

DƯƠNG ĐÌNH MINH SƠN

NGÔN NGỮ
VỚI VIỆC HÌNH THÀNH
ÂM ĐIỀU ĐẶC TRƯNG
TRONG DÂN CA

TRÁI

TÂY BẮC VIỆT NAM



NHÀ XUẤT BẢN ÂM NHẠC

HÀ NỘI - 2001

DƯƠNG ĐÌNH MINH SƠN

NGÔN NGỮ
VỚI VIỆC HÌNH THÀNH
ÂM ĐIỀU ĐẶC TRUNG
TRONG DÂN CA



TÂY BẮC VIỆT NAM

SÁCH ĐƯỢC " QUỸ PHÁT TRIỂN VĂN HOÁ
THUY ĐIỂN - VIỆT NAM" TÀI TRỢ

(Tái bản lần thứ nhất)

NHÀ XUẤT BẢN ÂM NHẠC
HÀ NỘI - 2001

DUONG DINH MINH SON

**THE LANGUAGE AND THE FORMATION OF
INTONATION IN POPULAR MUSIC
OF THE THAI ETHNIC MINORITY
(NORTH WEST OF VIETNAM)**

THE MUSIC PUBLISHING HOUSE DIHAVINA

*We thank the "Swedish -
Vietnamese Fund for the
promotion of culture" for its
grant which made possible the
publication of the book. Two
hundred copies are to be sent
to libraries all over Vietnam*

*Chúng tôi xin cảm ơn "Quỹ
phát triển Văn hoá Thụy Điển
- Việt Nam" đã tài trợ để xuất
bản cuốn sách này - Hai trăm
bản sẽ được gửi biếu các thư
viện trong toàn quốc.*

LỜI GIỚI THIỆU

GS. NHẠC SĨ TỬ NGỌC

(Nhà lý luận phê bình âm nhạc)

Nhạc sĩ Dương Đình Minh Sơn - Giảng viên lý luận âm nhạc, trường đại học Văn hoá Hà Nội là tác giả công trình "Ngữ ngôn với việc hình thành âm điệu đặc trưng trong âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc Việt Nam".

Vốn là người linh thời chín năm, anh ra Bắc tập kết, được bổ sung về sư đoàn 316 rồi đơn vị lên Tây Bắc - nơi anh mở đầu tìm hiểu dân ca Thái, sau đó được điều về Sở Văn hoá tỉnh Lai Châu. Ở đây anh có điều kiện lặn lội trong các bản làng, đến với các nghệ nhân, các thầy mo ghi chép tài liệu, học truyền khẩu các làn điệu dân ca; thâm nhập vào các lễ nghi, tín ngưỡng vào các ngôn ngữ bản địa để tìm và phát hiện những cái hay, cái đẹp, cái hồn của tinh hoa truyền thống.

Về học chuyên ngành, anh đã tốt nghiệp trung cấp sáng tác âm nhạc (hệ ngắn hạn) năm 1964 và tốt nghiệp đại học lý luận âm nhạc năm 1970 tại Nhạc viện Hà Nội. Trong luận văn tốt nghiệp Đại học, tác giả đã đề cập đến một khía cạnh trong vốn âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc Việt Nam - vấn đề âm điệu đặc trưng. Đó là một điểm trong nội dung của cuốn sách này. Và cuốn sách đã được tác giả ấp ủ kể từ khi khởi thảo đến khi hoàn thành gần 30 năm (1957 - 1982).

Người đọc có thể lĩnh hội giá trị, ý nghĩa của công trình từ cả hai phương diện, bề rộng và bề sâu. Có thể nói cuốn sách đã góp

phần giải đáp những câu hỏi đặt ra của khoa nghiên cứu âm nhạc về nguồn gốc, về quá trình hình thành và phát triển của bộ môn này cho đến ngày nay; bằng những cứ liệu trong âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc Việt Nam. Cùng cần nêu một vài luận điểm của một số nhà khoa học và nhà văn lớn trên thế giới đối với vấn đề vừa nêu. Khi đề xuất ý kiến "Ngôn ngữ tạo ra âm nhạc" Ra-phan-vô-en người Anh cho rằng "tiếng nói xúc động tạo ra âm nhạc" hoặc Gioóc Xê-béc truy tìm cội nguồn âm nhạc trong quá khứ và đi đến kết luận "nét lấy đuôi đằng sau câu cúng trong tin ngưỡng là nơi bắt đầu của âm nhạc". Hoặc giải thích sự kiện của hai tiếng "Dô ta" Lỗ Tấn đã tìm thấy nguồn gốc của âm nhạc từ trong lao động. Đến lượt mình (chương VI và VII của cuốn sách) tác giả đã đề cập đến vấn đề nguồn gốc của âm nhạc - từ giai đoạn mà loài người đang dùng ngôn ngữ âm thanh. Nhưng điểm then chốt của công trình này là vấn đề âm điệu đặc trưng trong âm nhạc dân gian Thái. Đó chính là bề sâu của tác phẩm.

Tác giả kiên trì lần theo những "vì mạch" đã tạo nên những âm điệu đặc trưng; Và đặt vấn đề từ "điệu gọi trong gia đình" đến "tính từ trong ngôn ngữ" (chương II); Từ "điệu khóc ông ngoại" đến "nét lấy đuôi trong điệu hát cúng" (chương III). Có thể coi (chương IV) dân ca Thái Tây Bắc và (chương V) - các tổ hợp âm điệu đặc trưng là những đỉnh điểm của vấn đề đặt ra trong cuốn sách. Chính ở những điểm này tác giả đã chứng minh một cách đúng đắn đầy sức thuyết phục những hình thái âm điệu đặc trưng a, x, y... bắt nguồn từ quan hệ gia đình, ngôn ngữ, lễ nghi, tín ngưỡng của một dân tộc để chuyển hoá thành những âm điệu đặc trưng trong loại hình văn hoá nghệ thuật dưới những dạng cụ thể nhất của nó.

Bằng phương pháp luận đúng đắn, và những phương pháp hệ

hợp lý chúng tôi cho rằng, tác giả cuốn sách đã thành công trong việc lý giải "Mối liên hệ giữa ngôn ngữ với việc hình thành âm điệu đặc trưng trong âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc Việt Nam".

Tất nhiên cuốn sách có thể còn có những nhược điểm này hay khác và việc đạt đến nhận thức chân lý trong khoa học bất cứ một lĩnh vực nào cũng chỉ mang ý nghĩa tương đối. Nhưng để đạt đến những nhận thức chân lý khoa học dù ở mức tương đối như cuốn sách đã chứng minh lại không phải là điều đơn giản, điều mà tác giả đã phải dày công tìm tòi, suy nghĩ trong gần 30 năm.

Chúng tôi nghĩ rằng, mình sẽ không nhầm lẫn khi cho rằng cuốn sách sẽ rất bổ ích đối với những ai đang quan tâm đến vấn đề bản sắc văn hoá dân tộc ở Việt Nam hôm nay.

GS. TÚ NGỌC

Tiền hậu ^{về} về một, rồi thì lại cho
giữ - đó là một lý hành tỵ tại
thoát khỏi có biến em giữ
hoạt động về sau. Anh ta thì theo lý
đó, là rất cần tỵ và giữ cữ tỵ
của anh.

Chưa anh bị thối và cữ tỵ này
hết chỉ là trước đây anh nghĩ
đơn!

Còn đây
và chưa biết tỵ tỵ
vài, Khôi

M. A. 7 Li

Mae Xui

LỜI NÓI ĐẦU

Khi một nét nhạc dân gian vang lên người nghe nhận biết được ngay nó là dân ca của vùng nào hay của dân tộc nào. Sự khác biệt đó là do một số yếu tố biểu hiện mà âm điệu đặc trưng là nơi tập trung các yếu tố biểu hiện đó.

Âm điệu đặc trưng có cội nguồn từ ngữ ngôn là sự thể hiện của các đặc điểm: tâm lý, lịch sử, phong tục, tín ngưỡng và môi trường sống của nơi đã sinh ra nó.

Vì thế, muốn nghiên cứu vấn đề này, thì không thể chỉ đóng khung trong việc ghi chép lại các hiện tượng sinh hoạt này hoặc khác của âm nhạc mà phải nghiên cứu chúng trong toa độ của những bối cảnh lịch sử, của quá trình hình thành và phát triển của chúng. "Không có khoa học miêu tả nào đứng tách ra khỏi khoa học biện chứng mà nhận thức được các quy luật"⁽¹⁾. Miêu tả không thể tách rời ra khỏi phân tích, giải thích, tổng hợp vấn đề.

Việc miêu tả một số nét sinh hoạt của xã hội là những yếu tố nhằm khơi dậy cái thắm kín sâu xa của âm điệu đặc trưng. Trên cơ sở đó mà xây dựng những kết luận, những tổng hợp về mặt lý luận, có như vậy mới làm tròn nhiệm vụ của môn nghiên cứu này. Đó là tiêu chí của chúng tôi trong việc nghiên cứu âm điệu đặc trưng trong âm nhạc dân gian của người Thái ở Tây bắc.

Âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc Việt Nam đã có nhiều người quan tâm nghiên cứu: nhạc sĩ Lưu Hữu Phước (từ năm 1948 khi ở đoàn thiếu sinh quân nghệ thuật), nhạc sĩ Đỗ Nhuận (cuối 1953) và đặc biệt nhạc sĩ Tô Ngọc Thanh (năm 1963) - với công trình dài

hời "Âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc". Nhưng do yêu cầu của công việc mà mỗi người đã đứng ở mỗi góc độ nên thành quả thu lại cũng khác nhau, và chưa có ai đề cập đến vấn đề "âm điệu đặc trưng" cả.

Chúng tôi lên công tác ở Tây Bắc từ năm 1957 - Khi đang trong quân ngũ, sự đoàn 316. Ngày đó Tây Bắc mới giải phóng, những hình thái sinh hoạt văn hoá của đồng bào Thái chưa bị tính "công nghiệp" chi phối... và "Xã hội Thái đang ở thời kỳ đầu của chế độ phong kiến, còn nhiều tàn dư của các chế độ trước đó để lại" (Cầm Trọng - Sách "Người Thái Tây Bắc"). Đó là điều kiện thuận lợi cho người nghiên cứu thâm nhập vào nền văn hoá "bản địa", tiếp cận được nhiều tàn dư của thời xa xưa: Chứng kiến lễ Xên mường^(*) (cúng mường) kéo dài ba ngày ba đêm tại đền Bàn Phủ huyện Điện Biên; được nghe thấy "Mo mường" (Mo cả) hát cúng, múa cúng rất lạ; còn được nghe câu cảm thán gọi và khóc người thân khi qua đời, mà cũng ở trên một âm điệu... Rồi chế độ ở rể: Trong một gia đình (loại gia đình lớn) trừ ông bố đứng đầu, còn lại các anh chồng trẻ đều là con rể, cháu rể... Những điều đó đều là những tiên niệm, là những dấu hỏi để chúng tôi tìm cách trả lời sau này.

Từ góc độ nghiên cứu âm điệu đặc trưng, người viết nêu lên những phát hiện, lý giải, kết luận nhằm góp thêm một vấn đề trong toàn bộ công việc nghiên cứu nền âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc Việt Nam.

1 - Sau khi tìm ra âm điệu đặc trưng (ký hiệu A) cái đã rạo ra bản sắc trong dân ca của vùng đó, rồi dùng lý luận phức điệu giải trình bằng mô hình: Rằng các âm điệu khác có được là từ âm điệu

(*) Xên Mường: Lễ cúng cầu mưa đầu vụ cây cấy vào tháng giêng lịch người Thái, ứng với tháng 7 âm lịch.

A mà thành. Việc làm này đã chứng minh cho một nhận định của Pitago (Pythagore. 571 - 497) trCN) (xem chương V)

2 - Tìm được một câu cảm thán trong ngôn ngữ đã sinh ra âm điệu đặc trưng điệu mà các nhà lý luận âm nhạc của thế giới đã nêu lên từ lâu, nhưng chưa có ai thành công trong nghiên cứu.

3 - Về lý thuyết, người ta cho rằng âm nhạc của một cộng đồng được nảy sinh từ một âm. Trong trường hợp người Thái Tây Bắc, chúng tôi thấy âm ấy có cơ sở từ tiếng "hú" và nó được dùng làm nét "láy đuôi" trong điệu hát cúng.

Để hoàn thành công trình nghiên cứu này, chúng tôi xin nghiêng mình trước anh linh của các nghệ nhân dòng Mo Then của người Thái, nay không mấy ai còn.

Nhân dịp này xin cảm ơn Sở Văn hoá Thông tin tỉnh Lai Châu trước đây đã cấp kinh phí cho việc sưu tầm và trường Đại học Văn hoá Hà Nội hiện đang tạo điều kiện cho việc hoàn thành văn bản.

Xin cảm ơn giáo sư Cẩm Trọng, nhà dân tộc học người Thái (Viện Dân tộc học) đã góp cho những ý kiến bổ ích, và giáo sư Nguyễn Tấn Đắc (Viện Đông Nam Á) đã cho mượn những tài liệu quý.

Cuối cùng, xin biết ơn Quý phát triển văn hoá Thụy Điển - Việt Nam đã tài trợ cho việc ra đời cuốn sách này, cùng Nhà xuất bản Âm nhạc đã giúp đỡ cho việc ấn hành.

Việc tái bản lần này, ở chương II (Ngôn ngữ tạo ra âm nhạc) chúng tôi: cố gắng trình bày trong sáng hơn. Dù vậy, vẫn khó tránh được những sai sót, kính mong độc giả góp ý. Xin cảm ơn.

Hà Nội, tháng 9/1993 - 7/2001
Nhạc sĩ DUONG ĐÌNH MINH SON

Chương I

**MỘT SỐ NÉT VỀ NGƯỜI THÁI
TÂY BẮC VIỆT NAM**

**§1. ĐỊA LÝ - CON NGƯỜI - THÁI ĐEN, THÁI TRẮNG - TÍN NGƯỠNG -
TÌNH ĐỒNG TỘC**

1. Địa lý.

Đường lên Mường Lề^(*) bao xa.

Trăm bảy mươi thác, trăm ba mươi ghềnh

Hình khe thế núi chênh vênh

Một thân ta những lênh đênh vật vờ

Ấy ai lòng chẳng hững hờ

Chống sao ngược nước sông Bờ mà lên

Khuyết danh

Sông Bờ là sông Đà, con sông xuyên suốt trong lòng Tây Bắc. Đi khỏi thị xã Hoà Bình khoảng 20 km, đến chợ Bờ, ngồi vào thuyền, thuyền đưa ta đến một vùng đất lạ: Núi tiếp núi trập trùng; tiếp núi, những thác nước trắng xoá đổ dồn về đâu gập gập. Mùa xuân đến, hoa ban nở trắng rừng, trông xa như những đám mây bạc ôm chân núi; chim muông

(*) Tên cũ của Lai Châu.

liu lo vang động... Thuyền đưa ta đến Sơn La, qua tỉnh Lai Châu, thăm bia Lê Lợi - bên thành núi - cạnh sông, còn in rõ những dòng chữ:

"... Làm thơ khắc đá núi,

Để chắn giữ phía Tây nước Việt ta."^(*)

Tây Bắc có diện tích khoảng 36.000 km², phía Tây giáp nước Lào, phía Bắc giáp tỉnh Vân Nam của Trung Quốc.

Là một miền đất có lịch sử lâu đời, từ thời vua Hùng dựng nước, nước Văn Lang có mười lăm bộ - thì Tây bắc thuộc bộ Tân Hưng (Lịch triều hiến chương loại chí - Phan Huy Chú)... Đời nhà Lý, Tây Bắc nằm trong các châu: Lâm Tây và Chấn Dăng... đời nhà Nguyễn gọi là vùng Thập Lục Châu, thuộc tỉnh Hưng Hoá. Sau Cách mạng tháng 8 năm 1945 gọi là khu Tây Bắc.

Tuy Tây Bắc là một vùng khí hậu nhiệt đới, nhưng mùa rét có khi nhiệt độ xuống thấp 4°C, mùa nóng có thể lên đến 39°C. Là một miền đất có địa hình bị chia cắt bởi các dãy núi cao và ba con sông lớn (sông Mã ở phía Tây, sông Hồng ở phía Bắc và sông Đà ở giữa), Tây Bắc có bốn cánh đồng rộng lớn (Mường Thanh, Mường Than, Mường Tấc, Mường Lò) và nhiều cánh đồng nhỏ nằm ven sông, ven suối.

Chính nơi đây các dân tộc anh em và người Thái đã sinh sống bao đời nay.

(*) Năm 1434, Lê Lợi đã lên Lai Châu và sai khắc bia này. Tư liệu của Nguyễn Tuân bảo tàng Sở Văn hoá Tây Bắc.

2. Người Thái Tây Bắc.

Dân tộc Thái ở Việt Nam hiện có khoảng 80 vạn người (1973), cư trú ở các tỉnh: Hoàng Liên Sơn, Lai Châu, Sơn La, Hoà Bình và miền núi hai tỉnh Thanh Hoá, Nghệ An. Song phạm vi nghiên cứu âm điệu đặc trưng của chúng tôi chỉ đóng khung trong khu Tây Bắc cũ có khoảng 40 vạn dân.

Người Thái có hai ngành: Thái trắng, và Thái đen. Thái trắng cư trú bốn huyện phía Bắc và một huyện phía Nam. Thái đen cư trú chín huyện vùng giữa.

Để có một hình dung về người Thái Tây Bắc, chúng tôi xin trình bày một số nét khái quát như sau.

Nằm trong cộng đồng ngôn ngữ Tày - Thái, tổ tiên của họ đã quần tụ tại một vùng nào đó - chính ngay trong phạm vi họ đang cư trú hiện nay. Theo Đặng Nghiêm Vạn⁽²⁾: Có thể trong thiên niên kỷ thứ nhất trước Công nguyên, tổ tiên của họ bắt nguồn từ các nhóm Việt - sinh tụ chủ yếu ở miền Nam sông Dương Tử thuộc ba tỉnh Quảng Đông, Quảng Tây, Quý Châu - tách khỏi ngành phía Đông - thiên di theo hướng Tây Nam, vào miền Tây tỉnh Vân Nam và miền Tây vùng Đông Nam Á. Ở đây tổ tiên người Thái cộng cư với các tộc người Môn-Khmer; đến thế kỷ thứ V sau Công nguyên họ đã lập được các nhà nước rộng lớn có tên như "Thừa Tượng" hay "Diễn Việt". Đến thế kỷ thứ VIII nước này bị dân Tạng Miến thôn tính và lập nên nhà nước Nam Chiếu. Biên giới của nước Nam Chiếu giáp giới phía Bắc nước Đại Việt của ta. (Lịch sử Việt Nam). Cư dân Thái ở đây phải lùi xuống phía nam, sang phía tây.

Ở Tây Bắc Việt Nam, từ trước Công nguyên đã có một phần người Thái cư trú, chủ yếu là ở vùng Điện Biên ngày nay, nhưng số lượng chưa nhiều. Sang những thế kỷ đầu Công nguyên, một bộ phận Thái trắng ở đầu sông Đà, sông Nậm Na đã đi dọc theo hai con sông đó đến cư trú bốn huyện phía bắc ngày nay, gồm Mường Tè, Phong Thổ, Mường Lay, Quỳnh Nhai. Đây là một vùng giàu có và hùng mạnh trong những thế kỷ đầu công nguyên. Từ trường ở đây đã kiểm soát cả một vùng rộng lớn: Phía tây sang đến sông Nậm U của nước Lào, phía Bắc đến đầu con sông Nậm Na. Kinh đô của họ là Mường Lay. Họ có một nền văn hoá phong phú, đặc sắc - mà vùng Mường Lay còn giữ lại được nhiều nét tàn dư đó, tạo điều kiện thuận lợi cho việc nghiên cứu âm điệu đặc trưng trong âm nhạc dân gian của họ - mà chúng tôi đã tiến hành.

Đến thế kỷ thứ XI một bộ phận Thái đen do hai anh em dòng họ Tào, là Tào Xuông và Tào Ngần dẫn đầu xuôi theo dòng sông Hồng đến cư trú vùng Văn Chấn. Khoảng hai thế kỷ sau thì con cháu của họ đã đến cư trú khắp cả chín huyện vùng giữa ngày nay. Thủ phủ của người Thái đen là vùng Thuận Châu. Ở Thuận Châu còn giữ lại nhiều nét độc đáo trong kho tàng văn hoá của họ. Cùng thời, một bộ phận Thái trắng khác ở Lào do thủ lĩnh Nhọt Chon Cầm dẫn đầu đến cư trú vùng phía Nam Tây Bắc - (Cầm Trọng - Người Thái Tây bắc).

Như vậy, khoảng cuối thế kỷ XIII người Thái đã ổn định về cư trú ở Tây Bắc. Họ ở theo các cánh đồng rộng lớn và

những thửa ruộng ven sông, suối vừa làm ruộng vừa làm nương.

Từ đó, người Thái ở Tây Bắc Việt Nam bước vào một trang sử mới.

3 Thái đen, thái trắng^(*)

Vấn đề có hai ngành: Thái Đen, Thái Trắng ở trong dân tộc Thái, đó là một câu hỏi đặt ra cho ngành Thái học của cả khu vực Đông Nam Á, nơi có người Thái cư trú, song vấn đề đó cho đến nay vẫn chưa có giả thuyết nào có sức thuyết phục. Ngoài ra ở các vùng hiện có những nhóm Thái với những tên gọi khác nhau - phải chăng là từ hai ngành Thái Trắng và Thái Đen mà ra.

Có ý cho rằng Thái Đen là do nhóm người có nước da hơi đen và ngược lại Thái Trắng là do nhóm người có nước da trắng. Nhưng qua trực quan, chúng tôi không thấy điều đó, và lâu nay cũng không thấy khoa Nhân chủng học nói đến. Do đó vấn đề có hai ngành Thái Trắng và Thái Đen ở đây, không phải do màu sắc sinh học, mà do tâm lý xã hội tạo nên.

Chúng tôi đã thẩm thức vấn đề này ở vùng Thái Tây bắc từ năm 1957 và nay đang chuẩn bị tư liệu cho cuốn sách "*Văn hóa Nô Nương*" (sinh thực khí) qua những cổ vật: phù điêu và hoa văn thổ cẩm biểu tượng "âm dương" của người Việt và người Thái thì thấy rằng việc có hai ngành: Thái

(*) Bài đã đăng trong Tạp chí Nghiên cứu Đông Nam Á - số 2 - 1999, và trong Chương trình Thái học Việt Nam, trung tâm nghiên cứu Việt Nam và giao lưu văn hoá thuộc Đại học Quốc gia Hà Nội - 2001.

Trắng, Thái Đen ở dân tộc Thái, đó là sự phân chia một "nửa" của cha và một "nửa" của mẹ, về những người con trong cùng một dân tộc!

Tư tưởng ấy được người Thái xưa ký thác lại trong ba biểu tượng; một là quả trứng tâm linh, tiếng Thái gọi "*Xay mo*", cùng hai hoa văn thổ cẩm là "*Xai Peng*" và "*Kút Piêu*". Ba biểu tượng này, mô tả về chất "tinh khí" của Po Me (Bố Mẹ) - chất đã "sinh ra" con người - người Thái.

Ngay từ thuở ban sơ, các dân tộc nói chung và người Thái nói riêng đã đặt câu hỏi về nòi giống, gốc nguồn của mình: Con người ở đâu mà ra, và quá trình sinh ra đó như thế nào? Qua trực quan họ thấy: Người Thái "sinh ra" từ hai chất "tinh khí" của Po - Me - chất của Po có màu "Trắng" chất của Me có màu "Đỏ" - (màu đỏ để lâu sẽ thành màu đen).

Vậy "phần" của cha (Po) ký hiệu màu "Trắng" Thái Trắng, trang phục màu trắng: phần của mẹ (Me) ký hiệu màu "Đen" Thái Đen, trang phục màu đen.

Sự phân định màu sắc đó, ngày nay nhìn lại là phù hợp với người phương Đông trong quan niệm về ngũ sắc, thì màu "đen" và các màu "sẫm" là thuộc tính "âm"; còn màu "trắng" và các màu "sáng" là thuộc tính "dương".

Theo tập tính của loài người thì giới đàn ông (Po) nghiêng về sức vóc cường tráng mây râu, còn giới đàn bà (Me) thuộc phái yếu, làm đẹp. Vậy nên nhóm phụ nữ phần của mẹ - Thái Đen được trưng diện thoả sức với các gam màu sắc sỡ theo huyết khí của mẹ là màu đỏ, mà chiếc khăn "Piêu" đội đầu là một điển hình: Những hoa văn trên khăn "Piêu" với ý nghĩa chịu trách nhiệm mang tải những tư tưởng ban đầu

của người Thái. Con phụ nữ ngành Thái Trắng tuy cũng là phái yếu, thuộc diện làm đẹp, nhưng theo ký hiệu của cha (Po) mẫu "Trắng", nên chỉ được trưng diện ở các gam màu trắng và sáng, không có các gam màu sắc sỡ.

Như vậy, việc Thái "Trắng" và Thái "Đen" là thuộc phạm trù tâm thức, còn sắc phục chỉ phần thứ yếu bên ngoài. Dù vậy cả hai ngành Thái đều cùng một cội nguồn (cha mẹ) do đó mỗi ngành đều giữ lại những kỷ vật màu sắc của ngành kia(ngọc bội).

Đó là việc ngành Thái Trắng vào những ngày cúng tổ tiên lại ăn vận đồ "Đen" và phụ nữ hàng ngày mặc áo ngắn (xửa cóm) thì nẹp viền cổ và tà áo lại là màu "Đen" rồi trên đó mới đơm hàng cúc bướm bạc, còn phụ nữ ngành Thái Đen thì trên tà áo đen cũng đơm hàng cúc bướm BẠC và đeo xà tích bằng BẠC bên thắt lưng trái.

Trong các dấu hiệu về trao đổi màu sắc của cả hai ngành Thái vừa nêu ở trên thì dấu hiệu mặc áo màu ĐEN trong dịp cúng lễ tổ tiên của ngành Thái Trắng là có ý nghĩa hơn cả, hoặc dùng "tà áo" màu ĐEN *vòng qua cổ rồi thông xuống hai đường trước* cũng là một tín hiệu có ý nghĩa.

Ngoài ra ở ngành Thái Đen, con gái đi lấy chồng, sau thời gian gia thất yên ổn, con cái đã lớn khôn, có tục về tạ ơn cha mẹ đẻ. Lễ vật đem theo gồm: 5 sải vải *Trắng* và 4 sải vải *Đen* cùng 6 đồng và 4 hào bạc, thành các lễ: gói 4 hào vào một sải vải *Trắng* biếu người làm mối, gói 2 đồng vào 4 sải vải *Trắng* biếu bố vợ, gói 2 đồng vào 2 sải vải *Đen* biếu mẹ vợ và gói 2 đồng vào 2 sải vải *Đen* trả lại cho vợ chồng con đem về lại quả.

Nghi thức dùng màu sắc để đóng gói quà biếu ở đây là có dụng ý: chỉ diễn ra giữa hai gia đình thông gia, rằng: gói vải màu TRẮNG biếu cho "bố" vợ, gói vải màu ĐEN biếu cho "mẹ" vợ và gói quà của nhà "gái" lại quả thì gói vào vải màu ĐEN, còn gói quà của nhà "trai" biếu cho người làm mối thì gói vào tấm vải màu TRẮNG. Ở đây, màu "trắng" thì bên nam: Như bố vợ, nhà trai. Còn màu "đen" thì bên nữ. Như mẹ vợ và nhà gái. Đó là những tín hiệu tự nó đã giải mã cái tâm thức truyền kỳ về Thái Trắng "phần" của cha và Thái Đen "phần" của mẹ ở người Thái cho hậu thế.

Từ hai chất "tinh khí" của PoMe có màu "trắng" và màu "đỏ" người xưa đã lấy quả trứng gà cũng có hai màu "trắng" "đỏ" và nở thành gà con, làm vật biểu tượng đối chứng so sánh và được coi như quá trình thai nghén của một hài nhi trong bụng mẹ - Tức là "quả trứng tín ngưỡng" biểu tượng về nguồn cội sinh thành, nên được người Thái tôn vinh thành "vật linh" thờ phụng mà việc phân đôi hai ngành Thái Trắng và Thái Đen là điển hình cho việc tôn vinh thờ phụng đó.

Vì vậy giới thầy mo trong nghề bói toán đã lấy quả trứng "tâm linh" (âm dương) để làm lễ vật môi giới, thỉnh cầu đến đấng siêu nhiên, thánh thần, tổ tiên: Thì điểm lạnh, điểm dữ chứng nghiệm tức thì ở vỏ quả trứng, hoặc đã ấp dờ, còn non thì đập vỡ để nhìn hai đường máu mà đoán định.

4. Tín ngưỡng

Người Thái xưa đã tìm cách giải thích những hiện tượng khách quan của trời, đất và con người. Ở thời đó, họ thường biểu hiện hai loại nhân sinh quan: Bao trùm lên cuộc sống

của họ là nhân sinh quan mang tính hiện thực, đó là cơ sở nhận thức và hành động đúng với thực tế khách quan, trong cuộc đấu tranh để cải tạo thiên nhiên và xã hội. Bên cạnh đó là nhân sinh quan tồn tại trong ý niệm tín ngưỡng, biểu hiện trên các mặt phong tục tập quán của họ.

Họ cho rằng trên trái đất này vốn tồn tại hai thế giới - thế giới của sự sống và thế giới của hư vô. Thế giới của sự sống bao gồm sự tồn tại của con người và những vật chất khác - từ thể trạng sống mà người ta có thể trực giác được. Thế giới hư vô - bao gồm một cõi sống ngự trị trong ý niệm về cái mà họ gọi là "Phi" (ma, hồn). Cái hư vô ấy quyết định sự sống thực trạng trên trái đất này. Chẳng hạn người ta sống được là nhờ có "hồn"; hòn núi sừng sững cùng với tất cả hình thù kỳ lạ của nó - cây cối mọc chen chúc, cành lá sum suê, con sông chảy xiết, âm thanh vang động vv... đều có "hồn" của nó. Và tất cả các loại hồn đều có hình thù kỳ lạ, biến hoá tài tình. Mọi vật lúc ở thể sống thì hồn lúc ẩn, lúc hiện quanh đó. Khi vật đó chết thì hồn tách ra bay lơ lửng, hoặc ẩn nấp trong những xó tối, hốc cây.

Do quan niệm về cái thực và cái hư như vậy, nên khi có người già chết thấy Mo sẽ dẫn hồn về nhập "Đằm", tức là họ hàng ở thế giới bên kia, và được mang theo một số của cải. Trước khi đi, con cháu còn tổ chức những tối múa hát để mời người ở cõi hồn về xem. Những tiết mục đó với nội dung lạnh mạnh trong sáng. Bởi vậy sự chết của người già đối với họ là tiền hồn sang ở thế giới bên kia.

5. Tình đồng tộc.

(Sự tích chiếc *Khau cút*)^(*)

Cuộc đại thiên di.

Đi đường thuyền sợ rơi

Đi đường bộ sợ chết

Phải chui theo đường con don

Phải luồn theo đường con dím.

Người Thái ra đi vào cuối tuần trăng. Nhìn mặt trăng khuyết ở dưới dãy núi, họ hẹn nhau: Hễ ai đến ở phương đất nào, khi làm nhà thì dựng trên nóc một cái dấu hình mặt trăng khuyết, để sau này con cháu dễ nhận ra người đồng tộc của mình - và cái dấu hình mặt trăng khuyết ấy được gọi là *Khao cút* - Theo người Thái - *Khao* là trắng, *cút* là ôm. Ôm mối hận, phải lia quê hương ra đi trong một đêm trăng. Và lâu dần người ta gọi chệch thành *Khau cút*.

Từ đó chiếc *Khau cút* hình mặt trăng khuyết còn được trang trí ở các cửa sổ, hai đầu hồi nhà và những trang trí khác trong các thổ cẩm. Đó là một môtip nghệ thuật trang trí của người Thái.

Bởi vậy mà người Thái có một mối tình đồng tộc rất lớn - đã là người Thái (Phủ Táy) đều là anh em (Ải noọng). Nên người qua đường lỡ bữa, vào nhà nào cũng được chủ nhà đón tiếp chu đáo. Nếu khách mà cùng họ với chủ nhà thì rượu thịt bày ra, chủ và khách vừa ăn vừa "Khấp xư" (hát thơ) cho đến thâu đêm chưa dứt.

Một chi tiết khác phù hợp với lời nguyện ước trong việc

(*) D. Đ. Minh Sơn. Tài liệu sưu tầm điền dã - 1958- Cụ Lò Văn Puồn, bản Huổi Léch, huyện Điện Biên kế. (Đây là cuộc đại thiên di trước C.N.)

làm di vật *Khau cút*. Khoảng cuối thế kỷ thứ XIII - Từ trường Lò Lạn Chương dẫn đoàn quân khai khẩn đến vùng Mường Then - nay là Điện Biên. Đứng trên núi nhìn vào lòng chảo, thấy trên nóc nhà sàn có chiếc *Khau cút*, quân lính của ông reo lên: "Ồi, ở đây có người đồng tộc của ta".

Từ chuyện *Khau cút* hình mặt trăng khuyết kỷ vật của cuộc đại thiên di và những trang trí hình chiếc sừng trâu trên các cửa sổ trên đầu hồi nhà... và có ý cho rằng ngay cả chiếc *Khau cút* dựng chéo trên nóc nhà cũng do cách điệu hình mặt trăng khuyết (hay cặp sừng trâu). Từ đó ta xem lại hình chiếc *Khau hươn* vật trang trí trên cửa sổ và các họa tiết khác của người Thái Tây Bắc đã được họa sĩ Đặng Trần Sơn tổng hợp dựng trên bức tranh sơn mài, thì chiếc *Khau hươn* nằm giữa bức tranh là đầu của con trâu, đủ hai sừng. Bên cạnh mỗi sừng chính đó, lại có thêm nửa cuối của một chiếc sừng trâu nữa. Ta thấy nửa chiếc sừng trâu này rất rõ hình mặt trăng khuyết. Từ đây ta có thể nói rằng tộc người nói tiếng Tày Thái của vùng Đông Nam Á thờ thần mặt trăng. Theo nhà dân tộc học Từ Chi, khi thấy các vùng có tục lệ *chọi trâu*, *thờ đầu trâu* có sừng thì trước hết hãy nghĩ đến việc họ thờ thần mặt trăng, rồi mới nghĩ đến "*con trâu là đầu cơ nghiệp*" của dân cấy lúa nước. Bởi lẽ mặt trăng luôn thay hình đổi dạng và người Á Đông tính lịch ngày, tháng, thời vụ đều dựa theo mặt trăng (trao đổi riêng).

Như vậy, theo ý của chúng tôi có lẽ việc tạc hình chiếc "*Khau cút*" và motif trang trí của người Thái Tây Bắc Việt Nam là từ biểu tượng việc thờ thần mặt trăng của họ.

§2. XÃ HỘI, QUA CHÚC, NHÀ BẢN.

1. Xã hội.

"Xã hội Thái cho đến trước Cách mạng tháng 8 năm 1945 là một xã hội thuộc thời kỳ đầu của chế độ phong kiến, còn nhiều tàn dư của chế độ trước đó"⁽³⁾, biểu hiện ở điểm: ruộng đất, quan chức và Mo Then.

Ruộng đất: Ruộng đều là ruộng công của mường. Mỗi thành viên trong mường theo chức phận được nhận một số ruộng để làm ăn và đóng góp thóc "gánh vác" để nuôi người bề trên và chi dùng vào việc của mường.

Vùng Thái xưa có 16 mường, dưới mường có Phìa và bản. Đứng đầu mường là Châu Mường, đứng đầu Phìa là Tạo Phìa, đứng đầu bản là Tạo bản. Mường là lãnh địa cát cứ của Châu Mường, có bộ máy cai trị hoàn chỉnh: nội chính, quân sự và ngoại giao. Xã hội Thái có hai tầng lớp chính: quý tộc quan lại và dân "gánh vác".

Mo Then: Mo then được đặt theo một hệ thống chặt chẽ từ Mường xuống bản - đó là hệ thống cai trị phân hân của người Thái. Cao nhất là "Mo mường" đứng bên cạnh Châu Mường, được Châu Mường kính nể.

Dân tộc thái ấn định: họ Lường làm mo, họ Lò làm tạo. Thầy mo là người am hiểu vốn văn hoá cổ truyền của dân tộc đầy đủ và sâu sắc, để thay mặt Châu Mường tiếp xúc với tổ tiên khi cúng lễ, ngoài ra còn biên soạn tập tục, lễ nhạc giúp Châu Mường cai quản bộ tộc. Thầy Mo ở đây cũng như nhà Sư thời Lý - Trần của người Kinh vậy.

2. Y phục, nhà ở, bản mường.

+ Y phục nữ: váy đen, áo ngắn xẻ ngực, khuy áo hình con bướm bằng bạc, mặc bó sát làm nổi rõ những đường nét trên cơ thể và trên đầu đội khăn.

- Thái trắng: áo, khăn trắng.

- Thái đen: áo, khăn piêu đen.

- Ngày lễ tất cả đều mặc áo dài đen

+ Y phục nam: mặc quần dài trắng hoặc đen, áo ngắn xẻ ngực, cài cúc (thắt nút) có hai túi dưới, đầu chít khăn mỏ riù. Ngày lễ áo dài đen, khăn đen.

+ Nhà ở:

Người Thái ở nhà sàn, bố cục trong nhà theo lối xã hội phụ quyền phong kiến khá chặt chẽ. Một đầu gọi là "quản", có cầu thang lên phía "quản", dành riêng cho nam giới và khách trong những công việc lớn. Các gian tiếp theo, nửa trong làm nơi ngủ, nửa ngoài làm bếp, cầu thang phía đầu kia dành cho nữ giới, cạnh sàn đựng nước.

+ Bản làng:

Bản đặt trên chân đồi, cạnh ruộng, có nguồn nước. Mỗi bản có trên hai mươi nóc nhà: Có nhà nhỏ, của một đôi vợ chồng, hai ba con nhỏ và có những nhà rộng 10m, dài đến 60m, với trên 60 người ở. Nhà trong bản làm theo kiểu tụ tập, giữa bản có một khoảng đất làm nơi vui chơi, múa hát ngày xuân. Nhà và bản ít khi có rào dậu. Mỗi bản có ranh giới về ruộng đất và bãi tha ma riêng.

Nói chung bản làng của người Thái đơn sơ, nằm trên những vệ đồi, đất đá gồ ghề. Đứng xa thấy bản chìm trong sương mờ của núi rừng. Trừ các vùng lòng chảo có ruộng thì

các bản gần nhau, còn lại các bản ở các vùng núi thì bản nọ cách bản kia hàng nửa ngày đường:

§3 NGÔN NGỮ - THANH ĐIỀU - VĂN HỌC - NGHỆ THUẬT - THƠ CA.

Ngữ ngôn, thanh điệu, thơ ca là những yếu tố chủ yếu để tạo ra âm nhạc, nhất là âm điệu đặc trưng trong âm nhạc dân gian của một vùng hay một dân tộc. Âm điệu đặc trưng là một nét cơ bản được tụ kết lại bởi ngữ ngôn thanh điệu và nói lối theo vần là chính, đến phần âm điệu đặc trưng sẽ nói rõ hơn, ở đây chỉ đi lướt qua mấy điều cơ bản mà thôi.

1. Ngôn ngữ

Ngôn ngữ Thái Tây Bắc là một phương ngôn của các bộ tộc Tày - Thái ở Đông Nam Á. Ngôn ngữ này có mấy đặc điểm: Tiếng nói đơn âm, có thanh điệu và cấu trúc câu theo thứ tự, chủ ngữ, vị ngữ và các thành phần khác.

Với người Thái Tây Bắc lại chia làm hai ngành. Ngành đến trước, ngành đến sau, và những thổ ngữ riêng, "song người Thái vẫn giữ được một ngôn ngữ và nền văn hoá chung". "Nhờ sự thống nhất chung đó mà họ đã biểu hiện tư duy và trao đổi với nhau rất rộng rãi.

2. Thanh điệu

Tiếng Việt tiêu chuẩn có sáu thanh, tiếng Thái cũng có sáu thanh. ⁽⁴⁾ Song ở tiếng Việt khi hai thanh đứng cạnh nhau như hai từ "đi về" thì hai từ này có cao độ cách nhau như một quãng bốn. Ngược lại tiếng Thái khi hai thanh đứng cạnh nhau như hai từ "Le ma" thì từ "Le" cao hơn từ "ma"

như một quãng hai non mà thôi. Nó tương tự như thanh điệu của vùng Thạch Thất, sơn Tây, khi nói "con bò" thì chữ "con" lại thấp hơn chữ "bò" một ít.

Các nhà ngôn ngữ khi nghiên cứu thanh điệu tiếng Thái, họ gọi hiện tượng đó là *luật bán huyền*. Luật bán huyền này có ảnh hưởng lớn trong âm nhạc. Đó là quãng hai được thể hiện trong các cặp đối xứng của âm điệu đặc trưng, mà chủ yếu là quãng hai non đi xuống phía dưới của âm điệu bốn và âm điệu năm. (Xem chương II).

3. Văn học.

Là một trong những dân tộc có ngôn ngữ và văn tự, người Thái đã xây dựng được một nền văn học phong phú. Văn học Thái được xem như một bức tranh lịch sử xã hội rất sinh động, được khái quát hoá trong những hình tượng của nghệ thuật ngôn ngữ. Cũng có thể nói văn học Thái là sự tổng kết của quá trình tư duy về những sự vật, hiện tượng khách quan của tự nhiên và xã hội, thể hiện rõ nét, ba dạng như sau:

- Các truyện cổ dân gian.
- Tục ngữ dân ca.
- Truyện thơ.

Truyện cổ dân gian, thần thoại chiếm một vị trí quan trọng. Đó là loại truyện nhằm giải thích theo quan niệm sơ khai về thế giới tự nhiên và con người. Thần thoại Thái đã mang dấu ấn của mối quan hệ giữa con người với giới tự nhiên từ rất xa xưa. "*Thuở muôn loài đều biết nói... người*

định giết súc vật, chúng kháu lạy, người định chặt cây, cây van xin". (Trích biên niên sử Quanh Tổ Mương).

Tục ngữ, dân ca đều mang tính trữ tình, sự cảm xúc của con người trước cảnh vật, xã hội và truyện thơ cũng chứa đựng những yếu tố đó...

4. Nghệ thuật

Dân tộc Thái có một nền nghệ thuật cổ truyền độc đáo, phong phú và đa dạng, được biểu hiện ở trang trí thổ cẩm... và múa, âm nhạc. Đó là sản phẩm văn hoá tinh thần của nhân dân mang nhiều sắc thái về tâm lý, tình cảm cổ truyền của một tộc người.

Về hội hoa được thể hiện trên những hoa văn điêu khắc trang trí trong nhà như: các cửa sổ đầu hồi, hoặc những cán dao, chuôi gươm. Mầu sắc sặc sỡ, hài hoà tế nhị ở các tấm thổ cẩm: áo gối, mặt chăn, khăn piêu và bộ cúc bướm bằng bạc cho áo phụ nữ.v.v...

Về nghệ thuật múa. Múa rất phổ cập. Họ có hàng mấy chục điệu múa và nhiều điệu múa đặc sắc được giới thiệu rộng rãi trong nước và nhiều nước trên thế giới.

Về âm nhạc. Họ đã có các loại nhạc cụ hơi, gảy và gõ để tấu nhạc cho múa, cho hát: chủ yếu là hát giao duyên nam nữ và hát cúng chữa bệnh của thầy mo. Và âm nhạc dân gian của họ chủ yếu là giai điệu có lời. Nội dung chủ yếu của lời hát là hát tình yêu và xoay quanh chủ đề tình yêu để nói lên các cung bậc của cuộc sống: là phương châm xử sự đạo lý làm người. Cho nên ở đâu có con người là ở đó có

tiếng hát - Tiếng hát lan toả khắp trên mặt phẳng của cuộc sống.

Hát tình yêu tiếng Thái gọi là "khắp xai peng" (dây tình) hay "khắp bảo sao"(traí gái). Mỗi vùng đều có một số làn điệu riêng, trong đó "Khắp xai peng" là làn điệu trung tâm trong các cuộc vui chơi, hội hè, và tiệc rượu. "Khắp xai peng" của các vùng như là dị bản của một làn điệu gốc. (Xem chương IV).

5. Thơ ca.

a. Các thể thơ.

Ông Vũ Ngọc Phan trong cuốn "Tục ngữ - ca dao - dân ca Việt Nam" đã nhận định: "Về hình thức thì thể loại hai chữ một, phân nhiều có thể coi là cổ nhất". Trong thơ Thái chúng tôi cũng điếm qua từ loại hai chữ cho đến loại sáu, bảy chữ làm một câu thơ. Vả lại trong dân ca cũng chỉ sử dụng từ một đến hai câu thơ để hát cho một khổ nhạc. Và trong ngôn ngữ, cách nói lối theo vần kiểu hai từ một là cơ sở cho sự hình thành âm điệu đặc trưng trong âm nhạc như:

- Loại hai từ trong điệu gọi:

Êm à! Êm ơi! (mẹ à! mẹ ơi!)

- Loại hai từ nói lối:

Kin khẩu, kin lấu (ăn cơm, ăn rượu).

Kin nậm, kin khoăn (ăn nước, ăn thuốc)

- Loại ba từ gieo vần chân:

Xá mưa hay, Tay mưa nưa (Xá đi mường, Thái đi ruộng)

- Loại năm từ gieo vần lưng.

Tứn pay hay toi a

Tứn pay na toi ải

(Dây đi nương theo cô

Dây đi ruộng theo bố)

- Loại bảy từ gieo vần lưng

Lôm pay tựa xo phá ho cửa

Lôm mưa nưa xo phá ho khẩu

(Gió đi đường ngược cho gói gói muối

Gió đi đường xuôi cho gói gói cơm)

và những câu thơ trong truyện thơ dài "Sóng chụ xôn xao"
(Tiền dẫn người yêu).

Cứt té con ma lạng

Cứt té lạng ma păng ăn nạ

Cứt té pá păng con mang lúa

Xong hau nhành lếch xlăm poi xlăm poi.

Tạm dịch:

Nghĩ lại từ trước tới nay

Nghĩ lại từ nay về sau.

Nghĩ đến trời từ ngày xưa ngày xưa

Hai chúng mình còn nhỏ bên nhau.

(Xem thêm chương IV).

Chương II

NGÔN NGỮ TẠO RA ÂM NHẠC

Vấn đề ngôn ngữ tạo ra âm nhạc, đã có những công trình nghiên cứu của các nước từng lên những ý kiến như, *Sách hình thái học nghệ thuật Kogan* người Liên Xô cũ cho rằng: "*Tiếng nói của con người cái nhạc cụ cổ xưa nhất*" ⁽⁵⁾ hoặc sách *Dân ca* là cơ sở của âm nhạc. G.rô-xman người Liên Xô cũ nói: "*Âm điệu của những câu cảm thán, nghi vấn và khẳng định là cơ sở của âm nhạc*" ⁽⁶⁾ hoặc sách *Sự hình thành của âm nhạc* Raphanvooen Uliam người Anh cho rằng: "*Tiếng nói xúc động tạo ra âm nhạc*". Và Uliam còn trích lại lời của Gióc Xan Ben (Rocsen Ban) (Mỹ) rằng: "*Nét láy đuôi đằng sau câu khấn, câu cúng trong tín ngưỡng là sự bắt đầu của âm nhạc*" ⁽⁷⁾ v.v... Tuy nhiên đó chỉ mới là những lời nhận định vì họ không có thí dụ để chứng minh.

Dù vậy, điều mà các học giả ở ba nước, trong ba công trình khác nhau đã rút ra thành những nhận định, và những nhận định đó lại được hội tụ ở một tộc người. Đó là người Thái ở Tây Bắc Việt Nam, đối tượng nghiên cứu của công trình này. Sự trùng hợp ý tưởng là tình cờ khi viết công trình, cần tham khảo tài liệu, chúng tôi thấy việc mình làm đã có người đi trước quan tâm, điều đó giúp thêm sự khẳng định giá trị đúng đắn của công trình mà mình đang tiến hành.

Tuy nhiên, không phải dạng ngôn từ mới, song có người ngộ nhận, đã lấy: thanh điệu ngữ âm của ngôn ngữ đang

dùng của một tộc người để chứng minh, hoặc dùng máy ghi âm tiếng nói của một địa phương, rồi cho hiện lên màn hình, để so sánh với tần số của các quãng trong dân ca của địa phương đó rồi kết luận: Đó là ngôn ngữ tạo ra âm nhạc. Chẳng hạn thanh điệu của vùng Hà Nội với hai từ "đi về" nó sẽ vang lên ở một quãng bốn (son rê), nhưng như vậy, không có nghĩa hai từ đi về đã tạo ra quãng bốn "son rê" kia. Phải thấy rằng quãng điệu bốn (son rê) ấy đã có từ trước, rồi các ngôn từ mới, có thanh điệu phù hợp sẽ vang lên theo, như: *Đi về, hoa hồng, vui mừng v.v...*

Như vậy, dạng ngôn từ mới hôm nay như *tên lửa, máy bay v.v* không phải là những ngôn từ tạo ra âm nhạc. Những ngôn từ hôm nay chỉ vang trên những quãng điệu đã có sẵn, do một dạng ngôn từ nào đó của thời cổ xưa tạo nên.

Song tầng ngôn ngữ cổ xưa nay không còn nữa, chỉ lưu lại trong tàn dư của nó. "Khi chuyển từ giai đoạn phát triển lịch sử này sang giai đoạn phát triển lịch sử khác, loài người vẫn duy trì và tiếp tục giữ lại những cái không phù hợp với chế độ xã hội mới" ⁽⁸⁾ trong đó có ngôn ngữ.

Song chúng tôi không đi vào vấn đề ngôn ngữ chung mà đi vào nhóm từ chỉ hệ thống thân tộc, những câu căn thân gọi người thân trong gia đình. Vì gia đình là một tổ chức: Bởi mối quan hệ huyết tộc thể hiện ở các thứ bậc, phân vị, và quyền lợi của từng cá thể - một tổ chức mang dấu hiệu pháp chế đầu tiên của xã hội.

Khi của cải xã hội càng ít thì ảnh hưởng chi phối của quan hệ huyết tộc đối với chế độ xã hội càng tỏ ra mãnh liệt. Ảnh hưởng chi phối đó được biểu hiện ở cách xưng hô về các thứ

bạc trong gia đình. Đó không phải là những tiếng xưng hô tôn kính suông mà trái lại còn bao hàm những nghĩa vụ hoàn toàn rõ rệt và rất nghiêm ngặt của người ta đối với nhau⁹.

Những từ chỉ hệ thống thân tộc này, ngày nay vẫn còn tìm thấy trong tàn dư ngôn ngữ của một số tộc người. Chẳng hạn như người Việt (Kinh) ở tỉnh Phú Thọ: Mẹ gọi con bằng *em* và gọi em ruột cũng bằng *em*; ở huyện Nông Cống, tỉnh Thanh Hoá con gọi mẹ bằng *chị* và gọi chị gái cũng bằng *chị*; ở huyện Triệu Phong, tỉnh Quảng Trị chị gọi em út của mình bằng *con* và gọi con mình sinh ra cũng bằng *con* v.v.(*). Phải chăng những cách gọi ấy là những ngôn từ thuộc tàn dư của loại gia đình lớn thời Mẫu hệ. Rằng những người phụ nữ bề trên, trong gia đình lớn đều gọi bằng *chị* hoặc *mẹ* (tiếng Thái gọi là *y* hoặc *êm*) và những đứa bé đều được bề trên gọi bằng *con* hoặc *em* (tiếng Thái gọi là: *lả* hoặc *noong*).

Tuy nhiên ở người Việt ngữ nghĩa của những từ ngữ nói trên chỉ cho ta một tín hiệu mờ nhạt về mối quan hệ gia đình của thời quá khứ, còn ngữ điệu của những ngôn từ ấy chúng tôi chưa tìm thấy mối liên hệ qua lại của nó trong âm nhạc dân gian của các vùng đó.

Song với người Thái ở Tây Bắc, chúng tôi đã tìm thấy những thuật ngữ xuất hiện đầu tiên trong kho tàng ngôn ngữ của họ. Đó là những từ chỉ hệ thống thân tộc, những câu cảm thán của con gọi mẹ, cháu gọi bà, thế hệ dưới gọi thế hệ trên, hoặc thế hệ trên gọi thế hệ dưới (ở thời mẫu hệ). Và chính những câu cảm thán ấy sẽ thành lời khóc than khi người thân đó qua đời.

Khi nói *điệu gọi của người Thái ở thời mẫu hệ đã tạo ra*

âm điệu đặc trưng trong âm nhạc dân gian của họ là vì, thuật ngữ gọi bà ngoại: *Êm thẩu à! Êm thẩu ơi!* và gọi ông ngoại: *Po thẩu à! Po thẩu ơi!* **đều cùng vang trên một âm điệu.** (Còn thuật ngữ gọi ông nội: *Po Pú a! Po Pú ơi!* thì không vang trên cùng một âm cũ). Và cái chính là cụ bà *khóc* cụ ông ở thời mẫu hệ, khi mới có (thuật ngữ) tính từ "*thẩu*" (xem chương II) - tức là bà quả phụ *khóc* chồng, và con *khóc* cha (theo mẹ) - phụ nữ *khóc* mới "*cảm*" - Tức là "*tiếng nói xúc động*" (William) nên đã tạo thành những quãng và những âm điệu đầu tiên trong âm nhạc dân gian của họ. *Phải là những ngôn từ như thế và phải trải qua những quá trình hình thành như thế (từ gọi đến khóc) nó mới đủ tư cách về nhiều mặt, xứng đáng trong sứ mạng tạo ra những âm điệu đặc trưng, trong đó có một âm điệu đặc trưng nhất (ký hiệu A).*

Ở người Thái đó là thuật ngữ *Po Me - Ái Ý*, những câu cảm thán gọi chỉ hệ thống thân tộc trong ngôi nhà "lớn" - Nhà lớn xuất hiện từ thời bào tộc. Nhà "lớn" tiếng Thái gọi là "*đằm*"

Tuy nhiên, ngày nay trong ngôi nhà lớn "Đằm" đó (1967) ngôn ngữ đã có đủ từ theo từ loại, để chỉ riêng cho từng thứ bậc và gọi theo tên riêng của từng người. Nhưng ý nghĩa lớn lao của những thuật ngữ *Po Me Ái, Ý*, và *Lả* vẫn còn giá trị trong các đại từ nhân xưng của từng gia đình nhỏ và trong tình cảm của họ.

Từ phương pháp luận này, chúng tôi đi vào nghiên cứu vấn đề ngữ ngôn tạo ra âm điệu đặc trưng trong âm nhạc

dân gian của người Thái ở Tây Bắc và đi từ điệu gọi trong gia đình.

§4. ĐIẾU GỌI TRONG GIA ĐÌNH LỚN - "ĐẪM"

1. Dân tộc Thái gọi người đàn ông sinh ra mình bằng *Ái*, người đàn bà sinh ra mình bằng *Ý*. Người đàn ông, đàn bà đứng đầu "đăm" cũng được các thế hệ sinh sau gọi bằng *Ái* và *Ý*. Không những thế hệ sinh sau gọi những thế hệ sinh trước bằng *Ái* và *Ý* mà trong cùng một trực hệ thì em cũng gọi anh bằng *Ái* và gọi chị bằng *Ý*. Còn những đứa bé trong "đăm" đó thì được các thế hệ bề trên gọi chúng bằng *Lá*, Nhưng thuật ngữ *Ái*, *Ý* và *Lá* ra đời sau, còn trước đó họ đã có thuật ngữ *Po Me*.

2. Sự ra đời của thuật ngữ *Po Me* là nằm trong tiến trình lịch sử hình thành ngôn ngữ của loài người và được phân định làm hai thời kỳ⁽¹⁰⁾. Thời kỳ đầu, người ta trao đổi với nhau bằng ngôn ngữ âm thanh mà tiếng "*hú*" là đỉnh cao của dạng ngôn ngữ âm thanh này (D.Đ.M.S). Thời kỳ thứ hai loài người dùng ngôn ngữ có ngữ nghĩa thì ở người Thái xuất hiện thuật ngữ *Po Me* - *Po Me* theo nghĩa đen là *Đục - Cái (sinh thực khí)*.

Trong ý niệm của người Thái ở Tây Bắc, *Po* là con đục có cái "*núm*" lòi ra, *Me* là con cái có cái "*lỗ*" lõm vào, khi hai cái đó "*lấp khít*" nhau như đôi cúc bấm thì gọi là *Po Me*.

Một thuật ngữ ra đời dựa trên yếu tố trực quan qua hiện vật: cái "*lòi*" ra chỗ "*lõm*" vào và hoạt động của hiện vật là "*lấp khít*" nhau, hẳn thuật ngữ ấy phải được ra đời vào thời điểm chưa có tư duy trừu tượng cao.

Ở đây *Po Me* như một tổng thể nguyên hợp folkloric, *Po*

về sinh vật là con "đực", về tính xã hội là đàn ông, chồng, cha; Me về sinh vật là con "cái", về tính xã hội là đàn bà, vợ, mẹ; càng về sau chức năng càng được bổ sung thêm: Po Me là ông bà, cậu mợ, chú thím, anh chị, bá bác, hoặc nâng lên cấp độ khác là tổ tiên*, thần thánh và cội nguồn. Theo S. Pec kin: "Đó là ngôn ngữ của thời kỳ chưa có đủ từ theo từ loại"⁽¹¹⁾.

Nhà dân tộc học người Thái Cẩm Trọng cho rằng "Tin hiệu của thuật ngữ Po me cho thấy nó ra đời, khi con người chưa thoát khỏi giới sinh vật" (trao đổi riêng).

Người ta làm thí nghiệm việc "Po Me" của giới sinh vật và quan sát thấy rằng: sự hoạt động của chất "kích dục" thật là mãnh liệt. Đến kỳ "động hờn" con cái bỏ ăn uống, vật vã cắn nát cả cỏ cây chuồng trại, con đực mất đồ ngấu, miệng xùi bọt mép, chạy tìm bạn thực mạng như điên. Khi gặp nhau, việc "Po Me" đem lại cho chúng niềm khoái lạc, dễ mê phút cao điểm, chúng rên lên thành tiếng "ừ" như ai cầm dao kẻ cổ.

Với con người thời mông muội, cái ăn đã có hoa trái trên cây, cái uống đã có nước dưới suối, cái ngủ đã có hang động, cái mặc chưa biết đến. Thời sung mãn, trong cái đầu còn non nớt ấy, duy chỉ "*thường trực*" một tư tưởng ham muốn (libido). Đến thời kỳ con người xuất hiện trí khôn Homo sapiens, đây thanh đôi trong cổ phát ra được tiếng nói có ngữ nghĩa, liền tức thị cất tiếng gọi "Po Me" về cái chứa đựng sự ham muốn

(*) Chữ tổ của Hán togồm chữ Thi và chữ Thả: chữ Thi là thờ cúng, còn chữ Thả là sinh thực khí. (Đối thoại với tiền triết về Trần Chí Lương
Nxb Đại học Quốc gia 1999)

và thực hiện thoả mãn tính ham muốn ấy cho con người - người Thái.

Ở đây thuật ngữ Po Me và sự hoạt động theo thiên chức của hai "hình vật" ấy, đó sẽ là cơ sở cho việc tạo ra những hình thái ý thức xã hội ban sơ, với hai điểm chính là:

Thứ nhất: a/ Thuật ngữ Po Me với giá trị ngữ nghĩa nguyên hợp của nó là cơ sở cho việc hình thành *từ loại* theo cấp độ nhận thức phát triển của xã hội mà thành hệ thống ngữ nghĩa trong kho tàng ngôn ngữ của họ. b/ Hai tiếng gọi Po Me thân thương triu mến đã tạo ra hai âm thanh đầu tiên mang bản sắc đặc trưng trong âm nhạc dân gian, cơ sở cho sự phát triển nền âm nhạc truyền thống phong phú của dân tộc Thái.

Thứ hai - Nguyên lý "lắp khít" nhau của Po Me là nhân tố của hai ngành khoa học: tâm lý và vật lý. a/ Khoa tâm lý: đó là mối quan hệ khăng khít dòng tộc, tiếng Thái gọi là "Đằm": bên Po là Đằm "ái nồng" (anh em); bên Me là đằm "Lúng ta" (gì già). b/ Khoa Vật lý - đó là kỹ thuật "tra cán" các công cụ và "lắp ráp" các vật liệu để hoàn thiện một ngôi nhà ở của người Thái.

Chẳng hạn, chiếc cột nhà, trên đầu đeo nhỏ một đoạn - đoạn ấy gọi là Po, cái đằm mỗi đầu khoét một lỗ tròn - lỗ ấy gọi là Me. Khi hai cái đó "lắp khít" nhau thì gọi là Po Me - tiếng Việt gọi là lỗ mộng và mộng.

Để thấy rõ hơn, ta thu nhỏ vấn đề lại ở một chiếc cửa sổ hình chữ nhật: những lỗ mộng ở bực ngang là Me, còn mỗi đầu thanh song dọc là Po. Chiếc cửa sổ hoàn thành ngay ngắn, đẹp như bức hoạ đồ. Đó là nhờ có nguyên lý "lắp khít" nhau của Po Me thị phạm, gợi ý.

Ở người Thái, nguyên lý "lắp khít" nhau của hai vật - bên có núm "lồi" ra, bên có lỗ "lõm" vào, từ vô thức đã chuyển cho từng thế hệ từ thuở trẻ mới bi bô tập nói. Chẳng hạn, khi ngồi cạnh chỗ khâu vá, mẹ đang đơm cúc bấm và bảo "âu tô po" - (nghĩa là lấy con đực thì bé tìm đưa đúng cái phần nửa bên có "núm" lồi ra).

Cũng cần nói thêm, việc ứng dụng nguyên lý "lắp khít" nhau của Po Me vào kỹ thuật "lắp ráp" vật liệu để làm nhà và "tra cán" các công cụ, thì hầu như dân tộc nào cũng có. Nhưng ở những dân tộc khác, thuật ngữ gốc, nay không còn nữa, đã chuyển nghĩa sang các từ tha hoá. Nếu sắp xếp các từ tha hoá có ngữ nghĩa gần kề đứng cạnh nhau, như chiếc cuộc Chim và lưỡi cày Bướm ở người Việt.

Từ "Chim" và "Bướm" ở đây là phiem chỉ cái "đặc điểm" ấy của con người. Vả lại hình dáng của lưỡi cày "bướm" có cái "bọng" ở giữa thân để tra cán. Điều đó gợi lên hình ảnh "lắp khít" nhau của Nỗ Nường (Chim Bướm), trong kỹ thuật tra cán.

Qua những giữ kiện vừa nêu có thể nói, thuật ngữ Po Me được ra đời ở đường giáp ranh: một bên dùng "ngôn ngữ âm thanh" thời mông muội Homo érectus còn một bên xuất hiện trí khôn Homo sapiens bước vào thời kỳ dùng ngôn ngữ có ngữ nghĩa. Đó là thời điểm ra đời của thuật ngữ Po Me của người Thái và khi gọi do thanh điệu bán huyền đã tạo ra quãng *hai non* ^(*) đi xuống đầu tiên trong âm nhạc của họ (Vd 1a).

(*) Pithangore - Luật bình quân trong hàng âm thanh bảy cung đồng độ của Hy Lạp cổ và của phương Đông - Trần Văn Khê dẫn trong bài Âm nhạc vùng Đông Nam Á - Bản đánh máy - Thư viện - Viện Đông Nam

3. Sự ra đời của thuật ngữ *Ái Ý* là bản năng sinh vật dần dần thu nhỏ lại, nhường chỗ cho trí khôn của con người phát triển đến một độ, người Thái tự xác định mình là người, chứ không phải sinh vật "đực cái" Po Me. Do đó, đàn ông gọi bằng *Ái*, đàn bà gọi bằng *Ý*, và các con của họ sinh ra thì gọi bằng *Lả*.

Bước sang giai đoạn *Ái - Ý* là cấm kỵ việc "tích giao" bữa bái với con: - tức là xuất hiện sự nhận biết về quan hệ huyết thống. Mốc của giai đoạn này là sự ra đời của những điều răn đe: Ở người Việt (Kinh) đó là chuyện kể về ông Đùng bà Đà và còn được đưa vào tín ngưỡng thành lễ hội; dị bản của nó là chuyện nàng Tô Thị núi Vọng Phu. Mô típ này không phải là nêu gương về mối tình chung thủy, chỉ mượn cái éo le bi kịch ấy để làm "màu" cho nội dung của lời thông điệp "di hận" về việc loạn luân giao phối giữa anh và em mà thôi.

Để thấy thêm ý nghĩa và cách sử dụng thuật ngữ *Ái Ý* và *Lả*, ta đi vào hai điểm sau đây:

- *Thứ nhất*: Khi người con trai được gọi bằng *Ái*, người con gái được gọi bằng *Ý* là lúc họ đã trưởng thành đủ tư cách đến với nhau, trong việc "tích giao". Do đó, *Ái Ý* có nghĩa là *cha mẹ*. Vào thuở ban đầu này, tất cả đều do trực quan mà có khái niệm và mỗi từ này đều hàm chứa từ hai ngữ nghĩa trở lên. "*Đó là ngôn ngữ của thời kì chưa đủ từ theo từ loại*"

*** Sơ đồ về ngữ nghĩa của thuật ngữ *Ái Ý* và *Lả*:**

Nhóm Ẳi:

Đàn ông

Chồng

Cha

Anh

Nhóm Ý

Đàn bà

Vợ

Mẹ

Chị

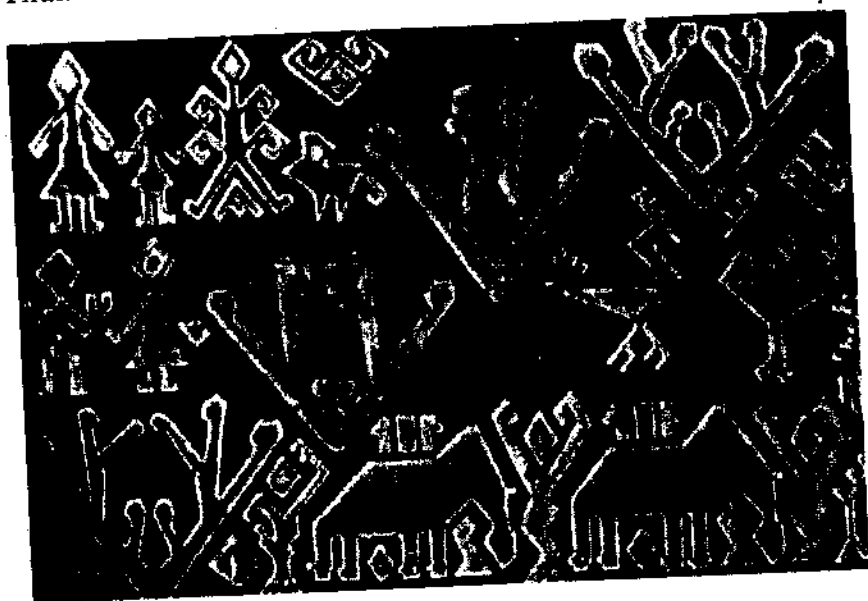
Nhóm Lả

Đều là con

Trai

Gái

Giai đoạn này biểu tượng của họ là *phồn thực* Ẳi Ý và do ngôn ngữ chưa có đủ từ theo từ loại để miêu tả việc phồn thực đó, nên họ phải dùng hình hoạ trực quan để mô tả các giai đoạn phồn thực đó. Xem hoạ tiết Thái, tranh sơn mài của hoạ sĩ Đặng Trần Sơn - người đã ở nhiều năm trên vùng Thái.



Những hoạ tiết này nằm rải rác trong các thổ cẩm và trang trí nội, ngoại thất của người Thái, được tổng hợp lại. Bốn hình nằm trên đường chéo là chiếc "Khau cút" (xem 1)

Bốn hình này mô tả lại các giai đoạn tình tự của trai gái "Ái Ý"

Hình 1 dưới, bên trái. Việc tự tình ban đầu, nam nữ chưa *va chạm* nhau

Hình 2: Khi đôi bên đã nhất trí, hai tay ôm ấp nhau.

Hình 3: Việc "Ái Ý" (giao hợp). Hình nằm thẳng dưới nó, giữa hai con voi cũng việc giao hợp.

Hình 4: Kết quả của việc giao hợp. Hai người quay lưng lại và bế con (Lả) lên trước ngực, khoe thành quả của việc sinh tồn nòi giống.

Hình trên cùng bên trái. "Ái Ý" dắt "Lả" đi chơi, có con chó chạy theo. Hình dưới. "Lả" trai, gái.

Với người Thái ngày nay, "Lả" được yêu chiều cưng nựng. Họ không đánh con, và có câu ca:

Người Kinh đánh con bằng roi

Người Thái đánh con bằng mắt.

Qua tìm hiểu cho thấy, ý nghĩa của một ngôn từ để tạo ra âm nhạc là nó phải "nằm trong toạ độ của những bối cảnh lịch sử" là như vậy.

§5. CÁCH DÙNG TỪ LẤP LÁY, NÓI LỐI THEO VẤN TẠO VẾ ĐỐI, VẾ ĐÁP TRONG ÂM NHẠC:

1. Từ lấp láy trong tiếng Thái:

- *Phay phươn* <----> lửa liếc

- *Nậm ne* <----> Nước niếc

Trong ngôn ngữ, từ *lấp láy* không có ngữ nghĩa nhưng vẫn dùng, cốt để cân bằng âm thanh, mà âm thanh tức là âm nhạc, vì thế từ *lấp láy* trong âm nhạc lại có như nghĩa.

2. Nói lối theo vần:

- *Pay hay pay na* <----> Đi nương đi ruộng

- *Kin nậm kin khoăn* <-----> Uống nước hút thuốc

Vì thế khi hai tiếng gọi Po Me (theo luật bán huyền của thanh điệu) đã tạo nên quãng hai non đi xuống thì hai tiếng gọi Ai Ý (theo thanh điệu bán huyền) sẽ tạo quãng hai non đi lên (Vd1b)

VD1:



§6. ĐỊNH NGỮ BẰNG VAI:

Tong tiếng Thái có định ngữ A - nghĩa là *bằng vai*. Đó là thời kỳ trong ngôi nhà lớn "đằm" chỉ mới có thuật ngữ Ai Ý và Lả, chưa phân định được các thứ bậc trong từng bằng hệ: người ta coi những bậc bề trên đều là Ai, Ý trực tiếp sinh thành hoặc bằng vai Ai Ý.

Do đó, sau này trong hát ru em có câu:

Túm pay hay toi A

Túm pay na toi Ai

(Lớn đi nương theo cô

Lớn đi ruộng theo bố)

Định ngữ "A" được đặt sau đại từ nhân xưng *Ài* và *Ý* để gọi - Nghĩa là những bậc bề trên trong gia đình lớn ấy đều bằng vai cha - *Ài*, hoặc vai mẹ - *Ý* và các con nhỏ đều là *Lá* - khi gọi *Lá a* thì đều là vai *con* (vd2). Ngoài ra khi có quãng điệu *hai non* đi xuống và đi lên rồi, thì những ngữ vựng hai từ có thanh điệu phù hợp sẽ vang lên trên quãng điệu đó như, ngữ vựng *Pay hay, pay na* - đi nương đi ruộng.

Vd2:



Ài	a!	Ài	ơi!
Ý	à!	Ý	ơi!
Là	à!	Lá	ơi!
Pay	hay	Pay	na

Cũng cần nói thêm đại từ "A" ngày nay ở một số tộc người ở miền núi vẫn còn dùng và đặt trước tên chính như: A Thuổng, A Chấn v.v...

§7. TÍNH TỪ TRONG NGÔN NGỮ TẠO SỰ HOÀN THIỆN CỦA ÂM ĐIỆU ĐẶC TRƯNG:

1. Nếu như trong một gia đình lớn hoặc trong cả cộng đồng mà chỉ có hai định ngữ: *Ài* và *Ý* - Đại từ *Ài* gọi cho bên nam giới và đại từ *Ý* gọi cho bên nữ giới. Vậy còn tầng lớp người già thì sao? Do đó người ta đã tạo ra tính từ "*thấu*"; *Thấu*

là già, đặt sau từ *Ài* và *Ý*. Rằng: *Ài thẩu, Ý thẩu* là cha mẹ già tức ông bà.

Đến đây hai đại từ *Po, Me* (đực cái) vẫn được dùng, nhưng bổ sung thêm một tầng ngữ nghĩa mới. Rằng *Po thẩu, Me Thẩu* là ông bà ngoại, *Me Lả* là bé gái và định ngữ *A* bằng vai cũng được đặt kèm theo bên cạnh mà thành những câu cảm thán.

Về phía *Ý* còn xuất hiện thêm đại từ *Êm*: *Êm là mẹ - Êm thẩu* là bà ngoại mà thành những câu cảm thán gọi trong ngôi nhà lớn "đắm" đó, hoặc cả cộng đồng và kèm theo từ *A* bằng vai: Đã tạo ra hai chỉ số âm điệu trong ngôn ngữ - ký hiệu *A X*: Âm điệu *A* đường âm đi xuống, âm điệu *X* đường âm gãy lên.

Trong ngôn ngữ hai âm điệu này sẽ là chỉ số của những ngữ vựng có ba từ như *Pay tang nị! Pay tang năn* (Đi đường này (hay) đi đường kia).

VD3:



<i>Ài thẩu à!</i>	<i>Ài thẩu ơi!</i>
<i>Po thẩu à!</i>	<i>Po thẩu ơi!</i>
<i>Êm thẩu à!</i>	<i>Êm thẩu ơi!</i>
<i>Me Lả à!</i>	<i>Me Lả ơi!</i>
<i>Pay tang nị</i>	<i>Pay tang năn</i>

2. Âm điệu *A* gồm ba âm, cấu tạo trên đường âm đi xuống quãng bốn đúng: âm giữa nằm kế âm cuối, tạo quãng hai

non đi xuống phía dưới thuộc tính bản sắc đặc trưng nhất.
Gọi là âm điệu *quăng bốn trượt*.

3. Những câu cảm thán gọi này có thể được xuất hiện từ thời tổ chức thị tộc mẫu hệ sơ khai rồi được tồn tại đi theo các giai đoạn củng cố gia đình trong lịch sử xã hội của người Thái ở Tây Bắc.^(*)

Tuy nhiên đây chưa phải là âm nhạc, bởi lẽ tiếng nói và tiếng hát đều do thanh đới của con người tạo ra. Song giữa tiếng nói và tiếng hát có mối liên hệ mật thiết, phức tạp trong điều kiện tồn tại của nó. Khi trở thành âm điệu của tiếng hát, nó phải có điều kiện bằng sự rung cảm cao độ. Đó là tiếng khóc.

4. Khi một thành viên trong ba đối tượng (ông, bà ngoại và bé gái) qua đời thì họ khóc theo hai âm điệu A-X này. Nếu thứ bậc cha mẹ, anh chị thì khóc theo âm điệu quăng hai ở VD1.^(**) - Ài a Ài ời

(*) Chúng tôi không đi vào phần ngữ nghĩa của các thuật ngữ. Điều chủ yếu ở đây là nói về nhạc điệu của những câu cảm thán vào thời "chưa có từ theo từ loại". Câu cảm thán gọi thứ bậc ông bên dòng phụ hệ

Ông nội Ài Pú à!

Bác nội Ài lúng à

Ngữ điệu của những câu cảm thán này khi vang lên theo âm điệu y ở Vd 22 (xòn đô la)

(**) Những thí dụ gọi và khóc ở đây đều lấy ngữ điệu của vùng Điện Biên.

Chương III

QUÁ TRÌNH ĐI ĐẾN XÁC LẬP ÂM ĐIỆU ĐẶC TRƯNG

Việc xác lập âm điệu đặc trưng trong âm nhạc dân gian dù ở đâu cũng không đơn giản. Cho nên những công trình nghiên cứu âm nhạc dân gian của ta, lâu nay chỉ nêu vấn đề, hoặc đưa ra một số nét giai điệu và gọi là *Những hình thái tiêu biểu* (Tú Ngọc, *Dân ca người Việt*, Văn Cao, *Con sáo sang sông mang phong cách Quan họ v.v...*)

Nhưng với người Thái ở Tây bắc chúng tôi đã tìm ra được âm điệu đặc trưng A trong âm nhạc dân gian của họ. Đó là nhờ người nghiên cứu âm nhạc, khi mới tiếp cận với dân bản địa mà không biết tiếng cho nên những điều chưa cần thiết thì nó trôi đi, còn cái cần thiết thì đọng lại. Đó là âm điệu của những câu *cảm thán* gọi hàng ngày và khóc than khi người thân đó của họ qua đời. Tuy nhiên, để cho âm điệu đó trở nên hiện hữu thì phải đến khi chúng tôi viết một ca khúc về Thái (1966) thì âm điệu bản sắc đó, bật ra trong cảm xúc và nó trở thành nhân tố chính trong ca khúc ấy. Sau đó tôi xem lại các ca khúc của các nhạc sĩ viết về Thái như: "*Tiếng hát trên dòng nậm na*" của Trần Quý, "*Con trâu sắt*" của Trần Chương thì thấy họ đều lấy âm điệu A làm hạt nhân cho tính đặc trưng. Tuy nhiên với người sáng tác thì âm điệu đặc trưng kia của dân ca Thái, chỉ hiện lên trong khoảnh khắc - *tia chớp* của sự hình thành ca khúc mà họ đang "*sinh*

nở" và sẽ quên đi sau khi tác phẩm hoàn thành. Với chúng tôi khi ấy âm điệu A cũng chỉ mới ở góc độ nhận thức tiên niệm, chưa có một bản *lý lịch* về nó. Còn để quy nạp nó thành hệ thống cấu trúc theo lý thuyết phức điệu thì lại là chuyện khác. Đó là quá trình đi đến xác lập âm điệu đặc trưng A trong âm nhạc dân gian Thái ở Tây Bắc.

§8. ĐIỀU KHÓC ÔNG NGOẠI "Hây Po thẩu":

Người khóc Lò Thị Em - Tuần Giáo

Vd4:



1. Hai câu cảm thán của bà và các cháu ngoại vẫn gọi ông thân thương hàng ngày, nhưng khi ông vào phút lâm chung thì hai câu cảm thán trở thành lời của điệu hát khóc (điệu khóc này áp dụng cho cả bà ngoại "Êm thẩu à" "Êm thẩu ơi")

2. Do xúc động mạnh đột ngột nên âm điệu X có nét kết mở đi lên, được đặt trước và nét giai điệu ấy còn được lượn xuống rồi vòng vút lên cao như một tiếng thét. Nói cách khác, người bị đau thương dùng một hành động để giải toả nỗi đau thương bị dồn nén vươn lên bằng dấu sắc và kéo dài uốn lượn âm thanh để xả hết nỗi niềm.

Người khóc Lò Thị Nội - Điện Biên

Vd5:



4. Sau giai đoạn gào thét râm ran ban đầu (khi phát tang), đêm về khuya chỉ còn lại vài giọng nữ thay nhau khóc (bà cụ, con gái, cháu gái ngoại). Tiếng khóc da diết, nỉ non làm người nghe mờ đi ngữ nghĩa của câu cảm thán mà linh hội hoàn toàn bằng âm nhạc (từ sự nhấn nhá, rung giọng, thốn thức của tiếng khóc) - muông tượng, mơ hồ bay vào cõi hư vô đến bên hồn người quá cố. Đây là lúc người ta tối luyện, truyền cái "thần" cho âm điệu - phút thiêng liêng - tia chớp của sự ra đời ngôn ngữ âm nhạc dân gian của họ.

Ở đây tiêu biểu hơn cả là tiếng khóc của người quả phụ, xót thương người chồng quá cố, nuối tiếc kể lại những đoạn trường của hai người: Thuở còn trẻ trung, chung lưng gánh vác, tạo dựng cơ ngơi - "mai vác, dao đeo làm nên tất cả" và sinh con, nuôi nấng chúng, thành người nối nghiệp.

Tình yêu ấy được biểu tượng thành hoa văn "Xai Peng" thêu trên khăn Piêu đội đầu của phụ nữ, mà bà đang đội. Nay ông đi trước, khăn Piêu cắt làm đôi, ông lấy một nửa đặt chỗ gối đầu mang theo, vật làm tin cho cuộc gặp lại sau này (xem § 15). Tiếp đến là tiếng khóc của những người thân và điệu khóc tiến hồn của thầy mo

3. Âm điệu x có sự phát triển này (Vd5) còn được sử dụng

trong các lối khóc khác nhau. Chẳng hạn khi một người mẹ trẻ khóc đứa con không may bị chết thì tiếng kêu đầu tiên của người mẹ trẻ, đó là gọi mẹ mình (bà ngoại) "*Êm thầu ơ*" như để san sẻ bớt nỗi đau đớn, mất mát của mình với mẹ: Như trường hợp của chị Lò Thị Nội ở bản Pa Pe, thị xã Điện Biên (Vd5).

Nét giai điệu này từ vô thức, nó được tái hiện lại một cách thanh thoát trong nét *dạo đầu* làn điệu hát thơ của vùng Thái Đen (VD 7, 8, 9, 10, 11). Còn âm điệu a (VD4) được mở rộng quang ở phía trên để làm nét *dạo đầu* các làn điệu của vùng Thái trắng (VD 12, 13, 14).

§9. ÂM OĂM* - NÉT LẤY ĐUÔI ĐIỆU HÁT CÚNG:

1. Hát cúng, tiếng Thái gọi là "*Khắp xư mo*" (Hát thơ mo) đó là một điệu hát nói (Recitatif) đầu tiên của người Thái, do giới thầy mo tạo nên để dùng trong tín ngưỡng, sau đó truyền ra ngoài dân gian gọi là "*Khắp xư*" (hát thơ): Thầy mo (thầy cúng, và ả đào - Việt, thầy tư tế ở các chùa tháp miền Nam) đó là những yếu nhân giỏi âm nhạc, diễn xướng điệu luyện và, có khả năng hoá thân: Họ linh sứ mệnh làm dây liên hệ truyền ý nguyện của cộng đồng đến với đấng siêu linh, thánh thần, tiên tổ; đồng thời nhận lại lời phán truyền từ phía siêu linh về với cộng đồng, bằng tín hiệu của âm nhạc - nét lấy đuôi (vd6).

2. Hát thơ "khắp xứ" là loại dân ca, trong đó các yếu tố:

(*) Đọc theo Tiếng Việt là Oăm

thanh điệu, nhịp điệu, và bố cục của câu thơ giữ vai trò chính, âm nhạc thứ yếu. Nhưng đã nói đến hát, tức là có phần của âm nhạc. Để nổi rõ phần mình, âm nhạc đóng vai trò chính ở nét *Đạo đầu Láy đuôi* trong khi hát một khổ thơ. Đó là làn điệu hát thơ hoàn chỉnh (xem Ví dụ 27) còn điệu hát thơ đang nói ở đây là dạng sơ khai, âm nhạc làm nét *Láy đuôi*. Có thể dạng sơ khai mới đầu chỉ là những câu khấn, câu cúng mà nay vẫn còn dùng, chẳng hạn:

Pên chép nha, pên lai

Pên lai pên xăm xoi toi xin "oaom"

(Ồm đau đừng ốm đau nhiều)

Ồm đau nhiều không dứt không sống được)

Về sau mới kéo dài thành từng khổ thơ lớn. Và cứ sau mỗi đoạn khấn, đoạn cúng thầy mo lại dồn hết tâm niệm, hướng lên dâng siêu nhiên, rồi tròn khoang môi, "Oaom" một tiếng tạo thành nét (vocalise) kéo dài vuốt xuống, nghe rất thần bí - ký hiệu C. Đây không phải là một nét nhạc láy đuôi giản đơn mà hàm chứa trong đó những nội dung khác nhau - tức là tính đa nghĩa của nó.

Vd6



3. Tính đa nghĩa của âm "Oaom"

3.1 Âm "Oa om" trong lễ tang

Lễ tang của người Thái có bản "Hãy xông khoan" khóc tiễn đưa hồn người chết lên Thượng giới do thầy Mo thực hiện - Từng vùng có từng dị bản, cùng cách thức tiến hành và tên gọi khác nhau, song hầu hết đều lấy âm "Oa om" làm nét lấy đuôi cho mỗi ý lời trong khi thực hiện.

Hãy xông khoan là áng thơ ca bi tráng, thống thiết, hàm xúc, diễn xướng trong tang lễ gồm 3 phần: Hoàn thai, Đường đời và già chết về cõi tiên.

Phần I: như bản điệu văm nói về vòng đời của một người từ thừa "hoàn thai" trong bụng mẹ - Nếu là gái làm cho mẹ thèm của chua-Cá pòm. Lọt lòng môi hồng má phấn, lúm đồng tiền, mắt đen lúng liếng, bảy tuổi lấy gối tập đi em. Sáng sáng dậy theo mẹ già gạo tiếng chày nhà dưới gọi tiếng chày nhà trên, mười bảy tuổi tập làm gái tơ, lớn lên biết kéo sợi nơi sàn hoa, biết tỏ tình bên người yêu đến gà gáy. Lấy chồng - trải năm tháng, bỗng làm mẹ cả nhà. Sống tình thân với bà con xóm bản: Người Xá đến thì trao lửa, người Thái lên thì mời cơm. Nhưng: Hết đời cây, cây vào không trung, đời người tận, hồn phải về trời. Nay hồn đi theo tổ tiên, con cháu thương khóc khôn xiết, chia cho hồn một ít của cải để hồn đem theo ăn đường.

Phần II: Lên đường. Đường lên cõi hồn xa thăm thẳm, phải băng qua những cánh rừng, những cửa động, những hẻm đá, lạch khe và cuối cùng phải vượt qua con sông Ta Khái, ranh giới giữa cõi ma và trần thế. Trên đường đi bao phen quỉ ra chặn lối, ma đứng ngăn đường, làm cho hồn thất lạc. Mo phải "Oa om" hú gọi hồn trở lại cùng đi.

Phần III: Cõi hồn: Qua khỏi sông Ta Khái là miền Thượng

Giới, nơi ở mới của hồn. Mo dẫn hồn đi làm quen với phong cảnh, cuối cùng Mo trao hồn cho "đằm" tổ tiên rồi trở lại trần thế.

Nếu khóc hết cả bản "Hãy xông khoả" thì phải mất bốn năm đêm, song do yêu cầu của từng lễ tang lớn hay nhỏ để Mo còn lượng. Nếu lễ tang của bậc có danh tiếng, uy tín, đức độ, có nhiều công lao với gia đình và với bản xóm, thì Mo chọn hát những đoạn hay nhất, thể hiện thống thiết nhất, còn ngược lại thì chỉ hát qua loa trong một đêm.

Vào đêm thứ hai của lễ tang, khoảng 10 giờ thấy Mo trang phục chỉnh tề, ngồi vào bên trái quan tài để khóc.

Nói là khóc, nhưng theo lối kể thơ, do đó đằng sau của mỗi khổ thơ, Mo "Oaom" một tiếng rồi mơ màng tợp vài tợp rượu nghi một khắc lấy hơi. Cứ thế Mo khóc cho đến tàn canh.

Lễ tang thì bà con cả bản đến tập trung và đêm đêm canh về khuya, cả nhà yên ắng lắng nghe. Không khí linh thiêng, ánh nến chập chờn, cùng điệu khóc trầm hùng sâu lắng hòa cùng tiếng giã vào "Tang loong" để giữ nhịp của Mo. Tang loong từ một khúc gỗ to đẽo thành hình thuyền (Người Mường đâm đuống). Người Thái coi dư âm của tiếng Tang loong là lời của tổ tiên linh thiêng từ ngàn xưa vọng về... Đến chỗ kết của từng ý thơ, Mo dồn hết tâm niệm hướng lên đáng siêu linh, dồn sức, tròn khoang vòm "Oaom" một tiếng, càng làm tăng thêm tính chất thần bí, hư ảo của khung cảnh khóc tiễn hồn, đến độ tạo cho tâm hồn người nghe cùng chơi vơi lâng lâng, siêu thoát để cùng hồn theo thấy Mo dật diu qua sông Ta Khái.

Sông Ta Khái sông ma vắng lặng

Nước như sông trắng lững lờ êm.

Đứng bên này sông, Mo cất tiếng "hú" "Oa om" gọi dò. Tiếng "Oa om" bay đi trên sông ma lạnh lẽo cô liêu. Từ đây núi xanh mờ trong sương bạc bên kia sông, vang lại một tiếng hú trả lời của ma đưa dò. Là tiếng hú của ma, nên tần âm vang đi, rồi tan ra từng mảnh vụn, ẩn nấp vào các hốc cây, lá cỏ, động một cái các mảnh vụn âm thanh ấy dấy lên tụ lại thành tiếng "Oaom" cũng từ miệng thầy Mo. Và đám trẻ nhỏ thính nhất cảnh của ma đưa dò huyền thoại.

Trên dòng sông Ma Ta Khái, mặt nước trắng như bông còn ma đưa dò thì không có hình hài, chỉ có hai tay bám vào mái chèo khua nước thoăn thoắt, và con thuyền thì không có nửa sau, chỉ có nửa trước, mũi thuyền như con thuồng luồng vươn cao và lướt băng băng. Thầy Mo đứng giữa thuyền, hồn vịn vào thắt lưng thầy Mo, thầy Mo vịn vào vai hồn tổ tiên về đón Ma đưa dò liền thoắt thở phì phì, chốc chốc lại cất tiếng "hú" gọi bày. Tiếng hú của Ma vang vọng trên triền núi của đôi bờ sông "Oaom" và cũng từ miệng thầy Mo, "sự hóa thân diễn cảm tài tình".

Phải chăng đó là âm "vọng" từ tiếng hú của ma đưa dò, hay thầy Mo gọi lại cho người nghe cái âm hưởng của tiếng hú và âm vọng của tiếng hú mà hàng ngày dân bản đi nương đi rừng vẫn nghe thấy.

Do đó, âm hưởng của tiếng "Oaom" âm điệu C đã in đậm vào tiềm thức của người Thái từ thừa nhỏ cho đến khi già qua đời lại mang theo.

3.2 Trong cúng chữa bệnh, "Oaom" là tín hiệu phù chú,

trù yểm tà ma, gây những ấn tượng mạnh mẽ để con bệnh sợ hãi mà chóng lành... Và từng nội dung của từng lễ cúng như lễ "Xén nương" (cúng mừng), thầy mo còn dắt hồn người nghe vào cõi hư vô, nơi ma quái quỷ thần hoặc về thuở hồng hoang, thời tổ tiên xây mừng dựng bản: "*Ném chài xuống suối bắt được cá chiên, cá vược. Ném chài vào bản úp được hồn người*" (*Quăm to nương*). Thì "*Oaom*" là lời khẳng định sự đúng đắn không thể nào bác bỏ được về những điều vừa nên trước đó, hoặc hướng tới đáng siêu linh, nguyện cầu che chở... Do đó âm hưởng của tiếng "*Oaom*" vừa thần bí, vừa hiện thực, vừa mơ hồ, in sâu vào tiềm thức người Thái từ thuở ấu thơ và làm xáo động tâm hồn họ mỗi khi gặp lại âm hưởng tương tự ngoài trời thường - tức là nét láy đuôi trong hát thơ, dân ca.

3.3. Ngoài đời thường ý nghĩa khẳng định của chữ "*Oaom*" cũng được sử dụng. Chẳng hạn trong một cuộc cãi nhau, bên đúng thấy cần kết thúc thì nói *Oaom* nê, bên kia im ngay (*nê* là từ đệm) hoặc trong gia đình, khi người cha muốn phủ quyết một điều gì thì nói: *oaom nê*. Cả nhà hết bàn cãi.

Như vậy, chữ *Oaom* tương tự như nghĩa của chữ *Amen* - nét láy đuôi trong kinh thánh của đạo Thiên chúa - Rằng những điều cầu nguyện trước đó là đúng đấy.

3.4. Có thể chữ *Oaom* có cơ sở từ chữ *om* nét láy đuôi trong kinh Phật. Chữ *om* trong triết học Ấn Độ là một dư âm đều đều vang vọng trong không gian, chứa đựng sự thần bí của vũ trụ (Tư liệu của GS. Nguyễn Tấn Đắc cung cấp).

Chữ *om* khi sang tín đồ Lạt Ma ở Tây Tạng thì thành "*Ommani pakme hun*" và dùng trong những lễ cầu siêu để

điều dắt vong linh người chết¹² và chữ *om* đi theo đường của các tộc người viết kiểu chữ Phạn mà thành chữ *oaom* và khi sang dân ca ở các vùng đó thì chỉ còn là chữ *oa*. Nên chúng tôi nghe có bóng dáng âm *oa* trong nét *Láy đuôi* của điệu *Lăm cổ* - đệm khèn bè của người Thái Lan, và người Lào.

Và phải chăng âm *oa* đã đi theo đường các Tháp Chăm miền Trung rồi dừng lại ở nét *Dạo đầu* điệu hồ Đồng Tháp Nam Bộ của người Việt:

O... oà... Ai về Đồng Tháp mệnh mông.

Trên không nắng toả... oà...

3.5. Có thể âm hưởng của tiếng *Oaom* ở người Thái được vang lên theo âm hưởng của tiếng "hú" và âm "vọng" của nó: vừa ta mà không phải ta, linh thiêng không thể nào diễn tả nổi bằng lời, tiếng nói của thần, của ma. Do đó tiếng "hú" và âm "vọng" của nó được các tộc người tôn vinh. Như người Việt ở tỉnh Phú Thọ đầu xuân hàng năm có lễ rước tiếng "hú": khi người thứ hai, thứ ba truyền tiếng "hú" đi, tức là âm "vọng" của nó. Âm "vọng" thần thoại Hy Lạp gọi là nữ thần Hêco¹³.

§10. NHẬN XÉT ÂM ĐIỆU A.X.C:

1. Đến đây trong âm nhạc dân gian của người Thái ở Tây Bắc đã có 3 âm điệu (A X C). Đó là tiếng con gọi mẹ thân thương, tiếng cháu gọi bà nững nịu, tiếng vợ chồng già gọi nhau hôm sớm; tiếng của thế hệ dưới gọi thế hệ trên, thế hệ trên gọi thế hệ dưới... và để rồi trở thành điệu hát khóc tiếc thương khi người thân đó qua đời. Cho nên hai âm điệu A

X hàm chứa trong đó nghĩa nặng tình sâu của dòng huyết
ộc.

2. Âm điệu C - nét láy đuôi đằng sau điệu hát cúng của
thầy mo: là tín hiệu của con cháu ngưỡng vọng đến tổ tiên,
lời nguyện cầu của cộng đồng đến với thần thánh; là tiếng
nói đa nghĩa, một ngôn ngữ cao hơn tất cả các ngôn ngữ và
sự thần bí cao hơn tất cả các sự thần bí. Âm hưởng của nó
có cơ sở từ tiếng "hú" và âm "vọng" của tiếng hú giữa rừng
sâu.

Tóm lại, ba âm điệu A X C chúng đều có gốc nguồn của
ngôn ngữ - từ nhu cầu muốn trao đổi về tư duy đầu tiên của
con người - người Thái ở thời tiền sử.

3. Ba âm điệu này khi đặt xuống âm khu thấp, trường độ
kéo dài, thì tính chất trầm hùng, sâu lắng; khi đặt ở âm khu
cao, trường độ ngắn tính chất trong sáng, thiết tha.

4. Trong tâm thức người Thái, ba âm điệu này luôn quyện
lại với nhau. Nó là tiếng nói tình cảm sâu sắc làm xáo trộn
tâm can họ, đến độ nó trở thành nếp trong tập quán sinh
hoạt đời sống và sinh hoạt âm nhạc của họ. Và khi họ cất
tiếng hát thì từ vô thức nó được tái hiện lại trên các dạng
khác nhau làm nét *Dạo đây*, *Láy đuôi*, hoặc nằm giữa các
"lòng bản" của các làn điệu dân ca. Đó là phút thăng hoa
của các âm điệu A. X. C trong nghệ thuật âm nhạc dân gian
của người Thái.

Chương IV

DÂN CA THÁI TÂY BẮC

§ 11. HÁT THƠ VÀ CÁC DẠNG HÁT THƠ:

1. Âm nhạc dân gian của người Thái ở Tây Bắc, trừ một số làn điệu hát trong múa và nhạc múa đã có tính định hình về khuôn nhịp, toàn bộ số còn lại đều ở *dạng hát thơ* tiếng Thái gọi là "*khắp xư*" (*khắp* là hát, *xư* là thơ) mang tính biến thái. Vốn thơ ca cổ truyền, từ các tập biên niên sử "*Quamtô Mương*" hoặc anh hùng ca "*Táy Pú Xắc*"... cho đến các truyện thơ tình "*Sóng chụ xôn xao*" và các bài thơ, bài ca dao đều được dùng làm lời hát. Vốn thơ ca cổ truyền này khi qua giai điệu với giọng hát, càng tăng thêm tính thẩm mỹ nên được phổ biến rộng rãi hơn.

2. Bước đầu đã có làn điệu "lòng bản", và có cách hát riêng cho mỗi loại thơ. Một loại thơ ở đây là một hình thái sinh hoạt âm nhạc và phân làm hai hệ:

a. Hệ tín ngưỡng: Gọi chung - hát thơ mo. Loại này dành riêng cho giới mo then, với các hình thái sinh hoạt: Hát biên niên sử, anh hùng ca, lễ nghi cúng tế và chữa bệnh. Hệ tín ngưỡng lấy âm điệu C làm tín hiệu âm nhạc ở nét Láy đuôi, sau mỗi khổ đọc thơ cúng.

b. Hệ dân gian: Gọi chung - hát thơ với các hình thái sinh

hoạt: Hát thơ kể chuyện, hát thơ tự sự, hát thơ tình yêu, hát ví, hò trên sông, hát ru, hát đồng dao v.v...

3. Tất cả các làn điệu hát này phân làm hai dạng: Dạng sơ khai và dạng nâng cao.

- *Dạng loại I*: Là điệu hát Thơ sơ Khai: Đọc thơ chậm rãi, ngâm ngợi một mình, có thơ là có hát; âm điệu C là nét *Láy đuôi* và âm nhạc chưa chi phối lời ca. Dạng này khởi đầu trong tín ngưỡng sau truyền ra ngoài dân gian. Tính chất âm nhạc buồn, hồi tưởng.

- *Dạng loại II*: loại hát thơ phát triển, có nét *Dạo đầu*, *Láy đuôi*, với hai yếu tố: Thứ nhất, đơn ca có tập thể phụ hoạ ở nét *Láy đuôi* "au hang" (như Hò Giã gạo vùng Trị Thiên), âm điệu C làm nét *Láy đuôi*.

Thứ hai, một trong hai âm điệu A hoặc X sẽ đứng làm nét *Dạo đầu* cho làn điệu đó.

4. Ba âm điệu AXC mỗi âm điệu mang tính chất âm nhạc riêng. Âm điệu C buồn, thuộc dòng hát cùng tín ngưỡng linh thiêng thần bí, nên sự chuyển tiếp của nó ra ngoài dân gian là loại Hát thơ cổ, rồi chuyển tiếp dị bản là loại Hát ru. Âm điệu A, đường âm đi xuống; tính chất âm nhạc hơi buồn, chỉ có âm điệu X tính chất âm nhạc trong sáng, vì có âm kết mở đi lên.

5. Ba âm điệu này khi tách ra, mỗi âm điệu đứng làm chủ trong một làn điệu (âm điệu C *Láy đuôi*, hát thơ cổ, tiếp đến là âm điệu A hoặc X *Dạo đầu*) thì sẽ có ba làn điệu với ba tính chất âm nhạc khác nhau. Đó là sự phong phú đầu tiên trong âm nhạc dân gian Thái.

6. Sự khác biệt nhau về tính chất âm nhạc giữa các làn điệu của các vùng là từ tính chất của ba âm điệu này. Ngoài ra còn cộng thêm các đặc điểm: Tâm lý, tập quán, thổ ngữ của mỗi vùng nên đã tạo ra những dị bản mới.

§12. ÂM ĐIỀU AXC LÀM NÉT DẠO ĐẦU, LÁY ĐUÔI TRONG CÁC LÀN ĐIỀU DÂN CA:

Như trên đã nói - Hát thơ (Khắp xứ) là loại dân ca trong đó các yếu tố của thơ giữ vai trò chính, âm nhạc thứ yếu. Nhưng đã nói *hát* tức là có phần của âm nhạc. Để nổi rõ phần mình, âm nhạc đóng vai trò chính ở nét *Dạo đầu*, *Láy đuôi* trong khi hát một khổ thơ.

Người Thái ở Tây bắc có hai ngành: Thái Trắng và Thái Đen, song ngôn ngữ và điệu gọi trong gia đình ở giai đoạn đầu, hầu như thống nhất. Do đó họ có chung ba âm điệu đặc trưng A X C và trong hát cùng tín ngưỡng loại I thì cả hai ngành đều lấy âm điệu C (oaom) làm nét láy đuôi (đó như là dạng cầu kinh trong Kinh Thánh). Điều này, ngày nay vẫn còn thấy âm "oaom" làm nét láy đuôi trong điệu hát cùng "*khắp xứ mơ*" (cúng tổ tiên hoặc cúng bản cúng mừng và cúng tiền hồn người chết) của ngành Thái Đen và điệu cùng tiền hồn người chết "*Hay xông khoăn*" của ngành Thái Trắng. Nhưng sang dạng hát thơ loại II có cả nét *Dạo đầu*, *Láy đuôi* trong một khổ hát thì mỗi ngành Thái đã có cách sử dụng âm điệu làm nét dạo đầu riêng.

Ngành Thái Đen lấy âm điệu X làm nét *Dạo đầu* (có thêm âm và mở rộng quãng ở cuối âm điệu), ngành Thái Trắng lấy âm điệu A làm nét *Dạo đầu* (có mở rộng quãng và thêm âm ở đầu âm điệu). Ngoài ra, mỗi ngành Thái và ở từng

huyền thì trong nét *dạo đầu lấy đuôi* còn dùng *ca từ*, hoặc *hư từ* khác nhau:

Ngành Thái Đen huyện Điện Biên và Thuận Châu thì dùng *ca từ* mở đầu: "*Xum a ơ*" (Vd 8, 9), huyện Mai Sơn thì dùng *ca từ* mở đầu: "*Ha a ơ*" (Vd10), huyện Yên Châu thì dùng *ca từ* mở đầu "*Pi ơ a ơ*" (Vd 11) và huyện Mường La thì dùng *hư từ* "*Ấy dơ...*" và lấy âm điệu A làm nét *dạo đầu* (Vd 12). Ngành Thái Trắng huyện Mường Lay dùng *hư từ* "*i ơ ăn nị*" (Vd 13), huyện Quỳnh Nhai và Phong Thổ thì dùng *hư từ* "*i ơ...*" (Vd 14, 15) v.v...

1. Nét *dạo đầu lấy đuôi* của ngành Thái Đen

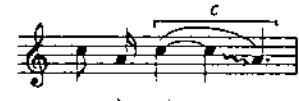
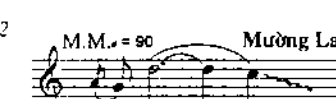
Các âm điệu khi vào làm nét *Dạo đầu lấy đuôi* trong làn điệu còn được thêm âm đằng trước, thêm âm đằng sau, mở rộng quãng (âm điệu C không mở rộng quãng) đã tạo ra các dị bản. Song ở đây chỉ nêu một số làn điệu tiêu biểu, để có cách nhìn.

1.1. Âm điệu c như một vocalise đứng làm nét *Lấy đuôi* cho làn điệu hát thơ dạng I. Đây là loại hát thơ cổ nhất mà tất cả các vùng đều dùng. Song ví dụ ở đây chỉ lấy ở làn điệu hát thơ "Lông tông" - xuôi theo cánh đồng huyện Mường La (vd7a) và Hát ru, làn điệu của huyện Yên Châu (vd7b)

Vd7



2. Âm điệu X và âm điệu C làm nét *Dạo đầu Láy đuôi* trong Hát thơ dạng loại II ở các huyện và dùng hư từ không giống nhau.

VD8 Điện Biên  Xum à ơi..... i.....	"lòng bản"  xong lai lơ ời! (láy đuôi)
VD9 Thuận Châu  Xum à ơi..... i.....	"lòng bản"  peng à ời
VD10 Mai Sơn  Hà ời dơ.....	"lòng bản"  ời dơ... dơ...
VD11 Yên Châu  Pi ời a ời.....	"lòng bản"  a ời!
VD12 Mường La M.M. = 90  Ay dơ!	"lòng bản"  xum a ời!

2. Nét dạo đầu láy đuôi của ngành Thái Trắng

VD13 Mường Lay  i ơ ăn nị.....	"lòng bản"  để nơ.
---	---

VD14 Quỳnh Nhai

a2 "lòng bản" Tưng chài ơi!

ơ.....

VD15 Phong Thổ

a2 "lòng bản" xum à ơi!

ì ơ la hời

Hai âm điệu A X trong làn điệu khóc ông ngoại được giới thiệu của vùng Thái trắng lấy làm điệu hát cúng gọi là làn điệu "xao xên". Làn điệu này chỉ được hát cúng trong lễ "Xên mừng" (cúng mừng) một năm một lần, về sau ra ngoài đời thường, trở thành tài sản chung. Ở đây hai âm điệu A chồng lên nhau hàm nét *Đạo đầu*.

Vd16

ĐẠO ĐẦU **LẤY ĐUÔI**

a *x*

LỜI THƠ Xên nàng ơi

ì đơ... ì đơ ì đơ... (39)

Điều thú vị là khi một âm điệu đã đi vào tiềm thức rồi như âm điệu C thì nó có thể phát ra cả khi gọi súc vật thả rông về cho ăn (vd17). Dưới đây là điệu gọi lợn mà các vùng Thái Tây Bắc Việt Nam đều dùng.

Vd17

c

ihơ ihơ ihơ ihơ ihơ

§13: NHỮNG LÀN ĐIỀU "LÒNG BẮN" TRONG DÂN CA

a) Như trên đã nói, hát thơ là một thể loại dân ca cổ truyền trong đó yếu tố âm nhạc nằm ở nét *dạo đầu* và *láy đuôi* còn phần giai điệu trong lời thơ, chỉ mang tính "lòng bản" - Tức là giai điệu âm nhạc không cố định, luôn thay đổi để phù hợp theo yêu cầu của mỗi lời thơ, cho nên mới gọi là "trở hát" và kèm theo trở 1, trở 2 v.v...

b) Trong sinh hoạt ca hát dân ca cổ truyền, dựa vào những yếu tố thể hiện của thể loại hát thơ, người ta có thể hát đối đáp kéo dài hàng đêm: Bằng những lời thơ có nội dung khác nhau hoặc những truyện thơ dài.

Chẳng hạn người Thái ở Tây Bắc theo làn điệu "*Khắp xai Peng*" (Hát dây tình) thì họ có thể hát hết cả một truyện thơ dài "*Tiến dặn người yêu*" (*Sóng chụ xôn xao*) của họ; hoặc ở người Việt (Kinh) theo làn điệu "*Hò Giã gạo*" của vùng Trị Thiên, hay điệu Hát ví của vùng Nghệ Tĩnh thì họ có thể hát hết cả Truyện Kiều của Nguyễn Du v.v... Và như vậy là sẽ có hàng trăm "trở hát", nhưng về sắc màu âm thanh của các "lòng bản" trong từng "trở hát" thì không thay đổi, vẫn là Tomal của một giọng điệu. Nếu cứ tiến hành ghi âm thành chữ nhạc thì sẽ có hàng tập sách nhưng trong đó chỉ có hai âm điệu mang tính cố định. Đó là nét *dạo đầu*, *láy đuôi* của làn điệu hát thơ (Vd 7, 8, 9...). Ngoài ra còn có loại làn điệu hát thơ thì chỉ có một âm điệu vừa làm nét *Dạo đầu*, vừa làm nét *Láy đuôi* (xô), như điệu "*Hò Giã gạo*" của vùng Trị Thiên v.v...

Vì những lẽ vừa nêu, nên bài viết này chỉ đưa ra một số

nét "lòng bản" đã ghi âm thành chữ nhạc, trong đó mỗi huyện lấy một ví dụ.

c) Sự thống nhất và dị biệt trong ba trường hợp: Nét *dạo đầu*, *láy đuôi* và "lòng bản" trong thể loại hát thơ dân ca ở các vùng của người Thái. Đó là thuộc phạm trù *bản chất* và *hiện tượng*. *Bản chất* tạo nên sắc thái đặc trưng, còn *hiện tượng* tạo nên vẻ phong phú đa dạng của các làn điệu dân ca.

e) Khi nói âm điệu x là nét *dạo đầu* trong hát thơ của ngành Thái Đen còn âm điệu a là nét *dạo đầu* trong hát thơ của ngành Thái Trắng. Đó là nhìn chung. Song về cá biệt thì ngành Thái Đen cũng lấy âm điệu a làm nét *dạo đầu* (Vd 12) và ngành Thái Trắng thì lấy âm điệu x làm nét *láy đuôi* (Vd 16). Đó là vì họ đều là người Thái và có chung âm điệu đặc trưng A và X.

h) Khi nói hát thơ là yếu tố của thơ giữ vai trò chính, không có nghĩa là tách khỏi yếu tố âm nhạc ở nét *dạo đầu* *láy đuôi*, mà chính âm hưởng của nét *dạo đầu* *láy đuôi* đã tạo nên khuôn hình cho "lòng bản" - Tức là âm điệu đặc trưng A, X còn xuất hiện trong "lòng bản" của trữ hát. Đó là sự phát triển bước đầu của các âm điệu đặc trưng.

Những bài bản đã ghi âm mà không có nét *dạo đầu* *láy đuôi* sẽ nằm trong hai trường hợp hoặc chỉ là ngâm thơ, hoặc là làn điệu chuẩn bị định hình thành một ca khúc (Vd 28). Trường hợp thứ hai trong dân ca Thái rất ít.

1. Những "lòng bản" của ngành Thái Đen

VD 18:

Làn điệu có nét đạo đầu âm điệu x

Yêu em

Điện Biên

Người hát: Lò Thị An

Ghi âm: D.Đ. Minh Sơn

Xum a ơi hi.. Chai ban đây là

chi ò dẹt xác cường phủ chai

ban đây Chụ chi ơ dẹt xác

cường mừng xong lại lơ ơ (Láy dưới)

Lời dịch: Không yêu được em, anh làm giặc giữa bản
Không lấy được em, anh làm loạn giữa mừng

Nhớ về Thuận Châu

Thuận Châu

Khấp báo xao

Thuận Châu

Người hát : Lương Thị Dốt
Ghi âm: Tô Ngọc Thanh

19

Nhịp vừa phải x

Musical score for 'Nhớ về Thuận Châu' (Remembering Thuận Châu). The score is written on six staves of music. The lyrics are: Xum à ơi... Xưa xứ mưa khuôn nhìn nháng đây đặc đặc đây kéo lý lĩt liêng... danh danh đây huôn ná tăng pán ten ná. Khàn bản co lóng du dam a pay ná lóng dú dam pà con đê Lả ơi peng à ơi!

20

Khấp báo xao

Mai Sơn

Ghi âm: CẨM TRỌNG

Musical score for 'Khấp báo xao' (Remembering Mai Sơn). The score is written on two staves of music. The lyrics are: Hà ơi ơi... Ta vển tốc tavenport ban chưa ẽ... Tà vển mưa tà vển bán thả lế ẽ. Ơi ơi... Ơi... (Thực ra nét lấy dưới này là âm điệu C)

Kháp Xai Peng

Huyền Muồng La

Người hát: Lò Thị Tung

Ghi âm: Tô Ngọc Thanh

M.M. ♩ = 90

Ây dớ! Mưa té châu, và nả, pên cón nằng muồng Tây
văn hủ co dẹt khỏ khỏn lai nẻ xừn ả ớn!
ấn nả và bầu dầy ténh ynoi, chu ảng
dệt hầy mùa kìn xằng cá dẫu nẻ nọ!

Trăng sáng đi chơi cánh đồng

Kháp loong rông - Muồng La

Ghi âm: Tô Ngọc Thanh

Nhịp tự do - Vọng phôi

Khay ngy chon... pha xiêng leo há má lầy leo toi xai
Đêm này trăng sáng ánh vàng chiếu lung linh bên bờ suối..
com đế pêng ớn Bươn hai é lè, khuôn há má
trên đồng cái trăng sáng ngời..... Tâm hồn em như bay theo bao
lên núi nần, lỏ má pêng ớn Tâm hủi khảm hủi khép leo há
lún sông vàng lán xa xu dáp, bay vùn lên bầu trời cao muôn ngàn
lầy leo toi xuôi lẹo lỏ
cánh vào rơi sáng xưa..
Pha xiêng leo há lầy lè lao cùn đế lỏm ớn
Giò nhe mụm mầu, kìa cánh rừng xa sương dưng buông
Bươn lỏm lầy lè mầu leo lỏ lả há ớn!
suông Núi ngàn dường như trôi trên biển sương trắng mầu.

Kháp Xai Pèng

Huyện Yên Châu

Người hát : Hoàng Thị Đào
Ghi âm : Tô Ngọc Thanh

M.M. $\text{♩} = 100$

Pi ưi a ưi! Ăn nị buom khẩu phác nhăng ọk, mon
 khẩu lóc nhăng xao năn lợ pi ưi a ưi! Xư nư
 xao hăm khẩu phá phứa bấu khản ma lợa lợa pi ưi! Nhinh a ưi!
 Vèn điêu khốp nững cánh khẩu cu nă ọc chụ chỉ dạt dăng xa xĩa lợ
 xái pèng a ưi! Khinh côm pheng chỉ thá dăng cườm.
 khọt phôm là minh nong chụ pèng xong xái ể pi ưi!

Hát ru - U lợc nờn

Yên Châu

Người hát : Quảng Thị Pàn
Ghi âm : Tô Ngọc Thanh

Chậm - nhịp tự do

LỜI THÁI Ư u ư nờn i ọt ọt nờn í ư ưi!
 LỜI DỊCH: Ru ru hời hời hời ru hời hời hời ru ru ru
 Lợc là xĩa nờn ư xăng lương cu ưi!
 Ngủ ngủ ngon con yêu con quý ru hời!

Ông Trọng lên đường

Làn điệu khắp xứ

Mường La

Người hát : Lương Văn Tiếng

Ghi âm và chủ thích: Tô Ngọc Thanh

Hơi nhanh

LỜI THÁI BẮT nị tri khi khan khữn^a au mừng ma^y khi

Xi báo nọi rẻo tội táng tin. Nghĩn quám nầu Nắng

Hoa lòi xằng. Nắng khảm mẩn quám ái lẳng

khặt bóng^y châu. Nớ vắn pên hót lịu ha

ngĩn xươg³ a nầu. Cháng bó châu ón^a

nọi au me mửa pua. Xín va hen bấu cựa ti vắn xin

tù. Dú va bun bấu^a mẩn ngon

phun tạ chá cón phương tun ơ!

Ghi chú: Trong lịch sử dựng nước và giữ nước, văn hóa các dân tộc Việt Nam đã hình thành những nét chung giao lưu với nhau. Trên đây là trích đoạn truyện thơ nôm Phạm Công - Cúc Hoa, do các nhà thơ dân gian Thái dịch ra tiếng Thái từ xưa và được nhân dân hát kể bằng các làn điệu dân ca Thái.

2. Những "lòng bản" của ngành Thái Trắng

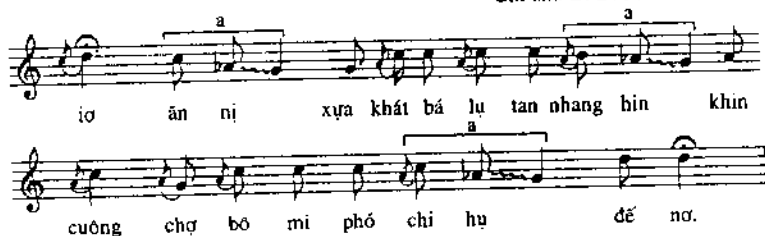
26

Khắp xai peng

Mường Lay

Người hát : Lò Thị Chận

Ghi âm: D. Đ. Minh Sơn



Lời dịch: Áo rách vai ai ai cũng thấy

Nỗi lòng cay đắng chẳng ai hay

Chớ quên con cá nhỏ

27

Khắp báo xao

Quỳnh Nhai

Người hát: Lò Thị La

Ghi âm: Tô Ngọc Thanh



Khắp Xai Peng*Phong Thổ*Người hát : Lò Thị Em
Ghi âm: D.Đ. Minh Sơn

I ơi ta hời xum xao khỏi kinh bỏ hạ chu
 và. Tịnh cần cần xum khỏi tỉnh ơi.
 Tịnh tỉnh ơi xum à ơi!

Làn điệu xao xên*(Hát tín ngưỡng vùng Thái trắng)*Người hát : Mo Khát
Ghi âm: D.Đ. Minh Sơn

Nhịp tự do - Chậm

29

i dơ ơ i dơ i dơ... Bà lưk tao
 bau bé dấy năng phuk năng sát xên năng ơi!
 i dơ ơ i dơ i dơ...
 Quen dết mạ phai đăm hy hai. Mạ cai tang
 non phá, xên năng ơi!



Lời dịch xem § 3

30

Inh Lả

Hát trong mùa

HÁT Inh lả ơi! Xong nang ơi!

ĐÀN TÍNH

Hót dọn mạ tung chày han lên. Xao chàng khôi lín

xong ham à. Inh lả ơi! Xong nang ơi!

§14. NHẬN XÉT TÍNH CHẤT CỦA CÁC LÀN ĐIỆU

Chúng tôi vừa nêu mười một làn điệu của các vùng, đó là những làn điệu tiêu biểu, đại diện cho một lối hát và một dạng cấu trúc.

Thứ nhất: Lối hát tín ngưỡng.

Thứ hai: Lối hát thơ cổ, âm nhạc ở nét Láy đuôi: Âm điệu C.

Thứ ba: Lối hát trữ tình.

Thứ bốn: Dạng làn điệu cơ sở cho những ca khúc định hình.

Tính chất âm nhạc của mỗi dạng làn điệu này đều khác nhau. Và điều đặc biệt, âm nhạc dân gian của người Thái ở trong tín ngưỡng hay ngoài dân gian đều có nhạc cụ đệm bè tông (vùng Thái đen đệm các sáo Pí, vùng Thái trắng đệm đàn Tính loại trung). Tuy nhiên ở vùng Thái đen hát cùng lễ nghi thì không có nhạc cụ đệm, mà đệm bằng tiếng gõ nhịp vào cái "tang loóng" hoặc đệm bằng chiêng trống như trong cúng mừng.

1. Tính chất của lối hát tín ngưỡng.

Đây là lối hát của "mo then" dùng để diễn đạt những tứ thơ trong tôn giáo. Tính chất âm nhạc trầm hùng, uy nghiêm, linh thiêng thần bí.

Giọng Hát Mo nam trầm, hoặc nam trung cất lên sang sảng, gây cho người nghe có cảm giác như tiếng vọng của ngàn xưa.

Ngoài lối "Khắp Mo" này còn phải kể thêm lối. "Khắp Một

Lao" (đàn ông) có nhạc cụ đệm, "Khắp Một Nhìn" (đàn bà) không có nhạc cụ đệm. Đây là lối sử dụng âm nhạc trong cúng chữa bệnh, gây cho con bệnh quan niệm mơ hồ về thế giới hư vô và sự sống, có điều kiện tự ám thị về những điều rủi ro của mình, an tâm rằng dù cuộc sống có đen đủi, gặp nhiều tai ương rồi cũng sẽ qua khỏi, sau khi làm đủ các thủ tục về tôn giáo và đã được nghe "Một" hát. Âm nhạc ở đây còn là tiếng ru lòng người chấp chờn tựa liều thuốc mê. Nó mang tính cảm thụ tín ngưỡng, làm người nghe phải sùng bái các điều tín, mà lành bệnh.

2. Lối hát thơ cổ

Tính chất âm nhạc nghe ai oán, giận hờn, buồn tủi, như muốn nói lên sự phũ phàng của tình yêu đôi lứa, niềm hạnh phúc gia đình bị mất mát, số phận hẩm hiu cay đắng của mỗi con người. Đây là giai điệu hát thơ được hình thành vào thời cổ xưa, khi con người khiếp sợ, bất lực trước những hiện tượng thần bí của thiên nhiên như: lụt bão, sấm rền, chớp giạt v.v...

Lối hát thơ này vùng nào cũng có. Chẳng hạn khi buồn, hoặc đi đâu về đêm khuya một mình, người ta ngâm ngợi vài câu thơ. Nhưng ở vùng Mường La, lối hát thơ này vẫn còn tồn tại phổ biến, tạo thành làn điệu "Khắp Lôông Tôông" (Đi trên cánh đồng).

3. Lối hát thơ trữ tình.

Đặc điểm của lối hát thơ trữ tình là có nét Đạo đầu Láy

đuôi - (Dạng loại II). Ở vùng Thái đen, một người hát nét Đạo đầu, tập thể hưởng ứng vượt đuôi. "Au chang" (xô) Sau đó người đơn ca chuyển sang lời thơ, khi vào nét Láy đuôi (âm điệu c) tập thể cũng vượt đuôi theo. Lối hát này làm cho nội dung của ý thơ thêm tươi mát, trong sáng và tính chất của âm nhạc vui nhộn hẳn lên. Lối hát này thường dùng trong tiệc rượu: làm nhà mới, đám cưới, hội hè. Nghĩa là chỗ đông người (Vd 18-19-20-21-22)

Khi đôi trai gái tự tình trong đêm khuya, cô gái hát, anh con trai đệm đàn theo bè tòng. Và khi đó phần nhạc cụ sẽ chịu trách nhiệm phần Đạo đầu Láy đuôi.

Hát thơ trữ tình của vùng Điện Biên nghe trong sáng, thiết tha, triu mến. Giọng hát của vùng Thuận Châu nghe thanh tao mềm mại, quyến luyến hoặc nghẹn ngào, gây cho người nghe những cảm xúc lạ thường. Làn điệu của vùng Mai Sơn khoan nhẹ, lời thơ rành rọt nên được người ta ví như những giọt nước tình cảm rơi từng giọt thấm vào tâm can. Làn điệu trữ tình của vùng Mường La nghe êm dịu, mượn mà, mượn vẻ buồn. Nó chưa thoát khỏi dạng hát thơ cổ. Vùng Yên Châu có nhạc cụ khèn bè đệm cho hát. Trong một làn điệu tưởng chừng như rất rối rắm vì tiếng khèn xen lẫn tiếng hát nhộn nhịp, chồng chéo lên nhau, nhưng càng nghe, ngay trong sự lộn xộn ấy lại càng toát lên một khối tình cảm đương diễn biến rất phức tạp. Song lời thơ vẫn nổi lên rất rõ ràng. Lối hát thơ trữ tình của vùng Thái trắng Hòa Bắc, giai điệu được đệm đàn tình tạo sự hài hoà trong âm thanh, làm cho nội dung lời thơ thêm trong sáng thiết

tha: Có lúc nghe náo nùng, day dứt, có lúc êm nhẹ như lướt thuyền trên sóng, dưới đêm trăng.

Tóm lại những làn điệu hát thơ của dân ca người Thái Tây Bắc là tiếng nói của một tâm hồn đầy xúc cảm trước thiên nhiên, môi trường sống và xã hội.

4. Dạng hát thơ đi vào định hình

Một làn điệu hát thơ đi vào định hình phải có ba yếu tố.

Thứ nhất: Phải thoát khỏi lối hát thơ tự do - Nghĩa là âm nhạc chỉ phối lời ca.

Thứ hai: Phải dứt ra khỏi nét Đạo đầu Láy đuôi.

Thứ ba: Khuôn nhịp và tiết phách phải đi vào ổn định theo chu kỳ. Tuy nhiên sự định hình thành một ca khúc có cấu trúc hoàn chỉnh thì phải có bàn tay của người chuyên nghiệp ghi âm và chỉnh lý ít nhiều. Đó là những bài *Táng txa*, *Inh Lả* hát trong mùa vừa nêu ở trên. Và nó thường lấy âm điệu quãng năm A^2 làm tính đặc trưng (vẫn có quãng hai non đi xuống phía dưới).

Loại làn điệu định hình này trong âm nhạc dân gian của người Thái không nhiều.

§15. SỰ RA ĐỜI CỦA TÊN GỌI LÀN ĐIỀU "KHẮP XAI PENG"

1) Khắp Xai peng là làn điệu hát giao duyên "Xai" là dây "Peng" là "tình" - Dây tình - "Xai Peng" của người Thái có thể ví như dây "Tơ hồng" của người Việt. Đó là sự cụ thể hoá về hai chất "tình khí": của Po Me - cái "tạo ra" người Thái, được biểu tượng bằng hai sợi dây (nhưng lại đứt ra

từng đoạn như con bún, mà xoắn xuýt, chực muốn bện vào nhau) như cuộn thừng, gọi là hoa văn "Xai Peng".

Đây là biểu tượng mang yếu tố tâm linh". Dây "rồng", dây "tiên" (nồi giống), dây bùa " " hô mệnh, dây của con tim, dây của tình cảm (Xai chạ xai peng) dây buộc trối trối tim của đôi lứa (Xai chạ kiệu, húa co nha mai). Người Thái trân trọng, yêu quý, gìn giữ và nâng niu "Xai Peng" thể hiện trên nhiều hình thái đa dạng và phong phú. Trước hết là việc đặt tên cho một dòng dân ca lớn của dân tộc gọi là Khắp "Xai peng" (Hát dây tình). Xai Peng là tiếng hát đầu của miệng, vang lên mọi lúc, mọi nơi của cả người già và lớp trẻ; và là cơ sở của nền âm nhạc dân gian của họ.

Thứ hai, hoa văn - Xai Peng là hoa văn thổ cẩm trang trí trên những đồ dùng, vật dụng của cuộc sống như: Trên mép chăn, riềm gối, đồ đan lát, đồ gỗ và trang trí trong nhà ở như: Trên nóc đỡ, trên cửa chính, cửa sổ v. v... Nhưng đặc biệt và hay được nhắc đến đó là hoa văn - Xai Peng thêu trên khăn piêu đội đầu của phụ nữ Thái mang đầy đủ ý nghĩa và bản chất sâu xa của nó tức là hoa văn cuộn thừng trên mặt trống đồng ⁽¹⁴⁾.

Ý nghĩa của dây tình - Xai Peng là: móc nối, đan xen, trao đổi tình cảm, nhưng không hoà đồng giữa hai "chất" (trai gái). Ý niệm này được truyền kỳ trong tâm thức từng thế hệ của người Thái đến ngày nay, thể hiện ra trong các trạng thái của đời sống. Trong đám cưới, khi cô dâu chú rể đang quì trước mặt bà mối - bà mối hai tay cầm hai vật kỉ niệm rồi chéo hai tay thành hình chữ (X) tay nọ trao vật cho chú

rể, tay kia trao vật cho cô dâu. Đó là biểu tượng xoắn xuýt của dây tình "xai peng".

Ở người Việt trong lễ kết hôn, chữ cái tên cô dâu và chú rể viết "lồng" vào nhau làm biểu tượng trang trí. Đó là tâm thức về dây "Tơ Hồng" của họ. Kiểu chữ viết "lồng" này của người Việt phải chăng tiềm tàng tình "vật chất" hơn chữ "Song Hỷ".

Với người Thái, khăn piêu có dây tình - Xai Peng khi trao tặng cho bạn gái cùng hoặc khác dân tộc là sự trao đổi tình cảm: Con người tôi luôn luôn trong tâm tưởng của bạn và ngược lại, hình ảnh của bạn như chiếc khăn piêu luôn luôn bên tôi.

Dây tình - Xai Peng thêu trên khăn piêu đội đầu của cô gái luôn được nâng niu, như gìn giữ niềm trung trinh, tình yêu chung thủy của lứa đôi.

Cô gái Thái đội khăn piêu trên đầu càng xinh duyên thêm và dây tình - "Xai Peng" là chiếc "bùa" của tình yêu, như chất "men" say, luôn tạo cho nàng rạo rực, nghĩ đến lời hẹn ước với bạn tình.

Do tính chất của dây tình - Xai Peng trên khăn piêu mà chàng trai "đa tình" người Khơ Mú, khi nhặt được chiếc khăn, đã xúc cảm làm bài hát (dân ca) ngợi ca, gửi tình theo gió, may ra được người đẹp nhòm ngó đến. Tuy nhiên trên khăn piêu còn có một số hoa văn khác nữa như: "Kút Piêu" và "Taleo" nhưng đó chỉ là biểu thức của dây tình "Xai Peng" mà thôi. Lời hát rằng: (Phỏng dịch của nhạc sĩ Doãn Nho).

Nghe con chim cúc cu

Kìa nó hót lên một câu rằng:

Có một nàng ở trong rừng

...

Thôi người đừng tìm trong rừng nát hoa rừng

Khăn Piêu đây.

Khăn Piêu đây, thêu chỉ hồng

Theo gió cuốn bay về đây vương trên cây

Oi chị ơi! Tới đây nhận chiếc khăn đẹp này

...

Có phải chiếc khăn đây làm mối

Nối duyên nhau thời tôi chờ...!

Chiếc khăn Piêu của cô gái Thái đi rừng đánh rơi, chàng trai Khơ mú nhặt được, thấy khăn đẹp... và chắc rằng chủ nhân của nó cũng đẹp. Anh rạo rức như Kim Trọng bắt được "chiếc thoa" của nàng Kiều. (Truyện Kiều của Nguyễn Du).

Lời thơ bộc bệch, và âm hưởng của bài hát, rộn ràng chẳng khác gì bài Lý ngựa ô "để đón nàng về dinh" của anh con trai người Việt.

Dây tình - "Xai Peng" thêu trên khăn Piêu, để cô gái đội lên đầu cất giữ, đó là biểu tượng của hai người: Tình yêu nồng nàn và sự sống sôi động như hai sợi dây tình quấn quít "bện" lấy nhau mãi mãi, như đôi sam ôm nhau không bao giờ rời, cho đến khi tuổi già, xế bóng, khi qua đời là dây tình "Xai Peng" mới chia lìa. Khăn Piêu được cắt làm đôi, mỗi người một nửa, đặt vào quan tài, gói lên đầu, đem theo sang bên kia. Nếu cụ bà đi trước thì cắt một nửa mang đi, còn

một nửa kia để lại cho cụ ông. Phong tục này, ngày nay vẫn còn nguyên ý nghĩa của nó. Đó là ý nghĩa của sự ra đời của một dòng dân ca có tên là làn điệu "Xai Peng" cơ sở của nền âm nhạc dân gian của người Thái ở Tây Bắc.

2 Tục chọc sào "xác xan"

Người Thái đến tuổi yêu đương, trong giai đoạn tìm hiểu, ban đêm có tục "chọc sào" gọi bạn *tình* hóm hỉnh: Con trai đứng dưới gầm nhà sàn, cầm que chọc nhẹ lên chỗ đệm cô gái nằm - tín hiệu ước lệ, để gọi bạn gái ra hát tình tự. Nhưng bậc cha mẹ về già, đêm đêm nghe điệu *Khắp Xai Peng* của tục "chọc sào" cũng bồi hồi nhớ lại cái thuở xa xưa... và thầm mong cho con trẻ chọn được bạn tình vừa ý.

Hàng năm, sau mùa gặt hái xong, khoảng tháng 11 âm lịch, đêm xuống trời se lạnh, các nhà đi ngủ sớm. Những chàng trai đã đến tuổi "Ài" tập trung lại đầu bản đốt lửa, thay nhau thổi sáo Pí Pặp và hát lời gọi bạn tình. Tiếng sáo trầm bổng hoà cùng lời ca yêu đương, bay vào bản, đến từng nhà, báo hiệu mùa yêu đương với tục "chọc sào" đã đến.

Theo làn điệu Khắp Kai Peng:

Dồi cao đã thành từng nương bông

Ngọn núi nào cũng có bia dựng

Em tưởng rằng em cao hơn cả

Anh còn có thang đến tận trời.

Hoặc:

Không yêu được em

Anh làm giặc giữa bản
Không lấy được nàng
Anh làm loạn giữa ruộng.
(Xem giai điệu Vd18)

Đã biết đó là những lời khoa trương, nhưng không thể kềm phần kiên quyết, những cô gái đến tuổi "Ý" nghe mà rạo rực đợi trông. Sau đó, các chàng trai, số ở lại tiếp tục hát, số phân nhau toả vào bản, đến nhà có bạn gái *noong sao*, đứng dưới gầm sàn, cầm que chọc nhẹ lên chỗ đệm cô gái nằm - nếu không may chọc nhầm sang chỗ đệm bà mẹ thì mẹ nói: *Nó nằm bên kia*. Đợi cái "cớ" ấy là cô gái dậy vén màn, nhẹ đến mở cửa, ra với bạn tình.

Những đêm đầu, phần nhiều là con trai thay nhau thổi sáo và hát ngợi ca bạn gái.

Yêu ngón tay thon lá hành
Đuôi mắt đẹp dài như lá trầu xanh
Anh yêu em lời ước nguyện mãi nhớ
Nhớ khăng khăng tình son sắt đôi ta

Hoặc:

Em chớ tham đầy bồ bông nén
Không vì vàng bạc chất kín hòm
Người xấu (bụng) vàng bạc như sắt rỉ
đồng vụn.

Chẳng bằng được ta: Mai vác dao đeo
làm nên tất cả.

Hội "chọc sần" đến khuya mới tan cuộc, ai về nhà nấy, hẹn hôm sau.

Những đêm tiếp theo, thể thức *chọc sần* vẫn diễn ra, nhưng cuộc hát chung được rút ngắn dần lại. Những đôi bước đầu đã hợp ý thì tách ra. Cô gái đưa bạn trai về nhà mình, ngồi đầu hè, đốt lửa: Trai thổi sáo Pi Pặp, gái hát lời tự tình. Những nhà ở cạnh đều nghe và nếu có mười đôi ở mười nhà thì cả bản đều được nghe hát.

- Nếu tình em xa, tình anh quấn lại
Cuộn nhau như tơ vàng Mường Chiến^(*)
Cuộn nhau như Cây si cuốn thân đa
Quý nhau như quý mạ non kiếm từ xa

- Lời hẹn em để trên khăn Piêu
Lời dặn em cài trước áo ngực
Lời thắm em cài trên mái tóc
Cài mái tóc e sợ rơi
Anh trao tình thương em cất trong lòng.

- Đã yêu nước ngập đầu không sợ
Đã hẹn hồ chấn lối vẫn đi tìm

- Mẹ cài cửa "sần" em mở cửa "quản"
Cha cài cửa "quản" em sẽ mở cửa "sia"

v.v...

(*)Trên một địa danh

Cảnh trời Tây bắc những đêm trăng, trăng sáng toả màu xanh bạc, tiếng sáo diu dặt dìu non hoà cùng lời ca yêu thương say đắm, nâng hồn lửa đôi vào cõi mộng. Càng về khuya, bản làng càng yên ắng, tình lửa đôi càng đắm đuối lơ lửng chơi vơi của phút huy hoàng thánh thiện: Nhịp sáo Pi xáo động, dồn dập, reo rất, lúc vút lên cao như hoà vào mây xanh sương bạc trên đỉnh núi, lúc lượn xuống thấp, thấp hơn vực suối, thăm thẳm tận đáy lòng người.

Giai điệu của nhịp sáo Pi Páp ở đây, dù là vút lên cao hay lượn xuống thấp, đều bám vào âm điệu A - X - C. Âm điệu C làm nét *Láy đuôi*, còn âm điệu A và X làm hạt nhân của giai điệu. Như nét *Đạo đầu* vd16 và vd27 thì hai âm điệu A chồng lên nhau.

Tiến trình của tục "chọc sần" chỉ chấm dứt khi từng đôi, từng đôi đã đi vào ổn định. Tiếp đến là việc tiến hành chạm ngõ, anh con trai đến ở rể "lụ khươi". Trong thời gian ở rể "lụ Khươi" phải nằm ngoài "quản" để còn thử thách công việc làm ăn và sự hoà hợp với bên nhà gái. Sau một vụ làm nương, một vụ làm mùa: cày bừa, mương phai đều đạt, thì thời gian thử thách đã xong. Tiến hành lễ ăn hỏi "chung chần" bước vào thời kỳ ở rể chính thức.

Việc tìm hiểu tác thành lửa đôi của người Thái diễn ra ở ba địa điểm đó là : Tục "chọc sần", hát "*Hạn khướng*" và hội "*Ném còn*" ngày xuân. Nhưng tục "chọc sần" phải chăng là có sớm hơn cả và sôi nổi là ở vùng Điện Biên mà đến năm 1958 vẫn còn diễn ra lần cuối.

§16. ĐIỀU NHẠC MÚA CÚNG MƯỜNG

VD 31:



Múa cúng Mường

1. Ở điệu nhạc múa này cũng thấy có hai âm điệu a, x và có quãng hai nhân xuống, nhấn lên là nhắc lại quãng hai non ban đầu ở ví dụ 1.

Nhạc múa là phần minh hoạ cho múa, do đó nó cũng phong phú như kho tàng múa Thái.

Múa Thái được đông đảo người xem trong nước yêu thích như múa nón, múa quạt, múa khăn... vì thế giới nghiên cứu múa muốn tìm xuất xứ về tính đặc trưng của nó. Đó là động tác "*nhún gối chân phải, rồi kéo sệt bàn chân về đằng sau*".

Trong hội nghị múa Thái năm 1967 do Phòng nghiên cứu văn hoá dân gian của Sở Văn hoá khu Tây Bắc tổ chức, Đinh Chanh - cán bộ nghiên cứu múa của Sở Văn hoá đọc báo cáo, cho rằng: Động tác "*nhún gối phải, kéo sệt bàn chân về phía sau*" là do người Thái đi trên nhà sàn, mặt sàn lát bằng liếp tre nên có bước đi nhún nhảy, dong đưa mà có.

Thứ hai, trong bộ phim "Lai Châu mùa gặt" của nhà văn Mạc Phi đạo diễn, có đoạn quay cận cảnh: Trên cánh đồng vừa gặt xong, đứng bên đồng lúa, hai cô gái Thái - chân phải đá tung thóc lên đằng trước, hai tay cầm chiếc quạt to như chiếc nón quạt, điệu bộ dong đưa, nhún nhảy... Phải chăng

tác giả muốn ngụ ý nói - từ trong lao động mà có động tác múa Thái.

Thứ ba, nhà nghiên cứu múa của Viện nhạc múa Phạm Hùng Thoan có lần nói với tôi: "Múa Thái xuất hiện khoảng năm 1925 trở đi là do người Pháp đưa các điệu múa cổ điển của họ vào, như van, tăng gô... nên người Thái bắt chước mà có động tác nhún gối phải, kéo sệt bàn chân phải về đằng sau.

Ý kiến này của nhà nghiên cứu múa Phạm Hùng Thoan đã được một đơn vị nghệ thuật áp dụng múa Thái mang tính chất val. Song những kiến giải đó, đều mang tính ngụy biện, chưa tìm ra điều cần tìm của vấn đề đặt ra.

Vậy để góp phần nghiên cứu vấn đề trên, người viết bài này xin nêu lên một ý kiến rằng: Nét đặc trưng múa Thái xuất hiện từ trong tín ngưỡng. Bởi lẽ năm 1957 tôi được chứng kiến điệu múa minh hoạ trong lễ "xên mừng" (cúng mừng" tại đền Bản Phủ, huyện Điện Biên. Hồi đó điệu múa cúng hát cúng ấy đối với tôi là quá lạ lùng, nên sau đó tôi đã hỏi thầy mo vừa hành lễ xong bước ra, ông nói: "*Xê mạ hộp xác*" (múa ngựa đánh giặc)^(*)

Trong lễ cúng mừng hàng năm trước khi vào vụ cày cấy - tháng Giêng của Thái, khoảng tháng 7 âm lịch. Lễ cúng kéo dài ba ngày ba đêm, dân toàn mừng về dự: mổ trâu, giết lợn, kẻ ăn, người múa, nhóm hát, chiêng trống xao động núi rừng... Và chỉ ở lễ *xên mừng* này, lời cúng của thầy mo

(*) Tư liệu sưu tầm điển dã của chúng tôi, tháng 7 năm 1957 tại huyện Điện Biên.

mới được trích trong tác phẩm anh hùng ca "Táy pú xác" (Đời chinh chiến của ông cha) có đoạn như sau

Bả lụk Táo bấu hể đẫy nằng fuk nằng sát

Chẳng bấu đẫy nằng fuk nằng sát

Quén dết mạ fải dân hỹ hải

Mạ cai tãng nôn pá

Mạ hộp xóc bấu đẫy dú đại

Mạ dú đại chẫu môm.

(Con nhà Táo chưa có cót có chiếu để ngồi^(*))

Vậy, chưa nên ngồi trên cót trên chiếu

Hãy lên ngựa rong ruổi núi đá trập trùng

Khi qua đường khi ngủ rừng

Ngựa chiến không được ở yên

Ngựa ở yên nó rầu^(**))

Đây là đoạn nói về cuộc đời trận mạc của ông cha dòng Táo (lãnh chúa) và được ví như sự dũng mãnh kiên trì của con ngựa, "không được ở yên", "Ngựa ở yên nó rầu". Khi hát cúng xong đoạn lời này, thầy mo múa cúng động tác con ngựa để mình hóa.

Ta đã biết ngựa chiến khi gặp địch thủ: môm hí, chân phải dậm dậm xuống đất, rồi lấy móng gạt gạt nhẹ về đằng sau, đôi khi hai vó trước còn nhấc lên cao như thách dọa đối phương. Để minh họa lại các động tác ấy, thầy mo tuần tự

(*) "Chưa chiếu để ngồi" ý là chưa có đất ở, có dân cảm quân. Nên phải, đi tìm đất mới.

(**) Tư liệu do Cẩm Trọng dịch và cung cấp.

làm những việc như sau - Thứ nhất, tay phải cầm thập đốc kiếm, tay trái nâng lưỡi kiếm lên cao ngang ngực: chao qua chao lại. Thứ hai, đồng thời khi bắt đầu múa, nhấc cao bàn chân phải lên khoảng 20 phân và đập xuống đất hai cái "xạp xạp" rồi *"nhún gối gặt nhẹ bàn chân về đằng sau"*

Động tác dập dập chân, rồi gặt gặt nhẹ móng về đằng sau là thể hiện khí phách "kiêu hùng" của con ngựa chiến khi gặp đối thủ. Do đó động tác "kiêu hùng" này được lấy làm hạt nhân chính trong điệu múa cồng ấy: đi qua phải tiến lên, đi qua trái, lùi xuống. Mỗi tuyến đi như vậy cứ hai bước thì lại *nhún gối phải, gặt nhẹ bàn chân kéo xệt về đằng sau*. Toàn bộ không khí của điệu múa cồng ấy là nhằm diễn tả lại trận đánh của thời cổ xưa. Và động tác múa nhún gối phải, gặt nhẹ bàn chân về đằng sau là yếu tố chính, do đó nó còn tạo thành một mô típ mang tính đặc trưng trong các điệu múa cồng của lễ *xên mừng* này.

Như phần đầu đã nói, từ năm 1957 trở về trước hàng năm người Thái có Lễ cồng mừng lớn nhất kéo dài ba ngày ba đêm. Về nội dung, diễn biến của các sự kiện thì nhiều và đều lấy trong tác phẩm anh hùng ca "đời chinh chiến của ông cha", song chỉ những sự kiện chính thì được múa cồng minh họa. Chẳng hạn sự kiện đoàn quân đẩy thuyền vượt thác đưa người và ngựa qua sông - gọi là múa "nhum hua", hoặc múa cồng lễ tang các tướng soái gọi là múa "Châu Pò"...

Từ động tác múa cồng minh họa lại động tác của con ngựa chiến, mà các vị chủ soái lại được ví như sự dũng mãnh của con ngựa chiến. Do đó, các động tác "kiêu hùng" này được nhắc đi nhắc lại là biểu tượng của các trận huyết chiến. Và

đến đây những động tác hoạt động của con ngựa đã được tâm hồn "nghệ sĩ" của thầy *mo mường* nâng lên thành những động tác múa mang tính nghệ thuật, và còn được phủ thêm một lớp sương mờ huyền thoại về các sự tích xa xưa, trong tác phẩm cổ văn anh hùng ca "Táy Pú Xắc"; song, một năm nó chỉ được diễn lại một lần. Tuy vậy, mô típ múa này đã được đội ngũ *mo then* cấp dưới (Bản) học lại dùng trong các điệu múa cúng hàng ngày (không liên quan gì đến con ngựa). Đó là công việc thường nhật trong múa cúng, hát cúng của người Thái Tây Bắc.

Vào khoảng năm 1920 ở huyện Phong Thổ tỉnh Lai Châu có một thầy *mo mường* (mo đứng đầu mường) là Lường Văn Chứa, thường gọi là "Then Chứa" đã lấy các điệu múa trong lễ cúng "kin lầu nó" "kin pang then" mà sắp xếp lại rồi dựng cho đội múa của viên tri châu huyện Phong Thổ. Vài năm sau các huyện khác của tỉnh Lai Châu cử người lên PhongThổ học, về dựng cho đội múa của huyện mình. Và khoảng năm 1925 đã có cuộc hội diễn đầu tiên tại huyện Mường Lay, thủ phủ của vua xứ Thái Đèo Văn Long. Ngành nghệ thuật múa truyền thống của người Thái đi vào bước phát triển rực rỡ từ đây (*).

Năm 1970 trong đợt sưu tầm tập trung các nghệ nhân của tỉnh Lai Châu, để toạ đàm thẩm định lại một số vấn đề, trong đó có việc minh hoạ lại điệu múa con ngựa trong lễ "Xên mường". Tuy nhiên chỉ còn hai cụ múa được, đó là Mo Deng 90 tuổi đã từng phục vụ trong nhà vua xứ Thái Đèo

(*) Tư liệu của phòng văn nghệ, sở văn hóa tỉnh Lai Châu. Bản đánh máy.

Văn Long và Mo Khát 72 tuổi đã từng phục vụ trong nhà viên tri châu huyện Mường Lay.

Mo Deng nói đại ý: Những động tác múa kiểu nhún gối phải, kéo sệt bàn chân về đằng sau là động tác múa cúng minh hoạ lại con ngựa chiến trong lễ "Xên Mường, một năm một lần. Nhưng những động tác này cũng được mo các bản làm theo trong các điệu múa cúng khác, song chẳng ai để ý là nó xuất xứ từ đâu. Và rồi ông Then Chứa giỏi múa mới làm ra các điệu múa cho đội múa Phong Thổ. Các mo có cả các huyện Thái Đen và Thái Trắng có mặt trong hội nghị đều nhất trí theo ý kiến của Mo Deng.

Tại hội nghị múa Thái năm 1967 có nhiều bản tham luận đã đề cập đến công lao của Then Chứa đối với ngành múa Thái Tây Bắc. Tổng kết hội nghị, nhà nghiên cứu văn hoá Thái, giám đốc Sở văn hoá khu Tây Bắc Cẩm Biều khẳng định lại lần nữa công lao của Then Chứa và đề nghị ngành múa khu Tây Bắc, trực tiếp là tỉnh Lai Châu có biện pháp khôi phục lại thân thế sự nghiệp của Then Chứa. Nhưng những năm tháng sau đó, đất nước có chiến tranh, bản làng còn bận đưa người ra mặt trận, nên công việc nghiên cứu tưởng nhớ đến công lao của các nhà văn hoá chưa có điều kiện, và lâu rồi nay vẫn chưa làm được.

Để thấy rõ điều này cũng cần nói thêm về tác dụng của con ngựa trong trận mạc và trong thần thoại của các bộ tộc.

Chiến tranh ngày xưa thì ngựa được coi như một cỗ "chiến xa" lợi hại. Chẳng hạn ở người Kinh có chuyện ngựa Thánh Gióng và trong hội Gióng cũng có động tác múa minh hoạ ngựa ông Gióng theo nhịp trống chồm vó lao lên phía trước

và ông Gióng nhổ tre ngà quật vào mặt giặc Ân. Ở người Hmông trong cúng tế thầy mo, cũng dùng lưỡi làm tiếng phì của con ngựa (cho hai môi gần sát lại, lấy lưỡi chặn hơi, trong đó ngực dồn hơi mạnh, đầu lưỡi sẽ bật lên, bật xuống tạo thành tiếng phì, rung của ngựa). Hoặc ở vùng Trung Á - xứ sở của người đi ngựa và kiểu *rùng bom* của con ngựa cũng được họ đưa vào sa man giáo của vùng đó rồi sau lan ra ngoài dân gian. Đó là động tác múa, "lắc đầu", "rung cổ" - yếu tố đặc trưng trong múa của vùng Trung Á.

Trong điệu múa nhạc của người Thái có bốn nữ bốn nam. Nam cầm đàn tính, nữ mỗi tay đeo chùm quả nhạc ở ngón giữa. Nữ ra múa trước, mỗi bên cánh gà đứng hai nam. Khi nam chuẩn bị ra thì co chân phải dậm dậm hai cái "xạp xạp" (như con ngựa thụt dậm chân khi gặp địch thủ) rồi lao ra múa với nữ. nếu nhìn tĩnh thì sẽ thấy, bốn nam khi thì theo từng đôi xáp mạnh, đảo qua đảo lại cây đàn tính như con ngựa đực, quần nhau trong tiếng quả nhạc (trên đôi tay các cô gái) rộn ràng giục giã; khi thì toả ra, mỗi con về với mỗi ngựa cái: nhịp múa trở nên dịu dàng ve vuốt như từng ngựa cái đang chăm sóc từng ngựa đực sau trận ác chiến. Ở điệu múa này, tốp nam diễn tả động tác co chân dậm xuống hai cái "xạp xạp" của con ngựa đực khi gặp địch thủ, tốp nữ diễn tả động tác "*Nhún gối kéo sệt bàn chân phải về đằng sau*".

Như vậy điệu múa minh hoạ "Mạ hộp xác" (ngựa đánh giặc), của thầy *mo muông* (mo đứng đầu muông) trong lễ cúng *muông* là có hai động tác. Thứ nhất chân phải nhấc lên và đập xuống hai cái "xạp xạp" ứng với hai phách mạnh của

hai nhịp nhạc đầu. Thứ hai chân phải bước lên nửa bước, nhún gối, rồi kéo sệt nhẹ bàn chân về đằng sau.

Đó là hai động tác chính của điệu múa cúng trong lễ *xên mừng*, khi nó trở về đời thường được thể hiện trong điệu múa nhạc như trên đã phân tích. Còn lại các điệu múa khác không có nam, chỉ có nữ thì chỉ dùng động tác nhún gối kéo sệt bàn chân phải về đằng sau, và khi cần thì nữ cũng dậm dậm chân.

Việc người Thái dùng chùm quả nhạc giữ nhịp trong múa, trong đệm cho hát là từ cơ sở dùng quả nhạc ở trong điệu múa thể hiện con ngựa này.

Người nghiên cứu âm nhạc là nghiên cứu tổng thể nguyên hợp folklore do đó mà có bài viết này.

Chương V

CÁC TỔ HỢP ÂM ĐIỀU ĐẶC TRƯNG

§17. Các âm điệu phát triển theo quy luật "phức điệu"

1. Nói âm điệu đặc trưng là nói quãng, cũng như nói âm nhạc là nói quãng (theo nghĩa hẹp). Bởi vì giai điệu, hoà thành, phối khí, xướng âm v.v... đều tính quãng. Trong chính thể của một tác phẩm âm nhạc, các quãng đều phải tuân theo chỉ số của những quy luật phát triển nhất định; nói rộng ra, trong từng làn điệu dân ca cũng nằm trong chỉ số phát triển của quy luật này.

Điều đó ngay từ thời Pythagore, nhà bác học người Hy Lạp cổ đại (571 - 497 tr CN) đã nghiên cứu dân ca và ông thấy rằng: *"Tất cả các quãng của âm nhạc đều tuân theo những hệ thức lượng hữu tỷ đơn giản nhất"*⁽¹⁵⁾ Pythagore là nhà toán học, nên ông giải thích về sự phát triển của âm nhạc theo Phương trình toán học.

Đến Johann Sebastian Bach (1685-1750), nhạc sĩ người Đức, đã dùng lý thuyết gọi là *Phức điệu* để mô hình hoá các chỉ số phát triển phức tạp của âm nhạc chuyên nghiệp. Nói cách khác, đó là phương pháp nghiên cứu về mối quan hệ giữa các chỉ số phát triển của các tuyến trong từng "J.V" của âm nhạc Phức điệu.

Thực ra *Phức điệu cũng là Toán học* - Hai cách đi đến đích của một vấn đề. Đó là những phương pháp nghiên cứu

về mối quan hệ tương quan đối xứng giữa các quãng trong từng tuyến của tác phẩm âm nhạc nói chung và trong sự phát triển để xây dựng từng giai điệu dân ca nói riêng.

Vì thế, ở công trình nghiên cứu âm nhạc dân gian này, chúng tôi áp dụng lý thuyết Phức điệu để quy nạp và mô hình hoá các âm điệu thành từng tổ hợp trong đó các âm điệu được ký hiệu bằng chữ cái A, B, X, Y... là để dễ bề nhận diện. Và khi đã nhận diện được hình thức, cấu trúc của từng âm điệu rồi sau đó mới chứng minh chúng trong từng làn điệu dân ca

2. Để có được một hệ thống các âm điệu đặc trưng, âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc đã phải trải qua các giai đoạn với những diễn biến như sau:

Bước thứ nhất: Chỉ là kiểu đọc thơ và sau mỗi khổ thơ có sự ngâm ngợi. Đó là nét láy đuôi âm điệu C.

Bước thứ hai: Trước khi vào đọc thơ, có nét dạo đầu bằng một trong hai âm điệu: A hoặc X, trong đó âm điệu A mang tính đặc trưng chính cho nên nó và âm điệu X luôn đi bên nhau làm cơ sở "lòng bản" cho lời thơ hướng vào đó mà hát.

Bước thứ ba: hai âm điệu A và X "định hình" vào giữa "lòng bản". Đó là giai đoạn bước đầu âm nhạc có tính chi phối lời ca, hoặc lời ca dựa vào các âm điệu mà hát.

Bước thứ tư: Từ đây trở đi là thời kỳ phát triển thêm âm điệu mới để hình thành bài dân ca hoàn chỉnh.

§18. TỔ HỢP ÂM ĐIỆU BỐN

1. Âm điệu bốn là âm điệu gồm ba âm, xây dựng trên một quãng bốn đúng, tính từ hai bậc âm ngoài cùng của đường âm. (như âm điệu A - B)

Tên gọi các âm điệu: âm điệu A đường âm đi xuống, âm điệu B đường âm đi lên, âm điệu X đường âm gãy lên, âm điệu Y đường âm gãy xuống.

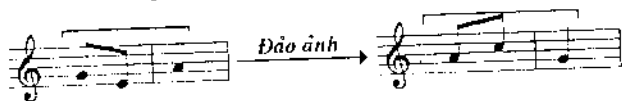
2. Như trên đã nói, khi hai âm điệu A và X theo lời thơ định hình vào giữa "lòng bản" và phát triển thành âm điệu mới. Như vậy, đến đây họ đã tạo ra được bốn âm điệu A, B, X, Y. Nghĩa là hai âm điệu A và X đã sinh ra thêm 2 âm điệu nữa, bằng sự đảo ảnh của nó. Rằng đảo ảnh của âm điệu A đường âm đi xuống thành âm điệu B đường âm đi lên, và đảo ảnh của âm điệu bốn gãy lên X thành âm điệu bốn gãy xuống Y. Ta có sơ đồ sau:

Ví dụ 32

32



Phát triển →



Khi nghe hát nếu để ý sẽ thấy rất rõ bốn âm điệu này. Trong đó âm điệu A là hạt nhân chính - ba âm điệu X - B - Y xoay quanh âm điệu A. Tuy nhiên không phải trong một làn điệu là có đủ bốn âm điệu này.

3. Sự hình thành âm điệu mới

Bốn âm điệu A-B-X-Y trên đường phát triển để xây dựng "lòng bản" cho làn điệu mới đã thể hiện đầy đủ ưu thế của mình bởi vai trò âm điệu đặc trưng mà tầm quan trọng của mỗi đường âm đã được xếp thứ tự. Vì thế ngoài sự phát triển phong phú tự nó, mỗi đường âm còn sinh ra một âm điệu mới. Âm điệu mới đó là bước đi giạt lùi của bốn âm điệu chính, cho nên mỗi âm điệu đi giạt lùi này được mang ký hiệu của âm điệu chính đó và thêm dấu phẩy bên cạnh, như A' - B' - X' - Y', và được gọi là các âm điệu bốn đi giạt lùi (xem ví dụ 31). Thực tế trong làn điệu thì sự xuất hiện của các âm điệu là không quy định thứ tự. Bởi vì những âm điệu này đã thấm vào tình cảm của họ (nghệ nhân). Ví dụ, làn điệu "Khắp xứ báo xao" của vùng Mường Lay sau đây, âm điệu A xuất hiện đầu "lòng bản".

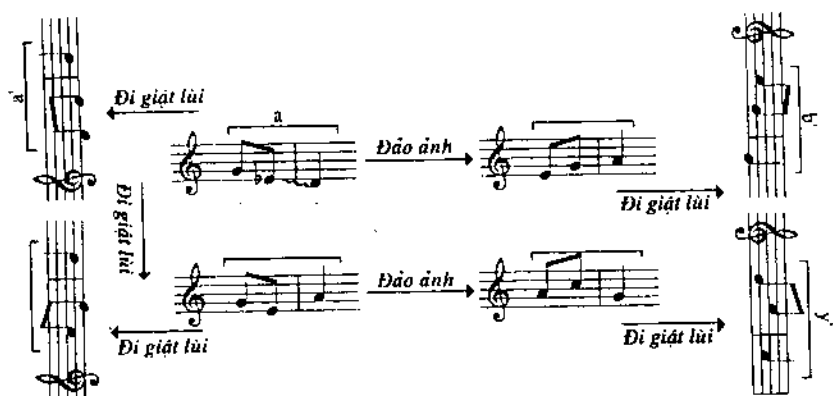
Ví dụ 33

ĐẠO ĐẦU

lơ ăn nị... 2 Khôi Mường Lay pay lín Điện Biên
(Tối ở Mường Lay đi chơi Điện Biên)

4. Tổ hợp âm điệu bốn dây đủ gồm tám âm điệu

Ví dụ 34



5. Nhận xét tổ hợp âm điệu bốn

Ở tổ hợp âm điệu bốn này có tám âm điệu thì có hai âm điệu mang tính đặc trưng hơn cả - đó là âm điệu bốn A đi xuống và âm điệu X đường âm gây lên.

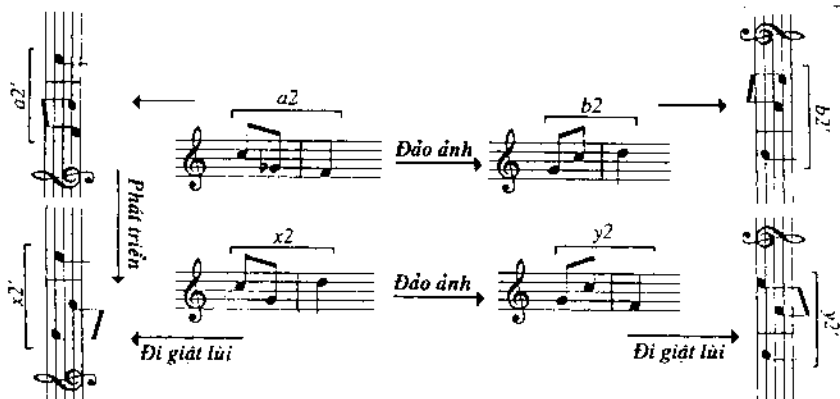
Trong làn điệu, âm điệu A được sử dụng khoảng 40% khi nó đứng làm nét dạo đầu, và như vậy mặc nhiên nó là chủ đề của làn điệu đó. Âm điệu X được sử dụng khoảng 20%. Âm điệu B đường âm đi lên được sử dụng khoảng 5%. Âm điệu Y đường âm gây xuống khoảng 5%. Ngoài ra, trong bốn âm điệu đi giắt lùi A', B', X', Y' thì âm điệu A' được sử dụng khoảng 10%, âm điệu X' được sử dụng khoảng 5% trong làn điệu, và các âm điệu khác được sử dụng khoảng dưới 2%.

§19. TỔ HỢP ÂM ĐIỆU NĂM

Nếu như ở hệ thống âm điệu bốn, có bốn âm điệu chính và bốn âm điệu là bước đi giạt lùi của bốn âm điệu chính đó, thì ở hệ thống âm điệu năm cũng có bốn âm điệu chính và bốn âm điệu là bước đi giạt lùi của bốn âm điệu năm chính đó. Bốn âm điệu năm chính là âm điệu năm - đường âm đi xuống, âm điệu năm - đường âm đi lên, âm điệu năm - đường âm gây lên, và âm điệu năm - đường âm gây xuống.

Và để tiện theo dõi, mỗi âm điệu này được mang theo ký hiệu của âm điệu bốn - kèm theo số 2 bên cạnh như A2, B2, X2, Y2. Đồng thời bốn âm điệu năm bước đi giạt lùi của bốn âm điệu năm chính thì mỗi âm điệu đó có ghi thêm dấu phẩy bên cạnh số 2. Chẳng hạn A2', B2', X2', Y2'. Ta có sơ đồ sau.

Ví dụ 35

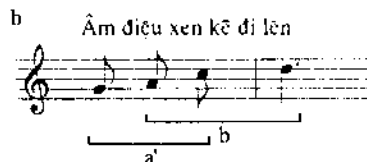


Ở đây âm điệu bốn và âm điệu năm đều có quãng hai non ở phía dưới. Tức là quãng hai non đi xuống mang bản sắc đặc trưng trong âm nhạc dân gian Thái.

§20. TỔ HỢP ÂM ĐIỀU NĂM XEN KẼ

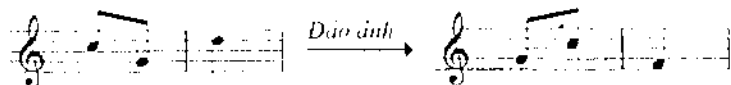
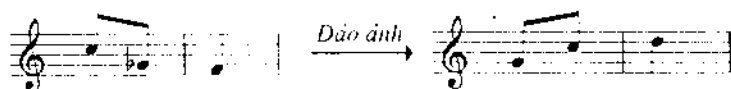
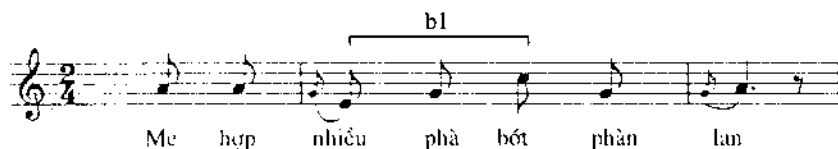
1. Âm điệu năm xen kẽ là do kết hợp hai âm điệu bốn chồng lên nhau.

Ví dụ 36



2. Đường âm 6 thứ

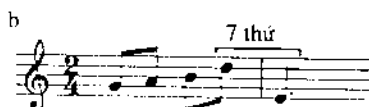
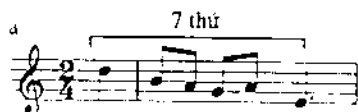
Ví dụ 37





3. Đường âm 7 thứ zíc zắc, và đường âm 7 thứ trực tiếp, cả hai đều đi xuống. Đây là hai lần điệu hát trong múa.

Vì dụ 38



§21. NHỮNG HÌNH THÁI PHÁT TRIỂN TỰ THÂN CỦA ÂM ĐIỆU A

Qua phần các tổ hợp âm điệu đặc trưng, ta thấy trong "lòng bản" dân ca của các vùng người Thái ở Tây Bắc có hai mươi một âm điệu. Trong đó có âm điệu A mang tính đặc trưng tiêu biểu nhất nên sự phát triển của nó rất phong phú, luôn luôn có mặt và làm chủ trong các giai điệu^(*)

1. Thêm âm đằng trước

(*) Phần này có sử dụng những bài dân ca đã ghi âm thanh chữ nhạc của tác giả Tô Ngọc Thanh, do Nhà xuất bản quốc gia âm nhạc Hà Nội ấn hành.

Ví dụ 39

29. Đi học chữ - Mường La

a

Tăng neo xư

30. Inh lá - Phong Thổ

b

Xao noọng ơ

2. Tạo ra bước đi giạt lùi (A'): Hai âm điệu A kết hợp, đường âm trước thiếu.

Ví dụ 40

31. Dậm thuyền - Mường Lay

a

Nhùm khứa khả tuồng luống

32. Đừng quên - Mường Lay

b

Đôi Khún Lú Vàng ủa

3. Hai âm điệu kết hợp: Hai âm điệu A' và A kết hợp và thu nhỏ

Ví dụ 41

33. Khấp báo xao - Mường Lay

a

un cháng pên ề nọi

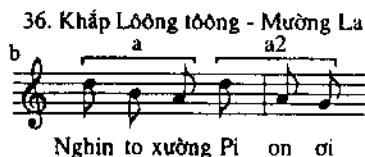
34. Xin lên nhà mới - Mường La

b

au nhìn au sao

4. Thêm âm đằng sau: âm điệu bốn và năm đi liền nhau

Ví dụ 42



5. Âm điệu A' có thêm âm đằng trước, đằng sau và mở rộng quãng lại dùng tiết tấu nhỏ, sẽ tạo tính chất khoẻ, linh hoạt trong làn điệu "khắp chiều". "Khắp chiều" là làn điệu hò trên sông nước xoáy, nên mới có cái khoẻ mạnh đó. Và hai âm điệu A' đi bên nhau, âm điệu sau thu bớt tiết tấu.

Ví dụ 43

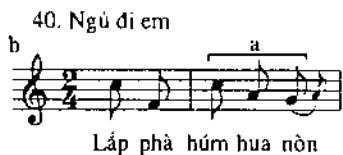


6. Mở rộng quãng trước và sau

Cách mở rộng quãng này, tạo ra bên cạnh âm điệu A quãng bốn có thêm âm điệu quãng năm.

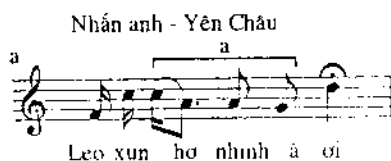
a. Mở rộng quãng trước âm điệu

Ví dụ 44



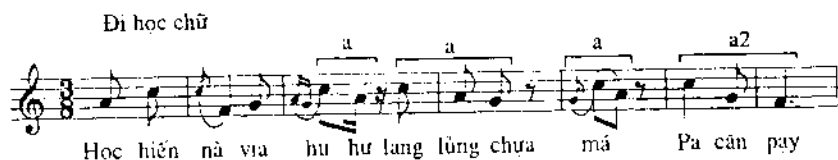
b. Mở rộng quãng trước và sau âm điệu

Ví dụ 45



7. Xê dịch dấu nhấn, xê lẻ đường âm, tạo nên các thủ pháp: nghịch phách, đảo phách, không sử dụng hết âm điệu...
Tạo cho tính chất âm nhạc sự hóm hỉnh, vui tươi.

Ví dụ 46



Thủ pháp này lại được sử dụng rất đẹp, trong bài "Xin lên nhà mới". Đó là việc từ âm điệu A đã tạo ra ba nhóm nhạc - hai nhóm nhạc đầu không ổn định, đến nhóm thứ ba mới về chủ âm (điệu thức Pha cung).

Ví dụ 47

Xin lên nhà mới



Sở dĩ từ âm điệu A, nghệ nhân dân gian đã phát triển thành ba nhóm nhạc đẹp là do nội dung của bài hát yêu cầu. "Xin lên nhà mới" là niềm vui, lời hát đã nói lên điều đó. Lâm nhà ở đấy:

"Người già không đau xương

Trẻ em không đau bụng

Sẽ được vui cả nhà..."

Lời hát di dỏm, hài hước nhờ những chỗ đảo phách, nghịch phách, dừng lại ở bậc II của âm điệu.

§22. SỰ PHÁT TRIỂN TỰ THÂN CỦA CÁC ÂM ĐIỀU KHÁC

1. Âm điệu B đường âm đi lên

Trong các "lòng bản" ở dạng I, âm điệu B thường nằm ở chỗ kết bài. Sang làn điệu dạng loại II mới thấy xuất hiện ở giữa bài, trong các tiết nhạc khác nhau, và chỉ thấy sử dụng ở thể nguyên dạng. Nên chúng tôi chỉ lấy ba phiên mẫu của ba vùng làm thí dụ.

Ví dụ 48

Khắp Lông tồng - Mường La (nét trước láy đuôi)



Mời rượu - Mường Lay



2. Âm điệu X đường âm gãy lên

Trong làn điệu, âm điệu X được sử dụng khá nhiều: làm nét dạo đầu cho vùng Thái Đen, làm nét láy đuôi làn điệu "Xao Xên", hát cúng tín ngưỡng vùng Thái Trắng, và đứng giữa làn điệu dạng loại II. Song nó chỉ sử dụng nguyên dạng, nên chúng tôi đưa mấy mẫu của âm điệu X và X' để làm ví dụ.

Ví dụ 49

*Biết ơn tổ tiên khai phá ruộng đồng
Làn điệu Xao xên - Mường Lay*

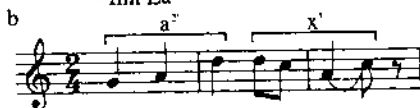


Ví dụ 50

Âm điệu x' trong
Tình tấu reo - Phong thổ



và cách sử dụng có âm bậc câu.
- Lnh Lả



3. Âm điệu Y đường âm gãy xuống

Trong làn điệu âm điệu Y và Y' cũng được sử dụng, song không được phổ biến. Nên chúng tôi chỉ nêu hai mẫu làm ví dụ.

Ví dụ 51

Khấp lỏong tồong

Tính tẩu reo



4. Các âm điệu quãng năm

Trong làn điệu, âm điệu quãng năm luôn đi liền bên âm điệu quãng bốn, và thường sử dụng nguyên dạng. Nên chúng tôi nêu một số mẫu điển hình.

Ví dụ 52

Khấp báo xao - Mai Sơn

Khấp chiêu - Yên Châu.

(Nét lấy dưới)

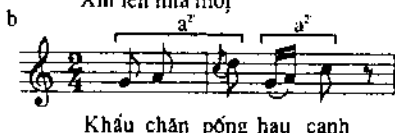


a. Âm điệu năm A2 và A2' trong các dạng

Ví dụ 53

Tính tẩu reo

Xin lên nhà mới



b. Âm điệu B2 và B2' trong các dạng

Ví dụ 54

Đừng quên - Phong Thổ.



Khấp báo xao - Quỳnh Nhai.

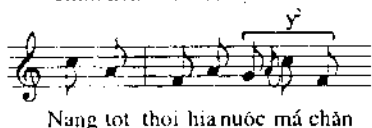
Đi lên quãng 5 trở lại
quãng 2, nghe rất Thái.



c. Âm điệu Y2, và Y2'

Ví dụ 55

Chim kén kéo - Thuận Châu



Xin lên nhà mới



§23. NHẬN XÉT VỀ HỆ THỐNG ÂM ĐIỆU ĐẶC TRƯNG

1. Hệ thống các âm điệu đặc trưng trong âm nhạc dân gian Thái ở Tây Bắc, đó là những chỉ số về cao độ, nó như những từ huyền của các điệu thức. Và nếu nói cao độ là kết quả của tư duy thì tiết tấu là kết quả của hành động.

Hệ thống âm điệu đặc trưng là kết quả về tư duy của người Thái bao đời nay, được thể hiện từ quãng hai, quãng ba, quãng bốn, quãng năm. Có một số làn điệu trong mùa đã phát triển lên quãng sáu, quãng bảy, và quãng tám. Về tiết tấu thì luôn luôn phù hợp với mọi trạng thái và hành động của môi trường sống.

2. Tầm cỡ của các "lòng bản" của các làn điệu dân ca là nằm trong tầm cỡ của các âm điệu A-X-C, phạm vi quãng bốn, quãng năm, và nhạc múa cũng vậy. Tuy nhiên, trong làn điệu có chỗ vượt lên quãng 7 thứ, nhưng số làn điệu này không nhiều. Hoặc có số mở rộng đến quãng tám là của nghệ nhân Điệu Chính Ngẫu mới sáng tác gần đây, hoặc có những giai điệu đọc thơ đã ghi âm có quãng tám cũng không tính, vì loại đó chưa phải giai điệu âm nhạc và rất ít.

3. Như đã nói, dân ca Thái đang ở trạng thái "lòng bản" chưa định hình về khuôn nhịp. Do đó, những âm điệu được ghi thành tổ hợp thì đó là nằm trong khoảng khắc được ghi âm và qua lời thơ đó. Nếu ghi âm ở thời điểm khác và lời thơ khác thì vị trí đó không còn âm điệu ấy nữa.

4. Âm điệu đặc trưng mang tính truyền kỳ, từ sơ khởi qua các giai đoạn cho đến thời điểm ghi âm. Việc kiểm tra kết quả về sự đúng đắn của công trình nghiên cứu này là qua sự thừa kế âm điệu đặc trưng trong ca khúc mới.

§24. SỰ KẾ THỪA ÂM ĐIỀU ĐẶC TRƯNG TRONG CA KHÚC

1. Khái quát

Ca khúc mới dựa trên âm điệu dân gian Thái, nếu tính thời điểm thì phải từ tác phẩm "Hận Sơn La" của Đỗ Nhuận, sáng tác trước năm 1945, khi ông bị Pháp giam ở nhà tù Sơn La cho đến những tác phẩm gần đây. Nếu nói về thời gian là cả một quá trình kéo dài, và nếu nói về phần tác phẩm là cả một khối lượng rất lớn. Từ những tác phẩm mà tác giả đã sử dụng âm điệu dân gian một cách gượng ép, chưa nhuần

nhuyễn cho đến những tác phẩm mà tác giả sử dụng âm điệu đặc trưng ngọt ngào hợp lý, thì đó là một đề tài rất phong phú. Song chúng tôi không đi sâu vào vấn đề đó, mà chỉ lướt qua một số tác phẩm trong ca khúc mới, để góp phần minh chứng cho tác dụng của âm điệu đặc trưng mà thôi.

Về phương pháp, bài viết không đi thứ tự theo thời gian ra đời của tác phẩm, mà đi từ những tác phẩm nghe gần âm điệu Thái nhất, rồi đến tác phẩm xa âm điệu hơn.

Những ca khúc dùng làm dẫn chứng.

- Con trâu sắt, của Trần Chương
- Người Châu Yên em bắn máy bay, của Trọng Loan
- Chiến thắng Điện Biên, của Đỗ Nhuận

2. Phân phân tích

2.1. Bài "Con trâu sắt" của Trần Chương

Ở đoạn I, âm điệu A vẫn là chủ đạo, các âm điệu khác đều xoay quanh nó (như âm điệu A', 6 thứ)

Ví dụ 56



Đến chỗ kết đoạn I, giai điệu chuyển sang âm điệu năm, giọng D cung, nhưng âm hưởng của âm điệu bốn A không bị mất là nhờ thủ pháp sử dụng nốt Mi trắng. Nốt Mi trắng này làm cho âm điệu bốn La Fa Mi như dừng lại ở đây để

cho âm điệu bốn ấy thấm đượm trong lòng người nghe, sau đó mới về nốt Rê của âm điệu năm.

Ví dụ 57:



Ở đây, bậc III của âm điệu được đặt trên bậc V của giọng D cung. Giai điệu càng sáng và tạo một thủ pháp chuyển điệu rất đẹp. (Thừa kế bài "Xin lên nhà mới" ở ví dụ 47)

Sang đoạn II, âm nhạc có phát triển, song không đi xa lắm, theo thủ pháp thêm nốt trước và sau âm điệu A, như nét cuối của làn điệu Khắp Chiêu ở ví dụ 43. Và kết đoạn I, giai điệu lại trở về âm điệu A.

Ví dụ 58



Bài "Con trâu sắt" còn dùng các yếu tố xé lẻ đường âm, xé dịch dấu nhấn với các dấu nghịch phách để tạo dáng nét vui tươi, di dôm của các cô gái trẻ: vừa e lệ, ngờ ngàng trước cái mới lạ, vừa ham muốn, như muốn nắm bắt cái mới lạ đó.

Ví dụ 59:



2.2. "Người Châu Yên em bắn máy bay", Trọng Loan

Để gần âm điệu dân gian, tác giả sử dụng mấy yếu tố dưới đây:

a. Dùng 2 điệu A chồng lên nhau cho giai điệu đi xuống và đi lên

Ví dụ 60



(róc)rách đang reo vui đón mừng thắng lợi này

Ví dụ 61



Nốt Rê lấy rên đi xuống là thừa kế âm điệu C.

b. Mở rộng âm điệu A bằng cách kéo dài âm bậc III bậc II theo cách tri túc hoá bậc âm

Ví dụ 62



Con gái trăng non những búp tay. Em có dám bắn máy bay bắn ngay

c. Sử dụng dấu nhấn quãng 2 đặc trưng "Si La" và các nốt tô điểm, lấy lên, lấy xuống, làm cho giai điệu vui tươi và rất gần Thái.

2.3. Bài "Chiến thắng Điện biên" của Đỗ Nhuận

"Chiến thắng Điện Biên", một tác phẩm viết theo tính chất hành khúc, nhưng tác giả đã sử dụng âm điệu dân gian và còn ghép chất liệu của hai vùng rất có hiệu quả. Đó là nét nhạc của làn điệu "Sắp qua cầu" của nhạc Chèo và các âm điệu dân gian Thái.

Khi sử dụng âm điệu dân gian Thái, tác giả không để nguyên, mà có những thủ pháp sau đây: bớt âm, thêm âm, đảo ảnh, mô tiến, hoặc chồng hai âm điệu bốn lên nhau để tạo một âm điệu năm xen kẽ. Với những thí dụ dưới đây.

Sau phần dạo đầu, nhạc chèo vào lời ca, tác giả sử dụng âm điệu A và A' của Thái ngay.

Ví dụ 63

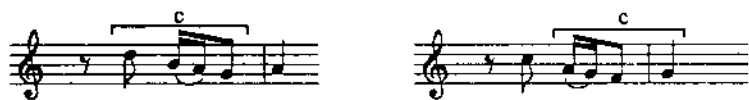


Hoặc âm điệu năm đi xuống gián tiếp có phản hồi hai âm trong bài dân ca "Kép Phắc" (ví dụ 63) có bốn phách đã được biến đổi sang (ví dụ 64) chỉ còn hai phách rưỡi. Tức là thủ pháp xé dịch dấu nhấn, xé lẻ đường âm, sau đó được mô tiến xuống một quãng hai (ví dụ 64).

Ví dụ 64:



Ví dụ 65



Âm điệu b cũng được gia công và mô tiến cách câu

Ví dụ 66



Trong "Chiến thắng Điện Biên", tác giả sử dụng rất nhiều âm điệu dân gian Thái. Nhưng với những thủ pháp gia công như đã dẫn chứng trên, nên khi âm hưởng của tác phẩm vang lên, người nghe cảm thấy lạ mà quen. Đó là một thành công của tác giả.

Chương VI

NGUỒN GỐC CỦA ÂM NHẠC

Nguồn gốc của âm nhạc là một đề tài hấp dẫn đối với những nhà nghiên cứu âm nhạc, song là một vấn đề nan giải, vì âm nhạc là âm thanh nó đã bay vào không trung. Do đó nhiều công trình nghiên cứu âm nhạc dân gian - hoặc né tránh, hoặc chỉ nói qua vài lời nhận định. Chúng tôi nói là căn cứ vào hai nguồn từ liệu.

Thứ nhất: Cuốn "Lịch sử âm nhạc thế giới" do Nhạc viện Hà Nội ấn hành 1983. Tập I - tác giả Nguyễn Xinh đã trích dẫn nhiều tài liệu của các nước nói về nguồn gốc của âm nhạc, hay âm nhạc thời nguyên thủy. Nhưng những tư liệu đó cũng chỉ nằm trong bốn trang đầu của cuốn sách (trang. 6-10) và lượng thông tin không có gì nhiều - rằng: "Đó là nhịp sinh lý, họ gọi nhau trên cánh đồng và những người kể chuyện trăm bông... đã tạo ra âm nhạc".

Thứ hai: Cuốn sách "Sự hình thành âm nhạc" của Raphanvôen Uliam (người Anh) do nhà xuất bản quốc gia âm nhạc Liên Xô cũ dịch, ấn hành năm 1961 - bản dịch chép tay của Lương Hồng. Ở quyển sách này tác giả cũng trích dẫn nhiều tư liệu của các học giả lớn thuộc châu Âu, song nội dung của cuốn sách cũng chỉ nói qua về nguồn gốc của âm nhạc, rồi đi vào những ví dụ trong các bài dân ca và tác phẩm mới. Điềm lộ ra ở đây là những ví dụ chưa có sức thuyết phục. Điều đó cho thấy viết về nguồn gốc của âm nhạc

quả là nan giải (Bởi vì những vùng họ đến nghiên cứu thì tầng ngôn ngữ cổ, ngay trong tàn dư cũng không còn nữa).

Đến lượt mình, trong cuốn sách này, chúng tôi dành một chương (chương II) và bằng nguồn tư liệu sống. Nghĩa là một ví dụ đều có lý lịch xác định ba thời điểm: xuất xứ, hiện tại và sự phát triển tiếp theo của nó. Đó là ba âm điệu A.B.C. Nhưng qua các chương trước mới làm được hai phần việc: Tìm thấy nó (hiện tại) và sự phát triển tiếp theo của nó. Đến đây hai mục tiếp sẽ nói phần xuất xứ của âm điệu C, và qua đó để thấy rõ thêm sự xuất xứ của âm điệu A và X nghĩa là tìm đến sự sâu sắc ẩn chứa tiềm tàng, của nó.

§25. ÂM NHẠC NÀY SINH TỪ NHU CẦU MUỐN TRAO ĐỔI TƯ DUY ĐẦU TIÊN CỦA CON NGƯỜI

Ka-gan một học giả người Liên Xô cũ trong tác phẩm "Hình thái học nghệ thuật" cho rằng: "*Tiếng nói con người là nhạc cụ cổ xưa nhất*" (đã dẫn). Theo F.Ăng ghen "*Tiếng nói của con người xuất hiện vào giai đoạn mà cuộc sống của họ đang ở dạng hái lượm quả cây*" (đã dẫn). Nhưng trước khi có tiếng nói (tín hiệu thứ hai) loài người đã phải trải qua một giai đoạn dài sử dụng ngôn ngữ bằng âm thanh (tín hiệu thứ nhất) và theo Đê-mô-crít (Đemocrète-nhà bác học Cổ đại Hy Lạp khoảng 370 tr CN) thì ở giai đoạn đó "Đời sống của họ còn rất thô lỗ. Họ sống chẳng khác gì thú vật, ở hang, ăn sống. Họ hái nhặt những thức ăn có sẵn trong tự nhiên. Họ sống theo bầy đàn để có điều kiện chống lại ác thú. Dần dần do nhu cầu giao tiếp quần thể mà tiếng nói của họ được hình thành. Tiếng nói đầu tiên là những ký hiệu âm thanh để chỉ

những sự vật xung quanh họ"⁽¹⁶⁾. "Những ký hiệu âm thanh" này - Viện sĩ Sécpa người Liên Xô cũ gọi là "những từ âm thanh lẻ tẻ"⁽¹⁷⁾. Để có một hình dung về những từ âm thanh lẻ tẻ này - chúng tôi xin dẫn luận như sau:

Hàng ngày bảy người đi kiếm ăn gặp một tảng đá chắn đường, lập tức một người ghé vai vào đẩy. Nếu không được thì hai người, năm người, rồi mười người: mười người cũng không đẩy được vì lực phân tán. Nhưng có một người nào đó do ráng quá sức mà bật ra một tiếng "ừ ừ". Nghe tiếng "ừ ừ" mọi người tập trung lực và đẩy được tảng đá. Vậy tiếng "ừ ừ" đó không phải dạng ngôn ngữ có ngữ nghĩa (như ngày nay nói *hai, ba nao!*), nhưng làm sao họ biết mà tập trung lực để đẩy được tảng đá? Đó là tín hiệu của âm thanh - cái đã chuyển tải được nhu cầu muốn trao đổi về tư duy đầu tiên của con người.

Nhu cầu muốn trao đổi về tư duy đầu tiên của con người trong âm nhạc được hình thành dần từ đơn giản qua *tín hiệu* của tiếng "ừ ừ" đến *tín hiệu* của tiếng "hư" tìm bầy giữa rừng sâu, đến *tín hiệu* của tiếng "reo hò" trong giải trí... Những âm điệu này khi vang lên đã đem đến cho người đồng loại một tình cảm và một nội dung nhất định. Đó chính là những dấu hiệu của xuất phát điểm đầu tiên trong âm nhạc. Và dạng ngôn ngữ âm thanh của giai đoạn này là cơ sở để tạo ra thanh điệu, ngữ âm của dạng ngôn ngữ có ngữ nghĩa của giai đoạn sau; và do họ ở từng bầy đàn biệt lập nên ngôn ngữ của họ khác nhau.

Tổng ngôn ngữ âm thanh của giai đoạn này có một ngôn từ tiêu biểu nhất mà đến nay loài người vẫn còn dùng trong

nét Vocalis của thanh nhạc. Đó là tiếng *hú* và âm *vọng* của nó.

§26. TIẾNG "HÚ" VÀ ÂM "VỌNG" CỦA NÓ LÀM NÉT LÁY ĐUÔI TRONG HÁT CÚNG

Cái có trước của lời nói - tiếng khóc,

Cái có trước của âm nhạc - tiếng hú.

Trong những điều kiện của chế độ cộng đồng nguyên thủy, khi con người chưa có khái niệm nào về cấu tạo cơ thể của mình, về nguyên nhân của cái chết, hiện tượng của giấc mơ. Họ đi đến quan niệm rằng, tư duy và cảm giác là hoạt động của một bản nguyên đặc biệt - tức là linh hồn. Linh hồn thì tựa hồ như trú ngụ trong thân thể và sẽ rời khỏi thân thể sau khi người chết" ⁽¹⁸⁾ Theo quan niệm của người Thái, không những con người, mà ngay cả mọi sinh tồn trên quả đất này đều có hồn của nó: cỏ cây, sông núi, âm thanh v.v...

Vậy tiếng *hú* là một ngôn từ có hai phẩm chất lớn, đó là âm thanh và linh hồn của nó - âm *vọng*

Thứ nhất: Phẩm chất âm thanh: Vang to, khoẻ, bay xa.

Thứ hai: Phẩm chất linh hồn (âm *vọng*): Linh thiêng, thần bí cao siêu.

Thuở chưa giải thích được những hiện tượng của thiên nhiên như sấm rền, chớp lửa v.v... thì âm *vọng* qua tiếng *hú* của người giữa rừng sâu: vừa ta mà không phải ta, nó linh thiêng không thể nào diễn tả nổi bằng lời - Tiếng nói của ma, của thần. Thần thoại Hy Lạp rất đề cao âm *vọng* này và cho đó là tiếng nói của vị nữ thần Êcô. Phải chăng từ cảm

quan đó mà người xưa đã sử dụng âm *vọng* này để làm ngôn từ giao tiếp với tổ tiên thần thánh, và được đặt đằng sau câu khấn, câu cúng trong những kỳ tế lễ, và ở tỉnh Phú Thọ có lễ rước tiếng "hú" vào đầu xuân: ở đây người thứ hai, thứ ba chuyển tiếng *hú* đi tức là âm "*vọng*". Ngoài ra còn một lễ khác nữa vì đó là một ngôn từ mà thời tổ tiên đã dùng trong thời kỳ ngôn ngữ âm thanh.

Vấn đề sử dụng những thứ mà thời tổ tiên đã dùng để đưa vào cúng lễ, không những ở ngôn ngữ là âm thanh, mà ngay cả ở thức ăn cũng có.

Điều này còn tìm thấy trong sinh hoạt tín ngưỡng của các dân tộc. Chẳng hạn ở người Kinh, hàng năm vào rằm tháng giêng, trong các đền miếu, cỗ cúng họ dùng toàn thịt sống, còn cả lông lá máu tươi. Lễ cúng này chúng tôi đã thấy ở quê mình làng Bích La Trung, huyện Triệu Phong tỉnh Quảng Trị trước năm 1945.

Ở người Thái, tiếng *hú* và âm *vọng* của nó được phân định rõ ràng trong hai lễ cúng cho người sống.

Thứ nhất. Lễ cúng cho người bị ốm do ma quỷ, thần thánh quả trách. Ông mo phải giao tiếp cầu xin đến các đấng siêu nhiên thì dùng chữ "oaôm", đặt đằng sau câu khấn, câu cúng.

Thứ hai. Lễ "*Hĩa khoán lônông*" - cúng sức khoẻ, gọi vía cho người mới đi xa về (như buôn bán bên Lào hay vừa ở tù ra...) thì bà mo (Môet nhinh) dùng chữ *hú khoán* (khoản là hồn) đặt đằng sau câu cúng. Nghĩa là *hồn vía* của người đang sống thì dùng tiếng *hú* để gọi (tiếng Thái cũng gọi *hú*). Thực ra tiếng hú và âm vọng của nó cũng là một. Quan niệm này

ở người Kinh cũng có. Trong lễ cúng cần giao tiếp với tổ tiên thần thánh thì dùng: chữ *xít* đặt đằng sau câu khấn (xem §27), chẳng hạn:

Lạy trời lạy phật phù hộ độ trì,

Cho tôi .tai qua nạn khỏi... *Xít*.

Ngược lại khi một đứa trẻ bị ngã người lớn nói ngay "*hú* vía". Hoặc khi một người bị ngất xỉu, miệng sùi bọt, ở miền Trung gọi là *chết giả*. Trong khi mọi người tập trung chữa chạy (xoa dầu, đốt quả bồ kết đưa vào mũi cho người đó hít hơi) thì một người đàn ông vội trèo lên đứng trên nóc nhà và đọc một số lời khấn rồi cất tiếng *hú* đông đặc, gọi hồn vía của người *chết giả* về, chẳng hạn:

Ba hồn bảy vía của Nguyễn văn A...

đi đâu thì về... *hú*...

Qua phần dẫn giải ở trên, cho thấy: âm nhạc được nảy sinh từ giai đoạn loài người sử dụng ngôn ngữ âm thanh và Đỉnh cao về ngôn từ ở giai đoạn dùng ngôn ngữ âm thanh là tiếng *hú*, và *linh hồn* của tiếng *hú* là âm *vọng*.

Ở đây mỗi yếu tố đều có những phẩm chất lớn lao riêng của nó. Tiếng *hú* bằng một nét vocalise đẹp và Âm *vọng* của tiếng hú, linh thiêng thần bí. Nó là *tàn dư* của một tầng ngôn ngữ âm thanh, xuất hiện từ thời tiền sử. Nhưng nhờ khả năng diễn cảm lớn lao của nó (tiếng hú) mà đến ngày nay loài người vẫn còn sử dụng, và được đặt ở vị trí tâm linh, đỉnh cao về hoạt động trí tuệ của con người; và dùng làm nét vocalise trong thanh nhạc.

Ở người Thái Tây Bắc Việt Nam, âm *vọng* của tiếng *hú* đã được giới *mo then* dùng làm *tín hiệu* truyền linh cảm của

cộng đồng đến với tổ tiên, thần thánh. Đó là âm *oaôm* đặt đằng sau *câu khẩn*, *câu cúng* ^(*).

Với dân tộc Thái Tây Bắc, qua âm nhạc, thần linh hiểu được nguyện vọng tha thiết của cộng đồng, cũng qua âm nhạc, cộng đồng biết được ý muốn của thần linh. Và người đóng vai trò trung gian ở đây là giới mo then, đội ngũ "chăn dắt" phần hồn của dân tộc họ.

§27. MỐI TƯƠNG ĐỒNG CỦA NÉT LẤY ĐUÔI TRONG HÁT CÚNG.

Đạo Phật	om
Người Thái	oaom
Lạt ma Tây Tạng	ommani
Gióc Xêmbec	jubili
Thiên chúa giáo	A-men
Người Kinh	Xit

Như vậy mỗi dân tộc mỗi tín ngưỡng đều dùng một âm đặt đằng sau câu khẩn, câu cúng - để làm cầu nối linh cảm giữa chúng sinh với thánh thần. Mỗi chữ ấy không phải là một ngôn từ bình thường, mà là một dấu hiệu thần bí, không diễn tả nổi bằng lời.

Chữ "*om*" trong triết học Ấn Độ - là một dư âm đều đều

Theo giải thích của Mo Khát bản Chi Luông, Mường Lay Lai Châu. Khi hát âm "oaôm" thì liên tưởng đến tiếng nói của thần linh đang vang vọng trong vách núi, như khi người ta gọi nhau giữa rừng.

vang vọng trong không gian, chứa đựng sự thần bí nhất của vũ trụ.

Chữ *oaom* ở người Thái: âm vọng lan toả đều đều giữa rừng sâu (giải thích của Mo Khát)

Chữ *ommam* trong Lạt ma Tây Tạng là lời thần chú trấn an cho linh hồn người chết.

Chữ "*Jubili*". Với người đi cúng lễ có sự thần bí không thể diễn tả nổi bằng lời (Do ông Gioóc Xêmbéc tìm ra).

Chữ "*A men*". Nghĩa là đúng. Lời chúa đúng trăm phần trăm.

Chữ "*Xít*" Khi dùng cho hơi hít vào (việc cho hơi hít vào, có người cho rằng đó là tâm linh đưa vào hương nội).

Và âm "*Xít*" tuy không vang lên như một vocalise nhưng nó đã làm thoả mãn linh cảm của người đi cúng lễ, đối với đáng thiêng liêng nào đó, mà họ đang tưởng niệm đến.

Về tính chất của chữ "*xít*", trước đây có lần chúng tôi đã có dịp trao đổi với phó tiến sĩ tâm lý Hồng Vinh, giảng viên trường Đại học Văn hoá Hà Nội và phó tiến sĩ tâm lý Đỗ Tuấn, giảng viên trường Đại học Sư phạm I. Hai ông đã vào trầm nghiệm trong hai ngôi đền, và thấy âm "*xít*" quả là đầy chất thần bí và tâm linh.

§28. TỔNG KẾT VỀ NGÔN NGỮ TẠO RA ÂM NHẠC

1. Trong cuốn sách *Sự hình thành âm nhạc* do nhà xuất bản âm nhạc quốc gia Matxcova Liên Xô cũ ấn hành năm 1961 - Tác giả Raphanvôen Uliam (người Anh) đã nêu hai điểm về sự hình thành của âm nhạc. Thứ nhất. "Tiếng nói

xúc động tạo ra âm nhạc", với dẫn chứng: Tác giả đã đến nghiên cứu âm nhạc ở quần đảo Xinai (Vùng Trung cận Đông MS). Một hôm, ông gặp một vị cha cố đang giảng thánh kinh cho các con chiên. Buổi giảng càng về cuối, vị cố đạo càng xúc động, thì những lời giảng của ông ta vang lên như một giai điệu. Thứ hai tác giả trích lại lời của Gioóc Xê-mê-bêc: "Có lẽ từ thời cổ xưa những người đi cúng lễ chưa được hài lòng về những lời kinh rồi thêm vào đó câu hát nguyên âm vocalise. Câu hát đó gọi là Jubili - theo chữ La tinh hát trên một nguyên âm ở cuối mỗi câu kinh. Hẳn tất câu hát ấy đối với người đi cúng lễ có một sự thần bí không thể nào diễn tả nổi bằng lời". Và Uliam cho rằng, đó là dẫn chứng về những sự hình thành đầu tiên của âm nhạc (đã dẫn). Thứ ba nói về giai đoạn ngôn ngữ có ngữ nghĩa tạo ra âm nhạc - ông Lô Tấn cho rằng: "Khi đẩy một vật gì nặng, một người hô lên mấy tiếng *đô ta* nhịp nhàng thì đó là sáng tác và nếu tất cả những người khác cũng hô *đô ta* thì đó là một cách xuất bản". Như vậy ca hát có rất sớm, nó xuất hiện trong lao động từ thời cổ sơ và những hình thức thô sơ của nó đã được sửa đổi qua các thế hệ của loài người"⁽¹⁹⁾

Riêng ba ý kiến vừa nêu ở trên, đó là những lời nhận định đúc kết, ở tầm khái quát cao; tuy không có thí dụ để chứng minh, song những thí dụ của công trình này là cơ sở để chứng minh cho những lời nhận định đó.

Còn ý kiến của Giroxman cho rằng: "Âm điệu của những câu cảm thán nghi vấn và khẳng định trong ngôn ngữ là âm điệu của âm nhạc thì chúng tôi lấy làm cơ sở để xét trong tiếng nói của vùng Hà Nội và cho thấy: Những câu cảm thán

có tính âm nhạc hơn cả đó là những câu rao và gọi. Chẳng hạn câu rao của anh mõ ngày xưa: *Chiềng làng nước*, hoặc câu rao *Tào phớ* của anh hàng tào phớ, hoặc câu rao của bà đồng nát *Dép hồng đôi bán đi*, và câu gọi *Chị Thành ơi* v.v... Tuy thế nó vẫn không phải là những âm điệu đặc trưng. Vì do nhu cầu sinh hoạt hàng ngày, nó xuất hiện một cách dễ dàng và hết nhu cầu thì nó mất đi một cách lặng lẽ. Bởi nó không có một quá trình lịch sử, không nằm trong toạ độ của những mối quan hệ gia đình: Ngay âm điệu của câu gọi *Chị Thành ơi* cũng không phải là âm điệu đặc trưng. Dầu rằng âm điệu của câu cảm thán gọi *Chị Thành ơi* còn được xuất hiện trong nét mở đầu của câu rao: *Chiềng làng nước* và được thừa kế trong ca từ *Hồng Hà ơi!* bài Du kích sông Thao của Nhạc sĩ Đỗ Nhuận.

Do vậy ngôn ngữ tạo ra âm nhạc - âm điệu đặc trưng A như của người Thái ở Tây Bắc: Trước hết nó phải nằm trong tầng ngôn ngữ cổ xưa, với những từ chỉ hệ thống thân tộc; tạo thành những câu cảm thán gọi, và cũng chính những câu cảm thán đó lại là lời khóc than khi người thân qua đời. Có như vậy nó mới *đủ tư cách về nhiều mặt, xứng đáng trong sự mạng tạo ra một âm điệu đặc trưng* trong âm nhạc dân gian của họ. Đó là những thuật ngữ *PoMe*, *Ái Ý*; và sang giai đoạn II là *Po thẩu a!* *Po thẩu ơi!* và *Êm thẩu a!* *Êm thẩu ơi!*: những câu cảm thán gọi này đều vang trên một cao độ - âm điệu A - X.

Ở đây thuật ngữ *Po Me* và *Ái Ý* cùng đồng nghĩa là người đàn ông đàn bà sinh ra mình: *Po Me* xuất hiện trước, *Ái Ý*

xuất hiện sau. Do đó chúng tôi lấy thuật ngữ *Âi Ý* để phân tích dưới đây.

Có thể ở thời kỳ Mẫu hệ từ *"Ý"* được xác lập, thời kỳ Phụ hệ từ *"Âi"* được xác lập. Và từ *"Âi"* đã hàm chứa trong đó những ý nghĩa: Cha, anh, chú, bác, ông v.v...

Từ *"Âi"* không những gọi chung cho những người đang sống trong gia đình, trong bản, trong cộng đồng mà từ *"Âi"* còn được dùng để gọi chung các thứ bậc người đã chết và các nhân vật trong các truyện dân gian như chuyện *"Âi lạc các"* (Người Kinh gọi là ông - ông Gióng)

Như vậy *"Âi"* là đại từ nhân xưng, để chỉ chung cho những người trên mình, trong các mối quan hệ phía bên nam: Ở đây *"Âi"* được chứa đựng cả tình cha đẻ, tình huyết tộc, tình đồng tộc trong các mối quan hệ lâu đời, sâu nặng và thân quen.

Vì thế khắp các bản làng người Thái ở Tây Bắc, từ sáng tinh mơ cho đến chiều hôm khi màn đêm trùm xuống núi - tiếng gọi *Âi à, Ý à, Lả à* luôn luôn xuất hiện trên đôi môi của mọi lứa tuổi với mọi nỗi rung cảm tình người. Tiếng gọi Po Me *Âi Ý* đã tạo ra một quãng hai non đi xuống và đi lên đầu tiên trong âm nhạc dân gian của họ. (Xem Vd1) Tiếp theo là sự xuất hiện *tính từ* "thấm" - trong ngôn ngữ đã tạo sự hoàn thiện của âm điệu đặc trưng trong âm nhạc. Và khi nét nhạc ấy vang lên thì họ cũng cảm thụ như đã từng cảm thụ những câu cảm thán *gọi* hoặc *khóc* người thân khi qua đời. Tất cả đều ở dạng vô thức.

2. Như vậy lịch sử phát triển xã hội của người Thái ở Tây Bắc khi vào giai đoạn gia đình Mẫu hệ, chế độ ở rể có câu

cảm thán gọi "Êm thẩu à" "Êm thẩu ời" thì đã có ba âm điệu trong âm nhạc: A X C - ba hạt nhân. Từ ba hạt nhân này cùng với sự phát triển đi lên của tư duy theo thời gian, ngôn ngữ thêm phong phú, tạo dần, đến nay đã có hai mươi một âm điệu, tức là toàn bộ nền âm nhạc dân gian của một dân tộc - Dân tộc Thái ở Tây Bắc Việt Nam.

3. Âm điệu A ở đầu cũng có mặt đứng làm hạt nhân bản sắc chính, còn âm điệu X đứng ở vị trí thứ hai, các âm điệu khác xoay quanh nó.

4. Quảng hai non đi xuống, đi lên (po me! Ài Ý) đến quảng ba - quảng bốn và năm (xem Vd 12, 34, 38). Ngoài ra âm điệu C còn góp cùng các nốt tô điểm tạo nét vượt xuống, vượt lên rất tiêu biểu của âm nhạc Thái.

Đó là lịch sử của sự ra đời, phát triển, sử dụng của ba âm điệu đặc trưng A-X-C của người Thái ở Tây Bắc.

5. Ngày nay trong nhạc không lời (các loại sáo "Pi", các loại đàn tính) khi ba âm điệu này vang lên, từ vô thức đã gọi lại cho họ liên tưởng đến những bài thi ca trữ tình, những huyền thoại xa xưa, những bản anh hùng ca trong vốn văn học cổ truyền của dân tộc. Đồng thời qua ba âm điệu ấy còn tiềm ẩn trong đó một phương pháp tư duy, một cảm xúc đặc biệt - mà người đồng loại, các dân tộc anh em gần kề khi nghe cũng cảm xúc và mến mộ.

6. Khái niệm về âm điệu đặc trưng A.

Âm điệu đặc trưng A là tiếng nói tâm hồn, ước vọng lý tưởng, tư duy triết lý của một vùng hay của một dân tộc nhất định - nó có cội nguồn từ ngữ ngôn là sự thể hiện của các đặc điểm: Tâm lý, lịch sử, phong tục, tín ngưỡng và môi

trường sống của nơi đã sinh ra nó. Vì thế âm điệu đặc trưng A là một ngôn ngữ phong phú và đa dạng.

7. Qua đây mà thấy các nhạc sĩ thiên tài của nhân loại, từ thời cổ điển cho đến nay, và tác phẩm kiệt tác của họ làm xao động lòng người các thế hệ tiếp theo, là do các nhà soạn nhạc ấy đã lấy chất liệu từ dân ca.

Còn gần đây, có những người lấy tiếng két cửa, tiếng búa, tiếng còi tàu... rồi dùng máy móc hiện đại; cho kéo dài ra, thu ngắn lại, cho to lên, nhỏ đi, tạo nên tác phẩm gọi là nhạc khí hiện thực. Ai cũng biết - đó là những âm thanh không hồn hời hợt, tiếng động, âm nhạc của thằng người máy. Hoặc cho rằng âm nhạc nảy sinh là nhờ bắt chước Tiếng suối reo, chim hót, gió thổi cũng là không đúng.

Tuy nhiên trong một bản giao hưởng lớn cũng có những âm thanh ấy, nhưng chỉ là phụ, không mang tư tưởng chính của tác phẩm; hơn nữa tiếng "suối reo" ấy đã qua khúc xa bởi sự rung cảm từ tâm hồn của nghệ sĩ.

Chương VII

TỔNG LUẬN

§29 TỔNG LUẬN VỀ SỰ HÌNH THÀNH PHÁT TRIỂN ÂM NHẠC DÂN GIAN THÁI TÂY BẮC

Một công trình nghiên cứu ra đời sau, được thừa hưởng những thành quả của người đi trước, có phê phán nghiệm lại và cuối cùng bổ sung thêm, để nâng công trình của mình lên thành giá trị tổng hợp mới, ở công trình này cũng vậy.

Tuy nhiên về ngành âm nhạc - phần nguồn gốc của nó thì không phải do những nhà âm nhạc tìm ra mà do các nhà bác học của thế giới, nghiên cứu ở một lĩnh vực khác - lĩnh vực xã hội, ngôn ngữ - mà ngôn ngữ là cơ sở sinh ra âm nhạc, nên âm nhạc dựa vào thành tựu đó để nghiên cứu về nguồn gốc của ngành mình. Ở công trình này chúng tôi dựa vào ba ý kiến của ba nhà bác học thế giới nói về nguồn gốc của ngôn ngữ và sự phát triển của âm nhạc.

a - Đêmocrit nói về cách dùng ngôn ngữ âm thanh của xã hội loài người ở thời nguyên thủy sơ khai

b - Ăngghen nói về ngôn ngữ xuất hiện đầu tiên bằng những âm vận nối tiếp nhau⁽²⁰⁾. Đó là giai đoạn loài người dùng ngôn ngữ có ngữ nghĩa.

c - Pitago dùng lý thuyết toán học để lý giải về mối quan hệ, phát triển của các quãng trong âm nhạc dân gian.

Từ ba ý kiến trên và qua bằng cứ của âm nhạc dân gian

Thái ở Tây Bắc có trong tay, người viết đặt vấn đề bàn lại về nguồn gốc, về sự hình thành và phát triển của âm nhạc ở một cộng đồng - bộ tộc Thái ở Tây Bắc Việt Nam; và phân làm ba giai đoạn.

*

* *

Thứ nhất: Giai đoạn loài người dùng ngôn ngữ âm thanh.

Từ thuyết ngôn ngữ âm thanh của Đêmôcrit: "Tiếng nói đầu tiên của loài người là những ký hiệu âm thanh. Do đó ở chương VI của công trình này chúng tôi đã đưa ra một kết luận:

*Âm nhạc nảy sinh từ nhu cầu muốn trao đổi
về tư duy đầu tiên của con người.*

Với những dẫn chứng: Từ giản đơn qua tín hiệu của tiếng "ừ ừ" đến tín hiệu của tiếng hú tìm bầy giữa rừng sâu... và từ đó có thêm một kết luận nữa

Cái có trước của lời nói tiếng khóc

Cái có trước của âm nhạc tiếng hú.

Tiếng hú là một nét vocalise đẹp có nội dung sâu sắc, và âm vọng của nó. Âm vọng của tiếng hú - vừa ta mà không phải ta - một dư âm đều đều vang vọng trong không gian, chứa đựng sự thần bí nhất của vũ trụ. Thần thoại Hy Lạp gọi đó là tiếng nói của nữ thần Êcô, vị thần kể chuyện hay nhất của vương quốc Ôlempơ.

Âm vọng của tiếng hú đã được giới *mo Then* dùng làm

ngôn từ giao tiếp với đáng tổ tiên thần thánh. Đó là chữ "oaôm" đặt ở cuối câu hát cũng trong tín ngưỡng của người Thái ở Tây Bắc và âm hưởng của âm điệu này sẽ là nét đặc trưng trong âm nhạc dân gian của vùng đó - kí hiệu C.

Cũng cần nói thêm, *Tiếng hú* và *âm vọng* của nó đều được nhiều cộng đồng người sử dụng, bằng cách này hay cách khác, ở dạng tâm linh: Người Thái Tây bắc *hú* gọi vía cho người mới đi xa về, ở người Kinh *hú* vía khi trẻ con bị ngã, *hú* vía cho người bị chết giả. Đặc biệt trong giới phù thủy, khi muốn hoá phép đều bắt đầu bằng tiếng *hú*. Ngoài ra ngày nay trong các ngành nghệ thuật như điện ảnh, sân khấu, đài phát thanh đều dùng *âm vọng*, khuếch đại, tạo thêm sự sâu sắc - cái hồn của tiếng nói.

Trở lại vấn đề, giai đoạn dùng ngôn ngữ âm thanh là giai đoạn hỗn mang, huyền thoại nửa người nửa thú, ranh giới không rõ ràng. Ở người Thái Tây Bắc, giai đoạn này được họ miêu tả trong tác phẩm cổ văn "Biên niên sử, Quam Tô Mường", rằng: "*Thuở ấy mọi vật đều biết nói: loài rái cá biết đáp lời, con nai con hoẵng biết trò chuyện, con cú con vọ biết van xin, cây cối nói tiếng người v.v...*" Phải chăng đây là giai đoạn người chưa thoát ra khỏi loài vật - muôn loài đều dùng chung một thứ tiếng - tiếng nói âm thanh. Theo Páplóp "ngôn ngữ âm thanh là loại tín hiệu thứ nhất mọi sinh vật đều nghe và hiểu được một cách đơn giản". Chẳng hạn, trâu con, cất tiếng "*bạ*", trâu mẹ nghe được quay lại đón con đi; Hoặc người cất tiếng "*hú*" bò nghe được và bò biết rằng cái loài người nó đang gọi nhau; Hoặc con rái cá dưới nước kêu kẹc, kẹc người nghe được cho là nó chào mình v.v... Có lẽ dạng

ngôn ngữ âm thanh của loài người thuở ấy cũng chỉ vài ba từ như "ừ ừ" í ới và cao hơn là tiếng *hú*, còn lại các sinh vật khác cũng vậy. Trâu bò vẫn tiếng *bạ* khi gọi nhau, voi gầm, hổ rống, chim cá vẫn kêu kéc, kéc v. v... - Qua dẫn chứng, cho hay đã có một thời, loài người và các sinh vật đều nói chung một thứ tiếng là chuyện có thật. Do đó dân tộc nào cũng có chuyện ngày xưa người và muôn loài nói chung một thứ tiếng, sống bình đẳng. Nhưng người nhờ có "*trí khôn*" nên đã vượt hẳn lên, bắt muôn loài phải phục vụ mình: Lợn, gà để ăn thịt, ngựa để cưỡi, trâu để kéo cày. "Hổ thấy lạ, vì trâu to, khoẻ thế mà phải chịu nhằn nhục để người sai khiến. Hổ hỏi - Trâu nói: Vì người có *trí khôn*" (Truyện ngụ ngôn của người Kinh).

Ở dân tộc Thái người cũng nhờ có trí khôn hơn muôn loài, nên dần dần bản năng sinh vật bị thu lại nhường chỗ cho trí người tiến tới làm chủ bản thân, làm chủ tự nhiên. Đến một độ thì họ thấy cần phải tách ra khỏi bầy hỗn mang để khẳng định mình là người chứ không phải sinh vật "Po me" (đực, cái). Nên đàn ông gọi "Ài", đàn bà gọi "Ý", các con của họ sinh ra gọi "Lả" - Tộc danh người Thái xuất hiện từ đó.

Theo sách Cổ sinh vật học, con người sinh ra từ loài có vú mà tổ tiên xa xưa nhất của nó được xuất hiện vào kỷ địa chất Jura cách đây hơn trăm triệu năm. Trên bước đường tiến hoá hàng trăm triệu năm ấy, loài người có hai bước phát triển đột biến - nhảy vọt. Bước thứ nhất đã đưa bầy động vật trở thành bầy người nguyên thuỷ, và bước thứ hai là sự xuất hiện "người khôn ngoan" (*homosapiens*). Như vậy nghiên

cứu quá trình "người hoá" cũng có nghĩa là nghiên cứu quá trình hình thành của âm nhạc.

Thứ hai: Giai đoạn ngôn ngữ có ngữ nghĩa.

F. Ăng ghen trong cuốn sách "Tác dụng của lao động trong sự chuyển biến từ vượn thành người" cho rằng: "Tiếng nói xuất hiện đầu tiên của loài người bằng những âm vận nối tiếp nhau". Điều này các nhà nghiên cứu ngôn ngữ và văn học dân gian cũng nhận xét như thế. Ở đây chỉ đề cập đến những âm vận nối tiếp nhau là những từ chỉ hệ thống thân tộc - những từ đã tạo ra âm điệu đặc trưng trong âm nhạc dân gian của vùng đó. Tuy nhiên đây cũng được coi là những từ đầu tiên trong ngôn ngữ của họ.

Qua khảo sát cho thấy, người Thái Tây Bắc Việt Nam đã dùng hai từ đầu tiên là "po me" (ngày nay gọi là "tô po", "tô me", con đực, con cái) để chỉ giới tính chung cho cả người và sinh vật. Cách gọi "po me" là từ một hiện tượng trực quan trong sinh hoạt đực cái của loài vật. Ở họ vẫn còn ý niệm "po me" là bên nọ lấp vào bên kia. Chẳng hạn chiếc cúc bấm, cái nửa có núm lồi ra là "tô po", còn nửa có chỗ khuyết vào là "tô me" (cái cái), một cách gọi xuất hiện từ thời sơ khai, lấy cá tính, hiện tượng của sự vật để đặt tên cho nó.

Nhưng với người Thái để xác định mình là người chứ không phải sinh vật "Đực cái" - (po me). Nên dân ông gọi "Ăi", dân bà gọi "Ỗ", các con của họ sinh ra gọi "Lả".

Và đến một giai đoạn họ thấy phía bên nam chỉ có một từ "Ăi" và phía bên nữ chỉ có một từ "Ỗ" thì không phù hợp,

vì trong đó có tầng lớp người già. Nên đã xuất hiện từ "*thầu*" - "*thầu*" là già, để gọi thứ bậc ông bà.

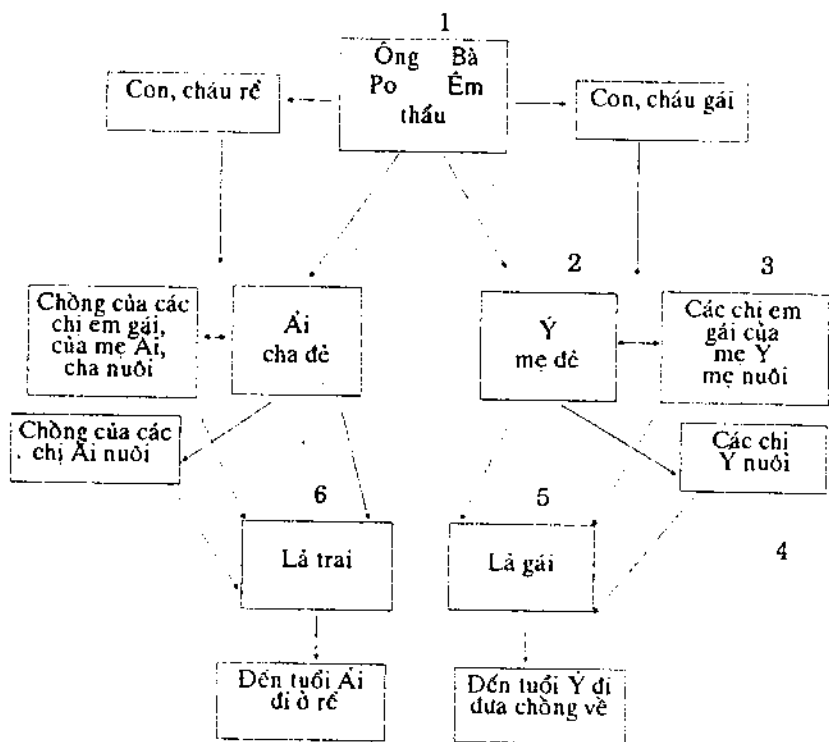
Đến đây họ đã có điều kiện để phân định ranh giới thứ bậc trong cộng đồng: Trẻ nhỏ thì gọi bằng "*Lả*"; bé gái thì gọi "*Me lả*". Tuổi thành niên trở đi thì gọi "*Ài*" "*Ý*", về già thì gọi "*Po thầu*" "*Êm thầu*".

Rõ ràng thuật ngữ đã biểu thị quá trình chuyển hoá từ ý nghĩa sinh vật sang ý nghĩa con người; từ ý nghĩa tự nhiên sang ý nghĩa xã hội; biểu thị sự chuyển hoá quá trình phát triển con người theo thời gian. Đó là ý nghĩa lớn lao của một thuật ngữ đã tạo ra âm nhạc của một cộng đồng, mà ngày nay vẫn còn tìm thấy ở người Thái Tây Bắc Việt Nam. Và những thuật ngữ chỉ hệ thống thứ bậc của một "bầy" cộng đồng này đã đi vào từng gia đình lớn khi "bầy" đã tan rã.

Đến đây họ đã có sáu định ngữ để gọi chung cho các thứ bậc trong gia đình lớn "*Đằm*"

Ông ngoại:	Po thầu à! Po thầu ơi!
Bà ngoại:	Êm thầu à! Êm thầu ơi!
Bác anh, cha, bác, dượng:	Ài à! Ài ơi! hoặc Ài thầu à! Ài thầu ơi!
Bác mẹ và bên mẹ:	Ý à! Ý ơi!
Gọi em bé:	Lả à! Lả ơi!
Gọi bé gái:	Me Lả à! Me Lả ơi

Có thể diễn giải theo sơ đồ sau:



Giải thích sơ đồ trên

(1) Ông bà ngoại.

(5) và (6) Lả trai, Lả gái.

(4) "Y" lớp chị của Lả. Và trong nhóm Lả cũng có thể có con đẻ của lớp chị (4).

(2) và (3). "Y" - mẹ đẻ của Lả, hoặc những chị em của "Y" - mẹ nuôi của "Lả".

Còn lại nhóm đàn ông các ô bên trái là chồng của (2) (3) và (4) - cũng đều là "Ái" của Lả: A bằng vai.

Người Thái coi những đứa trẻ trong nhóm "Lả" đều là con mình, thương yêu và trách nhiệm nuôi nấng như nhau. Ngược lại nhóm "Lả" cũng coi những "Ý" "Ái" đều là mẹ cha, chúng phải vâng lời và kính yêu.

Cho đến ngày nay ở người Thái trong các chị em gái ai không có con thì nhận con của chị hoặc của em về nuôi mà không thấy gì trong phân biệt. Những quan niệm này không ở dạng lý trí mà là đi vào tiềm thức.

Do đó những thế hệ trên khi gọi thế hệ dưới "Lả à!" "Lả ơi!" hoặc thế hệ dưới gọi thế hệ trên "Ý à!" "Ý ơi!" hoặc gọi ông "Po thẩu à!" "Po thẩu ơi!" là hàm chứa trong đó những nghĩa vụ và tình cảm đặc biệt. Nên đã tạo ra âm điệu gọi rồi chuyển hoá thành âm điệu khóc khi người thân qua đời, mà thành hai âm điệu A-X. Đồng thời cũng giai đoạn này trong tín ngưỡng từ âm "oaôm" đã tạo ra âm điệu C.

Thứ ba: Giai đoạn phát triển của âm nhạc theo lý thuyết toán học của Pitagô. (Phthagore)

Đây là giai đoạn người Thái đã có ba âm điệu c.a.x - ba hạt nhân, và họ đã lấy ba âm điệu này làm nét *Láy đuôi Đạo đầu* trong từng làn điệu *hát thơ dân ca* của họ (như ở chương IV và V đã trình bày).

Đó là giai đoạn phát triển phong phú trong nền âm nhạc dân gian Thái ở Tây Bắc Việt Nam cho đến ngày nay. Được thể hiện ở ba loại hình: nhạc hát, nhạc múa và nhạc đàn bè tòng đệm cho hát.

Và sự phát triển phong phú đó được lý giải bằng mô hình hoá theo phép phức điệu, của âm nhạc.

Như vậy có thể nói nguồn gốc của âm nhạc là từ *những hoạt động trong đời sống của con người* và được *tụ kết* lại ở hai xuất phát điểm:

Thứ nhất: Từ điệu khóc khi người thân qua đời.

Thứ hai: Từ tín hiệu cầu xin trong tín ngưỡng tiếp theo là sự phát triển phong phú của nó, từ luật cân bằng của âm thanh (với lỗ tai âm nhạc của người nghệ nhân điều khiển), mà pitago đã dùng toán học để giải thích.

§30 PO ME LÀ NGUỒN CẢM HỨNG CHO SỰ SÁNG TẠO NGÔN NGỮ VÀ ÂM NHẠC

Việc ra đời của ngôn ngữ giao tiếp của con người đó là một điều kiện đặc biệt, trong đó sự xuất hiện của từng thuật ngữ cũng mang theo từng dấu ấn của từng hoàn cảnh lịch sử nhất định. Vì thế việc tìm ra manh mối của những điều kiện để có sự ra đời của từng thuật ngữ trong ngôn ngữ đã tạo ra âm nhạc, dù chưa đúng với thực tế của nó thì, chí ít cũng tạo ra một sự giải thích ban đầu.

Thứ nhất: Chất "tinh khí của Po Me là cơ sở của nhận thức"

1. Toàn bộ lâu dài đồ sộ với dung lượng thông tin cực kỳ phong phú của Kinh dịch lại có thể được xây dựng nên chỉ nhờ vào hai loại "*vật liệu*" âm và "*dương*"; có người cho hai phù hiệu "*âm*" và "*dương*" đó là tượng trưng của sinh thực khí của nam nữ^(*) (Chu Dịch NXB Khoa học xã hội năm

(*)Nhà học giả Quách Mạt Nhược nói - sách Thân bí dịch bát quái. NXB Văn học tỉnh Quảng Đông 1992 - bản Trung Văn

1999). Hoặc khi luận về sự khởi nguồn của nhận thức Kinh Dịch nói: "*Ngẩng lên thì xem các hình tượng trên trời, cúi xuống thì xem các phép tắc ở dưới đất... gần thì nhìn vào mình xa thì nhìn ở vật*" (Nguyễn Hiến Lê - Kinh Dịch NXB Văn học 1995).

Vậy nhìn vào mình không có nghĩa là nhìn vào cơ thể, hình dáng - nói đúng hơn là nhìn vào Nỗ Nương và chất "*tinh khí*" của nó. Bởi vì chất tinh khí của Nỗ Nương đã tạo ra toàn bộ lịch sử sự sống của xã hội loài người: và ở đó, được coi là lời mạch bảo chính thức, đích thực và hữu hiệu nhất cho con người nhận thức được thuộc tính của hai phần "*âm dương*"; đó là cơ sở để liên hệ đến những hiện tượng có hai cực đối lập trong đời sống xã hội, trong thiên nhiên sinh động, trong vũ trụ hằng hà và tâm linh trầm ẩn. Giá trị lớn lao của chất "*tinh khí*" của sinh lực khí là ở chỗ đó, nên nó được tôn vinh thành "*vật linh*" với những tên gọi cao quý, thiêng liêng là: "*Nguyên khí*", "*linh khí*", "*thần khí*" và được biểu tượng bằng quả trứng thì quả trứng ấy cũng được gọi là "*quả trứng tâm linh*" hay "*quả trứng tín ngưỡng*". Nói cách khác, quả trứng là vật mượn cơ phù hợp trong việc minh chứng cho một luận cứ tiên niệm về khoa học - tức quả "*trứng lộn*" (thụ tinh) làm vật chứng nghiệm cho quá trình phôi thai của một hài nhi trong bụng mẹ. (Dương Đình Minh Sơn - Hằng số sinh học với hoa văn trống đồng. Tạp chí văn hoá nghệ thuật số 1-2000).

2. Qua trực quan người Thái thấy chất "*tinh khí*" của Po Me đã sinh ra tộc người mình: Chất của Po có màu trắng, chất của Me có màu đỏ. Do đó họ đã phân tộc người Thái

thành hai ngành Thái Đen và Thái Trắng - có thể ban đầu là Thái Trắng và Thái đỏ, về sau ngành Thái đỏ chuyển sang ngành Thái đen, để phù hợp với sự phân định âm dương: Đàn bà là âm màu "đen", đàn ông là dương màu "trắng". Song, cái còn giữ lại để nói rằng họ có chung một nguồn cội: Đó là tộc "người Thái" cùng ngôn ngữ và âm nhạc dân gian (xem §1 Thái trắng thái đen).

3. Quả trứng *tám linh* (Xay Po Me đằm) khi thụ tinh còn non, thấy mo đập ra nhìn hai đường máu để bói toán. Từ hai đường máu ấy, họ đã biểu tượng bằng hoa văn "*Xai Peng*" (dây tình) và đặt tên cho một làn điệu hát giao duyên "*Khắp Xai Peng*"^(*) (Hát dây tình). Làn điệu "*Khắp Xai Peng*" là cơ sở cho nền âm nhạc dân gian truyền thống của người Thái (xem §15)

Thứ hai: Nhu cầu giao phối là đầu mối cho sự hình thành của âm nhạc

1. Tiếng "*hư*" xuất hiện - tức là môn nghệ thuật âm nhạc hình thành một âm đầu tiên (vd6)

Môn học lịch sử và lý thuyết âm nhạc nói, âm nhạc hình thành dần: Ban đầu từ một âm đến hai âm đến ba âm, đến bốn âm, và đến năm âm. Sở dĩ nói như vậy, là người ta căn cứ vào các bậc âm có trong làn điệu dân ca của từng tộc người (xem vd 6-11) Và âm nhạc năm âm kéo dài mãi cho đến thế kỷ IX sau CN mới có bảy âm (bảy chữ cái) do nhà cố đạo Ghi Đa-rếch-đô (Guidarezze) người Ý tạo ra hai âm

(*) Ở giai đoạn đó thấy bói, thấy địa lý, thấy chiêm tinh đều là bộ phận "tri thức" giúp việc "triều chính" cho tộc trưởng; việc san định bản sắc văn hóa tộc người là từ nhóm người "tri thức" này mà ra.

tiếp theo ⁽²¹⁾. Vậy để có một cái nhìn hệ thống và logic, chúng tôi lấy âm nhạc dân gian Thái làm ví dụ.

Khi nói ngôn ngữ tạo ra âm nhạc và âm nhạc ban đầu hình thành từ một âm - vậy một âm ấy, hẳn là tiếng "hú". Vì tiếng "hú" là ngôn từ giao tiếp đầu tiên chuyển đi cái nhu cầu kêu gọi "giao phối" của loài sinh vật người - chỉ loài sinh vật người mới có tiếng "hú" tròn và đẹp vang to, bay xa, còn các sinh vật khác vào mùa *giao phối* thì chỉ cất tiếng "rống" hoặc "rú".

Trong thời nguyên thủy người Homo e'retus đến độ tuổi, nay gọi là "*dậy thì*" con đực, con cái sung mãn, sức sống căng cứng dâng trào, nhu cầu ham muốn giao phối (Li bido - Sr smurd Freud) của Po Me, kích thích kêu gọi, nên tiếng "hú" của nó đầy nhuệ khí, chất lượng cao: vang to, bay xa.

Phải chăng tiếng "hú" ngày nay vẫn còn được dùng trong nét Vocalise của bộ môn thanh nhạc, là nhờ nhuệ khí của thời điểm đòi hỏi giao phối này - chỉ nhu cầu đòi hỏi "giao phối", mới có tiếng "hú" sinh lý vang to, bay xa, mặc dù con cái có thể đứng bên cạnh - Nghĩa là sự xuất hiện tiếng "hú" ban đầu, từ sinh lý bản năng vô thức, nhằm giải tỏa chất ham muốn (labido) sau đó mới đưa vào nhận thức và dùng vào nhu cầu trao đổi tư duy gọi nhau của con người.

Như vậy, thời đại nguyên thủy kéo dài hàng triệu năm, do nhu cầu trao đổi về tư duy với nhau trong quần thể, nên người "*khôn ngoan*" đã tạo ra tầng ngôn ngữ âm thanh. Song thành quả tạo dựng ngôn ngữ âm thanh của giai đoạn này thì chẳng được là bao. chỉ có một ngôn từ với nội dung biểu cảm sâu sắc ở hai yếu tố: nghệ thuật âm thanh và linh hồn

của nó: Đó là tiếng "hư" và âm "vọng" của tiếng "hư" đã tạo nên nốt nhạc đầu tiên trong ngành nghệ thuật này.

2. Sự ra đời của thuật nữ Po Me.

Ở giai đoạn này, tư tưởng ham muốn giao phối vẫn thường xuyên thường trực trong cái đầu của con đực và con cái - đồng thời hình ảnh và dáng vẻ về cái Po của con đực và cái Me của con cái, cùng với sự hoạt động "lấp khít" nhau trong lúc giao phối của cái Po và cái Me vẫn luôn khơi gợi, vẫy gọi, dấy lên trong cái tiềm thức mạnh mẽ của tư duy non nớt ở cái đầu của sinh vật này, và khi thanh đới của họ phát ra được tiếng nói có ngữ nghĩa liền tức thì gọi về hai vật đó là Po Me.

Như vậy thuật ngữ Po Me ra đời vào thời kỳ gọi là đường "giáp ranh" thời kỳ để người nguyên thủy trút hết tính chất bản năng tập tính của một sinh vật mà hình thành tạo dựng và củng cố dần cái ý thức của người "khôn ngoan" - đồng thời chuẩn bị cho việc ra đời ngôn ngữ có ngữ nghĩa v.v... Trước hết tiếng nói có ngữ nghĩa gọi người đồng tộc của mình - nói đúng hơn là gọi cái sinh thực khí của con đực và con cái nơi thường xuyên kêu gọi thúc đẩy sự ham muốn và giải quyết thoả mãn sự ham muốn mang tính sinh lý cho con người. Đó là nguyên nhân và thời điểm của sự ra đời của thuật ngữ Po Me - tức là âm nhạc hình thành hai âm - Mi Rẻ (mi rẻ là vị trí ước định).

Khi nói thuật ngữ Po Me xuất hiện vào đoạn đầu của thời kỳ người "khôn ngoan", chưa giữ hết bản tính của loài vật, là căn cứ vào ngữ nghĩa của thuật ngữ này. Trong tiếng Thái thuật ngữ Po Me có hai nghĩa: nghĩa đen và nghĩa bóng.

Nghĩa bóng ban đầu của thuật ngữ Po Me là cha mẹ, về sau được bổ xung ngữ nghĩa dần, trở thành như một tổng thể nguyên hợp folklore - từ bậc sinh thành cho đến tổ tiên, nguồn cội; còn nghĩa đen của thuật ngữ là chỉ về cái đặc điểm giới tính của con đực và con cái - tức là sinh thực khí của nó - ngày nay họ vẫn nói Tô Po là con đực và Tô Me là con cái - Đó là *"thời kỳ muôn loài như nhau"*.

3. Thuật ngữ Ả Ý ra đời, đó là thuật ngữ mang tính người đầu tiên và âm nhạc đã hình thành thêm hai âm đi lên (Son La) - tức là giai điệu âm nhạc đã có bốn âm Mi Ré Son La. Sau này khi xuất hiện thuật ngữ bằng vai A thì được đặt bên cạnh thuật ngữ Ả Ý để gọi: Và được vang trên (vd1) **ả a- ả ơi - ý a - ý ơi - là a - là ơi.**

Như vậy, nhận thức đến đâu thì ngôn ngữ xuất hiện đến đó và âm nhạc hình thành theo. Do đó khi nói thuật ngữ Ả Ý mang tính người là vì bên cạnh thuật ngữ Ả Ý (cha mẹ) còn có thuật ngữ Lả - (là con). Ở đây ngữ nghĩa của thuật ngữ ả ý bao hàm: Đàn ông, đàn bà, chồng vợ, cha mẹ và Lả là con - trai gái (xem chương II) - tức là thuật ngữ Ả Ý mang tính người, vì có khái niệm con. Còn thuật ngữ Po Me ở giai đoạn đầu này thì chỉ có một nghĩa là con đực và con cái mà không có thuật ngữ chỉ về thế hệ con. Sự khác nhau giữa con vật và con người là ở chỗ đó.

4. Sự xuất hiện thuật ngữ bằng vai - A. Đó là khi người ta nhận biết được người đàn bà và người đàn ông trực tiếp sinh ra mình, và còn là manh nha của sự nhận biết về bảng hệ huyết thống của gia đình lớn - đảm. Gia đình lớn thành lập ở thời bào tộc (sách ngôn ngữ học đại cương). Song thuật ngữ A không tạo ra âm nhạc mà vang trên quãng điệu đã có (Vd2).

5. Sự xuất hiện thuật ngữ tính từ "thấu" đã hoàn thiện cho một âm điệu đặc trưng trong âm nhạc. Khi nói thuật ngữ bằng vai A ra đời là manh nha cho việc nhận thức bằng hệ trong ngôi nhà lớn - đảm. Bởi vì nếu tất cả bên nam đều gọi bằng *ái a* và tất cả bên nữ đều gọi là *ý a*. Vậy còn tầng lớp người già thì sao? Đó là thời điểm xuất hiện thuật ngữ tính từ "thấu" - "Thấu" là già, để gọi cho tầng lớp thế hệ ông bà - và kèm theo thuật ngữ bằng vai A, đã hoàn thiện cho câu cảm thán gọi: *Po thấu a! Po thấu ơi! Êm thấu a! Êm thấu ơi!* (vd3).

Đến đây âm nhạc dân gian của họ đã có bốn bậc âm định hình là: Rê Mi Son La và tầng âm là một quãng năm đúng Rê - La (vd4) (từ chất liệu này họ có thể đặt trên các chủ âm khác nhau).

6. Khi nói ngôn ngữ tạo ra âm nhạc là nói phần tâm sinh lý của con người - song trước hết, đó phải là những thời điểm đặc biệt: Như tiếng "hử" ra đời trong khoảnh khắc hưng khởi của trước và sau lần "hoan phối" còn điệu khóc xuất hiện là khi tâm lý rung cảm, thương xót người thân qua đời đến cực điểm - như điệu khóc *Po Thấu* (ông ngoại) của người Thái.

Người Thái không có quan niệm bên nội bên ngoại như người Việt, họ coi ông bà sinh ra bên mẹ và ông bà sinh ra bên bố như nhau. Ông bà sinh ra bên mẹ thì gọi là *Po thấu*, *Êm thấu*, ông bà sinh ra bên bố thì gọi là *Po pú*, *Êm da*.

Song ở đây câu cảm thán gọi *Po thấu A! Po thấu ơi!* đã tạo ra hai âm điệu đặc trưng A và X trong âm nhạc dân gian của họ. Do đó mà nói âm điệu đặc trưng A và X đã được hình thành từ thời bước vào chế độ ở rể - tức là giai đoạn

tổ chức gia đình theo chế độ Mẫu hệ. Chế độ Mẫu hệ ngày nay các dân tộc ở vùng Tây Nguyên vẫn còn tồn tại. Nhưng chế độ ở rể và chế độ mẫu hệ khác nhau. Chế độ Mẫu hệ là người đàn ông phụ thuộc vào bên nhà gái, còn chế độ ở rể, nếu người chồng không ở được bên nhà vợ thì anh chồng tổ chức cưới và đưa vợ về bên dòng họ nhà mình (có thể chế độ ở rể là giai đoạn cuối cùng của chế độ Mẫu hệ chăng?).

7. Lời hát khóc và lời hát cúng đó là sự tiếp nối liên tục.

Người quả phụ lần đầu khóc người chồng vừa quá cố, thì tiếng khóc rung cảm đầy xúc động: Kể lại những công lao, "sự nghiệp" và tình cảm của chồng đối với mình và con cái. Nhưng những lần sau đó đêm đêm thương nhớ chồng và cảm cảnh cho số phận goá bụa của mình, bà lại khóc, song điệu khóc và lối kể lúc này trở nên thâm trầm sâu lắng mạch lạc hơn... Đó là tiền đề của làn điệu hát cúng (vd26). Và phải chăng điệu hát khóc "*Lâm khóc*" của người Kinh đã thành điệu hát cúng cửa đền - ả đào.

Sách lịch sử tư tưởng Việt Nam nói: "*Khi người khôn ngoan Homo sapiens xuất hiện là có những biểu hiện rõ ràng về mặt hình thái ý thức như nghệ thuật, tín ngưỡng*"⁽²²⁾. Điều đó phù hợp với điệu Hát khóc của người Thái. Tức là khi họ bước ra khỏi đường "*giáp ranh*" (giữa nông muội và khôn ngoan) và trong ngôn ngữ của họ đã có thuật ngữ Po thẩu A! Để phân biệt người già - thế hệ ông, với người trẻ - thế hệ cha. Và trước đó họ có thuật ngữ Ai Ý khẳng định mình là người chứ không phải đực cái Po Me.

Như vậy, khi xuất hiện điệu Hát khóc là giai điệu âm nhạc của họ đã có bốn bậc âm và tăng âm là một quãng năm đúng (vd78) trong làn điệu dân ca của họ cho đến đầu thế kỷ XX này thì giai điệu vẫn thế.

Tóm lại, ngôn ngữ và âm nhạc của (tộc người) người Thái Tây Bắc bắt nguồn từ cảm hứng “*ham muốn*” (libido) xuất hiện ở giai đoạn mà cuộc sống của họ còn gắn với giới động vật: 1) Vào mùa giao phối, con Đực hừng hực, muốn phô bày năng lực *libido* trước con Cái, nên cất tiếng “*hư*” đồng đặc, vang vọng. Đó là sự ra đời của “*thanh mẫu*” đầu tiên trong môn nghệ thuật âm nhạc. 2) Chất “*libido*” vẫn luôn tiềm ẩn, trong vô thức của các thể hệ- động vật người. Đến giai đoạn thể hệ “*người khôn ngoan*” Homo sapiens, dây thanh đới phát thành tiếng nói có ngữ nghĩa, tức thì bật ra hai tiếng Po Me, hướng chỉ về nơi: Hoạt động tích giao, thoả mãn bản năng ham muốn của con người - người Thái. Cho nên người ta đã làm biểu tượng Po Me để ngợi ca (ánh bìa). Âm nhạc dân gian của họ xuất hiện *hai âm thanh* đầu tiên của *hàng âm* (Vd 71 tr. 143). - 3) Tiếng nhạc cụ xuất hiện ban đầu là tiếng *gõ vào công cụ*: thanh tre, hoặc ghè, đập “*thổi dũ*” (cầm tay) vào “*bàn nghiêng*” (hình) “*ba góc*” và “*chày cối*” v.v... Chúng đều là những công cụ được phỏng theo hình dáng của Po Me và hình ảnh hoạt động “*lấp khít*” nhau của nó. Tiếng phách *gỗ nhịp* của ả đào trong hát cúng cửa đền hoặc dùng “*chày*” giã vào “*Tang loóng*” trong hát cúng tiễn hồn người chết lên Mường trời của người Thái (điểm 3 tr 50) cũng như hình ảnh cây đàn “*Dằng xay*” biểu tượng Nỗ Mường, dùng để gõ nhịp cho hát cúng của trò diễn xướng “*Linh tinh tinh phộc*” ở lễ hội Trò Trám (Tứ Xã - Phú Thọ)²³ v.v... Đó là những biểu tượng văn hoá có cội nguồn từ “*vật thiêng*” Po Me. 4) Từ thực tế của cuộc sống trực quan, họ thấy chất “*tinh khí*” của Po Me có *màu trắng* và *màu đỏ* đã hình thành ra con người - người Thái, cho nên dân tộc Thái được phân làm đôi: Thái Trắng, Thái Đen - một nửa của cha, một nửa của mẹ (điểm 3 tr.17). Và để thờ cúng chất “*tinh khí*” của Po Me, người ta lấy quả trứng gà với *lòng trắng, lòng đỏ* làm vật biểu tượng và gọi đó là quả trứng “*tâm linh*” (Xay Po Me đảm). Đó là cơ sở để phân tộc người Thái ra làm đôi: Thái Trắng, Thái Đen: Đó cũng là sự tôn vinh thờ cúng chất “*tinh khí*” của Po Me qua màu sắc của nó. Ngoài ra quả trứng “*tâm linh*” khi thụ tinh, có *hai đường máu*, được người xưa biểu tượng bằng

hoa văn “*Xai Peng*” (cuộn thùng) hình ảnh *trời buộc đôi lứa*. Cho nên “*Xai Peng*” được đặt tên cho làn điệu giao duyên đầu tiên trong dân ca của họ (điểm 15 tr. 76).

5) Việc tôn vinh “*sinh thực khí*” thành vật linh để thờ cúng thì hầu như dân tộc nào cũng có. Chẳng hạn ở người Kinh, vật linh “sinh thực khí” có tên nôm là *Nõ Nường*, tên tục là bà “*Đụ Đụ*” (Trò Trám). Trước đây, trong dân gian, trên tam giác châu của sông Hồng, có nhiều địa phương lập miếu để thờ vọng vật linh Nõ Nường và tổ chức lễ hội vào đầu Xuân. Đặc điểm của dòng lễ hội này theo quy trình là : “lễ mật” tất đèn diễn xướng trò “Linh tinh tình phộc” vào giờ “lành” nửa đêm.

Trước linh vị thần miếu - thần Nõ Nường, vào phút “*thiênêng*”²³ thì đèn tắt, hai vật Nõ Nường “phộc” vào nhau ba lần (*do đôi trò nam nữ thực hiện*). Đó là phút giao hoà âm dương, cần khôn phối ngẫu, ngừng một khắc nhịp thở chuyển động của vũ trụ - tiếp nhận “hoá linh” của “lễ mật” là: Đôi trò “phộc” trùng cả ba lần. Đèn sáng, không gian yên tĩnh trở lại nhịp sống bình thường²³. Tức là trong khoảnh khắc ấy “*vật hèm*” đã phát linh nghiệm trừ đuổi tà ma, triệt tiêu hiểm hoạ, đem lại bình an cả năm cho dân làng. Ý nghĩa tâm linh của trò “lễ mật” tắt đèn, của dòng lễ hội này là thế.

Về hiện thực người Việt xưa cho rằng: khi Nõ “phộc” vào Nường là phút thăng hoa của ân ái, cảm hứng sáng tạo nghệ thuật tràn trề, đất đai màu mỡ, phồn sinh no đầy; giờ sinh thành bậc Quý nhân, phút sáng tạo của tự phát; con cháu miên lạc thánh thiện, xuất hiện Vật báu - Thần hộ mệnh, Linh được diệu huyền v.v...

Như vậy Vật linh giờ đây là Báu vật siêu linh. Nếu còn nguyên là báu vật của cả làng, khi vỡ ra thành mảnh là vật linh của từng cá nhân. Do đó, gần cuối lễ hội chủ tế tung *Vật linh* ra giữa đám hội để mọi người tranh cướp - đến độ đập nát vỡ ra từng mảnh: Ai cướp được một mảnh là năm đó gặp điều lành may mắn! Hoặc có nơi ngâm vật hèm xuống hồ lấy nước tưới ruộng.

Ở Ấn Độ, khi tạc trụ Linga, người ta cho hoa sen Yoni leo quanh trụ, nhằm biểu đạt khả năng sinh hoạt tình dục mãnh liệt. Hoa sen được

ví là vị nữ thần tình yêu. Đó là nguyên hình Đất Mẹ quen thuộc, nơi nuôi nấng vun trồng, từ đó dẫn tới ý nghĩa phồn vinh, điềm lành, phúc lộc thọ²⁴. Bên cạnh đó, là thần Siva tay cầm Linga và cả trụ đá tượng thần Siva (nhìn đằng sau) cũng là hình Linga, dựng trên bệ đá hoa sen hình vuông. Ở Ấn Độ tượng Linga và Yoni ôm ấp nhau, nhiều đến độ có thể ví hàng số người Ấn Độ cổ xưa vậy.

Ở Trung Hoa, người ta coi *âm dương* là cội vĩnh hằng, tổ tiên nguồn cội, được thể hiện ở chữ “tổ” trong “tổ tiên”, “tổ tông” của Hán tự. Trong chữ “tổ” có chữ “thả”. Chữ “thả” nguyên ý là chỉ bộ phận “sinh thực khí” của nam giới (tượng hình). Nó tượng trưng cho “sinh sinh bất tức” ý muốn nói từ tôn con cháu bao đời cũng phải nhờ đó mà ra. Người Trung Quốc cổ xưa sùng bái bộ phận này, đời đời kiếp kiếp cúng tế nó, cho nên đã đem chữ “thị” có nghĩa là cúng tế, ghép vào chữ “thả” để biến thành chữ “tổ”. Vì vậy văn hoá huyết thống và bản chất của sự sùng bái tổ tông cũng là một loại tinh thần của Sinh(’).

Tại Viện Bảo tàng *Con Người* của Pháp (Pari), ngay gian đầu tiên, nơi du khách đặt chân vào hành trình: Bề rộng mệnh mông, chiều sâu tầng tầng ngàn vạn năm lịch sử với những biến cố của sự sống và của xã hội. Phút ban đầu ấy, đã vỗ - gọi vào tâm thức người xem gây ấn tượng mạnh mẽ. Đó là ảnh “sinh thực khí” của nam và nữ đặt trong khung kính trang trọng. Dưới đó ghi: “*Nguồn gốc của sự sống*” (’)

Không một đôi mắt nào lại không đưa hình ảnh ấy vào tâm trí, mang theo trong hành trình tham quan: Nhằm giải bày nơi vô thức, về cội nguồn của lịch sử loài người...

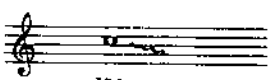
Khi bước chân ra khỏi bảo tàng, và rồi thời gian có thể làm quên đi những sự kiện, song hình ảnh về chốn gốc nguồn, Thần Mẹ vĩ đại, nơi dưỡng dục sinh thành ấy, sẽ không bao giờ phai nhạt.

Qua những trích dẫn, cho thấy Po Me chính là đầu mối của đầu mối, gốc nguồn của gốc nguồn - về xã hội loài người - và là tinh thần của Âm nhạc.

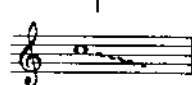
(’) Xem chú thích tr.36

(’’) Tài liệu của GS sinh học Lê Quang Long cung cấp

§31. CẤU TRÚC VỀ SỰ HÌNH THÀNH CỦA ÂM NHẠC QUA NGÔN NGỮ



Âm vọng



oaoom

Âm thanh



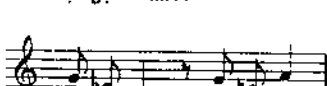
Po Me ái ý

Nét dạng đầu của điệu khóc

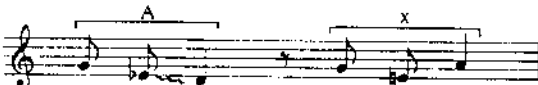


VI

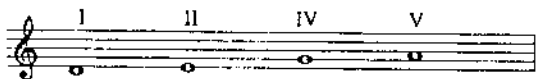
Điệu gọi và khóc



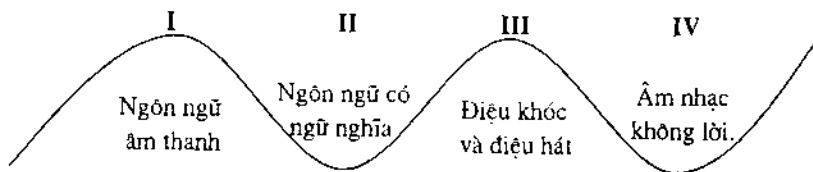
Âm điệu đặc trưng



Các bậc âm. Điệu thức



Bốn giai đoạn về sự hình thành của âm nhạc



§32. BIẾT QUÁ KHỨ CÀNG BIẾT HIỆN TẠI.

1 - Chúng tôi lấy câu nói của Goócky làm đầu để cho mục này. Phải chăng đây là lời tổng kết việc làm xưa nay của loài người không mệt mỏi muốn tìm về cội nguồn của ngành mình. Chẳng hạn, hội hoạ tìm thấy trong hang đá những bức vẽ bầy người nhảy múa - hoạ lại việc săn bắt thú rừng v.v...

Hoặc văn tự người ta tìm thấy các loại chữ - gọi là loại chữ, hình nêm - nó giống cái nêm, còn lưu lại trên các *phế tích* vùng *Lưỡng Hà*. Loại chữ này do ông Grotefent người Đức ở thế kỷ thứ 19 tìm và đọc được.



Về khảo cổ - người ta đã khai quật những *dị chỉ* và tìm thấy những nền văn hoá cổ xưa... Song bộ môn âm nhạc phải chịu thiệt thòi, vì âm nhạc là âm thanh, âm thanh vang lên rồi bay vào vũ trụ. Nhưng không phải vì thế mà ngành âm nhạc chịu bó tay. Họ dựa vào thành tựu của các ngành khác có liên quan, như hội hoạ: Từ bức vẽ người nhảy múa mà đoán định cách *reo hò*, tiếng gõ *nhịp nhàng* vào các dụng cụ "bình khí" trong khi múa - tức là bộ gõ, loại *nhạc cụ* đầu tiên của con người. Hoặc qua khảo cổ mà thấy hình dáng chiếc kèn bè trên mặt trống đồng của người Việt cổ, hoặc âm thanh của cây đàn đá vùng Tây Nguyên... Hoặc căn cứ vào loại đàn dây thì gần gũi với cái cung, âm sắc của chiếc kèn Cor thì gần gũi với âm sắc chiếc tù và... Từ những cứ

liệu ít ỏi đó, người ta tưởng tượng, suy xét, phỏng đoán để rồi vẽ lên một phác đồ về quá trình hình thành, phát triển của âm nhạc. Và cũng có nhiều thuyết khác nhau, bởi do các chính kiến khác nhau. Ngay việc dẫn giải về quá trình hình thành âm nhạc ở chương VI của công trình này cũng nằm trong trường hợp đó. Nhưng dù thuyết nào đi chăng nữa cũng sẽ thiếu một điều cốt tử - nếu chưa nói lên được rằng âm nhạc trước hết là tiếng nói tâm hồn và ước vọng lý tưởng vươn tới của con người ở một cộng đồng.

Lịch sử đi lên, loài người càng tiến bộ về tư duy, cảm xúc thì âm nhạc là một phương tiện đáp ứng được nhu cầu nhiều về trong sinh hoạt đời sống của con người. Khi vui người ta cũng cất tiếng hát, khi buồn người ta cũng cất tiếng hát - Tiếng hát đến với một người, tiếng hát đến với một tập thể...

Do đó có thể nói - nghệ thuật âm nhạc như bầu sữa mẹ căng mọng nuôi nấng tâm hồn cho những đàn con đi trên đường đời chân lý: Nó luôn theo sát họ, từ thuở lọt lòng qua tiếng ru ầu ơ của mẹ, đến khi nhắm mắt xuôi tay, tiếng kèn tiếng trống (người Kinh) ở đây là tiếng khóc nỉ non kể lại công trạng của người đã khuất và chúc họ xuống suối vàng an giấc ngàn thu.

2. Những thành tựu tìm về cội nguồn của âm nhạc.

Nhân loại có những vùng một thời là cái nôi của một nền văn minh, từ đó ánh hào quang của nó toả đi các phía. Đó là nền văn hoá cổ đại của Trung Hoa, Ấn Độ, Lưỡng Hà, Hy Lạp... Thời điểm vàng son của các vùng đó, đã có những nhà nghiên cứu về các mặt - trong đó có âm nhạc dân gian. Ở

Trung quốc thời cổ đại khoảng thế kỷ thứ V trước Công nguyên đã có tập *kinh thi*, đó là lời của những bài dân ca. Kinh thi là một trong Ngũ Kinh tuyệt bút của Trung Quốc (Thi, Thư, Dịch, Lễ, Xuân thu) có thuyết cho rằng Kinh thi do Đức Khổng Tử biên định lại. Lời tựa đầu tập kinh thi viết: "Âm nhạc của nước loạn ai oán dân hờn". Và cùng thời đó, ở đất nước Hy Lạp cổ đại cũng có nhiều nhà bác học để tâm nghiên cứu âm nhạc, tiêu biểu là Pitago với cách lý giải bằng toán học về quy luật phát triển của âm nhạc.

Đến Giôhann Xêbaxchiên Bach (1685-1750) nhạc sĩ người Đức đã dùng cách giải trình của âm nhạc gọi là *phức điệu*. Trong nghiên cứu âm nhạc dân gian Thái chúng tôi đã dùng lý luận *phức điệu* này để mô hình hoá nền âm nhạc dân gian Thái - từ khi có ba âm điệu A.X.C rồi theo đà tiến hoá của ngôn ngữ và tư duy, các âm điệu khác được phát triển, theo những chỉ số nghiêm ngặt của môn *phức điệu* mà hình thành nên âm nhạc phong phú đến ngày nay. Nói vậy không nên hiểu là những nghệ nhân của người Thái đã dùng lý luận phức điệu để sáng tác âm nhạc dân gian của mình. Đúng hơn là từ thực tế, các nhà bác học tạo ra lý luận.

§33. KẾT LUẬN.

1. Bela Báctốc đã nhận định về âm nhạc dân gian Hunggari như sau: "Tôi coi âm nhạc dân gian Hunggari như một tác phẩm bậc thầy thu nhỏ lại có giá trị tương đương với một bản Fugue của Bach hay một bản Sonata của Môda trong lĩnh vực những tác phẩm lớn".

Điều này cũng có thể nói về âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc Việt Nam. Bởi vì nội dung lớn lao của một tác phẩm âm nhạc là tài năng và cá tính của tác giả đều thể hiện ở chủ đề âm nhạc. Do đó những nét *Đạo đầu Láy đuôi* trong dân ca Thái Tây Bắc Việt Nam là những chủ đề âm nhạc (motif) mà tư tưởng lớn lao của sự ra đời của những âm điệu A.X.C như ở chương II đã trình bày thì có thể so sánh với những chủ đề âm nhạc của những tác phẩm lớn về hai phương diện: Tính nội dung và tính nghệ thuật - thẩm mỹ của nó.

2. Dân ca Thái Tây Bắc Việt Nam nằm trong dạng hát thơ. Phải chăng đó là tính đặc thù trong dân ca của một dân tộc, là sản phẩm của tổ chức xã hội. "Xã hội Thái Tây Bắc Việt Nam trước năm 1945 còn thuộc thời kỳ đầu của xã hội phong kiến còn nhiều tàn dư của những xã hội trước đó. Điều này có thể thấy ở các dân tộc cư trú bên cạnh người Thái như Hơ Mông, Hà Nhì... thì dân ca của họ cũng còn ở dạng hát thơ và ở người Kinh như *Hò già gạo*, *Hò chèo đò* vùng Trị Thiên, *Hò Đồng Tháp* Nam bộ v.v...

3. Âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc Việt Nam là tiếng nói âm nhạc của một tộc người có chung một ngôn ngữ, một phong tục, một tâm lý, một tín ngưỡng và một môi trường sống, nên âm nhạc dân gian của họ có chung một hệ thống âm điệu đặc trưng.

Trong hệ thống âm điệu đặc trưng đó, có hai âm điệu mang tính đặc trưng chủ đạo. Đó là âm điệu bốn A đi xuống gián tiếp có quãng hai non trượt xuống phía dưới và âm điệu X gảy lên. Hai âm điệu này có sự tương đồng với âm điệu của những câu cảm thán của nhóm từ chỉ hệ thống thân tộc

trong gia đình ở những vùng nội địa chính của người Thái ở Tây Bắc.

4. Nói sự thống nhất, là ở phần đại cương, song do điều kiện phân bố về cư dân, nên đã tạo ra sự dị biệt về thổ ngữ, tâm lý. Do đó, mỗi vùng tự sử dụng một âm điệu và nhấn mạnh vào âm điệu đó.

Đơn cử như vùng Thái đen Điện Biên, Thuận Châu thì dùng âm điệu bốn X gây lên làm nét *Dạo đầu*; ngược lại vùng Thái trắng phía bắc thì dùng âm điệu bốn A gián tiếp đi xuống, hoặc dùng âm điệu năm xen kẽ đi xuống (do hai âm điệu bốn chống lên nhau) để làm nét *dạo đầu* v.v... Đó là những yếu tố chính để tạo ra các dị bản về làn điệu của các vùng, tất nhiên còn có một số yếu tố khác nữa.

5. Nói nghệ thuật, trước hết là nói đến tâm hồn, nhưng tâm hồn thôi chưa đủ, nhất là âm nhạc - môn nghệ thuật của khoa vật lý âm thanh. Cho nên nó phải mang tính khoa học thì nghệ thuật âm nhạc mới đứng được trong lòng người, với chiều dài của thời gian. Đó là thủ pháp phát triển: từ âm điệu đặc trưng A đã thành ra một hệ thống âm điệu mà ở Chương V đã trình bày.

Khi nói tính khoa học trong thủ pháp phát triển của các âm điệu đặc trưng là thiên về trí tuệ, khuôn vàng thước ngọc, vắng bóng tình người - kỹ thuật chỉ là cứu cánh cho sự phát triển. Cho nên âm điệu phải là cái *điệu* của tâm hồn kết hợp với hiện thực cuộc sống. Và vì thế mỗi âm điệu không đi sâu vào từng lời ca mà đi vào tính trữ tình của làn điệu. Mặt khác, sự phát triển của âm nhạc dân gian dân tộc Thái ở Tây Bắc là sự phát triển về phương diện yếu tố giai điệu và

trải qua nhiều giai đoạn, là kết quả của sự thay đổi trong điều kiện sinh hoạt, và tâm lý của con người.

6. Nói âm điệu đặc trưng và giai điệu bài hát là nói đến hai mặt của một kết cấu: Một bên là hạt nhân, cốt cách; một bên là sự phong phú trên cơ sở của hạt nhân, cốt cách đó. Cho nên âm điệu đặc trưng và giai điệu bài hát gắn bó hữu cơ với nhau trong mối quan hệ tương hỗ. "Đó là bản chất và hiện tượng, mà một sự quan sát thông thường không thể nhận biết được" ⁽²⁴⁾. Chỉ có sống tại đó và bằng rung cảm thực sự thì mới cảm thụ được.

Vì thế, người nghệ sĩ dân gian Thái xưa nay là người trực tiếp và rung cảm thực sự, và âm điệu đặc trưng đã sống chính ngay trong tâm hồn các nghệ nhân đó. Nên khi có lời thơ, là họ có thể hát lên được những giai điệu "mới" muôn màu, muôn vẻ, không bài nào giống bài nào, nhưng khi âm hưởng vang lên nghe rất "Thái". Đó là nhờ thuộc tính đặc trưng của các âm điệu mà, dù đứng bên một nét phát triển bắc cầu nào đi chăng nữa thì các âm điệu đặc trưng cũng mang tính vô đoán, áp đảo của nó trong làn điệu của các vùng và trong ca khúc mới.

7. Người ta hay bàn cãi nghệ thuật nảy sinh từ đâu? Qua sự ra đời của những âm điệu A.X.C trong âm nhạc dân gian Thái ở Tây Bắc Việt Nam, cho thấy cội nguồn của nghệ thuật là từ những hiện tượng trong hoạt động đời sống của xã hội. Song, những hiện tượng đó sẽ không trở thành nghệ thuật nếu không thông qua tâm hồn người nghệ sĩ, mà người nghệ sĩ của thời đó là dòng Mo then. Như động tác múa của người Thái Tây bắc Việt Nam là từ cơ sở cái *gạt chán* của con ngựa (thuyết bắt chước) hoặc tiếng "hư", hoặc âm điệu gọi. Do đó khi giới nghiên cứu nghệ thuật của các nước phương Tây cho

ằng nghệ thuật nảy sinh từ sinh hoạt tín ngưỡng là có lý. Và từ điểm xuất phát này, họ đã tìm ra nhiều điều trong nguồn gốc của nghệ thuật. Song nếu cứ dừng lại ở đây thì tinh linh nghiệm của nghệ thuật bị gò bó, khô cứng. Chẳng hạn khi nói nghệ thuật múa của người Thái Tây Bắc Việt Nam là từ trong tín ngưỡng mà thành thì khó tạo ra tính thuyết phục. Do đó chỉ đứng ở điểm giao nối này mà truy tìm tận cùng, cả hai phía: nguồn gốc và phát triển sau đó của nó. Một tác phẩm nghệ thuật xuất hiện từ hai tình huống: hiện tượng hoạt động ngoài đời thường, được chuyển vào lễ thức của mo then bằng kỹ thuật, ảo tưởng rồi truyền lại ra ngoài dân gian: quyen đi quyen lại, bao giờ nâng cao thì thành sản phẩm văn hoá.

8. Việc định hình một làn điệu dân ca là do bàn tay của những người chuyên nghiệp ghi âm cố định trên khuôn nhạc từ đó không còn dị bản nữa^(*). Điều này cho thấy trên thế giới ở thế kỷ trước, trong thành tựu của các nhạc sĩ sáng tác đều có một hai tập dân ca đã được biên soạn lại, có phần đệm. Ở Việt Nam, các làn điệu dân ca của các vùng ngày nay được các ca sĩ hát có phần đệm là đã được ghi âm. Có thể kể đến những bài: "Ru con Nam bộ" do nhạc sĩ Lưu Hữu Phước và Thái Thị Liên biên soạn kết hợp giữa hai điệu Lý vào khoảng năm 1951. Nhạc sĩ Đỗ Nhuận biên soạn các bài "Đèn cù" từ dân ca vùng Bắc bộ, "Trồng cây lại nhớ đến người" dân ca Nghệ Tĩnh, "Hò đản gô" và "Con dao anh chương bình vùng cao" dân ca Khmú v.v...

^(*) Đó là nói những dạng như bài inh lá (dân ca Thái). Mưa rơi (dân ca Khmú). Còn lại những dạng không định hình được như Hò chèo đò (Trị Thiên), Hát ví (Nghệ Tĩnh).

Song ở Việt Nam chưa có những tuyển tập dân ca có phần đệm piano tiêu biểu. Công việc này đang đợi công lao của các nhạc sĩ sáng tác chuyên nghiệp.

Tóm lại - hệ thống âm điệu đặc trưng trong âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc là tiếng nói tâm hồn, tư duy triết lý và ước vọng vươn tới của người Thái Tây Bắc, qua bao đời nay. Hệ thống âm điệu ấy có hai âm điệu A và X - có cội nguồn từ âm điệu của ngôn ngữ. Đó là *tiếng con gọi mẹ, tiếng cháu gọi bà, tiếng thế hệ dưới gọi thế hệ trên, tiếng thế hệ trên gọi thế hệ dưới và tiếng khóc than khi người thân qua đời*. Vì thế những câu cảm thán này có một nội dung sâu sắc và một ý nghĩa đặc biệt. Nên nó được sử dụng lâu đời trong mối quan hệ gia đình mà đã tạo ra tính đặc trưng cho âm nhạc.

Trong âm nhạc không lời, hai âm điệu này khi vang lên còn gọi cho người Thái liên tưởng đến những bài ca trữ tình, những huyền thoại xa xưa, những anh hùng ca trong vốn văn học cổ truyền của dân tộc mình. Đồng thời cũng tiềm ẩn trong nó những dấu ấn của một phương pháp tư duy, và một xúc cảm đặc biệt.

Vì vậy, ngày nay để "xây dựng một nền âm nhạc xã hội chủ nghĩa, vừa mang tính kế thừa, vừa mang tính biến đổi" thì việc tìm hiểu âm điệu đặc trưng trong âm nhạc dân gian nói chung, và ở người Thái Tây Bắc Việt Nam nói riêng, là một điều cần thiết và có ý nghĩa.

Nhạc sĩ DUƠNG ĐÌNH MINH SƠN

I THƯ MỤC TÀI LIỆU TRÍCH DẪN

1. Hegel Phép biện chứng - Hệ triết học Đức trước Mác- Bài giảng lớp sau đại học - Thư viện trường đại học văn hoá.
2. Đặng Nghiêm Vạn - Tư liệu về lịch sử và xã hội dân tộc Thái Tây Bắc - Nxb khoa học xã hội 1977 tr23.
3. Cẩm Trọng - Người Thái Tây Bắc Việt Nam. Nxb Khoa học xã hội 1978
4. Khái luận ngôn ngữ học. Nxb Giáo dục Hà Nội 1961.
5. Kogan Hình thái học nghệ thuật tập III tr 80 bản đánh máy Thư viện trường đại học Văn hoá Hà Nội.
6. Các thể loại âm nhạc Nxb Văn hoá 1981 tr12
7. Raphavôen Uliam Sự hình thành âm nhạc. Nxb Quốc gia âm nhạc Liên Xô M 1961. Bản dịch của Lương Hồng. Bản chép tay Thư Viện, Nhạc Viện Hà Nội.
8. Dân tộc học đại cương. Nxb Giáo dục 1961 tr 19
9. Angel, nguồn gốc gia đình của chế độ tư hữu và của nhà nước. Nxb Sự thật 1961 trang 30.
10. Lê Xuân Thái. Ngôn ngữ là gì. Nxb Khoa học xã hội 1966.
11. S. Péckin. Sự hình thành tư duy trừu tượng trong những giai đoạn đầu của loài người. Nxb Sự thật 1960 tr 29.
12. Lạt ma hoá Thân Tây Tạng Viện văn hoá ấn hành 1993
13. Nguyễn Văn Khoả. Trần thoại Hy Lạp. Nxb Trung học và Địa học chuyên nghiệp 1980 Tập III tr 125.
14. Dương Đình Minh Sơn - Hằng số sinh học với hoa văn trống đồng tập chí Văn hóa Nghệ thuật số tháng 1/2000.
15. Chuyện kể về các nhà báo học. Nxb Thanh niên 1977 tr 163
16. Triết học Hy Lạp cổ đại. Nxb Mác Lênin 1987 tr 86

17. Ngôn ngữ học đại cương Nxb Giáo dục 1985.
18. Lịch sử triết học. Triết học Phương Đông. Nxb Sự thật 1960 tr 40
19. Trích lại của vũ Ngọc Phan. Tục ngữ, Dân ca, Ca dao Việt Nam. Nxb Khoa học xã hội 1977 tr 19.
20. Angel tác dụng của lao động trong sự chuyển biến từ vượn thành người. NXB Sự thật Hà Nội 1957 tr12
21. Vĩnh Cát - Lý thuyết âm nhạc - sách giáo khoa Trường Âm nhạc Việt Nam (Nhạc Viện) 1961.
22. Lịch sử tư tưởng Việt Nam. Nxb Khoa học xã hội 1993.
- 23 Dương Đình Minh Sơn "Hát Trò Trám" Thông báo Khoa học số 1 năm 1999 - Viện Âm Nhạc.
24. Kiều Ngọc (dịch) Tập tục dân gian và ý nghĩa tượng trưng của hoa sen. Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật số 1 - 1994.
25. Từ điển triết học. Nxb sự thật 1976 tr.34

II SÁCH THAM KHẢO

1. Cẩm Trọng: Mấy vấn đề cơ bản về lịch sử kinh tế - xã hội cổ đại. - Người Thái Tây Bắc Việt Nam. Nxb Khoa học xã hội. 1987.
2. Lịch sử Việt am. Nxb Khoa học xã hội 1971. Tập I.
3. Trương Cẩm bảo: Tổ sinh vật học. Nxb Đại học và Trung học chuyên nghiệp - Hà Nội. 1980.
4. Côxven. Sơ yếu lịch sử văn hóa nguyên thủy - Lại Cao Nguyên dịch - Nxb Văn sử địa Hà Nội 1958.
5. Lê Văn Lô, Đặng Nghiêm Vạn. Sơ lược giới thiệu các nhóm dân tộc Tày, Nùng, Thái ở Việt Nam. Nxb Khoa học xã hội 1968.
6. Đặng Nghiêm Vạn, Cẩm Trọng, Khả Tiến, Tông Kim Ân:

Tư liệu nghiên cứu về lịch sử và xã hội người Thái, Nxb Khoa học xã hội 1978.

7. Hà Văn Tấn, Trần Quốc Vượng: sơ yếu khảo cổ học nguyên thủy Việt Nam. Nxb Giáo dục Hà Nội 1981.
8. Lê Xuân Thái: Ngôn ngữ là gì. Nxb Khoa học xã hội 1966.
9. Đoàn Văn Chúc: Những bài giảng về văn hóa dân gian hệ sau đại học. Thư viện Trường đại học Văn hóa Hà Nội.
10. Hoàng Trinh, Nam Mộc, Thành Duy, Nguyễn Cương. Văn học cuộc sống nhà văn. Nxb Khoa học xã hội Hà Nội 1978.
11. Trần Quốc Vượng - Lê Văn Hảo - Dương Tất Từ. Mùa xuân và phong tục Việt Nam. Nxb Văn hóa 1976.

III SÁCH THAM KHẢO CHUYÊN NGÀNH

1. Tô Ngọc Thanh. Những vấn đề về âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc. Tập san in rônêô. Những vấn đề âm nhạc và múa. Vụ âm nhạc và múa 1969 từ tập I đến tập V.
2. Văn Cao. Con sáo sang sông theo phong các quan họ. (Nói về âm điệu đặc trưng). Một số vấn đề về dân ca quan họ. Sở Văn hóa Hà Bắc xuất bản 1972, tr. 160.
3. Nguyễn Thị Nhung. Tìm hiểu cấu trúc thể một đoạn trong dân ca người Việt. Nghiên cứu nghệ thuật - các số năm 1982.
4. Thụy Loan. Thử dẫn lại về một lý thuyết điệu thức của người Việt - qua bài bản tài tử và cải lương. Nghiên cứu nghệ thuật từ số 1 năm 1979.
5. Trần Văn Khê. Âm nhạc vùng Đông Nam Á. Bản đánh máy - thư viện, Viện Đông Nam Á.
6. Dân ca là cơ sở của âm nhạc. bản dịch của Lương Hồng Hội Văn nghệ dân gian 1973, bản đánh máy.
7. Nguyễn Xinh. Lịch sử âm nhạc thế giới - Tập I, - Nhạc viện Hà Nội 1983.

MỤC LỤC

	Trang
Lời giới thiệu	5
Lời nói đầu	10

Chương I

MỘT SỐ NÉT VỀ NGƯỜI THÁI TÂY BẮC VIỆT NAM

1. Địa lý - Con người - Thái Đen - Thái Trắng - Tín ngưỡng - Tính đồng tộc.	13
2. Xã hội, quan chức - Nhà bản	24
3. Ngôn ngữ - Thanh điệu - Văn học - Nghệ thuật - Thơ ca	26

Chương II

NGÔN NGỮ TẠO RA ÂM NHẠC

4. Điệu gọi trong gia đình	35
5. Cách dùng từ lấp láy, nói lối theo vần trong ngôn ngữ, tạo vế đối vế đáp trong âm nhạc.	41
6. Định ngữ bằng vai	42
7. Tính từ trong ngôn ngữ tạo sự hoàn thiện của âm điệu đặc trưng.	43

Chương III

QUÁ TRÌNH ĐI ĐẾN XÁC LẬP ÂM ĐIỆU ĐẶC TRƯNG

8. Điệu khóc ông ngoại	47
9. Âm oaôm - Nét láy đuôi điệu hát cúng	49
10. Nhận xét âm điệu a, x, c.	55

Chương IV
DÂN CA THÁI TÂY BẮC

11. Hát thơ và các dạng hát thơ	57
12. Âm điệu c a x làm nét Đạo đầy Láy đuôi trong các làn điệu dân ca	59
13. Những làn điệu "lòng bản" trong dân ca.	63
14. Nhận xét tính chất của các làn điệu.	73
15. Sự ra đời của tên gọi làn điệu khắp xai peng	76
16. Điệu nhạc múa cùng Mường	84

Chương V.
CÁC TỔ HỢP ÂM ĐIỀU ĐẶC TRƯNG

17. Các âm điệu phát triển theo luật phức điệu	92
18. Tổ hợp âm điệu bốn	94
19. Tổ hợp âm điệu năm	97
20. Tổ hợp âm điệu năm xen kẽ	98
21. Những hình thái phát triển tự thân của âm điệu a	99
22. Sự phát triển tự thân của các âm điệu khác	103
23. Nhận xét về hệ thống âm điệu đặc trưng	106
24. Sự kế thừa âm điệu đặc trưng trong ca khúc.	107

Chương VI
NGUỒN GỐC CỦA ÂM NHẠC

25. Âm nhạc nảy sinh từ nhu cầu muốn trao đổi tư duy đầu tiên của con người.	114
26. Tiếng "hú" và âm vọng của nó làm nét Láy đuôi trong hát cùng.	116
27. Môi tương đồng của nét Láy đuôi trong hát cùng	119
28. Tổng kết về ngôn ngữ tạo ra âm nhạc	120

Chương VII
TỔNG LUẬN

29. Tổng luận về sự hình thành phát triển âm nhạc dân gian Thái Tây Bắc.	126
30. Po Me là nguồn cảm hứng cho sự sáng tạo ngôn ngữ và âm nhạc	134
31. Biểu đồ cấu trúc về sự hình thành của Âm nhạc qua ngôn ngữ	143
32. Biết quá khứ càng biết rõ hiện tại	144
33. Kết luận	146

Chịu trách nhiệm xuất bản

NGUYỄN VĂN DÝ

Chịu trách nhiệm bản thảo

NGHIÊM BÁ HỒNG

Biên tập:

NGUYỄN ÁNH NGUYỆT - NGHIÊM BÁ HỒNG

Sửa bản in:

TÁC GIẢ

Trình bày bìa: ĐẶNG TRẦN PHÚ

In 520 cuốn, khổ 14,5x20,5cm Tại Nhà in Lao động và Thương binh xã hội. Giấy phép xuất bản số: 73/TN-AN.

Căn cứ giấy CNĐKKH số 72/XB-QLXB cấp ngày 15-1-2001 của Cục xuất bản. In xong và nộp lưu chiểu tháng 10 năm 2001



DƯƠNG ĐÌNH MINH SƠN

Sinh năm 1936

Quê quán: Bích La Trung

Triệu Đông - Triệu Phong - Quảng Trị

- Hội viên Hội Nhạc sĩ Việt Nam
- Hội viên Hội Văn nghệ Dân gian Hà Nội
- 1980 - 1993. Giảng viên Lý luận Âm nhạc Trường Đại học Văn hoá - Hà Nội

TÁC PHẨM ĐÃ IN

★ TIỂU LUẬN :

- Po me là cái Nỗ Nường
- Cần khẳng định Ca trù là nhạc Dân gian của Hà Nội
- Kiến giải mới về tên gọi Quan họ và điệu Lý cây đa...
- Kịch bản phim Lễ hội Trò Trám - 1998
- Vua Lý Thái Tổ ban thưởng cho ca nhi Đào Thị - 1999
- Về con Rồng của người Lạc Việt - 2001

★ NGÔN NGỮ VỚI VIỆC HÌNH THÀNH ÂM ĐIỆU ĐẶC TRƯNG TRONG DÂN CA THÁI TÂY BẮC VIỆT NAM.

Sắp in

Hát Trò Trám

Đang viết

Văn hoá Nỗ Nường