

Cồng Chiêng Tây Nguyên

Từ buổi ban sơ, văn hóa cồng chiêng tạo thành một lối tiếp cận đặc quyền mà người dân Tây Nguyên (Việt Nam) sống làm nương rẫy thường sử dụng trong việc giao tiếp với thế giới thần linh. Theo tín ngưỡng của đạo Shaman và thuyết vạn vật hữu linh, cồng chiêng là một công cụ thiêng liêng vì nó ẩn chứa một thần linh có nhiệm vụ không những bảo vệ chủ nhân của nó mà luôn cả gia đình, gia tộc và ngôi làng nơi mà chủ nhân của nó sống lớn lên. Nhạc cụ càng cũ kĩ thì nó không những cải thiện âm thanh mà còn lại tăng trưởng cả quyền lực và sức mạnh của thần chiêng phù hộ. Ngoài ra, cái cồng chiêng còn có được thêm một màu sắc cá biệt sau nhiều năm sử dụng. Nhạc cụ gỗ này không thể được xem như là một nhạc cụ thông thường. Nó thường được thấy trong các dịp lễ quan trọng của làng. Nó không thể tách rời ra khỏi đời sống xã hội của các dân tộc Tây Nguyên. Khi mới chào đời đứa trẻ sơ sinh được ông già làng đánh tiếng cồng chiêng bên tai nó từ những năm tháng đầu tiên để cho nó quen dần nhận ra được tiếng nói của bộ tộc và gia tộc và nhờ thế nó trở thành từ đó một phần tử của cộng đồng dân tộc. Sau đó, đứa bé nó lớn lên theo nhịp điệu của tiếng cồng chiêng, làm nó say sưa cùng với rượu cần lên men trong các buổi tối tụ họp xung quanh bếp lửa cùng với rượu hay những ngày lễ hội của làng như đám cưới, đám tang, lễ mừng năm mới hoặc chiến thắng, khánh thành nhà ở, đoàn tụ gia đình, các nghi lễ nông nghiệp vân vân... Sau cùng, lúc qua đời, nó được tiễn đưa đi một các long trọng cùng tiếng nhạc cồng chiêng đến nơi an táng.

Theo người dân Ê Đê, một cuộc sống không có cồng chiêng là một cuộc sống vô nghĩa như không có muối và gạo. Mỗi gia đình phải có ít nhất một cái cồng chiêng vì nhạc cụ này không chỉ chứng minh tài sản mà còn cả uy quyền và uy tín mà có được ở trong cộng đồng dân tộc và khu vực sinh sống. Tùy thuộc ở mỗi làng, trò chơi cồng chiêng có thể bao gồm hai cồng, nhưng đôi khi có thể lên đến 9, 12, 15 hoặc 20 cồng. Mỗi nhạc cụ trong trò chơi này được gọi bằng một tên mà còn có thể biết được vị trí của nó trong một hệ thống phân cấp tương tự như người ta được tìm thấy ở trong một gia đình mẫu hệ. Theo nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc học Pháp Patrick Kersalé, các cồng chiêng có một cấu trúc gia đình của chế độ mẫu hệ. Đối với người Chu Ru, có ba cồng trong một trò chơi đó là cồng mẹ, cồng dì và cồng con (bé gái). Mặt khác, đối với người Ê Đê Bih, bộ cồng đánh gồm 3 cặp cồng. Cặp đầu tiên được gọi là cồng bà. Sau đó, cặp thứ nhì được dành cho cồng mẹ và cặp cuối cùng dành cho cồng đứa bé gái. Ngoài ra, trong trò chơi cồng chiêng này còn có một chiếc trống được đánh bởi người già nhất trong làng để điều khiển nhịp độ. Đối với các bộ lạc sống ở phía nam Tây Nguyên, cũng có 6 cồng trong một trò chơi này

nhưng công mẹ vẫn là công quan trọng nhất vì nó được ở một vị trí thấp hơn so với các công khác. Nó luôn đi cùng với công cha, theo sau là công trẻ em và công các cháu. Có kích thước lớn, hai công mẹ và cha phát ra những âm thanh trầm và gần như giống hệt nhau khiến cho phép chúng nó đóng một vai trò trong việc xây dựng một cơ sở cho một dàn nhạc. Công càng to thì tiếng càng trầm. Ngược lại công càng nhỏ thì tiếng càng to.

Chúng ta cũng tự hỏi về nguồn gốc của công chiêng vì nhạc cụ này không chỉ được tìm thấy ở Ấn Độ mà còn ở Trung Quốc và khu vực Đông Nam Á. Mặc dù được đề cập trong các bản khắc của Trung Hoa vào khoảng 500 năm sau Công nguyên (từ thời kỳ văn minh Đồng Sơn), người ta có xu hướng gán cho khu vực Đông Nam Á nguồn gốc của nó vì văn hóa công chiêng chỉ bao gồm các khu vực sinh sống của quần thể chủng Nam Á và Nam Đảo. (Việt Nam, Cao Miên, Thái Lan, Miến Điện, Java, Bali, Mindanao (Phi Luật Tân) vân vân...). Theo một số nhà nghiên cứu Việt Nam, công chiêng có mối liên hệ chặt chẽ với nghề trồng lúa nước. Đối với nhà nghiên cứu Việt Trần Ngọc Thêm, công chiêng được sử dụng để bắt chước tiếng gấm của sấm sét. Chúng còn có một vai trò thiêng liêng trong các nghi lễ cầu nguyện mưa hàng năm để có được một mùa thu thập thuận lợi. Ngoài ra, chúng ta thấy ở nơi những chiếc công chiêng này có một mối liên hệ mật thiết với văn hóa của Đồng Sơn bởi vì có sự hiện diện của nhạc cụ này rõ ràng trên một số trống đồng nhất định (ví dụ như trống đồng Ngọc Lũ). Công chiêng phải là một nhạc cụ thiêng liêng trong các ngày lễ hội để được người Đồng Sơn tôn vinh như vậy trên trống đồng của họ. Với người dân Mường, một người anh em họ hàng gần gũi với người Việt Nam, chúng ta tiếp tục nhận thấy có sự liên kết với trống đồng (có tính chất Dương) là công chiêng (có tính chất Âm) mà người Mường hay xem coi là một tiêu biểu cách điệu cho bộ ngực của người phụ nữ trong các nghi lễ quan trọng. Nó là một biểu tượng của khả năng sinh sản. Theo nhạc sĩ Việt Vũ Tô Vũ, người dân Mường bị xua đuổi vào các vùng núi không thể tiếp cận được với bên ngoài nên mới có thể tiếp tục giữ được cẩn thận những chiếc công chiêng này an toàn trước những kẻ xâm lược Trung Hoa. Đây không phải là trường hợp của người Đồng Sơn (tổ tiên của người Việt Nam) trong cuộc chinh phạt của quốc gia này do tướng Mã Viện lãnh đạo ở thời Đông Hán sau cuộc nổi dậy của hai bà Trưng, Trưng Trắc và Trưng Nhị. Tướng Tàu này cố gắng phá vỡ tất cả gợi ý kháng chiến của người dân Việt bằng cách nấu chảy tất cả các trống đồng vì chúng nó biểu tượng cho sức mạnh của người dân Việt trong cuộc chiến đấu dành độc lập. Có lẽ, trong sự hủy diệt này, cũng có những công chiêng Đồng Sơn vì chúng cũng được làm bằng đồng. Theo Nguyễn Việt, giám đốc trung tâm tiền sử Đông Nam Á tại Hànội, ở giữa trung tâm của cái nấp thạp Đồng Sơn có sự phình ra

(mà gọi là nùm) và được trang trí với một ngôi sao, giống như các cồng chiêng của Tây Nguyên. Nó cũng có quai cầm mà có thể buộc qua dây thừng để treo nó trên tường nhà như một chiếc cồng. Có lẽ nó là tiền thân của các cồng chiêng ở Tây Nguyên. Giả thuyết cho rằng người Đồng Sơn đã cố gắng che giấu bằng mọi giá và bán các nhạc cụ này ở các vùng núi thông qua sự trao đổi văn hóa và kinh tế với các dân tộc Tây Nguyên. Dựa trên nghiên cứu ngôn ngữ, đặc biệt là của nhà nghiên cứu người Pháp Michel Ferguson, một chuyên gia về ngôn ngữ Nam Á (Austro-Asiatic), chúng ta được biết rằng người Việt-Mường có mặt ở phía đông của dãy núi Trường Sơn và trên bờ Biển Đông trước đầu kỷ nguyên của chúng ta. Đối với nhà nghiên cứu này, nhóm Việt-Mường sống cùng nhau không chỉ với người Tày mà còn với các dân tộc ở vùng Cao nguyên (như Khamou, Bahnar vân vân...) bởi vì có một tầm quan trọng từ ngữ của người Tày trong ngôn ngữ tiếng Việt và có sự tương đồng về cấu trúc phong kiến của Giao Chỉ với người Thái hiện tại (hậu duệ của người Tày). Ngoài ra, trong từ vựng của người Khamou có một tầng vay mượn từ ngôn ngữ của người Việt-mường. Theo đề nghị của nhà nghiên cứu này, vương quốc Tang Ming có thể là nơi cư trú của nhóm người Việt-Mường. Điều này củng cố giả thuyết rằng người Đồng Sơn có thể là người cung cấp cồng chiêng cho các dân tộc Tây Nguyên thông qua việc đổi hàng hay mậu dịch vì sau này họ không tự tạo ra những cồng này nữa mặc dù biết rằng bản chất thiêng liêng của các cồng chiêng. Có lẽ ở thời điểm đó các dân tộc Tây Nguyên là những người làm nương rẫy không có ngành luyện kim nên không cho phép họ đúc được những cồng chiêng này. Cho đến ngày hôm nay, họ có được các cồng chiêng từ người Kinh (hoặc người Việt), người Cao Miên, người Lào, người Thái, vân vân... trước khi họ trao lại các cồng chiêng này cho một nhạc công lão luyện có thính giác tốt. Nhờ cách nện gõ các cồng này với các cú dùi gỗ cứng, nhạc công đã thành công trong việc tạo ra cho những chiếc cồng chiêng có nguồn gốc đa dạng này, một bộ âm thanh hài hòa nổi bật phù hợp và thích ứng với các chủ đề của làng và bộ lạc. Việc điều chỉnh âm thanh của cồng chiêng rất quan trọng hơn việc tậu nó bởi vì phải làm cho cồng được sự hài hòa với tất cả các cồng chiêng hiện diện trong một dàn nhạc và nhất là phải biết cách tạo cho nó có được một linh hồn và một âm thanh cá biệt. Theo chuyên gia âm nhạc Việt Nam Bùi Trọng Hiền, mua và điều chỉnh cồng chiêng từ các nguồn gốc khác nhau và làm cho chúng hài hòa và phù hợp có được tính cách thẩm mỹ trong một dàn chơi nhạc cụ là một nghệ thuật hoành tráng. Cồng chiêng phải được linh thiêng trước khi sử dụng qua một nghi lễ để cho cơ thể của nó có được từ nay một linh hồn. Vài nhóm sắc tộc hay dùng máu để ban phép lành cho cồng chiêng cũng như với các thập hay trống.... Đây là trường hợp của người dân Mnong Gar, được báo cáo bởi nhà dân tộc học Pháp

Georges Condominas. Bản chất "thiên liêng" của cồng chiêng không thể nào làm người Việt thờ ơ được cả. Để minh chứng các cồng chiêng này có một tầm quan trọng đáng kể, người dân Việt có thói quen hay nói: Lệnh ông không bằng cồng bà để nói lên phần nào quyền lực của ông không bằng của bà đấy.

Văn hóa cồng chiêng được tìm thấy ở 5 tỉnh miền trung (Đắk Lắk, Pleiku, Kontum, Lâm Đồng và Đắk Nông). Khoảng hai mươi nhóm dân tộc (Bà Na, Xơ Đăng, Mnongs, Cơ Ho, Rơ Măm, Êđê, Giarai, Rha Đê, vân vân...) được xác định là chủ nhân của các cồng chiêng này. Theo nhà âm nhạc nổi tiếng Việt Nam Trần Văn Khê, ở các quốc gia khác ở Đông Nam Á, người đánh cồng chiêng luôn luôn ngồi yên một mình và có thể chơi một số nhạc cụ liên quan cùng một lúc. Đây không phải là trường hợp của người đánh cồng chiêng ở Tây Nguyên Việt Nam. Mỗi người chỉ có thể đánh một cồng chiêng. Có nhiều cồng chiêng thì cũng phải có nhiều nhạc công trong dàn nhạc cụ này. Nhờ một sợi dây thừng hoặc một băng vải có thể được thắt chặt ít nhiều bằng cách xoắn nó lại, mỗi người chơi hay đeo cồng chiêng bằng phương thẳng bên vai trái. Rồi vỗ vào vòm trung tâm (hay núm) bên ngoài cồng chiêng bằng một cái dùi bằng gỗ hoặc bằng da hoặc dùng tay bọc trong vải hay tay không. Chất lượng của âm thanh cồng chiêng không chỉ phụ thuộc vào hợp kim đồng thau mà cồng chiêng được tạo ra, mà còn phụ thuộc vào kỹ năng của người chỉnh cồng chiêng. Các thông số khác quan trọng được nhập cuộc như dùi bằng gỗ hay da, vị trí và các tác động của bàn tay đánh cồng chiêng, độ căng dây thừng vân vân... Ngoài ra, nhạc công có thể điều chỉnh khéo léo một cách hiệu quả âm thanh của cồng chiêng nhờ qua những tác động của bàn tay trái bằng cách nắm hay bóp rồi buông ra vành cong của mặt ngoài cồng chiêng như bấm các giây đàn ghi ta. Hiệu ứng tắt tiếng có thể từ kết quả của tác động này. Mỗi dân tộc thích một loại gỗ trong việc sản xuất dùi. Bằng cách chọn gỗ cứng, người Ê Đê thường thu được nhiều tạp âm ở trong tiếng vang cồng chiêng. Ngược lại, bằng cách chọn gỗ mềm, người Bà Na đã thành công trong việc thu được "rõ nét" của âm thanh cơ bản mặc dù cường độ của âm thanh rất yếu khi phát hiện trong tiếng vang. Ở thời điểm mua về, chiếc cồng chiêng được ở trong trạng thái "thô sơ", không có âm thanh mà cũng không có "nhân cách" và linh hồn chi cả. Mặt ngoài của nó gần như bằng phẳng. Nó tương tự như một vật thể chỉ biết phát ra một tiếng sang sảng (cái keng). Nhờ các cú đánh của dùi bằng gỗ và có được lỗ tai thính của nhạc công mà chiếc cồng chiêng này có được những chỗ lồi lõm nhỏ nhỏ cùng các hình tròn đồng tâm trên vành hay ở mặt trong và ngoài của nó. Cú dùi trên mặt ngoài tăng trưởng âm thanh cho nó. Mặt khác, sự giảm đi âm thanh có thể nhận thấy được ngược lại với mặt trong của nó. Nhạc công đã thành công cho nó thêm một màu sắc âm thanh, một nốt

nhạc cụ thể mà bây giờ còn làm nó trở thành một nhạc cụ theo đúng nghĩa của nó. Theo người dân Tây Nguyên, tương tự như con người, công chiêng có một khuôn mặt, một tính cách và một linh hồn. Nó không giống như bất kỳ công chiêng nào khác cả. Chúng ta nói rằng chúng ta "dạy dỗ" nó bởi vì từ một công chiêng mua về ở trạng thái "thô" từ người Kinh (Quảng Nam), chúng ta cho nó một nền giáo dục, một nốt, một dân tộc, một tính chất thiêng liêng. . Đối với công chiêng mua ở Lào thì nó đã có một linh hồn nhưng đó là linh hồn Lào. Để biến thành một chiếc công chiêng ở Tây Nguyên, nhạc cụ cần phải được giáo dục bằng những cú đánh qua một cái dùi gỗ để nó biết ngôn ngữ Bahnar, Stieng, Ê Đê, Mnong vân vân... Từ nay nó có được một hồn thiêng của Tây Nguyên. Điều này nó không thể mất được miễn là nó vẫn còn có môi trường mà công chiêng này được "giáo dục" (núi rừng, dân tộc, làng mạc, nguồn nước, động vật vân vân...). Đặc tính thiêng liêng của công chiêng chỉ có thể tìm thấy được ở trong môi trường tự nhiên này mà thôi. Chính ở nơi này nó tìm lại được bản sắc dân tộc thông qua các giai điệu khác nhau từ làng này sang đến làng khác hoặc từ dân tộc này sang dân tộc khác và các nghi lễ nông nghiệp. Công chiêng có phát ra một nốt âm sai qua nhiều năm sử dụng. Người ta nói nó bị "ốm". Nó phải được điều trị nhờ một lương y (hoặc một nhạc công) đôi khi rất khó tìm thấy tại chỗ. Phải đi vài cây số đến các khu vực khác mới tìm ra nhạc công. Sau khi điều chỉnh âm thanh, công chiêng này được xem là khỏi bệnh. Trong các nghi lễ, những người chơi công chiêng di chuyển rất chậm đi theo một hàng dài hay sắp xếp theo hình bán nguyệt trước một công chúng ngưỡng mộ. Họ đi từ phải sang trái ngược chiều kim đồng hồ để quay ngược về thời gian và trở về với nguồn gốc của họ. Các bước đi rất chậm và theo nhịp đánh của công chiêng mà mỗi nhịp có một vai trò nhất định trong trò chơi này. Mỗi chiêng tương ứng chính xác với một dây của cây đàn ghi ta, mỗi dây có một nốt, một âm thanh riêng. Bất cứ giai điệu nào được chơi, đều có sự tham gia tích cực của tất cả các công chiêng trong cuộc diễn hành. Trái lại, có một thứ tự chính xác được áp đặt ở sự liên tiếp và hợp thành các nhịp để đáp ứng với các giai điệu và chủ đề cá biệt được chọn từ mỗi dân tộc. Đôi khi, để nghe được rõ ràng giai điệu, người nghe thường đặt mình vào một vị trí tương đương với tất cả mọi người chơi được sắp xếp trong một hình bán nguyệt nếu không thì không nghe được đúng cách vì có sự yếu kém hay khuếch đại của tiếng vang từ một số công chiêng tương ứng do từ khoảng cách hay xấp xỉ gần quá mức vị trí của người nghe so với các người đánh. Hầu hết với các nhóm dân tộc thiểu số, trò chơi công chiêng này chỉ dành riêng cho nam giới. Đây là trường hợp của các dân tộc Jarai, Ê Đê, Bahnar, Sedang, Co Hu. Mặt khác, đối với dân tộc Ê Đê Bih, phụ nữ được phép sử dụng công chiêng. Nói chung, chiêng khác nhau về kích

thước. Hình tròn của chiêng lớn có thể có đường kính từ 60 đến 90 cm với vành hình trụ có từ 8 đến 10 cm. Điều này không cho phép người chơi đeo chiêng vì nó quá nặng. Những chiêng này thường được treo ở trên xà nhà qua dây thừng. Mặt khác, các chiêng nhỏ hơn thường có vòng tròn từ 30 đến 40 cm với vành từ 6 đến 7cm. Đây là những chiêng thường xuyên gặp ở trong các lễ hội. Để xác định công chiêng Tây Nguyên, nhà âm nhạc học người Việt Trần Văn Khê có cơ hội liệt kê một số đặc thù trong một bài viết của ông về công chiêng như sau:

1°) Công chiêng rất đa dạng.

2°) Công chiêng có sự liên kết chặt chẽ với đời sống tinh thần của các dân tộc thiểu số ở Tây Nguyên. Được xem coi là nhạc cụ thiêng liêng, các công chiêng ưu đãi sự giao tiếp với các thần linh.

3°) Công chiêng là nhạc cụ đồng hành cùng người dân Tây Nguyên, từ khi sinh ra cho đến khi qua đời. Sự hiện diện của nhạc cụ không chỉ được thấy ở các sự kiện quan trọng (đám cưới, đám tang, chiến tranh, vân vân..) mà còn ở các ngày lễ hội nông nghiệp.

4°) Cách dùng công chiêng ở Tây Nguyên rất đặc biệt và phản ánh cấu trúc gia đình của mỗi dân tộc thiểu số. Điều này giúp ta nhận định dễ dàng ra nhóm dân tộc được đề cập đến nhờ các giai điệu âm sắc được chơi.

5°) Sự di chuyển của các nhạc công được thực hiện theo chiều ngược của chiều kim đồng hồ với chủ đích để trở về ngược thời gian và nguồn gốc. Có sự tương tự với cách tiếp cận được sử dụng bởi trường phái Thiền tông trong cuộc thiền hành và được định hướng từ "bên ngoài vào tim".

6°) Thành phần của giai điệu dựa cốt yếu trên sự tiến hành nhịp điệu theo một phương pháp nguyên bản dựa trên sự lặp lại và đáp ứng.

Không có nhiều công chiêng ở nơi khác như trên vùng cao nguyên Việt Nam. Đây là lý do tại sao, trong chuyến thăm vùng cao nguyên Việt Nam, có tiếp xúc với các công chiêng và với sự hiện diện của nhạc sĩ Tô Vũ, nhà nghiên cứu dân tộc học người Phi Luật Tân, ông Jose Maceda, đã có cơ hội nhấn mạnh rằng công chiêng của Tây Nguyên rất nguyên bản. Theo ông, vì số lượng công chiêng được tìm thấy rất cao, Tây Nguyên có thể là cái nôi của công chiêng Đông Nam Á. Trong những năm qua, sự nguy cơ nhìn thấy sự biến mất của tính chất "nguyên bản" và "thiên nhiên" là chuyện có thật từ sự thương mại bất hợp pháp các công chiêng, sự thiếu các nhạc công chính công, sự không quan tâm của giới trẻ và sự hủy hoại môi trường nơi mà công chiêng có được "giáo dục". Từ nhiều năm, được coi là tài sản văn hóa, công chiêng đã trở thành một nhạc cụ thêm thường của các cửa hàng đồ cổ ở Việt Nam và các nhà sưu tập nước ngoài, khiến chính quyền địa phương kiểm soát chặt chẽ để ngăn chặn sự tổn thất về số lượng công chiêng còn có ở Tây Nguyên.

Nỗ lực của chính phủ cũng được nhìn thấy ở cấp địa phương bằng cách thiết lập các chương trình để khuyến khích những đứa trẻ học nghề đánh công chiêng. Nhưng theo một số nhà âm nhạc dân tộc Việt Nam, điều này giúp ta có thể duy trì công chiêng một cách cụ thể mà không cần cho các công chiêng này có một phương tiện để chúng có được một linh hồn,

một tính cách thiêng liêng, một màu sắc dân tộc vì chúng (cồng chiêng) không chỉ cần có đôi tay lão luyện và thính giác tốt của nhạc công chình cồng chiêng mà còn cần phải có môi trường. Đây là yếu tố cuối cùng mà chúng ta quên bảo vệ một cách hữu hiệu trong những năm qua. Do nạn phá rừng nghiêm trọng và công nghiệp hóa tràn lan trong những năm tới đây, các dân tộc thiểu số không còn khả năng thực hành canh tác nương rẫy. Họ không còn cơ hội để tôn vinh các lễ hội nghi lễ, các thần linh và các truyền thống của họ. Họ không còn biết cách thể hiện nỗi buồn và niềm vui qua tiếng cồng chiêng. Họ không còn biết sử thi truyền khẩu. Những cánh đồng lúa của họ đang được thay thế bởi các đồn điền cà phê và cao su. Những đứa trẻ em của họ không còn biết làm nương rẫy mà chỉ biết tham gia vào các hoạt động công nghiệp và du lịch để cho phép chúng có cuộc sống thoải mái. Rất ít người ngày nay có thể điều chỉnh được những cồng chiêng này. "Sự linh thiêng" của cồng chiêng không còn nữa. Cồng chiêng trở thành những nhạc cụ giải trí cũng như các nhạc cụ khác. Chúng còn có thể được sử dụng ở mọi nơi mà không cần có đến các sự kiện quan trọng, các giờ nhất định hay các giờ thiêng. Chúng còn được chơi theo nhu cầu của du lịch. Chúng không còn là những nhạc cụ mà chúng đã được sử dụng cho đến giờ phút này. Chính vì sự mất mát không thể hồi phục được mà cơ quan UNESCO đã không ngần ngại nhấn mạnh đến tính cách cấp bách trong việc công nhận không gian văn hóa của cồng chiêng Tây Nguyên là một kiệt tác của di sản phi vật thể và truyền miệng của nhân loại vào ngày 25 tháng 11 năm 2005. Cồng chiêng chỉ là một yếu tố thiết yếu để thực hiện được một kiệt tác này nhưng chúng ta phải biết rằng các yếu tố khác cũng quan trọng như cồng chiêng này: môi trường, tập quán và phong tục, các dân tộc thiểu số vân vân... Các cồng chiêng không có môi trường và màu sắc dân tộc thì không còn có được nữa hồn thiêng của Tây Nguyên. Chúng mất đi tính nguyên bản mãi mãi. Luôn luôn phải có một cái giá phải trả trong việc bảo tồn văn hóa cồng chiêng ở Tây Nguyên nhưng nó cũng nằm ở trong tầm nỗ lực tập thể và ý chí chính trị của chúng ta đấy thôi. Ta không thể phủ nhận rằng văn hóa cồng chiêng ở Tây Nguyên từ nay là một phần của di sản văn hóa của chúng ta.

Đặng Anh Tuấn

Paris ngày 9/4/2020