngồi xung quanh người kể trên một bãi cỏ hoặc dưới một gốc cây to; cũng có khi là dân làng tụ tập ở một địa điểm nào đó như nhà Rông, nhà Sàn... họ ngồi xung quanh bếp lửa lắng nghe và thả hồn theo câu chuyện. Người hát kể có thể nằm hoặc ngồi, trình diễn hát kể với giọng điệu lúc trầm lúc bổng, lúc nhanh lúc chậm, chỗ nhỏ chỗ to... tùy theo cảm xúc và tình tiết của câu chuyện.

Thể loại hát kể chuyện Sử thi anh hùng ca được nhiều dân tộc ở Đông Nam Á rất ưa thích.

+ Hát đối ca nam nữ:

Là một loại hát rất phổ biến ở Đông Nam Á. Trong đó, có khi chỉ có hát thuần túy, có khi vừa hát vừa kết hợp với múa hoặc tung khăn, bắt cầu.

Người ta thường tổ chức hát đối ca nam nữ vào mùa xuân, vào những đêm trăng sáng hoặc những lúc công việc đồng áng nhàn rỗi, những tháng đặc biệt trong mùa lễ hội của dân tộc để thanh niên nam nữ có dịp gặp nhau, ca hát, trò chuyện và tìm hiểu nhau.

Trong đời sống của những cư dân nông nghiệp, bối cảnh không gian để hát đối ca nam nữ còn có thể diễn ra ngay trong lúc đang làm việc. Chẳng hạn như, ở miền Trung và miền Nam Việt Nam, người ta có thể hát đối đáp ngay trong những buổi cấy, buổi gặt, lúc đang chèo đò, đánh cá... hoặc trong những đêm xay lúa, giã gạo.v.v.

Có nhiều làn điệu hát đối ca là sản phẩm của những người có cùng một nghề, làm cùng một loại công việc với nhau. Ví dụ như, những người làm ruộng có ví phường cấy, ví phường gặt (Nghệ Tĩnh); những người làm nghề chần tằm dệt vải có ví phường vải (Nam Đàn - Nghệ An); có những người dệt chiếu, bán chiếu có ví phường chiếu (Can Lộc - Hà Tĩnh); những người đi nhặt củi có Hồ Qua Sông hái củi (Hải Phòng).v.v.

Có những loại hát đối ca ngoài ý nghĩa của một loại hình âm nhạc dân gian, nó còn là nơi bảo tồn, duy trì những phong tục văn hoá truyền thống tốt đẹp của dân tộc. Ví dụ như tục kết nghĩa, kết bạn trong Hát xoan (Phú Thọ), hát Quan họ (Bắc Ninh).v.v.

Về số lượng, chủng loại, bài bản của hát đối ca nam nữ ở Đông Nam Á là vô cùng lớn. Tại Việt Nam, nhiều địa phương có hát đối ca nam nữ rất đặc sắc, không chỉ được phổ biến ở địa phương đó mà nhân dân cả nước cũng đều ưa

thích. Ví dụ như: hát Xoan, hát Gheo (Phú Thọ), hát Quan họ (Bắc Ninh), hát Ví (Nghệ Tĩnh), hò Sông Mã (Thanh Hoá), hò Giã gạo (Miền Trung), hát hội Dô (Sơn Tây), hát Sli, hát Lượn (vùng Tây Bắc Việt Nam).v.v.

Thanh niên nam nữ Khơme ở Campuchia thường họp nhau lại vào những đêm trăng trong ba ngày đầu năm, sau mùa gặt. Họ chia ra thành hai phường (phường nam và phường nữ) đứng thành hàng một đối diện nhau, cách nhau khoảng 10 mét, mỗi phường có một người hát dẫn để cả phường hát theo. Đồi bên vừa hát vừa tung một quả cầu vải về phía đối phương (quả cầu có thể làm bằng một chiếc khăn choàng buộc lại). Nếu một cô gái bên phía nữ bắt được quả cầu thì người hát dẫn cất tiếng hát và cả đoàn hát theo. Nếu một chàng trai nào bị quả cầu ném trúng mà không bắt được thì phải bước ra múa một điệu cho cô gái đã ném trúng mình, trong khi cả đoàn vỗ tay làm nhịp.

Tại vùng Nương Sinh - Lào, trong cuộc hát đối ca, thanh niên cũng chia thành hai nhóm nam - nữ, đứng cách nhau khoảng 100 mét. Mỗi nhóm xếp thành nhiều hàng, mỗi hàng gồm 3 người, đứng phía sau người hát dẫn, hàng nọ cách hàng kia khoảng hai bước chân. Anh hát dẫn hát hết một câu thì lấy hơi thật dài và hát âm hu ngân dài trong khi đó các hàng ở phía sau lần lượt hát lại câu hát ấy cho đến khi cả nhóm đều hát âm hu thì người hát dẫn tiếp tục hát câu tiếp theo với cách thức như vậy đến hết bài (mỗi bài thường gồm 4 câu thơ). Phía nữ cũng hát trả lời theo cách ấy và sau mỗi bài thì đôi bên lại tiến đến gần nhau thêm vài bước; đến bài cuối cùng thì cũng là lúc đôi bên nam - nữ gặp nhau, mặt đối mặt, tay cầm tay.

Những người sống ở đảo Bohol - Philippin có loại hát đối ca gọi là Ba-li-tâu (Balitaw), có đệm bằng ghita cho đến nay vẫn rất được ưa thích. Một cô gái bước ra chào mọi người rồi hát một điệu Ba-li-tâu; một chàng trai bước tới hỏi thăm, làm quen và muốn được nắm bàn tay cô gái để tỏ tình thương mà chưa cần biết cô đã có chồng hay chưa. Cô gái trả lời rằng, em như nụ hoa chớm nở, muôn chim đều muốn nếm mùi hương, nhưng hoa này không thể hái vì cha mẹ em quý nó như vàng⁽¹⁾.....

Nhìn chung, đối tượng tham gia hát đối ca ở Đông Nam Á thường là thanh niên nam nữ chưa lập gia đình; tuy nhiên, có những trường hợp cả những người đã có gia đình cũng có thể hát đối ca. Ví dụ như trong truyền thống hát quan họ ở Bắc Ninh, hát Trống quân ở các địa phương từ Thanh Hoá trở ra miền Bắc (Việt Nam).v.v.

Phần lớn hát đối ca ở Đông Nam Á là lối hát không dùng nhạc đệm. Tuy nhiên cũng có những trường hợp có sử dụng một hoặc hai nhạc cụ đệm theo. Chẳng hạn như, người Thái (Việt Nam) khi hát điệu Khắp hạn Khuống có Khèn và đàn tính tấu chơi cùng. ở Tây Nguyên, khi hát đối ca hỏi thăm nhau có đàn môi đệm theo. ở Philippin trong hát Ba-li-tâu có đệm đàn Ghita.v.v.

Hát đối ca ở Đông Nam Á thường mang tính tập thể (do tập thể trình diễn), tính thi đua (thi giọng hát đẹp, trí nhớ dài, phản ứng nhạy, tức hứng hay...), tính bán chuyên nghiệp (cũng phải luyện tập, học hỏi mới làm được tốt). Trong mỗi cuộc hát đối ca nam nữ thường chia làm ba giai đoạn:

- Giai đoạn thứ nhất: Bắt đầu gặp gỡ, chào hỏi, mời mọc, làm quen. Ví dụ như các điệu hát mời ăn trâu trong hát Trống quân, hát Quan họ; hát chào, hát mừng, hát hỏi trong hát phường Vải, hát Gheo.v.v.

- Giai đoạn thứ hai: Gồm những bài hát có nội dung khen tặng, đưa ra câu đố và trả lời câu đố hoặc đề xuất ra một vấn đề, một tình huống để phía bên kia phải ứng đối; qua đó mà tìm hiểu nhau, giao lưu tình cảm và thể hiện khả năng, tài trí với nhau. Ví dụ như các điệu hát khen tặng, hát trả lời câu đố trong hát Trống quân; hát giọng vật, giọng hãm trong hát Quan họ.v.v.

- Giai đoạn thứ ba: Hát chia tay, hẹn hò lần sau. Ví dụ như hát tiễn trong lối hát Trống quân, ví phường vải, hát gheo; hát giã bạn trong lối hát Quan họ.v.v.

Ở mỗi loại hát đối ca không chỉ có những đặc điểm riêng về cách thức trình diễn, thang âm điệu thức, nội dung, sắc thái.v.v. mà sự thể hiện về phong cách địa phương, vùng miền cũng tạo ra những nét khác nhau. Chính điều đó đã khiến cho mỗi thể loại hát đối ca lại có thể bao gồm nhiều chi nhánh nhỏ rất phong phú. Ví dụ như, đồng bào Tày, Nùng có rất nhiều loại hát đối ca khác

nhau đều gọi là Lượn: Lượn nàng ời ở Bảo Lộc, lượn then ở Quảng Yên, lượn Sluong ở Cao Bằng, lượn Hà lều ở Nùng Lôi, Nùng Inh (Cao Bằng)....

Loại hát Si (hay Sli) của người Nùng cũng có nhiều dạng khác nhau như: Si giang ở Hà Quảng, Trùng Khánh ; Si phủ ở Quảng Yên; Si là hơi ở Đông Khê; Si phàn Slinh ở Lạng Sơn.v.v.

Hát đối ca nam nữ là loại dân ca có từ lâu đời và được phổ biến dưới nhiều hình thức khác nhau ở các nước Đông Nam Á.

4.2 Âm nhạc nghệ thuật, âm nhạc chuyên nghiệp.

Căn cứ vào ngôn ngữ âm nhạc, tính chất, nội dung, phương thức trình diễn, người ta có thể phân chia âm nhạc nghệ thuật, âm nhạc chuyên nghiệp ở Đông Nam Á ra làm 3 loại chính: nhạc lễ, nhạc sân khấu và nhạc thánh phòng.

a) Nhạc lễ:

Là loại âm nhạc dùng cho các nghi lễ, trong đó người ta thường chia thành ba dạng: nghi lễ cung đình, nghi lễ dân gian và nghi lễ tôn giáo.

+ Nhạc lễ Cung đình:

Có thể nói, âm nhạc Cung đình ở các nước Đông Nam Á thường gồm 2 bộ phận: Bộ phận âm nhạc sử dụng trong các nghi thức triều chính của nhà Vua và Triều đình (ví dụ như: Đại triều, thường triều, các cuộc diễu hành, các nghi thức đón sứ giả nước ngoài....). Bên cạnh đó là bộ phận âm nhạc sử dụng trong các nghi thức tế lễ của Triều đình và Hoàng gia (ví dụ như : Lễ tế Giao - tế trời, đất; tế Đền miếu, tế lăng tẩm của Hoàng gia...).

Về hình thức trình diễn, thường thấy có ba dạng cơ bản :

- Hoà tấu khí nhạc thuần túy.
- Hoà tấu khí nhạc kết hợp với múa.
- Hoà tấu khí nhạc kết hợp với hát.

Ngoài ra, trong khoảng thời gian từ thế kỷ XIII đến thế kỷ XVIII, ở nhiều nước Đông Nam Á còn có thêm loại hình sân khấu cung đình, chủ yếu phục vụ cho nhu cầu giải trí của nhà Vua, Triều đình và Hoàng gia. Chẳng hạn như: Loại sân khấu kịch múa Wayang orang trong cung đình Indonesia (ra đời vào thế kỷ

XIII); các điệu múa cung đình do các vũ nữ Apsara trình diễn trong cung đình Campuchia (khoảng từ thế kỷ IX đến thế kỷ XV); loại kịch múa Lakonnai, múa rối bóng, kịch câm đeo mặt nạ trong cung đình Thái Lan (từ khoảng thế kỷ XV đến thế kỷ XVIII); kịch múa Nat Pwe trong Cung đình Mianmar (ra đời khoảng thế kỷ XVI)⁽¹⁾; loại sân khấu Tuồng trong Cung đình Việt Nam.v.v. (Xem ảnh tư liệu 37 trang 71)

Cơ cấu của dàn nhạc hoà tấu nhạc lễ cung đình ở các nước Đông Nam Á lục địa thường gồm có các thành phần cơ bản là Kèn dăm kép⁽²⁾, các nhạc cụ gõ trình diễn giai điệu được chế tác bằng đồng hoặc bằng gỗ (Cồng hình ô trâu dùng theo bộ, nhạc cụ gõ trên các thanh gỗ, nhạc cụ gõ trên các thanh đồng⁽³⁾) và nhạc cụ gõ trình diễn tiết tấu (trống mặt da, thanh Ta, não bạt, chuông...). Ngoài ra có thể thêm nhạc cụ dây kéo và sáo. (Xem ảnh tư liệu 38 trang 71)

Dàn nhạc cung đình ở các nước Đông Nam Á hải đảo có những loại dàn nhạc lớn như dàn Gamelan ở Jawa, dàn Gongkebyar ở Bali v.v... Trong các dàn nhạc ấy thường được biên chế gồm 5 loại nhạc cụ:

- Nhạc cụ dùng để đánh các âm chính trong giai điệu (ví dụ: đàn Saron, đàn Slentem - các nhạc cụ gồm 6 thanh đồng đặt trên hộp gỗ...).

- Nhạc cụ dùng để đánh giai điệu đầy đủ (Ví dụ: bộ công gồm 12 chiếc đặt trên giá gỗ hình chữ nhật gọi là Bonang, sáo dọc Suling, đàn dây kéo Rebab v.v...).

- Nhạc cụ dùng để chấm câu (Ví dụ: loại công lớn treo trên giá gỗ gọi là Gong ageng, Gong gede v.v...).

- Nhạc cụ dùng để chơi các nét nhạc tô điểm hoặc phát triển những câu nối tiếp (ví dụ: Gender panerus - nhạc cụ gõ trên các thanh đồng; Gender barung, Gam bang - nhạc cụ gõ trên các thanh gỗ v.v...)

⁽¹⁾ Ngọc Khê, Sân khấu Đông Nam Á (tổng thuật từ tài liệu nước ngoài), tạp chí nghiên cứu nghệ thuật, số 3-1981, trang 11, 12.

⁽²⁾ Ví dụ: các loại Kèn dăm kép như Sralay (Campuchia), Hre (Miến Điện), Pinai (Thái Lan).v.v.

⁽³⁾ Các nhạc cụ gõ trên phiến gỗ như: đàn Ranat (Thái Lan), đàn Roneat (Campuchia), đàn Rang nát (Lào), Kywaing (Miến Điện), Khong touch và Khong Thon (Campuchia), Gong wong Yai (Thái Lan).

Các nhạc cụ gõ trên các thanh đồng (hoặc thanh thép) như: Roneat dek (Campuchia), Ranad thongek (Thái Lan).v.v.

- Nhạc cụ dùng để giữ tiết tấu: sử dụng các loại trống hai mặt da như trống Kendang gendong, Kendang Tjiblong .v.v...

Tuỳ từng nơi, số lượng nhạc cụ của 5 loại kể trên có thể thay đổi; ngoài ra, người ta có thể gia giảm thêm một vài nhạc cụ màu sắc khác làm tăng cường độ dày và phong phú âm sắc. (Xem ảnh tư liệu 39 trang 72)

Khác với nhiều nước ở Đông Nam Á, nhạc lễ cung đình Việt Nam ra đời vào thời nhà Lý (thế kỷ XI). Ở thời kỳ đầu, đã tiếp thu nhiều yếu tố Ấn Độ (thông qua Chăm Pa) và chịu ảnh hưởng nhiều bởi những yếu tố Trung Hoa (về nhạc cụ, bài bản, phương thức trình diễn ...). Qua mỗi triều đại nó lại có những sự chuyển biến mới, tuy nhiên khuynh hướng chung vẫn là thực hiện chức năng phục vụ tế lễ và nghi thức cung đình. Nhạc lễ Cung đình Việt Nam thực chất là bao gồm ba dạng chính: nhạc lễ dân gian, nhạc lễ cung đình và nhạc lễ tôn giáo. Có quy chế rõ ràng phân chia bài bản, khúc mục cũng như biên chế nhạc cụ đối với loại nhạc sử dụng cho từng nghi thức, từng đối tượng khác nhau (nhạc cho Quốc vương, nhạc cho các cấp quan, nhạc cho kẻ giàu người nghèo v.v...). Đàn nhạc trình diễn trong các nghi lễ trọng đại, do Vua hoặc các Quan lớn chủ trì thường gồm chủ yếu là các nhạc cụ hơi (kèn dăm kép, kèn dăm đơn v.v...) và các nhạc cụ gõ (trống mặt da, thanh la, nã bạt v.v...) ⁽¹⁾. Loại đàn nhạc trình diễn trong các nghi lễ khác sẽ có các nhạc cụ dây tham gia (đàn Hồ, đàn Tranh, đàn Tỳ bà v.v...)⁽²⁾.

Dưới thời nhà Nguyễn, nhạc lễ cung đình Việt Nam đã phát triển tới mức hoàn chỉnh, gồm đủ cả bốn bộ môn: nhạc lễ, múa hát cung đình, sân khấu (tuồng cung đình) và ca nhạc thính phòng (ca Huế). Trong đó, có thể kể tới 7 thể loại tiêu biểu là: Giao nhạc, Miếu nhạc, Ngũ tự nhạc, Đại triều nhạc, Thường triều nhạc, Yến nhạc, Cung nhạc. Các loại đàn nhạc phục vụ cho các cuộc lễ cũng được chia thành 7 loại: Đàn nhã nhạc (thường trình diễn Giao nhạc, Miếu nhạc, Thường triều nhạc, Đại triều nhạc). Đàn nhạc huyền, đàn Đại nhạc (thường trình

⁽¹⁾ Ví dụ như đàn Đại nhạc thời Trần.

⁽²⁾ Ví dụ như đàn Tiểu nhạc thời Trần.

diễn những bài bản dành cho Vua; các quan lớn cũng chỉ được dùng trong những dịp trọng đại); dàn Ti trúc tế nhạc (còn gọi là dàn Tiểu nhạc, thường được dùng trong các dịp tế lễ, triều nghi cũng như trong dịp giải trí, yến tiệc cung đình); Ty chung và Ty khánh (gồm có nhóm đánh chuông và nhóm đánh khánh đá, thường dùng trong những dịp tế lễ lớn); Ty cổ (gồm 7 nhạc công đánh trống, phục vụ trong lễ tế Giao); quân nhạc (tương tự như dàn Đại nhạc, khi trình diễn, nhạc công phải mặc binh phục).

Những đại lễ có liên quan đến việc sử dụng nhạc lễ cung đình dưới triều Nguyễn bao gồm hơn 20 loại⁽¹⁾. Ví dụ như: Lễ Đại triều, lễ thường triều (mỗi tháng tổ chức 4 lần vào các ngày 5, 10, 15, 25), lễ tế Giao (tế trời đất), lễ Tịch Điền (vua tế thân nông), lễ tế văn miếu thờ Đức Khổng Tử, lễ tế Xã tắc, lễ tế miếu Đế vương các đời, lễ Hưng quốc khánh niệm, lễ đại yến .v.v. Với sự đặc sắc của nó trong ý nghĩa văn hoá, khoa học và lịch sử, nhạc lễ Cung đình triều Nguyễn (cung đình Huế) đã được uỷ ban văn hoá liên hợp quốc (UNESCO) công nhận là Di sản văn hoá phi vật thể và truyền khẩu của thế giới (năm 2003). (Xem ảnh tư liệu 40 trang 72-73)

Kể từ sau chiến tranh thế giới thứ hai đến nay, các nước Đông Nam Á đã chuyển sang những thể chế chính trị mới, không còn các vương triều phong kiến nữa nhưng vốn liếng về nhạc lễ cung đình của họ vẫn đang được tìm cách bảo vệ, gìn giữ và được coi như di sản văn hoá quý báu của quốc gia. Ngày nay, khi đến thăm các nước Đông Nam Á, người ta vẫn có thể có dịp được thưởng thức, được chiêm ngưỡng những tiết mục nhạc lễ cung đình đặc sắc như “Mingala Thiri”, “Mya man giri” (trong nhạc cung đình Miên Điện); những điệu múa cổ điển của các vũ nữ Apsara trình diễn cùng dàn nhạc Pinpeat (trong nhạc cung đình Campuchia); “Hom rong Khrun Krathop lang” với sự trình diễn của dàn nhạc Piphát (trong nhạc cung đình Thái Lan).” Tam luân cửu chuyển”, “đăng đàn

(1) Theo tài liệu “Những đại lễ và vũ khúc của vua chúa VN” của Đỗ Bằng Đoàn và Đỗ Trọng Huề thì có 21 đại lễ.

Theo “Đại nam Hội điển sự lệ” thì có 28 đại lễ.

cung", " Thái bình" , "Tẩu mã"... (Đại nhạc trong nhạc cung đình Việt Nam); "Phẩm tuyết", "Nguyên tiêu", "Xuân phong", "Long hổ"...(Tiểu nhạc trong nhạc cung đình Việt Nam); kịch múa Legong trình diễn cùng dàn nhạc Gamelan pelegongang (trong nhạc cung đình Indonesia) .v.v.

+ Nhạc lễ dân gian :

Nhạc lễ dân gian Đông Nam Á phục vụ cho các loại nghi lễ khác nhau trong đời sống dân sinh. Gọi là nhạc lễ dân gian để phân biệt với nhạc lễ cung đình và nhạc lễ tôn giáo nhưng thực ra nó cũng là một dạng âm nhạc chuyên nghiệp; bởi vì nó có lề lối, bài bản cụ thể và do những người có trình độ nhất định, chuyên sống bằng nghề biểu diễn đảm nhiệm.

Âm nhạc trong các nghi lễ thường không nhằm mục đích giải trí hoặc thoả mãn nhu cầu thưởng thức của người nghe mà nó là một bộ phận cấu thành của các nghi lễ. Người Đông Nam Á thường sử dụng âm nhạc trong các nghi lễ thông tục (do cộng đồng, bộ tộc, dòng họ hoặc gia đình tổ chức), nghi lễ tín ngưỡng (trong đó chủ yếu là tín ngưỡng sinh linh và tín ngưỡng phồn thực) và nghi lễ nông nghiệp (lễ cầu mưa, cầu mùa, lễ xuống đồng, lễ cơm mới .v.v).

Nhạc lễ dân gian phục vụ cho nhiều loại nghi lễ khác nhau như: Tang lễ (đám ma), hôn lễ (đám cưới), đám rước (rước thần linh , rước Thành Hoàng, rước linh vật. v.v.), lễ hội (hội làng, hội đền, hội ngành nghề), các nghi lễ thờ cúng tổ tiên, nghi lễ cúng tế ông tổ nghề nghiệp; nghi lễ thần linh (thần gió, thần mưa, thần biển .v.v.), nghi lễ cúng tế tại các đền miếu thờ phụng các nhân vật lịch sử; nghi lễ cúng tế để chữa bệnh, các nghi lễ liên quan đến vòng đời một con người (lễ đầy tháng, lễ trưởng thành, lễ mừng thọ...), các nghi lễ nông lịch (lễ mừng năm mới, lễ xuống đồng; lễ hội mùa, lễ cầu mưa, lễ cơm mới) .v.v.

Cư dân Đông Nam Á sử dụng âm nhạc trong các nghi lễ với nhiều ý nghĩa, tác dụng khác nhau. Có khi làm nền nhằm gây không khí tưng bừng, náo nhiệt hoặc trang trọng, uy nghiêm; có khi dùng phụ họa cho những lời tụng niệm, khẩn vái; cũng có khi được sử dụng với ý nghĩa là phương tiện để giao tiếp với thần linh, chẳng hạn như âm thanh công chiêng trong một số nghi lễ của đồng bào vùng Tây Nguyên (Việt Nam), vùng Jawa, Bali (Indonesia).v.v.

Tuỳ theo từng loại nghi lễ mà sẽ có những bài bản khúc mục và cách sử dụng nhạc cụ riêng. Nhìn chung, các nhạc cụ dùng trong nhạc lễ ở Đông Nam Á thường thuộc 3 loại chính:

- Nhạc cụ hơi: Chủ yếu là các loại kèn dăm kép.
- Nhạc cụ tự thân vang: Chủ yếu là các nhạc cụ tự thân vang bằng đồng như: công chiêng, chuông, thanh la, chũm chọe...
- Nhạc cụ màng rung: Chủ yếu là các loại trống mặt da dùng đơn chiếc hoặc dùng theo cặp (hai chiếc); đôi khi cũng có những trường hợp dùng theo bộ.

Nhạc cụ dây ít tham gia vào dàn nhạc lễ, nếu có thì thường là nhạc cụ dây kéo.

Có những dàn nhạc được sử dụng cho nhiều nghi lễ khác nhau. Ví dụ như: dàn ngũ âm ở Miền Nam Việt Nam chia thành hai bộ phận: bộ phận phe võ, gồm một cặp trống văn võ (hoặc đục - cái), một thanh la, một chập bạt, một trống bông một mặt, một kèn trung và có thể có thêm trống cơm. Bộ phận phe văn gồm 4 đàn nhị lên dây khác nhau, một song loan, một trống nhỏ. ở Philippin có dàn nhạc Rondalla (hoặc comparsa) trình diễn phục vụ cho các lễ hội; trong đó có các nhạc cụ dây gẩy như Banduria, Laud, Octavina, Guitara, Bajodeunas v.v...

Nhiều vùng ở Đông Nam Á có những dàn nhạc chuyên phục vụ cho một loại nghi lễ. Chẳng hạn như dàn nhạc phục vụ tang lễ ở Indonesia, trong đó thường gồm kèn dăm kép Saroene, trống 2 mặt da Kengdang Batangan, chiêng lớn, chuông; còn dàn nhạc dùng đi theo các đám rước là dàn Gong Bebonangan.

Ở Campuchia có loại dàn nhạc Phleng Khơ me chuyên dùng cho đám cưới, trong đó có đàn dây gẩy cha pây, đàn 1 dây dùng vĩ kéo Sadev, đàn 3 dây dùng vĩ kéo Tro khmer, kèn dăm kép Pây - a, một cặp trống da Skorthom; còn trong đám tang thì dùng dàn nhạc Phleng Kong shor; khi thi đấu võ trên võ đài thì dùng dàn nhạc Phlang Khek v.v..

Ở Việt Nam, dân tộc Kinh ở miền Bắc thường dùng dàn nhạc Bát âm (gọi là phường Bát âm), trước kia gồm 8 nhạc cụ chế tạo từ 8 chất liệu khác nhau (kim, mộc, thổ, thạch, cách, bào, ti, trúc) ngày nay người ta dùng 8 nhạc cụ, không đủ 8 màu âm như trên nhưng vẫn gọi là phường Bát âm; cơ cấu của nó

gồm: Sáo, Nhị, đàn Tam, Tỳ bà, Nguyệt, Trống bọc, Sinh tiền, Tam âm la. Đàn nhạc này thường tấu các bài Lưu thủy, Kim tiền. Còn Phường kèn (rút gọn lại chỉ còn một kèn và một nhị) thì tấu bài Nam Ai, Xuân Nữ, Bài hạ.

Ở Miền Nam Việt Nam, dàn nhạc thường sử dụng trong các buổi tế lễ, cúng bái là dàn nhạc ngũ âm (đã nói ở trên); trong đó, phe văn thường tấu các bản: Ngũ đối hạ, Nam ai, Nam xuân, Đảo ngũ cung, bài thượng, bài hạ, long đãng, tiểu khúc .v.v...Phe võ thường tấu các bài: đánh thết, bài lay, Táng điệu, Táng thích, tiếp giá, đánh đàn, đánh chập v.v...

Dàn nhạc dùng trong lễ hội của người Thái (Việt Nam) có các nhạc cụ: Tinh tấu, quả nhạc, trống, công. Trong khi đó, dàn nhạc dùng trong lễ hội của người Chăm thì gồm có: Kèn Saranai, trống ghinăng, trống Paranung, thanh la, quả nhạc, tù và, mõ. (Xem danh tư liệu 41 trang 73)

+ Nhạc lễ tôn giáo:

Là loại âm nhạc sử dụng trong các nghi lễ tôn giáo. Tại Đông Nam Á, các tôn giáo thịnh hành là: Đạo phật, đạo hồi, đạo Hindu, đạo Thiên chúa; trong đó phổ biến nhất là đạo Phật và đạo Hồi. Ngoài ra còn có những tôn giáo nhỏ lẻ khác ở các vùng, các địa phương; ví dụ như đạo Hoà hảo, đạo Cao Đài, đạo Bàlamôn ở Việt Nam; đạo Khổng ở Singapore v.v... các nước Đông Nam Á lục địa phần lớn là phổ biến đạo Phật (Miếnmar, Thái Lan, Lào, Việt Nam). Ở các nước Đông Nam Á hải đảo, tín đồ đông nhất thuộc về Hồi giáo (Indônêsi, Malaysia....), thậm chí có những nước, đạo Hồi đã trở thành quốc giáo như Brunây. Riêng trường hợp Philippin, do hậu quả của việc bị ách đô hộ của Phương Tây (Tây Ban Nha) trong vòng 300 năm nên đạo Thiên chúa đã trở thành phổ biến nhất.

Các nghi lễ của đạo Hồi (đạo Islam) ở Đông Nam Á do các tín đồ đạo Hồi Ấn Độ truyền vào chủ yếu là được thực hiện ở địa bàn thuộc các nước Đông Nam Á hải đảo như Indonesia, Brunây, Malaysia... Tại các nhà thờ đạo Hồi ở đảo Jawa, Su-ma-tơ-ra, Ma-lác-ca (thuộc Indonesia), đảo Min-đa-nao (thuộc

Philippin) và nhiều địa phương thuộc Malaysia và đặc biệt là trên toàn lãnh thổ Brunây; các hình thức đọc, tụng kinh Cô-ran (choral) vẫn thường xuyên được tiến hành trong các nghi thức thờ phụng, cầu khẩn các vị thánh thần của họ (trong đó vị thánh tối cao là thánh A-la). Mặc dù nó đã được địa phương hoá so với nguyên gốc ở các nước Ả-rập, nhưng nó vẫn giữ được những nét riêng của đạo Hồi. Mỗi nghi lễ có một loại bài bản riêng và vai trò âm nhạc ở đó chính là đã tạo ra những giai điệu dùng để đọc, tụng kinh điển mà thực chất là một thể loại thanh nhạc thuần túy, không nhạc đệm. Đặc điểm cơ bản của loại âm nhạc nghi lễ này là mang tính ngân vịnh, phần lớn ở tốc độ chậm, gồm các trường độ đơn giản, không có tiết tấu phức tạp. Hình thức trình diễn chủ yếu là hát tụng kinh tập thể tại các thánh đường Hồi giáo vào các ngày có tổ chức hành lễ, đặc biệt là trong kỳ lễ hội Ramadan - lễ quan trọng nhất của Hồi giáo, thường tổ chức vào tháng 9. Ngoài các nghi lễ chính thờ phụng, cầu khẩn thần thánh được tổ chức ở nhà thờ, các tín đồ Hồi giáo còn có các nghi lễ khác có sử dụng âm nhạc; chẳng hạn như: lễ tế thân, lễ dâng đồ hiến tế .v.v... Tùy theo ở mỗi nước, mỗi vùng mà có những lối múa hát khác nhau; đôi khi có sử dụng cả nhạc cụ gõ (chiêng, trống, chuông) và kèn hơi (kèm dăm kép).

Trong các nghi lễ phật pháp của đạo Phật ở Đông Nam Á, âm nhạc đóng một vai trò không nhỏ, được sử dụng để đọc tụng kinh điển cùng với một số nhạc cụ đệm theo. Đạo Phật ở Đông Nam Á cũng có những dòng khác nhau. Có những nước chủ yếu theo hệ Bắc tông - Đại thừa Phật giáo (Việt Nam, Indonexia...), có những nước chủ yếu theo hệ Nam tông - Tiểu thừa Phật giáo (Miến Điện, Thái Lan...). Chính vì vậy, sẽ dẫn đến những điểm khác nhau trong việc sử dụng loại kinh, trình thức nghi lễ và yếu tố âm nhạc trong nghi lễ Phật giáo ở các nước Đông Nam Á. Phần lớn các loại kinh Phật giáo ở Đông Nam Á đều được dịch từ tiếng Phạn (nguồn gốc Ấn Độ) và tiếng Hoa (gốc Trung Hoa) sang ngôn ngữ của nước mình, do vậy, từ ngữ, ngữ điệu, dấu giọng đã thay đổi và kéo theo âm nhạc ở đó cũng không thể giống nhau. Nhìn chung, dù ở môn phái nào của đạo Phật thì các loại kinh cũng thường gồm 4 nội dung chính: (1)

Những lời cầu khẩn thân phật; (2) Kinh xám hối; (3) Ca ngợi công đức của Đức Phật; (4) Những lời răn dạy của Đức Phật đối với các phật tử.

Âm nhạc trong nghi lễ phật giáo chủ yếu là thanh nhạc ở dạng xướng tụng hoặc ngâm vịnh. Thành phần âm không nhiều, thường chỉ gồm 2, 3 hoặc 4 âm (loại 3 âm là gặp nhiều nhất). Không dùng những tiết tấu nhanh, tiết tấu phức tạp, thường gặp kiểu tiết tấu đồng độ (trong đó chủ yếu chỉ dùng nốt trắng hoặc nốt đen), tốc độ vừa phải hoặc hơi chậm; cuối mỗi câu thường có dấu lặng và điểm vào đó là những tiếng chuông hoặc mõ. Căn cứ vào nội dung và cách thức thể hiện, người ta chia các dạng xướng tụng, ngâm vịnh trong các nghi lễ phật pháp làm 10 loại: tụng, trì, xướng, bạch (vịnh), đọc, sám pháp (hay còn gọi là Đỉnh lễ - những lời cầu khẩn thân phật), tán, hô, thỉnh, niệm.

Các nhạc cụ sử dụng trong âm nhạc nghi lễ phật pháp Đông Nam Á chủ yếu là nhạc cụ gõ, hay gặp nhất là các loại chuông bằng đồng và mõ bằng gỗ. Tùy từng nước, từng địa phương, từng loại nghi lễ mà các nhạc cụ gõ ấy có hình dáng và kích thước dài ngắn, to nhỏ khác nhau. Ngoài ra, người ta có thể thêm những nhạc cụ khác như: khánh đồng, khánh đá... Các nhạc cụ ấy chủ yếu làm nhiệm vụ giữ nhịp, mở đầu, chấm câu, phân đoạn, kết thúc cho các bài kinh. Trong các nghi lễ chính thức của phật giáo hầu như không có hòa tấu khí nhạc. Các tăng ni, phật tử thuộc dòng Đại thừa phật giáo thường sử dụng âm nhạc để xướng tụng kinh Diệu pháp liên hoa, kinh Hoa nghiêm, kinh Bát nhã Ba la mật đa, kinh Lăng nghiêm Duy Ma La Cật, Kinh Viên giác, Kinh Kim Cang, kinh Di Đà v.v...

Các tăng ni phật tử thuộc dòng Tiểu thừa phật giáo thường dùng âm nhạc để xướng tụng kinh A Hàm (trong đó gồm trường A Hàm, Trung A Hàm, Tăng Nhất A Hàm, Tiểu A Hàm).

Phật giáo Việt Nam chủ yếu sử dụng kinh Diệu pháp liên hoa, ngoài ra có kinh A Di Đà, kinh Bát Nhã, Kinh Vu Lan, Kinh Địa Tạng, kinh Lăng Nghiêm v.v...

Ở Đông Nam Á có những trung tâm phật giáo nổi tiếng, cử hành nghi lễ quy mô, long trọng như: khu đền thờ Bô-rô-bu-đu ở Indonesia (dòng Đại Thừa phật giáo), những ngôi đền lớn tiêu biểu ở Miến Điện (thuộc dòng Tiểu Thừa

phật giáo) như: Đền A-nan-đa, đền Su-la-ma-ni, đền Gawdwapallin, đền Hiilolinlo (xây dựng vào thế kỷ XII-XIII) v.v....

b. Nhạc sân khấu:

Đông Nam Á được đánh giá là nơi có hoạt động sân khấu rất đa dạng và sinh động ở châu Á. Tính cho đến những năm 1960 có tới 25 hình thức nghệ thuật sân khấu của Đông Nam Á đã có mặt trên sàn diễn.

Sân khấu Đông Nam Á được trình diễn ở khắp nơi, trong cung điện nguy nga hay trên bãi đất trống ngoài trời, phục vụ cho mọi tầng lớp xã hội, từ ông Hoàng bà Chúa cho đến những người dân quê mù chữ. Sân khấu được mở ra ở nhiều bối cảnh không gian, thời gian khác nhau: trong những phiên hội chợ Phật giáo ở Lào, vào dịp lễ đền ở Ba li, lễ trưởng thành cho tín đồ đạo Hồi mới lớn ở Jawa hoặc lễ hiến sinh cho thần vật ở đất Thái Lan v.v....

Sân khấu Đông Nam Á đã định hình và đi vào hoạt động trong vòng khoảng 1500 năm qua⁽¹⁾. Từ khoảng thế kỷ XIII trở về trước, nó tiếp thu nhiều ảnh hưởng từ Ấn Độ; trong đó có những yếu tố tôn giáo (đạo Phật và đạo Hindu); những nội dung đề tài lấy từ sử thi Ấn Độ, đặc biệt là hai thiên sử thi Ramayana và Mahabharata, cũng như phong cách múa Ấn Độ. Từ thế kỷ XI đến thế kỷ XIII, sân khấu Đông Nam Á đã phát triển rất mạnh mẽ cả trong cung đình lẫn ngoài xã hội bình dân. Đó cũng là thời gian những yếu tố tiếp thu Ấn Độ đã được đồng hóa và hòa nhập với truyền thống bản địa; đồng thời, những phong cách địa phương cũng được phát huy phong phú và giao hòa với nhau một cách phức tạp.

Trong khoảng thời gian từ 1300 đến 1750, sân khấu Đông Nam Á chịu ảnh hưởng từ hai nguồn chính: một từ Trung Hoa và một từ những dân tộc theo đạo Hồi từ phía Tây (Tây Á, Ấn Độ) đưa tới. Tuy nhiên, hai luồng ảnh hưởng ấy không hề chồng chéo lên nhau. Trên thực tế, yếu tố Trung Hoa chủ yếu chỉ gây ảnh hưởng ở bộ phận Đông Nam Á lục địa, còn yếu tố đạo Hồi cũng hầu như chỉ lan tới một số nước ở bộ phận Đông Nam Á hải đảo.

⁽¹⁾Ngọc Khuê, tổng thuật từ bài viết "Sân khấu Đông Nam Á" của James R. Brandon, tạp chí NCNT Số 3-1981, trang 11.

Từ khoảng giữa thế kỷ XVIII đến nay, sân khấu Đông Nam Á lại tiếp tục chịu ảnh hưởng bởi một yếu tố khác từ bên ngoài, đó là văn hóa phương Tây. Có thể nói, ảnh hưởng của phương Tây ngày càng lộ rõ trên sân khấu ở tất cả các nước Đông Nam Á, kể cả Thái Lan - nơi không bị nước ngoài đô hộ; nhất là ở thế kỷ XX. Trước sự tấn công của văn hóa phương Tây, của cuộc sống kỹ nghệ và chủ nghĩa thực dụng, sân khấu truyền thống Đông Nam Á bước vào thời kỳ hết sức khó khăn; cho đến những năm chiến tranh thế giới thứ hai (giữa thế kỷ XX), sân khấu cung đình đã trở nên suy tàn do không được bảo trợ, không được chăm sóc; nhiều bộ phận khác cũng bị mai một. Phải chờ đến những thập kỷ cuối thế kỷ XX, sau khi thoát khỏi ách đô hộ của thực dân phương Tây, các nước Đông Nam Á mới lại bắt tay vào khôi phục các loại hình sân khấu truyền thống của mình. Tuy nhiên, nó sẽ không bao giờ trở lại được nguyên trạng như cũ bởi hoàn cảnh xã hội, con người, môi trường cuộc sống... nay đã khác xưa. Do vậy, các nước Đông Nam Á đang hướng tới việc xây dựng một nền sân khấu vừa dân tộc vừa thời đại.

Trong thời kỳ thịnh đạt, thành thực của nó, sân khấu truyền thống Đông Nam Á có những loại hình như: sân khấu tổng hợp, trong đó gồm nhạc - hát - kịch - múa (ví dụ: loại sân khấu Tuồng ở Việt Nam, sân khấu Bangsawan ở Malaysia v.v...); Kịch múa hay còn gọi là Vũ kịch (ví dụ như: Wayang Orang ở Indonexia, Lakonnai ở Thái Lan, NatPwe ở Mianma v.v...); múa rối, trong đó có rối cạn (Mianmar), rối nước (Việt Nam), rối bóng (Thái Lan, Indonesia, Malaysia). (Xem ảnh tư liệu 42 trang 74)

Về nội dung đề tài, sân khấu Đông Nam Á thường tập trung vào các mảng chính sau đây:

- Rút ra những tích diễn từ sử thi Ấn Độ, chủ yếu là hai thiên sử thi Ramayana và Mahabharata.

- Những truyền thuyết về kiếp trước của Đức Phật Thích Ca (gọi là các tích Ja-ta-ka).

- Những câu chuyện lấy từ các tác phẩm văn học cổ điển Trung Hoa (ví dụ như: Tam Quốc, Tây Du Ký, Thủy Hử, Hồng Lâu Mộng v.v...).

- Huyền thoại và lịch sử địa phương.

- Những sự tích hồi giáo.

- Những đề tài tâm lý xã hội hiện đại.

Dàn nhạc trong sân khấu Đông Nam Á thường sử dụng ba loại nhạc cụ: nhạc cụ hơi (kèn dăm kép), nhạc cụ gõ (bằng đồng, bằng gỗ, trống mặt da) và nhạc cụ dây (trong đó chủ yếu là nhạc cụ dây kéo và dây gảy). Khi trình diễn, nhạc cụ gõ đóng vai trò quan trọng nhất (ví dụ: trống Chiến trong sân khấu Tuồng, trống Đẽ trong sân khấu chèo ở Việt Nam v.v...).

Ở nhiều nước Đông Nam Á, hình thức cơ cấu của dàn nhạc cung đình cũng chính là kiểu biên chế nhạc cụ của dàn nhạc trong sân khấu, đặc biệt là những loại hình sân khấu cổ điển. Chẳng hạn như: dàn Piphat (Thái Lan), dàn Pinpeat (Campuchia), dàn Sebnai (Lào), dàn SaingWaing (Miến Điện), dàn Gamelan (Indonesia) v.v...

Trong quá trình của một vở diễn, những phần nhạc thể hiện nội dung tính chất mạnh mẽ, kịch tính thường được giao cho nhạc cụ hơi (kèn dăm kép) và nhạc cụ gõ; trái lại, những phần nhạc thể hiện tính chất, cảm xúc trữ tình, mềm mại thường được giao cho nhạc cụ dây đảm nhiệm giai điệu chính.

Đối với những loại hình sân khấu không có lời thoại, không có hát, âm nhạc chỉ làm nhiệm vụ tạo nền, gợi cảm xúc cho vở diễn. Ví dụ như trong sân khấu múa Lakonnai của Thái Lan, sân khấu rối cạn ở Miến Điện, sân khấu rối bóng ở Thái Lan ⁽¹⁾, Malaysia; kịch câm đeo mặt nạ ở Thái Lan ⁽²⁾; kịch múa cổ điển ở Campuchia v.v...

Đối với những loại hình sân khấu có lời thoại, có hát, âm nhạc đã trực tiếp tham gia vào việc thể hiện tính cách nhân vật, tư tưởng tình cảm và nội dung của vở diễn. Chẳng hạn như trong sân khấu Tuồng, chèo, cải lương (Việt Nam), sân khấu Wayang Orang (Indonesia), sân khấu Bang Sawan (Malaysia) v.v... Trong đó, có những loại sân khấu đã thể thức hóa bộ phận âm nhạc bằng cách định

⁽¹⁾⁽²⁾ ; Theo bài "Sân khấu Đông Nam Á" do Ngọc Khuê tổng thuật, Sách đã dẫn, trang 17.

hình những lối hát, những làn điệu sử dụng riêng cho từng loại nhân vật, từng loại cảm xúc, từng loại bối cảnh v.v... Ví dụ như: trong sân khấu Tuồng (Việt Nam) có lối hát Nam, lối hát Khách, trong sân khấu chèo (Việt Nam) có các hệ thống làn điệu như hệ thống Sấp, hệ thống Đường trường, hệ thống Sử, hệ thống Hát cách, hệ thống Hề v.v...

Các đoạn hòa tấu nhạc cụ trong sân khấu truyền thống Đông Nam Á chủ yếu thuộc dạng âm nhạc phức âm (Hétérophonie), trong đó là sự kết hợp của những giai điệu đơn tuyến (vận động theo chiều ngang) mà phần lớn đều là sự biến hóa từ một giai điệu chính (lòng bản). (Xem ảnh tư liệu 43 trang 74)

c. Nhạc thính phòng:

Âm nhạc thính phòng ở các nước Đông Nam Á có thể phân chia thành hai dạng chính: Hòa tấu thính phòng (khí nhạc) và ca nhạc thính phòng (gồm hát + nhạc); trong đó dạng thứ hai chiếm phần lớn.

Ở mỗi nước lại có những kiểu biên chế dàn nhạc thính phòng riêng. Mỗi dàn nhạc ấy thường gồm khoảng từ 3 đến 5 hoặc 7 nhạc cụ, trong đó phần lớn hay dùng nhạc cụ dây (dây gảy hoặc dây kéo vĩ) kết hợp với nhạc cụ gõ, đôi khi có thêm một nhạc cụ hơi (sáo, tiêu).

Loại dàn nhạc thính phòng tiêu biểu ở Đông Nam Á là kiểu dàn nhạc Mahori, ở nhiều nước Đông Nam Á lục địa như Lào, Thái Lan, Campuchia.v.v... đều có sử dụng rộng rãi. Thành phần của dàn nhạc này thường bao gồm những loại nhạc cụ sau:

- Đàn dây kéo vĩ. Ví dụ như: Đàn So-i, đàn So-u (Lào); đàn Soduang (Thái Lan); đàn Trochey, đàn gáo Tro-u (Campuchia)...

- Đàn dây gảy. Ví dụ như: đàn Cha Khê (Thái Lan), đàn Ta Khê (Campuchia)...

- Nhạc cụ gõ trên phiến gỗ (mộc cầm); ví dụ như: đàn Roneat (Campuchia), đàn Rangnat (Lào), đàn Ranát (Thái Lan).

- Nhạc cụ gõ bằng đồng; ví dụ chuông, thanh la, nã bạt...

- Trống mặt da; ví dụ: trống Thung (Campuchia), trống Thon (Thái Lan), trống da một mặt tang mỏng Romana (Thái Lan, Campuchia) v...

- Ống tiêu ; ví dụ: Phloy (Thái Lan), Khloy (Campuchia).

Âm nhạc thính phòng ở các nước Đông Nam Á phát triển mạnh trong thời kỳ dưới sự trị vì của các vương triều phong kiến (khoảng từ thế kỷ X đến đầu thế kỷ XX. Trong đó nhiều loại đã từng là thú chơi tao nhã, phục vụ nhu cầu thưởng thức, giải trí của tầng lớp trí thức, thượng lưu, quý tộc, những người giàu có. Vì vậy, người ta có thể thấy ở đó những giá trị nghệ thuật rất tinh tế, sâu sắc. Khi có dịp đến với quần chúng nhân dân, nó lập tức được đánh giá cao và được chào đón một cách nồng nhiệt.

Cho đến tận ngày nay, không ít những thể loại âm nhạc thính phòng đặc sắc của Đông Nam Á vẫn đang tiếp tục được sử dụng, được ưa chuộng. Ví dụ như: hòa tấu Kruäng Sai ở Thái Lan, hát Ca trù, hát Châu văn, ca nhạc thính phòng Huế ở Việt Nam, hòa tấu nhạc Khlang Phlang Khek ở Campuchia v.v.

(Xem ảnh tư liệu 44 trang 75)

5. Thang âm điệu thức trong âm nhạc truyền thống Đông Nam Á

a. Thang âm trong âm nhạc dân gian.

Trong âm nhạc dân gian Đông Nam Á, ta có thể gặp những thang âm có 2 âm (ditonique), 3 âm (tritonique), 4 âm (tétratonique) và thang âm 5 âm (pentatonique). Trong đó, loại thang âm 5 âm không có bán cung là phổ biến nhất.

Những bài dân ca sử dụng thang âm 2 âm hoặc 3 âm thường là những bài thuộc tầng dân ca cổ; ví dụ trong những bài **Hát đúm** (dân ca Đồng bằng bắc bộ) có thang âm 2 âm tạo thành quãng 5 đúng (xon - rê); **Gọi nghề về chuông** (dân ca đồng bằng Bắc Bộ - Việt Nam) có thang âm 2 âm tạo thành quãng 4 đúng (xon - đô); **Đi cấy** (dân ca Trung du - Việt Nam) sử dụng thang 3 âm (xon - đô - rê); **Hồ đò dọc** (dân ca Hải Phòng) cũng dùng thang 3 âm (Si^b - Mi^b - fa) v.v...



Những bài dân ca có thể tìm thấy thang âm 4 âm phần nhiều thuộc dạng dân ca lao động; Ví dụ bài **Hồ dô huây** (dân ca Quảng Trị - Việt Nam), **Giã cá** (dân ca vùng Trung du - Việt Nam) v.v... hoặc thuộc loại dân ca nghi lễ, ví dụ như bài hát **Cảm tạ thần lúa** (dân ca Malaysia); bài **Hát tế trên thuyền** (dân ca Miến Điện) v.v...

Những bài dân ca sử dụng thang âm 5 âm ở nước Đông Nam Á nào cũng chiếm tỷ lệ cao. Ví dụ như các bài: **Đắp nắm trồng chanh** (dân ca quan họ - Việt Nam), **Lý đĩa bánh bò** (dân ca Nam Bộ - Việt Nam), **Cất lúa** (dân ca Thái Lan); **Bốn mùa** (dân ca Lào); **Hát ru con** (dân ca Indonesia) v.v... Từ dân ca Dayak ở đảo Borneo cho đến dân ca vùng núi Sagada (Philippin) cũng đều dễ dàng tìm thấy những bài dùng điệu thức 5 âm không bán cung.

Trong âm nhạc dân gian ở các vùng hải đảo như Jawa, Sun - đa, Ba li có loại thang âm 5 âm gọi là Slendro chia quãng 8 thành 5 phần đều nhau và loại thang âm 7 âm gọi là Pelog, chia quãng 8 thành 7 phần không đều nhau.

Ngoài ra, ở Đông Nam Á còn có những điệu thức đặc biệt khác, ví dụ như: Trong dân ca Thái Lan có sử dụng phổ biến một loại điệu thức 7 âm chia quãng 8 thành 7 phần bằng nhau. Các bậc của nó được hiển thị như sau:



Ghi chú: - Nốt  mi thấp hơn Mi^b, cao hơn Rê[#]
 - Nốt  si thấp hơn Si^b, cao hơn La[#]

b. Thang âm trong âm nhạc chuyên nghiệp.

Âm nhạc chuyên nghiệp ở vùng Đông Nam Á lục địa thường sử dụng 2 loại thang âm cơ bản là:

- Thang âm 5 âm không bán cung, do ảnh hưởng của âm nhạc Trung Hoa.
- Thang âm chia quãng 8 thành 7 phần đều nhau, bỏ ra 2 phần, lấy 5 phần.

Nếu lấy đơn vị xen (Cent) để đo ta sẽ có giá trị của mỗi cung trong 7 cung đồng

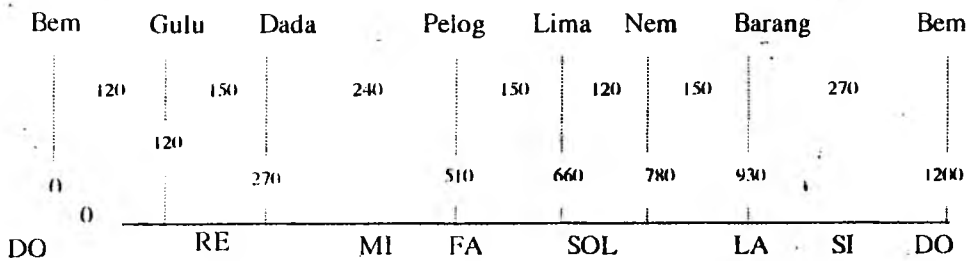
đều này là: $\frac{1200 \text{ cents}}{7} = 171 \text{ cents}$

Như vậy, mỗi cung này nhỏ hơn một cung bình quân là 29 cents⁽¹⁾. Loại thang âm này rất thông dụng ở Campuchia, Lào, Thái Lan và Miến Điện, thường gặp trong hoà tấu dàn nhạc Pinpeat (dùng trong nhạc cung đình và nhạc sân khấu Căm pu chia) hoặc dàn nhạc Piphat (dùng trong nhạc cung đình và nhạc sân khấu Thái Lan). Những dàn công chiêng và dàn Mộc cầm (nhạc cụ gõ trên các thanh gỗ) ở các nước Đông Nam Á lục địa hầu hết đều dựa theo thang âm nói trên.

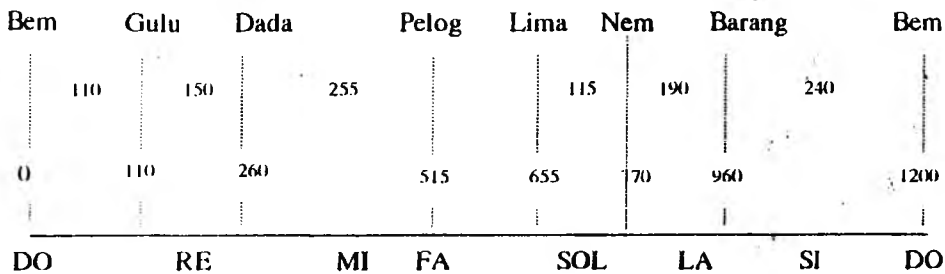
Trong âm nhạc chuyên nghiệp các nước Đông Nam Á hải đảo, những thang âm tiêu biểu nhất là: Thang âm Slendro và thang âm pelog.

Thang âm pelog là một loại thang âm 7 âm, chia quãng 8 đúng thành 7 phần không đều nhau. Tất nhiên là hoàn toàn khác với thang âm 7 âm trưởng - thứ của phương Tây.

Dưới đây là một dạng thang âm Pelog do nhà nghiên cứu âm nhạc J. Kunst đưa ra trong cuốn "Âm nhạc Jawa" (The Music of Jawa)⁽¹⁾

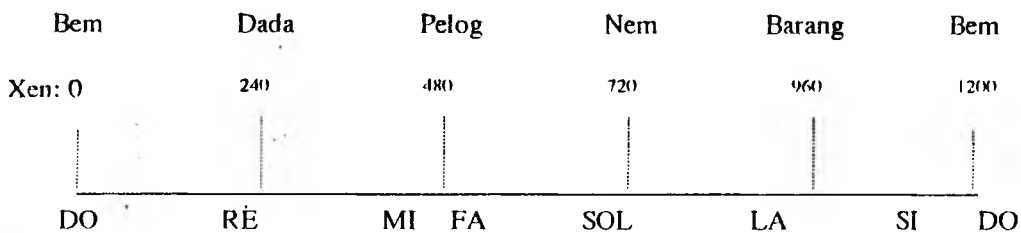


Một dạng thang âm pelog khác theo M. P. Bukofzer đưa ra trong cuốn The Harvard Dictionary of Music⁽²⁾ như sau :



⁽¹⁾ Để thể hiện sự chênh lệch này, người Việt Nam đã dùng thuật ngữ "non, già"
⁽²⁾ J. Kunst, the Music of Jawa, Amsterdam, 1937

Thang âm Slendro là một loại thang âm 5 âm chia đều quãng tám đúng thành năm phần đều nhau. Khoảng cách giữa các âm là 240 cents. Thang âm này hình thành từ khoảng thế kỷ VIII trên cơ sở rút ra 5 âm từ thang âm 7 âm pelog rồi sắp xếp cho chúng có khoảng cách đều nhau trong một quãng tám đúng. Năm âm của nó có tên gọi là: Bem, Dada, pelog, Nem, Barang⁽³⁾



Theo cách giải thích của người Jawa (Indonesia) thang âm Slendro thuộc về dương hay giống đực, trong khi thang âm pelog thuộc về âm hay giống cái. Trong âm nhạc cổ điển của các nước Đông Nam Á hải đảo (trừ Philippin) đặc biệt là nhạc cung đình và nhạc sân khấu với sự trình diễn của loại dàn nhạc Gamelan, thường gặp hai điệu thức nói trên.

6. Những đặc trưng cơ bản trong âm nhạc truyền thống Đông Nam Á.

Nghiên cứu, tìm hiểu về âm nhạc truyền thống Đông Nam Á, người ta có thể nhận ra những đặc trưng cơ bản như sau:

- Các quốc gia Đông Nam Á hầu hết là các quốc gia đa sắc tộc, do vậy âm nhạc truyền thống của họ rất phong phú, đa dạng, trong đó mỗi dân tộc lại có một kiểu cách âm nhạc riêng.

- Quá trình hình thành và phát triển của nghệ thuật âm nhạc Đông Nam Á có mối quan hệ chặt chẽ với các ngành văn hoá nghệ thuật khác như văn học, mỹ thuật, sân khấu, thơ ca...

- Các tôn giáo, nhất là đạo phật, đạo Islam, đạo Himdu có ảnh hưởng lớn tới sự tồn tại và phát triển âm nhạc Đông Nam Á.

⁽²⁾⁽³⁾ Vũ Nhật Thăng, Thang âm nhạc cải lương - tài tử, NXB Âm nhạc, Hà Nội, 1998, trang 154, 155

- Nhạc cụ và lý luận âm nhạc Ấn Độ và Trung Quốc có nhiều yếu tố gây ảnh hưởng tới âm nhạc truyền thống Đông Nam Á.

- Âm nhạc cổ điển bác học Đông Nam Á với âm nhạc cung đình là hạt nhân Trung tâm, thường có sự kết hợp với sân khấu (trong đó có múa, kịch đeo mặt nạ, kịch con rối....).

- Nhiều tác phẩm sân khấu Đông Nam Á đã chịu ảnh hưởng về nội dung đề tài từ các sử thi nổi tiếng của Ấn Độ (sử thi Ramayana, sử thi Mahabharata).

- Các nhạc cụ chế tác bằng đồng và bằng tre nứa có vị trí quan trọng và chiếm số lượng lớn đối với nhạc cụ Đông Nam Á, trong đó công chiêng và khèn bè được coi là những nhạc cụ tiêu biểu nhất của Đông Nam Á.

- Người Đông Nam Á sử dụng nhạc cụ thiên về hoà tấu hơn là độc tấu. Trong các hoà tấu dàn nhạc ở Đông Nam Á, nhạc cụ gõ đóng vai trò quan trọng.

- Về thang âm, điệu thức: Các nước Đông Nam Á lục địa chủ yếu sử dụng điệu thức 5 âm không bán cung và điệu thức chia quãng 8 thành 7 phần đều nhau; bớt ra 2 phần dùng 5 phần. Các nước Đông Nam Á hải đảo chủ yếu sử dụng loại điệu thức 5 âm chia quãng 8 thành 5 phần đều nhau (tiêu biểu là điệu thức Slendro) và điệu thức 7 âm chia quãng 8 thành 7 phần không đều nhau (tiêu biểu là điệu thức pelog).

- Về tiết nhịp tiết phách, chủ yếu sử dụng loại nhịp phân đôi. Trong đó loại nhịp 2 phách và 4 phách là cơ bản và thường bắt đầu từ phách yếu. Bên cạnh đó còn có loại tiết nhịp tự do.

- Trong các hoà tấu nhiều bè của âm nhạc Đông Nam Á cũng tạo thành các lớp nhưng lấy chuyển động chiều ngang là cơ bản, cùng với sự so le tịnh tế giữa các bè đã tạo ra loại nhạc phức âm (Heterophonie).

- Âm nhạc truyền thống Đông Nam Á chủ yếu được bảo tồn và lưu truyền bằng phương pháp truyền khẩu, truyền ngón, truyền nghề.

- Tùy từng mức độ khác nhau, âm nhạc ở các nước Đông Nam Á đều chịu ảnh hưởng của âm nhạc phương Tây nhất là từ khoảng nửa sau thế kỷ XIX trở đi.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Cao Xuân Phổ, *Tìm hiểu tiến trình nghệ thuật Đông Nam á*, tạp chí NCNT số 3 - 1981, trang 3.
2. Ngọc Khuê, *Sân khấu Đông Nam á*, tạp chí NCNT số 3 - 1981.
3. Trần Văn Khê, *Âm nhạc tại các nước Đông Nam á*, Tư liệu Viện âm nhạc.
4. Thủy Loan, *Lược sử âm nhạc Việt Nam*, NXB âm nhạc và Nhạc viện Hà Nội, Hà Nội 1993.
5. Tô Vũ, *Sức sống của nền âm nhạc truyền thống Việt Nam*, NXB Âm nhạc, Hà Nội - 1996.
6. Nguyễn Viêm, *Lịch sử âm nhạc dân gian cổ truyền*, Viện âm nhạc, Hà Nội - 1996.
7. Tô Vũ - Chí Vũ - Thủy Loan, *Đại cương về nền âm nhạc truyền thống Việt Nam*, tạp chí NCVHNT số 4 - 1976.
8. *Dân ca Việt Nam*, NXB Văn hoá, Hà Nội - 1976.
9. Lê Huy - Minh Hiến, *Nhạc khí truyền thống Việt Nam*, NXB thế giới, Hà Nội - 1994.
10. Tú Ngọc, *Điều thức trong dân ca Việt Nam*, tạp chí NCVHNT số 4 - 1974.
11. Tô Ngọc Thanh, *Tư liệu âm nhạc cung đình Việt Nam*, Viện âm nhạc Hà Nội - 1999.
12. Sekikanae, *Dân ca các dân tộc Châu á*, NXB Ongakuno tomo, Tokyo, 1978.
13. Tsuge Gen Ichi và Uemura Yukio cùng 6 tác giả khác, *Á châu âm nhạc sử*, NXB Ongakuno tomo, Tokyo, 1996.
14. Paul Collaer, *Con người và lịch sử âm nhạc Đông Nam Á*, NXB Ongakuno tomo, Tokyo, 1997.