

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

Trải qua nhiều thế kỷ hình thành và phát triển, nghệ thuật guitar trên thế giới đã phát triển mạnh, có chiều sâu, cây đàn ngày càng hoàn thiện cả về hình thức và nghệ thuật biểu diễn.

Tại Việt Nam, guitar du nhập vào nước ta qua nhiều con đường: Từ những người truyền giáo, các nghệ sĩ nước ngoài, hay những người Việt Nam đi du học. Tuy guitar là nhạc cụ phương Tây, nhưng với tính năng đa dạng, phong phú, khả năng diễn tấu và âm thanh của cây đàn phù hợp với tâm sinh lý người Việt Nam, nên guitar được yêu mến và được tiếp nhận ở Việt Nam, là nhạc cụ phương Tây duy nhất có lượng người hâm mộ cao nhất ở Việt Nam, thậm chí đã được Việt Nam hóa thành cây đàn guitar Cải lương. Cây đàn có khả năng thể hiện sâu sắc nội dung nghệ thuật trong các tác phẩm chuyển soạn hoặc sáng tác trên chất liệu âm nhạc dân gian Việt Nam.

Từ khoảng đầu thế kỷ XX cho đến trước 1956, âm nhạc guitar đã phát triển phổ biến rộng rãi tại Việt Nam, chủ yếu được sử dụng để đệm hát. Năm 1956, Trường Âm nhạc Việt Nam, trường Quốc gia Âm nhạc Sài Gòn được thành lập, đã đưa guitar vào giảng dạy trong trường lớp với chương trình giáo trình bài bản, từng bước thúc đẩy nghệ thuật guitar Việt Nam phát triển chuyên nghiệp.

Trong quá trình hình thành và phát triển, nghệ thuật guitar Việt Nam đã đạt được một số thành tựu nhất định ở các lĩnh vực đào tạo, biểu diễn, sáng tác, chuyển soạn. Trong đào tạo, có nhiều sinh viên được du học tại các nước có nền guitar phát triển như: Liên Xô, Ukraina, Tiệp Khắc, Đức... Trong biểu diễn, có những nghệ sĩ nổi tiếng như: Tạ Tấn, Hải Thoại, Huỳnh Hữu Đoan... Trong sáng tác và chuyển soạn cho nhạc cụ có những tác phẩm nổi tiếng được biết đến ở trong nước và nước ngoài như bản *Bèo dạt mây trôi*, *Se chỉ luôn kim*, *Lời Lơ*, *Vũ khúc Tây Nguyên*, *Người ơi người ở đừng về*, *Bài ca hy vọng*... Tuy nhiên, bên cạnh những thành tựu đạt được, còn có một

số hạn chế cần được phân tích, tìm hiểu để có giải pháp khắc phục góp phần đưa nghệ thuật guitar Việt Nam từng bước phát triển đạt tầm quốc tế.

Một số hạn chế:

- Hạn chế về khả năng thể hiện những đặc trưng riêng trong diễn tấu tác phẩm Việt Nam. Nguyên nhân là do người thể hiện chưa hiểu hết ý đồ của tác giả, chưa nắm được ý nghĩa, hình tượng nghệ thuật trong tác phẩm cũng như tính năng nhạc cụ, cách diễn đạt về thang âm, điệu thức, tiết tấu, nhịp điệu. Đặc biệt, trong một số tác phẩm chuyên soạn từ các làn điệu dân ca, việc thể hiện làm nổi bật tính chất âm nhạc là không dễ bởi trong các làn điệu thường có những nốt “nhấn nhá”, luyến láy. Do vậy, việc thể hiện tác phẩm còn thiếu hiệu quả.

- Các chương trình biểu diễn guitar trong nước cũng chưa thu hút được sự quan tâm của khán giả bởi còn thiếu tính độc đáo.

- Hạn chế về kho tàng tác phẩm. Theo thống kê, trải qua nhiều thế kỷ hình thành và phát triển, tác phẩm guitar thế giới hiện nay có tới hàng chục ngàn tác phẩm, còn tác phẩm guitar Việt Nam chỉ có hàng trăm tiểu phẩm, tác phẩm. Như vậy, số lượng các tác phẩm guitar là rất ít, hình thức sáng tác chưa phong phú, chưa có nhiều tác phẩm hình thức lớn như: sonate, concerto... Trong một số tác phẩm còn có những hạn chế như: việc áp dụng kỹ thuật chưa phù hợp, một số tác phẩm chuyên soạn theo hướng áp kỹ thuật với đường nét giai điệu, nhịp điệu, tiết tấu trong tác phẩm gốc, nên đôi khi có những kỹ thuật khó, phức tạp, gò bó, không thể hiện rõ ý nghĩa nghệ thuật của tác phẩm gốc.

- Việc có ít tác phẩm làm cho nghệ sĩ không có nhiều lựa chọn để diễn tấu, hiếm có những tác phẩm tầm cỡ quốc tế. Người nghệ sĩ trong các chương trình biểu diễn trong nước, quốc tế hay tham gia các cuộc thi guitar thế giới đều phải lựa chọn gần như toàn bộ tác phẩm guitar của Châu Âu. Khi thể hiện những tác phẩm này, nghệ sĩ Việt Nam khó có thể thể hiện sâu sắc như các nghệ sĩ phương Tây (giống như việc các nghệ

sĩ nước ngoài thể hiện âm nhạc dân tộc Việt Nam). Như vậy, việc kho tàng tác phẩm nghèo nàn đang tạo ra những tác động làm hạn chế sự phát triển của mỗi nghệ sĩ guitar Việt Nam. Với hiện trạng gần như không có nhạc sĩ, nghệ sĩ sáng tác hay chuyển soạn chuyên cho guitar thì sự hạn chế về tác phẩm đang kìm hãm những tiến bộ của nghệ thuật guitar Việt Nam.

Với nhiều năm gắn bó cùng cây đàn guitar, trong đó đã có 20 năm giảng dạy chuyên ngành guitar tại Học viện Âm nhạc quốc gia Việt Nam, tác giả luận án luôn trăn trở suy nghĩ để góp sức cùng với các đồng nghiệp đưa nghệ thuật guitar ngày càng phát triển, hội nhập với sự phát triển guitar trên thế giới. Do đó, tác giả chọn đề tài ***Nghệ thuật guitar trong các tác phẩm âm nhạc Việt Nam*** với mong muốn nghiên cứu sâu về chuyển soạn, diễn tấu các tác phẩm guitar Việt Nam để từ đó đề xuất những giải pháp, góp phần vào sự phát triển ngành guitar của nước nhà.

2. Lịch sử đề tài

Một số luận án, luận văn, nghiên cứu nghệ thuật guitar Việt Nam

Luận án

- ФАН ДИНЬ ТАН, Гитарное искусство Вьетнама /в контексте мирового гитарного искусства/ Nghệ thuật guitar Việt Nam /trong bối cảnh nghệ thuật guitar thế giới/*Работа выполнена на кафедре народных инструментов Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского. - К, 1997.* Nghiên cứu được thực hiện tại Khoa Nhạc cụ dân tộc của Học viện Âm nhạc quốc gia Ukraina mang tên P.I.Traicovski, Kiev, 1997 (Luận án TS, đã được in sách). Cuốn sách nói đến vai trò, vị trí đàn guitar trong sự phát triển âm nhạc Việt Nam, cây đàn guitar mặc dù được du nhập từ nước ngoài nhưng đã được người dân Việt Nam yêu mến và Việt Nam hóa từ cây đàn guitar cổ điển thành đàn guitar phím lõm, dùng để thể hiện những bản Cải Lương, bên cạnh đó là sự tiếp thu rất nhiều tác phẩm âm nhạc Phương Tây của các nghệ sĩ guitar Việt Nam.

- Cao Sỹ Anh Tùng, 2015 “*Nghệ thuật Guitar đương đại nửa sau thế kỷ XX trong đào tạo Guitar chuyên nghiệp tại Việt Nam*”, luận án tiến sĩ, Học viện Âm nhạc quốc gia Việt Nam. Trong luận án có đề cập đến sự phát triển nghệ thuật biểu diễn guitar chuyên nghiệp ở Việt Nam với hướng nghiên cứu chủ yếu thông qua các thể hệ nghệ sĩ và tác phẩm guitar đương đại Việt Nam, chia theo ba giai đoạn:

- + Giai đoạn trước năm 1954
- + Giai đoạn từ năm 1954 đến trước năm 1975
- + Giai đoạn từ năm 1975 đến nay

Luận án của Cao Sĩ Anh Tùng, nội dung chính nghiên cứu những kỹ thuật trong cách thể hiện âm nhạc đương đại nhưng không có kết nối cụ thể với các tác phẩm âm nhạc Việt Nam, nghiên cứu tập trung vào cách giải quyết các kỹ thuật và đưa ra phương hướng khi tập luyện một tác phẩm đương đại, hướng nghiên cứu hoàn toàn khác với luận án của Nguyễn Thị Hà.

- Nguyễn Văn Phúc, 2015 “*Sự phát triển đào tạo Guitar chuyên nghiệp tại Việt Nam*”, luận án tiến sĩ, Học viện Âm nhạc quốc gia Việt Nam, tập trung nghiên cứu về mảng đào tạo guitar cổ điển. Chương 2: Một số đặc điểm trong đào tạo guitar chuyên nghiệp Việt Nam. Tác giả đề cập tới những thuận lợi và khó khăn của người Việt khi học đàn guitar chuyên nghiệp: *Âm nhạc Việt Nam có truyền thống lâu đời. Ngay từ khi mới sinh ra, con người Việt Nam đã được sống trong môi trường âm nhạc đó và thấm nhuần những giá trị độc đáo. Điều này làm cho việc thể hiện âm nhạc Châu Âu của các nghệ sĩ sẽ pha trộn thêm những yếu tố riêng biệt* (tr.47). Hay: *Âm nhạc dân gian Việt Nam luôn khuyến khích người chơi sáng tạo ngay trong mỗi lần biểu diễn. Đặc điểm này đã được in sâu trong tiềm thức và sẽ luôn thôi thúc người nghệ sĩ tìm đến nhiều cách thể hiện mới* (tr.47). Trong luận án cũng đề cập đến tình hình về giáo trình đào tạo chuyên nghiệp: *Các tác phẩm guitar Việt Nam dù đã được đưa vào chương trình, giáo trình các trường âm nhạc chuyên nghiệp, nhưng ít được quan tâm sử dụng. Trong khi tác phẩm Việt Nam cũng có sự độc đáo so với âm nhạc thế giới, và thể hiện*

âm nhạc Việt Nam cũng là ưu thế, thế mạnh của nghệ sĩ nước nhà (tr.50). Mục 2.3. (tr.59) Một số đặc điểm trong các tác phẩm guitar Việt Nam, luận án nghiên cứu về kỹ thuật trong đào tạo. Trong luận án chúng tôi có nghiên cứu về kỹ thuật nhưng là kỹ thuật diễn tấu với mục tiêu nâng cao hiệu quả diễn tấu các tác phẩm Việt Nam.

Luận văn

- Nguyễn Quốc Vương, luận văn Thạc sĩ, (2005), “*Thực trạng và một số giải pháp đào tạo guitar trong giai đoạn mới tại Nhạc viện Hà Nội*”, nêu lên thực trạng tình hình phát triển của guitar về giáo trình, giáo án, phương pháp giảng dạy, bản nhạc và đưa ra những giải pháp giúp hoàn thiện và phát triển hơn cho ngành guitar Việt Nam.

- Nguyễn Thanh Huy, luận văn Thạc sĩ, (2006), “*Học đàn guitar với sự hỗ trợ của công nghệ truyền thông đa phương tiện (Multimedia)*”, đề cập đến cách đào tạo guitar cổ điển mới với sự hỗ trợ của công nghệ, hướng đến đối tượng người học không chuyên.

- Nguyễn Thị Phương Thảo, (2006), “*Chuyển biên tác phẩm phức điệu mô phỏng 2 bè piano thành song tấu guitar*”, luận văn Thạc sĩ. Thể loại phức điệu luôn có vị trí quan trọng trong âm nhạc chuyên nghiệp. Luận văn nghiên cứu, đưa ra những cách thức chuyển biên tác phẩm phức điệu mô phỏng 2 bè của piano sang thành song tấu guitar. Đề tài mang tính thực tiễn cao. Thông qua những nghiên cứu của tác giả Nguyễn Thị Phương Thảo, chúng ta có thể nghiên cứu, học hỏi để áp dụng, làm giàu, phong phú về hình thức, thể loại trong sáng tác và chuyển soạn tác phẩm guitar Việt Nam.

- Dương Kim Dũng, (2006), “*Những vấn đề giảng dạy phong cách Flamenco guitar cho chuyên ngành guitar*”, luận văn Thạc sĩ. Đề tài tập trung nghiên cứu nhạc cụ guitar với cách thể hiện phong cách *flamenco*. Tác giả đã viết: *Áp dụng một số phương pháp giảng dạy flamenco guitar* (tr.95), trong đó có các phương pháp như: truyền khẩu, truyền thông tin, điều hoà hơi thở khi đàn. Các kỹ thuật flamenco của tay phải cũng được tác giả nghiên cứu. Với những vấn đề về giảng dạy phong cách

flamenco, luận văn đề cập đến một phong cách âm nhạc mà ở Việt Nam chưa phát triển mạnh. Thể hiện nhạc *Flamenco* đòi hỏi người nghệ sĩ phải có trình độ kỹ thuật điêu luyện. Như ta đã biết, dù thể hiện âm nhạc cổ điển hay âm nhạc Flamenco thì đều phải tập luyện chung những kỹ thuật đặc trưng, cơ bản của đàn guitar. Luận văn giúp chúng ta hiểu về phong cách flamenco và qua đó có những liên hệ trong nghiên cứu kỹ thuật, nghệ thuật thể hiện các tác phẩm guitar Việt Nam.

- Nguyễn Thị Hà, (2007), “*Vấn đề giảng dạy các tác phẩm guitar Việt Nam cho học sinh bậc trung học dài hạn*”, luận văn Thạc sĩ. Tác giả đưa ra một số giải pháp: trong mục 2.1. *Vấn đề giảng dạy những tác phẩm guitar Việt Nam cho học sinh bậc trung cấp*. Tác giả đã nghiên cứu sâu về *Những vấn đề liên quan và có ảnh hưởng rõ nét trong quá trình giảng dạy các tác phẩm guitar Việt Nam* (tr.38). Mục 2.2. *Ứng dụng một số kỹ thuật cơ bản đàn guitar cổ điển cho các tác phẩm Việt Nam ở bậc trung cấp*. Tác giả đã nghiên cứu, chỉ ra những điểm hạn chế, khó khăn trong việc tập luyện và thể hiện tác phẩm guitar Việt Nam của học sinh bậc trung cấp và đưa ra những hướng dẫn cụ thể để khắc phục, giải quyết, giúp các em chủ động hơn trong tập luyện và biểu diễn.

- Lại Quang Nghĩa, luận văn Thạc sĩ, (2009), “*Đặc điểm âm nhạc của một số tác phẩm guitar Việt Nam chuyển biên*”. Tác giả khái quát đôi nét về những làn điệu âm nhạc dân gian Việt Nam đã được sử dụng trong chuyên soạn, sáng tác các tác phẩm guitar Việt Nam như: Âm nhạc cung đình Huế, Dân ca Quan Họ, âm nhạc của Tây Nguyên. Ngoài ra, tác giả còn đề cập đến *Vai trò của ca khúc tiền chiến trong các tác phẩm guitar Việt Nam* (tr.64) và giới thiệu một số tác phẩm guitar Việt Nam tiêu biểu. Mặc dù tác giả nghiên cứu về guitar Việt Nam nhưng hướng nghiên cứu khác so với luận án của Nguyễn Thị Hà, đây là một trong những tư liệu tham khảo cần thiết trong quá trình nghiên cứu của luận án.

- Nguyễn Thị Kim Chung, luận văn Thạc sĩ, (2009), “*Chương trình phức điệu guitar bậc trung học 4 năm tại Nhạc viện thành phố Hồ Chí Minh*”. Tác giả đã sưu tầm

và chuyển soạn cho guitar các tác phẩm phức điệu của nhiều tác giả nổi tiếng thế giới: G.Handel, Johann Ludvig Krebs. Thể loại phức điệu được lựa chọn phong phú như *fantasia* thời kỳ Phục Hưng (Alonso Moudara, *Fantasia*, tr.105), *sarabande* thế kỷ XVII (Domenico Zipoli, *Sarabande in G minor*, tr.63). Bên cạnh đó, tác giả còn đề cập đến vấn đề khắc phục những yếu kém về kỹ thuật trong thể hiện nhạc phức điệu. Tác giả chuyển cách thực hiện kỹ thuật barre bằng nhiều ngón để bấm hợp âm, kỹ thuật lướt, láy âm thường sử dụng tay trái được đổi sang gảy bằng tay phải, sự đồng nhất âm sắc nhiều nốt thực hiện trên một dây, tập luyện để rút dần khoảng cách khác biệt về âm thanh giữa kỹ thuật *tirando* và *apoyndo*.

Hướng nghiên cứu và giải quyết vấn đề của Nguyễn Thị Phương Thảo và Nguyễn Kim Chung có điểm khác nhau. Nguyễn Phương Thảo chuyển biên theo hướng cố gắng lưu giữ sự nguyên vẹn của tác phẩm phức điệu của nhạc cụ khác sang cho hòa tấu guitar, còn Nguyễn Thị Kim Chung lại phân tích, đề ra những nhân tố được phép thay đổi và những nhân tố cần phải giữ nguyên trong chuyển soạn, bên cạnh đó cần có sự sáng tạo trong quá trình chuyển soạn... Hướng nghiên cứu của Nguyễn Thị Kim Chung cũng có những điểm tương đồng với những nghiên cứu về các tác phẩm guitar Việt Nam, bởi các tác phẩm guitar Việt Nam, tuy độc đáo, nhưng trong quá trình hoàn thiện và phát triển cũng cần những nghiên cứu chi tiết, tỉ mỉ để hoàn thiện hơn nữa về tác phẩm, kỹ thuật, nghệ thuật, tạo điều kiện thuận lợi cho các nghệ sĩ, nhạc sĩ.

- Cao Sỹ Anh Tùng, (2010), “*Tư duy âm nhạc và kỹ thuật diễn tấu tác phẩm guitar thế kỷ XX*”, luận văn Thạc sĩ. Tác giả trình bày những kỹ thuật guitar thế kỷ XX, phân tích, chỉ ra một số cách thể hiện các kỹ thuật tạo âm hưởng mới của các nhạc sĩ trong thế kỷ này. Tác giả Cao Sỹ Anh Tùng đã nghiên cứu, tổng hợp và đưa ra những cách thể hiện kỹ thuật mới thế kỷ XX. Luận văn là tư liệu giúp cho những giáo viên, nghệ sĩ, nhạc sĩ và những học sinh, sinh viên tiếp thu được những điểm mới, độc đáo, áp dụng trong chuyển soạn, sáng tác cũng như thể hiện các tác phẩm guitar nói chung và tác phẩm guitar Việt Nam nói riêng.

- Nguyễn Thúy Anh, luận văn Thạc sĩ “*Giảng dạy đàn Guitar cho học sinh lứa tuổi thanh thiếu niên tại Hà Nội*”, (2010). Mục 1.2. *Đàn guitar trong đời sống học sinh lứa tuổi thanh thiếu niên tại Hà Nội* (tr.11) và mục 1.3. *Nắm bắt mục đích học tập và tâm lý từng nhóm tuổi học sinh, tạo những phương pháp sư phạm âm nhạc phù hợp* (tr.14). Luận văn khái quát thực trạng và đề xuất một số vấn đề trong việc tập luyện guitar cho người tập không chuyên và chuyên nghiệp ở Hà Nội. Chương 2, tác giả đã giới thiệu và diễn giải cách thực hiện một số kỹ thuật guitar.

Các luận án, luận văn là những tư liệu tham khảo cần thiết cho nghiên cứu của luận án. Như vậy, chưa có công trình nghiên cứu sâu về nghệ thuật guitar trong các tác phẩm âm nhạc Việt Nam được công bố ở Việt Nam.

3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

3.1. Đối tượng nghiên cứu

- Những tác giả, tác phẩm guitar tiêu biểu trên thế giới qua từng thế kỷ.
- Các tác phẩm chuyển soạn, sáng tác cho guitar của nghệ sĩ, nhạc sĩ Việt Nam.
- Các tác phẩm guitar Việt Nam trong chương trình giảng dạy của Học viện Âm nhạc quốc gia Việt Nam.

- Những tác giả, tác phẩm tiêu biểu trong sáng tác, chuyển soạn âm nhạc Việt Nam cho đàn guitar.

- Một số làn điệu âm nhạc dân gian Việt Nam.

- Hiệu quả trong thể hiện tác phẩm guitar Việt Nam của nghệ sĩ, học sinh, sinh viên guitar

3.2. Phạm vi nghiên cứu

- Guitar cổ điển thế giới từ thế kỷ XVI-XX.

- Guitar cổ điển Việt Nam chủ yếu từ năm 1956 đến nay.

- Nghệ thuật guitar Việt Nam, tập trung nghiên cứu về:

+ Hiệu quả trong thể hiện tác phẩm guitar Việt Nam. Đó là cảm xúc hình tượng nghệ thuật trong tác phẩm, diễn tấu các thang âm, điệu thức, hoà thanh, thể hiện tiết tấu, tiết nhịp, thể hiện luyến, nhấn, láy trong tác phẩm.

+ Bố cục, nội dung trong các tác phẩm guitar Việt Nam.

4. Mục tiêu nghiên cứu

- Thông qua tác phẩm guitar thế giới và Việt Nam để khái quát sự phát triển của guitar cổ điển thế giới và Việt Nam

- Nghiên cứu một số vấn đề còn hạn chế trong chuyên soạn và thể hiện tác phẩm Việt Nam. Từ đó đưa ra các giải pháp góp phần vào quá trình phát triển về số lượng, chất lượng tác phẩm, nâng cao hiệu quả diễn tấu.

5. Phương pháp nghiên cứu

Luận án được thực hiện trên quan điểm và phương pháp luận biện chứng và duy vật lịch sử, kết hợp với các phương pháp nghiên cứu như: quan sát, tổng hợp, phân tích tư liệu, kỹ thuật tổng kết kinh nghiệm và đối chiếu, so sánh, phương pháp chuyên gia.

6. Đóng góp của luận án

- Bước đầu đưa ra bức tranh tổng quát sự phát triển các tác phẩm guitar thế giới từ thế kỷ XVI - XX

- Ứng dụng những nét điển hình, đặc sắc trong thể loại, hòa âm, tiết tấu, xử lý kỹ thuật có trong tác phẩm guitar thế giới từ TK XVI - XX vào guitar Việt Nam nhằm giúp nâng cao khả năng chuyên soạn và thể hiện các tác phẩm Việt Nam

- Nghiên cứu mảng tác phẩm guitar Việt Nam, tổng hợp thành những tiêu chí trong chuyên soạn, cung cấp dữ liệu cho các nhạc sĩ, các nghệ sĩ guitar, hay những người yêu thích guitar, góp phần làm giàu kho tàng tác phẩm guitar Việt Nam.

- Chuyên soạn tác phẩm Giai điệu quê hương, dựa trên chủ đề âm nhạc lấy từ bài Dạ cổ hoài lang, một sáng tác bất hủ của nhạc sĩ Cao Văn Lầu. Bản nhạc được chuyên soạn, kết hợp giữa biến tấu với ngẫu hứng, ứng dụng tính năng nhạc cụ, sáng tạo trong kỹ thuật guitar cổ điển để thể hiện ngôn ngữ âm nhạc Cải Lương. Đây là ví

dụ hiện thực hóa giá trị nghiên cứu của luận án nhằm giúp các nhạc sĩ hiểu sâu sắc hơn các giải pháp của luận án và ứng dụng hợp lý vào thực tế chuyển soạn cũng như thể hiện tác phẩm

- Nghiên cứu những vấn đề trong cách thể hiện nghệ thuật các tác phẩm guitar Việt Nam: cảm xúc hình tượng nghệ thuật trong tác phẩm, một số đặc điểm về diễn tấu thang âm, điệu thức, hoà thanh, thể hiện tiết tấu, tiết nhịp, thể hiện luyến, nhấn, lách trong tác phẩm, nhằm giúp HSSV hiểu sâu hơn về tác phẩm Việt Nam và từ đó sẽ thể hiện tác phẩm sâu sắc hơn.

7. Bộ cục luận án

Ngoài phần mở đầu, kết luận, phụ lục và tài liệu tham khảo, luận án gồm 3 chương:

- **CHƯƠNG 1: TỔNG QUAN VỀ NGHỆ THUẬT GUITAR THẾ GIỚI**

- **CHƯƠNG 2: MỘT SỐ ĐẶC ĐIỂM TRONG SỰ PHÁT TRIỂN NGHỆ THUẬT GUITAR Ở VIỆT NAM**

- **CHƯƠNG 3: MỘT SỐ GIẢI PHÁP PHÁT TRIỂN NGHỆ THUẬT GUITAR TRONG CÁC TÁC PHẨM VIỆT NAM**

CHƯƠNG 1

TỔNG QUAN VỀ NGHỆ THUẬT GUITAR THẾ GIỚI

1.1. Sơ lược về nguồn gốc đàn guitar

Theo tư liệu được cung cấp trong cuốn sách “Đàn guitar cổ điển” của Nguyễn Thành Phương, một nghệ sĩ guitar đã từng học tập và giảng dạy tại Pháp thì có ba giả thuyết về sự xuất hiện của cây đàn guitar:

Giả thuyết thứ nhất được phần lớn các nhà nghiên cứu đồng ý là tổ tiên của tất cả các nhạc cụ có dây ngày nay đều xuất phát từ “cây cung săn bắn”. Giả thuyết này được xem ra có vẻ dung tục nhưng thực ra lại có phần vững chắc và đàn guitar suy ra cũng từ đây mà hình thành. Khi sợi dây cung được bung ra thì phát âm thanh: người ta gọi đây là “cây cung nhạc”. Sự phát hiện âm thanh tình cờ này là người tiền sử với một chút tò mò thính giác và tìm tòi nào đó đã rất đổi lạ lùng và vui mừng... rồi theo thời gian đã gắn thêm vào đó một hai dây khác. Như vậy là họ đã thành công tạo nên cây đàn cổ đầu tiên có hơn một dây của nhân loại. Đây là những đàn Hạc cầm hoặc đàn Lia (Lyre) tối cổ có từ một rồi dần có thêm đến mười mấy dây... ngành khảo cổ Pháp tìm được ở hang động Lascaux của người tiền sử Cro-Magnon một hình vẽ người cầm “cây cung nhạc”... cách đây 40.000 năm, và chắc sự việc có lẽ còn lâu hơn nữa ở nơi khác trên thế giới.

Giả thuyết thứ hai cho rằng đàn guitar có tổ tiên chính xác của nó. Một bức tượng đá của người Hittite Huyuk thuộc Ai Cập cổ cách đây 4000 năm (trước Công nguyên) đã cho thấy một người nhạc công đang đứng đánh đàn “Kithara” (có cần đàn và ô đàn). Như vậy đàn guitar từ nhóm này mà thành hình: dây thuộc về nhánh có cần đàn, rồi dần dần mới có đàn Luth, Vihuela, Guitar... Như vậy, đàn guitar có tổ tiên chính xác từ thời cổ đại xa xưa của nó và phải trải qua rất nhiều cải tiến mới có được hình dạng số 8 hoàn mỹ như ngày nay.

Một giả thuyết khác cho rằng guitar được chế tạo hoàn toàn riêng biệt mà không phải trải qua nhiều biến đổi như giả thuyết hai.

Vào thế kỷ XIII, tại Tây Ban Nha xuất hiện hai loại đàn có hình dáng gần giống đàn guitar ngày nay. Xưa kia người Persan, người Ả Rập và người Maures dùng guitar để đệm hát hay ngâm thơ của họ: Đó là guitarra Morisca: là loại đàn cũng tựa như guitar nhưng có lưng đàn hình bầu và có nguồn gốc Ả Rập giống như đàn Luth, loại đàn này mang ba hàng dây đôi và bắt đầu xuất hiện ở Tây Ban Nha từ thế kỷ VIII. Vào thế kỷ XV thì Guitarra Morisca chuyển hình dạng tựa đàn Luth như đàn Mandora... và Guitarra Latina, là loại đàn có lưng thẳng giống đàn guitar hiện nay với 10 ô đàn và mang 4 hàng dây đôi (re-son-si-mi).

Tóm lại, với ba giả thuyết cho thấy đàn guitar xuất hiện từ rất xưa, không phải là một nhạc cụ mới chế tạo gần đây.

Đàn guitar còn có tên gọi ở các nước như sau: Ketharah (người Sandee ở Babylon xưa) Kithara (Hy Lạp, Ai Cập) Kuitra hay Gitar (Hà Lan) Gitaar (Ba Lan) Kitara (Tiệp) Chitarra (Ý) Guitarr (Thụy Điển) Gitarre (Đức) Guitarra (Tây Ban Nha) Guitar (Anh) Guitare (Pháp)...

1.2. Một số nhạc sĩ, nghệ sĩ tiêu biểu

*** Ferdinando Carulli (1770-1841)**

Ferdinando Carulli, là một trong những nghệ sĩ guitar nổi tiếng trong lĩnh vực giảng dạy. Sinh ở Napoli, ban đầu ông học đàn cello, sau đó tự học guitar và phát triển thành nghệ sĩ guitar chuyên nghiệp. Năm 1808 ông sang lập nghiệp tại Paris. Với phong cách sáng tác giai điệu đẹp đẽ, tính trau chuốt và lối chơi đàn nhanh, đã đưa ông đến địa vị tôn trọng xứng đáng giữa các nhạc sĩ thế giới. Trong quá trình sáng tác, số lượng tác phẩm lên tới hơn 400 bản, chất lượng sáng tác được đánh giá cao. Đặc biệt là cuốn sách Methord Guitar của ông, đây là cuốn sách rất thiết thực về giảng dạy, dành cho những người bắt đầu học đàn guitar. Tác giả đã sắp xếp các bài tập rất phù hợp theo thứ tự từ dễ đến khó. Tuy các bài tập chỉ là những etude để luyện kỹ thuật nhưng đều có giai điệu hay, cuốn hút người tập. Cuốn sách này đã được chọn làm giáo trình dạy của bộ môn guitar hầu hết các nước trên thế giới và tại Việt Nam.

*** Matteo Carcassi (1792-1853)**

Một trong những người kế tục sau F. Carulli là nghệ sĩ guitar Matteo Carcassi, người Florence, nhưng cuộc đời ông sống hầu hết ở nước ngoài. Carcassi đã có những buổi trình diễn thành công ở Luân Đôn vào các năm: 1822, 1823, 1826, có nhiều sáng tác có giá trị, để lại cho các thế hệ sau này như: 25 etude và cuốn Phương pháp học guitar cho đến nay vẫn là những cuốn sách kinh điển cho người tập luyện guitar, đồng thời cũng là những bài tập bắt buộc trong chương trình dạy giảng dạy của bộ môn guitar Học viện Âm nhạc quốc gia Việt Nam và hầu hết các cơ sở đào tạo âm nhạc guitar trên thế giới.

*** Issac Manuel Francisco Albéniz (1860-1909)**

Là nhà soạn nhạc và là tác giả kinh điển đầu tiên của âm nhạc Tây Ban Nha trong thời đại mới, sinh ra tại Tây Ban Nha, Albéniz được xem là thần đồng âm nhạc bởi ông đã trình tấu từ năm lên 4 tuổi. Đất nước Tây Ban Nha đã đưa Albéniz đến với âm nhạc dân gian. Tuy không sáng tác trực tiếp cho guitar nhưng các tác phẩm của Albéniz luôn phảng phất âm điệu guitar, đó là nguyên nhân nhiều tác phẩm đã được chuyển soạn cho đàn guitar: Torre Bermeja, Granada, Sevilla, Cadix... Đặc biệt là tác phẩm Asturias, được viết dưới hình thức 3 phần, tác giả sử dụng những hợp âm rộng, độ ngân vang, sáng, đậm “chất” âm nhạc dân gian. Những tác phẩm của Albéniz được các nghệ sĩ guitar trên thế giới yêu thích và chọn lựa vào chương trình biểu diễn của mình. Tên tuổi của ông mãi mãi được những người yêu mến guitar nhắc đến.

*** Heitor Villa Lobos (1887-1959)**

Sinh tại Rio De Janeiro, cha là một nghệ sĩ Cello không chuyên. Từ nhỏ Heitor Villa Lobos đã được cha dạy nhạc lý cơ bản và cách tập cello. Năm 7 tuổi ông đã bắt đầu tập luyện guitar, mặc dù không được gia đình ủng hộ. Ông tự học guitar, dựa trên những kiến thức đã được học từ đàn cello. Sau khi cha ông mất, sớm bắt đầu cuộc sống tự lập, ông phải biểu diễn trong các tiệm cafe. Năm 1925, do may mắn được một số nhạc sĩ, nhà soạn nhạc giúp đỡ, ông đã được sang Paris học âm nhạc. Tại Paris, một số

tác phẩm mới của ông đã gây được nhiều chú ý trong dư luận và giới phê bình. Villa Lobos làm quen với nghệ sĩ guitar Andres Segovia, hầu hết các tác phẩm của ông đều đề tặng Andres Segovia. Villa Lobos là nhà soạn nhạc của dân tộc Brazil mang phong thái hết sức độc đáo, bản sắc dân tộc thể hiện rõ nét. Ở Việt Nam, những tác phẩm của ông như: 12 etude, 5 prelude, được yêu thích và coi như bài tập cần thiết đối với nghệ sĩ guitar chuyên nghiệp.

*** Andres Segovia (1894-1987)**

Andres Segovia sinh ra trong một gia đình không có truyền thống âm nhạc tại Tây Ban Nha. Ban đầu, gia đình ông yêu cầu tập piano, nhưng ông vẫn tự mình tập luyện guitar, kết quả tập luyện chỉ mình ông biết. Năm 1910, được bạn bè giúp đỡ, ông đã có buổi biểu diễn đầu tiên tại trung tâm nghệ thuật Granada, sau đó là những chuyến đi biểu diễn thường xuyên. Với khả năng diễn tấu mang đậm phong cách riêng, kết hợp với kỹ thuật hoàn hảo, tiếng đàn của ông đã thuyết phục được những khán giả khó tính. Andres Segovia được các nhà chuyên môn, học giả đánh giá như cha đẻ của thể hệ guitar cổ điển đương đại, người có công phục hưng vị thế guitar cổ điển. Thông qua các chương trình biểu diễn trên khắp thế giới, Andres Segovia đã góp phần khẳng định vị trí của nhạc cụ guitar trong lĩnh vực âm nhạc.

1.3. Một số đặc điểm trong các tác phẩm guitar thế giới từ thế kỷ XVI-XX

1.3.1. Thế kỷ XVI - Xây dựng những nhân tố quan trọng cho sự phát triển

*** Thể loại**

Trong thế kỷ XVI có sự đóng góp của nhiều nhà soạn nhạc, nghệ sĩ guitar với số lượng hàng trăm tác phẩm, trong đó, hình thức được sử dụng nhiều nhất là *fantasia* và *galliarde*. *Recercar* tuy không được sáng tác nhiều nhưng cũng có những đóng góp đáng kể vào sự phát triển chung của nhạc cụ.

Cấu trúc âm nhạc đơn giản, chủ yếu thường sử dụng hình thức đoạn đơn.

Các tác phẩm được viết theo hai hệ thống lên dây: E-A-D-F#-H-E và E-A-D-G-H-E.

Nửa sau của thế kỷ XVI xuất hiện việc sử dụng các giọng thứ làm giọng chủ.
VD: John Dowland, *Dowland's first galliard*.

Trong suốt thế kỷ XVI - XVII, thể loại âm nhạc *ricercar* gồm chủ điệu và phức điệu. Tuy số lượng tác phẩm không nhiều, nhưng đây là thể loại đóng góp lớn cho sự hình thành, phát triển âm nhạc chủ điệu, phức điệu của đàn guitar ở các thế kỷ sau, nhất là những thủ pháp như mô phỏng và đối âm.

Ricercar thế kỷ XVI có nội dung nghệ thuật luôn gắn liền với nhà thờ do âm nhạc được lấy từ các bài thánh ca, tác phẩm phổ biến nhịp 2/2, hay ly điệu sang bậc V và kết ở giọng trưởng.

Khác biệt về cách thể hiện trong tác phẩm so với các thể loại khác là *ricercar* luôn hạ dây 3 từ sol xuống fa#, đây là nốt dây buông được sử dụng nhiều trong tác phẩm, điều này cho thấy tác phẩm thường nằm ở điệu thức có sự xuất hiện của nốt fa#.

Xuất hiện sự biến tấu giai điệu trong tác phẩm, đây là nền móng tạo nên thể loại biến tấu, phát huy sự thể hiện nội dung nghệ thuật đa dạng phong phú trên cây đàn guitar cũng như khả năng trình tấu đỉnh cao của các nghệ sĩ.

VD: Lần một, tác phẩm được trình bày:



John Dowland (1563-1626).

The most sacred queene Elizabeth her galliard, tr.2, 1. [phụ lục trang 157]

VD: Lần hai, nhắc lại có biến tấu:



John Dowland (1563-1626)

The most sacred queene Elizabeth her galliard, tr.2, 4. [phụ lục trang 157]

Tính chất âm nhạc của thể *loại galliard* trong nửa sau thế kỷ không đơn giản chỉ mang tính chất nhảy múa như nửa đầu thế kỷ mà đã thể hiện nội dung nghệ thuật rõ ràng hơn, thể hiện những suy tư của tác giả, có những tác phẩm giai điệu đẹp, truyền cảm.

* Hòa âm

- Tính chất chủ điệu nổi bật với giai điệu chính, các câu chạy thường xuyên nằm ở bè cao. Bè trầm đóng vai trò xây dựng hợp âm, đệm cho bè giai điệu.

- Gam thứ được sử dụng chủ yếu là thứ hòa thanh, ít dùng thứ tự nhiên.

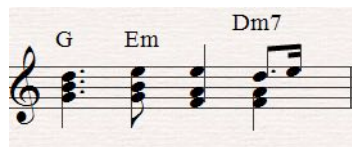
- Cách phát triển âm nhạc guitar trong thế kỷ này chủ yếu dựa vào cấu trúc và sự tiến hành chuyển động về hòa thanh. Cách tiến hành hòa thanh thường sử dụng âm sớm, muộn nên các công năng hòa âm thường gói lên nhau, liên kết theo dạng mắt xích.

Để thể hiện rõ ràng, chính xác về hòa âm trong thời kỳ này, người nghệ sĩ cần điều khiển lực các ngón bàn tay trái một cách độc lập để thực hiện đồng thời hai động tác: thả những ngón tay bấm nốt nhạc của hợp âm cũ và giữ những nốt nhạc liên quan đến hợp âm mới. Sự điều khiển kỹ thuật bàn tay trái giúp cho tác phẩm không bị lẫn về hòa âm dẫn đến thể hiện nội dung nghệ thuật của tác phẩm được mạch lạc.



Bethune (1581), *Suite, Allemande*, tr1, 3. [phụ lục trang 158]

Trong ví dụ, hòa âm sẽ tiến hành thực tế khi thể hiện:



Các ngón bấm bàn tay trái phải đảm bảo hòa âm đi đúng theo ví dụ thực tế trên. Trong trường hợp thực hiện hợp âm G xong, không buông nốt rê thì âm vang dư còn lại của nốt này sẽ hòa vào hợp âm Em tạo thành Em7, hay nốt si buông của hợp âm Em không được ngắt sẽ kết hợp với hợp âm Dm7 vào tạo thành hợp âm có chức năng mới, khác so với ý tưởng nghệ thuật của tác giả. Cách xử lý ngón bấm này diễn ra liên tục, nghiêm khắc trong suốt độ dài tác phẩm là một nhân tố quan trọng giúp nâng cao kỹ thuật bấm nhanh chóng, đáp ứng việc thể hiện nội dung nghệ thuật rõ nét, chính xác.

- Tư duy bè ở thế kỷ XVI chủ yếu là ba bè song hành. Bởi sự nối tiếp liên tục của các hợp âm, nên người thể hiện muốn tạo nên những hợp âm tròn đầy phải chuyển động tay khéo léo kết hợp với lực bấm không quá mạnh (ảnh hưởng tốc độ cử động nhấn hợp âm trước, bấm hợp âm sau theo nhịp điệu bản nhạc) hoặc quá nhẹ (ảnh hưởng đến độ tròn của từng nốt nhạc cũng như cả hợp âm), khái niệm lực vừa đủ là sự thông hiểu, quen thuộc của người thể hiện với độ căng của dây, khoảng cách giữa dây với phím đàn và sức lực bản thân để điều chỉnh được.



VD 1.7:

Francesco da Milano (1497-1543), *Fantasia*, tr1, 4. [phụ lục trang 159]

Tuy nhiên cũng có xuất hiện bốn bè với chuyển động đồng thời và liên tục.



VD 1.8:

Alonso Mudarra (1510-1580), *gallarda*, tr.20, 1. [phụ lục trang 160]

Để thể hiện tốt nội dung đoạn nhạc, cần tạo nên những hợp âm vang, tròn, đủ nốt, hòa quyện, do đó độ khó của kỹ thuật chơi hợp âm tăng lên. Tay trái vừa phải chuyển động nhanh nhẹn vừa phải bấm chính xác vào đầu các ngón tay. Trong khi tay



VD 1.11:

John Dowland (1563-1626), *Dowland's first galliard*, tr.6, 1. [phụ lục trang 163]

Có thể nói, trong thời kỳ đầu, cách thể hiện nội dung nghệ thuật của tác phẩm, đòi hỏi trình độ kỹ thuật nhất định của người nghệ sĩ.

* Kỹ thuật xử lý tác phẩm

Độ vang âm của đàn guitar không dài nên cách xử lý những nốt ngân dài đã tạo nên cách thức riêng dựa trên khả năng của cây đàn. Nếu như trong các tác phẩm piano hoặc violon, các nốt được ngân dài trong nhiều nhịp vẫn có hiệu quả âm thanh, thì trên đàn guitar thời kỳ này, độ ngân của một nốt nhạc thường được xác định độ dài bằng bốn nốt ở bè khác, đây chính là khoảng thời gian đạt được hiệu quả của nốt nhạc ngân trên cây đàn, là nhân tố cho sự khai thác tính năng riêng biệt của nhạc cụ và được phát triển rất mạnh mẽ ở các thế kỷ sau, đặc biệt là thế kỷ XX.



VD 1.12:

Francesco da Milano (1497-1543), *Fantasia*, tr1, 4. [phụ lục trang 164]

Bên cạnh khó khăn vì độ vang của nhạc cụ không nhiều, giải quyết vấn đề âm lượng của nốt nhạc được ngân là khó trong khi âm lượng của năm nốt bè dưới lớn hơn nhiều so với nốt C bè trên. Với cách trình bày như ở ví dụ trên, ý đồ của tác giả là âm thanh của nốt C phải được hòa vào cùng với lần lượt năm nốt bè dưới, người thể hiện phải giữ sự cân bằng giữa hai bè, kiểm soát nhạy bén các ngón tay trong việc điều chỉnh cường độ phù hợp để năm nốt bè bass có âm lượng phù hợp, tương ứng với cường độ âm thanh của nốt C khi mới bắt đầu gảy và nhỏ dần trong quá trình ngân vang, đây chính là một trong những điều cơ bản khơi nguồn cảm giác, tư duy âm nhạc và sự tinh tế trong điều khiển các ngón gảy bàn tay phải.

Các câu chạy thường là liên bậc, có tác dụng để nối, dẫn các âm giai điệu.

VD: giai điệu chính là nốt C và nốt G ở đầu hai nhịp được nối bằng một đoạn chạy liền bậc ở giữa



Francesco da Milano (1497-1543), *Fantasia*, tr1, 4. [phụ lục trang 165]

Vị trí các nốt thường tập trung ở năm phím đầu của cần đàn.

Thịnh hành kiểu kết bằng hợp âm gồm âm 1, 5, 1.

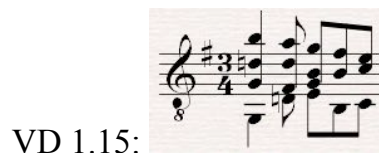


Francesco da Milano (1497-1543), *Fantasia*, tr1, 8. [phụ lục trang 166]

Âm nhạc thường có ly điệu sang D. Âm nhạc thời kỳ này thường ở giọng trưởng.

* Tiết tấu

Tác phẩm từ nửa sau thế kỷ XVI sử dụng tiết tấu phức tạp hơn với nốt móc kép và chùm 3 nốt gồm nốt đơn ở giữa và nốt kép hai bên, mở rộng nhiều hơn đến phím bấm thứ VII.



John Dowland (1563-1626), *Dowland's first galliard*, tr.1, 5. [phụ lục trang 167]

Cấu trúc, câu đoạn, mô típ trong giai đoạn này cũng bắt đầu rõ ràng, thống nhất hơn nửa đầu thế kỷ XVI.

Xuất hiện sự chuyển tiết tấu ngay trong bản nhạc.

VD: John Dowland, *The most sacred queene Elizabeth her galliard*, tr.1 có sự chuyển từ nhịp chính là $\frac{3}{4}$ sang $\frac{9}{8}$

Xuất hiện móc tam và móc tứ, tốc độ chạy ngón của tay phải so với nửa đầu thế kỷ XVI đã tăng lên rõ rệt.



VD1.16:

John Dowland (1563-1626)

The right honourable Robert, Earl of Essex His galliard, tr.2, 7. [phụ lục trang 168]

Tiết tấu móc đơn giữa và kép hai bên cũng giúp phát triển kỹ thuật tay phải, tạo nên sự kết hợp giữa các ngón chính xác, nhuần nhuyễn hơn.



VD 1.17:

John Dowland (1563-1626)

The right honourable Robert, Earl of Essex His galliard, tr.2, 1. [phụ lục trang 168]

Thời kỳ này cũng có những tác phẩm sử dụng những điệu nhảy như: *Allemande* với tác giả Elias Mertel, *Courante* với tác giả Girolamo Frescobaldi, *Chaconne* và *Canarie* với tác giả Ennemond Gaultier.

1.3.2. Thế kỷ XVII – Tiếp tục mở rộng và phát triển các nhân tố

* Thể loại

Từ những tác phẩm ngắn đơn lẻ của thế kỷ XVI, các điệu nhảy cổ được kết hợp với nhau tạo thành hình thức âm nhạc lớn, có tính chất và nội dung âm nhạc hơn trong thế kỷ XVII.

Thể loại âm nhạc quan trọng cho nhạc cụ nói chung và guitar nói riêng ở thời kỳ Baroque phải kể đến *Suite*, trong đó chứa đựng nhiều các phần sử dụng tính chất các điệu nhảy khác nhau nhưng có sự thống nhất về giọng điệu. *Suite* cho guitar thời kỳ này thường bao gồm các điệu nhảy như: *Courante*, *Allemande*, *Sarabande*, *Bourree*,

Gigue, Chaconne, Gavott, Canarios, Danza, Passacalle, Pavana, trong đó, các điệu nhảy có một vài đặc điểm như:

+ *Sarabande* thường viết ở giọng D, nên khi thể hiện tác phẩm, thường bè bass có hạ dây 6 xuống thành âm rê.

+ *Allemande* chủ yếu vẫn là câu chạy dài liền bậc ở bè giai điệu. Thế kỷ XVI, các tác phẩm thường sử dụng nốt trắng, đen, đơn, còn thế kỷ XVII dùng nốt đen, đơn, kép. Tính chất âm nhạc có nhịp độ nhanh hơn, hòa âm, hợp âm dày hơn, phức tạp hơn. Bè bass chuyển động nhiều hơn. Về hình thức chưa có gì thay đổi nhiều, vẫn ở hình thức 2 hoặc 3 đoạn đơn.

+ *Gigue* có độ dài tác phẩm không lớn, khoảng 26 nhịp. Hình thức 3 đoạn đơn, nhắc lại nhiều lần.

Xuất hiện tác phẩm có giọng chủ là thứ nhưng khi kết lại trở về giọng trưởng cùng tên.

Tất cả các điệu nhảy được viết trên cùng một giọng chủ, nhờ đó mà tính chất các điệu nhảy được nổi bật, rõ nét trong bức tranh tổng thể, tạo màu sắc đa dạng, làm tăng tính hấp dẫn của tác phẩm.

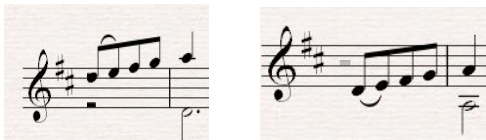
Bên cạnh những điệu nhảy cổ của các nước như: Anh, Pháp, Đức, Italia... được sử dụng phổ biến thì các điệu nhảy dân gian Tây Ban Nha cũng đóng góp vị trí quan trọng trong sự phát triển âm nhạc guitar với tác giả tiêu biểu là Gaspar Sanz, ông đã đưa vào *suite* của mình các điệu nhảy dân gian của Tây Ban Nha như: *matachi* – điệu múa các vũ công cầm kiếm, *canarios*, *espanoleta*, đây là những nhân tố rất quan trọng góp phần tạo nên khuynh hướng khai thác âm nhạc dân gian trong tương lai, khẳng định ưu thế về sự hòa nhập, thể hiện các thể loại âm nhạc khác nhau trên khắp thế giới của đàn guitar.

VD: Những điệu nhảy của Gaspar Sanz như *vilanos*, *canarios* là nguồn cảm hứng cho Joaquin Rodrigo của thế kỷ XX viết tác phẩm *Fantasia for a Gentleman* cho guitar nổi tiếng trên toàn thế giới.

Nửa đầu thế kỷ XVII vẫn là những điệu nhảy chuyên thành tác phẩm ngắn cho độc tấu. Nửa sau thế kỷ XVII, hình thức phức điệu dần lên ngôi.

VD: Gaspar Sanz (1640-1710), *Fuga al ayre Espanol*.

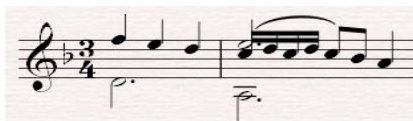
Xuất hiện thủ pháp phát triển âm nhạc bằng việc giai điệu được nâng lên hoặc hạ xuống một quãng tám.



VD1.18

Gaspar Sanz (1640-1710), *Suite in D*, tr.2. [phụ lục trang 169]

Mô típ trong âm nhạc được trình bày rồi phát triển.



VD1.19:

Gaspar Sanz (1640-1710), *Danzas Cervantinas, Folias*, tr.1,1. [phụ lục trang 170]

Hai thủ pháp trên là những nhân tố quan trọng cho cách thức xây dựng âm nhạc trong tác phẩm sau này.

Nửa sau của thế kỷ có sự phát triển mạnh của âm nhạc phức điệu, đây là thể loại góp phần giúp cho việc trình diễn trên cây đàn trở nên chuyên nghiệp hơn ở nhiều góc độ.

VD về sự phát triển kỹ thuật của hai tay: Trong âm nhạc phức điệu, việc phân rõ các bè là rất quan trọng, ảnh hưởng trực tiếp đến ý đồ của tác giả và sự thể hiện nghệ thuật của tác phẩm. Cùng một tay phải, nhưng với tư duy chơi nhiều bè khác nhau, người thể hiện phải phân lực gảy ra làm hai, hay ba cường độ khác nhau tương ứng với hai hoặc ba bè xuất hiện trong bản nhạc. Khi trình tấu, đến bè nào thì sử dụng lực gảy đã phân định để dành riêng cho bè đó, điều này giúp cho khả năng kiểm soát lực tay phải phát triển mạnh, trở nên tinh tế hơn khi cùng trong một bài phải liên tục thay đổi lực gảy để diễn tả dòng âm nhạc với sự hòa quyện của các bè. Bên tay trái, chuyển

động bấm, thả không tự do mà cũng tuân thủ nghiêm ngặt theo sự chuyển động của bè, giúp cho lực các ngón trở nên độc lập với nhau. Hơn nữa, khả năng kiểm soát được sự bấm, thả tuân thủ bản nhạc theo quy luật một cách nghiêm khắc là yếu tố quan trọng trên con đường đưa âm nhạc từ những điệu nhảy phổ biến, âm nhạc dân gian tiến lên trình độ chuyên nghiệp ở những thế kỷ sau.

*Kỹ thuật xử lý tác phẩm

Xuất hiện kỹ thuật luyện và hoa mỹ giúp mở rộng khả năng thể hiện nghệ thuật cho tác phẩm, có hai ý nghĩa:

+ Trước đây, cây đàn guitar liên quan nhiều đến yếu tố nhảy múa và môi trường đệm cho các vũ công nên chủ yếu chỉ sử dụng kỹ thuật gảy để luôn tạo được âm lượng lớn, đáp ứng vai trò đệm cho nhảy múa. Những nốt luyện không cho âm thanh to mà mang tính chất biểu cảm âm nhạc nhiều hơn, nên việc sử dụng phổ biến kỹ thuật này đã phần nào chứng tỏ cây đàn có những bước tách ra khỏi vai trò đệm để hướng tới độc tấu.

+ Nếu thế kỷ XVI, kỹ thuật *barre* giúp tay trái tăng cường sức bấm, sự chuyển động các hợp âm dày hơn, giúp nhà soạn nhạc mở rộng được cách tạo hợp âm, thì thế kỷ XVII, kỹ thuật luyện, hoa mỹ giúp tay trái trở nên tinh tế hơn với sự phát triển lực mạnh, khéo léo ở đầu các ngón tay bấm với nhiệm vụ chủ yếu làm mềm hóa câu nhạc, tăng cường sự đa dạng âm thanh cho một nốt nhạc.



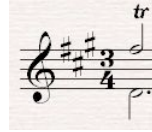
VD 1.20:

Thomas Mace (1613-1709), *courant*, tr.17, 6. [phụ lục trang 171]

Trong ví dụ, các nốt hoa mỹ và *trill* làm cho âm nhạc không đơn thuần chỉ mang tính chất nhảy múa mà giai điệu truyền cảm hơn rất nhiều, những motip được phát triển tạo nên tính biểu cảm và phù hợp với các vị trí bấm trên cần đàn guitar

Kỹ thuật luyện khó với tốc độ móc tam và *trill* được dùng nhiều trong tác phẩm.

Sự kiểm soát bàn tay trái được phát triển để thực hiện chính xác hơn ý đồ của tác giả, ổn định hơn trong thể hiện nội dung nghệ thuật qua những luyện lảy được viết chính xác trên tác phẩm và đòi hỏi nâng cao về kỹ thuật cho người nghệ sĩ.



VD 1.21:

Gaspar Sanz (1640-1710), *Matachin*, tr.1, 1. [phụ lục trang 172]

Theo ký hiệu của ví dụ trên thì người nghệ sĩ thực hiện bao nhiêu nốt hoa mỹ trong giới hạn nhịp của nốt chính cũng được, tùy theo trình độ kỹ thuật riêng. Nhưng nêu trình bày như:



VD 1.22:

Gaspar Sanz (1640-1710), *Pasacalle*, tr.1, 1. [phụ lục trang 173]

Chắc chắn, tất cả các nghệ sĩ phải thực hiện đủ nốt, đúng nhịp, không có sự khác nhau về số lượng nốt và tốc độ giữa những người thể hiện cùng tác phẩm.

Xuất hiện câu chạy ngón tốc độ cao, kỹ thuật này phổ biến và ưa dùng ở thời kỳ sau.

Kỹ thuật tay trái xuất hiện những thế bấm ở vị trí mới so với các giọng điệu thông dụng trước đây, kỹ thuật này là một trong những bước khởi đầu cho sự khai thác mọi vị trí trên phím đàn ở những thế kỷ sau.



VD 1.23:

Robert de Visée (1660-1725), *Suite c-moll, Allemande*, tr 4, 2. [phụ lục trang 174]

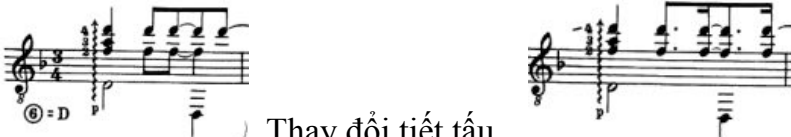
Âm nhạc của J. Bach đóng vai trò rất quan trọng đối với sự phát triển của cây đàn. Trong các tác phẩm của Johann Sebastian Bach như: *Lute suite No.1 BWV 996, gigue; Lute suite No.2 BWV 997, double; Lute suite No.4 BWV 1006a, prelude*, các

điệu nhảy có chuyển động nhanh, đều đặn, liền mạch từ đầu đến cuối bài, các bè có lúc hòa quyện với nhau, có lúc nổi lên, biến hóa, phong phú, liên tục và mạch âm nhạc chỉ ngừng khi kết bài, sự chuyển động liên tục không ngừng nghỉ này là nhân tố phát triển về độ dẻo dai, chính xác của hai bàn tay để phối hợp thực hiện liên tục các loại kỹ thuật khác nhau.

* Tiết tấu


Thế kỷ này dùng nhiều giá trị nốt đen, đơn, kép.

Một đoạn nhạc được trình bày, sau đó được thay đổi tiết tấu từ móc đơn sang nốt có chấm đôi.

VD1.24 :  Thay đổi tiết tấu

Thomas Mace (1613-1709), *Saraband*, tr 18,1. [phụ lục trang 175]

Có những câu chạy nhỏ tăng tốc bất ngờ, đặt nền móng cho việc tăng tốc độ chung của ngón gảy bàn tay phải, cũng như nâng cao sự kiểm soát từng ngón.

VD 1.25: 

Francesco Corbetta (1612-1681), *Suite in D, prelude*, tr.26,1. [phụ lục trang 176]

* Hòa âm

Âm nhạc thời kỳ này chủ yếu dừng lại ở 2 dấu thăng và 3 dấu giáng.

Xuất hiện giọng c-moll

VD1.26: 

Francoi Campion (1680-1748), *Suite*, tr1,1. [phụ lục trang 177]

Suite c-moll của Visse lần đầu tiên xuất hiện giọng chủ là c-moll, đây là giọng phải sử dụng nhiều các ngón bấm trên đàn guitar. Nếu từ trước đến giờ thường chỉ sử dụng những giọng chủ mà tận dụng được 6 dây buông như giọng rê, mi trưởng thứ, son trưởng, đô trưởng, la thứ thì sử dụng giọng c-moll là một bước phát triển quan trọng khai thác những khả năng thể hiện, vị trí bấm ở những giọng điệu khác nhau, mở đường cho việc khai thác những giọng điệu mới. Saint-Luc, *suite*: allemande, courante, sarabande, gigue, gavotte, air en rondo.

Trong suite có sự thống nhất, tất cả các điệu nhảy cùng giọng chủ, trong các điệu nhảy khác nhau vẫn có sử dụng ít nhất là một hợp âm cùng vị trí mà đã được viết trong các điệu nhảy trước đó.



VD 1.27:

Robert de Visee (1660-1725)

Dedicated to King Louis XIV, Suite I, Gigue, tr6, 4. [phụ lục trang 178]

Tiếp tục xuất hiện lại ở:



VD 1.28:

Robert de Visee (1660-1725)

Dedicated to King Louis XIV, Suite I, Menuet, tr7, 3. [phụ lục trang 179]

Sử dụng phổ biến cách thể hiện hợp âm bằng một ngón.



VD1.29

Francesco Corbetta (1612-1681), *Suite in D, prelude, tr.26, 4.* [phụ lục trang 180]



Hay VD 1.30 :

Francois Campion (1680-1748), *Suite, Tombeau*, tr1, 5. [phụ lục trang 181]

Thế kỷ trước, chủ yếu màu sắc âm thanh của các hợp âm được tạo nên bởi kỹ thuật gảy hợp âm bật các ngón cùng một lúc hoặc kỹ thuật *rasgueado*, nhưng trong thế kỷ XVII, *rasgueado* là cách chơi lần lượt các nốt trong một hợp âm được bấm sẵn bởi tay trái. Xuất phát điểm chỉ là rải một hợp âm rất đơn giản nhưng đây là nền tảng mà được các nhạc sĩ, nghệ sĩ guitar thế kỷ XVIII phát triển rộng rãi, đa dạng thành nhiều kiểu rải hợp âm, tạo thành một trong những đặc điểm đặc trưng trong tác phẩm của mình.

Trên cần đàn sử dụng chủ yếu đến phím bấm thứ 7

Dù là điệu thức thứ nhưng tính chất âm nhạc ảnh hưởng bởi điệu nhảy, nhịp điệu đều đặn, tính chất âm nhạc trong sáng, không quá buồn.

Trong sáng tác, nếu thế kỷ XVI các nhạc sĩ hay ly điệu sang hợp âm của nốt thứ 7 thì thế kỷ XVII thường dùng âm 7 tăng về âm chủ.



VD 1.31:

Francesco Corbetta (1612-1681), *Suite in h, allemande*, tr.27, 9. [phụ lục trang 182]

Cùng với sự xuất hiện của Gaspar Sanz, âm nhạc dân gian Tây Ban Nha được đưa vào kho tàng âm nhạc thế giới nhiều hơn.

VD: suite in A có điệu nhảy *Villanos*.

Hòa âm bốn bè được chơi liên tục tạo âm hưởng dày hơn và khỏe mạnh.



VD 1.32:

Robert de Visse (1660-1725)

Dedicated to King Louis XIV, Suite II, Allemande, tr8, 2. [phụ lục trang 183]

Ở thế kỷ XVIII, cách sử dụng hợp âm theo ví dụ này rất phát triển, ưa dùng trong các tác phẩm, thậm chí được trình bày ở ngay trong chủ đề của các biến tấu.

VD 1.33:



August Harder (1775-1813), *8 variations pour la guitare, tr3, 1. [phụ lục trang 184]*

1.3.3. Thế kỷ XVIII – Phát triển đàn guitar lên tầm chuyên nghiệp

* Thể loại

Nếu thế kỷ XVII thường là các *suite*, tổ hợp của các điệu nhảy cổ thì sang thế kỷ XVIII xuất hiện các tuyển tập do nhà soạn nhạc sáng tác như: Tuczeck (1755-1820), F.Vicente (1755-1820) có tuyển tập 36 tác phẩm cho guitar.

Tác phẩm được viết dưới hình thức sonat cho guitar, đánh dấu sự phát triển vượt bậc từ nhạc cụ dân gian trở thành cây đàn mang tính chuyên nghiệp. Khúc thức, nội dung trong các tác phẩm có sự thống nhất cao độ, âm nhạc khai thác và thể hiện tính năng nhạc cụ rõ nét, độ khó trong xử lý kỹ thuật, nghệ thuật đòi hỏi sự hiểu biết, nghiên cứu sâu âm nhạc của tác phẩm và trình độ biểu diễn điêu luyện.

Trong sonat xuất hiện *cadenza*,



VD 1.34:

Simon Molitor (1766-1848), *Grosse Sonate fur die Guitarre, tr.5, 5. [phụ lục trang 185]*

Điều này cho thấy yếu tố tác nhân của nghệ sỹ được phát triển, tạo nên sự phong phú sáng tạo trong đoạn nhạc, khác với thế kỷ XVII thường chỉ tuân thủ những yêu cầu của tác phẩm.

Sonate là hình thức âm nhạc cổ điển, tuy nhiên trong tổ hợp đó, vẫn sử dụng những điệu nhảy, điều này chứng tỏ các điệu nhảy cổ có ảnh hưởng trong sự hình thành nội dung, nghệ thuật của tác phẩm.

VD: Leonard de Call (1768-1815), *Sonatine* có điệu nhảy *polonaise* hoặc các điệu nhảy khác như *menuetto* trong tác phẩm *Sonat No.2* Leonhard de Call, hay *rondo* trong tác phẩm *Trois sonatines* của Matteo Carcassi (1792-1853).

Có những trường hợp *sonate* vẫn chứa các biến tấu.

VD: Wenzel Thomas Matiegka (1773-1830), *Grande sonate II* có chương III là biến tấu trên chủ đề *allemande* của J. Haydn, gồm có 1 chủ đề và 8 biến khúc.

Ngoài *sonat*, còn có *grand sonat* như của tác giả Matiegka hay *sonat* nhỏ, *sonatine* trong tác phẩm của tác giả Filippo Gragnani (1767-1812).

Bên cạnh hình thức *sonate*, thời kỳ này còn sử dụng hình thức biến tấu, đây là những hình thức có ý nghĩa quan trọng trong việc khẳng định tính chuyên nghiệp của nhạc cụ. Với hình thức biến tấu, các nhạc sĩ có thêm công cụ để khám phá, phát triển những tính năng đa dạng, mở rộng và phô diễn trình độ kỹ thuật cá nhân điều luyện, thể hiện được nhiều khía cạnh nội dung nghệ thuật của tác phẩm.

Ngoài ra trong thời kỳ này còn xuất hiện những tác phẩm sáng tác theo ý tưởng độc lập của tác giả, tuân thủ hòa âm nghiêm khắc nhưng không chịu ảnh hưởng của các điệu nhảy như các tác phẩm của thế kỷ XVII.

VD: Fernando Carulli (1770-1841), *24 pieces-op.121*, No.20

Chính sự xuất hiện hai hình thức quan trọng là *sonate* và biến tấu trong tác phẩm sáng tác trực tiếp cho guitar đã giúp cây đàn dần trở nên độc lập, có điều kiện phát triển khả năng thể hiện tiềm ẩn. Nhờ có sự hoàn thiện về cấu trúc, người nhạc sĩ ngày càng được hỗ trợ thực hiện những ý tưởng, tạo nên sự độc đáo, đa dạng trong nội dung nghệ thuật và sự phát triển mạnh trong kỹ thuật trình tấu. Như vậy, đây là những thể loại góp phần quan trọng vào việc định hình phong cách guitar cổ điển thế kỷ XVIII.

* Hòa âm

Chủ yếu phát triển âm nhạc chủ điệu, hòa thanh được tiến hành theo nguyên tắc hòa thanh cổ điển, làm nền cho giai điệu chính.

Cách thể hiện hợp âm đã có ở thế kỷ XVII, được phát triển mạnh hơn ở thế kỷ XVIII.



VD 1.35:

Franz Vicente Tuczeck (1755-1820),

Pieces faciles & agreables pour une guitarre, tr.3, 1. [phụ lục trang 186]

* Tiết tấu

Sử dụng chủ yếu nốt đơn, kép, móc tam.

Tiết tấu móc tam, móc tứ càng về nửa cuối thế kỷ XVIII, càng được sử dụng phổ biến như trong tác phẩm của tác giả Luigi Legnani, Mauro Giuliani chứng tỏ sự tiến bộ vượt bậc về kỹ thuật trong trình tấu tác phẩm của các nghệ sĩ guitar đương thời. Thời kỳ này, móc tứ là một trong các ký hiệu thể hiện giá trị tốc độ nhanh nhất trong các tác phẩm viết cho guitar.



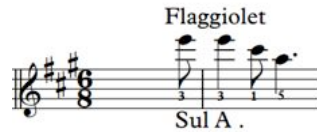
VD 1.36:

Luigi Legnani (1790-1877), *Grande Fantasia*, tr.2, 5. [phụ lục trang 187]

* Kỹ thuật xử lý tác phẩm

Mối quan hệ giữa kỹ thuật và nghệ thuật có những bước phát triển chặt chẽ hơn trong việc khai thác những khả năng thể hiện trên cây đàn, tạo nên màu sắc phong phú và dần mang đậm tính cách riêng của nhạc cụ.

Về nghệ thuật xử lý âm thanh, thế kỷ XVII chủ yếu sử dụng cường độ to nhỏ, tương phản, nhịp điệu và các cách ngắt âm thì sang thế kỷ XVIII đã xuất hiện những tìm tòi mới trong thể hiện màu sắc âm nhạc như kỹ thuật thể hiện bồi âm.



Bên cạnh việc sử dụng các kỹ thuật đơn lẻ, các nhạc sỹ còn kết hợp nhiều kỹ thuật, để chúng đứng cạnh nhau trong tác phẩm, tạo nên sự tương phản cũng như màu sắc âm nhạc đa dạng.



VD 1.41:

Wenzel Thomas Matiegka (1773-1830), *Grande sonate I*, tr.9, 1. [phụ lục trang 190]

Sự kết hợp kỹ thuật *pizz* với *staccato* trong trường hợp này thể hiện sự tìm tòi những cái mới của người sáng tác, sự kết hợp tạo nên những âm thanh khác so với cách chơi bình thường. Tuy âm thanh của đàn guitar không quá lớn nhưng có ưu điểm là độ vang xa. *Pizz* làm cho âm thanh như “bung” ra, vang và “lan tỏa” rất nhanh sau khi gảy. *Staccato* là kỹ thuật ngắt âm nhanh, dứt điểm. Ở đây, cách kết hợp thể hiện sự nghiên cứu, hiểu thấu đáo tính năng của nhạc cụ, tác giả dùng kỹ thuật *pizz* để tạo ra âm với cường độ được tập trung mạnh nhất khi vừa bung ra, và lưu giữ âm bằng kỹ thuật *staccato*. Với đặc tính cộng hưởng của cây đàn, nên không làm mất đi độ vang, tạo nên những âm thanh mới, khác lạ.

Kết hợp luyện, *staccato*.



VD 1.42:

Mauro Giuliani (1778-1829), *3 Grand Pot-Pourri-Op.31*, tr.3, 8. [phụ lục trang 191]

Sự phối hợp kỹ thuật này tạo hiệu ứng nét nhạc trở nên sinh động, có cá tính, dễ dàng thể hiện, đây là sự tìm tòi sáng tạo, giúp người nghệ sỹ thể hiện rõ ràng, chính xác hơn nội dung nghệ thuật của tác phẩm. Trước đây, việc xử lý, thể hiện nội dung tác phẩm chỉ mang tính tương đối, có chỉ dẫn nhưng chủ yếu vẫn theo cách hiểu và xử lý riêng, khác nhau của từng cá nhân thì với sự kết hợp này giúp thể hiện rõ tính nghệ thuật.



VD 1.46:

Luigi Legnani (1790-1877), *Motivi piu favorita delle Opere Zelmira e Corradino da Rossini-Op.26*, tr.13, 1. [phụ lục trang 195]

Đoạn nhạc chromatic không viết nhịp, chính là khoảnh khắc đem đến sự tự do trong cách xử lý cho người nghệ sĩ, đây là một trong những điểm mở cho khuynh hướng, đưa nhiều hơn vào trong tác phẩm yếu tố cá nhân của những nghệ sĩ, bên cạnh những ý tưởng nghệ thuật của nhà soạn nhạc, tạo nên sức sống, sự phong phú cho mỗi tác phẩm. Xa hơn trong tương lai, yếu tố cá nhân được phát triển rộng hơn thành các đặc trưng dân gian, dân tộc của từng nước, được đưa vào tác phẩm guitar, giúp cho kho tàng tác phẩm trở nên giàu có, đa dạng, phát huy được ưu điểm của cây đàn, đó là sự phù hợp, thích ứng rất linh hoạt với các nền âm nhạc, đặc trưng dân gian khác nhau để rồi có được sự lan rộng khắp trên thế giới như ngày hôm nay.

1.3.4. Thế kỷ XIX - Mở rộng khả năng thể hiện trong sáng tác và trình tấu

* Thể loại

Biến tấu và *fantasia* tiếp tục được phát triển ở nửa đầu thế kỷ.

Thế kỷ XIX hướng đến hình thức gần concerto như *Fantasia de Concert*, *Fantasia Symphonique-Op.28* (viết theo hình thức giao hưởng, gồm 4 phần: I-Allegro,

II-Rondo, III-Deuxieme Partie, IV-Scherzo), của tác giả Napoleon Coste (1805-1883). Trong thời kỳ này, sau khi khẳng định sự đặc sắc của cây đàn với các khả năng thể hiện phong phú thì sang thế kỷ XIX là thời điểm guitar vươn ra hòa cùng với các nhạc cụ khác, với nhiều tác phẩm hòa tấu dàn nhạc mà trong đó guitar là nhạc cụ solo chính.

VD: *Rapsodia de Concerto* op. 6, *Concierto clasico para Guitarra* op.28, *Alhambra (Gran Fantasia descriptiva de Concierto)* của tác giả J. Parga (1843-1899).

Xuất hiện những chuyển soạn từ tác phẩm của các nhạc sĩ nổi tiếng thế giới như Beethoven, Haydn cho guitar như: Los Conciertos Barbieri (gồm 3 bản: bản 1 chuyển soạn từ Beethoven, *Sinfonia en FA No.8-Op.93, Allegretto Scherzando*, bản 2 chuyển soạn từ Haydn, *Sinfonia en DO, andante*, bản số 3 chuyển soạn từ Gounod, *De Filimon y Baucis, Danza de las bacantes*, hay chuyển soạn từ tác phẩm C.Verdi, *La Traviata* cho guitar solo của tác giả. Chuyển soạn Sinfonia dell'opera "Giovanna d'Arco" di G. Verdi cho guitar của tác giả A. Mussi. Chuyển soạn Nocturno No.2 của F. Chopin cho guitar của tác giả Julio S. Sagreras (1879-1942).

Nội dung đề tài được mở rộng rất nhiều so với thế kỷ XVIII, xuất hiện tác phẩm mà tên gọi thể hiện nội dung nhiều hơn so với thế kỷ XVIII. VD: Jacques Bosch (1826-1895), *Meditation* (thiền), *Fantasia Dramatique* (khúc tùy hứng ấn tượng, kịch tính), *Serenata appassionata* (khúc nhạc chiều đam mê) của tác giả Antonio Dominici (1872-1934), khắc họa những hình tượng, hành động bằng âm nhạc.



Julio S. Sagreras (1879-1942), *Colibri (Chim ruồi)*, tr2,3. [phụ lục trang 196]

Tác giả rất thành công trong việc sử dụng kỹ thuật *gliss*, các âm vực cao và thấp thay đổi liên tục để thể hiện động tác bay của con chim ruồi phát ra âm thanh khi xa khi gần.

Hoặc: VD 1. 48:

trên các dây đàn có sự hòa quyện, tạo nên hòa âm dày, trầm, nhịp độ chuyển động vừa phải đưa người nghe hòa vào không khí thực trong nhà thờ.

*** Kỹ thuật xử lý tác phẩm**

Kỹ thuật và những ưu điểm về tốc độ của thế kỷ XVIII được các nhạc sỹ thế kỷ XIX nâng lên tầm cao mới khi khai thác để thể hiện nội dung, ý tưởng của mình.

Tuy cách viết trong tác phẩm thường chỉ thể hiện là móc kép nhưng do đặc điểm xây dựng những hình tượng âm nhạc phong phú nên tốc độ thực khi trình diễn là tự do, thậm chí có thể đẩy lên rất nhanh.

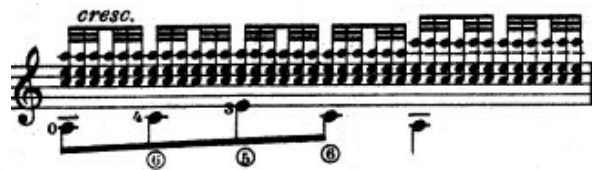


VD 1.50:

Augustin Barrios Mangore (1885-1944), *La catedral*, chương III, 1. [phụ lục trang 199]

Chương III, nội dung miêu tả khung cảnh nhà thờ với sự vang vọng, tràn ngập âm thanh, do đó tốc độ được ghi trong phần này là *allegro* thích hợp để bè bass có được âm thanh tri tục, độ ngân vừa đủ, sự kết hợp hòa âm của các nốt bè trên có độ vang cần thiết để hòa vào với nhau. Tuy nhiên trong thực tế, tốc độ chơi thường cao hơn, vẫn tuân thủ nội dung tác phẩm nhưng với tư duy rộng hơn là sự ngân vang liên tục của cả khổ nhạc, khúc nhạc, đưa cách thể hiện ý tưởng tác phẩm có quy mô rộng hơn, cao hơn và chứng tỏ kỹ thuật tốc độ vượt trội của cá nhân nghệ sỹ biểu diễn.

Tremolo trên nhiều dây tạo nên âm thanh dày, kịch tính. Nếu thế kỷ XVIII thường tạo tính chất hoành tráng dồn dập bằng việc chơi liên tục bè bass thì ở thế kỷ XIX phát triển thêm cách chơi liên tục bè cao để tạo nên màu sắc tính chất âm nhạc này.



VD 1.51:

Heinrich Albert (1870-1950), *Altspanisches*, Var.2, tr.7, 7. [phụ lục trang 200]

* Tiết tấu

Du nhập nhiều các mô hình tiết tấu của các điệu nhảy đương thời trên khắp thế giới như: Paraguay, Argentina, Brazil... đây là cơ sở, nền tảng phong phú về chất liệu mà các nhạc sĩ thế kỷ XX phát triển mạnh mẽ.

1.3.5. Thế kỷ XX - Phát triển rộng trên thế giới

* Thể loại

Hướng âm nhạc dân gian vẫn được phát triển và mở rộng ra khắp thế giới:

+ Châu Âu:

John W. Duarte (1919), *Variations on a Catalan folk song* op.25

John W. Duarte (1919), *Variations on an Italian folk song*

John W. Duarte (1919), *Variations on an American folk song "Street on Colorado"*

John W. Duarte (1919), (chuyên soạn), *Sixteen English folk songs*

+ Châu Mỹ:



Maria Luisa Anido (1907-1996), *Mexican folklore song*, tr.9,1. [phụ lục trang 201]



Maria Luisa Anido (1907-1996), *Argentina folklore melody*, tr.1,1. [phụ lục trang 202]



Quirino Báez Allende (1896-1963), *Cerro Leon (Folklore Guarany)*, tr.1, 1. [phụ lục trang 203]

Vicente Gomez (1911), *The Princess* (Peruvian Inca Dance): Đây là tác phẩm lấy chất liệu từ điệu nhảy của người Inca - một tộc người da đỏ tại miền Nam. Từ **thế**

kỷ XIII đến thế kỷ XVI, người Inca làm chủ một vương quốc rộng lớn có mức độ tổ chức cao. Trong thời điểm mở rộng nhất, ảnh hưởng của vương quốc này trải dài từ Ecuador ngày nay cho đến Chile và Argentina, trung tâm văn hóa, kinh tế và tế lễ, là thủ đô Cuzco thuộc nước Peru ngày nay.

+ Châu Á:

Yuquijiro Yocoh (chuyển soạn), *Sakura* (Theme and Variations on the Japanese folk song).


+ Châu Phi:

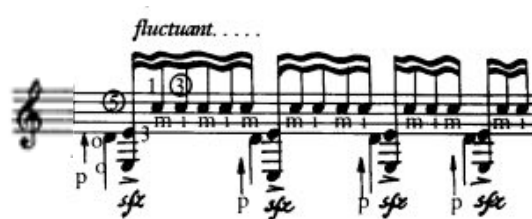
Tác phẩm *Cantos Yoruba de Cuba* (Cantos: những bài hát, Yoruba: là Người Yoruba, Yoruba là một nhóm dân tộc lớn có ngôn ngữ của Tây Phi) được ghi lại bởi Martines Fure và Hector Angulo (1932) chuyển soạn cho guitar.

Trong thời kỳ này tiếp tục chuyển soạn các tác phẩm của những tác giả nổi tiếng thế giới sang guitar.

VD: tác phẩm *Oracion de la Manana* (op.39, No.1) của P. Tchaikovsky (1840-1893), *Danza de los duendes* của tác giả E. Grieg (1843-1907), *De paisés y hombres extranos* (op.15, No.1) của R. Schumann do Maria Luisa Anido (1907-1996) chuyển soạn.


Thời kỳ này xuất hiện nhiều cách trình diễn mới trên đàn guitar với những kỹ hiệu lạ:

-  giá trị giao động.



VD 1.55:


Therese Brenet (1935), *Volutes*, tr.13, 2. [phụ lục trang 204]

-  Thực hiện đến 1 nốt rất cao bất kỳ.



VD 1.56:


Therese Brenet (1935), *Volutes*, tr.13, 1. [phụ lục trang 204]

-  nhắc lại liên tục không gián đoạn.



VD 1.57:

Therese Brenet (1935), *Volutes*, tr.13, 5. [phụ lục trang 204]

-  thăng và giáng một nửa.

Ngoài cách viết giai điệu có đường nét như các thể kỹ trước, đã xuất hiện âm nhạc được tiến hành theo các mảng miếng màu sắc, các chuyển động đan xen, hòa âm đề cao ý tưởng của tác giả về màu sắc, cảm xúc.



VD 1.58:

Leo Brouwer (1939), *Sonata*, chương I, tr.2, 1. [phụ lục trang 205]

Vẫn có những tác phẩm hướng về các thời kỳ đầu như: *Baroque Suite* của tác giả Siegfried Behrend, *Temptation of The Renaissance* của tác giả Stepan Rak (1945).


Du nhập các thể loại âm nhạc khác vào guitar cổ điển như:

- *Flamenco-Fantasia* của tác giả Siegfried Behrend (1933-1990). Đặc tính cây đàn, độ cao thấp tính từ dây đàn đến phím bấm, độ dè, sạn, sắc nhọn của âm thanh *flamenco* được chuyển tải sang guitar cổ điển có âm thanh tròn, ngọt, sạch.

- Hay điệu blue trong âm nhạc đương đại.

VD: Dusan Bogdanovic (1955), *Blue and Seven Variations*

- Du nhập từ nhạc cụ gõ

VD 1.59: 

Ernesto Cordero (1946), *Tres Cantigas*, tr.10, 5. [phụ lục trang 206]

- Âm nhạc của thế giới Ả Rập cũng xuất hiện trong tác phẩm guitar.

VD 1.60: 

Carlo Domeniconi (1947), *Suite Sinbad Op.49*, Bagdad, tr.1, 6. [phụ lục trang 207]

- Xuất hiện cách sáng tác, trong đó tên của người được tặng khắc họa ngay bằng âm thanh. VD: Nestor Guestrin (1950), *Sonares 2*. Trong tác phẩm này, đầu tiên thứ tự các nốt nhạc được quy định theo thứ tự các chữ cái.



A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z

Sau đó chủ đề âm nhạc được trình bày

VD 1.61: 

Lento
sin vibrar
ff M A *f* C H E R U B I T O

Nestor Guestrin (1950), *Sonares 2*, tr.1, 1. [phụ lục trang 208]

Antonio Lauro (1917-1986), *Variaciones sobre una cancion infantil*, đây là biên tấu viết trên một bài hát dành cho trẻ sơ sinh.

Wolfgang Lendle (1948), *Variations Capricieuses d'Apres Paganini*, biên tấu viết dựa trên toàn bộ chủ đề caprice No.24 của tác giả Paganini.

* Hòa âm

Du nhập hòa thanh của âm nhạc đương thời như: blue, jazz.

VD 1.62:

Roland Dyens (1955), *Felicidade*, tr.41, 7. [phụ lục trang 209]

Hòa âm sử dụng là hợp âm 13 (thiếu âm 7), thường được sử dụng trong nhạc blue.

Nếu như các thế kỷ trước, âm nhạc đi theo hòa âm thuận, ít khi xuất hiện những quãng nghịch thì thế kỷ XX hòa âm nghịch được sử dụng nhiều hơn.

VD 1.63:

Miguel Alcazar (1942), *12 preludios*, VII, tr.1, 1. [phụ lục trang 210]

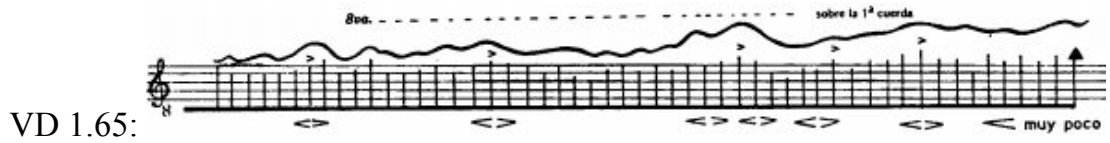
* Tiết tấu

Du nhập các loại hình tiết tấu, nhịp điệu từ âm nhạc đương đại.

VD 1.64: nhịp điệu nhạc blue

Roland Dyens (1942), *Felicidade*, tr.41, 7. [phụ lục trang 211]

Phát triển đạt đến sự tự do trong tiết tấu để người nghệ sĩ thể hiện rộng hơn ý tưởng của tác giả.

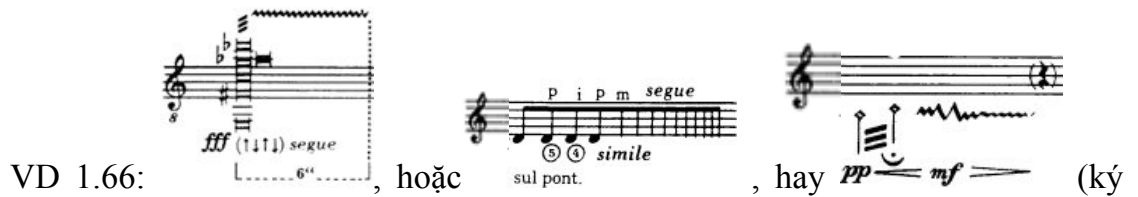


Leo Brouwer (1939), *La Espiral Eterna*, tr.3, 5. [phụ lục trang 212]

Trong ví dụ trên, từ việc hiểu sâu nội dung tác phẩm, nghệ sỹ biểu diễn thể hiện khúc nhạc này sẽ thể hiện sự hòa quyện với tổng thể tác phẩm, xử lý đường lượn sóng có sự phân chia chính xác tương đối khoảng cách giữa các điểm nhô lên, chìm xuống có độ dài ngắn khác nhau và điểm nhấn cho các vị trí như tác giả đánh dấu. Trong thực tế trình tấu, nhịp được hiển thị là dây nốt đơn không phải là sự bắt buộc về nhịp, mà là gợi ý về sự đều đặn trong cách trình diễn tự do của người nghệ sỹ.

*** Kỹ thuật xử lý tác phẩm**

Từ sự nghiêm khắc của thế kỷ XVIII, chuyển đến thể hiện nhiều hơn nội tâm, suy tư riêng của con người ở thế kỷ XIX, sang thế kỷ XX âm nhạc có những xu hướng đề cao, phát triển cảm xúc, tình cảm của người nghệ sỹ trực tiếp ngay trong khi biểu diễn, tương tác với khán giả.



VD 1.66: , hoặc , hay (ký hiệu thể hiện âm thanh tiếng trống)

Leo Brouwer (1939), *Caticum*, tr.1, 1. [phụ lục trang 213]

Ở đây, số lượng nốt, tốc độ, cường độ là tương đối, cách thể hiện sẽ tùy thuộc vào sự kết hợp trực tiếp giữa cảm nhận của người nghệ sỹ với nội dung tác phẩm và cảm nhận về không gian khán giả tại thời điểm trình diễn.

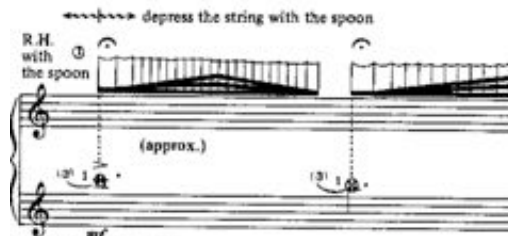
Hoặc



VD 1.67:

Stepan Rak (1945), *Voces de Profundis*, tr.3, 1. [phụ lục trang 214]

Tìm tòi những cách thể hiện mới như: tay phải cầm thìa di trên dây đàn, tay trái bỏ vào và kéo ra liên tục trên các phím để tạo nên âm thanh.



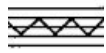
VD 1.68: L.H. plucks with the fingers

Stepan Rak (1945), *Voces de Profundis*, tr.9, 3. [phụ lục trang 215]



VD 1.69: **PPP eguale** - - - - **P**

Leo Brouwer(1939), *Etude XX*, tr.1, 4. [phụ lục trang 216]

Âm thanh thể hiện bằng các nốt nhạc kết hợp kỹ thuật gảy và luyến tạo nên những làn sóng, được hiện thực hóa mô hình âm thanh bằng ký hiệu  ngay bên cạnh, đây là cách thể hiện mà thế kỷ XVIII, XIX không thấy xuất hiện.

Du nhập cách thể hiện *pizz* bằng móng gảy của guitar nhạc nhẹ vào tác phẩm cho guitar cổ điển.



VD 1.70:

Paulo Bellinati (1950), *Lamentos do Morro*, tr.18, 2. [phụ lục trang 217]

Cách khai thác, kết hợp dây buông và dây bấm ở thế kỷ XX là một trong các nhân tố điển hình tạo nên âm nhạc mới, tạo nên tốc độ cao nhưng không phức tạp cho người thể hiện. Âm nhạc luôn “reo” lên, không bị ngắt quãng, chính sự ngân vang tạo nên những âm thanh bất ngờ, tạo nên những cảm xúc âm nhạc mới. Dây buông và dây bấm là cách khai thác ưu thế riêng của đàn guitar so với nhiều nhạc cụ khác.

Tiểu kết chương 1

Trong quá trình phát triển, guitar đã trở nên phổ biến trên khắp các quốc gia. Nhiều nhạc sĩ, nghệ sĩ đã sáng tác, chuyển soạn, viết sách cho guitar. Trong đó, nhiều cuốn sách, tác phẩm, đã được dùng làm tài liệu chính cho chương trình giảng dạy guitar chuyên nghiệp ở Việt Nam với những tác giả quen thuộc như: Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, Issac Manuel Francisco Albe'niz, Heitor Villa Lobos, Andres Segovia, Ivanov Kramskoi...

Từ thế kỷ XVI-XX, các tác phẩm guitar đã được viết trên nhiều thể loại, chứa đựng sự phong phú về màu sắc âm nhạc của các dân tộc trên thế giới, có rất nhiều các thể loại âm nhạc từ các quốc gia khác nhau du nhập vào tác phẩm viết cho guitar, góp phần giúp cây đàn dần hoàn thiện về kỹ thuật và nghệ thuật để đạt đến sự phổ biến cũng như trình độ chuyên nghiệp như hiện nay.

Với Việt Nam, guitar là một nhạc cụ có xuất xứ từ nước ngoài, đã du nhập và phát triển mạnh. Do vậy, chúng ta cần nghiên cứu, tập trung vào: thể loại, hòa âm, tiết tấu, kỹ thuật xử lý tác phẩm, để học hỏi, chắt lọc tinh hoa và có những ứng dụng trong nghệ thuật guitar ở Việt Nam, góp phần vào sự phát triển về lĩnh vực sáng tác, chuyển soạn cũng như thể hiện các tác phẩm guitar Việt Nam, tạo nên bản sắc âm nhạc đàn guitar riêng, dần khẳng định vị trí của âm nhạc guitar Việt Nam đối với quốc tế.

BẢNG TÓM TẮT SỰ PHÁT TRIỂN GHITA CỔ ĐIỂN QUA CÁC THẾ KỶ

TK	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX
Thể loại	Các điệu nhảy đơn lẻ	Các điệu nhảy tổng hợp thành <i>Suite</i>	<i>Sonat</i> , biến tấu	<i>Concerto</i>	Mở rộng và du nhập âm nhạc trên toàn thế giới
Hòa âm	Chủ điệu	Chủ điệu và phức điệu	Phát triển chủ điệu với cấu trúc nghiêm khắc	Giống TK XVIII nhưng tập trung khai thác màu sắc, thể hiện ý tưởng	Chủ điệu, phức điệu, hiện đại
Tiết tấu	Giá trị nhanh nhất là móc tứ	Thường từ chậm rồi tăng tốc bất ngờ	Giá trị nhanh nhất là móc ngũ	Du nhập các loại nhịp từ châu Mỹ	Nghệ sĩ cảm thụ và tham gia thể hiện ý tưởng tác giả
Kỹ thuật xử lý tác phẩm	Tập trung vào xử lý độ vang	Đánh dấu sự phát triển bằng kỹ thuật luyến	-Kết hợp sáng tạo các loại kỹ thuật. -Xu hướng phát triển kỹ thuật cá nhân	Người nghệ sĩ được trao nhiều sự tự do trong các ứng dụng kỹ thuật để thể hiện nội dung tác phẩm	-Người nghệ sĩ được tự do ứng tác -Kỹ thuật cũ nhưng mang màu sắc hiện đại

CHƯƠNG 2

MỘT SỐ ĐẶC ĐIỂM TRONG SỰ PHÁT TRIỂN NGHỆ THUẬT GUITAR Ở VIỆT NAM

2.1. Sơ lược quá trình phát triển đàn guitar ở Việt Nam

Có những ý kiến khác nhau về sự xuất hiện của cây đàn guitar tại Việt Nam. Có ý kiến cho rằng từ thế kỷ XIX, cây đàn này đến Việt Nam chủ yếu qua con đường truyền giáo của các cha cố người Pháp sang truyền đạo và các thương gia, các thủy thủ nước ngoài sang buôn bán ở nước ta. Mặt khác, sau chiến tranh thế giới lần thứ nhất, thực dân Pháp cai trị đất nước ta, chúng đầu tư khai thác thuộc địa sau chiến tranh, hệ thống đô thị được hình thành và phát triển với nền văn hóa giáo dục Pháp. Do đó, những trào lưu tư tưởng mới, những thành tựu khoa học kỹ thuật và các loại hình văn hóa, nghệ thuật Phương Tây được du nhập và như vậy cây đàn guitar đã xuất hiện ở Việt Nam vào giai đoạn này.

Vào những năm 30, đầu thế kỷ XX, với phong trào hát “lời ta điệu tây” đã làm tăng thêm số người thể hiện guitar theo lối nhạc mới. Các nhóm nhạc được hình thành, mỗi nhóm gồm có các nhạc cụ như: guitar Hawai, guitar Espagnole, Contrebasse... thời kỳ này đàn guitar Hawai được sử dụng phổ biến, còn guitar Espagnole thường dùng để đệm hát, ít người độc tấu vì trình độ còn nhiều hạn chế và do tài liệu có rất ít. Các nhóm nhạc chủ yếu diễn trong các phòng trà, ví dụ như nhóm nhạc của: Đoàn Mẫn, Thiện Tư, Dương Thiệu Tước. Đến những năm 45, các nhạc sỹ như: Đỗ Chí Khang, Dương Thiệu Tước, Đỗ Đình Phương, Phạm Ngũ, Tạ Tấn mới đi sâu vào nghệ thuật độc tấu đàn guitar Espagnole và đó cũng là những người thầy đầu tiên đóng góp rất nhiều công lao cho việc phát triển nghệ thuật guitar cổ điển ở Việt Nam. Sau này, đàn guitar còn được các nghệ sỹ tài tử Nam bộ cải tiến khoét lõm các phím đàn, làm thay đổi âm thanh của mỗi dây đàn dựa trên hệ thống 5 âm để thể hiện các bản nhạc

dân tộc như: Cải Lương, các điệu lý, điệu hò. Cây đàn được gọi là “guitar phím lõm” hay “Lục huyền cầm”

Nghệ thuật guitar ở Việt Nam tuy còn rất non trẻ, nhưng ở thời kỳ tiền khởi nghĩa và cách mạng Tháng Tám 1945, đã phát huy tác dụng và có sức cổ vũ động viên tinh thần cách mạng của toàn dân, với hình thức đệm đàn hát tập thể, mang tính không chuyên.

Trong kháng chiến chống thực dân Pháp, đàn guitar ta đã cùng các nghệ sỹ ra mặt trận góp phần cổ vũ động viên tinh thần các chiến sỹ. Với sự ra đời của các đoàn văn công, các đơn vị văn nghệ xung kích dân chính hoặc quân đội, đội ngũ nghệ sỹ nói chung đã đông đảo hơn, trưởng thành hơn, có vai trò đóng góp tích cực, to lớn cho đời sống âm nhạc kháng chiến của dân tộc ta. Công tác đào tạo lúc này chưa có gì ngoài hình thức tự học, hoặc hướng dẫn theo lối truyền tay. Tuy vậy việc tuyển chọn các mầm non năng khiếu âm nhạc được xem là bước chuẩn bị cho sự nghiệp xây dựng và phát triển nền văn hóa-văn nghệ-âm nhạc-xã hội chủ nghĩa của Đảng ta theo phương châm: dân tộc-khoa học-đại chúng, như Đề cương Văn hóa 1943 đã đề ra.

Năm 1954 miền Bắc hoàn toàn giải phóng tiến lên xây dựng chủ nghĩa xã hội và chi viện sức người, sức của cho sự nghiệp cách mạng giải phóng miền Nam, thống nhất tổ quốc. Năm 1956 Trường Âm nhạc Việt Nam được thành lập với vị trí là một trung tâm đào tạo âm nhạc hàn lâm chuyên nghiệp đầu tiên ở Việt Nam, công tác đào tạo nghệ thuật guitar đã có bước phát triển mới. Ngày ra đời của Trường Âm nhạc Việt Nam, nay là Học viện âm nhạc quốc gia Việt Nam cũng được xem là ngày khai sinh của bộ môn guitar cổ điển Việt Nam với chủ nhiệm môn lúc đó là nhạc sỹ Phạm Ngũ. Chương trình giảng dạy được biên soạn hệ thống, đánh dấu một bước chuyển biến quan trọng của cây đàn guitar, từ cây đàn nghiệp dư trở thành cây đàn chuyên nghiệp mang tính học thuật. Nhờ vậy mà phong trào guitar được phát triển ở nhiều nơi, xuất hiện nhiều lớp học guitar được tổ chức ở các cung văn hóa, các nhà nghệ thuật quần chúng. Các hội diễn chuyên nghiệp cũng đã có sự góp mặt của đàn guitar, lần đầu tiên

nghệ sỹ guitar Tạ Tấn đạt huy chương vàng tại hội diễn chuyên nghiệp toàn quốc với bài “Lối Lo”. Bên cạnh đó cũng đã xuất hiện lớp nghệ sỹ guitar trẻ như: Hải Thoại, Nguyễn Quang Tôn, Phạm Văn Phúc, Vũ Bảo Lâm.

So với miền Bắc, nghệ thuật guitar cổ điển ở miền Nam phát triển sớm hơn, một số chương trình biểu diễn guitar cổ điển của các nghệ sỹ guitar như: Đỗ Đình Phương, Hoàng Bửu được phát sóng trên đài phát thanh từ những năm 1954.

Năm 1956, Trường Quốc gia Âm nhạc Sài Gòn đã đưa guitar vào chương trình giảng dạy. Với các nhạc sỹ như: Vũ Ngọc Khuê, Lê Xuân Cảnh, Lâm Cao Khoa. Từ chỗ chỉ diễn trong các phòng trà, nhiều nghệ sỹ say mê và chuyên sâu vào nghệ thuật guitar cổ điển. Năm 1962 một số nghệ sỹ guitar nước ngoài đã sang giao lưu và biểu diễn tại Việt Nam như: Siegfried Behrend, Juliam Bream.

Phong trào guitar ở Huế xuất hiện muộn hơn so với miền Nam và miền Bắc. Phải đến những năm 1960, người dân Huế mới được hiểu biết hơn về cây đàn guitar qua những chương trình guitar được phát sóng trên đài phát thanh, những chương trình biểu diễn của các nghệ sỹ đến từ hai miền Nam, Bắc, nhờ vậy phong trào học và biểu diễn guitar được mở rộng, các lớp học guitar được tổ chức tại nhiều trường trung học và đại học. Nhiều buổi biểu diễn guitar của các học sinh được tổ chức, những quy mô còn nhỏ.

Nói đến sự phát triển nghệ thuật guitar ở Huế, sự đóng góp của nhạc sỹ Trương Huệ Mẫn, giảng viên guitar tại Trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ vào năm 1963, là một điển hình. Ông giúp học sinh tổ chức rất nhiều các buổi biểu diễn guitar, nhằm thúc đẩy các em học tập tốt hơn, đồng thời phát hiện những tài năng. Năm 1974 lớp học sinh guitar đầu tiên đã tốt nghiệp Trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch nghệ, đó là các nghệ sỹ guitar Lê Quang Hùng, Dương Vĩnh Thâm, Trần Văn Phú. Từ đây, tính chuyên nghiệp trong nghệ thuật guitar cổ điển ở Huế được nâng cao một bước.

Năm 1975, Đất nước thống nhất, Đảng và Nhà nước tăng cường đầu tư cho lĩnh vực văn hóa, chú trọng tới việc xây dựng đội ngũ âm nhạc chuyên nghiệp cho các trung

tâm đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp trong nước. Đào tạo những giáo viên giảng dạy guitar, những chuyên gia có trình độ nghiệp vụ và kiến thức âm nhạc vững vàng hoạt động trên các lĩnh vực biên tập, nghiên cứu, đạo diễn tại các cơ quan phát thanh, truyền hình trung ương và địa phương, các tạp chí, các nhà xuất bản âm nhạc. Một số sinh viên guitar đã được cử đi học nước ngoài như: Đặng Ngọc Long (học ở Đức năm 1985), Nguyễn Văn Dỵ (học ở Tiệp năm 1986), Phan Đình Tân (học tại Liên Xô năm 1986-2001).

Bộ môn guitar tại Nhạc viện Hà Nội lúc đó chỉ có bốn giảng viên và 50 học sinh gồm cả sơ cấp và trung cấp. Các giảng viên đã nỗ lực hết sức mình, giúp cho nghệ thuật guitar ngày càng phát triển mạnh cả về số lượng và chất lượng. Các Câu lạc bộ guitar được thành lập và thường xuyên sinh hoạt tại Hà Nội. Các cuộc thi guitar, Festival guitar được tổ chức hàng năm đã khuyến khích và phát hiện được nhiều tài năng guitar trẻ.

Năm 1985 Nhạc viện Hà Nội chính thức mở khóa đại học đầu tiên cho bộ môn guitar. Đến nay vào mỗi kỳ thi tuyển sinh, số lượng thí sinh thi vào chuyên ngành guitar ngày càng tăng. Có rất nhiều các nghệ sỹ guitar nước ngoài đến biểu diễn và giao lưu và giảng dạy tại Nhạc viện Hà Nội như: Đức (Roger Jimerahn), Pháp (Michel Griza), Tây Ban Nha (Henriquez), Australia, Italia. Nhờ có nền nghệ thuật guitar Việt Nam đã cập nhật được rất nhiều thông tin về các hoạt động guitar Việt Nam đã cập nhật được rất nhiều thông tin về các hoạt động guitar trên thế giới, học hỏi và giải quyết được rất nhiều những vướng mắc về phương pháp, quan điểm, giáo trình, tư liệu.

Do vậy, nền nghệ thuật guitar Việt Nam tuy còn non trẻ nhưng cũng gặt hái được những thành quả đáng kể: Đặng Ngọc Long (đạt giải thưởng Đặc biệt trong cuộc thi quốc tế H. Villa Lobos gồm 30 nước tham dự năm 1987) Nguyễn Trí Toàn (giải nhất ở Đức năm 1997) Nguyễn Trí Đoàn (xếp thứ 8 vòng II cuộc thi Printemps de la guitar vương quốc Bỉ năm 1998) Nguyễn Phương Thảo (xếp thứ 8 vòng II cuộc thi

concours tại Bỉ năm 2000), ngoài ra, đã đào tạo được rất nhiều những giảng viên giảng dạy trong các trường chuyên nghiệp, nhiều nghệ sỹ biểu diễn và nhạc công trong các đơn vị nghệ thuật chuyên nghiệp Trung ương và địa phương trên cả nước, các đoàn văn công, quân khu, binh chủng, các đài phát thanh-truyền hình, các trung tâm nghiên cứu âm nhạc, các nhà xuất bản tập san, báo chí. Phải nói rằng, cây đàn guitar du nhập vào Việt Nam, qua nhiều bước thăng trầm, khó khăn, nhưng dần dần nền nghệ thuật guitar chuyên nghiệp đã từng bước trưởng thành, phát triển không ngừng và có một vị trí vững chắc trong đời sống âm nhạc Việt Nam.

2.2. Một số nhạc sĩ tiêu biểu

***Miền Bắc**

- Nghệ sỹ guitar Phạm Ngũ, là người Hải Phòng - Đất cảng là nơi giao thoa của nhiều nền văn hóa khác nhau do các thủy thủ mọi nơi mang đến, thời kỳ đó không có các trung tâm, trường lớp âm nhạc như bây giờ, nhờ có năng khiếu âm nhạc và biết một số ngoại ngữ, là cơ hội tốt để tiếp cận được với các tri thức âm nhạc của Châu Âu. Việc gặp và học thầy dạy guitar người Pháp đã tạo một bước ngoặt quan trọng cho cuộc đời của ông. Năm 1939, ông cùng các nhạc sỹ: Đỗ Nhuận, Lưu hữu Phước, Văn Cao, Canh Thân và Tô Vũ thành lập nhóm Đồng Vọng. Năm 1956, Ông về Hà Nội nhận trọng trách Trưởng bộ môn guitar Trường Âm nhạc Việt Nam.

Trong quá trình nghiên cứu và tập luyện, ông đã học xong 2 cuốn sách rất phổ biến đương thời và được các nghệ sỹ guitar Việt Nam coi như thước đo trình độ là Phương pháp học guitar của F. Carrulli và M. Carcassi. Ngoài ra, ông còn tự học accordeon, banjo, piano, hay theo học sáng tác ca khúc với thầy guitar người Pháp. Cuốn sách “*Tự học ghi ta*” của Phạm Ngũ là một trong những tư liệu quan trọng, đóng góp về phương pháp tập luyện cho các thể hệ guitar kế cận.

- Nghệ sỹ Nguyễn Thiện Tư, bộc lộ thiên hướng âm nhạc từ nhỏ. Trong khi các bạn ham chơi đánh bi, đánh đáo thì bản thân ông lại thích đến những nơi có tiếng đàn, tiếng hát. Theo học guitar Hawaii với thầy giáo Trần Đình Khuê, tiến bộ rất nhanh nên

chỉ sau ba tháng, ông đã được biểu diễn cùng thầy trên đài phát thanh Pháp. Sau đó, nghệ sỹ Nguyễn Thiện Tơ theo học guitar với một người Pháp và bắt đầu biểu diễn ở các phòng trà. Hoạt động âm nhạc của ông khá đa dạng, gồm sáng tác ca khúc với một số tác phẩm nổi tiếng như: *Giáo đường im bóng*, *Nhấn gió chiều*, ông tham gia độc tấu, hòa tấu, chơi nhạc jazz, đệm hát cho ca sỹ, thu âm.

- Nghệ sỹ Tạ Tấn, tên thật là Tạ Duy Thái, quê ở La Phù, Hoài Đức (Hà Tây cũ), nay là Hà Nội, thuộc thế hệ những người đầu tiên góp phần thành lập Trường Âm nhạc Việt Nam (nay là Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam) và là người có công mở lớp guitar chuyên nghiệp đầu tiên ở nước ta (1956-1965). Trong quá trình nghiên cứu, tập luyện, ông theo học thầy chuyên nghiệp người Philippines và hoàn thành các bài tập trong hai cuốn sách quan trọng của thời kỳ này là phương pháp tự học của F.Carulli và M.Carcassi. Bên cạnh hoạt động biểu diễn, giảng dạy, ông còn biên soạn sách tự học guitar và chuyển soạn thành công nhiều bản dân ca cho guitar.

- Nghệ sỹ Nguyễn Hải Thoại sinh tại Nam Định. Ông là người viết giáo trình dạy guitar và đề xuất thay dây sắt của đàn guitar trước đây bằng dây nilon, dạy đàn theo phương pháp cổ điển, từ kỹ thuật cầm đàn tới kỹ thuật diễn tấu, đặc biệt là nghệ thuật ép ngón (Apoyando). Các tác phẩm được chuyển soạn của nghệ sỹ đóng vai trò quan trọng trong phát triển kho tàng tác phẩm guitar Việt Nam: *Bài ca hy vọng* (Văn Ký), *Quê em miền Trung du* (Nguyễn Đức Toàn), *Lời Lơ* (Chèo cổ)...

- Nghệ sỹ Phạm Văn Phúc sinh ra và lớn lên tại Hà Nội. Năm 14 tuổi, ông theo học guitar với người thầy đầu tiên là nghệ sỹ guitar Tạ Tấn. Sau này, ông tham gia nhóm nhạc “Thất cầm”, đây là nhóm nhạc nổi tiếng, đóng góp một phần quan trọng trong phong trào tập luyện guitar cổ điển tại Hà Nội cho đến nay. Thành viên gồm: nghệ sỹ Hải Thoại, Vũ Bảo Lâm, Đặng Quang Khôi, Đỗ Trường Giang, Quang Tôn, Nguyễn Ty, Phạm Văn Phúc. Trong cuộc đời gắn liền với âm nhạc của mình, nghệ sỹ Phạm Văn Phúc đã từng giảng dạy ở trường Cao đẳng sư phạm Nhạc họa Thủ Đức Trung ương, sau đó tại Nhạc viện Hà Nội (nay là Học viện Âm nhạc QGVN). Bên

chặng lĩnh vực đào tạo, ông còn chuyên soạn rất nhiều các tác phẩm cho guitar, kết hợp nhuần nhuyễn âm hưởng dân tộc với các kỹ thuật trình tấu phương Tây, các tác phẩm được nhiều người biết đến như: *Người ơi người ở đừng về* – dân ca Quan Họ, *Tiếng hát giữa rừng Pác Bó* – Nguyễn Tài Tuệ.

- Nghệ sỹ Đặng Ngọc, Diễn Châu, tỉnh Nghệ An (Việt Nam). Tốt nghiệp đại học (1986-1991); thạc sỹ (1991-1993) tại Đại học Hanns Eisler Berlin. Đặng Ngọc Long đã biểu diễn ở nhiều nước trên thế giới ([Tây Ban Nha](#), [Ý](#), [Pháp](#), [Tiệp Khắc](#), [Hungary](#)...). Năm 1987, ông đoạt giải đặc biệt trong một kỳ thi Guitar quốc tế tại Hungary. Sau này, chính ông từng làm Chủ tịch giám khảo, Chủ tịch hội đồng nghệ thuật cho nhiều cuộc thi quốc tế. Năm 1994, một cuộc thi guitar đã được mang tên ông (*Long-Wettbewerb für Gitarrensolo*) tại Đức do trường âm nhạc Bernau tổ chức. Từ năm 2004 đến nay ông làm hiệu trưởng Trường Âm nhạc Berlin-Gesundbrunnen, đồng thời là giảng viên dạy [guitar](#).

***Miền Trung**

Nghệ sỹ Trương Huệ Mẫn sinh ra và lớn lên trong một gia đình nhà giáo tại Bạc Liêu. Trương Huệ Mẫn lên Sài Gòn học tại trường Quốc gia Âm Nhạc và Kịch Nghệ Sài Gòn. Năm 1954, bố của ông về làm hiệu trưởng ở một ngôi trường tại Cà Mau, Trương Huệ Mẫn theo bố về dạy âm nhạc và làm trưởng ban văn nghệ. Sau đó, xin về trường Quốc gia Âm nhạc và Kịch Nghệ Sài Gòn để học guitar và mandolin. Năm 1960, tốt nghiệp, từ 1961 đến 1962, ông ra Huế và là một trong những người đầu tiên sáng lập ra trường Quốc gia Âm Nhạc Huế.

***Miền Nam**

- Nghệ sỹ Đỗ Đình Phương tự học guitar từ năm 14 tuổi, thi vào Trường quốc gia Âm Nhạc và Kịch Nghệ Sài Gòn, sau đó tốt nghiệp thủ khoa guitar tại đây. Trong quá trình hoạt động âm nhạc, ông đi biểu diễn nhiều nơi tại Việt Nam cũng như trên thế giới và định cư tại California.

- Nghệ sỹ guitar Võ Tá Hân sinh ở Huế, lớn lên ở Sài Gòn. Trong khi học trung học tại trường Nguyễn Trãi, từ năm 1960 đến 1967, ông học thêm về guitar cổ điển với giáo sư Dương Thiệu Tước tại Trường quốc gia Âm Nhạc Sài Gòn. Trong thời gian du học Hoa Kỳ về Quản trị kinh doanh tại Viện Đại Học Massachusetts Institute of Technology từ năm 1968, về âm nhạc, ông tiếp tục theo học Harmony, Counterpoint, Orchestration tại Mỹ và cũng học thêm piano, đàn tranh, đàn bầu. Là hội trưởng Hội Tây Ban cầm cổ điển ở Singapore (1983-2000), tham gia trình diễn độc tấu guitar và làm giám khảo trong nhiều cuộc thi guitar ở Singapore và Việt Nam. Ông xuất bản hơn 50 soạn phẩm cho guitar cổ điển và piano, sáng tác hơn 500 ca khúc phổ thơ, đã phát hành 30 CD gồm các tình khúc, ca khúc Phật giáo, Trường Ca, Thiên Ca. Hiện ông đang định cư ở Singapore.

- Nghệ sỹ Phùng Tuấn Vũ, sinh tại [Sài Gòn](#). Năm 7 tuổi ông bắt đầu học guitar. Năm 10 tuổi, ông theo học nghệ sĩ guitar nổi tiếng Hoàng Bửu. Năm 13 tuổi, ông và thầy giáo đã trình tấu guitar cổ điển tại Đài Truyền hình Sài Gòn. Năm 1973, ông biểu diễn cùng nữ danh cầm người Mỹ, Alice Artzt, nhân dịp bà đến biểu diễn tại Hội Việt Mỹ Sài Gòn.

Năm 1974, Phùng Tuấn Vũ ra mắt công chúng lần đầu tiên tại Viện Văn hoá Đức ở thành phố Hồ Chí Minh. Trong buổi biểu diễn này, ông là người Việt Nam đầu tiên thể hiện hoàn chỉnh một tổ khúc của J. [Bach](#) và một bản ngũ tấu cho guitar với đàn dây của M. [Giuliani](#). Năm 1976, ông học khoa sáng tác, Nhạc Viện thành phố Hồ Chí Minh. Năm 1979, Phùng Tuấn Vũ chính thức mở lớp dạy guitar cổ điển ở thành phố Hồ Chí Minh, góp phần đào tạo hàng loạt tên tuổi mới của guitar Việt Nam sau này. Một số đã thành danh như nhạc sỹ Dương Kim Dũng, nay là trưởng khoa guitar Nhạc Viện thành phố Hồ Chí Minh, nhạc sỹ Hoàng Trọng Thụy, Nguyễn Trí Đoàn, Trần Hoài Phương, Nguyễn Thanh Huy. Ngoài trình tấu, ông còn sáng tác và chuyển soạn ca khúc cho đàn guitar. Hai tác phẩm *Fantasy Se chỉ luôn kim* và biến tấu dựa trên dân ca Tây Nguyên *Em ơi biết chăng* đã được nhà xuất bản Mel Bay (Mỹ) phát hành trong

tuyển tập *Exotic Guitar*, do danh cầm người Nam Tư Uros Dojcinovic biên tập. Hai bản nhạc đã đoạt giải bài Việt Nam hay nhất trong kỳ thi guitar được tổ chức trong nước.

- Nghệ sỹ Hoàng Ngọc Tuấn sinh ra và lớn lên tại Sài Gòn. Ngay từ bé, ông rất yêu thích âm nhạc. Với năng khiếu, ông đã tự học nhạc thông qua tiếng Anh, Pháp, tự ghi lại các bản nhạc trong băng đĩa và chơi tốt các nhạc cụ như mandolin, guitar. Đến năm 14 tuổi, nhạc sỹ bắt đầu viết ca khúc và các bài hợp xướng. Năm 17-18 tuổi, ông đã viết rất nhiều nhạc độc tấu mang giai điệu dân ca, quê hương, Đất nước. Hiện nay, ông định cư ở tại Úc.

2. 3. Một số đặc trưng trong các tác phẩm guitar Việt Nam

2.3.1. Thể loại

Trong kho tàng tác phẩm Việt Nam từ xưa đến nay, những sáng tác hay chuyên soạn thường là âm nhạc chủ điệu, có phần mở đầu và kết, đặc điểm này xuất phát từ việc đề tài chủ yếu về quê hương, đất nước, truyền thống dân tộc với sự gắn gũi ca khúc. Điều này khác biệt so với âm nhạc Châu Âu, từ thế kỷ XVI, XVII đã phát triển mạnh âm nhạc phức điệu.

***Hình thức tác phẩm**

Do ảnh hưởng nhiều từ ca khúc nên cấu trúc các tác phẩm guitar Việt Nam thường được viết ở hình thức hai đoạn, ba đoạn. Thể loại biến tấu, tổ khúc có được sử dụng, tuy nhiên cũng hiếm thấy trong kho tàng tác phẩm âm nhạc Việt Nam và vẫn khai thác ở phạm vi chưa lớn, như là bài *Inh lả ơi* (Tạ Tấn chuyên soạn) chỉ có một biến khúc hoặc *Lưu Thủy* (Tạ Tấn) có hai biến khúc.

Điều đó cho thấy tác phẩm Việt Nam chưa khai thác được sâu rộng khả năng thể hiện của nhạc cụ. Nếu âm nhạc phương Tây lấy các hình thức lớn như sonate, concerto để đánh giá sự hoàn thiện và chuyên nghiệp cao của nhạc cụ, thì tác phẩm Việt Nam còn thiếu và cần được bổ sung thêm nhiều bản nhạc có cấu trúc lớn và mang nhiều tính chất nhạc cụ hơn nữa.

*Phần mở đầu

Các tác phẩm guitar Việt Nam thường có phần dạo đầu do ảnh hưởng của từ cách đệm nhạc ca khúc, khác với phần dạo đầu trong âm nhạc guitar Châu Âu thế kỷ XVII, đoạn nhạc mở đầu được phát triển thành hẳn một phần hoàn chỉnh mang tên là *prelude*. Nội dung được bắt đầu bằng nhịp độ chậm, các câu nhạc được thực hiện có phần tự do.



J. Bach, *Suite BWV 996*, tr.12, 1. [phụ lục trang 218]

Sau đó sẽ tiến tới phần nhạc phức điệu



J. Bach, *Suite BWV 996*, tr. 13, 1. [phụ lục trang 219]

Vào thế kỷ XVIII, các nhạc sỹ thường viết khúc nhạc mở đầu có nhịp độ chậm, đơn giản, tính chất chủ yếu là để dẫn người nghe chuẩn bị cho nội dung chính của tác phẩm.



VD 2.3:

M. Giuliani, *Gran Overture*, tr.2, 1. [phụ lục trang 220]

Thế kỷ XIX, các nhạc sỹ thường bắt đầu tác phẩm bằng việc vào ngay nội dung chính, hoặc nếu có mở đầu tác phẩm thì chỉ sử dụng nhịp lấy đà.



VD 2.4:

Manuel de Falla, *Omaggio*, tr.1, 1. [phụ lục trang 221]

Còn đối với các tác phẩm guitar Việt Nam, khúc dạo đầu mang tính chất đa dạng, tạo không gian cho nội dung bản nhạc, sử dụng kỹ thuật vẩy ngón bàn tay phải để tạo nên hình tượng âm nhạc như: khung cảnh hùng vĩ, to lớn với dòng nước cuộn chảy của sông Lô.



VD 2.5:

Chuyên soạn Văn Vượng, *Sông Lô*, tr. 1, 1. [phụ lục trang 222]

Mang đến âm thanh của tiếng chuông đồng hồ Hà Nội xưa, thông qua kỹ thuật bồi âm nhân tạo.



VD 2.6:

Chuyên soạn Văn Vượng, *Người Hà Nội*, tr.1, 1. [phụ lục trang 222]

Ngay sau đó, âm thanh này được phát triển mở rộng bằng kỹ thuật *tremolo* nhiều dây, âm thanh gợi nên cảm nhận sự “ùa về của ký ức”.



VD 2.7:

Chuyên soạn Văn Vượng, *Người Hà Nội*, tr.1, 2. [phụ lục trang 222]

Trong tác phẩm *Mùng Tây Nguyên giải phóng* của nghệ sĩ Hải Thoại, tác giả sử dụng kỹ thuật *pizzicato* kết hợp với âm vực rất cao, gợi cho khán giả tưởng tượng về hình ảnh những giọt nước bám trên các hàng động rơi tí tách. Trong khung cảnh này, âm hưởng đặc trưng Tây Nguyên được vang lên bởi sự phát triển nhạc điệu.



VD 2.8:

Nguyễn Hải Thoại, *Mừng Tây Nguyên giải phóng*, tr.1, 1. [phụ lục trang 223]

Trong hai dòng nhạc dạo đầu tiên đã trình bày gam ngũ cung đặc trưng âm nhạc truyền thống Việt Nam với sự thay đổi tiết tấu đa dạng, liên tục.



VD 2.9:

Tạ Tấn, *Lưu thủy*, tr.1, 1. [phụ lục trang 224]

Hay khởi đầu là một đoạn nhạc ngẫu hứng, viết theo cảm nhận của tác giả về tác phẩm chuyển soạn.



VD 2.10:

Chuyển soạn Võ Tá Hân và Phùng Tuấn Vũ, *Như cánh vạc bay*, tr.1, 1. [phụ lục trang 225]

Trong tác phẩm *Bài ca hy vọng* do nghệ sĩ Hải Thoại chuyển soạn, lời ca muốn mượn hình tượng âm nhạc là những cánh chim để gửi gắm tình cảm yêu quê hương, đất nước và niềm tin chiến thắng, trước khi chuyển vào giai điệu của ca khúc, là những hợp âm rải mềm mại, uyển chuyển, diễn tả không gian thiên nhiên bao la, như đang chào đón những cánh chim, niềm hy vọng, tôn lên nét đẹp của giai điệu.



VD 2.11:

Hải Thoại, *Bài ca hy vọng*, tr.1, 2. [phụ lục trang 226]

Ca khúc *Cô gái vót chông* của nhạc sĩ Hoàng Hiệp nghệ sĩ guitar Phạm Ngũ chuyển soạn, phần mở đầu đầu đầu là nét nhạc sinh động được thể hiện trên thế tay IX đàn guitar, xen kẽ với những hợp âm chắc khoẻ ở thế tay V, thể hiện sự khẩn trương, lưu loát, âm thanh rộn ràng theo lời bài hát.



VD 2.12:

Phạm Ngũ, *Cô gái vót chông*, tr.1, 3. [phụ lục trang 227]

Chủ yếu các tác phẩm guitar Việt Nam được chuyển soạn từ các ca khúc nên phần mở đầu thường là những nét nhạc dạo, “lấy đà” cho phần trình bày giai điệu.

Trong tác phẩm guitar *Tiếng hát giữa rừng Pác Bó* của nhạc sĩ Nguyễn Tài Tuệ do nghệ sĩ Phạm Văn Phúc chuyển soạn, đoạn nhạc mở đầu tuy không dài, nhưng đã khiến người nghe như cảm nhận được cảnh rừng núi hùng vĩ với tiếng “xào xạc” của gió, 3 nhịp đầu là những hợp âm sáng, rộng rãi, cùng với bè trầm là các quãng tám đồng âm tịnh tiến đi lên.



VD 2.13:

Phạm Văn Phúc, *Tiếng hát giữa rừng Pác Bó*, tr.1, 1. [phụ lục trang 228]

*Nội dung

Một số phương pháp xây dựng tác phẩm thường gặp trong kho tàng tác phẩm guitar Việt Nam, đó là các nhạc sĩ chuyển soạn giống hệt ca khúc gốc, chuyển soạn có sự biến tấu, sáng tạo hoặc tự sáng tác dựa trên chất liệu âm nhạc Việt Nam.

* *Chuyển soạn giữ nguyên như ca khúc gốc*

Một bộ phận lớn tác phẩm là được chuyển soạn từ các ca khúc. Trong mỗi tác phẩm, sau phần mở đầu, các nhạc sỹ thường giới thiệu ngay vào giai điệu chính. Do âm vực của giọng hát khá tương đồng với các quãng trên đàn guitar nên chuyển soạn thường là sự cố gắng tái hiện lại giống nguyên bản, sự phát triển từ thấp lên cao, theo giai điệu bài hát.

VD: Nguyễn Hải Thoại, *Quê em miền Trung du, Bài ca hy vọng*. Bản nhạc giống hệt như trình tự trình bày của một ca khúc, gồm có phần mở đầu, nội dung giai điệu chính và kết. Điểm xuất sắc của tác phẩm là sự thu gọn âm nhạc từ phần trình diễn của ca sỹ và dàn nhạc đệm vào tác phẩm chỉ dành cho một nhạc cụ độc tấu, mà không làm mất đi tính chất du dương, khát vọng hay cao trào âm nhạc. Nghệ sỹ Hải Thoại đã chứng tỏ được khả năng chuyển soạn ca khúc cho guitar “như một dàn nhạc thu nhỏ”.

Tạ Tấn, với các tác phẩm: *Đóng nhanh lúa tốt, Em là hoa Pơ Lang*. Bản chuyển soạn mô phỏng giống hệt ca khúc. Giai điệu được viết trên nền hòa âm ngũ cung tạo nên âm hưởng dân tộc. Điểm đặc sắc của tác phẩm là tác giả đã mô phỏng sự luyến láy trầm bổng, mềm mại của tiếng đàn như giọng hát của ca sỹ.



VD 2.14: ..

Tạ Tấn, *Đóng nhanh lúa tốt*, tr.2, 3. [phụ lục trang 229]

Bài dân ca Quan họ Bắc Ninh *Trèo lên trái núi Thiên Thai* của nghệ sỹ guitar Tạ Tấn chuyển soạn. Khi thể hiện, dây bass số 6, âm Mi được hạ thành âm Rê tạo nên sự mềm mại hơn cho giai điệu. Toàn ca khúc được viết trên thế tay từ V-IX, trên đàn guitar, đây là thế tay tạo nên những âm thanh sáng, nét và không quá chói. Nét giai điệu đặc biệt được tác giả khéo léo viết chuyển trên cùng dây số 1, điều này thể hiện sự am hiểu sâu sắc tính năng nhạc cụ guitar của người chuyển soạn, khoảng âm khiến cho tác phẩm có được những âm thanh ngân nga, mềm mại, sự liền mạch.



VD 2.15:

Tạ Tấn, *Trèo lên trái núi Thiên Thai*, tr.1,1. [phụ lục trang 230]

Hay



VD 2.16:

Tạ Tấn, *Trèo lên trái núi Thiên Thai*, tr.2, 2. [phụ lục trang 231]

Ca khúc *Xuân chiến khu* của nhạc sĩ Xuân Hồng do nghệ sĩ Đức Minh chuyên soạn. Cách viết tuy không phức tạp nhưng tạo nên hiệu quả âm nhạc, tính chất âm nhạc nhẹ nhàng bởi nét giai điệu kết hợp với nốt hợp âm được thể hiện trên quãng 3, quãng 5.



VD 2.17:

Đức Minh, *Xuân chiến khu*, tr.1, 1. [phụ lục trang 232]

***Chuyển soạn có sự biến tấu**

Lần thứ nhất, giai điệu chính được trình bày là các hòa âm theo kiểu cột dọc. Các nốt giai điệu nằm ở bè cao nhất, hợp âm đệm có sự kết hợp giữa hòa âm phương Tây và ngũ cung Việt Nam.



VD 2.18:

Đặng Ngọc Long, *Bèo dạt mây trôi*, tr.1, 6. [phụ lục trang 233]

Lần thứ hai, giai điệu chính được nhắc lại bằng nhịp điệu chuyển động hơn với tiết tấu móc kép.



VD 2.19:

Đặng Ngọc Long, *Bèo dạt mây trôi*, tr. 2, 6. [phụ lục trang 234]

Lần thứ ba, tác giả thay đổi âm sắc từ các nốt nhạc được thể hiện bình thường sang bồi âm, nhưng tái hiện không đầy đủ giai điệu của ca khúc. Âm nhạc tạo cho người nghe cảm giác sâu lắng, trong khoảng thời gian ngắn, sau đó trở về với tính chất mượt mà, du dương xuyên suốt tác phẩm.



VD 2.20:

Đặng Ngọc Long, *Bèo dạt mây trôi*, tr.4, 2. [phụ lục trang 235]

Ở một tác phẩm khác, giai điệu chính được trình bày ở âm vực cao



VD 2.21:

Phạm Văn Phúc, *Người ơi người ở đừng về*, tr.1, 3. [phụ lục trang 236]

Sau đó được nhắc lại thấp hơn một quãng tám.



VD 2.22:

Phạm Văn Phúc, *Người ơi người ở đừng về*, tr.2, 3. [phụ lục trang 237]

Cách mô phỏng âm vực này tạo hình ảnh các liền chị Quan họ Bắc Ninh hát (giọng cao), sau đó các liền anh đáp lại. Bởi sự khéo léo lựa chọn về giọng điệu và

quãng nên việc chuyển âm vực cho giai điệu chính vẫn giữ được hòa âm ngũ cung bình ổn, dễ dàng thể hiện trên guitar.

Tác phẩm *Inh lá ơi* dân ca Thái do nghệ sĩ Tạ Tấn chuyển soạn cho guitar, đây là chuyển soạn phù hợp cho học sinh bậc trung học. Phần mở đầu được trình bày ở thế tay II, các nốt giai điệu kết hợp với các âm trầm, điểm nhấn là các quãng 8, tạo nên giai điệu uyển chuyển, trong sáng.



VD 2.23:

Tạ Tấn, *Inh lá ơi*, tr.1, 1. [phụ lục trang 238]

Phân biến tấu, tuy nét giai điệu được viết trên thế tay VIII nhưng kỹ thuật thực hiện không quá khó bởi các thế bấm không có quãng nhảy.



VD 2.24:

Tạ Tấn, *Inh lá ơi*, tr.2, 1. [phụ lục trang 239]

Tác phẩm *Ngày đó chúng mình* của Phạm Duy do nghệ sĩ Võ Tá Hân chuyển soạn, giai điệu được trình bày mạch lạc, nhẹ nhàng. Biến tấu 1, khác với phần trình bày chủ đề, hiệu quả âm thanh dày hơn bởi phần đệm không là các âm đơn mà các âm kết hợp theo chiều dọc.



VD 2.25:

Võ Tá Hân, *Ngày đó chúng mình*, tr.2, 6. [phụ lục trang 240]

Sau đó, giai điệu được nhắc lại trên nền hợp âm rải, tiết tấu móc kép, tạo nên sự chuyển động, tính chất âm nhạc sâu sắc, đa diết.



VD 2.26:

Võ Tá Hân, *Ngày đó chúng mình*, tr.4, 1. [phụ lục trang 241]

**Cách chuyển soạn khác*

Có một nét giai điệu xuyên suốt tác phẩm. Qua mỗi lần nhắc lại, đường nét này lại được biến tấu về âm sắc.



VD 2.27:

Chuyển soạn Nguyễn Hải Thoại, *Lời Lơ*, tr.1, 1. [phụ lục trang 242]

Lần một là cách đánh bịt âm.



VD 2.28:

Chuyển soạn Nguyễn Hải Thoại, *Lời Lơ*, tr.2, 5. [phụ lục trang 243]

Lần hai nhắc lại y nguyên. Lần ba sử dụng cách thể hiện tạo nên âm thanh vang liên tục.



VD 2.29:

Chuyển soạn Nguyễn Hải Thoại, *Lời Lơ*, tr.6, 3. [phụ lục trang 244]

Chen giữa nét giai điệu chính là các đoạn nhạc với những tính chất khác nhau. Cách chuyển soạn này gần giống với hình thức *rondo*. Tác giả miêu tả hình tượng người nghệ sỹ hát và bên cạnh có nhạc công đệm bằng tiếng trống chèo (nốt si)



VD 2.30:

Chuyển soạn Nguyễn Hải Thoại, *Lời Lơ*, tr.5, 3. [phụ lục trang 245]

Tạ Tấn với bài *Lưu Thủy*, được chuyển soạn từ một trong những làn điệu cổ nhạc. Tác phẩm viết dưới hình thức biến khúc, gồm một chủ đề và hai biến tấu với nét nhạc xuyên suốt tác phẩm. Khác với tác phẩm biến tấu phương Tây, phần chủ đề của *Lưu Thủy* có độ dài hơn rất nhiều (gồm 32 nhịp), giai điệu chính của tác phẩm không chỉ làm chủ đề phát triển các phần biến tấu, mà còn được chuyển soạn khá đầy đủ theo bản nhạc *Lưu Thủy* cổ. Như vậy, đây là một đoạn nhạc mang chức năng kép (vừa làm chủ đề biến tấu, vừa là phần chuyển soạn một đoạn nhạc hoàn chỉnh).



VD 2.31:

Tạ Tấn, *Lưu Thủy*, tr.1, 3. [phụ lục trang 246]

Phần tiếp theo, khác với chủ đề, nét nhạc xuất hiện với nhịp điệu nhanh, rộn ràng, kết hợp với phần đệm, tiết tấu móc kép.



VD 2.32:

Tạ Tấn, *Lưu thủy*, tr.4, 1. [phụ lục trang 247]

Hai biến khúc được phát triển giống cách viết phương Tây, nhưng cuối bản nhạc lại không có phần kết, tác giả sử dụng ký hiệu chậm dần ở cuối biến tấu thứ hai, rồi dừng tác phẩm ở đây.



VD 2.33: Tạ Tấn, *Lưu Thủy*, tr.10, 2. [phụ lục trang 248]

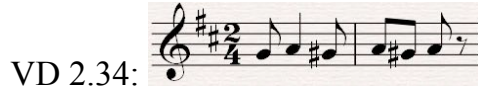
Phùng Tuấn Vũ, *Fantasia on “Se chi luôn kim”*, tác phẩm được viết dựa trên ba yếu tố chính, đó là đường nét giai điệu của tác phẩm dân ca “*Se chi luôn kim*”, hòa âm ngũ cung kết hợp hòa âm trưởng thứ Châu Âu. Bản nhạc được bắt đầu ở giọng rê thứ. Ngoài phần mở đầu và kết thúc, tác phẩm được chia thành 3 phần rõ ràng. Mặc dù tiêu đề của tác phẩm là khúc tùy hứng, tuy nhiên đường nét giai điệu của ca khúc “*Se chi luôn kim*” được tái hiện khá đầy đủ, rõ nét về cao độ trong phần một. Có thể nói cách viết của tác giả khá giống với chuyển soạn. Ở phần hai, tác giả chuyển giọng từ rê thứ sang rê trưởng, mở rộng và phát triển các nhân tố trong giai điệu chính nhiều hơn. Phần ba, giọng điệu lại được chuyển về rê thứ.

Các nhạc sĩ Việt Nam trong chuyển soạn thường giữ nguyên nội dung tác phẩm gốc, nét đẹp nghệ thuật của tác phẩm và chỉ sử dụng guitar như là nhạc cụ thể hiện lại vẻ đẹp đó một cách nguyên bản, còn các nhạc sĩ phương Tây, họ thường lựa chọn một giai điệu làm nhân tố chính, rồi sau đó nghiên cứu, khai thác, phát triển để đưa ra các góc nhìn khác nhau dựa trên sự kết hợp của giai điệu đó với các tính năng của nhạc cụ

***Sáng tác**

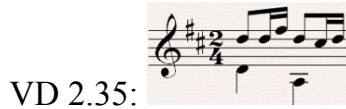
Tác phẩm *Vũ khúc Tây Nguyên* của Tạ Tấn chủ yếu tập trung vào tính chất nhịp điệu dân tộc, sự chuyển động và phát triển của các mô hình tiết tấu mô phỏng giống với trình tự của những điệu múa của vùng Tây Nguyên.

Bắt đầu bằng nhịp điệu chậm với các giá trị tiết tấu đen, đơn.



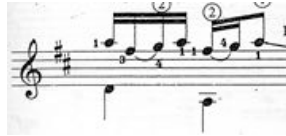
Tạ Tấn, *Vũ khúc Tây Nguyên*, tr.1, 2. [phụ lục trang 249]

Sau đó chuyển tiết tấu đơn trước kép sau.



Tạ Tấn, *Vũ khúc Tây Nguyên*, tr.2, 6. [phụ lục trang 250]

Nhịp độ và tính chất âm nhạc sôi động được tăng dần bằng việc chuyển sang tiết tấu kép trước, đơn sau.



VD 2.36:

Tạ Tấn, *Vũ khúc Tây Nguyên*, tr. 4, 4. [phụ lục trang 251]

Móc đơn giữa 2 móc kép.



VD 2.37:

Tạ Tấn, *Vũ khúc Tây Nguyên*, tr. 6, 4. [phụ lục trang 252]

Cao trào âm nhạc thể hiện bởi giá trị tiết tấu móc tam.



VD 2.38:

Tạ Tấn, *Vũ khúc Tây Nguyên*, tr. 8, 2. [phụ lục trang 253]

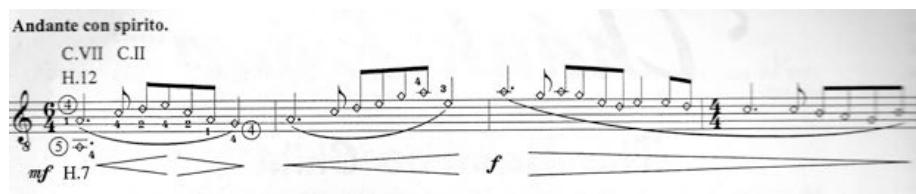
Đặng Ngọc Long, *Núi rừng Tây Nguyên*. Các đường nét giai điệu và hòa âm kết hợp tạo thành âm hưởng đậm chất dân tộc. Tác phẩm có hình thức giống với tổ khúc Châu Âu, bên cạnh những phần mang tính chất nhảy múa, còn có những phần chứa đựng cảm xúc, suy tư của con người hay sự âm u của rừng núi. Tác giả quan tâm đến hòa âm, màu sắc, nhịp điệu, tiết tấu và những sáng tạo âm thanh mô phỏng hơn là tính

giai điệu. Phần *Cadenza* là sự thành công của tác giả trong việc nghiên cứu và đưa âm hưởng của cuộc sống Tây Nguyên thể hiện trên đàn guitar.

Hoàng Ngọc Tuấn, *Tổ khúc Lễ hội trăng rằm*. Tác phẩm gồm 3 chương viết theo hình thức tổ khúc, được trình tấu trên hệ thống dây ngũ cung. Chương một bao gồm phần mở đầu, chủ đề khai thác chất liệu lấy từ một nét giai điệu trong bản dân ca quan họ Bắc Ninh *Lý cây đa* và hai biến khúc. Chương hai được viết giống như khúc ngẫu hứng dựa trên các nhân tố là thang âm ngũ cung kết hợp với tiết tấu âm nhạc dân gian. Yếu tố giai điệu trong chương này không được đề cao. Chương ba chuyển soạn từ giai điệu dân ca quan họ Bắc Ninh, *Trống cơm*. Tác giả không tái hiện nguyên bản tác phẩm mà có sự thay đổi khoảng cách và biến tấu giai điệu. Nhưng quan trọng nhất là ông đã thể hiện thành công âm thanh chiếc trống cơm, từ những âm thanh định âm trên mặt trống, đến những tiếng cách vang lên khi gõ vào bên cạnh mặt trống.

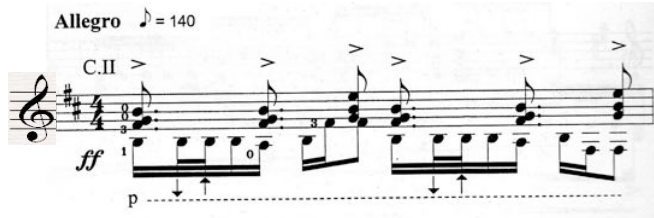
Tác phẩm *Thánh Gióng*, sáng tác bởi nghệ sĩ guitar Nguyễn Thế An gồm 5 chương với một chủ đề được khai triển liên tục trong tác phẩm, tuy soạn cho guitar độc tấu, nhưng về kết cấu và hiệu quả đã tận dụng được nhiều ưu điểm phong phú về âm sắc cùng những kỹ thuật đa dạng của cây đàn nên hiệu quả âm nhạc như được thể hiện bởi một dàn nhạc nhỏ. Với ý thức và sử dụng thủ pháp cách tân trong tác phẩm này, ta có thể xem nó như là một đóng góp có ý nghĩa về sáng tác, góp phần vào kho tàng âm nhạc guitar đương đại Việt Nam.

Chương I: Chậm vừa – Tuổi thơ. Mở đầu chủ đề chính bằng kỹ thuật tạo âm bồi tiếng chuông, gợi lên sự thanh bình rồi đưa vào chủ đề 2, sau đó phát triển bằng kỹ thuật đối điểm, mang âm hưởng dân ca.



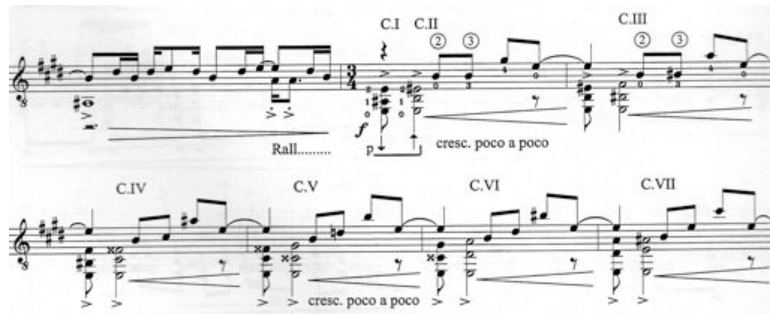
VD 2.39: Nguyễn Thế An, *Thánh Gióng*, tr.4, 1. [phụ lục trang 254]

Chương II – Hoa chiến tranh. Biến tấu từ chủ đề 1, dùng kỹ thuật ngón cái gẩy bật lên bật xuống, phương pháp đối đáp được hoán chuyển giai điệu từ cao thành bè trầm, diễn tả sự “nguy biến”.



VD 2.40: Nguyễn Thế An, *Thánh Gióng*, tr. 5, 4. [phụ lục trang 255]

Chương III – Vươn mình. Phát triển từ chủ đề 2, âm nhạc cho thấy bóng đen hiểm họa chiến tranh đang tới gần, sử dụng những hợp âm nghịch dựa trên chủ đề 2 để sau dẫn đến chương IV và tạo cường độ tiến hành đi lên để diễn tả trạng thái lớn lên phi thường từ em bé vươn vai trở thành chàng trai không lồ.



VD 2.41:

Nguyễn Thế An, *Thánh Gióng*, tr. 8, 4. [phụ lục trang 256]

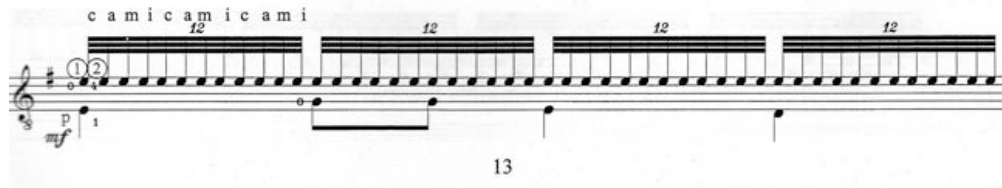
Chương IV – Chiến đấu và chiến thắng. Triển khai tiếp chủ đề 2 bằng những hoà âm nghịch và chủ đề 1, mô tả cảnh xuất quân, trong trạng thái xung đột và căng thẳng rồi dẫn đến tiếng kèn báo tin vui thắng trận và reo mừng.



VD 2.42:

Nguyễn Thế An, *Thánh Gióng*, tr. 9, 3. [phụ lục trang 257]

Chương V – Thánh Gióng về trời. Chủ đề 1 và 2 được triển khai cùng một lúc, kỹ thuật *tremolo* từ 2 sang 6 dây cùng thủ pháp xoa dây tạo như tiếng hợp xướng hay tiếng nguyện cầu của dân chúng tạ ơn kỳ tích của Thánh Gióng. Đoạn cuối hình dung cảnh Gióng ở trên đỉnh núi quay ngựa nhìn xuống làng mạc, đất nước, hồi tưởng, ngậm ngùi trước khi quay về cõi trời.



Tác phẩm *Cô gái vót chông* của nhạc sĩ Hoàng Hiệp do nghệ sĩ guitar Phạm Ngũ chuyển soạn. Tác phẩm viết trên giọng D dur, nhưng Phần mở đầu là nét nhạc ngắn viết trên giọng A dur.

VD 2.45:



Phạm Ngũ, *Cô gái vót chông*, tr.1, 1. [phụ lục trang 260]

Sau đó chuyển về giọng chủ D dur, câu nhạc đón vào giai điệu chính của bài được viết ngắn gọn nhưng “nhẹ nhàng” “xinh xắn”.

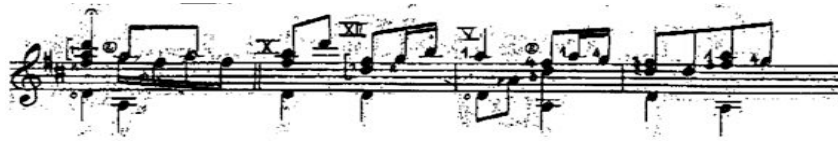
VD2.46:



Phạm Ngũ, *Cô gái vót chông*, tr.1, 2. [phụ lục trang 261]

Tác phẩm *Cô gái vót chông* tuy không có sự biến đổi nhiều về hoà âm nhưng hiệu quả âm nhạc khi viết trên giọng D dur đã mang đến thành công cho tác phẩm, đầu tiên giai điệu được thể hiện trên thế tay X, tạo nên sự liền mạch và tương đồng về âm thanh, các thế bấm hợp âm của bè bass chuyển tay thuận tiện.

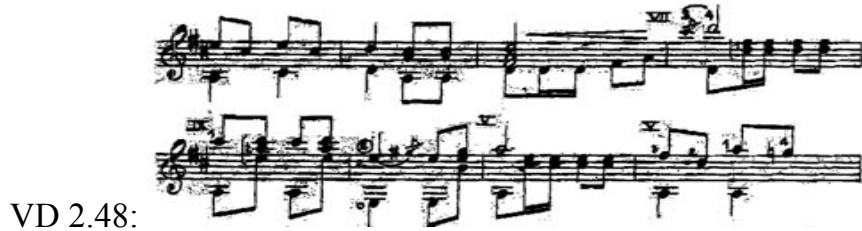
VD 2.47:



Phạm Ngũ, *Cô gái vót chông*, tr.1, 3. [phụ lục trang 262]

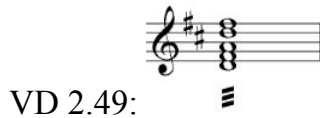
Cách chuyển soạn tạo nên tác phẩm với tính chất âm nhạc nhẹ nhàng, chuyển động. Thoạt nghe, chúng ta cảm nhận cách viết của nghệ sĩ Phạm Ngũ thật đơn giản, nhưng chứa đựng bên trong là sự am hiểu sâu sắc tính năng nhạc cụ guitar. Tuy không có sự chuyển đổi nhiều về hoà âm nhưng trong phần cao trào, giai điệu của bài hát gốc

chuyển từ nốt rê lên một quãng 8, vừa khéo phát triển đến nốt mi trên phím 12, không chỉ giúp tạo nên sự liền mạch mà còn tôn thêm nét đẹp của giai điệu.



Phạm Ngũ, *Cô gái vót chông*, tr.2, 5. [phụ lục trang 262]

Có những tác phẩm sử dụng chuyển giọng liên tục. Trong tác phẩm *Sông Lô*, nhạc sỹ Văn Vượng đã bắt đầu bằng giọng D dur (hai dấu thăng)



Văn Vượng, *Sông Lô*, tr.1, 1. [phụ lục trang 263]

Sau đó chuyển sang G dur (một dấu thăng).



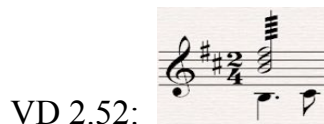
Văn Vượng, *Sông Lô*, tr.2, 8. [phụ lục trang 264]

Tiếp tục chuyển điệu sang H dur (năm dấu thăng).



Văn Vượng, *Sông Lô*, tr.4, 4. [phụ lục trang 265]

Ly điệu 15 nhịp về D dur rồi lại chuyển sang G dur.



Văn Vượng, *Sông Lô*, tr.5, 3. [phụ lục trang 266]

Kết bài ở D dur.



VD 2.57:

M. Giuliani, *Grand Overture*, tr.8, 8. [phụ lục trang 271]

Xuất hiện một lần chuyển hẳn sang C dur.



VD 2.58:

M. Giuliani, *Grand Overture*, tr.4, 1. [phụ lục trang 272]

a moll.



VD 2.59:

M. Giuliani, *Grand Overture*, tr.5, 5. [phụ lục trang 273]***Điệu thức**

- Sử dụng điệu thức trưởng thứ phương Tây

Thường gặp trong các tác phẩm chuyển soạn từ ca khúc có nội dung cách mạng như: *Bài ca hy vọng*, *Du kích sông Thao*, *Sông Lô*, *Người Hà Nội*, *Nhạc rừng*.



VD 2.60:

Chuyển soạn Hải Thoại, *Bài ca hy vọng*, tr.1, 1. [phụ lục trang 274]

VD 2.61:

Chuyển soạn Văn Vượng, *Du kích sông Thao*, tr.2, 4. [phụ lục trang 275]



VD 2.62:

Chuyển soạn Nguyễn Thành Phương, *Nhạc rừng*, tr.1, 1. [phụ lục trang 276]

Hoặc mang tính chất trữ tình như: *Như cánh vạc bay*, *Hạ trắng*, *Giai điệu mùa xuân*, *Cây đàn bỏ quên*.



VD 2.63:

Chuyển soạn Tôn Thất Kim, *Đóa hoa vô thường*, tr.1, 5. [phụ lục trang 277]

- Sử dụng điệu thức ngũ cung

Những tác phẩm được chuyển soạn hay sáng tác chủ yếu mang nội dung gắn liền với âm nhạc dân gian, quê hương Đất nước như: *Người ơi người ở đừng về*, *Lời Lơ*, *Lưu Thủy*, *Se chỉ luôn kim*, *Xâm Xoan*.



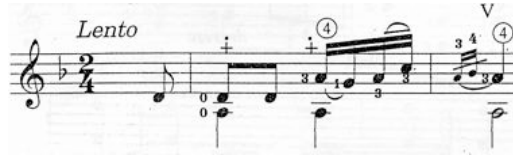
VD 2.64:

Chuyển soạn Phạm Văn Phúc, *Người ơi người ở đừng về*, tr.1, 2. [phụ lục trang 278]



VD 2.65:

Chuyển soạn Tạ Tấn, *Người đi đâu*, tr.1, 1. [phụ lục trang 279]



VD 2.66:

Chuyển soạn Tạ Tấn, *Qua cầu gió bay*, tr.1, 2. [phụ lục trang 280]

Trong các tác phẩm có bổ sung điệu thức phương Tây, tuy nhiên âm hưởng điệu thức chính vẫn là ngũ cung.



VD 2.67:

Tôn Đại, *Inh lá ơi*, tr.1, 1. [phụ lục trang 281]

Tác phẩm *Inh lá ơi* được viết ở giọng e moll nhưng chủ yếu sử dụng các nét nhạc ngũ cung.



VD 2.68:

Tôn Đại, *Inh lá ơi*, tr.1, 3. [phụ lục trang 281]

Pha trộn giữa điệu thức trưởng thứ phương Tây và ngũ cung Việt Nam.

Sử dụng song song cả điệu thức phương Tây và ngũ cung.



VD 2.69:

Đặng Ngọc Long, *Bèo dạt mây trôi*, tr.2, 4. [phụ lục trang 282]

Từng hợp âm trong ví dụ trên mang tính năng điệu thức phương Tây, nhưng khoảng cách giữa các nốt bè bass và âm hưởng của các hợp âm tạo thành quãng ngũ cung (E-H-C)

Như vậy về điệu thức, các nhạc sĩ Việt Nam có ba cách ứng dụng: sử dụng điệu thức trưởng thứ phương Tây, ngũ cung và kết hợp cả hai loại trong cùng một tác phẩm.

Khác với tác phẩm guitar phương Tây, các nhạc sĩ như J. Downland (TK XVI), R. Visee (TK XVII), F. Sor (TK XVIII), M. Giuliani (TK XVIII), F. Tarrega (TK XIX) sử dụng chủ yếu điệu thức trưởng thứ hòa thanh, giai điệu phương Tây trong tác phẩm của mình.

***Các bè**

Giống như thế kỷ XVI, âm nhạc guitar Việt Nam mang đậm tính chất chủ điệu. Do chịu sự chi phối và giới hạn của các giai điệu chuyển soạn, các nhạc sĩ Việt Nam chưa có nhiều chủ động khi sử dụng âm sớm, âm muộn như hòa âm thế kỷ XVI, trường hợp hay gặp thường xuất phát từ sự ngân ngỉ của giai điệu.



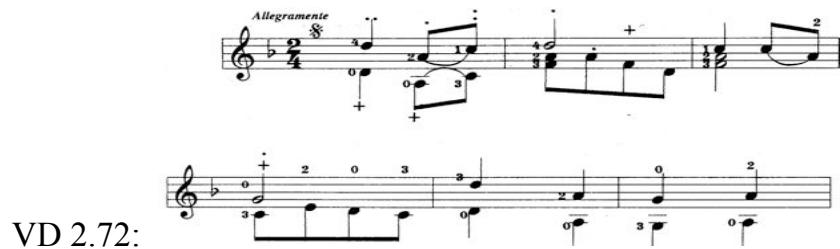
Văn Vượng, *Nhạc rừng*, tr. 1, 4. [phụ lục trang 283]

Hoặc



Phạm Ngũ, *Như có Bác trong ngày đại thắng*, tr.1, 1.

Chuyển động chủ yếu trong các tác phẩm Việt Nam là nhạc hai bè, bè giai điệu và bè bass, tư duy bè theo chiều dọc với chức năng hòa âm đậm, dẫn dắt cho bè giai điệu.



Tạ Tân, *Inh là ơi*, tr.1, 1. [phụ lục trang 284]



VD 2.73:

Tạ Tấn, *Quảng Bình quê ta ơi*, tr.1, 2. [phụ lục trang 285]

Chưa có nhiều quan, tâm đến các đoạn nhạc có ba bè song hành cùng chuyển động như âm nhạc Châu Âu TK XVI.



VD 2.74:

Francesco da Milano, *Fantasia*, tr.1, 5. [phụ lục trang 286]

Khai thác chủ yếu hòa âm trường thứ phương Tây và ngũ cung Việt Nam, có sự sáng tạo, đó là kết hợp sử dụng song song cả hai dạng hòa âm trên trong cùng một tác phẩm.



VD 2.75

Tạ Tấn, *Se chỉ luôn kim*, tr.1, 1. [phụ lục trang 287]

Hay



VD 2.76:

Đặng Ngọc Long, *Bèo dạt mây trôi*, tr. 1, 6. [phụ lục trang 288]

Từ các hợp âm ngũ cung, tác giả chuyển sang E dur, cis moll hợp lý, vẫn tôn lên sự mượt mà của giai điệu, đồng thời lại thể hiện âm hưởng dân tộc truyền thống theo cách hiện đại hơn.

2.3.3. Tiết tấu

Nhạc sỹ Việt Nam được tiếp xúc và nghiên cứu lý thuyết âm nhạc Châu Âu nên ứng dụng thành thạo các ký hiệu cũng như cách thể hiện tiết tấu phương Tây vào tác phẩm Việt Nam như: ngắt âm bằng các dấu lặng đen, lặng đơn để thể hiện tính chất hành khúc.



Văn Vượng, *Sông Lô*, tr. 2, 8. [phụ lục trang 289]

Sử dụng cách ký hiệu gạch xác định trường độ ở đuôi nốt nhạc.



Văn Vượng, *Sông Lô*, tr. 2, 4. [phụ lục trang 290]

Hoặc du nhập ký hiệu trường độ từ các nhạc cụ khác.



Nguyễn Hải Thoại, *Mừng Tây Nguyên giải phóng*, tr.4, 6. [phụ lục trang 291]

Cách giản lược nốt này tạo sự dễ dàng khi quan sát, đọc nhạc. Số lượng nốt có ký hiệu trường độ như trên không bị giới hạn, giúp người nghệ sỹ chủ động thể hiện rõ nét nội dung tác phẩm theo cảm nhận riêng của mình thông qua việc phối hợp tăng giảm, co giãn giữa các nốt giai điệu.

Các câu, đoạn nhạc sử dụng tiết tấu móc kép hoặc móc tam không đơn thuần chạy ngón kỹ thuật, mà dùng để thể hiện tính chất âm nhạc, như mô phỏng rải âm của nhạc cụ đàn tranh.

VD 2.80:



Cách dùng chùm 6 có 5 nốt, bốn nốt kép trước và một nốt đơn nằm cuối cùng khá lạ so với tư duy và cách chơi phân nhịp chính xác, cân đối thường thấy ở tác phẩm phương Tây.



VD 2.84:

Nguyễn Hải Thoại, *Lời Lơ*, tr.4, 5. [phụ lục trang 296]

Trong trường hợp này, nếu lấy nhịp đập là nốt đơn để dễ dàng phân chia trường độ, thì đã thể hiện sai ý đồ của tác giả. Khi thực hiện các chùm 3, 5, 6 thì trường độ được chia đều cho các nốt, giữa chúng phải có sự liền mạch, đều về âm thanh. Nếu đập nhịp bằng nốt đơn thì dễ làm cho người thể hiện nhấn vào các nốt đầu phách một cách vô thức, phải đo bằng nốt đen mới đúng, bốn nốt kép được tác giả ấn định tốc độ nhanh bằng nốt kép nhưng lại không thực hiện chính xác như bốn nốt kép, cân đối như ta thường gặp trong âm nhạc cổ điển, mà chịu chia nhịp nhỏ hơn trong chùm 6. Như vậy, tác giả muốn trong vòng một nhịp đập, người nghệ sĩ sẽ thể hiện nhanh bốn nốt trước, để đổ về nốt rê và ngân một khoảng với cảm nhận tinh tế. Độ chín của câu nhạc sẽ phụ thuộc nhiều vào hiểu biết sâu rộng của người nghệ sĩ đối với âm nhạc truyền thống, để cảm nhận chính xác khoảng cách vừa đủ cần thiết giữa các nốt.

Chia nhịp ở chùm 5 với tốc độ nhanh.



VD 2.85:

Nguyễn Hải Thoại, *Lời Lơ*, tr.3, 6. [phụ lục trang 297]

Tốc độ nhanh mà vẫn chia đều 5 nốt nhạc trong một nhịp, điều này chứng tỏ tác giả rất hiểu về sự tương đối cũng như độ chính xác của nhịp.

Sử dụng nhiều loại tiết tấu trong phạm vi nhỏ, như chuyển từ tiết tấu móc kép sang móc đơn giữa kết hợp với móc kép hai bên.

Bảng tổng hợp một số đặc điểm tác phẩm guitar thế giới và Việt Nam

TK	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	Việt Nam
Thể loại	Các điệu nhảy đơn lẻ	Các điệu nhảy tổng hợp thành <i>Suite</i>	<i>Sonat</i> , biến tấu	<i>Concerto</i>	Mở rộng và du nhập âm nhạc trên toàn thế giới	- Chuyển soạn từ ca khúc - Chuyển soạn, sáng tác dựa trên chất liệu dân gian - Hình thức nhỏ
Hòa âm	Chủ điệu	Chủ điệu và phức điệu	Phát triển chủ điệu với cấu trúc nghiêm khắc	Giống TK XVIII nhưng tập trung khai thác màu sắc, thể hiện ý tưởng	Chủ điệu, phức điệu, hiện đại	- Chủ điệu - Kết hợp ngũ cung và điệu thức trưởng thứ phương Tây
Tiết tấu	Giá trị nhanh nhất là móc tứ	Thường từ chậm rồi tăng tốc bất ngờ	Giá trị nhanh nhất là móc ngũ	Du nhập các loại nhịp từ châu Mỹ	Nghệ sĩ cảm thụ và tham gia thể hiện ý tưởng tác giả	- Sử dụng sáng tạo các loại tiết tấu để thể hiện đặc điểm âm nhạc dân gian.
Kỹ thuật xử lý tác	Tập trung vào xử lý độ vang	Đánh dấu sự phát triển bằng kỹ thuật luyến	-Kết hợp sáng tạo các loại kỹ thuật.	Người nghệ sĩ được trao nhiều sự tự do trong các	-Người nghệ sĩ được tự do ứng tác	- Điều khiển ngón tinh xảo - Sáng tạo trong mô phỏng nhạc

phẩm			-Xu hướng phát triển kỹ thuật cá nhân	ứng dụng kỹ thuật để thể hiện nội dung tác phẩm	-Kỹ thuật cũ nhưng mang màu sắc hiện đại	cụ, âm hưởng tự nhiên - Khắc họa được con người và không gian trong lịch sử cách mạng.
-------------	--	--	---------------------------------------	---	--	--

Chú thích: Từ bảng tóm tắt sự phát triển tác phẩm guitar cổ điển thế giới và những nghiên cứu về guitar Việt Nam, luận án tổng hợp và xây dựng thành **Bảng tổng hợp một số đặc điểm tác phẩm guitar thế giới và Việt Nam.**

2.4. Vị trí, vai trò của cây đàn guitar trong đời sống âm nhạc xã hội

Dân tộc Việt Nam với truyền thống giàu lòng nhân ái, ham học hỏi và luôn hướng tới cái đẹp. Trong sự nghiệp xây dựng Đất nước nói chung, kế thừa và phát triển nền âm nhạc của Đất nước nói riêng, các nghệ sĩ Việt Nam không chỉ chú tâm nghiên cứu những nhạc cụ dân tộc mà còn nghiên cứu các nhạc cụ từ các nước trên thế giới đã du nhập và phát triển ở Việt Nam, nhằm tìm hiểu những nét đặc sắc, tô điểm thêm cho nền nghệ thuật nước nhà. Một trong những nhạc cụ đó chính là guitar.

Trong các loại hình nghệ thuật âm nhạc từ dân gian đến bác học, nghệ thuật biểu diễn của cây đàn guitar mang tính phổ cập cao, có tính động cơ. Cây đàn guitar có thể diễn tấu ở bất cứ đâu: Độc tấu hoặc hòa tấu với dàn nhạc trên sân khấu lớn, trang trọng hay có thể biểu diễn phục vụ lao động sản xuất như trên công trường, trong nhà máy, ngoài đồng ruộng trên đường hành quân ra mặt trận hay trên ụ pháo, dưới chiến hào, trong những đêm liên hoan văn nghệ của các em thanh thiếu niên cũng luôn vang lên tiếng đàn guitar. Với âm sắc rất gần gũi, phù hợp với tâm sinh lý, phong tục tập quán của người Việt Nam với những nét giai điệu trữ tình, lúc buồn thương đau khổ, lúc nhớ nhung xao xuyến hay lúc hân hoan phấn khích tiếng đàn như giục giã thêm bước chân, như chất men say thấm vào tâm hồn mỗi người và tiếp thêm cho chúng ta những nguồn sức mạnh tinh thần.

Trong đời sống âm nhạc, guitar là một trong những nhạc cụ dễ học, dễ nhớ, không chỉ dành cho những nghệ sĩ chuyên nghiệp mà những người không chuyên về âm nhạc cũng có thể sử dụng được. Nhiều người chưa biết nhạc lý, thậm chí chưa biết vị trí của các nốt nhạc trên cần đàn nhưng họ nghe các bài hát sau đó tự tìm hiểu các âm bằng tai nghe rồi thể hiện lại trên đàn giai điệu của bài hát đó. Đôi khi có người đánh đàn rất thuần thục nhưng đó là do họ bắt chước từ người khác chứ chưa được học guitar bao giờ. Công nhân, học sinh, sinh viên..., bộ đội, thanh niên xung phong đều có thể học, học truyền tay để thể hiện những giai điệu hoặc đệm những bài hát đơn giản.

Trong biểu diễn, cây đàn guitar không nhất thiết phụ thuộc quá nhiều vào các điều kiện sau: Trang thiết bị âm thanh, ánh sáng, sân khấu. Các chương trình biểu diễn guitar cổ điển, trong các phòng hòa nhạc có tiêu chuẩn âm thanh tốt, cây đàn không cần phải có bất cứ sự hỗ trợ nào về kỹ thuật âm thanh. Với những cây đàn được làm thủ công, chất lượng cao thì một phòng hòa nhạc với sức chứa 400 đến 500 khán giả, tiếng đàn tự nhiên vẫn được thưởng thức rõ nét.

Với các ban nhạc pop, rock, thì một trong những nhạc cụ không thể thiếu vắng cũng chính là cây đàn guitar, tiếng đàn đã chinh phục khán giả hoàn toàn.

Các buổi hòa nhạc guitar cổ điển đã được tổ chức khá nhiều, nhằm giới thiệu và mang đến cho công chúng những tác phẩm hay, nổi tiếng không chỉ các nhạc sỹ trên thế giới mà còn có cả những bài hát pop, rock và cũng thực sự kiêu hãnh trong các chương trình hòa nhạc lớn, biểu diễn cùng với dàn nhạc giao hưởng.

Hiện nay, trong các trường dạy nhạc lớn và nhỏ của nước ta đều có giảng dạy guitar. Khoa học phát triển, đời sống kinh tế, thu nhập quần chúng ngày càng cao do vậy mà điều kiện học tập ngày càng có nhiều thuận lợi. Một số nhà làm đàn tại Việt Nam đã chế tạo được những cây đàn guitar với nhiều loại khác nhau, từ những loại đàn guitar phục vụ cho những người đánh đàn nghiệp dư cho đến những chiếc đàn có chất lượng âm thanh tốt dành cho các nghệ sỹ biểu diễn chuyên nghiệp với nhiều mức giá tiền, tạo điều kiện thuận lợi về nhạc cụ cho các đối tượng khác nhau. Ngoài ra, người học đàn, có thể mua được những cây đàn tốt, sách vở, băng đĩa guitar cũng được bán rất nhiều, đó cũng là những điều kiện thuận lợi giúp cho những người học đàn, yêu thích cây đàn nắm được tình hình, xu hướng phát triển cũng như các thể loại, hay những tác phẩm guitar đang thịnh hành trên thế giới.

Với điều kiện ngày càng mở rộng, giao lưu âm nhạc với nhiều nước, nhằm tiếp thu tinh hoa âm nhạc thế giới để xây dựng và phát triển nền văn hóa tiên tiến đậm đà bản sắc dân tộc, nghệ thuật guitar ngày càng được phát triển, làm phong phú cho nền âm nhạc của nước nhà.

***Tầm quan trọng trong đào tạo các tác phẩm guitar Việt Nam**

Rèn luyện tư duy và khả năng sáng tạo

Trong chương trình giảng dạy, các em sẽ được học và thực hành các kỹ thuật cơ bản đàn guitar. Tuy nhiên, việc ứng dụng các kỹ thuật guitar phương Tây để thể hiện các tác phẩm guitar Việt Nam thì không phải lúc nào cũng có thể áp dụng nguyên bản, bởi âm nhạc Việt Nam có những màu sắc riêng. Bên cạnh đó, trong sáng tác, một số tác phẩm guitar Việt Nam được các nghệ sĩ guitar sáng tác chuyển soạn, họ đã có những khám phá, thay đổi một phần kỹ thuật cơ bản guitar của phương Tây để phù hợp trong thể hiện ý tưởng nghệ thuật của mình. Do vậy, việc tập luyện các tác phẩm guitar Việt Nam cho các học sinh, sinh viên có được những trải nghiệm trong sự thay đổi này, giúp rèn luyện tư duy và khả năng sáng tạo.

Đàn guitar được coi như “một dàn nhạc thu nhỏ”, có những tác phẩm tuy không dài nhưng cấu trúc bắt buộc người nghệ sĩ phải có tư duy thể hiện như một dàn nhạc. Mỗi giai điệu, mỗi hình tượng âm nhạc, sự biến hoá của tiếng đàn sẽ tạo nên những trạng thái riêng, có lúc như mưa rơi, nước chảy, có lúc như dòng thác lũ cuộn cuộn, hay một giai điệu vui tươi nhí nhảnh, hoặc một bài hành khúc với những nét nhạc chắc khoẻ. Tiếng đàn không đơn thuần chỉ cần có sự mượt mà, mềm mại mà có lúc cũng phải gò ghe, khúc khuỷu. Có thể nói: Tiếng đàn đó chính là cuộc sống, được bắt nguồn từ cuộc sống, làm cho cuộc sống phong phú hơn, có ý nghĩa và đẹp hơn.

Tạo nên bản sắc riêng cho các nghệ sĩ guitar Việt Nam

Đối với một người tập luyện guitar thì việc học theo các tài liệu của phương Tây là bắt buộc. Tuy nhiên, nếu chỉ tập luyện theo những bài bản của phương Tây thì chưa đủ mà họ còn phải biết tập luyện, thể hiện các tác phẩm guitar của đất nước mình.

Hiện nay, trong môn học guitar của các trường đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp đều giảng dạy các tác phẩm guitar Việt Nam. Đối với các học sinh, sinh viên guitar chuyên nghiệp thì việc tập các tác phẩm guitar Việt Nam cũng là điều cần thiết. Để có

một học sinh, sinh viên trong tương lai trở thành người nghệ sĩ thành công, đòi hỏi rất nhiều yếu tố, trong đó không thể thiếu, đó là tạo nên bản sắc riêng của người nghệ sĩ, điều này có được từ sự học tập, bồi đắp dần theo năm tháng từ sự kết hợp tập luyện những tác phẩm theo bài bản của âm nhạc phương Tây với các tác phẩm guitar Việt Nam, cho các em có những trải nghiệm về những màu sắc, tư duy âm nhạc khác nhau, kiến thức tích lũy từ thực hành, khám phá, để rồi có được những điểm mới, điểm riêng trong thể hiện âm nhạc, giúp các em trong tương lai trở thành những người nghệ sĩ xuất sắc.

Tình yêu quê hương đất nước

Trong lịch sử đấu tranh chống giặc ngoại xâm giành độc lập, cha ông ta đã phải đổ bao xương máu trên mảnh đất quê hương. Các thế hệ sau, phải có trách nhiệm gìn giữ, và phát triển cho đất nước ngày càng tốt đẹp hơn. Một trong những giá trị cần bảo tồn và phát triển đó là bản sắc âm nhạc Việt Nam.

Thế kỷ XXI, với sự phát triển mạnh mẽ của internet, mọi người dân đều mở rộng tầm mắt, tiếp thu nhiều thể loại âm nhạc khác nhau trên thế giới. Do bị thu hút bởi nhiều thể loại âm nhạc mới trên thế giới, một số học sinh, sinh viên Việt Nam chỉ yêu thích và quan tâm đến nhạc nước ngoài. Do vậy, trong các chương trình học của các trường âm nhạc chuyên nghiệp, giáo trình giảng dạy xen kẽ, kết hợp giữa âm nhạc Việt Nam và âm nhạc thế giới là rất cần thiết, mang đến sự hiểu biết, gần gũi với âm nhạc dân tộc, hiểu được đời sống, sinh hoạt và tinh thần đấu tranh gian khổ của ông cha, thêm yêu hơn quê hương, đất nước.

*** Ý nghĩa việc trình diễn các tác phẩm guitar Việt Nam**

Hiện nay, ở Việt Nam, tầng lớp những người dân am hiểu, yêu thích âm nhạc cổ điển chưa nhiều. Các chương trình ở các sân khấu lớn chủ yếu là các chương trình ca nhạc, ít có các chương trình âm nhạc cổ điển. Do vậy, việc biểu diễn các tác phẩm guitar Việt Nam, đây là những tác phẩm được sáng tác, chuyên soạn từ các ca khúc

Việt Nam hay từ những làn điệu, chất liệu âm nhạc Việt Nam, có sự gần gũi, dễ hiểu đối với khán giả. Từng bước đưa âm nhạc cổ điển đến gần hơn với công chúng, nâng cao sự hiểu biết về âm nhạc guitar cổ điển phương Tây cho khán giả Việt.

Với phản ứng dây truyền, việc trình diễn các tác phẩm guitar Việt Nam giúp phát triển hơn về âm nhạc guitar trong xã hội, sẽ góp phần thúc đẩy các nhạc sĩ trong sáng tác, chuyên soạn, phát triển mạnh âm nhạc guitar, mang tiếng đàn đến gần hơn với công chúng.

Trong một số chương trình biểu diễn guitar cổ điển giao lưu giữa các nghệ sĩ guitar Việt Nam và các nghệ sĩ guitar nước ngoài, đã có những nghệ sĩ guitar nước ngoài yêu thích và quan tâm đến những tác phẩm guitar Việt Nam, thậm chí họ còn muốn tập luyện và biểu diễn các tác phẩm này. Do vậy, nếu tác phẩm guitar Việt Nam được trình diễn trong các sự kiện quốc tế thì không chỉ giúp cho sự phát triển guitar ở Việt Nam mà qua đó còn giới thiệu những màu sắc âm nhạc phong phú, đặc sắc của đất nước ra quốc tế.

2.5. Những khó khăn trong lĩnh vực tác phẩm và biểu diễn của nghệ thuật guitar Việt Nam

Nhìn lại quá trình phát triển của đàn guitar ở Việt Nam, chúng ta thấy đó là một chặng đường gian nan, đầy thử thách. Nhạc cụ guitar đến với người dân Việt Nam một cách “tình cờ”, cây đàn được đón nhận, yêu thích. Thừa ban đầu, phổ biến là đàn guitar dây sắt dùng để đệm hát và đàn Hawai. Với một người mới chỉ biết guitar Hawai sẽ bị thu hút bởi cây đàn guitar cổ điển khi trực tiếp nghe âm thanh của cây đàn này. Ngoài ra, tính năng nhạc cụ của đàn guitar hết sức phong phú. Với cấu tạo gồm 6 dây, tính năng tuyệt vời của đàn guitar về thể hiện hòa âm cũng như hình thức trình tấu đa dạng: độc tấu, hòa tấu với các nhạc cụ khác hay thanh nhạc, góp phần phát triển đời sống âm nhạc.

Trong quá trình hình thành và phát triển, nghệ thuật guitar Việt Nam đã đạt được một số thành tựu nhất định. Về biểu diễn, có những nghệ sĩ nổi tiếng như: Tạ

Tân, Hải Thoại, Huỳnh Hữu Đoan... và nhiều lớp nghệ sĩ, sinh viên guitar chuyên nghiệp sau này. Các chương trình biểu diễn cho guitar không nhiều nhưng cũng tạo được những dấu ấn trong lòng khán giả. Một số tác phẩm nổi tiếng được biết đến ở trong nước và nước ngoài như: bản *Bèo dạt mây trôi*, *Xe chỉ luôn kim*, *Lời Lơ*, *Vũ khúc Tây Nguyên*, *Người ơi người ở đừng về*, *Bài ca hy vọng*... Tuy nhiên, trong mọi lĩnh vực, dù là âm nhạc hay bất kỳ lĩnh vực nào, quá trình phát triển là con đường nghiên cứu không nghỉ, nối tiếp từ thế hệ này đến thế hệ khác, kế thừa và phát huy, bên cạnh những thành tựu, vẫn luôn có những mặt còn thiếu hoặc chưa mạnh.

Ngành guitar Việt Nam, thực trạng vẫn còn những vấn đề cần giải quyết:

- Hiện nay, trong bộ môn sáng tác của các trường âm nhạc chuyên nghiệp, phần nhiều các học sinh, sinh viên đều được yêu cầu học piano, việc sáng tác chủ yếu bằng đàn piano. Do vậy, những am hiểu về đàn guitar của một số nhạc sĩ còn hạn chế, đây cũng là một phần nguyên nhân tại sao số lượng các tác phẩm guitar Việt Nam chưa nhiều, có rất ít các tác phẩm hình thức lớn, mang tính chuyên nghiệp cao như: concerto, sonate...

- Phần nhiều các tác phẩm guitar Việt Nam đều được sáng tác, chuyển soạn bởi các nghệ sĩ guitar, nhưng các nghệ sĩ thường không có kiến thức chuyên sâu về sáng tác, nên chưa có nhiều tác phẩm được sáng tác, chuyển soạn theo những chuẩn mực của âm nhạc cổ điển Châu Âu.

- Trong thể hiện tác phẩm, vẫn còn những nghệ sĩ, hay học sinh, sinh viên guitar chuyên nghiệp diễn tấu tác phẩm guitar Việt Nam nhưng vốn kiến thức, sự am hiểu về âm nhạc Việt Nam chưa đủ. Một số người cho rằng, âm nhạc Việt Nam là của người Việt Nam, những giai điệu, lời ca, từ khi sinh ra đến khi trưởng thành, theo năm tháng đã ngấm vào trong họ, điều này không phủ nhận. Tuy nhiên, âm nhạc chuyên nghiệp không chỉ dừng tại đó. Trong một bản nhạc, để thể hiện một nốt nhấn, hay một nét nhạc đặc sắc, đòi hỏi người nghệ sĩ ngoài kiến thức về cuộc sống, phải nghiên cứu sâu

không chỉ riêng tác phẩm, mà còn hiểu về nguồn gốc, chất liệu âm nhạc mà người sáng tác đã sử dụng để viết nên tác phẩm, đây là một điểm hạn chế khi thể hiện tác phẩm guitar Việt Nam.

- Trong thời đại mới, xã hội với sự phát triển bùng nổ về công nghệ thông tin, học sinh, sinh viên qua mạng internet tiếp cận với nhiều thể loại âm nhạc khác nhau, nhiều em chỉ quan tâm, yêu thích âm nhạc nước ngoài, nên các em sẽ gặp khó khăn khi thể hiện một tác phẩm âm nhạc Việt Nam. Hiện nay, chưa có những chương trình nghiên cứu riêng, đưa ra những yếu tố cần thiết trong việc tập luyện cũng như thể hiện các tác phẩm guitar Việt Nam: xây dựng cảm xúc về hình tượng nghệ thuật trong tác phẩm, cách diễn tấu thang âm, điệu thức, hoà thanh, cách thể hiện tiết tấu, nhịp điệu trong các tác phẩm guitar Việt Nam... xây dựng phương pháp tập luyện khoa học, dần phát triển mạnh lĩnh vực thể hiện âm nhạc chuyên nghiệp Việt Nam của đàn guitar.

Tiểu kết chương 2

Trong thời kỳ đầu mới du nhập vào Việt Nam, ở những năm 30 thế kỷ XX, đàn guitar được sử dụng để hòa tấu hay đệm hát trong các phòng trà, thời kỳ này đàn guitar Hawai được sử dụng rất phổ biến, còn guitar Espagnole thường dùng để đệm hát, ít người độc tấu vì trình độ còn hạn chế và do tài liệu có rất ít.

Nghệ thuật đàn guitar ở Việt Nam tuy còn non trẻ, nhưng ở thời kỳ tiền khởi nghĩa và Cách mạng Tháng Tám 1945, đã phát huy tác dụng và có sức cổ động viên tinh thần cách mạng của toàn dân với hình thức đệm đàn hát tập thể.

Đến những năm 45 các nhạc sĩ như: Đỗ Chí Khang, Dương Thiệu Tước, Đỗ Đình Phương, Phạm Ngũ, Tạ Tấn mới đi sâu vào nghệ thuật độc tấu đàn guitar Espagnole và đó cũng là những người thầy đầu tiên đóng góp rất nhiều công lao cho việc phát triển nghệ thuật guitar cổ điển ở Việt Nam.

Năm 1956, Trường Âm nhạc Việt Nam, trường Quốc gia âm nhạc Sài gòn được thành lập, khai sinh bộ môn guitar cổ điển Việt Nam. Cùng gắn bó và góp phần cho sự phát triển guitar cổ điển ở Việt Nam, là những nghệ sĩ guitar tiêu biểu: Phạm Ngũ,

Nguyễn Thiện Tơ, Hoàng Giác, Tạ Tấn, Nguyễn Hải Thoại, Quang Tôn, Phạm Văn Phúc, Trương Huệ Mẫn, Đỗ Đình Phương, Võ Tá Hân, Phùng Tuấn Vũ, Hoàng Ngọc Tuấn, Phan Đình Tân, Đặng Ngọc Long...

Thông qua những tổng hợp, nghiên cứu một số đặc điểm trong các tác phẩm guitar Việt Nam và so sánh với nhạc guitar thế giới, chúng ta có thể nhận thấy sự khác biệt khá lớn giữa tác phẩm guitar trong nước và quốc tế. Tác phẩm thế giới được sáng tác bởi các nhạc sĩ đã qua đào tạo chuyên ngành sáng tác một cách bài bản, chuyên sâu, họ cũng chính là các nghệ sĩ guitar cổ điển nổi tiếng. Chính vì vậy, sản phẩm âm nhạc được sáng tác vừa mang phong cách viết chuyên nghiệp, cấu trúc thống nhất, chặt chẽ, vừa có được sự khai thác tốt về tính năng nhạc cụ. Từ đó, trong mỗi tác phẩm âm nhạc luôn đạt được hai yếu tố hết sức quan trọng, đó là sự hoàn thiện về cấu trúc và âm hưởng đặc trưng của guitar.

Không những vậy, các nhạc sĩ, nghệ sĩ guitar Phương Tây được sống, đào tạo ở nơi có nền âm nhạc phát triển nên tiếp thu được các thành tựu một cách trực tiếp, đã đưa được các phong cách âm nhạc vào trong tác phẩm guitar như phong cách cổ điển thế kỷ XVIII trong các sáng tác của Mauro Giuliani, hoặc phong cách lãng mạn thế kỷ XIX trong âm nhạc của Francisco Tarrega, điều này lý giải tại sao tác phẩm guitar đạt những chuẩn mực được thế giới công nhận và phổ biến rộng khắp.

Còn tại Việt Nam, trải qua năm tháng chiến tranh, các nghệ sĩ guitar đến với cây đàn đa phần là xuất phát từ tình yêu mạnh mẽ, tự học, tự vượt lên chính mình để cống hiến cho sự phát triển của cây đàn và để phục vụ cuộc sống. Do chưa qua trường lớp đào tạo về chuyên ngành sáng tác chuyên nghiệp nên đa phần tác phẩm là chuyển soạn, mảng sáng tác có số lượng rất ít. Đặc điểm này dẫn đến việc bị giới hạn về phạm vi, cấu trúc tác phẩm, và sự đa dạng trong ứng dụng các tính năng nhạc cụ. Tuy nhiên, ở góc độ sáng tạo, các nhạc sĩ, nghệ sĩ Việt Nam cũng đã đưa ra được những cách thể hiện độc đáo, hiếm thấy trong kho tàng tác phẩm thế giới, để có thể tiến đến xây dựng phong cách guitar cổ điển Việt Nam, thì đây là các yếu tố cần được nghiên cứu sâu,

phát triển theo hướng chuyên nghiệp, tinh xảo và phổ biến hơn. Từ việc so sánh thực trạng tác phẩm guitar Việt Nam với thế giới, phần nào có được sự nhìn nhận khách quan, chân thực về quá trình hình thành của guitar Việt Nam, thấy rõ được điểm trội cũng như các điểm yếu để có thể hoạch định được các giải pháp mang tính toàn diện, giúp làm giàu kho tàng tác phẩm về số lượng và chất lượng, nâng cao hiệu quả thể hiện, đóng góp trong quá trình xây dựng phong cách guitar cổ điển Việt Nam.

CHƯƠNG 3

MỘT SỐ GIẢI PHÁP PHÁT TRIỂN

NGHỆ THUẬT GUITAR TRONG CÁC TÁC PHẨM VIỆT NAM

3.1. Một số giải pháp nâng cao khả năng chuyên soạn tác phẩm Việt Nam cho guitar

3.1.1. Một số tiêu chí trong chuyên soạn tác phẩm guitar Việt Nam

Hiện nay, số lượng các tác phẩm guitar Việt Nam còn rất thiếu, chủ yếu các tác phẩm này được sáng tác, chuyển soạn từ những nghệ sĩ guitar chuyên nghiệp, ưu điểm của họ là đã có nhiều năm tập luyện, gắn bó với cây đàn nên các nghệ sĩ am hiểu về tính năng nhạc cụ. Tuy nhiên, nhiều nghệ sĩ guitar không có kiến thức chuyên sâu trong lĩnh vực lý luận, sáng tác, nên gặp nhiều khó khăn trong việc ứng dụng các nguyên tắc sáng tác để tạo nên những tác phẩm theo những hình thức chuẩn mực của âm nhạc cổ điển Phương Tây.

Trong quá trình nghiên cứu về đặc điểm của các tác phẩm guitar Việt Nam: hình thức tác phẩm, phần mở đầu, nội dung, hòa âm, tiết tấu... , tác giả luận án đã nghiên cứu, tổng hợp thành 5 tiêu chí để chuyển soạn các tác phẩm guitar Việt Nam.

Thứ nhất: tính ngẫu hứng, mang đến sự tự do cho trí tưởng tượng, người nghệ sĩ có thể sáng tác như ý muốn, ít bị hạn chế bởi các quy tắc âm nhạc, đây là thế mạnh của nghệ sĩ Việt Nam. Với tình cảm và sự am hiểu nhạc cụ sâu sắc, họ có thể chuyển hóa những ý tưởng thành âm nhạc, thông qua sự tự do ở thể loại ngẫu hứng, phóng tác. Tuy nhiên, sự khó khăn cho các nghệ sĩ guitar thường gặp khó khăn trong sử dụng các thủ pháp và quy luật phát triển âm nhạc, bởi họ không được đào tạo chuyên nghiệp về lĩnh vực sáng tác.

Thứ hai: hình thức biến tấu, đây là cách chuyển soạn, sáng tác có thể khai thác, phô diễn mọi góc cạnh của kỹ thuật guitar. Trên một chủ đề, với nhiều cách thể hiện kỹ thuật của đàn guitar, các nghệ sĩ có thể tạo nên một “bức tranh” âm nhạc phong phú,

sinh động. Một số tác phẩm guitar Việt Nam được chuyên soạn từ làn điệu dân ca, viết theo hình thức biến tấu, ứng dụng kỹ thuật đàn guitar cổ điển đã tạo nên những màu sắc âm nhạc độc đáo. Trong các thể loại âm nhạc thì hình thức biến tấu tương đối phù hợp trong chuyên soạn cho đàn guitar, bởi phần lớn các tác phẩm guitar Việt Nam thường được chuyên soạn từ những ca khúc, làn điệu dân ca, hoặc từ một chủ đề âm nhạc gốc, đây là những giai điệu, làn điệu, bài hát không quá dài. Người chuyên soạn dễ dàng tạo nên những màu sắc âm nhạc riêng cho từng biến khúc.

Thứ ba: kết hợp cảm xúc, tư duy của bản thân với kỹ thuật và những ứng dụng tinh tế tính năng nhạc cụ guitar, là điểm quan trọng giúp các nghệ sĩ guitar có thể sáng tác, chuyên soạn. Tuy những tác phẩm này chưa vận dụng tốt các thủ pháp sáng tác, chưa có những hình thức chuẩn mực như âm nhạc cổ điển phương Tây, nhưng các tác phẩm thường đạt hiệu quả trong diễn tấu cũng như giá trị nghệ thuật cao, đặc biệt là khả năng chuyển tải hiệu ứng biểu diễn đến công chúng.

Thứ tư: luôn duy trì việc sử dụng hòa âm cổ điển phương Tây, kết hợp với âm nhạc ngũ cung trong mỗi tác phẩm chuyên soạn. Cây đàn guitar vốn là nhạc cụ phương Tây, nên đa phần các tính năng đều được tạo nên dựa trên hòa âm cổ điển phương Tây. Những người nghệ sĩ guitar Việt Nam trong quá trình tập luyện, biểu diễn đã thể hiện rất nhiều các tác phẩm âm nhạc Châu Âu, nên trong chuyên soạn, dù là sử dụng âm nhạc ngũ cung Việt Nam nhưng vẫn luôn kết hợp hòa âm cổ điển. Tiếp thu thành tựu, tinh hoa âm nhạc thế giới, các nhạc sĩ Việt Nam đã lĩnh hội, kết hợp với những nét độc đáo riêng trong âm nhạc dân tộc để tạo nên sự đặc sắc trong các tác phẩm viết cho guitar.

Thứ năm: lựa chọn những nét giai điệu hợp với khoảng cao độ trên đàn guitar để dễ dàng phát triển, thuận lợi trong thể hiện, tránh dùng liên tục nhiều nốt cao như: Rê, Mi, Pha, Son của thế tay IX.



VD 3.1:

Minh họa

Đối với thể tay IX, nếu giai điệu trong bản nhạc tiếp tục phát triển cao hơn thì các phương án chuyển soạn sẽ càng bị hạn chế, giai điệu khó được tiếp nối liền mạch, do đó phải chuyển xuống thấp hơn một quãng 8 so với giai điệu gốc.

Trên đàn guitar, từ thể tay IX đến thể tay XII, XIII, độ rộng của phím đàn nhỏ hơn nhiều so với các thể tay từ I-VII, nên thực hiện bấm các nốt nhạc khó khăn hơn. Những thao tác của bàn tay trái khi thực hiện hòa âm cũng khó hơn nhiều, bởi khoảng rộng các phím đàn thu nhỏ dần. Khi chúng ta muốn thực hiện kỹ thuật barre, kết hợp giữ hoặc nối liền tiếp với các nốt khác trong một hòa âm theo ý đồ nghệ thuật của tác giả, do độ rộng của lòng bàn tay trái lớn hơn độ rộng của thể bấm, nên các ngón tay phải bấm thu nhỏ lại. Sự bất lợi về thể bấm khiến cho việc lựa chọn hòa âm cho người sáng tác, chuyển soạn không được thuận lợi, phần nào ảnh hưởng đến thể hiện nghệ thuật trong tác phẩm.

3.1.2. Chuyển soạn tác phẩm Giai điệu quê hương

Tác phẩm *Giai điệu quê hương* được chuyển soạn dựa trên chủ đề âm nhạc lấy từ bài Dạ cổ hoài lang, một sáng tác bất hủ của nhạc sĩ Cao Văn Lầu. Bài Dạ cổ hoài lang đánh dấu sự kế thừa và cách tân sáng tạo, kết hợp một cách nhuần nhuyễn các điệu thức khác nhau. Khi cấu tạo giai điệu, ông sử dụng các đường nét luyện láy phù hợp với ngôn ngữ Nam bộ và tạo ra các câu nhạc, đoạn nhạc khúc chiết hơn, do đó bài ca Dạ cổ hoài lang trở thành bài ca cốt lõi của âm nhạc tài tử.

Là nghệ sĩ biểu diễn guitar nhiều năm, tác giả luận án mạnh dạn chuyển soạn tác phẩm này, bản nhạc là sự hài hòa của một số tiêu chí được nêu trên, đó là kết hợp giữa biến tấu với ngẫu hứng trên chủ đề có cao độ phù hợp để thể hiện trên đàn guitar.

Nội dung toàn bộ tác phẩm được bắt đầu bằng việc trình bày chủ đề tóm tắt toàn bộ bản *Dạ cổ hoài lang* của tác giả Cao Văn Lầu, lựa chọn theo hướng biến tấu để phát triển giai điệu chính, sự biến tấu này ngày càng mô phỏng chủ đề ít hơn và hướng đến tập trung vào thể hiện những diễn biến, phát triển nội tâm, tình cảm. Cách tiến hành thủ pháp biến tấu trong tác phẩm không tuân thủ nghiêm khắc như Châu Âu, nghĩa là các phần biến tấu phải nhắc lại toàn bộ chủ đề với những kỹ thuật và cách trình bày khác nhau. Tác giả chỉ sử dụng một phần chủ đề để đảm bảo sự thống nhất trong toàn bộ tác phẩm, còn cách phát triển sẽ khai thác nhiều khía cạnh dựa trên cảm nhận của tác giả. Giai điệu là nỗi buồn man mác, sâu sắc, dai dẳng, nhưng rất mãnh liệt. Tuy nhiên, sự thể hiện ra bên ngoài lại hết sức kín đáo, thoáng qua, có các đoạn nói để dẫn dắt mạch cảm xúc giữa các phần phát triển, phần kết của tác phẩm mang tính chất tự do, ngẫu hứng.

Phần chủ đề (từ nhịp số 1 đến 16)

Vốn âm nhạc dân gian Việt Nam rất đa dạng, phong phú và đặc sắc, lựa chọn được những tác phẩm đặc sắc là yếu tố quan trọng đầu tiên giúp cho việc chuyển soạn của các nghệ sỹ Việt Nam có giá trị nghệ thuật và sự độc đáo so với âm nhạc guitar thế giới.

Phần chủ đề được trình bày mang tính chất trữ tình, thể hiện nỗi buồn sâu lắng của người vợ thương nhớ chồng, như nội dung bản gốc của nhạc sỹ Cao Văn Lầu, đây là yếu tố được khai thác trong toàn bộ tác phẩm chuyển soạn.

Về độ dài, phần chủ đề trong tác phẩm chuyển soạn chỉ trình bày 16 ô nhịp, nghĩa là so với bản gốc 38 nhịp thì ít hơn 22 nhịp, sự rút gọn này xuất phát từ ba nguyên nhân:

Thứ nhất, tác giả bài viết muốn tránh nhắc lại toàn bộ tác phẩm gốc, bởi cách viết này không sai, nhưng ít tạo được sự bất ngờ cho người nghe, vốn đã được tiếp xúc với âm nhạc dân tộc ngay từ nhỏ. Khi có thay đổi, tác phẩm sẽ thu hút hơn sự quan tâm của khán giả.

Thứ hai, độ dài của bản nhạc gốc cần được điều chỉnh chút ít để phù hợp hơn với từng loại nhạc cụ, cũng như môi trường biểu diễn khác nhau. Ví dụ: khi thể hiện bằng giọng hát, nhờ sự ngân nga, luyến láy dài của giọng mà tác phẩm có thể thể hiện ở tốc độ chậm, nhưng nếu thực hiện trên một nhạc cụ mà độ ngân của từng âm thanh ngắn hơn giọng hát thì chắc chắn tốc độ thể hiện phải nhanh hơn để đảm bảo sự liền mạch của giai điệu. Thậm chí, chính những ca nương hát các bản nhạc gốc này, họ cũng dần rút gọn độ dài ban đầu của tác phẩm, để phù hợp hơn với môi trường và cách thể hiện tác phẩm của bản thân.

Thứ ba, chịu ảnh hưởng của xu hướng sáng tác ngắn gọn, súc tích từ các tác phẩm guitar cổ điển hiện đại trên thế giới, tác giả Nguyễn Thị Hà đã cô đọng những yếu tố tâm đắc nhất để chuyển soạn tác phẩm *Dạ cổ hoài lang*.

Về phong cách viết, những tiêu chí được lựa chọn đầu tiên không hoàn toàn là các quy tắc sáng tác mà là cảm nhận, sự thấu hiểu của chính bản thân nghệ sỹ với tác phẩm gốc và thể hiện những điều đó thông qua khả năng diễn tấu.

Ngay những nốt đầu tiên của bản chuyển soạn, so với giai điệu bản gốc,



sử dụng âm thấp hơn một quãng 8, tức là dùng nốt Rê trên dây 6 thay cho nốt Rê trên dây 4.



Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr.1, 1. [phụ lục trang 299]

Đàn guitar có tính năng cộng hưởng âm thanh cùng tên, nên khi gảy nốt Rê của dây 6 thì tự nhiên nốt Rê trên dây 4 cũng sẽ rung, tạo ra sự cộng hưởng của âm thanh. Như vậy, nhìn cách viết thể hiện trên giấy thì thấy có sự khác nhau, nhưng về hiệu quả âm thanh vẫn giống với bản gốc. Không những thế, nếu gảy nốt Rê của dây 4, thì chỉ diễn tấu được giai điệu, còn gảy nốt Rê trên dây 6 sẽ đáp ứng cả yêu cầu về hòa âm trên đàn guitar. Đồng thời, độ ngân vang âm trầm của nốt Rê rất phù hợp để bắt đầu

tính chất âm nhạc trữ tình, hơi buồn, dễ dàng dẫn dắt người nghe cảm nhận được nội dung tình cảm mà tác giả Cao Văn Lầu gửi gắm trong tác phẩm gốc.

Khi bắt đầu thể hiện bản nhạc, người nghệ sỹ nên tránh mắc lỗi, vì điều này ảnh hưởng xấu đến thiện cảm của khán giả cũng nhưng sự tự tin và khả năng thăng hoa của bản thân. Trên thế giới, có rất nhiều tác phẩm được bắt đầu từ những thế bấm khó, chỉ dành cho những nghệ sỹ có trình độ kỹ thuật nhất định, không dành cho đa số.



F. Tarrega, *Danza mora*, tr.1, 1. [phụ lục trang 300]

Đối với *Giai điệu quê hương*, việc thực hiện chính xác ba nốt dây buông đầu trong bản nhạc là rất thuận, phù hợp cho nhiều đối tượng người Việt Nam với nhiều trình độ khác nhau có thể thực hiện tốt.

Từ ô nhịp số 1 đến 6, nhắc lại y nguyên bản gốc của tác giả Cao Văn Lầu.



Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr.1, 1. [phụ lục trang 301]

Sau đó, do không định tái hiện giai điệu như bản gốc nên tác giả đã sử dụng các nốt chính trong đoạn giữa từ “Năm canh mơ màng... bình an” để xây dựng nên giai điệu trong các ô nhịp từ số 7 đến số 12 trong đó sử dụng nốt Si bình và Si giáng, thể hiện tính chất âm nhạc buồn.

VD 3.5:



Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr.1, 2. [phụ lục trang 301]

Từ nhịp số 13 đến 16, tái hiện lại giai điệu của ca từ “Trở lại gia đình cho én nhận hiệp đôi ý a”, âm nhạc thể hiện sự khát vọng, mong mỏi.

Như vậy, trong khúc nhạc chủ đề, chúng tôi tái hiện lại nội dung âm nhạc của bản gốc, đó là người chồng phải ra đi chiến trận, người vợ ở nhà thương nhớ và ý quan trọng nhất là khát vọng mãnh liệt về sự sum họp.

Phần phát triển 1 (từ nhịp số 17 đến 33)

Đây là phần phát triển chủ đề nhiều nhất so với các phần phát triển khác trong bài. Tác giả đã ứng dụng thủ pháp nâng giai điệu lên một quãng 8, như các nghệ sỹ guitar thường sử dụng.

VD 3.6: (Phần chủ đề)

(Phần phát triển 1)

Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr.1, 3. [phụ lục trang 301]

Tuy nhiên có thay đổi từ nhịp số 27 đến 28, đây là đoạn nhạc có sự lồng ghép kỹ thuật luyến với tốc độ tăng dần từ móc kép sang móc tam để tạo đà cho nét giai điệu, thể hiện khát vọng mạnh mẽ về sự sum họp.

VD 3.7:



Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr.1, 6. [phụ lục trang 301]

Phần phát triển thứ 2 (từ nhịp số 34 đến 48)

Bốn nhịp đầu, từ số 34 đến 37 có tính chất như mở đầu cho phần phát triển thứ 2. Hòa âm và quãng được lấy từ chủ đề, bắt đầu từ hòa âm Rê thứ ở T nguyên gốc, chuyển qua Son thứ cũng ở dạng nguyên gốc rồi đến T6/4 và trở về T để nhắc lại giai điệu, đây là cách chuyển hòa âm theo cổ điển thường thấy trong chuyển soạn của các nghệ sỹ guitar.



Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr.1, 8. [phụ lục trang 301]

Tiếp đến, từ nhịp 38 đến 44 là phần nhắc lại giai điệu ở bè bass, tiết tấu đã có sự thay đổi. Khác với chủ đề và phần phát triển một, phần phát triển 2 chuyển giai điệu từ bè cao xuống bè trầm, tiết tấu kết hợp đơn trước kép sau được chuyển thành đơn.



Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr.1, 8. [phụ lục trang 301]

Từ phần này, bắt đầu có ngẫu hứng, giai điệu dày hơn và liên tục, tạo cảm giác chuyển động nhanh hơn so với các phần trước, ý đồ chuyển soạn của tác giả, thể hiện thời khắc nỗi buồn bất chợt trào dâng trong lòng người phụ nữ, được trình bày ở phần chủ đề và phần phát triển 1, cách sắp xếp trình tự phát triển âm nhạc khác họa nên quá trình phát triển tâm lý tự nhiên của người phụ nữ ở đầu thế kỷ XX.

Từ nhịp 42, cường độ giai điệu được đẩy mạnh hơn nữa, ứng dụng kỹ thuật chạy ngón *p - i* của guitar, đây là kỹ thuật phổ biến hiện nay. Trên bàn tay phải, hai ngón này là khỏe nhất, sự kết hợp giữa chúng giúp cho người chơi có thể đạt được tốc độ rất cao mà không cần luyện tập nhiều. Hơn nữa, khi chạy trên các dây bass Mi, La, Rê của đàn guitar, do các dây này được làm từ lõi tơ, cuốn sợi kim loại bên ngoài, nên thường tạo ra tạp âm, rất hạn chế khi biểu diễn qua micrô hoặc thu âm, nhưng gảy bằng ngón *p - i* thì giải quyết được nhược điểm này.



VD 3.10:

Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr.1, 9. [phụ lục trang 301]

Kịch tính của phần phát triển 2 được đẩy lên cao nhất tại nhịp số 47, rồi sau đó vụt tắt rất nhanh chỉ trong nhịp 48, điều này thể hiện sự cảm xúc nội tâm của người phụ nữ, có những giây phút “trào dâng” nổi nhớ.



VD 3.11:

Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr. 2, 1. [phụ lục trang 303]

Nhưng sau đó, quy tắc xã hội phong kiến thời xưa lại buộc họ phải kìm chế tình cảm, trở lại với sự thâm kín sâu trong đáy lòng.



VD 3.12:

Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr. 2, 1. [phụ lục trang 303]

Đoạn nhạc từ nhịp số 51 đến 57 trong phần phát triển thứ 2 diễn tả một khía cạnh khác của nổi nhớ, những nốt giai điệu chính sử dụng trường độ là nốt trắng muốn nói lên cảm giác thời gian trôi rất chậm và dài khi người vợ nghĩ đến người chồng ở nơi xa. Song song với nét giai điệu chậm là bè bass với những nốt kép, mô tả thời gian “vô tình” chuyển động một cách chuẩn xác, đều đặn như tự nhiên vốn có. Cách thể hiện đoạn nhạc này kết hợp giữa kỹ thuật ép dây và móc dây, ép dây những nốt nhạc có trường độ nốt trắng, vừa để nhấn mạnh giai điệu, vừa đảm bảo độ ngân dài đủ khi chơi 8 hoặc 16 nốt nhạc ở bè bass.



VD 3.13:

Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr. 2, 2. [phụ lục trang 303]

Khác với cách thể hiện kỹ thuật apoyando các nốt trắng, cách chơi tirando các nốt đơn tạo nên âm lượng vang, hòa vào nhau cùng với nốt bè bass, đoạn nhạc này đòi hỏi người thể hiện phải đảm bảo hiệu quả âm thanh, các nốt phụ được diễn tấu liên tiếp, cân xứng với một nốt giai điệu bè chính.

Đoạn nhạc từ nhịp số 58 đến 64 là đoạn nổi để chuẩn bị cho sự xuất hiện của phần phát triển thứ 3 và cũng là phần kết thúc tác phẩm. Ở đoạn này, sử dụng kỹ thuật chạy quãng 8, phổ biến trong các tác phẩm guitar cổ điển hình thức lớn của thế kỷ XVIII. Sự chuyển động tịnh tiến dần của các bè là ý đồ của tác giả muốn thể hiện cảm xúc nhớ thương của người phụ nữ ngày càng trở nên da diết. Trong câu nhạc này, sự nhấn nhạ, kín đáo khi thể hiện cảm xúc của người phụ nữ nửa đầu TK XX lại một lần nữa được tác giả khắc họa sắc nét, bắt đầu từ những âm thấp nhất trên đàn guitar tiến dần đến những âm cao nhất, câu nhạc làm cho người nghe tưởng rằng tiếp đến sẽ là một cao trào.

VD 3.14:



Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr. 2, 4. [phụ lục trang 303]

Nhưng, ngay lập tức, âm thanh đột ngột “sững” lại bằng một dấu lặng, âm nhạc diễn đạt phẩm chất của người con gái Á Đông, nỗi nhớ thương trào dâng nhưng được nén xuống, nhấn nhạ, âm thầm.

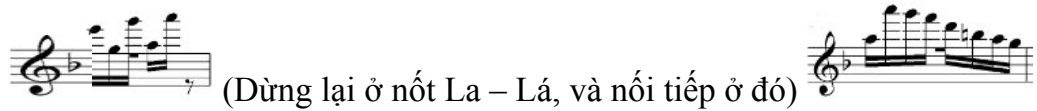


Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương* tr. 2, 4. [phụ lục trang 303]

Phân tiếp theo, âm nhạc thể hiện tình cảm nhớ thương chồng của người phụ nữ lúc này đã trở nên quá mạnh, không kiềm chế được nữa, sự đột ngột dừng lại của âm

nhạc chỉ là một khoảng ngắn ngập ngừng được thể hiện bằng dấu lặng đơn, rồi được nối tiếp ngay.

VD 3.16:



Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr. 2, 4 và 5. [phụ lục trang 303]

Sau đó, âm nhạc diễn tả những cảm xúc vô cùng mạnh mẽ, thể hiện với hòa âm dày, tiết tấu có tốc độ rất nhanh.



VD 3.17:

Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr. 2, 5. [phụ lục trang 303]

Kỹ thuật chạy hai ngón *p – i* tiếp tục được khai thác để đạt chuẩn tốc độ và thuận lợi cho người thể hiện.

Đỉnh điểm của tình cảm và cảm xúc được khắc họa qua hòa âm liên tục duy trì trên cả 6 dây và sử dụng kỹ thuật *rasguedo*, kỹ thuật này đã tạo cảm xúc mạnh mẽ, quyết liệt, cường độ âm thanh sắc nhọn. Kỹ thuật *rasguedo* trong các tác phẩm nước ngoài chủ yếu được dùng để thể hiện những câu, đoạn nhạc có nhịp điệu, dứt khoát, còn đối với Dạ cổ hoài lang, *rasguedo* được sử dụng để thể hiện tình yêu thương của người phụ nữ Việt Nam dành cho gia đình với nội tâm mạnh mẽ quyết liệt, khác hẳn với bề ngoài kín đáo thường thấy của người phụ nữ ở đầu thế kỷ XX.



VD 3.18:

Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr. 2, 9. [phụ lục trang 303]

Ở phần kết thúc tác phẩm, từ nhịp 85, giai điệu chính của bản gốc được tái hiện với hòa âm đơn giản, âm nhạc là hình ảnh nổi nhớ sâu lắng, bình lặng.



VD 3.19:

Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr. 2, 9. [phụ lục trang 303]

Kết thúc tác phẩm bằng hòa âm, gồm các âm 1 của giọng chủ như cách kết đoạn, diễn tấu trong Cải Lương.



VD 3.20:

Nguyễn Thị Hà, *Giai điệu quê hương*, tr. 2, 10. [phụ lục trang 303]

3.2. Nâng cao hiệu quả diễn tấu trong các tác phẩm guitar Việt Nam

3.2.1. Cảm xúc về hình tượng nghệ thuật trong các tác phẩm guitar Việt Nam

Trong những tác phẩm âm nhạc Việt Nam, đặc biệt là những tác phẩm được sáng tác, chuyển soạn từ các làn điệu dân ca, để có thể chuyển tải được đầy đủ những nét riêng của làn điệu dân ca gốc, cũng như ý đồ nghệ thuật của tác giả trong tác phẩm được chuyển soạn hay sáng tác, đòi hỏi sự kỳ công trong nghiên cứu. Như chúng ta đều biết, những nhạc cụ xuất xứ từ Phương Tây, mỗi nhạc cụ đều có tính năng riêng, kỹ thuật xử lý âm nhạc của cây đàn đã được thế giới nghiên cứu, phát triển và đưa ra những chuẩn mực. Như vậy, muốn thể hiện thành công một tác phẩm Việt Nam trên nhạc cụ phương Tây, người nghệ sĩ phải hiểu rõ về tác phẩm được chuyển soạn, sáng tác như: làn điệu gốc, hoặc bài hát gốc... rồi từ đó tìm những cách thể hiện vừa ra “chất” âm nhạc Việt Nam, đồng thời có những sáng tạo để tôn lên vẻ đẹp của âm nhạc dân tộc, tạo nên nét riêng bởi sự kết hợp thể hiện âm nhạc dân tộc trên nhạc cụ có xuất xứ từ Phương Tây.

Nhạc cụ guitar cũng vậy, cây đàn không phải là nhạc cụ của người Việt Nam, nhưng cùng với thời gian đã trở nên thân thiết, gắn bó với đời sống, tâm tư, tình cảm

của người dân, thậm chí đã được Việt hóa thành nhạc cụ thể hiện dân ca Việt Nam, được gọi là guitar Cải Lương, hay guitar phím lõm.

Trong quá trình phát triển nghệ thuật guitar ở Việt Nam, một số nghệ sĩ guitar đã tự sáng tác, chuyên soạn, tạo nên những tác phẩm guitar Việt Nam, thể hiện trên guitar cổ điển. Do vậy, làm thế nào để thể hiện thành công những tác phẩm âm nhạc này trên đàn guitar, nhạc cụ không phải của Việt Nam. Một trong những điểm cần thiết, đó là người nghệ sĩ khi thể hiện tác phẩm guitar Việt Nam phải hiểu rõ và cảm nhận được hình tượng nghệ thuật của tác phẩm. Mỗi tác phẩm là một “bức tranh” riêng. Tác giả Tô Vũ, *Âm nhạc Việt Nam truyền thống và hiện đại*, 2002, Viện Âm nhạc, đã viết: “Với một cái nhìn toàn cảnh từ cội nguồn và suốt quá trình lịch sử, truyền thống âm nhạc Việt Nam không phải chỉ có hoặc chỉ là âm nhạc của sắc tộc chủ thể, người Việt. Và ngay trong hiện tại, qua các hình thức giới thiệu hoặc giao lưu âm nhạc truyền thống Việt Nam ở nước ngoài, khán thính giả không chỉ có thưởng thức những điệu du dương thánh thót của các “giọng” Quan họ hay những “lời” năn nỉ thiết tha của cây đàn Bầu người Việt, mà còn cả “suối” đàn T’rưng róc rách, những âm vang huyền bí núi rừng của chiêng công Tây Nguyên...” tr.25, 1. Âm nhạc Việt Nam thật đa dạng và phong phú. Do đó, để có được những cảm xúc về hình ảnh nghệ thuật trong tác phẩm, người nghệ sĩ guitar phải tìm hiểu về nhạc sĩ sáng tác, đặc điểm sáng tác của nhạc sĩ đó, hoàn cảnh ra đời của tác phẩm cũng như những yếu tố lịch sử, xã hội.

*** Những ca khúc chuyển soạn cho guitar**

Ca khúc Nhạc rừng của nhạc sĩ Hoàng Việt, được Văn Vượng chuyển soạn cho guitar, giai điệu nổi bật sự nhẹ nhàng trong sáng, hồn nhiên. Bài hát đề cập đến nội dung sinh hoạt trong cuộc sống với tinh thần lạc quan, vượt qua gian khổ, chiến tranh ác liệt của người chiến sĩ, gắn bó với thiên nhiên.



VD 3.21: Văn Vượng, *Nhạc rừng*, tr.1,1. [phụ lục trang 305]

Bài hát viết ở nhịp $\frac{3}{4}$, cấu trúc của bài là đoạn nhạc được nhắc lại có biến đổi. Giai điệu và lời ca trong ca khúc như hòa quyện, dễ nhớ, dễ thuộc, biểu hiện những cảm xúc, gửi đến thính giả những tình cảm chân thành, giản dị, mộc mạc của người nhạc sĩ.

Ca khúc Du kích sông Thao của nhạc sĩ Đỗ Nhuận do nghệ sĩ Văn Vượng chuyển soạn cho đàn guitar. Năm 1947, nhạc sĩ Đỗ Nhuận đưa đội văn nghệ Sao vàng đi ngược lên miền Trung du, vừa đi vừa biểu diễn tuyên truyền cho quân dân vùng kháng chiến, khi xuống bến Trung Hà qua sông Hồng tới Việt Trì. Dòng sông dưới trời mây lộng gió, cùng với cảm xúc tình yêu quê hương, đất nước của người chiến sĩ cách mạng, “bức tranh” âm nhạc được ghi nhanh trong đầu người nghệ sĩ với nét nhạc lãng mạn.



VD 3.22: Văn Vượng, *Du kích sông Thao*, tr1, 1. [phụ lục trang 306]

Giai điệu bài hát ngân nga, nổi trên nền hợp âm rải mềm mại.

Tâm sự về sử dụng chất liệu âm nhạc dân gian vào tác phẩm chuyên nghiệp, Lê Lô nhắc lại ý của Bela Bartoc với sự tâm đắc: Nghiên cứu dân ca đối với người sáng tác âm nhạc, không thể coi là một việc đi lùng tài liệu để rồi tìm cách đưa vào tác phẩm. Yếu tố căn bản, quyết định sự thành công của một tác phẩm âm nhạc là sự sống, sự suy nghĩ, sự sáng tạo độc đáo. Đến khi sáng tác, những cái đã nghiên cứu phải được

gắn bó hữu cơ với sự suy nghĩ, sự diễn đạt tình cảm của mình”, Âm nhạc Việt Nam Tác giả-Tác phẩm (Tập II. Tr.39, 20). Đây là một trong những minh chứng cho thấy việc tìm hiểu về tác giả, tác phẩm là cần thiết, bởi nó cho chúng ta hiểu được phần nào về người nhạc sĩ sáng tác, đặc điểm âm nhạc của họ, đó chính là một “mắt xích” dẫn đến thành công trong thể hiện tác phẩm.

Ca khúc *Đóng nhanh lúa tốt* của nhạc sĩ Lê Lôi được sáng tác năm 1950, khi phong trào khai thác vốn âm nhạc dân tộc cổ truyền phát triển rầm rộ vào các năm 1950-1951 ở chiến khu Việt bắc, vào thời gian đó, nhạc sĩ Lê Lôi được cử đi học hát chèo. Bài hát *Đóng nhanh lúa tốt* được ra đời khi tình cờ, trong một lần đi gánh thóc, nhạc sĩ Lê Lôi gặp một đoàn nông dân gánh thóc và nhập đoàn cùng với họ, vui vẻ hát vang rùng, bài hát đã được ra đời trong hoàn cảnh đó và nhanh chóng được mọi người đón nhận.



VD 3.23: Tạ Tấn, *Đóng nhanh lúa tốt*, tr1, 1. [phụ lục trang 307]

Trong tác phẩm chuyển soạn cho đàn guitar, tiết tấu thuận phách, nghịch phách, kết hợp với kỹ thuật luyến, trượt ngón bàn tay trái, tạo nên hình ảnh âm nhạc “sóng sánh” như gánh lúa đang “nhún nhảy” trên vai.

Trong cuộc kháng chiến chống đế quốc Mỹ xâm lược, nhiều nhạc sĩ cũng ra mặt trận, mang theo sự quyết tâm chống giặc ngoại xâm và tình yêu âm nhạc, nhiều tác phẩm âm nhạc đã ra đời với nội dung phong phú: miêu tả chân thực cuộc sống của các chiến sĩ, đời sống, sinh hoạt và nghị lực phi thường của người vợ, người mẹ ở hậu phương, động viên, khích lệ các chiến sĩ ngoài mặt trận. Ca khúc *Bước chân trên dải Trường Sơn* của nhạc sĩ Vũ Trọng Hối có tính chất âm nhạc hào hùng, tiết tấu theo

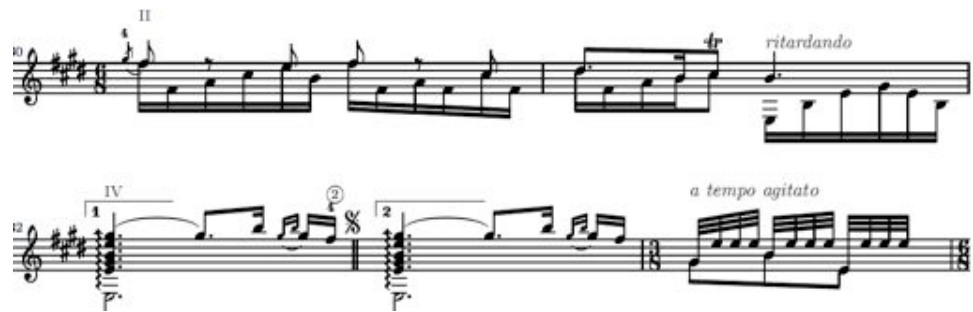
nhịp đi. Bài hát tạo nên hình ảnh của đoàn quân trùng trùng điệp điệp tiến ra mặt trận, tiếp sức cho miền Nam.



VD 3.24:

Nguyễn Ty, *Bước chân trên dải Trường Sơn*, tr 2, 1. [phụ lục trang 308]

Nếu ca khúc *Bước chân trên dải Trường Sơn* của nhạc sĩ Vũ Trọng Hối như lời động viên, khích lệ các chiến sĩ ngoài mặt trận thì ca khúc *Bài ca hy vọng* của nhạc sĩ Văn Ký lại thể hiện niềm tin sâu sắc vào chiến thắng, tương lai tốt đẹp của đất nước, tổ quốc thống nhất, bài ca có nét giai điệu mềm mại, da diết, sự quyết tâm ẩn chứa bên trong.



VD 3.25:

Nguyễn Hải Thoại, *Bài ca hy vọng*, tr.3.4. [phụ lục trang 309]

Ca khúc *Quê em miền trung du*, lời bài ca miêu tả một bức tranh về làng quê yên bình vùng trung du, có con sông Lô êm đềm chảy qua, đồng lúa bạt ngàn, dâu bờ xanh thắm, nhưng đã bị quân thù tàn phá, chỉ còn lại sự hoang vu, tĩnh lặng.

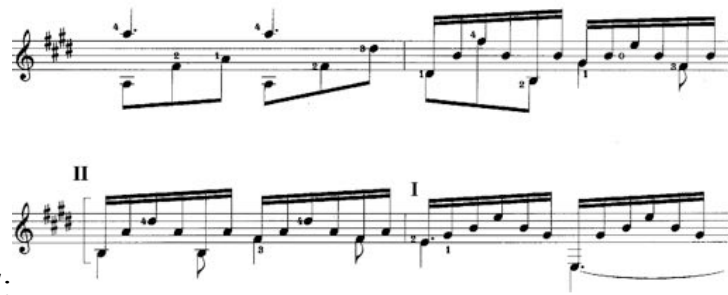




VD 3.26:

Nguyễn Hải Thoại, Quê em miền trung du, tr.1.1. [phụ lục trang 310]

Đoạn 2: “từ mờ sớm tinh mơ, anh đi theo bóng cờ, giữ vững đồng quê ta. Đây bao người mong ngóng. Quân ta đã về, quân ta đã về”. Ý nghĩa lời ca trong ca khúc, kết hợp với sự phát triển âm nhạc ở những quãng cao hơn, sáng hơn, cho chúng ta thấy rõ hình ảnh âm nhạc. Giai điệu thể hiện niềm vui sướng, lạc quan, tin tưởng vào bộ đội, sự quyết tâm chiến đấu giải phóng quê hương, đất nước.



VD 3.27:

Nguyễn Hải Thoại, Quê em miền Trung du, tr.2.4. [phụ lục trang 311]

Bên cạnh những ca khúc đầy tự hào, còn có những ca khúc với tính chất buồn, bi thương như ca khúc Đêm đông của nhạc sĩ Nguyễn Văn Thương. Trước cách mạng tháng Tám, các sáng tác của ông gắn liền với trào lưu âm nhạc lãng mạn. Ca khúc Đêm đông xây dựng hình tượng người chinh phu, chinh phụ với nỗi buồn, đau khổ trong xã hội thực dân đen tối.

“Đêm đông xa trông cố hương buồn lòng chinh phụ

Đêm đông bên sông ngấn ngời ai mong chồng”

Đêm đông có âm hình tiết tấu được lặp đi lặp lại theo chu kỳ, bên cạnh đó ca từ “đêm đông” được nhắc lại liên tục tạo nên cảm giác nặng nề, buồn bã, cô đơn. Khi chuyển soạn cho guitar, nhạc sĩ Nguyễn Thành Phương đã diễn đạt hình tượng, tính

chất âm nhạc trong ca khúc bởi phần đệm là các hợp âm rải đều đặn, trì tục trong toàn bộ tác phẩm.



VD 3.28:

Nguyễn Thành Phương, *Đêm đông*, tr.1.1. [phụ lục trang 312]

Trong các ca khúc chuyên soạn cho đàn guitar, lời bài hát cho những cảm nhận hình tượng nghệ thuật rõ nét về đời sống, lao động cũng như chiến đấu chống giặc ngoại xâm của quân và dân. Trải qua gian nan, thử thách, nếm mật nằm gai, nhưng quân đội ta vẫn bền lòng, ý chí kiên cường, quyết tâm bảo vệ gìn giữ quê hương, đất nước. Bên cạnh đó là những ca khúc về khung cảnh thiên nhiên, đời sống lao động của người dân ở làng quê. Hình ảnh nghệ thuật là những “bức tranh” chân thực: từ việc cấy lúa, gánh lúa đi đóng thuế nông, hình ảnh của cô gái vót chông, tất cả đều toát lên nét chân thành, mộc mạc, dễ cảm nhận. Tuy là những người nghệ sĩ thuộc thế hệ sau, mặc dù không có mặt trong chiến tranh, nhưng nếu tìm hiểu, nghiên cứu, không chỉ những ca khúc được chuyên soạn cho guitar mà cả những ca khúc sáng tác cùng thời, nghe nhạc, hiểu lời hát, chúng ta cũng cảm nhận được nội dung nghệ thuật, đặc điểm âm nhạc trong các ca khúc của một giai đoạn gắn liền với lịch sử đất nước, đây là những yếu tố tạo nên cảm xúc về hình ảnh nghệ thuật trong tác phẩm của người nghệ sĩ để thể hiện âm nhạc.

* Những làn điệu dân ca chuyên soạn, sáng tác cho guitar

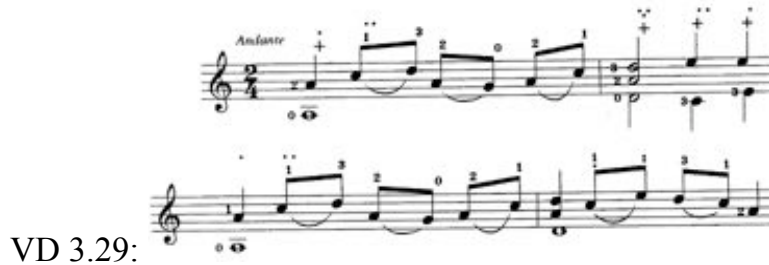
Không giống như các ca khúc, nhạc sĩ sáng tác có ghi tên họ rõ ràng, âm nhạc truyền thống Việt Nam có từ lâu đời, được truyền miệng từ thế hệ này qua thế hệ khác. Cuốn Thang âm điệu thức trong âm nhạc truyền thống một số dân tộc miền Nam, 1993, Viện văn hóa nghệ thuật tại thành phố Hồ Chí Minh đã nhận định: “Ở Việt Nam, tuy truyền thống âm nhạc dân tộc rất phong phú, đã hình thành từ rất lâu đời, nhưng vẫn

đề nghiên cứu, lý luận học thuật hầu như chỉ mới được quan tâm từ mấy chục năm nay. Truyền thống âm nhạc của các dân tộc tồn tại đến ngày nay, cơ bản là dựa vào phương pháp truyền ngón, truyền khẩu từ thế hệ này đến thế hệ khác, phải nhận rằng nó đã bị thất thoát, mai một đi một phần đáng kể. Những gì còn lại đến ngày nay là những tinh hoa, là nguồn vốn bất tử của cả dân tộc, vẫn phải được bảo tồn vĩnh cửu, để từ đó phát triển không ngừng...” (tr.7.14).

Đề cập đến những tác phẩm guitar Việt Nam, chúng ta phải ghi nhận công lao của những nghệ sĩ guitar thế hệ trước, điển hình như: nghệ sĩ guitar Phạm Ngũ, Tạ Tấn, Hải Thoại... Trong thời kỳ bộ môn guitar Nhạc viện Hà Nội mới được thành lập, chương trình, giáo trình dạy chưa có, các nghệ sĩ đã có nhiều cống hiến, sáng tác, chuyển soạn nên nhiều tác phẩm guitar từ các ca khúc hay làn điệu dân ca Việt Nam. Cuốn sách, Tạ Tấn dân ca soạn cho guitar, NXB Thanh niên, tác giả đã viết: “Để giúp các bạn chơi guitar và yêu thích những bản dân ca Việt Nam. Tôi cố gắng soạn và biên tấu phát triển các bản dân ca của các dân tộc anh em như: Thái, Tày, Nùng, Mèo, H’Mông, Tây Nguyên, Quan họ Bắc Ninh, dân ca Nam bộ, dân ca Liên khu 5, Chèo cổ...” (tr.5, 1.)

Để thể hiện thành công tác phẩm guitar Việt Nam, đối với các tác phẩm được chuyển soạn từ ca khúc, chúng ta không chỉ phân tích giai điệu, lời ca, mà phải tìm hiểu thời điểm sáng tác, thậm chí là hoàn cảnh lịch sử xã hội khi ca khúc ra đời. Nhưng đối với những tác phẩm guitar chuyển soạn, sáng tác từ làn điệu dân ca thì việc phân tích, tìm hiểu có sự khác biệt. Các làn điệu dân ca Việt Nam không có tên tác giả, không rõ về thời gian ra đời, khi thể hiện, ở một số làn điệu có thay đổi tùy thuộc vào sự sáng tạo của người nhạc công. Do đó, để diễn tấu thành công một tác phẩm guitar chuyển soạn, sáng tác từ các làn điệu dân ca Việt Nam, người nghệ sĩ cần tìm hiểu làn điệu gốc.

Khi nghe làn điệu gốc, chúng ta sẽ cảm nhận được “cái hồn” âm nhạc của làn điệu, những nét “nhấn nhá”, luyến láy của “ngón” đàn, hay giọng hát, ở mỗi làn điệu là không giống nhau, tạo nên nét riêng biệt.



Tạ Tấn, *Người đi đâu*, tr 8. 1.[phụ lục trang 313]

Hay trong bài Cách cú, làn điệu Chèo. Phần mở đầu là câu nhạc có những dấu luyến, tạo nên cảm giác hài hòa, bình ổn.



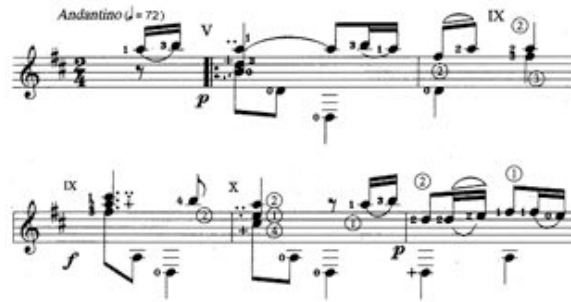
Tạ Tấn, *Cách cú*, tr.10.1. [phụ lục trang 314]

Từ câu nhạc thứ 3, liên tiếp có đảo phách khiến cho âm nhạc rộn ràng, chuyên động hơn.



Tạ Tấn, *Cách cú*, tr.10.2. [phụ lục trang 315]

Trong các làn điệu dân ca Việt Nam, có nhiều bài, khi chúng ta hát lên đã như “cảm” được “hình tượng” nghệ thuật của tác phẩm.



VD 3.32:

Tạ Tấn, *Hoa thơm bướm lượn*, tr 24. 1. [phụ lục trang 316]

Giai điệu bài hát tốc độ hơi chậm, đều đặn, các nốt nhạc sử dụng kỹ thuật luyến, giai điệu chuyển động mềm mại, uyển chuyển khiến chúng ta như cảm nhận về hình ảnh thiên nhiên tươi đẹp, hoa thơm, cỏ ngọt, với những cánh bướm “dập dờn”.

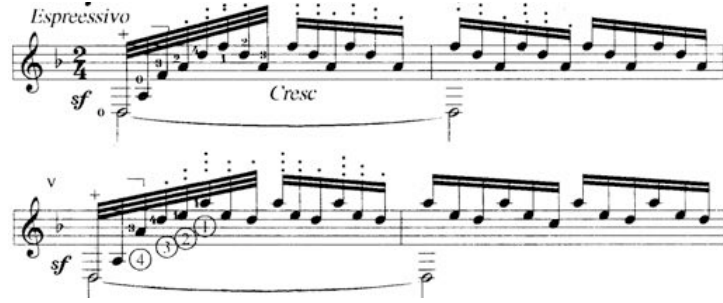
Hay sự đầm thắm của lời ca thể hiện tình yêu đôi lứa trong bài Qua cầu gió bay, dân ca Quan Họ Bắc Ninh, với những nét luyến: từ nốt đô lên nốt mi, rồi từ mi giai điệu chuyển động đi xuống nốt đô, âm nhạc như “sóng sánh”, “dịu dặt” đầy cảm xúc.



VD 3.33:

Tạ Tấn, *Qua cầu gió bay*, tr 50. 6. [phụ lục trang 317]

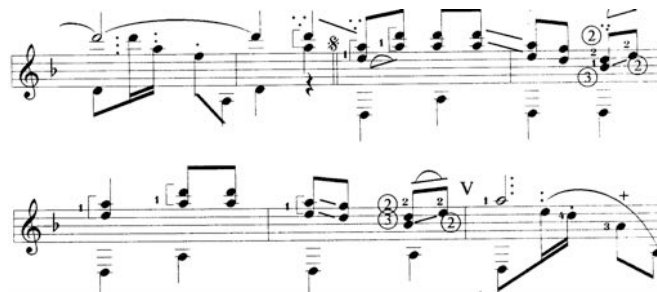
Dân ca Việt Nam phong phú, thể hiện đời sống, sinh hoạt của người dân. Trong bài dân ca Se chỉ lườn kim, dân ca Quan Họ Bắc Ninh được chuyển soạn bởi nghệ sĩ Tạ Tấn. Hình tượng nghệ thuật được khắc họa từ xa đến gần, từ tổng quát đến chi tiết. Phần dạo đầu, âm thanh dào dạt cho người nghe như cảm nhận “bức tranh” với những sợi chỉ “mềm mại”, “đan xen”, quyện vào nhau.



VD 3.34:

Tạ Tấn, *Se chỉ luôn kim*, tr.1, 1. [phụ lục trang 318]

Sau đó, chi tiết hơn chính là bắt đầu giai điệu chính, cho người nghe sự cảm nhận như được chạm tay vào những sợi chỉ mềm mại.



VD 3.35:

Tạ Tấn, *Se chỉ luôn kim*, tr.2, 3. [phụ lục trang 319]

Tác phẩm Quảng Bình quê ta ơi của Nhạc sĩ Hoàng Vân với âm duyên dáng mà giản dị, được nhạc sĩ Tạ Tấn chuyên soạn cho guitar. Ca khúc gồm 3 đoạn, gần với điệu Hồ khoan Lệ Thủy, ca ngợi cuộc sống tươi đẹp, phóng khoáng cùng với truyền thống cách mạng anh hùng của người dân Quảng Bình. Đoạn a dùng lối đối đáp trong âm nhạc dân gian, nét giai điệu sử dụng nhiều dấu luyến tạo nên âm hưởng địa phương. Trong bản chuyên soạn, tác giả đã xây dựng nét giai điệu thể hiện tập trung trên thế tay IX, tạo nên những âm thanh sáng sủa, dày chắc, phù hợp với ý nghĩa lời ca.



VD 3.36:

Tạ Tấn, *Quảng Bình quê ta ơi*, tr.1.2. [phụ lục trang 320]

Đoạn b nội dung âm nhạc miêu tả lòng tự hào của người dân Quảng Bình, âm hưởng của điệu hò được thể hiện nhịp nhàng bởi các âm bồi tự nhiên của đàn guitar, tạo nên âm thanh ngân vang, lung linh, tươi sáng.



VD 3.37:

Tạ Tấn, *Quảng Bình quê ta ơi*, tr.2.1. [phụ lục trang 321]

Tạo nên sự rộng rãi, mênh mông ca ngợi tầng lớp thanh niên Quảng Bình, dù ở vị trí nào cũng nhiệt tình, góp sức xây dựng quê hương được diễn đạt trên guitar bởi các nét nhạc đệm của bè trầm tịnh tiến đi lên, thể hiện nhịp điệu khẩn trương, hăng say trong công việc.



VD 3.38:

Tạ Tấn, *Quảng Bình quê ta ơi*, tr.2.7. [phụ lục trang 321]

Khi thể hiện âm nhạc, cảm xúc về hình tượng nghệ thuật là rất cần thiết, bởi nó góp phần vào sự thành công trong diễn tấu của người nghệ sĩ. Nếu thể hiện âm nhạc chỉ đơn giản là thực hiện đúng nốt, đủ nhịp, thì người nhạc công chỉ là cái “máy” chơi nhạc. Chúng ta biết rằng, tùy theo cá tính, tính cách của mỗi người nghệ sĩ, khi tìm hiểu về làn điệu gốc (đối với âm nhạc dân gian) hay các ca khúc, thì cảm nhận mỗi người không giống nhau hoàn toàn, cảm nhận về nghệ thuật cũng vậy. Do đó, cảm xúc nghệ thuật khác nhau sẽ tạo nên những màu sắc âm nhạc khác nhau cho mỗi nghệ sĩ trong tiếng đàn của mình.

3.2.2. Một số đặc điểm về diễn tấu thang âm, điệu thức, hoà thanh trong các tác phẩm guitar Việt Nam

Một trong những điểm thuận lợi về tính năng nhạc cụ của đàn guitar là sự phong phú trong thể hiện: thang âm, điệu thức, hoà thanh. Cây đàn gồm 6 dây: mi, la, rê, son, si, mi, trong đó 3 dây trầm: mi, la, rê, 3 dây thanh: son, si, mi, nên dễ dàng diễn tấu những hòa âm theo chiều dọc cũng như chiều ngang. Cần đàn được chia thành 19 phím, từ phím 1 đến phím 12, thuận lợi trong thực hiện các thể tay nối liền, liên tiếp, tạo nên những nét giai điệu với hình tượng âm nhạc phong phú.

Ca khúc Nhạc rừng do nhạc sĩ Hoàng Việt sáng tác, tác giả có sự kế thừa và vận dụng lối cấu trúc dân ca, mỗi “trở” thơ, mỗi “đạn” thơ thường phù hợp với một đoạn nhạc.

VD 3.39: 

Văn Vượng, *Nhạc rừng*, tr.1, 1. [phụ lục trang 322]

Nghệ sĩ Văn Vượng đã thành công trong chuyển soạn tác phẩm Nhạc rừng, từ những nét nhạc đầu của giai điệu bài hát, tác giả đã tạo hòa âm cho giai điệu trên thế tay V đàn guitar, đây là thế tay thuận trong việc phát triển giai điệu bởi các ngón bấm thuộc vị trí giữa của cần đàn. Giai điệu thể hiện ở hòa âm A-dur, tạo nên những âm thanh trong sáng.

“Cúc cu, cúc cu, chim rừng ca trong nắng.

Im nghe, im nghe, ve rừng kêu liên miên.

Rừng hát, gió lay trên cành biếc, lao xao, rì rào...”

Lời ca cho ta cảm nhận về hình ảnh khu rừng có ánh nắng lan tỏa, tiếng ve, tiếng chuyển động của cây cỏ trong gió. Phần đầu bản nhạc, để mô phỏng “tiếng chim”, tác giả sử dụng những dấu lặng để ngắt âm, câu nhạc tiếp được thể hiện bởi các hợp âm theo chiều dọc. Thông thường, đối với những hợp âm chiều dọc liên tiếp, sẽ khó thể hiện những nét giai điệu tính chất mềm mại, nối tiếp, nhưng với ứng dụng tinh tế, sử dụng vị trí các nốt trong hợp âm không cách quãng, nên các hợp âm được nối

tiếp liền mạch, mềm mại bởi sự kết nối uyển chuyển của các ngón bàn tay trái. Khi thể hiện câu nhạc, trong ví dụ, nhịp 1-3, cần xử lý chính xác các dấu ngân, nghỉ. Từ nhịp 4 của ví dụ là các hợp âm đứng liền nhau, các ngón bàn tay trái luôn có sự chuẩn bị các thế bấm tiếp theo để tạo sự liền mạch của âm thanh.

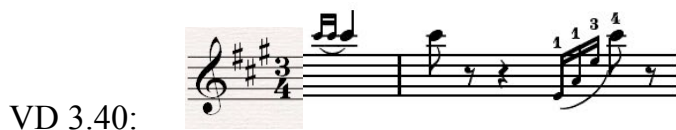
Trên đàn guitar, khi thể hiện cùng một nốt nhạc trên 2 dây đàn khác nhau, tuy độ cao bằng nhau, nhưng âm thanh không hoàn toàn giống nhau. Trong tác phẩm Nhạc rừng, nét giai điệu luôn nằm trong các hợp âm, có lúc nốt giai điệu ở trên dây số 1, lúc ở trên dây số 2. Khi thể hiện, ưu điểm của chúng là người diễn tấu không có những quãng nhảy xa, tạo nên sự liền mạch về âm thanh, nhưng giai điệu của bài hát lại ẩn trong các hợp âm này, vậy làm thế nào để giúp thể hiện rõ nét giai điệu. Trong một số bài tập kỹ thuật về hợp âm, một trong những lưu ý về bàn tay phải, khi thực hiện cùng một lúc hợp âm nhiều nốt, muốn cho âm thanh của nốt nhạc nào nổi lên thì khi gảy các ngón, chúng ta phải nghĩ về nốt nhạc mà ta muốn âm nổi lên, sự suy nghĩ này sẽ tạo nên phản xạ, truyền dẫn từ trong đầu đến ngón gảy. Nếu áp dụng biện pháp này, giai điệu, tính nghệ thuật sẽ được thể hiện rõ ràng.

“Róc rách, rách rách, nước lùa qua khóm trúc

Lá rơi, lá rơi, xoay tròn nước cuốn trôi...”

Lời bài hát thể hiện rõ hình ảnh về thiên nhiên, tiếng nước chảy, hình ảnh lá rơi thật sống động.

Trong tác phẩm chuyên soạn, nghệ sĩ Văn Vượng đã khéo léo thể hiện tiếng “róc rách” nước chảy bằng cách xếp hợp âm A-dur theo chiều ngang, sử dụng nốt hoa mỹ, tiết tấu móc kép.



Văn Vượng, *Nhạc rừng*, tr.1, 6. [phụ lục trang 323]

Lời bài hát gồm 2 từ “róc, rách” nhưng được diễn đạt bởi 4 nốt đô, sử dụng nốt hoa mỹ. Khi nhìn bản nhạc, thông thường người tập sẽ thể hiện 4 nốt đô bằng 2 ngón i, m, nhưng với yêu cầu thể hiện nốt hoa mỹ, tốc độ nhanh, thì người tập nên sử dụng 3 ngón i, m, a, gảy theo thứ tự giống như trong kỹ thuật tremolo, nghĩa là: a, m, i, tốc độ ngón gảy nhanh hơn, phù hợp với tính chất âm nhạc.



Văn Vượng, *Nhạc rừng*, tr.1, 6. [phụ lục trang 324]

Hai từ “róc, rách” tiếp theo, hợp âm A dur cũng sử dụng nốt hoa mỹ, thể hiện bằng kỹ thuật rải âm, các nốt: mi, la, mi, đô, nằm trên từng dây đàn khác nhau. Hợp âm được bấm trên thế tay V: Các nốt mi, la (xếp ngón bấm số 1) trên dây đàn số 5 và 4, nốt mi, đô (xếp ngón bấm số 3 và 4) trên dây đàn số 2 và 1. Để thực hiện các nốt hoa mỹ, tốc độ nhanh, ta sẽ thay đổi thứ tự ngón gảy, nếu theo bản nhạc thì 2 nốt: mi, la, bấm ngón 1 sẽ gảy bằng ngón p, chúng ta sẽ chuyển gảy bằng 2 ngón p và i, như vậy cách rải các âm nhanh hơn, thuận lợi hơn.



Văn Vượng, *Nhạc rừng*, tr.1, 6. [phụ lục trang 324]

Khoảng cách của các quãng âm, kết hợp với màu sắc âm thanh riêng của từng dây đàn cho chúng ta cảm nhận tiếng nước chảy “róc rách”, “róc rách”.

Nhạc rừng là một tác phẩm chuyên soạn thành công của nghệ sĩ Văn Vượng. Phần đầu của ca khúc, chủ yếu giai điệu được tác giả thể hiện bởi các hợp âm theo chiều dọc. Sau đó, giai điệu được thể hiện trong các hợp âm theo chiều ngang.

VD 3.43:





Văn Vượng, *Nhạc rừng*, tr.2, 4. [phụ lục trang 324]

Giai điệu chính là các nốt nhạc nằm trong chùm 3, được thể hiện bằng ngón p. Nhìn vào ví dụ, ta thấy những chùm 3 liên tiếp chuyển từ thế tay II đến thế tay VII rồi về thế tay V, như vậy để thể hiện được nét giai điệu mềm mại, liền mạch là không đơn giản. Thông thường trên đàn guitar, khi chuyển các hợp âm từ thế tay I đến các thế tay II, III, IV... dễ dàng hơn khi chúng ta chuyển ngược từ các thế tay IX, X về thế tay I, II... Do vậy, trong bài *Nhạc rừng*, để thực hiện tốt nhất, tạo nên sự liền mạch các nốt trong hợp âm, người tập phải biết tận dụng thời gian trong việc chuyển ngón của các nốt trong hợp âm rải. Thay vì bấm cùng một lúc đầy đủ các nốt của hợp âm, ta có thể chuyển các ngón lần lượt với tốc độ nhanh vào hợp âm, như vậy nốt đầu của mỗi hợp âm sẽ được bấm trước, dù là chuyển động rất nhanh nhưng cách bấm này sẽ tạo nên sự liền mạch cho giai điệu và yêu cầu của bản nhạc.

Trong những năm tháng gian khổ, chiến đấu giải phóng dân tộc, với tinh thần yêu nước, ý chí quật cường, Đảng và nhân dân Việt Nam đã dồn hết sức lực, tâm huyết để giải phóng quê hương, nhiều tác phẩm âm nhạc ra đời để động viên, khích lệ tinh thần quân và dân cũng như chia vui về những thắng lợi đã giành được. Tác phẩm *Mừng Tây Nguyên giải phóng* do nghệ sĩ guitar Hải Thoại sáng tác là “bức tranh” về ngày hội chiến thắng. Phần mở đầu tác phẩm ở tốc độ chậm, tác giả sử dụng kỹ thuật pizz, âm nhạc thể hiện nét đặc trưng của dân tộc Tây Nguyên.



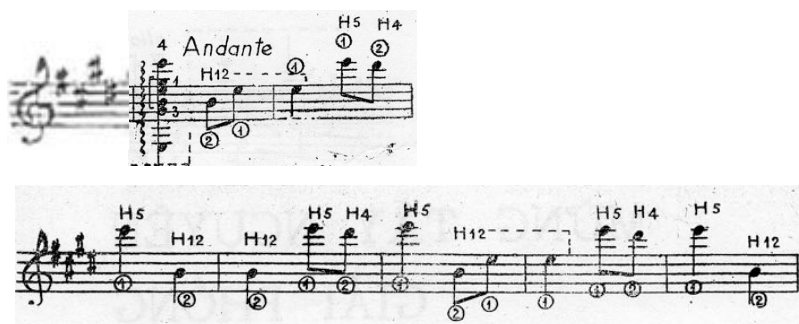
VD 3.44:

Hải Thoại, *Mừng Tây Nguyên giải phóng*, tr 1,1. [phụ lục trang 325]

Kỹ thuật Pizz của đàn guitar thường được thể hiện bằng cách đặt nhẹ một phần của bàn tay lên trên ngựa đàn, vị trí tiếp xúc với phần cuối của dây đàn, sau đó dùng ngón p gảy, nhưng trong tác phẩm Mừng Tây nguyên giải phóng, kỹ thuật này có sự thay đổi để phù hợp với ý đồ nghệ thuật của tác giả. Kỹ thuật Pizz thay vì đặt tay trên ngựa đàn, tác giả dùng ngón i, đặt vào vị trí nốt nhạc, dùng ngón a gảy. Âm thanh là những tiếng “tách, tách” diễn tả cảnh tĩnh mịch của núi rừng, sau đó nổi lên giai điệu bè bass với những âm thanh của Tây Nguyên.

Tiếp theo, giai điệu được thể hiện bằng kỹ thuật âm bồi, thay đổi màu sắc âm thanh.

VD 3.45:



Hải Thoại, *Mừng Tây Nguyên giải phóng*, tr 3, 5. [phụ lục trang 326]

Tác phẩm được viết theo hướng phát triển dần đi đến cao trào, sau phần thay đổi âm sắc bằng kỹ thuật bồi âm, âm nhạc được mở rộng bằng những hợp âm rải.



VD 3.46:

Hải Thoại, *Mừng Tây Nguyên giải phóng*, tr 4, 7. [phụ lục trang 327]

Hình ảnh nghệ thuật là sự rộng rãi, hùng vĩ của núi rừng Tây Nguyên, giai điệu nằm trong các hợp âm, phát triển cao dần, chuyển từ thế tay IV lên thế tay IX, XIII. Trong đoạn nhạc tác giả dùng thuật ngữ “allarg” để chỉ dẫn cho người thể hiện. Với các hợp âm trong bài, người tập có thể rải các nốt bằng 4 ngón: p, i, m, a. Tuy nhiên nếu rải

âm theo cách này, nốt giai điệu sẽ được gảy bằng ngón a, âm sắc nhỏ, các nốt của hợp âm cũng vậy, tính chất âm nhạc không đạt yêu cầu. Có rất nhiều phương pháp rải âm, tuy nhiên, người thể hiện âm nhạc cần phải hiểu ý đồ của tác giả, cũng như những cảm xúc hình ảnh nghệ thuật trong tác phẩm, để ứng dụng kỹ thuật thể hiện sao cho phù hợp. Trong đoạn nhạc này, khía thể hiện nên rải hợp âm bằng ngón p, cho hiệu quả âm thanh lớn, sáng, giai điệu rõ ràng.

Với những ứng dụng tính năng nhạc cụ, cùng với những nét giai điệu đậm “chất” âm nhạc Tây Nguyên, tác giả khéo léo tạo nên những hợp âm mô phỏng tiếng công, chiêng.



VD 3.47:

Hải Thoại, *Mừng Tây Nguyên giải phóng*, tr 8, 4. [phụ lục trang 328]

Khi thể hiện đoạn nhạc mô phỏng tiếng công, chiêng, người tập cần nghe, tham khảo âm thanh thực từ những nhạc cụ này, để chúng ta nắm được màu sắc âm thanh thực tế của công chiêng, sau đó quyết định vị trí gảy trên đàn guitar để tạo nên những âm thanh như ý muốn. Thông thường, trên đàn guitar, vị trí gảy từ cuối phím đàn số 19 đến hết phần lỗ đàn cho âm thanh trầm, ấm, vị trí gảy còn lại tạo nên âm thanh sáng, cứng, màu sắc kim loại.

Cùng với những tác phẩm được sáng tác, chuyển soạn từ các ca khúc, hay chất liệu âm nhạc của các vùng miền, các nghệ sĩ guitar còn chuyển soạn từ các làn điệu dân ca Việt Nam. Nghệ sĩ guitar Tạ Tấn đã chuyển soạn thành công bài Xòe hoa (dân ca Thái) cho hòa tấu guitar, trong tác phẩm, giai điệu bài Xòe hoa được nhắc lại nhiều lần với những ứng dụng kỹ thuật khác nhau, tạo nên màu sắc âm nhạc phong phú. Sau phân đạo đầu, giai điệu Xòe hoa được thể hiện trên những hòa âm theo chiều dọc,

chuyển từ thế tay III đến thế tay V. Để tạo nên sự mềm mại, “nhún nhảy” của nhịp điệu trong bài, người thể hiện không nên gảy hợp âm, nên rải đều các nốt nhạc, tạo nên tính chất âm nhạc vui, nhẹ nhàng, lưu loát.



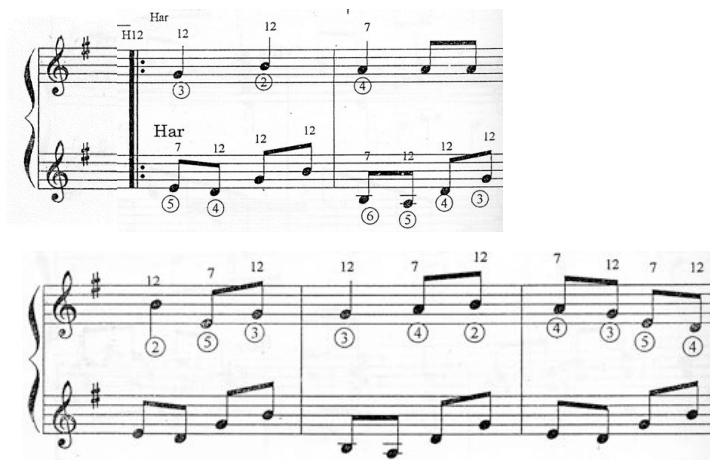
VD 3.48:

Tạ Tấn, *Xòe hoa*, tr 60, 4. [phụ lục trang 329]

Với sự am hiểu sâu sắc tính năng nhạc cụ guitar, trong những sáng tác, chuyển soạn, nghệ sĩ guitar Tạ Tấn luôn viết nên những tác phẩm kết hợp hài hòa giữa âm nhạc và kỹ thuật đàn guitar. Trong ví dụ, cùng với giai điệu được thể hiện ở bè 1, bè 2 là những hợp âm được tạo nên bởi màu sắc âm nhạc của dân tộc Thái.

Giai điệu Xòe hoa nhắc lại lần thứ 3 bằng những âm bồi trên nền hòa âm được thực hiện bởi bè 2.

VD 3.49:



Tạ Tấn, *Xòe hoa*, tr 62, 2. [phụ lục trang 330]

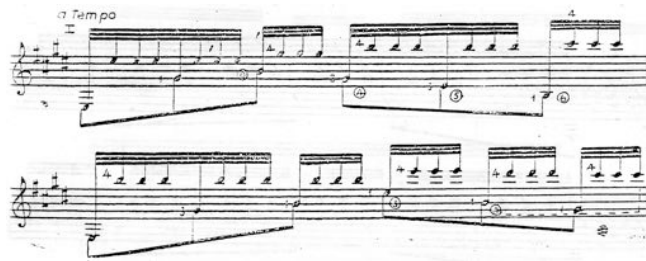
Hòa âm bè 2 được tác giả xây dựng từ nét giai điệu của bài Xòe hoa, thể hiện bằng kỹ thuật bồi âm, cho người nghe cảm nhận mới mẻ. Các âm bồi đều được bấm

trên các thế tay tự nhiên đàn guitar nên giúp cho người tập dễ thực hiện, độ vang âm thanh tốt giúp cho giai điệu nghe hay hơn. Trên đàn guitar có 2 cách thể hiện âm bồi: đó là âm bồi tự nhiên và âm bồi nhân tạo, trong đó âm bồi tự nhiên dễ thực hiện hơn, âm thanh trong sáng, độ ngân vang tốt, còn âm bồi nhân tạo khi thực hiện, không chỉ bấm bằng tay trái mà còn phải bấm cùng lúc ở tay phải, âm thanh nhỏ, thực hiện kỹ thuật phức tạp hơn. Bồi âm trong bài Xòe hoa là kỹ thuật dễ thực hiện. Tuy nhiên, người tập nên lưu ý: trên cần đàn guitar, mỗi phím đàn được xác định bởi 2 thanh ngăn phím, muốn cho âm thanh vang thì ngón tay bàn tay trái, thay vì bấm vào vị trí dây ở giữa phím đàn, phải bấm ở vị trí dây thẳng với thanh ngăn phím thứ 2.

Đối với guitar, âm bồi cho những âm thanh “lung linh”, mềm mại, độ ngân dài hơn so với âm thanh gảy thông thường, khi thể hiện hòa âm, sẽ làm mới cho tác phẩm bởi sự thay đổi âm sắc.

3.2.3. Một số đặc điểm về thể hiện giai điệu, tiết tấu, nhịp điệu trong các tác phẩm guitar Việt Nam

Trong rất nhiều những ứng dụng kỹ thuật guitar vào sáng tác, chuyển soạn cho các tác phẩm guitar Việt Nam, đặc điểm nổi bật trong thể hiện giai điệu, đó là kỹ thuật tremolo. Tác phẩm, Làng tôi, chuyển soạn của nghệ sĩ guitar Phạm Văn Phúc, đã sử dụng nguyên bản kỹ thuật tremolo của đàn guitar cổ điển.



VD 3.50:

Phạm Văn Phúc, *Làng tôi*, tr 5, 6. [phụ lục trang 331]

Tác phẩm được chuyển soạn từ ca khúc *Bài ca hy vọng* của nhạc sĩ Văn Ký do nghệ sĩ guitar Hải Thoại chuyển soạn, giai điệu của bài hát khi phát triển lên cao trào đã được thể hiện bằng kỹ thuật tremolo.



Phạm Lợi, *Những ánh sao đêm*, tr 3, 6. [phụ lục trang 335]

Tác phẩm guitar Đóa hoa vô thường, nhạc Trịnh Công Sơn, Tôn thất Kim chuyên soạn.



VD 3.55 :

Tôn Thất Kim, *Đóa hoa vô thường*, tr 2, 1. [phụ lục trang 336]

Trong một số ca khúc, làn điệu dân ca chuyên soạn cho đàn guitar, với sự phù hợp về nhịp điệu, tiết tấu, các nghệ sĩ đã khéo léo áp dụng kỹ thuật tremolo, giai điệu phát triển trên các thế tay thuận, thể hiện rõ hình tượng nghệ thuật của tác phẩm.

Đàn guitar có âm thanh vừa phải, độ ngân không nhiều, âm thanh phát ra không có độ ngân dài như đàn piano, violin... Tuy nhiên, kỹ thuật tremolo với đặc điểm các âm phát ra liên tục, đều đặn, cho người nghe cảm giác sự liền mạch, ngân vang không dứt của âm thanh. Kỹ thuật này thường được thể hiện ở những giai điệu mượt mà, hoặc trong những nét giai điệu liền mạch phát triển lên cao trào của tác phẩm, tạo hiệu quả trong thể hiện hình tượng nghệ thuật của tác phẩm.

Kỹ thuật tremolo đòi hỏi sự công phu trong luyện tập, bởi các ngón gảy tốc độ nhanh, lực gảy đều. Do vậy, ban đầu, nên tập tremolo tốc độ chậm, gảy rõ từng ngón. Để tạo nên các âm thanh đều đặn, liên tục, người tập nên lưu ý cách đặt các ngón gảy bàn tay phải, sao cho khoảng cách từ các đầu ngón đến dây đàn phải bằng nhau.

Cùng với việc tập luyện để thực hiện kỹ thuật thật điêu luyện, trong các tác phẩm guitar Việt Nam có những đoạn nhạc sử dụng kỹ thuật tremolo, mô phỏng tiếng suối chảy róc rách, tiếng hát ru con mềm mại hay những lời ca hào hùng trong các bài hát cách mạng... Người nghệ sĩ nên tìm hiểu kỹ về ý đồ tác giả, hình tượng nghệ thuật của tác phẩm cùng với sự sáng tạo của bản thân để có được cách thể hiện thành công.

Dựa trên ý đồ nghệ thuật, sự sáng tạo lần 2 từ bản thân, sau khi có được những yếu tố này, người nghệ sĩ sẽ dựa vào đó để sử dụng kỹ thuật cho phù hợp với ý nghĩa, nội dung âm nhạc. Tác phẩm *Ngày mùa* của nhạc sĩ Văn Cao, do nghệ sĩ Nguyễn Tị chuyển soạn cho guitar, phần cao trào của bài hát, thể hiện tinh thần phấn khởi, vui vẻ của người dân trong một vụ mùa thắng lợi bằng âm thanh mượt mà, tươi sáng của kỹ thuật tremolo.



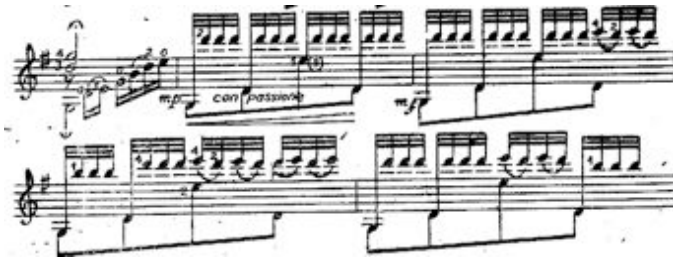
Văn Cao, *Ngày mùa*, tr 4, 5. [phụ lục trang 337]

Giai điệu thể hiện trên dây số 1, chuyển động từ thế tay II-VII, đây là những thế bấm tạo nên âm thanh sáng, nét, tính chất âm nhạc nổi bật hơn khi tác giả kết hợp với kỹ thuật tremolo, tạo nên sự liền mạch, ngân nga như giọng hát.

Tuy nhiên, nhịp cuối của đoạn nhạc, để phù hợp với giai điệu ca khúc, tác giả kết hợp tremolo và kỹ thuật gảy hợp âm.

Thông thường, ở các tác phẩm guitar nước ngoài, kỹ thuật tremolo sử dụng luôn luôn với thứ tự gảy: p, a, m, i trong cả đoạn nhạc, không thay đổi. Tuy nhiên, trong tác phẩm guitar Việt Nam, các nhạc sĩ sáng tác, chuyển soạn đã có những thay đổi, ứng dụng kỹ thuật để phù hợp trong thể hiện âm nhạc của dân tộc.

Tác phẩm Tiếng hát giữa rừng Pác Bó, tác giả sử dụng kỹ thuật tremolo để diễn tả giai điệu trầm bổng, dẻo dắt. Hình ảnh khu rừng tĩnh mịch, chợt vang lên tiếng hát thiết tha, da diết. Tuy nhiên, tremolo không được sử dụng nguyên bản theo phương pháp tremolo cổ điển Phương Tây, mà được thay đổi cho phù hợp với tác phẩm.



VD 3.57:

Phạm Văn Phúc, *Tiếng hát giữa rừng Pác Bó*, tr 2, 5. [phụ lục trang 338]

Khác với ứng dụng kỹ thuật tremolo trong các tác phẩm guitar nước ngoài, cách sử dụng kỹ thuật tremolo trong tác phẩm Tiếng hát giữa rừng Pác Bó phức tạp hơn, bởi sự kết hợp tremolo xen kẽ những hợp âm có nốt luyến. Mục đích của tác giả muốn thể hiện toàn bộ màu sắc giai điệu của bài hát trên cùng một dây đàn, thế tay VIII, dây số 1, ứng dụng kỹ thuật tremolo, âm thanh mô phỏng tiếng hát, vang vọng núi rừng.

Thông thường, tremolo được thể hiện theo thứ tự: p, a, m, i, các ngón gảy chuyển động đều đặn theo quán tính, nhưng trong tác phẩm Tiếng hát giữa rừng Pác Bó, tác phẩm Ngày mùa, thỉnh thoảng lại xuất hiện những ngón gảy không theo thứ tự p, a, m, i. Nhịp điệu của bài hát yêu cầu người nghệ sĩ thể hiện tremolo tốc độ khá nhanh, các ngón gảy chuyển động theo quán tính. Nhưng trong đoạn nhạc, xen kẽ với tremolo là các hợp âm, nên chúng ta không thể thực hiện tremolo theo quán tính, đây là sự kết hợp kỹ thuật mức độ khó mà học sinh cấp trung học guitar chuyên nghiệp chưa thể thực hiện tốt. Để thể hiện kỹ thuật, nghệ thuật của đoạn nhạc, người tập nên lưu ý thực hiện các ngón gảy tremolo tốc độ nhanh, làm chủ chuyển động của từng ngón, không cho phép ngón tay chuyển động theo quán tính, như vậy, khi chuyển từ tremolo sang gảy hợp âm, các ngón gảy không bị mất đà. Đây là đặc điểm trong việc ứng dụng và thể hiện kỹ thuật tremolo ở các tác phẩm âm nhạc Việt Nam, phương pháp luyện

tremolo và các ứng dụng của kỹ thuật trong xây dựng tính chất nghệ thuật của tác phẩm, cũng như hướng luyện tập được phân tích cụ thể ở một số ví dụ điển hình, giúp người tập có những kiến thức trong xử lý kỹ thuật, thể hiện tính chất âm nhạc của tác phẩm.

Cùng với sự sáng tạo, linh hoạt trong ứng dụng, thể hiện thang âm, điệu thức, hòa âm, giai điệu... thì sự thể hiện tiết tấu, nhịp điệu trong các tác phẩm âm nhạc Việt Nam cũng mang đến cho khán, thính giả cảm xúc âm nhạc thú vị, mới mẻ.

Tiết tấu, nhịp điệu là là một trong những yếu tố tạo thành giai điệu, xây dựng hình tượng âm nhạc cho tác phẩm.

Tác phẩm Sông Lô của nhạc sĩ Văn Cao, chuyển soạn của nghệ sĩ guitar Văn Vượng, cho thấy rõ sự ảnh hưởng của tiết tấu, nhịp điệu trong thể hiện tính chất âm nhạc. Phần mở đầu, là những hợp âm rải, tiết tấu móc tam, tốc độ nhanh, âm nhạc cho người nghe cảm nhận về dòng sông Lô rộng mênh mông, sóng nước nhẹ nhàng.



Văn Vượng, *Sông Lô*, tr1, 2. [phụ lục trang 339]

Khi phân tích đoạn nhạc, chúng ta nhận thấy rõ ý đồ của tác giả bởi những hợp âm rải đều đặn, cùng một thứ tự gảy các ngón, tạo nên sự bình ổn cho giai điệu. Sau đó, các nốt trong hợp âm dần được đảo vị trí và chuyển từ thế tay II đến các thế tay V, VII, X, rồi quay về thế tay VII, V, II cho thấy sự chuyển động cho giai điệu. Đây là tác phẩm thể hiện khó, có nhiều sự biến đổi về nhịp điệu, tiết tấu, người tập phải có trình độ kỹ thuật tốt mới thể hiện được tính chất âm nhạc của tác phẩm. Phần hợp âm rải, tiết tấu móc tam, người tập thường mắc phải lỗi rải âm không đều, khi chuyển thế bấm các âm thường bị ngắt quãng, ta cần khắc phục bằng cách: khi rải hợp âm, chú ý khoảng cách các ngón đều nhau so với dây đàn thì âm gảy sẽ đều, chủ động ngón gảy để tạo nên những cường âm thanh theo ý muốn. Bên cạnh đó, để có thể chuyển thế tay mà không ảnh hưởng đến sự liền mạch của các âm, nên lưu ý nghiên cứu kỹ thế bấm từ

nốt cuối hợp âm trước với nốt đầu tiên của hợp âm sau. Trong ví dụ, cho thấy, vị trí nốt đầu của mỗi hợp âm đều nằm trên dây buông, đây là điểm thuận lợi để thực hiện kỹ thuật, thời gian gảy nốt nhạc đầu tiên trên dây buông chính là lúc chúng ta bấm các nốt còn lại của thế tay, thao tác này sẽ giúp các âm thanh không bị ngắt quãng.



Văn Vượng, *Sông Lô*, tr2, 8. [phụ lục trang 340]

Nhịp điệu nhanh, sử dụng dấu lặng, tạo nên sự gọn gàng, dứt khoát cho giai điệu, người tập nên lưu ý thể hiện đúng những dấu nghỉ lặng đen, lặng đơn. Đối với nhạc cụ guitar, có thể ngắt âm bằng tay trái hoặc tay phải, ngắt âm tay trái nghĩa là sau khi gảy âm, các ngón bàn tay trái hơi nhấc lên ở vị trí vừa bấm để âm không tiếp tục vang, còn ngắt âm ở bàn tay phải thì sau khi gảy âm, dùng ngón tay bàn tay phải chạm lên dây vừa gảy để dừng độ vang của dây. Hai cách này đều có tác dụng ngắt âm, tuy nhiên với trường hợp cụ thể của ví dụ trên, nên ngắt âm ở bàn tay trái, các âm sẽ “nảy” hơn, phù hợp hơn với tính chất âm nhạc. Đồng thời, chuyển vị trí bàn tay phải xuống gần với ngựa đàn, âm thanh sáng, chắc khỏe.

Ngoài ra, tiết tấu còn góp phần thể hiện hình ảnh đời sống của nhân dân, được thể hiện trong ca khúc *Tiếng chày trên sóc Bom Bo* của nhạc sĩ Xuân Hồng, nghệ sĩ Tạ Tấn chuyển soạn cho guitar. Giai điệu của bài hát, cho khán giả như cảm nhận được cùng tiếng hát “văng” bên tai là nhịp điệu tiếng chày giã gạo, không khí âm nhạc nhịp nhàng, rộn rã.



Tạ Tấn, *Tiếng chày trên sóc Bom Bo*, tr 93, 2. [phụ lục trang 341]

Sự phát triển của giai điệu bởi các âm cao thấp, quãng 4 nối tiếp, tạo nên màu sắc âm nhạc “trầm bổng”, đặc điểm này đã được nghệ sĩ Tạ Tấn áp dụng để viết đoạn nhạc mở đầu cho tác phẩm.



Tạ Tấn, *Tiếng chày trên sóc Bom Bo*, tr 93, 1. [phụ lục trang 342]

Ở thế hệ hiện nay, hình ảnh chiếc cối và hoạt động giã gạo chỉ còn thấy trong các bảo tàng hoặc trong những bộ phim nói về lịch sử, có hai cách giã gạo, bằng chân và bằng tay. Miền Bắc, có những vùng quê giã gạo bằng chân, chiếc cối giã gạo được thiết kế gắn liền với chiếc chày giã, người giã gạo dùng chân “nhún” xuống để nâng chày giã gạo, thậm chí 2, 3 người cùng giã một cối gạo bằng cách họ cùng “nhún” chân, còn giã gạo bằng tay, thường thấy trong các bộ phim nói về dân tộc Tây Nguyên, hoạt động giã gạo cũng có thể là một người hoặc hai người cùng giã một cối gạo to. Âm thanh tiếng giã gạo “thình thịch” nhịp nhàng, được tác giả mô phỏng bằng các âm trầm, tiết tấu móc đơn.

Đàn guitar cổ điển, các dây 4, 5, 6 không có độ trầm như đàn cello, piano... do đó, khi thể hiện, muốn sử dụng triệt để âm trầm của đàn guitar, người tập nên chú ý đặt ngón p vào dây sâu hơn, chuyển động ngón trước khi gảy phải “nín” dây, sau đó bật tay ra khỏi dây nhanh, dứt điểm.

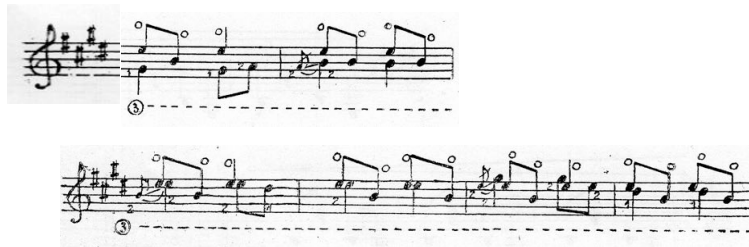
Tuy chỉ là một ca khúc, nhưng khi chuyên soạn, nghệ sĩ Tạ Tấn đã khéo léo áp dụng những đặc điểm về tính năng, cũng như kỹ thuật đàn guitar, tạo nên sự đặc sắc cho tác phẩm, được khán thính giả yêu thích, đón nhận.

3.2.4. Các kỹ thuật luyện, nhấn, láy trong các tác phẩm guitar Việt Nam

Trong lĩnh vực tác phẩm guitar Việt Nam, tuy số lượng không nhiều nhưng màu sắc âm nhạc đa dạng, phong phú, các kỹ thuật đàn guitar cổ điển đều được sử dụng.

Ngoài ra những nghệ sĩ, nhạc sĩ sáng tác, chuyên soạn cho đàn guitar còn có nhiều sáng tạo trong kỹ thuật để thể hiện ý đồ âm nhạc của tác phẩm.

Trong sáng tác *Mừng Tây Nguyên giải phóng* của nghệ sĩ guitar Hải Thoại, phần cuối của tác phẩm, âm nhạc phát triển lên cao trào, mô phỏng tiếng hát trong sáng, hồ hởi của người dân Tây Nguyên mừng giải phóng, giai điệu có những nốt hoa mỹ, luyến, trượt bởi ngón 2, tạo nên sự liền mạch, nổi bật giai điệu trên nền các âm mi tri tục.



VD 3.62:

Hải Thoại, *Mừng Tây Nguyên giải phóng*, tr 11, 6. [phụ lục trang 343]

Cách viết của tác giả cho thấy sự am hiểu về tính năng nhạc guitar sâu sắc, các âm giai điệu trên dây 4, có độ trầm vừa phải, khi phát triển dần độ cao thì âm thanh sáng dần lên, như tiếng hát trầm vang, mạnh mẽ. Trong những tác phẩm guitar nước ngoài, kỹ thuật luyến, trượt ngón cũng được sử dụng, tuy nhiên, đối với tác phẩm Việt Nam, khi người thể hiện hiểu rõ về hình tượng âm nhạc, ý đồ tác giả, thì việc thực hiện kỹ thuật có sự khác biệt. Trong đoạn nhạc, nốt luyến trên dây 4, chuyển từ thế tay IV, dần đến thế tay XII, rồi XIV, khi chuyển tay lưu ý cổ tay trái phải thật mềm, sau mỗi thực hiện luyến, cổ tay rung nhẹ để âm thanh có độ ngân, như vậy khi chuyển thế tay tiếp theo, các âm không bị ngắt quãng. Phát triển âm nhạc lên cao trào, ngón 2 bàn tay trái, khi trượt ngón phải miết mạnh dần trên dây, tạo âm thanh dày, rõ nét.

Khi thể hiện một tác phẩm âm nhạc Việt Nam, đối với những tác phẩm được chuyển soạn từ ca khúc thì sự thuận lợi cho người thể hiện chính là ý nghĩa lời ca trong ca khúc, giúp cho người nghệ sĩ hiểu được hình tượng âm nhạc. Trong ca khúc *Nhạc rừng* của nhạc sĩ Hoàng Việt, có câu hát:

“Róc rách, rách rách, nước lùa qua khóm trúc

Lá rơi, lá rơi, xoay tròn nước cuốn trôi...”

Hình ảnh thiên nhiên được miêu tả sống động trong lời ca, tiếng suối chảy “róc rách”, làn nước đẩy những chiếc lá trôi nhẹ nhàng.



VD 3.63:

Văn Vượng, *Nhạc rừng*, tr.1, 7. [phụ lục trang 344]

Trong câu hát, chữ “lá” chỉ phát ra bởi một âm, nhưng nghệ sĩ Văn Vượng đã thể hiện bằng 4 nốt nhạc, tiết tấu móc kép, nối nhau bởi các nửa cung chromatic, cho người nghe cảm nhận chuyển động của những chiếc lá rơi. Kỹ thuật luyện của đàn guitar về cơ bản là như nhau, tuy nhiên cách đặt tay của bàn tay trái sẽ cho ta những màu sắc âm thanh khác nhau: muốn tạo nên những âm luyện mềm, các ngón luyện đặt nhẹ, tạo với dây đàn một góc lớn hơn 90 độ, nếu đặt ngón gảy tạo với dây đàn một góc nhỏ hơn hoặc bằng 90 độ sẽ cho những âm thanh gọn, rõ nét, cách thể hiện này phù hợp với tính chất âm nhạc trong ví dụ của tác phẩm *Nhạc rừng*.

Kỹ thuật luyện được sử dụng linh hoạt trong các tác phẩm guitar Việt Nam, tác phẩm *Lời Lơ*, do nghệ sĩ guitar Hải Thoại sáng tác trên chất liệu âm nhạc Chèo là một ví dụ điển hình. Tác phẩm cho người nghe cảm nhận như đang được thưởng thức làn điệu chèo cổ từ một dàn nhạc dân tộc, cách xây dựng hợp âm, giai điệu với những ứng dụng tinh tế tính năng nhạc cụ, tạo nên hiệu quả âm nhạc đặc sắc, đôi lúc nghe như cả dàn nhạc đang hòa tấu, thỉnh thoảng nổi lên tiếng đàn Đáy, hay tiếng trống chèo... âm nhạc lúc dồn dập, lúc lắng đọng, tạo nên nhiều cung bậc cảm xúc khi thưởng thức tác phẩm. Đặc biệt, tác giả đã sử dụng những nốt luyện, láy để mô phỏng những nốt “nhấn, nhá” của một số nhạc cụ dân tộc. Phần dạo đầu là những âm thanh rộn ràng, như một dàn nhạc hòa tấu, nổi lên tiếng đàn Nguyệt, giai điệu sử dụng nốt hoa mỹ, kết hợp láy âm.



Hải Thoại, *Lối Lơ*, tr1, 1. [phụ lục trang 345]

Bàn về những đặc điểm chung nhất của phong cách diễn tấu cổ truyền, tác giả Tô Vũ đã viết: “hầu như không có vai trò của bản phổ, không bao giờ ta thấy các nghệ nhân, nghệ sĩ cổ truyền đặt bản phổ trước mặt khi biểu diễn, trong khi đó lại hầu như là một thủ tục bắt buộc trong nhóm nhạc thính phòng, hay dàn nhạc giao hưởng. Thực ra, đối với một nghệ nhân có họ, một nghệ sĩ có nghề, họ vẫn có bản phổ ký âm, đó là những bản nhạc ghi bằng chữ Nôm... Với một số bản phổ sơ sài như vậy, một người chưa qua thể nghiệm bài bản, rất khó “đọc” nổi nó, nghĩa là hình dung được giai điệu và tiết tấu bản nhạc. Từ đó có thể suy ra, và thực tế cũng đã diễn biến đúng như vậy. Sự truyền thụ hay là phương thức đào tạo, nói theo cách nói bây giờ của nghệ thuật cổ truyền, chủ yếu là lối truyền khẩu “cho hát”, truyền ngón “cho đàn”, gọi chung là “phương pháp truyền nghề trực tiếp” từ thầy sang trò” (Tô Vũ, *Âm nhạc Việt Nam truyền thống và hiện đại*, tr 191, 13.).

Qua nghiên cứu, nhận định của Giáo sư, nhạc sĩ Tô Vũ, muốn thể hiện âm nhạc cổ truyền Việt Nam thì người nghệ sĩ phải tìm hiểu, nghe các làn điệu gốc, các nốt “nhấn nhá” đều không thể ký âm, mà chỉ dùng tai nghe và cảm nhận của đôi bàn tay để thể hiện.

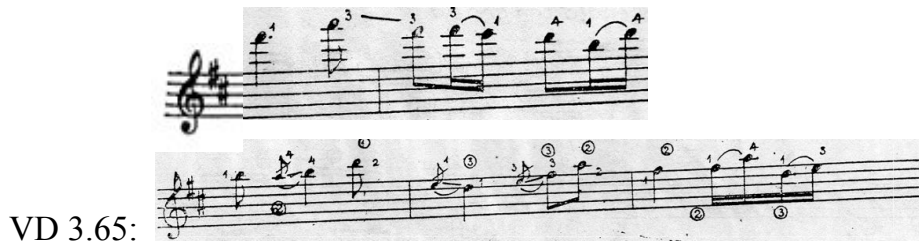
Đối với guitar cổ điển, mặt phím phẳng, nên động tác “nhấn nhá” như của đàn Nguyệt, Nhị, Đáy... là không thực hiện được. Do vậy, các nghệ sĩ đã dựa trên kỹ thuật guitar cổ điển và tính năng nhạc cụ, có những sáng tạo, để mô phỏng âm thanh nhạc cụ dân tộc cũng như những ngón “nhấn nhá” của câu nhạc trong các làn điệu.

Phần đầu của tác phẩm *Lối Lơ*, tác giả mô phỏng tiếng đàn Nguyệt, sử dụng các nốt hoa mỹ để tạo nên ngón “nhấn, rung”. So sánh hai nhạc cụ, Đàn nguyệt và đàn guitar, âm thanh của đàn đáy vừa phải, độ ngân không nhiều, tiếng đàn giòn, chắc,

trong khi đàn guitar có âm thanh lớn hơn, độ ngân dài hơn, tiếng đàn mềm mại, đàn trái. Ở đàn nguyệt, vị trí dây cao hơn nhiều so với mặt phím, khi thể hiện các âm “rung, nhấn nhá”, ngón tay rất mềm dẻo, nhưng dứt khoát, nhún tay sâu trên dây đàn, trong khi guitar rung âm bằng chuyển động lắc nhẹ nhàng cổ tay trái.

Nếu người tập hiểu được tính năng nhạc cụ guitar và tính chất âm nhạc làn điệu Chèo, sẽ thuận lợi hơn trong thể hiện tác phẩm. Để mô phỏng âm thanh của đàn Đáy, cần lưu ý, thay vì các ngón bấm chuyển động liền mạch, nối tiếp các nốt với nhau, thì chúng ta phải cảm nhận được âm thanh của đàn Nguyệt, để có độ ngắt giữa các âm phù hợp, tạo nên âm thanh gọn, rõ nét, đặc biệt khi thể hiện các nốt hoa mỹ, ngón lảy phải chuyển động nhanh hơn so với cách lảy thông thường, lực bấm mạnh nhưng mềm mại, vận động ngón uyển chuyển, ngón gảy bàn tay phải đặt ở vị trí gảy gần với ngựa đàn.

Thể hiện những ngón đàn “nhấn, nhá” như các nhạc cụ dân tộc là rất khó, trong tác phẩm *Lối Lơ*, có nét giai điệu:



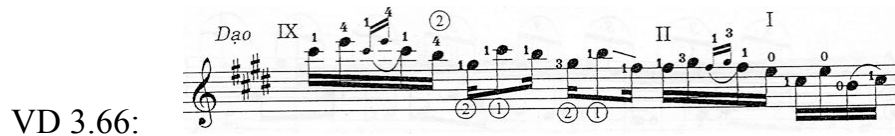
VD 3.65:

Hải Thoại, *Lối Lơ*, tr.2, 2. [phụ lục trang 346]

Tác giả cũng sử dụng nốt hoa mỹ, thể hiện bằng kỹ thuật luyến, lảy, những đặc biệt kết hợp luyến theo cách trượt ngón. Đối với đàn guitar, trượt ngón nghĩa là gảy âm thứ nhất, rồi dùng ngay ngón bấm đó, trượt tay đến nốt thứ hai, thao tác này khi thực hiện tốc độ chậm thì tạo nên 2 âm, nhưng nếu thực hiện rất nhanh, thì cho người nghe cảm nhận như một âm, nhưng có chuyển động về cao độ trong âm đó. Đồng thời, sau khi trượt tay vào nốt thứ hai, cổ tay trái rung nhanh, mạnh. Với cách thực hiện kỹ thuật này, đàn guitar cổ điển chắc chắn tạo nên những âm thanh “lúng, liếng”, như ngón đàn của các nghệ nhân trong làn điệu Chèo.

Trong tác phẩm *Lối Lơ* sử dụng rất nhiều nốt hoa mỹ theo phương pháp luyện, trượt ngón, tạo nên thành công cho tác phẩm, bởi sự đặc sắc của âm nhạc Chèo thể hiện trên đàn guitar cổ điển, tạo nên những âm thanh vừa quen, vừa lạ.

Cùng với nghệ sĩ guitar Hải Thoại, nghệ sĩ guitar Tạ Tấn cũng ứng dụng cách tạo nên ngón “rung” của âm nhạc cổ truyền vào trong sáng tác của mình, tác phẩm *Lưu Thủy* là một điển hình.



Tạ Tấn, *Lưu Thủy*, tr.116, 1. [phụ lục trang 347]

Trong phần mở đầu của tác phẩm, âm nhạc mô phỏng tiếng đàn Tranh, vang, sáng. Do vậy, trong nét giai điệu, cùng với thực hiện kỹ thuật tạo nên những nốt “nhấn, nhá”, các ngón bàn tay trái rung, giữ ngón sao cho âm thanh liền mạch, tay phải gảy sát ngựa đàn, lực bấm và gảy mạnh hơn để phát lên những âm thanh mô phỏng tiếng đàn Tranh.

Còn trong tác phẩm *Tình quê*, ngón lảy và luyện không chỉ được thực hiện bởi các nốt đơn, mà còn được tạo bởi các hợp âm.



VD 3.67:

Tạ Tấn, *Tình quê*, tr.2, 5. [phụ lục trang 348]

Ví dụ cho thấy bản nhạc yêu cầu hợp âm gồm nốt rê, son chặn ngón 1, chuyển tiếp vào hợp âm gồm nốt mi và la chặn ngón 3. Tuy nhiên, để thể hiện tốt hơn tính chất âm nhạc của làn điệu chèo, trong đoạn nhạc, ý đồ của tác giả là mô phỏng âm thanh của đàn đáy. Do vậy, thực hiện câu nhạc sẽ không sử dụng hai ngón 1 và 3, chúng ta chỉ dùng ngón 1 để chặn hợp âm gồm hai nốt rê, son. Lưu ý, kỹ thuật chặn ngón không

đơn thuần thực hiện như kỹ thuật guitar cổ điển thông thường mà chúng ta vừa thao tác chặn ngón, vừa rung mạnh cổ tay bàn tay trái, sau khi gảy tay phải, tay trái vẫn giữ nguyên trạng thái bấm và rung, trượt vào vị trí của hai nốt mi và la. Động tác này cho hiệu quả âm thanh giống như tiếng “nhấn, nhá” “rung” của các nghệ sĩ thể hiện trên đàn Đáy.

Tác phẩm Lối Lơ của nghệ sĩ Hải Thoại, Tình quê và Lưu Thủy của nghệ sĩ Tạ Tấn, là những tác phẩm thể hiện thành công âm nhạc dân gian Việt Nam, là sự kết hợp tinh tế của âm nhạc dân tộc và hiện đại.

Tiểu kết chương 3

Trong quá trình phát triển nghệ thuật guitar ở Việt Nam, việc thể hiện, cũng như sáng tác, chuyển soạn rất quan trọng, cần thiết, đóng góp cho kho tàng tác phẩm, đồng thời nâng cao chất lượng trình diễn.

Cho đến nay, hầu như các tác phẩm guitar Việt Nam đều do các nghệ sĩ guitar sáng tác, chuyển soạn. Những tác phẩm này chưa được phân tích, nghiên cứu về cách viết, chuyển soạn hay sáng tác. Thông qua những nghiên cứu về một số đặc điểm nghệ thuật guitar trên thế giới và ở Việt Nam từ chương I và chương II, trong chương III của luận án, tổng hợp thành những tiêu chí về chuyển soạn tác phẩm guitar Việt Nam, giúp nắm được thực trạng, cũng như những đặc điểm trong chuyển soạn cho đàn guitar của các nhạc sĩ, nghệ sĩ guitar Việt Nam, để từ đó phát huy hơn trong lĩnh vực tác phẩm.

Chuyển soạn tác phẩm *Giai điệu quê hương*, dựa trên chủ đề âm nhạc lấy từ bài Dạ cổ hoài lang, một sáng tác bất hủ của nhạc sĩ Cao Văn Lầu. Bài *Giai điệu quê hương* đánh dấu sự kế thừa và cách tân sáng tạo, kết hợp một cách nhuần nhuyễn các điệu thức khác nhau, sử dụng các đường nét luyến láy phù hợp với ngôn ngữ Nam bộ và tạo ra các câu nhạc, đoạn nhạc khúc chiết hơn. Bản nhạc được chuyển soạn, kết hợp giữa biến tấu với ngẫu hứng, ứng dụng tính năng nhạc cụ, sáng tạo trong kỹ thuật guitar cổ điển để thể hiện ngôn ngữ âm nhạc Cải Lương với những nét luyến láy mềm mại, những ngón rung, “nhấn nhá”, điển hình trong âm nhạc dân gian Việt Nam. Tác

phẩm *Giai điệu quê hương* được chuyên soạn bởi tác giả luận án, giảng viên, nghệ sĩ guitar chuyên nghiệp, là một đóng góp nhỏ cho lĩnh vực tác phẩm guitar Việt Nam.

Trong thể hiện tác phẩm guitar Việt Nam, một số học sinh, sinh viên hay nghệ sĩ guitar chuyên nghiệp chưa có vốn kiến thức sâu về âm nhạc Việt Nam. Có người cho rằng, âm nhạc Việt Nam là của người Việt Nam, những giai điệu, lời ca, từ khi sinh ra đến khi trưởng thành, theo năm tháng đã ngấm vào trong họ, điều này chúng ta không phủ nhận. Tuy nhiên, âm nhạc chuyên nghiệp không chỉ dừng tại đó. Ở một bản nhạc, người thể hiện nên nghiên cứu, tìm hiểu về nguồn gốc, chất liệu âm nhạc mà người sáng tác đã sử dụng để viết nên tác phẩm, để có được cảm xúc về hình tượng nghệ thuật của tác phẩm, cần phải nghiên cứu một số vấn đề về: cách diễn tấu thang âm, điệu thức, hoà thanh, cách thể hiện giai điệu, tiết tấu, nhịp điệu, cũng như các kỹ thuật luyện, nhấn, lách của guitar trong các phẩm guitar Việt Nam.

Tác giả luận án đã nghiên cứu, rút ra những đặc điểm tiêu biểu, qua các ví dụ cụ thể, và dựa trên những kinh nghiệm trong giảng dạy, trình diễn, để phân tích về kỹ thuật, nghệ thuật, cảm xúc âm nhạc, trên cơ sở đó đưa ra những phương hướng, truyền tải những nghiên cứu về thể hiện các tác phẩm guitar Việt Nam, đến học sinh, sinh viên cũng như những nghệ sĩ, người yêu thích guitar.

KẾT LUẬN VÀ KHUYẾN NGHỊ

KẾT LUẬN

Trong quá trình phát triển, guitar đã trở nên phổ biến trên khắp thế giới. Nhiều nhạc sĩ, nghệ sĩ đã sáng tác, chuyển soạn, viết sách cho guitar. Trong đó, một số cuốn sách, tác phẩm, đã được dùng làm tài liệu chính cho chương trình giảng dạy guitar chuyên nghiệp ở Việt Nam với những tác giả quen thuộc như: Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, Issac Manuel Francisco Albe'niz, Heitor Villa Lobos, Andres Segovia, Ivanov Kramskoi...

Trải qua nhiều thế kỷ, các tác phẩm guitar của thế giới đã được viết trên nhiều thể loại, thể hiện phong phú màu sắc âm nhạc của các dân tộc, có rất nhiều các thể loại âm nhạc trên thế giới du nhập vào tác phẩm viết cho đàn guitar, góp phần giúp cây đàn dần hoàn thiện về kỹ thuật và nghệ thuật để đạt đến sự phổ biến cũng như trình độ chuyên nghiệp như hiện nay.

Nghiên cứu về một số đặc điểm trong các tác phẩm guitar thế giới từ thế kỷ XVI-XX nhằm bao quát được những bước tiến của âm nhạc đàn guitar về: Thể loại, hòa âm, tiết tấu, kỹ thuật xử lý tác phẩm... để học hỏi và có dữ liệu, nhằm so sánh với những đặc điểm trong sự phát triển nghệ thuật đàn guitar ở Việt Nam, từ đó, rút ra những ưu điểm, nhược điểm, để có những giải pháp khắc phục nhược điểm, phát huy thế mạnh.

Nghệ thuật guitar Việt Nam, thời kỳ tiền khởi nghĩa và Cách mạng Tháng Tám 1945, chủ yếu ở hình thức đệm đàn hát tập thể, còn mang tính không chuyên.

Năm 1956, Trường Âm nhạc Việt Nam, trường Quốc gia âm nhạc Sài gòn được thành lập, là ngày khai sinh của bộ môn guitar cổ điển Việt Nam. Cùng gắn bó và góp phần cho sự phát triển guitar cổ điển ở Việt Nam, là những nghệ sĩ guitar tiêu biểu: Phạm Ngũ, Nguyễn Thiện Tơ, Hoàng Giác, Tạ Tấn, Nguyễn Hải Thoại, Phạm Văn Phúc, Trương Huệ Mẫn, Đỗ Đình Phương, Võ Tá Hân, Phùng Tuấn Vũ, Hoàng Ngọc Tuấn, Phan Đình Tân, Đặng Ngọc Long...

Thông qua những tổng hợp, nghiên cứu, chúng ta có thể nhận thấy sự khác biệt khá lớn giữa tác phẩm guitar trong nước và quốc tế. Đa phần, tác phẩm thế giới được sáng tác bởi các nhạc sĩ đã qua đào tạo chuyên ngành sáng tác một cách bài bản, chuyên sâu, họ cũng chính là các nghệ sĩ guitar cổ điển nổi tiếng. Chính vì vậy, sản phẩm âm nhạc được sáng tác vừa mang phong cách viết chuyên nghiệp, cấu trúc thống nhất, chặt chẽ, vừa có được sự khai thác tốt về tính năng nhạc cụ.

Còn tại Việt Nam, trải qua năm tháng chiến tranh, các nghệ sĩ guitar đến với cây đàn đa phần là xuất phát từ tình yêu mạnh mẽ, tự học, tự vượt lên chính mình để cống hiến cho sự phát triển của cây đàn. Do chưa qua trường lớp đào tạo về chuyên ngành sáng tác chuyên nghiệp nên đa phần tác phẩm là chuyên soạn, mảng sáng tác có số lượng rất ít. Đặc điểm này dẫn đến việc bị giới hạn về phạm vi, cấu trúc tác phẩm, và sự đa dạng trong ứng dụng các tính năng nhạc cụ. Tuy nhiên, ở góc độ sáng tạo, các nhạc sĩ, nghệ sĩ Việt Nam cũng đã đưa ra được những cách thể hiện độc đáo, hiếm thấy trong kho tàng tác phẩm thế giới, để có thể tiến đến xây dựng phong cách guitar cổ điển Việt Nam, thì đây là các yếu tố cần được nghiên cứu sâu, phát triển theo hướng chuyên nghiệp, tinh xảo và phổ biến hơn. Từ việc so sánh thực trạng tác phẩm guitar Việt Nam với thế giới, phần nào có được sự nhìn nhận khách quan, chân thực về quá trình hình thành của guitar Việt Nam, thấy rõ được điểm trội cũng như các điểm yếu để có thể hoạch định được các giải pháp mang tính toàn diện.

Mỗi quốc gia đều có những bản sắc âm nhạc riêng, để thể hiện thành công tác phẩm guitar Việt Nam, người nghệ sĩ phải hiểu về âm nhạc Việt Nam, hiểu tác phẩm. Âm nhạc Việt Nam rất phong phú, đa dạng, mỗi câu hát, mỗi làn điệu đều có màu sắc âm nhạc riêng, đòi hỏi người nghệ sĩ phải thấm nhuần âm nhạc, làn điệu, mới thể hiện ra “chất” của tác phẩm.

Khi thể hiện một tác phẩm guitar nước ngoài, cùng với kỹ thuật, người nghệ sĩ cần hiểu được tính chất âm nhạc, hình tượng nghệ thuật, thể loại âm nhạc của tác phẩm. Đối với tác phẩm guitar Việt Nam, là người Việt, chúng ta còn thuận lợi hơn để

hiểu rõ về lời ca từ các ca khúc được chuyên soạn, hay làn điệu gốc của một bài dân ca trong tác phẩm guitar Việt Nam. Do vậy, nghệ sĩ biểu diễn nên tận dụng triệt để ưu thế này, để nghiên cứu, ứng dụng, sáng tạo, tính năng nhạc cụ cũng như các kỹ thuật guitar cổ điển với những cảm xúc hình ảnh âm nhạc của tác phẩm gốc, để có sự thể hiện đặc sắc âm nhạc Việt Nam trên cây đàn guitar.

Để đạt được mục đích nghiên cứu, luận án đã tiến hành theo các bước:

- Nghiên cứu khái quát nghệ thuật đàn guitar trên thế giới, tập trung vào: thể loại, hòa âm, tiết tấu, kỹ thuật xử lý tác phẩm, để học hỏi những tinh hoa, đặc sắc trong sáng tác, chuyên soạn, cách thể hiện âm nhạc đàn guitar, có cái nhìn tổng quát, soi rọi vào nghệ thuật guitar Việt Nam, thấy được những ưu thế, những điểm còn yếu và có những giải pháp góp phần hoàn thiện, phát triển nghệ thuật guitar của Việt Nam

- Nghiên cứu, phân tích, tổng hợp, đưa ra những tiêu chí trong chuyên soạn các tác phẩm guitar Việt Nam.

- Dựa trên những kiến thức nghiên cứu về âm nhạc thế giới, âm nhạc Việt Nam, tác giả luận án đã nghiên cứu, ứng dụng, để chuyên soạn tác phẩm Giai điệu quê hương, dựa trên chủ đề âm nhạc lấy từ bài Dạ cổ hoài lang, một sáng tác bất hủ của nhạc sĩ Cao Văn Lầu.

- Nghiên cứu những vấn đề trong cách thể hiện nghệ thuật các tác phẩm guitar Việt Nam: cảm xúc hình ảnh nghệ thuật trong tác phẩm, một số đặc điểm về cách diễn tấu thang âm, điệu thức, hoà thanh, thể hiện tiết tấu, tiết nhịp, thể hiện luyến, nhấn, láy trong tác phẩm, nhằm nâng cao hiệu quả thể hiện tác phẩm.

Luận án tập trung nghiên cứu những vấn đề thiết thực, cụ thể, đóng góp, giúp cho những nhạc sĩ sáng tác, chuyên soạn cho đàn guitar, các học sinh, sinh viên, nghệ sĩ guitar chuyên nghiệp, những kiến thức hữu ích trong chuyên soạn, sáng tác, trong học tập và thể hiện âm nhạc Việt Nam trên cây đàn guitar, góp phần vào quá trình phát triển và khẳng định vị trí của âm nhạc guitar Việt Nam với thế giới.

KHUYẾN NGHỊ

Trong các trường âm nhạc chuyên nghiệp ở Việt Nam, đều giảng dạy các nhạc cụ phương tây như: violin, piano, guitar, flute... Tuy nhiên, giáo trình giảng dạy chỉ tập trung vào các tác phẩm âm nhạc thế giới, việc giảng dạy các tác phẩm âm nhạc Việt Nam vẫn chưa được tập trung. Do vậy, cần có thêm những nghiên cứu chuyên sâu về âm nhạc Việt Nam, để phát huy thế mạnh âm nhạc của dân tộc.

Khuyến khích những học sinh, sinh viên bộ môn sáng tác của các trường âm nhạc chuyên nghiệp, không chỉ biết thể hiện piano, sáng tác trên nhạc cụ piano, mà còn học thêm guitar, nắm được những kiến thức, tính năng nhạc cụ, kỹ thuật guitar cổ điển, để phát huy trong những sáng tác, chuyển soạn cho đàn guitar, bổ sung thêm nhiều tác phẩm guitar Việt Nam.

Việc sưu tầm các tác phẩm guitar Việt Nam gặp nhiều khó khăn, bởi phần lớn các tác phẩm đều được phát hành từ nhiều năm về trước. Do đó, các nhà xuất bản âm nhạc cần lưu tâm đến việc biên tập những tác phẩm mới, tái bản những tác phẩm guitar Việt Nam sáng tác từ nhiều năm trước, để thường xuyên tăng cường, bổ sung thêm trong lĩnh vực tác phẩm.

Tổ chức nhiều chương trình biểu diễn các tác phẩm guitar Việt Nam để cho các học sinh, sinh viên, cũng như các nghệ sĩ có điều kiện để giao lưu, trao đổi về kinh nghiệm, kiến thức, nâng cao khả năng thể hiện âm nhạc Việt Nam.

Hội Nhạc sĩ Việt Nam, Học viện Âm nhạc quốc gia Việt Nam và các trung tâm đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp trên cả nước thường xuyên tổ chức các cuộc thi sáng tác các tác phẩm âm nhạc Việt Nam cho đàn guitar để ngày càng có thêm nhiều tác phẩm hay, đặc sắc.

**DANH MỤC NHỮNG CÔNG TRÌNH ĐÃ CÔNG BỐ
LIÊN QUAN TỚI LUẬN ÁN**

1. Nguyễn Thị Hà (2010), *Cây đàn guitar với đời sống âm nhạc Việt Nam*, Tạp chí Văn hóa nghệ thuật (83-86)
2. Nguyễn Thị Hà (2015), *Tiến trình phát triển đàn guitar cổ điển trên thế giới*, Tạp chí Văn hóa nghệ thuật (76-79)
3. Nguyễn Thị Hà (2015), *Một số đặc điểm sáng tác và chuyển soạn tác phẩm guitar Việt Nam*, Tạp chí Văn hóa nghệ thuật (74-78)
4. Nguyễn Thị Hà (2016), *Phương pháp diễn tấu một số tác phẩm guitar Việt Nam*, Tạp chí Văn hóa nghệ thuật (57-60)

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tiếng Việt

1. Đường lối Văn hóa-Văn nghệ Đảng cộng sản Việt Nam, 1995, NXB Văn hóa-thông tin.
2. Hồ Chí Minh (1997), Về văn hóa nghệ thuật, NXB Sự thật, Hà Nội.
3. Nghị quyết Đại hội Đại biểu toàn quốc lần thứ VI Đảng cộng sản Việt Nam (ngày 18.12.1986)
4. Nghị quyết 33/NQ/TW 2014 xây dựng phát triển văn hóa con người Việt Nam
5. Nghị quyết Trung ương 8 (Khóa IX)
6. Nghị quyết số 23-NQ/TW của Bộ Chính trị, khóa X

TÀI LIỆU CHUYÊN NGÀNH VÀ CÁC TÀI LIỆU LIÊN QUAN

7. NCV Nguyễn Thị Minh Châu, 2006, Âm nhạc Việt Nam Tác giả-Tác phẩm, tập 3, Viện Âm nhạc.
8. Gần 200 tác phẩm guitar chuyên soạn và sáng tác của các nhạc sĩ, nghệ sĩ Việt Nam.
9. Học viện Âm nhạc quốc gia Việt Nam, Giáo trình chuyên ngành guitar bậc trung học dài hạn.
10. Học viện Âm nhạc quốc gia Việt Nam, Giáo trình chuyên ngành guitar bậc đại học.
11. Học viện Âm nhạc Huế, Đề cương chương trình giảng dạy bậc Trung học 7 năm
12. Học viện Âm nhạc Huế, Đề cương chương trình giảng dạy bậc đại học.
13. Phạm Phương Hoa (2003), Một số thủ pháp sáng tác trong âm nhạc thế kỷ XX, NXB Âm nhạc.
14. PGS-TS Phạm Tú Hương, 2007, Âm nhạc Việt Nam Tác giả-Tác phẩm, tập 4, Viện Âm nhạc.
15. Trần Thế Kỳ, 40 Nhạc phẩm nổi tiếng soạn cho guitar cổ điển, NXB Văn nghệ.

16. Trần Thế Kỷ, Phương pháp chuyển soạn một nhạc phẩm cho guitar cổ điển, Nxb Thanh niên.
17. TS Vũ Tự Lân, 2007, Âm nhạc Việt Nam Tác giả-Tác phẩm, tập 5, Viện Âm nhạc.
18. Nguyễn Thị Mỹ Liêm (2011), Góp phần nghiên cứu Đờn ca tài tử Nam Bộ, NXB Âm nhạc.
19. Thuy Loan (1993), Lược sử âm nhạc Việt Nam, Nhạc viện Hà Nội, NXB Âm nhạc.
20. Phạm Phúc Minh (1994), Tìm Hiểu dân ca Việt Nam, NXB Âm nhạc.
21. Phạm Ngũ, Tự học guitar, Hà Nội 1981, NXB Thanh niên.
22. Nguyễn Thị Nhung (1991), Hình thức âm nhạc, NXB Âm nhạc
23. Nguyễn Thị Nhung (1996), Thể loại âm nhạc, Nhạc viện Hà nội.
24. Nguyễn Đăng Nghị (2011) Bay lên từ truyền thống, NXB Văn hoá thông tin
25. Nhạc Viện thành phố Hồ Chí Minh, Giáo trình chuyên ngành guitar bậc trung học dài hạn
26. Nhạc Viện thành phố Hồ Chí Minh, Giáo trình chuyên ngành guitar bậc đại học
27. PGS-TS Nguyễn Thị Nhung, 2006, Âm nhạc Việt Nam Tác giả-Tác phẩm, tập 1, Viện âm nhạc.
28. Nhiều tác giả, Nghệ thuật trình tấu guitar cổ điển ở Hà Nội, 2012, NXB Âm nhạc
29. Tú Ngọc (1994), Dân ca người Việt thể loại và hình thức, NXB Âm nhạc.
30. Tú Ngọc (1991), Trích giảng âm nhạc thế giới thế kỷ XX, NXB Nhạc viện Hà Nội.
31. Tú Ngọc, Nguyễn Thị Nhung, Vũ Tự Lân, Nguyễn Ngọc Oánh, Thái Phiên (2000), Âm nhạc mới Việt Nam tiến trình và thành tựu, Viện Âm nhạc, Hà Nội.
32. Nguyễn Thành Phương, Đàn guitar cổ điển, soạn xong tại Paris năm 1979), NXB Âm nhạc.

33. Tạ Tấn (1925-2012), Phương pháp học guitar, Hà Nội, 1985, NXB Thanh niên.
34. Tạ Tấn (1925-2012), Phương pháp học guitar, Hà Nội, 2008, NXB Âm nhạc
35. PGS.TSKH. Trần Ngọc Thêm (1996), Tìm về bản sắc văn hóa Việt Nam, NXB Thành phố Hồ Chí Minh.
36. Lê Ngọc Trà (2001), (Tập hợp và giới thiệu) Văn hóa Việt Nam: đặc trưng và cách tiếp cận, NXB Giáo dục, Hà Nội.
37. Vũ Nhật Thăng, (1993), Thang âm Cải Lương -Tài tử, Viện Văn hoá nghệ thuật thành phố Hồ Chí Minh.
38. Nguyễn Hải Thoại, Giới thiệu một số nét về cây đàn guitar, Hà Nội 1985.
39. TS Lê Văn Toàn, 2006, Âm nhạc Việt Nam Tác giả-Tác phẩm, tập 2, Viện Âm nhạc.
40. Tô Vũ (2002), Âm nhạc Việt Nam truyền thống và hiện đại, Viện Âm nhạc, Hà Nội
41. Nguyễn Xinh (1983), Trích giảng âm nhạc thế giới, Hà Nội
Tài liệu tiếng nước ngoài
Tiếng Anh
42. Cecil J. Sharp, English country Folk Songs, Originally published in five volumes, 1980-1912.
43. Charles Ducan (1980), *The art of Classical Guitar Playing*, Summy-Birchard, Ameica
44. Ferdinand Pelzer (1801- 1860), Instruction for the Spanish guitar, London, 1579.
45. Fernando Sor (1778-1839), Sor's method for the Spanish, translated from the original by A. Merrick, London.
46. Frederick Noad (2002), *The complete Idios's guide to play guitar*, London.
47. Ferdinand Pelzer (1924), *Instruction for the Spanish guitar*, London
48. Jonathan Harnum (2001), *Basic music theory, How to read, write, and*

understand written music, Sol – Ut Press.

49. James Tyler and Paul Sparks (2002), *The guitar and its music from the renaissance to the classical era*, Oxford University press.
50. Ossian Publications, *Traditional Folksongs and Ballads of Scotland*, New Hampshire, 1994.
51. Ralph Vaughan Williams and A.L. Lloyd, *The Penguin Book of English Folk Songs*, Originally published 1959.
52. Rochester university, *A History of European folk music*, 1999.
53. Ricardo Iznaola (1997), *The Path to virtuosity*, Melbay
54. Tác phẩm guitar nước ngoài của các thế kỷ XVI
55. Tác phẩm guitar nước ngoài của các thế kỷ XVII
56. Tác phẩm guitar nước ngoài của các thế kỷ XVIII
57. Tác phẩm guitar nước ngoài của các thế kỷ XIX
58. Tác phẩm guitar nước ngoài của các thế kỷ XX
59. Wayne State University Press, *An introduction to folk music in United States*, Detroit, 1962.
60. William Cole, *Folk Songs of England, Ireland, Scotland and Wales*, Doubleday and Company, Inc. Garden City, New York, 1961.
61. Yu. A. Tolmachev V. Yu. Doobok (2016), *music performance and Pedagogics*, Tabov-Rusia.

Tiếng Nga

62. С.И. Руднев, “*Русский стиль игры на классической гитаре*”, 2002.
63. Н. Михайленко и Фан динь тан. *Справочник гитариста*. Киев 1998.
64. ФАН ДИНЬ ТАН, Проблема "Восток-Запад" и дальневосточная художественная культура.
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, 1998.

65. ФАН ДИНЬ ТАН, Проблема "Восток- Запад": Рефлексия и синкретизм *Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского. - К.1998.*

Tiếng Pháp

66. Fernando Carulli (1770-1841), *Guitar Skola*
 67. Giuliani (1778-1792), *Méthode or etudes pour la guitar*, Paris
 68. Matteo Carcassi (1792-1841), *Méthode complete pour la guitar*, Germany - Mainz.
 69. Dnisio Aguado, *Me'thode complete pour la guitare*, Paris
 70. Robert de Visee (1686), *Livre de pie'ce pour la guitare*.(5)

Luận án, luận văn

71. Nguyễn Thúy Anh, luận văn Thạc sĩ “*Giảng dạy đàn Guitar cho học sinh lứa tuổi thanh thiếu niên tại Hà Nội*”, 2010.
 72. Nguyễn Ngọc Anh, (1987), *Tìm hiểu về cách sử dụng chất liệu âm nhạc dân tộc cho một số tác phẩm viết cho nhạc cụ truyền thống*, Khoá luận đại học, Nhạc viện Hà nội.
 73. ФАН ДИНЬ ТАН, Гитарное искусство Вьетнама /в контексте мирового гитарного искусства/*Работа выполнена на кафедре народных инструментов Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского. - К.,1997*
 74. Nguyễn Mai Anh (2007), *Cấu trúc sonate trong một số tác phẩm thính phòng Việt Nam*, luận văn Thạc sĩ nghệ thuật học.
 75. Nguyễn Thị Kim Chung, luận văn Thạc sĩ “*Chương trình phức điệu guitar bậc trung học 4 năm tại Nhạc viện thành phố Hồ Chí Minh*”, 2009.
 76. Dương Kim Dũng, 2006 “*Những vấn đề giảng dạy phong cách Flamenco guitar cho chuyên ngành guitar*”, luận văn Thạc sĩ.
 77. Nguyễn Đại Đồng (1999), *Đánh giá tác phẩm Việt Nam viết cho đàn Accordeon qua thực tiễn giảng dạy*, Luận văn Thạc sĩ nghệ thuật học.

78. Trần Thu Hà (1987), *Nghệ thuật piano Việt Nam*, Luận án tiến sĩ, Nhạc viện Tchaicovski, Matxcova.
79. Nguyễn Thị Hà, 2007 “*Vấn đề giảng dạy các tác phẩm guitar Việt Nam cho học sinh bậc trung học dài hạn*”, luận văn Thạc sĩ .
80. Hoàng Hoa, (1997), *Một số yếu tố biểu hiện bản sắc dân tộc trong sáng tác cho piano của nhạc sĩ Việt Nam*, luận văn Thạc sĩ.
81. Phạm Phương Hoa (2010), *Những thủ pháp sáng tác trong một số trường phái âm nhạc thế kỷ XX*, Luận án Tiến sĩ, Học viện ANQGVN, Hà Nội.
82. Nguyễn Thanh Huy, luận văn Thạc sĩ “*Học đàn guitar với sự hỗ trợ của công nghệ truyền thông đa phương tiện (Multimedia)*”, 2006.
83. Vi Minh Huy (2007), *Một số vấn đề về giảng dạy guitar hệ trung cấp năng khiếu tại trường Cao đẳng văn hóa nghệ thuật Thanh Hóa*, Luận văn Thạc sĩ nghệ thuật học.
84. Nguyễn Tài Hưng (2003), *Một số vấn đề trong nghệ thuật chuyển soạn tác phẩm âm nhạc cho đàn Accordeon*, Luận văn Thạc sĩ nghệ thuật học.
85. Nguyễn Thị Thanh Hằng (2005), *Một số nghiên cứu về kỹ năng hòa tấu-đệm của đàn Tam Thập Lục*, luận văn Thạc sĩ nghệ thuật học.
86. Nguyễn Phúc Linh (1996), *Một số đặc điểm về phương pháp thể hiện của kèn gõ giao hưởng trong các tác phẩm Việt Nam*, Luận án Tiến sĩ, Học viện ANQGVN, Hà Nội.
87. Lại Quang Nghĩa, luận văn Thạc sĩ “*Đặc điểm âm nhạc của một số tác phẩm guitar Việt Nam chuyển biên*”, 2009.
88. Nguyễn Văn Phúc, 2015 “*Sự phát triển đào tạo Guitar chuyên nghiệp tại Việt Nam*”, luận án tiến sĩ.
89. Ngô Văn Thành (1996), *Sự hình thành và phát triển nghệ thuật đàn violin ở Việt Nam*, Luận án Tiến sĩ, Nhạc viện Hà Nội, Hà Nội.

90. Nguyễn Thị Phương Thảo, 2006 “*Chuyển biên tác phẩm phức điệu mô phỏng 2 bè piano thành song tấu guitar*”, luận văn Thạc sĩ nghệ thuật học.
91. Đỗ Xuân Tùng, (1996), *Khai thác những yếu tố dân tộc trong các tác phẩm Việt Nam viết cho đàn dây kéo phương Tây*, luận án Tiến sĩ.
92. Cao Sỹ Anh Tùng, 2015 “*Nghệ thuật Guitar đương đại nửa sau thế kỷ XX trong đào tạo Guitar chuyên nghiệp tại Việt Nam*”, luận án Tiến sĩ.
93. Cao Sỹ Anh Tùng, 2010 “*Tư duy âm nhạc và kỹ thuật diễn tấu tác phẩm guitar thế kỷ XX*”, luận văn Thạc sĩ.
94. Nguyễn Quốc Vương, luận văn Thạc sĩ “*Thực trạng và một số giải pháp đào tạo guitar trong giai đoạn mới tại Nhạc viện Hà Nội*” (2005).