

FOREWORD

by **Dr. Trần Văn Khê, Ph.D.**
Professor of Ethnomusicology

For the publication of the doctoral thesis titled,
Music Ministry: The Inculturation of Liturgical Vocal Music in Vietnam
by **Rev. Joseph Nguyễn Xuân Thảo, OFM**

In my life of teaching musicology at many universities in Europe and America, I have not yet had the opportunity to read such a thesis about which I feel as satisfied in regard to its musicological excellence as this thesis.

First of all, I was surprised at the abundance of the sources Rev. Xuân Thảo researched to accomplish his doctoral thesis.

He got in touch with choirmasters through his survey questionnaire, as well as with many data sources concerning Catholic communities, and presented his research with precise facts and figures through statistical tables.

The author read a huge number of books and articles in English, French, and Vietnamese concerning “Vietnamese Folksongs and Traditional Music.” He fully understood the content of the sources he used. This is evident when he used citations of my own books and articles.

Moreover, he thoroughly investigated many Vietnamese traditional folksongs from the Three Regions of Vietnam, with accurate musical transcriptions in modern notation, relating to Language (pitch tones and plain/inflective tone rule in poetic structure), to Literature (content of poems, interesting characteristics in poems in standard and varied 6-8 meter), and to Music (sound pitches, scales including the formation of pentatonic scale, even the “Tam phân tôn ích” (the Chinese minus 1/3, plus 1/3 rule) modal systems together with all the professional terminology used by traditional specialists such as “giọng, điệu (modal system), hơi (modal nuance), dạng (aspect/formation),” poetry rhythm, and music rhythm). The author accurately points out the relationships between language pitch tones and melodic contour.

When summing up his own observations, Rev. Xuân Thảo is very cautious, modest, regarding with respect the viewpoints of precedent researchers and remaining objective in his data analysis through scientific method.

Especially, his musical notation is very exact according to ethnomusicologists’ style.

For example: After the Sol clef, he puts constitutive accidentals in key signature to indicate the tonality, say a B flat for F key. In reality, the accidental Bb is there only for the purpose of convenience, reminding us of F key/position, but it does not flatten all the B's of the song to a semi tone. From the view of a Vietnamese traditional musician, when we give to Hò the pitch of Ré, note Sol is Xang; note Si is Cống non. That is why he puts in parentheses the accidental B flat in the key signature: (b).

He transcribed âm già (slightly higher pitch sounds) and âm non (slightly lower pitch sounds) in traditional folksongs by adding, respectively, a little upward or downward arrow to indicate the real pitch of those sounds.

In addition, his translation of Vietnamese texts into English is very faithful and often preserves the poetic quality of Vietnamese folksongs. The terminology is very accurate, the style very simple, the content very concise.

Following are, at least, three especial points I would like to mention:

1. No scholar has yet grasped professor Hải Linh's thoughts, aesthetic viewpoints, sound knowledge, and the value of Hải Linh's compositions as well as Rev. Xuân Thảo.

2. For the first time, the author presents in the whole a satisfactory view about the diversity of 'cung kinh' (prayer cantillation formulas) and 'cung sách' (book-reading chanting formulas) in Catholic Vietnam, and especially of the folk-based religious hymns, which so far have rarely been mentioned anywhere.

3. Regarding the linguistics, for many decades, I have seen the richness of the 'tiếng đệm' (added vocables/morphemes) in Vietnamese folksongs and have desired that some Vietnamese researcher would take the trouble to analyze and classify them and define their functions, but nobody has paid attention to doing that work until now. But now in his thesis, Rev. Xuân Thảo, for the first time, has classified different "tiếng đệm:"

A. Vocables without semantic meaning:

+ Tiếng đưa hơi (vocalizing vocable): *í a, ối a...*

+ Tiếng đệm lót (inserted vocable): *là, mà, rằng, này, thời, ấy, chứ, chứ máy, ấy máy ...*

B. Morphemes with semantic meaning:

+ Tiếng phụ nghĩa (enhancing morpheme): There are 4 categories:

a. Nối kết (conjunctive morpheme) : *rồi lại, cho bằng, mà này ...*

b. Than gọi (apostrophic morpheme) : *ơi người ơi, ơi chàng ơi, ơi bầu ơi, ơi nường ơi ...*

c. Tiếng âm nhạc (musical morpheme) : *tình tính tang, tang non tang tính, tang tích tịch, buong buong cắc cắc, tung tung, hò, xự, xang, xê, cồng, liu...*

d. Tiếng ru hò (Lulling/calling morpheme) : *ầu ơi, à ơi, ta ru hò, dô dô hò, hò khoan, dô ta, a li hò lơ, bớ hô bớ hụi, là hụi là khoan ...*

+ Tiếng lặp lại (repeated morpheme) :

a. Repetition simple : *Con cò (cò) bay lả (lả) bay la ...*

b. More complex:

- *Chồng chài (là chài) vợ lười ...* preceded by the inserted vocable 'là'

- *Mấy khi (a là khi) khách đến ...* preceded by the inserted vocable 'a là'

c. Reversed repetition of a single morpheme:

- *Ở giữa mây trắng chung quanh (vàng) mây vàng...* the morpheme (vàng) is repeated and placed, not in the normal order 'mây vàng vàng', but in the reversed order 'vàng mây vàng'

- Là đố i a đố nàng, (*bông rồi lại*) *mấy bông ...* followed by the conjunctive morphem 'rồi lại' instead of '(bông) *mấy bông.*'

He also mentions the reversed repetition of a phrase (group of morphemes), such as placing the last four morphemes in poem line 6 at the beginning of the poem line as it is usually sung by Vietnamese folk people: (*Có đám mây xanh*), *trên trời (thời) có đám mây xanh*, whereas the original poem line 6 is *Trên trời có đám mây xanh*. This technique of textual variation is usually found not only in Hát Trống Quân (Alternating tune with a 'trống quân,' a special musical instrument made of a long rattan string)), but also in Hát Chầu Văn (medium ritual chant), Ca Trù (Northern special Chamber music singing rewarded by a bamboo token). Folk people usually name the technique "Vay trả tự thân" (literally, borrowing and return by itself), which is different from the technique "Vay trả thường" (lit., ordinary borrowing and return) that is, to 'borrow' poem line 6 of the following couplet to make it the ending phrase for the precedent couplet, and when one sings the next couplet, one returns the poem line 6 that one has just borrowed.

Rev. Nguyễn Xuân Thảo covers many other very interesting features, such as the classification of Hò chants (working songs), the presentation of different formations/aspects of the pentatonic scale, discussion on the method of "chuyển điệu" (modal modulation), "chuyển vị" (metabole) (tonale modulation, transposition in French), which we usually translate as "chuyển hệ" (because 'metabole' is a French term used by the late Professor Constantin Brailoiu, the first author of the famous article on the "metabole" phenomenon, to translate the German term 'Systemwechsel,' meaning change of system, 'chuyển hệ thống'). So far, few scholars have mentioned these subjects.

In my judgment, this is an outstanding work that contains very valuable scientific research on "Tìm hiểu, phân tích Dân ca và Thánh ca Việt Nam" (information on, and analysis of, Vietnamese folksongs and Liturgical songs). I completely support the publication of this thesis as a book on Ethnomusicology.

In my judgment, this is an outstanding work that contains very valuable & scientific research on "Tìm hiểu, phân tích Dân ca và Thánh ca Việt Nam" (information on and analysis of Vietnamese folksongs and liturgical songs). I completely support the publication of this thesis as a book on Ethnomusicology.

Written in the District of Bình Thạnh on April 18, 2008



Professor Dr. Trần Văn Khê

Professor of Ethnomusicology, University of Paris – Sorbonne, France
Visiting Professor of Music, University of Hawaii at Manoa, U.S.A.
Vice Chairman of the Scientific Board of the
International Institute for Comparative Music Studies and Documentation– Berlin, Germany

LỜI GIỚI THIỆU

LUẬN ÁN TIẾN SĨ VỚI ĐỀ TÀI “THỪA TÁC VỤ ÂM NHẠC: HỘI NHẬP VĂN HOÁ THÁNH CA PHỤNG VỤ TẠI VIỆT NAM” CỦA LINH MỤC NGUYỄN XUÂN THẢO

Trong cuộc đời giảng dạy về Âm nhạc học trên các Trường Đại học Âu Mỹ, tôi chưa có dịp đọc một Luận án nào mà cảm thấy thoả mãn về mặt Nhạc học như Luận án này.

Đầu tiên, tôi đã ngạc nhiên về sự phong phú của những tư liệu mà Linh mục sưu tầm để hoàn thành Luận án Tiến sĩ :

Linh mục đã tiếp cận với các ca trưởng qua các bản thăm dò, cũng như với những nguồn tư liệu liên quan đến các Cộng đồng Công giáo và ghi lại với những con số một cách chính xác như những bản thống kê.

Tác giả đã đọc rất nhiều sách báo được xuất bản bằng 3 thứ tiếng Anh / Pháp / Việt, về vấn đề “Dân ca cổ nhạc Việt Nam”. Lĩnh hội rất đúng nội dung của các tư liệu đó. Tôi chỉ căn cứ vào những đoạn Linh mục đã ghi lại sau khi đã tham khảo những bài báo và sách của tôi.

Hơn nữa, Linh mục đã nghiên cứu tường tận và ký âm rất chính xác nhiều bài dân ca cổ nhạc Việt Nam của ba miền Đất nước về mặt Ngôn ngữ (thanh giọng và luật bằng trắc trong cấu trúc thi ca) – Văn chương (nội dung lời thơ, những điểm hay trong các câu thơ Lục Bát và Lục Bát biến thể) – Âm nhạc (âm thanh, thang âm với những cách tạo thang âm ngũ cung, kể cả cách “Tam phân tôn ích” và đặc biệt cách của Trung Quốc, điệu thức với tất cả những danh từ chuyên môn, những tiếng dùng trong nhà nghề như giọng, điệu, hơi, dạng, tiết tấu của câu thơ và của nét nhạc). Tác giả đã nêu rõ sự liên quan mật thiết giữa thanh giọng và nét nhạc.

Khi đúc kết thành những nhận xét của tác giả Luận án, thì Linh mục Xuân Thảo rất dè dặt, khiêm tốn, biết tôn trọng những quan điểm của các nhà nghiên cứu đã đi trước và luôn luôn có thái độ khách quan trong việc phân tích tư liệu với phương pháp khoa học.

Đặc biệt, cách ký âm cũng rất đúng theo phong cách của những nhà Dân tộc Nhạc học.

Thí dụ : Sau khoá Sol, thì để những dấu hoá cố định để xác định cung giọng (Tonality), như ghi dấu giáng cho âm Si, tức là để xác định bài ca hay bản nhạc đó thuộc Cung Fa. Nhưng thật ra không phải thế, mà dấu giáng của âm Si là để cho tiện lợi, vì trong cả bài khi tới âm Si thì giáng xuống nửa cung (semi tone). Nếu nhìn bản nhạc hay bài ca đó theo phong cách nghệ nhân Việt Nam thì âm Rê là Hò ; âm Sol là Xang ; âm Si giáng là Cống non nên Linh mục đã cẩn thận để dấu Si giáng đó giữa hai ngoặc đơn: (b).

Linh mục đã ghi lại những âm già, non trong Dân ca cổ nhạc bằng một mũi tên nhỏ chỉ lên hay chỉ xuống, để cho người đọc nhạc biết rõ cao độ thực thụ của âm đó.

Ngoài ra, những bản dịch lời ca từ tiếng Việt ra tiếng Anh rất trung thực và thường khi còn giữ được chất thơ của Dân ca Việt Nam. Thuật ngữ rất chính xác, văn phong giản dị, nội dung xúc tích.

Có ba điểm đặc biệt mà tôi muốn nêu lên ở đây là :

1. Chưa có một học giả nào biết rõ những tư duy, quan điểm nghệ thuật, kiến thức sâu rộng và giá trị những sáng tác của Nhạc sư Hải Linh như Linh mục Xuân Thảo.

2. Linh mục đã bước đầu giới thiệu khá đầy đủ về các cung Kinh, cung Sách rất đa dạng trong Công Giáo, nhất là các bài Ca vãn đượm nét dân ca dân tộc, mà trước tới nay ít được nhắc tới.

3. Về mặt ngôn ngữ học, từ mấy chục năm nay, tôi đã thấy sự phong phú của những tiếng đệm trong Dân ca Việt Nam và ước mong rằng trong Nước ta có một nhà nghiên cứu để tâm phân loại, định rõ chức năng của những tiếng đệm đó, nhưng chưa có ai để tâm đến, nay trong Luận án của Linh mục Xuân Thảo đã sắp loại các tiếng đệm :

A. Những tiếng không nghĩa :

+ Tiếng đưa hơi : *í a, ối a ...*

+ Tiếng đệm lót : *là, mà, rằng, này, thời, ấy, chứ, chứ mấy, ấy mấy ...* mục đích để làm cho nét nhạc và tiết tấu phong phú, dễ nghe, dễ thích.

B. Những tiếng có nghĩa :

+ Tiếng phụ nghĩa : Có 4 loại khác nhau :

a. Nối kết : *rồi lại, cho bằng, mà này ...*

b. Than gọi : *ơi người ơi, ơi chàng ơi, ơi bậu ơi, ơi nương ơi ...*

c. Tiếng âm nhạc : *tình tính tang, tang non tang tính, tang tích tịch, buong buong cắc cắc, tung tung, hò, xự, xang, xê, cồng, liu ...*

d. Tiếng ru hò : *âu ơi, à ơi, ta ru hời, dô dô hò, hò khoan, dô ta, a li hò lơ, bớ hô bớ hụi, là hụ là khoan ...*

+ Tiếng lặp lại :

a. Một cách đơn giản : *Con cò (cò) bay lá (lá) bay la ...*

b. Một cách phức tạp hơn :

- *Chồng chài (là chài) vợ lưới ...* có thêm tiếng lót 'là'

- *Mấy khi (a là khi) khách đến ...* có thêm tiếng tiếng lót 'a là'

c. Lặp lại nhưng đảo thứ tự :

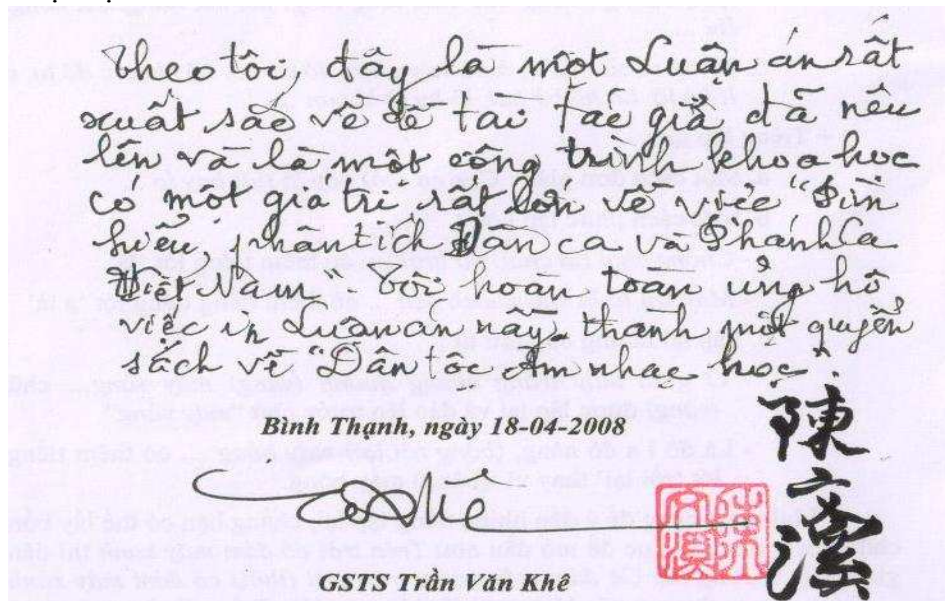
- *Ở giữa mây trắng chung quanh (vàng) mây vàng... chữ (vàng) được lặp lại và đảo lên trước chữ "mây vàng"*

- *Là đó i a đó nàng, (bông rồi lại) mấy bông ...* có thêm tiếng lót 'rồi lại' thay vì chỉ đảo '(bông) mấy bông.'

Linh mục cũng để ý đến nhiều tiếng lặp lại, chẳng hạn có thể lấy bốn chữ chót trong câu Lục để mở đầu như: *Trên trời có đám mây xanh* thì dân gian Việt thường hát *Có đám mây xanh, trên trời (thời) có đám mây xanh ...* Cách này ta thường gặp không phải chỉ trong Hát Trống Quân, mà có cả trong Hát Châu Văn, Ca Trù. Dân gian thường gọi là “Vay trả tự thân”, khác với cách “Vay trả thường” là vay câu Lục của đoạn sau, làm câu kết của đoạn trước, rồi khi hát đoạn sau thì trả lại câu Lục đã vay.

Còn nhiều điều khác rất thú vị như định loại các câu hò, giới thiệu các dạng của những thang âm ngũ cung, bàn về phương pháp “chuyển điệu” (modulation modale), “chuyển vị” (metabole) (modulation tonale, transposition -tiếng Pháp) mà chúng tôi thường dịch là “chuyển hệ” (vì tiếng metabole do tiếng Đức Systemwechsel tức là chuyển hệ thống). Từ trước đến nay ít có nhà nghiên cứu nào đề cập đến vấn đề đó.

Theo tôi, đây là một Luận án rất xuất sắc về đề tài tác giả đã nêu lên và là một công trình khoa học có một giá trị rất lớn về việc “Tìm hiểu, phân tích Dân ca và Thánh ca Việt Nam”. Tôi hoàn toàn ủng hộ việc in Luận án này thành một quyển sách về “Dân tộc Âm nhạc học”.



Giáo sư Dân tộc Nhạc học Đại học Paris – Sorbonne, France.

Giáo sư thỉnh giảng về Âm nhạc Đại học Hawaii tại Manoa, U.S.A

Phó Chủ tịch Hội đồng Khoa học của

Viện Quốc tế Nghiên cứu Âm nhạc theo phương pháp đối chiếu và lưu trữ tư liệu -

Tây Bá Linh, Đức quốc