

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

Tại Việt Nam thời gian gần đây, đặc biệt là từ sau năm 1986, xuất hiện nhiều tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng được sáng tác theo ngôn ngữ “mới”, thể hiện sự tương đồng của tác giả về tư duy sáng tác và phương thức biểu hiện nghệ thuật so với âm nhạc thế giới nhưng vẫn mang đậm hồn dân tộc. Các tác phẩm này không chỉ trong một thể loại nhất định hay trong một vùng địa lý (miền Nam, miền Bắc), không bị giới hạn bởi khoảng cách thế hệ giữa các nhạc sĩ... mà, “ngôn ngữ âm nhạc mới” đang hiện diện trong nhiều thể loại âm nhạc, trải đều trong tác phẩm của nhiều thế hệ nhạc sĩ và được dư luận quan tâm.

Tính cấp thiết của đề tài: nhiệm vụ của khoa học là mô tả, nhận diện, giải thích... những sự vật, hiện tượng của thế giới khách quan [43] và tương tự như vậy, những nghiên cứu của chuyên ngành Âm nhạc học nhằm làm sáng tỏ bản chất cũng như quy luật của âm nhạc thông qua tác phẩm âm nhạc và hơn nữa, nghiên cứu cả những hiện tượng văn hóa – xã hội có liên quan đến âm nhạc. Những thành tựu của nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam, cụ thể là những tác phẩm của giai đoạn sau khi đất nước đổi mới đã có những biểu hiện ngôn ngữ âm nhạc với những “khác biệt”, những điểm “mới”, tuy chưa nhiều về số lượng nhưng lại có khuynh hướng tăng dần theo thời gian. Vì vậy, những hiện tượng sáng tạo trên cần được ghi nhận nghiêm túc cũng như quan tâm nghiên cứu thỏa đáng.

Ở chiều ngược lại, các khuynh hướng nghệ thuật mới luôn tác động đến sự phát triển văn hóa của toàn xã hội và âm nhạc cũng không là ngoại lệ. Nếu muốn nâng cao khả năng tiếp nhận và đồng cảm của khán giả đối với những cái mới trong tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng thì phải có những đánh giá, nhận định khách quan, chính xác, khoa học và kể cả giới thiệu của những nghiên cứu chuyên ngành.

Từ những lý do trên, chúng tôi chọn đề tài “NGÔN NGỮ ÂM NHẠC ĐƯƠNG ĐẠI TRONG GIAO HƯỞNG VIỆT NAM” để tiến hành nghiên cứu và thực hiện luận án Tiến sĩ chuyên ngành Âm nhạc học tại Nhạc Viện TP.HCM.

2. Tổng quan tình hình nghiên cứu

2.1 Những nghiên cứu về Giao hưởng Việt Nam: Phần lớn nội dung của các tài liệu này mang tính sử liệu, nói về tiến trình hình thành và phát triển của nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam, ghi nhận - thống kê - giới thiệu những thành tựu

của nền âm nhạc kinh viện Việt Nam từ khi hình thành đến nay (những tài liệu chính thức nói về giai đoạn trước năm 1975 chủ yếu là những ghi chép về giao hưởng miền Bắc).

- Tuy vậy, những nghiên cứu này vẫn chưa chú trọng vào âm nhạc giao hưởng sau khi đất nước đổi mới hoặc nếu có thì hầu như chưa quan tâm phân tích, đánh giá, hay nhận thức, nhận diện xu hướng âm nhạc đương đại đang hiện diện trong các tác phẩm gần đây.

2.2 Những nghiên cứu về ngôn ngữ âm nhạc trong giao hưởng Việt Nam:

Đã có nhiều luận văn tốt nghiệp Đại học và Cao học nghiên cứu chuyên sâu về đặc điểm âm nhạc/ngôn ngữ âm nhạc giao hưởng của các tác giả/tác phẩm tiêu biểu của Giao hưởng Việt Nam

- Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật Âm nhạc “*Âm nhạc Nga-Xô viết & sự ảnh hưởng của nó đối với lĩnh vực âm nhạc giao hưởng Việt Nam*” của Nguyễn Thiều Hoa:

- Luận án Tiến sĩ Âm nhạc học “*Thủ pháp hòa âm trong các tác phẩm giao hưởng Việt Nam sau 1975*” của Vũ Tú Cầu: là công trình nghiên cứu đặc điểm ngôn ngữ âm nhạc giao hưởng ở một phương tiện biểu hiện là hòa âm

Tóm lại, hiện nay, những nghiên cứu về Giao hưởng Việt Nam khá phong phú, phần lớn tập trung vào nội dung sử liệu - hồi ký, hoặc phân tích phương tiện biểu hiện của âm nhạc giao hưởng thể hiện trong một tác phẩm cụ thể, hoặc phân tích một phương tiện biểu hiện nhất định của âm nhạc giao hưởng thể hiện trong một số tác phẩm. Tuy nhiên, những nghiên cứu này đa phần nhấn mạnh sự phát huy tính dân tộc trong âm nhạc giao hưởng; ít quan tâm đến những biểu hiện mang dấu ấn của âm nhạc đương đại trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng cũng như sự sáng tạo của các nhạc sĩ Việt Nam thể hiện tính chất “đương đại” trong tác phẩm giao hưởng; và chưa đưa ra được hệ thống các hình thái sáng tạo nghệ thuật trong tác phẩm, hoặc sử dụng lý thuyết tiếp biến âm nhạc làm góc tiếp cận tác phẩm.

3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

Đối tượng nghiên cứu: Luận án tập trung nghiên cứu những đặc trưng ngôn ngữ âm nhạc đương đại được biểu hiện trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng. Luận án không đặt mục đích giới thiệu toàn bộ nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam; Không nhằm mục tiêu đánh giá-phê bình hoặc điều tra xã hội học để nhận định về vai trò của tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng trong sự phát triển của nền âm nhạc Việt Nam.

Phạm vi nghiên cứu:

-Không gian: tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng do các nhạc sĩ quốc tịch Việt Nam sáng tác.

-Thời gian: từ năm 1960 đến nay, tập trung đến các tác phẩm ra đời sau thời kỳ Đổi mới (1986), thể hiện tư duy nghệ thuật khác trước.

Lĩnh vực nghiên cứu: âm nhạc giao hưởng (cụ thể là các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng đã được phổ biến, in ấn và công diễn, hoặc được giải thưởng trong các kỳ thi trong nước và quốc tế). Luận án không bàn đến các thể loại âm nhạc khác cùng thời như: âm nhạc thính phòng, âm nhạc điện tử, âm nhạc thể nghiệm, âm nhạc giải trí

Nội dung nghiên cứu: Tính chất “đương đại” thể hiện qua các phương tiện biểu hiện âm nhạc của tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng Việt Nam, đặc biệt trong bối cảnh văn hóa xã hội thời kỳ sau Đổi mới; Luận án không nhằm thống kê số lượng các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng Việt Nam có tính chất đương đại hay đánh giá hàm lượng “đương đại” tồn tại trong các tác phẩm hoặc so sánh khía cạnh “đương đại” giữa các tác phẩm giao hưởng Việt Nam với nhau.

4. Mục tiêu nghiên cứu:

Luận án nghiên cứu “ngôn ngữ âm nhạc” trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng Việt Nam, chú trọng đến những yếu tố thể hiện tính chất “đương đại” đặt trong bối cảnh văn hóa xã hội tương ứng nhằm:

-Nhận thức và xác định những vấn đề mới trong tư duy âm nhạc đương đại thế giới và kết quả vận dụng thực tế ở Việt Nam.

-Trả lời cho câu hỏi: Tại Việt Nam hiện nay có tồn tại âm nhạc đương đại không? Nếu có, ngôn ngữ âm nhạc đương đại trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng được thể hiện ra sao?

-Những yếu tố biểu hiện ngôn ngữ âm nhạc đương đại của nhạc sĩ Việt Nam trong tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng là kết quả của quá trình tiếp biến âm nhạc từ nhiều nguồn khác nhau. Luận án dùng lý thuyết tiếp biến để nhận diện ngôn ngữ âm nhạc đương đại, những sáng tạo theo các trào lưu nghệ thuật đương đại trên thế giới thể hiện trong những tác phẩm giao hưởng Việt Nam. Từ đó xác định một cách có hệ thống sự thể hiện văn hóa dân tộc và bản sắc dân tộc trong tác phẩm, qua đó phản ánh những sáng tạo nghệ thuật của tác giả. Góc nhìn tiếp biến cho phép nhận diện, đánh giá nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam như một đối tượng nghiên cứu độc lập, khách quan và cập nhật với xu hướng nghiên cứu âm nhạc hiện nay trên thế giới.

5. Phương pháp nghiên cứu: Sử dụng các phương pháp: (1) Lý luận chuyên ngành âm nhạc học để nghiên cứu âm nhạc: phân tích âm nhạc trên bản phổ dưới góc nhìn lý thuyết âm nhạc thế kỷ XX và quan điểm học thuật của âm nhạc đương đại thế giới; sử dụng khái niệm mới về “âm thanh âm nhạc” để xem xét những biểu hiện âm nhạc đương đại trong những tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng Việt Nam. (2) Phương pháp diễn giải học lịch sử: khảo sát chọn lọc, sắp xếp và tổng hợp các tư liệu theo dòng thời gian; (3) Phương pháp phân tích-so sánh: tìm những nét tương đồng và khác biệt giữa giao hưởng đương đại Việt Nam và giao hưởng đương đại thế giới thông qua phân tích tác phẩm; (4) Phương pháp đánh giá-phê bình: giúp nhận định một tác phẩm âm nhạc trong bối cảnh văn hóa xã hội tương ứng; (5) Phương pháp quan sát tham dự và phỏng vấn sâu: tham dự giờ lên lớp, thực hiện những trao đổi về học thuật với một số nhạc sĩ tiêu biểu Việt Nam và nước ngoài.

Bên cạnh đó, chúng tôi áp dụng lý thuyết về tiếp biến âm nhạc (Three Music beings) của nhà nghiên cứu, nhà lý luận âm nhạc, Giáo sư Mieczysław Tomaszewski (Ba Lan, 1921-2019, Academy of Music in Krakow) làm cơ sở cho việc nhận diện một cách có hệ thống các sáng tạo nghệ thuật của nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam trong bối cảnh văn hóa xã hội hiện đại.

6. Đóng góp của luận án

Ý nghĩa khoa học:

- Giới thiệu và vận dụng các quan điểm mới trong âm nhạc đương đại thế giới (âm thanh âm nhạc, các phương tiện biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc đương đại) làm nền tảng cho những khảo sát, nhận định, đánh giá về nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam.
- Sử dụng lý thuyết về tiếp biến âm nhạc, giới thiệu một cách hệ thống các hình thái tiếp biến trong tác phẩm âm nhạc (qua đó phản chiếu năng lực sáng tạo của người nhạc sĩ), nêu lên góc tiếp cận của người thưởng thức khi nhận định một tác phẩm âm nhạc. Đây cũng là một cách giới thiệu phương pháp nghiên cứu và đánh giá âm nhạc hiện đang phổ biến trên thế giới.
- Dựa vào kết quả nghiên cứu của luận án để rút ra nhận định về nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam hiện nay.

Ý nghĩa thực tiễn:

- Luận án tổng kết về học thuật, nhận định, giới thiệu, tóm lược những điều “đã làm được” của âm nhạc giao hưởng Việt Nam ở phương diện tiếp cận với ngôn ngữ âm nhạc đương đại thế giới, trong một giai đoạn hơn 30 năm sau Đổi mới.

Phân tích và khái quát được những sáng tạo nghệ thuật hiện có trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng, qua đó nêu được những đóng góp của nền âm nhạc kinh viện Việt Nam nói riêng và nền âm nhạc giao hưởng thế giới nói chung.

- Bổ sung thêm tài liệu tham khảo trong công việc ghi nhận các chặng đường phát triển cũng như thành tựu đạt được của nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam.

7. Bố cục luận án:

-Ngoài phần Mở đầu, Kết luận, Tài liệu tham khảo và Phụ Lục, Nội dung chính của luận án gồm 3 chương:

-Chương 1: CƠ SỞ LÝ THUYẾT VÀ THỰC TIỄN

-Chương 2: TỪ QUAN ĐIỂM “ÂM THANH ÂM NHẠC” ĐẾN NHỮNG BIỂU HIỆN NGÔN NGỮ ÂM NHẠC ĐƯƠNG ĐẠI TRONG CÁC TÁC PHẨM VIỆT NAM VIẾT CHO DÀN NHẠC GIAO HƯỞNG

-Chương 3: NHẬN DIỆN NGÔN NGỮ ÂM NHẠC ĐƯƠNG ĐẠI TRONG CÁC TÁC PHẨM VIỆT NAM VIẾT CHO DÀN NHẠC GIAO HƯỞNG QUA GÓC NHÌN TIẾP BIẾN

NỘI DUNG

Chương 1. CƠ SỞ LÝ THUYẾT VÀ THỰC TIỄN CỦA ĐỀ TÀI

1.1 Âm nhạc giao hưởng đương đại

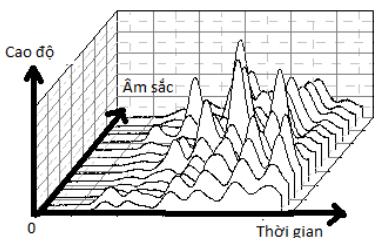
1.1.1 Các khái niệm

1.1.1.1 Âm nhạc đương đại

Một tác phẩm âm nhạc kinh viện là “đương đại” khi nó hội đủ 2 yếu tố: có tính “đương đại” và sáng tác trong khoảng thời gian từ sau Chiến tranh Thế giới thứ II đến cuối thế kỷ XX. Trong luận án này, chúng tôi quan niệm tính “đương đại” trong âm nhạc giao hưởng Việt Nam chính là những sáng tạo “mới”, mang tính thời đại, trước đó chưa có hoặc đã xuất hiện dù khá “dè dặt” và hiện tại đã được hoàn chỉnh ở một mức có thể định danh được.

Khái niệm “mới” (new) trong luận án này là tính từ được định nghĩa bởi Từ điển Bách khoa Merriam-Webster, bao gồm 2 ý: (1) “nghĩa là không cũ”: vừa được tạo ra/sinh ra trong khoảng thời gian gần đây; (2) không được sử dụng bởi bất kỳ ai khác trước đây. Trong Từ điển Từ và ngữ Việt Nam, định nghĩa về tính từ “mới” cũng khá tương đồng với định nghĩa của Merriam-Webster [39, 1193].

1.1.1.2 Âm thanh âm nhạc



Thay đổi nhận thức quan trọng nhất của âm nhạc đương đại chính là sự thừa nhận “*âm nhạc là âm thanh-music must sound*” (dựa trên tuyên bố của nhạc sĩ Pháp Edgar Varese). Từ đó, nhận diện âm thanh âm nhạc gắn liền với 3 thành tố cốt lõi, đó là: cao độ, thời gian và âm sắc. Điều

này đặt ra những vấn đề mới trong lý thuyết âm nhạc như: âm sắc và cao độ trở thành 2 giá trị không thể tách rời trong âm nhạc; chất liệu âm nhạc bao gồm những yếu tố nào; thể nào là nhạc khí; toàn bộ tác phẩm âm nhạc là một tiến trình hay là một thành quả... Và, kéo theo một loạt thay đổi trong quan niệm về hòa âm, phối khí, xác định ranh giới cấu trúc của tác phẩm, xây dựng chủ đề âm nhạc, áp dụng kỹ thuật sáng tác, cách ký âm...

Trong các trào lưu nghệ thuật của âm nhạc đương đại, đáng chú ý có Âm nhạc ngẫu nhiên và Âm nhạc tối giản là 2 đặc trưng tiêu biểu.

-Về triết lý nghệ thuật, Âm nhạc ngẫu nhiên là kết quả của quan điểm “*Con người phải từ bỏ khao khát kiểm soát âm thanh*” (John Cage - “*One may give up the desire to control sound*”). Về mặt thực tiễn, Âm nhạc ngẫu nhiên là kết quả sự vận dụng thực tế quan điểm mới về “âm thanh âm nhạc” theo triết lý nghệ thuật trên: khi 1 trong 3 thành tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc (là cao độ, thời gian, âm sắc) được nhạc sĩ chuyển giao cho người biểu diễn quyết định thì Âm nhạc ngẫu nhiên xuất hiện. Điều này làm thay đổi mối liên quan giữa nhạc sĩ, người biểu diễn và người thưởng thức: cả ba thành phần này đều có thể đóng vai trò “người kiến tạo”.

-Về triết lý nghệ thuật, Âm nhạc tối giản trân trọng và đề cao vẻ đẹp của từng âm thanh âm nhạc. Về mặt thực tiễn, Âm nhạc tối giản chú trọng đến “tiến trình” âm nhạc xảy ra (process) và “khả năng nghe” của người thưởng thức (audibility) bằng cách “đơn giản hóa ngôn ngữ âm nhạc” đến tầm vi mô từ đó gọi lên suy ngẫm về sự chuyển động của thời gian và chiêm nghiệm vẻ đẹp đến tận mức “nguyên tử” của âm nhạc

1.1.1.3 Ngôn ngữ âm nhạc: là toàn bộ những phương tiện biểu hiện của nghệ thuật âm nhạc được hình thành trong lịch sử, khá trừu tượng và đặc biệt: một hệ thống có tổ chức chặt chẽ, có thể được nhận biết qua những thành tố âm nhạc cơ bản (như cao độ, cường độ, trường độ, âm sắc...) hay những yếu tố thể hiện sự tư duy trong quá trình sáng tác (như chủ đề âm nhạc, chất liệu âm nhạc,

cấu trúc tác phẩm... và bao gồm cả những ký hiệu “ghi lại” âm thanh - ký âm) hoặc những liên tưởng về văn hóa được dẫn dắt bởi âm thanh âm nhạc. Thuật ngữ “ngôn ngữ âm nhạc” trong luận án sẽ gắn liền với âm thanh âm nhạc tức là sẽ được khảo sát từ góc nhìn của các nhạc sĩ âm nhạc đương đại mà đại diện là Edgar Varèse.

1.1.2 Một số quan điểm và đặc trưng của phương tiện biểu hiện ngôn ngữ âm nhạc đương đại

1.1.2.1 Ký hiệu âm nhạc: là một cách “chuyển dịch” từ âm thanh sang hình ảnh với mục đích là đưa ra được một chuỗi những hướng dẫn chi tiết cho người biểu diễn với nội dung: *diễn tấu cái gì, khi nào và như thế nào* nhằm đạt được *hiệu quả âm thanh mong muốn*. Ký âm trong âm nhạc đương đại ngày nay tiếp thu thêm những ký hiệu mới có nguồn gốc từ toán học, vật lý, kiến trúc, đồ họa... và xuất hiện lối ký âm mang tính tương đối, cho phép người biểu diễn “tùy biến” trong phạm vi 3 thành tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc. Ký âm đã trở thành “biểu tượng” trong âm nhạc đương đại.

1.1.2.2 Hình thức - cấu trúc tác phẩm

Bên cạnh việc kế thừa nguyên bản những cấu trúc - hình thức kinh điển của âm nhạc chủ điệu và âm nhạc phức điệu, việc tìm hiểu cấu trúc tác phẩm âm nhạc đương đại chủ yếu dựa trên 2 xu hướng:

a. Cấu trúc mở (open form): xem âm nhạc như một thực thể sống, mà trong đó các thành tố của âm nhạc được phát triển một cách tự nhiên, không gượng ép.

Một dạng thức khác của cấu trúc “mở” trong âm nhạc chính là sự trình bày âm nhạc theo kiểu “montage” (kết hợp các phần âm nhạc đơn nghĩa, trung lập về nội dung – thành những bối cảnh âm nhạc đầy cảm xúc và xâu chuỗi, mang tính trí tuệ, thúc đẩy sự liên tưởng tối đa của người nghe).

b. Sự xóa nhòa ranh giới hình thức trong tác phẩm âm nhạc: đơn cử như sự pha trộn hình thức giữa ngôn ngữ âm nhạc chủ điệu và ngôn ngữ âm nhạc phức điệu, xuất hiện thêm những hình thức mới, là kết quả quá trình pha trộn, kết hợp nhiều phong cách âm nhạc khác nhau trong cùng một tác phẩm.

1.1.2.3 Xây dựng chủ đề: trong âm nhạc đương đại, do sự mở rộng khái niệm về âm thanh âm nhạc nên chủ đề âm nhạc có thể được xây dựng theo 2 cách sau:

a. Xây dựng chủ đề dựa trên cao độ: trong hệ thống cao độ bình quân, nhạc sĩ có thể xây dựng chủ đề âm nhạc theo điệu tính xác định, hoặc áp dụng phi điệu

tính, hoặc đa điệu tính, hoặc dodecaphone hoặc chuỗi âm (serial) hoặc kết hợp nhiều cách xây dựng chủ đề khác nhau trong cùng 1 tác phẩm.

b. Xây dựng chủ đề dựa trên âm sắc: Khi tác giả lựa chọn âm sắc làm chất liệu nền tảng trong sáng tác thì chủ đề âm nhạc không còn hiện diện trong tác phẩm một cách cụ thể như trước. Vai trò thể hiện nội dung và hình tượng âm nhạc sẽ được chuyển qua cho khối âm sắc đảm nhiệm.

1.1.2.4 Hòa âm: dựa theo khái niệm mới về “âm thanh âm nhạc”, hòa âm có thể được phân chia thành 2 loại:

a. Hoà âm dựa trên cao độ (hệ thống cao độ bình quân): kế thừa hòa âm cổ điển phương Tây, là sự xuất hiện các loại chồng âm cấu tạo quãng 4Đ quãng 5Đ lấy cảm hứng từ âm nhạc dân gian phương Đông và chồng âm cấu tạo theo quãng 2;

Ngoài ra, còn có khuynh hướng phức tạp hóa toàn diện những biểu hiện của ngôn ngữ hòa âm, tạo nên những chồng âm có cấu trúc phức tạp (polychord); một số chồng âm lại được cấu thành do sự “va chạm” của các giai điệu chiều ngang tạo nên hòa âm tầng (Etage d’harmonie)

Và ngược lại, sự đơn giản hóa hòa âm trong các tác phẩm Âm nhạc tối giản và sự “không dự đoán được” khi kết hợp âm thanh theo chiều dọc tại một thời điểm nhất định của Âm nhạc ngẫu nhiên.

b. Hoà âm dựa trên âm sắc: Khi tác giả lựa chọn vi cung làm chất liệu nền tảng trong sáng tác thì khái niệm hòa âm không còn hiện hữu mà thay vào đó là vai trò biểu hiện của khối âm sắc.

1.1.3.5 Phối dàn nhạc

a. Nhạc khí & biên chế dàn nhạc: Theo quan điểm của âm nhạc đương đại, nhạc khí là “*bất kỳ phương tiện nào tạo ra âm thanh âm nhạc do con người chế tạo ra*”. Biên chế dàn nhạc giao hưởng đương đại là “biên chế mở”, các nhạc khí đều có vai trò bình đẳng.

b. Những quan điểm mới về phối khí: tạo “hiệu ứng âm thanh” bằng cách chọn lọc âm sắc thay cho việc phân bổ âm sắc giữa các bộ trong dàn nhạc giao hưởng theo hòa âm (là điều phổ biến trong âm nhạc các thời kỳ trước).

c. Âm sắc và Phức điệu: Trong giao hưởng đương đại xuất hiện sự “đổi vị về âm sắc” (coloristic counterpoint) hoặc phân chia âm sắc có chủ đích trong 1 khối hòa âm tương đối đồng nhất (mass harmonic), xem âm sắc nhạc khí như một nhân tố tích cực để phát triển âm nhạc và cũng là phương tiện hữu dụng để

thể hiện nội dung âm nhạc, đồng thời có liên quan trực tiếp đến cấu trúc âm nhạc.

1.1.3 Thuật ngữ và lý thuyết Tiếp biến âm nhạc

1.1.3.1 Thuật ngữ “tiếp biến” trong bối cảnh nghiên cứu âm nhạc đương đại:
Theo từ điển Từ và Ngữ Việt Nam, thuật ngữ “tiếp biến” có thể được hiểu như là “tiếp thu và biến đổi”. Trên bình thế giới, thuật ngữ “Tiếp biến” (Intertextuality) được nữ tác giả Julia Kristeva tạo nên từ thuật ngữ Latin *intertexto* và ra mắt công chúng lần đầu tiên vào cuối thập niên 60 của thế kỷ XX. Theo Kristeva, tiếp biến là cách mà một văn bản ảnh hưởng đến một văn bản khác. Đây có thể là một “sự vay mượn” trực tiếp như hiện tượng trích dẫn hoặc đạo văn, hoặc gián tiếp hơn một chút như hiện tượng giễu nhại, ám chỉ hoặc dịch thuật. Chức năng và hiệu quả của tiếp biến thường phụ thuộc khá nhiều vào vốn kiến thức, hiểu biết và trải nghiệm có sẵn của người đọc.

1.1.3.2 Lý thuyết về Tiếp biến âm nhạc:

Giáo sư Robert Hatten (Mỹ, University of Texas at Austin) xác định: tiếp biến âm nhạc có thể mở thành 2 hướng tiếp cận, đi từ khái quát đến chi tiết như sau: Phong cách (Stylistic) và Chiến lược (Strategic)

Đi sâu hơn, giáo sư Mieczysław Tomaszewski (1921-2019, Ba Lan) phát triển lý thuyết riêng của mình về 3 hình thái biểu hiện của âm nhạc dựa trên góc nhìn tiếp biến (Three Beings of Music) hay còn được xem như là hệ thống nhận diện những đặc trưng văn hóa trong tác phẩm âm nhạc thể hiện qua cách thức tiếp biến:

- Âm nhạc trong âm nhạc - Music in music: Đây là hình thái tồn tại đơn giản nhất của tiếp biến âm nhạc, mà tiêu biểu nhất là hiện tượng “đạo nhạc” hay “trích dẫn âm nhạc”. Điểm “mới” duy nhất trong tác phẩm chính là “khoác lên trang phục mới” cho những âm thanh “cũ”. Bằng việc tái sử dụng những ý tưởng âm nhạc có trước trong tác phẩm của mình, tác giả đã thừa nhận và tiếp thu 100% thành tựu nghệ thuật của một tác giả cụ thể khác.
- Âm nhạc từ âm nhạc - Music from music: Hình thái tiếp biến này còn được biết đến như là “cảm hứng âm nhạc” hoặc “ảnh hưởng âm nhạc”, khá phổ biến trong âm nhạc kinh viện phương Tây thời Cổ Điển hoặc Lãng Mạn, khi sự sáng tạo nghệ thuật của các nhạc sĩ được khơi nguồn cảm hứng từ âm nhạc dân gian hay các tác giả - tác phẩm tiêu biểu hoặc các phong cách âm nhạc của thời kỳ trước... Ở hình thái này, sự tiếp biến không thể hiện một cách chi tiết và cụ thể

nhưng người nghe có thể nhận biết được tác giả - tác phẩm “nguồn” hay cảm nhận được đặc trưng về văn hóa hiện diện trong chất liệu âm nhạc của tác phẩm.

- Âm nhạc về âm nhạc - Music about music: Đây là hình thức biểu hiện cao nhất của tiếp biến âm nhạc, chỉ tiếp thu về ý tưởng, đòi hỏi sự sáng tạo tinh tế và khá trừu tượng. Âm nhạc trở thành “vỏ bọc” chứa đựng thông điệp mang tính biểu tượng, hay nói cách khác, tác giả dùng âm nhạc (cụ thể) để nói về âm nhạc (ở tầm khái quát và trừu tượng), theo cảm nhận cá nhân và nhận thức riêng, chủ yếu sử dụng âm sắc để dẫn dắt khả năng liên tưởng hay ẩn dụ, do đó, người thưởng thức cũng phải có sự hiểu biết nhất định về âm nhạc. Hình thái tiếp biến này khiến người nghe khó có thể truy nguyên “nguồn gốc” âm nhạc trong tác phẩm nhưng vẫn có thể cảm nhận được một số đặc trưng tiêu biểu nhất như: tính dân tộc hay tính “thời sự” qua âm nhạc.

1.1.3.3 Những nghiên cứu về tiếp biến âm nhạc

-Giáo trình giảng dạy chuyên ngành Lý thuyết Âm nhạc tại Academy of Music in Krakow, Ba Lan (bậc Cao học và Tiến sĩ), các ấn phẩm được phát hành bởi Academy of Music in Krakow, Ba Lan

-Tại Việt Nam, trong ấn phẩm “Âm nhạc thánh phòng-giao hưởng Việt Nam: Sự hình thành và phát triển; Tác phẩm-Tác giả” xuất bản năm 2001, PGS.TS. Nguyễn Thị Nhung là người đầu tiên chính thức đề cập đến khái niệm tiếp biến trong âm nhạc thánh phòng-giao hưởng Việt Nam khi nghiên cứu lịch sử hình thành và phát triển của nền Tân nhạc Việt Nam, đồng thời phân chia 3 lần “tiếp biến giao thoa” giữa âm nhạc phương Tây với âm nhạc Việt Nam theo trình tự thời gian.

Ngoài ra, có thể nêu một số quan điểm nghệ thuật tiêu biểu và đặc trưng của các phương tiện biểu hiện ngôn ngữ âm nhạc trong rất nhiều sáng tạo nghệ thuật của các nhạc sĩ đương đại thế giới. Những phương cách thể hiện âm nhạc mới cũng được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng với bối cảnh tương đồng nhất định trên cơ sở của yếu tố văn hóa Việt Nam. Họ đã tạo nên những phương tiện biểu hiện mới dựa trên cách làm của các nhạc sĩ thế giới, chứa đựng yếu tố nền tảng bắt nguồn từ văn hóa – âm nhạc dân tộc, sẽ được chúng tôi đề cập, phân tích ở chương II và chương III.

1.2 Giao hưởng Việt Nam sau “Đổi mới”

Do bị chi phối bởi các yếu tố chính trị-xã hội, âm nhạc kinh viện Việt Nam nói chung và âm nhạc giao hưởng Việt Nam nói riêng chỉ thật sự “hiện diện” từ sau năm 1960 và trải qua khá nhiều thăng trầm trong quá trình phát triển.

1.2.1 Sáng tác

- Các tác phẩm giao hưởng của lớp nhạc sĩ đầu tiên chuyên viết khí nhạc, có sở trường riêng trong từng lĩnh vực và thể loại âm nhạc.
- Nhiều tác phẩm của thế hệ nhạc sĩ trẻ được đào tạo bài bản ở nước ngoài, tâm huyết với nghề nghiệp, có lớp khán giả riêng của mình.
- Nhiều tác phẩm tốt nghiệp của sinh viên/học viên chuyên ngành Sáng tác.
- Một số tác phẩm giao hưởng của những nhạc sĩ Việt kiều.

1.2.2 Đào tạo và Nghiên cứu khoa học

- Hoàn chỉnh và thực hiện các chương trình đào tạo sẵn có và tiếp cận, nghiên cứu những chương trình mới phù hợp với điều kiện giảng dạy thực tế.
- Giao lưu-hợp tác trong nước và quốc tế trong lĩnh vực đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp cũng được tăng cường. Trường học không chỉ đóng vai trò là chiếc nôi đào tạo nghệ thuật mà còn thúc đẩy nhiều hoạt động biểu diễn.

Trong lĩnh vực nghiên cứu khoa học, thành tựu lớn nhất của giai đoạn này chính là sự ra đời các ấn phẩm giới thiệu về Giao hưởng Việt Nam và một số lượng lớn luận án, luận văn tốt nghiệp chuyên ngành Âm nhạc học hàng năm. Trong đó, có rất nhiều luận án/luận văn chọn tác giả/tác phẩm giao hưởng Việt Nam làm đối tượng nghiên cứu chính và chú trọng tìm hiểu những biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc đương đại trong giao hưởng Việt Nam

1.2.3 Biểu diễn và Hợp tác quốc tế: Hoạt động biểu diễn và Hợp tác quốc tế của âm nhạc kinh viện Việt Nam từ sau năm 1986 diễn ra khá phong phú và sôi nổi, thể hiện qua các mặt sau:

- a. Sự ra đời của nhiều đơn vị hoạt động nghệ thuật chuyên nghiệp trên cả nước.
- b. Các dự án nghệ thuật qui mô lớn và có chiều sâu được tổ chức định kỳ nhằm quảng bá âm nhạc kinh viện cũng như giới thiệu-giao lưu văn hóa & âm nhạc.
- c. Thành tích quốc tế: tuy là thành tích cá nhân nhưng mang ý nghĩa tập thể.
- d. Hợp tác quốc tế: chặt chẽ, thúc đẩy sự phát triển về chuyên môn.

1.2.4 Khán giả: khán giả yêu nghệ thuật giao hưởng ngày càng tăng dần về số lượng, trẻ hóa về độ tuổi và nâng cao về hiểu biết.

Tiểu kết chương 1

Cách tiếp cận âm thanh âm nhạc trong không gian 3 chiều (cao độ, thời gian, âm sắc) đã thúc đẩy âm nhạc đương đại hình thành nên những trào lưu âm nhạc mới với cách thức biểu hiện khác trước. Do vậy, muốn có một hình dung rõ nét về ngôn ngữ âm nhạc đương đại, cần tiến hành khảo sát và nghiên cứu từ

nhiều góc nhìn khác nhau, mà trước nhất là từ góc nhìn của quan điểm mới về “âm thanh âm nhạc” - cũng là đơn vị nhỏ nhất của âm nhạc.

Chương I đã nêu một cái nhìn toàn cảnh về nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam từ sau năm 1986 đến nay trên 4 phương diện: (1) Sáng tác; (2) Đào tạo và nghiên cứu khoa học; (3) Biểu diễn và hợp tác quốc tế; (4) Khán giả. Chỉ trong vài mươi năm sau Đổi mới, âm nhạc giao hưởng Việt Nam đã có những thành tựu tích cực về nhiều mặt. Đây cũng là cơ sở thực tiễn cho những nghiên cứu, đánh giá học thuật mà luận án sẽ hướng đến nhằm nhận diện ngôn ngữ âm nhạc đương đại đang tồn tại và phát triển mạnh mẽ trong nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam.

So sánh những thành tựu của giao hưởng Việt Nam và giao hưởng thế giới là một việc làm hết sức khập khiễng và phi thực tế. Tuy nhiên, từ vị trí của giao hưởng đương đại thế giới (với những quan điểm lý thuyết mới, những cách thể hiện mới, những đặc điểm mới về các yếu tố hình thành ngôn ngữ âm nhạc) soi chiếu lại nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam nhằm phát hiện những biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc đương đại thể hiện trong giao hưởng Việt Nam.

Chương 2 TỪ QUAN ĐIỂM “ÂM THANH ÂM NHẠC” ĐẾN NHỮNG BIỂU HIỆN NGÔN NGỮ ÂM NHẠC ĐƯƠNG ĐẠI TRONG CÁC TÁC PHẨM VIỆT NAM VIẾT CHO DÀN NHẠC GIAO HƯỞNG

Quan niệm mới về âm thanh âm nhạc (nhận thức về âm thanh âm nhạc như là một “vật chất” hiện hữu trong không gian 3 chiều: chiều cao độ, chiều thời gian, chiều âm sắc) đã kéo theo những thay đổi sâu sắc trong các phương tiện biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc, tạo nên những đặc trưng của âm nhạc đương đại nói chung và mỗi trào lưu âm nhạc nói riêng. Đây cũng là những chiều hướng mà luận án sẽ tiếp cận khi tìm hiểu các phương tiện thể hiện ngôn ngữ âm nhạc trong giao hưởng Việt Nam (đặc biệt là giai đoạn sau khi đất nước đổi mới), nhằm phát hiện những nét tương đồng với ngôn ngữ âm nhạc đương đại thế giới về nội dung lẫn hình thức. Tính chất đương đại trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng sẽ được chúng tôi giới thiệu, chứng minh bằng cách bóc tách theo từng phương tiện biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc.

2.1 Ký hiệu âm nhạc – biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc đương đại

2.1.1 Đặc điểm và ký hiệu cao độ

a. Ký hiệu vi cung



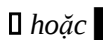
b. Ký hiệu cao độ tùy biến



c. Ký hiệu nốt hoa mỹ
ngẫu hứng



d. Ký hiệu chông âm tùy
biến cấu trúc quãng 2



2.1.2 Đặc điểm và ký hiệu về thời gian

- Trường độ tự do và sự im lặng
- Dùng đơn vị thời gian cho trường độ
- Dùng ngôn ngữ thay ký hiệu trường độ
- Ký hiệu nhịp độ: phá vỡ tính chất tuần hoàn ổn định bằng cách sử dụng các loại nhịp bất thường hoặc thay đổi số chỉ nhịp liên tục
- Ký hiệu cấu trúc

2.1.3 Đặc điểm và ký hiệu về âm sắc

Gắn liền với các kỹ thuật diễn tấu tạo âm sắc mới

Các ký hiệu âm nhạc mới, biểu tượng cho tính đương đại xuất hiện nhiều trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng của Nguyễn Thiên Đạo, Trần Trọng Hùng, Đặng Hữu Phúc, Hoàng Cương, Vĩnh Cát, Vĩnh Lai, Vũ Nhật Tân, Trần Đình Lãng, Trần Kim Ngọc...

2.2 Hình thức-Cấu trúc tác phẩm

Các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng từ sau 1986 đến nay được viết ở nhiều hình thức và cấu trúc khá phong phú, thể hiện sự chủ động chọn lọc trong tiếp thu âm nhạc phương Tây về thể loại và hình thức âm nhạc của các nhạc sĩ Việt Nam.

Về mặt hình thức: đa số tác phẩm đều áp dụng những hình thức âm nhạc khá kinh điển của âm nhạc bác học phương Tây từ đơn giản đến phức tạp.

Xuất hiện 1 số tác phẩm viết ở cấu trúc “mô” theo kiểu montage bằng cách kết hợp các phần âm nhạc đơn nghĩa, trung lập về nội dung – thành những bối cảnh âm nhạc đầy cảm xúc và xâu chuỗi, mang tính trí tuệ, thúc đẩy sự liên tưởng tối đa của người nghe, từ đó tạo nên dấu ấn của tác phẩm. Tiêu biểu cho trường hợp này là cấu trúc tác phẩm của Nguyễn Thiên Đạo.

Bên cạnh đó, sự kết hợp hình thức giữa ngôn ngữ âm nhạc chủ điệu và phức điệu cũng khá phổ biến trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng giai đoạn này. Lối biến hóa “lòng bản” trong âm nhạc cổ truyền Việt Nam là một gợi ý thiết thực giúp cho nhạc sĩ phát triển âm nhạc tươi mới và linh hoạt. Từ đó, tạo nên cấu trúc “mở về chiều ngang và thoáng về chiều dọc” như trong một số tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng của nhạc sĩ Ca Lê Thuần, Nguyễn Văn Nam, Vĩnh Lai...

Về mặt cấu trúc: các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng có cấu trúc một chương chiếm số lượng khá lớn, bên cạnh đó còn xuất hiện những tác phẩm có cấu trúc nhiều chương như liên khúc sonate giao hưởng hoặc tổ khúc giao hưởng, Đặc biệt trong cấu trúc các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng giai đoạn 1986 đến nay là sự xuất hiện kiểu kết cấu bắt nguồn từ âm nhạc dân gian Việt Nam như: “trở” trong nghệ thuật Chèo, Việt Nam mà tiêu biểu là giao hưởng “Trở một” của nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân.

2.3 Xây dựng chủ đề: Trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng, các nhạc sĩ xây dựng chủ đề âm nhạc chủ yếu dựa trên 2 thành tố chính của âm thanh âm nhạc: đó là cao độ và âm sắc.

2.3.1 Xây dựng chủ đề dựa trên cao độ

- a. Tonal: khá phổ biến trong giao hưởng Việt Nam.
- b. Atonal: chiếm số lượng không nhiều, xuất hiện trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng của nhạc sĩ: Trần Trọng Hùng, Vĩnh Cát, Vĩnh Lai.
- c. Dodecaphone: trường hợp không nhiều, xuất hiện trong một số giao hưởng của nhạc sĩ Đàm Linh, Trọng Đài, Đỗ Hồng Quân..
- d. Polytonal: hiện diện trong số ít tác phẩm của nhạc sĩ Hoàng Cương, Đặng Hữu Phúc.

2.3.2 Xây dựng chủ đề dựa trên âm sắc: là trường hợp khá cá biệt và mới xuất hiện thời gian gần đây. Âm nhạc đến với người nghe hoàn toàn bằng cảm giác do sự kết hợp âm sắc mang lại chứ không phải dùng chủ đề âm nhạc để truyền tải nội dung tư tưởng nhất định. Tiêu biểu cho trường hợp này chính là các tác phẩm của nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo.

2.4 Hòa âm: Dựa trên 3 thành tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc, chúng tôi phân chia hòa âm trong giao hưởng Việt Nam thành 2 loại:

2.4.1 Hòa âm dựa trên cao độ (hệ thống thang âm bình quân)

- a. Hợp âm cấu trúc quãng 3: là trường hợp phổ biến trong giao hưởng Việt Nam

- b. Chồng âm cấu trúc quãng 4Đ và quãng 5Đ: gặp trong các tác phẩm của nhạc sĩ Đàm Linh, Đỗ Hồng Quân...
- c. Chồng âm cấu trúc quãng 2: gặp trong các tác phẩm của nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân, Hoàng Cương...
- d. Chồng âm có cấu trúc tự do: gặp trong các tác phẩm của nhạc sĩ Đàm Linh, Đỗ Hồng Quân, Vũ Nhật Tân...
- e. Sự nối tiếp hòa âm đặc biệt: *vòng quãng 3 đi lùi* của nhạc sĩ Ca Lê Thuần.

2.4.2 Hòa âm dựa trên âm sắc Khi chọn âm sắc làm nền tảng sáng tác (dựa trên vi cung), khái niệm hòa âm không còn tồn tại nữa. Từ đây, vai trò nòng cốt của hòa âm trong tác phẩm nhường lại cho vai trò biểu hiện của khối âm sắc. Tiêu biểu cho trường hợp này chính là một số tác phẩm của nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo và Trần Kim Ngọc.

2.5 Phối dàn nhạc

2.5.1 Nhạc khí mới

- a. Thanh sắt đặt nằm ngang: nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo
- b. Chuông chùa: nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam, Vĩnh Lai...
- c. Lá sắt mỏng: nhạc sĩ Vũ Nhật Tân
- d. Tiu cảnh: nhạc sĩ Tú Nguyễn
- e. Nhạc ngựa: nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc, Trần Trọng Hùng...

2.5.2 Một số kết hợp âm sắc tiêu biểu trong giao hưởng Việt Nam

- a. Flute và Oboe: Nhạc sĩ Vĩnh Lai, Trần Mạnh Hùng
- b. Trumpet+Xylophone+Piano: nhạc sĩ Trần Trọng Hùng
- c. Bộ Gỗ+Trombone+Xylophone+Piano: nhạc sĩ Trần Trọng Hùng
- d. Oboe và Trumpet: nhạc sĩ Ca Lê Thuần
- e. Hiệu quả âm thanh đặc biệt: Ví dụ như âm thanh khi lên dây đàn của bộ Dây- nhạc sĩ Nguyễn Mạnh Duy Linh

Các nhạc khí “mới” xuất hiện trong nhiều tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng của nhiều tác giả, không phân biệt lứa tuổi hay vùng miền.

Tiểu kết chương 2: Tuy chỉ là một giai đoạn trong lịch sử nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam, nhưng các tác phẩm được sáng tác từ sau năm 1986 đến nay đã có nhiều thay đổi về lượng và chất. Thay đổi dễ nhận biết nhất chính là tổng phổ với những nét mới trong cách ký âm (đưa thêm nhiều hướng dẫn thực hành âm nhạc mới và tạo ra những ký hiệu riêng để đưa vào tổng phổ).

Kỹ thuật diễn tấu mới làm thay đổi mối liên hệ giữa người biểu diễn và nhạc khí: người biểu diễn có cơ hội sử dụng nhạc khí theo cách khác trước, “ cá nhân hóa ” âm thanh, từ đó giới thiệu với người nghe những âm sắc độc đáo chưa từng xuất hiện trước đây. Bên cạnh đó, kỹ thuật diễn tấu mới đòi hỏi người biểu diễn phải tập luyện và thực hành âm nhạc theo cách khác với các quan niệm về âm nhạc trước đây (chủ động hơn và tự chủ hơn), kéo theo sự thay đổi trong tư duy của người diễn tấu: đó là sự nhìn nhận lại khái niệm về “ âm thanh âm nhạc ”.

Những kỹ thuật sáng tác đương đại cũng được nhạc sĩ Việt Nam chủ động chọn lọc khi tiếp thu và vận dụng khá thành công khi xây dựng chủ đề âm nhạc như: dùng Atonal, Dodecaphone, Polytonal, Bitonal, Âm nhạc ngẫu nhiên, Âm nhạc tối giản... Tuy số lượng các nhạc sĩ sử dụng kỹ thuật Atonal hay Dodecaphone trong âm nhạc không nhiều nhưng cũng không thể phủ nhận. Mặt khác, kỹ thuật sử dụng Bitonal theo chiều dọc được các nhạc sĩ Việt Nam khá ưa chuộng, có lẽ vì sự dễ dàng khi kết hợp với điệu thức Việt Nam trong tác phẩm. Chính những kỹ thuật sáng tác nói trên đã phản ánh được tâm thế “ chủ động chọn lọc và tiếp thu ” của các nhạc sĩ Việt Nam trong quá trình học hỏi các thành tựu của âm nhạc đương đại thế giới. Chính vì vậy, một số trào lưu âm nhạc đương đại khá phổ biến trên thế giới vẫn chưa được các nhạc sĩ Việt Nam hưởng ứng như: âm nhạc Chuỗi (serial music), âm nhạc Duy thanh (sonoristic music) hay Phổ âm thanh (spectral music)....

Bên cạnh đó, những nét mới trong hình thức và cấu trúc như: xuất hiện tác phẩm có cấu trúc mở, cấu trúc dạng montage... Tuy số lượng chưa nhiều và tập trung ở số ít nhạc sĩ, nhưng đây là tín hiệu thể hiện rõ sự “ hấp thu ” tính chất đương đại trong âm nhạc thế giới vào các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng. Ở chiều ngược lại, các nhạc sĩ Việt Nam đã tích hợp thành công một số cấu trúc trong âm nhạc truyền thống Việt Nam (như trổ Chèo) vào tác phẩm viết cho dàn nhạc phương Tây, được giới chuyên môn đánh giá cao. Song song với sự mở rộng về cấu trúc-hình thức là sự đa dạng về kỹ thuật sáng tác để tạo nên tác phẩm giao hưởng có giá trị và hấp dẫn người nghe.

Hoà âm trong âm nhạc đương đại, mà đại diện là những chồng âm có cấu trúc không dựa trên quãng 3 cũng xuất hiện nhiều trong tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng. Sự tiếp thu lối tư duy mới về hòa âm đã mở ra một số giải pháp khá đặc sắc và phù hợp với bối cảnh văn hóa-âm nhạc Việt Nam như: cách tiến hành hòa âm mở về chiều ngang và thoáng về chiều dọc (là kết quả sự

kết hợp linh hoạt giữa tính phức điệu tự do của âm nhạc phương Tây với phong cách hòa tấu phức điệu kiểu “lòng bản” của âm nhạc cổ truyền Việt Nam), và tiến hành hòa âm kiểu “vòng quãng 3 đi lùi”. Ở chiều ngược lại, sự đơn giản về hòa âm học tập theo trào lưu Âm nhạc tối giản cũng bắt đầu xuất hiện trong tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng.

Thêm vào đó, sự chủ động chọn lọc và khai thác những âm sắc mới, khác lạ với biên chế dàn nhạc linh hoạt cũng bắt đầu phổ biến tại Việt Nam, nhằm thể hiện tính dân tộc bằng âm sắc, song song với cách thể hiện tính dân tộc bằng thang âm-điệu thức trước đây. Đây là minh chứng cho sự “hấp thu” các quan điểm nghệ thuật mới trong âm nhạc đương đại phương Tây vào môi trường văn hóa-âm nhạc Việt Nam. Không dừng lại ở các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng, khuynh hướng chú trọng âm sắc và màu âm cũng bắt đầu lan rộng qua các thể loại âm nhạc khác như hòa tấu thính phòng, ca khúc nghệ thuật... Quá trình dịch chuyển tư duy phối khí của các nhạc sĩ Việt Nam từ “hòa thanh” qua “hòa sắc” đã khá rõ ràng và đáng kể.

Ngôn ngữ âm nhạc đương đại đã hiện diện trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng được sáng tác từ sau Đổi mới đến nay khá rõ nét: từ các biểu hiện bên ngoài (ký âm, biên chế dàn nhạc) đến các biểu hiện bên trong (chủ đề, cấu trúc, hòa âm, màu âm...). Sự thể hiện này không cứng nhắc, rập khuôn mà uyển chuyển, linh hoạt để phù hợp với con người Việt Nam mà chương III sẽ khảo sát: đó là sự tiếp biến âm nhạc phương Tây bằng tư duy bảo tồn và phát huy bản sắc dân tộc.

Chương 3 NHẬN DIỆN NGÔN NGỮ ÂM NHẠC ĐƯƠNG ĐẠI TRONG CÁC TÁC PHẨM VIỆT NAM VIẾT CHO DÀN NHẠC GIAO HƯỞNG QUA GÓC NHÌN TIẾP BIẾN

3.1 Tiếp biến “Âm nhạc trong âm nhạc” (*music in music*)

Một trong những hiện tượng phổ biến nhất của “trích dẫn âm nhạc” chính là mượn giai điệu những ca khúc quen thuộc với ý nghĩa nguyên bản để làm chủ đề âm nhạc của những tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng. Bằng cách xây dựng chủ đề dựa trên sự trích dẫn ca khúc (thường là các ca khúc quần chúng nổi tiếng) tác giả đã “quần chúng hóa” âm nhạc giao hưởng, đem lại cho tác phẩm không chỉ tính phổ cập mà cả tính thời sự (như tại Việt Nam, đa số tác phẩm mang tính ngợi ca - thể hiện chức năng chính trị của âm nhạc). (Đơn cử

nghệ thuật “giao hưởng thơ” “Mặt trời và Ánh lửa” của nhạc sĩ Trần Long Ẩn trích dẫn 4 ca khúc). Kể từ sau Đổi mới đến nay, việc “khoác chiếc áo mới cho những âm thanh cũ” đã phần được tìm thấy trong các tác phẩm tốt nghiệp của sinh viên/học viên chuyên ngành Sáng tác tại Việt Nam.

Ngoài ra, một trường hợp khác của trích dẫn âm nhạc mới xuất hiện trong thời gian gần đây, đó chính là hiện tượng “lồng ghép” tác phẩm cũ của mình trong một tác phẩm mới nhằm tái sử dụng những ý tưởng âm nhạc đặc sắc (trường hợp nhạc sĩ Vũ Nhật Tân)

3.2 Tiếp biến “Âm nhạc từ âm nhạc” (*music from music*)

Tại Việt Nam, đây là hình thái tiếp biến âm nhạc chiếm số lượng tương đối lớn trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng. Hình thái tiếp biến âm nhạc này có thể được phân chia thành 3 loại (dựa theo 3 thành tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc):

3.2.1 Tiếp biến phương diện cao độ bao gồm các trường hợp:

a. *Dùng gần như nguyên mẫu làn điệu dân ca hoặc âm nhạc cổ truyền để xây dựng giai điệu chủ đề*: cách làm này giúp người nghe dễ dàng cảm nhận được tính dân tộc trong tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng. Ngược lại, các làn điệu dân ca/âm nhạc cổ truyền được các tác giả Việt Nam sử dụng cũng hết sức đa dạng và phong phú, thuộc nhiều dân tộc, nhiều vùng miền hoặc thể loại. Đơn cử như chủ đề 1-chương 1 trong giao hưởng số 6 của nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam sử dụng Lý rầy lý vườn Sông bé.)

b. *Dùng thang âm/điệu thức/quãng đặc trưng làm chất liệu âm nhạc chính*: tác giả không sử dụng nguyên mẫu một làn điệu dân ca hoặc âm nhạc cổ truyền nào khi xây dựng chủ đề, mà thể hiện tính dân tộc trong tác phẩm qua những thang âm đặc trưng hoặc sử dụng những quãng đặc trưng của âm nhạc dân gian Việt Nam. Trường hợp này là sở trường của các nhạc sĩ Việt Nam.

c. *Xây dựng chủ đề âm nhạc dựa trên ngữ điệu tiếng nói*: là trường hợp khá “hiếm hoi” trong âm nhạc giao hưởng Việt Nam cũng như thế giới. Bằng cách triển khai cao độ “cùng chiều” với ngữ điệu tiếng Việt để viết nên giai điệu chủ đề của tác phẩm âm nhạc. (xuất hiện trong số ít tác phẩm của nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam, Trần Thế Bảo, Đỗ Hồng Quân)

3.2.2 Tiếp biến phương diện thời gian (tiết tấu): Sử dụng tiết tấu đặc trưng cho văn hóa dân tộc kết hợp với một số âm sắc nhạc khí tiêu biểu (nhất là ở bộ Gỗ) sẽ dẫn dắt người nghe liên tưởng ngay đến bối cảnh những sinh hoạt âm

nhạc trong đời sống dân gian. Đây là thủ pháp sáng tác giúp tác giả thể hiện tính dân tộc trong tác phẩm một cách khéo léo và chuyên nghiệp, thường gặp trong sáng tác của các nhạc sĩ nổi tiếng. (xuất hiện trong số ít tác phẩm của nhạc sĩ Hoàng Cương, Trọng Đài)

3.2.3 Tiếp biến phương diện âm sắc: Đây là lựa chọn rất tinh tế và hiệu quả về mặt tâm lý học lẫn âm thanh học. Tính dân tộc trong tác phẩm được thể hiện rõ nhất qua sự kế thừa về âm sắc và/hoặc tích hợp các nhạc khí truyền thống Việt Nam trong biên chế dàn nhạc giao hưởng phương Tây. Nói một cách khái quát, đây chính là việc đem âm sắc nhạc khí đặc trưng và quen thuộc trong đời sống văn hóa-tín ngưỡng-tinh thần của người Việt đặt trong bối cảnh âm nhạc kinh viện, nhằm thể hiện nội dung mới mang tính thời đại. (xuất hiện trong số ít tác phẩm của nhiều nhạc sĩ như: Nguyễn Thiên Đạo, Đàm Linh, Hoàng Cương, Trọng Đài, Trần Thế Bảo, Đặng Hữu Phúc, Trần Trọng Hùng, Vĩnh Cát, Vĩnh Lai, Nguyễn Văn Nam...)

3.3 Tiếp biến “Âm nhạc về âm nhạc” (*music about music*): Đây là mức độ cao nhất của tiếp biến âm nhạc, chỉ tiếp thu về ý tưởng âm nhạc hoặc triết lý nghệ thuật, đòi hỏi người nhạc sĩ phải am hiểu sâu sắc văn hóa dân tộc, có sự chọn lọc tinh tế và cá tính sáng tạo riêng

3.3.1 Những sáng tạo âm nhạc dựa trên tư duy nghệ thuật truyền thống

a. *Khai thác nét đặc trưng của nhạc khí trong bối cảnh âm nhạc mới* như tích hợp trống Conga-Bongo châu Phi, đàn Organ điện tử hoặc Trống Jazz và Guitar Bass vào biên chế dàn nhạc giao hưởng. (trường hợp nhạc sĩ Trần Thế Bảo, Đỗ Hồng Quân, Vĩnh Lai, Vũ Nhật Tân...)

b. *Kết hợp 2 dàn nhạc cùng lúc:* dàn nhạc truyền thống Việt Nam và dàn nhạc giao hưởng phương Tây: Đây là trường hợp khá đặc biệt trong phối khí. Sự kết hợp âm sắc giữa 2 dàn nhạc không đem lại một màu âm cụ thể nào mà nó hướng người nghe đến quá trình tư duy khái quát hơn, gợi liên tưởng đến hiện tượng giao thoa văn hóa trong thế giới phẳng ngày nay, cũng như đặt ra câu hỏi mới trong vấn đề kết hợp/bảo tồn giữa các bản sắc văn hóa khác biệt. (chỉ xuất hiện trong tác phẩm của nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo)

c. *Tác phẩm là một tổng thể âm nhạc hiện đại nhưng gợi nhớ những phong cách âm nhạc trước đây:* Tất cả phương tiện biểu hiện âm nhạc trong giao hưởng đều mang tính “đương đại”. Tuy nhiên, về mặt tổng thể, tác phẩm lại dẫn dắt người nghe liên tưởng đến một số phong cách âm nhạc dân gian của quá khứ

(như “trở” chèo miền Bắc hoặc câu rao trong đờn ca tài tử Nam Bộ...) (trường hợp nhạc sĩ Ca Lê Thuần, Nguyễn Văn Nam, Vĩnh Lai, Đỗ Hồng Quân).

d. Tác phẩm là một tổng thể âm nhạc hoàn chỉnh dẫn dắt người nghe đến những chân lý sâu xa ngoài âm nhạc: là những tác phẩm giao hưởng mang màu sắc tâm linh của nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo hoặc nhạc sĩ Đỗ Dũng.

3.3.2 Những sáng tạo trong ngôn ngữ âm nhạc tương đồng với các trào lưu nghệ thuật thế giới

Có thể chủ ý hoặc không chủ động, nhưng những sáng tạo của ngôn ngữ âm nhạc trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng giai đoạn từ sau 1986 đến nay đã có những tương đồng nhất định với các trào lưu nghệ thuật thế giới như: Âm nhạc tiên phong (Avant-garde music), Âm nhạc ngẫu nhiên (Aleatoric music), Âm nhạc tối giản (Minimal music)...

a. Phối khí: từ hòa thanh đến hòa sắc

Khoảng cách về khái niệm giữa 2 lĩnh vực “hòa âm” và “phối khí” của âm nhạc kinh viện phương Tây đã có sự thu hẹp đáng kể, âm sắc được xem như một trong những giá trị nội tại chính yếu của âm nhạc, người nhạc sĩ có thể vận dụng âm sắc như một kỹ thuật sáng tác chủ chốt, hoặc triển khai ý tưởng âm nhạc dựa trên âm sắc và màu âm. Thật đáng ngạc nhiên vì quan điểm phối khí chú trọng “màu âm” của âm nhạc đương đại thế giới lại khá tương đồng với khái niệm “hòa sắc” đặc trưng cho âm nhạc truyền thống Việt Nam.

b. Âm nhạc ngẫu nhiên: Bằng việc xác định thành tố nào trong 3 thành tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc (cao độ, thời gian, âm sắc) được giao phó cho người biểu diễn quyết định, chúng ta có thể phân chia âm nhạc ngẫu nhiên thành 2 loại: Âm nhạc ngẫu nhiên có giới hạn (limited aleatoric) và Âm nhạc ngẫu nhiên hoàn toàn (aleatoric). Tại Việt Nam, âm nhạc ngẫu nhiên hiện diện trong viết cho dàn nhạc giao hưởng của nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc, Vũ Nhật Tân, Đỗ Kiên Cường, Trần Đình Lãng

c. Âm nhạc tối giản: Âm nhạc tối giản đề cao chuyển động của thời gian cũng như vẻ đẹp tự thân của “âm thanh âm nhạc”, làm nổi bật chủ thể tác phẩm bằng cách loại bỏ hầu hết những khách thể xung quanh, hay nói cách khác, tác phẩm nghệ thuật được giảm thiểu đến tối đa các chi tiết thừa, chỉ giữ lại thành phần thật sự cần thiết hầu đáp ứng được yêu cầu về công năng lẫn thẩm mỹ (có thể hiểu là đi đến tận cùng của sự đơn giản, đơn giản hết mức có thể). Tại Việt Nam, những đặc trưng của âm nhạc tối giản hiện diện khá đầy đủ trong Tổ khúc

giao hưởng “Hồi tưởng” (2017) hoặc trong Ouverture “Cold desire” (2016) viết cho dàn nhạc giao hưởng của nhạc sĩ Nguyễn Mạnh Duy Linh

Tiểu kết chương 3

Tại Việt Nam, quá trình tiếp biến âm nhạc đã diễn ra từ rất lâu (đầu thế kỷ XX) để tạo nên một sản phẩm văn hóa ngoại sinh hoàn chỉnh và thành công: đó là nền âm nhạc giao hưởng nước ta. Ngược lại, nếu xem nền âm nhạc kinh viện như một đối tượng nghiên cứu độc lập, chúng ta sẽ phát hiện thấy các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng Việt Nam lại tiếp tục chủ động chọn lọc để “tiếp thu và biến đổi” những giá trị âm nhạc khác nhau để phát triển, bao gồm cả âm nhạc phương Tây và âm nhạc dân tộc. Đặc biệt, trong giai đoạn sau Đổi mới, sự chọn lọc, tiếp thu, biến đổi trong tác phẩm ấy ngày càng mang tính sáng tạo nhiều hơn, khai phá những phương tiện biểu hiện khác nhau dựa trên tư duy “âm thanh là âm nhạc” của âm nhạc đương đại thế giới. Ngay cả những trào lưu nghệ thuật còn khá “mới” của âm nhạc đương đại phương Tây như: Âm nhạc ngẫu nhiên, Âm nhạc tối giản... cũng đã hiện diện trong một số tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng.

Các tác giả Việt Nam đã có sự chủ động chọn lọc nhất định khi sử dụng ngôn ngữ âm nhạc đương đại để thể hiện nội dung âm nhạc Việt Nam, tạo nên sự tương thích giữa nội dung và hình thức, đồng thời phù hợp với văn hóa Việt Nam. Tuy nhiên, nhiều trào lưu âm nhạc mới, “nổi bật” ở phương Tây như âm nhạc chuỗi (Serial), phổ âm thanh (spectral music), âm nhạc duy thanh (sonoristic)... chưa được các nhạc sĩ Việt Nam hưởng ứng.

Trước đây, chúng ta thường nhận định/đánh giá một tác phẩm âm nhạc dựa trên góc nhìn của người sáng tác (với nền tảng là hệ thống cao độ bình quân, tư duy hòa âm 4 bè, tư duy phối khí 4 bộ) và vấn đề được các nhạc sĩ quan tâm hàng đầu khi sáng tác là “làm thế nào để kế thừa những giá trị văn hoá truyền thống hay phát huy bản sắc dân tộc trong tác phẩm âm nhạc”. Ngày nay, lý thuyết tiếp biến âm nhạc giúp chúng ta nhận diện một cách hệ thống sự thể hiện bản sắc dân tộc trong tác phẩm âm nhạc một cách khách quan, với các mức độ:

-*Cấp độ thứ nhất* (âm nhạc trong âm nhạc), (khá đơn giản và dễ nhận biết): là sự trích dẫn trong âm nhạc. Hình thái tiếp biến này đã từng rất phổ biến trong giao hưởng Việt Nam trước đây. Tuy nhiên, kể từ sau năm 1986 hình thái này chỉ còn gặp nhiều trong các tác phẩm tốt nghiệp của sinh viên/học viên chuyên ngành Sáng tác.

-*Cấp độ thứ hai* (âm nhạc từ âm nhạc) được luận án giới thiệu ở 3 chiều của âm thanh âm nhạc, khá tiêu biểu cho giao hưởng đương đại Việt Nam hôm nay, đó là:

tiếp biến yếu tố cao độ, tiếp biến yếu tố thời gian (tiết tấu) và tiếp biến yếu tố âm sắc. Trong đó, tiếp biến yếu tố thời gian (tiết tấu) ở nước ta hiện nay chỉ xuất hiện trong số ít tác phẩm của các tác giả nổi tiếng và cũng chưa có nhiều điều kiện để phát triển mạnh mẽ; Tiếp biến yếu tố âm thanh (cao độ) dựa trên cơ sở thang âm/điệu thức/quãng đặc trưng/ngữ điệu tiếng nói/làn điệu dân ca/âm nhạc cổ truyền - trở thành lĩnh vực sở trường của các nhạc sĩ khí nhạc Việt Nam; Tiếp biến yếu tố âm sắc là chiến lược phát triển âm nhạc còn khá mới mẻ đối với nền khí nhạc Việt Nam và đang có khuynh hướng ngày càng được các nhạc sĩ quan tâm nhiều hơn.

-*Cấp độ thứ ba* (âm nhạc về âm nhạc) (mức độ phức tạp và trừu tượng nhất), là sự “tiếp thu” về ý tưởng và “biến đổi” về cách thể hiện âm nhạc theo quan điểm nghệ thuật riêng, đồng thời với sự kết hợp các lĩnh vực tiếp biến âm nhạc trong hình thái tiếp biến thứ 2 (đặc biệt chú trọng sử dụng những âm sắc gắn liền với tín ngưỡng-nghĩ lễ-tâm linh của dân tộc) để nâng ý nghĩa âm nhạc lên một tầng cao hơn, khái quát hơn. Điều thú vị là, trừu tượng hơn, tác phẩm âm nhạc lại biểu đạt sâu sắc hơn cảm thức của nhạc sĩ về đời sống.

Góc nhìn tiếp biến cho phép luận án khảo sát các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng, nhận thấy các tác phẩm sau 1986 có khuynh hướng sáng tạo, lựa chọn phương thức tiếp biến “âm nhạc về âm nhạc” hơn cả. Nhiều tác phẩm chỉ tiếp thu về ý tưởng âm nhạc hoặc triết lý nghệ thuật để xây dựng nên giá trị nghệ thuật riêng của mình. Đặc biệt là, trong một số tác phẩm đã có những sáng tạo tương đồng với các trào lưu mới trong âm nhạc đương đại thế giới như: âm nhạc ngẫu nhiên, âm nhạc Tiên phong, âm nhạc tối giản.... được các tác giả Việt Nam áp dụng.

KẾT LUẬN

Từ nửa sau thế kỷ XX, với nhiều biến động trong đời sống chính trị-xã hội, cách mạng công nghệ và các thành tựu khoa học kỹ thuật, nghệ thuật nói chung và âm nhạc nói riêng đã có những bước chuyển mình mạnh mẽ và rõ nét mà tiêu biểu nhất là sự hình thành và xuất hiện ngôn ngữ âm nhạc đương đại vô cùng phong phú và đa dạng. Không những thế, âm nhạc đương đại còn là mảnh đất màu mỡ cho sự phát triển nhiều quan điểm nghệ thuật khác trước, mang tính đột phá, dẫn đến nhiều thay đổi trong cách biểu hiện mà đặc trưng chính là sự ra đời và tồn tại nhiều trào lưu âm nhạc trong cùng một thời gian đương đại. Hơn nữa, các phương tiện biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc đương đại thế giới đến nay rất phong phú và dần tiến đến sự pha trộn - hoà lẫn vào nhau: giữa chủ đề và sự phát triển chủ đề, hoà âm và phối khí, phức

điệu và phối khí... Đây cũng là xu hướng của nghệ thuật nói chung và âm nhạc nói riêng hiện nay trên thế giới. Người ta có xu hướng trộn lẫn nhiều loại hình nghệ thuật vào nhau như âm nhạc kết hợp với nghệ thuật trình diễn, âm nhạc kết hợp với nghệ thuật sắp đặt, âm nhạc với hội họa, nhạc nước, khiêu vũ thể thao... Tự thân âm nhạc và những phương tiện biểu hiện của âm nhạc (như hòa âm, phối khí...) cũng không thể hiện ranh giới rõ rệt như trước. Sự đan xen, hoà lẫn các phương tiện biểu hiện tạo nên một ngôn ngữ nghệ thuật mới cho tác phẩm... Điều này giúp cho dòng chảy âm nhạc luôn vận động phát triển và tươi mới.

Đặc biệt, quan điểm mở rộng về âm thanh âm nhạc (bao gồm 3 thành tố - tương ứng với 3 chiều không gian là: cao độ, thời gian và âm sắc), chính là cột mốc quan trọng nhất của âm nhạc đương đại thế giới và cũng là góc nhìn của luận án để nghiên cứu những “hiện tượng mới” trong âm nhạc giao hưởng Việt Nam. Quan điểm mở rộng về “âm thanh âm nhạc” còn dẫn đến những thay đổi trong cách nhìn nhận về các phương tiện biểu hiện của âm nhạc đương đại như hòa âm, phối khí, xây dựng chủ đề, cấu trúc-hình thức tác phẩm... Chính vì vậy, bằng việc giới thiệu quan điểm mở rộng về âm thanh âm nhạc, luận án mở ra hướng tiếp cận mới cho những nghiên cứu tiếp theo về âm nhạc giao hưởng đương đại tại Việt Nam.

Từ góc nhìn về lý thuyết âm nhạc đương đại ở chương I, qua 97 ví dụ âm nhạc ở chương II & chương III, luận án đã chứng minh sự hiện diện của ngôn ngữ âm nhạc đương đại từ cụ thể (như nhạc khí mới, cách ký âm mới) cho đến trừu tượng (như những biểu hiện về hòa âm, phối khí, kỹ thuật sáng tác...) trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng giai đoạn từ năm 1986 đến nay. Đồng thời, tính chất đương đại trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng cũng bộc lộ khá rõ nét: từ các yếu tố biểu hiện bên ngoài như cách ký âm, biên chế dàn nhạc... cho đến các yếu tố biểu hiện bên trong như cấu trúc tác phẩm, hòa âm, xây dựng chủ đề, màu âm... Tuy số lượng tác phẩm giao hưởng Việt Nam thuần túy sử dụng ngôn ngữ âm nhạc đương đại chủ yếu chỉ tập trung ở một số tác giả - nhưng lại là những tác giả hoạt động nghệ thuật chuyên nghiệp nhất, tích cực nhất. Những tác giả này đã tạo dựng được “tiếng nói” âm nhạc riêng của mình, tiêu biểu như các tác phẩm của nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo (chú trọng pha trộn âm sắc), Đàm Linh, Hoàng Cương, Đặng Hữu Phúc, Trọng Đài, Đỗ Hồng Quân, Nguyễn Mạnh Duy Linh (chú trọng khai thác kỹ thuật sáng tác mới), Vũ Nhật Tân, Đỗ Kiên Cường, Trần Kim Ngọc (chú trọng khai thác âm sắc nhạc khí mới kể cả nhạc khí điện tử và kết hợp với các loại hình nghệ thuật khác). Bên cạnh đó, ngôn ngữ âm nhạc đương đại cũng hiện

diện trong các tác phẩm giao hưởng của nhiều tác giả khác, tuy chỉ bộc lộ ở một vài phương diện biểu hiện nhất định, còn khá “dè dặt” nhưng vẫn đáng trân trọng và ghi nhận. Ngoài ra, một số tác giả tên tuổi như Ca Lê Thuần, Trần Thế Bảo, Trần Trọng Hùng, Vĩnh Cát, Ngô Quốc Tính, Vĩnh Lai, Trần Mạnh Hùng... đóng vai trò “cầu nối” giữa những quan điểm nghệ thuật “cũ” và “mới” trong âm nhạc. Có thể nói qua những giao hưởng của Nguyễn Thiên Đạo, Vũ Nhật Tân, Trần Kim Ngọc, Nguyễn Mạnh Duy Linh người ta thấy xuất hiện cách thể hiện của Âm nhạc vô điệu tính, Âm nhạc ngẫu nhiên, Âm nhạc Tiên phong... những tác phẩm này như những mạch nước ngầm của dòng sông âm nhạc kinh viện Việt Nam, với dòng chảy ngày càng dồi dào và mạnh mẽ, dần hòa nhịp với thế giới âm nhạc đương đại rộng mở, lớn lao.

Luận án đã trình bày một cách có hệ thống sự hiện diện và mức độ thể hiện của ngôn ngữ âm nhạc đương đại trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng, “bóc tách” vấn đề theo quan điểm mới về “âm thanh âm nhạc”. Khảo sát các tác phẩm của 70 tác giả Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng (giai đoạn từ sau Đổi mới đến nay), có 19/70 tác giả thể hiện những yếu tố của ngôn ngữ âm nhạc đương đại trong tác phẩm của mình, dưới nhiều mức độ khác nhau (chiếm tỉ lệ hơn 27%); một số nhạc sĩ chỉ dừng chân ở mức độ “dè dặt” hoặc đang trong quá trình “khám phá” các quan điểm nghệ thuật mới qua một vài phương tiện biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc (như ký âm, xây dựng chủ đề, cấu trúc-hình thức, hòa âm, phối dàn nhạc...), một số nhạc sĩ khác đang trên hành trình đi tìm bản ngã, và số ít nhạc sĩ còn lại thì dần thân hoàn toàn vào ngôn ngữ âm nhạc mới.

Trong bối cảnh toàn cầu hóa hiện nay, tiếp biến âm nhạc là góc tiếp cận tác phẩm khách quan và hợp lý khi đề cập đến chặng đường phát triển của âm nhạc đương đại, đồng thời cũng là cách nhận diện những đặc trưng tiêu biểu của ngôn ngữ âm nhạc đương đại trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng. "Tiếp biến" mang nghĩa tích cực, là sự chủ động tiếp thu các hình thức biểu hiện và chủ động lựa chọn nội dung tiếp nhận. Đồng thời, góc nhìn “kế thừa-tiếp thu” trong âm nhạc không thể lý giải, minh định được sự xuất hiện của các trường hợp sau trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng như: Tô đậm ngữ điệu tiếng nói dân tộc để tạo nên giai điệu; Sử dụng một số tiết tấu đặc trưng của văn hóa dân tộc trong tác phẩm; Sử dụng vi cung của âm nhạc dân tộc nhưng không rung nhấn theo lối cổ truyền; Khai thác nét đặc trưng của nhạc khí trong bối cảnh âm nhạc mới; Kết hợp 2 dàn nhạc cùng lúc (giao hưởng & dân tộc) trong tác phẩm; Sự xuất hiện cấu trúc âm nhạc dân gian Việt Nam trong các tác phẩm thể loại giao hưởng; Thể hiện yếu tố

“tâm linh” người Việt bằng tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng; Sự xuất hiện của Âm nhạc ngẫu nhiên và Âm nhạc tối giản; hay một số trào lưu âm nhạc đương đại khá phổ biến trên thế giới nhưng lại “vắng bóng” trong âm nhạc Việt Nam như: âm nhạc Chuỗi (serial music), âm nhạc Duy thanh (sonoristic music), Âm nhạc tiếng ồn (noise music), hay Phổ âm thanh (spectral music)....

Như PGS. TS. Nguyễn Thị Nhung đã nhận định, bản thân nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam là một sản phẩm văn hóa ngoại sinh thành công, là kết quả của 3 đợt tiếp biến giữa âm nhạc kinh viện phương Tây vào âm nhạc Việt Nam, thể hiện tinh thần, tình cảm, bản sắc, văn hóa... của con người Việt Nam, hình thành nên âm nhạc kinh viện Việt Nam. Trong nền âm nhạc này, giao hưởng Việt Nam trở thành thể loại âm nhạc của người Việt, với nội dung và cách thể hiện mang bản sắc văn hóa Việt Nam khá rõ nét

Nếu xem âm nhạc giao hưởng Việt Nam là đối tượng nghiên cứu độc lập, chúng ta nhận ra nó luôn tiếp biến các yếu tố âm nhạc - văn hóa khác nhau, từ nhiều hướng khác nhau, kể cả tiếp thu âm nhạc dân tộc. Và ở chiều ngược lại, nếu thể hiện được “bản sắc dân tộc” trong tác phẩm giao hưởng mà vẫn không làm mất đi tính “thời đại” của thể loại sẽ tạo điều kiện cho nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam phát triển theo cách “đặc sắc” hơn, tiệm cận với những trào lưu nghệ thuật quốc tế. Một trong những giải pháp đã được sử dụng trong giai đoạn trước năm 1986 và tiếp tục sử dụng trong giai đoạn này chính là thể hiện tính dân tộc dựa trên tiết tấu (có số lượng tác phẩm khá hạn chế) và thể hiện tính dân tộc dựa trên cao độ bằng cách áp dụng thang âm/điệu thức/quãng đặc trưng/làn điệu dân ca/âm nhạc truyền thống vào tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng (thường được các nhạc sĩ gọi chung là sử dụng “chất liệu âm nhạc mang tính dân tộc”). Đây là lĩnh vực “sở trường” của các nhạc sĩ Việt Nam với minh chứng là khá nhiều tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng thành công, được công chúng nhiệt tình đón nhận. Bên cạnh đó, Âm nhạc ngẫu nhiên và Âm nhạc tối giản – là 2 đại diện tiêu biểu của âm nhạc đương đại thế giới cũng bắt đầu hiện diện trong một số tác phẩm khí nhạc Việt Nam.

Hình thái tiếp biến âm nhạc thứ nhất (âm nhạc từ âm nhạc) từng phổ biến trong giao hưởng Việt Nam thời kỳ đầu nhưng đến nay có khuynh hướng chững lại; hình thái tiếp biến âm nhạc thứ 2 (âm nhạc từ âm nhạc) hiện đang phổ biến tại Việt Nam và được các nhạc sĩ Việt Nam áp dụng khá thành công; Và hình thái tiếp biến âm nhạc cuối cùng (âm nhạc về âm nhạc) mới xuất hiện trong thời gian gần đây, chỉ “tiếp thu” về ý tưởng âm nhạc, được khơi nguồn từ văn hóa dân tộc, sau đó triển khai tác

phẩm theo quan điểm nghệ thuật cá nhân, từ đó tạo nên “dấu ấn” âm nhạc riêng. Đây cũng là hình thái tiếp biến thể hiện rõ tính chất “đương đại” của âm nhạc, dùng nghệ thuật âm nhạc dẫn dắt tư duy người nghe đến tầm khái quát hơn, khơi gợi và kết nối sự liên tưởng của người nghe đến các vấn đề văn hóa - xã hội sâu xa hơn. Chính vì “trừu tượng” như vậy mà hình thái tiếp biến âm nhạc thứ 3 đã có mặt trong các tác phẩm của một số nhạc sĩ có lối tư duy “cách tân, táo bạo” và hoạt động nghệ thuật nghiêm cẩn, tích cực. Hình thái tiếp biến âm nhạc này đang ngày càng lan rộng trong giới chuyên môn cũng như bắt đầu nhận được sự quan tâm từ công chúng và mở ra cánh cửa mới cho sự phát triển của âm nhạc giao hưởng Việt Nam trong thế kỷ mới.

Bên cạnh những “điểm sáng” nói trên, chính tính chất “đương đại” trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng khiến cho khán giả đại chúng khó hiểu và chưa đồng cảm được với tác phẩm, do đó cần có thêm sự giới thiệu trong quá trình phổ biến tác phẩm hay sự dẫn dắt bằng ngôn từ. Ngoài ra, do tính “đa nghĩa” của nghệ thuật đương đại nên một tác phẩm có thể được hiểu bằng nhiều cách khác nhau, phụ thuộc vào kinh nghiệm sống, điều kiện sống, nền tảng văn hóa, trình độ thưởng thức, khả năng cảm nhận và liên tưởng của người nghe...

Những biểu hiện ngôn ngữ âm nhạc đương đại trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng đã khá rõ nét, đặc biệt trong các tác phẩm ra đời sau năm 1986. Xét ở góc độ kế thừa bản sắc văn hóa dân tộc, giao hưởng Việt Nam tiếp biến chính những yếu tố đặc trưng của văn hóa dân tộc như ngữ điệu tiếng nói, các làn điệu âm nhạc dân gian, các tiết tấu văn hóa dân gian, âm sắc nhạc khí dân tộc... Các yếu tố văn hóa dân tộc thể hiện trong tác phẩm ở nhiều sắc độ khác nhau, thậm chí, chỉ được tiếp thu về ý tưởng (triết lý Hư Vô, ngộ Đạo, nguyên cầu tâm linh) hay nguyên lý âm nhạc (âm không bình quân), kết hợp với phương tiện biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc đương đại phương Tây tạo nên sự “mới lạ” nhưng vẫn không xa rời văn hóa dân tộc. Sự “mới lạ” này tạo nên những nét riêng trong tác phẩm âm nhạc mà khi nghiên cứu, phân tích, lý giải chúng ta thấy nổi bật lên tâm thế “bảo tồn, phát huy bản sắc văn hóa dân tộc” và khả năng sáng tạo của các nhạc sĩ Việt Nam. Sự biến đổi trong âm nhạc, sự sản sinh ra những xu hướng, trào lưu âm nhạc mới luôn bắt đầu từ những thay đổi nhỏ nhất. Khi đã có nhiều người cùng làm, nhiều tác phẩm được chấp nhận hơn, công chúng quan tâm hơn... thì những thay đổi nhỏ ban đầu sẽ dần phát triển lên thành trào lưu, được nhiều người đón nhận. Đó cũng là cách mà âm nhạc thể hiện lại xã hội đương đại, con người đương đại trong tác phẩm giao hưởng./.

