

ÂM NHẠC VIỆT NAM

ÂM NHẠC HIỆN ĐẠI: MỘT SƠ ĐỒ TỔNG QUÁT

(Bài đăng hai kỳ)

CUNG TIẾN

Nếu có một đặc tính nào duy nhất khả dĩ kết hợp được những phát triển của âm nhạc thế giới hôm nay, đặc biệt kể từ sau Thế Chiến Thứ Hai, thì đó là: tính đa dạng cực độ của nó.

Đã không còn nữa những qui ước thẩm mỹ hay kỹ thuật cố định. Đã không còn nữa một nền âm nhạc độc tôn, ở bất cứ "phương" nào, Đông hay Tây, Nam hay Bắc: nhạc nghệ thuật, nhạc dân gian và nhạc phổ thông, cả ba chen vai thích cánh tranh giành tai nghe, và tui tiên, của giới tiêu thụ âm thanh. Ngay bên trong mỗi phân loại đó, lại có không biết bao nhiêu tiểu loại, khuynh hướng, trường phái.

Thêm nữa, do những nhu cầu văn hóa (vay mượn lẫn nhau chất liệu sáng tạo), do những thay đổi trong hệ thống hỗ trợ kinh tế (ai nuôi sống nhà sản xuất nhạc: "cộng đồng", cá nhân giàu có hoặc định chế công/tư, kể cả đại học, hay quần chúng tiêu thụ?), và trong hệ thống hỗ trợ truyền bá (học truyền khẩu, theo gia truyền, học nghề từ cá nhân hay định chế giáo dục âm nhạc?), người ta còn thấy có những ảnh hưởng qua lại, trong nội dung, giữa ba phân loại âm nhạc này. (1)

Đóng góp một phần tối quan trọng vào sự sinh sôi nảy nở mau lẹ của các loại âm nhạc nói trên là vai trò của khoa học kỹ thuật trong việc sản xuất, ghi lại, và phổ biến âm thanh khắp toàn cầu: các loại nhạc cụ điện tử, máy tính điện tử, ấn loát và phát hành nhạc bản, thâu thanh, phát thanh, truyền thanh, thâu hình, truyền hình, đĩa nhựa, băng từ tính, đĩa cô đọng (*compact disk*), vệ tinh truyền thông, v.v... Với những phát minh kỹ thuật mới này, âm nhạc của mọi thời, mọi chốn, mọi nền văn hóa, của mọi khuynh hướng, mọi trường phái, đều "cộng đồng sinh tồn."

Sau hết, sự sản xuất và phân phối đại quy mô theo nguyên tắc cạnh tranh thị trường đã khiến cho sản phẩm văn hóa này trở thành một món hàng hợp túi tiền của đại đa số giới

tiêu thụ khắp thế giới, bất kể trình độ phát triển kinh tế. (Một nông dân cày ruộng ở Á Châu, với dụng cụ thô sơ và sức kéo của loài vật, nhưng tai đeo "headphone", lắng nghe nhạc từ máy cassette Walkman, là một hình ảnh quen thuộc của hôm nay).

Trong bối cảnh ấy, âm nhạc hiện đại được sáng tạo như thế nào? Bài viết sau đây, do một thiên lệch và ưa thích cá nhân, sẽ chủ yếu nhắm tới loại nhạc nghệ thuật (thường được gọi nôm na là "nhạc cổ điển", mặc dù danh xưng này chỉ ứng dụng đúng cho Thế Kỷ 18 Tây phương thôi), mà không bàn gì tới hai loại kia -- nhạc dân gian và nhạc phổ thông -- ngoại trừ khi nói đến sự vay mượn chất liệu sáng tạo.

Bởi lẽ âm nhạc là nghệ thuật của *âm thanh* và *kỹ thuật vận dụng và phối hợp âm thanh* hơn là của "lời ca" và *mưu cơ vận dụng ngôn từ* (với trùng điệp bao nhiêu tầng lớp ý-nghĩa-học thường khi mâu thuẫn, lừa dối, và tráo trở), bài viết này sẽ chỉ bàn đến những khía cạnh thuần kỹ thuật của công trình tạo thanh. Trong khuôn khổ một bài báo ngắn, nó cũng sẽ chỉ là một cố gắng mô tả tổng quát, sơ phác một bản đồ, và cảm những mốc đường đơn giản, của âm nhạc nghệ thuật kể từ sau Thế Chiến Thứ Hai.

Thế nhưng, trước hết, vì nguyên do nào mà có âm nhạc mới?

Bối cảnh âm nhạc: sự phân hủy của chủ âm tính

Trên thế giới, tuyệt đại đa số âm nhạc ta nghe ngày hôm nay, tại phòng hòa nhạc, trong nhà thờ, trên đài truyền thanh, truyền hình, đều là nhạc có chủ âm (*tonal*): dù đó là "cổ điển", dân ca, "pop", "rock", jazz, "country", sóng cũ, sóng mới; dù là nhạc cộng sản hay tư bản, "tiến bộ" hay "phản động". Một trăm phần trăm "tân nhạc" Việt Nam cũng là nhạc có chủ âm.

Chủ âm tính (*tonality*) là một nguyên tắc tổ chức những cao độ âm thanh (*pitches*) chung quanh một cao độ chủ yếu, trung tâm, gọi là âm chủ (*tonic*), và được xây trên thang âm nguyên (*diatonic scale*) bảy nốt Tây phương, với hai điệu trưởng / thứ (*major / minor*). Nó là nguyên tắc chỉ đạo cho cách đặt câu, đoạn, và phần của bài ca, bản đàn, hay khúc hòa tấu; cho sự chuyển giọng (*modulation*), nghĩa là tạm thời thay thế chủ âm khởi đầu bằng một chủ âm khác để rồi lại quay trở về nó. Giá như, ở Tây phương, chủ âm tính đã không được quy định, thì ắt đã không thể quan niệm được những nhạc thể (*musical forms*) quen thuộc như nhị phân / tam phân (*binary / ternary*), *fuga*, *rondo*, *chaconne*, v.v... và nhất là thể *sonata*.

Hệ thống chủ âm đã chi phối hoạt động sáng tạo âm nhạc Tây phương trong ba trăm năm, kể từ khoảng năm 1600 cho tới đầu thế kỷ này, một thời kỳ thường được các sách nhạc sử gọi là thời kỳ "thịnh hành" ("*common practice*"). Nó đã từng là nhạc ngữ chung cho hàng ngàn nhà soạn nhạc, không riêng ở Tây Phương, với những tòa kiến trúc nghệ thuật âm thanh đồ sộ, là niềm vinh dự chung cho cả loài người: ấy là những đại nhạc phẩm của Bach, của Haydn, của Mozart, rồi Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Brahms, Chaikovsky, Mendelssohn, Wagner... Thế nhưng, giống như mọi thứ trên đời, có thịnh thì tất có suy: cho tới cuối thế kỷ mười chín, hệ thống chủ âm đã bị yếu dần và quy hẳn, ít nhất là đối với giới sáng tạo âm nhạc tiên phong, vì những nguyên do sau đây. (2)

Sáng tạo nghệ thuật đích thực thì luôn luôn muốn làm mới, muốn vượt ra ngoài khuôn sáo có sẵn. Trong lãnh vực âm nhạc, điều này có nghĩa là làm mới giai điệu cũng như hòa âm, nhịp tiết, cấu trúc, cách tấu và phối hợp nhạc cụ. Muốn vươn tới tính độc đáo, phù hợp với chủ nghĩa cá nhân, giới soạn nhạc Tây phương đã thực hiện các cuộc "giải phóng" quan trọng: giải phóng giai điệu, giải phóng nghịch âm, và giải phóng gạch nhịp, là ba trong những yếu tố chính bị chủ âm tính chi phối.

Giai điệu không còn phải được viết ra như một "nhạc đề" truyền thống, với câu xuống câu họa cân đối, mà được quan niệm theo nhiều cách khác nhau, chẳng hạn như một tập hợp những tiểu cổ (*cells*) cao độ âm thanh có liên hệ với nhau như những "biến khúc" của nhau, thay vì xuất phát từ một câu nhạc đề khởi đầu khúc nhạc.

Giới làm nhạc và dạy nhạc Tây phương thời thịnh hành coi tính ổn định, tính bền, như tiêu chuẩn, và tính bất ổn, không bền, như ngoại lệ. "Thuận âm" đã được nhận thức như tình trạng ổn định, và "nghịch âm", như bất ổn. (3) Nhưng vào giữa thế kỷ mười chín, giai đoạn cực thịnh của chủ nghĩa Lãng mạn, khi nhạc chủ đề (*program music*) sinh ra nhu cầu diễn đạt tình cảm "é lé", "bi đát", hoặc mô tả trạng thái bất thường, "quái dị", đòi hỏi nhiều màu sắc lạ và "tác dụng đặc biệt", thì thang âm nguyên dần dần nhường chỗ cho thang âm bán cung (*chromatic*), và nghịch âm được coi ngang vế với thuận âm. Từ đó trở đi, với những nhà soạn nhạc như Wagner, như Richard Strauss, nghịch âm đã không còn bị coi là ngoại lệ nữa,



Cung Tiến

Cung Tiến (s. 1938, Hà Nội). Học xướng âm và ký âm pháp một mình từ nhỏ. "Chính thức" học nhạc lý, với Thẩm Oánh, tại Trung học Chu Văn An năm 1949. Trong thời gian du học tại Úc Châu (ngành kinh tế học), 1956-62, học các lớp dương cầm, hòa âm, đối điểm, và

sáng tác tại Âm nhạc viện Sydney. Trong thời gian du học tại Anh quốc (lại ngành kinh tế học), 1970-3, theo các lớp nhạc sử, nhạc học, và nhạc lý tại Đại học Cambridge và East Anglia. Tác giả một số bài hát phần lớn viết từ hồi ở trung và đại học, theo truyền thống nhạc chủ âm Tây phương. Tác phẩm viết ở Mỹ mới đây sử dụng chút ít chất liệu Á đông: liên ca khúc Vang vang trời vào xuân, phổ mười bài thơ của Thanh Tâm Tuyên viết trong các trại cải tạo, soạn cho giọng hát và dương cầm (1984-5), và Chinh phụ ngâm, tổ khúc cho dàn nhạc nhỏ (1987). Tập liên ca khúc được giới thiệu lần thứ nhất vào mùa Xuân 1985 tại Washington D.C., với Mai Hương, Quỳnh Giao, và Nghiêm Phú Phi. Tổ khúc được biểu diễn lần đầu tại San Jose, CA, bởi các thành viên Dàn nhạc Giao hưởng San Jose, Leo Eylar III điều khiển, Tháng Ba 1988. Bản hoàn chỉnh của tác phẩm này đã được The Minneapolis Civic Orchestra biểu diễn hồi cuối năm 1989 tại Minneapolis, Minnesota, Robert Bobzin điều khiển.

mà trở thành tiêu chuẩn. Đây là biến cố quyết định nhất đưa tới sự tan rã của hệ thống chủ âm.

Hầu hết nhạc chủ âm đã được viết theo một thước nhịp bất biến. Gạch nhịp (*bar line*) xác định những đơn vị thước nhịp, và phách mạnh luôn luôn đứng sau gạch nhịp. Phách mạnh và phách yếu theo nhau trong một chuỗi dài rất hiếm khi thay đổi (trừ khi có chỉ dấu động lực trái ngược). Sự đều đặn này mang lại những điểm thời gian được xác định trước cho phép giai điệu và hòa âm thực hiện những mục đích của chúng, như chuẩn bị và kết thúc nghịch âm, đổi hòa âm, chuyển giọng, và chấm dứt. Phách yếu luôn luôn là điểm lơ lửng, nửa chừng, chờ đợi: phách mạnh luôn luôn là điểm quyết liệt, tới đích, và ngơi nghỉ. Cho nên, khi người soạn nhạc nghĩ ra một quan niệm mới về nhịp thời gian (không bắt buộc phải đều đặn như con lắc đồng hồ, như nhịp vông đu đưa, mà có thể biến đổi bất thường như nhịp gió thổi, sóng xô, mưa rơi, lá đổ...), thì nhịp thước đã không còn đơn giản như xưa (thí dụ 2/4, 3/4, 4/4, 6/8), mà trở thành phức tạp hơn (5/4, 7/8, 8/8 = 3+3+2/8), do đó gạch nhịp không còn quan trọng và cần thiết như trước. Kết quả là hệ thống chủ âm đã mất hẳn điểm tựa.

Một biến cố khác xảy ra tại Âu Châu trong thế kỷ trước đã làm lu mờ ánh sáng của mặt trời chủ âm: sự xuất hiện của những nền âm nhạc ngoài trục Đức - Áo - Ý, như các nước Đông Âu, nhất là Nga, và các nước Á Châu. Truyền thống nhạc dân gian của họ, với những thang âm điệu thức (*modal*) và nhịp tiết khác hẳn thang âm nguyên hay thang âm bán cung và nhịp tiết Tây Âu, đã được khai thác và nâng cao như những ngọn cờ dân tộc tự chủ, và độc lập văn hóa.

Nhạc "vô chủ âm" và "kỹ thuật mười-hai-nốt"

Trong nửa phần đầu thế kỷ này, giới soạn nhạc Tây phương đã nghĩ ra được nhiều cách để đào thoát "nhà giam" chủ âm, như: dùng hai hay nhiều chủ âm khác nhau cùng một lúc (4); dùng các thang âm khác với thang âm bảy nốt (như thang âm năm, sáu, tám, chín... nốt); bỏ hẳn cái lối kết câu, đoạn, hay phân theo điển tiến "cliché" từ âm át (*dominant*) về âm chủ; tạo hợp âm bằng các quãng bốn (thí dụ, C + F + Bb + Eb + Ab) thay vì quãng ba (thí dụ, C + E + G + Bb + D); tạo một cột hợp âm gồm tất cả 7 nốt trong thang âm nguyên; v.v...

Thế nhưng dứt khoát nhất, không thỏa hiệp nhất, phải kể đến những nỗ lực của Arnold Schoenberg (1874-1951) và hai môn đệ ông, Alban Berg (1885-1935) và Anton Webern (1883-1945) (5), nhằm phá sập hẳn cái nhà

giam ấy, với một phương pháp sáng tác mới, gọi là "kỹ thuật mười-hai-nốt" (*twelve-tone technique*). (6)

Trong thời kỳ "vô chủ âm" (*atonality*) (7) của ông, Schoenberg đã khai thác đến cùng khả năng của thang âm bán cung, với một lối viết không cho phép bất cứ một hạng cao độ (*pitch class*) (8) nào trong thang âm này làm "chủ" cả. Rồi sau bảy năm thai nghén (1916-23), ông giới thiệu với thế giới một phương pháp tổ chức âm thanh mới mà ông mệnh danh là hệ thống mười-hai-nốt, để thay thế hệ thống chủ âm cũ trong việc sáng tác âm nhạc (9). Thế nhưng ông đã không hề quan niệm công trình này của mình như một nổi loạn chống lại truyền thống, mà là một phương pháp nhằm mục đích kết hợp lại và hệ thống hóa những chất liệu tạo thanh đã được "giải phóng" hồi đầu thế kỷ. Sở dĩ nhạc chủ âm đã tồn tại gần ba trăm năm, là vì nó đã tích lũy được một bộ quy luật chặt chẽ, giống như luật thơ Đường, tạo thành một khung quy chiếu và mang lại cho nhạc phẩm một sự mạch lạc cùng tính thống nhất cần thiết. Schoenberg cũng đã chỉ muốn "đi tìm, nếu không phải quy luật hay phép tắc, ít nhất cũng là những cách lối đặc biệt hộ đặc tính nghịch âm của các hòa âm và diễn tiến hòa âm này" (10), ngõ hầu tạo được một khung quy chiếu và tính thống nhất tương tự.

Các nguyên tắc viết nhạc theo hệ thống mười-hai nốt tương đối đơn giản, ít nhất là hồi đầu (11). Chất liệu âm thanh của tác phẩm được lấy ra từ một "chuỗi âm", gọi là "chuỗi căn bản". Chuỗi này gồm đủ mười hai hạng cao độ, không thừa không thiếu, của thang âm bán cung Tây phương, xếp hàng ngang theo một thứ tự do người viết nhạc tự do lựa chọn. Thứ tự này, một khi đã lựa, sẽ cố định. Để có thêm chất liệu sáng tác, người viết nhạc còn có thể sử dụng ba chuỗi âm khác, được "phát sinh" từ chuỗi căn bản nói trên, dựa theo các kỹ thuật đối điểm xưa kia. Như vậy, trước khi sáng tác, nguyên liệu âm thanh của nhà soạn nhạc được xếp đặt thành bốn chuỗi (hay, đúng hơn, bốn dạng thức của chuỗi căn bản), là: chuỗi *Căn bản* (C), chuỗi *Nghịch Hành* (N), chuỗi *Đảo* (Đ), và chuỗi *Nghịch-Đảo* (NĐ) (12), (xin coi thí dụ 1).

Thí dụ 1. Bốn dạng thức của một chuỗi âm (Arnold Schoenberg: *Tứ tấu khúc đàn dây Số 4*)

Dạng Căn bản (C) ⇒



Dạng Đảo (Đ) ⇒



← Dạng Nghịch hành (N)

← Dạng Nghịch-Đảo (NĐ)

Chưa hết, bất cứ chuỗi âm nào nói trên cũng có thể cho dịch giọng (*transposed*) tới bất cứ một cao độ nào khác trong thang âm bán cung, và như vậy nhà soạn nhạc có được cả thảy 48 chuỗi âm để sử dụng (4 chuỗi x 12 bán cung), như liệt kê trong ma trận ở Thí dụ 2.

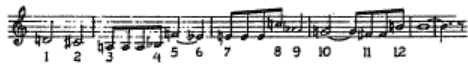
Thí dụ 2. Ma trận 12 x 12 liệt kê 48 chuỗi âm
(Arnold Schoenberg: *Tứ tấu khúc đàn dây Số 4*)

	C →												← N												
Đ	D	C#	A	Bb	F	Eb	E	C	Ab	G	F#	B	Đ	D	C#	A	Bb	F	Eb	E	C	Ab	G	F#	B
	Ev	D	B#	B	F#	E	F	C#	A	Av	G	C		Ev	D	B#	B	F#	E	F	C#	A	Av	G	C
	G	F#	D	Ev	Bb	Ab	A	F	C#	C	B	E		G	F#	D	Ev	Bb	Ab	A	F	C#	C	B	E
	F#	F	C#	D	A	G	G#	E	C	B	Bb	Eb		F#	F	C#	D	A	G	G#	E	C	B	Bb	Eb
	B	Bb	F#	G	D	C	C#	A	F	E	Eb	Ab		B	Bb	F#	G	D	C	C#	A	F	E	Eb	Ab
	C#	C	G#	A	E	D	D#	B	G	F#	F	Bb		C#	C	G#	A	E	D	D#	B	G	F#	F	Bb
	C	B	G	Ab	Eb	Db	D	Bb	Gb	F	E	A		C	B	G	Ab	Eb	Db	D	Bb	Gb	F	E	A
	E	D#	B	C	G	F	F#	D	Bb	A	G#	C#		E	D#	B	C	G	F	F#	D	Bb	A	G#	C#
	G#	G	Eb	E	B	A	Bb	F#	D	C#	C	F		G#	G	Eb	E	B	A	Bb	F#	D	C#	C	F
	A	G#	E	F	C	Bb	B	G	Eb	D	C#	F#		A	G#	E	F	C	Bb	B	G	Eb	D	C#	F#
	Bb	A	F	F#	C#	B	C	G#	E	Eb	D	G		Bb	A	F	F#	C#	B	C	G#	E	Eb	D	G
NĐ	F	E	C	C#	G#	F#	G	Eb	B	Bb	A	D	NĐ	F	E	C	C#	G#	F#	G	Eb	B	Bb	A	D
	C →												← N												

Thí dụ 3 cho thấy một số giai điệu và nhạc đề được Schoenberg sản xuất từ "kho âm liệu" trên, trong nhạc phẩm *Tứ tấu khúc đàn dây số 4*, soạn năm 1936. (Hòa âm và kết cấu của tập nhạc cũng được chế tạo bằng những chất liệu ấy.)

Thí dụ 3. Arnold Schoenberg: *Tứ tấu khúc đàn dây Số 4* (1936)

3(a). Chuỗi Căn bản, cao độ âm thanh nguyên thủy



3(b). Chuỗi Nghịch hành, cao độ âm thanh nguyên thủy



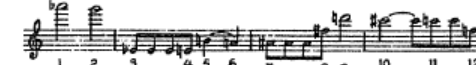
3(c). Chuỗi Đảo, dịch lên quãng ba thứ (hay xuống quãng sáu trưởng)



3(d). Chuỗi Nghịch-Đảo, dịch lên (hay xuống) ba nguyên cung



3(e). Chuỗi Căn bản, dịch lên (hay xuống) ba nguyên cung



3(f). Chuỗi Căn bản, dịch lên quãng bảy thứ (hay xuống quãng hai trưởng)



Với khung quy chiếu lý thuyết mới, Schoenberg và hai môn đệ của ông đã soạn nhiều tác phẩm với những cấu trúc và thể loại cổ điển, như giao hưởng (*symphony*), hợp tấu (*concerto*), tứ tấu (*quartet*), tổ khúc (*suite*), nhạc đề và biến khúc, v.v...

Sau Thế Chiến Thứ Hai, phương pháp hệ liệt đã thu hút được sự chấp dụng của rất nhiều nhà soạn nhạc trên thế giới, từ Âu, Mỹ đến Á châu (13), kể cả những người thuộc "thế hệ cũ" như Stravinsky. Thế nhưng, ngoài cao độ âm thanh, họ còn muốn "tổ chức" luôn cả các thành tố khác của âm nhạc như nhịp tiết (hay trường độ), động lực (độ lớn, nhỏ), tốc độ, âm sắc (*timbre*), âm vực, mật độ (*density*) hay "mặt dệt" (*texture*), cách phát âm / cách tấu (*articulation / modes of attack*), v.v... Mặt khác, từ thập kỷ 1960, phản ứng lại loại nhạc "tiền định" và "kiểm soát" chặt chẽ này, một khuynh hướng khác đã ra đời: nhạc "bất định" (*indeterminacy*).

Đó là hai đề tài chính của bài này trong số báo tới.

(Còn tiếp một kỳ)

Ghi chú:

(1). Theo "mô thức" khảo sát xã hội - kinh tế học của G.D. Booth và T.L. Kuhn, trong "Economic and Transmission Factors as Essential Elements in the Definition of Folk, Art, and Pop Music", đăng trong *The Musical Quarterly*, Bộ 74, số 3, 1990. Dù có nhiều điểm hữu ích, nhưng, theo tôi, lối giải thích một chiều, sắc mùi Mác-xít của hai người này (hạ tầng kinh tế quyết định nội dung nghệ thuật), đã lạc hậu. Nó cũng sẽ chẳng là một "mô thức" mới lạ đối với những ai đã được đọc cuốn sách vô cùng hấp dẫn và độc đáo, xuất bản cách đây gần 15 năm, là *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, của Jacques Attali. Bản dịch Anh ngữ của cuốn này mang nhan đề: *Noise: The Political Economy of Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

(2) Muốn có thêm chi tiết về sự suy tàn của âm nhạc chủ âm và sự thành hình của âm nhạc thế kỷ 20, xin coi loạt bài của Cung Tiến, "Chất liệu và kỹ thuật tạo thanh mới trong âm nhạc Tây phương hiện đại", trong *Văn học Nghệ thuật*, Bộ mới, Tháng Chín, Mười, và Mười Hai, 1985, và Tháng Mười, 1986.

(3) Trong nhạc chủ âm Tây phương, thuận âm (*consonance*) hay nghịch âm (*dissonance*) được định nghĩa là tập hợp hai cao độ âm thanh (gọi là "quãng") hay nhiều âm thanh ("hợp âm") được phát ra cùng một lúc và gây ra nơi người nghe một cảm giác tâm lý "thuận tai" và ngồi nghỉ, hay "chướng tai" và khuấy động. Được quy định là "thuận âm" nếu các quãng lập thành là: quãng đồng âm (*unisons*), năm đúng, tám đúng, bốn

dúng, và ba trưởng / thú. Còn tất cả các quãng khác (hai trưởng / thú), bốn thăng, năm giáng / thăng, bảy, chín, mười-một, mười-ba) đều tạo thành các "nghịch âm". Hợp âm duy nhất được coi là "thuận tai" là hợp âm bộ ba (*triad*), lập thành bởi chủ âm, quãng ba, và quãng năm đúng. Nhà soạn nhạc cổ điển có quyền xài nghịch âm, nhưng phải "chuẩn bị" nó bằng, và "kết thúc" nó về, một thuận âm.

(4) Gọi là lưỡng / đa chủ âm (*bi- / polytonality*). Một thí dụ đơn giản của lưỡng chủ âm: trên đàn piano, tay phải chơi một giai điệu ở khóa C, đồng thời tay trái chơi một giai điệu khác ở khóa F thăng.

(5) Ba nhà soạn nhạc này thường được gọi chung là "Trường phái Vienna Thứ Hai", để phân biệt với "Trường phái Vienna Thứ Nhất" ngày xưa gồm Haydn - Mozart - Beethoven - Schubert.

(6) Còn gọi là "phương pháp hàng âm" (*tone-row method*), hay "hệ thống chuỗi" (*serial system*), hay "hệ liệt" (*serialism*).

(7) Một tên gọi do giới phê bình nhạc đặt ra nhưng Schoenberg phản đối, còn rút lại tới hôm nay. Riêng ông đã đặt tên cho những tác phẩm của ông viết trước Thế Chiến Thứ Nhất là "phiến chủ âm" (*pan-tonality*), có nghĩa là chúng sử dụng hoàn toàn tự do mười-hai nốt trong thang âm bán cung, không bị gò bó theo quy luật của nhạc chủ âm với thang âm nguyên truyền thống.

(8) Một bộ gồm tất cả các cao độ âm thanh có cùng một tên gọi, bất kể âm vực (*register*) hay tần số (*frequency*); thí dụ hạng cao độ A gồm tất cả mọi nốt A, chú không riêng chỉ nốt A có 440 Hz.

Nhạc chủ âm Tây phương dùng 12 hạng cao độ.

(9) Được Schoenberg giới thiệu lần đầu năm 1941 trong "Composition with Twelve Tones (1)", in lại trong *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, bản dịch của Leo Black, Leonard Stein thu thập và diễn giải. (New York: Faber, 1975).

(10) Schoenberg, sdd nơi ghi chú số 9, tr. 226.

(11) Về những phát triển sau này của phương pháp 12 nốt, xin đọc: Brindle, R.S., *Serial Composition*, London: Oxford University Press, 1966; Leibowitz, R. *Schoenberg and His School*, bản dịch của Dika Newlin (1949), New York: Da Capo Press, 1970; Perle, G., *Serial Composition and Atonality*, x.b. lần thứ ba, Berkeley: University of California Press, 1972; Rufer, J., *Composition with Twelve Tones Related Only to One Another*, Humphrey Searle dịch (1954), New York: Dover Publications in lại.

(12) *Prime* (hay *Original / Basic*), *Retrograde*, *Inverse*, *Retrograde-Inverse series* (hay *rows / forms / sets*).

(13) Trong thập kỷ vừa qua, nhiều nhà soạn nhạc Trung quốc đã phối hợp kỹ thuật mười-hai nốt với chất liệu truyền thống của họ (như thang âm năm nốt, dân ca, hát bội, nhịp tiết và âm sắc nhạc cụ Trung Quốc). Xin coi "Lá thư Trung Quốc" của Zheng Ying-Lie, "The Use of Twelve-Tone Technique in Chinese Music Composition", đăng trong *The Musical Quarterly*, Bộ 74, số 3, 1990, tr. 473-488.

ÂM NHẠC HIỆN ĐẠI: MỘT SƠ ĐỒ TỔNG QUÁT

(Tiếp theo và hết)

CUNG TIẾN

Nhạc "tổ chức toàn diện"

Sau những năm thí nghiệm với những chất liệu tạo thanh mới như vi quang (14), khối âm (15), tiếng động, v.v..., và sau khi kỹ thuật mười hai nốt được phổ biến rộng rãi, thì âm nhạc nghệ thuật Tây phương thời hậu Thế Chiến II được chia thành hai dòng rõ rệt: dòng "chính nguồn," và dòng "tiên phong" (*avant garde*).

Thuộc chính nguồn là những nhà soạn nhạc dù tiếp tục mô thức sáng tác thuộc truyền thống chủ âm thế kỷ 19 nhưng vẫn có những đóng góp quan trọng và những đổi mới ở nhiều khía cạnh: giai điệu, hoà âm, nhịp tiết, phối hợp nhạc cụ. Đó là những nhà soạn nhạc thuộc trường phái "Tân Cổ điển," như Stravinsky, Poulenc, Milhaud, Honneger, và Bartok. Ở Liên Xô phải kể đến Prokofiev và Shostakovich; ở Đức, Hindemith, Weil; ở Anh, Walton, Britten, Tippett; ở Hoa Kỳ, Copland, Sessions; và Châu Mỹ La tinh, Chávez, Villa-Lobos.

Thuộc dòng tiên phong là những nhạc sĩ không ngừng đẩy mạnh tới cùng truyền thống thí nghiệm với chất liệu và kỹ thuật tạo thanh. Họ cũng được chia thành hai nhánh đối lập: một nhánh muốn kiểm soát và tổ chức âm thanh toàn diện; một nhánh muốn hướng tới tự do toàn diện.

Có lẽ người đầu tiên áp dụng kỹ thuật chuỗi vào những thành tố khác ngoài cao độ âm thanh, là Webern, trong *Biến khúc* cho dương cầm, Op. 27, hoàn tất năm 1936. Trong chuyển động thứ hai (kéo dài đúng một phút!) của tác phẩm, ngoài chuỗi 12 cặp âm, Webern còn sắp xếp trước một chuỗi động lực gồm 9 độ lớn nhỏ, nhóm thành ba tổ, *f-p-f / p-f-p/f-p-ff*. Thêm vào đó là một chuỗi phát âm (*articulation*) gồm 12 "ngón tấu" dương cầm, như nối âm (*legato*), ngắt âm (*staccato*), các kiểu nhấn âm (*accents*): thí dụ, nốt nhạc thứ hai của bất cứ dạng chuỗi nào cũng phải chơi ngắt ra khỏi các nốt chung quanh, v.v.

Một trong những người đầu tiên quan niệm sáng tác âm nhạc như một hoạt động khách quan, thuần túy thuộc lý trí, và muốn kiểm soát chặt chẽ nhạc âm, là Olivier Messiaen (s. 1908). Ý thức được những đặc tính riêng biệt, mang tính cách cấu trúc, của nhạc âm (cao độ, nhịp tiết, cường độ, âm sắc), ông cũng đã là người đầu tiên coi chúng quan trọng ngang nhau, và do đó đề xướng việc áp dụng phương pháp tổ chức toàn bộ một tác phẩm âm nhạc. Bài thứ ba trong tác phẩm *Bốn bài tập về nhịp* của ông, viết cho dương cầm năm 1949, đã xếp thành chuỗi, theo đúng thứ tự xuất hiện, các thành tố nói trên đây thành 36 cao độ (3 chuỗi 12 âm), 25 trường độ (từ nốt ba móc, tới nốt tròn một chấm = 3 nốt trắng), 7 cường độ (từ *ppp* tới *fff*), và 12 kiểu phát âm khác nhau. Những chuỗi này, được sắp đặt trước khi sáng tác, xác định toàn bộ nội dung tác phẩm, và cả bốn thành tố có một tương quan tuyệt đối cố định với nhau. Chẳng hạn, khi nào dùng cao độ thứ 4 (nốt *A♭*, tần số 830.61 Hz) thì bao giờ nó cũng phải có độ dài bằng nốt một móc (*♩*), phải tấu *ppp*, và phải chơi *staccato*.

Tác phẩm này của Messiaen đã gây một ảnh hưởng sâu đậm đối với thế hệ trẻ soạn nhạc ở Pháp và Đức trong thập kỷ 50, như Pierre Boulez (s. 1925), và Karlheinz Stockhausen (s. 1928), cả hai đều là học trò ông. Thí dụ 4 cho thấy ảnh hưởng đó trong tác phẩm *Cấu trúc I* cho hai dương cầm, soạn năm 1952, của Boulez.

Thí dụ 4. Pierre Boulez: *Structures I* (1952), đoạn thứ hai, nhịp 1-4.

Số thứ tự	7	1	10	3	4	5	11	2	9	12	6	8
Cao độ	E	B	B♭	A	W	G	F	D	C#	B	F#	C
Trường độ												
Loại tấu
Cường độ	<i>mf</i>	<i>pppp</i>	<i>ff</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pppp</i>	<i>fff</i>	<i>ppp</i>	<i>pppp</i>	<i>fff</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>



Khuynh hướng nghiên cứu về phương pháp hệ liệt toàn bộ (*integral serialism*) này đã đưa tới hậu quả là một loại nhạc vô cùng phức tạp, cực duy lý. Nhưng điều này cũng chính là mục tiêu của một số nhà soạn nhạc tiên phong, bởi họ quan niệm rằng âm nhạc "chủ yếu là bất lực, không thể biểu tỏ được bất cứ cái gì" (Stravinsky), mà chỉ là một cấu trúc những mảng lưới quan hệ giữa những thành tố của chính nó mà thôi. Nghe nhạc Messiaen hay Boulez, tôi có cảm giác giống như hồi nhỏ ghé mắt chăm chú ngó vào một ống kính vạn hoa: cứ mỗi lần xoay ống thì những mảnh thủy tinh màu ở cuối ống kính lại dôn về một vị trí mới và tạo thành một hình kỷ hà mới, muôn màu sắc, và luôn luôn biến đổi.

Messiaen cũng không coi âm nhạc là một phương tiện diễn đạt của cá nhân, mà là một hiện

thân "khách quan" của cái Mỹ và cái Toàn Hảo của Thượng đế, được biểu hiện trong vũ trụ (Messiaen là một tín đồ Công giáo rất mộ đạo).

Thế nhưng, những tác phẩm viết theo kỹ thuật này, khi được *nghe* (thay vì *đọc* nhạc bản), sẽ không cho ta nhận thức được sự sắp đặt tuân lý của nhà soạn nhạc, mà lại giống đúng như những tập hợp kỷ hà trong kính vạn hoa tôi vừa nói ở trên: nghĩa là một kết tụ bất ngờ, một biến cố âm thanh hoàn toàn ngẫu nhiên! Như nhà soạn nhạc kiêm nhạc sư và lý thuyết gia Robert Morgan của Đại học Yale nhận xét rất đúng: "Mà thực vậy, [những quan hệ giữa các nốt nhạc trong tập; *Cấu trúc I* của Boulez] phần lớn *chính* là kết quả của tình cờ, vì một khi những sơ đồ khắt khe đó, [được xếp đặt] trước khi sáng tác, được cho tác động rồi, thì nhà soạn nhạc có được rất ít sự kiểm soát đối với những gì sẽ thực sự xảy ra ở bất cứ một thời điểm nào." [Morgan: 1991, 345].

Không còn tin tưởng vào khả năng và quyền uy của lý trí, một nhóm nhà soạn nhạc khác đã có một phản ứng trái ngược hẳn: sáng tác hay biểu diễn theo ngẫu hứng. Phản ứng này đã bắt nguồn từ một truyền thống thuần túy Mỹ quốc: chủ nghĩa thực nghiệm (*experimentalism*).

Truyền thống nhạc thực nghiệm Mỹ quốc

Âm nhạc nghệ thuật của Mỹ quốc trong thế kỷ hai mươi, nói chung, có hai truyền thống:



Cung Tiến

Cung Tiến (s. 1938, Hà Nội). Học xướng âm và kỹ âm pháp một mình từ nhỏ. "Chính thức" học nhạc lý, với Thẩm Oánh, tại Trung học Chu Văn An năm 1949. Trong thời gian du học tại Úc Châu (ngành kinh tế học), 1956-62, học các lớp dương cầm, hòa âm, đối điểm, và

sáng tác tại Âm nhạc viện Sydney. Trong thời gian du học tại Anh quốc (lại ngành kinh tế học), 1970-3, theo các lớp nhạc sử, nhạc học, và nhạc lý tại Đại học Cambridge và East Anglia. Tác giả một số bài hát phần lớn viết từ hồi ở trung và đại học, theo truyền thống nhạc chủ âm Tây phương. Tác phẩm viết ở Mỹ mới đây sử dụng chút ít chất liệu Á đông: liên ca khúc Vang vang trời vào xuân, phổ mười bài thơ của Thanh Tâm Tuyền viết trong các trại cải tạo, soạn cho giọng hát và dương cầm (1984-5), và Chinh phụ ngâm, tổ khúc cho dàn nhạc nhỏ (1987). Tập liên ca khúc được giới thiệu lần thứ nhất vào mùa Xuân 1985 tại Washington D.C., với Mai Hương, Quỳnh Giao, và Nghiêm Phú Phi. Tổ khúc được biểu diễn lần đầu tại San Jose, CA, bởi các thành viên Dàn nhạc Giao hưởng San Jose, Leo Eylar III điều khiển, Tháng Ba 1988. Bản hoàn chỉnh của tác phẩm này đã được The Minneapolis Civic Orchestra biểu diễn hồi cuối năm 1989 tại Minneapolis, Minnesota, Robert Bobzin điều khiển.

một theo mô thức Âu châu, và một là sản phẩm bản địa. Giới soạn nhạc Hoa Kỳ, cho tới ba chục năm đầu thế kỷ này, đã thường qua Đức hoặc qua Pháp học nghề. Một số tên tuổi được coi là đại diện cho nhạc nghệ thuật Mỹ đã đều qua tay huấn luyện của một nữ nhạc sư và nhà điều khiển người Pháp, Nadia Boulanger (1887-1979), như: Aaron Copland (1900-1990), Roy Harris (1898-1979), Virgil Thomson (s. 1896), Elliott Carter (s. 1908), và Walter Piston (1894-1976).

Thế nhưng, cũng vào khoảng đầu thế kỷ này, một ý thức âm nhạc dân tộc đã bắt đầu xuất hiện tại đây, và sau đó giới soạn nhạc bản địa này dần dần xa lìa mô thức Âu Châu, và kiến tạo một mô thức riêng cho mình. Quan trọng nhất phải kể tới phong trào nhạc thực nghiệm chủ nghĩa, với những đại diện chính là Charles Ives (1874-1954), Carl Ruggles (1876-1971), Edgar Varèse (1883-1965), Charles Seeger (1886-1979), Henry Cowell (1897-1965), Ruth Crawford (1901-53), và John Cage (s. 1912).

Kể từ sau Thế Chiến Thứ Hai giới soạn nhạc tiên phong Âu châu, cũng như trên toàn thế giới, đã coi bỏ bên này của Đại Tây dương mới chính là nơi xuất phát nhiều ý tưởng sáng tạo âm nhạc độc đáo và sinh động nhất. Và cũng kể từ đó, cho tới hôm nay, hầu như bất cứ một "triết lý" âm nhạc nào, một kỹ thuật tạo thanh nào, hay một lối ký âm (*notation*) mới mẻ nào của đội ngũ soạn nhạc gia tiên tiến quốc tế cũng đều mang ít nhiều "tiếng vọng" từ Mỹ quốc. (16).

Trên bình diện thuần kỹ thuật, các nhạc sĩ Mỹ nói trên đã là *những người đầu tiên* đưa vào sáng tạo âm nhạc, hoặc hệ thống hóa, hoặc gợi ý, những quan niệm hoàn toàn xa lạ với truyền thống sáng tác thuộc thời thịnh hành, như: chùm âm (17), tiếng động; sử dụng các nhạc cụ mới hay "không quy ước" (như điện tử, và rất nhiều nhạc cụ bản thanh [*idiophones*] đủ loại, từ nhiều xuất xứ) cũng như sử dụng nhạc cụ quy ước theo những "ngón tấu" bất thường; phân tán các nhạc cụ tới các vị trí khác nhau để tạo những tác dụng về khoảng cách hay không gian; thay vì lấy chủ âm tính làm nền cho nhạc thể, thì dùng toán học hay lý số (*numerology*); vân vân.

Cũng tại Mỹ quốc, hồi đầu thập kỷ 50, trong khi các nhà soạn nhạc như Milton Babbitt (s. 1916) cố gắng khai triển thêm và phổ biến phương pháp tổ chức toàn bộ, thì có một nhóm nhạc sĩ khác, quy tụ chung quanh John Cage, lấy một thái độ khác hẳn với truyền thống duy lý Tây Âu: đó là âm nhạc vô mục đích, vô ý định, khiến lẫn tới một lối sáng tác tự do, bất định.

John Cage và nhạc bất định

Tất nhiên, sáng tác và nhất là biểu diễn nhạc theo lối không định trước, "ngay tại chỗ,"

theo kiểu "tùy hứng" (*improvisation, extemporization*) chẳng hề là một quan niệm mới lạ trong lịch sử âm nhạc loài người. Âm nhạc theo truyền thống truyền khẩu ở Âu, Á, Phi... thông thường được "sáng tác" theo một mô thức giai điệu hay nhịp tiết sẵn có nào đó, đã học thuộc lòng, và khi biểu diễn lại được nghệ nhân tùy hứng "biến chế" thêm. Riêng vùng Đông Nam Á, biểu diễn tùy hứng là một nghệ thuật được vô cùng trân quý: ở Java và Bali các đội nhạc *gamelan* thường gồm những danh cầm "trổ ngón" khác hẳn với mô thức có sẵn; ở Việt Nam, nghệ nhân đờn hay hát theo phong cách "dị âm" (*heterophony*) vô cùng độc đáo.

Nhạc nghệ thuật Tây Âu từ ba trăm năm nay, dù được ghi xuống giấy với một hệ thống ký âm tương đối chính xác và phức tạp, và được truyền bá bằng nhạc bản, cũng đã dành một vai trò quan trọng cho phong cách biểu diễn tùy hứng: chẳng hạn hát luyến láy (*melismatic*) những khúc bình ca thời trung cổ; biến chế giai điệu và tô điểm hoà âm trong các thế kỷ 14, 15 và 16; Bach, Handel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Liszt, Frank... đã từng lừng danh một thời về tài biểu diễn ngẫu hứng organo hay dương cầm; thể loại *cadenza* trong những khúc hợp tấu (*concerti*) thời Cổ điển và Lãng mạn cho phép danh cầm trổ tài trí thức và kỹ xảo của mình; v.v.

Thế nhưng nhạc hiện đại từ sau Thế Chiến Thứ Hai đã coi sáng tác hay biểu diễn âm nhạc theo kiểu tùy hứng, ngẫu nhiên, như một thái độ triết lý, hơn là một phát biểu nghệ thuật âm thanh. Từ triết học đến tất cả các bộ môn nghệ thuật, thi, văn, nhạc, họa, một số người làm nghệ thuật đã hồ nghi cái truyền thống lý trí, cái ý tưởng về "Tiến Bộ," của Thế kỷ 18 Tây phương, khi nhìn thấy những hệ quả đẫm máu của nó được phơi bày trong những cuộc cách mạng kiểu Jacobin và Bôn-sê-vích, những lò sát sinh Phát-xít, và những trại tập trung "cải tạo," "học tập" Cộng sản. Do đó, không muốn cho trí tuệ quản trị tư tưởng, vận dụng ngôn từ, chỉ huy hình ảnh và màu sắc, tổ chức âm thanh và âm sắc, họ đã phó mặc cho tình cờ, cho may rủi. Thêm nữa, để sống hòa đồng với thiên nhiên, với vũ trụ, họ còn tự gạt cái bản ngã của mình ra ngoài lề lịch sử.

Hiện tượng nhạc bất định hiện đại xuất hiện trong thập kỷ 1950 tại Hoa Kỳ, duy nhất dưới ảnh hưởng của một nhà soạn nhạc: John Cage. Sinh trưởng tại Los Angeles, ông đã theo học các lớp lý thuyết và sáng tác với Adolph Weiss (người Mỹ đầu tiên học phương pháp sáng tác 12 âm) tại New York, dự các lớp về âm nhạc ngoài truyền thống Tây phương, nhạc dân gian, và nhạc hiện đại với Cowell, và học đối điểm với Schoenberg.

Đặc tính nổi bật nhất trong nhạc của Cage trong thời gian đầu đánh dấu sự xa rời khỏi

truyền thống Tây phương, là hầu hết các tác phẩm của ông đều đã chỉ viết cho các nhạc cụ gỗ mà thôi. (18) Cũng trong thời kỳ này Cage giới thiệu một "phát minh" mới: biến dương cầm thành một nhạc cụ gỗ, với nhiều âm sắc lạ tai khác nhau, bằng cách cắm xen kẽ vào giữa các dây đàn này các vật dụng như đinh, bù-loong, thìa sắt, cục gôm cao-su, v.v., và ông đặt tên là "dương cầm có sửa soạn" ("*prepared piano*"). Ngoài ra, ông còn sử dụng rất nhiều "nhạc cụ" khác thường nữa. Chẳng hạn, trong *Kiến tạo thứ nhất (bằng kim khí)*, ông đã cho 6 nhạc công tấu các nhạc cụ gỗ làm bằng kim khí như các loại chuông, kể cả chuông ("nhạc") đeo cổ bò và cổ ngựa kéo xe trượt tuyết (*sleighbells*), hộp máy thối xe hơi (*brake drums*), chiêng trong chùa Nhật, chũm chọe (*cymbals*) Thổ nhĩ kỳ, mõ nước (*water gourds/drums*), và đồng. (19)

Cuối thập kỷ 40, Cage rất say mê triết học Á Đông: ông theo học Thiền với Thiền sư T. Suzuki tại Đại học Columbia, và học cách bói Dịch khi được đọc cuốn *Kinh Dịch*, đạo ấy mới được dịch sang Anh ngữ. Chính ảnh hưởng của Thiền và của *Kinh Dịch* đã dẫn ông tới lối soạn nhạc theo may rủi.

Nhạc bất định được thể hiện bằng ba cách: bất định về phía người sáng tác, bất định về phía người biểu diễn, hoặc cả hai.

Một *sáng tác có tính bất định* khi người sáng tác không hề định trước hoặc biết trước tác phẩm mình một khi viết xong sẽ như thế nào. Thí dụ nổi tiếng nhất có lẽ là tập *Nhạc biến dịch (Music of Changes)* Cage viết năm 1951 cho dương cầm. Tất cả mọi thành tố cấu trúc của tác phẩm -- cao độ, trường độ, cường độ, tốc độ, mật độ, và yên lặng -- đều được xác định bởi kết quả xấp/ngửa, chẵn/lẻ của ba đồng tiền gieo làm sáu lần, và bởi phương vị của 64 quẻ trong *Kinh Dịch*. Trong thời gian này Cage quan niệm rằng âm nhạc đích thực là loại nhạc vô mục đích. Muốn sáng tác nhạc vô mục đích, ta phải tuyệt đối không được can thiệp vào diễn trình sáng tác, và để mặc cho âm thanh tự chúng phát hiện. (20)

Sáng tác bất định tột cùng của Cage mang tên 4'33", "soạn" năm 1952 "cho bất cứ nhạc cụ nào hoặc phối hợp nhạc cụ nào," có thể "chơi" bất cứ ở đâu, phòng hòa nhạc hay phòng tắm. Tác phẩm có ba "chuyển động": I, lâu một phút bốn mươi giây; II, hai phút hai mươi ba giây; và III, ba mươi giây. Tổng cộng thời gian trình diễn tối đa là bốn phút ba mươi ba giây, như tên của tác phẩm. Điều kiện duy nhất: các nhạc cụ phải hoàn toàn lặng im trong suốt thời gian biểu diễn.

Tác phẩm vừa nói minh họa một quan niệm của Cage: rằng không riêng gì âm thanh đã được ghi xuống giấy, mà bất cứ hành động nào của con người tạo thành âm thanh cũng là âm nhạc. Ở đây nhạc đã ghi xuống giấy (trong nhạc bản, Cage ghi "*Tacet*"), theo quy ước ký âm có nghĩa là "hãy

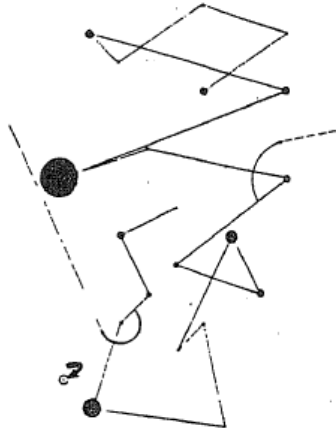
yên lặng," "nghỉ chơi") là nhạc có ý định, dù đó chỉ là yên lặng, và "nhạc" tình cờ, không ghi xuống giấy (tiếng cười, nói, ho, giở trang tập chương trình, xê dịch chân, v.v., của khán giả) chính là nhạc bất định vậy. (21)

Gọi là *nhạc bất định về phía người biểu diễn* nếu tác phẩm được soạn ra theo một cấu trúc và nhạc thể nhất định nhưng lúc biểu diễn lại không thể đoán được trước kết quả ra sao, vì đã phó mặc hoặc cho tự do của nhạc công, hoặc cho may rủi. Tác phẩm *Bao giờ*, viết 1975, xuất bản 1990, của Nguyễn Thiên Đạo là một thí dụ. Tác phẩm, soạn cho hai dương cầm và hai nhạc công nhạc cụ gỗ (chơi 28 nhạc cụ da, kim khí, gỗ, và linh tinh), để nhạc công dương cầm tự ý chọn những nốt nhạc bao gồm trong chùm âm (phát thanh bằng nắm đấm, hoặc khủy tay, hoặc cánh tay trước); âm vực trên đàn cũng chỉ cho biết đại khái là "trầm" hoặc "cao," mà không xác định vùng cao độ rõ rệt. Nhạc bản được "ký âm" trên một tập giấy có kẻ ô vuông; thời gian được đo bằng mỗi cột có chiều dài xác định là 10 giây; nhạc công dương cầm còn sử dụng cả một loại "vò" tròn nhỏ, gọi là *superball stick*, để chà sát dây bên trong đàn, cũng ở các âm vực đại khái nói trên.

Một thí dụ khác: *Dương cầm khúc XI, số 7* soạn năm 1957 của Stockhausen. Nhạc bản được in trên một cuộn giấy dài lối một mét, rộng nửa mét, và gồm 19 "biến cố" (đoạn, hay nhóm), có thể chơi theo bất cứ thứ tự nào, với bất cứ một trong 6 cường độ, 6 tốc độ, và 6 ngón tấu nào tùy ý. Các *Biến khúc I, II, III và IV của Cage soạn trong các năm 1958-1963*, "cho bất cứ bao nhiêu nhạc công, bất cứ bao nhiêu phương tiện phát âm nào." Một thí dụ chót: *tác phẩm O'O* của Cage (1962) do chính ông biểu diễn gồm có những động tác cắt thái các loại rau đổ chúng vào một máy xay điện, rồi rót nước rau vào ly và uống. Âm thanh do các động tác này tạo ra được truyền đi khắp phòng hoà nhạc bằng máy khuếch âm.

Nhạc bất định cho cả hai phía, sáng tác và biểu diễn, thường không có "nhạc bản" theo nghĩa thông thường ta hiểu, và khi biểu diễn thì không ai đoán được trước nó sẽ ra sao. Tác phẩm *Năng lượng tỏa tròn I (Radial Energy I)* của John Mizelle là một thí dụ cực đoan nhất (xin coi Thí dụ 5).

Tập nhạc này (soạn năm 1980) dành một tự do rộng rãi nhất cho (1) phương tiện tạo thanh, (2) số nhạc công tham dự, (3) nơi trình diễn, và (4) cách giải đoán (nếu muốn). Thời gian biểu diễn trọn vẹn tác phẩm có thể kéo dài trên 382 năm, kể cả những đoạn "*tacet*," "nghỉ chơi" (kéo dài lúc thì 6, lúc thì 7, rồi 12, 15, 17, 18, 17, 15, 12, 9, 7, và 6 năm). Địa điểm biểu diễn cũng có thể mở rộng ra, như Mizelle có ghi rõ trong nhạc bản, "tới những hành tinh khác, những thiên hà khác, v.v. Chừng nào mọi thời gian và không gian đều đã biến thành âm thanh, thì tác phẩm (và Vũ



trụ) chấm dứt." [theo Cope: 1984, 280-181].

Những khuynh hướng gần đây: Nhạc tối thiểu và nhạc chủ âm mới

Từ thập kỷ 60 tới nay -- một thời kỳ được mệnh danh là "hậu hiện đại" hay "hậu hệ liệt" -- âm nhạc thế giới có khuynh hướng bớt cấp tiến hơn, và muốn quay trở về với đơn giản, với truyền thống. Thêm nữa, giới soạn nhạc gia trẻ, tới năm 1960, đã không còn coi phương pháp hệ liệt hay bất định nhất thiết phải là hai thái cực của một lĩnh vực rộng lớn hầu như bất tận những chọn lựa về phong cách cũng như kỹ thuật sáng tác.

Kho chất liệu tạo thanh hôm nay lại còn được chất thêm những tài nguyên vô cùng phong phú của các nền văn hóa khác trên thế giới, nhất là ở Á châu, và của các thể loại nhạc dân gian phổ thông, nhất là *jazz* và *rock*.

Dù rằng dân chủ là một quan niệm chính trị không có chỗ đứng trong nghệ thuật, nhưng ta phải công nhận sự thực khách quan này: nhạc tiên phong càng phức tạp, khắt khe chừng nào về cấu trúc, về kỹ thuật tổ chức âm thanh, thì giới thưởng ngoạn âm nhạc càng thưa bớt thêm chừng ấy. Riêng đối với nhạc bất định cực đoan, thì ta đã biết rằng nó là một phát biểu triết học, về nhân sinh quan và vũ trụ quan, hơn là một nghệ thuật âm thanh.

Cho nên, muốn cho thông điệp của mình gửi đến giới thưởng ngoạn trực tiếp hơn, đơn giản hơn, giới soạn nhạc hôm nay đang đi tìm lại những vẻ quyến rũ xưa kia của chủ âm tính, của thuận âm, nghĩa là tìm lại truyền thống. Ảnh hưởng của tư tưởng và triết học Đông phương, nhất là Phật giáo, cũng đóng một vai trò không nhỏ vào sự phát triển của âm nhạc nghệ thuật hiện đại kể từ những năm 1960. Tây phương đã biết thưởng thức cái vẻ mềm mại, cái tế nhị của

Đông phương. Đã khám phá thấy rằng Đông phương trọng ý hơn lời, trọng tĩnh hơn động, trọng trầm tư hơn hành động.

Tất cả những yếu tố nói trên đây đã đóng góp cho sự ra đời một trường phái mới: chủ nghĩa tối thiểu (*minimalism*). Giống như trong hội họa tối thiểu, nhạc tối thiểu chủ trương đơn giản hóa nội dung nghệ thuật tối đa. Dù chất liệu sử dụng rất ít, nhưng thời gian biểu diễn lại rất lâu. Điển hình, một tác phẩm nhạc tối thiểu gồm một số nhỏ mô thức giai điệu (*melodic patterns*) được lặp đi lặp lại rất nhiều lần, không thay đổi, hay thay đổi rất ít, rất tiệm tiến. Hoà âm đơn sơ không kém: hoặc chỉ là hợp âm bộ ba đơn thuần, hoặc các hợp âm bảy, và những mô hình chung cho nhạc chủ âm truyền thống. Nhịp tiết nói chung khá hoạt động, nhưng không phức tạp (nhịp chéo hầu như hoàn toàn vắng mặt), luôn luôn nhấn ở phách mạnh, nghe như nhạc *rock*. Vì chỉ dùng những chất liệu cơ bản nhất, vì được lặp đi lặp lại trong những khoảng thời gian thật lâu, và vì không thay đổi nhiều và nhanh, cho nên nhạc tối thiểu tạo một tác dụng như thôi miên đối với người nghe. Người nghe lâu có thể lâm vào một trạng thái giống như hôn mê, như người nhập định, tương tự như tác dụng của những tiếng cầu kinh trong một chùa Phật giáo ở Tây tạng.

Các đại diện chính của khuynh hướng này gồm La Monte Young (s. 1935), Terry Riley (s. 1935), Steve Reich (s. 1936), và Philip Glass (s. 1937). Thí dụ 6 cho thấy một trích đoạn của tác phẩm *Nhạc quãng năm* do Glass viết năm 1969. Cả tác phẩm chỉ là một dòng nhạc hai bè nằm cách nhau một quãng năm đúng từ đầu đến cuối, được cấu tạo bằng cách cộng thêm từng nốt vào tổ mô típ đầu tiên. Chẳng hạn mô típ ba-nốt trở thành bốn, rồi năm, v.v., nhưng mỗi lần mô típ nguyên thủy vẫn được lặp lại.

Thí dụ 6. Philip Glass: *Music in Fifths* (1969), trích đoạn.



Philip Glass hiện nay là một nhà soạn nhạc được cả giới thưởng ngoạn nhạc *rock*, *pop*, lẫn nhạc "cổ điển" hâm mộ. Nhạc kịch *Einstein trên bãi biển* của ông viết năm 1976 là một tác phẩm hoàn toàn có chủ âm, và được đón nhận nồng nhiệt không những ở đây mà còn ở Âu châu và Nhật bản.

Như thế nhạc chủ âm lại đang được phục hồi hay sao? Như ta biết, trước thập kỷ 60, giới soạn nhạc đã tìm mọi cách để tránh xa những quy ước tạo thành truyền thống, nhất là những lối diễn tiến hòa âm có chức năng. Nếu có dùng chủ âm tính, thì họ đã dùng như để nhái lại, theo phong cách "trích dẫn," nhưng vẫn trong cái khung quy chiếu hiện đại. Nhưng từ ba chục năm trở lại đây, người ta đã cố ý sáng tác theo các phong cách thuộc thời thịnh hành: sử dụng thang âm nguyên, hợp âm bộ ba, mà không đổ mật, như trường phái tối thiểu chủ nghĩa đã làm. Họ còn trích dẫn các nhạc *jazz, rock, pop* trong tác phẩm của họ, nghĩa là trở về với chủ âm tính.

Phong trào phục hồi chủ âm mấy năm gần đây đã lan rộng từ Hoa Kỳ sang Âu Châu. Thế hệ ngoài năm mươi hay sáu mươi như Krzysztof Penderecki (s. 1933) và Hans Werner Henze (s. 1926), sau khi đã chỉ sáng tác nhạc vô/phi chủ âm mà thôi, nay cũng đã hướng về phía chủ âm tính. Còn các thế hệ ba mươi, bốn mươi như John Adams (s. 1947) ở Mỹ, Robin Holloway (s. 1943) ở Anh, hoặc Wolfgang Rihm (s. 1952) ở Đức, vì trưởng thành đúng lúc nhạc hệ liệt đang bế tắc, nên đã không có mặc cảm nào hết khi dùng cái ngôn ngữ truyền thống đó. Nhạc của họ dội lại những tiếng vang của thế kỷ 19, như giai điệu được vẽ bằng những nét mạnh, lớn, cách phối hợp nhạc cụ sắc sảo, mật dật phong phú, và mạnh bạo diễn đạt tình cảm cá nhân.

Những nhà soạn nhạc "tân lãng mạn" này hiện nay được giới thưởng ngoạn hân hoan đón mừng như những người thân yêu sau bao nhiêu năm xa vắng. Võ nhạc kịch *Nixon qua Trung quốc* của John Adams soạn năm 1987 đã là một tác phẩm chủ âm thành công rực rỡ: ngay trong năm đầu đã được dựng ba lần, và lần nào rạp hát cũng không còn chỗ ngồi.

Roseville, Minnesota,
16 Tháng Bảy, 1991

Ghi chú:

14. *Microintervals* hay *microtones*: những quãng nhỏ hơn một bán cung, như quãng 1/4, 1/6 cung, v.v.

15. Một tập hợp nhiều âm thanh có các cao độ tiếp cận nhau, được phát ra cùng một lúc. Thí dụ một dàn vĩ cầm 18 người chơi *cùng một lúc* 18 nốt khác nhau, nốt nọ cách nốt kia 1/2 cung, tạo thành một khối âm rộng 18 bán cung kể từ âm thấp nhất tới âm cao nhất. (Cũng xin coi "chùm âm," *tone cluster*, ở ghi chú 17.)

16. Về phong trào nhạc thực nghiệm Hoa Kỳ, xin đọc cuốn sách xuất bản mới đây của David Nicholls: *American Experimental Music, 1890-1940* (New York: Cambridge University Press, 1990).

17. *Tone clusters*, thuật ngữ do Henry Cowell đặt ra (1912?), tương tự như khối âm (coi chú thích 15). Trên đàn piano, chùm âm được tạo ra bằng cách lấy

bàn tay, nắm đấm, khuỷu tay, hoặc cả cánh tay trước, chơi nhiều phím đàn cùng một lúc.

18. Như *Tam tấu* cho ba nhạc công nhạc cụ gỗ (1936), *Kiến tạo thứ nhất (bằng kim khí)*, *Kiến tạo thứ hai*, *Kiến tạo thứ ba* (1939, 1940, và 1941) soạn cho từ 4 đến 6 nhạc công n.c.g.

19. Muốn nhận diện và có ý niệm về âm thanh cũng như cách sử dụng các nhạc cụ gỗ này, xin coi Andrew Stilller, *Handbook of Instrumentation*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1985, Ch. VII.

20. Chịu ảnh hưởng nặng của cả Thiền lẫn phép bói toán Dịch, Cage cho rằng nhà soạn nhạc phải "tù bỏ cái dục vọng là chỉ huy âm thanh, phải gột rửa trí óc mình cho sạch hết nhạc, và phải bắt đầu đi tìm cách nào dựng cho âm thanh sống cuộc đời riêng của chúng thay vì làm vật chuyên chở cho những lý thuyết hoặc phát biểu của con người về tình cảm con người." (Trong "Experimental Music," in lại trong *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.)

21. 4'33" được "chơi" lần đầu tại Woodstock, New York, vào tháng Tám năm 1952, bởi nhạc sĩ dương cầm David Tudor. Trong dịp này, Tudor bước ra sân khấu, tay cầm một đồng hồ bấm giờ (*stopwatch*), tiến về phía piano, đẩy nắp đàn xuống, và đứng yên lặng trong suốt thời gian đó, nhưng không quên chỉnh lại đồng hồ sau mỗi "chuyển động."

Sách để đọc thêm

COPE, DAVID H. *New Directions in Music* (4th ed.). Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown, 1984.

DALLIN, LEON. *Techniques of Twentieth Century Music: A Guide to the Materials of Modern Music* (3rd ed.). Dubuque, Iowa: Wm C. Brown, 1974.

GRIFFITHS, PAUL. *Modern Music: The Avant-Garde Since 1954*. New York: George Braziller, 1981.

----- *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Music*. New York: Thames and Hudson, 1986.

LESTER, JOEL. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989.

MORGAN, ROBERT P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: Norton, 1991.

THE NEW GROVE (Nxb). *Twentieth-Century American Masters*. New York: Norton, 1987.

NICHOLLS, DAVID. *American Experimental Music, 1890-1940*. New York: Cambridge University Press, 1990.

PERSICETTI, VINCENT. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: Norton, 1961.

READ, GARDNER. *Modern Rhythmic Notation*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.