

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”, mạnh dạn bước ra khỏi “vùng an toàn” sẵn có, 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 gói gọn trong một thể loại nhất định hay trong một vùng địa lý nhất định (miền Nam, miền Bắc) hoặc bị giới hạn bởi khoảng cách thế hệ giữa các nhạc sĩ... mà ngược lại, có những biểu hiện của “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 nhất định. Điều đáng trân trọng là tuy nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam có tuổi đời rất non trẻ (hơn nửa thế kỷ) nhưng đã kịp xây dựng nhiều thế hệ nhạc sĩ chuyên viết khí nhạc, có sở trường và “cá tính âm nhạc” khá rõ nét, tiêu biểu như nhạc sĩ Đỗ Nhuận, Ca Lê Thuần, Chu Minh, Nguyễn Văn Nam, Trần Thế Bảo, Trần Trọng Hùng, Vĩnh Cát, Nguyễn Thiên Đạo, Đàm Linh... Nối tiếp theo là nhạc sĩ Hoàng Cương, Đặng Hữu Phúc, Vĩnh Lai, Trọng Đài, Đỗ Hồng Quân... và gần đây nhất là sự xuất hiện của thế hệ nhạc sĩ “trẻ” như: nhạc sĩ Trần Mạnh Hùng, Vũ Nhật Tân, Trần Kim Ngọc, Trần Đình Lãng, Nguyễn Mạnh Duy Linh... Những sáng tác cho dàn nhạc giao hưởng trong giai đoạn sau “Đổi mới” (năm 1986) chứa đựng nhiều dấu hiệu của ngôn ngữ âm nhạc “mới”, cách thể hiện “mới”... phản ánh sự chủ động chọn lọc trong quá trình sáng tác để xây dựng tác phẩm âm nhạc theo kịp những biến động của thời đại mà vẫn phù hợp với văn hóa Việt Nam. Không thể phủ nhận một khuynh hướng sáng tác đã hình thành trong lĩnh vực âm nhạc kinh viện Việt Nam, có cách thể hiện khá tương đồng với các trào lưu của âm nhạc đương đại trên thế giới. Nói cách khác, ngay

trong lòng nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam đã xuất hiện một dòng chảy nghệ thuật khác lạ, tươi mới và mạnh mẽ.

Như nhạc sĩ Pháp nổi tiếng Claude Debussy đã từng nói rằng: “*Tôi điên cuồng yêu âm nhạc. Và bởi vì tôi yêu nó, tôi cố gắng giải phóng nó khỏi những giá trị truyền thống khô cứng đang bóp nghẹt nó*”¹. Câu nói này có thể được xem như “tuyên ngôn nghệ thuật” của một thế hệ nhạc sĩ của thời đại mới, đam mê âm nhạc và cũng khao khát cái mới. Trong âm nhạc của họ chứa đựng sự cách tân, những tư duy mới lạ, những triết lý âm nhạc chưa bao giờ xuất hiện trước đây... được xây dựng và phát triển trên một nền tảng học thuật vững chắc và kiến thức văn hóa sâu sắc.

Trong bối cảnh âm nhạc đương đại thế giới, nhìn về âm nhạc kinh viện Việt Nam giai đoạn sau Đổi mới (1986), sẽ thấy có nhiều điều đáng nói, cần được khảo sát và nghiên cứu thỏa đáng.

Tính cấp thiết của đề tài: Nhiệm vụ chung của khoa học là mô tả, nhận diện, giải thích... những sự vật, hiện tượng của thế giới khách quan [43]. Cũng 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 rất cần có những nghiên cứu, phân tích, lý giải, tổng kết... kịp thời. Những biểu hiện ngôn ngữ âm nhạc trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng của chúng ta hiện nay bắt đầu xuất hiện những “khác biệt”, tuy chưa nhiều về số lượng nhưng lại có khuynh hướng

¹ “*I love music passionately. And because I love it I try to free it from barren traditions that stifle it*”. – Theo sách “*Debussy and his World*” (2001), Jane F.Fulcher, NXB Princeton University, trang 247

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, tôi quyết định 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 những tác phẩm viết cho dàn nhạc 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). Bao gồm:

- Những tài liệu/Sách/Giáo trình môn Lịch sử âm nhạc Việt Nam tại các cơ sở có đào tạo chuyên ngành Âm nhạc trong cả nước: giới thiệu quá trình hình thành và phát triển của nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam cùng những thành tựu đạt được từ thưở sơ khai đến nay.

- Tập hợp các ấn phẩm giới thiệu về Giao hưởng Việt Nam do Viện Âm nhạc Việt Nam chủ biên với nội dung đề cập đến chặng đường dài phát triển của Giao hưởng Việt Nam như: “*Âm nhạc mới Việt Nam-Tiến trình và thành tựu*” (2000), “*Âm nhạc thính phòng giao hưởng Việt Nam-Sự hình thành phát triển-Tác giả-tác phẩm*” (2001), “*Hợp tuyển tài liệu nghiên cứu-lý luận-phê bình âm nhạc Việt*

Nam thế kỷ XX” (2004), “*Những tác phẩm Giao Hưởng Việt Nam*” (2005), “*Tổng tập Âm nhạc Việt Nam: Tác giả-Tác phẩm*” (2010) có nội dung đề cập đến sự phát triển của nền âm nhạc Việt Nam dưới dạng chuyên luận; sưu tập một cách có hệ thống về thân thế - sự nghiệp tác giả kèm theo tổng phổ một số tác phẩm tiêu biểu [90],[91],[92],[93],[94].

- Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật Âm nhạc “*Nhạc Giao hưởng Việt Nam – một tiến trình lịch sử*” của Nguyễn Thế Tuấn [68]: Tác giả đã tiến hành nghiên cứu chặng đường hình thành và phát triển của giao hưởng Việt Nam, thiết lập bảng thống kê khá cụ thể các yếu tố âm nhạc trong tác phẩm giao hưởng như: đề tài, nội dung, hình thức, cấu trúc...

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 định về 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 như những nghiên cứu về các tác phẩm của: nhạc sĩ Ca Lê Thuần [1],[9],[14],[15],[62]; Nguyễn Văn Nam [6], [10],[29],[53], [60]; Hoàng Cương [20]; Đàm Linh [81],[85]; Đỗ Hồng Quân [54],[79]... và các luận án có một phần đề cập đến chặng đường phát triển của nền âm nhạc Giao hưởng Việt Nam [5], [7], [17], [18], [19], [20], [29],[39],[43],[50].

- 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 Thiệu Hoa [24]: tác giả đưa ra giả thiết nghiên cứu về sự ảnh hưởng của âm nhạc Nga-Xô Viết vào giao hưởng Việt Nam và dẫn chứng bằng nhiều ví dụ âm nhạc được rút

ra từ các tác phẩm giao hưởng của nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam và nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân.

- 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 [8]: là công trình nghiên cứu đặc điểm ngôn ngữ âm nhạc giao hưởng ở một phương tiện biểu hiện là hòa âm với khối lượng tác phẩm cần khảo sát khá lớn, thuộc nhiều khuynh hướng nghệ thuật khác nhau. Trong đó, có một mục bàn đến hòa âm của âm nhạc đương đại trong các tác phẩm giao hưởng Việt Nam sáng tác sau năm 1975.

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 một vài 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 thể hiện trong một số tác phẩm giao hưởng. Tuy nhiên, những nghiên cứu này 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 nhằm nhận diện được những sáng tạo nghệ thuật từ các góc nhìn khác nhau.

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 nghiệm², âm nhạc giải trí³....

❖ Nội dung nghiên cứu: Nhận diện tính chất “đương đại” thể hiện qua các phương tiện biểu hiện âm nhạc của tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng, 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: Nhận diện “ngôn ngữ âm nhạc” trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng, 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.

² Trong luận án này, chúng tôi sử dụng quan điểm của John Case về sự thể nghiệm trong âm nhạc: “*làm một hành động mà kết quả của nó không lường trước được- making an action the outcome of which is not foreseen*” [97, tr.341] và “*Bởi vì tôi là một nhà phát minh – And that’s because I’m an inventor*” [94, tr.17]

³ Trong luận án này, chúng tôi nhìn nhận chức năng của âm nhạc theo quan điểm “10 chức năng âm nhạc” của Alain Merriam (*10 functions of Human Music*) và âm nhạc giải trí là loại âm nhạc được ra đời với mục đích “giải trí” và phục vụ cho nhu cầu giải trí hàng ngày (*music aspires to entertain and amuse us daily*)

- Trả lời cho câu hỏi: Tại Việt Nam hiện nay có tồn tại ngôn ngữ âm nhạc đương đại trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng không? Nếu có, ngôn ngữ âm nhạc đương đại biểu hiện như thế nào?
- 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; đồng thời đặt tác phẩm âm nhạc trong bối cảnh văn hóa xã hội tương ứng nhằm đưa ra nhận định chính xác và khách quan; (4) Phương pháp quan sát tham dự và phỏng vấn sâu: tham dự các buổi hòa nhạc, các 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 về âm nhạc Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng.
- 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 có những tổng kết về học thuật, nhận định, giới thiệu, tóm lược những điều “đã làm được” của âm nhạc giao hưởng Việt Nam trong một giai đoạn hơn 30 năm sau Đổi mới của nền văn hóa âm nhạc trên con đường hội nhập toàn cầu hóa.
- 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 đóng góp cho nền âm nhạc kinh viện Việt Nam nói riêng và nền âm nhạc giao hưởng thế giới nói chung.

- Nhận diện được những biểu hiện ngôn ngữ âm nhạc đương đại trong các tác phẩm Việt Nam phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng.
- 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:

Mở đầu: gồm có lý do chọn đề tài, tổng quan nghiên cứu, đối tượng và phạm vi nghiên cứu, mục tiêu nghiên cứu, phương pháp nghiên cứu, ý nghĩa khoa học và thực tiễn của đề tài.

Chương 1: CƠ SỞ LÝ THUYẾT VÀ THỰC TIỄN

Nêu những khái niệm mới trong âm nhạc đương đại thế giới và góc tiếp cận dựa trên lý thuyết Tiếp biến âm nhạc. Đây chính là cơ sở lý thuyết của luận án. Chương I cũng có phần tóm lược những thành tựu của nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam giai đoạn từ sau Đổi mới đến nay, được xem là cơ sở thực tiễn để nghiên cứu.

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

Khảo sát và nêu đặc điểm thể hiện tính “đương đại” trong giao hưởng Việt Nam qua các phương tiện biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc dựa trên cơ sở lý thuyết của chương I và theo quan điểm “*Âm thanh âm nhạc*” của các nhà nghiên cứu âm nhạc thế giới: J.J Nattiez, J.Molino, R.Hatten và nhất là E.Varèse.

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

Dựa trên lý thuyết tiếp biến âm nhạc để nhận diện một cách có hệ thống ngôn ngữ âm nhạc đương đại trong tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng Việt Nam, qua đó cho thấy đặc trưng tiêu biểu của âm nhạc đương đại chính là tiếp

biến âm nhạc. Đồng thời, các hình thái tiếp biến âm nhạc trong tác phẩm cũng phản chiếu bản sắc văn hóa cũng như năng lực sáng tạo nghệ thuật của các nhà soạn nhạc Việt Nam.

Kết luận: Tóm lược những điều luận án đã làm, hoàn thành mục tiêu nghiên cứu.

Tài liệu tham khảo: bao gồm các tài liệu tiếng Việt, tiếng Anh, tiếng Pháp.

Phụ lục: bao gồm (1) Các tài liệu về âm nhạc đương đại thế giới và tài liệu về Mỹ học Âm nhạc; (2) Danh mục các ví dụ âm nhạc sử dụng trong luận án; (3) Một số hoạt động chuyên nghiệp của âm nhạc đương đại thế giới và Việt Nam; (4) Danh mục các tác phẩm giao hưởng Việt Nam sáng tác từ năm 1986 đến 2017;

Chương 1. CƠ SỞ LÝ THUYẾT VÀ THỰC TIỄN

“Âm nhạc đương đại” (contemporary music; musique classique contemporain) là thuật ngữ không chỉ nói đến sự xuất hiện của các trào lưu âm nhạc kinh viện ở thế kỷ XX trở về sau mà còn hàm chứa những yếu tố mang tính bản chất và biểu hiện riêng. Âm nhạc đương đại thế giới trong chương này sẽ không được giới thiệu theo trình tự như trong các tài liệu giáo khoa: từ lịch sử hình thành, các trường phái, nhạc sĩ tiêu biểu cho đến đặc trưng nghệ thuật... mà được giới thiệu bằng cách bóc tách, làm rõ tính chất đương đại thể hiện trong các phương tiện biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc, từ đó rút ra những nét chính tạo nên đặc trưng nghệ thuật của âm nhạc đương đại thế giới, qua đó, làm cơ sở cho việc khảo sát, tìm hiểu, phân tích, lý giải ngôn ngữ âm nhạc đương đại trong các tác phẩm giao hưởng Việt Nam (chú trọng giai đoạn từ sau Đổi mới đến nay).

Mặt khác, sự xuất hiện tư duy nghệ thuật mới trong giao hưởng Việt Nam giai đoạn từ sau 1986 đến nay sẽ được ghi nhận bắt đầu từ những tổng kết về sự kiện, con người, tác phẩm, biểu diễn, nghiên cứu, giáo dục - đào tạo... những nội dung này cũng sẽ được giới thiệu một cách chung nhất như là cơ sở thực tiễn để trình bày những biểu hiện của âm nhạc đương đại thông qua ngôn ngữ âm nhạc ở chương II.

1. 1 Âm nhạc giao hưởng đương đại

1.1.1 Các khái niệm

1.1.1.1 Âm nhạc đương đại

Trong ấn phẩm “Guide de la musique symphonique” [196], phần nói về âm nhạc đương đại (musique classique contemporain), François-René Tranchefort đã viết rằng có quá nhiều trào lưu nghệ thuật được sinh ra từ âm nhạc kinh viện thế kỷ XX nên từ sau Chiến tranh thế giới lần thứ II, người ta gọi chung nền âm nhạc kinh viện phương Tây thế kỷ XX là “âm nhạc đương đại”; nhận định này cũng

được tìm thấy trong cuốn “Guide illustré de la musique-vol 2” [199], hay cuốn “Trajectoires de la musique au XXe siècle” [197, tr.524-559].

Thuật ngữ “*Đương đại*” (*Contemporary*): theo từ điển “Từ và ngữ Việt Nam” [39] thuật ngữ “đương đại” là một tính từ nói lên thuộc tính của thời gian, chỉ những gì hiện đang tồn tại ở thời điểm này. Chúng ta thường gặp thuật ngữ này trong các lĩnh vực nghệ thuật như: văn chương, hội họa, kiến trúc, phim ảnh, thời trang... Tuy nhiên, trong âm nhạc thế giới, thuật ngữ này mang ý nghĩa rộng hơn là nói về thời gian, người ta thường gọi một tác phẩm âm nhạc kinh viện là “đương đại” khi nó hội đủ hai yếu tố: (1) Về tính chất: được sáng tác theo ngôn ngữ “mới”; (2) Về thời gian: tác phẩm ra đời trong giai đoạn từ sau Chiến tranh Thế giới thứ II đến cuối thế kỷ XX. Trong đó, yếu tố đầu tiên là quan trọng nhất, đưa đến sự phân chia về khái niệm giữa “âm nhạc đương đại” (vốn gắn liền với tính học thuật và kinh viện) với “âm nhạc đương thời” (ít nhiều mang tính thử nghiệm và thường gắn với khuynh hướng giải trí).

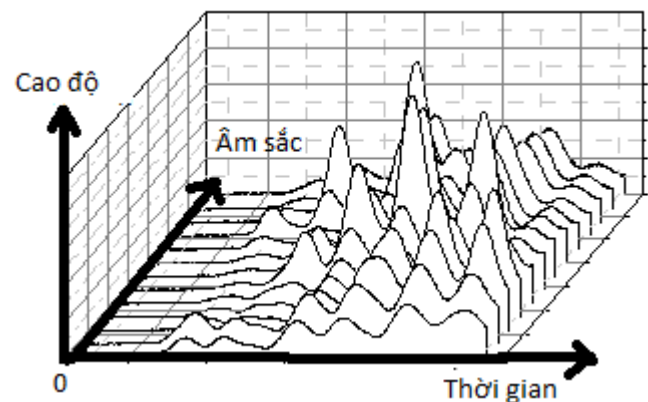
Khái niệm “*mới*” (*new*) được sử dụng trong luận án này là tính từ được định nghĩa bởi Từ điển Bách khoa Merriam-Webster, bao gồm 2 ý: (1) “nghĩa là không cũ”: vừa được tạo ra/sinh ra trong khoảng thời gian gần đây; (2) không được sử dụng bởi bất kỳ ai khác trước đây. Trong Từ điển Từ và ngữ Việt Nam,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

Dựa trên định nghĩa về tính từ “*mới*” nêu trên, trong luận văn này, chúng tôi quan niệm tính “*đương đại*” trong âm nhạc giao hưởng Việt Nam chính là những sáng tạo mang tính thời đại, trước đó chưa có hoặc xuất hiện khá “dè dặt” và hiện tại đã được hoàn chỉnh ở một mức có thể định danh được; hoặc là những sáng tạo đến từ việc kết hợp các phương tiện biểu hiện quen thuộc của ngôn ngữ âm nhạc nhưng đặt trong một bối cảnh mới, đem đến cảm xúc/nhận thức/ý nghĩa hoàn toàn thoát khỏi những khuôn mẫu cũ.

Một trong những khác biệt đậm nét nhất của âm nhạc đương đại so với âm nhạc các thời kỳ trước chính là sự khác biệt về tư tưởng. Sự nở rộ của các trào lưu triết học hiện đại và những biến cố chính trị-xã hội thế giới đã tác động mạnh mẽ đến âm nhạc đương đại, tạo nên nhiều dòng chảy âm nhạc len lỏi và phát triển mạnh mẽ trong một tổng thể thống nhất (là âm nhạc đương đại). Đối với thế hệ các nhà soạn nhạc đương đại, giá trị của âm nhạc không còn nằm trong tự thân âm nhạc - mà nằm trong triết lý mà âm nhạc thể hiện. Mối quan tâm lớn nhất của họ không phải là sáng tác ra những giai điệu có thể làm rung động thính giả qua âm thanh mà tìm được những kỹ thuật, những phương thức sáng tác giúp họ truyền tải những triết lý về âm nhạc của mình. Đồng thời, ý nghĩa của một tác phẩm âm nhạc không còn gói gọn trong việc thể hiện và truyền tải nội tâm của tác giả mà còn phụ thuộc vào trải nghiệm của bản thân khán giả (gắn liền với sự tương thích với thể loại âm nhạc, khả năng liên tưởng và vốn sống của mỗi người). Điều này giải thích nguyên do những thời kỳ âm nhạc trước đây ở phương Tây (như thời kỳ Baroque, Cổ điển, Lãng mạn), mỗi thời kỳ có một dòng chảy âm nhạc chính, một ngôn ngữ âm nhạc nhất định, một quan điểm-triết lý nghệ thuật chủ đạo... nhưng âm nhạc đương đại ngày nay lại là sự hợp lưu của rất nhiều dòng chảy khác nhau mà dòng chảy nào cũng mới lạ, hấp dẫn và đặc sắc.

1.1.1.2 Âm thanh âm nhạc

Trong ấn phẩm “*Trajectoires de la musique au XXe siècle*” [197] (Những nẻo đường âm nhạc thế kỷ XX), tác giả Marie-Claire Mussat dành hẳn phần IV với tiêu đề “*A la*



Hình 1.1: Biểu đồ minh họa âm thanh âm nhạc theo không gian 3 chiều

recherche d'un nouveau monde sonore” (Tìm kiếm một thế giới âm thanh mới) trong đó, tác giả cho rằng người ta đã bắt đầu tìm kiếm “âm thanh mới” cho âm nhạc từ cuối thế kỷ XIX, nhưng đến thế XX, khuynh hướng này mới phổ biến rộng rãi; Theo đó, thuật ngữ “*L’Art de Bruits*” (nghệ thuật của âm thanh) chính là con đường mới cho âm nhạc kinh viện thế kỷ XX. Câu hỏi “bản chất của âm nhạc là gì” đã được giải đáp và khái quát hơn khi nhạc sĩ Edgar Varèse⁴ tuyên bố: “*âm nhạc là âm thanh - music must sound*”⁵.

Điều này khác hẳn với những khái niệm về nghệ thuật âm nhạc vốn đã tồn tại trong xã hội từ nhiều thế kỷ trước: người ta cho rằng âm thanh âm nhạc được tạo nên từ giọng hát và nhạc khí (là những công cụ đặc biệt được chế tạo với chủ đích duy nhất là làm ra âm thanh âm nhạc). Do đó, tiếng nói, tiếng động hoặc những âm thanh có sẵn trong tự nhiên không thuộc lĩnh vực âm nhạc. Tuy nhiên, với sự tiến bộ về tri thức và sự mở rộng về nhận thức, ngày nay âm thanh âm nhạc được nhận diện gắn liền với 3 thành tố cốt lõi, đó là: cao độ, thời gian và âm sắc⁶.

Trên thế giới, quan điểm mới về bản chất của âm nhạc “*âm nhạc là âm thanh*” cũng đồng thời 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; thế nào là nhạc khí; toàn bộ tác phẩm âm nhạc là một tiến trình hay là một thành quả... Từ đó, 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... Tại Việt Nam, từ những năm 80 của thế kỷ XX, PGS. Vũ Nhật Thăng cũng đã phân tích chi tiết và

⁴ Edgar Varèse (1883 – 1965, người Mỹ gốc Pháp) được thế giới nhìn nhận như “Cha đẻ của âm nhạc điện tử - Father of electronic music”

⁵ Trích từ bài viết “*The liberation of Sound*” của ông trên tạp chí “*Perspectives of new music*” xuất bản năm 1966

⁶ Riêng yếu tố “cường độ” là sự so sánh về độ lớn của âm thanh theo thời gian. Nếu xét một âm thanh tại một thời điểm nhất định, hoàn toàn không thể hiện tính chất này.

lý giải khá kỹ các thuộc tính của âm thanh âm nhạc và rút ra nhận định “*Âm sắc là cá tính của âm thanh*” qua bài viết “Ngẫu hứng từ chủ đề Thời gian - Không gian âm nhạc” [91, tập 1, tr.934] và “Cần xây dựng chuyên ngành nghiên cứu âm nhạc trên cơ sở tín hiệu vang” [91, tập 1, tr.1003].

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 nhất.

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*”) [140, tr.502]. 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”, chủ động đóng góp vào sự thành công của tác phẩm. Một vài nhạc sĩ thế giới nổi tiếng sáng tác âm nhạc ngẫu nhiên là: Stockhausen, Lutoslawski, Henry Cowel, John Cage...

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 tâm vi mô (như: đơn giản hóa hòa âm, tìm lại cái đẹp trong nhịp điệu đều đặn, tạo thang âm mới, tạo bầu không khí thôi miên qua sự lặp đi lặp lại một ý tưởng âm nhạc sơ đẳng nhất định, phân bố những đơn vị âm thanh tối thiểu trong một thời lượng dài dằng dặc...) từ đó gợi lên suy ngẫm về sự chuyển động của thời gian và chiêm nghiệm vẻ đẹp đến tận mức nguyên tử của âm nhạc. [123],[131],[160],[183],[193]. Một

vài nhạc sĩ thế giới nổi tiếng sáng tác âm nhạc tối giản là: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Avro Part...

Ví dụ 1.1: Tổng phổ tác phẩm "In C" (1964), tác giả Terry Riley, viết cho nhóm nhạc cụ bất kỳ, mang những đặc trưng tiêu biểu của âm nhạc ngẫu nhiên và âm nhạc tối giản.

in C.

The image displays the musical score for 'In C' by Terry Riley. It consists of 53 numbered measures arranged in a single staff. The notation is minimalist, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic fragments. The score is divided into several lines of music, with measures 1-6 on the first line, 7-10 on the second, 11-15 on the third, 16-21 on the fourth, 22-28 on the fifth, 29-34 on the sixth, 35-42 on the seventh, 43-47 on the eighth, and 48-53 on the ninth. The music is characterized by its repetitive and overlapping patterns, typical of minimalist composition.

© 1964
Terry Riley
© 1989
Celestial Harmonies

1.1.1.3 Ngôn ngữ âm nhạc

Theo *Từ điển Từ và ngữ Việt Nam* [39,1277] “ngôn ngữ” là “*hệ thống những từ dùng làm phương tiện giao tiếp*”. Cũng tương tự trong âm nhạc, NGƯT.TS Đào Trọng Minh định nghĩa: “*nói một cách khái quát nhất, ngôn ngữ âm nhạc là toàn bộ những phương tiện biểu hiện của nghệ thuật âm nhạc được hình thành trong lịch sử*”, “*Khái niệm về ngôn ngữ âm nhạc rất uyển chuyển và không đồng nhất*”... [49, tập 1, trang 13]. Ngôn ngữ âm nhạc là loại ngôn ngữ

nghệ thuật 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. [52],[75],[76],[77],[78].

Trong luận án này, thuật ngữ “ngôn ngữ âm nhạc” 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 thế giới

1.1.2.1 Ký hiệu âm nhạc

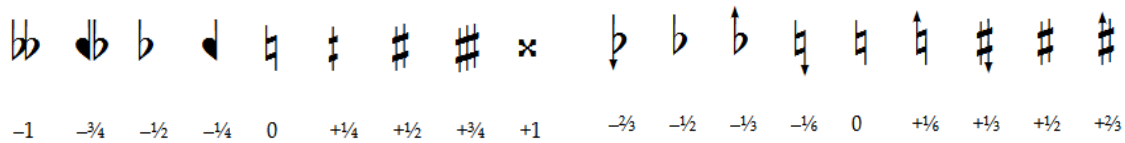
“Ký âm” (music notation) là một thuật ngữ được ghép từ 2 khái niệm tưởng chừng như khá mâu thuẫn với nhau vì âm nhạc là để nghe, còn ký hiệu là để nhìn và để viết. “Viết lại âm thanh” chính là một mơ ước, một nhu cầu cấp thiết nhưng khá là “nghịch lý” của con người. Chúng ta có thể xem ký âm như là một cách “chuyển dịch” từ âm thanh sang hình ảnh với mục đích cuối cùng 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 chính là những ký hiệu, ghi chú, hướng dẫn cách thực hành âm nhạc dựa trên 3 thành tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc (cao độ, thời gian, âm sắc) nhằm đem lại hiệu quả âm thanh nhất định.

a. Một số đặc điểm và ký hiệu cao độ trong âm nhạc đương đại

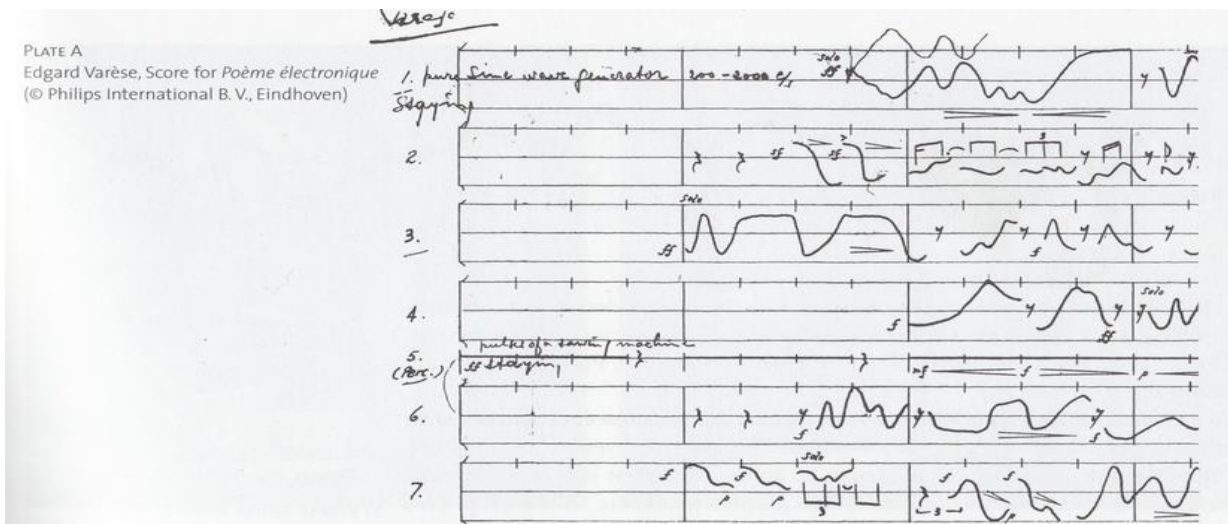
❖ Âm thanh: Sự có mặt của các nhạc khí mới trong biên chế dàn nhạc giao hưởng đương đại (nhạc khí điện tử, nhạc khí Gỗ không định âm) đã khiến cho vấn đề ký âm trong tổng phổ theo kiểu cao độ bình quân phương Tây không đủ sức diễn diễn tả hết thực tế âm thanh mà nhà soạn nhạc muốn đưa vào tác phẩm,

từ đó thúc đẩy người nhạc sĩ tạo thêm những ký hiệu mới cho cao độ như ký hiệu cho âm thanh vi cung (microtone), ký hiệu cho nhạc khí điện tử...

Ví dụ 1.2: Một số ký hiệu dấu hóa phổ biến hiện nay dành cho âm nhạc vi cung.



Ví dụ 1.3: trích tổng phổ tác phẩm hòa tấu nhạc khí điện tử Poem Electronique của nhạc sĩ Edgard Varèse (Pháp, 1883-1965): cao độ được hiển thị như những nét phác họa khá rời rạc dựa trên hình dáng của sóng âm thanh.



❖ Sự im lặng: Trước đây, ký âm và sự im lặng tương chừng như là 2 phạm trù hoàn toàn đối lập nhau vì có âm thanh thì mới có ký âm. Tuy nhiên, từ thế kỷ XX, ý tưởng xem sự im lặng cũng là một thành tố bình đẳng với âm thanh, góp phần tạo nên âm thanh âm nhạc bắt đầu phổ biến trên thế giới. Tác phẩm tiêu biểu nhất cho quan điểm nghệ thuật này chính là tác phẩm mang tên 4'33" có độ dài 3 chương cho bất kỳ nhạc khí hay tổ hợp nhạc khí nào do John Cage viết năm 1952. Tác phẩm này đã được Dàn nhạc giao hưởng Chicago biểu diễn năm 1996, Dàn nhạc giao hưởng Berlin biểu diễn năm 2009, Dàn nhạc giao hưởng London biểu diễn năm 2014.

4'33"

for any instrument or combination of instruments

John Cage

I

b. Một số đặc điểm và ký hiệu thời gian trong âm nhạc đương đại

Sự thể hiện thành tố thời gian trong âm nhạc đương đại (đi từ chi tiết đến khái quát) bao gồm tiết tấu, tốc độ và nhịp độ, cấu trúc tác phẩm và trường hợp âm nhạc ngẫu nhiên.

❖ **Tốc độ và nhịp độ:** Thay cho những ký hiệu về tốc độ theo kiểu toán học, đòi hỏi sự chính xác tuyệt đối, sử dụng những thuật ngữ âm nhạc có sẵn kết hợp với ký hiệu số phách trong 1 phút (beats per minute-BPM) như: Allegro ($\text{♩} = 120$), Lento ($\text{♩} = 60$)...vv...) là lối ghi chú về tốc độ theo đơn vị thời gian (phút, giây) cho tác phẩm âm nhạc và được gọi là “*derive tempo*” (tốc độ trôi). Cách ghi chú này thể hiện sự tương đối trong thời gian và chỉ mới xuất hiện trong âm nhạc từ thế kỷ XX, khá phổ biến trong các tác phẩm của các nhạc sĩ phương Tây đương đại như John Cage, Béla Bartók, Alberto Ginastera...

Số chỉ nhịp của một tác phẩm âm nhạc (time signature) là ký hiệu phản chiếu “mạch đập âm nhạc” - chính là sự luân phiên đều đặn giữa phách mạnh và phách yếu. Tuy nhiên, cùng với quan điểm về “sự độc lập” của âm nhạc (không bị

trối buộc bởi mạch đập âm nhạc), trong âm nhạc đương đại thế giới xuất hiện 2 cách tư duy về nhịp độ có bản chất khác nhau:

-Phá vỡ “sự dự đoán về khoảng cách thời gian” trong tác phẩm âm nhạc bằng sự ngẫu nhiên: đại diện tiêu biểu cho trường hợp này là John Cage.

-Phá vỡ tính đều đặn và ổn định của nhịp độ bằng cách thay đổi số chỉ nhịp liên tục, sử dụng các loại nhịp bất đối xứng, nhịp phức, hoặc kết hợp cùng lúc các loại nhịp khác nhau (polyrhythm): đại diện tiêu biểu cho trường hợp này là Stravinsky.

Ngoài ra, một số nhạc sĩ khác như Benjamin Britten còn xây dựng sự tương phản hiệu quả giữa các phần trong tác phẩm âm nhạc dựa trên sự tương phản về bản chất của nhịp độ (tuần hoàn/không tuần hoàn). [140], [190]

❖ Cấu trúc: Cấu trúc âm nhạc là sự sắp xếp các kết cấu âm nhạc nhất định theo qui luật thời gian. Trong âm nhạc đương đại ngày nay, thay vì sử dụng ký hiệu phổ biến như: các dấu nhắc lại, ký hiệu ♩ ♩... để thể hiện cấu trúc âm nhạc, các nhạc sĩ thế giới thường có khuynh hướng dùng ký hiệu chữ viết để thay thế. Không chỉ dùng ký hiệu chữ viết khi muốn giải thích thêm hoặc nhấn mạnh trong một số thời điểm đặc biệt, một vài nhạc sĩ đương đại thế giới còn dùng ký hiệu chữ viết trong toàn bộ một tác phẩm âm nhạc, với dụng ý miêu tả và hướng dẫn chính xác cách thực hành âm nhạc

Ví dụ 1.5: tác phẩm “Pendulum Music” (1968) của Steve Reich.

PENDULUM MUSIC

FOR MICROPHONES, AMPLIFIERS, SPEAKERS AND PERFORMERS

2, 3, 4 or more microphones are suspended from the ceiling by their cables so that they all hang the same distance from the floor and are all free to swing with a pendular motion. Each microphone's cable is plugged into an amplifier which is connected to a speaker. Each microphone hangs a few inches directly above or next to its speaker.

The performance begins with performers taking each mike, pulling it back like a swing, and then in unison releasing all of them together. Performers then carefully turn up each amplifier just to the point where feedback occurs when a mike swings directly over or next to its speaker. Thus, a series of feedback pulses are heard which will either be all in unison or not depending on the gradually changing phase relations of the different mike pendulums.

c. Một số đặc điểm và ký hiệu âm sắc trong âm nhạc đương đại

Nhắc đến âm sắc trong âm nhạc đương đại là nhắc đến nhạc khí, kỹ thuật diễn tấu tạo âm sắc mới và nghệ thuật phối dàn nhạc. Hiệu quả âm thanh là biểu hiện, là mục đích hướng đến của tư duy âm nhạc hiện đại. Hiệu quả âm thanh lại phụ thuộc rất nhiều kỹ thuật diễn tấu dựa trên âm sắc nhạc khí. Có thể nói rằng tư duy sáng tác, hiệu quả âm thanh, kỹ thuật diễn tấu và ký âm chính là “chuỗi sáng tạo” của âm nhạc đương đại. Tuy từng thành phần trong chuỗi sáng tạo có tầm ảnh hưởng không giống nhau, nhưng những yếu tố này đều tác động trực tiếp đến sự thành công của tác phẩm.

Bên cạnh việc thường xuyên sử dụng những âm vực “đặc biệt” của các nhạc khí trong tác phẩm như một phần tất yếu của phối khí, các nhạc sĩ đương đại còn chú trọng đến việc thay đổi cách phát âm của nhạc khí trong dàn nhạc giao hưởng. Đây là sự thay đổi về bản chất của âm thanh, khiến cho âm thanh phát ra không còn âm sắc “truyền thống” nữa, đem đến sự bất ngờ thú vị cho người biểu diễn lẫn người thưởng thức.

Ký hiệu kỹ thuật diễn tấu có thể tạm phân chia thành 2 loại:

❖ Kỹ thuật diễn tấu mới cho các nhạc khí theo truyền thống âm nhạc châu Âu: Các nhạc sĩ đương đại khai thác âm thanh mới của những nhạc khí thuộc biên chế dàn nhạc giao hưởng (thông qua việc thay đổi cách kích âm hoặc thay đổi nguồn phát âm).

Ví dụ 1.6: trong tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng *Star-Child* (1977), phần mở đầu chương III – *Collapse of Time* của George Crumb, cây vĩ của violin kéo phía sau ngựa đàn, cao độ âm thanh được ký hiệu bằng chữ (x) và đi kèm với hướng dẫn chi tiết. Khi kéo vĩ phía sau ngựa đàn, chiều dài của dây rung động bị thu lại, còn rất ngắn, Do đó, tạo ra âm thanh rất cao và gay gắt, gần như tiếng hét.

The image shows a musical score for string players. It features several staves. The first staff is labeled 'All string players (unis.)'. There are two measures of music with the instruction 'whisper: (staccato, infanso)'. Below the notes are the words 'Křek-tu - daj!'. The second measure has a '3' above it. Further right, there are staves for Violin I, Violin II, and Viola. These staves have 'ppppp fragile' written above them and '(sempre sim.)' written to the right. A box highlights a section with the instruction 'rapid arpeggio behind bridge (tip of bow)'. There are also some handwritten-style notes and symbols on the right side of the score.

❖ Kỹ thuật diễn tấu của các nhạc khí “mới”: khái niệm mở rộng về “nhạc khí” với hàm ý là tất cả những vật có thể tạo ra âm thanh đã khiến cho số lượng nhạc khí tăng lên rất nhanh, đồng thời, kỹ thuật diễn tấu cũng biến thiên vô cùng. Đối với một số nhạc sĩ đương đại thế giới, những ký hiệu âm nhạc sẵn có không thể nào đáp ứng được nhu cầu thể hiện những cách tân trong kỹ thuật diễn tấu. Do đó, bên cạnh việc sử dụng ký hiệu âm nhạc, họ thường ghi chú chi tiết cách diễn tấu hoặc giải thích thêm bằng lời văn trong tổng phổ.

Ví dụ 1.7: Tiêu biểu cho trường hợp này chính là “*Poem Symphonique fur 100 metronomes*” (Giao hưởng thơ viết cho 100 máy đánh nhịp - 1962) của György Ligeti. Tổng phổ của tác phẩm này hoàn toàn là ký hiệu chữ viết, bao gồm các hướng dẫn chi tiết về cách thiết lập dao động cho 100 máy đánh nhịp cơ học để chúng có thể hoàn thành vai trò của mình trong “bản nhạc”.

GYÖRGY LIGETI- POEME SYMPHONIQUE 1962

for 100 metronomes - score

"Poeme Symphonique" (for 100 metronomes) requires, as its primary condition for performance, 100 metronomes.

Their acquisition may be accomplished in several ways. For example, they may be borrowed from one or more music instrument firms. (When the pertinent special shops are not to be found on the spot, it is recommended that inquiry be made to that end at so-called music dealers). For the purpose of attaining the desired result (i.e., the permission to borrow), some comments may be useful with regard to the value of the advertising to the firm, gained through its readiness to loan. In this connection one may offer to print the name(s) of the firm(s) on the concert poster, in the programme book or on a placard to be placed on the stage, o

d. Âm nhạc ngẫu nhiên và ký hiệu

Một nhạc sĩ có thể áp dụng sự “ngẫu nhiên” trong toàn bộ tác phẩm hoặc trong từng phần tác phẩm (theo chiều ngang hoặc/và chiều dọc); áp dụng sự “ngẫu nhiên” cho toàn bộ các thành tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc hoặc một/hay vài thành tố cốt lõi. Các yếu tố “không xác định” thường gặp là: cao độ, trường độ, cấu trúc, âm sắc, sắc thái. Do đó, ký âm trong âm nhạc ngẫu nhiên rất phong phú: từ cách ký âm tọa độ đến ký âm bằng đồ thị kiểu sóng âm, bằng chữ viết, bằng hình học... Kể từ sau Paul Hindemith, nhiều nhạc sĩ bắt đầu chủ động sử dụng “sự im lặng tự do” (ký hiệu bằng dấu lặng kết hợp với dấu chấm lưu - mất ngỗng) trong tác phẩm viết cho khí nhạc như là một phương tiện thể hiện tính ngẫu nhiên. Mỗi bè có một kết cấu âm thanh riêng (texture) (bao gồm tất cả các thành tố của âm nhạc) mà khi diễn tấu cùng lúc sẽ tạo nên nhiều “lớp” âm thanh theo chiều ngang, còn sự “va chạm” với nhau theo chiều dọc thì hoàn toàn không dự đoán được.

Ví dụ 1.8: Đơn cử như tác phẩm Giao hưởng số 2 (1966) của nhạc sĩ Ba Lan Witold Lutoslawski (1913-1994): trường độ tự do của các tuyến bè khiến cho hiệu quả âm thanh theo chiều dọc là hoàn toàn bất ngờ.

The image shows a musical score for Witold Lutoslawski's Symphony No. 2, specifically a section with indeterminate durations. The score is written for four parts: Flute (fl.), Bassoon (bass. 1. tom.), and Cello (cel.). The notation is complex, featuring many notes with stems and flags, and various dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*. Above the first staff, there is a circled number '7' with a downward-pointing triangle, and a circled number '9' above the second staff. The text 'P.G. 2'' is written in the upper right corner. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests, indicating the indeterminate durations mentioned in the text.

The image shows a musical score for Oboe (ob.) and C. ing. (c. ing.) in 2/4 time, marked '♩ = ca 90'. The score is divided into two systems. The first system starts with a circled '8' and a triangle pointing to a measure. The second system ends with a circled '9' and a triangle pointing to a measure. The score includes dynamic markings like 'p' and 'poco rit.', and tempo markings like 'poco più vivo', 'rit.', and '(a tempo)'. There are also some handwritten annotations and a 'P.G.' marking.

Tóm lại, tuy ký âm chỉ là các ký hiệu nhằm mục đích “viết lại âm nhạc”, là cái vỏ hình thức, nhưng dù muốn hay không nó cũng thể hiện rất rõ ý tưởng âm nhạc, tư duy nghệ thuật, khuynh hướng sáng tác, cảm xúc cá nhân của tác giả... và sự mong muốn truyền đạt lại những điều đó. Nếu tư duy nghệ thuật không mới thì khó có những nhu cầu thể hiện âm nhạc thông qua những ký hiệu mới.

1.1.2.2 Hình thức - Cấu trúc tác phẩm

Theo nhận định của nhà nghiên cứu Âm nhạc học người Hà Lan Ton de Leeuw trong cuốn sách “*Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*” [190, tr.137], trong âm nhạc chủ điệu kinh điển, sự hình thành cấu trúc - hình thức của tác phẩm mang tính “nhân-quả” rõ nét. Từ những đơn vị nhỏ như sự nối tiếp giữa 2 hợp âm, câu nhạc, cho đến đoạn nhạc, hình thức tác phẩm... đều có mối liên hệ thống nhất chặt chẽ với nhau về logic, giúp cho khán giả có thể hiểu được mục đích âm nhạc ẩn bên trong của tác phẩm. Điều này dẫn đến kết quả là hầu hết tác phẩm âm nhạc trước đây đều có cấu trúc dạng “chuỗi” (chain structure).

Tuy nhiên, âm nhạc đương đại lại có cấu trúc - hình thức phong phú và đa dạng hơn. 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 của tác phẩm âm nhạc đương đại được phân chia chủ yếu dựa trên 2 xu hướng sau:

a. *Cấu trúc mở (open form) hay còn gọi là cấu trúc mang đậm tính “thể sinh” (generative 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. Hay nói cách khác, người nhạc sĩ sẽ sắp xếp các thành tố của âm nhạc một cách tự do, không theo mối quan hệ nguyên nhân-kết quả; không có hòa âm chức năng; tiết tấu “bềnh bồng”; giai điệu không giữ vai trò trung tâm; thay đổi đột ngột về điệu tính, tốc độ, cường độ, sắc thái, âm sắc, đường nét giai điệu... nhưng vẫn thu hút được sự chú ý của người nghe (tiêu biểu như cấu trúc trong các tác phẩm của Claude Debussy hay các tác phẩm âm nhạc ngẫu nhiên).

❖ Một dạng thức khác của cấu trúc “mở” trong âm nhạc chính là sự trình bày âm nhạc theo kiểu “montage” ảnh hưởng từ điện ảnh. Montage là kỹ thuật xử lý vấn đề thời gian và không gian trong phim bằng cách khai thác sự “đứng cạnh nhau/va chạm nhau” của các khung hình làm nảy sinh một ý niệm mới mà không đọng lại cụ thể ở một cảnh nào cả. Theo Sergei Eisenstein (cha đẻ của nghệ thuật montage hiện đại) “...bằng việc kết hợp hai thứ “có khả năng mô tả” mà đạt đến sự tái hiện cái gì đó không thể mô tả được về mặt đồ họa”; “Đây chính là cái chúng ta làm trong điện ảnh: kết hợp các cảnh quay có thể mô tả, đơn nghĩa, trung lập về nội dung – thành những văn cảnh và chuỗi mang tính trí tuệ”⁷. Một tác phẩm âm nhạc có kết cấu kiểu montage thường không đem lại những xúc cảm giống nhau cho người nghe; cảm nhận của khán giả sẽ “biến thiên” theo kinh nghiệm sống, độ liên tưởng cũng như độ “nhạy cảm” của mỗi người. Trong âm

⁷ Trích từ bài viết “Tìm hiểu về Montage Xô Viết qua tác phẩm của đạo diễn Sergei Eisenstein và Dziga Vertov” trên tạp chí <http://24hinh.vn> (truy cập ngày 20.8.2017)

nhạc thế giới, nhạc sĩ sáng tác theo cấu trúc kiểu montage tiêu biểu nhất chính là Stravinsky (theo nhận định của triết gia-nhạc sĩ đương đại nổi tiếng người Đức Theodor Adorno và được tác giả Jonathan Cross ghi lại trong ấn phẩm *The Cambridge companion to Stravinsky*, xuất bản năm 2003, trang 196), ngoài ra còn một số nhạc sĩ hiện đại khác như: Prokofiev, Aleksei S. Zhivotov, Mauricio Kagel, Klaus Huber, Lutoslawski...[111] [26]

b. Sự xóa nhòa ranh giới hình thức trong tác phẩm âm nhạc hiện đại: đơn cử như sự pha trộn hình thức giữa ngôn ngữ âm nhạc chủ điệu và ngôn ngữ âm nhạc phức điệu. Trong âm nhạc đương đại thế giới xuất hiện thêm những hình thức mới, là sự pha trộn, kết hợp của nhiều phong cách âm nhạc khác nhau trong cùng một tác phẩm. Tác phẩm có thể được viết ở hình thức này nhưng thủ pháp phát triển âm nhạc bên trong lại tiêu biểu cho phong cách âm nhạc khác. Đơn cử như trong giao hưởng “*Không chỉ là huyền thoại*”- nhạc sĩ Vĩnh Cát, chương 1 viết ở hình thức sonate nhưng chủ đề 1 và chủ đề 2 được nhắc lại nhiều lần và mỗi lần nhắc lại đều có sự biến đổi mạnh mẽ dẫn đến tổng thể cả chương chính là sự kết hợp giữa hình thức Sonate với hình thức biến tấu. Nhạc sĩ Ca Lê Thuần từng nhiều lần đề cập trong bài giảng môn *Kỹ thuật sáng tác trong âm nhạc thế kỷ XX* trường hợp sau: “*Sonate là hình thức đỉnh cao của âm nhạc chủ điệu. Fugue là hình thức đỉnh cao của âm nhạc phức điệu. Sonate hiện đại là sự kết hợp giữa chủ điệu và phức điệu, thể hiện qua 2 chủ đề xuất hiện cùng lúc, chồng lên nhau, sau đó phát triển chuyển chỗ theo kiểu mô tiến của phức điệu*”. Nếu như Debussy lựa chọn “cấu trúc mở” khi sáng tác và được cả thế giới ngưỡng mộ thì nhiều nhạc sĩ khác lại lựa chọn ý tưởng “xóa nhòa khoảng cách giữa âm nhạc chủ điệu và âm nhạc phức điệu” làm nền tảng để xây dựng cấu trúc cho tác phẩm của mình, trong đó có các nhạc sĩ Việt Nam.

1.1.2.3 Xây dựng chủ đề

Theo NGUYỄN.TS Đào Trọng Minh, chủ đề âm nhạc “là sự tổ chức các phương tiện biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc như: tập hợp về cao độ, trường độ, âm hình tiết tấu, bố cục hòa âm, sắc thái biểu hiện...chứa đựng những đặc điểm về phong cách của tác giả và biểu hiện những nét chủ yếu của hình tượng âm nhạc” [49, tập 1, trang 38-41] Đối với 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*: đây là cách làm khá kinh điển trong âm nhạc phương Tây. Trong hệ thống cao độ bình quân, nhạc sĩ có thể xây dựng chủ đề âm nhạc theo điệu tính xác định (thường gặp trong âm nhạc thời Cổ điển và Lãng Mạn), 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 một tác phẩm.

Ví dụ 1.9: Chủ đề âm nhạc phi điệu tính trong Giao hưởng số 3 của nhà soạn nhạc Lutoslawski.

SYMPHONY No.3

Witold Lutoslawski
(1983)

Vivo ($d = ca 108$)
ca. 4"
(stesso movimento)

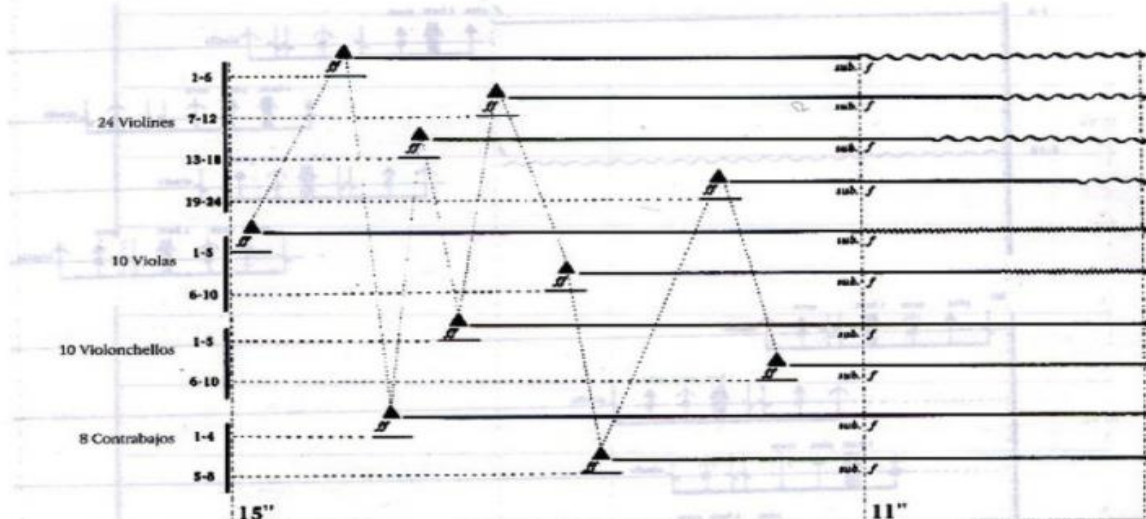
fl. picc.
1.
fl. 2.
ob. 1.
ob. 2.
ob. 3.

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

Ví dụ 1.10: Xây dựng chủ đề âm nhạc dựa trên âm sắc trong “Điếu ca tưởng nhớ các nạn nhân Hiroshima” của nhà soạn nhạc Ba Lan Penderecki.

KRZYSZTOF PENDERECKI (1933)

Treno (lamentación fúnebre) por las víctimas de Hiroshima (1960)



1.1.2.4 Hòa âm

Hiểu một cách khái quát nhất, hòa âm chính là sự kết hợp âm thanh theo chiều dọc tại một thời điểm nhất định tạo nên chồng âm và/hoặc nguyên tắc nối tiếp các chồng âm với nhau. Chính sự phát triển và mở rộng mạnh mẽ trong các khái niệm về hòa âm ở thế kỷ XX đã khiến cho hòa âm dần từ bỏ vai trò phân chia cấu trúc của tác phẩm mà dần tiến đến giữ vai trò chủ đạo trong việc quyết định cấu trúc của giai điệu (tiêu biểu trong các tác phẩm của Schoenberg).

a. Hoà âm dựa trên cao độ (hệ thống cao độ bình quân):

❖ Bên cạnh sự kế thừa hòa âm cổ điển phương Tây (chồng âm cấu tạo theo quãng 3) là sự xuất hiện các loại chồng âm cấu tạo quãng 4Đ (chord by fourth), chồng âm cấu tạo quãng 5Đ (chord by fifth) lấy cảm hứng từ âm nhạc dân gian phương Đông - tiêu biểu như các tác phẩm của nhạc sĩ Scriabin, Schoenberg, Messiaen, Bartok, Miaskovsky, Prokofiev... và chồng âm cấu tạo theo quãng 2 (cluster chord) thường gặp trong các tác phẩm âm nhạc của Isaac Albéniz, Lutoslawski, Richard Strauss, Charles Ives, Henry Cowell ...

❖ Ngoài ra, âm nhạc đương đại thế giới 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 (Etagé d’harmonie)

Nhà soạn nhạc Hindemith đã giới thiệu và chứng minh phát hiện mới của mình trong tác phẩm “*The Craft of Musical Composition: Theoretical Part*” đó là “nốt gốc của quãng - Interval root” (hay còn được dịch là “nốt cơ bản”). Khái niệm chủ âm (tonic) dần bị mất đi, tiến đến việc sử dụng chất liệu cơ bản để sáng tác chính là quãng, từ đó hình thành những chồng âm có 6,7,11,13 nốt. Đây là những chồng âm phức (polychord) và tiến trình nối tiếp những chồng âm này với nhau làm phát sinh ra nhiều tuyến hòa âm, hay còn gọi là đa hòa âm (polyharmony). Bằng cách sử dụng tự do nhiều quãng nghịch kết hợp với các biến âm, các nhạc sĩ đã khiến cho chức năng S và D càng ngày càng tiến lại gần nhau: và đều là những chồng âm không ổn định. Điều này được thể hiện rõ trong quan điểm sáng tác của nhạc sĩ Hindemith: công năng trong hòa âm thế kỷ XX không còn quan trọng, nó được thể hiện một cách ẩn giấu và tương đối [164]. Điều này tác động đến tiến trình nối tiếp các chồng âm: không chỉ nối tiếp theo các quy luật hòa âm kinh điển, mà còn xuất hiện các tiến trình hòa âm mới, đặc

trung cho phong cách hoặc nguyên lý hòa âm riêng của từng tác giả (tiêu biểu như hòa âm đối trực của Bartok)

❖ Và ngược lại, không thể không nhắc đến 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. Đây là kết quả của triết lý nghệ thuật mới, tìm kiếm cái đẹp ở mức độ nguyên thủy hay nhìn theo góc độ khác là “giải phóng” âm thanh âm nhạc khỏi những luật lệ do con người đặt ra, như John Case đã từng quan niệm (1954): “*Hòa âm, cái gọi là, mối quan hệ bắt buộc theo chiều dọc trừu tượng, làm mờ đi bản chất tự nhiên của từng âm thanh gắn vào nó. Nó là nhân tạo và không thực tế*”⁸ [195, tr. 280-304].

❖ Thế kỷ XX cũng là quãng thời gian “bùng nổ” về giọng điệu (tonality) trong các tác phẩm âm nhạc: khái niệm “trưởng-thứ” của điệu tính bị xóa nhòa, sự “hồi sinh” của các điệu thức Trung cổ, thang 5 âm phương Đông, những quãng đặc thù trong điệu thức của âm nhạc dân gian châu Âu... Bên cạnh đó, một số nhà soạn nhạc xây dựng cho mình một hệ thống điệu thức riêng (như: điệu thức toàn cung của Debussy, điệu thức cùng tên dựa trên nốt III của Prokofiev, 7 định thức của Messiaen...) và tiến dần đến việc sáng tác theo hệ thống 12 bán cung (dodecaphony) hoặc phi điệu tính (atonal) hoặc đa điệu tính (polytonal).

b. Hòa âm dựa trên âm sắc: Khi tác giả lựa chọn vi cung (microtone) làm chất liệu nền tảng trong sáng tác chính thì khái niệm hòa âm không còn hiện hữu mà thay vào đó là vai trò biểu hiện của khối âm sắc, tiêu biểu như trong các tác phẩm thuộc trường phái Duy thanh (Sonoristic) của nhạc sĩ Ba Lan Penderecki.

1.1.2.5 Phối dàn nhạc

Cùng với giai điệu, phối khí là lĩnh vực thể hiện sự biến đổi mạnh mẽ nhất trong quá trình phát triển của âm nhạc. Mỗi thời kỳ âm nhạc, mỗi phong cách âm

⁸ "Harmony, so-called, is a forced abstract vertical relation which blots out the spontaneous transmitting nature of each of the sounds forced into it. It is artificial and unrealistic. (1954)"

nhạc đều tìm được âm sắc riêng của mình. Đây là điều tất yếu, diễn ra hết sức tự nhiên và thường chịu ảnh hưởng bởi các khuynh hướng thẩm mỹ và thành tựu khoa học kỹ thuật đương thời.

a. Nhạc khí và biên chế dàn nhạc

Trong suốt chiều dài lịch sử nhân loại, khái niệm về nhạc khí cũng có nhiều thay đổi, phụ thuộc vào các quan điểm triết học và mỹ học của từng thời kỳ nhất định. Tuy nhiên, tựu trung lại, trước thế kỷ XX, “nhạc khí” thường được hiểu là các loại công cụ do con người chế tạo ra với mục đích xác định: đó là tạo nên âm thanh âm nhạc. Do đó, mỗi nhạc khí trong dàn nhạc giao hưởng phương Tây có quá trình hình thành và phát triển từ rất lâu đời và được phân chia thành 4 bộ chính, là bộ Gõ (dựa trên cách kích âm), bộ Đồng, bộ Gõ (dựa trên chất liệu cấu tạo nhạc khí) và bộ Dây (dựa trên nguồn phát âm). Đi xa hơn, các nhạc sĩ phương Tây còn tính toán sự cân bằng âm lượng giữa các nhạc khí trong dàn nhạc dựa trên âm học (acoustic), từ đó dần hoàn thiện và hình thành biên chế chính thức cho dàn nhạc giao hưởng (dàn nhạc biên chế 2 quản, 3 quản...). Tuy nhiên, cách phân loại nhạc khí này không dựa trên các tiêu chí nhất quán và thể hiện nhiều bất cập.

Từ cuối thế kỷ XIX, đi cùng với sự phát triển của ngành chế tạo nhạc khí và những ứng dụng khoa học trong âm nhạc, khái niệm về nhạc khí đã có sự thay đổi nhất định. Ngày nay, từ điển âm nhạc Havard [89, tr.316] cho rằng nhạc khí là “*bất kỳ phương tiện nào tạo ra âm thanh mà người chế tạo ra (phương tiện) xem (âm thanh đó) như là âm nhạc*”⁹. Đây là quan điểm khá “cấp tiến”, giữ vai trò nền tảng trong sự thay đổi tư duy sáng tác của các nhạc sĩ đương đại, đồng thời lý giải được sự có mặt của một số nhạc khí có âm sắc “lạ” trong biên chế dàn nhạc giao hưởng đương đại thế giới và Việt Nam; qua đó thể hiện sự dịch chuyển một cách

⁹ “*Any means of producing sounds that are consider to be music by persons producing them.*”

có ý thức - từ quan điểm “tô đậm” nội dung âm nhạc bằng âm sắc biến đổi thành tư duy âm nhạc bằng yếu tố âm sắc.

Từ năm 1913, với việc công bố cuốn sách “*Real-Lexicon der Musikinstrumente*”, hai nhà khoa học và nghiên cứu Âm nhạc Dân tộc học là Curt Sachs (Đức, 1881- 1959) và Erich Von Hornbostel (Đức, 1877 – 1935) đã cùng hoàn thiện và phổ biến lý thuyết mới trong phân loại nhạc khí: đó là phân loại theo tính chất của chất liệu phát ra âm thanh. Nhờ phương pháp khoa học này mà ngày nay người ta có thể phân loại tất cả các nhạc khí của nền âm nhạc ngoài châu Âu. Cách phân loại này dựa trên 2 tiêu chí, bao gồm:

-Căn cứ vào nguồn phát âm, có thể chia nhạc khí thành 5 họ: họ dây, họ hơi, họ màng rung, họ tự thân vang và họ điện tử.

-Căn cứ vào cách kích âm, có thể chia các nhạc khí trong một họ thành các chi, ví dụ các nhạc khí họ dây, chi gảy, chi kéo, chi gõ...

Lý thuyết mới về phân loại nhạc khí thể hiện sự nhất quán trong phân loại nhạc khí, sự ảnh hưởng của chuyên ngành Nhạc khí học và Âm nhạc dân tộc học vào nền âm nhạc kinh viện phương Tây, đồng thời sự mở rộng trong quan niệm về “nhạc khí” (là tất cả công cụ có khả năng tạo ra âm thanh) đã “cởi trói” về tư duy cho các nhạc sĩ đương đại trong lĩnh vực phối dàn nhạc.

So với thời kỳ trước, thay đổi quan trọng nhất trong biên chế dàn nhạc giao hưởng đương đại chính là “biên chế mở”, được tác giả chủ động lựa chọn nhạc khí tùy theo từng tác phẩm, miễn sao đáp ứng được yêu cầu nghệ thuật. Bên cạnh đó, còn có sự xuất hiện của nhạc khí điện tử và nhạc khí dân tộc giữ vai trò bình đẳng với các nhạc khí phương Tây khác trong dàn nhạc giao hưởng và cũng là một cá thể độc lập nằm trong biên chế dàn nhạc. Đặc biệt hơn, người ta bắt đầu có sự kết hợp giữa tiếng động với âm nhạc. Đồng thời xuất hiện quan điểm nghệ thuật mới xem âm thanh trong đời sống (tiếng động) và sự im lặng đều có giá trị ngang nhau, và đều là “nhân tố” của âm nhạc.

b. Những quan điểm mới về phối dàn nhạc

Nếu phối khí ở thời Cổ Điển thường quan tâm đến việc “minh họa” nội dung âm nhạc một cách tinh tế và rõ ràng thì sang đến thời Lãng Mạn, mục tiêu đem đến những xúc cảm mới lạ cho người nghe đã dẫn nghệ thuật phối khí đến rất nhiều thay đổi như: thêm âm sắc một số nhạc khí mới như Piccolo, English Horn, Clarinet basse, Bassoon basse, Saxophone, Celeste... Tiêu chí “rõ ràng, tinh tế” của nghệ thuật phối khí Cổ Điển đã được những nhạc sĩ Lãng Mạn thay thế bằng sự “pha trộn mờ ảo” của âm sắc hoặc đôi khi thêm vào những âm thanh mới lạ nhờ khai thác kỹ thuật diễn tấu hoặc mở rộng âm vực của các nhạc khí quen thuộc.

Từ cuối thế kỷ XIX, trong ấn phẩm *Principles of Orchestration*, nhạc sĩ Nga Rimsky Korsakov [145] đã đề cập đến việc nghiên cứu sự cộng hưởng âm thanh, phối hợp nhạc khí, tạo chông âm nghe êm tai (good-sounding chord of certain tone-quality)... và lấy nhiều ví dụ minh họa từ chính các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng của mình. Đây là những tiền đề đầu tiên, vượt qua những ranh giới về tư duy tồn tại đã lâu trong lĩnh vực khối khí của âm nhạc phương Tây (phối khí nhằm tô đậm hiệu quả hòa âm). Đến thế kỷ XX, cùng với sự phát triển của vật lý âm thanh, phối khí không còn là một khái niệm nghệ thuật đầy cảm tính nữa mà trở thành một môn khoa học thực tiễn chú trọng vào hiệu quả âm thanh. Âm sắc không còn đơn thuần là một thành tố âm nhạc độc lập và phối khí không còn đơn thuần là nghệ thuật kết hợp các nhạc khí với nhau nữa. Kể từ giai đoạn này, ý tưởng về sự hợp nhất giữa yếu tố âm sắc và hòa âm trong tác phẩm âm nhạc ngày càng được các nhạc sĩ thế giới hướng đến, nghiên cứu và thử nghiệm. Hơn nữa, các nhạc sĩ đương đại thế giới bắt đầu nhìn nhận âm sắc như một trong những giá trị nội tại chính yếu của âm nhạc, vận dụng âm sắc như một kỹ thuật sáng tác chủ chốt thay thế cho yếu tố cao độ trong âm nhạc, thực hành triển khai ý tưởng âm nhạc dựa trên âm sắc và màu âm. Điều này lý giải

được phần nào nguyên nhân các tác phẩm đương đại viết cho dàn nhạc giao hưởng rất khó “cảm nhận” khi tiếp xúc lần đầu tiên cũng như sự hạn chế trong khả năng chuyển soạn lại tác phẩm và dẫn đến vai trò chủ đạo của âm sắc trong việc nhìn nhận và đánh giá tác phẩm âm nhạc, đồng thời cũng mở ra một hướng tư duy mới đầy triển vọng cho các nhạc sĩ: đó là xem âm sắc như là một chất liệu sáng tác chính.

Những tiến bộ của khoa học khiến cho “phổ âm thanh” (sound spectra) ngày càng phổ biến, khái niệm “âm sắc” (timbre) vốn dùng cho đơn âm, có cách hiểu khá mơ hồ trước kia dần được phân tích lý giải, hiện thực hóa và chuyển dần sang khái niệm “màu âm” (sound colour). Thêm vào đó, với sự thay đổi trong khái niệm về nhạc khí và phân loại nhạc khí, khiến cho các nhạc sĩ được “cởi trói” về tư duy, mạnh dạn kết hợp những nguồn phát âm thanh khác nhau (từ nguồn acoustic đến nguồn electronic) để tạo nên một tổng thể âm nhạc hoàn chỉnh. Cũng nhờ sự thay đổi tận gốc rễ này mà trong âm nhạc phương Tây bắt đầu xuất hiện những trào lưu mới mang tính đột phá về nội dung cũng như cách thể hiện như spectral music, sonoristic music, electroacoustic music, electric music, noise music...

❖ Có thể nói rằng trong giao hưởng đương đại thế giới, đã tồn tại sự dịch chuyển một cách có ý thức, từ khái niệm “phối khí” (là sự phân bổ âm sắc giữa các bộ trong dàn nhạc giao hưởng dựa trên hòa âm, vốn phổ biến trong âm nhạc các thời kỳ trước) chuyển sang khái niệm chọn lọc âm sắc, xem âm sắc như một phương tiện biểu hiện độc lập và độc đáo để thể hiện tính “đương đại” của tác phẩm âm nhạc một cách hiệu quả.

c. *Âm sắc và Phức điệu*: Tác giả Ellis B. Kohs đã viết về Phức điệu trong tác phẩm “Musical Form” như sau: “*Phức điệu là một loại ngôn ngữ âm nhạc mà trong đó có 2 hay 3 tuyến giai điệu tương đối độc lập được trình bày đồng thời với nhau*” [144, tr.89]. Sở dĩ các tuyến giai điệu được gọi là “*tương đối độc lập*”

vì trong tiến trình phát triển âm nhạc của tác phẩm, sẽ có bè được tác giả chú trọng hơn các bè kia, ở đó tập trung nội dung hình tượng âm nhạc chính của tác phẩm, tạo thành một giai điệu hoàn chỉnh-hay nói cách khác, bè này chứa đựng chủ đề âm nhạc của tác phẩm. Chủ đề có thể xuất hiện lúc ở bè này, lúc ở bè khác hoặc có khi xuất hiện cùng lúc ở nhiều bè khác nhau, tạo hiệu quả như 1 dòng chảy liên tục về giai điệu và biến đổi không ngừng. Đa số tài liệu giảng dạy môn Phức điệu tại Việt Nam hiện nay giới thiệu và sắp xếp các hình thức biểu hiện của ngôn ngữ Phức điệu dựa trên kỹ thuật sáng tác, tuy nhiên, về bản chất, ngôn ngữ phức điệu có thể phân chia làm 2 loại [144]:

- Phức điệu mô phỏng: khi chỉ có 1 ý tưởng âm nhạc chính làm chủ đạo, các bè còn lại chỉ lặp lại bè chính theo nhiều cách khác nhau gọi là mô phỏng. Sự mô phỏng này vô cùng phong phú: có thể mô phỏng nguyên dạng, mô phỏng có thay đổi về cao độ, tiết tấu, thời điểm xuất phát giữa các bè..., mô phỏng 1 lần, mô phỏng nhiều lần...

- Phức điệu tương phản: khi có từ 2 ý tưởng âm nhạc trở lên được thể hiện ở các bè khác nhau và xuất hiện trong cùng một thời điểm nhất định. Đây là nền tảng của phức điệu chuyên nghiệp vì cùng lúc nó tạo ra những chủ đề âm nhạc khác nhau, dẫn đến nhiều “gợi ý” cho người sáng tác trong quá trình phát triển âm nhạc.

Đây cũng là điểm then chốt dẫn đến sự tương đồng trong tư duy phát triển âm nhạc giữa phức điệu và phối khí của âm nhạc đương đại. Phối khí trong âm nhạc đương đại là sự kết hợp âm sắc không mang tính tùy tiện mà thường đi theo nguyên tắc “đối trọng” về màu âm trong cùng một tác phẩm nghĩa là xuất hiện nhiều “tuyến âm sắc hoặc lớp âm sắc” trong tác phẩm để thể hiện ý tưởng âm nhạc của tác giả (được một số nhà nghiên cứu âm nhạc gọi là sự “đối vị về âm sắc” - coloristic counterpoint) hoặc phân chia âm sắc có chủ đích trong một khối hòa âm tương đối đồng nhất (mass harmonic). Khi đó, âm sắc nhạc khí sẽ trở

thành 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.

❖ Kỹ thuật “đổi vị về âm sắc” (timbre counterpoint) đã được rất nhiều nhạc sĩ đương đại thế giới áp dụng thành công vào tác phẩm. Không những vậy, âm sắc còn trở thành chất liệu sáng tác chính trong một số trào lưu âm nhạc, dần thay thế giai điệu hay hòa âm, trở thành cột trụ chính của tác phẩm âm nhạc. Dưới góc nhìn khoa học, các nhạc sĩ đương đại thế giới có khuynh hướng xem âm sắc nhạc khí như là 1 nhân tố của hòa âm (vì hòa âm dựa trên sự sắp xếp có chọn lọc các cao độ trong cùng một thời điểm nhất định để tác động vào “cảm giác” của người nghe, mà âm sắc lại là yếu tố ảnh hưởng trực tiếp đến cảm xúc của con người một cách mạnh mẽ). Hay nói cách khác, “chất lượng hòa âm” của các cấu trúc cao độ phức tạp thì phụ thuộc rất nhiều vào bộ âm sắc thể hiện. Sự “tái hiện” - một trong những nguyên tắc chính của sáng tác âm nhạc - đã được dịch chuyển từ tái hiện bằng cao độ (trước đây) chuyển dần sang tái hiện bằng âm sắc (mà tiêu biểu là nhạc sĩ Ravel với nhạc phẩm Bolero nổi tiếng). Sự kết hợp âm sắc cũng thể hiện nội dung âm nhạc và chủ đề âm nhạc. Thậm chí, âm sắc còn giúp người nghe phân định được cấu trúc tác phẩm. Đi cùng với sự tiến bộ về tư duy nhận thức, cách thực hành phối khí với nhiều “ràng buộc” gắn liền với tính năng nhạc cụ đã chuyển dần sang phối dàn nhạc đồng thời khái niệm “màu âm” (sound colour) ra đời, mang ý nghĩa khoa học và cụ thể hơn.

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 [39], “tiếp” là “*thêm vào, nhận được*” (trang 1815) và “biến” nghĩa là “*thay đổi thành cái khác*” (trang 140); vậy “tiếp biến” là từ ghép có thể được hiểu như là “*tiếp thu và biến đổi*”. Hiện tượng giao lưu văn hóa mà cụ thể là sự tiếp thu và biến đổi của các nền văn hóa là điều thường xuyên xảy ra. Tuy nhiên, chính cách “chủ động lựa chọn” khi tiếp thu và

biến đổi sẽ thể hiện bản sắc văn hóa cũng như khả năng sáng tạo của mỗi nền văn hóa. Đồng thời, cách thể hiện tiếp biến cũng nói lên bản lĩnh văn hóa, hay nói cách khác, bản thân sự biến đổi, theo cách nào đó cũng thể hiện bản sắc của chủ thể văn hóa¹⁰.

Trên bình diện thế giới, thuật ngữ “*Tiếp biến*” (Intertextuality) được nữ tác giả Julia Kristeva¹¹ tạo nên từ thuật ngữ Latin *intertexto* và ra mắt công chúng lần đầu tiên vào cuối thập niên 60 của thế kỷ XX, trong các bài viết học thuật nghiên cứu văn chương của "Word, Dialogue and Novel" (1966) và "The Bounded Text" (1966-1967). 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... [100], [102], [155], [156], [157], [158], [166]. Từ sau thời điểm này, thuật ngữ “tiếp biến” bắt đầu phổ biến và được dùng trong nhiều lĩnh vực nghệ thuật khác của xã hội như: thơ ca, âm nhạc, hội họa, điêu khắc, kiến trúc...

Âm nhạc là một phần của văn hóa, chịu chi phối bởi những qui luật văn hóa xã hội và ngôn ngữ âm nhạc đương đại chính là kết quả của quá trình kế thừa hoặc tiếp thu, biến đổi hoặc sáng tạo những giá trị âm nhạc phong phú và đa dạng. Chính vì sự phong phú và đa dạng đó mà cho đến ngày hôm nay, các nhà

¹⁰ Xin được nói thêm, hiện nay đang có sự nhầm lẫn giữa 2 thuật ngữ “kế thừa-sáng tạo” và “tiếp biến”. Tuy nhiên, về mặt khái niệm, 2 thuật ngữ trên không hoàn toàn giống nhau về ý nghĩa.

-Kế thừa-sáng tạo (inheritance-creation) mang tính bị động & có giới hạn địa lý (khu vực, vùng miền)

-Tiếp biến (intertextuality): mang tính tích cực, chủ động lựa chọn và tiếp thu những yếu tố trong và ngoài nước. Đồng thời lý thuyết “Tiếp biến” thể hiện được tính hệ thống, qua đó phản chiếu năng lực “sáng tạo” của chủ thể.

¹¹ Là nữ triết gia & nhà phê bình văn chương đương đại người Pháp gốc Bungaria sinh năm 1941

ngiên cứu âm nhạc thế giới vẫn chưa tìm được sự thống nhất khi định nghĩa thế nào là “ngôn ngữ âm nhạc đương đại”. Chúng ta chỉ có thể hiểu được tính chất đương đại trong âm nhạc chính là sự tổng hòa của các yếu tố chưa bao giờ xuất hiện trong nền âm nhạc trước đó như: các ký hiệu âm nhạc mới, quan điểm mới về âm thanh âm nhạc, tư duy mới về hòa âm, phối khí, cấu trúc-hình thức, kỹ thuật sáng tác mới, quan điểm thẩm mỹ mới... của giai đoạn âm nhạc từ đầu thế kỷ XX.

1.1.3.2 Lý thuyết về Tiếp biến âm nhạc:

Trong những thập niên gần đây, cùng với sự lan rộng của khái niệm “Toàn cầu hóa” (Globalisation) là sự phổ biến của thuật ngữ “Tiếp biến” (Intertextuality) trên các diễn đàn nghiên cứu quốc tế. Chính sự gia tăng đột ngột các hoạt động trao đổi kiến thức, thương mại, văn hóa trên khắp thế giới dưới sự dẫn dắt của các thành tựu về công nghệ (nhất là trong lĩnh vực công nghệ thông tin - truyền thông) đã tạo nên một hiện tượng mới trong đời sống tinh thần của xã hội, cần được nghiên cứu và xem xét từ nhiều góc độ thích hợp. “Toàn cầu hóa” là một hiện tượng có ý nghĩa cách mạng trong tiến trình phát triển của lịch sử nhân loại. Quá trình “Toàn cầu hóa” làm lu mờ các đường biên giới quốc gia, thu hẹp các khoảng cách về kinh tế, chính trị, xã hội và văn hóa của các dân tộc, dẫn tới những biến đổi mạnh mẽ trong cấu trúc chính trị quốc tế, đi kèm với những thay đổi về đời sống văn hóa-xã hội của người dân trên khắp toàn cầu. Tuy nhiên, đây không phải là một hiện tượng đơn nhất, bất biến mà là một quá trình phức tạp, đa phương diện, đa chiều hướng và luôn vận động, biến đổi.

Khái niệm “*giao lưu và tiếp biến văn hoá*” chính là sự gặp gỡ, thâm nhập và học hỏi lẫn nhau giữa các nền văn hóa trong thời đại “toàn cầu hóa”. “*Tiếp biến*” mang nghĩa tích cực, là sự chủ động tiếp thu các nhân tố mới trong và ngoài nước và chủ động lựa chọn nội dung tiếp nhận. Đồng thời, đây cũng là sự khác nhau cơ bản giữa 2 khái niệm “*tiếp biến*” và “*kế thừa-tiếp thu*” (mang tính bị

động và có giới hạn về không gian). Tiếp biến văn hóa xảy ra trong mọi thời đại, tuy nhiên trong giai đoạn này, càng xảy ra nhanh và phức tạp hơn, thể hiện qua mọi phương diện của văn hóa xã hội. Trong một số bài báo như: *“Tiếp biến và hội nhập văn hóa ở Việt Nam hiện nay”* [37]; *“Giao lưu âm nhạc giữa Việt Nam và phương Tây - một phương trình tiếp biến”* [56]; *“Giao lưu, tiếp biến văn hóa và bảo tồn bản sắc văn hóa Việt Nam trong toàn cầu hóa”* [8] hoặc ấn phẩm nói về văn hóa Việt Nam và quá trình tiếp biến văn hóa tại Việt Nam như sách *“Cơ sở văn hóa Việt Nam”* do GS. Trần Quốc Vượng chủ biên [86], tác giả đã nhận định: trong quá trình tiếp biến văn hóa, *“các nền văn hoá bổ sung, tiếp nhận và làm giàu cho nhau, dẫn đến sự biến đổi, phát triển và tiến bộ văn hoá. Quá trình giao lưu văn hóa chỉ là điều kiện cần, phải có thêm quá trình tiếp biến văn hóa là điều kiện đủ để làm phong phú thêm, tô đậm thêm nền văn hóa bản địa, chấp cánh cho văn hóa bản địa lên tầm phát triển chung của văn hóa thế giới”* [86]. Tiếp biến văn hóa giúp cho nhiều lợi ích tiềm năng do giao lưu văn hóa đem lại được biến chuyển thành những lợi ích thực tế và là một hiện tượng tiếp nhận có chọn lọc một số yếu tố văn hóa ngoại lai đồng thời biến đổi chúng cho phù hợp với điều kiện sử dụng bản địa, trở thành một bộ phận của nền văn hóa bản địa, góp phần làm giàu cho nền văn hóa này. Vì vậy, người bản địa sử dụng những yếu tố văn hóa bản địa ngoại sinh cũng thuần thực, tinh tế như các yếu tố văn hóa nội sinh, có thể phối kết hòa quyện chúng với nhau một cách tự nhiên. Ông cũng khẳng định, *“để thực hiện vai trò này, đòi hỏi mỗi nền văn hoá phải biết dựa trên cái nội sinh để chọn lọc tiếp nhận cái ngoại sinh, từng bước bản địa hoá nó để làm giàu và phát triển văn hoá dân tộc. Trong tiếp nhận các yếu tố văn hoá ngoại sinh, hệ giá trị xã hội và tâm thức dân tộc có vai trò rất quan trọng. Nó là "màng lọc" để tiếp nhận những yếu tố văn hoá của các dân tộc khác, giúp cho văn hoá dân tộc phát triển nhưng vẫn giữ được sắc thái riêng của mình”* [86].

Nghệ thuật nói chung và đặc biệt là văn chương - âm nhạc cũng không là ngoại lệ. Chính sự giao lưu và tiếp biến văn hóa đã tích cực đóng góp nên những thành tựu trong 2 lĩnh vực nói trên. Về mặt tư tưởng, triết gia Pháp Roland Barthes từng nói: "*Văn bản là một mạng lưới của các trích dẫn có nguồn gốc từ hàng ngàn nguồn văn hoá*"¹², ông cũng là người đã khẳng định trong bài viết học thuật "Musica Practica" (thuộc tuyển tập "Image Music Text"-1977), tồn tại ít nhất 2 "hình thái" âm nhạc cùng lúc: *âm nhạc người chơi và âm nhạc người nghe*. Hai hình thái âm nhạc này hoàn toàn khác nhau, mỗi hình thái có lịch sử riêng, xã hội riêng, thẩm mỹ riêng và xúc cảm riêng. Quan điểm này trước đây đã được nêu ra trong một số bài viết chuyên sâu về âm nhạc dưới góc nhìn mỹ học và tâm lý học, nhưng cho đến sau chiến tranh thế giới thứ II mới trở nên phổ biến và được các nhà nghiên cứu đương đại thừa nhận như một trong những cách tiếp cận mới về âm nhạc. Quan điểm của Roland Barthes đã giúp lý giải được "độ chênh" trong quá trình cảm thụ một tác phẩm âm nhạc giữa người sáng tác và khán giả. Mặt khác, như triết gia Nga Mikhail Bakhtin (1895-1975) đã viết "*Tôi sống trong thế giới của những người khác*"¹³, dù muốn hay không, chúng ta cũng chịu ảnh hưởng và giao thoa nhất định với môi trường chung quanh, đặc biệt trong quá trình sáng tác nghệ thuật. Chính vì vậy, âm nhạc muốn tồn tại trong lòng khán giả thì những thanh âm vang lên phải chứa đựng chút gì "quen thuộc" với khán giả, hay nói cách khác, tác phẩm phải có độ "tương thích" ít nhiều với vốn văn hóa sẵn có của người tiếp nhận. Triết lý nghệ thuật của 2 triết gia này chính là những tiền đề đầu tiên góp phần hình thành khái niệm về tiếp biến âm nhạc sau này. Ở tầm khái quát, tiếp biến âm nhạc chính là "cầu nối" giữa phương tiện biểu hiện âm nhạc phương Tây (dàn nhạc giao hưởng) với văn hóa bản địa Việt Nam; Ở

¹² "The text is a web of quotations which originate from thousands of cultural sources"

¹³ "I live in a world of others' words", trích từ cuốn "Những ghi chép" (Notes made in 1970-1971)

tầm vi mô, tiếp biến âm nhạc chính là cầu nối giữa nội dung âm nhạc với khán giả, dùng nền tảng văn hóa trong mỗi cá nhân để lý giải mức độ tiếp thu tác phẩm khác nhau (“hình thái âm nhạc người nghe”). Cũng từ đây, lý thuyết và các phương pháp tiếp cận những vấn đề văn hóa xã hội dựa trên góc nhìn tiếp biến xuất hiện ngày càng nhiều và hoàn thiện dần.

Giáo sư Robert Hatten (Mỹ, khoa Lý thuyết âm nhạc, Đại học University of Texas at Austin) xác định: tiếp biến là khái niệm bắt nguồn từ những nghiên cứu văn chương và ngôn ngữ học nhưng hoàn toàn có thể áp dụng trong âm nhạc. Nếu coi một tác phẩm âm nhạc như một “văn bản”, chúng ta có thể tìm thấy những mối liên hệ âm nhạc gắn kết/tác động với nhau tương tự như hiện tượng tiếp biến trong văn học. Khái niệm tiếp biến được áp dụng bình đẳng giữa người viết và người đọc, trường hợp âm nhạc sẽ là nhạc sĩ và thính giả. Theo ông, một tác phẩm âm nhạc không cần phải trích dẫn cụ thể một tác phẩm khác nhằm mục đích “nói hộ nỗi lòng” của tác giả [99], [100], [195].

Giáo sư Robert Hatten cũng lập luận thêm rằng tiếp biến âm nhạc có thể mở thành 2 hướng tiếp cận, đi từ khái quát đến chi tiết như sau:

- *Phong cách - Stylistic*: là tất cả các khả năng sáng tác phát sinh khi nhà soạn nhạc tham khảo các quy ước của một phong cách âm nhạc hoặc một truyền thống âm nhạc trước đó mà không gọi đến bất kỳ tác phẩm cụ thể nào. Ví dụ như phong cách thanh nhạc phức điệu của thời Renaissance được tiếp biến để trở thành phong cách *stile antico* của thời Baroque.
- *Chiến lược - Strategic*: là tất cả các nguyên tắc diễn đạt âm nhạc phát sinh khi nhà soạn nhạc tham khảo một hoặc nhiều tác phẩm cụ thể trước đó. Ví dụ như trường hợp bản Requiem của Mozart và bản Misa Solemnis của Beethoven.

Đi sâu hơn, giáo sư Mieczysław Tomaszewski (1921-2019, nhà nghiên cứu Âm nhạc và Mỹ học, lý thuyết gia âm nhạc người Ba Lan, Academy of Music in Krakow) đã xây dựng nên phương pháp “tích phân diễn giải” (integral

interpretation) áp dụng trong nghiên cứu âm nhạc kinh viện phương Tây. Ông cũng 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*) [99],[100],[102], [125], [154], [155], [157], [195] 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 khác¹⁴.
- *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 những 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

¹⁴ Trong luận án này, chúng tôi xin không bàn đến vấn đề “đạo nhạc” – vốn chưa bao giờ được nhìn nhận như là một hình thái nghệ thuật đích thực

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.

Tiếp biến âm nhạc giữa các nền văn hóa khác nhau tạo nên những sản phẩm âm nhạc hết sức đa dạng và phong phú. Đối với phương Tây, tiếp biến trong âm nhạc giao hưởng chính là sự tiếp thu và biến đổi các thể loại âm nhạc khác nhau (như âm nhạc dân gian, âm nhạc truyền thống...) hoặc âm nhạc ngoài châu Âu vào tác phẩm giao hưởng. Nhờ đó, âm nhạc giao hưởng phương Tây có thêm nhiều lĩnh vực mới để khai thác, giúp cho âm nhạc luôn vận động phát triển và tươi mới.

Nếu xem âm nhạc đương đại như một chủ thể nghiên cứu độc lập thì 3 thành tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc (cao độ, thời gian, âm sắc) chính là những cột mốc giúp chúng ta nhận diện được các trào lưu mới hiện đang có mặt trong âm nhạc đương đại như: âm nhạc kinh viện (classical music), âm nhạc tối giản (minimalism music), âm nhạc tiếng ồn (noise music), âm nhạc im lặng (silent music); âm nhạc điện tử (electronic music), âm nhạc điện thanh (electroacoustic music), phổ âm nhạc (spectral music), âm nhạc duy thanh (sonoristic), âm nhạc ngẫu nhiên (aleatoric music)... Tất cả những trào lưu âm nhạc này chính là kết quả quá trình tiếp biến âm nhạc từ nhiều nguồn khác nhau, dưới nhiều góc tiếp cận khác nhau, thể hiện nhiều quan điểm nghệ thuật khác nhau để tạo nên ngôn ngữ âm nhạc đương đại đặc sắc. Hơn nữa, dưới sự giúp sức của công nghệ thông tin, quá trình tiếp biến âm nhạc này đã và đang diễn ra với tốc độ ngày càng nhanh chóng và rõ nét hơn. Đây cũng có thể được xem như một góc nhìn, một hướng tiếp cận để nghiên cứu, phân tích, đánh giá giao hưởng đương đại qua những biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc đồng thời phản chiếu khả năng sáng tạo của nhà soạn nhạc.

1.1.3.3 *Những nghiên cứu về tiếp biến âm nhạc*: Sử dụng lý thuyết tiếp biến âm nhạc như một góc nhìn, phương pháp phân tích, đánh giá, nhận dạng sự tiếp thu-biến đổi-sáng tạo thể hiện qua các phương tiện biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc... đã xuất hiện trong nhiều nghiên cứu về âm nhạc đương đại thế giới, đồng thời, các hình thái tiếp biến trong tác phẩm âm nhạc (qua đó phản chiếu sáng tạo của người nhạc sĩ)... cũng được hệ thống hóa và tạo nên cách nhìn nhận vấn đề theo nhiều chiều khác nhau: không chỉ là kế thừa và tiếp thu cái gì mà còn nghiên cứu quá trình này được diễn ra như thế nào, chủ động ra sao, ở mức độ nào, với xu hướng nào... Tiêu biểu như 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: Kỷ yếu Hội thảo quốc tế “*XI International congress on Musical Signification - ICMS*” vol 1 & 2 (2013), Sách “*Music is a message of Truth & Beauty*” (2014); các bài viết tiếng Anh của GS. Mieczyslaw Tomaszewski trong các tuyển tập “*O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej - Polish music from the intertextual perspective*” (2000), “*Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans - Integral interpretation of a work of music. A reconnaissance*” (2000), “*Muzyka w dialogu ze słowem - Music in dialogue with the word*” (2003), sách “*Intertextuality in Western Art Music*” (2004) của Micheal L. Klein và các bài viết khoa học của tác giả Robert Hatten do Indiana University Press phát hành. [99],[100],[154],[155],[156],[157], [158],[195].

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. [59, tr.9,10,11,12].

Mặt khác, nếu xem giao hưởng Việt Nam là một đối tượng nghiên cứu độc lập và khách quan trong xem xét, đánh giá, phân tích, nhận định... sẽ thấy giao hưởng Việt Nam đã chủ động chọn lọc, tiếp thu và biến đổi nhiều yếu tố từ âm nhạc cổ truyền Việt Nam, văn hóa Việt Nam, cũng như từ nhiều yếu tố âm nhạc nước ngoài, văn hóa nước ngoài để tạo nên những tác phẩm mang giá trị mới.

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. Phần lớn tác phẩm giao hưởng Việt Nam được sáng tác trong giai đoạn 1960-1985 chịu nhiều ảnh hưởng của lối tư duy hiện thực xã hội chủ nghĩa của Liên Xô (cũ). Năm 1986 đánh dấu một bước ngoặt lớn trong kinh tế-chính trị-xã hội-văn hóa của Việt Nam: đó là năm mà Đại hội Đảng lần thứ VI đề ra đường lối “Đổi mới” toàn diện đất nước, bao gồm lĩnh vực văn hóa-giáo dục và Đại hội VII (1991) xác định một trong 6 đặc trưng của nền văn hóa Việt Nam chính là “*tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc*”¹⁵. Kể từ thời điểm này, xã hội Việt Nam “mở cửa”, giao lưu kinh tế-văn hóa với nước ngoài, đặc biệt là các nước phương Tây. Âm nhạc Việt Nam tiếp thu một luồng gió mới về quản lý nghệ thuật, nâng cao trình độ thưởng thức cũng như mở rộng cơ hội tiếp cận những thành tựu của âm nhạc thế giới đương đại từ nhiều phía và dưới nhiều lăng kính, góc độ khác nhau. Điều này tác động trực tiếp đến tư duy nhận thức của người sáng tác, từ sau năm 1986, âm nhạc kinh viện Việt Nam đón nhận những tác phẩm mới đầy cá tính, bắt kịp những trào lưu mới trong dòng chảy âm nhạc thế giới, nêu cao vấn đề “Bảo tồn và phát huy bản sắc văn hoá Việt Nam” ở nhiều phương cách khác nhau...

¹⁵ Trích Văn kiện Đại hội VI, Đại hội VII – Đảng Cộng Sản Việt Nam

1.2.1 Sáng tác¹⁶

Sau nửa thế kỷ xây dựng nền âm nhạc mới Việt Nam, âm nhạc giao hưởng Việt Nam đã trưởng thành với các tác phẩm âm nhạc có giá trị và đội ngũ sáng tác nhiều tên tuổi. Đến giai đoạn này, đội ngũ các nhạc sĩ sáng tác chuyên nghiệp đã được hình thành với những nhạc sĩ chuyên viết khí nhạc, có sở trường trong từng lĩnh vực và thể loại như: Hoàng Vân, Trọng Bằng, Hồng Đăng, Đặng Hữu Phúc, Đức Trí trong lĩnh vực nhạc phim (đặc biệt nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc còn giành 2 giải nhạc phim xuất sắc nhất năm 2001 và giành giải Âm nhạc xuất sắc nhất, Giải Kim Tước tại Liên hoan phim Quốc tế Thượng Hải lần thứ 8 năm 2005); Hùng Lô, Trương Quang Lục, Nguyễn Văn Chung với nhạc cho thiếu nhi; Đàm Linh, Nguyễn Văn Nam (9 giao hưởng), Trọng Đài, Đỗ Hồng Quân với nhạc giao hưởng; Hoàng Cương với các tác phẩm giao hưởng và thính phòng; Đặng Hữu Phúc, Trần Thế Bảo, Trần Mạnh Hùng (6 lần giành giải nhất về sáng tác khí nhạc - có năm là thanh nhạc - của Hội Nhạc sĩ VN từ 2007-2011) với sự kết hợp Đông – Tây trong âm nhạc; Vĩnh Cát, Trần Trọng Hùng với những tác phẩm giao hưởng mang màu sắc dân tộc – hiện đại;

Bên cạnh đó, thế hệ nhạc sĩ trẻ được đào tạo bài bản ở nước ngoài, tâm huyết với nghề nghiệp, có khán giả riêng... bắt đầu “ra mắt” công chúng với những gương mặt tiêu biểu như: Vũ Nhật Tân, Trần Kim Ngọc, Lương Huệ Trinh với âm nhạc tiếng ồn, âm nhạc điện tử; Nguyễn Mạnh Duy Linh, Trần Đình Lãng, Đặng Tuệ Nguyên, Vũ Việt Anh với âm nhạc tối giản và những tác phẩm thử nghiệm ngôn ngữ âm nhạc mới... Một số tác phẩm khí nhạc của tác giả trẻ Việt Nam không chỉ được biết đến trong nước, mà còn được biểu diễn, in ấn, thu âm ở nước ngoài và nhận được một số thành tích quốc tế như: Trần Đình Lãng (giải đặc biệt Concours de Composition, Pháp, 1994), Nguyễn Mạnh Duy Linh (giải

¹⁶ Xin xem Danh mục các tác phẩm giao hưởng Việt Nam từ năm 1986 đến nay ở phần Phụ Lục

thường nhạc sĩ xuất sắc tại Liên hoan Âm nhạc quốc tế lần thứ 4 tại Chelyabinsk, Nga, 1996), Vũ Nhật Tân (giải nhất cuộc thi sáng tác Saint-Germain-en-Laye, Pháp, 1995).

Chính nhờ độ ngũ nhạc sĩ vững vàng về chuyên môn, đam mê sáng tác, có điều kiện thuận lợi để tiếp xúc và cập nhật các trào lưu mới của âm nhạc thế giới nên kể từ giai đoạn sau Đổi mới đã xuất hiện khá nhiều các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng có ngôn ngữ âm nhạc khác trước như: *ouverture: Thác đổ, Ngày hội, Cold Desire...*; giao hưởng: *Tiếng Vọng, Không Đẻ, Mở Đất, Việt Nam XXI, Thăng Long 990, Thăng Long thiên niên kỷ, Sóng hồn, Mùa xuân thế kỷ, Phác thảo, Không gian, Trỏ một, Dáng rồng lên, Tiếng rao, Những ô cửa sổ, Hà Nội Hà Nội...*; Tổ khúc giao hưởng: *Ba bức tranh dân gian Việt Nam, Hồn thiêng sông núi, Hối tưởng...* Giao hưởng hợp xướng *Requiem, Khai Giác, Thiên sử thần kỳ...*¹⁷

Ngoài ra, không thể không nhắc đến những tác phẩm tốt nghiệp Đại học/Cao học hàng năm của sinh viên/học viên chuyên ngành Sáng tác tại 3 cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp trong cả nước. Tuy các tác phẩm này chưa được công diễn nhiều, chưa hoàn thiện xuất sắc nhưng đây là bộ phận chuyên môn cho lớp nhạc sĩ khí nhạc tương lai của đất nước. Chính từ những tác phẩm giao hưởng đầu tay này, họ có thể học hỏi từ những kinh nghiệm của bản thân, nuôi dưỡng niềm đam mê âm nhạc kinh viện và trưởng thành hơn trong sự nghiệp sáng tác khí nhạc.

Âm nhạc đương đại Việt Nam còn xứng đáng tự hào vì nhiều thành tựu của lớp nhạc sĩ người Việt hiện đang sinh sống ở nước ngoài như: Nguyễn Văn Tường (1929-1996, nhạc sĩ Việt Nam đầu tiên trong lĩnh vực nhạc điện thanh - *musique électro-acoustique/ electro-acoustical music*, Pháp); Tôn Thất Tiết (1933, tốt nghiệp Nhạc viện Paris) thành danh với các tác phẩm thính phòng

¹⁷ Trong cùng thể loại, các tác phẩm được chúng tôi liệt kê theo trình tự thời gian.

mang đậm màu sắc triết học phương Đông; Nguyễn Thiên Đạo (1939-2015), là học trò người Việt duy nhất của nhạc sĩ Olivier Messiaen, Pháp- thành danh với nhạc phim và các tác phẩm khí nhạc được sáng tác theo tôn chỉ “*Dân tộc đích thực, nhân loại tiên phong*”; Trương Tăng (1936-1989), được giải thưởng âm nhạc của ông hoàng Rainier xứ Monaco, Pháp; Phan Quang Phục (1962), tốt nghiệp tiến sĩ âm nhạc tại University of Michigan, người Việt đầu tiên được giải Grand Prix de Rome, Mỹ; Nguyễn Mạnh Cường (giải nhì trong cuộc thi sáng tác nhạc đương đại Festival of Young Composers from Asia and Pacific Region, Úc)... Các tác phẩm của những nhạc sĩ Việt kiều này thường được viết theo ngôn ngữ mới, phản ánh những trào lưu học thuật trong âm nhạc thế giới như: vô điệu tính, tiết tấu tự do (không ghi nhịp), khai thác những kỹ thuật lạ của nhạc khí, phát huy tính ngẫu hứng của nghệ sĩ biểu diễn... Những nhạc sĩ Việt kiều đã có nhiều đóng góp cho nền âm nhạc chuyên nghiệp thế giới, góp phần phổ biến giao hưởng Việt Nam với bạn bè thế giới. Tuy nhiên, trong phạm vi nghiên cứu của luận án, những tác phẩm được khảo sát chỉ tập trung ở các nhạc sĩ có quốc tịch Việt Nam.

1.2.2 Đào tạo và Nghiên cứu khoa học

Song song với việc hoàn chỉnh và thực hiện các chương trình đào tạo sẵn có, nhiều cơ sở đào tạo còn chủ động tiếp cận, nghiên cứu những chương trình mới cho phù hợp với điều kiện giảng dạy thực tế. Lĩnh vực đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp giai đoạn này cũng rất chú trọng công tác giao lưu-hợp tác trong nước và quốc tế: giảng viên được tạo điều kiện để học tập nâng cấp thêm về chuyên môn; nhiều chương trình master class, trao đổi sinh viên giữa các ngành nghệ thuật, liên kết đào tạo giữa các đơn vị. Trường học không chỉ đóng vai trò là chiếc nôi đào tạo nghệ thuật mà còn mở rộng hơn, thúc đẩy nhiều hoạt động biểu diễn mang tính định kỳ của các khoa, thành lập dàn nhạc sinh viên, tổ chức các cuộc thi tài năng, các festival âm nhạc thường niên - là nơi giao lưu về học

thuật cho học sinh sinh viên âm nhạc với quốc tế (nhất là các nước trong khu vực), đồng thời giới thiệu tài năng trẻ âm nhạc Việt Nam, tạo điều kiện cho các em học hỏi và tích lũy thêm kinh nghiệm biểu diễn. Hệ thống đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp được hoàn thiện và nâng cao từ Cử nhân lên Thạc sĩ rồi Tiến sĩ.

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 do Viện Âm nhạc Việt Nam chủ biên với nội dung đề cập đến chặng đường dài phát triển của Giao hưởng Việt Nam như: “Âm nhạc mới Việt Nam-Tiến trình và thành tựu” (2000), “Hợp tuyển tài liệu nghiên cứu-lý luận-phê bình âm nhạc Việt Nam thế kỷ XX” (2004), “Những tác phẩm Giao Hưởng Việt Nam” (2005), “Âm nhạc Việt Nam: Tác giả-Tác phẩm” (2007), “Tổng tập Âm nhạc Việt Nam: Tác giả-Tác phẩm” (2010) ngoài ra còn có rất nhiều tài liệu nghiên cứu giá trị khác như: “Âm nhạc thính phòng giao hưởng Việt Nam-Sự hình thành phát triển-Tác giả-tác phẩm” của tác giả Nguyễn Thị Nhung, các bộ sách mang tính chất tư liệu-lưu trữ và giới thiệu thông tin như: Bộ sách “Nhạc sĩ Việt Nam”, “Tự hào nửa thế kỷ Hội nhạc sĩ Việt Nam”, “Những tác phẩm Giao hưởng Việt Nam”...

Ngoài ra, một cố gắng đáng ghi nhận trong nghiên cứu âm nhạc kinh viện Việt Nam chính là 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/giao hưởng Việt Nam làm đối tượng nghiên cứu chính và hơn nữa, một số luận án/luận văn còn chú trọng tìm hiểu những biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc đương đại trong giao hưởng Việt Nam (như hòa âm, phối khí, cấu trúc - hình thức, xây dựng chủ đề âm nhạc, các kỹ thuật sáng tác...). Đây là tín hiệu đáng mừng vì nó thể hiện sự quan tâm của lớp trẻ đối với các thể hệ nhạc sĩ khí nhạc Việt Nam đồng thời cũng phần nào nói lên được sự quan tâm của xã hội, góp phần gìn giữ và truyền bá những cái hay, cái đẹp của nền âm nhạc giao hưởng non trẻ nước ta.

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:

1.2.3.1 Sự ra đời của các đơn vị hoạt động nghệ thuật chuyên nghiệp trên cả nước:

Khởi thủy từ 2 dàn nhạc giao hưởng: Dàn nhạc Giao hưởng Việt Nam (với 114 nhạc công ra đời năm 1959) ở miền Bắc và Dàn nhạc giao hưởng của trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ Sài Gòn (ở miền Nam), cho đến nay, lĩnh vực biểu diễn âm nhạc giao hưởng đã có sự phát triển rất lớn: tiêu biểu là sự thành lập Dàn nhạc Giao hưởng Việt Nam (1984, VNSO); Dàn nhạc Giao hưởng Hà Nội (1997, thuộc Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam); Nhà hát Giao hưởng và Thính phòng TP.HCM (1993, tiền thân của Nhà hát Giao hưởng Nhạc Vũ kịch TP.HCM ngày nay - HBSO); Dàn nhạc giao hưởng Nhạc viện TP.HCM (ra đời năm 1975, thuộc Nhạc viện TP.HCM, là tiền thân của Dàn nhạc Giao hưởng Sài Gòn khởi lập lại vào năm 2009)... các đơn vị biểu diễn trên chính là trụ cột cho sự phát triển khí nhạc Việt Nam nói chung và âm nhạc giao hưởng nói riêng.

Điểm sáng đặc biệt trong giai đoạn này chính là sự ra đời và hoạt động tích cực của dàn nhạc giao hưởng do tư nhân thành lập và điều hành như: dàn nhạc giao hưởng Maius Philharmonic (tiền thân là Rhapsody Philharmonic thành lập năm 2010, bao gồm các sinh viên của Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam, với tuổi đời chỉ từ 17 – 22, cũng là dàn nhạc tư nhân hoạt động độc lập đầu tiên của Việt Nam); dàn nhạc giao hưởng Mặt Trời (Sun Symphony Orchestra – SSO – thành lập 2017); dàn nhạc giao hưởng Sài Gòn (Saigon Orchestra với 55 nhạc công gồm cả nhạc cổ điển lẫn nhạc dân tộc).

Bên cạnh việc giải quyết “đầu ra” cho học sinh-sinh viên chuyên ngành âm nhạc, những đơn vị này cũng là nơi chấp cánh tài năng cho các nghệ sĩ biểu diễn, tổ chức nhiều hoạt động thiết thực như: đem âm nhạc giao hưởng giới thiệu với

khán giả các vùng miền tổ quốc, giao lưu âm nhạc với bạn bè quốc tế, góp phần tích cực trong công tác giới thiệu, phổ biến âm nhạc kinh viện đến với mọi tầng lớp khán giả. Chính vì vậy, sự ra đời và lớn mạnh nhanh chóng của các đơn vị nghệ thuật chuyên nghiệp chính là một bằng chứng hùng hồn cho quá trình hoàn thiện các điều kiện phát triển của âm nhạc giao hưởng Việt Nam.



Hình 1.2: Ngày Âm nhạc Việt Nam lần thứ nhất - 2010

1.2.3.2 Các dự án nghệ thuật được tổ chức định kỳ: với qui mô lớn và có chiều sâu nhằm quảng bá âm nhạc kinh viện (trong đó có mảng âm nhạc đương đại) cũng như giới thiệu-giao lưu văn hóa & âm nhạc. Đơn cử như: Giai điệu mùa Thu-tổ chức hàng năm bắt đầu từ

2005; Ngày Âm nhạc Việt Nam tổ chức hàng năm bắt đầu từ 2010; Hòa nhạc và Múa đương đại tổ chức hàng năm bắt đầu từ 2012; Hanoi New music năm 2013; Các lễ hội âm nhạc định kỳ: Monsoon Music Festival năm 2014, 2015; New Music Festival “Asian–Europe” năm 2014, 2016, 2018; Các sự kiện âm nhạc: OSSSO Fusion Musical Experience năm 2016...

Ngoài ra, âm nhạc Giao hưởng Việt Nam thế kỷ XXI còn xuất hiện một mô hình biểu diễn âm nhạc rất đặc biệt mà những giai đoạn trước chưa từng có: đó là đêm hòa nhạc Giao hưởng của cá nhân tác giả (nhạc sĩ Vĩnh Cát, năm 2002 và 2010; nhạc sĩ Đỗ Dũng, năm 2006). Đêm diễn này như là một sự ra mắt tác phẩm lớn và tôn vinh những cống hiến của tác giả cho nền âm nhạc Giao hưởng Việt Nam, cũng như khẳng

định năng lực của các nghệ sĩ biểu diễn và cuối cùng là biểu lộ nhu cầu thưởng thức nhạc Giao hưởng từ phía khán giả.

1.2.3.3 Thành tích quốc tế: Sau mở đầu thành công quốc tế của hai pianist Đặng Thái Sơn¹⁸ và Tôn Nữ Nguyệt Minh¹⁹ là sự tiếp bước của nhiều nghệ sĩ biểu diễn khác như: Nguyễn Trí Đoàn (guitar); Bùi Công Duy, Hoàng Tuấn Cương, Nguyễn Hữu Nguyên, Hoàng Linh Chi, Tăng Thành Nam (Violin); Nguyễn Bích Trà (piano)...

Những thành tích quốc tế này không chỉ thể hiện sự trưởng thành về chuyên môn của nghệ sĩ Việt Nam mà còn phản ánh hiệu quả của quá trình đổi mới trong đào tạo nghệ thuật chuyên nghiệp cũng như kết quả tích cực của hoạt động hợp tác giao lưu quốc tế. Tuy là những thành tích cá nhân nhưng lại mang ý nghĩa tập thể. Sự ghi nhận của quốc tế đối với các tài năng nghệ thuật Việt Nam đã thu hút sự quan tâm chú ý của xã hội đối với âm nhạc giao hưởng và có tác động rất lớn đến tinh thần của người nghệ sĩ, đồng thời trở thành mục tiêu phấn đấu cho những nghệ sĩ khác nhằm cố gắng vươn lên trong nghề nghiệp.

1.2.3.4 Hợp tác quốc tế:

Sáng kiến thành lập Dàn nhạc trẻ Đông Nam Á (Asian Youth Orchestra, AYO) với hoạt động định kỳ: tuyển chọn các tài năng âm nhạc trẻ từ các nước châu Á, tập trung huấn luyện và biểu diễn các tác phẩm giao hưởng dưới sự chỉ huy của nhiều nhạc trưởng tên tuổi và giàu kinh nghiệm như: Sir Yehudi Menuhin, Alexander Schneider, Samuel Wong... đã mở màn cho hoạt động trao đổi nghệ sĩ hàng năm và luân phiên tổ chức biểu diễn giữa các nước thành viên.

¹⁸ Giải nhất cuộc thi piano Frédéric Chopin lần thứ X-1980, Ba Lan

¹⁹ Bằng khen danh dự tại cuộc thi piano Tchaikovsky ở Moscow, Nga-1974; Giải 3 tại cuộc so tài B. Smetana ở Tiệp Khắc-1980; Huy chương bạc cuộc thi Piano Viotti ở Ý-1982; Giải nhì tại cuộc thi Piano Neglia ở Ý-1984



Hình 1.3: Buổi trình diễn của Dàn nhạc giao hưởng Asean - 2010

Bên cạnh đó, không thể quên sự góp mặt tích cực của các chỉ huy dàn nhạc tên tuổi người nước ngoài trong việc dàn dựng và biểu diễn các chương trình giao hưởng tại Việt Nam như: Youshikazu Fukumura, Tetsuji Honna, Shuichi Komiyama (Nhật),

Colin Metters, Graham Sutcliffe (Anh), Marc Kissouzy (Thụy Sĩ), Adrian Tan (Singapore), Le Phi Phi (Macedonia)...

Chính sự mở rộng về tổ chức, giao lưu quốc tế về biểu diễn, trân trọng các chỉ huy và nghệ sĩ “khách mời”, tham gia các hiệp ước hợp tác nghệ thuật dài hạn (ULTIMA, TRANPOSITION)... đã góp phần thúc đẩy sự phát triển về chuyên môn, tích cực hỗ trợ tài năng trẻ và nâng cao chất lượng nghệ thuật cho nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam.

1.2.4 Khán giả

Về phía khán giả: cùng với sự phát triển mạnh mẽ và phổ biến rộng rãi của khoa học công nghệ như: các phương tiện truyền thông, internet, sách điện tử, phần mềm tương tác... những khán giả yêu nghệ thuật giao hưởng trong nước ngày càng tăng dần về số lượng, trẻ hóa về độ tuổi và nâng cao về hiểu biết. Ngoài ra, không thể không nhắc đến lớp khán giả mới, là người nước ngoài, cũng bị hấp dẫn bởi âm nhạc giao hưởng và bị thuyết phục bởi tài năng của các nghệ sĩ Việt Nam. Đây cũng là một “thành tựu” quan trọng của giao hưởng Việt Nam mà ở các giai đoạn trước không có. Ở chiều ngược lại, chính nhu cầu được thưởng thức những sản phẩm âm nhạc có giá trị cao của khán giả là động lực cho sự

trưởng thành của nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam. Với sự hậu thuẫn nhiệt tình của khán giả, nền âm nhạc kinh viện Việt Nam được chấp thêm đôi cánh để bay cao và bay xa hơn. Hơn nữa, khán giả ngày nay không thụ động như trước đây (chỉ nghe và cảm nhận nghệ thuật), họ còn tích cực tham gia bình luận, góp ý, đánh giá và tuyên truyền cho các hoạt động âm nhạc.

Tóm lại, từ sau năm 1986 trong lĩnh vực văn hóa nghệ thuật Việt Nam xuất hiện nhiều thay đổi đến từ nhiều hướng, nhiều mức độ, khiến cho bức tranh âm nhạc nói chung và âm nhạc Giao hưởng nói riêng có nhiều khởi sắc: (1) quá trình thẩm thấu và tiếp biến âm nhạc thế giới trong lĩnh vực đào tạo đã bắt đầu có những tín hiệu tích cực; (2) sự nâng cấp chuyên môn trong lĩnh vực biểu diễn; (3) và cuối cùng là sự nâng cao về dân trí cũng như trình độ cảm nhận nghệ thuật của khán giả. Cho đến lúc này, 3 điều kiện cần và đủ để nền âm nhạc giao hưởng chuyên nghiệp Việt Nam hoàn thiện hơn mà trái ngọt chính là số lượng và chất lượng của các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng ra đời trong thời kỳ này có khuynh hướng tăng dần, các buổi công diễn tác phẩm mới, những đêm diễn cháy vé. Đồng thời, các hoạt động của âm nhạc đương đại tại Việt Nam cũng được tổ chức đều đặn, tạo được dư luận nhất định. Tất cả sự kiện này thể hiện ảnh hưởng cũng như sức lan tỏa của âm nhạc kinh viện (trong đó có mảng âm nhạc đương đại) đối với nghệ sĩ cũng như khán thính giả Việt Nam. quan tâm từ phía khán giả. Minh chứng hùng hồn cho nhận định này chính là các đêm diễn thành công về chất lượng lẫn số lượng của Nhà hát Giao hưởng Nhạc Vũ Kịch TP.HCM (HBSO), Nhà hát Nhạc Vũ kịch Việt Nam (VNOB)²⁰.

²⁰ Căn cứ vào nội dung website các đơn vị trên và nội dung trên website của Cục Nghệ thuật Biểu Diễn.

Tiểu kết chương 1

Chỉ trong vòng một thế kỷ, âm nhạc đương đại thế giới đã có rất nhiều thay đổi về lý thuyết và tư tưởng, góp phần làm nên những sáng tạo mang tính “đột phá”. 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 đi đôi với phương tiện biểu hiện và cách thức biểu hiện khác trước. Nếu xem ngôn ngữ âm nhạc đương đại như một khối rubik đa sắc, có khả năng biến hóa khôn lường thì cách thức biểu hiện (qua cấu trúc, hoà âm, phối khí, ký âm, xây dựng chủ đề...) chính là từng mặt của khối rubik đó. 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.

Tiêu biểu cho sự phong phú và đa nghĩa của ngôn ngữ âm nhạc đương đại chính là cách ký âm. Ký âm trong âm nhạc đương đại trở thành một biểu tượng cho các trào lưu âm nhạc đồng thời thể hiện phần cốt lõi của tinh thần sáng tạo của các nhạc sĩ thế kỷ XX. Những ký hiệu trong bản phổ không còn là “cái vỏ” hình thức dùng để thể hiện lại âm nhạc, để ghi chép lại âm thanh hoặc để lưu trữ - truyền bá âm nhạc mà đã trở thành biểu tượng của ngôn ngữ âm nhạc đương đại, đại diện cho một số trào lưu nghệ thuật nhất định. Đồng thời, những quan điểm mới về hoà âm (như hoà âm dựa trên cao độ và hoà âm dựa trên âm sắc); về nhạc khí, về phối khí, về cấu trúc-hình thức tác phẩm... được giới thiệu trong chương 1 đều là những biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc đương đại thế giới, được giới thiệu như một góc tiếp cận để khảo sát âm nhạc giao hưởng Việt Nam ở chương II.

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. Đây không chỉ là một phác thảo dung mạo của thể loại giao hưởng trong nền âm nhạc mới

Việt Nam mà còn là một sự tổng kết, đánh giá ở từng thành tố tạo nên nền giao hưởng Việt Nam đương đại. 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 trong nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam.

Thành tựu nổi bật của âm nhạc Việt Nam sau Đổi mới chính là những hoạt động Biểu diễn - Giao lưu quốc tế và sự nâng cao chất lượng Khán giả của dòng âm nhạc kinh viện, tạo tiền đề cho việc tiếp thu, trao đổi, học tập giữa âm nhạc kinh viện Việt Nam và âm nhạc thế giới.

Tuy chỉ là một lát cắt cho một giai đoạn âm nhạc hơn 20 năm, nhưng sẽ là cơ sở thực tiễn cho việc nghiên cứu, phát hiện và giới thiệu những đặc trưng về ngôn ngữ âm nhạc đương đại trong 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

Trong suốt chiều dài lịch sử của nghệ thuật âm nhạc, chưa khi nào ngôn ngữ âm nhạc đạt được sự đa dạng và phong phú như giai đoạn âm nhạc đương đại. Đó cũng là do ảnh hưởng từ các trào lưu triết học và thành tựu khoa học, sự mở rộng trong quan điểm học thuật cũng như sự đa dạng trong nhân sinh quan về thế giới của chính các nhạc sĩ. Họ mang đến cho thế giới âm nhạc hàn lâm nhiều phương tiện và nhiều cách thức biểu hiện âm nhạc mới mà trước đó chưa có, góp phần hình thành nhiều trào lưu âm nhạc với những đặc trưng hết sức thú vị. Một số trào lưu âm nhạc còn xây dựng hệ thống lý thuyết riêng, kỹ thuật sáng tác riêng, phương tiện biểu hiện riêng (ngôn ngữ âm nhạc riêng) như: trào lưu Tiên phong (Avant garde), Phi điệu tính (Atonal), Âm nhạc chuỗi (Seriel), Âm nhạc ngẫu nhiên (Aléatoire), Âm nhạc duy thanh (Sonoristic), Âm nhạc tiếng động (Noise music)... [75], [76],[77],[78], [97].

Quan niệm mới về âm thanh âm nhạc 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. Với tư tưởng mới mẻ của nền âm nhạc đương đại thế giới, 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, và 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

Bên cạnh lối ký âm kinh điển phương Tây đặt yếu tố “chính xác” lên hàng đầu với mục đích thể hiện tuyệt đối ý chí của tác giả đối với những thành tố cơ bản của âm thanh âm nhạc như: cao độ, trường độ, cường độ, tốc độ, cách thể hiện, âm sắc và cấu trúc âm nhạc... thì 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.... Xuất hiện lối ký âm chỉ mang tính tương đối, cho phép người biểu diễn “tùy biến” trong phạm vi 3 chiều của âm thanh âm nhạc. Đó là: tùy biến về âm thanh (cao độ), tùy biến về thời gian (tiết tấu), tùy biến về cách thể hiện (tạo âm sắc)... Điều này thể hiện sự thay đổi trong mối quan hệ giữa người sáng tác, người biểu diễn và người thưởng thức. Kể từ đây, người biểu diễn được tham gia vào quá trình tạo nên tác phẩm âm nhạc²¹ và mỗi lần biểu diễn là một lần “làm mới” tác phẩm.

Sự kết hợp cùng lúc tất cả những yếu tố trên đã khiến cho ký âm trở thành “biểu tượng” của âm nhạc đương đại/thể hiện sự khái quát trong tư duy nghệ thuật, kỹ thuật diễn tấu, hiệu quả âm thanh và đôi khi trở thành “hình ảnh đại diện” cho người nhạc sĩ. Nhìn vào tổng phổ chúng ta có thể phần nào biết được thời điểm ra đời của tác phẩm, ngôn ngữ âm nhạc và trong một số trường hợp đặc biệt còn thể hiện rõ cá tính riêng của từng tác giả (như John Cage, Xenakis, Stockhausen...).

Bên cạnh đó, do các tác phẩm đương đại Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng đều hình thành dựa trên nền tảng của dàn nhạc giao hưởng 2 quản hoặc 3

²¹ Theo quan điểm Mỹ học Mác-Lênin, 1 tác phẩm âm nhạc sẽ trải qua 3 quá trình sáng tạo như sau: sáng tạo của nhà soạn nhạc, sáng tạo của người biểu diễn và cuối cùng là sáng tạo của người thưởng thức.

quản của âm nhạc cổ điển phương Tây/đo đó, đa phần những ký hiệu âm nhạc trong tác phẩm cũng viết theo lối ký âm tọa độ kinh điển phương Tây (5 dòng kẻ). Tuy nhiên, đến những tác phẩm ở giai đoạn sau Đổi mới, ký hiệu âm nhạc đã xuất hiện nhiều yếu tố mới mẻ, biểu hiện cho những ý tưởng sáng tác mới, thể hiện những đặc trưng của ngôn ngữ âm nhạc đương đại.

2.1.1 Đặc điểm và ký hiệu cao độ

a. Ký hiệu vi cung (*microtone*)

- *Dấu hóa*: Khác với khái niệm thông thường (khoảng cách cao độ nhỏ nhất của dấu hóa là $\frac{1}{2}$ cung), ký hiệu dấu hóa mới diễn tả sự chênh lệch về cao độ nhỏ hơn $\frac{1}{2}$ cung. Những ký hiệu này bắt nguồn từ âm nhạc microtonal (trào lưu âm nhạc được nhiều người biết đến ở châu Âu vào giữa thế kỷ XX, chia cao độ của quãng thành nhiều đơn vị nhỏ hơn bán cung và được khá nhiều nhạc sĩ châu Âu thử nghiệm thành công, như nhạc sĩ Eugène Ysaÿe, Gérard Grisey, Luigi Russolo...).

Tuy là những ký hiệu “mới” trong âm nhạc kinh viện phương Tây nhưng trong âm nhạc truyền thống Việt Nam, chúng ta thường xuyên gặp loại cao độ “tế vi” này và thường được các nhà nghiên cứu âm nhạc truyền thống ghi chú bằng chữ “non” hoặc “già”, ví dụ như Si “non”, Re “già”... Đặc điểm âm thanh trong âm nhạc truyền thống Việt Nam đã được các nhạc sĩ đương đại vận dụng đưa vào giao hưởng như một nhân tố “kế thừa-giao lưu” với âm nhạc thế giới.

Cho đến ngày nay, vẫn chưa có một hệ thống ký hiệu qui chuẩn và chính thức cho âm nhạc microtonal trên toàn thế giới. Ở một số trường hợp cụ thể, tác giả còn diễn giải bằng lời văn và trao quyền tùy biến cho người diễn tấu. Dưới đây là một số ký hiệu dấu hóa “mới” khá phổ biến thể hiện những khoảng cách khác biệt cao độ âm thanh trong âm nhạc microtonal:

The image displays two musical staves illustrating microtonal intervals. The first staff, titled "Cao độ tăng dần" (Increasing pitch), shows a sequence of notes with accidentals: 1/8, 1/4, 3/8, 1/2, 5/8, 6/8, 7/8. The second staff, titled "Cao độ giảm dần" (Decreasing pitch), shows a sequence of notes with accidentals: 1/8, 1/4, 3/8, 1/2, 5/8, 6/8, 7/8.

Ví dụ 2.1: Trích tổng phổ giao hưởng *Thăng Long thiên niên kỷ* (2000) - tác giả Trần Trọng Hùng, trang 11; Violin đàn thấp hơn cao độ bình quân $1/3$ cung. Bên cạnh ký hiệu kiểu toán học “ $-1/3$ ” tác giả còn ghi chú cụ thể bằng lời văn.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet. It includes staves for Violin 1 (Vn1), Violin 2 (Vn2), Viola (Vc), and Cello (Cl). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'stringendo' and 'mf'. A handwritten note in a box at the bottom right reads: '-Đàn -1/3 đàn thấp hơn cao độ 1/3 cung'.

Nhạc sĩ Việt Nam sử dụng vi cung tiêu biểu nhất chính là Nguyễn Thiên Đạo. Trong hầu hết những tác phẩm giao hưởng của mình, ông áp dụng vi cung như một phong cách riêng trong sáng tác, như chính ông thừa nhận là ảnh hưởng từ sự tinh tế của âm nhạc truyền thống Việt Nam.

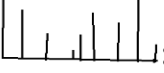
b. Ký hiệu cao độ “tùy biến”

-Ký hiệu ▼ hoặc ▲ : chỉ cao độ thấp nhất hoặc cao nhất mà một nhạc khí, giọng hát... có thể đạt được. Ký hiệu này thường được kết hợp với tiết tấu như:

The image shows a musical notation example with a sequence of notes. Some notes have upward-pointing triangles (▲) above them, and others have downward-pointing triangles (▼) below them, indicating pitch extremes. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature.

Tuy không viết ra cụ thể nhưng dựa vào tính năng nhạc khí/giọng hát mà người sáng tác có thể hình dung được được hiệu quả âm thanh của mình. Đồng thời cao độ này mang tính chất “tùy biến” vì trong một số trường hợp, cao độ và chất lượng âm thanh phụ thuộc kỹ thuật của người diễn tấu hoặc khả năng của người hát.

Ví dụ 2.2: trích tổng phổ
Overture Ngày hội (2004-2005),
tác giả Đặng Hữu Phúc, trang 24;
Các nhạc khí trong bộ Gỗ (Flute,
Oboe, Clarinette) trill và crescendo
ở những nốt nhất định trong vòng 6
giây, sau đó đàn nốt cao nhất có thể
với sắc thái rất mạnh.

-Ký hiệu : thường gặp trong phân phổ nhạc khí gỗ có định âm. Khi gặp ký hiệu này, nhạc công có thể đánh ngẫu hứng bất kỳ cao độ nào nhưng phải tuân theo tiết tấu và hướng chuyển động của âm thanh mà tác giả đã gợi ý, ví dụ như trong hình sau

Ví dụ 2.3: trích tổng phổ giao hưởng hợp xướng Khai Giác (2007-2008),
tác giả Nguyễn Thiên Đạo, trang 51: trong vòng 4 ô nhịp, nhạc khí Gỗ ngẫu hứng
cao độ bất kỳ theo tiết tấu cho sẵn với sắc thái cực mạnh (ffff), tính chất âm nhạc
mãnh liệt, bùng nổ.

c. Ký hiệu nốt hoa mỹ ngẫu hứng: là một dấu gạch chéo nhỏ ở góc bên trái của chùm nốt. Khi gặp ký hiệu này, người biểu diễn có thể đàn bất kỳ nốt hoa mỹ nào mà mình thích, với độ nhanh tùy ý

Ví dụ 2.4: trích tổng phổ Giao hưởng hợp xướng *Thiên sử thần kỳ* (2015), tác giả Nguyễn Thiên Đạo, trang 31; Vibraphone, Gongs, Campanella cùng chơi nốt hoa mỹ với tốc độ nhanh hết mức, sau đó ngẫu hứng trong vòng 15 giây với tiết tấu móc đơn và chuyển động nhấp nhô.

d. Ký hiệu chông âm tùy biến được cấu tạo theo quãng 2: □ hoặc ■

Chiều dài của hình chữ nhật tượng trưng số lượng nốt có trong chông âm nhiều hay ít. Người biểu diễn có thể lựa chọn đàn chông âm bằng cả bàn tay hay bằng cánh tay kết hợp với bàn tay. Vị trí cạnh dưới của hình chữ nhật chính là cao độ nốt bắt đầu của chông âm và chỉ là gợi ý mang tính tương đối. Ngoài ra, trong một số trường hợp, tác giả còn ghi thêm cao độ của nốt bắt đầu kể bên ký hiệu của chông âm tùy biến.

Ví dụ 2.5: Trích tổng phổ giao hưởng *Hà Nội-Hà Nội* (2012), tác giả Vũ Nhật Tân, trang 64; tay phải của đàn Piano đàn chông âm hoàn toàn trên phím trắng, bắt đầu bằng nốt F4²²; tay trái đàn chông âm hoàn toàn trên phím đen, bắt đầu bằng nốt B2. Cả 2 tay đàn cùng lúc, theo cùng âm hình tiết tấu ♪

²² Ký hiệu cao độ âm nhạc bằng chữ tiếp theo sau đây được dựa trên qui ước của Hiệp hội âm thanh học quốc tế (IAS-International Acoustic Society)

The image shows a musical score for 'Sóng thần' by Nguyễn Thiên Đạo. It includes parts for Horns in F, Trumpets in B, Trombones, and Piano. The piano part features a 'fff' dynamic marking and a diagram showing 'Fist on the white keys' and 'Fist on the black keys'.

Ví dụ 2.6: Trích tổng phổ giao hưởng *Sóng thần*, tác giả Nguyễn Thiên Đạo.

The image shows handwritten musical notation with annotations. The notation includes a star symbol and the text '* | = cluster / cum nốt đả - nốt viết'. Annotations include 'MARINBA 2 dùi to', 'gongs + 2 maillechets', and '2 mai lloches'.

2.1.2 Đặc điểm và ký hiệu thời gian

a. Trường độ tự do & sự im lặng

Ý tưởng nhìn nhận lại về vai trò và giá trị của sự im lặng trong âm nhạc đã được nhạc sĩ - nhà lý thuyết âm nhạc người Ý Ferruccio Bussoni (1866-1924) đề cập đến trong tác phẩm “Phác thảo về Mỹ học âm nhạc mới” (Sketch of a New Esthetic of Music) xuất bản năm 1907: “*Sự im lặng căng thẳng giữa 2 chương nhạc: bản thân nó đã là âm nhạc*”²³ và khi nhạc sĩ Hindemith đọc được điều này, ông đưa vấn đề đi xa hơn bằng cách đề nghị một tác phẩm không chứa gì ngoài những khoảng tạm dừng và nhiều dấu chấm lưu²⁴. Dưới góc nhìn khoa học, sự im lặng chính là âm thanh ở mức nhỏ tuyệt đối (bằng 0). Tuy nhiên, phải đến khi tác phẩm nổi tiếng “4 phút 33 giây” của John Cage ra đời, ý tưởng coi sự im lặng

²³ Sách đã dẫn, “*The tense silence between two movements—in itself music*”

²⁴ Hindemith proposed “*a work consisting of nothing but pauses and fermatas*”

như là một thành tố “bình đẳng” với các thành tố khác trong âm nhạc mới được xã hội chấp nhận và phổ biến rộng rãi, trở thành một trong những nền tảng mới về thẩm mỹ nghệ thuật cũng như khuynh hướng sáng tác quan trọng của âm nhạc đương đại (âm nhạc Im lặng - Silent Music).

Trường độ tự do & sự im lặng được ký hiệu bằng dấu chấm lưu (mắt ngỗng) kết hợp với dấu lặng. Nếu tách riêng từng phần thì dấu chấm lưu và dấu lặng là 2 ký hiệu được sử dụng khá lâu đời trong âm nhạc kinh viện phương Tây. Tuy nhiên, khi sử dụng cùng lúc cả 2 ký hiệu trong bối cảnh âm nhạc ngày nay đã mang một ý nghĩa mới: đó là sự thể hiện của âm nhạc ngẫu nhiên (vì thời điểm xuất hiện âm thanh là hoàn toàn bất ngờ, phụ thuộc vào quyết định chủ quan của người diễn tấu).

Trong âm nhạc đương đại Việt Nam, các nhạc sĩ sử dụng trường độ tự do và sự im lặng trong tác phẩm giao hưởng không nhiều, tiêu biểu có nhạc sĩ Đàm Linh.

Ví dụ 2.7: trích tổng phổ giao hưởng *Không Đê* (1996), nhạc sĩ Đàm Linh:

The image shows a page of a musical score for the symphony "Không Đê" (1996) by Đàm Linh. The score is for a full orchestra and includes the following parts: 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (B), 2 Fagotti, 4 Corni (F), 2 Trombe (B), and Tromboni e Tuba. The score is marked with "Accelerando" and "cresc." (crescendo). A circled "c" is present above the first staff, and a circled "a2" is present above the 4 Corni (F) staff. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo).

tác giả sử dụng “sự im lặng tự do” cho từng nhạc khí thuộc bộ Gỗ để rồi sau đó mỗi nhạc khí lần lượt diễn tấu theo cao độ cho sẵn, tạo nên “lớp nền” về âm thanh không thể dự đoán trước Bộ Đồng cũng được tác giả sử dụng thủ pháp tương tự. Do đó hiệu quả âm thanh chiều dọc cũng biến đổi theo mỗi lần biểu diễn.

b. Dùng đơn vị thời gian cho trường độ

Giới hạn âm nhạc bằng đơn vị thời gian là một sự “vượt rào” của các nhạc sĩ đương đại khi muốn dỡ bỏ ý niệm về chu kỳ và sự phân chia âm nhạc theo kiểu toán học trong âm nhạc. Ký hiệu này có ý nghĩa bao gồm cả tốc độ và trường độ. Nghĩa là người biểu diễn tự quyết định tốc độ chi tiết của đoạn nhạc, sao cho thời lượng của cả đoạn nhạc không vi phạm ghi chú của tác giả là được. Bên cạnh đó, nếu có thay đổi đột ngột về tốc độ, nhạc sĩ sẽ ghi chú trực tiếp trên tổng phổ.

Ví dụ 2.8: Trích trang 36 tổng phổ giao hưởng *Thăng Long thiên niên kỷ* (2000): nhạc sĩ Trần Trọng Hùng dùng đơn vị thời gian là giây để gợi ý cho dàn nhạc tốc độ tương đối của cả đoạn nhạc.

c. Dùng ngôn ngữ thay ký hiệu trường độ

Một trong những điểm đáng nhớ của âm nhạc đương đại so với âm nhạc các thời kỳ trước chính là sự thay đổi triệt để mối liên quan giữa nhạc sĩ, người

biểu diễn và người thưởng thức. Cả 3 thành phần này đều có thể đóng vai trò “người kiến tạo” hoặc đóng góp vào sự thành công của tác phẩm một cách chủ động. Điều này tạo nên sự “tùy biến” trong tác phẩm và việc sử dụng ngôn ngữ trong tổng phổ thay cho những ký hiệu về trường độ theo kiểu toán học quá chính xác ngày càng trở nên phổ biến hơn. Ngôn ngữ cũng giúp tác giả giải thích được ý muốn của mình một cách rõ ràng và chi tiết hơn, góp thêm phần thuận lợi cho người diễn tấu.

Ví dụ 2.9: trích tổng phổ Overture *Ngày hội* (2004-2005), tác giả: Đặng Hữu Phúc, trang 24; Tác giả muốn thể hiện sự xô lệch, dồn dập bằng âm sắc và tiết tấu của bộ gõ: Dựa trên âm hình tiết tấu sẵn có, mỗi nhạc công ngẫu hứng câu nhạc theo tốc độ riêng của mình, sau đó trill cho đến hết. Thời điểm khởi đầu của mỗi bè chỉ là tương đối. Tác giả cũng ghi chú rất rõ: “*Bộ gõ chơi theo tốc độ cá nhân, không nhất thiết phải chơi cùng lúc*” (*Percussion Individual tempo – not necessarily in the same time*).

The image shows a musical score for Percussion in 4/4 time. The title is "Percussion Individual tempo - not necessarily in the same time". The score consists of four staves. The first staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a single note. The second staff is a bass clef staff with a 6/8 time signature. The third and fourth staves are snare drum staves. The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, and *dim.*, and performance instructions like "Solo improviser in tempo ad libitum" and "Con nuance". The score is divided into sections labeled S1, S2, and S1 + S2. The first section (S1) is marked *ff* and the second section (S2) is marked *f*. The third section (S1 + S2) is marked *Con nuance*. The score ends with a *dim.* marking.

d. *Ký hiệu nhịp độ*: Sự thể hiện nhịp độ theo quan điểm của âm nhạc đương đại thế giới (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) trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng khá rõ nét.

Ví dụ 2.10: Trích tổng phổ giao hưởng Không gian (2000), Vũ Nhật Tân, trang 27: Số chỉ nhịp thay đổi liên tục qua từng ô nhịp nhằm phá vỡ tính đều đặn và ổn định của nhịp độ. Cũng trong tác phẩm này, Vũ Nhật Tân xây dựng sự tương phản mạnh mẽ giữa các phần dựa trên sự tương phản về bản chất của nhịp độ (tuần hoàn/không tuần hoàn): phần A & B (nhịp 4/4) với các phần khác (thay đổi nhịp độ liên tục).

Ví dụ 2.11: Trích tổng phổ giao hưởng Những ô cửa sổ (2012), Trọng Đài: ngay trong phần mở đầu tác phẩm, tác giả sử dụng các loại nhịp bất thường và thay đổi số chỉ nhịp liên tục để tạo nên cảm giác bất ngờ kịch tính cho người nghe, qua đó nói lên nhịp sống hối hả quay cuồng của người dân thành thị.

NHỮNG Ô CỬA SỔ

CHƯƠNG I

e. *Ký hiệu cấu trúc*: Trong một số giao hưởng của các tác giả Việt Nam, chúng ta dễ dàng tìm thấy cách dùng ngôn ngữ để thay thế ký hiệu cấu trúc. Sự biến đổi này giúp tổng phổ tác phẩm trở nên ngắn gọn và dễ nhìn hơn, tạo điều kiện cho người diễn tấu tập trung vào phần âm nhạc cần thể hiện và hạn chế sự nhầm lẫn trong khi biểu diễn. Ngoài ra, việc sử dụng ký hiệu chữ viết trong tổng phổ ngày càng trở nên phổ biến hơn, giúp tác giả diễn đạt được ý muốn của mình một cách rõ ràng và chi tiết, góp thêm phần thuận lợi cho người diễn tấu.

Ví dụ 2.12: Trích tổng phổ giao hưởng *Không gian* (2000-2001) tác giả Vũ Nhật Tân, trang 13; Tác giả dùng ngôn ngữ để thể hiện sự lặp lại cả một đoạn nhạc thay cho ký hiệu nhắc lại trong âm nhạc kinh điển.

2.1.3 Đặc điểm và ký hiệu âm sắc

Âm sắc và kỹ thuật diễn tấu chính là một trong những phương tiện thể hiện chính của âm nhạc đương đại, đôi lúc còn đóng vai trò “nòng cốt” khi thể hiện hình tượng âm nhạc của tác phẩm, trở thành “nền tảng sáng tác” cho các tác giả đương đại Việt Nam, đem đến những cảm xúc mới cho người thưởng thức và góp phần tạo nên dấu ấn cho tác phẩm.

Ở một góc nhìn khác, âm sắc, kỹ thuật diễn tấu và cách ký âm trở thành các lĩnh vực ngày càng gắn kết chặt chẽ với nhau hơn: kỹ thuật diễn tấu mới ra đời

đòi hỏi cách ký âm mới tương thích với nó và âm sắc mới cũng đòi hỏi những kỹ hiệu riêng phù hợp với nó.

Sau đây là một số kỹ hiệu kỹ thuật diễn tấu tạo âm sắc mới:

❖ *Kỹ thuật trill trên nốt harmonic* của nhạc khí Dây: tạo màu âm huyền ảo mơ màng, xa xôi.

Ví dụ 2.13: Trích tổng phổ giao hưởng *Chuyển cõi* (2001), tác giả Nguyễn Thiên Đạo: dàn Dây dùng ngọn của archet để trill trên nốt harmonic kết hợp với sắc thái nhỏ, tái hiện một ảo ảnh xa xăm và huyền bí bằng âm thanh.

The image shows a handwritten musical score for strings, measures 16-40. The score is for Violin I and Violin II, marked 'arco pont.' and 'Doux l'intonain'. It features trills on harmonic notes and includes performance instructions like 'Sans mesure 25''env.' and 'gua. VI I+II: arco pont.'. The score is written on five staves, with the first two staves for Violin I and the last three for Violin II. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Doux l'intonain' and the dynamics are 'pp'. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

❖ *Kỹ thuật vừa trill vừa gliss những quãng rất nhỏ* (micro-interval): có thể được áp dụng cho nhạc khí Dây hoặc Gỗ (trống timpani). Kỹ thuật này tạo nên hiệu quả là những làn sóng âm thanh chuyển động mềm mại với bước tiến về cao độ là vi cung (microtone).

Ví dụ 2.14: Trích tổng phổ giao hưởng *Chuyển cõi* (2001), tác giả Nguyễn Thiên Đạo: Dàn dây trille và gliss những quãng vi cung, mềm mại và dập dờn như sóng lượn.

❖ *Kỹ thuật crescendo kết hợp với trill bằng tay trái của nhạc khí Dây*: Vì cường độ âm thanh khi rung dây bằng tay trái khá yếu nên cho đến nay, kỹ thuật này chỉ xuất hiện trong tác phẩm Dây thính phòng.

Ví dụ 2.15: Trong phần cadenza của tác phẩm *Duo Sài Gòn chiều mưa* (trang 12) viết cho Violin và Piano, nhạc sĩ Hoàng Cương sử dụng ký hiệu trill với biên độ dao động thay đổi kết hợp với ký hiệu sắc thái như là 1 kiểu crescendo bằng rung tay trái của Violin.

❖ *Kỹ thuật vừa tremolo vừa gliss của nhạc khí Dây*: tạo nên làn sóng âm thanh xao động, khá sắc nét và nổi bật.

Ví dụ 2.16: Trích tổ khúc giao hưởng *Chuyện của Pao* (2009), tác giả Nguyễn Thiên Đạo: dàn Dây vừa tremolo vừa glissando theo hướng chuyển động lên xuống bất kỳ giữa 2 cao độ cho sẵn.

Handwritten musical score for strings, showing parts for Violins I (VLI), Violins II (VLI), Violas (VLA), Cellos (VC), and Double Basses (CB). The score features complex textures of tremolos and glissandos. A handwritten instruction at the bottom reads: "Dây (cordes): Tremolo và gliss tremolo".

❖ Kỹ thuật búng dây trên cần đàn rồi gliss cho nhạc khí Dây: hiệu quả âm thanh mới là sự tổng hợp giữa âm ngân của dây búng (giữa 2 ngón bấm) và glissando sau đó.

Ví dụ 2.17: trích tổng phổ tác phẩm giao hưởng *Không gian* (2000-2001), tác giả Vũ Nhật Tân: dây đàn Cello được gảy bằng tay trong phạm vi giữa 2 ngón bấm rồi sau đó glissando như một cú trượt về âm thanh.

Handwritten musical score for Cello, titled "DIZZ". It includes a handwritten instruction: "Non bow, pizz. -> gliss." and a note: "the string is plucked straight up from the fingerboard between two fingers so that it snaps back sharply, then glissande." The score shows a sequence of notes followed by a glissando.

Ví dụ 2.18: trích tổng phổ tác phẩm *Violin Concerto* (2010), tác giả Hoàng Cương: tuy vẫn là kỹ thuật pizzicato nhưng có thêm phần chú thích về cách diễn

tấu khá đặc biệt “dùng 2 ngón tay móc dây theo chiều thẳng đứng” khiến cho âm thanh vang lên mạnh mẽ hơn mức thông thường.

* pizz = die Saiten mit beiden Fingern in die senkrechte Seite zupfend.
(dùng 2 ngón móc dây theo chiều thẳng đứng)

❖ Kỹ thuật dùng ngón tay vỗ vào mặt đàn: mục đích nhằm “giả lập” hiệu ứng âm thanh của bộ gõ.

Ví dụ 2.19: trích tổng phổ tác phẩm *Violin Concerto* (2010), tác giả Hoàng Cương: người chơi violin solo gõ vào mặt đàn theo tiết tấu cho sẵn (cùng tiết tấu với Mõ) trong khi cả dàn nhạc lặng im, như là là một cầu nối âm nhạc bằng tiết tấu.

* Dùng 2 ngón trỏ và giữa của tay phải đánh vào mặt trên của đàn.
Mit 2 Fingern (Zeige- und Mittelfinger) rechter Hand auf die obere Decke der Geige zu schlagen.

❖ *Kỹ thuật diễn tấu mô phỏng tiếng sáo của nhạc cụ dây*: dùng archet kéo trên khu vực gần con ngựa. Được tác giả ghi chú bằng ngôn từ trong tổng phổ.

Ví dụ 2.20: trích tổng phổ giao hưởng số 8 “*Quê gương đất nước tôi*” (2003), trong chương III, tác giả Nguyễn Văn Nam.

The image shows a musical score for a string section. The top part is labeled 'Ampia' and contains a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Below it are staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. A central section is highlighted with a black box and labeled '1) Flautato arch.'. This section includes a Flautato part with a treble clef, marked 'P.P.' and 'mp'. The Flautato part is written in a way that suggests a specific playing technique.

1) Flautato - archet kéo trên khu vực gần con ngựa tạo âm thanh mô phỏng như tiếng sáo.

❖ *Kỹ thuật diễn tấu mô phỏng sự nhấn rung của nhạc cụ dây*: dùng ngón tay bấm nốt vừa nhấn & hơi vuốt lên. Được tác giả hướng dẫn thực hành rất chi tiết bằng ngôn từ trong tổng phổ.

Ví dụ 2.21: trích tổng phổ giao hưởng số 8 “*Chuyện nàng Kiều*” (2000), tác giả Nguyễn Văn Nam: dàn dây diễn tấu 1 câu nhạc trữ tình kết hợp với kỹ thuật trên, diễn tả sự nhẹ nhàng, tinh tế.

The image shows a musical score for a string section. The top part is labeled 'Violin II' and contains a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Below it are staves for Viola, Violoncello, and Contrabasso. A central section is highlighted with a black box and labeled '1) Pizz. Molto vib.'. This section includes a Pizz. part with a treble clef, marked 'Molto vib.' and 'mp'. The Pizz. part is written in a way that suggests a specific playing technique.

1) Pizz. Molto vib. (ngón tay bấm nốt nhấn rồi hơi vuốt lên & chút tạo hiệu quả như nhấn rung của bàn tay).

❖ *Kỹ thuật diễn tấu cho kèn Horn: “loa kèn hướng lên trời”- “padiglione in aria”* tạo hiệu quả âm thanh vang vọng xa xôi.

Ví dụ 2.22: Trích tổng phổ Overture Ngày hội (2004-2005), tác giả Đặng Hữu Phúc: loa kèn hướng lên trời và thổi ở sắc thái to tạo hiệu quả âm thanh như một tiếng vọng xa xôi, như tiếng kèn triệu tập của già làng.

The image shows a musical score for Horns. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first part of the score shows a sequence of notes with dynamics markings *f* and *ff*. A section labeled "I.II. Padiglione in aria" is highlighted with a box, showing notes with a *sf* (sforzando) marking. The notes are slurred together, creating a sustained, resonant sound.

❖ *Kỹ thuật tremolo hợp âm trên đàn Piano mô phỏng tiếng vang của bộ Gỗ:* Được tác giả hướng dẫn thực hành rất chi tiết bằng ngôn từ trong tổng phổ.

Ví dụ 2.23: trích tổng phổ giao hưởng số 8 “Chuyện nàng Kiều” (2000), tác giả Nguyễn Văn Nam: đàn Piano áp dụng kỹ thuật trên kết hợp với chồng âm ở âm vực rất trầm, tạo cảm giác hùng tráng khi kết bài.

The image shows a handwritten musical score for Piano. It features multiple staves for different instruments: Sitt. (Soprano), Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. A circled "Piano" instruction is visible on the left. A section of the score is boxed, showing a complex arrangement of notes and chords. The score is handwritten and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

1). Tay phải đánh tremolo hợp âm (khi chúng âm) ở các nốt trầm bên và phải đồng, các ngón tay trái dính sát lại, sử dụng lòng bàn tay úp xuống đánh lên các nốt trầm bên, phía cạnh bàn tay xuôi theo ngón cái đánh phải trầm, tremolo tạo hiệu quả như tiếng vang ở âm khu trầm vậy.

Tp. Hồ Chí Minh
25/II.2000
Nguyễn Văn Nam

❖ *Kỹ thuật diễn tấu cho Piatti*: không chỉ chập 2 đĩa vào nhau như thông thường nữa mà người diễn tấu phải “*dập, giữ, nén, xoáy, xát, kéo ra*” khác với thông thường, tạo hiệu quả âm thanh ấn tượng.

Ví dụ 2.24: Trích tổng phổ *Symphonic Poem* (2002), tác giả Vĩnh Lai: dùng âm thanh & kỹ thuật diễn tấu mới của Piatti để nói về cái khốc liệt của chiến tranh.

Ghi chú:

Piatti	1) $\frac{1}{4}$: <i>dập, giữ, nén lại!</i>
	2) $\frac{1}{4}$: <i>dập, xoáy - xát, kéo ra!</i>

Ví dụ 2.25: Trích tổng phổ giao hưởng ngẫu hứng *Ngàn năm khoảnh khắc* (2000-2001), tác giả Vĩnh Cát: nội dung đoạn nhạc miêu tả lại tiếng gươm đao va chạm trong những trận chiến bảo vệ bờ cõi từ ngàn xưa để từ đó trân trọng sự bình an của đất nước ngày nay.

Ví dụ 2.26: Trích tổng phổ giao hưởng *Miền Đông thành đồng* (2013-2015), tác giả Vĩnh Lai, chương 2 “*Tưởng niệm*” hiệu quả âm thanh chát chúa của 2 đĩa Piatti cọ xát mạnh vào nhau như tiếng gươm khua, tô đậm sự tàn ác của chiến tranh.

Musical score for Example 2.25. The score includes parts for Piatti, Campana (Ord. Solo), Vibrafono, V-ni I, V-ni II, V-le, and VC. A box labeled '66' is placed above the V-ni I staff. A note at the bottom left reads: (*) Piatti xoay rên 2 đĩa vào nhau.

-66-

Musical score for Example 2.26. The score includes parts for Cor, Tr-be, Tr-ni, Tuba, and Timp. The score is marked with dynamics like *mf* and *f*, and includes the instruction *III dolce*.

Tuy ký âm chỉ là cái “vỏ” bên ngoài, “vẽ” lại âm thanh của âm nhạc nhưng đó cũng là những dấu hiệu thể hiện nội dung bên trong, cái tạo nên cảm xúc và hình tượng âm nhạc. Hơn nữa, trong nhiều nghiên cứu thuộc ngành Ký hiệu học Âm nhạc (Semiology of Music) của Jean Molino, Jean-Jacques Nattiez, Robert Hatten... thì ký hiệu âm nhạc cũng thể hiện nội dung âm nhạc và đồng thời cũng là biểu tượng của trường phái âm nhạc. Do đó, nhìn vào bản phổ giao hưởng là có

thể biết tác phẩm đó thuộc trường phái nào (ví dụ như ký âm theo kiểu Đồ họa, hoặc kiểu Tiên phong, hoặc kiểu Ngẫu nhiên...).

Có thể nói rằng trong giao hưởng Việt Nam hiện nay đã xuất hiện một số tác phẩm có cách ký âm khác trước về cao độ, tốc độ, trường độ, cấu trúc... là kết quả của sự chủ động chọn lọc và tiếp thu các quan điểm nghệ thuật mới của âm nhạc đương đại phương Tây. Đồng thời, nhờ sự thay đổi trong cách ký âm này, các tác giả Việt Nam dễ dàng ghi chú diễn giải cho những âm thanh âm nhạc khác trước, giúp nghệ sĩ biểu diễn thể hiện những ý tưởng mới mẻ, góp phần tích cực trong việc thể hiện những nội dung âm nhạc mới, phù hợp với cảm nhận và văn hóa của con người Việt Nam.

Quan sát, nhận thức và ghi nhận sự thay đổi của việc sử dụng ký hiệu âm nhạc và bằng các ký hiệu âm nhạc mà chúng ta có thể thấy được tính chất đương đại của giao hưởng Việt Nam một cách cụ thể và rõ nét. Đó là việc sử dụng một cách đa dạng, phong phú các ký hiệu về cao độ, thời gian và đặc biệt trong lĩnh vực thể hiện âm sắc. Theo chiều ngược lại, chính nhu cầu nội tại đã thúc đẩy nhà soạn nhạc tìm kiếm và lựa chọn cái “vỏ” mới cho âm nhạc của mình, mà tiêu chí “tương thích” giữa nội dung (câu chuyện Việt Nam) và hình thức thể hiện (âm nhạc giao hưởng) được quan tâm hàng đầu.

2.2 Hình thức-Cấu trúc tác phẩm: Giao hưởng Việt Nam từ sau 1986 đến nay có rất nhiều tác phẩm ra đời, với 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 nhất như: hình thức một đoạn đơn, hai đoạn đơn, ba đoạn đơn, đến phức tạp hơn như ba đoạn phức, rondo, biến tấu (trong tác phẩm nhiều chương) và sonate, liên khúc sonate (hiện diện trong rất nhiều giao hưởng). Riêng hình thức sonate, tác giả Việt Nam vẫn

giữ lại những nét cơ bản với hai chủ đề tương phản tượng trưng cho hai hình tượng âm nhạc đối lập hoặc hai khía cạnh khác nhau của cùng một hình tượng. Một điều đáng ghi nhận đối với các nhạc sĩ Việt Nam chính là sự mở rộng và pha trộn chức năng giữa các phần trong hình thức sonate, hay pha trộn giữa các hình thức với nhau, hoặc dẫn đến sự pha trộn giữa hình thức và thể loại. Nhà nghiên cứu âm nhạc Nguyễn Thị Minh Châu đã nhận định “*Không thiếu những dẫn chứng về sự pha trộn thể loại hoặc hình thức: giữa concerto với giao hưởng thơ (Tổ quốc tôi - Nguyễn Đình Lượng) hoặc giao hưởng nhiều chương (giao hưởng số 3 Những em bé mồ côi - Nguyễn Văn Nam), giữa giao hưởng thơ với liên khúc giao hưởng ba chương (Đông khởi - Nguyễn Văn Thương), giữa rhapsodie với liên khúc giao hưởng bốn chương (Rhapsodie Việt Nam - Đỗ Hồng Quân), giữa rondo với requiem (Khúc tưởng niệm - Doãn Nho), rondo với biến tấu (Non sông một dải - Nguyễn Xinh), sonate với suite (Tháng Tám lịch sử - Doãn Nho)*”...[11]. Xu hướng phá cách còn được biểu hiện ở “tính hỗn hợp” trong hình thức âm nhạc nói chung và sự mở rộng chức năng của các phần trong hình thức sonate nói riêng. Tiêu biểu như trong giao hưởng thơ *Niềm tin* (2002) viết theo ngôn ngữ chủ điệu, nhạc sĩ Vĩnh Lai đã sử dụng đoạn episode viết theo ngôn ngữ phức điệu vào đầu phần kết nhằm tạo hiệu quả âm nhạc sâu lắng, mượt mà, quân quýt, trữ tình trước khi kết thúc tác phẩm một cách hoành tráng.

Song song với việc kế thừa những hình thức-cấu trúc âm nhạc vốn có của âm nhạc kinh viện phương Tây, một số nhạc sĩ Việt Nam cũng thể hiện tư duy “cấp tiến” của mình qua một số tác phẩm viết ở cấu trúc “mở” 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 sâu 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 kiểu hình thức này là các giao hưởng nhiều chương của nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo. Mỗi chương có độ dài không nhiều, ngôn ngữ âm nhạc cô đọng,

tương đối đơn giản, khá độc lập và nhanh chóng chuyển sang chương sau để tạo nên một tổng thể âm nhạc phức tạp và đa nghĩa.

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. Không khó để nhận ra những đoạn phức điệu trong tác phẩm chủ điệu (hình thức fugato) cũng như những đoạn phức điệu trong quá trình dẫn dắt âm nhạc đến cao trào tác phẩm viết ở chủ điệu. Tuy nhiên, sự kết hợp này không mang tính nguyên tắc cứng nhắc mà hết sức linh động và uyển chuyển. Nếu kỹ thuật phức điệu tự do của âm nhạc phương Tây giúp cho nhạc sĩ giữ được tính độc lập, súc tích cho mỗi bè giai điệu và mối quan hệ giữa chúng với nhau thì 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*” trong giao hưởng đương đại Việt Nam. Một số nhạc sĩ ưa chuộng hình thức này có: Ca Lê Thuần, Nguyễn Văn Nam, Đỗ Hồng Quân, Vĩnh Lai...

Về mặt cấu trúc: giao hưởng cấu trúc một chương như thơ giao hưởng (poème symphonie), ouverture, ballade, rhapsodie, fantaisie, impromptu... chiếm số lượng khá lớn trong toàn bộ tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng. 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, trong đó phổ biến nhất là cấu trúc 3-4 chương, hoặc lên tới 6 chương (Chuyện nàng Kiều - Nguyễn Văn Nam), hoặc 7 chương (giao hưởng hợp xướng Khai Giác - Nguyễn Thiên Đạo), hoặc 8 chương (Tổ khúc 8 giao hưởng nhỏ từ dân ca Việt Nam - Đặng Hữu Phúc). Các bản giao hưởng nhiều chương của các nhạc sĩ Việt Nam đã vận dụng những nguyên tắc của liên khúc giao hưởng kinh điển châu Âu. Tuy nhiên, ở mỗi nhạc sĩ ở các mức độ khác nhau đều có sự thay đổi rất đa dạng. Việc làm này nhằm phù hợp với nội dung đề tài cũng như quan điểm thẩm mỹ của mỗi tác giả, thậm chí

kết hợp 2 kiểu kết cấu khác nhau trong cùng 1 tác phẩm. Tiêu biểu cho trường hợp này chính là giao hưởng *Không đề* (1996) của nhạc sĩ Đàm Linh không chia thành từng chương mà chia thành bốn phần, mỗi phần có nội dung ứng với một mùa trong năm theo thứ tự: Đông - Xuân - Hè - Thu. Hoặc giao hưởng *Không gian* (2000-2001) của nhạc sĩ Vũ Nhật Tân không chia tác phẩm thành các chương mà phân chia thành từng phần lớn tương phản nhau: A, B, C, D, E, F.

Dấu ấn 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. Tiêu biểu cho trường hợp này là giao hưởng “*Trở Một*” (2007) của nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân. Trong tác phẩm này, nhạc sĩ khai thác lối kết cấu dựa trên sự phát triển tự do và liên tục của những những tổ hợp âm nhạc có tính độc lập, tương tự như các “*trở*”²⁵ trong nghệ thuật Chèo Việt Nam.

Phần 1 (Largo)	gồm 5 trở: a-b-c-d-e.	Phát triển âm nhạc như các “ <i>trở</i> ” trong nghệ thuật Chèo Việt Nam
Phần 2 (Adagio)	gồm 4 trở: a-b-c-d.	
Phần 3 (Allegretto)	hình thức rondo (A-B-A1-C-A2)	Áp dụng hình thức kinh điển trong âm nhạc phương Tây
Phần 4 (Adagio)	hình thức ba đoạn (A-B-C)	

Ngoài ra, trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng còn phải kể tới hình thức concerto 1 chương hay nhiều chương cho nhạc cụ độc tấu với dàn nhạc, là thể loại nhận được sự quan tâm của nhạc sĩ nhiều hơn trong giai đoạn sau này, gắn liền với sự phát triển về chất lượng của nhạc công soloist. Sự thành công của các concerto cho nhạc khí dân tộc và dàn nhạc giao hưởng đã chứng minh sự trưởng thành của người biểu diễn (nhất là trong lĩnh vực nhạc khí dân tộc) cũng như tư duy sáng tác của nhạc sĩ Việt Nam.

²⁵ “Trở”: gần như một đoạn nhạc trong làn điệu Chèo do 2 câu 8-6 của lời thơ làm thành. Một làn điệu Chèo thường có “trở thân bài”, “trở nhắc lại” và “trở kết” [36].

Bảng kê các thể loại âm nhạc của giao hưởng Việt Nam

Các thể loại âm nhạc của giao hưởng Việt Nam		Trước 1986	1986 – nay
Giao hưởng 1 chương	Poem symphony (Giao hưởng thơ)	✓	✓
	Overture	✓	✓
	Tranh giao hưởng	✓	✓
	Ballade giao hưởng		✓
	Rapsody symphonic		✓
	Impromptu symphonic		✓
	Nocturne symphonic		✓
	1 chương – kết cấu bắt nguồn từ âm nhạc dân gian		✓
	1 chương gồm nhiều phần nhỏ.		✓
Giao hưởng nhiều chương	Liên khúc giao hưởng	✓	✓
	Tổ khúc giao hưởng	✓	✓
	Rapshody nhiều phần		✓
	Hình thức mở (dạng montage)		✓

Có thể thấy rằng, về mặt cấu trúc-hình thức, phần lớn tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng giai đoạn từ sau 1986 đến nay chịu nhiều ảnh hưởng của âm nhạc Cổ điển và Lãng mạn phương Tây. Tuy nhiên, vẫn có một số tác giả mạnh dạn thử nghiệm những cấu trúc mới của âm nhạc đương đại thế giới (như Nguyễn Thiên Đạo), hoặc thử nghiệm vận dụng cấu trúc của âm nhạc dân gian Việt Nam vào tác phẩm giao hưởng (Đỗ Hồng Quân), hoặc tích hợp tính chất ngẫu hứng uyển chuyển trong phong cách hòa tấu cổ truyền Việt Nam vào tác phẩm giao hưởng để làm phong phú thêm kết cấu âm nhạc kinh viện phương Tây (Ca Lê Thuần, Nguyễn Văn Nam...). Điều này là minh chứng cho sự chủ động chọn lọc trong quá trình học hỏi-tiếp thu nền âm nhạc thế giới và khả năng kết hợp tinh tế các đặc trưng văn hóa-âm nhạc Việt Nam vào tác phẩm, qua đó phản chiếu cá tính âm nhạc cũng như tài năng của người nhạc sĩ.

Tuy những kết cấu âm nhạc mới chưa phải là điều phổ biến trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng nhưng điều này cho thấy âm nhạc kinh viện Việt Nam đã có những dấu hiệu “bất nhịp” với âm nhạc đương đại thế giới. Cấu trúc - Hình thức là cái khung sườn của một tác phẩm âm nhạc, đòi hỏi cần được chăm chút trong sáng tạo, vững chãi trong thể hiện... do vậy, những sáng tác của nhạc sĩ Việt Nam mang cấu trúc – hình thức đặc trưng của ngôn ngữ âm nhạc đương đại tuy chưa nhiều nhưng đã thể hiện được những yếu tố mới, có dấu ấn riêng (vận dụng cấu trúc âm nhạc dân gian Việt Nam) và có nhiều tiềm năng phát triển trong tương lai.

2.3 Xây dựng chủ đề

Theo PGS. TS. Nguyễn Thị Nhung, “*chủ đề âm nhạc là một khối phức tạp, nó chứa đựng tính hoàn thiện về tư duy, sự bố cục về cấu trúc và tính điển hình của hình tượng âm nhạc*” [37]. Chủ đề âm nhạc giữ vai trò quan trọng, là yếu tố chính dẫn dắt và chi phối bước phát triển trong tác phẩm âm nhạc cũng như nói lên được phần nào phong cách của tác giả. 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 (chủ điệu): Đây là cách làm khá phổ biến và “truyền thống” trong sáng tác giao hưởng. Chúng ta có thể gặp rất nhiều tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng xây dựng chủ đề dựa trên âm nhạc chủ điệu, rải đều từ những tác phẩm tốt nghiệp chuyên ngành Sáng tác của các nhạc sĩ trẻ cho đến các nhạc sĩ tên tuổi; Tiêu biểu như các giao hưởng của những nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam, Ca Lê Thuần, Vĩnh Lai, Vĩnh Cát, Trần Mạnh Hùng...

Ví dụ 2.27: Giai điệu chủ đề của phần mở đầu, giao hưởng thơ *Niềm tin* (2002), tác giả Vĩnh Lai.

Moderato - Espressivo $\text{♩} = 62$ P

Violini I arco p

Violini II arco p

Violenze arco p

Violoncelli arco p

Contrabbassi pizz arco p

b. *Atonal (phi điệu tính)*: Chính sự tương phản của chủ đề phi điệu tính trong tác phẩm giao hưởng chủ điệu khiến cho toàn bộ tác phẩm trở nên mới lạ, mang tính thời đại và thu hút hơn. Hơn nữa, xây dựng chủ đề âm nhạc vô điệu tính cũng là kỹ thuật sáng tác khá quen thuộc của các nhạc sĩ thế kỷ XX, là phương tiện hữu dụng giúp cho các nhạc sĩ thoát ra khỏi vòng cương tỏa điệu tính vốn giữ vai trò chủ đạo từ nhiều thế kỷ nay trong âm nhạc kinh viện phương Tây. Số lượng các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng có chủ đề âm nhạc được xây dựng theo kiểu atonal không nhiều.

Ví dụ 2.28: Giai điệu chủ đề phần mở đầu giao hưởng *Thăng Long thiên niên kỷ* (2000), tác giả Trần Trọng Hùng, được xây dựng theo kiểu vô điệu tính.

Vn1

Ví dụ 2.29: Giai điệu chủ đề phần dạo đầu - giao hưởng thơ *Ngàn năm khoảnh khắc* (2000-2001), tác giả Vĩnh Cát, được xây dựng theo kiểu vô điệu tính.

F.G.C

Timpani p

Triangolo

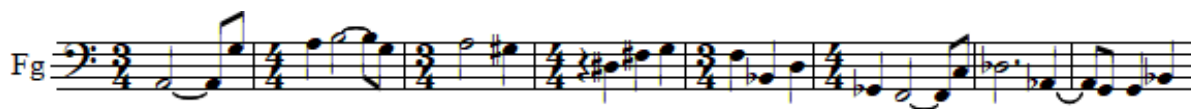
Campanelli

Campana sf p

Tamtam sf p

Sempre

Ví dụ 2.30: Giai điệu chủ đề chương II - *Giao hưởng số 1*, tác giả Vĩnh Cát, được xây dựng theo kiểu vô điệu tính.



Không chỉ dùng atonal để xây dựng chủ đề âm nhạc, một số nhạc sĩ Việt Nam đương đại còn thường sử dụng kỹ thuật này để triển khai tác phẩm, nhất là trong những đoạn cần thể hiện sự căng thẳng, xung đột, kịch tính, dữ dội...

Ví dụ 2.31: Những ô nhịp đầu tiên của phần phát triển - chương I, giao hưởng *Miền Đông thành đồng* (2013-2014), tác giả Vĩnh Lai - sử dụng kỹ thuật atonal để phát triển âm nhạc.

c. *Dodecaphone* (hàng âm): Thực chất xây dựng chủ đề âm nhạc theo kiểu dodecaphone chỉ là một hình thức mở rộng của xây dựng chủ đề âm nhạc kiểu atonal mà khi đó một chủ đề chỉ bao gồm tối đa 12 âm (thuộc hệ thống chromatique) với nguyên tắc cơ bản là mỗi âm chỉ xuất hiện một lần; 12 âm sử dụng trong tác phẩm này còn được gọi là một serie nốt (hàng âm). Từ hàng âm này chúng ta có thể phát triển tác phẩm bằng cách sử dụng các dạng của chúng:

dạng nguyên thể (Prime ký hiệu P), dạng đảo đầu (Retrograde ký hiệu là R), dạng soi gương (Inversion ký hiệu là I), dạng đảo đầu kết hợp với soi gương (Retrograde Inversion ký hiệu là RI). Xây dựng chủ đề âm nhạc theo kiểu 12 âm là trường hợp khá hiếm trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng.

Ví dụ 2.32: Giai điệu chủ đề phần C- giao hưởng *Tiếng vọng* (1995), tác giả Đỗ Hồng Quân được xây dựng theo kiểu dodecaphone. “*Nét giai điệu này xuất hiện đến 7 lần trong toàn bộ đoạn nhạc. Tuy nhiên, ở 6 lần đầu, nét giai điệu này không thay đổi về cao độ & tiết tấu, được diễn tấu ở về Violocelle & Doublebass như một dạng bè nền trì tục. Đến lần xuất hiện cuối cùng, nhạc sĩ áp dụng thay đổi chuỗi 12 âm theo kiểu đảo đầu (R)*” [8]

Nhịp 134-141

Thứ tự hàng âm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ví dụ 2.33: Giai điệu chủ đề phần 1- giao hưởng *Không đề* (1996), tác giả Đàm Linh được xây dựng theo kiểu dodecaphone.

4 Corni (F)

2 Trombe (B)

Thứ tự hàng âm ở kèn Horn (in F)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Thứ tự hàng âm ở kèn Trompette (in B)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Nhạc sĩ Trọng Đài cũng dùng dodecaphone để xây dựng chủ đề và phát triển âm nhạc trong toàn bộ phần 6 - Allegretto của giao hưởng Tiếng rao (2012).

d. Polytonal (đa điệu tính): Xây dựng chủ đề âm nhạc bằng cách vận dụng đa điệu tính. Đây là kỹ thuật sáng tác bắt đầu phổ biến trong âm nhạc thế giới từ cuối thế kỷ XIX, chịu ảnh hưởng bởi khuynh hướng tìm hiểu những nền âm nhạc ngoài châu Âu. Tại Việt Nam, các nhạc sĩ thể hiện tư duy sáng tạo nghệ thuật của mình bằng cách xây dựng chủ đề âm nhạc dựa trên sự kết hợp giữa các điệu thức cổ Hy Lạp hoặc các thang âm dân tộc (ngũ cung) với thang âm phương Tây (trường-thứ). Một số nhạc sĩ Việt Nam tiêu biểu cho khuynh hướng này là: Hoàng Cương, Đàm Linh, Đặng Hữu Phúc, Đỗ Hồng Quân.

Ví dụ 2.34: trích chương I, giao hưởng *Việt Nam XXI* (2000), tác giả Đàm Linh: bộ Gõ thể hiện giai điệu chủ đề trên điệu A-dur với phần nền là bộ Dây tiến hành trên điệu e-dorian (là một trong 7 điệu thức cổ Hy Lạp). (Phụ lục 2, tr.185)

Ví dụ 2.35: Trích chương II - *Concerto cho Violon và Oboe* – tác giả Hoàng Cương: Tác phẩm thể hiện sự giao thoa văn hóa giữa châu Âu (cụ thể Tây Ban Nha) và Việt Nam. Chất liệu âm nhạc chính là dân ca Bắc bộ (thể hiện bằng Violin solo và Oboe solo) kết hợp cùng nhạc lễ Tây Ban Nha (thể hiện bằng phần đệm của dàn nhạc giao hưởng). Chủ đề âm nhạc được xây dựng trên kỹ thuật bitonal, kết hợp giữa điệu thức Dorian (là một trong 7 điệu thức cổ Hy Lạp) và điệu thức ngũ cung Việt Nam → tạo thành điệu thức Dorian 5 âm. Đây là một thử nghiệm khá mới lạ trong thể loại âm nhạc viết ở hình thức lớn và được giới chuyên môn đánh giá cao (tác phẩm giành giải C tại cuộc thi khí nhạc thường niên do Hội Nhạc sĩ Việt Nam tổ chức năm 2012). (Phụ lục 2, tr.186)

Ví dụ 2.36: sử dụng song song 2 điệu tính (bitonal) - trích tổng phổ *Ouverture Ngày hội* (2004-2005), tác giả Đặng Hữu Phúc. Bằng việc sử dụng khác biệt về âm sắc (bộ Gõ ≠ bộ Dây), tương phản về hướng chuyển động của giai điệu, tương phản về điệu tính (nhưng vẫn dựa trên nền tảng thang âm của âm

nhạc dân gian Tây Bắc) và nhất là được diễn tấu cùng lúc, tác giả tạo cho người nghe một cảm nhận khá sâu sắc về tính “đa dạng” nhưng không “dị biệt” trong văn hóa vùng cao, gợi sự liên tưởng đến hình ảnh các dân tộc anh em đang nô nức trải hội. (Phụ lục 2, tr.187)

Cùng áp dụng kỹ thuật bitonal trong sáng tác cho dàn nhạc nhưng giữa các nhạc sĩ có sự khác biệt rất rõ nét: nếu như nhạc sĩ Hoàng Cương sử dụng bitonal theo chiều ngang, “kết hợp” điệu thức Dorien với âm nhạc ngũ cung Việt Nam để hình thành điệu thức Dorien 5 âm, khiến cho giai điệu có khả năng luân chuyển một cách nhẹ nhàng uyển chuyển, thì nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc lại sử dụng bitonal theo chiều dọc (tức là “xếp chồng” 2 điệu thức cùng lúc với nhau nhưng phân bố trên 2 tuyến giai điệu ngược hướng và khác âm sắc), tạo nên sự “va chạm” về âm thanh, xao động, rộn ràng và mới lạ.

Rất nhiều kỹ thuật xây dựng chủ đề của các trường phái âm nhạc thế giới (từ Cổ điển đến đương đại) đã được các nhạc sĩ Việt Nam chủ động chọn lọc khi tiếp thu và áp dụng khá thành công, từ xây dựng chủ đề kiểu tonal, atonal đến dodecaphone và polytonal... Điều đáng ghi nhận là các kỹ thuật này không “trói buộc” được tư duy sáng tác của nhạc sĩ Việt Nam: một nhạc sĩ có thể vận dụng nhiều kỹ thuật xây dựng chủ đề khác nhau cho nhiều tác phẩm khác nhau, hoặc một tác phẩm nhưng có nhiều chủ đề âm nhạc được xây dựng trên nền tảng khác nhau (tonal # atonal) với mục đích nghệ thuật nhất định.

2.3.2 Xây dựng chủ đề dựa trên âm sắc

Đây là trường hợp khá cá biệt và mới xuất hiện trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng 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 hình tượng âm nhạc nhất định. Tác giả tiêu biểu cho khuynh hướng này chính là nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo. Với phương châm sáng tác “*Nhân loại tiên phong, dân tộc đích thực*”, ông chính là nhạc sĩ đi

đầu trong việc lựa chọn âm sắc làm chất liệu sáng tác chính – nhất là các âm sắc nhạc khí gắn liền với văn hóa dân tộc.

Ví dụ 2.37: chủ đề phần âm nhạc mở đầu của tổ khúc giao hưởng *Hồn thiêng sông núi* (2011), tác giả Nguyễn Thiên Đạo: đàn Tranh và đàn Bầu không diễn tấu giai điệu cụ thể mà chủ yếu là sự “phô diễn” về âm sắc trên phần nền hòa thanh do dàn nhạc giao hưởng phương Tây đảm nhiệm.

Handwritten musical score for the opening of the symphony *Hồn thiêng sông núi* (2011) by Nguyễn Thiên Đạo. The score is for a string quartet and a woodwind section. The top two staves are for the Bàu (monocord) and Tranh (Cithara), both marked 'f' and 'simile'. The string quartet (DÂY) and timpani (TIMPANI) are marked 'Đánh lại số 2' and 'simile chiffré 2'. The woodwind section includes Cors (Cor), Tromp (Trumpet), and Tuba, all marked 'f'. The score is numbered '3' in a box and '-2-' at the bottom.

Xây dựng chủ đề âm nhạc chính là một trong những lĩnh vực thể hiện khá rõ tính chất đương đại của âm nhạc trong giao hưởng Việt Nam. Nhiều kỹ thuật sáng tác mới được các nhạc sĩ Việt Nam chủ động chọn lọc, tiếp thu và vận dụng khá thành công. Trong đó, đáng chú ý là lối tư duy nghệ thuật mới dựa trên quan điểm “âm nhạc là âm thanh” của Varese kết hợp với chiều sâu văn hóa-âm nhạc Việt Nam (biểu lộ qua các âm sắc của nhạc khí dân tộc). Bằng các tác phẩm của mình, các nhạc sĩ như Nguyễn Thiên Đạo, Hoàng Cương, Đỗ Hồng Quân, Đặng Hữu Phúc... đã chứng minh được khả năng dùng âm sắc để “kết nối” giữa tính hiện đại và tính dân tộc trong tác phẩm.

2.4 Hòa âm²⁶

Nếu như trong nhiều thế kỷ trước, nền tảng hòa âm của âm nhạc kinh viện châu Âu được xây dựng dựa trên khái niệm “âm thuận - âm nghịch” (consonance-dissonance) theo thang âm bình quân thì ngày nay, trong âm nhạc đương đại xuất hiện các hệ thống hòa âm khác nhau, hệ thống cao độ không bình quân, các điệu thức nhân tạo, vi cung... vấn đề “thuận và nghịch” trong hòa âm đã được mở ra nhiều ý nghĩa hơn trong bối cảnh âm nhạc mới. Nhạc sĩ John Cage, trong bài viết *“The Future of Music: Credo”* (1937) đã nhận định: *“Nếu như trong quá khứ, điểm bất đồng ý kiến được thể hiện giữa “âm nghịch” và “âm thuận” thì trong tương lai không xa, điều đó sẽ thể hiện giữa “tiếng ồn” và cái gọi là “âm thanh âm nhạc”*²⁷.

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

Đây là dạng cấu trúc hợp âm nền tảng của âm nhạc hàn lâm phương Tây. Có thể tạm phân chia hợp âm cấu trúc quãng 3 thành 2 loại:

❖ Các hợp âm chông quãng 3 kinh điển: tạo thành các hợp âm ba và hợp âm bảy theo kiểu cổ điển (thường là các hợp âm ba trưởng hoặc ba thứ, thể gốc hoặc thể đảo), với cách trình bày theo chiều dọc (hợp âm) hoặc theo chiều ngang (rải).

Nếu như trong các tác phẩm giao hưởng Việt Nam sáng tác trước năm 1986 rất phổ biến hợp âm 3 dạng này (mang đậm màu sắc âm nhạc Cổ điển phương Tây) thì đến các tác phẩm giao hưởng sáng tác sau năm 1986, trường hợp sử dụng hợp âm 3 dạng này bắt đầu giảm dần.

²⁶ Trong luận án này, chúng tôi quan niệm “hòa âm” là sự hòa hợp về âm thanh theo chiều dọc tại một thời điểm nhất định.

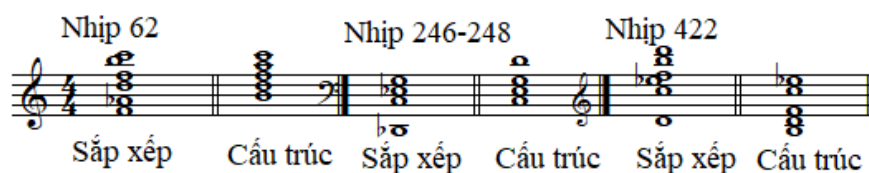
²⁷ *“Whereas in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance, it will be, in the immediate future, between noise and so-called musical sounds”.*

Ví dụ 2.38: trích tổng phổ giao hưởng số 6 *Hòn ngọc Viễn Đông* (1998), tác giả Nguyễn Văn Nam.



❖ Các hợp âm chồng quãng 3 mở rộng: tạo thành các hợp âm chín, mười một, mười ba... tạo nên sự phong phú về màu sắc hòa âm.

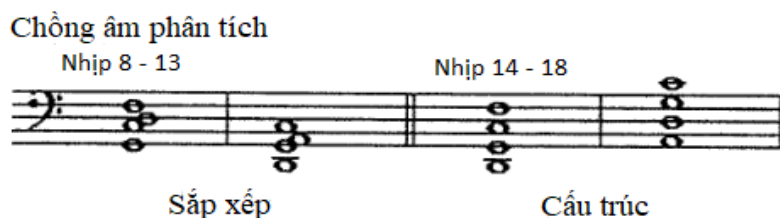
Ví dụ 2.39: trích tổng phổ giao hưởng *Mở đất* (1998), tác giả Đỗ Hồng Quân.[79]



b. Chồng âm cấu trúc quãng 4Đ hoặc quãng 5Đ

Trong số các âm điệu đặc trưng của dân ca Việt Nam thì quãng 4Đ và quãng 5Đ chiếm vị trí lớn và giữ vai trò quan trọng. Hơn nữa, bản thân chồng âm có cấu trúc quãng 4Đ hoặc quãng 5Đ đã làm mất đi cảm nhận “trường-thứ” của hòa âm cổ điển phương Tây. Chính vì vậy, các chồng âm có cấu trúc quãng 4Đ và quãng 5Đ thường được sử dụng rộng rãi trong giao hưởng Việt Nam, đặc biệt trong những đoạn nhạc cần thể hiện tính dân tộc.

Ví dụ 2.40: trích tổng phổ giao hưởng *Dáng rồng lên* (2010), tác giả Đỗ Hồng Quân; Chồng âm có cấu trúc quãng 4Đ.



Nhip 14-18

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass

Ví dụ 2.41: trích tổng phổ giao hưởng *Việt Nam XXI* (2000), chủ đề 2, chương 1 (Đàm Linh): phân nền hòa âm là những chồng âm có cấu trúc quãng 4Đ và quãng 5Đ xen kẽ nhau, mang đậm âm hưởng dân ca Việt Nam.

Nhip 34-38

Fl
Vi 1
Ob
Cl
Vlc

c. Chồng âm cấu trúc quãng 2

Bản thân quãng 2 khi đứng độc lập đã mang màu sắc nghịch. Vì vậy, khi nhạc sĩ sử dụng chồng âm có cấu trúc bao gồm nhiều quãng 2 sẽ tạo nên sự căng cứng, kịch tính, tạo độ tương phản mảng màu giữa sáng – tối, đặc biệt ấn tượng trong những đoạn nhạc mang tính chất phát triển.

Ví dụ 2.42: chồng âm cấu trúc quãng 2, giao hưởng *Mở đất* (1998), tác giả Đỗ Hồng Quân.

Nhip 39 (Trang 14)



Nhip 60-61 (Trang 20)



Nhip 419-420 (Trang 84)



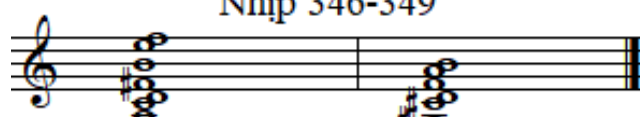
d. Chông âm có cấu trúc tự do: có thể tạm phân chia thành 3 dạng:

❖ Chông âm có cấu trúc tự do được tạo nên do sự va chạm của nhiều bè trong sự chuyển động giai điệu độc lập của chúng. Đây là trường hợp thường gặp trong các kết cấu âm nhạc có sự kết hợp giữa ngôn ngữ âm nhạc chủ điệu và ngôn ngữ âm nhạc phức điệu. Đáng chú ý là trường hợp “*các bè độc lập phát triển không ngừng nghỉ kết hợp thành 1 khối âm thanh dày đặc, tạo nên những mảng màu sắc thay đổi không ngừng. Ở những đoạn nhạc hay những tác phẩm phát triển theo khuynh hướng này khó có thể phân chia thành những chông âm riêng lẻ bởi sự thay đổi rất nhanh chóng. Chỉ đến các điểm kết chúng ta mới bắt gặp các chông âm theo chiều dọc*” [8]. Có thể tìm thấy rất nhiều ví dụ cho các trường hợp này trong các tác phẩm tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng của nhạc sĩ Ca Lê Thuần, Nguyễn Văn Nam, Vĩnh Cát, Vĩnh Lai, Trọng Đài (đặc biệt ở giai đoạn sau năm 1975 đến nay) hoặc trong Luận án tiến sĩ Âm nhạc học “*Thủ pháp hòa âm trong tác phẩm giao hưởng Việt Nam sau 1975*” của tác giả Vũ Tú Cầu, bảo vệ thành công năm 2017 tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

Ví dụ 2.43: chông âm cấu trúc tự do, do các bộ nhạc khí thể hiện trong giao hưởng số 8 *Quê hương-Đất nước tôi* (2002), tác giả Nguyễn Văn Nam. (Phụ lục 2, tr.188)

Ví dụ 2.44: chông âm cấu trúc tự do, do các bộ nhạc khí thể hiện trong giao hưởng *Trở một* (2007), tác giả Đỗ Hồng Quân.

Nhịp 346-349



bộ Gỗ + bộ Dây Bộ Đồng

345

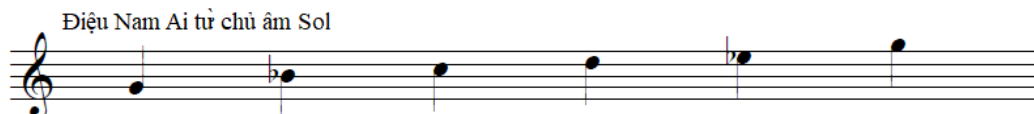
Flauti
Oboi
Clarinetti in B
Fagotti
Corni in F
Trombe in B
Tromboni
e Tuba

❖ Chông âm có cấu trúc tự do là kết quả của hòa âm dựa trên điệu thức 5 âm: đây là trường hợp khá phổ biến trong giao hưởng Việt Nam, đặc biệt là trong các tác phẩm có chất liệu âm nhạc được tác giả rút ra từ âm nhạc dân gian. Trường hợp này thường gặp trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng của nhạc sĩ Đàm Linh, Đặng Hữu Phúc, Đỗ Hồng Quân, Hoàng Cương, Vũ Nhật Tân.

Ví dụ 2.45: chông âm cấu trúc tự do, xây dựng trên các âm của thang âm ngũ cung (điệu Nam Ai) trong giao hưởng *Mở đất* (1998), tác giả Đỗ Hồng Quân.

Nhip 188-193

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass



Ví dụ 2.46: trích giao hưởng *Hà Nội Hà Nội* (2012), tác giả Vũ Nhật Tân: chông âm có cấu trúc tự do là kết

Chông âm trong ô nhịp 9



quả của sự va chạm giữa thang âm ngũ cung và thang âm cromatique.

Nhịp 9-11

ngũ cung

cromatique

ngũ cung

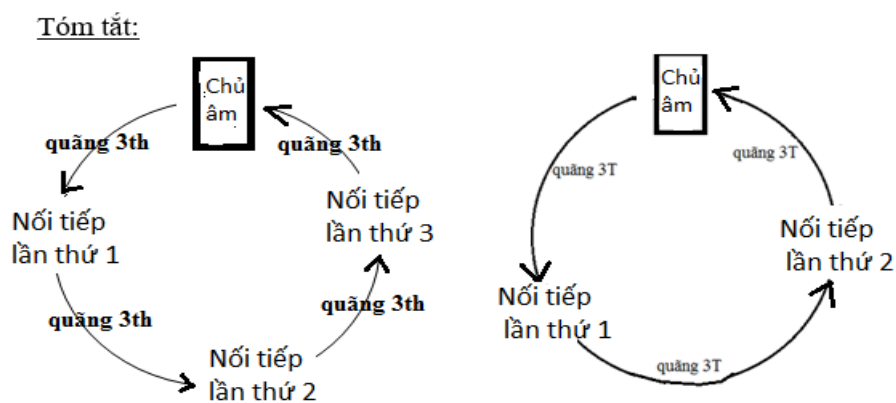
❖ Chông âm có cấu trúc tự do là kết quả của hòa âm dựa trên các điệu thức khác ngoài hệ thống Trưởng-thứ. Dù số lượng các tác phẩm sử dụng kiểu này không nhiều nhưng điều này thể hiện sự phong phú về tiếp biến âm nhạc trong các tác phẩm giao hưởng Việt Nam. Mặc khác, điều này cũng thể hiện sự phong phú trong tư duy nghệ thuật của các tác giả khí nhạc Việt Nam.

Ví dụ 2.47: chông âm kết thúc chương III có cấu trúc tự do, xây dựng trên các âm của thang âm Mixolydian trong giao hưởng *Việt Nam XXI* (2000), tác giả Đàm Linh. (Phụ lục 2, tr.189)

Trong hệ thống thang âm bình quân, bên cạnh sự hòa hợp về âm thanh theo chiều dọc tại một thời điểm nhất định mà ví dụ tiêu biểu là các chông âm nêu

trên, các nhạc sĩ Việt Nam còn chủ động tiếp thu nhiều thủ pháp hòa âm của âm nhạc phương Tây để áp dụng trong tác phẩm như: hòa âm công năng, hòa âm đa công năng, hòa âm đa điệu thức, hòa âm đa tầng... Hình thức biến đổi thủ pháp hòa âm phương Tây nhằm phù hợp với ngôn ngữ âm nhạc Việt Nam thường được các nhạc sĩ sử dụng chính là sự kết hợp giữa điệu thức 5 âm Việt Nam với âm nhạc tonal/atonal phương Tây.

e. Sự nối tiếp hòa âm đặc biệt: Bên cạnh việc kế thừa lối nối tiếp công năng của hòa âm cổ điển phương Tây, một số nhạc sĩ Việt Nam đã tìm cho mình lối nối tiếp hòa âm mới, phù hợp với nội dung âm nhạc cũng như đặc trưng nghệ thuật của bản thân. Tiêu biểu cho trường hợp này là lối nối tiếp hòa âm theo quãng 3 của nhạc sĩ Ca Lê Thuần. Ông thường xuyên sử dụng thủ pháp luân chuyển hòa âm theo vòng quãng 3 đi lên & đi xuống (trường hợp vòng quãng 3 đi xuống chiếm số lượng nhiều hơn).



Đây có thể được coi như là vòng hòa âm quãng 3 mang tính chất “công năng đặc biệt” của riêng tác giả.

Có thể nói đây là một trong số những kỹ thuật sáng tác tiêu biểu của nhạc sĩ Ca Lê Thuần. Trong rất nhiều tác phẩm của mình, ông xây dựng giai điệu dựa trên thang âm Việt Nam (chủ yếu mang âm hưởng của nhạc dân gian Nam Bộ) nhưng lại sử dụng phân đệm hòa thanh theo âm nhạc phương Tây. Tuy nhiên sự kết hợp này không hề “khiên cưỡng” vì ông đã tạo ra một cách nối tiếp đặc biệt

giữa các hợp âm để xóa nhòa đi tính chất “cứng nhắc” của âm nhạc phương Tây và mang đến sự “trương thích” hợp lý giữa giai điệu và phần đệm.

• Từ hợp âm của giọng chủ → nối tiếp lần đầu với hợp âm ở thấp hơn một quãng 3 (trưởng hay thứ) → nối tiếp lần 2 với hợp âm ở thấp hơn 1 quãng 3 (trưởng hay thứ) → nối tiếp lần 3 với hợp âm ở thấp hơn 1 quãng 3 (trưởng hay thứ) → nối tiếp lần 4 với hợp âm thấp hơn 1 quãng 3 (trưởng hay thứ). Đây cũng chính là hợp âm chủ. Sự nối tiếp này thường gặp trong phần trình bày của một hình tượng âm nhạc mang tính trữ tình.

Khi xử lý vòng hòa âm quãng 3 đi xuống, tác giả dùng quãng âm để trở về chủ âm để tạo ra màu sắc dịu nhẹ, ấm áp, mềm mại, phù hợp với điệu thức ngũ cung & tính chất trữ tình của âm nhạc dân gian Việt Nam.

Bên cạnh đó, nhạc sĩ Ca Lê Thuần còn sử dụng vòng quãng 3 đi lên, nhưng sử dụng hợp âm Vt thay cho V. Bằng cách này, ông làm cho âm nhạc trở nên ôn hòa hơn, hóa giải bớt sức hút mạnh mẽ từ $V \rightarrow I$ của hệ thống hòa âm cổ điển phương Tây.

Dàn ý hòa âm của nhạc sĩ còn thấy rõ màu sắc Subdominan ở chỗ khi đi lên thường chuyển tiếp qua bậc II & bậc IV của điệu thức chủ.

Các âm tạo nền hòa thanh thường có cấu trúc hợp âm 7, xử lý quãng âm & đảo quãng sẽ trở thành các quãng 2 & quãng 4 thay thế cho các quãng 3 & 5, thật là tương đồng với thang âm Nam Bộ...

Ví dụ 2.48: (Phụ lục 2, tr.190) Trích opera *Người Giữ Côn*, tác giả Ca Lê Thuần: bên cạnh sự nối tiếp các chông âm theo kiểu hòa âm công năng, trong opera ta còn gặp một số kiểu nối tiếp các chông âm theo kiểu T-S-D-T của riêng tác giả như sau:

Vòng hòa âm thứ nhất (lùi quãng 3 thứ): thể hiện tính chất âm nhạc buồn mang mác, mênh mang.

Trích từ ô nhịp 8 đến ô nhịp 12 –tổng phổ: Hợp âm chủ là d.moll nối tiếp lần đầu với hợp âm ở thấp hơn quãng 3 thứ (là h.moll) → nối tiếp lần 2 với hợp âm ở thấp hơn quãng 3 thứ (là gis.moll, đẳng âm là as.moll) → nối tiếp lần 3 với hợp âm ở thấp hơn quãng 3 thứ (là f.moll) → nối tiếp lần 4 với hợp âm ở thấp hơn quãng 3 thứ - cũng chính là hợp âm chủ: d.moll

Vòng hòa âm thứ hai (lùi quãng 3 trưởng): thể hiện tính chất âm nhạc tươi sáng

Lối nối tiếp theo vòng hòa âm quãng 3 trưởng này xuất hiện trong phần âm nhạc miêu tả dòng sông mênh mông từ ô nhịp 12 đến ô nhịp 18 –tổng phổ: Hợp âm chủ là d.moll nối tiếp lần đầu với hợp âm ở thấp hơn quãng 3 trưởng (là b.moll) → nối tiếp lần 2 với hợp âm ở thấp hơn quãng 3 trưởng (là ges.moll, đẳng âm là fis.moll) → nối tiếp lần 3 với hợp âm ở thấp hơn quãng 3 trưởng –cũng chính là hợp âm chủ: d.moll.

2.4.2 Hòa âm dựa trên âm sắc

Khi các nhạc sĩ chọn âm sắc làm nền tảng sáng tác (dựa trên vi cung), khái niệm hòa âm (theo cách hiểu trước đây) 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. Một trong những nhạc sĩ Việt Nam tiêu biểu cho lối tư duy này chính là Nguyễn Thiên Đạo. Có thể nhận thấy rằng các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng của ông đa số sử dụng vi cung, dẫn dắt người nghe bằng âm sắc. Do đó, không thể xác định được hòa âm trong tác phẩm một cách rõ ràng, chi tiết như những giao hưởng được xây dựng trên nền tảng âm thanh với cao độ cụ thể.

Ví dụ 2.49: (Phụ lục 2, tr.193) Trích trang 25 tổng phổ giao hưởng *Sóng thần* (2003-2004), tác giả Nguyễn Thiên Đạo: cả dàn nhạc tutti trên nền tảng microtone nên không thể xác định hòa âm cụ thể mà phải dựa vào màu âm và sắc thái để cảm nhận âm nhạc.

Ví dụ 2.50: (Phụ lục 2, tr.194) Trích trang 28 tổng phổ giao hưởng *Cái Eo Lưng* (2000), tác giả Trần Kim Ngọc: cách xây dựng và triển khai tác phẩm hoàn toàn dựa trên âm sắc nhạc khí và kỹ thuật diễn tấu, không xác định hòa âm cụ thể, gợi nhớ đến nhạc sĩ Ý Giacinto Scelsi với tác phẩm *Quattro Pezzi per Orchestra* rất nổi tiếng.

Tóm lại, đã thấy xuất hiện nhiều kiểu tư duy hòa âm phong phú, đại diện cho sự đổi mới của âm nhạc đương đại trong các tác phẩm giao hưởng Việt Nam, đặc biệt là trong giai đoạn từ 1986 đến nay. Tuy nhiên, đa số tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng vẫn được xây dựng theo kết cấu hòa âm của tư duy âm nhạc Cổ điển phương Tây nhưng nhiều nhạc sĩ bắt đầu có khuynh hướng tìm lối đi riêng cho mình bằng cách chủ động chọn lọc và áp dụng các kỹ thuật sáng tác hiện đại (như polytonal, atonal) hoặc dùng hòa âm như một phương tiện biểu hiện tính dân tộc (xây dựng hòa âm trên thang âm ngũ cung) hoặc đi xa hơn nữa, chú trọng vào vai trò của âm sắc trong kết cấu tác phẩm. Ngoài ra, các nhạc sĩ cũng vận dụng tư duy hòa âm khá linh hoạt trong sáng tác: cùng một tác giả, nhưng không phải tất cả tác phẩm đều có ngôn ngữ hòa âm giống nhau, khi đi vào chi tiết, mỗi nhạc sĩ kết hợp đan xen nhiều thủ pháp hòa âm khác nhau trong cùng một tác phẩm. Điều đặc biệt đáng ghi nhận chính là sự tìm tòi và thử nghiệm một lối nối tiếp hòa âm mới, có thể cân bằng giữa tính chất “cứng nhắc” của phần đệm theo âm nhạc chủ điệu phương Tây và giai điệu “mềm mại” xây dựng trên thang âm ngũ cung Việt Nam (nhạc sĩ Ca Lê Thuận).

2.5 Phối dàn nhạc

2.5.1 Nhạc khí mới: Nghiên cứu các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng Việt Nam giai đoạn 1986 đến nay, chúng tôi thấy sự hiện diện của một số “nhạc khí mới”²⁸ trong biên chế dàn nhạc nhằm đem đến cho người nghe những âm sắc

²⁸ Trong luận án này, chúng tôi sử dụng từ tính từ “mới” với ý nghĩa được trình bày tại trang 13 của luận án.

khác lạ; hoặc pha trộn với âm sắc của cả dàn nhạc giao hưởng để tạo màu âm mới; hoặc dùng tính biểu tượng về văn hóa, tín ngưỡng của âm sắc để tích hợp thêm ý nghĩa vào nội dung âm nhạc của tác phẩm: đây chính là trường hợp sử dụng âm sắc nhạc khí quen thuộc nhưng đặt trong bối cảnh âm nhạc chưa từng xuất hiện trước đây, khiến cho người nghe có những liên tưởng và cảm nhận khác với nhận định thông thường.

Tiêu biểu như:

a. *Thanh sắt đặt nằm ngang*: theo quan điểm cũ, thanh sắt đặt nằm ngang không phải là nhạc khí. Tuy nhiên, với sự thay đổi trong việc mở rộng khái niệm về âm thanh âm nhạc và nhạc khí, thanh sắt nằm ngang đã có mặt “hiên ngang” trong biên chế dàn nhạc giao hưởng nhằm thể hiện quan điểm mới về nhạc khí của tác giả. Hơn nữa, màu âm của thanh sắt này vượt ra khỏi sự bao trùm về âm thanh của dàn nhạc giao hưởng.

Ví dụ 2.51: Trích tổng phổ giao hưởng hợp xướng *Thiên sử thần kỳ* (2015), tác giả Nguyễn Thiên Đạo.

The image shows a musical score for percussion instruments, divided into four measures labeled Gõ 1, Gõ 2, Gõ 3, and Gõ 4. The instruments listed are:

- Gõ 1 (Perc 1):** Vibra.
- Gõ 2 (Perc 2):** Glock.
- Gõ 3 (Perc 3):** Trống cái (Grenth Tambora).
- Gõ 4 (Perc 4):** Clara Cassa.

Other instruments and parts include:

- 3 Timpani:** Part 1.
- 1 Gran cassa:** Part 1.
- 1 Gong (Gong):** Part 1.
- + 2 dùi Tó (2 mailloches):** Part 1.
- Chuông chùa (Campanella):** Part 1.
- 1 Tam tam + que tât (tigr en fer):** Part 1.
- 5 Thanh sắt đặt nằm ngang (5 plaques - cluchis posées à plat):** Part 1.

b. *Chuông chùa*: là một trong 3 pháp khí-nhạc khí của Phật giáo, mang ý nghĩa của sự siêu thoát và là một đặc trưng không thể thiếu trong những ngôi chùa Phật giáo. Người Phật tử tin rằng khi âm thanh huyền diệu của chuông chùa ngân

vang, sẽ làm chuyển hóa lòng người, khiến cho tâm thanh-trí sáng. Kinh Tăng Nhất A Hàm có bàn về vấn đề này: “*Mỗi khi tiếng chuông chùa ngân vang thì những hình phạt trong ác đạo được tạm thời dừng nghỉ, chúng sanh chịu hình phạt được tạm thời an vui*” Chính vì vậy, trước đây chưa có tác giả nào nhìn nhận chuông Chùa như một nhạc khí của thể tục hoặc đưa chuông Chùa vào biên chế dàn nhạc giao hưởng.

Bằng cách sử dụng âm sắc chuông Chùa trong tác phẩm giao hưởng, nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo đã dẫn dắt tâm thức người nghe hướng đến cái Thiện, ngộ ra Đạo trong đời. Đây là lần đầu tiên chuông chùa xuất hiện trong biên chế dàn nhạc giao hưởng Việt Nam. Ngoài ra, nhạc sĩ Vĩnh Lai cũng sử dụng âm sắc chuông chùa trong chương 2 giao hưởng *Sài Gòn – thành phố tuổi thơ tôi* (2017) để thể hiện cái trầm lắng đêm 30, giây phút tịch mịch thiêng liêng hướng về tổ tiên, cội nguồn với tâm hồn thanh sạch và ước mơ những ngày mai tươi sáng. Nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam cũng sử dụng chuông Chùa trong một số tác phẩm giao hưởng của mình như: **giao hưởng số 6,7,8**.

Ví dụ 2.52: âm sắc chuông chùa trong giao hưởng số 8 *Quê hương-Đất nước tôi* (2002), tác giả Nguyễn Văn Nam.

The image shows a musical score for the 8th symphony "Quê hương-Đất nước tôi" by Nguyễn Văn Nam. The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 60. It features five staves: Triangolo, Chông chĩa (circled), A:tp, and Violin I. The Triangolo part has "sola" markings and "ppp" dynamics. The A:tp part has "sola" markings and "mp" dynamics. The Violin I part has "con sord. div. in 3" markings and "pp" dynamics.

c. *Lá sắt mỏng (metal sheet)*: Có âm thanh không định âm, tính kim, màu âm mờ đục, độ ngân và rung khá mãnh liệt. Lá sắt mỏng vốn không được xem là nhạc khí (theo quan điểm cũ). Tuy nhiên, trong giao hưởng *Không gian* (2000-2001), nhạc sĩ Vũ Nhật Tân đã sử dụng màu âm của lá sắt mỏng với tốc độ khá chậm như một “ẩn ý” hồi tưởng về tiếng vọng xa xôi của thời gian dưới góc nhìn đô thị hóa (ví dụ 2.53).

d. *Tiu cảnh*: gồm 2 chiếc thanh la cỡ nhỏ làm bằng đồng thau, đường kính khoảng 10 cm, một chiếc thành thấp, một chiếc thành cao, khi gõ bằng dùi tạo nên hai âm cao thấp cách nhau quãng 5 đúng. Tiu Cảnh có âm sắc kim loại, ngân vang, lạnh lốt và thường tham gia trong ban nhạc hát văn, dàn bát âm, ban nhạc cúng lễ nhà chùa.

Ví dụ 2.54: Trích tổng phổ giao hưởng *Sóng* (2015), tác giả Tú Nguyễn muốn kết hợp âm sắc lạ của Tiu Cảnh với dàn nhạc giao hưởng, nhằm thể hiện sự nương tựa về “tâm linh” của con người khi đối diện sức mạnh của biển cả rộng lớn.

The image shows a musical score for percussion instruments. The instruments listed are Timp., T-ro., Cassa, T-tam, Tiu canh, and Mo. The score includes dynamics like *mf*, *f*, and *ff*, and a tempo marking "Es muta in D". The Tiu canh part is circled in red.

e. Nhạc ngựa: là một loại mõ bằng gỗ đeo trên thân ngựa của đồng bào vùng cao, tùy theo tốc độ ngựa phi mà phát ra âm thanh khoan nhặt được xem như tiếng nhạc. Bằng cách sử dụng âm sắc của nhạc ngựa trong tổ khúc giao hưởng của mình, nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc đã tìm ra một phương cách đặc biệt để mang không khí lễ hội vùng núi Tây Bắc đến với thính giả trong khán phòng.

Ví dụ 2.55: Nhạc ngựa xuất hiện trong tổng phổ tổ khúc giao hưởng nhỏ từ dân ca Việt Nam *Phiên chợ vùng cao* (2013), tác giả Đặng Hữu Phúc.

The image shows a musical score for Tambourine (Tamb.no) and Woodblock (W.blk). The score includes a tempo marking "p" and a note "(or Nhạc ngựa)".

Ngoài ra, nhạc sĩ Trần Trọng Hùng còn đưa thêm ma hính (chùm quả lắc của dân tộc Thái) vào chương II Ballade giao hưởng “*Trở về với Điện Biên*” để nhấn mạnh tính chất vũ khúc uyển chuyển cho điệu múa sạp của miền Tây Bắc [73].

2.5.2 Một số kết hợp âm sắc tiêu biểu

Bên cạnh việc kết hợp nhạc khí trong dàn nhạc giao hưởng theo những hướng dẫn khá “kinh điển” trong âm nhạc thế giới, một số nhạc sĩ khí nhạc Việt Nam bắt đầu xây dựng dấu ấn riêng cho mình bằng sự kết hợp âm sắc tiêu biểu.

a. Flute và Oboe: Được khơi nguồn cảm hứng từ lối phối khí đồng âm giữa Flute và Oboe tạo hiệu quả êm dịu của nhạc sĩ Debussy, trong trường hợp này, tác giả

Vĩnh Lai đã sáng tạo bằng cách dùng âm sắc 2 nhạc khí để tô đậm giai điệu, nhưng ở 2 âm vực khá xa nhau, tạo hiệu quả âm thanh nổi bật. Sự kết hợp âm sắc này cũng xuất hiện khá thường xuyên trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng của ông như: ouverture *Ngày hội non sông*, giao hưởng thơ *Niềm tin*

Ví dụ 2.56: Trích tổng phổ giao hưởng *Miền Đông thành đồng* (2013-2015), tác giả nhạc sĩ Vĩnh Lai.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) from the symphony 'Miền Đông thành đồng' by Vĩnh Lai. The score is in 2/4 time and features a woodwind quintet. The Flute part starts with a dynamic marking of *mf* and the Oboe part with *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* and *me*. The page number 50 is visible in the top right corner.

Là một trong những nhạc sĩ Việt Nam từng nghiên cứu lối phối khí độc đáo của nhạc sĩ Pháp Debussy, nhạc sĩ Trần Mạnh Hùng đã thể hiện cá tính riêng của mình bằng cách cho Flute và Oboe cùng chơi giai điệu nhưng không phải đồng âm mà bổ sung về hòa âm cho nhau (vây bè). Lối phối khí này được tác giả sử dụng khá nhiều trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng của mình.

Ví dụ 2.57: trích tổng phổ giao hưởng *Một nửa cõi trầm* (2007), tác giả Trần Mạnh Hùng.

The image shows a musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.) from the symphony 'Một nửa cõi trầm' by Trần Mạnh Hùng. The score is in 2/4 time and features a woodwind quintet. The Flute part starts with a dynamic marking of *mf* and the Oboe part with *mf*. The Clarinet part starts with a dynamic marking of *mf* and the Bassoon part with *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *ff*, *f*, and *dim.*. The page number 231-237 is visible in the top left corner.

b. *Trumpet+Xylophone+Piano*: là một trong những sự kết hợp âm sắc khá táo bạo và độc đáo của nhạc sĩ đương đại Việt Nam. Âm sắc vang, thanh tự nhiên của Xylophone bổ sung hiệu quả cho màu âm tròn trịa, rần rỏi của Trumpet, được hỗ trợ thêm bởi âm sắc nhẹ nhàng, nhanh nhẹn của Piano: tạo nên tổng thể âm thanh không quá chói gắt nhưng vẫn nổi bật và linh hoạt.

Ví dụ 2.58: (Phụ lục 2, tr.195) Trích tổng phổ giao hưởng *Thăng Long thiên niên kỷ* (2000), tác giả Trần Trọng Hùng: tất cả âm sắc đều chơi đồng âm ở tốc độ nhanh, kỹ thuật staccato và ở âm khu cao.

c. *Bộ Gõ+Trombone+Xylophone+Piano*: xuất hiện trong giao hưởng *Thăng Long thiên niên kỷ* (2000), ngầm diễn tả sự thống nhất giữa các mặt đối lập. Các nhạc khí thuộc các bộ khác nhau, có âm sắc hoàn toàn khác nhau lại cùng tutti với nhau. Trường hợp này là sự “tô đậm” thêm của lối kết hợp âm sắc theo mục b (Phụ lục 2, ví dụ 2.59, tr.196).

d. *Kèn Oboe và Trumpet*: nhạc sĩ ca Lê Thuần cho rằng âm sắc tròn trịa, rần rỏi của Oboe chính là sự hỗ trợ tuyệt vời cho màu âm “nhọn và nổi bật” của Trumpet. Đây không phải là sự kết hợp “kinh điển” trong phối khí nhưng lại tỏ ra khá hiệu quả, đặc biệt trong những đoạn nhạc đòi hỏi tính “chiến đấu” hay thể hiện sự “quả cảm”. Lối kết hợp âm sắc này được tác giả Ca Lê Thuần yêu thích và sử dụng khá nhiều trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng của mình như giao hưởng thơ D-moll, tổ khúc giao hưởng *Ngọc trai đỏ*, *Ballade Symphonique*, Tổ khúc giao hưởng *Lục Vân Tiên-Kiều Nguyệt Nga*, giao hưởng *Mặt trời và niềm tin*. Trong opera *Người Giữ Cờn* (2009) - tác giả Ca Lê Thuần: sự kết hợp giữa Oboe và Trumpet được tác giả sử dụng nhiều lần và thường là đi đồng âm với nhau. Bên cạnh hiệu quả âm thanh, tác giả cũng sử dụng sự kết hợp về âm sắc này như là một “cầu nối âm thanh” giữa bộ Gõ và bộ Đồng trong những ý nhạc dài được triển khai qua tất cả các bộ trong dàn nhạc.

Ví dụ 2.60: (Phụ lục 2, tr.197) Trích từ ô nhịp 548 đến ô nhịp 552, tổng phổ opera *Người giữ cò*

e. Hiệu quả âm thanh đặc biệt: Đây là cách các tác giả đương đại tận dụng và khai thác những “kẽ hở” về mặt âm thanh của những nhạc sĩ thời kỳ trước. Kỹ thuật diễn tấu không mới, nhưng bằng cách thay đổi tư duy âm nhạc, một số âm thanh được cho là “không đẹp” trước đây đã được đối xử “bình đẳng” và có một vị trí nhất định trong tác phẩm âm nhạc và ngược lại một số âm sắc đẹp trước đây lại được đặt trong bối cảnh âm thanh mới, đem đến ý nghĩa khác hẳn.

Ví dụ 2.61: (Phụ lục 2, tr.197) Trích tổng phổ Concerto cho Violin và dàn nhạc (2008), tác giả Nguyễn Mạnh Duy Linh, trang 58; Dàn dây và Violin Solo lên dây tự do. Các nốt ghi chính là dây buông, chỉ mang tính tượng trưng. Người biểu diễn tùy chọn hướng lên dây (lên hay xuống), cao độ nốt nào trước nốt nào sau là tùy ý. Điều này tạo nên hiệu quả âm thanh xao động và khá hỗn độn.

Mặt khác, các âm thanh phát ra khi lên dây đàn chưa bao giờ được xem là “âm nhạc” một cách chính thức trong âm nhạc Việt Nam cho đến khi xuất hiện trong tổng phổ tác phẩm này.

Hay như nhạc sĩ Vĩnh Lai, thường sử dụng 2 đàn Harp glissando chéo nhau ở sắc thái mạnh để diễn tả cảnh bão tố hoặc tô đậm thêm phần kịch tính trong các giao hưởng thơ *Niềm tin* hay giao hưởng *Miền Đông Thành đồng*. Đây không là cách tạo hiệu quả âm thanh đặc biệt rất ít gặp trong giao hưởng Việt Nam, vì âm sắc đàn harp thường được sử dụng trong những đoạn nhạc cần sự êm ái, bay bổng, thuần khiết.

Ví dụ 2.62: Trích tổng phổ giao hưởng thơ *Niềm tin* (2002), tác giả Vĩnh Lai.

Tóm lại, sự kết hợp các nhạc khí với nhau trên tiêu chí khai thác âm sắc mới, tạo những điểm nhấn cho tác phẩm thông qua “màu âm” riêng là một trong những quan điểm mới của âm nhạc đương đại thế giới đã được chúng tôi tìm thấy trong các tác phẩm giao hưởng đương đại Việt Nam. Điều này minh chứng cho sự chủ động chọn lọc trên con đường đi tìm cách biểu hiện mới của những nhạc sĩ nước ta. Có thể, trong chừng mực nào đó, sự kết hợp này (chú trọng vào màu âm) còn chưa phổ biến rộng rãi trong đa số tác phẩm, nhưng sự xuất hiện của nó đã thể hiện tư duy của phối khí chú trọng màu âm trong thể loại âm nhạc hàn lâm là giao hưởng.

Tiểu kết chương 2

Tuy chỉ là một lát cắt gần 20 năm 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. Mặc dù sử dụng lối ký âm của âm nhạc kinh viện phương Tây là chủ yếu, nhưng các nhạc sĩ Việt Nam bắt đầu mạnh dạn áp dụng những ký hiệu âm nhạc mới, đưa thêm nhiều hướng dẫn thực hành âm nhạc mới và thậm chí là tạo ra những ký hiệu riêng để đưa vào tổng phổ nhằm thể hiện nội dung âm nhạc chính xác hơn, qua đó phản ánh sự “cởi trói” trong tư duy về

‘âm thanh âm nhạc’. Những ký hiệu âm nhạc mới không chỉ là cái vỏ hình thức - như một biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc đương đại - mà còn thể hiện nội dung bên trong-chính là sự chuyển hóa trong cảm xúc của một giai đoạn xã hội “mở cửa” và nhiều biến chuyển.

Sự lan rộng của kỹ thuật diễn tấu mới không chỉ đem đến âm sắc mới, màu âm mới cho tác phẩm mà còn thúc đẩy sự tìm tòi và cải tiến nhạc khí. 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 thuận tiện 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. Nhà soạn nhạc phải cân nhắc, lựa chọn ngôn ngữ âm nhạc khi thể hiện tác phẩm để có thể cân bằng giữa ngôn ngữ âm nhạc mới của phương Tây với chiều sâu văn hóa-âm nhạc Việt Nam. Đơn cử như một số trào lưu âm nhạc đương đại khá phổ biến trên thế giới nhưng 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 tác phẩm giao hưởng Việt Nam như: xuất hiện tác phẩm có cấu trúc mở 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 xứng đáng tự hào khi đã tích hợp thành công một số cấu trúc trong âm nhạc truyền thống Việt Nam 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 một 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 hiện diện nhiều trong tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng. Đáng chú ý nhất là 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 đặc biệt chính là giải pháp tiến hành hòa âm kiểu “vòng quãng 3 đi lùi” mang đến sự tương thích hợp lý giữa chủ đề âm nhạc xây dựng trên thang âm ngũ cung Việt Nam với phân hỗ trợ của dàn nhạc viết theo âm nhạc kinh viện phương Tây (trường hợp nhạc sĩ Ca Lê Thuần). Và 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 (trường hợp nhạc sĩ Nguyễn Mạnh Duy Linh). Các thủ pháp hòa âm bắt nguồn từ nhiều quan điểm nghệ thuật khác nhau trong âm nhạc phương Tây đã được nhạc sĩ Việt Nam vận

dụng linh hoạt trong tác phẩm và biến đổi sáng tạo thêm để phù hợp với cảm nhận của người Việt Nam.

Thêm vào đó, sự chủ động chọn lọc và khai thác những âm sắc khác lạ so với biên chế dàn nhạc giao hưởng thông thường bắt đầu phổ biến tại Việt Nam, với mục tiêu nghệ thuật xác định: thể hiện tính dân tộc bằng âm sắc, song song với cách thể hiện tính dân tộc bằng cao độ (thang âm-điệu thức) trước đây. Âm nhạc giao hưởng Việt Nam xuất hiện những nhạc sĩ xem màu âm là chất liệu quan trọng trong sáng tác và sử dụng phối khí như một phương tiện để thể hiện hòa âm, như: Nguyễn Thiên Đạo, Đỗ Hồng Quân, Hoàng Cương, Vũ Nhật Tân. 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.

Có thể nói rằng 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...) và sự thể hiện tính đương đại trong tác phẩm 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

Nếu xem nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam là một đối tượng nghiên cứu độc lập, chúng ta có thể nhìn thấy đặc trưng tiếp biến là một trong những đặc trưng nổi bật của ngôn ngữ âm nhạc đương đại. Đặc điểm này thể hiện trong tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng khá rõ nét, đó là: tiếp biến ngôn ngữ âm nhạc đương đại phương Tây và tiếp biến các yếu tố văn hóa - âm nhạc Việt Nam.

Với lý thuyết về tiếp biến âm nhạc của GS. Mieczysław Tomaszewski (đã giới thiệu ở chương I), ngôn ngữ âm nhạc trong tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng Việt Nam có thể được nghiên cứu và nhận dạng một cách có hệ thống. Các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng được nhận định ở các sắc độ tiếp biến âm nhạc khác nhau, từ đơn giản đến phức tạp: *âm nhạc trong âm nhạc (music in music)*, *âm nhạc từ âm nhạc (music from music)* và *âm nhạc về âm nhạc (music about music)*. Hệ thống này sẽ phản ánh dung mạo của âm nhạc đương đại trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng Việt Nam tương tự như khi chúng ta quan sát những yếu tố di truyền trong bản đồ gen của một cá thể. Tuy nhiên, bản chất/thuộc tính sáng tạo của nghệ thuật đã làm nên sự đa dạng trong quá trình tiếp biến âm nhạc: tiếp biến trong mỗi tác phẩm từ những nguồn khác nhau, từ những thành tố khác nhau trong quan điểm “*âm thanh âm nhạc*” và thể hiện qua những sắc độ khác nhau. Chính sự biến đổi theo cách riêng, sáng tạo của mỗi tác giả trong mỗi tác phẩm một lần nữa tạo nên đặc trưng của Âm nhạc đương đại. Bản thân quá trình tiếp biến âm nhạc cũng phản ánh sự chủ động chọn lọc và sáng tạo của các nhạc sĩ Việt Nam. Các nhạc sĩ Việt nam khi tiếp thu học hỏi những thành tựu của âm nhạc đương đại thế giới kết hợp với bản sắc văn hóa hóa-âm nhạc Việt Nam tạo nên những tác phẩm có giá trị, đồng thời cũng lý giải

cho câu hỏi vì sao một số trào lưu âm nhạc khá phổ biến tại phương Tây lại không hiện diện ở Việt Nam.

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

“Âm nhạc trong âm nhạc” nghĩa là ý tưởng nghệ thuật của nhạc sĩ bắt nguồn từ âm nhạc và sản phẩm nghệ thuật cuối cùng cũng là âm nhạc. Dưới một góc nhìn khác, đó là một cách “khoác chiếc áo mới lên những thanh âm cũ” mà không làm thay đổi ý nghĩa nguyên bản của nguồn âm nhạc.


Một trong những hiện tượng “Âm nhạc trong âm nhạc” thường gặp nhất chính là sự “trích dẫn âm nhạc” mà tiêu biểu là việc 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). Hơn nữa, những bài hát quần chúng ghi dấu trong ký ức thường làm sống lại trong người nghe kỷ niệm về một thời đã qua, dễ gợi lại hình ảnh của quá khứ hay bối cảnh hào hùng của một giai đoạn lịch sử nào đó. Vì vậy, trường hợp này khá phổ biến trong các tác phẩm âm nhạc giao hưởng Việt Nam sáng tác trong giai đoạn trước năm 1975. 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.

Đi xa hơn, số lượng ca khúc được trích dẫn trong tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng không chỉ dừng lại ở con số 1 và thậm chí, nhà phê bình âm nhạc Nguyễn Thị Minh Châu còn gọi tên một thủ pháp sáng tác riêng “*thủ pháp ca khúc hóa giao hưởng*” [11].

Cách làm này được thấy trong các sáng tác ở giai đoạn đầu của nền âm nhạc giao hưởng Việt Nam: giao hưởng “Quê hương” (Hoàng Việt) có 10 ca khúc của các tác giả khác nhau được trích dẫn, chưa kể dân ca; giao hưởng “Tháng Tám lịch sử” (Doãn Nho) có 4 ca khúc được trích dẫn; giao hưởng “Người về đem đến niềm vui” (Trọng Bằng), “Thắng lợi tình yêu Tổ quốc” (Nguyễn Đình Tấn), “Bát khuát” (Đỗ Dũng) đều có 2 ca khúc được trích dẫn ... Thậm chí, lời hát trong ca khúc được trích dẫn làm chủ đề âm nhạc còn được dùng để đặt tên cho giao hưởng (trường hợp giao hưởng “Người về đem đến niềm vui”- Trọng Bằng). Sự trích dẫn giai điệu của các ca khúc quen thuộc với ý nghĩa nguyên bản của nó trong tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng ở giai đoạn này chứng minh tác giả khí nhạc đồng tình hay chịu ảnh hưởng nội dung tư tưởng của tác giả ca khúc khá rõ nét.

Ví dụ 3.1: các ca khúc của nhiều tác giả được trích dẫn trong giao hưởng thơ “Mặt trời và Ánh lửa”- tác giả Trần Long Ân (tác phẩm tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Sáng tác, Nhạc viện Tp.HCM năm 2003)

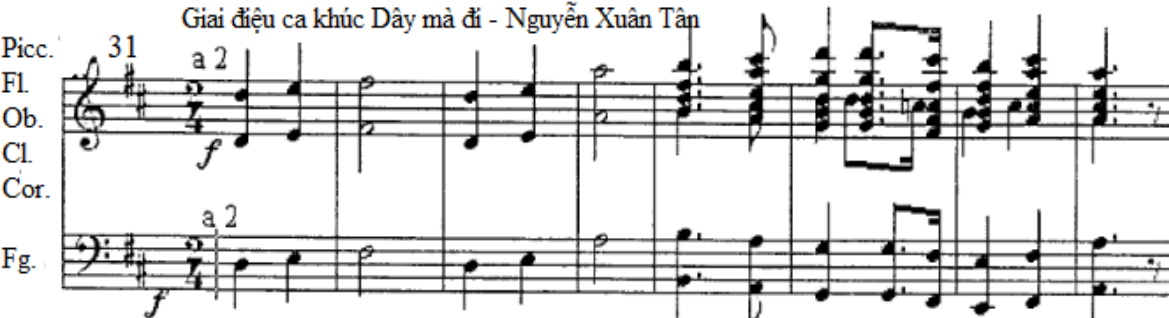
1 *solo I* Giai điệu ca khúc Hát cho dân tôi nghe - Tôn Thất Lập



Tr.be (en B) *mf*

Timp.

Giai điệu ca khúc Dây mà đi - Nguyễn Xuân Tân



Picc. 31 *a 2*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Cor. *f*

Fg. *f*

183 Giai điệu ca khúc Giải phóng miền Nam - Lưu Hữu Phước

Cor I, III
Cor II, IV *mf*

Tr. ba *mf*

321 Giai điệu ca khúc Tình đất đỏ miền Đông - cùng tác giả

Picc.
Fl. I, II
Ob.
Cl.

Fg.
Tr. ni

Từ giai đoạn sau Đổi mới, cách trích dẫn âm nhạc với ý nghĩa nguyên bản của các tác giả khác vào tác phẩm chỉ còn thực hiện rất ít, thể hiện qua một số tác phẩm tốt nghiệp của sinh viên, học viên Cao học chuyên ngành Sáng tác: giao hưởng số 1-Phạm Chí Công, trích dẫn một phần giai điệu ca khúc *Mẹ yêu con* của nhạc sĩ Nguyễn Văn Tý (tác phẩm tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Sáng tác, Nhạc viện Tp.HCM năm 2012); Giao hưởng số 1 - Phan Hồng Quang, trích dẫn trọn vẹn ca khúc *Mùa xuân trên thành phố Hồ Chí Minh* của nhạc sĩ Xuân Hồng (tác phẩm tốt nghiệp Cao học chuyên ngành Sáng tác, Nhạc viện Tp.HCM năm 2015) ...

Hiện nay, một số tác giả vẫn sử dụng hình thái trích dẫn âm nhạc trong tác phẩm của mình nhưng với chủ đích khác: đó là “tái sử dụng” những ý tưởng âm nhạc “đắt giá” một cách khéo léo và hiệu quả bằng việc trích dẫn lại tác phẩm âm nhạc của chính mình.

Ví dụ 3.2: Trong giao hưởng *Không gian* (2000-2001), tác giả Vũ Nhật Tân đã sử dụng 3 cầu nối âm nhạc là 3 phần Piano solo được trích dẫn từ 3 tiểu phẩm

piano do chính mình sáng tác. Đây là cách “sắp xếp lại” các ý tưởng âm nhạc một cách khá khéo léo, tạo hiệu ứng tương phản mạnh mẽ giữa phần dàn nhạc trước và sau phần piano solo, âm thanh piano giống như một chiếc cầu nổi mềm mại và trữ tình giữa đôi bờ kịch tính thể hiện bằng âm sắc cả dàn nhạc.

C $\text{♩} = 80$ extract from TRANH KHAC DA for piano 1998 125
(triangle)

E
Extract from VASTA CO for piano 1998

$\text{♩} = 60-70$ 180

Về mặt kỹ thuật, có thể nói rằng “trích dẫn âm nhạc với ý nghĩa nguyên bản” là một trào lưu nghệ thuật khá phổ biến từ Chủ nghĩa Lãng mạn (thế kỷ XIX) ở phương Tây và cũng được các nhạc sĩ Nga yêu thích. Khởi đầu, trích dẫn âm nhạc được sử dụng với mục đích nghệ thuật thuần túy, nhằm tôn vinh những giá trị nghệ thuật của lớp nhạc sĩ đi trước (trường hợp trích dẫn âm nhạc giữa các tác giả khác nhau) hay là một cách thông minh để “tái sử dụng” các chất liệu âm nhạc “đắt giá” (trường hợp trích dẫn âm nhạc của bản thân tác giả). Tuy nhiên, đến thế kỷ XX, bằng cách “trích dẫn” những ca khúc quần chúng trong tác phẩm giao hưởng, trích dẫn âm nhạc đã mang thêm ý nghĩa mới, thể hiện chức năng chính trị - cổ động (trường hợp Việt Nam). Trong cùng một tác phẩm giao hưởng, nhạc sĩ có thể sử dụng một trong hai hình thái trích dẫn hoặc lồng ghép, sử dụng cả hai hình thái trích dẫn âm nhạc. Hiện nay, trích dẫn âm nhạc không còn được nhiều nhạc sĩ yêu chuộng nữa bởi nó không thể hiện được nhiều sự sáng tạo của tác giả và đặc biệt là hạn chế sự cảm nhận của người nghe.

Về mặt hiệu quả đối với khán giả thì “trích dẫn âm nhạc” với ý nghĩa nguyên bản chính là cách nhanh nhất dẫn nhập người nghe đến với tác phẩm: cảm giác vừa nghe một bản giao hưởng vừa nhâm theo giai điệu chủ đề là một ca khúc Việt Nam quen thuộc có tác động rất tích cực lên tâm lý khán giả (nhất là đối với

những khán giả ít tiếp xúc với thể loại nghệ thuật này). Mặt khác, nếu tác giả muốn giới thiệu nội dung tư tưởng hoặc “xuất xứ địa lý” của một bản giao hưởng nhất định, không gì thuận lợi hơn là “cài đặt sẵn” một giai điệu đặc trưng trong chủ đề âm nhạc. Điều này giúp cho tác phẩm trở nên gần gũi, dễ hiểu và khá phù hợp với văn hóa thưởng thức âm nhạc của khán giả Việt Nam.

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

“Âm nhạc từ âm nhạc” nghĩa là ý tưởng nghệ thuật của nhạc sĩ bắt nguồn từ âm nhạc trong mối tương quan với văn hóa dân tộc và sản phẩm nghệ thuật cuối cùng là một tác phẩm âm nhạc **hoàn chỉnh**.

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 như sau (dựa trên 3 thành tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc):

3.2.1 Tiếp biến phương diện cao độ: bao gồm 3 trường hợp

❖ 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. Khán giả có thể nhận ra các làn điệu dân ca quen thuộc trong nhiều giao hưởng của các tác giả tên tuổi của khí nhạc Việt Nam như: Nguyễn Văn Nam, Vĩnh Cát, Nguyễn Thị Nhung, Doãn Nho, Nguyễn Xinh, Ngô Quốc Tính, Trần Trọng Hùng, Đỗ Dũng, Đỗ Hồng Quân... 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 như:

-Làn điệu Chèo: Mừng hội cướp bông trong ouverture “Mùa xuân thế kỷ” (Hoàng Cương), giao hưởng “Cuộc đời đầu lịch sử” (Vĩnh Cát) và “Khát

vọng” (Nguyễn Thị Nhung); Lối lơ, Xẩm xoan, khúc lưu không (ngẫu hứng hoàn toàn trên tiết tấu không giai điệu) trong giao hưởng “Trở một” (Đỗ Hồng Quân); Con Gà rừng trong giao hưởng “Tiếng rao” (Trọng Đài)

-Ru kệ trong giao hưởng “Thị Kính-Thị Màu” (Nguyễn Đình Bảng)

-Quan họ Bắc Ninh: bài “Người ơi người ở đừng về” trong giao hưởng “Non sông một dải” (Nguyễn Xinh); bài “Kẻ đón người đưa” trong giao hưởng “Thị Kính-Thị Màu” (Nguyễn Đình Bảng); bài “Yêu nhau cởi áo cho nhau” và “Trồng com” trong “Concerto cho Piano” (Đỗ Hồng Quân), bài “Cây trúc xinh” trong giao hưởng “Quê hương” (Hoàng Việt); bài “Trên rừng 36 thứ chim” trong giao hưởng “Trở Một” (Đỗ Hồng Quân)...

-Nhạc cung đình Huế “Lưu thủy kim tiền” trong giao hưởng “Dáng rồng lên” (Đỗ Hồng Quân)

-Hò mái nhì trong giao hưởng “Tiếng hát sông Hương” (Hoàng Dương)

-Ru con Nam bộ trong giao hưởng “Huyền tích Trường Sơn” (Ngô Quốc Tính)

-Lý Nam bộ: Lý con sáo và Lý cây xanh trong giao hưởng “Chiến thắng” (Doãn Nho); Lý chiều chiều và Lý cây đa trong giao hưởng “Non sông một dải” (Nguyễn Xinh) và “Rhapsodie Việt Nam” (Đỗ Hồng Quân); Lý con cua, Lý bông trang, Lý ngựa ô trong giao hưởng “Mở đất” (Đỗ Hồng Quân); Lý rẫy lý vườn trong giao hưởng số 6 “Sài Gòn 300 năm” (Nguyễn Văn Nam)...

-Vọng cổ trong “Concertino cho piano” (Ca Lê Thuần), giao hưởng “Mở đất” (Đỗ Hồng Quân)

-Dân ca Tày trong giao hưởng “Tháng Tám lịch sử” (Doãn Nho)

-Dân ca Thái trong giao hưởng “Trở về Điện Biên” (Trần Trọng Hùng), “Tiếng rao” (Trọng Đài), “Nghe âm điệu quê hương tôi ở Grand Rapids” (Đỗ Dũng)

-Dân ca H'mông trong tổ khúc nhạc múa “Những người đi săn”, “Vợ chồng A Phủ” (Đàm Linh)

-Dân ca Êđê trong Rhapsodie Việt Nam (Đỗ Hồng Quân)

-Dân ca Xê-đăng trong tổ khúc nhạc múa “K'nhí” (Văn Ký)

-Dân ca X'tiêng trong giao hưởng “Hội đờn mùa” (Lê Khiêm)

-Dân ca Khmer trong tổ khúc giao hưởng “Phum sóc ngày mới” (Thạch Mỗly) (tác phẩm tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Sáng tác, Nhạc viện Tp.HCM-2000)

-Dân ca RagLai trong giao hưởng “Trên đỉnh Tà Nang” (Hồ Hoài Sơn) (tác phẩm tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Sáng tác, Nhạc viện Tp.HCM-2000)

-Dân ca Hoa trong giao hưởng “Vươn ra biển lớn” (Lê Thanh Hoàng) (tác phẩm tốt nghiệp Cao học chuyên ngành Sáng tác, Nhạc viện Tp.HCM-2016) ...

Ví dụ 3.3: Trong giao hưởng số 6 “Sài Gòn 300 năm” (1998), nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam đã sử dụng nguyên giai điệu bài dân ca Lý rẫy lý vườn (dân ca Sông Bé) để làm giai điệu chủ đề chính chương I. [60]

Chủ đề 1, chương I, giao hưởng số 6 “Sài Gòn 300 năm” - Nguyễn Văn Nam

2 Cl.
in B

* Lý rẫy lý vườn- Dân ca Sông Bé

Cây đào tiên trồng xen với quit cam. Dây bí bầu dưa chuột quấn quanh
Khế, cóc, chanh, bưởi, bông rỗi măng cut Chùm bông boong, hồng, mận, chôm chôm.

Ví dụ 3.4: Trong chương 2, giao hưởng “Nghe âm điệu quê hương tôi ở Grand Rapids” (1993), nhạc sĩ Đỗ Dũng đã xây dựng giai điệu chủ đề dựa theo gần như nguyên mẫu bài dân ca Bắc bộ Trồng com.



Trồng com – dân ca Bắc bộ.



Không chỉ dùng gần như nguyên mẫu làn điệu dân ca hoặc âm nhạc cổ truyền để xây dựng giai điệu chủ đề, một số nhạc sĩ còn sử dụng làn điệu dân ca hoặc âm nhạc cổ truyền để xây dựng cầu nối âm nhạc.

Ví dụ 3.5: Trong giao hưởng “Tiếng rao” (1998), nhạc sĩ Trọng Đài đã xây dựng cầu nối âm nhạc bằng cách cho Clarinette độc tấu nguyên mẫu làn điệu Xòe Thái, trên nền của bộ Gỗ chơi tiết tấu dồn dập với âm lượng ngày một tăng dần, ngầm tái hiện cái náo nhiệt của phố thị.

Nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc là trường hợp tiêu biểu cho sở trường dùng gần như nguyên mẫu làn điệu dân ca hoặc âm nhạc cổ truyền để xây dựng giai điệu chủ đề trong giao hưởng. Với Tổ khúc giao hưởng từ dân ca Việt Nam (2013),

nhạc sĩ đã sử dụng các bài dân ca đặc trưng của từng vùng đất nước như: dân ca Bắc bộ (Trống cơm), quan họ Bắc Ninh (Ra ngõ vào rừng, Hoa thơm bướm lượn), dân ca Xá Tây Bắc (Mưa rơi) làm chủ đề chính của tác phẩm. Hay nói cách khác, nhạc sĩ đã “giao hưởng hóa dân ca”, “mặc chiếc áo mới” cho dân ca, thêm vào tính “hàn lâm” cho những giai điệu vốn gần gũi và quen thuộc với người Việt Nam. Đây cũng là một cách giới thiệu dân ca Việt Nam và âm nhạc giao hưởng Việt Nam cho bạn bè quốc tế một cách độc đáo và “đẳng cấp”.

Sự xuất hiện của làn điệu dân ca quen thuộc hoặc âm nhạc cổ truyền trong chủ đề âm nhạc của tác phẩm giao hưởng thường gặp trong các tác phẩm nói về quê hương-đất nước Việt Nam. Chính sự tương thích giữa nội dung tư tưởng và cách thể hiện âm nhạc đã khiến cho tác phẩm giao hưởng trở nên gần gũi với khán giả, biểu đạt được vị trí địa lý cũng như văn hóa Việt Nam bằng âm nhạc, thường được các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng cách làm này với tâm thế “bảo tồn và phát huy bản sắc văn hóa dân tộc” trong nghệ thuật âm nhạc.

❖Dùng thang âm/điệu thức/quãng đặc trưng làm chất liệu âm nhạc chính.

Trong trường hợp này, 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 viết cho dàn nhạc giao hưởng qua những thang âm đặc trưng (thang âm ngũ cung không có bán âm của miền Bắc, thang âm ngũ cung có bán âm của Tây Nguyên, thang âm ngũ cung có ba bậc toàn cung trong quãng bốn tăng (triton) của miền Nam) hoặc sử dụng những quãng đặc trưng của âm nhạc dân gian Việt Nam.

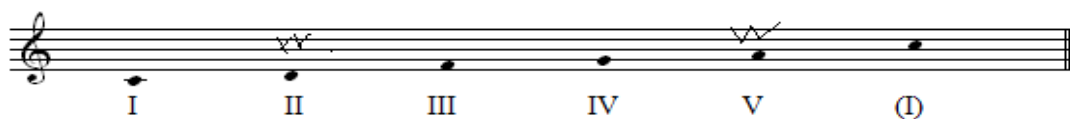
Không chỉ vận dụng thang âm ngũ cung Việt Nam theo chiều ngang khi xây dựng giai điệu chủ đề (bằng cách nối tiếp hoặc đan lồng vào nhau), tác giả Việt Nam còn sử dụng thang âm ngũ cung Việt Nam trong tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng theo chiều dọc bằng cách kết hợp cùng lúc các bè có thang âm ngũ cung khác nhau hoặc kết hợp giai điệu được viết trên thang âm ngũ

cung với phần dàn nhạc hỗ trợ được viết trên thang âm Trưởng-Thứ phương Tây - cách làm này đem đến sự tương thích giữa nội dung thể hiện (tính dân tộc) và hình thức trình bày (âm nhạc giao hưởng).

Theo PGS.Tú Ngọc trong luận án “Cơ cấu âm điệu trong dân ca Việt Nam” [55] khảo sát 284 bài dân ca (chọn từ tập Dân ca Việt Nam-Nhà xuất bản Âm nhạc Việt Nam phát hành năm 1960-1962) có 1600 quãng, trong đó quãng 4Đ chiếm 65,3% (một tỷ lệ khá cao so với các quãng khác); quãng 5Đ chiếm 24,7%; quãng 6 chiếm 4.5%; quãng 7 chiếm 4%; Do đó, quãng 4Đ và 5Đ được cho là 2 quãng đặc trưng của dân ca người Việt, được sử dụng để xây dựng và phát triển chủ đề (chiều ngang) cũng như hòa âm (chiều dọc). Bên cạnh đó, chúng ta còn có thể gặp motive quãng 3 trưởng đặc trưng cho âm nhạc Tây Nguyên hay quãng 2 tăng đặc trưng cho âm nhạc dân tộc Chăm trong một số tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng của nhạc sĩ Việt Nam.

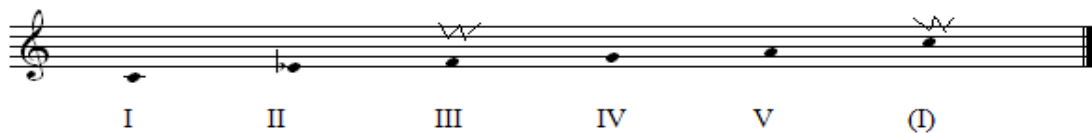
Theo nhà nghiên cứu âm nhạc Việt Nam Nguyễn Thị Mỹ Liêm, trong âm nhạc Nam bộ nói chung và trong âm nhạc tài tử nói riêng, có 2 hệ thống: điệu Nam và điệu Bắc, thể hiện 2 hệ thống “điệu thức” với các đặc điểm khác nhau về tính chất âm nhạc:

- Điệu Bắc: âm điệu vui tươi, trong sáng



- Điệu Nam: bao gồm 2 hình thức, nét nhạc buồn, đậm đà.

Hình thức 1:



Hình thức 2



Ví dụ 3.6: trích tổng phổ opera “Người Giữ Cờn” giai điệu chủ đề phần mở đầu được xây dựng trên thang âm ngũ cung Nam bộ (điệu Nam, hình thức 2) và có hướng chuyển động của đường nét giai điệu gợi nhớ đến bản Dạ cô hoài lang nổi tiếng – đặc trưng cho âm nhạc Nam bộ giai đoạn cuối thế kỷ XIX-đầu thế kỷ XX.

Điệu Nam trong âm nhạc truyền thống Việt Nam (cảm xúc buồn man mác)

A musical staff in treble clef showing a scale of six notes, similar to Ví dụ 3.6. Below it is an orchestral score for 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, and 2 Fagotti. The tempo is marked 'Andantino'. The score shows the first few measures of the piece, with the woodwinds playing a melodic line and the strings providing a harmonic accompaniment.

Bản “Dạ Cô Hoài Lang” (cuối thế kỷ XIX) - ký âm: Vũ Đức Sao Biển

Moderate ♩ = 40

Câu 3

A musical staff in treble clef showing a melodic line. The tempo is marked 'Moderate' with a quarter note equal to 40. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes. A section of the melody is highlighted with a green box, and there are wavy lines above several notes.

Ví dụ 3.7: Chủ đề tương phản trích từ ô nhịp 28 của giao hưởng “Mặt trời và niềm tin” (2001), giai điệu chủ đề chính là sự chuyển hệ (metabole) giữa 2 thang âm: thang âm Sol điệu Nam hình thức 2 và thang âm Re điệu Nam hình thức 2.

Thang âm Sol điệu Nam-hình thức 2 Thang âm Re điệu Nam-hình thức 2

Trong ouverture *Thác đổ* (2003), nhạc sĩ Hoàng Cương đã xây dựng và triển khai toàn bộ tác phẩm dàn nhạc dựa trên thang 3 âm e-h-d (vốn là thang âm phổ biến của nhiều dân tộc trên thế giới), với ẩn ý mỗi âm là một giọt nước, theo đúng ý tưởng “*những giọt nước hợp thành dòng thác, các dân tộc tạo nên nước Việt*”.

Ví dụ 3.8: (Phụ lục 2, tr.198) Chủ đề phần mở đầu, giao hưởng thơ “*Lửa Thiêng*”, tác giả Đinh Trung Hà, được xây dựng trên thang âm của dân tộc Chăm (tác phẩm tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Sáng tác, Nhạc viện Tp.HCM-2014).

Ví dụ 3.9: Chủ đề khúc giao hưởng “*Mùa xuân*” trong Tổ khúc giao hưởng từ dân ca Việt Nam (2013), tác giả Đặng Hữu Phúc, được xây dựng trên thang âm và bước nhảy quãng đặc trưng của âm nhạc dân tộc vùng Tây Bắc.

Nếu so với cách dùng gần như nguyên mẫu làn điệu dân ca hoặc âm nhạc cổ truyền để xây dựng giai điệu chủ đề (mục a) thì ở đây, người nhạc sĩ chỉ cần “bóc tách” yếu tố cốt lõi nhất trong nghệ thuật âm nhạc truyền thống Việt Nam (là những quãng đặc trưng) hoặc các làn điệu/thang âm mang đậm tính vùng miền để đưa vào âm nhạc của mình, phục vụ cho việc thể hiện nội dung tư tưởng của tác phẩm. Đây là cách làm khá “thoáng” nhưng vẫn thể hiện được bản sắc văn hóa Việt Nam khá rõ nét, đòi hỏi sự vững vàng về kỹ thuật cũng như lượng kiến thức văn hóa nhất định của người sáng tác.

❖ Xây dựng chủ đề âm nhạc dựa trên ngữ điệu tiếng nói

Đây là trường hợp khá “hiếm hoi” trong âm nhạc giao hưởng Việt Nam cũng như giao hưởng thế giới. Việt Nam là một trong số ít quốc gia trên thế giới có nhiều thanh điệu trong tiếng nói của mình. Do đó, tự bản thân mỗi câu nói đều có ngữ điệu riêng, lên bổng xuống trầm, rất gần với âm nhạc. Chính vì vậy, nhạc sĩ Thế Bảo đã vận dụng ngữ điệu tiếng Việt khi đọc khẩu hiệu “*Không có gì quý hơn độc lập tự do*” để xây dựng chủ đề âm nhạc cho chương I bản “Concerto cho Piano và dàn nhạc”; Nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân cũng vận dụng ngữ điệu tiếng nói câu đồng dao “*Rồng rần lên mây...*” để xây dựng chủ đề âm nhạc trong giao hưởng “*Dáng rồng lên*”; nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam cũng sử dụng thủ pháp này trong giao hưởng số 3 & số 5.

Ví dụ 3.10: nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam đã dựa trên tiếng rao hàng “*Đậu xanh nấu đường*”, có chút “nhấn nhá” về cao độ (triển khai cao độ “cùng chiều” với ngữ điệu tiếng nói) để viết giai điệu chủ đề của chương I, giao hưởng số 3 “*Tặng các em bé mồ côi*”.



Ví dụ 3.11: giai điệu chủ đề chương II, giao hưởng số 5 “*Mẹ Việt Nam*” (1995), tác giả Nguyễn Văn Nam - được xây dựng phù hợp với hướng chuyển động của ngữ điệu câu ca dao “*Trong đầm gì đẹp bằng sen*” (thanh bằng - thanh huyền - thanh nặng - rồi quay trở lại thanh bằng)

The image shows a musical score for two instruments: Cor and Arpa. The Cor part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It is marked 'Solo I' and 'p dindeissimo'. The Arpa part is written on two staves with a treble and bass clef, also in common time. It features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The Cor part has a melodic line with a long note at the end. The Arpa part has a steady, rhythmic accompaniment.

Ví dụ 3.12: giai điệu chủ đề chương IV, giao hưởng “*Dáng rồng lên*” (2010), tác giả Đỗ Hồng Quân - được xây dựng mô phỏng ngữ điệu câu đồng dao “*Rồng rắn lên mây, có cây lúc lắc, có nhà hiền vinh, thầy thuốc có nhà hay không*”. Nét giai điệu khai thác từ ngữ điệu của câu đồng dao đã hình thành nên âm điệu xoay quanh trục quãng 4 đúng (A-D) và quãng 5 đúng (A-E) kết hợp với một quãng 2 trưởng - các quãng được sử dụng nhiều trong âm nhạc của người Việt khiến cho người nghe có cảm giác được nghe chính ngôn ngữ của mình.

The image shows a musical score for a Fag (Bassoon). It is written on a single staff with a bass clef and a 4/4 time signature. The score is marked 'mf'. The melodic line starts with a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a quarter note. The rhythm is simple and follows the natural cadence of the lyrics mentioned in the text.

3.2.2 Tiếp biến phương diện thời gian (tiết tấu)

Trong trường hợp này, yếu tố thời gian mà sự thể hiện cơ bản nhất là tiết tấu được tác giả vận dụng khá tinh tế trong tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng. Bằng cách sử dụng tiết tấu Tam liên, Ngũ liên vốn không mấy xa lạ trong đời sống văn hóa làng quê Việt Nam hoặc tiết tấu một số bản dân ca quen thuộc hay những đoạn ngẫu hứng hoàn toàn trên tiết tấu gợi nhớ đến hình thức “đa tiết

tấu” của trống trong nhạc lễ Nam bộ²⁹ hoặc liên tưởng đến nhịp múa của âm nhạc dân tộc Chăm hay âm nhạc dân gian Tây Nguyên... 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 Gõ) 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.

Một số tác phẩm tiêu biểu cho trường hợp này có: “*Rhapsodie Việt Nam*”, tác giả Đỗ Hồng Quân, giao hưởng “*Cuộc đời đầu lịch sử*”, tác giả Vĩnh Cát, Ostinato cho dàn nhạc “*Thác đổ*”, tác giả Hoàng Cương, ouverture “*Mùa xuân thế kỷ*”, tác giả Hoàng Cương, giao hưởng “*Huyền tích Trường Sơn*”, tác giả Ngô Quốc Tính.

Ví dụ 3.13: Nhạc sĩ Hoàng Cương cho biết đoạn ngẫu hứng hoàn toàn trên tiết tấu xuất hiện trong tác phẩm ouverture “*Thác đổ*” (2003) được lấy cảm hứng từ đoạn “lưu không” trong nhạc lễ Nam bộ.

The image shows a musical score for the piece "Thác đổ" (2003) by Hoàng Cương. It consists of three staves. The top staff is for Timp (F, B, C) and Trống cái e Tamburo *, starting at measure 232. The middle staff is for Trglo e Ptti e Tam-no, starting at measure 37. The bottom staff is for the piano, starting at measure 42. The score includes dynamic markings such as mf, f, and ff, and a tempo marking (♩ = ♩).

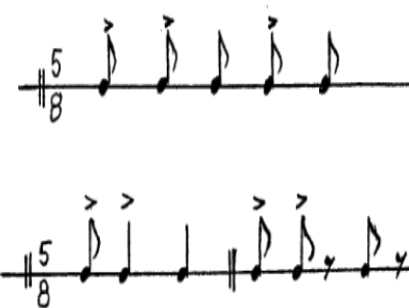
²⁹ Trích công trình nghiên cứu “*Nhạc lễ dân gian người Việt ở Nam bộ*” (chương 3) (2017)- Nguyễn Thị Mỹ Liêm.

Ví dụ 3.14: (Phụ lục 2, tr.198) Nhạc sĩ Ca Lê Thuần từng chia sẻ tiết tấu của Hợp xướng trong Opera “*Người Giữ Cờ*” là sự mô phỏng tiết tấu của bài Lý đĩa bánh bò Nam bộ. (theo bản ký âm của Lư Nhất Vũ)

Tiết tấu Tam liên đặc trưng của văn hóa dân gian Việt Nam



Trống Ngũ liên là một khổ trống có 5 tiếng liên tục (Ngũ là 5; Liên là liên hồi), nhịp Ngũ liên là nhịp có 3 điểm nhấn vào các tiếng trống thứ nhất, thứ hai và thứ tư: Tùng tùng tùng tùng tùng. Trong văn hóa người Việt, nhịp trống Ngũ liên thường cất lên liên hồi và dồn dập nhằm cảnh báo những mối nguy như thiên tai, địch họa, cướp bóc... cho mọi người biết mà đôi phó, qua đó biểu trưng cho sự tương trợ, gắn kết của cộng đồng, của dân tộc.



Trong một số trường hợp, tiếng trống thứ 3 và thứ 5 không rơi vào điểm nhấn nên bị mờ dần rồi mất hẳn.

Ví dụ 3.15: trích Overture cho dàn nhạc “*Mùa xuân thế kỷ*” (2000), tác giả Hoàng Cương: Tiết tấu bộ Gõ là sự mô phỏng tiết tấu trống Ngũ Liên xen kẽ với sự biến đổi về nhịp, tạo cảm giác thôi thúc, căng thẳng.

Ví dụ 3.16: (Phụ lục 2, tr.199) Trích Ostinato cho dàn nhạc “*Thác đổ*” (2003), tác giả Hoàng Cương: chủ đề âm nhạc được xây dựng trên tiết tấu Tam liên vốn khá quen thuộc trong âm nhạc dân gian Việt Nam, tạo cảm giác giục giã, dồn dập.

Trên thế giới, các nhạc sĩ thành công trong việc dùng mô hình tiết tấu đặc trưng kết hợp với âm sắc nhạc khí không phải là quá hiếm hoi (trường hợp Schostakovich với tiếng trống snare trong giao hưởng số 7, giao hưởng số 10...). Tiết tấu trong âm nhạc cổ truyền và âm nhạc dân gian Việt Nam rất đa dạng và đặc sắc (tiêu biểu như tiết tấu trống ngũ liên, tiết tấu trống múa lân, đa tiết tấu trong hòa tấu công chiêng hay trong nhạc Lễ Nam bộ... Tuy nhiên, chưa được các nhạc sĩ Việt Nam quan tâm khai thác. Thể hiện bản sắc dân tộc qua các tiết tấu đặc trưng của văn hóa dân gian là hướng tư duy sáng tác tiềm năng cần được các nhạc sĩ hướng đến nhiều hơn trong tương lai.

3.2.3 Tiếp biến phương diện âm sắc

Tìm được “tiếng nói chung” với tâm hồn khán giả chính là một trong những yếu tố quyết định thành công của tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng. Muốn làm được điều này, tác phẩm phải thể hiện “tâm hồn dân tộc” bằng cách này hay cách khác: một số nhạc sĩ chọn thang âm - điệu thức dân tộc để xây dựng giai điệu chủ đề - đây là cách làm khá “truyền thống”, được các nhạc sĩ Cổ điển và Lãng mạn phương Tây phát huy mạnh mẽ và phổ biến trên thế giới; Ngày nay, một số nhạc sĩ chọn con đường mới hơn: đó là khai thác tính biểu tượng của âm thanh, dùng âm sắc một số nhạc khí đặc trưng để thể hiện hồn dân tộc. Đây là lựa chọn rất tinh tế và hiệu quả về mặt tâm lý học lẫn âm thanh học, hay nói cách khác, đây là sự tương thích giữa hiệu quả âm thanh của tác phẩm và trải nghiệm văn hóa của người thưởng thức.

Hiện nay, các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng đa phần kế thừa biên chế 2 quản của dàn nhạc giao hưởng phương Tây (vẫn có ưu thế về sự

cân bằng âm lượng và số lượng nhân sự phù hợp với tình hình biểu diễn thực tế tại Việt Nam). Tuy nhiên, biên chế dàn nhạc này không cứng nhắc mà có sự tùy biến khá linh hoạt tùy theo cảm xúc âm nhạc của từng nhạc sĩ. Nghiên cứu các tác phẩm đương đại Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng, chúng tôi nhận thấy sự thể hiện tính dân tộc trong tác phẩm được thể hiện rõ nhất qua sự kế thừa về âm sắc bằng cách 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 dàn nhạc giao hưởng nhằm thể hiện nội dung âm nhạc nhất định.

Timpani & Cồng: Trong nhạc khí Việt Nam, Cồng là nhạc khí tự thân vang gắn liền với phần lễ nghi, phong tục và tín ngưỡng của các dân tộc Tây Nguyên, tượng trưng cho sự linh thiêng & hoang sơ của đại ngàn. Cồng có màu âm mờ & vang, đồng thời có cao độ không “rõ nét” còn Timpani là nhạc khí Gõ có định âm khá kinh điển của dàn nhạc giao hưởng phương Tây. Bằng cách kết hợp màu âm của 2 nhạc khí này trong Overture “*Thác đổ*” (2003), tác giả Hoàng Cương ngầm thể hiện sự hoang vu, tĩnh mịch thuở ban sơ của loài người.

(ví dụ 3.17).

The image shows a musical score for percussion instruments. The staves are labeled as follows: Timpani (E-H-D), Triangolo, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam, 3 Gongs (E-H-D), and Silofono. The Timpani and 3 Gongs staves are circled in red. The score includes various dynamics such as *pp* and *ppp*, and a specific instruction *colla bacchetta di tamburo* for the Tamburo. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Trống cái & Timpani: Trong văn hóa người Việt, trống cái không chỉ đơn thuần là một nhạc cụ, âm thanh của trống cái là “biểu tượng” của thông tin liên lạc trong xã hội (sử dụng trong trường học, quân đội, lễ hội; ở Nam Bộ, tiếng trống cái còn cho biết gia đình đang có đám tang).

Trong đoạn nhạc dẫn dắt đến cao trào tác phẩm của ouverture “*Mùa xuân thế kỷ*” (2000), nhạc sĩ Hoàng Cương còn cho Trống cái và Timpani kết hợp với nhau, Trống cái solo trước, sau đó kết hợp với Timpani và tutti cả dàn nhạc nhằm diễn đạt hình ảnh cầu nối thời gian từ quá khứ - dân tộc đến hiện tại - văn minh và cùng hướng về tương lai (dân tộc + hiện đại) (ví dụ 3.18)

The image shows a musical score for Ví dụ 3.18. It consists of five staves. The top staff is for Trống cái (Snare Drum), starting with a 'cresc.' marking and later having a 'ff' marking. The second staff is for Tr. ni (Trombone). The third staff is for Tuba. The fourth staff is for Timp. (Timpani), with a 'rall' marking and a 'dim' marking. The fifth staff is for Trống cái (Snare Drum), with a 'ff' marking. The score is in 2/4 time and features a mix of rhythmic patterns and dynamics.

Trống cái & Công: Trong âm nhạc cổ truyền Việt Nam, nhờ ý nghĩa tự thân về mặt văn hóa-tín ngưỡng nên đây là 2 nhạc khí thường được sử dụng để diễn tả cái nguyên sơ, hùng vĩ của thiên nhiên. Bằng cách kết hợp màu âm của 2 nhạc khí này vào dàn nhạc giao hưởng, nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo đã tạo nên một “đường dẫn” bằng âm sắc, hướng người nghe liên tưởng đến thiên nhiên kỳ vĩ.

Ví dụ 3.19: Trích tổng phổ giao hưởng hợp xướng *Thiên sử thần kỳ* (2015), tác giả Nguyễn Thiên Đạo.

The image shows a handwritten musical score for percussion instruments, organized into four measures labeled "Gõ 1 (Perc. 1)", "Gõ 2 (Perc. 2)", "Gõ 3 (Perc. 3)", and "Gõ 4 (Perc. 4)". The instruments listed include Vibra, Glock, 3 Timpani, 1 Gran Casa, 1 Trống cái (Gran Tambour), 1 Clara Casa, 1 Gong (Gongu) + 2 dùi Tó (2 mailloches), Chông ống (Campanella), 1 Tam tam + que tait (Tige en fer), and 5 Thanh sắt đất năm (5 plaques-châches percussives à plat). The score is written on multiple staves with various musical notations and clefs.

Trống Tuồng: Trống Tuồng luôn luôn làm nhiệm vụ dẫn dắt, mở đầu cho các tình huống sân khấu Tuồng. Trong những vở diễn của Tuồng truyền thống, tiếng trống giữ vai trò “điểm” cho nhân vật ra, vào hay khởi đầu cho câu nói, điệu hát của vai diễn... Trống Tuồng ví như người bạn đồng hành của nhân vật. Nó đan xen, hoà quyện với vai diễn, không những làm cho trạng thái tâm lý nhân vật thêm đậm nét, mà còn hỗ trợ cho các hành động nhân vật đạt tới sự quyết liệt, hào hùng. Một trong những lớp trống Tuồng đáng nhớ, in sâu vào ký ức nhiều người Việt Nam là tiếng Trống thúc quân, tiếng Kèn xung trận, hoà cùng tiếng quân reo tạo nên sự kịch tính cao độ...

Bằng cách sử dụng âm sắc trống Tuồng (với tiết tấu giục giã) kết hợp với các nhạc khí khác trong dàn nhạc giao hưởng, nhạc sĩ Đàm Linh muốn khắc họa lại bầu không khí sôi sục bi hùng của chiến tranh.

Ví dụ 3.20: Trích tổng phổ giao hưởng “Việt Nam XXI” (2000), tác giả Đàm Linh.

A handwritten musical score on a grand staff. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation is dense with notes and rests, and includes some handwritten annotations and markings.

Các nhạc khí Gõ dân tộc Việt Nam:

-*Trống cái, trống con, chiêng, công, mõ, chuông, phách*: vốn là những nhạc khí gõ khá quen thuộc trong đời sống người Việt mang ý nghĩa oai hùng và mang ý nghĩa tâm linh-tín ngưỡng (trống, chiêng, công, mõ, chuông, phách). Bằng cách sử dụng âm sắc trống cái trong giao hưởng “Không chỉ là huyền thoại”- chương II-Những thiên sử vàng, nhạc sĩ Vĩnh Cát đã thể hiện cái oai dũng của dân tộc. Với thủ pháp tương tự, nhạc sĩ Vĩnh Cát cũng kết hợp âm sắc Chiêng, Công, Mõ, Chuông, Phách (với tiết tấu rộn rã, tốc độ nhanh) trong giao hưởng nói trên - chương IV-Sức sống kinh kỳ, để thể hiện sự nhộn nhịp đô hội của người Việt Nam.

Ví dụ 3.21: Trích tổng phổ giao hưởng “*Không chỉ là huyền thoại*” (2010), tác giả Vĩnh Cát. (Phụ lục 2)

A printed musical score for percussion instruments. It consists of two systems of staves. The first system includes three staves: the top staff is labeled '* Chiêng', the middle staff is labeled 'Tam-tam (Công)', and the bottom staff is labeled 'Phách'. The second system includes two staves: the top staff is labeled 'Phách' and the bottom staff is labeled '* Trống con'. The notation shows rhythmic patterns with various note values and rests, including triplets and sixteenth notes.

5 Timpani	
Triangolo	<i>Vietnam percussione</i>
Legno	
Tamburino	Trống Cái
Tamburo	Trống Con
Piatti	3 Chiêng
Grancassa	Cồng
Tam-tam	Mỗ
Campanelli	Chuông
Campana	Phách
Silofono	

-Trống bản, trống cái, trống con, sanh tiền, phách tre, mõ, chuông (chùa) kết hợp với bộ Gõ phương Tây: tạo nên màu âm khá đặc biệt, truyền tải ẩn dụ về sự giao hòa giữa phương Đông và phương Tây,

Ví dụ 3.22: Trích phần mở đầu, chương III, tác phẩm “*Thăng Long 990*” (2000), tác giả Thế Bảo: Kèn Bassoon chỉ có trong dàn nhạc giao hưởng phương Tây. Âm sắc kèn Bassoon chơi một câu nhạc trữ tình với phần nền của dàn dây kết hợp với các nhạc khí Gõ dân tộc (Trống bản, trống cái, mõ, chuông) tạo nên màu âm mới, là sự kết hợp giữa văn hóa Đông - Tây.

The image shows a musical score for the opening of 'Thăng Long 990'. It features four staves. The top staff is for the Bassoon (Fag.), marked with a first octave (I solo) and a dynamic marking of *f*. The second staff is for the Timpani (Timp.), labeled 'Trống bản'. The third staff is for the 'Trống cái' and 'Trống con'. The bottom staff is for the 'Tr-i' (Mỗ), 'Mỗ', and 'Chuông', with a specific 'Chuông' marking. The score includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

-Trống đế, Mỗ và Phách: Là 3 nhạc khí gõ gắn liền với làng quê Việt Nam và cùng hiện diện trong nghệ thuật Chèo từ khá lâu đời. Trống đế làm nhiệm vụ “đế” nghĩa là lót, là chỗ dựa (cái đế, cái lót ở dưới) và phụ họa vào (nói đế), làm điểm xuyết cho diễn viên khi biểu diễn và ca hát. Mỗ thường được sử dụng

để đánh nhịp một, giữ nhịp cho người hát hay đàn hoặc đánh dồn nhanh trong thi nhịp, đỡ khổ gây không khí náo động.

Bằng cách sử dụng âm sắc trống Đé và Mõ ngay từ phần mở đầu tác phẩm (tốc độ rất nhanh, tiết tấu đều đặn, nhấn mạnh vào những phách chẵn), nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân muốn dựng lại bầu không khí lễ hội dân gian náo nhiệt của làng quê Việt Nam trong tác phẩm giao hưởng của mình.

Ví dụ 3.23: Trích tổng phổ giao hưởng “*Trở một*” (2007), tác giả Đỗ Hồng Quân.

The image shows a musical score for a percussion ensemble. It consists of five staves: Timpani, Trống Đé, Mõ, Tom-tomi, and G.C. The Timpani staff has a whole note rest. The Trống Đé staff has a half note followed by eighth notes. The Mõ staff has a quarter note followed by eighth notes. The Tom-tomi and G.C. staves have dashes, indicating they are silent in this section.

Ngoài ra, các nhạc khí Gõ dân tộc còn xuất hiện trong nhiều tác phẩm khác viết cho dàn nhạc giao hưởng như: Cantate Đức Đại vương Trần Hưng Đạo (3 chương, tác giả Đỗ Dũng - 2005) với âm sắc của mõ gõ, chuông chùa...

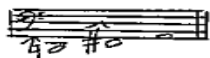
Sáo trúc, sáo H’ông, Bầu, Tranh: là những nhạc khí dân tộc khá đặc trưng cho tính vùng miền và không xa lạ gì với người Việt Nam. Bằng cách sử dụng âm sắc các nhạc khí này trong tác phẩm giao hưởng, nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo đã giới thiệu cho người nghe một cách đầy “ẩn ý” về xuất thân của các nhân vật chính cũng như nơi chôn cất câu chuyện bắt đầu.

Ví dụ 3.24: Trích tổng phổ tổ khúc giao hưởng “*Chuyện của Pao*” (2009), tác giả Nguyễn Thiên Đạo.

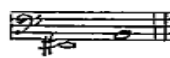
**TỔ KHÚC GIAO HƯỞNG
CHUYỆN CỦA PAO
SUITE SYMPHONIQUE CHUYEN CUA PAO**

NỮ CAO (soprano)
FLÛTE (flûte)
SAO TRÚC (flûte soprano en bambou)
SAO MÔNG (flûte H'Mong)
BẦU (monocorde)
TRANH (cithare)
HỢP XƯỚNG NỮ (chœur de femmes)
DÀN DÂY (orchestre à cordes)
KEN ĐỒNG (2 cors fa, 2 trompettes si b, 2 trombones ténor, tuba)
BỘ GỖ (percussions) :

Timpani



Cồng (gong)



Ví dụ 3.25: Trích tổng phổ giao hưởng hợp xướng “*Thiên sử thần kỳ*” (2015), tác giả Nguyễn Thiên Đạo.

**Giao Hưởng Hợp Xướng
pour Orchestre et Choeur**

Nam thiên đẩu (Récitant)
Nữ cao (Soprano)
Nam cao (Ténor)
Hợp xướng (Chœur)
Dàn nhạc giao hưởng (Orchestre): 1 Đàn bầu solo (Monocorde solo),
2 Flûte, 2 Bầu, 2 clarin-sib (2^e clar. basse) viết nốt nghe (notes réelles),
2 Fagot (2^e Contre-Fagot), 2 corni in fa viết nốt nghe (notes réelles),
2 Tromb^o in si b viết nốt nghe (notes réelles), 2 trombon ténor et Tuba,
4 nhạc công gõ (4 percussionnistes) và Dàn dây (d4. 12. 10. 8. 6)
Ban múa ba lê hiện đại (Corps de ballet contemporain)

Âm sắc chính là yếu tố tác động mạnh mẽ vào cảm xúc của người nghe. Do đó, việc sử dụng/kết hợp âm sắc các nhạc khí dân tộc đặc trưng cho từng vùng miền đất nước, đặc trưng cho những phong tục-tập quán nhất định trong một tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng phần nào nói lên được những nội dung khá cụ thể như: vị trí địa lý (của câu chuyện), con người – sinh hoạt cộng đồng, những hoạt động tâm linh – tín ngưỡng... Chính vì vậy, khai thác tính biểu tượng của âm thanh để thể hiện những đặc trưng văn hóa trong tác phẩm âm nhạc là cách làm khá lý thú, hợp tình hợp lý, được các nhạc sĩ lựa chọn ngày một nhiều hơn.

Có thể nói rằng tiếp biến “*Âm nhạc từ âm nhạc*” chính là sự thể hiện bản sắc dân tộc qua các phương diện của âm thanh âm nhạc (cao độ, tiết tấu, âm sắc),

vốn là cách làm khá phổ biến trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng chúng ta. Do đặc trưng văn hóa của người Việt Nam (chú trọng ca hát chứ không chú trọng nhảy múa) nên hình thái tiếp biến phương diện thời gian (tiết tấu) ở nước ta hiện nay chỉ xuất hiện trong số ít tác phẩm của các tác giả tên tuổi và chưa phát triển mạnh mẽ. Vì vậy, tiếp biến phương diện ca độ (dựa trên cơ sở thang âm/điệu thức/quãng đặc trưng/ngữ điệu tiếng nói/làn điệu dân ca/âm nhạc truyền thống) trở thành lĩnh vực sở trường của các nhạc sĩ Việt Nam, đồng thời tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng sử dụng giai điệu/thang âm/điệu thức dân tộc dễ nhận được sự đồng cảm của khán thính giả hơn. Chính vì vậy, việc khai thác và sử dụng trực tiếp các chất liệu âm nhạc dân tộc (thang âm/điệu thức/tiết tấu...) không chỉ tồn tại trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng mà còn khá phổ biến trong các loại hình âm nhạc khác như: khí nhạc dân tộc đương đại (giao hưởng hóa dàn nhạc dân tộc), hòa tấu thính phòng đương đại và thể hiện rõ nét nhất chính là sự hình thành dòng ca khúc dân gian đương đại với nhiều tác phẩm sắc sảo và có giá trị nghệ thuật.

Tuy nhiên, trong bối cảnh âm nhạc đương đại thế giới chú trọng sự đa nghĩa và khái quát, yếu tố “an toàn” và “rõ ràng” khi sử dụng chất liệu âm nhạc dân tộc trong sáng tác như: thang âm/điệu thức/tiết tấu khiến cho một số nhạc sĩ cảm thấy bị giới hạn, không thể phát huy được trí tưởng tượng cũng như tiềm năng sáng tạo của bản thân. Từ đó, dẫn đến sự chuyển hướng trong tư duy sáng tác, tìm đến cánh cửa nghệ thuật mới: đó là hình thái tiếp biến thứ 3 “*âm nhạc về âm nhạc*”.

3.3 Tiếp biến “Âm nhạc về âm nhạc” (*music about music*)

“*Âm nhạc về âm nhạc*” là mức độ cao nhất của tiếp biến âm nhạc, người nhạc sĩ chỉ tiếp thu về ý tưởng âm nhạc hoặc triết lý nghệ thuật để tạo nên một sản phẩm âm nhạc hoàn chỉnh mang ý nghĩa mới. Để thực hiện được điều này,

nhạc sĩ phải am hiểu sâu sắc văn hóa dân tộc, có sự chọn lọc tinh tế và cá tính nghệ thuật 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

❖ *Trống Conga-Bongo châu Phi* là một trong những nhạc khí Gõ truyền thống của châu Phi. Cặp trống Bonga và Congo có âm thanh bập bùng, âm vực một cao-một trầm, âm sắc của cặp trống này khiến người nghe dễ dàng liên tưởng đến sự cuồng nhiệt trong điệu nhảy thổ dân hay sự hoang sơ của đại ngàn. Bằng cách kết hợp âm sắc của cặp trống Bonga-Congo với dàn nhạc giao hưởng, tiết tấu rộn rã, tốc độ nhanh, nhạc sĩ Vũ Nhật Tân ngấm miêu tả hình ảnh phố phường Hà Nội đông đúc, náo nhiệt và có đôi chút “hỗn loạn”.

Ví dụ 3.26: Trích tổng phổ giao hưởng “*Hà Nội - Hà Nội*” (2012)-Vũ Nhật Tân.

The image shows a musical score for two percussion parts. The top staff is labeled 'Bongos Congas' and features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, interspersed with rests and dynamic markings. The bottom staff is labeled 'Timpani FBC' and shows a more melodic line with eighth and sixteenth notes, also including dynamic markings like 'f' (forte). The score is written on a grand staff with a common time signature.

❖ *Dàn Organ điện tử*: là đại diện tiêu biểu cho sự phát triển của công nghệ âm thanh điện tử thế kỷ XX, có khả năng mô phỏng được rất nhiều loại nhạc cụ khác nhau và tạo ra những âm sắc đặc biệt (âm thanh điện tử, âm thanh vũ trụ), các hiệu ứng âm thanh (như tiếng gió hú, tiếng sóng biển, giọng hát của con người, dàn hợp xướng).

Trong tác phẩm Tưởng tượng khúc cho dàn nhạc giao hưởng “*Thăng Long 990*” (2000) của nhạc sĩ Thế Bảo, với sự kết hợp 2 đàn organ trong biên chế dàn nhạc (mô phỏng giọng người ở âm vực rất cao), tác giả muốn truyền đạt ẩn ý: những gì “không thuận lợi” cho con người hôm nay, sẽ được đảm nhiệm bởi máy

móc (do con người tạo ra). Đồng thời cũng ngầm ám chỉ sự vô hạn trong trí tưởng tượng của con người (ví dụ 3.27).

CHƯƠNG III : VŨ TRỤ GIAO HÒA (HARMONIC COSMOS)

❖ *Cello diễn tấu theo kiểu âm nhạc truyền thống Việt Nam:* Trong buổi diễn tập giao hưởng thơ *Niềm Tin* tại Hà Nội, đến đoạn Episode viết theo ngôn ngữ phức điệu, nhạc sĩ Vĩnh Lai đã yêu cầu NSUT Trần Thị Mơ khi chơi giai điệu viết theo thang âm ngũ cung Nam Bộ phải rung và nhấn tay trái mô phỏng theo kỹ thuật của đàn guitar phím lõm, tạo nên bầu không khí âm nhạc riêng, mang đậm tính dân tộc và đã được khán giả cũng như giới chuyên môn đánh giá cao³⁰.

❖ *Trống Jazz và Guitar Bass:* là 2 nhạc khí đặc trưng cho nhạc nhẹ phương Tây. Với việc kết hợp 2 nhạc khí này với dàn nhạc giao hưởng trong chương IV giao hưởng “*Mở đất*” (1998), nhạc sĩ *Đỗ Hồng Quân* đã khắc họa bằng âm thanh hình ảnh thành phố Sài Gòn hôm nay, trẻ trung, năng động và mạnh mẽ. (ví dụ 3.28).

³⁰ Thông tin do nhạc sĩ Vĩnh Lai cung cấp.

Ngoài ra, trống Jazz còn xuất hiện trong một số tác phẩm khác viết cho dàn nhạc giao hưởng nhằm thể hiện nhịp sống sôi động, sự trẻ trung, khỏe khoắn... (như trong chương 3 & 4 giao hưởng “Miền Đông thành đồng” của nhạc sĩ Vĩnh Lai).

Bên cạnh đó, không thể không nhắc đến những tác phẩm giao hưởng có sử dụng nhạc khí dân tộc của nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo. Trong đó ông đã khai thác những âm sắc mới, những kỹ thuật diễn tấu khác lạ của nhạc cụ dân tộc, nâng nhạc cụ dân tộc lên một vị trí mới, không còn giữ vai trò “phụ họa” hoặc “tô điểm” về âm sắc trong tác phẩm giao hưởng như trước đây mà trở thành “linh hồn”, thể hiện nội dung âm thanh của tác phẩm, qua đó thể hiện sự kết hợp văn hóa Đông – Tây trong âm nhạc. Trong một buổi phỏng vấn của đài RFI tiếng Việt, nhạc trưởng Laurent Boer (người chỉ huy những buổi hòa nhạc nhằm tưởng nhớ một năm ngày mất của nhà soạn nhạc Nguyễn Thiên Đạo, tháng 4/2016 tại Paris và tháng 10/2016 tại thành phố Hồ Chí Minh) đã nói về màu sắc Á Đông trong âm nhạc của Nguyễn Thiên Đạo: *“Về những gì thuộc về Á Đông, trong tác phẩm «Linh Giác» mà chúng tôi biểu diễn, đó là thủ pháp sử dụng tính cộng hưởng (...) ví dụ như Công là loại nhạc cụ gõ ở Việt Nam, mà khi đánh lên, trường độ cộng hưởng còn lớn hơn cả trường độ của chính nốt đó. Cái này chúng ta thấy rất rõ trong Linh Giác. Những lối chơi này đặc biệt được trao cho bộ gõ,*

*những nốt nhạc ngân dài trên âm vực cao và âm hưởng của hợp âm (...) Đó là sự kéo dài nhịp đập của trái tim...”*³¹.

Ngoài ra, vấn đề sử dụng vi cung (microtone) trong tác phẩm giao hưởng vốn không xa lạ với âm nhạc thế giới, là kết quả sự nghiên cứu, phát hiện và sự ảnh hưởng của chuyên ngành Âm nhạc dân tộc học vào âm nhạc kinh viện phương Tây. Tuy nhiên, trong các tác phẩm âm nhạc của Nguyễn Thiên Đạo, nhạc khí (dân tộc và phương Tây) đều sử dụng vi cung rất nhiều nhưng không phải là những cấu trúc quãng/làn điệu/giai điệu quen thuộc với thang âm không bình quân và cách rung nhất đặc trưng cho âm nhạc cổ truyền Việt Nam mà chủ yếu dùng âm sắc các nhạc khí dân tộc kết hợp với vi cung để khơi gợi sự liên tưởng và những cảm xúc mới mẻ cho khán giả. Nhạc cụ truyền thống Việt Nam từ đây được khoác trên mình tấm áo đa sắc hơn nhờ cách biểu hiện theo trường phái Tiên phong và Serial mà ông đã du nhập từ âm nhạc đương đại phương Tây. Âm sắc nhạc khí dân tộc có thể là quen thuộc với người nghe nhưng cách áp dụng của Nguyễn Thiên Đạo rất “khác lạ” và vi cung cũng chỉ là một “câu nôi” dẫn dắt tâm trí người nghe đến tầng nhận thức khái quát hơn.

Ví dụ 3.29: Trích tác phẩm “*Sóng nhất nguyên*” (2002), tác giả Nguyễn Thiên Đạo.

³¹ Trích từ <http://vi.rfi.fr/viet-nam/20161127-nguyen-thien-dao-am-nhac-duong-dai-va-nguong-vong-dan-toc> (truy cập lúc 9g30 ngày 12/9/2018))

The image shows a handwritten musical score. At the top, there is a staff for a solo violin, labeled "Solo DÀN ĐÀU Mono corde" and "trille sans mesure". Below this are several staves for Violins I and II (VLI, VLI) and strings. The string section is marked "VLI, VLI: Trille et trille-gliss par micro-intervalle" and "à la cithare vietnam". The score includes various musical notations such as trills, glissandos, and dynamic markings like "pp" and "crescendo".

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, mà nhiều tài liệu nghiên cứu chuyên ngành gọi là hiện tượng “âm nhạc trong âm nhạc” – bắt đầu phổ biến trên thế giới sau sự thành công của các tác phẩm viết cho 2 dàn nhạc chơi cùng lúc của George Crumb (Mỹ; 1929 - nay).

Sự kết hợp âm sắc giữa 2 dàn nhạc phương Tây và Việt Nam 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.

Ví dụ 3.30: Trích tổng phổ giao hưởng “Sóng thần” (2003-2004)-Nguyễn Thiên Đạo.

SÓNG THẦN

pour 2 orchestres (traditionnel vietnamien et occidental),

basse chantante et chœur

cho 2 dân nhạc (dân tộc và Tây Âu), nam trầm và hợp xướng

Commande de l'Union des Musiciens vietnamiens ----Hội nhạc sĩ Việt Nam đặt viết

Orchestre A (traditionnel vietnamien)---Dân nhạc A (dân tộc):

3 Flûtes en bambou ---3 Sáo trúc (sáo, tiêu, sáo Mèo)

Hautbois vietnamien (au choix)---Kèn loa (tự chọn)

2 Luths en forme de lune---2 Nguyệt

2 Cithares à 16 cordes ---2 Đàn tranh

3 Monocordes ---3 Đàn bầu

2 Vièles ---2 Nhị



Orchestre B (occidental)---Dân nhạc B (Tây Âu) :

2 Flûtes en do

2 Hautbois

2 Clarinettes en si bémol (la 2^{ème} joue aussi Clar.basse), écrites en notes réelles-viết nốt nghe

2 Bassons (le 2^{ème} joue aussi Contrebasson)

2 Cors en fa, écrits en notes réelles – viết nốt nghe

2 Trompettes en do

2 Trombones ténor

Contretuba

Cordes et 3 Percussions---Đàn dây và 3 Nhạc công gõ

c. Tác phẩm là một tổng thể âm nhạc hiện đại nhưng gợi nhớ những phong cách âm nhạc trước đây: Tiêu biểu cho trường hợp này chính là giao hưởng “Trở một” của nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân. Tất cả phương tiện biểu hiện âm nhạc trong giao hưởng này đều mang tính “đương đại”. Tuy nhiên, về mặt tổng thể, tác phẩm lại dẫn dắt người nghe liên tưởng đến sân khấu Chèo trong âm nhạc truyền thống Việt Nam (Về hình thức: tác phẩm giống như một “trở” Chèo; Về âm sắc: xuất hiện âm sắc chủ đạo của trống đế, mõ và phách; Về chủ đề: giai điệu chủ đề xây dựng trên làn điệu Chèo; Về kỹ thuật sáng tác: âm nhạc phát triển theo kiểu ngẫu hứng tạo cho người nghe cảm nhận về phong cách trình diễn tự nhiên, thoải mái, đậm chất “dân gian”)

Ví dụ 3.31: Trích tổng phổ giao hưởng “Trở một” (2007-2008) - Đỗ Hồng Quân.

Timpani

Tom-tomi

G.C

solo

Mở

T-ro

ff

ff

Ví dụ 3.32: Trong tác phẩm Tưởng tượng khúc cho dàn nhạc giao hưởng “*Thăng Long 990*” (2000), nhạc sĩ Trần Thế Bảo đã sử dụng hình thức “*rao*” trong âm nhạc truyền thống Việt Nam, thể hiện bằng nhạc khí Việt Nam, ngẫu hứng trên thang âm Việt Nam (đàn Tranh ngẫu hứng theo điệu Oán; đàn Bầu ngẫu hứng theo điệu hò mái nhì Huế) để mở đầu và kết nối giữa các phần âm nhạc chính của chương II, như một cầu nối “*ẩn dụ*” về thời gian (Tiên-Tranh tứ bình: Mơ, Sen, Cúc, Trúc).

SEN

Rubato
(Ngẫu hứng theo điệu Oán khoảng 60") (1)

203 (Tranh)

Tranh
Sanh tiên

Ad lib.

232 (Bầu) (Ngẫu hứng theo điệu Hò mái nhì Huế Thờ soạn khoảng 40")

CÚC

Bầu
2 Gong

mf

Vni II

Vlc

solo

mf

d. Tác phẩm là một tổng thể âm nhạc hoàn chỉnh dẫn dắt người nghe đến những chân lý sâu xa ngoài âm nhạc: Tiêu biểu nhất cho trường hợp này là những tác phẩm giao hưởng mang màu sắc tâm linh của nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo với phần hiệu quả âm thanh giống như một cánh cửa diệu kì dẫn dắt người

nghe đi giữa hai thế giới: tâm thức và thực tại. Khác với âm nhạc Kinh điển phương Tây, Nguyễn Thiên Đạo thường sử dụng nhịp điệu, tiết tấu không tuần hoàn (khác biệt với nhịp tim đều đặn của con người) kết hợp với tốc độ cực nhanh và sự tương phản về cường độ từ vô cùng nhỏ, rồi vỡ òa tới tột cùng lớn, như thể âm thanh muốn vượt qua mọi giới hạn vật lý để đạt đến miền Vô cực. Tư duy sáng tác này chính là sự kết hợp giữa quan niệm vũ trụ trong triết học phương Đông và khuynh hướng biểu hiện mới trong sáng tác âm nhạc thế kỉ XX.

Ví dụ 3.33: (Phụ lục 2, tr.200) Trích phần mở đầu giao hưởng hợp xướng “*Khai Giác*” (2007-2008): sự biến động mạnh mẽ về tốc độ, cường độ, âm sắc chỉ trong vòng 15 ô nhịp.

Đơn cử như trường hợp của giao hưởng hợp xướng “*Khai giác*” được dựng trên cơ sở lời Đức Phật dạy chúng sinh, bao gồm 7 chương diễn tả tích Đức Phật Thích Ca Mâu Ni nhập thiên trong 7 tuần, không ăn không ngủ để giác ngộ. Mở đầu và kết thúc đều bằng câu niệm “*Nam mô A Di Đà Phật*”, ngầm thể hiện cấu trúc theo tư tưởng luân hồi của Phật giáo. Nội dung của 7 chương lần lượt là: Thiên quán tưởng; Tử; Sinh (bao gồm cả hỷ, nộ, ai, ó); Trừ tà; Thiên nhập định (diễn tả cảnh Thái tử sắp thành Phật); Bay lên và Niết bàn.

Ví dụ 3.34: Trích tổng phổ giao hưởng hợp xướng “*Khai Giác*” (2007-2008), chương I: câu niệm “*Nam mô A di đà Phật*” được tác giả khai thác như một motif chủ đạo (leitmotiv), dẫn dắt tâm thức của người nghe đến cảnh nhập thiên của thái tử Tất Đạt Đa (Siddhārtha Gautama).

16

allegretto *animato* *rall molto*

SOP *pp* NA MÔ NA MÔ NA MÔ NAM MÔ NA MÔ NA MÔ NA MÔ NA MÔ A DI ĐÀ PHẬT

ALT NA MÔ NA MÔ NA MÔ NAM MÔ NA MÔ NA MÔ NA MÔ NA MÔ A DI ĐÀ PHẬT

TEN NA MÔ NA MÔ NA MÔ NAM MÔ NA MÔ NA MÔ NA MÔ NA MÔ A DI ĐÀ PHẬT

BAS NA MÔ NA MÔ NA MÔ NAM MÔ NA MÔ NA MÔ NA MÔ NA MÔ A DI ĐÀ PHẬT

VL I *ppp* (*vibra*) *mf*

Perc 1 *mf* *quasi f* → *gran casa*

Perc 3 *mf quasi f* → *marimba 2 diaci to* 2 *mattoches*

* xem cách đánh nhịp 4 của số [1]
voir 4e mesure du chiffre [1]

STAR N° 37/32

-13-

Ngoài ra, cũng trong chương V tác phẩm này, ông còn đưa vào giao hưởng màn hợp xướng tăng ni với phần lời hát là tiếng tụng Kinh Bát Nhã Ba La Mật (nguyên bản tiếng Phạn). Tuy nhiên trong Khai giác, các nhà sư sẽ không tụng kinh y như ở chùa, mà sự cách tân được thể hiện bằng dàn nhạc hiện đại. Âm nhạc hiện đại và kinh Phật sẽ được cộng hưởng bởi chính 2 dòng nhạc tương phản giao hòa vào nhau như trời đất gặp nhau. Trong chương này, nhạc sĩ sử dụng hợp xướng có tăng cường thêm 50 Tăng Ni tụng kinh và 2 vị Tăng tụng kinh solo với sự tập luyện nghiêm túc để thể hiện các chi tiết về sắc thái, cao độ, trường độ và sự phối hợp ăn ý với dàn nhạc.

Bên cạnh nhạc sĩ Nguyễn Thiện Đạo, Đỗ Dũng cũng là nhạc sĩ thể hiện thế giới tâm linh bằng ngôn ngữ âm nhạc giao hưởng qua bản *Requiem* dựa trên lời thơ của Lê Anh Thư (giành giải Nhì (không có giải Nhất) Giải thưởng Hội Nhạc sĩ VN 2005). Đây là bản requiem có qui mô lớn, nội dung nói về cảm nhận với Đấng Bậc trong vũ trụ bao la đã giác ngộ con người vượt qua thử thách cam go trong cuộc sống, gồm 7 chương, tiêu biểu như sau: Nam mô bốn thích ca mâu ni Phật; Tiếng chuông chùa; Trời đất giao hòa; Sắc sắc không không... dựa trên tinh

thần Phật giáo: “*Không từ đâu tới mà cũng không đi đâu, Phật ở trong tâm chúng ta mà* – trích chú giải của nhạc sĩ Đỗ Dũng”³².

Tóm lại, có thể nói rằng trường hợp tiếp biến “*Âm nhạc về âm nhạc*” đã xuất hiện trong các sáng tác viết cho dàn nhạc giao hưởng giai đoạn sau 1986, tập trung trong tác phẩm của các nhạc sĩ được đào tạo ở nước ngoài (như Nguyễn Thiên Đạo, Trần Thế Bảo, Đỗ Hồng Quân, Vũ Nhật Tân) với sự kế thừa tư duy nghệ thuật, phát triển những yếu tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc lên tầm khái quát hơn (dùng cao độ vi cung, hình thức-cấu trúc tác phẩm, tính ngẫu hứng trong âm nhạc truyền thống Việt Nam, chú trọng dùng âm sắc để khơi gợi lên những liên tưởng về văn hóa dân tộc) để tạo nên những cách thể hiện mới, chưa từng xuất hiện trước đây.

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 nét mới trong ngôn ngữ âm nhạc 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

Theo Từ điển âm nhạc New Grove, quyển 10, trang 858, “*Hòa thanh*” (*harmony*) là sự chủ động kết hợp các cao độ âm nhạc trong cùng một thời điểm nhất định để tạo nên chồng âm và tiến trình nối tiếp các chồng âm với nhau, hoặc xa hơn, còn được hiểu như hệ thống cấu trúc các nguyên tắc trong tiến trình nối tiếp các chồng âm. Khái niệm “hòa âm” đã xuất hiện từ thời Cổ đại Hy Lạp với nguyên lý kết hợp các cao độ âm nhạc theo chiều dọc để đem lại cảm giác “thuận

³² Trích báo Hà nội mới online, www.hanoimoi.com.vn/Ban-in/Van-hoa; truy cập lúc 9g ngày 15.5.2017

tai” (consonance) cho người nghe. Chính quan điểm “thuận tai” trong hòa âm đã giữ vai trò chủ đạo khá lâu và chi phối tư duy phối khí của các nhạc sĩ thế giới, đồng thời ảnh hưởng rất lớn đến quá trình sáng tác nghệ thuật của các nhạc sĩ Việt Nam: nhiều tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng Việt Nam có lối phối khí “bài bản”, sử dụng dàn nhạc có biên chế 2 quản, chú trọng khai thác âm vực đẹp của nhạc khí hoặc sử dụng nhiều kỹ thuật diễn tấu tiêu biểu của nhạc khí...

Tuy nhiên, hiện nay, 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. Điều này dẫn đến sự thay đổi trong quan điểm về phối khí của âm nhạc đương đại và đồng thời phản ánh rõ nét trong một số tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng Việt Nam sáng tác ở giai đoạn gần đây như: áp dụng biên chế dàn nhạc linh hoạt, đưa các nhạc khí mới vào biên chế dàn nhạc, hoặc âm vực lạ hoặc cách diễn tấu mới của các nhạc khí quen thuộc... nhằm tạo nên “màu âm” (sound color) nhất định cho tác phẩm. 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.

Hoà sắc là khái niệm khá trừu tượng, đặc trưng cho mỹ học của âm nhạc Việt Nam và thể hiện rõ bản sắc văn hóa dân tộc. Trái với âm nhạc phương Tây, mới phát hiện và đề cao vẻ đẹp của màu âm (sound color) trong khoảng thời gian gần đây, âm nhạc truyền thống Việt Nam đã có quan niệm này từ rất lâu đời. Sâu xa hơn, trong âm nhạc truyền thống Việt Nam còn nhấn mạnh đến yếu tố thể hiện của màu âm thông qua các kỹ thuật diễn tấu tinh tế và điều luyện của người biểu diễn, đồng thời đề cao khả năng “ứng tấu” như một thước đo về kiến thức âm nhạc cũng như khả năng cảm thụ của người nghệ sĩ. Trong chuyên khảo “Góp

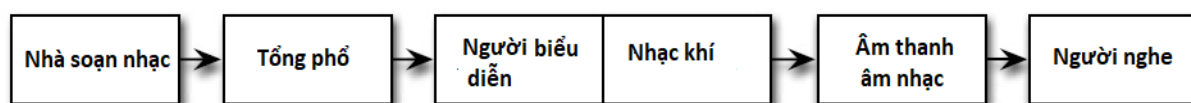
phần nghiên cứu Đờn ca tài tử Nam Bộ” (2011), PGS.TS. Nguyễn Thị Mỹ Liêm nêu định nghĩa về *hòa sắc* (trong âm nhạc truyền thống Việt Nam) “... nói một cách đầy đủ là “*hoà hợp các âm sắc nhạc khí trong diễn tấu*” [44]. Nhạc sư Nguyễn Vĩnh Bảo giải thích khái niệm này rõ hơn: lối hòa đàn trong âm nhạc truyền thống Việt Nam nói chung và Đờn ca tài tử Nam Bộ nói riêng là lối chơi theo thẩm mỹ “*hòa sắc chứ không hòa thanh*” được hiểu như là sự kết hợp phong phú, hài hòa giữa các nhạc khí mang âm sắc khác nhau. Chính vì vậy, sự tăng cường hai nhạc khí cùng loại chỉ đem đến sự gia tăng về âm lượng chứ không phải hoà hợp về âm sắc. Chi tiết hơn, trong quá trình diễn tấu, các nhạc khí không kết hợp với nhau theo những nguyên tắc âm học chiều dọc như kiểu 3 bè, 4 bè của âm nhạc phương Tây. Đặc điểm của âm nhạc truyền thống Việt Nam là hệ thống thang âm không bình quân, thanh âm luôn có tô điểm với những kỹ thuật rung, mổ, nhấn, vuốt... Đồng thời, bài bản không được viết hay diễn tấu kiểu nhiều bè mà chủ yếu được xây dựng, phát triển dựa trên tính năng của nhạc khí và tài năng ngẫu hứng của người diễn tấu. Vì vậy, “*trong vấn đề phối khí cho dàn nhạc, người ta rất quan tâm đến sự quân bình màu âm của nhạc khí, để người nghe phân biệt dễ dàng tiếng của các nhạc khí, phân biệt được nét nhạc độc đáo của từng nhạc sĩ.*” [44] Đồng thời, đòi hỏi mỗi người chơi đàn trong dàn nhạc phải giống như một người làm công việc phối khí, phải ứng biến sao cho thanh âm tinh tế của các nhạc khí không bị trộn lẫn với nhau, biết cách dùng thanh âm để “*đối thoại*” với nhau. Tiêu biểu như tiếng Thở đi kèm với tiếng Kim, dây tơ kết hợp với dây kim loại (đàn Kim song tấu với đàn Tranh); các loại dây tơ có âm sắc giống nhau như đàn Kim, Sến, Tỳ bà ít khi hòa đàn cùng nhau vì khó làm nổi bật âm sắc của nhạc khí; đàn Bầu có khả năng ngân rung thường chơi ít chữ đàn, chủ yếu thể hiện sự tinh tế trong luyến láy; đàn Tranh có nhiều dây, tiếng lạnh lốt nhưng lại không có độ ngân dài nên thường chạy nhiều chữ đàn; tiếng Song loan có âm thanh chắc nịch, dứt khoát, thường dùng như một dấu chấm câu.

Từ sau thời điểm “Đổi mới”, tiếp thu những quan điểm học thuật mới trong âm nhạc đương đại thế giới, yếu tố âm sắc và màu âm trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng bắt đầu được một số nhạc sĩ Việt Nam quan tâm đặc biệt (tiêu biểu như nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo, Hoàng Cương, Đặng Hữu Phúc, Trần Thế Bảo) mà điển hình là sự xuất hiện của lối tư duy mới: dùng âm sắc nhạc khí để thể hiện bản sắc dân tộc cũng như xem âm sắc là chất liệu chính trong sáng tác. Sự thành công của khá nhiều tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng được sáng tác theo lối tư duy này đã chứng minh rằng 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 không thể phủ nhận. (*xin xem lại các ví dụ trong mục 3.2 và 3.3*)

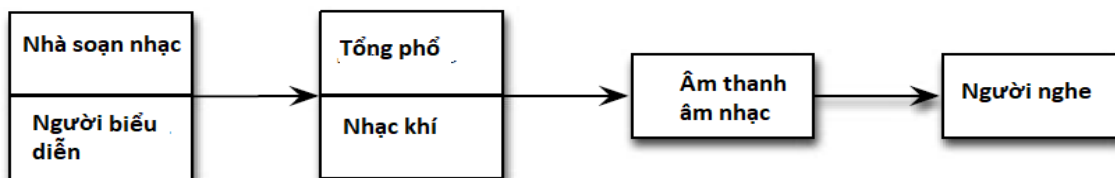
b. Âm nhạc ngẫu nhiên

Âm nhạc ngẫu nhiên là một trong những đại diện tiêu biểu nhất của tính “đương đại” trong âm nhạc, được hình thành dựa trên mối tương quan giữa nhà soạn nhạc, người biểu diễn và các thành tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc. Đây cũng là trào lưu nghệ thuật khá nổi bật trong âm nhạc đương đại thế giới, hiện đã bắt đầu xuất hiện trong một số tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng Việt Nam.

Trong các tác phẩm âm nhạc thông thường, quy trình “thai nghén” và ra đời một tác phẩm âm nhạc trải qua 5 bước, trong đó người biểu diễn và nhạc khí là 2 phần không thể tách rời, cùng có nhiệm vụ “chuyển tải” ý tưởng của nhà soạn nhạc (thông qua tổng phổ) đến người nghe và được mô hình hóa thành 5 bước như sau:



Tuy nhiên, đối với âm nhạc ngẫu nhiên, quy trình này đã được rút gọn còn 4 bước, đặc biệt, người biểu diễn và nhạc khí trở thành 2 phần độc lập, có giá trị đương đương nhau và được mô hình hóa như sau:



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)*

Khi 1 trong 3 thành tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc được người biểu diễn quyết định sẽ dẫn đến việc xuất hiện âm nhạc ngẫu nhiên có giới hạn.

Ví dụ 3.35: âm nhạc ngẫu nhiên thể hiện trong “*Tổ khúc cho dàn nhạc Dây*” (2012), chương 2: Tremolo— tác giả Đặng Hữu Phúc: thành tố thời gian được tác giả trao quyền cho người biểu diễn quyết định nhằm tạo nên một tổng thể âm thanh xao động và bất ngờ.

Episode II

* In tempo ad libitum
(Individual tempo -
not necessarily in the same time)

A 7

Vni I

B 6

A 5

Vni II

B 4

A 3

Vle

B 2

A 1

Vc

L'istesso Tempo
Con sord.

B

C-Bassi

Thời gian	Ngẫu nhiên (thời điểm bắt đầu, tốc độ diễn tấu)	Ôn định (<i>Listesso tempo</i> : giữ cùng tốc độ như trước)
Âm sắc (phương Tây)	Violin + Viola	Cello + Double Bass
Âm thanh (phương Đông)	thang 5 âm điệu Bắc, có chủ âm khác nhau giữa các bè	

Ví dụ 3.36: trích tổng phổ giao hưởng “*Không gian*” (2000-2001), tác giả Vũ Nhật Tân, trang 11. Các nhạc khí bộ Gõ chỉ được tác giả ghi chú về cao độ còn tiết tấu cũng như cách thể hiện chi tiết thì do người biểu diễn ngẫu hứng (*ad libitum*).

B

Percussion

1st 4 timpani 4 temple blocks large → small tamtam triangle

2nd bass drum 4 tom-toms bass → small 5 temple blocks large → small cymbal

3rd bass drum 2 gongs large medium 2 congas and 2 bongos large → small metal sheet wood block

ad libitum

triangle

tamtam

gongs

70

triangle blocks

congas

congas and bongos

Ví dụ 3.37: Âm nhạc ngẫu nhiên trong hòa tấu dàn nhạc “*Guom thân*” (2013), tác giả Đỗ Kiên Cường: bên cạnh việc kết hợp giữa những âm sắc của nhạc cụ truyền thống (tranh, bầu) với âm sắc của các nhạc cụ phương Tây (Violin, Viola, Clarinette, Basson, Double Bass), nhạc sĩ đã trao quyền sáng tạo lại cho người biểu diễn, chỉ còn lại những gợi ý về cách diễn tấu cũng như yêu cầu về hiệu quả âm thanh. Điều này thể hiện tinh thần đa phương, kết hợp đồng

đẳng các nhạc cụ có nguồn gốc khác xa nhau, nói lên tính chất mở và linh hoạt của âm nhạc và giải phóng người biểu diễn khỏi những “gò bó” trong âm nhạc theo kiểu cũ.

The image shows a musical score for a chamber ensemble. At the top, there are labels for instruments: 17 (Bàu), 18 (Vibraphone), 19 (Violin), 20 (Bassoon), 21 (Viola), 22 (Contrabass), and 23 (Cello). The score includes staves for Clarinet (Cla.), Bassoon, Vibraphone, Bàu, Tranh, Violin, Viola, Cello, and Contrabass. Performance instructions are provided for several instruments: Bassoon: "Không nhanh, chromatic (nhẹ, legato nói dần lên từ thấp nhất lên cao nhất)"; Vibraphone: "Không nhanh lập đi lập lại (nhẹ như tiếng nước chảy)"; Bàu: "mf (rung diễn cảm)"; Violin: "mf (rung diễn cảm)"; Viola: "mf (rung diễn cảm)"; Cello: "Pizz Arco f ff"; Contrabass: "Không nhanh lập đi lập lại (nhẹ như tiếng nước chảy)". A vertical label "M A R I M B A" is on the right side.

Ví dụ 3.38: (Phụ lục 2, tr.202) Âm nhạc ngẫu nhiên trong giao hưởng “*Mở đất*” (1998), tác giả Đỗ Hồng Quân: bộ Gỗ được tác giả ghi chú về cao độ (ở thời điểm bắt đầu) và sắc thái; bộ Đồng cũng được tác giả ghi chú về cao độ, gợi ý về tiết tấu cũng như hướng chuyển động của từng bè (ở thời điểm bắt đầu) và sắc thái thể hiện; bộ Gỗ: được tác giả ghi chú về cao độ; bộ Dây: hoàn toàn không có cao độ cũng như tiết tấu cụ thể; nhạc khí dân tộc (đàn Tranh và đàn Bàu) được tác giả ghi chú cụ thể về cao độ. Mỗi bộ tạo nên một “lớp” âm sắc riêng (layer), khá hoàn chỉnh và độc đáo. Tuy nhiên, hiệu quả âm thanh khi kết hợp cùng lúc 4 bộ trong dàn nhạc giao hưởng và 2 nhạc khí dân tộc là ngẫu nhiên và bất ngờ.

❖ *Âm nhạc ngẫu nhiên hoàn toàn (aleatoric)*

Khi cả 3 thành tố cốt lõi của âm thanh âm nhạc được giao phó cho người biểu diễn quyết định, xuất hiện âm nhạc ngẫu nhiên hoàn toàn. Tuy nhiên, về mặt

tổng thể thì đây vẫn chỉ là trường hợp mở rộng của âm nhạc ngẫu nhiên có giới hạn vì không một tác phẩm âm nhạc nào có thể kéo dài bất tận – nghĩa là yếu tố thời gian đã bị giới hạn cụ thể.

Ví dụ 3.39: Trích trang 3 tổng phổ giao hưởng “*Trở một*”, tác giả Đỗ Hồng Quân, Trống đế và Mõ được chơi tự do kiểu ngẫu hứng trong vòng khoảng 1 phút.

The image shows a musical score for a percussion and string ensemble. The percussion section includes Timpani, Tom-tomi, and G.C. (Gong). The string section includes Violini I, Violini II, and Virole. A box highlights the improvisation section for the drums, labeled "Improvization. Ca ~ 1'". The score includes dynamic markings like *ff* and *p*, and the instruction "Atacca".

Ví dụ 3.40: Trích tổng phổ tổ khúc viết cho dàn nhạc “*Love & Betrayal*”, chương II- *Shadow*, tác giả Trần Đình Lãng, trang 10; Ở 2 ô nhịp đầu, dàn nhạc chơi bất kỳ cao độ nào theo âm hình tiết tấu cho sẵn (trong vòng 15 giây). Tiếp theo là 15 giây cả dàn nhạc chơi tự do về mọi mặt. Điều này được tác giả ghi chú rất rõ trong tổng phổ bằng ký hiệu và bằng cả lời văn. Tương ứng với sự thay đổi 2 cách ký âm là 2 cấp độ tư duy khác nhau của người biểu diễn cùng trong khoảng thời gian 15 giây:

- Cấp độ 1: Ngẫu nhiên có giới hạn (tiết tấu cho sẵn)
- Cấp độ 2: Ngẫu nhiên hoàn toàn.

- Tuy nhiên, dưới cái nhìn tổng quát thì cả 2 cấp độ trên vẫn là ngẫu nhiên có giới hạn vì vẫn tuân theo qui định của tác giả về thời gian diễn tấu là 15 giây.

* any pitch but duration
** anything

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).

Điều này tác động sâu sắc đến thước đo giá trị một tác phẩm âm nhạc vốn đã tồn tại nhiều thế kỷ nay: đó là một tác phẩm âm nhạc bản thân nó phải là một hoạt động ngôn ngữ độc lập tức là phải phát triển những mối quan hệ giữa các yếu tố âm nhạc để tạo ra chủ đề, mở đầu, nút thắt, kết thúc v.v. trong một khoảng

thời gian được tính toán kỹ. Trong khi đó, âm nhạc tối giản thì ngược lại: các âm thanh âm nhạc được chọn lọc cẩn thận và cô đọng tối đa, nối tiếp nhau không theo mối liên hệ gì và luôn có kết thúc mở. Nghệ thuật tối giản làm chúng ta liên tưởng đến câu nói nổi tiếng của danh họa Ý thời Phục Hưng Leonardo da Vinci "*Sự đơn giản cũng là sự tinh tế tốt cùng*"³³. Nhạc sĩ Steve Reich đã so sánh việc nghe một tác phẩm âm nhạc tối giản giống như ngồi nhìn kim giờ hay kim phút của chiếc đồng hồ đang chạy vậy - ta chỉ có thể nhận ra sự chuyển động của cây kim sau khi đã tập trung quan sát được một lúc.

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 Overture “Cold desire” (2016) viết cho dàn nhạc giao hưởng của nhạc sĩ Nguyễn Mạnh Duy Linh: âm nhạc chủ điệu, hòa âm tiết chế, nhịp điệu đều đặn, tiết tấu thay đổi rất chậm rãi và tuần tự, sắc thái biến đổi tinh tế, chú trọng sự lặp lại... Tác phẩm đã được công diễn tại Nhà hát Thành phố Hồ Chí Minh tháng 7 năm 2016

Ví dụ 3.41: Trích tổng phổ phần mở đầu Tổ khúc giao hưởng “Hồi tưởng” (2017), tác giả Nguyễn Mạnh Duy Linh: Sự chuyển động chậm rãi của thời gian thể hiện rõ qua tốc độ Largo, tiết tấu ở trường độ dài, mô hình tiết tấu ít thay đổi, tiến hành hòa âm đơn giản nhưng thay đổi về sắc thái lại hết sức chi tiết.

³³ “*Simplicity is the ultimate sophistication*”

2 Moderato (♩=109)

P-no

Clav.

V-no Solo

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c

Ch.

Ví dụ 3.42: (Phụ lục 2, tr.203) Trích tổng phổ phần mở đầu Overture “Cold Desire” (2016), tác giả Nguyễn Mạnh Duy Linh: cách tiến hành âm nhạc trong tác phẩm tương tự như ví dụ 3.41.

Tiểu kết chương 3

Trong thời đại toàn cầu hóa ngày nay, ngôn ngữ âm nhạc đương đại chính là kết tinh quá trình tiếp biến các giá trị âm nhạc đa dạng và phong phú từ nhiều nguồn, nhiều góc tiếp cận. Đây là điều hết sức quan trọng cho tương lai của nghệ thuật âm nhạc, nó khiến cho âm nhạc luôn vận động và tươi mới.

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. Từ góc nhìn ngược lại, xem nền âm nhạc kinh viện như một đối tượng nghiên cứu độc lập, một chủ thể để nghiên cứu, 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. Điều này thể hiện sự cập nhật về chuyên môn cũng như sự tương đồng trong tư duy nghệ thuật giữa các nhạc sĩ Việt Nam và thế giới. Những điểm tương đồng này đã hiện diện trong nhiều tác phẩm và luận án chọn những tác phẩm điển hình nhất làm ví dụ âm nhạc. Điều quan trọng là 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. Và ở chiều ngược lại, nhiều trào lưu âm nhạc mới, “nổi bật” ở phương Tây nhưng lại khá xa lạ với văn hóa Việt Nam (như âm nhạc chuỗi (Serial), phổ âm thanh (spectral music), âm nhạc duy thanh (sonoristic)... sẽ không được các nhạc sĩ Việt Nam hưởng ứng.

Trong lý thuyết âm nhạc đương đại, khái niệm “Tiếp biến” (Intertextuality) được sử dụng rộng rãi để nghiên cứu các hiện tượng âm nhạc một cách khách quan. 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 ca 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 phát triển mạnh mẽ; Tiếp biến yếu tố ca 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 (dùng tính biểu tượng-tồn tại trong ý nghĩa gốc của âm thanh-để tích hợp thêm ý nghĩa cho tác phẩm) đang được các nhạc sĩ quan tâm ngày một nhiều hơn. Điều này cũng thể hiện sự tương đồng với âm nhạc đương đại thế giới ở mức độ nhất định: quan điểm mới về âm thanh âm nhạc, các kỹ thuật sáng tác mới, các phương tiện thể hiện ngôn ngữ âm nhạc mới. Tuy nhiên các nhạc sĩ nước ta không tiếp thu các thành tựu của âm nhạc đương đại thế giới một cách máy móc mà vẫn có sự sáng tạo riêng dựa trên nền tảng âm nhạc và văn hóa Việt Nam.

- *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 văn hóa tín ngưỡng-nghi lễ-tâm linh của dân tộc) để nâng ý nghĩa âm

nhạc lên một tầng cao hơn, khái quát hơn. Điều thú vị là khi trừu tượng hơn, thì tác phẩm âm nhạc lại biểu đạt sâu sắc hơn cảm thức của nhạc sĩ về đời sống. Sự ẩn dụ, trừu tượng trong ngôn ngữ âm nhạc trở thành “con đường mới” giúp các nhạc sĩ tiếp cận với khán giả nhưng vẫn không đánh mất bản sắc nghệ thuật riêng: nó giúp người nghe ở tầng văn hóa nào thì tiếp nhận được tầng nội dung ấy, nó đa nghĩa và đa kết nối, nhiều lớp lang mà vẫn không mất đi bản chất dù được tiếp nhận ở cấp độ nào.

Các cấp độ tiếp biến âm nhạc cho phép luận án khảo sát và nhận định một cách có hệ thống về sự sáng tạo nghệ thuật trong các tác phẩm Việt Nam viết cho dàn nhạc giao hưởng: các tác phẩm sau 1986 có khuynh hướng lựa chọn hình thái tiếp biến “âm nhạc về âm nhạc” nhiều hơn cả. Một số tác phẩm chỉ tiếp thu ý tưởng âm nhạc hoặc triết lý nghệ thuật dân tộc để xây dựng nên giá trị nghệ thuật riêng của mình. Đặc biệt, hình thái tiếp biến âm sắc đã đưa sức sáng tạo của nhạc sĩ vượt khỏi lối tư duy thông thường (thể hiện tính dân tộc qua “chất liệu âm nhạc” như: thang âm/điệu thức/quãng đặc trưng/làn điệu dân ca/âm nhạc truyền thống hoặc áp dụng một số tiết tấu phổ biến trong dân gian), tiệm cận với các trào lưu mới trong âm nhạc thế giới (âm nhạc ngẫu nhiên, âm nhạc tối giản, âm nhạc Tiên phong) và mở ra cánh cửa mới trong sáng tác cho dàn nhạc giao hưởng. Tiếp biến âm sắc cũng chính là cơ sở cơ bản để âm nhạc phát triển lên tầm khái quát hơn cũng như khơi gợi khả năng liên tưởng của người nghe, đưa tiếp biến âm nhạc trong thể loại giao hưởng đến mức tư duy cao nhất, trừu tượng nhất là “*dùng âm nhạc để nói về âm nhạc*”.

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, chúng tôi hy vọng 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, Đỗ Dũng, 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 20/70 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 28.5%): 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 nhún 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 (qua nội dung tác phẩm, qua chủ đề âm nhạc, qua các phương tiện biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc - chương II) [59],[91],[92],[94].

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, tiếp cận với những khuynh hướng sáng tác khí nhạc quốc tế hiện nay. 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 bằng tiết tấu (có số lượng tác phẩm khá hạn chế) và thể hiện

tính dân tộc bằng ca độ (vận 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 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.

Hiện nay, 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 “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...

Ngoài ra, bên cạnh góc nhìn về tiếp biến âm nhạc theo lý thuyết tiếp biến của GS. Mieczysław Tomaszewski, cũng không thể không nhắc đến một góc nhìn khác về tiếp biến âm nhạc (chịu ảnh hưởng bởi ngành Văn hóa học) dựa trên 2 chiều: (1) tiếp biến về không gian (chính là sự du nhập các trào lưu âm nhạc từ nước ngoài vào Việt Nam với những nhạc sĩ trong nước đại diện như: âm nhạc Tiên phong - Nguyễn Thiên Đạo, âm nhạc trình diễn - Vũ Nhật Tân, âm nhạc cụ thể - Trần Kim Ngọc, âm nhạc tối giản - Nguyễn Mạnh Duy Linh...) và (2) tiếp biến về thời gian (chính là sự “chuyển mình” trong ngôn ngữ âm nhạc của nhạc sĩ theo thời gian. Tiêu biểu cho trường hợp này là nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo - những tác phẩm dàn nhạc của ông càng về sau càng mang đậm tính dân tộc, dễ cảm nhận và “gần gũi hơn” với khán giả trong nước).

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, nguyện 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./.



**DANH MỤC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC ĐÃ CÔNG BỐ
LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI LUẬN ÁN**

1. Nguyễn Thị Ngọc Dung, “**Ký âm-biểu tượng của ngôn ngữ âm nhạc đương đại**”, *Tạp chí Giáo Dục Nghệ Thuật*, Trường ĐHSP Nghệ Thuật Trung Ương, số 20 (tr.60-tr.64), ISSN 1859-4964, 3/2017
2. Nguyễn Thị Ngọc Dung, “**Trào lưu “Hiện đại” thể hiện trong âm nhạc kinh viện Việt Nam**”, *Tạp chí Nghiên Cứu Âm Nhạc*, Viện Âm Nhạc, Học viện Âm nhạc quốc gia Việt Nam, số 51 (tr.65-tr.76), ISSN 1859-4360, 5/2017
3. Nguyễn Thị Ngọc Dung, “**Trào lưu “Hậu hiện đại” thể hiện trong âm nhạc kinh viện Việt Nam**”, *Nội san Âm Nhạc Học*, Nhạc viện TP.HCM, số 11 (tr.3-tr.15), 6/2017
4. Nguyễn Thị Ngọc Dung, “**Âm nhạc Giao hưởng tại Sài Gòn-vài góp nhặt từ tư liệu lịch sử**”, *Tạp chí Khoa Học*, Đại Học Sài Gòn, số 31 (tr.103-tr.110), ISSN 1859-3208, 8/2017
5. Nguyễn Thị Ngọc Dung, “**Giai điệu trong khí nhạc đương đại**”, *Tạp chí Văn Hóa Nghệ Thuật*, Bộ Văn Hóa Thể thao và Du Lịch, số 399 (tr.77-tr.80), ISSN 0866-8655, 9/2017
6. Nguyễn Thị Mỹ Liêm & Nguyễn Thị Ngọc Dung, “**Bàn thêm về tính CHÂN – THIÊN – MỸ trong âm nhạc kinh viện**”, *Tạp chí Nghiên Cứu Âm Nhạc*, Viện Âm Nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam, số 52 (tr.79-tr.94), ISSN 1859-4360, 12/2017
7. Nguyễn Thị Mỹ Liêm & Nguyễn Thị Ngọc Dung, “**Nhân vật trung tâm trong Giao hưởng Việt Nam từ 1986 đến nay**”, *Tạp chí Lý Luận Phê Bình Văn Học Nghệ Thuật*, Hội đồng Lý luận, Phê bình Văn học Nghệ thuật Trung Ương (tr.12-tr.17), ISSN 0866-7349, 12/2018
8. Nguyễn Thị Ngọc Dung, “**Vietnamese Symphony after Innovation in the perspective of Intertextuality**”, *Georgian Electronic Scientific Journal-Musicology And Cultural Science*, 2019 No.1 (2019) (tr.32-tr.44), ISSN 1512-2018, 8/2019

DANH MỤC TÀI LIỆU THAM KHẢO

A. Tài liệu tiếng Việt

1. Phạm Nghiêm Việt Anh (2007), “*Thủ pháp hòa thanh-phức điệu trong các tác phẩm khí nhạc của nhạc sĩ Ca Lê Thuần*”, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật âm nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
2. Dương Việt Á (2005), sách “*Âm nhạc Việt Nam từ góc nhìn văn hóa*”, NXB Hà Nội.
3. Lê Sỹ Ánh “*Bước đầu tìm hiểu sự hình thành giao hưởng & các tác phẩm Việt Nam*”, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
4. Nguyễn Bách (2008), “*Âm nhạc trong 12 giao hưởng của học viên và sinh viên ngành Sáng tác tốt nghiệp tại Nhạc viện TP.HCM giai đoạn 1981-2004*”, Luận văn Thạc sĩ chuyên ngành Âm nhạc học, Nhạc viện Tp.HCM.
5. Trần Thế Bảo (2013), sách “*Cảm nhận mỹ học âm nhạc*” Nhà xuất bản Thanh Niên.
6. Vĩnh Cát (2014), Sách “*Chỉ làm ngôi sao không tên*”, NXB Văn hóa Thông tin.
7. Vũ Tú Cầu (2011), bài báo “*Các tác phẩm giao hưởng Việt Nam sáng tác sau 1975*”, website Vietnamnhac.vn, truy cập ngày 5.01.2018
8. Vũ Tú Cầu (2018), “*Thủ pháp hòa âm trong tác phẩm giao hưởng Việt Nam sau 1975*”, Luận án Tiến sĩ chuyên ngành Âm nhạc học, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
9. Trần Hoàng Thị Ái Cầm (2006), “*Tìm hiểu ngôn ngữ âm nhạc trong vũ kịch Ngọc Trai Đỏ của nhạc sĩ Ca Lê Thuần*”, Luận văn Thạc sĩ chuyên ngành Âm nhạc học, Nhạc viện Tp.HCM.
10. Nguyễn Thị Minh Châu (2007), Sách “*Giao hưởng một đời người*”, Viện Âm nhạc- Nhà xuất bản Âm nhạc.
11. Nguyễn Thị Minh Châu (2017), bài báo “*Giao hưởng Việt Nam, cuộc hành trình đi tìm bản sắc*” trên website Hội nhạc sĩ Việt Nam (truy cập ngày 20.8.2017).
12. Nguyễn Thế Cường (2013), bài viết “*Giao lưu, tiếp biến văn hóa và bảo tồn bản sắc văn hóa Việt Nam trong toàn cầu hóa*”, Đại học Kiến Trúc-TP.HCM.
13. Phạm Ngọc Doanh (2011), “*Nghệ thuật biểu diễn kèn dăm kép tại Việt Nam*”, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật Âm nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
14. Nguyễn Thị Ngọc Dung (2013), “*Opera Người giữ hồn của nhạc sĩ Ca Lê Thuần*”, Luận văn tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Âm nhạc học, Nhạc viện Tp.HCM.
15. Nguyễn Thị Ngọc Dung (2015), “*Phức điệu trong các tác phẩm viết cho dàn nhạc của nhạc sĩ Ca Lê Thuần*”, Luận văn Thạc sĩ chuyên ngành Âm nhạc học, Nhạc viện Tp.HCM.
16. Hoàng Dương, Phạm Tuyên, Vũ Tự Lân, Hồ Bình, Nguyễn Ngọc Oánh (2001), “*Sự hình thành và phát triển Tân nhạc Hà Nội từ đầu thế kỷ XX đến 1945*”, Hội Âm nhạc Hà Nội.
17. Nguyễn Thiên Đạo (2015), sách “*Sống lửa*”, NXB: Hội Nhà văn Việt Nam.
18. Phan Quang Định biên dịch (Stuart Brown, Diane Collinson & Robert Wilkinson) (2010), Sách “*100 triết gia tiêu biểu thế kỷ XX*”, Nhà xuất bản Lao Động.
19. Nguyễn Hào Hải (2010), bài báo “*Mỹ học Hậu hiện đại*”, báo An ninh the gioi online, truy cập ngày 20.8.2017
20. Đặng Thị Hồng Hạnh (2010), “*Kỹ thuật phối khí cho dàn nhạc giao hưởng của nhạc sĩ Hoàng Cương trong 2 tác phẩm Overture Mùa xuân thế kỷ và Thác đổ*” - Luận văn tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Âm nhạc học, Nhạc viện Tp.HCM.

21. Nguyễn Mỹ Hạnh (2000), “*Tìm hiểu sự liên kết giữa Hòa âm & Phức điệu trong các tác phẩm khí nhạc*” - Luận văn Thạc sĩ chuyên ngành Âm nhạc học, Nhạc viện Tp.HCM.
22. Phạm Phương Hoa (2010), “*Những thủ pháp sáng tác trong một số trường phái âm nhạc thế kỷ XX*” - Luận án Tiến sĩ nghệ thuật Âm nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
23. Tống Ngọc Hạp (1953), từ điển “*Danh từ âm nhạc*” (Pháp-Ý-Đức-Anh-Việt). NXB Minh Tân 7, Rue Guenegaud, PARIS VI.
24. Nguyễn Thiều Hoa (2009) “*Âm nhạc Nga-Xô viết & sự ảnh hưởng của nó đối với lĩnh vực âm nhạc giao hưởng Việt Nam*”, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật Âm nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
25. Nguyễn Thị Thiều Hương (2010), “*Các tác phẩm giao hưởng của nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam*”, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật Âm nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
26. Trần Thị Thanh Hương (2011), “*Phức điệu trong một số tác phẩm chủ điệu tiêu biểu*”, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật âm nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
27. Lan Hương dịch (nhiều tác giả) (1981), “*Các thể loại âm nhạc*”, NXB Văn Hóa.
28. Phạm Tú Hương (1991), Sách “*Phức điệu nghiêm khắc*”. NXB Nhạc viện Hà Nội.
29. Trần Đức Huy (2005), “*Đặc điểm âm nhạc bản giao hưởng số 8-Quê hương đất nước tôi*” của nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam”, Luận văn tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Lý luận âm nhạc, Nhạc viện Tp.HCM.
30. Lưu Văn Hy dịch (Richard Tarnas) (2008), Sách “*Quá trình chuyển biến tư tưởng phương Tây- Những tư tưởng đã định hình thế giới quan của chúng ta*”. Nhà xuất bản Văn hóa thông tin.
31. Nguyễn Thừa Hỷ (2014), bài báo “*Tiếp biến văn hóa Việt Nam dưới góc nhìn lý thuyết hệ thống*”, Tạp chí khoa học Việt Nam trực tuyến www.vjol.info truy cập ngày 20.8.2017
32. Nguyễn Thụy Kha (2009), bài báo “*60 năm âm nhạc Việt Nam - nửa của chiến tranh, nửa thuộc thanh bình*”, website tapchisonghuong.com.vn truy cập ngày 20.8.2017
33. Nguyễn Thụy Kha (2013), bài báo “*Ước vọng đỉnh cao mới của âm nhạc Việt Nam*”
34. Nguyễn Thụy Kha (2017), bộ sách “*Những tài danh âm nhạc Việt Nam thế kỷ XX*”: cuốn *Nguyễn Thiên Đạo, Hoàng Việt, Huy Du, Nguyễn Xuân Khoát, Lưu Hữu Phước, Đỗ Nhuận, Thử bình minh Tân nhạc* - Nhà xuất bản Văn học, Hà Nội.
35. Phạm Minh Khang (2005), “*Giáo trình hòa thanh bậc Đại Học*”. Nhạc Viện Hà Nội.
36. Nguyễn Minh Khôi (2012), “*Ôn tập hòa âm Cổ điển*”. Nhạc viện Tp.HCM.
37. Nguyễn Văn Kim-Nguyễn Mạnh Dũng (2016), bài báo “*Tiếp biến và hội nhập văn hóa ở Việt Nam hiện nay*”, website vanhien.vn truy cập ngày 20.8.2017
38. Thụy Khuê (2003), bài báo “*Hậu hiện đại, thực chất và ảo tưởng*” trên website thuykhue.free.fr, truy cập ngày 20.8.2017
39. Nguyễn Lân (1998), “*Từ điển Từ và ngữ Việt Nam*”. NXB Tp.HCM.
40. Vũ Tự Lân (1996), “*Những ảnh hưởng của âm nhạc Châu Âu trong ca khúc Việt Nam giai đoạn những năm 1930-1950*” Luận án Tiến sĩ, Thư viện Quốc gia Việt Nam.
41. Ngô Hoàng Linh (2008), “*Sự hình thành và phát triển âm nhạc Giao hưởng Việt Nam và một số vấn đề về nghệ thuật biểu diễn dàn nhạc giao hưởng*”, Luận án tiến sĩ Nghệ thuật Âm nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

42. Nguyễn Phúc Linh (1996), “*Một số đặc điểm về phương pháp biểu hiện của kèn gõ Giao hưởng trong tác phẩm Việt Nam*”, Luận án Tiến sĩ chuyên ngành Âm nhạc học, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
43. Nguyễn Thị Mỹ Liêm (2010), Bài giảng *Phương pháp lý luận chuyên ngành Âm nhạc học*, trình độ Nghiên cứu sinh. Nhạc viện Tp.HCM.
44. Nguyễn Thị Mỹ Liêm (2011), chuyên khảo “*Góp phần nghiên cứu Đờn ca tài tử Nam Bộ*”, NXB Âm Nhạc.
45. Nguyễn Thị Mỹ Liêm (2014), giáo trình “*Âm nhạc truyền thống Việt Nam*”, Bộ Văn hóa-Thể thao-Du lịch, Nhạc viện Tp. HCM, NXB Âm nhạc.
46. Ngô Hoàng Linh (2015), bài báo “*Sự phát triển nghệ thuật âm nhạc giao hưởng ở Việt Nam*”, website vietbacact.edu.vn truy cập ngày 20.8.2017
47. Thụy Loan (1993), Giáo trình bậc Đại học “*Lược sử âm nhạc Việt Nam*”, NXB Âm nhạc.
48. Hoàng Ánh Loan (2006), “*Vấn đề hòa âm trong tác phẩm hòa tấu dàn nhạc dân tộc đương đại Việt Nam*” - Luận văn Thạc sĩ chuyên ngành Âm nhạc học, Nhạc viện Tp.HCM.
49. Đào Trọng Minh (2008), Giáo trình *Phân tích tác phẩm âm nhạc* bậc Đại học. Bộ Văn hóa-Thể thao-Du lịch, Nhạc viện Tp. HCM, NXB Âm nhạc.
50. Đào Trọng Minh (2013), Bài giảng *Lịch sử hình thức và thể loại âm nhạc*, trình độ Cao học. Nhạc viện Tp.HCM.
51. Đào Trọng Minh (2013), Giáo trình *Lịch sử Hòa âm*, học phần Cao học. Nhạc viện Tp.HCM.
52. Đào Trọng Minh (2015), bài giảng *Ngôn ngữ âm nhạc phương Tây cuối thế kỷ XX đầu thế kỷ XXI*, trình độ Nghiên cứu sinh, Nhạc viện TP.HCM.
53. Võ Thế Nam (2004), “*Tính dân tộc và hiện đại trong tác phẩm giao hưởng số 5 Mẹ Việt Nam của nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam*”, Luận văn tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Lý luận âm nhạc, Nhạc viện Tp.HCM.
54. Nguyễn Thanh Nhã (2011), “*Phân tích bản Symphonic Fantasy Mỏ Đất của nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân*”, Luận văn tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Lý luận âm nhạc, Học viện Âm nhạc quốc gia Việt Nam.
55. Tú Ngọc (1985) “*Cơ cấu âm điệu trong dân ca Việt Nam*”, Luận án Tiến sĩ, Thư viện Quốc gia Việt Nam.
56. Nguyễn Đăng Nghị (2013), bài báo “*Giao lưu âm nhạc giữa Việt Nam và phương Tây - một phương trình tiếp biến*” - website <http://vanhien.vn> (truy cập ngày 5.1.2018)
57. Nguyễn Thị Nhung (1991), sách “*Hình thức âm nhạc*”, Nhạc viện Hà Nội. NXB Âm Nhạc.
58. Nguyễn Thị Nhung (1996), sách “*Thể loại âm nhạc*”, Nhạc viện Hà Nội. NXB Âm Nhạc.
59. Nguyễn Thị Nhung (2001), sách “*Âm nhạc thính phòng giao hưởng Việt Nam-Sự hình thành phát triển-Tác giả-tác phẩm*”. NXB Viện Âm Nhạc.
60. Nguyễn Thị Thư Như (2000), “*Tìm hiểu ngôn ngữ âm nhạc của nhạc sĩ Nguyễn Văn Nam qua bản giao hưởng số 6*”, Luận văn Thạc sĩ chuyên ngành Âm nhạc học, Nhạc viện Tp.HCM.
61. Lê Đạo Phùng (2001), “*Tìm hiểu việc đưa nhạc khí dân tộc vào dàn nhạc giao hưởng của các nhạc sĩ Việt Nam giai đoạn 1975-2000*”, Luận văn tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Lý luận âm nhạc, Nhạc viện Tp.HCM.

62. Nguyễn Minh Quý (2004), “*Một số thủ pháp hòa âm trong vũ kịch Ngọc Trai Đỏ của nhạc sĩ Ca Lê Thuần*”, Luận văn tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Lý luận âm nhạc, Nhạc viện Tp.HCM.
63. Đỗ Hồng Quân (2015), bài báo “*Tình hình sáng tác khí nhạc hiện nay và những vấn đề cần quan tâm*”. Website: hoinhacsi.vn/tinh-hinh-sang-tac-khi-nhac-va-nhung-van-de-can-quan-tam-hien-nay.
64. Đặng Phùng Quân (2011), “*Từ điển triết học giản yếu & Triết học nào cho thế kỷ XXI*”, NXB Gió Văn California, USA.
65. Nguyễn Đình San (2006), TÔ VŨ (1996), sách “*Nhạc Việt Nam những vùng sáng tối*”, NXB Thanh Niên.
66. Minh Tâm (1997), tài liệu “*Lịch sử âm nhạc Việt Nam 1900-1945*”, bản đánh máy.
67. Nguyễn Thế Tuấn (1997), “*Tìm hiểu 9 bản thơ giao hưởng Việt Nam*”, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật Âm nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
68. Nguyễn Thế Tuấn (2006), “*Nhạc Giao hưởng Việt Nam - 1 tiến trình lịch sử*”, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật Âm nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
69. Hoàng Ngọc Tuấn (1999), bài báo “*Từ Hiện đại đến Hậu hiện đại*”, website Tienve.org truy cập ngày 20.8.2017
70. Đào Trọng Từ, Đỗ Mạnh Thường, Đức Bằng (1984), “*Thuật ngữ và ký hiệu âm nhạc thường dùng*”. NXB Văn Hóa.
71. Thu Tứ (2015), sách “*Cảm nghĩ miên man*”, NXB Thế Giới.
72. Tô Ngọc Thanh (2007), sách “*Ghi chép về văn hóa và âm nhạc*”, NXB Khoa học xã hội.
73. Trịnh Hoài Thu (2014), “*Ảnh hưởng của âm nhạc dân gian trong tác phẩm khí nhạc mới Việt Nam thế kỷ XX*”, NXB Âm nhạc.
74. Trương Quỳnh Thư (2004), “*Vận dụng cách viết giao hưởng nhiều chương của phương Tây vào giao hưởng nhiều chương Việt Nam*”, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật âm nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
75. Ca Lê Thuần (2013), Bài giảng *Mỹ học âm nhạc*, học phần Cao học. Nhạc viện Tp.HCM.
76. Ca Lê Thuần (2013), Bài giảng *Kỹ thuật sáng tác trong âm nhạc thế kỷ XX*, trình độ Cao học. Nhạc viện Tp.HCM.
77. Ca Lê Thuần (2014), Bài giảng *Âm nhạc châu Âu nửa sau thế kỷ XX*, trình độ Cao học. Nhạc viện Tp.HCM.
78. Ca Lê Thuần (2016), Bài giảng *Phê bình âm nhạc*, trình độ Nghiên cứu sinh. Nhạc viện Tp.HCM.
79. Nguyễn Thu Trang (2012), “*Đặc điểm âm nhạc trong 4 tác phẩm âm nhạc giao hưởng giai đoạn 1996-2010 của nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân*”, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật âm nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
80. Hữu Trịnh (2004), bài báo “*Sơ lược về tác phẩm âm nhạc giao hưởng Việt Nam*”
81. Châu Thùy Vân (2000) “*Đặc điểm âm nhạc của nhạc sĩ Đàm Linh trong bản giao hưởng “Việt Nam XXI*”, Luận văn tốt nghiệp Đại học chuyên ngành Lý luận âm nhạc, Nhạc viện Tp.HCM.
82. Nguyễn Thị Hồng Vân (2013), bài báo “*Một số trào lưu triết học phương Tây hiện đại*”, trên Thư viện học liệu mở Việt Nam (voer.edu.vn) truy cập ngày 20.8.2017
83. Tô Vũ (1996), sách “*Sức sống của nền âm nhạc truyền thống Việt Nam*”, NXB Âm nhạc Hà Nội.

84. Tô Vũ (2001), sách “*Âm nhạc Việt Nam – truyền thống và hiện đại*”, NXB Âm nhạc Hà Nội.
85. Nguyễn Vũ (1999), “*Tìm hiểu ngôn ngữ hòa âm qua một vài tác phẩm khí nhạc tiêu biểu của nhà soạn nhạc Đàm Linh*”, Luận văn Thạc sĩ Nghệ thuật âm nhạc, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
86. Trần Quốc Vượng (1998), Sách “*Cơ sở văn hóa Việt Nam*”, NXB Giáo Dục.
87. Nguyễn Xinh (dịch) (1997), “*Sách giáo khoa phức điệu*” tập 1 & 2, Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.
88. Hội Nhạc Sĩ Việt Nam (2007), Sách “*Nhạc sĩ Việt Nam*”.
89. Hội Nhạc Sĩ Việt Nam (2007), Sách “*Tự hào nửa thế kỷ Hội nhạc sĩ Việt Nam*”
90. Viện Âm Nhạc (2000), sách “*Âm nhạc mới Việt Nam-Tiến trình và thành tựu*”.
91. Viện Âm Nhạc (2004), sách “*Hợp tuyển tài liệu nghiên cứu-lý luận-phê bình âm nhạc Việt Nam thế kỷ XX*” – 5 tập
92. Viện Âm Nhạc (2005), sách “*Những tác phẩm Giao Hưởng Việt Nam*”.
93. Viện Âm Nhạc (2007), sách “*Âm nhạc Việt Nam: Tác giả-Tác phẩm*”.
94. Viện Âm Nhạc (2010), sách “*Tổng tập Âm nhạc Việt Nam: Tác giả-Tác phẩm*”.
95. Viện Ngôn Ngữ Học Trung Ương, “*Từ điển Tiếng Việt*”.
96. Danh sách tác giả được tặng giải thưởng Hồ Chí Minh và giải thưởng Nhà Nước trong lĩnh vực âm nhạc, bản lưu tại Văn phòng Hội Âm nhạc Tp. Hồ Chí Minh & Văn phòng Ban Tuyên giáo Thành Ủy Tp.HCM.
97. Tư liệu phỏng vấn, trao đổi về học thuật với:
 - a. PGS. Nhạc sĩ Ca Lê Thuần (tại nhà riêng) ngày 1/10/2014
 - b. PGS. NSUT Nguyễn Minh Cẩm (tại nhà riêng) ngày 3/11/2015
 - c. Dr. Norman Ludwin (Mỹ) (tại Nhạc viện TP.HCM) ngày 9/7/2015
 - d. Nhạc sĩ Nguyễn Thiên Đạo (tại nhà riêng) ngày 2/9/2015
 - e. Nhạc sĩ Vĩnh Lai (tại Nhạc viện TP.HCM) ngày 27/11/2015
 - f. Dr. Zelle Tom (Mỹ) (tại Nhạc viện TP.HCM) ngày 13/11/2015
 - g. PGS. Nhạc sĩ Trần Thế Bảo (tại Nhạc viện TP.HCM) ngày 12/3/2016
 - h. PGS. Nhạc sĩ Hoàng Cương (tại nhà riêng) ngày 7/5/2016
 - i. Nhạc sĩ Trần Xuân Tiên và biên đạo Hoàng Xuân Hoàng (tại nhà riêng) ngày 24/6/2016
 - j. Nhạc sĩ Đặng Hữu Phúc (tại Nhạc viện TP.HCM) ngày 8/7/2016
 - k. NGƯT. Nguyễn Văn Đồi (tại Nhạc viện TP.HCM) ngày 6/8/2016
 - l. PGS. Nhạc sĩ Vĩnh Cát (tại nhà riêng) ngày 17/8/2016
 - m. Nhạc sĩ Trọng Đài (qua điện thoại) ngày 10/02/2019
 - n. Nhạc sĩ Penderecki (Ba Lan) (tại nhà riêng ở Krakow) ngày 3/5/2017

B. Tài liệu tiếng nước ngoài

98. Academy of Music in Krakow (1999), book “*Krzysztof Penderecki’s music in the context of XX century theatre*” – Poland.
99. Academy of Music in Krakow (2013), books “*XI International congress on Musical Signification - ICMS*” vol 1 & 2 – Poland.
100. Academy of Music in Krakow (2014), book “*Music is a message of Truth & Beauty*” – Poland.
101. Academy of Music in Krakow (2016), book “*Boguslaw Schaeffer-The possibilities of music*” vol 1 & 2 – Poland.

102. Academy of Music in Krakow (2016-2017), study program of subjects: “*History of Contemporary music*”, “*Techniques of Contemporary composers*”, “*Contemporary Counterpoint*”, “*Instrumentation*”, “*Analysis*”, “*Methodology of research*” - Poland.
103. Adam Carse (1964), “*The history of Orchestration*”. Publisher Dover Publication, Inc., New York, USA.
104. Adler, Samuel (1989), “*The study of Orchestration*”. Publisher: W.W. Norton and Company, New York, USA.
105. Alex, Ross (2007), “*The rest is noise: Listening to the XXth century music*”, Publisher: Picador, USA
106. Andy, Hamilton (2007), “*Aesthetic and Music*”. Publisher: Continuum International Publishing Groups, UK.
107. Austin, William.W (1966), “*Music in the XX Century: From Debussy through Stravinsky*”. Publisher: W.W. Norton and Company, New York, USA.
108. Busoni, Ferruccio (1907) “*Sketch of a New Esthetic of Music*”, Publisher: G. Schirmer, New York
109. Cardew, Cornelius (1971), “*Treatise Handbook*”. Publisher: New York & London: Edition Peters (1971)
110. Case, John (1969), “*Notation*”, Publisher: Something Else Press, USA.
111. Charles Bodman Rae (1999), “*The music of Lutoslawski*”, Publisher: Omnibus Press, UK.
112. Chatham, Rhys (1994), “*Composer's Notebook 1990: Toward a Musical Agenda for the Nineties*”, with “*Postscript, Summer 1994*”. Rhys Chatham website. (Accessed 20 January 2010)
113. Colburn, Grant (2007), “*A New Baroque Revival*”, (Magazine Online) *Early Music America* 13, no. 2 (Summer): p.36–45, p.54–55.
114. Cole, Hugo (1974), “*Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation*”; Publisher: OUP, London
115. Constantino Maeder (2015), “*Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*”, Publisher: Leuven University Press. USA
116. Craft, Robert (1959), “*Conversation with Igor Stravinsky*”. Publisher: Doubleday & Company Inc, New York, USA.
117. Dawitt H. Parker (1920), “*The principles of Aesthetics*”. (chapter 8). Publisher Michigan University. USA
118. Dictionary “*Harvard concise dictionary of music & musicians*”, edited by Don Michael Randel. Publisher: Belknap Press, (2002), USA.
119. Dictionary “*Oxford Dictionary of Music*”, edited by Tim Rutherford-Johnson, Michael Kennedy & Joyce Bourne Kennedy. Publisher: Oxford University Press, USA.
120. Dictionary “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*”, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. Publisher: Macmillan, (1995), USA.
121. Donald Mitchell (1966) “*The languages of modern music*”. Publisher: St Martin Press, New York, USA
122. Du Noyer, Paul (ed.) (2003), “*Contemporary*” in “*The Illustrated Encyclopedia of Music*”. Publisher: Flame Tree, London, UK.
123. Duckworth, William (1995), “*Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*”. Publisher: New York: Schirmer Books;

124. Edward Lippman (1992), "*A history of Western musical Aesthetics*", Publisher: University of Nebraska, USA
125. Elaine Gould (2011) "*Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation*". Publisher: Alfred Music, USA
126. Elliott Schwartz & Barney Childs (1998), "*Contemporary composers on contemporary music*" (expanded edition). Publisher: Da Capo Press, USA.
127. Ellis B. Kohs (1976). "*Musical Form*", Publisher: Houghton Mifflin, USA.
128. Gann, Kyle (1997), "*American Music in the Twentieth Century*". Publisher: New York: Schirmer Books.
129. Gardner Read (1979), "*Style and Orchestration*". Publisher: Schirmer Books. USA.
130. Griffiths, Paul (1995), "*Modern Music and After: Directions Since 1945*". Publisher: Oxford and New York: Oxford University Press.
131. Holmes, Thomas B (2008), "*Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*" (3rd edition). Publisher: London and New York: Routledge.
132. Hull, Arthur Eaglefield (1915), "*Modern harmony: its explanation and application*". Publisher London: Augener Ltd.
133. Isabelle Masssé (2015) "*Nguyen Thien Dao, une voie de la musique contemporaine Orient-Occident*". Publisher: Van de Velde, Paris, France.
134. James, Hutchens & Marianne Suggs (1997), "*Art education: Content & practice in a Postmodern Era*". Publisher: NAEA, Washington DC, USA
135. Jan La Rue (1992), "*Guidelines for style analysis*". Publisher: Harmonie Park Press-Michigan, USA.
136. Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (1997), "*The Penguin Dictionary of Symbols*", Publisher: Penguin Books, USA.
137. Joel, Lesler (1989), "*Analytic Approaches to XX Century Music*". Publisher: W. W. Norton & Company, New York, USA.
138. Joseph Auner (2013), "*Music in the XX and XXI centuries – Western music in context*", Publisher: W.W. Norton, USA.
139. Joseph Kerman & Gary Tomlinson (1972), "*Listen*" (7th edition); Publisher: Bedford, Boston USA.
140. Joseph, Machlis (1979), "*Introduction to contemporary music*" (2nd edition). Publisher: W. W. Norton & Company, New York, USA.
141. K. Marie Stolba (1997), "*The Development of Western Music: A History*" (3rd edition). Publisher: McGraw Hill, USA.
142. Karkoschka, Erhard (1972), "*Notation in New Music: A Critical Guide to Interpretation and Realization*". Publisher: Universal, London.
143. Kent, Kennan And Donald Grantham (1983), "*The technique of Orchestration*" (3rd edition). Publisher: The University of Texas at Austin Press, USA.
144. Kohs, Ellis B (1973), "*Musical Form*". Publisher: Houghton Mifflin Company, USA.
145. Korsakov, Rimsky (1873), "*Principles of Orchestration*", translator: Edward Agate, Publisher: Dover Publication, New York (1964)
146. Koska, Stefan (2006), "*Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*" (3rd edition). Publisher: Pearson Prentice Hall , The University of Texas at Austin, USA.
147. Kramer, Jonathan (2016), "*Postmodern music – Postmodern listening*", Bloomsbury Publishing USA.

148. Kurt Stone, (1980) "*Music notation in the XX century*", Publisher: W.W. Norton & Company, USA.
149. Leon, Dallin (1974) "*Techniques of 20th Century Composition*". Publisher: WM.C. Brown Company, Iowa, USA.
150. Manning, Peter (2004), "*Electronic and Computer Music*" (Revised and expanded edition). Publisher: Oxford University Press.
151. Mario Permiola (2011) "*20th Century Aesthetics-Towards A Theory of Feeling*". Publisher: Bloomsbury Academic;
152. Max Wade-Matthews & Wendy Thompson (2011), "*The Encyclopedia of Music: Musical instruments and the art of music-making*", Publisher: Lorenz Books, USA.
153. Messien, Olivier (1944), "*The technique in my musical language*", Publisher: Alphonse Leduc, Paris
154. Mieczyslaw Tomaszewski (2000), "*O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej - Polish music from the intertextual perspective*", Publisher: Academy of music in Krakow
155. Mieczyslaw Tomaszewski (2000), *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans - Integral interpretation of a work of music. A reconnaissance*", Publisher: Academy of Music in Krakow
156. Mieczyslaw Tomaszewski (2003), "*Krzystof Penderecki and his music*", Publisher: Academy of Music in Krakow
157. Mieczyslaw Tomaszewski (2003), "*Muzyka w dialogu ze słowem - Music in dialogue with the word*", Publisher: Academy of Music in Krakow
158. Mieczyslaw Tomaszewski (2005), "*Krzystof Penderecki – music in the Intertextual Era*", Publisher: Academy of Music in Krakow
159. Miranda Bruce-Mitford (1994) "*The Illustrated Book of Signs & Symbols*", Publisher: DK, USA.
160. Nicolas Cook & Anthony Pople (2004), "*The Cambridge history of Twentieth Century music*". Publisher: Cambridge University Press, USA
161. Nyman, Michael (1999), "*Experimental Music: Cage and Beyond*", (2nd edition) in "*Music in the 20th century*". Publisher: Cambridge University Press.
162. Paul Hindemith (1968), "*A Concentrated Course in Traditional Harmony*". Publisher: Schott music, New York.
163. Paul, Cooper (1974), "*Perspectives in Music theory & Historical-analytical approach*". Publisher: Dodd, Mead & Companu, New York, USA.
164. Paul, Hindemith (1937), "*The Craft of Musical Composition: Theoretical Part*". Publisher: Associated Music. Inc, USA
165. Paul, Mathew (2006), "*Orchestration-An Anthology of Writings*". Publisher: Routledge, USA.
166. Paul, Mathew (2006), "*Orchestration-An Anthology of Writings*". Publisher: Routledge, USA.
167. Philip Alperson (1998), "*Musical worlds: New directions in the Philosophy of music*", Publisher: Pennsylvania State University Press, USA.
168. Piston, Walter (1969), "*Counterpoint*" (5th edition). Publisher: W. W. Norton & Company, New York, USA.
169. Piston, Walter (1970), "*Orchestration*" (5th edition). Publisher: W. W. Norton & Company, New York, USA.

170. Piston, Walter (1987), "*Harmony*" (5th edition). Publisher: W. W. Norton & Company, New York, USA.
171. Rastall, Richard (1982), "*The Notation of Western Music*". Publisher: St. Martin's Press, New York.
172. Read, Gardner (1979), "*Music Notation – A Manual to Modern Practice*". Publisher: Taplinger Publishing
173. Richard L. Crocker (1966) "*A history of Musical style*". Publisher: Dover Publication Inc, New York, USA.
174. Roger, Scruton (1996), "*The Aesthetic of music*". Publisher: Oxford University Press, USA.
175. Sandler, Irving (1997) "*Art of the Postmodern Era, from the Late 1960s to the Early 1990s*". Publisher: Westview Press, USA
176. Sauer, Theresa (2009), "*Notations 21*". Publisher: Mark Batty, New York.
177. Schoenberg, Arnold (1922), "*Theory of Harmony*" (16th edition-1983). Publisher: University of California Press, USA
178. Schoenberg, Arnold (1946), "*Criteria for the Elevation of Music*". Publisher Faber & Farber, London, UK.
179. Schoenberg, Arnold (1950), "*Style & Idea*". Publisher: Philosophical Library, New York. USA
180. Schoenberg, Arnold (1954), "*Fundamental of Musical Composition*". Publisher Faber & Farber, London, UK.
181. Schoenberg, Arnold (1954), "*Structural Functions of Harmony*". Publisher Faber & Farber, London, UK.
182. Schwartz, Elliott, And Barney Childs (eds.), with JIM FOX (1998), "*Contemporary Composers on Contemporary Music*" (Expanded edition). Publisher: New York: Da Capo Press.
183. Schwartz, Elliott, And Daniel Godfrey (1993), "*Music Since 1945: Issues, Materials, and Literature*". Publisher: New York: Schirmer Books; Toronto: Maxwell Macmillan Canada; New York: Maxwell Macmillan
184. Smith Brindle, Reginald (1987), "*The New Music: The Avant-Garde since 1945*". Publisher: Oxford and New York: Oxford University Press.
185. Stravinsky, Igor (1942,1993), "*Poetics of Music in the Form of Six Lessons*". Publisher: Harvard University Press, USA
186. Stravinsky, Igor (1981), "*Expositions and Developments*". Publisher: University of California Press, USA
187. Taniev (1962) "*Convertible counterpoint in the strict style*" (1962), Publisher: Bruce Humphries, USA.
188. Jan La Rue, (1988), "*The Catalogue of 18th Century Symphonies*" – Publisher: Indiana University Press
189. Thomas, Delio & Stuart Saunders Smith (1989), "*Twentieth Century Music scores*". Publisher: Prentice Hall, New Jersey, USA.
190. Ton De Leeuw (1964), "*Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*" (3rd edition). Publisher: Amsterdam University Press, 2005, Holland.
191. Vincent, Persichetti (1961), "*XX Century Harmony*". Publisher: W. W. Norton & Company, New York, USA.

192. Watkins, Glenn. (1994), "*Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*". Publisher: Cambridge University Press.
193. Whittall, Arnold. (1999), "*Musical Composition in the Twentieth Century*". Publisher: New York: Oxford University Press.
194. Whittall, Arnold. (2003), "*Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation*". Publisher: Cambridge and New York: Cambridge University Press.
195. Micheal L. Klein (2004), "*Intertextuality in Western Art Music*", Publisher: Indiana University, USA.
196. François-René Tranchefort (1986), "*Guide de la musique symphonique*", Éditeur: Fayard, France
197. Marie-Claire Mussat (2002), "*Trajectoires de la musique au XXe siècle*", Éditeur: Klincksieck, France.
198. Jean Jacques Nattiez (1987) "*Musicologie générale et sémiologie*", Éditeur: C. Bourgois, France
199. Ulrich Michels (2000) "*Guide illustré de la musique - vol 2*", Éditeur: Fayard, France

C. Tài liệu Internet

1. www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce1.htm
2. www.acousticslab.org
3. www.americansymphony.org
4. www.amperkinsmusic.com/microtonality
5. www.amuz.krakow.pl
6. www.asianyouthorchestra.com
7. www.classical.net
8. www.cucnghethuatbieudien.gov.vn/
9. www.deconstruction-in-music.com
10. www.dictionary.cambridge.org/dictionary/english/contemporary
11. www.dovanhieu.wordpress.com
12. www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts
13. www.everything.explained.today/contemporary_classical_music
14. www.explorethescore.org
15. www.ergiffuneeekland.wordpress.com/2013/04/11/merriams-functions-of-music/
16. www.faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/art-theory-intro.html
17. www.giaidieuxanh.vn/news
18. www.hanoimoi.com.vn
19. www.hbso.org.vn/
20. www.hcmcons.vn
21. www.hocvienamnhachue.vn
22. www.hoinhacsi.com.vn/
23. www.huc.edu.vn/chi-tiet/677/bieu-tuong-nhu-la-don-vi-co-ban-cua-van-hoa-1.html
24. www.iep.utm.edu/history/ (bách khoa toàn thư về triết học & triết gia)

25. www.imaginativespaces.net/thesis/jrsaddendum
26. www.inventions-handbook.com/21st-century-inventions.
27. www.ircam.com
28. www.iscm.org (the international society of contemporary music)
29. www.jstor.org
30. www.kairos.technorhetoric.net/2.2/features/paralogic/textuality
31. www.khaldea.com/rudhyar/soundbecomemusic
32. www.lcsproductions.net
33. www.literarydevices.com/intertextuality/
34. www.musicacademyonline.com
35. <https://www.merriam-webster.com/>
36. [www.mfiles.co.uk/music notation history](http://www.mfiles.co.uk/music%20notation%20history)
37. www.nhahatnhacvukichvietnam.com
38. www.naxos.com
39. www.oddsalon.com/invocations-the-art-of-silence
40. www.philosophy.vass.gov.vn/ (viện hàn lâm khoa học xã hội việt nam–viện triết học)
41. www.philosophybasics.com/general_quick_history
42. www.rfa.org
43. www.scaruffi.com/avant
44. [www.smithsonianmag.com/arts culture](http://www.smithsonianmag.com/arts%20culture)
45. www soi.today
46. www.theidiomaticorchestra.net
47. www.tranquanghai.info/lichsutannhacvietnam
48. www.vanhien.vn
49. www.vienamnhac.vn (viện âm nhạc việt nam)
50. www.vietnamtuongtheatre.com/vi/nghe-thuat-tuong
51. www.vnam.edu.vn
52. www.widewalls.ch
53. www.xaluan.com

PHỤ LỤC 1

1. Các tài liệu giới thiệu về âm nhạc đương đại thế giới

Bao gồm những kiến thức cơ sở để nhìn nhận âm nhạc đương đại một cách tổng quát, sâu sắc, cũng như là những lý thuyết đề dựa vào đó người nghiên cứu áp dụng trong phân tích tác phẩm.

1.1 Những tài liệu chuyên ngành âm nhạc: là các tài liệu giảng dạy, nghiên cứu học thuật về âm nhạc, khai thác nhiều lĩnh vực chuyên môn, được viết bởi các chuyên gia hoặc do chính các nhạc sĩ chấp bút, có số lượng khá lớn với nội dung phong phú, được viết bằng tiếng Việt và tiếng nước ngoài. Đây là những vấn đề chung, vấn đề cơ sở đối với những nghiên cứu về âm nhạc giao hưởng, nhất là giao hưởng đương đại. Tuy nhiên vì đối tượng nghiên cứu của luận án là ngôn ngữ âm nhạc đương đại nên chúng tôi dành sự chú trọng đặc biệt cho các tài liệu mang tính thời sự cũng như các tài liệu có nội dung cập nhật những quan điểm mới trong lý thuyết âm nhạc thế kỷ XX-XXI, tiêu biểu như:

-Giới thiệu kiến thức tổng quát về giao hưởng và giao hưởng đương đại xuất hiện trong các ấn phẩm nước ngoài rất nhiều. Tuy nhiên, trong một số trường Đại học có đào tạo chuyên ngành Âm nhạc trên thế giới sử dụng những ấn phẩm sau: “*Guide de la musique symphonique*” [196], “*Guide illustré de la musique - vol 2*” [199], “*Trajectoires de la musique au XXe siècle*” [197], “*Musicologie générale et sémiologie*” [169] và các ý kiến học thuật của Roland Barthes, Mikhail Bakhtin, Edgar Varèse, Ferruccio Bussoni, Robert Hatten... Những tài liệu này đều nêu rõ quan điểm mới về “âm thanh âm nhạc” và khái niệm về “âm nhạc đương đại”. “*The Cambridge history of Twentieth Century music*” là một hợp tuyển những bài viết học thuật trong lĩnh vực Âm nhạc thế kỷ XX, bao gồm 22 chương, sắp xếp theo dòng thời gian. Mỗi chương nói về một trào lưu âm nhạc

và những đặc trưng của nó, sự liên kết giữa văn hóa và âm nhạc, những nhạc sĩ đại diện... đồng thời nêu lên lý do xếp loại tác giả-tác phẩm, qua đó phản ánh nhận định riêng của người viết về tác giả đó [131].

-Giới thiệu, hướng dẫn tìm hiểu, phân tích, lý giải cách ký âm mới, đồng thời đưa ra nhiều định nghĩa trong lĩnh vực Nhạc lý cơ bản theo quan điểm hiện nay một cách khoa học, rõ ràng, chính xác như: sách của John Case “*Notation*” [110]; Hugo Cole “*Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation*” [114]; Gardner Read “*Music Notation – A Manual to Modern Practice*” [172]; Richard Rastall “*The Notation of Western Music*” [171]; Theresa Sauer “*Notations 21*” [176], “*Notation in New Music: A Critical Guide to Interpretation and Realization*” của Erhard Karkoschka [142].

-Lĩnh vực hình thức-cấu trúc tác phẩm: sách “*Musical Form*” [127]; “*A history of Musical style*” [173]; “*Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*” [190]: Đây là 3 ấn phẩm được chúng tôi đồng cảm và đánh giá rất cao vì sự sâu sắc về học thuật, ngắn gọn trong trình bày và đầy đủ về kiến thức. Các ấn phẩm này đã đưa ra cách tiếp cận và nhìn nhận một tác phẩm âm nhạc theo cấu trúc (từ đơn giản đến phức tạp).

-Lĩnh vực hòa âm theo quan điểm cá nhân của các nhà soạn nhạc đương đại, có các ấn phẩm sau: Arnold Schoenberg với cuốn “*Theory of Harmony*” [177], “*Structural Functions of Harmony*” [181], Paul Hindemith với 2 tập “*A Concentrated Course in Traditional Harmony*” [162]. Sách viết về hòa âm bởi các nhà nghiên cứu-giảng dạy lâu năm như: “*Harmony*” của Piston Walter [170]: với nhiều ví dụ giảng giải về hòa âm từ những khái niệm đơn giản đầu tiên (như thang âm, quãng...) cho đến những khái niệm mở rộng phức tạp (như chồng âm chromatic, mở rộng điệu thức...); “*XX Century Harmony*” của Vincent Persichetti [191]; “*Modern harmony: its explanation and application*” của Hull Arthur Eaglefield [132]: đây là những tài liệu chuyên sâu về hòa âm cập nhật được

những thay đổi trong tư duy sáng tác của các nhạc sĩ hiện đại, đồng thời nêu dẫn chứng là các ví dụ minh họa được rút ra từ tác phẩm thực tế của nhiều nhạc sĩ tên tuổi.

-Lĩnh vực phối dàn nhạc: "*Style and Orchestration*" [129] trong đó Gardner Read phân tích nhiều phong cách âm nhạc trên thế giới để rút ra nhận định chung về biên chế dàn nhạc qua các thời kỳ và mối liên hệ chặt chẽ giữa phong cách âm nhạc với kỹ thuật phối khí.

-Nói về kỹ thuật sáng tác âm nhạc và giới thiệu những ý tưởng mới với công chúng như: Arnold Schoenberg với cuốn "*Style & Idea*" [179], "*Fundamental of Musical Composition*" [180]; Igor Stravinsky với cuốn "*Expositions and Developments*" [164], Paul Hindemith với cuốn "*The Craft of Musical Composition: Theoretical Part*" [153], Olivier Messiaen với cuốn "*The technique in my musical language*" [153]. Sách do các chuyên gia viết, có phân tích các kỹ thuật sáng tác của các nhạc sĩ hiện đại nổi tiếng như: "*Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*" của Koska Stefan [146]; "*Techniques of 20th Century Composition*" của Leon Dallin [149] (đây là ấn phẩm khá đặc biệt khi chỉ thuần túy đề cập đến vấn đề kỹ thuật sáng tác của âm nhạc thế kỷ XX); Đáng chú ý là cuốn "*The rest is noise: Listening to the XXth century music*" của Alex Ross [105], lý giải các tác phẩm âm nhạc thế kỷ XX kết hợp với những quan sát trên diện rộng về bối cảnh chính trị, văn hóa nghệ thuật, trí tưởng tượng và áp lực cạnh tranh đang diễn ra trong cuộc sống của những nhà soạn nhạc tiêu biểu, những người đang cố gắng nâng cao hình thức nghệ thuật và sáng tạo "âm nhạc mới".

-Các bài giảng/tham luận hội thảo/chương trình các môn học có nội dung nói về âm nhạc đương đại thế giới hoặc các phương tiện biểu hiện của âm nhạc đương đại thế giới hiện đang lưu hành tại Academy of Music in Krakow, Ba Lan cũng là nguồn tài liệu quan trọng. Đây là nguồn tư liệu học thuật được cập nhật

khá tốt, có chọn lọc, đã qua kiểm định của hệ thống giáo dục châu Âu và đáng tin cậy [102].

-Đặc biệt, tài liệu tiếng Việt hiếm hoi trong lĩnh vực này chính là một số bài viết nghiên cứu của PGS.TS. Vũ Nhật Thăng về âm thanh và âm sắc theo quan điểm mới [91, tập 1]; và Luận án Tiến sĩ chuyên ngành Âm nhạc học “*Những thủ pháp sáng tác trong một số trường phái âm nhạc thế kỷ XX*” của Phạm Phương Hoa (2010) [22], Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam, là công trình nghiên cứu đầu tiên ở Việt Nam mang tính chất tổng quát và hệ thống hóa những thủ pháp sáng tác âm nhạc thế giới thế kỷ XX .

Nhìn chung, trên đây là những tài liệu có nhiều tương đồng trong nhìn nhận về âm nhạc giao hưởng đương đại cũng như những phương tiện biểu hiện của ngôn ngữ âm nhạc đương đại.

1.2 Nhận định của nhà chuyên môn về những dòng chảy nghệ thuật trong âm nhạc đương đại thế giới

Đây là khối tài liệu hấp dẫn, phong phú và đa dạng, mang tính tổng hợp, khái quát những đặc điểm nổi bật của âm nhạc hiện đại thế giới qua lăng kính của người viết. Đáng chú ý có: “*The languages of modern music*” [121], “*Introduction to contemporary music*” [140], “*The New Music: The Avant-Garde since 1945*” [184], “*Analytic Approaches to XX Century Music*” [137], “*Music Since 1945: Issues, Materials, and Literature*” [183], “*Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*” [192], “*Modern Music And After: Directions Since 1945*” [130], “*American Music in the Twentieth Century*” [128], “*Art of the Postmodern Era, from the Late 1960s to the Early 1990s*” [175], “*Contemporary composers on contemporary music*” [182], “*Musical Composition in the Twentieth Century*” [193], “*Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation*” [194]. Những ấn phẩm này đã giới thiệu khá đầy đủ và khái quát được đặc điểm tiêu biểu của những trào lưu mới

trong dòng chảy âm nhạc thế giới, đồng thời thể hiện rõ sự đánh giá cũng như cảm nhận riêng của từng tác giả, và chủ yếu viết bằng tiếng nước ngoài.

Tóm lại, các tài liệu nghiên cứu về âm nhạc đương đại thế giới hiện rất phong phú, từ khái quát đến chuyên sâu vào từng lĩnh vực cụ thể, được viết theo nhiều góc tiếp cận khác nhau, phản ánh triết lý nghệ thuật đa dạng của thời đại mới và chủ yếu bằng tiếng nước ngoài.

2. Các tài liệu về Văn hóa-Mỹ học Âm nhạc

Tác phẩm âm nhạc dù dưới hình thức, qui mô nào cũng thể hiện tư tưởng của người nhạc sĩ và ở góc độ cao hơn, thể hiện tư tưởng chung của thời đại. Những tài liệu này là những kiến thức khá đa dạng về triết học, mỹ học, xã hội học, văn hóa học... đồng thời đưa ra những lý giải sâu xa cho những sáng tạo nghệ thuật của âm nhạc đương đại.

- Sách “*Cảm nhận Mỹ học âm nhạc*” của Trần Thế Bảo [5]: Đây là tác phẩm hiếm hoi bàn về mỹ học âm nhạc bằng tiếng Việt. Tác giả mở đầu bằng cách trình bày các “Nguyên lý mỹ học” (nói về sự biến đổi trong nhận thức về mỹ học âm nhạc của con người qua các thời kỳ lịch sử) và kết thúc ở phần nói về “Nét đẹp nhạc Việt”.

- Một số ấn phẩm nói về triết học và mỹ học trong nghệ thuật như: Sách “*A history of Western musical Aesthetics*” [124]; “*The Aesthetics of Music*” [145]; “*Art education: Content & practice in a Postmodern Era*” [105]; “*Aesthetic and Music*” [106]; “*20th Century Aesthetics-Towards A Theory of Feeling*” [151] và một số bài viết chuyên sâu như: “*Mỹ học hậu hiện đại*” [19]; “*Từ Hiện đại đến hậu hiện đại*” [69]; “*Một số trào lưu triết học phương Tây hiện đại*” [82]; “*Hậu hiện đại, thực chất và ảo tưởng*” [38]; “*Khai sáng là gì?*” (*What is Enlightenment*) [64]... đã cung cấp cho chúng tôi lượng kiến thức cơ sở giúp cho việc nhận định/đánh giá một tác phẩm âm nhạc trong bối cảnh xã hội tương ứng cũng như mối tương quan giữa nhạc sĩ và các khuynh hướng tư duy mới.

Tóm lại, trên đây là 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. Họ đã sử dụng những phương tiện này để thể hiện những tư duy cá nhân cũng như tư tưởng của thời đại, không phải “phá cách” vì muốn khác trước mà là muốn nói lên những thay đổi của của xã hội đương đại. Các nhạc sĩ Việt Nam cũng tương tự như vậy, họ muốn thể hiện tư tưởng mới của thời đại nhưng 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. Những vấn đề được nêu trên đây cũng là cơ sở lý thuyết để lý giải, nhận định về âm nhạc giao hưởng Việt Nam giai đoạn từ 1986 đến nay.

PHỤ LỤC 2

CÁC VÍ DỤ ÂM NHẠC SỬ DỤNG TRONG LUẬN ÁN

Ví dụ 2.34: trích tổng phổ chương I, giao hưởng *Việt Nam XXI* (2000), tác giả Đàm Linh

Điệu thức A-dur

Fl.
Ob.
Cl.
in B
Corni
in F

Điệu thức E-dorian

Vni I
Vni II
Vle
Ve
Cb

Ví dụ 2.35: trích tổng phổ chương II *Concerto cho Violon và Oboe* – tác giả Hoàng Cương

Thang âm Dorian trên E

Thang âm ngũ cung Việt Nam trên E

Thang âm Dorian 5 âm trên E

Cl. I & II

Cor. Angl.

Flut.

V. Solo

Ob. Solo

Aute

Ví dụ 2.36: trích tổng phổ Overture *Ngày hội* (2004-2005) tác giả Đặng Hữu Phúc

18

ff

f

gliss.

I. Solo

mf

cresc.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

pp

pp

pp

18

cresc.

fff

cresc.

fff

cresc.

fff

cresc.

fff

cresc.

fff

107

108

109

Ví dụ 2.43: trích tổng phổ giao hưởng số 8 *Quê hương-Đất nước tôi* (2002), tác giả Nguyễn Văn Nam

The image displays two systems of musical notation for a symphony. The first system is labeled 'Tr. be' (Trumpet) and 'Archi' (Archi). The 'Tr. be' part features a melodic line with a measure marked '30' containing a 'solo' instruction. The 'Archi' part consists of four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses) providing harmonic support. The second system continues the 'Tr. be' and 'Archi' parts with more complex rhythmic and melodic patterns.

Ví dụ 2.47: trích tổng phổ giao hưởng *Việt Nam XXI* (2000), tác giả Đàm Linh.

Điệu thức Mixolydian

The image shows a single staff of music in treble clef, illustrating the Mixolydian mode. The scale consists of the following notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The F4 note is marked with a flat sign (b), indicating the lowered seventh degree characteristic of the Mixolydian mode.

The image displays three staves of musical notation, labeled Legni, Ottoni, and Archi. Each staff consists of a treble clef and a bass clef, both in common time (C). The Legni staff shows a treble clef with a sharp sign (♯) above it and a bass clef with a natural sign (♮) below it. The Ottoni staff shows a treble clef with a sharp sign (♯) above it and a bass clef with a natural sign (♮) below it. The Archi staff shows a treble clef with a sharp sign (♯) above it and a bass clef with a natural sign (♮) below it. The notes in the treble clefs are G4, A4, and B4, and the notes in the bass clefs are E3, F3, and G3, forming a first harmonic circle (lùi quãng 3 thứ).

Ví dụ 2.48: trích tổng phổ opera *Người Giữ Côn*, tác giả Ca Lê Thuần

Vòng hòa âm thứ nhất (lùi quãng 3 thứ):

Ob. *mp*

Campanelli

Silofono

Pno.

Solo Soprano
Hơ hơ hơ hơ hơ...

Vln. I *mp*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(d) → h → gis = as → f → (d) - - - - -

Vòng hòa âm thứ hai (lùi quãng 3 trưởng):

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top three staves are for Campanelli, Silofono, and Campana. The Piano part consists of two staves. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The score is in common time (C) and features a key signature of one flat (B-flat). A 5/4 time signature change occurs at the beginning of the third measure. Dynamics include *Div.* (diviso) and *pp* (pianissimo). The score concludes with a fermata over the final chord.

d -----> b -----> ges = fis ----->

Ob.

Campanelli

Sifonno

Pno.

Solo Soprano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Hơ hơ hơ hơ hơ...

mp

mp

v+

d

Ví dụ 2.49: trích tổng phổ giao hưởng *Sóng thần* (2003-2004), tác giả Nguyễn Thiện Đạo

trille 1/2 ton/ceasing

tr

rall

tres long/rat ban

B
1 FLUT.
2

1 HTB.
2

CLAR. 1
2

TROMPE 1
2

stacc

tutti: sf

trille micro intervalle

f

rall

R

ppp

VII

trille micro intervalle

tr

tres long/rat ban

VI

ALTO

VLC

CB

tutti: sf

f

rall

R

ppp

tres long/rat ban

-25-

Ví dụ 2.58: trích tổng phổ giao hưởng *Thăng Long thiên niên kỷ* (2000), tác giả Trần Trọng Hùng

Handwritten musical score for Example 2.58, featuring Cello, Trombone, Xilophone, and Piano. The score is written on multiple staves. The Cello part is in the top staff, followed by Trombone. The Xilophone part is in the middle section, and the Piano part is in the bottom section. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *pp*.

Ví dụ 2.59: trích tổng phổ giao hưởng *Thăng Long thiên niên kỷ* (2000), tác giả Trần Trọng Hùng

Handwritten musical score for the opera *Người giữ côn* by Lê Thuần. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system is marked with a circled '2' and a circled '15'. The second system is marked with a circled '10'. The score includes parts for Piano (P), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Trombone (Tr b), Xylophone (Xylophone), and Piano (Piano). The score consists of several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Ví dụ 2.60: trích tổng phổ opera *Người giữ côn*, tác giả Ca Lê Thuần

Fl. 547

Ob. 547 *mf*

Cl. 547

Fag. 547

Cor. 547

Tr. be 547 *mf*

Tr. ni 547

Tuba 547

T-fo 547

Cassa 547

Vln. I 547 Div.

Vln. II 547

Ví dụ 2.61: Trích tổng phổ Concerto cho Violin và dàn nhạc (2008), tác giả Nguyễn Mạnh Duy Linh.

35 turning the strings
ad libitum

Violino Solo *mf*

V-ni I arco

V-ni II

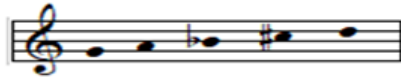
V-le

Vc.

Cb.

Ví dụ 3.8: trích tổng phổ giao hưởng thơ “*Lửa Thiên*”, tác giả Đinh Trung Hà

Thang âm dân tộc Chăm với quãng 2 tăng đặc trưng



Orchestral score for Violini I, Violini II, Virole, Violoncelli, and Contrabassi. The score is in 4/4 time and features dynamics of *p* and *mp*.

Ví dụ 3.14: trích tổng phổ opera “*Người Giữ Cờ*”, tác giả Ca Lê Thuần



Hai tay (a) bung qua qua banh bo Giau cha thoi giau me (o)

Vocal score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 2/4 time and features dynamics of *p* and *mp*. The lyrics are: "đàng cho đời. Hợp xướng - opera Người Giữ Cờ. Trên sông tiếng hò ngàn. Trên sông tiếng hò ngàn."

Vocal score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 2/4 time and features dynamics of *p* and *mp*. The lyrics are: "Đông vui sáng chiều chợ nổi. Đông vui sáng chiều chợ nổi. vang. Mênh mông đất trời Hạo Giang. vang. Mênh mông đất trời Hạo Giang."

266

S Xón xao mái chèo nhịp theo tiếng ca.

A Xón xao mái chèo nhịp theo tiếng ca

T

B

Ví dụ 3.16: trích tổng phổ Ostinato cho dàn nhạc “Thác đổ” (2003), tác giả Hoàng Cương

THÁC ĐỔ 22

99

HOÀNG CƯƠNG

100

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

Corni in F

2 Trombe in C

3 Tromboni

Tuba

Timpani

Triangoli

Tamburo

Piatti

Cassa

Es muta in E

Es muta in F

colla bacchetta di timpani

Ví dụ 3.33: trích tổng phổ giao hưởng hợp xướng “*Khai Giác*” (2007-2008), tác giả Nguyễn Thiện Đạo

GIAO HƯỞNG HỢP XƯỚNG
SYMPHONIE AVEC CHOEURS
 « ẩn hiện hư vô tính linh khai giác »

molto lento ♩ = 30

THIÊN QUẢN TƯỚNG

CHORO
 SOP.
 ALT.
 TEN.
 BASS.

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12

div. sva. 20^o pent
div. sva. pent
div. sva. pent
div. sva. pent
div. sva. pent
div. sva. pent
div. sva. pent
div. sva. pent

VI: RPP

VL II

Vla.

Vc.

CHUÔNG CHUẢ → marim

PERC. 3
 Gỗ

mf

★ Đặt chuông chũa lên một timpani.
 Ngón tay 4 giữ tổng chuông. Gỗ chuông
 đặt nhiều chuông *tempati* và *lari*
 (Bạt phải sur timbale, le frapper puis
 actionner pédales de la timbale)

2 *Lento religioso* ♩ = 42

pp

SOP: NA MÔ NA MÔ NA MÔ A

ALT: NA MÔ NA MÔ NA MÔ A

TEN: NA MÔ NA MÔ NA MÔ A

BAS: NA MÔ NA MÔ NA MÔ A

VI I: *ord* *pp* *f* *pp*

VI II: *ord* *pp* *f* *pp*

Vla.: *ord* *pp* *f* *pp*

Vc.: *ord* *pp* *f* *pp*

Cb.: *ord* *pp* *f* *pp*

f *pp*

3

mf *ff* *rall*

SOP: NA MÔ A DI ĐÀ PHẬT

ALT: NA MÔ A DI ĐÀ PHẬT

TEN: NA MÔ A DI ĐÀ PHẬT

BAS: NA MÔ A DI ĐÀ PHẬT

FL.: *f* *ff*

OB.: *f* *ff*

VLA. Sib: *mf* *ff*

CLR. Eb: *mf* *ff*

TR. Do: *f* *ff*

TAB.: *f* *ff*

VI I: *ord* *f* *ff*

VI II: *ord* *f* *ff*

VLA.: *ord* *f* *ff*

VCL.: *ord* *f* *ff*

Cb.: *f* *ff*

TIMPANI: *f* *ff*

rall e cresc

ff

Ví dụ 3.38: trích tổng phổ giao hưởng “Mở đất”(1998), tác giả Đỗ Hồng Quân

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The score is written in black ink on white paper. It consists of multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed on the left side of the score are: Picc (Piccolo), Fl (Flute), Oe (Oboe), Clar B (Clarinet in B-flat), Fag (Bassoon), Corni in F (Horn in F), I, II, III (Horn sections), Tr. ba in B (Trumpet in B-flat), Tr. ni (Trumpet), Tuba, Timp (Timpani), Tr. so (Trombone), Piano, G C (Guitar), Đàn Trống (Drum), Đàn Bầu (Banjo), Viol I (Violin I), Viol II (Violin II), Vcl (Violoncello), Vc (Viola), and Cb (Cello). The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *p*, *f*, and *ff*. There are also some performance instructions like "Archi Tremolo" written above the Violin I staff. The score is a complex arrangement of musical lines, with some staves showing sustained notes and others showing more active rhythmic patterns.

Ví dụ 3.42: trích tổng phổ Overture “Cold Desire” (2016), tác giả Nguyễn Mạnh Duy Linh

OVERTURE "COLD DESIRE"

NGUYEN MANH ZUY LINH

Allegretto (♩=130)

Flute (I, II)
Oboe (I, II)
Clarinet in B \flat (I, II)
Bassoon (I, II)
Horn in F (I, II)
Horn in F (III, IV)
Trumpet in B \flat (I, II)
Trombone (I, II)
Tubular Bells
Orchestral Bells
Xylophone
Vibraphone
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

Allegretto (♩=130)

Copyright © Nguyen Manh Zuy Linh 2016
zuylinmann@gmail.com

PHỤ LỤC 3

3.1 Một số hoạt động chuyên nghiệp của âm nhạc đương đại thế giới

Một số liên hoan âm nhạc đương đại thường niên trên thế giới (Contemporary-music festivals): Đây là những hoạt động dành cho giới âm nhạc chuyên nghiệp mang tính định kỳ, được tổ chức tại nhiều quốc gia trên thế giới nhằm quảng bá ngôn ngữ âm nhạc mới, tạo điều kiện cho các nhạc sĩ học tập và là cơ hội để trao đổi văn hóa nhằm khuyến khích tư duy đổi mới trong âm nhạc.

Để giữ uy tín nghệ thuật cũng như “bản sắc” riêng của mình, mỗi liên hoan đều xây dựng hệ thống tiêu chí riêng trong việc tuyển chọn tác giả và tác phẩm tham dự. Khảo sát những tiêu chí này giúp chúng tôi có được cái nhìn toàn cảnh về bức tranh âm nhạc đương đại sôi nổi và đầy “màu sắc” trên thế giới. Hơn thế nữa, muốn hiểu rõ và cảm nhận sâu sắc về những trào lưu âm nhạc mới trên thế giới, không gì sánh bằng kinh nghiệm có được khi trực tiếp đắm mình vào một liên hoan âm nhạc đương đại bất kỳ.

Dưới đây là danh sách một số liên hoan âm nhạc đương đại có uy tín trên thế giới (xếp theo thứ tự bảng chữ cái)

1. Ars musica, Brussels, Belgium – Bỉ
2. Bang on a Can Marathon, New York – Mỹ
3. Cabrillo Music Festival in Santa Cruz, California – Mỹ
4. Darmstädter Ferienkurse – Đức
5. Donaueschingen Festival – Đức
6. Festival Atempo (es) in Caracas - Venezuela
7. Gaudeamus Foundation Music Week in Amsterdam – Hà Lan
8. George Enescu Festival - Romania
9. Huddersfield Contemporary Music Festival - Anh
10. Lucerne Festival – Thụy Sĩ

- 11.MATA Festival in New York – Mỹ
- 12.Music Biennale Zagreb - Croatia
- 13.New Music in the South West - Anh
- 14.Other Minds in San Francisco – Mỹ
- 15.Peninsula Arts Contemporary Music Festival - Anh
- 16.Randspiele in Berlin – Đức
- 17.Warsaw Autumn in Poland – Ba Lan

3.2 Một số hoạt động chuyên nghiệp của âm nhạc đương đại Việt Nam

Các hoạt động chuyên nghiệp của âm nhạc đương đại Việt Nam chủ yếu diễn ra từ sau năm 2000 với bước chuyển mình khá rõ nét như: hoạt động tích cực về chuyên môn, tăng cường công tác giao lưu quốc tế, nêu cao tinh thần học hỏi, đồng thời quảng bá ngôn ngữ nghệ thuật mới. Đã có nhiều buổi diễn được tổ chức tại các Nhà hát, sân khấu, quảng trường, trung tâm biểu diễn nghệ thuật... trong cả nước. Tiêu biểu như:

-Đêm diễn “OSSSO Fusion Musical Experience” (OFME) ngày 29/1/2016 tại nhà hát Tp.HCM với chủ đề “Khúc giao hòa ngày Xuân”. Đây là dự án âm nhạc khá mới mẻ, giới thiệu về đất nước và con người Việt Nam thông qua việc thưởng thức âm nhạc và trải nghiệm các giá trị văn hóa bằng việc phối hợp nhạc cổ truyền dân tộc Việt Nam với giao hưởng và nhạc nhẹ. Âm nhạc trong đêm diễn sẽ gồm 3 ngôn ngữ: Giao hưởng, nhạc nhẹ và nhạc dân tộc và hướng đến những điều sau: đậm đà bản sắc dân tộc cổ truyền, hấp dẫn giới trẻ, và lấy được cảm tình của giới chuyên môn.

-Lễ hội âm nhạc quốc tế Gió mùa (Monsoon Music Festival - 2014, 2015) là dự án phi lợi nhuận, tổ chức theo mô hình Lễ hội âm nhạc và văn hoá gắn với các thành phố văn hoá của thế giới. Diễn ra lần đầu vào tháng 10/2014 tại Hà Nội, đây là sự kiện âm nhạc được tổ chức với mục đích giới thiệu và hoà nhập nghệ

thuật đặc sắc giữa các quốc gia, các nền văn hoá và là một sân chơi hội nhập của các nghệ sĩ Việt Nam với quốc tế.

-Festival Âm nhạc mới Á – Âu 2014 (New Music Festival “Asian–Europe”³⁴ 2014) là cuộc biểu dương về khí nhạc Việt Nam, bao gồm 7 chương trình biểu diễn chính thức và một số chương trình hòa nhạc với gần 100 tác phẩm của nhiều tác giả Việt Nam & quốc tế ở các thể loại. *“Festival Âm nhạc mới Á-Âu” là cơ hội quý đối với các nhạc sĩ của Việt Nam. Đã lâu rồi, chúng ta không có dịp nhìn nhận lại về âm nhạc chuyên nghiệp của Việt Nam. Bên cạnh mở ra cơ hội để nghệ sĩ Việt Nam gặp gỡ, trao đổi kinh nghiệm, tìm hiểu và tiếp thu những giá trị tinh hoa âm nhạc mới, liên hoan cũng chính là thời điểm dần lấy lại sự cân bằng của khí nhạc với âm nhạc hiện đại, góp phần giúp người dân nhận thức đúng hơn về vị trí và vai trò của khí nhạc trong đời sống”*.³⁵

-Liên hoan Nhạc mới Hà Nội (2013): Mục đích của Liên hoan nhằm thay đổi thực trạng “vô hình” của âm nhạc đương đại trong bối cảnh nghệ thuật Việt Nam và đưa những góc nhìn khác về nhạc thể nghiệm cho công chúng. Không chỉ thế, Liên hoan còn kỳ vọng tạo ra sức ảnh hưởng mang tính cộng đồng xây dựng nền tảng cho âm nhạc đương đại giữa Việt Nam và thế giới.

-Chương trình Hòa nhạc và Múa đương đại, do Nhà hát Giao hưởng Nhạc vũ kịch Tp.HCM (HBSO) thực hiện hàng năm (bắt đầu từ năm 2012) với mục đích giới thiệu những tác phẩm âm nhạc và múa được sáng tác theo ngôn ngữ hiện đại.

-Các chương trình nghệ thuật diễn ra trong chuỗi hoạt động kỷ niệm “Ngày âm nhạc Việt Nam” hàng năm. Từ năm 2010, ngày 3 tháng 9 được chọn làm “Ngày Âm nhạc Việt Nam”. Đây là ngày hội âm nhạc của giới hoạt động âm

³⁴ “Festival Âm nhạc mới Á-Âu” là một diễn đàn âm nhạc có uy tín trên thế giới, do Hội Nhạc sỹ Liên bang Nga và Hội Nhạc sỹ Cộng hòa Tatarstan khởi xướng từ năm 1993, định kỳ tổ chức 2 năm một lần. Qua 11 lần tổ chức ở Châu Âu, đã có 45 quốc gia tại 2 châu lục tham gia sự kiện âm nhạc này.

³⁵ Trích nhận định của Nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân, Chủ tịch Hội Nhạc sĩ Việt Nam, Trưởng ban tổ chức Festival Âm nhạc mới Á-Âu trên báo Vietnamplus (www.vietnamplus.vn/viet-nam-lan-dau-tien-dang-cai-festival-am-nhac-moi-aau/274692.vnp)

nhạc Việt Nam trên các lĩnh vực sáng tác, biểu diễn, lý luận, đào tạo và công chúng yêu nhạc cả nước

-Liên hoan âm nhạc đương đại Thăng Long và trao đổi văn hoá Việt-Mỹ (2009): 19 nghệ sĩ Việt Nam và Mỹ biểu diễn trong chương trình giao lưu âm nhạc mang tên Thăng Long diễn ra tại Hà Nội, TP Hồ Chí Minh, Pasadena, Los Angeles từ ngày 27- 3 đến 3-5/2009. *“Đây là một hoạt động giao lưu văn hoá lớn của Việt Nam và Mỹ; hai bên có dịp trao đổi kinh nghiệm về quản lý và biểu diễn âm nhạc. Hơn nữa, đây là cơ hội để công chúng hai nước tiếp thu những tinh hoa âm nhạc đương đại thế giới”*³⁶.

-Liên hoan âm nhạc bộ gõ Âu - Á mang tên Cracking Bamboo (2008, 2010, 2012) là một chuỗi kết nối kỳ diệu giữa các tác phẩm phương Tây và nhạc cụ truyền thống Đông Nam Á. Cuộc "đàm thoại" giữa các nhạc công, nhạc sĩ đến từ các nền văn hóa khác nhau, với sự tôn trọng lẫn nhau để hỗ trợ nhau, cùng mang đến những trải nghiệm âm thanh khác biệt là mục đích chính của Liên hoan này

-Ngoài ra còn có nhiều hoạt động khác mang tính chất cá nhân như những đêm diễn giới thiệu nhạc sĩ, giới thiệu thể loại âm nhạc mới, thành lập Trung tâm âm nhạc và nghệ thuật thể nghiệm (tại Hà Nội), xuất hiện những nghệ sĩ âm thanh... Có thể thấy rằng các hoạt động của âm nhạc đương đại Việt Nam rải đều ở cả 3 lĩnh vực: âm nhạc kinh viện đương đại, âm nhạc áp dụng những tiến bộ khoa học kỹ thuật (như computer music, noise music) và âm nhạc kết hợp với các loại hình nghệ thuật khác (như sân art, âm nhạc sắp đặt...). Nội dung âm nhạc trong các đêm diễn cũng rất phong phú: trình diễn những tiết mục của các nhạc sĩ tên tuổi nước ngoài, giới thiệu những tác phẩm Việt Nam... và nhận được nhiều phản hồi khác nhau từ khán giả cũng như nhiều ý kiến đóng góp từ giới chuyên môn./.

³⁶ Trích ý kiến phát biểu của GS. TS. NSUT. Ngô Văn Thành - Giám đốc Học viện âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

PHỤ LỤC 4

DANH MỤC TÁC PHẨM GIAO HƯỞNG VIỆT NAM TỪ 1986 ĐẾN 2017

STT	Năm	Tên tác phẩm	Tác giả
1.	1986	Chào mừng (ouverture)	Trọng Bằng
2.	1986	GH số 1	Trọng Đài
3.	1986	GH số 4 “Chuyện Aduk”	Nguyễn Văn Nam
4.	1986	Khát vọng (GH thơ)	Nguyễn Thị Nhung
5.	1986	Quê hương	Nguyễn Xinh
6.	1988	Hội đờn mùa (tổ khúc GH)	Lê Khiêm
7.	1989	Giao hưởng	Trọng Đài
8.	1989	Tiếng sáo I (tổ khúc GH) <i>Giải thưởng Hồ Chí Minh</i>	Nguyễn Văn Nam
9.	1990	Chân trời bốn đọi (GH thơ)	Vũ Duy Cương
10.	1990	Người về đêm tới ngày vui (GH thơ)	Trọng Bằng
11.	1992	Trở về với Điện Biên <i>Giải thưởng Hội Nhạc sĩ Việt Nam năm 1993</i>	Trần Trọng Hùng
12.	1993	A Phủ (tổ khúc GH) <i>Giải nhất Hội Nhạc sĩ Việt Nam năm 1993</i>	Đàm Linh
13.	1993	Nghe âm điệu quê hương tôi ở Grand Rapids	Đỗ Dũng
14.	1994	Điện Biên (tổ khúc GH) <i>Giải nhất Hội Nhạc sĩ Việt Nam năm 1994</i>	Đàm Linh
15.	1994	Đội cận vệ bắt diệt (GH ballade) <i>Giải A Bộ Quốc phòng năm 1994</i>	Đàm Linh
16.	1994	Fantasie Tưởng nhớ (GH thơ)	Nguyễn Văn Nam
17.	1994	GH thơ D-moll	Ca Lê Thuần
18.	1995	GH số 5 “Mẹ Việt Nam”	Nguyễn Văn Nam
19.	1995	Huyền tích Trường Sơn (Ballade GH) <i>Giải thưởng Hội Nhạc sĩ Việt Nam năm 1995</i>	Ngô Quốc Tính
20.	1995	Nocturne Symphonic “Tiếng vọng”	Đỗ Hồng Quân
21.	1995	Ký ức 75 (GH)	Trọng Đài
22.	1996	Không đề (GH 1 chương) <i>Giải nhì Hội Nhạc sĩ Việt Nam năm 1996</i>	Đàm Linh
23.	1996	Mẹ và đất nước (LK GH) <i>Giải thưởng Hội Nhạc sĩ Việt Nam 1996</i>	Đặng Văn Bông
24.	1996	Một thời đề nhớ (GH 2 chương) <i>Giải thưởng của Hội Nhạc sĩ Việt Nam năm 1996</i>	Phan Ngọc
25.	1996	Những pho tượng kể chuyện (Ballade GH) <i>Giải Nhất Hội Nhạc sĩ Việt Nam năm 1996</i>	Hoàng Lương
26.	1996	Niềm tin gửi lại (Ballade GH) <i>Giải thưởng Hội Nhạc sĩ Việt Nam năm 1996</i>	Trí Thanh
27.	1996	Thị Kính-Thị Mầu (Ballade GH) <i>Giải thưởng Hội Nhạc sĩ Việt Nam năm 1996</i>	Nguyễn Đình Bảng

28.	1997	Đẻ đất – đẻ nước (Ballade GH)	Trần Trọng Hùng
29.	1998	Cung Thương	Nguyễn Nhung
30.	1998	GH số 6 “Sài Gòn 300 năm”	Nguyễn Văn Nam
31.	1998	Ngọc trai đỏ (tổ khúc GH)	Ca Lê Thuần
32.	1998	Nhớ Trường Sơn (GH thơ)	Huy Loan
33.	1998	Symphonic Fantasy “Mở đất”	Đỗ Hồng Quân
34.	1999	Ballade giao hưởng	Ca Lê Thuần
35.	1999	Bức tranh Thánh Gióng (GH thơ)	Đỗ Dũng
36.	1999	Côn Đảo (GH-HX) <i>Giải Đặc biệt Hội Nhạc sĩ Việt Nam năm 1999</i>	Hoàng Lương-Hoàng Hà
37.	1999	GH số 1 (Đồng xa)	Giáng Sơn
38.	1999	Lục bình tím (tổ khúc GH 6 chương)	Trần Quý
39.	1999	Thung lũng đỏ (GH thơ) <i>Giải thưởng Hồ Chí Minh</i>	Phan Ngọc
40.	1999	Tượng đài vô danh (LK GH)	Đức Trịnh
41.	2000	Ballade Symphony	Ca Lê Thuần
42.	2000	Đường chiến thắng (GH thơ)	Trần Thế Bảo
43.	2000	Chiều dòi đò (Ballade GH)	Đình Quang Hợp
44.	2000	Đất trắng (Ballade GH)	Phạm Minh Tuấn
45.	2000	Fantasie (ouverture)	Trọng Bằng
46.	2000	GH số 7 “Chuyện nàng Kiều”	Nguyễn Văn Nam
47.	2000	Hà Nội bản hùng ca (Tổ khúc GH)	Nguyễn Đình Tích
48.	2000	Lửa đèn (Tổ khúc GH)	Huy Loan
49.	2000	Mùa xuân thế kỷ (Ballade GH)	Hoàng Cương
50.	2000	Sóng hồn (GH)	Nguyễn Thiện Đạo
51.	2000	Thăng Long 990 (Symphony Fantasie 4 chương)	Trần Thế Bảo
52.	2000	Thăng Long thiên niên kỷ (LK GH)	Trần Trọng Hùng
53.	2000	Việt Nam XXI	Đàm Linh
54.	2000	Vỡ đất (LK GH)	Đỗ Hồng Quân
55.	2000	Bức tranh Thánh Gióng (GH thơ)	Đỗ Dũng
56.	2000	Phù sa đỏ (GH thơ)	Nguyễn Nhung
57.	2000	Thu Hà Nội (GH thơ)	Thanh Hà
58.	2000	Giục giã (GH thơ)	Nguyễn Tài Tuệ
59.	2000	Về đồng quê (GH thơ)	Đặng An Nguyên
60.	2000	Yaly (Rhapsodie)	Nguyễn Cường
61.	2000	Tây Bắc (Rhapsodie)	Trần Quý
62.	2000	Trên đồng ruộng quê hương	Đình Quang Hợp
63.	2000	Phác thảo (<i>giải thưởng của Hội Nhạc sĩ Việt Nam</i>)	Vũ Nhật Tân
64.	2000	Cái Eo lưng	Trần Kim Ngọc
65.	2000 2001	Ngàn năm khoảnh khắc (GH impromptu)	Vĩnh Cát
66.	2001	Lục Vân Tiên-Kiều Nguyệt Nga (tổ khúc GH)	Ca Lê Thuần
67.	2001	Mặt trời và niềm tin	Ca Lê Thuần
68.	2000	Không gian	Vũ Nhật Tân

	2001		
69.	2002	Bất khuất (GH thơ)	Ngọc Tường
70.	2002	Hào khí Tây Sơn (Rhapsodie)	Phan Ngọc
71.	2002	Mặt trời và ánh lửa (GH thơ)	Trần Long Ân
72.	2002	Niềm tin (GH thơ)	Vĩnh Lai
73.	2002	Portok timi (GH thơ)	Nguyễn Cường
74.	2002	Thơ giao hưởng số 3	Vũ Duy Cường
75.	2002	Rhapsodie Flute và dàn nhạc	Nguyễn Việt Bình
76.	2003	Dưới chân thành cửa Bắc (Rhapsodie)	Đỗ Kiên Cường
77.	2003	Miền lũng liêng (Rhapsodie)	Ngô Quốc Tính
78.	2003	GH số 8 “Đất nước quê hương tôi”	Nguyễn Văn Nam
79.	2003	Tiếng chuông không ngủ (Ballade GH)	Võ Vàng
80.	2003	Đi vào đi ra	Vũ Nhật Tân
81.	2003	GH “Tiếng rao”	Trọng Đài
82.	2004	Ba bức tranh dân gian Việt Nam (Tổ khúc GH)	Đặng Hữu Phúc
83.	2004	GH “Điện Biên”	Trọng Đài
84.	2004	GH số 4 (Gửi người yêu phương xa)	Lân Tuất
85.	2004	Hồn nước Thăng Long	Xuân Bắc
86.	2004	Huế thời gian (GH thơ)	Việt Đức
87.	2004	Hương quê (Tổ khúc GH)	Nguyễn Thị Nhung
88.	2004	Huyền thoại Posanur (GH thơ)	Thắng Liêm
89.	2004	Huyền thoại Quảng Ninh	Bá Quảng
90.	2004	Khoảnh khắc trung du	Đào Hữu Thi
91.	2004	Ký ức Hồ Chí Minh (GH-Oratorio)	Quang Hải
92.	2004	Lễ hội quê hương (Tổ khúc GH)	Đình Quang Hợp
93.	2004	Mùa hoa ban nở (GH thơ)	Đặng Văn Hùng
94.	2004	Miền hoan ca (Rhapsodie)	Phan Ngọc
95.	2004	Ngoảnh lại (GH thơ)	Phú Quang
96.	2004	Ngọn lửa Ban Mê	Mạnh Trí
97.	2004	Người con gái đất đỏ (GH thơ)	Nguyễn Việt Đức
98.	2004	Quê hương tung bừng, mùa xuân đổi mới (Tổ khúc GH)	Trọng Bằng
99.	2004	Sơn tinh-Thủy tinh	Trần Quang Huy
100.	2004	Sóng thần (GH cho 2 DN: DNGH & Dân tộc)	Nguyễn Thiện Đạo
101.	2004	Thơ giao hưởng	Hoàng Vân
102.	2004	Tiếng sáo II (tổ khúc GH)	Nguyễn Văn Nam
103.	2004	Trăng tròn trăng khuyết (Tổ khúc GH)	Vũ Lê Phú
104.	2004	Truyện thuyết núi Hàm Rồng (GH thơ)	Ngọc Tường
105.	2004	Truyện thuyết Trầu-Cau (GH thơ)	Trần Quý
106.	2004	Tượng đài vô danh (Rhapsodie)	Nguyễn Hải
107.	2004	Việt Nam-Hồ Chí Minh (GH thơ)	Đỗ Trọng Kiêm
108.	2004	Vũ điệu vùng cao (Tổ khúc GH)	Hoàng Tuấn
109.	2004 2005	Ngày hội (Overture)	Đặng Hữu Phúc

110.	2005	Capriccio cho DNGH Sông Hàn (3 chương) <i>Giải thưởng của thành phố Đà Nẵng năm 2005</i>	Phan Ngọc
111.	2005	Điện Biên Phủ	Hoàng Vân
112.	2005	Requiem (7 chương) <i>Giải thưởng Hội Nhạc sĩ Việt Nam năm 2005</i>	Đỗ Dũng
113.	2005	Cantate Đức Đại vương Trần Hưng Đạo (3 chương)	Đỗ Dũng
114.	2005	Bài thơ xứ Huế (Rhapsodie)	Vinh Phúc
115.	2005	Rừng Sác (GH thơ)	Trần Thế Bảo
116.	2005	Chiều dơi đô (GH thơ)	Đình Quang Hợp
117.	2006	Rồng bay rùa hát (GH thơ)	Ngô Quốc Tính
118.	2006	Trường Sơn (Overture)	Phan Ngọc
119.	2006	Vũ điệu bầu trời (Suite symphonie)	Lê Tịnh
120.	2007	Một nửa cõi trầm (LK GH) <i>Giải thưởng Hội Nhạc sĩ Việt Nam năm 2007</i>	Trần Mạnh Hùng
121.	2007	Ngàn năm nhớ về thuở ấy (LK GH)	Đình Quang Hợp
122.	2007	Phật tích (GH 4 chương)	Ngô Quốc Tính
123.	2007	Trở một	Đỗ Hồng Quân
124.	2008	Bài ca tháng năm (GH-HX)	Hoàng Cương
125.	2008	Khai giác (GH-HX)	Nguyễn Thiện Đạo
126.	2009	Hồn đất Việt Thăng Long (GH-HX)	Nguyễn Thiện Đạo
127.	2009	Không chỉ là huyền thoại (GH 5 chương)	Vĩnh Cát
128.	2009	Khúc ca người lính (GH thơ)	Trần Mạnh Hùng
129.	2009	Lệ Chi Viên (GH thơ)	Trần Mạnh Hùng
130.	2010	Dáng rồng lên (tổ khúc GH 4 chương)	Đỗ Hồng Quân
131.	2010	Ngọn lửa vĩnh cửu (tổ khúc GH)	Lê Quang Vũ
132.	2010	Hà Nội Thăng Long Hà Nội Xuân (Nghìn năm Thăng Long)	Nguyễn Nhung
133.	2010	Hào khí Thăng Long (GH thơ)	Trần Mạnh Hùng
134.	2011	Hồn thiêng sông núi (Tổ khúc GH)	Nguyễn Thiện Đạo
135.	2011	Về với miền Trung bão lũ (ouverture)	Phan Ngọc
136.	2011	Đường Hồ Chí Minh trên biển-con đường huyền thoại (tổ khúc GH)	Lê Quang Vũ
137.	2012	Những ô cửa sổ (GH 4 chương)	Trọng Đài
138.	2012	Hà Nội, Hà Nội	Vũ Nhật Tân
139.	2012	Bạch Đằng Giang (GH thơ)	Trần Mạnh Hùng
140.	2012	Huyền tường (rhapsody)	Phan Ngọc
141.	2013	Tổ khúc 8 GH nhỏ từ dân ca Việt Nam	Đặng Hữu Phúc
142.	2013 2015	Miền Đông thành đồng <i>Giải thưởng Hội Âm Nhạc TP.HCM năm 2016</i>	Vĩnh Lai
143.	2014	GH số 9 “Cửu Long dây sóng”	Nguyễn Văn Nam
144.	2014	Trường Sơn	Vũ Việt Anh
145.	2015	Sóng	Nguyễn Tú
146.	2015	Thiên sử thần kỳ (GHHX)	Nguyễn Thiện Đạo
147.	2016	GH số 1 “Điện Văn”	Lưu Quang Minh

148.	2016	Overture “Cold desires”	Nguyễn Mạnh Duy Linh
149.	2017	GH “Sài Gòn – thành phố tuổi thơ tôi”	Vĩnh Lai
150.	2017	Tổ khúc Giao hưởng “Hồi tưởng”	Nguyễn Mạnh Duy Linh

DANH SÁCH CÁC NHẠC SĨ ĐƯỢC TRAO TẶNG GIẢI THƯỞNG HỒ CHÍ MINH

Năm	Tên nhạc sĩ	Thể loại âm nhạc
1996 (đợt 1)	Đỗ Nhuận	Ca khúc & Nhạc kịch
	Lưu Hữu Phước	Ca khúc
	Văn Cao	Ca khúc
	Hoàng Việt	Ca khúc & Giao hưởng
	Nguyễn Xuân Khoát	Ca khúc & Nhạc không lời
2000 (đợt 2)	Huy Du	Ca khúc
	Xuân Hồng	Ca khúc
	Phan Huỳnh Điểu	Ca khúc
	Nguyễn Đức Toàn	Ca khúc
	Hoàng Vân	Ca khúc & Vũ kịch
	Nguyễn Văn Thương	Ca khúc, Giao hưởng & Kịch múa
	Hoàng Hiệp	Ca khúc
Trần Hoàn	Ca khúc	
2005 (đợt 3)	Không có	
2012 (đợt 4)	Văn Chung	Ca khúc
	Phạm Tuyên	Ca khúc
2017 (đợt 5)	Doãn Nho	Thanh xướng kịch, Giao hưởng & LK giao hưởng
	Chu Minh	Ca khúc & tác phẩm thính phòng
	Trọng Bằng	Ca khúc & Giao hưởng hợp xướng
	Hoàng Hà	Ca khúc & Giao hưởng hợp xướng
	Thuận Yến	Ca khúc
	Đình Ngọc Liên	Ca khúc, Khí nhạc & Nhạc nghi lễ