

TIẾP BIẾN VĂN HÓA ÂM NHẠC CÔNG GIÁO TRONG NHẠC CỤ VÀ NHẠC HÁT Ở VIỆT NAM

Bùi Trung Thành*

Tóm tắt: Công giáo được du nhập vào Việt Nam từ thế kỷ XVI và đến nay đã có nhiều đóng góp trong một số lĩnh vực của đời sống, như: quá trình sáng tạo chữ Quốc ngữ, bảo tồn văn hóa dân tộc,... Bài viết tập trung tổng hợp những thành tựu của quá trình hội nhập văn hóa âm nhạc Công giáo trong lịch sử, qua đó làm rõ các yếu tố tiếp biến văn hóa Công giáo tại Việt Nam thông qua hai phương diện: nhạc hát và nhạc cụ. Bên cạnh đó, việc xem xét Hội đồng Giám mục Việt Nam và cộng đồng giáo dân như những chủ thể của quá trình tiếp biến văn hóa giúp bài viết mở rộng được nhiều góc nhìn hơn. Qua đó, nhằm khẳng định giá trị của âm nhạc dân gian trong nền văn hóa dân tộc và sự kết hợp giữa âm nhạc dân gian với âm nhạc tôn giáo là cần thiết và cần được khuyến khích.

Từ khóa: Công giáo, tiếp biến văn hóa, thánh nhạc, nhạc cụ, nhạc hát.

Abstract: Catholicism was introduced to Vietnam in the sixteenth century, and since then, it has had various contributions in several areas of Vietnamese life, including the process of creating the Romanized Vietnamese script (Quốc ngữ), the preservation of national culture, and so on. The article mainly focuses on synthesizing the achievements of the process of cultural integration of Vietnamese Catholic music during the course of history, then clarifying elements of that process in two aspects: vocal music and instrumental music. Additionally, considering the Catholic Bishops' Conference of Vietnam and the lay community as the actors of the process of acculturation will help the article shed much light on the analysis of this issue. Thereby, it aims to not merely affirm that the value of folk music plays a significant role in the national culture, but also suggests that the combination with religious music is necessary, and that needs to be further encouraged.

Keywords: Catholicism, Acculturation, Sacred music, Musical instruments, Singing music.

Ngày nhận bài: 27/8/2025; ngày phản biện: 5/1/2026 ; ngày duyệt đăng: 05/2/2026.

ĐẶT VẤN ĐỀ

“Di sản âm nhạc là phần ổn định nhất trong trầm tích văn hóa, không chịu sự tác động của không gian và thời gian” (Wang, 2014, tr. 576). Xét theo chức năng, di sản âm nhạc bao gồm âm nhạc dân gian và âm nhạc tôn giáo. Âm nhạc dân gian nuôi dưỡng tâm hồn cộng

* Nghiên cứu sinh Khoa Ngôn ngữ học, Tiếng Việt và Việt Nam học, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội. Email: fcbuithanh@gmail.com.

đồng từ tiếng ru thuở lọt lòng đến nhạc lễ tiễn biệt khi mất đi. Trong khi đó, âm nhạc tôn giáo lại đại diện cho đời sống tinh thần trang nghiêm, linh thiêng và phản ánh ý chí của những người đứng đầu tôn giáo. Do vậy, âm nhạc dân gian và âm nhạc tôn giáo đều có khả năng tăng cường gắn kết và mở rộng cộng đồng (Goran, 2002).

Âm nhạc dù được biểu diễn bằng hình thức diễn tấu dân gian hay sân khấu chuyên nghiệp đều là phương tiện để giao lưu văn hóa, đồng thời là “đại sứ văn hóa” lan tỏa bản sắc quốc gia. Theo Bernard (2012) và Nguyễn Đình Lâm (2023), âm nhạc là “một nhóm hoạt động hỗ trợ các chuẩn mực văn hóa, hiển thị chúng dưới dạng biểu tượng bằng cách biểu diễn công cộng thông qua cơ quan hoạt động của người làm văn hóa, đảm bảo rằng sự chấp nhận và củng cố các đặc tính cơ bản của cộng đồng” (Bernard, 2012); Nguyễn Đình Lâm (2023, tr. 140). Mỗi lần đối diện việc xung đột văn hóa với các yếu tố văn hóa âm nhạc ngoại lai, âm nhạc truyền thống Việt Nam lại tìm thấy sức mạnh tiềm năng để tự bảo vệ, tự sáng tạo và nâng mình lên một bước cao hơn (Viện Âm nhạc Việt Nam, 2003). Sự du nhập các yếu tố văn hóa mới vừa góp phần đổi mới, bắt kịp thời đại, vừa tiềm ẩn nguy cơ làm phai nhạt bản sắc văn hóa truyền thống. Do vậy, trong tiếp biến văn hóa âm nhạc, tiếp thu có chọn lọc luôn được đặt lên hàng đầu. Âm nhạc dân gian của mỗi quốc gia luôn mang những dấu ấn riêng, thích ứng với điều kiện tự nhiên và văn hóa - xã hội đặc thù. Trong khi đó, âm nhạc tôn giáo lại chủ yếu phản ánh đặc trưng của quốc gia nó ra đời. Bởi vậy, khi âm nhạc tôn giáo du nhập vào những vùng đất mới, việc biến đổi sao cho gần gũi, quen thuộc với địa phương để cộng đồng tín đồ dễ dàng đón nhận là hết sức cần thiết. Đó chính là bản sắc văn hóa của di sản âm nhạc - sự tự tiếp biến, hội nhập để hoàn thiện mình.

Lịch sử âm nhạc Việt Nam đã trải qua sự tiếp thu có chọn lọc các yếu tố từ cả nền âm nhạc phương Đông và phương Tây. Trong quá trình này, âm nhạc gắn với tôn giáo đóng vai trò quan trọng. Đối với Công giáo, hệ thống âm nhạc tôn giáo (thánh ca) được quy định cụ thể trong các văn bản Giáo triều Rôma. Ban đầu, thánh ca là những bài nhạc bằng tiếng La tinh, được cử hành cùng với các nhạc cụ phương Tây trong quá trình phụng vụ thánh lễ - vốn là loại nhạc thiêng có nội dung lấy từ kinh Thánh nhằm giúp cộng đồng giáo dân thấu hiểu về đạo lý và đời sống. Tuy nhiên, việc du nhập thánh ca vào Việt Nam cũng như nhiều nước quốc gia khác gặp không ít khó khăn do rào cản ngôn ngữ, sự thiếu vắng nhạc cụ và khác biệt văn hóa. Vì vậy, đổi mới trong thánh nhạc để phù hợp với người Việt là nhu cầu tất yếu của cộng đồng tín đồ.

Bài viết này tập trung trình bày quá trình hội nhập văn hóa Công giáo ở Việt Nam thông qua thánh nhạc trên hai phương diện: nhạc hát và nhạc cụ. Từ góc độ tiếp biến văn hóa, cộng đồng giáo dân và Hội đồng Giám mục Việt Nam đã vận dụng sáng tạo nhạc hát và nhạc cụ bên cạnh những quy định tôn giáo. Bài viết sử dụng phương pháp tiếp cận chính của nghiên cứu liên ngành (Việt Nam học, Văn hóa học, Tôn giáo học và Âm nhạc học), trong đó chủ yếu là quan sát tham dự. Hoạt động thực địa được tiến hành ở nhiều giáo xứ: Đồng Bài và An Ngải (Giáo phận Phát Diệm, tháng 5/2020); Tuy Hiền, Thanh Lâm, Chuôn Trung, Đại Ôn, Tiêu Động Thượng, Khoan Vĩ, Trung Đồng (Tổng Giáo phận Hà Nội); Xuân Thủy, Trung Linh (Giáo phận Bùi Chu), trong khoảng thời gian từ tháng 5/2024 đến tháng 4/2025. Nội dung quan sát xoay

quanh các buổi thánh lễ lớn có rước kiệu, kết hợp so sánh - đối chiếu, phân tích tài liệu, trên cơ sở lý thuyết tiếp biến văn hóa. Ở đây, tiếp biến văn hóa Công giáo được hiểu là sự thích nghi của cộng đồng giáo dân với nền văn hóa Công giáo du nhập từ bên ngoài; còn hội nhập văn hóa thường chỉ việc cá nhân hay nhóm tiếp thu những giá trị mới tại vùng đất khác. Đối với Việt Nam, quá trình hội nhập trong Công giáo gắn liền với sự chấp nhận của Giáo triều Rôma trong việc bản địa hóa nghi lễ theo nguyên tắc “nhập gia tùy tục”. Chính nhờ đó, các giáo xứ Công giáo ở Việt Nam đã tạo nên những giá trị văn hóa đặc thù, kết hợp hài hòa giữa nếp sống đạo và nếp sống truyền thống của người Việt.

KẾT QUẢ VÀ THẢO LUẬN

1. Sự hình thành thuật ngữ tiếp biến văn hóa và hội nhập văn hóa trong Công giáo

1.1. Sự hình thành thuật ngữ hội nhập văn hóa ở Tòa thánh Vatican

Hồng Y Ratzinger từng nói: “Chúng ta không nên nói hội nhập văn hoá mà phải nói là sự gặp gỡ giữa các nền văn hoá hay có thể nói là tính giao thoa văn hoá” (Hội đồng giám mục Việt Nam, 1999, tr. 17). Ở đây, hội nhập văn hóa được hiểu là khi Tòa thánh Vatican chấp nhận sự hòa nhập với các giáo hội địa phương, cho phép áp dụng những đặc trưng văn hóa bản địa trong phụng vụ. Song song với đó là quá trình tiếp biến văn hóa, được diễn giải như: “Việc đem Tin Mừng vào các nền văn hóa, hoặc diễn tả tiến trình đức tin Kitô giáo theo những hình dạng văn hóa của các dân tộc” (Học viện Đa Minh, 2014, tr. 171).

Tiếp biến văn hóa ở các giáo hội địa phương gắn liền với quá trình đưa các sinh hoạt Công giáo vào trong đời sống của cộng đồng giáo dân. Trong quá trình tiếp biến văn hóa, cộng đồng giáo dân Việt Nam không chỉ tiếp thu các giá trị văn hóa Công giáo, mà còn kết hợp, thực hành song song với văn hóa truyền thống địa phương, từ đó hình thành nên các đặc trưng riêng biệt của nền văn hóa Công giáo Việt Nam. Bản chất của văn hóa là sự vận động không ngừng, vì thế sự chuyển mình nhằm thích nghi trước một cộng đồng lớn, một nền văn hoá mới hay một hệ thống giá trị mới là điều tất yếu. Sự chuyển mình này bao gồm hai phương diện: tiếp thu nguyên bản các quy định của Tòa thánh Vatican (những yếu tố từ bên ngoài); tiếp thu và vận dụng, kết hợp với nền văn hóa bản địa (những yếu tố từ bên trong) để tạo nên bản sắc riêng.

Trong quá trình này, chủ thể văn hóa, những người trực tiếp đón nhận nền văn hóa từ bên ngoài, đóng vai trò quan trọng. Chủ thể văn hóa ở đây bao gồm Hội đồng Giám mục Việt Nam và cộng đồng giáo dân; họ có thể tiếp nhận một phần hay toàn bộ hệ thống giá trị từ bên ngoài sao cho phù hợp với những gì vốn có tại địa phương. Cách thức đón nhận của hai chủ thể văn hóa này có sự khác biệt: đối với Hội đồng Giám mục Việt Nam, là sự tiếp nhận trên bình diện hệ tư tưởng và các văn bản mang tính tôn giáo; đối với cộng đồng giáo dân là sự hội nhập thông qua thay đổi trong sinh hoạt văn hóa hằng ngày.

Những yếu tố văn hóa mới có thể truyền bá theo con đường tự nguyện hoặc bắt buộc, dẫn đến việc đón nhận có thể mang tính chủ động hoặc bị động. Về phía Hội đồng Giám mục

Việt Nam, chủ động có chọn lọc trong việc tiếp nhận các yếu tố văn hóa bên ngoài, từ đó định hướng cho cộng đồng giáo dân. Còn cộng đồng giáo dân, vừa chủ động tuân theo những định hướng của Hội đồng Giám mục Việt Nam, vừa duy trì và lồng ghép những nét văn hóa bản địa vốn có. Như vậy, tiếp biến văn hóa đã trở thành sứ mệnh của giáo hội địa phương: “Sự liên kết với các nền văn hoá luôn luôn là một phần trong cuộc hành trình của Giáo hội qua lịch sử” (Giáo hoàng Gioan Phao lô II, 1999, Đoạn số 21). Ngày nay, trong Công giáo, thuật ngữ tiếp biến văn hóa luôn gắn liền với quá trình truyền giáo - chính là “quá trình Phúc âm hóa” hay “loan báo Tin Mừng”.

Năm 1962, Giáo sư J. Masson sử dụng cụm từ “inculturé” trong thuật ngữ “un catholicisme inculturé” (một nền Công giáo dung hòa bản địa) (Masson, 1962). Đây được xem là lần đầu tiên khái niệm hội nhập văn hóa xuất hiện trong một văn bản chính thức của Tòa thánh Vatican. Cũng trong năm đó, Công đồng Vatican II (1962-1965), hội nghị quan trọng bậc nhất của Tòa thánh, được triệu tập, mở ra một bước ngoặt cho quá trình tiếp biến văn hóa của Giáo hội toàn cầu. Với tinh thần “canh tân và thích nghi”, Tòa thánh Vatican đã khẳng định chấp nhận tính đa dạng, khuyến khích đối thoại và hiệp thông văn hóa, từng bước xóa bỏ rào cản; đồng thời, cổ vũ mạnh mẽ quá trình tiếp biến văn hóa tại nhiều quốc gia, trong đó có Việt Nam.

Trong *Hiến chế tín lý về Giáo hội (Lumen Gentium)* Số 13, Điều 4, có đoạn: “Nhờ sức mạnh Phúc âm, Ngài là tươi trẻ, Ngài không ngừng canh tân và dẫn đưa Giáo hội đi đến kết hợp hoàn toàn với Phu quân của mình” (Học viện Piô X dịch, 1964, tr. 8). Cũng trong văn kiện này, Điều 17 khẳng định: “Thực ra, những gì thiện hảo trong tâm hồn và tư tưởng của loài người, hoặc trong nghi lễ và văn hóa riêng của các dân tộc, hoạt động của Giáo hội không nhằm tiêu diệt chúng, nhưng lành mạnh hóa, nâng cao và hoàn thành chúng, hầu làm vinh danh Thiên Chúa, đánh bại ma quỷ và mưu cầu hạnh phúc cho con người” (Giáo hoàng Học viện Piô X, 1964, tr. 23). Từ sau Công đồng Vatican II, Tòa thánh chính thức nhìn nhận và khẳng định quá trình đổi mới, nhập thể và hội nhập vào các nền văn hóa trên thế giới.

Sau Công đồng Vatican II, tại châu Á - vùng đất vốn nổi tiếng với tín ngưỡng đa thần, gắn liền với làng mạc và cộng đồng bản địa - thuật ngữ tiếp biến văn hóa đã sớm được đề cập trong các hội nghị, nhằm đề cao sự khác biệt và bản sắc văn hóa của các giáo hội địa phương. Liên Hội đồng Giám mục châu Á (FABC), trong Hội nghị lần thứ I tổ chức tại Đài Bắc, Đài Loan (Trung Quốc) với chủ đề “Rao giảng Tin Mừng tại châu Á thời hiện đại”, đã đặc biệt nhấn mạnh đến hội nhập văn hóa của Giáo hội Công giáo và sự tiếp biến văn trong đời sống cộng đồng giáo dân. Văn kiện hội nghị khẳng định: “Giáo hội địa phương là một giáo hội nhập thể trong một dân tộc, một giáo hội bản xứ và hội nhập trong một nền văn hóa” (James, 2012).

Tông huấn *Loan báo Tin Mừng (Evangelii Nuntiandi)* số 20b, với chủ đề “Truyền bá Phúc âm hóa các nền văn hóa”, ban hành ngày 08/12/1975, Đức Giáo hoàng Phaolô II đã nhấn mạnh: “Vương quốc mà Phúc âm loan báo được sống bởi con người là thành phần lại gắn liền với văn hoá, và việc xây dựng vương quốc không thể nào tránh được sự vay mượn những yếu tố của văn hoá hay những văn hoá nhân loại” (Giáo hoàng Phaolô VI, 1975). Điều

này cho thấy, Giáo hội xác nhận rằng sự tiếp biến văn hóa giữa các nền văn hóa là tất yếu, và việc “vay mượn” là cần thiết.

Thượng Hội đồng Giám mục thế giới thường lệ lần thứ IV năm 1977, với chủ đề “Việc huấn giáo trong thời đại của chúng ta”, đã nhấn mạnh rằng truyền giáo chính là một tiến trình hội nhập văn hóa để nhập thể vào các Giáo hội địa phương. Nội dung này được nêu rõ trong bản tuyên ngôn tóm lược “Sứ điệp gửi cho Dân Chúa”: “Chúng tôi có thể nói rằng huấn giáo là một công cụ của hội nhập văn hóa. Nghĩa là khi huấn giáo phát triển, nó đồng thời soi sáng từ bên trong lối sống của những người đang được huấn giáo. Qua huấn giáo, đức tin Kitô giáo phải được nhập thể vào các nền văn hóa. Việc “nhập thể” đích thực của đức tin qua huấn giáo giả thiết không chỉ một tiến trình cho đi (ban phát), mà còn là một tiến trình đón nhận” (Joseph Nguyễn Xuân Thảo, 2022). Đến năm 1979, dựa trên định hướng của Thượng Hội đồng Giám mục, Giáo hoàng Gioan Phaolô II đã ban hành Tông huấn *Cathechesi Tradendae* (Huấn giáo trong thời đại chúng ta), trong đó đặc biệt nhấn mạnh “sự nhập thể”: “Từ “hoà hợp văn hoá” hay “hội nhập văn hoá” có thể là những từ mới, nhưng nó diễn tả rất đúng một yếu tố của mẫu nhiệm Nhập thể cao cả” (Giáo hoàng Gioan Phaolô II, 1979, tr. 607).

Đến năm 1985, “Thượng Hội đồng Ngoại lệ các Giám mục Công giáo Rôma” với chủ đề “Kỷ niệm 20 năm kết thúc Công đồng Vaticanô II” đã tổng kết và đưa ra định nghĩa về hội nhập văn hóa: “Hội nhập văn hóa khác với việc chỉ thích nghi bề ngoài đơn thuần, vì nó có nghĩa là sự chuyển hóa bên trong các giá trị văn hóa đích thực bằng cách tháp nhập các giá trị đó vào trong Kitô giáo và làm cho Kitô giáo đậm rỗng vào trong các nền văn hóa khác nhau” (Joseph Nguyễn Xuân Thảo, 2022). Tiếp đó, Thông điệp *Sứ vụ Đấng Cứu Độ* (ngày 07/12/1990) tiếp tục khẳng định: “Phúc âm của Người không bao giờ làm mất đi tự do của con người, mất đi việc tôn trọng cần phải có đối với mọi nền văn hóa cũng như với bất cứ những gì tốt lành nơi mỗi một tôn giáo”. Điều này cho thấy, giáo hội địa phương đã từng bước hoàn thiện cơ chế đón nhận hội nhập văn hóa, nhờ đó quá trình tiếp biến văn hóa đạt được nhiều thành tựu trên các phương diện khác nhau.

Tại Thượng Hội đồng Giám mục Châu Á năm 2000, Samphan (Thái Lan), các nghị phụ nhấn mạnh đến yêu cầu “Nhập thể, bản địa, hội nhập văn hóa” trong bối cảnh lịch sử đặc thù của châu Á. Trong bài viết “Những ưu tiên về công việc rao giảng Phúc âm tại châu Á”, Hồng Y Phaolô Giuse Phạm Đình Tụng, Tổng Giám mục Hà Nội, Chủ tịch Hội đồng Giám mục Việt Nam đã lưu ý đến hoàn cảnh lịch sử và tôn giáo đặc thù ở châu Á, nơi diễn ra sự giao thoa của nhiều hình thức tín ngưỡng, tôn giáo: “Dân chúng đông đúc của các quốc gia châu Á đều biết đến, nhất là những vị thần bình dân của họ, những vị thần của đất đai của thiên nhiên, những vị thần bảo vệ của làng mạc” (Nguyễn Hồng Dương, 2016, tr. 527-529). Gần đây, trong “Tài liệu cuối cùng Đại hội châu lục của Giáo hội Á châu về tính hiệp hành” (ngày 16/3/2023), Hội đồng Giám mục Châu Á đã nhắc đến hình ảnh “cởi bỏ giày dép trước khi bước vào”, gắn với tập quán văn hóa ở châu Á coi ngôi nhà hay ngôi đền là không gian thiêng. Hành vi ấy được xem như “dấu hiệu của sự tôn trọng” và đồng thời diễn tả ý thức về “những người khác mà chúng ta đang bước vào cuộc sống của họ” (Liên hội đồng Giám mục Á Châu, 2023).

Như vậy, quá trình tiếp biến văn hóa Công giáo trong Giáo hội xuất phát từ sự “thích nghi” (adaptation) trong phụng vụ, qua đó hướng đến hội nhập, canh tân và nhập thể vào các nền văn hóa. Quá trình này thể hiện ở nhiều phương diện: ngôn ngữ trong các bản văn phụng vụ, âm nhạc, cử chỉ, không gian nhà thờ cũng như các vật dụng dùng trong phụng tự. Với Tòa thánh Vatican, hội nhập văn hóa là việc ban hành, đưa ra những văn bản chính thức nhằm hướng dẫn cho giáo hội địa phương thực hiện. Đối với các giáo hội địa phương, quá trình này được cụ thể hóa bằng việc hướng dẫn cộng đồng giáo dân thực hiện. Nhìn từ lịch sử, công cuộc truyền giáo, vốn cũng là một tiến trình nhập thể, đã được ý thức sâu sắc hơn sau những khó khăn ban đầu. Trên hết, hội nhập văn hóa trở thành một nhu cầu cấp thiết, là tiếng nói từ chính đời sống tinh thần của cộng đồng giáo dân mà Giáo hội đã nhận ra và đáp ứng.

1.2. Quá trình hình thành thuật ngữ tiếp biến văn hóa trong Giáo hội Công giáo Việt Nam

Việt Nam từ lâu đã là không gian giao lưu văn hóa Đông - Tây, nơi gặp gỡ của nhiều tôn giáo và tín ngưỡng lớn. Ngoại trừ Công giáo ban đầu nảy sinh nhiều xung đột liên quan đến quan niệm thờ cúng (đỉnh điểm là chính sách cấm đạo đời vua Minh Mạng, Thiệu Trị, Tự Đức), phần lớn các tôn giáo mới khi du nhập vào Việt Nam đều trở nên hòa dịu, bớt khắt khe và cùng tồn tại, phát triển. Điều này khác với quá trình du nhập của Hồi giáo ở Đông Nam Á hay của Nho giáo tại Hàn Quốc và Triều Tiên.

Theo dữ liệu, năm 1533, linh mục thừa sai phương Tây I-nê-khi đã đặt chân đến vùng ven biển Nam Định (nay là tỉnh Ninh Bình) để truyền giáo. Đến thế kỉ XVII, làn sóng truyền giáo của các giáo sĩ phương Tây tiếp tục đến Việt Nam, với hai dòng chính là Dòng Tên và Dòng Đa Minh. Cùng thời điểm này, Tòa thánh Vatican ban hành *Huấn thị Thánh bộ truyền giáo* (1659) nhằm hướng dẫn cho các vị đại diện tông tòa sắp được cử sang Việt Nam và Trung Quốc. Bản Huấn thị nhấn mạnh 4 điểm quan trọng: (1) Không can dự vào lĩnh vực chính trị; (2) Tuân lệnh Roma; (3) Đào tạo linh mục và giám mục người bản xứ; (4) Tôn trọng các nền văn minh và phong tục địa phương (Nguyễn Hồng Dương, 2016, tr. 21).

Nội dung (1) và (4) trong Huấn thị cho thấy Thánh bộ Truyền giáo đã chú ý đến những yếu tố đặc thù của khu vực truyền giáo. Ở Việt Nam và Trung Quốc, Nho giáo, Phật giáo cùng tín ngưỡng thờ cúng tổ tiên vốn là những tôn giáo, tín ngưỡng, tư tưởng quan trọng, tồn tại lâu đời. Trên hết, Thánh bộ hiểu rằng không thể buộc người dân từ bỏ ngay những thói quen, phong tục tập quán đã ăn sâu trong tiềm thức. Tuy nhiên, việc một số vị Giám mục tại Việt Nam và Trung Quốc không quan tâm đến tinh thần này đã dẫn tới phản ứng mạnh mẽ từ phía chính quyền, kéo theo những chính sách hạn chế và cấm đoán hoạt động truyền giáo. Ở Trung Quốc, từ năm 1522 đến 1800 đã có hơn 780 nhà truyền giáo phương Tây, phần lớn là người Bồ Đào Nha, đến hoạt động. Trong số đó, Mateo Ricci, một nhà truyền giáo người Ý có nhiều công lao, cuối cùng vẫn bị vua Khang Hy trục xuất vì không dung hòa được với tín ngưỡng và tôn giáo địa phương. Ở Việt Nam, tình cảnh tương tự diễn ra với các chỉ dụ cấm đạo của triều Nguyễn, tiêu biểu là chỉ dụ đời vua Minh Mạng (1833-1841) và chỉ dụ đời vua Tự Đức (1847-1862). Điều này

cho thấy, tín ngưỡng thờ cúng tổ tiên là điểm xung đột lớn nhất, trở thành rào cản trong tiến trình nhập thể của Giáo hội tại các nền văn hóa mới như ở Việt Nam và Trung Quốc.

Ngày 2/10/1964, Giáo hội Rôma quyết định cho phép các tín hữu Công giáo tại Việt Nam, Trung Quốc và Nhật Bản áp dụng Huấn dụ *Plane Compertum est* (ban hành ngày 8/12/1939), cho phép cộng đồng giáo dân được thờ cúng tổ tiên. Đây là một bước tiến quan trọng trong công cuộc truyền giáo và tiếp biến văn hóa ở Việt Nam. Việc “được nghiêng mình trước thi hài người quá cố” không chỉ thể hiện sự tôn trọng đối với văn hóa bản địa mà còn cho thấy Giáo hội đã lắng nghe và đáp ứng nguyện vọng sâu xa của cộng đồng tín hữu. Khi ấy, Tòa thánh Vatican đã chính thức thừa nhận việc hiếu kính tổ tiên (đạo Hiếu) trong văn hóa Á Đông, và coi đây là một hiện tượng mang tính văn hóa - xã hội chứ không là một thực hành mang tính tôn giáo. Nhờ vậy, cộng đồng Công giáo tại Việt đã có nhiều “biến tấu” trong tục lệ thờ kính tổ tiên để vừa phù hợp với truyền thống văn hóa dân tộc, vừa đảm bảo đặc trưng niềm tin Công giáo.

Ở Việt Nam, Công đồng Vatican II và *Thư chung* của Hội đồng Giám mục Việt Nam năm 1980 là hai dấu mốc quan trọng mở đường cho sự hội nhập văn hóa sâu rộng của Công giáo. Các giáo hội địa phương được khuyến khích đưa phong tục, tập quán địa phương vào trong phụng vụ thánh lễ. Ở các giáo phận miền Nam, tiến trình hội nhập diễn ra sớm, ngay sau Công đồng Vatican II, trong khi đó, tại miền Bắc, người ta biết đến hội nhập văn hóa chủ yếu qua *Thư chung* của Hội đồng Giám mục Việt Nam năm 1980.

Thực tế cho thấy, ngay cả trước Công đồng Vatican II, cộng đồng giáo dân Việt Nam đã có nhu cầu tiếp biến văn hóa, dù chưa được định hướng từ các văn bản của Tòa thánh hay sự phổ biến chữ Quốc ngữ. Những minh chứng tiêu biểu gồm: quần thể nhà thờ đá Phát Diệm mang phong cách Việt được xây từ trước Công đồng Vatican II; phong tục ăn chay trong mùa Chay gần gũi với truyền thống Phật giáo; phong trào đặt lời Việt cho thánh ca hoặc sáng tác thánh ca mới dựa trên chất liệu âm nhạc dân gian. Đặc biệt, hình thức “tục hèm” trong tín ngưỡng dân gian, tái hiện lại các thần tích ở đình làng, cũng được người Công giáo sáng tạo để diễn lại cuộc khổ nạn của Đức Kitô qua các nghi thức Ngắm đứng, Tháo đinh, Táng xác... tiêu biểu tại giáo xứ Đồng Bài và giáo xứ An Ngải (Giáo phận Phát Diệm).

2. Tiếp biến văn hóa Công giáo qua thánh nhạc

Thánh nhạc, hay còn gọi là “nhạc trong phụng vụ”, bao gồm hai thành tố chính: nhạc cụ và nhạc hát (thánh ca). Trong *Thư chung* 1980 của Hội đồng Giám mục Việt Nam có nêu rõ phương châm về hội nhập âm nhạc Công giáo: “Về nội dung, phụng vụ Thiên Chúa và Tổ quốc. Về nghệ thuật, lấy dân ca cổ truyền làm cấu trúc âm thanh” (Nguyễn Đình Lâm, 2011, tr. 7). Tuy nhiên, trên thực tế, quá trình hội nhập thánh nhạc tại Việt Nam đã manh nha từ rất sớm, ngay cả trước khi Công đồng Vatican II diễn ra, phản ánh nhu cầu bức thiết và tự nhiên của cộng đồng tín hữu trong việc đưa âm nhạc dân tộc vào đời sống phụng vụ.

2.1. Tiếp biến văn hóa Công giáo trong nhạc hát

Giám mục Hồ Ngọc Cẩn (1876 - 1948) là người Việt Nam đầu tiên làm giáo sư tại Tiểu chủng viện An Ninh, đồng thời là vị Giám mục bản xứ đầu tiên của Giáo phận Bùi Chu. Ông có nhiều đóng góp quan trọng trong việc đề cao tiếng Việt, thường xuyên sử dụng tiếng Việt thay cho tiếng Pháp và tiếng La tinh trong các bài giảng và phát biểu. Bên cạnh đó, ông còn đóng vai trò quan trọng trong phong trào phổ biến chữ Quốc ngữ trong cộng đồng giáo dân, thông qua việc dịch và chuyển thể nhiều sách từ chữ Nôm sang chữ Quốc ngữ, tiêu biểu như sách *Thánh Đức Bà* hay *Văn sinh nhật*. Ông cũng khởi xướng việc giảng dạy văn chương tiếng Việt trong các trường Công giáo, biên soạn cuốn *Văn chương thi phú* (tập hợp nhiều tác giả, trong đó có cả thơ Hồ Xuân Hương), và tuyển chọn những tác phẩm tiêu biểu để in thành sách *Tân văn* (Nguyễn Lý Tường, n.d). Có thể nói, phong trào đề cao chữ Quốc ngữ trong giáo dục Công giáo đã trở thành nền tảng quan trọng để lưu giữ và phát huy các giá trị văn hóa Việt; đồng thời giúp việc lưu trữ và quá trình hội nhập văn hóa, đặc biệt trong âm nhạc, trở nên dễ dàng hơn.

Xem xét bối cảnh chính trị - xã hội Việt Nam đương thời, triều Nguyễn dù nỗ lực chấn hưng Nho học, song trước những biến động từ khoa học - kỹ thuật hiện đại và sức ép của chủ nghĩa thực dân, chính sách “bế quan tỏa cảng” đã khiến Việt Nam tụt hậu. Nho giáo với nền giáo dục thiên về lý thuyết, ít quan tâm đến tri thức khoa học - kỹ thuật và kinh tế, dần trở nên lỗi thời. Hệ quả là tỉ lệ mù chữ cao khi giáo dục chỉ tập trung vào một tầng lớp tinh hoa, còn phụ nữ thì gần như bị loại trừ khỏi việc học. Sau khi chiếm ba tỉnh miền Đông Nam Kỳ (1864), chính quyền Pháp đưa tiếng Pháp và chữ Quốc ngữ vào các trường tiểu học, trung học nhằm đào tạo thông dịch viên và thư ký cho bộ máy hành chính. Đến năm 1905, tại Nam Kỳ, tiếng Pháp và chữ Quốc ngữ đã trở thành ngôn ngữ chính, trong khi ở Bắc và Trung Kỳ vẫn chủ yếu dạy chữ Hán (Phạm Thị Loan, 2021, tr. 67-71). Trong bối cảnh ấy, việc Giám mục Hồ Ngọc Cẩn cổ vũ sử dụng chữ Quốc ngữ trong các trường Công giáo và nhà thờ ở miền Bắc đã góp phần tích cực vào công cuộc xóa mù chữ, hướng đến nền giáo dục toàn dân. Trong khi đó, tinh thần Nho giáo vẫn được duy trì làm nền tảng, như Giám mục Batolomeo Nguyễn Sơn Lâm (Giáo phận Thanh Hóa) trong bài tham luận “Việc hội nhập văn hóa” đã khẳng định rằng: “Người ta đã rao giảng giáo lý Kitô mà không quan tâm đến chiều sâu Công giáo của tâm hồn Việt Nam. Linh hồn tôn giáo này, được thể hiện trong những thái độ hết sức cụ thể của lòng hiếu thảo: Lòng hiếu thảo này được khai triển dưới hình thức việc tôn kính tổ tiên và được biểu lộ trong nền luân lý gia đình theo Khổng Tử” (Nguyễn Hồng Dương, 2016, tr. 527-529). Từ nền tảng giáo dục chữ Quốc ngữ mang tính toàn dân, quá trình tiếp biến văn hóa của cộng đồng giáo dân Việt đã dựa vào truyền thống tôn kính tổ tiên và luân lý Nho giáo để đạt được nhiều thành tựu, đặc biệt là trong tiếp biến thánh nhạc.

Giai đoạn manh nha (1900 - 1944) đánh dấu sự xuất hiện của phong trào dịch thánh ca từ tiếng La tinh sang tiếng Việt. Trong giai đoạn này, chữ Quốc ngữ bắt đầu phổ biến ở miền Nam, song ở miền Bắc và miền Trung vẫn chưa được sử dụng rộng rãi. Vì vậy, hoạt động thánh nhạc tiếng Việt còn rất hạn chế: các nghi lễ phụng vụ chủ yếu vẫn cử hành bằng tiếng La tinh, chỉ có một số ít bài thánh ca được dịch. Tư tưởng hội nhập văn hóa qua thánh nhạc

mới xuất hiện ở một số nhạc sĩ Công giáo tiên tiến. Cụ thể, từ năm 1907 - 1910 đã có hai bài thánh ca được dịch là *Thánh thể* và *Dâng Mẹ*, in ấn tại Tân Định ấn quán (1910) bởi những thành viên tiền thân của Nhạc đoàn Lê Bảo Tịnh (sau thành lập chính thức năm 1945). Đặc biệt, linh mục Vượng đã đặt lời Việt cho nhiều bản thánh ca La tinh và Pháp, biên soạn thành tập 20 bài; phổ biến rộng rãi tại Nam Định, Hà Nội và lan tỏa khắp ba miền. Đây được coi là quyển sách hát thánh ca đầu tiên ở Việt Nam (Nguyễn Đình Lâm, 2011, tr. 3). Những bước khởi đầu ấy giúp cộng đồng giáo dân Việt Nam dễ hiểu, dễ nhớ và dễ thực hành thánh ca, đáp ứng nhu cầu chính đáng của họ.

Giai đoạn bùng nổ (1945 - 1989) chứng kiến sự phát triển mạnh mẽ của thánh nhạc Việt Nam, gắn với sự ra đời của Nhạc đoàn Lê Bảo Tịnh tại giáo xứ Sở Kiện (Hà Nam). Với tôn chỉ “cải lương hình thức, duy trì quốc tính, cùng nhau lấy ca nhạc làm phương tiện phụng sự Thiên Chúa và Tổ quốc” (Lê Đình Bảng, 2022), Nhạc đoàn đã trở thành trung tâm sáng tác và phổ biến thánh nhạc Việt. Sau Cách mạng tháng Tám (1945), chính quyền mới chủ trương xóa mù chữ và phổ biến chữ Quốc ngữ trên phạm vi toàn quốc, tạo điều kiện thuận lợi cho tiếp biến văn hóa Công giáo. Đặc trưng nổi bật của giai đoạn này là sự sáng tác thánh nhạc mới dựa trên chất liệu âm nhạc dân gian Việt Nam. Nhiều nhạc sĩ Công giáo tiêu biểu đã xuất hiện như: Hùng Lân (Phêrô Hoàng Văn Hường), Thiên Phụng (Anrê Trần Quang Phụng), Tâm Bảo (Giuse Nguyễn Văn Đễ), Hoài Đức (linh mục Lê Đức Triệu), Nguyễn Khắc Xuyên, Duy Tân (Trần Duy Tân), Hoài Chiên (Nguyễn Văn Chiên), Hùng Thái Hoan, Vĩnh Phước (Bùi Vĩnh Phước),... Tập *Cung Thánh* do Nhạc đoàn Lê Bảo Tịnh biên soạn giai đoạn này đã sáng tác hàng trăm bài thánh ca (Nguyễn Đình Lâm, 2011, tr. 5-6). Nhờ vậy, thánh ca càng trở nên gần gũi, quen thuộc và gắn bó với đời sống tinh thần của người Việt.

Giai đoạn hoàng kim của tiếp biến văn hóa thánh nhạc Việt là 1990 đến nay với đặc trưng: lời Việt được đặt trực tiếp vào một giai điệu dân ca cụ thể. Đây là giai đoạn gần 30 năm sau Công đồng Vatican II, vốn đã khởi xướng mạnh mẽ quá trình hội nhập văn hóa tại miền Nam và khoảng 10 năm sau *Thư chung 1980*. Lúc này, tỉ lệ mù chữ đã ở mức rất thấp, trong khi bối cảnh Đổi mới (từ 1986) đặt ra yêu cầu giữ gìn bản sắc văn hóa dân tộc. Chính trong bối cảnh đó, nhiều làn điệu dân ca được đưa vào thánh nhạc. Đặc biệt, giai điệu Quan họ cổ được phổ cho các bài Thánh ca: *Tám mối phúc thật* (theo làn điệu *Khách đến chơi nhà*), *Ai hỏi vì sao* (theo điệu *Ngồi tựa mạn thuyền*), *Mến chúa yêu người* (theo điệu *Ra ngõ vào trông*), *Nghĩa sinh thành* (theo điệu *Chuông vàng gác cửa tam quan*), *Chúa chăn nuôi tôi* (theo điệu *Tương phùng tương ngộ*),... (Nguyễn Đình Lâm, 2011, tr. 8).

Về phương diện ca múa, vào tháng Năm hằng năm, giáo phận Thái Bình cùng nhiều giáo phận ở đồng bằng Bắc Bộ đều tổ chức dâng hoa với các hình thức là múa hát và trò diễn. Điệu múa được cải biên từ dân vũ, trong khi giai điệu, lời hát được cải biên từ các làn điệu dân ca. Ngày nay, một số văn hoa cổ vẫn được lưu truyền ở không ít giáo xứ, giáo họ, song cũng có văn hoa được đặt lời và phổ nhạc thời hiện đại nhưng giai điệu vẫn phảng phất âm hưởng của các làn điệu dân ca (Hà Xuân Bàn, 2017, tr. 93).

Ở cộng đồng giáo dân Mừng thuộc giáo phận Phát Diệm, những làn điệu dân ca như Bộ Mệng, Rằng Thường, Ví Đúm được biến tấu trong các bài Ngắm, Than mùa Chay, kể về cuộc thương khó của Chúa Giêsu và thăm viếng khi Chúa chịu chết cũng như trong dịp viếng thăm của tu sĩ. Điệu múa dâng hoa, nhảy sạp cùng trang phục truyền thống của người Mừng cũng được đưa vào các buổi hoan ca, dâng hoa Đức Mẹ.

Như vậy, hội nhập thánh nhạc diễn ra sâu rộng ở hầu hết các giáo phận trên lãnh thổ Việt Nam, với cách vận dụng khác nhau tùy từng vùng văn hóa. Tựu trung, mục tiêu vẫn là canh tân và nhập thể vào văn hóa địa phương, phục vụ đời sống tinh thần vui tươi của cộng đồng tín hữu mà vẫn giữ nguyên sự linh thiêng. Tuy nhiên, quá trình hội nhập phải nằm trong khuôn khổ nhất định; chẳng hạn, trong các thánh lễ trọng như Giáng sinh hay Phục sinh, cộng đoàn vẫn sử dụng những thánh ca chung của Giáo hội hoàn vũ (Thánh vịnh, Thánh thi) trong phần Nhập lễ, tung hô Tin Mừng, Dâng lễ, Hiệp lễ, Kết lễ nhưng bằng tiếng Việt.

2.2. Tiếp biến văn hóa Công giáo qua nhạc cụ

2.2.1. Quan niệm của Giáo hội Công giáo Việt Nam về tiếp biến văn hóa trong nhạc cụ

Diễn hình về nhạc cụ trong phụng vụ trên thế giới là đàn organ nhà thờ, còn gọi là quản cầm (đàn ống), đại phong cầm (đàn gió lớn). Đây là loại nhạc cụ có thể “làm vang lên trọn vẹn cảm xúc con người, từ niềm vui cho đến nỗi buồn, từ lời ca ngợi đến lời than vãn” (Ủy ban Thánh nhạc, 2017, Điều 82). Đồng thời, âm thanh của đàn organ còn gợi nhớ đến “vẻ uy hùng và tráng lệ của Thiên Chúa” (Ủy ban Thánh nhạc, 2017, Điều 82). Bên cạnh đó, đàn organ có khả năng đặc biệt trong việc “lôi kéo và nâng đỡ cộng đoàn ca hát, âm thanh của tiếng đại quản cầm rất thích hợp để độc tấu thánh nhạc trong phụng vụ vào những thời điểm thuận tiện” (Ủy ban Thánh nhạc, 2017, Điều 83). Tại Việt Nam, về sau đại phong cầm được bổ trợ thêm hoặc thay thế bằng đàn piano, organ điện tử, guitar... ở nhiều giáo xứ. Do vậy, đàn organ chính là biểu hiện rõ nét của sự hội nhập văn hóa phương Tây, khi được áp dụng gần như nguyên vẹn vào phụng vụ thánh nhạc trong thánh lễ của người Việt. Quá trình này cho thấy nhu cầu học hỏi các giá trị văn hóa bên ngoài là cần thiết, song song với việc cải biến nó.

Bên cạnh xu hướng sử dụng nhạc cụ phương Tây trong Thánh lễ, việc đưa những nhạc cụ truyền thống Việt Nam vào phụng vụ cũng được quan tâm. Trong *Hướng dẫn mục vụ thánh nhạc* của Ủy ban Thánh nhạc khẳng định: “Ngay từ những ngày đi cùng với Hòm Bia Giao ước, người ta còn thấy có náo bạt, đàn hạc cầm, thập lục huyền cầm và kèn đồng kèm theo. Qua các thời kỳ, dân Thiên Chúa đã sử dụng nhiều loại nhạc cụ khác nhau để hát ca ngợi” (Ủy ban Thánh nhạc, 2017, Điều 84). Thực tế cho thấy, các nhạc cụ Việt Nam hoàn toàn có khả năng diễn tả hầu hết những trạng thái âm thanh trong phụng vụ (hùng tráng, vui vẻ, buồn, linh thiêng...). Tuy nhiên, việc sử dụng chúng phải “tùy theo sự xét định và phê chuẩn của thẩm quyền địa phương... miễn là đã thích nghi hoặc có thể thích nghi để có thể sử dụng trong các việc thánh thiêng...” (Ủy ban Thánh nhạc, 2017, Điều 85).

Một lý do quan trọng khác là Tòa thánh Vatican đã sớm thấu hiểu chiều sâu văn hóa các dân tộc, trong đó có Việt Nam. Văn kiện của Thánh bộ Lễ nghi nêu rõ: “Ở một số quốc gia,

đặc biệt là ở các vùng đất truyền giáo, có truyền thống âm nhạc riêng, điều này đóng vai trò lớn trong đời sống tôn giáo và xã hội của họ. Vì lý do này nên “âm nhạc của họ phải được coi trọng đúng mức và phải được dành cho nó một vị trí thích hợp, không chỉ trong việc hình thành ý thức tôn giáo của họ mà còn trong việc điều chỉnh việc thờ phượng theo thiên tài bản địa của họ” (Thánh bộ Lễ nghi, 1958, Điều 119). Tinh thần này tiếp tục được khẳng định trong văn kiện của Ủy ban Thánh nhạc: “Các nhạc cụ này đều phát xuất từ truyền thống văn hóa của một dân tộc nhất định, làm phong phú các thể loại và hình thức âm nhạc với những sắc thái âm thanh khác nhau” (Ủy ban Thánh nhạc, 2017, Điều 84).

2.2.2. *Tiếp biến văn hóa qua trường hợp kèn trumpet và trống dân tộc*

Trong văn hóa Việt Nam, trống và kèn giữ vị trí quan trọng trong tâm thức cộng đồng từ nhiều đời nay. Ở một số nơi, trống còn được tôn thờ như một vị thần. Chẳng hạn, trong đền thờ thần Cao Sơn ở xã Phúc Sơn (trước đây là xã Thượng Lâm), Hà Nội, có ghi: “Đền Thượng Lâm xưa vốn có chiếc trống đồng, tương truyền là chiến lợi phẩm của Đinh Tiên Hoàng thu được khi đánh dẹp các sứ quân, sau đem tặng vào đền thờ để báo đáp công của thần đã giải vây cho mình trong một trận đánh” (Viện Nghiên cứu Hán Nôm, 2018). Trong *Đại Nam nhất thống chí*, quyển 16, mặt khắc 5, mục đền miếu, tỉnh Thanh Hoá, mộc bản có ghi lại rằng: “Đền thần Đồng Cổ: ở trên núi xã Đan Nê, huyện Yên Định (có tên là núi Khả Lao). Xưa kia, vua Hùng Vương đi đánh giặc, đóng quân ở núi Khả Lao. Đêm nằm mơ thấy thần báo mộng. Khi thắng trận, vua bèn sắc phong thần làm Đồng cổ Đại vương” (Cao Quang, 2024).

Kèn trumpet (từ tiếng Pháp là *trompette*) thuộc bộ hơi đồng, thường được sử dụng trong thánh lễ là trumpet C, trumpet D, kèn cornet. Ngoài ra, còn có kèn trombone, saxophone (dù thuộc bộ gỗ nhưng thường được chơi chung với kèn đồng) hợp thành hội kèn đồng. Trong giai đoạn đầu, khi nguồn cung khan hiếm, các giáo xứ phải nhập kèn từ nước ngoài về. Theo tác giả Vũ Mạnh Hùng: “Âm nhạc của châu Âu theo chân những người Pháp vào Việt Nam từ rất sớm (cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX) bằng nhiều con đường khác nhau: Đầu tiên chính là những “bài thánh ca” trong các nhà thờ Công giáo, các linh mục Việt Nam cũng được dạy về âm nhạc với mục đích truyền giáo. Tiếp đó, người dân được làm quen với “nhạc nhà binh” qua các đội kèn đồng” (Vũ Mạnh Hùng, 2021, tr. 83). Về sau, giáo xứ Phạm Pháo (xã Hải Anh, tỉnh Ninh Bình) trở thành trung tâm duy nhất ở Việt Nam chuyên sửa chữa và sản xuất kèn đồng, giúp các giáo xứ tự chủ nhạc cụ, duy trì truyền thống thánh nhạc.

Sự hiện diện của trống và kèn còn vượt ra khỏi phạm vi nghi lễ Công giáo để đi vào đời sống xã hội rộng lớn hơn. Thành ngữ dân gian có câu: “Trống đánh xuôi, kèn thổi ngược” hay “sống dầu đèn, chết kèn trống” cho thấy mối liên hệ mật thiết giữa hai nhạc cụ này trong đời sống người Việt, từ nghi lễ tôn giáo đến các sinh hoạt văn hóa (tang ma, lễ hội, ...), cả ở trong và ngoài đời sống của cộng đồng Công giáo. Ban đầu tang ma của người Việt trước đây thường dùng loại kèn bầu hay còn gọi là kèn già nam, kèm loa, kèn bóp, sau khi kèn Tây du nhập, một số gia đình thuê đội kèn Tây về thổi trong đám tang, ngay cả ở khu vực không theo

Công giáo ở tỉnh Ninh Bình (khu vực Nam Định cũ, ví dụ trường hợp xã Vụ Bản, tỉnh Ninh Bình)” (PVS, Ngô Duy H., nam, 27 tuổi, xã Vụ Bản, tỉnh Ninh Bình). Đây là dấu hiệu cho thấy bước đầu đã có sự lan tỏa văn hóa Công giáo ra bên ngoài cộng đồng giáo dân.

Về phía Giáo hội Công giáo Việt Nam, Tổng Giám mục Vũ Văn Thiên, trong bài giảng nhân ngày *Hội ngộ Thánh nhạc Tổng giáo phận Hà Nội* (16/11/2024), tổng kết như sau: trống và kèn thường được sử dụng chủ yếu trong ba thời điểm chính. *Thứ nhất*, khi rước đoàn đồng tế từ cổng chính đến cửa nhà thờ; khi đến cửa nhà thờ ca đoàn bắt đầu hát. *Thứ hai*, khi linh mục ban phước lành xong thì có thể đánh trống hoặc thổi kèn. Tổng Giám mục nhấn mạnh thêm: “Luật phụng vụ trên thế giới không có quy định nào về trống và kèn bởi vì trống và kèn là hình thức hội nhập trong phụng vụ của người Việt Nam”. Hiện nay, các đám rước của người Công giáo được chia làm các loại sau: đám rước trong cử hành thánh lễ: rước Nhập lễ, tung hô Tin Mừng, Dâng lễ, Hiệp lễ, Kết lễ, nhưng đa phần người Công giáo chỉ rước đầu hoặc cuối lễ; đám rước theo chu kỳ phụng vụ như rước ngày Lễ Nén, Lễ Lá, Thứ Năm tuần Thánh (rước Minh Thánh sang nhà châu tạm), thứ sáu tuần Thánh (rước Thánh Giá), Đêm Vọng Phục Sinh, Lễ Minh Máu Thánh Chúa, rước tạ ơn, sùng kính Đức Mẹ, các Thánh, rước kiệu Thánh thể, rước kiệu hoa, rước kiệu Thánh quan thầy. Đối với các đám rước, nếu số lượng người tham dự đông thì sẽ rước ở bên ngoài sau đó quay lại nhà thờ, nếu số lượng người tham gia ít thì sẽ rước ở bên trong khu vực khuôn viên nhà thờ. *Thứ ba*, vào các thánh lễ trong khi đoàn rước của lễ đi từ cuối nhà thờ lên đầu nhà thờ; trống chỉ được đánh khi rước, không đánh trống trong lúc dâng của lễ (khi cha xứ dâng bánh rước lên bàn thờ).

Giáo hội Công giáo Việt Nam đề cao quá trình tiếp biến văn hóa trong phụng vụ vì nó vừa thể hiện niềm vui sống đạo của người tín hữu, vừa giữ được sự linh thiêng của nghi lễ. Thông thường, trong các nhà thờ giáo xứ hay giáo phận, luôn có trống cái hoặc trống jazz để sử dụng trong các lễ trọng. Chẳng hạn, bên trong nhà thờ giáo họ Hà Đoạn, giáo xứ Tụy Hiền, Tổng Giáo phận Hà Nội, người ta còn treo trống cái gần cửa ra vào của nhà thờ để phục vụ các dịp đặc biệt của giáo họ.

Về phía cộng đồng giáo dân, trong quá trình cử hành phụng vụ, nhiều thói quen sinh hoạt thường ngày đã được đưa vào; sau này được các vị linh mục và giám mục chấp thuận, ban hành thành những quy định cụ thể. Trong *Văn than mở thứ sáu tuần Thánh*, người cầm trống con thường đi đầu đoàn hát, vừa di chuyển từ cuối lên đầu nhà thờ vừa đánh trống; trong khi hát, trống con cũng được gõ để kết thúc mỗi khúc. Trong *Ngắm 15 sự thương khó*, trống con tiếp tục giữ vai trò mở đầu và dẫn đoàn, được gõ khi bắt đầu và trong suốt quá trình ngắm. Trong các thánh lễ an táng thông thường, tiếng trống vang lên cùng tiếng chuông lớn nhà thờ và hội kèn; trong quá trình đưa người quá cố từ nhà thờ ra vườn thánh, ngoài trống và kèn, còn có thêm náo bạt (ví dụ như ở giáo xứ Tụy Hiền, Tổng Giáo phận Hà Nội). Đối với giáo xứ Đồng Bài và giáo xứ An Ngải, giáo phận Phát Diệm các thánh lễ an táng thông thường đều có kèn và trống, những thánh lễ an táng của người có công lao lớn thì có thêm hội chiêng đánh. Những minh chứng này cho thấy chính nhu cầu và sự thực hành của giáo dân là yếu tố quan trọng thúc đẩy quá trình tiếp biến văn hóa.

Ở phạm vi các giáo phận khu vực đồng bằng Bắc Bộ, hội trống và hội kèn đều khá phổ biến. Hầu hết các giáo xứ người Kinh đều có hội kèn riêng, trong khi hội trống chỉ xuất hiện ở một số giáo xứ tiêu biểu như: Xuân Thủy, Trung Linh (Giáo phận Bùi Chu); Đông Thành, Bồng Tiên (Giáo phận Thái Bình); Chuôn Trung, Đại Ôn, Tiêu Động Thượng, Khoan Vĩ, Tụy Hiền, Trung Đồng (Tổng Giáo phận Hà Nội); An Thủy (Giáo phận Hải Phòng),... Trường hợp không có hội trống, trống vẫn được sử dụng đơn lẻ, thường kết hợp cùng với nã bạt và hội kèn. Ví dụ, ở giáo xứ Tụy Hiền (Tổng Giáo phận Hà Nội) và nhiều nơi khác, trong các cuộc rước kiệu thỉnh thoảng còn dùng trống nhỏ có cán cầm để bổ sung cho dàn nhạc lễ.

Trong các buổi rước kiệu tại các giáo xứ, thứ tự thường được sắp xếp như sau: đi đầu là những người có chức sắc trong Công giáo, tiếp đến là hội trống, sau đó là hội kèn đồng, kiệu và cuối cùng là cộng đồng giáo dân.

Về trống trong các buổi rước, có thể nhận thấy hai hình thức chính. *Thứ nhất*: trống cái lớn được gắn với các xe kéo, đi phía sau là các trống nhỏ hơn, có thể đeo trên người hoặc gắn trên các xe đẩy. Các hình thức này phổ biến tại nhiều nơi như giáo xứ Thanh Thủy; giáo xứ Trung Linh (giáo phận Bùi Chu), giáo xứ Chuôn Trung (Tổng Giáo phận Hà Nội). *Thứ hai*: một dàn trống có kích thước bằng nhau, được đeo trực tiếp trên người hoặc đặt trên các xe đẩy nhỏ có bánh xe, điển hình như ở giáo xứ Xương Điền (Giáo phận Bùi Chu).

Ngoài trống, tại một số giáo xứ và giáo họ, hội trống còn đi kèm với chiêng (loại lớn, đặt trong khung gỗ hoặc kim loại có bánh xe) và chũm chọe (nã bạt). Các nhạc cụ này thường đi đầu hội trống, như ở giáo xứ Thanh Thủy (Giáo phận Bùi Chu). Quá trình thành lập hội kèn và hội trống trong các giáo xứ, giáo họ chủ yếu mang tính tự nguyện. Khi có nhu cầu, giáo dân sẽ đề xuất với linh mục để được thành lập. Kinh phí mua nhạc cụ thường do sự đóng góp của giáo dân và từ quỹ giáo xứ. Về trang phục, hội trống trong các đám rước thường mặc áo the, khăn xếp; còn hội kèn thường sử dụng đồng phục màu trắng kèm mũ.

Kèn đồng xuất hiện hầu hết trong các sự kiện quan trọng của đời sống Công giáo, từ thánh lễ, đám rước, các buổi hoan ca cho đến việc đón tiếp các tu sĩ về thăm giáo xứ. Trước các thánh lễ an táng, tiếng trống thường vang lên hòa cùng tiếng chuông nhà thờ. Ngoài việc đi kèm với trống truyền thống (trống con, trống cái), kèn đồng đôi khi còn kết hợp với trống jazz (một dàn cố định hoặc những chiếc đơn lẻ) như ở giáo xứ Hà Đông (Tổng Giáo phận Hà Nội).

Nhìn chung, Hội đồng Giám mục Việt Nam cho phép các cộng đoàn sáng tạo trong việc sử dụng nhạc cụ trong phụng vụ, miễn sao phần đệm nhạc thể hiện được tinh thần của thánh lễ và phù hợp với tâm hồn của tín hữu Việt Nam.

Ngoài trống và kèn, trong quá trình tiếp biến nhạc cụ còn có sự hiện diện của nhiều loại nhạc cụ tiêu biểu khác ở đồng bằng Bắc Bộ và miền Trung Tây Nguyên. Trong đệm hát Quan họ, bên cạnh việc sử dụng đàn organ phổ biến, người ta bắt đầu đưa vào nhiều nhạc cụ truyền thống như đàn tranh, đàn tam, sáo, nhị,... Ở một số nhà thờ thuộc giáo phận Kon Tum, công chiêng Tây Nguyên, không pút, tơ rưng của dân tộc Ê Đê, Ba Na cũng được sử dụng trong

thánh lễ (Nguyễn Đình Lâm, 2011, tr. 8). Cồng chiêng Mường được sử dụng trong hầu hết các thực hành văn hóa Công giáo người Mường như: thánh lễ, hoan ca, rước kiệu hay các buổi tiếp đón tu sĩ về thăm giáo xứ (Bùi Trung Thành, 2024, tr. 37).

KẾT LUẬN

Thánh nhạc trong phụng vụ Công giáo là một thành tố quan trọng nuôi dưỡng đời sống tinh thần của cộng đồng giáo dân. Trải qua nhiều thế kỷ du nhập và phát triển, thánh nhạc Việt Nam đã có những bước tiến rõ rệt cả về nhạc hát lẫn nhạc cụ, đặc biệt là từ sau Công đồng Vatican II. Quá trình hội nhập và tiếp biến văn hóa âm nhạc Công giáo diễn ra đồng thời ở hai cấp độ: giáo hội và cộng đồng giáo dân. Ở cấp độ giáo hội, đó là việc ban hành những văn bản hướng dẫn về chủ trương, đường lối để cộng đồng giáo dân thực hiện. Ở cấp độ cộng đồng giáo dân, đó là sự thực hành các chính sách của giáo hội trong mối liên hệ mật thiết với những lối sống quen thuộc hằng ngày.

Trong lĩnh vực nhạc hát, có thể nhận thấy nhiều công cuộc canh tân diễn ra ở khắp các giáo xứ, giáo phận. Ban đầu, đó là việc đặt lời Việt cho các bài thánh ca, sau đó là sáng tác thánh nhạc Việt Nam dựa trên chất liệu âm nhạc dân gian. Đỉnh cao là khi lời Việt được đặt trực tiếp vào một giai điệu dân ca cụ thể để sáng tác thánh ca. Những tác phẩm gần gũi với tâm hồn người Việt Nam không chỉ giúp cộng đồng giáo dân dễ hiểu, dễ thuộc, mà còn góp phần thúc đẩy công tác truyền giáo đến những vùng xa xôi.

Nhạc cụ Việt được đưa vào trong phụng vụ thánh lễ thông qua nhiều văn bản chính thức của Tòa Thánh Vatican và Hội đồng Giám mục Việt Nam. Từ đàn organ, piano, kèn trumpet, trống jazz..., những nhạc cụ phương Tây đã theo Công giáo đi vào đời sống sinh hoạt tôn giáo thường ngày của cộng đồng giáo dân. Thậm chí, nhóm nhạc cụ này còn lan tỏa sang cả những cộng đồng ngoài Công giáo. Ngày càng nhiều nhạc cụ như: trống, náo bạt, sáo, cồng chiêng... được cộng đồng giáo dân sử dụng trong phụng vụ, làm sâu sắc thêm bức tranh âm nhạc Công giáo ở Việt Nam, gần gũi với lối sống, tư duy của người Việt.

Tuy nhiên, tiếp biến văn hóa thánh nhạc vẫn nằm trong khuôn khổ chung: trong thánh lễ, cộng đoàn phải hát những bài thánh ca đã được quy định, thống nhất trên toàn thế giới. Sự hội nhập ở đây chủ yếu thể hiện ở sự kết hợp giữa văn hóa bản địa và âm nhạc phương Tây. Biểu hiện rõ nét nhất là trong các thánh lễ trọng, các giáo xứ vừa hát nhạc Tây lời Việt, vừa điểm thêm âm hưởng dân tộc bằng nhạc cụ Việt. Trong quá trình này, cộng đồng giáo dân tại các giáo xứ, giáo phận chính là lực lượng then chốt trong việc sáng tạo, duy trì và nuôi dưỡng đời sống thánh nhạc./.

Tài liệu tham khảo

1. Bernard W. (2012). *The socio-political dimension of Dagara funeral ritual, music and dirge*. [Thesis for Master of Arts in the Department of African Studies, Indiana University].

2. Bùi Trung Thành. (2024). Đặc trưng văn hóa âm nhạc Công giáo của giáo dân ở giáo xứ Đồng Bài và giáo xứ An Ngãi. *Tạp chí Nghiên cứu Tôn giáo*, Số 9, tr. 27-42.
3. Cao Quang. (12/5/2024). *Hội thể thần Đồng Cổ*. <https://mocban.vn/hoi-the-than-dong-co/>
4. Giáo hoàng Gioan Phaolô II. (1979). *Catechesi Tradendae (Huấn giáo trong thời đại chúng ta)*. Phaolô Phạm Xuân Khôi dịch.
5. Giáo hoàng Gioan Phaolô II. (1999). *Ecclesia in Asia (Tông huấn giáo hội Á Châu)*.
6. Giáo hoàng Gioan Phaolô II. (1990). *Redemptoris Missio (Sứ vụ đáng cứu thế)*.
7. Giáo hoàng Phaolô VI. (1975). *Evangelii Nuntiandi (Tông Huấn Loan Báo Tin Mừng)*.
8. Giáo hoàng Pio X. (1990). *Acta Apostolicae Sedis (Văn kiện Tông tòa)*.
9. Goran F. (2002). National identity and music. In: MacDonald (Ed.), *Musical identities*, Oxford University Press: 151 - 162.
10. Hà Xuân Bàn. (2017). Một số đặc điểm của giáo phận Thái Bình. *Tạp chí Nghiên cứu Tôn giáo*, Số 1 & 2, tr. 83-99.
11. Học viện Đa Minh. (2014). *Thuật ngữ Thần học*. Nxb. Tôn giáo.
12. Học Viện Piô X dịch. (1964). *Hiến Chế Tín Lý Về Giáo Hội (Lumen Gentium)*.
13. Hội đồng Giám mục Việt Nam. (1999). *Bản tin Hiệp Thông số 2*.
14. Hội đồng Giám mục Việt Nam. (01/12/2007). *Thư chung năm 1980 của Hội đồng Giám mục Việt Nam*. <https://hdgmvietnam.com/chi-tiet/thu-chung-1980-cua-hoi-dong-giam-muc-viet-nam-17699>
15. James H. K. (27/11/2012). *Thần học về Giáo hội địa phương: Những triển vọng của Liên hội đồng Giám mục Á châu*. <https://tgpsaigon.net/bai-viet/than-hoc-ve-giao-hoi-dia-phuong-nhung-trien-vong-cua-lien-hoi-dong-giam-muc-a-chau-35522>
16. Joseph Nguyễn Xuân Thảo. (21/7/2022). *Tuổi trẻ Công giáo và hội nhập trong thánh nhạc*. <https://hdgmvietnam.com/chi-tiet/tuoi-tre-cong-giao-va-hoi-nhap-van-hoa-trong-thanh-nhac-46268>
17. J. Masson. (1962). *L'Eglise ouverte sur le monde*.
18. Lê Đình Bảng. (15/07/2022). *70 năm nhạc đoàn Lê Bảo Tịnh (1945-2022)*. <https://giaoxuchauson.com/chuyen-de/77-nam-nhac-doan-le-bao-tinh-1945-2022-2287.html>
19. Liên hội đồng Giám mục Á Châu. (19/4/2023). *Tài liệu cuối cùng Đại hội châu lục của Giáo hội Á châu về tính hiệp hành*. <https://hdgmvietnam.com/chi-tiet/tai-lieu-cuoi-cung-cua-dai-hoi-cap-chau-luc-cua-giao-hoi-a-chau-ve-tinh-hiep-hanh-50697>
20. Lê Hải Đăng. (2017). Tiếp biến văn hóa Công giáo nhìn từ góc độ âm nhạc nhà thờ. *Tạp chí Nghiên cứu và phát triển*, Số 1 (135), tr. 65-73.
21. Nguyễn Đình Lâm. (2011). *Âm nhạc Công giáo ở Việt Nam trước và sau Công đồng Vatican II*.

22. Nguyễn Đình Lâm. (5/5/2023). *Âm nhạc Công giáo ở Việt Nam trước và sau Công đồng Vatican II*. <https://thanhdiavietnamhoc.com/am-nhac-cong-giao-o-viet-nam-truoc-va-sau-cong-dong-vatican-ii/> .

23. Nguyễn Đình Lâm. (2023). Tiếp cận lễ hội truyền thống như một giải pháp trong bảo tồn và phát huy di sản nghệ thuật bản địa: Trường hợp âm nhạc dân gian trong lễ Gama thú của tộc người Hà Nhì ở tỉnh Điện Biên. Trong Kỷ yếu Hội thảo khoa học quốc gia: *Nghiên cứu, đào tạo Việt Nam học định hướng liên ngành* (tr. 138-156). Nxb. Đại học Quốc gia.

24. Nguyễn Lý Tường, *Đức cha Đaminh Hồ Ngọc Cẩn (1876-1948)*. <https://dongmancoibuichu.com/2806-2/>

25. Nguyễn Hồng Dương (2016), *Những nẻo đường Phúc âm hóa Công giáo ở Việt Nam*, Nxb. Tôn giáo.

26. Phạm Thị Loan. (2021). Sự suy tàn của nền giáo dục Nho học Việt Nam vào cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX. Trong Kỷ yếu Hội thảo khoa học quốc tế năm 2020: *Giáo dục Pháp - Việt từ cuối thế kỷ XIX đến giữa thế kỷ XX*. Nxb. Đại học Huế.

27. Tòa Thánh Vatican. (1964). *Lumen Gentium (Hiến chế tín Lý về Giáo hội)*. Bản dịch Việt ngữ của Giáo hoàng Học viện Piô X, số 13.

28. Tòa Thánh Vatican. (1964). *Plane Compertum est (Công bố rộng rãi)*.

29. Thánh bộ Lễ nghi. (1958). *De Musica Sacra et Sacra Liturgia (Huấn thị về phụng vụ và thánh nhạc)*.

30. Thánh bộ Lễ nghi. (1967). *Instructio de Musica Sacra et Sacra Liturgia (Thánh nhạc và phụng vụ)*.

31. Ủy ban Thánh nhạc. (2017). *Hướng dẫn mục vụ Thánh nhạc*. <https://hdgmvietnam.com/chi-tiet/uy-ban-thanh-nhac-tai-lieu-huong-dan-muc-vu-thanh-nhac-ban-cap-nhat-thang-12-2022--50722>

32. Viện Âm nhạc Việt Nam. (2003). *Hợp tuyển tài liệu nghiên cứu lý luận, phê bình âm nhạc Việt Nam thế kỷ XX*. Nxb. Văn hóa dân tộc.

33. Viện Nghiên cứu Hán Nôm .(2018). <https://web.archive.org/web/20181207102851>

34. Vũ Mạnh Hùng. (2021). *Lịch sử âm nhạc Việt Nam*. Tài liệu lưu hành nội bộ dùng cho ngành đào tạo Thanh nhạc và biểu diễn nhạc cụ. Trường Đại học Hạ Long.

35. Wang Yibin. (2014). A Study on Measures of Preservation of Cultural Heritage of Chinese Folk Music. In: *Proceedings of the International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication*. pp. 576-578. Doi 10.2991/icelaic-14.2014.145