

ĐÀN GHITA VÀ CÁC NGHỆ SĨ

CHƯƠNG I - GIAI ĐOẠN PHÔI THAI

Ghita là một trong những nhạc cụ phổ thông nhất, đồng thời cũng là loại nhạc cụ cổ xưa nhất, tuổi tác của nó kể phải đến hàng trăm năm có dư. Cái tên “ghita” mượn từ chữ Cổ Hi Lạp “Kiphar” để chỉ một loại nhạc cụ dây chuyên dùng để đệm hát thời cổ.

Gốc gác xuất xứ của đàn ghita nay đã lẩn sâu vào quá khứ xa xăm, khó mà xác định thật chính xác, và trong cuộc tranh cãi xung quanh những nhạc cụ cổ có số dây mỗi ngày một giảm được coi là tiền thân của đàn ghita, các nhà nghiên cứu cũng chưa đi đến một ý kiến thống nhất. Có điều ai cũng thừa nhận là nó có nguồn gốc từ phương Đông (Assyria, Babilon, Ai Cập, v.v...).

Tổ tiên gần gũi nhất của ghita được coi là cây đàn luyt. Ở châu Âu đàn này được sáng chế từ thời Trung cổ. Nhà soạn kịch vĩ đại Đantê Alighiêri trong vở “Thần Khúc” đã nói đến cây đàn luyt nhiều dây như là một loại nhạc cụ được nhiều người biết ở thời đại ông.

Đàn luyt đóng vai trò đặc biệt trong đời sống âm nhạc của các dân tộc thời đại Phục hưng (thế kỉ XV - XVI), đó là lúc mà trên nhiều nước châu Âu (ở Italia thậm chí còn sớm hơn nữa) đang có những biến chuyển lớn lao trong đời sống văn hoá và kinh tế. Trong thời kì này, vai trò của nghệ thuật dân gian phát huy tác dụng vượt bậc so với thời Trung cổ. Nghệ thuật ấy tiếp thêm cho những tác phẩm nghệ thuật đang ra đời một sức sống khác thường. Dân ca đã trở thành đề tài cho nền âm nhạc chuyên nghiệp, cho nhạc hát và nhạc đàn. Trong số những tác phẩm đầu tiên ta thấy xuất hiện những tác phẩm phổ theo những bài thơ dân tộc và có giai điệu gần với giai điệu dân gian. Trên cơ sở phát triển tương đồng giữa nhạc hát với sinh hoạt âm nhạc dân gian, nhiều loại nhạc cụ mới xuất hiện. Cả kĩ thuật biểu diễn các nhạc cụ cũng dần dần phát triển. Các nghệ sĩ đàn luyt là những người đã đưa kĩ thuật diễn tấu đàn dây lên đến độ hoàn thiện vượt bậc và đem lại cho nó một giá trị độc lập. Các tác phẩm nhạc cụ gảy cổ điển đã đặt những cơ sở vững chắc cho nền khí nhạc với nghĩa rộng nhất của nó. Kèm theo chúng, hệ thống kí âm, luật điều hoà giọng điệu và nhiều thứ khác cũng đồng thời phát sinh và phát triển. Những nhạc cụ có bàn phím cũng như nhạc cụ có vĩ kéo do xuất hiện muộn hơn đàn luyt, nên lúc đầu cũng phải chịu lép vế trước nhạc cụ này về mặt hoàn thiện.

Đàn luyt vừa có thể dùng để đệm cho hát, vừa dùng để độc tấu, và đã được đưa vào làm một thành phần biên chế cho dàn nhạc. Các nghệ sĩ đàn luyt đã tạo nên cả một kho tàng tác phẩm âm nhạc rộng lớn, trong đó chứa đựng tất cả những đặc điểm dân tộc, những đỉnh cao nghệ thuật của các nhà soạn nhạc và của những nghệ sĩ điêu luyện biểu diễn những tác phẩm đó.

Thời gian gần đây người ta quan tâm nhiều đến âm nhạc đàn luyt. Việc này không những có ý nghĩa lịch sử, mà còn cả ý nghĩa thực tiễn nữa. Những tuyển tập nhạc viết cho đàn luyt còn lại nguyên vẹn sau một thời gian dài đã được lần lượt lôi ra khỏi đống tài liệu lưu trữ và các thư viện, được nghiên cứu lại, và nhiều tác phẩm vô giá trong số vốn âm nhạc viết cho đàn luyt vào thế kỉ 16 - 17 này lại được đưa gần như nguyên xi vào chương trình hoà nhạc của các nghệ sĩ ghi ta và đàn luyt hiện đại.

Là một nhạc cụ phổ biến nhất ở châu Âu giữa thế kỉ 16, đàn luyt thường được miêu tả trong những tác phẩm điêu khắc, trong các bức tranh của hoạ sĩ, trong tranh ảnh trên các sách báo và trong những văn bản về âm nhạc. Nhiều loại nhạc cụ khác của thời đó cũng được bảo tồn kiểu như vậy.

Đàn luyt có dạng ngoài hình bầu dục, cần đàn ngắn có gắn phím, đầu đàn lạt ra sau với những hàng trục lên dây. Mặt đàn bằng gỗ phẳng, trên khoét một lỗ thoát âm hình tròn. Số dây của đàn luyt rất khác nhau, cá biệt có trường hợp lên tới 24 dây. Loại đàn được dùng nhiều nhất là loại có 5 dây đôi và một dây đơn. Quãng lên dây của đàn luyt cũng thật đủ kiểu (các dây đôi được lên bằng nhau hoặc lên theo quãng 8). Khi chơi, người ta dùng ngón tay gảy lên dây và đôi lúc (rất hiếm) dùng miếng gảy (mediator).

Nhạc cho đàn luyt mới đầu được ghi theo một phương pháp gọi là “bảng” (tablature). Đó là một loại hệ thống ghi nhạc bằng số hay chữ dành cho nhạc đàn, tiền thân của phương pháp ghi bằng những dấu nốt ngày nay đơn giản hơn. Việc đọc mò những bảng như vậy thật quá ư phức tạp, vì mỗi nước có một qui ước riêng và đôi lúc một số người biểu diễn lại dùng một cách ghi chỉ riêng mình biết, không phải lúc nào cũng phiên dịch được chính xác sang hệ thống ghi nhạc bằng nốt của châu Âu hiện nay.

Từ đất Italia, nơi mà nền mỹ học nhân văn được hình thành và củng cố sớm hơn các nước khác và nền âm nhạc “bác học” cũng bắt đầu phát triển, cây đàn luyt cùng với những thủ thuật diễn tấu của nó đã được tất cả các nhạc công trên đất Pháp, Đức, Áo, Ba Lan và nhiều nước khác tìm đến học hỏi.

Trong số các nghệ sĩ đàn luyt nổi tiếng của Italia, ta phải nêu tên đầu bảng là Phransexcô Xpinachinô, người ngày từ đầu thế kỉ XVI đã làm công việc chuyển âm một số tác phẩm nhạc hát nhiều giọng sang cho đàn luyt và soạn các điệu vũ. Tác phẩm có giá trị chung cho toàn châu Âu thời đó là Bảy tuyển tập nhạc viết cho đàn luyt xuất bản vào giữa thế kỉ 16, tức là thời kì phát triển rực rỡ của âm nhạc đàn luyt ở Italia. Chúng ta cũng cần lưu ý thêm, vào thời đó những người đại diện xuất sắc cho nền nghệ thuật tạo hình Italia, như Lêônadô đì Vinxi và Benvenuto Torêlini, cũng chơi đàn luyt. Tên tuổi của nghệ sĩ đàn luyt Vintrenxô Galilê (1520-1591), cha của nhà thiên văn học lừng lẫy Galilê, và A. Tecxi cũng đáng để ta chú ý. Người thứ nhất nổi tiếng là một nhà lí luận, tác giả của những bản luận văn về âm nhạc và một số tác phẩm âm nhạc; còn người thứ hai là một nhà soạn nhạc, tác giả của những bản xônát và song tấu¹ viết cho đàn luyt.

Về cuối thế kỉ XVII, vai trò của đàn luyt trong nghệ thuật âm nhạc có phần giảm sút, tùy vậy trong số di sản âm nhạc của Antônîô Vivandî, nhà soạn nhạc lớn Italia thế kỉ XVIII, ta vẫn còn gặp vài bản nhạc đàn luyt.

Đàn luyt đã để lại những dấu vết đậm nét trong nền âm nhạc Pháp. Tập tác phẩm nhạc cho đàn luyt viết theo kiểu nhạc bảng đầu tiên (của Pie Attonhăng) bao gồm những bản phối âm cho bài hát và nhạc múa được đề năm xuất bản là 1529. Thời kì phát triển rực rỡ của nghệ thuật đàn luyt ở Pháp bắt đầu vào nửa đầu của thế kỉ XVII. Thời đó, được nhiều người biết tiếng là những nghệ sĩ đàn luyt Pháp thuộc dòng họ Gôtiê. Trong những tác phẩm của Đơni Gôtiê (sinh khoảng năm 1603 chết năm 1669)

¹ Song tấu (tam tấu, tứ tấu, bộ năm): Các loại tác phẩm viết cho 2 (3, 4, 5) nhạc cụ cùng hòa tấu.

ta sẽ gặp nhiều điều chỉ dẫn hết sức quý giá về thủ thật chơi đàn luyt, về cách thực hiện các nốt “trang sức” trong nhạc cổ cùng nhiều điều khác nữa.

Dẫn đầu lớp nghệ sĩ đàn luyt xuất sắc của Anh là nhà biểu diễn thiên tài Giôn Đao-lân (1562-1626). Vào cuối thế kỉ XVI đầu XVII đã xuất bản những tác phẩm của ông viết cho đàn luyt độc tấu và hòa tấu với nhạc cụ khác. Tài nghệ biểu diễn điêu luyện trên đàn luyt cũng đem lại vinh quang cho Rôbot Giôn-xơ, tác giả của nhiều tác phẩm viết cho đàn luyt và giọng hát.

Nền âm nhạc đàn luyt của nước Đức được đại diện bởi tên tuổi những nhà soạn nhạc lớn và nhiều nghệ sĩ biểu diễn. Han-xơ Naiditlê (1508-1563) là một nghệ sĩ đàn luyt xuất sắc kiêm thợ làm đàn có biệt tài. Những bản nhạc cho đàn luyt của ông để lại sau này trở thành những tài liệu rất có giá trị để nghiên cứu về lịch sử hòa âm. Đàn luyt ở Đức có sức sống lâu hơn ở các nước khác, và những nghệ sĩ đàn luyt thế hệ cuối cùng đã nâng âm nhạc của nó lên đến mức phức tạp dưới dạng những tổ khúc cổ điển. Trong số những nghệ sĩ đàn luyt lớn của Đức nổi bật lên tên tuổi của Xinviut Lê-ô-pôn Vaixơ (1686-1750). Những bản nhạc của ông bắt nguồn dưới hình thức trình bày những bản nhạc của Iô-han Xê-bax-ti-an Béc (1685-1750), người mà ông kết bạn rất thân, rất hay được những nghệ sĩ ghita đương thời biểu diễn.

Những tác phẩm của Béc viết cho đàn luyt không nhiều lắm, ông sáng tác cho đàn luyt 4 tổ khúc², một khúc dạo gam Đô thứ, bản phugơ gam Xon thứ và khúc dạo, phugơ và alêgrô gam Mi giáng trưởng. Trong nhiều trường hợp, đối với một tác phẩm nào đó, Béc đều sáng tác với ý định có thể biểu diễn nó bằng những nhạc cụ khác nhau (chẳng hạn bằng đàn luyt và violôngxen, bằng violông và đàn luyt...). Bằng cách mở rộng khả năng thích ứng do chính nhà soạn nhạc cho phép, các nghệ sĩ ghita đã viết lại cho đàn ghita những tác phẩm viết cho đàn luyt cũng như nhiều tác phẩm khác của Béc viết cho violông và các nhạc cụ khác. Sự thành công mỹ mãn của việc chuyển biên này cho phép số vốn tiết mục ghita ngày càng phong phú thêm bởi những tư liệu quý báu và càng chứng tỏ hơn nữa vai trò của ghita là một loại nhạc cụ mang tính phức điệu cao.

Trong số những người cùng thời với Béc đã sử dụng cây đàn luyt trong các tác phẩm của mình, phải nhắc đến tên của Ghê-ô-rơ Phê-ri-ric Hên-đên (1685-1759), người biểu diễn đàn tê-ô-rba (một loại đàn luyt giọng trầm). Cả Iô-đêp Hài-đôn (1732-1809) cũng chơi đàn luyt rất giỏi, ông có soạn một vài bản nhạc cho đàn luyt và một tứ tấu cho đàn tê-ô-rba.

Các nghệ sĩ đàn luyt Ba Lan cũng đóng góp một phần đáng kể vào kho tàng âm nhạc. Ngay từ thế kỉ XV ở Ba Lan đã có những “phường” nghệ sĩ đàn luyt, chuyên chế tạo nhạc cụ xuất sang các nước khác. Nhạc sĩ Hung-gari Báp-hác (1509-1576), người từng sinh sống ở Ba Lan, nổi tiếng khắp châu Âu vì những bản phối âm các bài hát Ba Lan; những vũ khúc Ba Lan của nghệ sĩ đàn luyt A. Đô-lu-gô-rai (sinh 1550, chết khoảng 1603) được liệt vào số những tập nhạc của những nghệ sĩ đàn luyt ưu tú nhất châu Âu. 40 bản nhạc viết cho đàn luyt của Bactô-lômêi Pen-ken (chết năm 1670) được G. Ooc-xa phối âm cho ghita phát hành năm 1960 tại Vac-sa-va là những tư liệu có giá trị của nền

² Nguyên bản của những tổ khúc cho đàn luyt đã thất lạc, và giới hâm mộ Béc cũng không cho chúng là của chính Béc sáng tác. Có thể đây là những bản chuyển soạn của L. Vaix[hay một nghệ sĩ đàn luyt nào đó của thời ấy.

nhạc múa Ba Lan và là một chứng minh cho thiên tài xuất chúng của người đã sáng tác ra chúng³.

Trong âm nhạc mà các nghệ sĩ đàn luyt trình bày ta thấy nổi bật lên đặc tính “thể tục” của nó. Ở phương Tây trong khi đàn oocgơ ngày càng mang nặng tính chất một nhạc cụ giáo đường, thì đàn luyt trong những khoảng thời gian nhất định lại thực hiện chức năng của một nhạc cụ chủ yếu đại diện cho nền âm nhạc phi tôn giáo. Nhạc viết cho đàn luyt được ghi theo kiểu nhạc bảng và những tập nhạc ấy có thể phân thành nhiều loại.

Loại thứ nhất là những bản phối âm các tác phẩm nhạc hát, trong số đó dân ca chiếm vị trí nổi bật. Loại thứ hai phổ biến nhất, đó là những bản vũ khúc viết cho đàn luyt. Những bản nhạc này khối lượng không lớn lắm, giai điệu của chúng dựa theo những âm điệu của đời sống hàng ngày, thể nhạc có tính chất hai đoạn rất giản dị. Sự hợp nhất làm một giữa hai, và sau đó giữa một số lượng lớn các điệu nhảy (chẳng hạn như điệu nhảy chậm là pavana với điệu nhanh là galiac) đều xuất phát trên cơ sở sự đối chiếu tương phản giữa chúng với nhau. Điều đó cũng dẫn đến những căn cứ lí luận về phân loại thể nhạc cổ điển của các tổ khúc nhạc không lời.

Ngoài nhạc nhảy ra, còn lại phần lớn các bản nhạc đàn luyt đều là những tác phẩm viết ở thể tự do, gọi là khúc phóng túng (phănggtêdi). Chúng được viết với tính chất phức điệu và gồm nhiều đoạn nối tiếp nhau. Thể phóng túng là một đặc trưng của nghệ thuật ứng tấu, có liên quan tới sự biến hình của chất liệu chủ đề, trong đó vừa nảy sinh sự biến đổi nhịp điệu, vừa xuất hiện những nhạc tố mới trên cùng một cơ sở hòa âm như nhau.

Thông thường đàn luyt được dùng để đệm hát. Người ta đặc biệt thích đệm bằng đàn têorba, loại đàn luyt giọng trầm (bass), phụ thêm những dây trầm bố trí ngoài cần đàn và mắc vào một đầu đặc biệt của cần đàn. Không hiếm trường hợp có thể gặp đàn luyt hòa với một đàn luyt khác (song tấu đàn luyt) hay chơi trong dàn nhạc với các loại đàn có vĩ kéo - viola, hoặc trong một dàn nhạc lớn có một vài người chơi đàn luyt.

Âm nhạc đàn luyt, sau một thời gian dài chiếm ưu thế trong sinh hoạt âm nhạc gia đình và xã hội, đến thế kỉ XVIII bắt đầu bước sang giai đoạn suy đồi. Đàn clavoxanh có âm vực rộng, âm thanh lớn hơn, và dễ chơi hơn đã dần thay thế đàn luyt. Ngay từ thế kỉ XVII các nghệ sĩ clavoxanh đã chơi rất thành công những tiểu phẩm múa và hát viết riêng cho đàn luyt. Các nhà soạn nhạc lúc phải ghi lên đầu đề của bản nhạc “Viết cho đàn luyt hoặc cho clavoxanh” có ý coi tính chất âm hưởng của hai loại nhạc cụ này rất gần nhau. Chính điều này đã gợi ý cho các nghệ sĩ ghita hiện đại không những chỉ chú tâm đến vốn âm nhạc viết cho đàn luyt, mà cả đến những tác phẩm của các nghệ sĩ clavoxanh Pháp và các nước khác. Kinh nghiệm chuyển biên những bản nhạc viết cho đàn clavoxanh sang cho đàn ghita cho thấy về âm hưởng chúng có thể thể hiện gần đúng ý đồ của tác gia hơn là khi biểu diễn trên đàn pianô. Dĩ nhiên việc chuyển biên như thế chỉ thực hiện được đối với những bản nhạc clavoxanh thật đơn giản, vì xét chung về toàn bộ thì âm nhạc viết cho clavoxanh rất phức tạp, không thể nào diễn tấu trên đàn ghita được.

³ Một số điệu nhảy của Ba Lan ghi theo kiểu nhạc bảng châu Âu thế kỉ XVI-XVIII được phát hành năm 1962 ở Varsava (L. Steszewska. Tansepolskie z tabulatur liotniwych). Những kiểu mẫu cho các tác phẩm của các nghệ sĩ đàn luyt châu Âu có thể tìm trong công trình của A. Sêringơ (A. Schering. Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig. 1954).

Ở Tây Ban Nha số phận của các loại nhạc cụ gặp gỡ nhiều may mắn hơn cả so với các nước khác. Mặc dù từ lâu trở thành phổ thông tại châu Âu, những ở Tây Ban Nha đàn luyt vẫn được dùng hết sức hạn chế. Những người chơi đàn này đa số ở các nước khác đến. Nhạc cụ dân tộc của Tây Ban Nha xưa nay là đàn ghita.

Hình ảnh cổ xưa nhất của đàn ghita ở Tây Âu được phát hiện trong một quyển kinh thánh in năm 1180. Bức ảnh vẽ hình thánh Pêlagia cưỡi trên lưng lừa do một người hầu dắt đi. Tay kia người hầu cầm một cây đàn ghita 3 dây “của gia chủ”.

Trên đất Tây Ban Nha hình ảnh cây đàn ghita thường được thấy trong những đền đài kiến trúc, trong những bản di cao thuộc thế kỉ XVII. Trong nhiều bản trường ca và tác phẩm của văn hóa Tây Ban Nha thời đó hoặc muộn hơn một ít cũng thường nhắc tới đàn ghita.

Mặc dù mang tính phổ cập như vậy, nhưng hình tượng chủ yếu của nền văn hóa âm nhạc Tây Ban Nha thời Phục hưng lại không phải là đàn ghita, mà là viuêla, một loại đàn gần với ghita, nhưng lại có một số tính năng hấp dẫn hơn đối với những nhạc công giỏi. Ở Tây Ban Nha người ta chia làm ba loại viuêla: đàn “viuêla vĩ kéo” là loại chơi bằng vĩ kéo (một số nhà nghiên cứu âm nhạc đã cho đàn này là tiền thân của đàn violông cũng không phải không có căn cứ), đàn “viuêla vê dây” chơi bằng miếng gậy, và đàn “viuêla gảy ngón” với âm thanh được gảy trực tiếp bằng ngón tay. Hai loại đầu tiên nhanh chóng bị loại bỏ, còn loại sau được quý chuộng ở Tây Ban Nha và lan sang các nước khác. So với đàn ghita bốn dây, đàn viuêla có kích thước lớn hơn, lưng đàn hơi phồng lên. Thông thường đàn viuêla gảy ngón có 5 dây đôi và 1 dây đơn, gọi là dây “hát”. Người ta hay đi giai điệu trên dây này. Mười phím đàn được chia bằng những sợi dây bằng ruột cừu bện lại với nhau quấn quanh cần đàn. Ở những cây đàn đắt tiền hơn, các phím được chia bằng những thanh nặng làm bằng gỗ cứng, đồng, xương hoặc bằng bạc. Dây đàn viuêla đa số được lên theo quãng bốn (hai nhóm dây lên theo quãng bốn, giữa hai nhóm cách nhau một quãng ba). Xét về số lượng dây, quãng lên dây và kĩ thuật chơi thì đàn viuêla rất gần với đàn luyt, và nó cũng thường được coi như là một biến dạng của đàn luyt. Thế nhưng trong những tài liệu cổ xưa của Tây Ban Nha viết về âm nhạc và các nhạc cụ lại khẳng định đàn viuêla có họ hàng với ghita. Chẳng hạn, trong tác phẩm “Tuyên ngôn của các nhạc cụ” (n. 1555), tác giả của nó là Đức cha Huan Bermudô đã nêu rõ: “Nếu như ta muốn biến cây đàn viuêla thành đàn ghita, thì chỉ cần bỏ đi dây thứ nhất và dây thứ sáu, những dây còn lại sẽ là dây của đàn ghita. Còn như muốn biến ghita thành viuêla thì lại thêm vào dây thứ sáu và thứ nhất”⁴. Thật vậy, chỉ cần nhìn qua dáng dấp bên ngoài của đàn viuêla ta cũng phải công nhận nó có họ hàng gần với ghita hơn là với đàn luyt.

Đàn ghita là một nhạc cụ quý phái. Người ta thường chơi nó trong chốn cung đình và giữa giới thượng lưu Tây Ban Nha. Giai đoạn rạng rỡ nhất của viuêla vào thế kỉ XVI, nhưng đến khoảng cuối thế kỉ nó bị đàn ghita lấn át. Đây không phải loại ghita 4 dây, mà là ghita 5 dây hoàn hảo hơn, loại đàn mà hiện nay châu Âu vẫn gọi là “ghita expanhon”. Sự hoàn thiện về tính chất âm thanh và hệ thống lên dây theo quãng bốn ổn định cho phép cây đàn ghita vững vàng bước lên vòng đầu loại với cây đàn viuêla và đã trở thành kẻ chiến thắng.

⁴ E. Pujol. La guitarra (A. Lavignac. Encyclopedie de la musique, v. VIII, Paris, 1927, p. 2001).

Sự kiện cây đàn ghita “expanhon” được thêm sợi dây thứ 5 và có hệ thống lên dây hoàn chỉnh này được người ta gán cho nhà thơ Vixen Expinen, người cùng thời với Xecvăngtet và Lôpê đê Vêgơ. Tuy vậy ta cũng chỉ coi ông như một người tuyên truyền cho nhạc cụ này mà thôi, vì ngay từ trước khi ông ra đời, Bermudô mà ta vừa nói ở trên trong công trình của mình đã cho thấy có sự tồn tại của cây đàn ghita 5 dây.

Năm 1596 tại thành phố Bacxolôna xuất hiện một tập luận văn dành riêng cho cây đàn ghita Tây Ban Nha do Huan-Caclôt Amat (1572 - 1642), bác sĩ y học và là tác giả của nhiều công trình về toán học và các môn khoa học, xuất bản. Bản luận văn của bác sĩ Amat là một điển hình mẫu mực cho những công trình về âm nhạc được phát hành ở Tây Ban Nha và các nước khác vào thế kỉ XVI và XVII, có nói về kĩ thuật chơi đàn viuêla và ghita. Tác giả của những công trình ấy là những nhạc công, thường là những người có trình độ giáo dục bách khoa, họ không chỉ nêu lên những vấn đề thực tiễn trong kĩ thuật chơi nhạc cụ, mà cả những vấn đề về lí thuyết âm nhạc và phương pháp kí âm. Ta nên nhớ rằng nhạc của đàn viuêla và ghita hồi đầu thế kỉ XVIII mới chỉ được ghi dưới dạng nhạc bản, và hệ thống ghi nhạc thống nhất vẫn chưa có.

Ý nghĩa của những luận văn và tuyển tập nhạc viết cho đàn viuêla và ghita nói trên hết sức to lớn, ở chỗ chúng đã bộc lộ không những quá trình phát triển của nhạc không lời, mà cả quá trình hình thành những ý niệm mới về hòa âm. Các bản nhạc trong tuyển tập cho ta một hình dung sắc nét về âm nhạc trong đời sống và về những sáng tác dân gian. Các bản luận văn cũng đồng thời làm sáng tỏ những công cuộc tìm tòi một thứ nhạc cụ thích hợp nhất cho mục đích nghệ thuật, về số lượng dây đàn, cách lên dây, sự hoàn thiện các kĩ thuật diễn tấu. Trong những công trình về viuêla và ghita còn nói tới cả phương pháp dạy và học đàn nữa.

Nhà nghiên cứu âm nhạc xôviết K. A. Cuzonhetxôp trong cuốn “Bức tranh lịch sử âm nhạc” (Matxcova, 1937) đã phân tích và đưa ra một số điển hình trong số những tác phẩm âm nhạc của hai nghệ sĩ viuêla lớn nhất Tây Ban Nha thế kỉ XVI: Luit Milan và Miguel đê Puelian. Êmiliô Puhôn trong khi phân tích tuyển tập “Maestro” của Luit Milan như một di sản bất hủ của nghệ thuật viuêla, đã nêu rõ giá trị to lớn của các tác phẩm của Milan đối với các nghệ sĩ ghita. Puhôn đã xác nhận giá trị nghệ thuật âm nhạc của chúng thông qua những lời nhấn mạnh tài năng biểu diễn của tác giả. Bản luận văn của bác sĩ Amat được xuất bản năm 1596 và được tái bản ở các nước khác không những đã báo hiệu giai đoạn kết thúc của một thời kì vang bóng không lấy gì làm dài lắm của đàn viuêla, mà còn báo hiệu sự ra đời của một nhạc cụ mới, đó là cây đàn ghita 5 dây Tây Ban Nha.

Cây đàn ghita được dư luận thế giới công nhận đầu tiên ở Italia, nơi mà trong một thời gian ngắn nó đã lấn át đàn luyt, chỉ chịu kém đàn têorba, một biến dạng giọng trầm của nhạc cụ này, ở khả năng đệm hát. Tuyển tập đàn luyt cuối cùng ra đời tại Italia năm 1616, rồi từ đó các nhà soạn nhạc Italia chỉ tập trung chú ý ngày một sâu vào đàn ghita. Ngay từ năm 1606 ở Bôlônhrơ đã cho in công trình của Girôlamô Montecardô, một tác phẩm có giá trị ở chỗ nó đã sáng tạo hệ thống ghi nhạc bằng nốt cho đàn ghita rất tiện lợi. Hệ thống này được hoàn chỉnh ở Italia và sau đó được chính các nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha tiếp thu. Trong một thời gian ngắn ở Napôli, Milan, Vênêxia và các thành phố khác tại Italia đã xuất bản nhiều công trình về đàn ghita của các nhạc sĩ O. Giachiô (1618), Đ. Côlôna (1620 và 1637), F. Vitali (1622), C. Milanutxi (1622-1635), B. Xanxovêrinô (1622) và nhiều người khác, bàn về những vấn đề biểu diễn đàn ghita và phương pháp dạy đàn ghita 5 dây. Tài liệu có giá trị lớn nhất

về mặt phương pháp là luận văn của Nicôlat Đuadi đi Vêlaxcô, nguyên là người Bồ Đào Nha, chơi ghita trong dàn nhạc hoàng cung và là người đã cho xuất bản tập “Phương pháp mới” ở Napôli năm 1630.

Các tuyển tập nhạc viết cho đàn ghita được in tràn lan trên đất Italia và sang cả các nước khác đã nói lên tính chất phổ cập rộng rãi của nhạc cụ này. Cùng với cây đàn, cả số vốn tác phẩm do các nghệ sĩ ghita và viuêla biểu diễn cũng được truyền bá khắp châu Âu. Đúng vậy, trong quyển “Phát kiến mới” của Girôlamô Montecardô có rất nhiều điệu nhảy Tây Ban Nha: sacôn, paxacai, phôliat, xaraban. Hay trong quyển “Phương pháp đàn” của Luit đi Brighenô xuất bản tại Pari năm 1626 cũng in vô số những bản tình ca và bài hát Tây Ban Nha.

Trong số tất cả luận văn của thế kỉ XVIII đáng kể nhất có tập “Tài liệu hướng dẫn” của Gaxpa Xanxơ in lần đầu tiên ở Xaragôza năm 1674⁵. Tập này gồm nhiều bản aria và nhạc múa theo các phong cách Tây Ban Nha, Italia, Pháp và Anh, và một giáo trình dạy về cách đệm nhạc bằng đàn ghita, haxơ, oócơ. Cuốn sách của Xanxơ viết theo lối nhạc bảng ấy đã đề cập đến nhiều vấn đề về nghệ thuật và sự phạm đang được quan tâm thời đó. Trong đó ta có thể tìm thấy từ những qui tắc lí thuyết âm nhạc có liên quan đến sáng tác âm nhạc, những qui tắc hòa âm, chuyển giọng... cho đến những lời khuyên có giá trị thực hành cho những người chơi ghita (có cả việc sử dụng thủ thuật chặn ngón). Toàn bộ hệ thống tác phẩm của Xanxơ bao gồm các nhạc cung đình và nhạc dân gian, những bản nhạc từ dễ đến khó. Chúng chịu ảnh hưởng của tinh thần nhạc dân tộc và mang một ít tính chất nghiêm khắc, đặc trưng của âm nhạc hát và nhạc nhà thờ thời bấy giờ.

Gaxpa Phranxixcô Bartôlômêô Xanxơ sinh năm 1640 tại thành phố Calanda tỉnh Aragông. Cha mẹ ông là những người có học thức rất uyên bác, đã giáo dục con mình tận tình và chú ý bồi dưỡng kiến thức về khoa học xã hội cho ông. Ông thi vào trường Đại học tổng hợp ở thành phố Xalaman và tốt nghiệp với bằng tú tài thần học. Sau khai ra trường ông làm một chuyến hành trình khắp đất Italia. Dừng lại ở Napôli, ông bắt đầu học nhạc dưới sự hướng dẫn của nghệ sĩ đàn oócơ nổi tiếng thời đó là Critôvan Carizani và được trao học vĩ bác sĩ âm nhạc. Quay về quê hương, Xanxơ trở thành thầy dạy nhạc cho Đôn Huan Auxtơrixki, người mà ông đề tặng công trình của mình về đàn ghita. Xanxơ mất năm 1710 ở Madrid.

Là một nhạc công và một nghệ sĩ biểu diễn ghita tài năng, giá trị của G. Xanxơ không có gì phải bàn cãi. Hết thấy các nhà nghiên cứu âm nhạc phương Tây đều công nhận ý nghĩa quyết định và tổng hợp sâu sắc trong những công trình ông viết về đàn ghita. Đó là một công trình đầy đủ nhất cả về phương diện lí thuyết lẫn thực hành âm nhạc, tổng hợp tất cả những kiến thức từ trước đến thời đó. Giá trị đặc biệt của công trình này là những thí dụ âm nhạc mà qua đó, Xanxơ đã tỏ ra là một nhà soạn nhạc có trình độ cao. Xanxơ còn nổi tiếng bởi những công trình văn học. Ông là một nhà thơ khá, là người chuyên dịch tiếng Italia và thậm chí còn là nhà điêu khắc trên đồng, chuyên trang trí cho sách vở bằng những đường hoa văn nghệ thuật và hình chim muông đẹp mắt.

⁵ Instruccion de musica sobre la guitarr española y metodo desde sus primeros rudimentos huste tanerla con destrezza.

Đỉnh cao của nghệ thuật ghita thời này là hoạt động của nghệ sĩ ghita Phranchencô Corbetta (1620 - 1681) có liên quan không phải chỉ đến riêng một nước, mà rất nhiều nước khác nhau.

Là đứa con của thành phố Pavia miền Bắc Italia nhưng Corbetta từ hồi trẻ đã lưu lạc mãi tận Tây Ban Nha, ở đó ông chơi đàn ghita mấy năm trong hoàng cung Madrid dưới cái tên Ph. Corbetta. Là một nhạc công xuất sắc, ông chủ du trên khắp đất Đức và đất Pháp. Đến Pari ông dừng lại và trở thành nhạc công trong đội nhạc riêng của vua Lui XIV. Corbetta được đánh giá cao không chỉ ở tài biểu diễn, mà cả ở những hoạt động sư phạm của ông nữa. Ông nổi tiếng là một giáo sư âm nhạc có tài trên đất Anh, nơi ông đến sau khi rời bỏ Pari và trở thành nhạc công trong cung điện, chuyên dạy đàn ghita cho những gia đình hoàng tộc. Corbetta đã góp một phần công sức rất lớn cho quá trình thừa nhận giá trị âm nhạc của đàn ghita và hoàn thiện kĩ thuật biểu diễn. Các tác phẩm của ông phản ánh rõ đặc tính âm nhạc của những đất nước ông đã sống qua, nhưng ở mức độ rất lớn chúng nổi bật lên ảnh hưởng của âm nhạc đàn của người đồng bào của ông là Gi. B. Luyli, người mà số phận đã xui khiến cho ông được gặp trong thời gian cùng làm việc với nhau trong cung vua Lui XIV.

Giăng-Batixtơ Luyli (1632 - 1687) đi vào lịch sử văn hóa âm nhạc thế giới với tư cách một nhà soạn nhạc lớn nhất của thời đại chủ nghĩa cổ điển, người đặt nền móng cho nền sân khấu ôpera cổ điển Pháp. Luyli còn góp công lao đáng kể trong lĩnh vực nhạc múa, lúc ấy đóng vai trò rất lớn trong những buổi vũ hội nơi cung đình vua Lui XIV. Rômanh Rôlăng⁶, một người đã dành hàng loạt công trình nghiên cứu súc tích về Luyli nhằm làm sáng tỏ cuộc đời và những hoạt động toàn diện của người nghệ sĩ này, cho rằng những bước đầu cải cách của Luyli chính là những điệu múa: “Ông khổng hề sáng tạo một điệu monuet, một bản gavôt hay burê mới nào hết, những điệu nhảy gốc Pháp ấy đã đạt đến trình độ hoàn thiện trước ông ta từ lâu, những trong khi biểu diễn ông đã trân trọng đem lại sức sống cho chúng”⁷. Vừa ca tụng Luyli như một người giữ địa vị độc tôn trong âm nhạc nước Pháp và tự hỏi làm cách nào mà người nông dân xứ Phlorenxia ấy lại có thể đạt đến địa vị như vậy, R. Rôlăng viết: “Ông biết hát và chơi đàn ghita ngay từ ngày còn là một cậu bé mới 12 - 13 tuổi khi đến đất Pháp cùng với kĩ sĩ Đơ Ghizơ. Người thầy duy nhất của ông là một tu sĩ dòng Phranxixcô ở Phlorenxia. Sau này, tuy đã nổi tiếng, nhưng ông vẫn rất trân trọng cây đàn ghita”. Cuối cùng Rôlăng trích lời của người viết tiểu sử Luyli là Lêxerpha đơ la Viêvi: “Mỗi lần cái “thùng” mà ông biết cách sử dụng một cách hơn người ấy lọt vào tay ông, ông lựa làm cho nó hát vang lên với một vẻ thích thú. Ông ứng tác hàng trăm bản monuet và curăng⁸, nhưng không ghi lại bản nào”.

Mặc dù nhạc ghita của Luyli không được ghi lại và cũng không còn được lưu lại đến chúng ta, nhưng ta vẫn có thể xét được những nét đặc trưng của chúng không chỉ qua những tác phẩm khác của ông, mà cả qua các bản nhạc soạn cho ghita của Corbetta và người học trò, nghệ ghita Rôbe đơ Vizê, cũng là một nhạc công cùng trong đội nhạc cung vua Lui XIV.

⁶ R. Rôlăng: nhà văn, nhà nghiên cứu âm nhạc Pháp.

⁷ R. Rôlăng. Các nhạc công của thời quá khứ. Nhận xét về Luyli.

⁸ Curăng (courrant): Một điệu vũ cổ theo nhịp ba.

R. đơ Vizê sinh khoảng năm 1650, mất khoảng năm 1725. Ông là tác giả của tuyển tập nhạc ghita đồ sộ viết tặng hoàng đế Pháp. Cuốn “Sách về ghita” của ông được xuất bản ở Pari năm 1682 và tái bản năm 1686, gồm toàn những bản nhạc nhảy khác nhau được biểu diễn trong cung vua. Một trong những bản alomăngđa viết trong tập sách được nhạc sĩ đề tặng cho thầy mình là Corbetta. Đây cũng là chuyện hiếm có đối với thời bấy giờ, vì lúc đó hết thay những nhạc phẩm in ra đều phải đề tặng cho vua hay những nhân vật có tước vị. Tác phẩm của R. đơ Vizê đã vượt qua thử thách của thời gian và thương được các nghệ sĩ ghita ngày nay biểu diễn.

Viện Hàn lâm âm nhạc hoàng gia Pari ngay từ đầu thế kỷ XVII còn được vẻ vang bởi tên tuổi của một nghệ sĩ ghita, một nhạc sĩ và là nhà lí luận âm nhạc lớn nữa, đó là Phrăngxoa Cămpông (1686 - 1748), người biểu diễn xuất sắc không những đàn ghita, mà cả đàn têorba. Những bản luận văn của ông “Những phát kiến mới cho ghita” công bố năm 1705 và một số đề tài khác viết về đàn ghita sau đó, mãi đến gần đây mới được nghệ sĩ ghita Pháp Lui Ben mà mò phát hiện ra. Cămpông sử dụng thành thạo những đối vị và là người đầu tiên soạn những bản phugơ cho ghita (7 phugơ). Ông là người hiểu nhiều biết rộng và quan tâm rất nhiều về những vấn đề lí luận âm nhạc qua các bản luận văn của mình. Các nhà nghiên cứu âm nhạc Pháp cho rằng trong lĩnh vực hòa âm, Cămpông là người kế tục những tư tưởng của Ramô. Ngoài những bản nhạc bảng viết cho ghita, Cămpông còn có hai tuyển tập aria với bè trầm viết dưới dạng con số.

Các tuyển tập những bản nhạc múa trong cung đình của hai nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha, Ruyixơ đơ Ribayaxơ và Phranxixcô Quêrao cũng như bản luận văn về ghita của Xanchiagô đơ Muroxia xuất bản năm 1714 tại Madrid là những tác phẩm cuối cùng viết cho đàn ghita trình bày dưới dạng nhạc bảng. Một điều đáng lưu ý là luận văn của Xanchiagô đơ Muroxia, một luận văn của Cămpông và những tác phẩm tiếp đó phần lớn đều đề cập đến vấn đề và khả năng đệm của ghita hơn là khả năng độc tấu của nó. Mãi đến cuối thế kỷ XVIII nghệ thuật ghita của Tây Âu cũng vẫn chưa có biến chuyển gì lớn.

Trong những buổi trình diễn âm nhạc thế kỷ XVIII, các nghệ sĩ ghita của chúng ta hiện nay đôi lúc hay trình bày những bản xônát của nhà soạn nhạc Italia Đômênicô Xcarlatti (1685 - 1757). Ông không hề sáng tác chúng cho ghita, nhưng vì sống ở Tây Ban Nha 25 năm, nên ông hiểu biết rất sâu về loại nhạc cụ này. Các “khúc luyện” (étude) hay “Khúc nhạc” soạn cho pianô mà sau này được gọi là các xônát, thường mang những tiêu đề Tây Ban Nha.

Sự hoàn thiện một số nhạc cụ chiếm địa vị độc tôn trong đời sống âm nhạc chuyên nghiệp và không chuyên từ đầu thế kỷ XVIII đã làm cho người ta giảm bớt sự chú ý đối với các nhạc cụ gảy. Từ thế kỷ XVII đàn violông đã chiếm hàng đầu và kèm theo đó đàn nhạc bắt đầu có cấu trúc ổn định. Sự hoàn thiện của các nhạc cụ có bàn phím làm cho cây đàn clavoxin trở thành một thành viên chủ đạo của dàn nhạc, một nhạc cụ toàn diện vừa độc tấu vừa đệm hát. Cây đàn clavico dễ dàng điều khiển ngày càng được sử dụng rộng rãi trong khung cảnh gia đình để độc tấu và đệm hát. Các nhà soạn nhạc dùng nó để sáng tác. Các nhạc cụ phím dần dà đánh bại hẳn đàn luyt là loại đàn có tầm âm ngắn hơn và khả năng biểu diễn kém hơn nhiều. Cũng như vậy, đàn ghita 5 dây với một “dây hát” không thể sánh được với cây violông về độ vang và tính diễn cảm của giai điệu. Về mặt hòa âm đàn ghita chỉ chơi được một số ít điệu thức quen biết và thuận tiện mà thôi. Thêm vào đó, việc thực hiện chuyển giọng cho ghita rất khó khăn, và mỗi khi làm như vậy lại phải lên lại dây đàn. Đúng vậy, so với cây đàn

luýt nhiều dây thì ghita chỉ phải lên ít thôi, nhưng những dây kép của nó sau khi được lên lại chỉ duy trì đúng âm thanh bằng nhau trong một thời gian ngắn. Thế nhưng, ngoài những khuyết điểm ấy, ghita lại có một ưu điểm lớn nổi bật là tính gọn nhẹ mà không một cây đàn luýt và nhất là những nhạc cụ có bàn phím công kênh nào có thể sánh nổi. Vì vậy trong dân gian và trong giới âm nhạc không chuyên là nơi không đòi hỏi cầu kì lắm, cây đàn này mãi mãi giữ một vai trò nhất định.

Quan sát những cây đàn ghita 5 dây của cuối thế kỉ XVII và thế kỉ XVIII được bảo tồn đến ngày nay, trong đó có những cây được cất giữ tại Viện Nhà hát âm nhạc điện ảnh Leningrat (tác phẩm của V. Vôbôam ở Pari, M. Gummen ở Niurenbe...) ta thấy chúng được trang sức bằng những đường khảm xà cừ óng ánh, hình dáng rất xinh xắn và nhỏ bằng nửa cây đàn ghita hiện nay, chắc là do những người chơi ghita khá giả đặt làm. Những cây đàn ghita 5 dây cũng do chính những người thợ chuyên làm đàn violông có tiếng làm ra, như A. Xtoradivariux (1644 - 1737) và Gi. B. Gvadanhini (1711 - 1786). Song nếu như những cây violông của những người thợ đàn Italia danh tiếng ấy cho đến nay vẫn được coi là không gì sánh được về chất giọng đẹp và vang, thì những cây đàn ghita cũng do chính tay họ làm ra, chỉ có giá trị là những vật trưng bày trong viện bảo tàng. Những nhược điểm của ghita quá cơ bản, bị coi như một bản chất dưới con mắt của các nhạc sĩ, trong khi đó những phương tiện diễn tả mới của âm nhạc đòi hỏi nhạc cụ này phải có những hoàn thiện về cơ bản.

Sự hoàn thiện ấy được thực hiện bằng cách mắc thêm dây đàn và ổn định hệ thống lên dây. Kích thước thùng đàn hơi to hơn một chút, gần với kích thước ngày nay mà ai nấy đều thừa nhận. Dây thứ 6 được thêm vào, đồng thời các dây đôi chuyển thành dây đơn, khắc phục một phần lớn những nhược điểm căn bản của đàn ghita 5 dây. Do hệ thống lên dây phổ biến theo Mi, Xi, Xon, Rê, La và thêm một dây trầm là Mi, mở rộng tầm cỡ của nhạc cụ, đàn ghita trở nên có những khả năng diễn tấu to lớn, thích ứng với hầu hết các loại nhạc khác nhau. Chính với hệ thống lên dây ấy mà đàn ghita về sau được mệnh danh là “ghita cổ điển”, vang danh khắp thế giới bởi những bản nhạc tuyệt tác và bởi tên tuổi của những nghệ sĩ biểu diễn âm nhạc lừng danh.

Theo khẳng định của E. Puhôn, thì đàn ghita 6 dây đơn được nói đến lần đầu tiên trong luận văn của F. Môretti in năm 1799 tại Madrit. Tác giả viết: “Người Pháp và người Italia đã sử dụng những dây đơn vì chúng cho phép bấm các hợp âm được nhanh hơn; các dây có thể rung rất lâu mà không bị lạc tiếng vì lẽ chúng ta rất ít khi gặp những dây rung giống hết trong khi gảy cùng một lúc với nhau. Tôi đã để ý đến hiện tượng này và không thể không khuyên những người chơi ghita hãy áp dụng những điều ấy một cách có lợi nhất”⁹.

Môretti là người xứ Napôli của Italia, nhưng ông sống ở Tây Ban Nha và là học trò của nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha Baziliô, người mà theo giả thiết của Puhôn, là người sáng chế ra cây đàn ghita 6 dây.

Qua những bằng chứng chứng tỏ đàn ghita 6 dây đã xuất hiện đồng thời tại nhiều nước khác nhau ở châu Âu, chúng ta không thể nào khẳng định chắc chắn ai là người “sáng chế” nên nhạc cụ ấy. Người sáng chế chính là thực tiễn biểu diễn sống động đã đòi hỏi cây đàn phải có thể một dây thứ sáu. Chính vì vậy, từ sau khi ra đời, có lẽ ở Tây Ban Nha vào giữa thế kỉ XVIII trong giới âm nhạc dân gian và chuyên nghiệp cây đàn

⁹ E. Puhôn. Đàn ghita (A. Lavinhăc. Bách khoa toàn thư âm nhạc. T.8. Pari, 1927, tr. 2011).

ghita với 6 dây đơn đã bắt đầu nhanh chóng phổ biến và lan truyền sang các nước khác. Ở Đức, Pháp, Nga, đàn ghita 6 dây xuất hiện ngay từ cuối thế kỉ XVIII. Nhạc cụ này đã được chế tạo trên đất Pháp bởi những thợ đàn A. Sacpăngchiê ở Miécquya, K. Loblăng... Ở Nga cuối thế kỉ XVIII một số tác phẩm âm nhạc và sách giáo khoa giành cho đàn ghita đã được soạn và in. Cũng vào thời gian đó, đàn ghita cổ điển bắt đầu được biết đến ở Anh, nhưng phải sau chuyến viếng thăm Anh của nghệ sĩ ghita F. Xor năm 1809 nó mới được phổ biến rộng rãi.

Trong quãng thời gian dài suốt cả thế kỉ XIX và thậm chí đến thế kỉ XX, có rất nhiều ý định muốn cải tiến cây đàn ghita. Những công cuộc tìm tòi có tính chất lịch sử thuộc loại này hoàn toàn không có gì lạ cả. Không phải chỉ riêng có đàn ghita, mà rất nhiều loại nhạc cụ khác, trước khi có được một hình dạng và hệ thống lên dây cố định như ngày nay, đều phải trải qua nhiều bước thay đổi khác nhau. Như cây đàn violôngxen chẳng hạn. Ra đời vào khoảng thế kỉ XVI, mới đầu số dây của nó là 5, đôi lúc lên tới 6. Mãi đến giữa thế kỉ XVIII, thực tế biểu diễn mới khẳng định tính ưu việt của cây đàn 4 dây, lên cách nhau một quãng năm, nhờ đó đã làm cho kĩ thuật violôngxen về sau phát triển rực rỡ và dẫn đến sự ra đời hàng loạt tác phẩm vô giá. Đối với ghita thì quá trình hoàn thiện của nó diễn ra có lâu hơn, bao gồm cả quá trình mở rộng tầm cỡ, gia tăng độ vang âm thanh và đáp ứng những đòi hỏi ngày càng cấp thiết về kĩ thuật diễn tấu.

Người ta cố gắng thực hiện mở rộng tầm cỡ bằng cách tăng thêm số dây trầm, thậm chí có khi mắc ra ngoài cần đàn. Khoảng giữa thế kỉ XIX và muộn hơn, xuất hiện một số loại nhạc cụ mang cái tên lạ tai như luyt acpha, ghita acpha, lia ghita... trong đó, như tên gọi của chúng đã nói rõ, những người thợ đàn định kết hợp tất cả những ưu điểm của nhiều nhạc cụ gảy khác nhau vào trong một cây đàn. Thế nhưng không có một cái nào trong số những nhạc cụ phát minh lại dựa trên đàn ghita ấy được sử dụng rộng rãi. Nhược điểm của phần lớn các nhạc cụ này là cấu trúc rất kèn càng. Chẳng hạn như cây đàn “ghita acpha” 18 dây được người thợ đàn Áo nổi tiếng G. Secperơ chế tạo năm 1862, trông giống một chiếc đàn côngbat có hình dáng quái dị hơn là đàn ghita¹⁰.

Việc thêm dây trầm cho bản thân cây đàn ghita tỏ ra có kết quả hơn một chút. Số dây trên những cây ghita làm theo hướng này lên tới 14 dây hoặc hơn, có khi hơn nữa. Những dây trầm thêm vào thường kêu rè, không cải thiện được thêm chất giọng của đàn và cản trở phần lớn đến phát triển kĩ thuật nhạc cụ. Nhưng một số người biểu diễn lại tỏ ra ưa thích cây đàn ghita 10 dây mà cơ sở dựa trên đàn ghita 6 dây thường, hoặc là đàn ghita 7 dây lên theo quãng ba. Loại ghita 7 dây này giờ chỉ thấy sử dụng rộng rãi ở Nga. Viện sĩ hàn lâm và nhà soạn nhạc B. V. Axaphiep viết: “Tôi yêu cây “đàn bảy dây” của Nga, nhưng tình yêu ấy chủ yếu xuất phát từ những áng thơ văn truyền miệng nổi tiếng, hơn là do thực tế cuộc sống xung quanh tôi, khi mà cây đàn ghita đang bị đề nặng bởi những “nội tâm cảm hứng” thay cho tính cánh nghệ sĩ và bởi lòng khinh bỉ đối với lối chơi “khuôn khổ nhà nghề”¹¹.

¹⁰ Hiện còn lưu giữ ở Học viện Nhà hát âm nhạc điện ảnh Lêningrat.

¹¹ B. V. Axaphiep. Tư tưởng và ý nghĩ. Chương 8, tr. 291 (bản thảo).

Một số nhạc cụ gọi là ghita quãng ba và ghita quãng bốn, lên dây cao hơn ghita 6 dây thường một quãng ba nhỏ hay một quãng bốn đúng, được sử dụng một cách hiếm hoi, chủ yếu là trong các đoàn ca múa.

Rất cuộc, chỉ có thực tế biểu diễn tại nhiều nước khác nhau mới đánh giá được hết ưu thế của cây đàn ghita 6 dây cổ điển lên dây theo quãng bốn, đó là một nhạc cụ kiểu mẫu (tương tự như violông hay pianô) có thể biểu diễn hầu hết các tác phẩm nghệ thuật âm nhạc khác nhau. Những người thợ nào muốn làm đàn ghita đều hết sức coi trọng những lời khuyên và chỉ dẫn của nghệ sĩ biểu diễn. Điềm qua những nghệ sĩ ấy, ta thấy có F. Xor, F. Caruyli, F. Tarêga. Ở thời đại chúng ta, những lời chỉ dẫn của Xêgôvia là có uy tín lớn nhất.

Về cấu tạo đàn ghita, hầu hết tất cả các bộ phận của nó đều được cải tiến đến mức hoàn hảo. Kích thước thùng đàn ngày nay lớn hơn so với những cây đàn làm hồi thế kỉ XIX. Trọng lượng đàn nhẹ hơn trước nhờ được chế tạo bằng những thứ gỗ nhẹ hơn, mặt đàn, lưng đàn và sườn bên mỏng hơn. Các đường hoa văn trang trí bằng ngà voi hoặc xà cừ (giả dụ có người thích như vậy) đã bắt đầu giản dị hẳn. Cùng với việc tăng kích thước của thùng đàn, độ dài cho dây rung cũng tăng theo. Cần đàn phải lớn hơn, khoảng cách giữa các giầy tăng lên, tạo điều kiện gảy từng dây một cách dễ dàng. Ngoài ra, mặt cần bây giờ hoàn toàn phẳng, chứ không phải hơi phồng lên như trước. Trục đàn làm theo kiểu giống đàn violôngxen trước kia, nay thay bằng bộ phận cơ khí để lên dây được dễ dàng. Các dây trước kia bằng ruột động vật đôi lúc được thay bằng dây kim loại (tuy vậy các nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp vẫn không hay dùng dây này), còn bản thân dây ruột động vật thì nay được thay thế bằng dây nilông¹².

Tất cả những cải tiến trên đây là kết quả của kinh nghiệm và của vô số những kiểu mẫu do những người thợ trên nhiều xứ sở khác nhau tạo ra. Chúng ta hãy điểm tên một số người đã được đặc biệt công nhận là đạt đến đỉnh cao trong nghệ thuật làm đàn.

Ở Nga, ngoài người thợ chuyên làm đàn gảy danh tiếng I. A. Batốp (1767 - 1841) đã làm một vài cây đàn ghita, còn có những cây đàn ghita nổi tiếng làm bởi bàn tay của I. Ya. Craxnôxsecốp (1798 - 1875), I. T. Arokhuzen (1795 - 1870), R. I. Arokhuzen (1844 - 1920), M. B. Yerôskin (1870 - 1922). Ngày nay, những người thợ đàn xô-viết như: cha con V. D và P. V. Climôvôi, F. G. Xavitxki, anh em Cudriasevôi, A. I. Cuzonhetxốp, Xirôtkin là những người làm nên những cây đàn có chất lượng cao. Được nhiều người biết đến là những cây đàn sản xuất hàng loạt của xưởng nhạc cụ Leningrat mang tên A. V. Lunasarxki, từ buổi đầu làm theo lời chỉ dẫn của nghệ sĩ ghita Ixacốp. Một số lượng đàn đáng kể do nhà máy sản xuất được đem xuất khẩu (nhiều nhất là qua nước Anh). Nhà máy còn làm những đàn ghita dùng trong dàn nhạc theo đơn đặt hàng cá nhân.

Vào giữa thế kỉ XIX, những người thợ làm đàn Nga phần lớn dựa theo mẫu đàn ghita của giới thợ đàn Viên mà người đứng đầu được coi là I. G. Staofe. Ông này trước có xưởng đàn ở Viên, sau dọn đến Praha. Những cây đàn của ông đã được các nghệ sĩ ghita có tên tuổi sử dụng: Đ. Rêghendi, L. Lênhiani, I. Merxơ. Staofe con sáng chế ra một nhạc cụ vĩ kéo mới gọi là “acpegionơ” (một sự kết hợp giữa ghita với violôngxen). F. Sube năm 1824 đã sáng tác bản xônát cung La thứ rất nổi tiếng cho đàn Acpegionơ và pianô. Các mẫu đàn ghita của Staofe được các thợ đàn thành Viên dựa theo, đó là: I.

¹² Một số nghệ sĩ ghita ở Tây Âu ngày nay vẫn ưa dùng dây ruột động vật.

G. Secxe, F. Seng... Hai cây đàn, một của Secxe và một của người thợ Nga I. T. Aorokhuzen đã được giải nhất và giải nhì trong cuộc thi thế giới do nghệ sĩ ghita N. P. Macarôp tổ chức tại Bruccxen năm 1856. Nhược điểm của đàn ghita do giới thợ đàn Viên sản xuất là trọng lượng nặng quá vì dùng mặt đàn hai lớp, có khung kim loại ở giữa hai lớp vỏ cùng những phụ tùng khác mà ngày nay không dùng đến nữa.

Trong số những người thợ làm đàn ghita Đức, đầu tiên phải kể đến gia đình Martin, bao gồm mấy thế hệ. Người thợ đàn giỏi nhất là H. F. Martin, sinh năm 1796 tại Xacxônia. Năm 1833 ông từ Đức dời sang Mĩ. Tại đây Martin cùng với họ hàng lập nên những xưởng lớn cho ra đời những cây đàn ghita với nhãn hiệu “Martin và các con”. Đầu tiên những cây đàn ghita này dựa theo mẫu đàn của Staofe, nhưng ít lâu sau họ chuyển sang làm theo mẫu của thợ đàn Tây Ban Nha. Trong số các thợ đàn Đức thuộc thế hệ sau, ta thấy có: G. Khaoze (1882 - 1952), E. Mensơ và Ô. Tenle. Những cây đàn của họ vang danh khắp châu Âu vì những đường trang sức tinh vi.

Trong số những thợ đàn xưa của Pháp, nổi tiếng nhất Pari là R. F. Lacô, từng được F. Xor và F. Caruyli trao đổi ý kiến khi làm đàn. Đàn ghita của Lacô được lấy làm mẫu mực cho các thợ đàn Pháp. Nổi tiếng hơn cả trong số đó là: Glôbec (đàn ghita của ông được N. Paganini sử dụng, sau đó đem tặng cho G. Becliot), A. Cutuyriê, F. và B. Phrêli, Gi. Lambec, R. Busê, v.v...

Ở Italia, những người thợ nổi tiếng là: C. Becgônxi, Đ. Satixơ, N. đơ Blezi, v.v... Dòng họ thợ đàn người Italia Panormô, sau di cư sang Anh, không những chỉ gồm có thợ làm đàn, mà còn có rất nhiều người là nghệ sĩ biểu diễn đàn ghita. Dòng họ này đứng đầu đất Anh về sản xuất và bán đàn ghita. Đại biểu nổi nhất của công ti này là Iôxip Panormô. Đồng thời vừa vận dụng những lời khuyên của F. Xor, ông vừa biết kết hợp những ưu điểm của các loại đàn của thợ Italia và Tây Ban Nha và sáng chế nên một cấu trúc đàn độc đáo, tiếng tăm vang dội, vượt qua cả biên giới nước Anh. Ngày nay, người thợ khá nổi tiếng ở Italia là Ganlinôtti.

Những người thợ đàn Tây Ban Nha từ trước đến nay vẫn được thế giới dành cho nhiều vinh quang nhất. Đầu tiên trong số đó phải kể tên A. Tôrexơ, người bắt đầu làm đàn từ năm 1850 theo lời chỉ dẫn của người bạn và là nghệ sĩ ghita H. Arcaxơ. Ngay từ thời đó, đàn ghita của Tôrexơ với kích thước lớn đã có cấu trúc gần với đàn ghita hiện nay. Đàn của các thợ Tây Ban Nha đều lấy theo mẫu của Tôrexơ. Trong số đó: M. Ramirexơ (1869 - 1920), E. Garxia (1868 - 1922), F. Ximplixiô (sinh 1874), Đ. Extezô (1882 - 1937), M. Baberô (1904 - 1957), H. Yacôpi (sinh 1916), I. Pholet (sinh 1898).

Chúng tôi không nêu ra đây những công ti phương Tây hiện nay chuyên sản xuất và bán đàn ghita. Đó là những cơ sở công nghiệp trang bị kỹ thuật hiện đại và chỉ theo đuổi những mục đích kinh doanh thuần túy. Những công ti này cho ra những cây đàn ghita cổ điển sản xuất hàng loạt, và chỉ trong trường hợp hãn hữu mới làm những cây đàn cho nghệ sĩ chuyên nghiệp với giá đắt. Những cũng như những nghệ sĩ violông độc tấu, các nghệ sĩ ghita lớn không bao giờ dùng những cây đàn do máy móc làm ra, vì họ quan niệm rất đúng rằng chế tạo một cây đàn ghita cho đàn nhạc không chỉ là một kỹ nghệ, mà còn là một sáng tạo nghệ thuật chân chính.

Một trong những mặt hàng chính của các công ti làm nhạc cụ phương Tây là đàn ghita cho nhạc “Jaz” và ghita điện, đó là những biến dạng của ghita 6 dây.

Đàn ghita “Jaz” ra đời đầu tiên ở Mĩ vào những năm 20, khi ấy trong các tiệm ăn, phòng nhảy và các trường ca vũ nhạc “Jaz” dần dần lấn át và thay thế các đàn nhạc

thính phòng, sau đó lan nhanh với tốc độ phi thường khắp châu Mỹ và sang cả châu Âu. Đàn bănggiô được sử dụng đầu tiên trong các dàn nhạc jaz của người da đen, nay đã phải nhường chỗ cho đàn ghita, nhưng không phải cây ghita cổ điển, mà là cây đàn đã cải tiến, thỏa mãn những nhu cầu mới của nhạc jaz. Màu sắc tinh tế của tiếng đàn ghita nay không cần đến nữa. Người nghe làm sao mà phân biệt âm sắc được khi mà bên cạnh nó những nhạc cụ hơi và gõ của dàn nhạc jaz thi nhau gầm rống!

Độ vang âm thanh rất cần cho ghita nay đạt được bằng cách thay dây ruột động vật bằng dây kim loại và dùng miếng gảy (mêdiator) làm bằng vậy đổi mỗi hay nhựa. Để cho tiếng đàn ghita vang to hơn nữa, các nghệ sĩ ghita chuyên chơi nhạc jaz chuyển sang dùng các bộ khuếch đại điện tử, và đến năm 30 xuất hiện đàn ghita “điện” là loại đàn có hiệu quả âm thanh dựa trên hiện tượng cảm ứng điện từ do các dây kim loại dao động gây ra trong khi gảy.

Đàn ghita jaz ra đời đồng thời kéo theo sự thay đổi về cấu trúc. Kích thước của nó hơi lớn hơn một tí so với đàn ghita cổ điển, chắc chắn hơn, đôi khi vỏ làm bằng kim loại để tăng sức chịu đựng với dây kéo ngày càng căng và chống lại những dao động quá mạnh của mặt đàn. Thay cho một lỗ thoát âm ở chính giữa là hai khe ở hai bên giống như “lỗ f” của đàn violông và các nhạc cụ vĩ kéo khác. Để cho chắc chắn, mặt cần đàn hơi phồng lên. Cần đàn hẹp hơn so với ghita cổ điển, vì việc quét miếng gảy trên dây không đòi hỏi các dây phải xa nhau lắm như khi gảy bằng ngón tay.

Từ đó, đàn ghita jaz, hay đàn mêdiator, cũng với hình dáng bên ngoài như thế, cũng với số dây và cách lên đàn như thế, nhưng đã khác hẳn so với ghita cổ điển cả về cách phát âm thanh cũng như về kỹ thuật chơi. Rất nhiều hợp âm có thể chạy dễ dàng trên cây đàn cổ điển, nhưng đối với ghita jaz thì không làm được (miếng gảy quét liên một lúc trên tất cả các dây, chứ không lựa từng dây được như đối với ngón gảy). Cả về ngón bấm áp dụng trên cần đàn cũng khác biệt. Đàn ghita mêdiator không thể chơi được những bản nhạc nhiều giọng, mà cũng không cần thiết, vì nhiệm vụ của nó cũng như của nhạc Jaz về cơ bản khác hẳn nhạc cổ điển và nghệ thuật hiện đại.

CHƯƠNG II - THỜI KÌ HƯNG THỊNH

Thời kì vinh quang rạng rỡ nhất của đàn ghita cổ điển bao gồm hết giai đoạn từ cuối thế kỉ XVIII đến khoảng năm 30 - 40 của thế kỉ XIX, gắn liền với sự phát triển ồ ạt của các loại nhạc cụ trong âm nhạc, với sự xuất hiện nhiều nhạc sĩ biểu diễn chuyên nghiệp, qua những hoạt động âm nhạc của mình đã phát hiện ngày một nhiều tính năng của các nhạc cụ, chủ yếu là violông, violôngxen, ghita và pianô.

Nghệ thuật ghita của giai đoạn rực rỡ ấy được thể hiện bởi tên tuổi của những nghệ sĩ biểu diễn, những nhà sư phạm nổi tiếng khắp thế giới, và cả những nhạc sĩ đã làm nên những tác phẩm đặc sắc cho đàn ghita diễn đơn và ghita với dàn nhạc. Những bản song tấu ghita với violông, sáo, thỉnh thoảng với pianô. tam tấu, tứ tấu với các nhạc cụ dây, hoặc dàn nhạc trong đó kết hợp các nhạc cụ với nhiều hình nhiều vẻ cùng hòa với đàn ghita, đã cho ta một ấn tượng sắc nét về sức sáng tạo của các nhạc sĩ trong buổi giao thời và trong những năm đầu thế kỉ XIX. Đàn ghita trong các ban nhạc này không chỉ giữ vai trò phối hợp về hòa âm, nó còn được giao những nhiệm vụ xứng đáng hơn. Là một nhạc cụ giữ phần giai điệu, lắm khi nó cạnh tranh được với cả violông, mặc dù về độ vang âm thanh của nó kém xa. Một kiểu chương trình âm nhạc ưa thích nhất của các ban nhạc có ghita tham gia ở Tây Âu đầu thế kỉ XIX là chơi các bản xônát, có thể thêm một vài biến tấu trên những chủ đề nhạc đặc sắc hoặc trên chủ đề những vở ca kịch đang thịnh hành.

Các ban nhạc có ghita tham gia vừa biểu diễn cả trong nhà lẫn trên sân khấu lớn. Những bản liệt kê những buổi hòa nhạc vào đầu thế kỉ XIX tại một gian của phong hòa nhạc nổi tiếng Ghêvan-haozơ ở Laixich cho thấy các nghệ sĩ ghita chỉ biểu diễn ở đó với các ban nhạc¹³. Đồng thời ta cũng thấy vào thời đó, không phải chỉ có ghita mà cả những nhạc cụ khác đều không có những buổi trình diễn riêng. Các nghệ sĩ tổ chức hòa nhạc thường thích kéo theo cả ca sĩ và nhiều loại nhạc cụ khác, đôi khi cả những dàn nhạc. Do đó các chương trình hòa nhạc mang nặng tính chất hỗn hợp của nhiều thể loại nhạc cụ.

Các nghệ sĩ Italia là những người góp nhiều công lao nhất trong việc hình thành nên âm nhạc ghita hòa tấu. Ngay từ giữa thế kỉ XVIII, họ đã làm cho cả châu Âu phải bái phục bởi nghệ thuật ôpera mà nét đặc trưng tiêu biểu nhất là những giai điệu bao la, sự hoàn thiện và phát triển rực rỡ của kĩ thuật thanh nhạc. Đặc tính đó đã được họ chuyển vào cả âm nhạc đàn, phảng phất trong những tác phẩm của các nhà soạn nhạc Italia. Đàn ghita với ban nhạc thính phòng cũng không nằm ngoài lệ đó, nó không đòi hỏi câu kì lắm về chiều sâu nội dung, nhưng lại rất giàu âm điệu và đòi hỏi người biểu diễn phải có kĩ thuật thật vững.

Một trong những nhà soạn nhạc danh tiếng Italia đã thành lập những ban nhạc thính phòng có ghita, đó là Luitgi Bôckêrini (1743 - 1805), một nghệ sĩ chơi violôngxen nổi tiếng, có nhiều sáng tạo mới trong kĩ thuật violôngxen. Tên tuổi của ông thỉnh thoảng được nhắc tới bên cạnh tên tuổi của Yôzêp Hainơ, người cùng thời với ông, vì những tác phẩm của Bôckêrini cũng là những đóng góp rất đáng kể vào việc xây dựng nên hình thức nhạc giao hưởng cổ điển. Ông không phải là nghệ sĩ ghita, nhưng vì đã sống phần lớn cuộc đời ở Tây Ban Nha cho nên không ông rất yêu cây đàn

¹³ F. Buek. Die Gitarre und ihre Meister. Berlin, 1926, tr. 34 - 35.

ghita và hiểu biết nó rất tường tận. Ước chừng vào năm 1796, ông quen với hầu tước Benabenta, ở nhà ông này ông có điều kiện hai lần trong một tuần được nghe biểu diễn trực tiếp những tác phẩm của mình. Hầu tước là một người chơi ghita không chuyên, đã giao cho Bockêrini soạn lại những bản tứ tấu do nhạc sĩ sáng tác, sao cho trong đó hầu tước có thể giữ một chân ghita. Cũng bằng cách đó Bockêrini đã cho ra đời 12 bản ngũ tấu soạn cho đàn violông, kèn antô, ghita, kèn bát và một giao hưởng sáng tác trên cơ sở một ngũ tấu cho dàn nhạc lớn có ghita tham gia. Bản giao hưởng này được ông đề tặng cho người nghệ sĩ ghita kiêm người bảo trợ¹⁴.

Một nhạc sĩ khác mà sự nghiệp sáng tác từng được Haidon khen ngợi và cũng là một trong những người đặt nền móng cho nền âm nhạc ghita hòa tấu, đó là Anton Diabêli (1781 - 1858). Sinh ra ở gần Zanzobua, ông sống suốt cuộc đời ở Đức rồi sau đó ở Viên. Cha mẹ của Diabêli muốn cho con mình trở thành một linh mục. Ông học tại một trường dòng ở Muynkhen, ở đây ông bắt đầu học chơi đàn oorgan và sáng tác nhạc. Song bước đường công danh về thân học không làm ông ham thích. Tự chọn cho mình con đường âm nhạc, năm 1803 Diabêli dời đến Viên, nơi ông gia nhập đội ngũ những người làm âm nhạc. Quan hệ thân thiết giữa Diabêli với Bêtôven cho đến nay vẫn còn được lưu truyền qua tác phẩm “Biến tấu trên chủ đề vanxơ của Diabêli” soạn cho pianô. Tại Viên, Diabêli sống bằng nghề dạy pianô, ghita và sáng tác nhạc. Đối với Diabêli - nghệ sĩ ghita, âm nhạc của Maorô Giuliani, nghệ sĩ ghita Italia hiện ở Viên, có ảnh hưởng rất lớn. Hai người quen nhau từ năm 1807, và sự quen biết ấy đã chuyển thành tình bạn thân thiết bền chặt và đầy sáng tạo (Diabêli đã soạn bè pianô cho hai bản côngxectô đàn ghita đầu tiên của Giuliani). Cũng từ đó, trong quan niệm của Diabêli có xu hướng thiên về các ghita quãng ba và ghita quãng bốn. Xuất phát từ ý nghĩ cho rằng chúng có sự khác biệt với đàn ghita quãng một thông thường, ông đã soạn một tam tấu lớn cho hai ghita quãng bốn với một ghita quãng một (tuyển tập 162), kèm theo một số song tấu cho ghita quãng ba với quãng một. Tuy vậy, Diabêli thường chú ý hơn cả vào những tác phẩm cho đàn ghita hòa với pianô và đã sáng tác nhiều bản xônát cùng các xônátin cho hai loại nhạc cụ này (tác phẩm 68, 69, 70 và 102). Các song tấu cho sáo và ghita, nhạc chiều và nhạc đệm cho violông, kèn antô và ghita (tuyển tập 36, 65, 95 và 105) cũng có sức hấp dẫn mạnh. Diabêli còn sáng tác cả những bản nhạc cho ghita diễn đơn. Cũng như bèghita trong ban nhạc, những tác phẩm này đòi hỏi người biểu diễn phải có kỹ thuật khá, chủ yếu là trình độ hòa âm. Có lẽ vì lý do đó, và cũng có thể vì chúng không có giá trị nghệ thuật xuất sắc lắm, nên rất ít được các nghệ sĩ ghita biểu diễn. Tuy vậy, một số tác phẩm dễ trong số đó ngày nay ta có thể dùng làm tài liệu giảng dạy rất tốt, cũng như các xônátin cho pianô của ông.

Trong những nhà sáng tạo đã làm nên những tác phẩm độc đáo cho ghita hòa tấu, ta phải kể đến người đại biểu sáng chói của nghệ thuật biểu diễn của âm nhạc châu Âu, nghệ sĩ vĩ cầm thần thoại Nicôcô Paganini (1782-1840), người mà Suman đánh giá “đã chiếm hàng đầu trong các nhạc sĩ Italia”, và dĩ nhiên, trong cả thời đại của mình.

Cuộc đời, di sản âm nhạc sáng tạo của ông cùng với những thủ thuật trên cây đàn violông phản ánh rõ nét qua những tài liệu có tính chất tổng quát và chuyên môn. Tuy thế, ít người biết được Paganini còn là một nghệ sĩ ghita, mặc dù trong số những di sản âm nhạc của ông có rất nhiều những bản nhạc viết cho ghita hòa tấu và diễn đơn.

¹⁴ Trong những tứ tấu của Bockêrini do công ti Lơ Dục xuất bản, ghita được thay bằng hai kèn antô, như vậy là làm trái hẳn với ý đồ tác giả, chỉ gần đây những bản tam tấu của Bockêrini mới được trả lại nguyên gốc.

Những tác phẩm viết cho ghita của ông mãi tới đầu thế kỷ 20 mới được chú ý nhiều hơn, khi người ta phát hiện ra nhiều bản nhạc ghi ta đặc sắc trước kia chưa được biết. Những bản thảo của chúng được một người chơi đồ cổ cứu ra khỏi một cuộc bán đấu giá và được chuyển vào Viện Bảo tàng lịch sử âm nhạc V. Geier ở Köln. Nhưng sau Viện Bảo tàng thải ra và các bản thảo của Paganini rơi vào tay nhiều nhà sưu tầm khác nhau. Nhiều tác phẩm trong số di sản của Paganini vẫn chưa được công bố. Năm 1922 dưới sự biên tập của nghệ sĩ ghita M. Sunxơ, đã xuất bản 26 bản nhạc của Paganini viết cho ghita diễn đơn, trong đó nổi nhất là bản Xônát Lớn cho đàn ghita và violông gam La trưởng, do E. Svarxơ-Raiphlingen đề tựa. Di sản tác phẩm ghita của Paganini tuy chỉ mới được công bố một phần, nhưng chúng đã có giá trị lớn lao và thúc đẩy chúng ta đi sâu tìm hiểu thêm cuộc đời hoạt động của ông với tư cách là một nghệ sĩ ghita.

Paganini làm quen với cây đàn ghita từ thời thơ ấu qua ông bố là một người chơi ghita và mẫngđôlin nghiệp dư. Tuổi thanh niên, Paganini theo học một thời gian với A. Rôlla ở Parmô. Người thầy của ông không chỉ là một nghệ sĩ violông, mà còn là nghệ sĩ ghita xuất sắc, thường hay đệm ghita cho Paganini chơi đàn. Ta dễ dàng nhận thấy tình yêu với đàn ghita của Paganini nảy nở cũng chính bởi do ảnh hưởng của người thầy ấy. Việc đồng thời học cả hai loại đàn violông và ghita không phải là một chuyện gì đặc biệt lắm đối với thời đó. Chẳng hạn, người nghệ sĩ violông Camilô Xivôri, học trò yêu của Paganini đồng thời cũng chơi ghita rất giỏi; hai người cùng thời với Paganini: nghệ sĩ ghita M. Giuliani và M. Xani đi Phêranti, thường hay đi biểu diễn và biểu diễn rất nhiều buổi, cũng chính là những tay đàn violông rất khá. Trong hai nhạc cụ ấy, ưu điểm cái này bổ sung cho nhược điểm cái kia. Âm hưởng tắt nhanh của ghita đã có tiếng violông thay thế, ngược lại chất lượng hòa âm phong phú mà violông không có lại dễ dàng thực hiện trên cây đàn ghita. Theo như lời ông tự công nhận, đàn ghita mang đến cho ông khả năng diễn tấu một cách phóng túng và giúp ông chơi tùy hứng dễ dàng. Và cũng không phải không có lí do mà một số bản nhạc ghita của Paganini có mang tính chất hứng tác, đôi khi còn là những nét nhạc phác qua cho những bản nhạc violông. Thêm vào đó, đàn ghita đối với Paganini còn là một phương tiện giải lao thoải mái nhất khi nghỉ chơi violông.

Ngày nay chúng ta không biết gì hết về những buổi biểu diễn của đàn ghita của Paganini trong những năm tháng trẻ trung. Tuổi trưởng thành, ông không chơi ghita trong các buổi hòa nhạc. Tuy vậy, Paganini vẫn yêu cây đàn ghita, từ năm 1802, suốt ba năm ông dốc toàn lực để hoàn thiện kĩ thuật ghita và sau đó suốt quãng đời không hề rời khỏi nó. Những người cùng thời với Paganini, sau khi nghe ông chơi ghita đã khẳng định ông chơi hay chẳng kém gì chơi violông. Trong những tứ tấu tấu với đàn ghita, những khi biểu diễn trong gia đình, Paganini lúc thì chơi nhạc cụ này, lúc lại chơi nhạc cụ khác, có thể đổi liên tiếp từ violông sang ghita ngay trong khi đang diễn, nhanh đến nỗi ít người nhận thấy.

Paganini thường rất thích các buổi diễn đôi ghita với violông, trong đó ông thường chơi với C. Xivôri là người giữ bè ghita. Ông viết cho Xivôri bản Căngtabil và Vanxơ để ghita và violông cùng diễn với nhau và để tặng ông này bản Xônát với các biến tấu viết cho violông, kèn antô, ghita và violôngxen.

Qua tiểu sử của Paganini, ta thấy người nghệ sĩ biểu diễn nổi tiếng ấy quan hệ rất rộng rãi với các nghệ sĩ ghita và những người thợ làm đàn. Như năm 1829, ông gặp người thợ đàn Bringcơman ở Phranphuộc trên sông Mainơ và giú ông này nhiều lời

khuyên quý báu về việc hoàn thiện kết cấu của cây đàn ghita; Paganini quen với nghệ sĩ ghita M. Xani đi Phêranti, gặp gỡ với F. Caruyli, chơi thân với L. Lênhiani và thường cùng ông này biểu diễn trong các buổi hòa nhạc. Nhiều người hẳn còn nhớ cuộc gặp gỡ nổi tiếng giữa Paganini với nhà soạn nhạc G. Bêliôxơ, một người rất chú ý đến đàn ghita, người ông đã giúp đỡ nhiều về tài chính và sau đó lại tặng cho một trong những cây đàn của mình¹⁵.

“Paganini cho rằng, tất cả những kĩ thuật trên đàn violông, đều có thể chơi được bằng ghita”, I. Iampôn xki, tác giả của một tài liệu chuyên khảo Liên Xô viết về người nghệ sĩ biểu diễn tài ba ấy đã khẳng định như vậy. Ông đưa thí dụ về đoạn biến tấu thứ nhất trong phần hai của Tứ tấu thứ nhất Paganini, tuyển tập 5, trong đó ghita đã lấp lại nguyên xi đoạn nhạc mà violông mới đánh xong. Xin lưu ý thêm, sự dùng lẫn nhạc cụ như thế ta còn gặp trong đoạn biến tấu thứ nhất của phần cuối Tứ tấu thứ nhất tuyển tập 4; trong nhiều Tứ tấu khác của Paganini, ta cũng gặp những đoạn ghita diễn đơn đi chen như vậy. Song có thể dựa vào những thí dụ ấy mà suy rộng ra theo như câu nói trên được không? Chưa hẳn là thế.

Khả năng làm chủ được cây đàn ghita và violông được phản ánh vào trong các tác phẩm của Paganini dưới dạng ảnh hưởng của nhạc cụ này lên nhạc cụ khác. Như nhiều nhà chuyên môn đã khẳng định, ảnh hưởng của đàn ghita lên kĩ thuật violông của Paganini thể hiện ở việc sử dụng các âm bồi kép, ngón tay xoạc rất rộng trên cần đàn violông, ở việc đi các hợp âm, chơi ngón bịt tiếng, đổi dây violông, v.v... Ngược lại lối chơi của violông cũng ảnh hưởng trở lại kĩ thuật của ghita, thể hiện trong các tác phẩm soạn cho ghita của Paganini. I. Iampôn xki nhận xét: “Coi khinh tất cả mọi khó khăn, Paganini mạnh dạn sử dụng toàn bộ các phím trên cần đàn ghita với toàn bộ tầm cũ của nó, áp dụng cả lối chơi lướt dây trên các dây buông (giống như kiểu “kéo luân dây”¹⁶ của đàn violông), các kiểu luyện âm. Những thủ thuật thực hành như trên trong kĩ thuật ghita mặc dù ta vẫn thường gặp trong các bản nhạc diễn đơn của nghệ sĩ Giuliani lừng lẫy, nhưng ở Paganini chúng được nâng lên đến một trình độ nhuần nhuyễn, điều luyện, thường xuyên với một sự sáng tạo và phóng khoáng tột đỉnh”¹⁷.

Hãy gác lại vấn đề về tính chất tiến bộ của những thủ thuật nêu trên, nhưng ta không thể đồng ý với lời nhận xét trên được vì nó đã động đến Giuliani. Đứng về con người một nhà soạn nhạc và nghệ sĩ violông mà xét, ta công nhận sự hơn hẳn của Paganini đối với Giuliani, những không thể phóng đại quá mức những thành tựu mà ông đạt được trong lĩnh vực đàn ghita. Không phải tình cờ đâu, trong các tác phẩm ghita ta thấy nhiều bản kém âm hưởng hơn những bản soạn cho violông. Ngay cả đối với các nhà soạn nhạc kiêm nghệ sĩ ghita, ảnh hưởng của Paganini thể hiện qua những bản nhạc violông nhiều hơn là nhạc ghita (“Khúc tùy hứng ma quái” của M. Caxtenuôvô - Têđêxô...). Paganini là một nhà biểu diễn thiên tài. Mỗi khi ông chơi, người nghe cứ như bị thôi miên, ngay cả khi ông không chơi violông mà chơi những nhạc cụ khác. Những người cùng thời với Paganini vô cùng thán phục vì tài đánh ghita của Paganini đã nhận xét rằng ông không chơi theo “phương pháp Giuliani” vì ông sử

¹⁵ Cây đàn này là công trình của người thợ đàn Grôbectơ ở Miêcquya, hiện được giữ tại Viện Bảo tàng Nhạc viện Pari, một cây khác trong số những nhạc cụ của Paganini là đàn ghita quãng ba, ông chơi từ khi còn nhỏ, hiện được giữ trong Bảo tàng V. Gaiero ở Kolnơ. Ngoài ra Paganini còn một cây ghita do người thợ violông Govadanhini chế tác.

¹⁶

¹⁷ I. Iampôn xki. Nicôlô Paganini, cuộc đời và nghệ thuật sáng tạo. Matxcova. nxb Âm nhạc, 1961, tr. 292.

dụng toàn những hoà âm và hợp âm rải rất khó, lấy âm bồi và vận dụng các nốt luyến lấy một cách hết sức thoải mái trên tất cả các phím đàn với những kiểu ngón bấm vô cùng độc đáo.

Cả khi chơi đàn violông, Paganini cũng được người ta nhận xét như vậy, thêm nữa, người ta còn ca tụng sự mềm mại, thoăn thoắt của các ngón tay. Các ngón của ông có thể xoạc rất rộng và từng ngón một hoạt động độc lập với nhau, ngón này không ảnh hưởng đến ngón kia. Chính vì vậy mà kĩ thuật bàn tay trái của Paganini, cũng do đặc điểm riêng của cơ thể ông nữa (chẳng hạn ngón tay trái của Paganini dài hơn các ngón tay phải tới 1 cm), đã cho phép ông đưa những kĩ thuật và phong thái chơi mới vào thực tế biểu diễn. Những kĩ thuật và phong thái ấy đã phản ánh vào những tác phẩm của Paganini viết cho đàn violông, và với giá trị xứng đáng về kĩ thuật và nghệ thuật của mình, chúng đã có ảnh hưởng sâu sắc đến con đường sáng tạo và cả nghệ thuật biểu diễn của nhiều nhạc sĩ lớn sau này. Nhưng ở đây chúng ta chỉ đề cập đến những tác phẩm viết cho đàn ghita của ông mà thôi.

Toàn bộ các phẩm bao gồm 140 bản nhạc soạn cho ghita diễn đơn, 2 bản xô-nát cho ghita và violông, nhiều song tấu cho violông và ghita, 4 tam tấu và 21 tứ tấu cho đàn vĩ kéo có ghita tham gia. Ở đây chúng ta cần biết thêm, như nghệ sĩ violông K. G. Môxtorax đã nêu rõ, trong số Năm tuyển tập nhạc xuất bản khi Paganini còn sống, thì bốn tuyển tập là có viết về đàn ghita¹⁸.

Tất cả những bản nhạc của Paganini viết cho đàn ghita diễn đơn là những tiểu phẩm, không đòi hỏi những kĩ thuật biểu diễn đặc biệt lắm. Một số được viết dưới dạng những điệu nhảy thịnh hành thời đó như mônuyet, vanxơ... Trong rất nhiều tiểu phẩm của ông người ta thấy in đậm sắc thái của những điệu nhảy dân gian và dân ca Italia.

I. Iampôlxki cũng phải công nhận rằng trừ bản Xô-nát Lớn gam La trưởng viết cho đàn ghita có violông đệm theo, còn trong những tác phẩm cỡ lớn và trong những tứ tấu Paganini đều cho ghita đóng một vai trò hết sức thứ yếu. Mặc dầu có một số đoạn chen trong bản nhạc, nhưng cây đàn ghita cũng chỉ làm nhiệm vụ đệm, giữ bè hoà âm cho cây đàn violông một như các nhạc cụ khác. Chính tay Paganini đã viết trong bản thảo của một số bản tứ tấu, có khác nào một lời tuyên bố: Cây violông một chủ đạo! Những đàn khác đệm theo!", "Hết sức chú ý vào bè violông một", v.v... Đối với thể loại "Tứ tấu chói lọi" thịnh hành vào đầu thế kỉ XIX, Paganini coi đó là một dịp cho cây đàn violông một trở hết tài năng với sự phụ hoạ của các thành phần nhạc cụ khác trong tứ tấu. Thế những, cây đàn ghita đâu phải lúc nào cũng giữ một vai trò "hạ cấp" của một nhạc cụ đệm trong dàn nhạc thính phòng như vậy. Nó phải giữ một vai trò hoàn toàn khác kia, giữa những nhạc cụ khác trong dàn nhạc của Giuliani, như chúng ta sẽ xét dưới đây.

Ở đây chúng ta mới nêu tên 3 nhà soạn nhạc là những người đã sáng lập nên nền âm nhạc ghita hoà tấu. Còn có thể nêu ra đây hàng chục tên của nhiều nghệ sĩ ghita cùng thời với họ, những người đã sáng tác các bản xô-nát, bộ ba, bộ bốn cho đàn ghita. Gần hết những tác phẩm của họ ngày nay đã bị quên lãng, chỉ còn ý nghĩa lịch sử mà thôi. Số lượng phong phú những bản xô-nát và tác phẩm cho ghita với ban nhạc giúp ta hình dung được trình độ văn hoá âm nhạc phổ thông của các nghệ sĩ ghita đầu thế kỉ 19

¹⁸ K. G. Môxtorax. 24 bản tuỳ hứng viết cho violông độc tấu của N. Paganini. Matxcova. nxb Âm nhạc, 1959. tr. 13.

lúc ấy đã hết sức cao. Việc sáng tác những bản xônát hay bộ bốn, cho dù là có bất chước đi chăng nữa, cũng đòi hỏi người viết phải có một hiểu biết nhất định cùng với những kiến thức về lí thuyết âm nhạc. Ngoài ra, người nghệ sĩ biểu diễn ghita trong dàn nhạc còn phải có kĩ năng diễn tấu suýt soát với các nhạc công chơi nhạc cụ khác cùng trong một ban nhạc. Nói tóm lại các nghệ sĩ ghita thời bấy giờ, đã đứng về mặt trình độ văn hoá âm nhạc, đã tiến lên ngang hàng với các nghệ sĩ chơi violông và pianô. Điều đó có ý nghĩa rất quan trọng trong việc nâng cao trình độ biểu diễn ghita. Kĩ thuật diễn tấu ghita đang dần dần được nâng lên, nhưng thực chất nó có tiến lên được hay không, còn phải đợi người nghệ sĩ ghita độc tấu có bước lên sân khấu được hay không. Nếu như trong lĩnh vực kĩ thuật biểu diễn đàn violông, Paganini đã làm một bước nhảy vọt vĩ đại về mặt sử dụng nhạc cụ một cách điêu luyện, thì nghệ sĩ ghita Ý Mao rô Giuliani tuy không bằng nhưng cũng đã đưa nghệ thuật biểu diễn đàn ghita tiến lên một bước dài. Đồng thời với ông, đã xuất hiện một lớp nghệ sĩ biểu diễn ghita Ý với tên tuổi sáng chói, làm lu mờ hầu hết những đại diện tiêu biểu cho nghệ thuật ghita ở các nước châu Âu.

Ngay tại trên đất Italia - lối chơi độc tấu đàn ghita không được phổ biến lắm trong quần chúng, và những người nào đã nhất quyết chọn nghề làm nhạc sĩ, thì đều coi nó cũng như những nghề khác, phải “nhất nhệ tinh, nhất thân vinh”. Sau khi đã nắm vững kĩ thuật trên đàn ghita và đã thu góp được một số vốn liếng xứng đáng trên bước đường âm nhạc rồi, các nghệ sĩ ghita Ý không tìm thấy trên quê hương mình những điều kiện thiết yếu để phát triển tài năng biểu diễn và những hoạt động sư phạm, nên đã tìm đến những nơi mà nghệ thuật của họ được đánh giá cao hơn, kiếm được nhiều tiền hơn.

Hai trung tâm của cuộc sống âm nhạc châu Âu đầu thế kỉ 19 được tất cả công nhận là thành phố Viên và Pa ri, nơi mà những nghệ sĩ biểu diễn thường chọn làm cái đích đến đầu tiên. Sau khi được công nhận ở đây rồi, họ mới được coi là “có danh tiếng” và mới đi biểu diễn ở các thành phố hoặc các nước khác. Các nghệ sĩ còn hay lui tới thành phố Patéc-bua, ở đó các nhạc công và ca sĩ người Ý từ lâu từng là khách quý trong cung vua và giới quý tộc. Đó cũng là nơi mà chỉ cần một nhạc công người nước ngoài nào đó, dù là hết sức tầm thường, cũng có thể kiếm được món thù lao khá hậu hĩnh. Một nơi nữa cũng gọi lên sự chú ý đáng kể cho các nghệ sĩ biểu diễn là trung tâm công nghiệp và buôn bán lớn: thành phố Lãn-đơn. Đàn ghita được nhanh chóng tiếp nhận vào đất Anh, một phần nhờ có truyền thống lâu đời của cây đàn luyt nước Anh và một nữa là nhờ ở trong môi trường nghiệp dư rất thịnh hành cây đàn xitôlô (hay xi tenơ, xi tơ rơ, ghite-nơ), một dạng đặc biệt của đàn luyt, có lưng phẳng, mắc dây kim loại và gảy bằng miếng gảy. Đàn xitôlô, được mệnh danh là “ghita nước Anh”, được biết đến ở Anh ngay từ thế kỉ 14, là một nhạc cụ rất được ưa chuộng và được coi là tiên thân trực tiếp của đàn ghita cổ điển.

Bốn thành phố vừa kể trên vào nửa đầu thế kỉ 19 cũng là những nơi để cho các nghệ sĩ biểu diễn ghita cỡ lớn thi thố tài năng với nhau. Ở đó các hoạt động sư phạm âm nhạc của các nghệ sĩ ghita diễn ra sôi nổi và căng thẳng, những ấn phẩm mới viết về đàn ghita liên tiếp ra đời.

Tài năng của Giuliani nở rộ trong khung cảnh cuộc sống âm nhạc thành Viên, một nơi giao lưu ảnh hưởng của những nền văn hoá mang đủ màu sắc của nhiều dân tộc, là nơi từng có tác động mạnh mẽ lên chí hướng của nhiều nhạc sĩ có tên tuổi đầu thế kỉ 19.

Maorô Giuliani sinh năm 1781 tại làng nhỏ Bacletta, gần xứ Napôli. Từ nhỏ ông học chơi violông và sáo, đồng thời tự học thêm đàn ghita và chơi hay đến nỗi mới có 20 tuổi đã nổi tiếng toàn nước ý và được coi là một trong số những nghệ sĩ ghita ưu tú nhất. Từ năm 1800 đoàn nhạc của ông đã dạo khắp châu Âu. Năm 1807 Giuliani đến sinh cơ lập nghiệp ở Viên, và trong một thời gian ngắn nhân vật chính trong những câu chuyện hàng ngày ở đây và qua những hoạt động sư phạm và biểu diễn xuất sắc của ông trong cung vua và giới quý tộc. Tháng 4 năm 1808 Giuliani cùng dàn nhạc trình diễn trên sân khấu công khai, cho ra mắt bản Công xéc tô soạn cho ghita, một tác phẩm rất khó có nhiều kĩ thuật phức tạp. Bản công xéc tô của ông đã gây được nhiều sự chú ý và được các nhạc sĩ và công chúng đánh giá cao.

Là một nhạc sĩ sáng tác, uy tín của Giuliani có thể sánh ngang với J. Hai nơ và L. Bethôven. Ông dao du thân mật với các nghệ sĩ violông L. Spôơ và I. Maidôdex, nghệ sĩ pianô i. Gummen, I. Môselexơ và A. Điabênli, cùng tham gia biểu diễn với họ. Giuliani đã giữ một chân violông trong dàn nhạc, trình diễn bản dao hưởng số 7 của Bethôven khi bản dao hưởng này ra mắt lần đầu tiên tại Viên năm 1813 do chính tác giả điều khiển. Tuy ông chỉ ngồi ở vị trí cuối cùng của bè violông hai trong dàn nhạc nhưng Bethôven vẫn gọi Giuliani là một người trong cuộc tụ họp hiếm có các nghệ sĩ tài hoa xuất sắc nhất” cùng tham gia biểu diễn bản dao hưởng của ông. Những bản chương trình biểu diễn kèm theo những lời phê bình về chúng trong thời gian Giuliani ở Viên hiện nay còn lưu lại được đã chứng tỏ ông không chỉ thành công khi biểu diễn độc lập, mà cả khi biểu diễn trong dàn nhạc, bên cạnh những nhạc công lớn nhất thời đó.

Năm 1816, Giuliani cùng với I. Môselexơ và I. Maidôdex làm một chuyến biểu diễn khắp nước Đức, đem về những thành công đáng hào hứng. năm 1819 ông rời khỏi Viên. Bắt đầu từ đây, những tài liệu thu lượm được về cuộc đời của Giuliani hết sức nghèo nàn, mập mờ và đầy rẫy những mâu thuẫn. Ngay đến ngày và nơi mất của ông cho đến nay vẫn chưa xác định được chính xác. Theo như lời cáo phó đăng trên tờ “Diario di Napôli” ngày 14 tháng 5 năm 1829 thì Giuliani mất ở Napôli tháng 5 năm 1829. Phần lớn những nhà nghiên cứu tiểu sử Giuliani đều nhất trí với nhau rằng trong những nă cuối đời mình ông đã đi khắp đất nước Đức, Balan, Nga, Anh và trở về ý. ở Pêterbua ông gặp lại I. Gummen, người anh em và cũng là người bạn đàn cũ ở Viên và cùng ông này biểu diễn trong các đêm hoà nhạc của thành Petecbua. Ông sống một lần với F. Xor ở Lãn đơn và hai người đã cùng thi tài.

Hiện nay chúng ta vẫn chưa phát hiện ra dấu vết của những cuộc biểu diễn của M. Giuliani ở Nga. Năm 1958 nhà nghiên cứu lịch sử ghita Balan Giôdép Pôvradôn hác đã cho đăng một bài báo về Giuliani, một mặt than phiền vì không có những tư liệu về các buổi diễn của Giuliani in trong các mặt báo thường kì ở Balan vào những năm 20 của thế kỉ 19, nhưng mặt ông vẫn nêu được một chặng đường cụ thể của người nghệ sĩ tài hoa ấy: Sau khi rời khỏi Viên đến Peterbua và trên đường về, Giuliani có dừng chân ở Coracôp và tổ chức ở đây 2 buổi hoà nhạc với mục đích từ thiện, một vào ngày 2 tháng giêng năm 1820 và một vào ngày 21 tháng chạp năm 1825. ở đây chúng tôi còn được biết Giuliani có ghé qua Vacsava năm 1822, tại đây đã xuất bản tuyển tập nhạc ghita của ông “viết tặng cho các phu nhân Vacsava”. Về chuyến đi nước Nga của Giuliani hiện nay còn lưu lại sáu biến tấu cho bài hát “thưa quý bà, xin mời đưa tay” tuyển tập 64 của ông viết cho đàn ghita 6 dây.

Số di sản âm nhạc ghita của Giuliani để lại cho chúng ta thật nhiều vô kể, bao gồm những bản nhạc ghita diễn đơn, ghita với dàn nhạc thính phòng, các côngxertô soạn cho ghita và pianô hoặc với dàn nhạc nhẹ, các tài liệu giảng dạy :Phương pháp dạy ghita gồm có 4 phần cùng vô số các bài tập soạn cho đàn ghita.

Qua các tác phẩm và những buổi hoà nhạc của mình, Giuliani đã chứng minh cho chúng ta thấy rõ khả năng của cây đàn ghita có thể bước lên sân khấu lớn, sánh ngang với các nhạc cụ khác như violông hay pianô.

Các bản côngxertô của ông (tuyển tập 30, 36, 70 và 103) là kết quả đề cao vai trò của cây đàn ghita trong dàn nhạc thính phòng. Trong chúng không có những phút xung đột giữa người diễn đơn với dàn nhạc là một nét nổi bật trong các bản côngxertô của Giuliani vừa là người biểu diễn chính, vừa là một người tham gia vào dàn nhạc, từ đầu đến cuối luôn chiếm vị trí hàng đầu. Dàn nhạc nhẹ hoặc bộ bốn đàn dây đi kèm với ghita phải hoàn toàn phụ thuộc vào nó và trừ những đoạn tất cả cùng tấu (tutti), còn thì chỉ đệm cho ghita. Các côngxertô cho ghita của Giuliani cũng có họ hàng với thể loại “bộ bốn chổi lọi” của Paganini, chỉ khác ở chỗ người đi bè diễn đơn trong đó không phải chơi violông như của nhạc Paganini mà là chơi ghita. Đối với bè đệm, Giuliani không coi trọng lắm và không để cho nó có giá trị độc lập. Trong số các bản nhạc của Giuliani, có bản Côngxertô số 3 là phổ thông nhất, được người bạn của ông là nhạc sĩ Gumen phối âm theo yêu cầu của tác giả.

Bản Côngxertô số 3 của Giuliani đã vượt qua được thử thách của thời gian. Ngày nay nó thường được nhiều nghệ sĩ ghita trình diễn, đã được ghi lên đĩa nhạc do nghệ sĩ Liên Xô A. M. Ivanov - Cramxôi trình bày. Các bản song tấu ghita với violông của Giuliani đã được nghệ sĩ Hunggari L. Senderei-Carper trình diễn rất có kết quả. Còn bản Xonát Lớn soạn cho ghita diễn đơn thuộc tuyển tập 15 thì đã thành một tiết mục trong chương trình biểu diễn của A. Xêgôvia.

Tuy không có chiều sâu đặc sắc lắm, nhưng nhạc của Giuliani vẫn làm cho người ta thích thú bởi những nét nhạc dịu dàng phóng khoáng đượm chất thơ trong các khúc nhạc chậm, và làm cho ta thán phục trước sự điêu luyện của các nét lướt nhanh. Những nét lướt này đều dựa trên cơ sở sử dụng những yếu tố có tính công thức của kỹ thuật cơ bản: lối chạy gam nốt đơn được đổi sang chạy gam nốt đôi quãng 3 hoặc quãng 6, áp dụng tất cả các dạng hợp âm rải, v.v... Linh hoạt đến tối đa, tính chất trau chuốt và rõ nét của âm thanh, đó là những yêu cầu cơ bản mà Giuliani đòi hỏi mỗi một người nghệ sĩ biểu diễn phải có.

Không chỉ riêng Giuliani mới chú trọng đến các kỹ thuật công thức như trên, mà đây là một đặc điểm của âm nhạc nửa đầu thế kỷ 19. Trong lĩnh vực pianô, người sáng lập nên trường phái pianô Viên và là tác giả cuốn “Phương pháp lướt nhanh” cùng nhiều bài tập khác cho pianô, nghệ sĩ kiêm giáo sư dạy nhạc Đức Các Trecni cũng làm theo nguyên tắc này. Đặc biệt nhất là một bản côngxertô cho ghita của Giuliani đã được Trecni chuyển âm sang cho pianô và đã được đem biểu diễn trong một buổi hoà nhạc của Lãndon.

Những tác phẩm ghita của Giuliani cho phép chúng ta xem ông như một đại biểu tiếng tăm nhất của trường phái ghita Italia, trong đó tài nghệ biểu diễn và lối sử dụng dây đơn được lấy làm mẫu mực. Giuliani không chỉ ưa thích chất giọng tuyệt đẹp của âm thanh, mà cả độ mạnh nhẹ của nó và luôn luôn chú ý cho âm hưởng của 6 dây lúc nào cũng quyện lấy nhau. Ông thường sử dụng dây buông, rất ít khi dùng ngón chặn và bao giờ cũng gảy đàn bằng ngón tay tron không có móng.

Để tránh những khó khăn khi gặp những ngón lướt quá nhanh và xoạc ngón rộng, Giuliani thường dùng đàn ghita quãng ba là loại có khoảng cách phím ngắn hơn so với ghita quãng một chút và âm sắc ngắn hơn do các dây lên khá căng. Thêm vào đó, dùng ghita quãng ba để hoà với các loại ghita thường trong các bản diễn đôi ghita hay các ban nhạc ghita khác.

M. Giuliani là một nghệ sĩ tài năng xuất chúng, đã lôi cuốn nhiều nhạc sĩ đương thời chú ý đến cây đàn ghita. Do ảnh hưởng của ông, nhà soạn nhạc I. N. Gummert đã sáng tác nhiều tác phẩm cho đàn nhạc trong phòng và ghita (các “khúc nhạc chiều”) biểu diễn ở Viên có sự tham gia của tác giả và Giuliani và “Khúc hỗn hợp dân gian lớn” cho ghita và pianô. Những đóng góp về mặt kĩ thuật ghita của Giuliani được phản ánh trong một số tác phẩm của các nghệ sĩ ghita cuối thế kỉ 19: những biến tấu hết sức phức tạp, mang tính chất điều luyện trong bản nhạc thường ghi bằng kí hiệu “của Giuliani”.

Lối chơi của Giuliani ảnh hưởng đến một loạt học trò và những người kế tục ông. Trong số đó có con trai của ông là Mikhaïl (1801-1867), đã từng chơi ghita với bố mình trong các buổi hoà nhạc. Ông này còn là một nghệ sĩ hát và làm giáo sư dạy hát trường âm nhạc Pari. Con gái Giuliani: Êmilîa, sau này lấy chồng đổi sang họ Gulienmi, cũng là một nữ nghệ sĩ ghita giỏi. Giới phê bình âm nhạc đặc biệt ca ngợi lối chơi các nốt âm bội đôi của bà trong các buổi hoà nhạc thành Viên năm 1841. Bà còn là tác giả của nhiều khúc cải biên cho ôpêra, biến tấu trên các chủ đề của Rôtxini và nhiều khúc dạo cho ghita.

Điểm qua vài người trong số muôn ngàn những người yêu thích ghita thuộc dòng dõi quý phái, học trò Giuliani, ta không thể không nhắc đến hai nghệ sĩ ghita có tiếng người Balan: Iana Bôborôvich và Phêlich Gôretxki. Người học trò thứ hai này hoạt động khá rộng rãi, ông đã từng biểu diễn cùng với ban nhạc và dạy đàn ghita ở nhiều nơi: Balan, Anh và Nga. Một số bản nhạc ghita do ông sáng tác ngày nay rất được thịnh hành ở Anh¹⁹.

Một trong những người kế tục xuất sắc của Giuliani là nghệ sĩ ghita lỗi lạc Rinandô Luitgi Lênhiani (1790 - 1877). Ông hát rất hay và đàn cũng giỏi. Từ năm 17 tuổi, vinh quang về giọng hát của ông đã rạng rỡ trên sân khấu ôpêra ở Ravenơ (Italia), đến năm 1816 - 1819 lại tham gia hoà nhạc tại đây rồi sau ở Milan với danh nghĩa một nghệ sĩ ghita. Ở Viên các buổi biểu diễn của ông cũng thành công mỹ mãn. Ông nán lại ở đây ít lâu để chuẩn bị làm một vòng biểu diễn quanh nước Đức và Thụy Sĩ. Năm 1824 Lênhiani đến nước Nga. Sau khi về Italia ông kết thân với Paganini và hai người đã cùng nhau làm một buổi hoà nhạc tại nhà hát Côrinhanô ở Turin. Tiếp đó Lênhiani cùng ban nhạc lên đường sang Đức, ghé lại thăm Viên lần cuối cùng, quay về Ravenơ, mở một hiệu làm đàn ghita và sống ở đây đến trọn đời. Trong lĩnh vực làm đàn, ông luôn luôn chú ý vấn đề hoàn thiện cây đàn và đã thu được những kết quả khả quan. Những người thợ đàn có tiếng ở Viên như Staofe, Rixơ và một số người khác đều bắt chước theo mẫu đàn “kiểu Lênhiani”.

Xét về tài nghệ điều luyện, theo như nhiều người cùng thời kể lại, Lênhiani đôi khi còn trội hơn cả Giuliani. Số lượng tác phẩm của ông tương đối ít, nhưng xét về

¹⁹ Năm 1958 nxb Âm nhạc đã xuất bản các bản nhạc ghita của F. Gôretxki và một số nghệ sĩ ghita Ba Lan như F. Belinhxki, Ê. Xônhep và V. Iavôroxki.

phương diện kỹ thuật thì nhiều bản nhạc ghita cho đến bây giờ vẫn không bị giảm chút giá trị nào. Ta hãy nhớ đến bản côngxectô cho ghita - tuyển tập 28, Bộ đôi cho ghita và sáo - tt. 23 cùng nhiều bản khác soạn cho ghita diễn đơn. Trong số đó đặc biệt hay là bản Ketzô - tt. 10 soạn cho riêng một bàn tay trái, cốt để công bố những thành tựu mà trường phái ghita Italia đã đạt được về phương diện kỹ thuật. Nhiều nước trên thế giới vẫn tái bản đôi lần “36 bản tùy hứng” của Lénhiani - tt. 20.

Trong lĩnh vực dạy đàn ghita, nổi tiếng nhất thời kì này hẳn phải là hai nghệ sĩ ghita F. Caruyli và M. Carcatxi.

Phecnăngđô Caruyli sinh năm 1770 tại Napôli. Mới đầu ông học chơi violôngxen, nhưng sau tự học thêm đàn ghita và trở thành nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp. Những thành công trong các buổi trình diễn ở thành phố quê hương đã thúc đẩy ông bước vào những chuyến đi xa. Năm 1808 ông sang sinh cơ lập nghiệp ở Pari và trở thành khách quý của các phòng khách giới thượng lưu. Chất giọng đẹp đẽ, tính trau chuốt và lối chơi nhanh của ông đã đưa ông đến địa vị tôn trọng xứng đáng giữa các nhạc công thế giới. Các tác phẩm của ông mà số lượng đã lên đến con số khác lớn là 400 bản, cũng được đánh giá khác cao. Trong số đó, có bản côngxectô cho ghita cùng nhiều bản nhạc cho ghita diễn đơn khác, nổi bật là bản Khúc nhạc đêm, tt. 128. Ta cũng cần kể thêm các bản diễn đôi khác của Caruyli (ghita với violông hoặc với sáo). Đặc biệt phổ cập nhất là Phương pháp dạy đàn ghita của ông, đã được liên tiếp tái bản đến lần thứ 5 và còn tái bản nhiều lần sau khi ông mất. Caruyli mất năm 1841 ở Pari.

Trong số các học trò của Caruyli, xuất sắc nhất có nghệ sĩ ghita Phillippô Granhani (1767 - 1813), tác giả của nhiều bản nhạc thính phòng soạn cho ghita (bộ bốn cho violông, clarinet, hai ghita, các bộ đôi ghita...), trong đó phản ánh rõ nét ảnh hưởng của Hainơ và Môza.

Một trong những người kết tục của Caruyli, đồng thời cũng sống và mất ở Pari, nghệ sĩ ghita Matêô Carcatxi (1792 - 1853). Là dân xứ Phlorenxia, nhưng ông sống hầu hết quãng đời mình ở nước ngoài. Carcatxi đạt được những thành công đáng kể trong các buổi trình diễn ở Lăndon, nơi ông sang đấy vào năm 1822, 1823 và 1826. Trong lịch sử đàn ghita, Carcatxi là tác giả của Phương pháp học đàn ghita và nhiều tuyển tập nhạc dùng trong giảng dạy. Các bài tập cho ghita của ông (25 khúc luyện, tt. 60, và các bài tập tt. 26) cho đến nay vẫn còn giá trị và được coi là những tác phẩm kinh điển.

Trong số các nghệ sĩ thuộc trường phái ghita Italia nửa đầu thế kỉ 19, đáng chú ý là nghệ sĩ biểu diễn tài năng Mac Ôrêli Xani đi Phêranti, sinh tại Bôlônơ năm 1800. Cũng như nhiều nghệ sĩ khác thời bấy giờ, trước khi lấy ghita làm nghề chính, hồi nhỏ ông học chơi violông. Tuy vậy những giờ học tập violông càng thẳng không cản trở ông đồng thời nghiên cứu cả đàn ghita. Và đến khi tự biết mình không thể trở thành một tay chơi violông xuất chúng, ông đã giành hết tất cả thì giờ cho cây đàn ghita. Trong kỹ thuật chơi, ông đã đạt đến đỉnh cao của sự hoàn thiện, tới mức ngay cả Paganini cũng phải khen ngợi ông là một nghệ sĩ ghita vĩ đại nhất trong số những người mà ông được nghe qua. Năm 20 tuổi, Xani đi Phêrăngti cũng định kiếm chút tiếng tăm ở Pari, nhưng không có kết quả, và ông đành tạm bằng lòng với công việc khiêm tốn hơn của một nhân viên giữ thư viện mà thượng nghị sĩ Nga P.V. Miatlev, lúc ấy đang ở Pari hứa kiếm cho. Xani đi Phêranti theo ông này về Peterburg, và sống ở đây gần 4 năm. Suốt thời gian này ông cố gắng hoàn thiện nghệ thuật của mình, trình diễn trong các buổi hoà nhạc để thu góp thêm kinh nghiệm diễn tấu. Sau khi rời

Peterburg, ông đi biểu diễn ở các trung tâm âm nhạc lớn của châu Âu: Bruycxen, Hambua, Pari và Lãndon. Chuyên đi biểu diễn sang Mĩ do ông thu xếp cùng với nghệ sĩ violông E. Xivôri đã thu được kết quả lớn. Trở về châu Âu, Xani đi Phêranti định cư tại Bruycxen và đánh đàn ghita trong đội nhạc hoàng cung của vua Bỉ. Về sau, do không còn hứng thú với nghệ thuật ghita, nên ông không biểu diễn trước công chúng nữa và xoay sang nghề dạy tiếng Italia ở Đại học âm nhạc Bruycxen. Năm 1852 Xani đi Phêranti biểu diễn ghita lần cuối cùng ở Bruycxen rồi quay về Italia và mất năm 1887 tại thành phố Piza. Lối chơi đàn của Xani đi Phêranti hấp dẫn quần chúng ở tiếng đàn êm ái và dịu dàng. Ông cũng có sáng tác nhạc cho ghita, nhưng những hoạt động sáng tác trong lĩnh vực này không để lại dấu vết nào đáng kể, nên những tác phẩm của ông sau đó cũng nhanh chóng bị lãng quên.

Sự phát triển vượt bậc về sau của kĩ thuật đàn ghita đã được ghi đậm nét bằng những hoạt động của nhà soạn nhạc kiêm nghệ sĩ ghita Hôzê Phernandô Macariô Xor. Ông là người Tây Ban Nha, sinh năm 1778 tại Bacxolôna và ngay từ nhỏ đã tỏ ra có tài năng âm nhạc một cách dị thường. Các nhà viết tiểu sử của Xor cho biết, ngày từ năm lên 5 tuổi ông đã sáng tác những bài hát ngắn, rồi tự đệm hợp âm theo kiểu đệm riêng của mình trên cây đàn ghita của người cha. Ông cũng sớm chơi thành thạo hai thứ đàn violông và violông xen. Xor theo học nhạc trong một tu viện Thiên chúa giáo gần Bacxolôna mà người tổng quản lúc bấy giờ là đức cha Ph. A. Vinda, một nhạc sĩ có học thức. Là một giọng ca trong đội đồng ca nhà thờ, dưới sự hướng dẫn của đức cha tổng quản, Xor có điều kiện nghiên cứu căn kẽ các lí thuyết về hoà âm, đối vi và tiếp thu một phần lớn kiến thức về lí luận sáng tác. Năm 13 tuổi, Xor đã rất thành thạo trong lĩnh vực sáng tác nhạc, đến mức có thể tự mình sáng tác cả một bài thành ca trang trọng cho đơn ca, đồng ca và đàn ống (oocgan). Bài thánh ca này đáng lẽ là việc của người thầy của ông, nhưng vì bị ốm nên ông này không thể hoàn thành công việc đúng hạn theo như đã thoả thuận. Xor đã đến giúp ông gỡ thế bí, đã thực hiện một cách xuất sắc lời giao ước gay go trên chỉ trong có một đêm.

Sau khi đã học hết chương trình giáo dục của tu viện, Ph. Xor trở về Bacxolôna và trở thành vị khách thường xuyên của sân khấu ôpêra Italia, tham gia các buổi biểu diễn ở nhà hát “Xanta Cruxơ”. Ít lâu sau ông bỗng nảy ra ý định thử sức mình bằng cách sáng tác nhạc ôpêra. Và năm 1797 tại Bacxolôna, vở ôpêra đầu tay của Xor “Têlêmac” đã ra mắt công chúng lần đầu tiên, và cũng trong năm đó nó đã được diễn đi diễn lại nhiều lần thành công ở Vênixi. Tên tuổi của nhạc sĩ trẻ tuổi vang dội sang cả đất Italia.

Sau khi chuyển đến Madrit và tìm được cho mình một người bảo trợ, Xor dồn toàn bộ tâm huyết vào việc sáng tác nhạc. Những bản giao hưởng, tứ tấu cùng nhiều tác phẩm muôn hình muôn vẻ do ông tạo nên trong thời gian này, đã chứng tỏ tài năng mỗi ngày một nở rộ của ông. Dựa theo trường phái ghita của Ph. Môretti đang thịnh hành lúc ấy, Xor đã hoàn thiện thêm kĩ thuật đàn ghita của mình.

Năm 1802, Xor bị gọi vào lính, mang hàm sĩ quan, nhưng cái nghề đánh đấm chẳng làm ông thích thú. Ông vẫn tha thiết với âm nhạc, và đến năm 1808 thì được giải ngũ. Xor đến Pari. Ở đây ông làm quen với Mêguyn, Kêrubini, Bêliôt và nhiều nhạc sĩ khác hiện đang sống tại thủ đô nước Pháp. Tất cả đều đã được nghe tiếng và thán phục thiên tài sáng tác của ông và thấy đều bị tiếng đàn ghita của ông chinh phục hoàn toàn. Sau một thời gian ngắn ở Pari, Xor sang Anh, và ở đây tiếng đàn của ông đã gây nên một tiếng vang lớn. Dưới sự bảo trợ của giới quý tộc Anh, Ph. Xor chuyên tâm sáng tác nhạc, dạy đàn ghita và biểu diễn trong các buổi hoà nhạc giao hưởng của Hội khuyến

nhạc Lãndon với tư cách là một nghệ sĩ ghita điêu luyện. Các vở ôpêra “Têlêmac”, “Yarmaica ở Xmiécno”, vở balê “Lọ Lem” cùng nhiều vở khác được trình diễn tại Lãndon, và được ca ngợi ngay tại Pari, nâng tên tuổi của Xor lên vị trí của những nhà soạn nhạc tài năng.

Mùa thu năm 1823, Xor cùng với vợ, nữ diễn viên balê Ph. Guynlênh-Xor, đặt chân lên nước Nga. Chuyến đi ấy đã mang lại biết bao vinh quang nghệ thuật và quyền lợi vật chất. Vợ của Xor trở thành diễn viên múa chính và đồng thời sắm vai trong các vở balê của ông trên sân khấu Nhà hát Lớn Matxcova. Bản thân Xor, ngoài mấy buổi biểu diễn trong gia đình giới thượng lưu ra, ngày 3/3/1824 ông biểu diễn đàn ghita trước công chúng trong buổi hoà nhạc của nghệ sĩ đàn hạcơ Sunxơ và ngày 28/5 của năm ấy ông biểu diễn trong buổi hoà nhạc của Giôn Phinđa, nghệ sĩ pianô được mến mộ của công chúng Matxcova. Trong một chuyến đi Pêtecbua, Xor được nữ hoàng Êlizaveeta Alêxeiepna, vợ vua Alêxandơ I vời vào cung và bà ta đã tỏ ra rất có thiện cảm với người nghệ sĩ thiên tài này. Sự sủng ái của nữ hoàng hứa hẹn với Xor một viễn cảnh huy hoàng và ông định ở lại nước Nga suốt đời. Uy tín âm nhạc của Xor lúc này là tuyệt đối. Vợ balê “Lọ Lem” ông được chọn làm tiết mục ra mắt nhân dịp khánh thành Nhà hát Lớn ở Matxcova năm 1825; trong buổi tang lễ vua Alêxandơ I người ta tấu bản “Hành khúc tang lễ” của ông; còn nhân dịp lễ đăng quang của vua mới Nhicolai I, ở Matxcova dựng và diễn vở balê của Xor “Hecquyn và Ômphala”. Địa vị của Xor thật không gì yên ổn cho bằng. Nhưng đến năm 1826, người bảo trợ tối cao của ông thốt nhiên từ trần, người nhạc sĩ kiêm nghệ sĩ ghita ấy bắt buộc phải nhanh chóng rời khỏi nước Nga. Các nhà nghiên cứu lịch sử người nước ngoài đã giải thích một cách mập mờ rằng, nguyên nhân làm cho Xor phải “cuốn gói” khỏi nước Nga là do vướng phải “những chuyện phiêu lưu tình ái cực kỳ nguy hiểm”²⁰. Chúng ta không cần đi sâu vào “những chuyện bí ẩn chốn cung cấm” làm gì, chỉ cần biết rằng sau đó Xor đã sáng tác một bản song tấu tuyệt tác “Hồi tưởng về nước Nga” cho hai đàn ghita dựa trên chủ đề các nét nhạc dân ca Nga, tt. 63.

Xor quay trở về Pari, nhưng đến 5 năm sau ông lại sang Lãndon lần nữa. Ở đó Xor cũng không sống được lâu. Số phận trước kia chào đón ông vui vẻ biết bao, thì nay quay lưng lại một cách thẳng thừng, ngay trên thành phố này. Những công lao năm xưa của ông đã bị lãng quên. Hai vở balê mới “Thần ngủ đã bừng tỉnh” và “Acxêna tuyệt đẹp” dựng ở Lãndon không gây được tiếng vang nào đáng kể.

Xor lại về Pari, ở đây ông làm quen với người đồng bào của ông là nghệ sĩ ghita Đônixioo Agoadô. Sống trong cùng một nhà, hai người thường gặp nhau, chơi đàn với nhau, họp thành một ban nhạc tâm đầu ý hợp, trong đó họ cùng đi biểu diễn với nhau. Ngoài ra, Xor vẫn tiếp tục đi biểu diễn ghita độc tấu ở các nơi. Trong đám nghệ sĩ ghita sống ở Pari lúc ấy (Agoadô, Carcatxi, N. Cỗxtơ, Lênhani, v.v...) Xor tỏ ra có uy tín lớn. Song đàn ghita lúc này không còn là thứ nhạc cụ “mốt” nữa rồi. Cả Xor nữa, về phương diện soạn nhạc và biểu diễn cũng tỏ ra không hợp với thị hiếu dân chúng. Bệnh tật liên miên đã bòn rút hết dần của cải và tiền bạc. Ngày 10 tháng 7 năm 1839 Xor từ trần trong trạng thái hôn mê, gần như quên hết các bạn nhạc của mình. Ông được mai táng trong một góc hẻm lạnh của nghĩa địa Pari trên đồi Môngmac. Mãi đến mấy chục năm sau, mộ của Xor mới được tu sửa lại và ngày 5/7/1936 người ta đặt lên đấy một tấm bia kỉ niệm.

²⁰ J. Riêra. Phécnandô Xor. “Đàn ghita và âm nhạc”, 1959. Số 22.

Nhạc sáu dây của Xor đã trở thành những vật bảo tồn của dĩ vãng, nhưng nhiều tác phẩm cho đàn ghita của ông ngày nay vẫn tiếp tục sống mãi trên sân khấu biểu diễn. Trong số đó, phải kể đến đầu tiên là “Biến tấu trên chủ đề của Môza” tt. 9, những người chơi đàn ghita không ai là không biết. Còn rất nhiều bản nhạc khác nữa vẫn thường xuyên vang tiếng trên sân khấu, ấy là chưa kể đến các bản monuet và khúc luyện (étuyđơ) hiện được dùng rộng rãi làm tài liệu giảng dạy và tiết mục biểu diễn.

Khác với các tác phẩm của Giuliani và những nhạc sĩ Italia khác cùng thời với ông, nhạc ghita của Xor không chạy theo những hiệu quả có tính chất hình thức thuần túy bên ngoài. Chúng được viết theo phong cách của những người theo phái cổ điển Viên, lời cuốn người nghe bởi tính chất muôn màu muôn vẻ của các phương tiện truyền cảm, bằng ngón đàn tuyệt diệu và vốn kiến thức giàu có về tính năng của cây đàn. Xor coi cây đàn ghita như là một nhạc cụ có thể chơi được nhiều giọng, và ông không hề hạn chế mức độ trình tấu giữa bè giai điệu và hoà âm. Xét qua những bản song tấu và độc tấu ghita do ông soạn (các khúc phóng túng, xônat, rôngđô, biến tấu, bài tập...), các bản biến tấu trên những chủ đề của Côrêli, Môza, Paiziêlô cùng nhiều chủ đề đặc sắc khác ta thấy thể hiện đầy đủ nghệ thuật vận dụng nhuần nhuyễn luật đối vị và tài năng linh hoạt về kỹ thuật của ông. Chúng vượt xa so với những bản biến tấu khác của các nhà soạn nhạc kiêm nghệ sĩ ghita cùng thời với Xor, thường chỉ phối âm chúng theo những công thức rập khuôn từ trước đến nay. Xor là một người tiêu biểu cho lối chơi đàn dùng ngón tròn là chính. Ông chỉ dùng móng trong những trường hợp hết sức đặc biệt, khi muốn tạo ra âm thanh mang màu sắc kim loại.

Năm 1827, ở Lãnđon phát hành cuốn “Luận văn về ghita” của Xor mà như nhiều người biết, được ông biên soạn từ khi còn ở nước Nga. Trong đó ông đã đề cập đến nhiều vấn đề rất thiết yếu của kỹ thuật chơi đàn ghita. Luận văn của Xor được tất cả các nghệ sĩ trên đất Pháp, Anh và Nga công nhận là một tài liệu viết về đàn ghita tốt nhất thời đó. Về sau nó được nghệ sĩ ghita Napolêông Côxtơ chỉnh lí lại và được phát hành rộng rãi dưới nhan đề “Phương pháp đàn ghita của Ph. Xor”²¹.

Cuốn “Phương pháp” này gồm nhiều phần. Phần đầu trình bày một số kiến thức chung trong khi học đàn: tư thế ngồi, cách cầm đàn, cách sử dụng bàn tay phải, tập lên dây đàn và cách gảy từng dây (móc dây). Tiếp theo là các bài luyện tập sắp xếp theo trình tự từ dễ đến khó, chia làm 31 “bài”. Phần lớn các “bài” này là những khúc luyện (étuyđơ) đi kèm với những bài chạy gam, nghe rất du dương. Xor gắn liền việc nghiên cứu các gam thuộc những giọng điệu thường dùng nhất trên cây đàn ghita với việc luyện tập cơ bản kỹ thuật của các bài tập. Chỉ sau khi đã tập vững chúng rồi, Xor mới cho chuyển sang chạy gam thuộc tất cả các giọng (phần 4) và chạy gam quãng ba và quãng sáu (Phần 3), có chỉ dẫn ngón bấm rất tỉ mỉ. Phần 2 là phần hết sức thú vị, vì trong phần này Xor có nói đến chất lượng tiếng đàn và cách dùng đàn ghita mô phỏng âm thanh của các nhạc cụ khác như kèn, trompet, ôboa, viôlôngxen và đàn hạcpơ.

N. Côxtơ đã thêm vào cuối Phương pháp ghita của Xor một phần “Phụ lục” trong đó ông định chứng minh nếu thêm cho đàn ghita một dây trầm thứ 7 thì tốt hơn. Dây thứ 7 của Côxtơ nằm ngoài cần đàn và chỉ gảy được một nốt bổ sung duy nhất (rê hoặc đô). Trong phần “Phụ lục” ấy ông cho in vào 15 khúc dạo (prêluyt) của mình soạn cho cây đàn ghita 7 dây mà ông gọi là cây “thất huyền cầm”. Như chúng ta được biết, việc

²¹ Bản dịch các phần riêng biệt của tập Phương pháp đàn ghita của Xor được đăng trong tạp chí “Nghệ sĩ ghita” năm 1904.

thêm vào đàn ghita cổ điển một dây thứ 7 không đem lại cho lối chơi một ưu thế mới mẻ nào, nên nó không tồn tại được bao lâu. Ngoài những khúc dạo, Còxtơ còn thêm vào 6 bản nhạc múa cổ lấy trong số tác phẩm của R. đơ Vizê (1686), viết theo kiểu nhạc bảng, người mà Còxtơ đánh giá rất cao, và như trong phần “Lời tựa” của cuốn sách cho thấy rõ, là một bậc tiền bối lớn nhất của Xor trong lĩnh vực sáng tác nhạc cho đàn ghita.

N. Còxtơ đồng thời còn chỉnh lí và thêm phần soạn ngón cho 25 khúc luyện của Xor soạn cho ghita, chúng rất đa dạng về phương diện kĩ thuật và súc tích về nội dung âm nhạc. Giá trị của những khúc luyện này về sau được Xêgôvia khẳng định lại một lần nữa, khi ông lấy chúng để biên soạn lại và tái bản.

Trong số các bản song tấu ghita của Xor, có một bản được đặt tên là “Hai người bạn”, tt. 41. Khi làm nên bản song tấu này nhà soạn nhạc đã cân nhắc kĩ đến đặc điểm và phong thái biểu diễn riêng biệt và tài nghệ điêu luyện của người bạn thân và bạn đàn của mình là nghệ sĩ Đ. Agoadô. Trình độ biểu diễn của Agoadô tuy cũng rất xuất chung, nhưng Xor còn trội hơn một bậc về chiều sâu và sức gợi cảm. Phong cách gảy đàn của hai người cũng rất khác nhau. Ở Xor là những âm hưởng mềm mại, mượt như nhung được tạo bởi sự tiếp xúc của phần thịt của ngón tay không móng lên dây đàn, còn ở Agoadô là những âm thanh tươi sáng, lấp lánh do gảy bằng móng tay.

Điônixiô Agoadô sinh tại Madrid năm 1784. Trong số các thầy dạy đàn ghita của ông, ta thấy có tên của đức cha Baziliô và Manuen Garxia (1775 - 1832), trước là một người chơi ghita rất khá và sau thành một danh ca nổi tiếng. Đặc biệt có ý nghĩa trong đời Agoadô là thời gian ông ở trang trại của Phuenlabrat gần Aranhuêt, nơi ông dọn đến sau khi người cha qua đời. Ở đây, trong khung cảnh yên tĩnh miền thôn dã, Agoadô hàng ngày tập đàn một cách cẩn mẫn và dần dà, ông đã đạt đến đỉnh cao của tài năng. Bắt đầu từ năm 1826, Agoadô dọn đến Pari, sống bằng nghề biểu diễn và dạy đàn. Agoadô có sáng tác nhạc cho ghita, nhưng chỉ có những tác phẩm mang tính chất giáo khoa là giá trị nhất. Ông là một nhà sư phạm có suy nghĩ rất chín chắn và thận trọng. Năm 1819 đã cho phát hành ở Madrid “Tuyển tập các khúc luyện” cho ghita. Tuyển tập này được cải biên và tái bản cũng ở Madrid năm 1825 dưới dạng một cuốn sách ghita dưới cái tên “Phương pháp mới”. Những năm cuối đời, Agoadô trở về quê hương và tiếp tục làm nghề dạy nhạc. Ông rất chú ý nghiên cứu nhằm hoàn thiện phương pháp dạy đàn, luôn luôn có những bổ sung và thay đổi đáng kể. Ông mất tại Madrid năm 1849. Cái chết cướp ông đi ngay sau khi mới chưa xong bản in thử chương “Bổ sung” cho cuốn Sách dạy ghita in lần thứ ba. Cuốn này đã được những người thân của ông xuất bản sau khi ông mất. Sách dạy đàn của Agoadô được xuất bản ở nhiều nước và ngày nay được dùng làm tài liệu giáo khoa hướng dẫn cơ bản trong các lớp đàn ghita của Nhạc viện Madrid, các Nhạc viện ở Mêhicô, Pêru (“Viện đại học Bắc”), v.v...

Sách dạy ghita của Agoadô là một công trình nghiên cứu rất cơ bản về kĩ thuật đàn ghita, mặc dù lối trình bày của nó khá nặng nề và khó hiểu. Trong sách, một phần ngắn gọn dành cho lí thuyết thực tiễn và một phần lớn dành cho thực hành. Sách trình bày theo kiểu chia nhỏ thành các tiết, tổng cộng đến 349 tiết trong cả hai phần. Các phần được chia thành ban, và mỗi ban lại chia thành chương nhỏ. Một chương trong đó gồm 42 bài (Mở đầu), chương khác có 90 bài tập và chương nữa chứa 27 khúc luyện... Nói chung cuốn sách này có nhiều điều đáng cho ta chú ý, bởi nó là bước đầu thí nghiệm kết hợp giữa những vấn đề thực hành của kĩ thuật biểu diễn ghita với việc hướng dẫn lí thuyết âm nhạc và hoà âm. Đối với thời đại Agoadô, Sách dạy ghita của

ông là một thành tựu lớn trong nền sư phạm âm nhạc ghita. Rất nhiều điều trong sách này vẫn còn giá trị mãi đến thời đại chúng ta ngày nay.

Ngoài những phương hướng mang tính phương pháp lí luận hết sức bổ ích nói trên, trong Sách dạy ghita của Agoadô còn dành phần lớn số trang cho những khúc luyện do chính tác giả sáng tác. Những bản nhạc này có đôi chỗ rất giống một số bản trong “24 khúc tùy hứng” của N. Paganini soạn cho violông. Chẳng hạn, khúc luyện số 17 của Agoadô nghe y hệt một bản biến tấu giọng thứ soạn lại cho ghita dựa theo bản “Tùy hứng số 17” của Paganini. Như I. Yampônxi đã khẳng định, Paganini chắc là có “ăn cắp” trong Sách dạy ghita của Agoadô²². Còn Agoadô thì không chỉ “ăn cắp” lại dựa trên những bản nhạc “tùy hứng” của Paganini, mà ông còn tìm cách nghe thấy chúng trong những buổi biểu diễn của chính vị kiện tướng violông này nữa. Phải thấy rằng “24 khúc tùy hứng” mở đường cho những khuynh hướng lãng mạn trong âm nhạc đàn đã ảnh hưởng không ít lên xu hướng sáng tác của Agoadô, chẳng kém gì như với các nhạc sĩ Suman, Lixtơ và Sôpin là những người đã sử dụng chúng trong các tác phẩm của mình.

Cũng như Sách dạy ghita của Xor, trong Sách dạy ghita của Agoadô cũng có chú trọng tới những cách nhại lại âm thanh của các nhạc cụ khác trên cây đàn ghita (trompet, hạcphơ, trống). Ai cũng biết, cả Paganini cũng rất ưa áp dụng những “trò ảo thuật” ấy trên cây đàn violông, mặc dù mới đầu nghe cũng không được thật cho lắm, chính vì thế đã gây nên làn sóng phản kháng trong đám môn đệ trung thành của xu hướng cổ điển khắt khe. Về sau những thủ thuật “bất chước” các nhạc cụ khác ấy lại được Lixtơ sử dụng trong các bản nhạc pianô của ông. Ta nên coi tất cả những thủ thuật nói trên là một xu hướng muốn cho bức tranh âm nhạc của mình ngày càng thêm nhiều màu nhiều vẻ, điển hình cho các nhà soạn nhạc và nghệ sĩ biểu diễn thuộc trường phái lãng mạn, lẽ dĩ nhiên, trong đó có cả Agoadô.

Còn thứ nhạc cụ nào có thể so sánh được với tiếng đàn ghita mềm mại, tâm tình đẽm kèm với tiếng hát cất cao, truyền đi qua những cử chỉ diễn cảm và giọng ca trầm bổng của một người đang xúc động. Chính vì vậy mà các nhà soạn nhạc theo trường phái lãng mạn thường lấy cây đàn ghita làm một nhạc cụ tâm đắc nhất. Nhạc sĩ Các Mari Vêbe, trước cũng là một người chơi ghita rất khá. Ông đã sáng tác hơn 90 bài hát có phần đẽm ghita và các bản song tấu cho ghita và pianô. Bản thân ông cũng tự chơi bè ghita trong dàn nhạc ôpêra của mình. Phranxơ Sube trong nhiều năm không biết chơi pianô nên chỉ dùng ghita. Cây đàn luôn luôn treo trên đầu giường nằm của ông, và người bạn ông là Umlaophơ sáng sáng thường bắt gặp ông ngồi trên giường với cây đàn ghita trong tay và vừa đẽm vừa hát lại những bài hát đã sáng tác. Bản “Nhạc chiều” bất tử của Sube trong bản thảo ghi là “cho đàn ghita”. Năm lên 16 tuổi, nhân ngày sinh nhật của người cha, Sube sáng tác bản Căngtat cho 3 giọng có ghita đẽm theo. Về sau, ông còn soạn một bản tứ tấu cho sáo, kèn antô, violôngxen và ghita²³, và bản Xônát đã nói ở trên cho đàn acpegionơ và pianô. Luyvic Spor, người đã đặt nền móng cho sân khấu ôpêra lãng mạn Đức, đã sử dụng ghita cho vở “Đemira và Ador”. 12 bản bagaten

²² I. Yampônxi. Nicôlô Paganini - cuộc đời và nghệ thuật. nxb Âm nhạc. M. 1961. tr. 194.

²³ Bản tứ tấu này ngày nay được gọi chính xác hơn: của V. Mateika - F. Sube. Trong bản tứ tấu Sube chỉ thêm một bè violôngxen cho bản tam tấu của nhà soạn nhạc Tiệp Khắc Vaxlap Mateika sáng tác. Các tác phẩm của Mateika được xuất bản tại Viên. Trong phần chuyển âm tiếng Đức nó được đề là: Wenzel Matiegka.

đã được Henric Macsner, một nhà chuyên soạn nhạc ôpêra người Đức, sáng tác cho đàn ghita.

Ta có thể nêu ra đây một số nhà soạn nhạc đã sử dụng đàn ghita trong các tác phẩm của mình, đó là A. Gorêtori, G. Đônixetti, Đ. Bêrôđi, R. Vácne, A. Rubinstein, S. Gunô, Gi. Maxnơ.

Hecto Bêliôt là một người sử dụng cây đàn ghita rất thành thạo. Ghita là một nhạc cụ duy nhất cùng chia sẻ buồn vui với ông trong suốt tất cả các cuộc hành trình. Bêliôt đã viết hàng loạt biến tấu cho đàn ghita diễn đơn và đưa nó vào vở ôpêra “Benvenuto Sêlini” của ông. Trong bản luận văn về nghệ thuật phối dàn nhạc, Bêliôt đã coi cây đàn ghita là một nhạc cụ có sức cảm hoá không gì sánh nổi, đủ sức để diễn đạt ngay cả những tác phẩm phức tạp viết cho nhiều giọng khác nhau. Bản luận văn này ra đời năm 1844, đúng vào lúc mà nghệ thuật ghita trên hầu hết các nước châu Âu đang bước vào thời kì suy sụp, nó không còn chiếm được chỗ đứng rộng rãi trên lĩnh vực biểu diễn và sáng tác chuyên nghiệp nữa.

CHƯƠNG III - BUỔI XẾ CHIỀU CỦA ĐÀN GHITA VÀ SỰ HỒI SINH CỦA NÓ

Thời kì rạn vỡ của nghệ thuật ghita trong những năm đầu thế kỉ XIX đã ra đi, nhường chỗ cho một thời kì suy sụp kéo dài. Chính những con số về các tác phẩm viết cho đàn ghita và đội ngũ các nghệ sĩ ghita thời kì này đã nói lên điều đó. Đây là buổi xế chiều của cây đàn ghita, bắt đầu từ những năm 30 - 40. Những bản nhạc đặc sắc viết cho đàn ngày càng ít dần, mà ngay những bản đã in ra cũng không thể hi vọng có một giá trị nghệ thuật đáng kể. Trong số đó phần lớn là những bản nhạc thánh phòng, các điệu nhảy trong sinh hoạt, những khúc nhạc cải biên đủ loại và những khúc hồ lơn lấy từ các vở ôpera mang tính thời thượng. Tác giả của chúng là những nghệ sĩ chơi ghita theo kiểu không chuyên nghiệp, trình độ kiến thức về lí thuyết âm nhạc thường không thể vượt quá khỏi giới hạn những lí luận cơ bản. Xem trong danh mục các tác phẩm ta thấy đa số là những bản phối âm các điệu nhạc phổ thông, nhất là những bản nhạc viết cho đàn pianô.

Nếu như từ đầu thế kỉ XIX, cây đàn ghita ở mức độ nào đó đã không thể cạnh tranh nổi với đàn pianô, thì giờ phút này do sự hoàn thiện cây đàn pianô cỡ lớn kết hợp với việc phát triển kĩ thuật chơi đàn, do đội ngũ các nghệ sĩ đàn pianô xuất sắc cùng với các nhà soạn nhạc chuyên sáng tác cho đàn những bản nhạc vô giá, xuất hiện mỗi ngày một đông, đàn ghita dần dần bị đẩy lui vào sau hậu trường. Và không có một phương cách nào, cho dù là của nghệ sĩ ghita Đức Ê. Baie, nhằm làm cho tiếng đàn kêu to hơn và hay hơn, có thể cứu vãn được tình thế. Âm thanh yếu ớt của đàn ghita đã cản trở không cho nó biểu diễn được trong những dàn nhạc vang động của Bêliôt và Vácne; khó lòng nghe thấy tiếng đàn trong những phòng lớn ngay cả lúc độc tấu hoặc chơi trong dàn nhạc. Tuy vậy ta cũng cần biết thêm, những nhược điểm ấy không hề ngăn cản nó được hồi sinh lại sau này, khi người ta phát hiện ra khả năng thay đổi màu âm độc đáo của nhạc cụ.

Những khó khăn có tính chất nghề nghiệp thuần túy trong lối chơi của đàn và do các tác phẩm đàn ghita ngày càng ít ỏi, nên các lớp dạy đàn ghita trong các cơ sở giảng dạy âm nhạc cũng hạn chế mở. Công việc giảng dạy đàn ghita rơi vào tay một số cá nhân, trong đó không ít người không đủ từ cách và trình độ âm nhạc, và chỉ cốt thu tiền cho đầy túi.

Vì không còn là một nhạc cụ được ưa chuộng nữa, nên đàn ghita cũng không còn đứng trên vị trí của một nhạc cụ có trình độ chuyên môn hoá ngày một cao như đàn violông hay pianô, mà trở thành một nhạc cụ của âm nhạc nghiệp dư. Trong một số ở Nga đã viết: “Ở nước Nga chúng ta, cây đàn ghita, thứ nhạc cụ thơ mộng ấy, đã trở nên tồi tệ quá sức. Mấy gã đánh xe ngựa ngồi trên ghế dài bên cạnh ngõ, cầm đàn trong tay vừa đàn những là “Chim bạch yến” hay “Cachia ở, vì sao em buồn?”, vừa tán tỉnh mấy ả đầy tớ và đầu bếp; nó lại còn nằm trong tay mấy bác thợ mộc say rượu...”. Thật vậy, giới thượng lưu trước kia cũng gọi cả nhạc của Glinka là nhạc của “hạng đánh xe ngựa”. Trong trường hợp trên đây, ta nên đánh giá những lời chỉ trích trong bài báo về hiện trạng con người và bản nhạc dành cho ghita không phải là một cử chỉ coi thường đối với tính chất quần chúng hoá của nó, mà cái chính là sự nhìn nhận một hiện tượng. Nếu như nhạc Glinka ở nước Nga bị những thứ nhạc lai căng theo thời thượng của nước ngoài chống đối kịch liệt, thì cây đàn ghita lúc ấy cũng bị những kẻ đua theo thứ nhạc nước ngoài ấy chê bai. Cũng dễ hiểu, vì ngay tại Tây Âu thời ấy đàn ghita đã bị coi rẻ rồi. Các buổi hoà nhạc cho đàn ghita tổ chức rất hiếm, chủ yếu là do thói

quen, công chúng khán giả chẳng có là bao. Những nghệ sĩ ghita ưu tú đã phải đổi sang những nghề khác chắc chắn và gây nhiều chú ý hơn. Trên tất cả các nước, hầu như không ai đoái hoài đến nghệ thuật đàn ghita nữa.

Năm 1852, nghệ sĩ chơi ghita không chuyên người Nga N. P. Macarôp, vì muốn tìm hiểu tình hình của cây đàn ghita ở châu Âu, đã làm một chuyến đi vòng quanh các tung tâm cũ như Đức, Bỉ, Anh, Pháp và Áo. Ông có mặt ở thủ đô và các thành phố lớn của các nước này, tìm làm quen với những nghệ sĩ ghita có tiếng tăm nhất thời đó, nghe họ chơi đàn, sưu tầm những bản thảo nhạc ghita sáng tác gần nhất. Cảm tưởng của Macarôp sau chuyến đi ấy là, theo như ông viết, trong lĩnh vực sáng tác nhạc cho đàn ghita sau khi Giuliani qua đời, ở châu Âu không còn tìm đâu được một nhạc sĩ giỏi cả. Trong số những người biểu diễn mà ông được nghe, ông nhận thấy có Xani đi Phêranti lúc đó đã bỏ nghề ghita, N. Côxtơ chủ yếu làm công việc sáng tác, xuất bản nhạc nhiều hơn, M. Carcatxi, nghệ sĩ ghita Đức I. C. Mecxơ và Áo L. Sunxơ, là những tay khá nhất. Trong số những người kể trên, riêng nghệ sĩ ghita tài ba Lêôna Sunxơ (1814 - 1860) là Macarôp có nhiều thiện cảm nhất.

Năm 1856 Macarôp tổ chức ở Bruyxen một cuộc thi thế giới về tác phẩm viết cho đàn ghita hay nhất và cây đàn tốt nhất. Những người được giải trong cuộc thi là các nhà soạn nhạc I. C. Mecxơ và N. Côxtơ cùng những người thợ đàn G. Secxe ở Viên đoạt giải nhất và I. Ackhudên ở Pêtecbuga giải nhì.

Iôdep Caxpe Mecxơ (1806 - 1856) được coi là đại biểu chính cho trường phái ghita Đức. Tuy là một nghệ sĩ biểu diễn và đã từng cùng với dàn nhạc đi trình diễn nhiều tại các thành phố ở Đức, Áo và Ba Lan, nhưng ông vẫn không được nổi tiếng cho lắm. Mecxơ sử dụng cây đàn ghita 10 dây, 4 dây phụ thêm là dây trầm. Các bản nhạc ghita của ông (“côngxectinô” được giải nhất trong cuộc thi thế giới, “Khúc phóng túng lãng mạn”, v.v...) được khá nhiều nghệ sĩ ghita nửa sau thế kỉ XIX và đầu thế kỉ XX biết đến. Song nhìn chung toàn bộ những tác phẩm của Mecxơ noi lên yêu cầu nghệ thuật đối với nhạc ghita thời đó đã bị hạ thấp, vì chúng được soạn dựa theo thị hiếu không lấy gì làm cao lắm của người nghe.

Một nghệ sĩ biểu diễn khác lớn hơn nữa là nghệ sĩ ghita Pháp Napolêông Côxtơ (1806 - 1888). Theo nhận xét của Macarôp, thì đây là một người có học thức và rất uyên bác, một nhà sư phạm và nghệ sĩ độc tấu giỏi, thường chơi đàn ghita 7 dây lên dây theo quãng 4. Cùng với các buổi độc tấu, ông còn tham gia các buổi song tấu ghita với nghệ sĩ ghita Italia Luitgi Xagrini. Sau này vì bị hỏng tay nên ông không còn biểu diễn được nữa. Côxtơ kết bạn với các nghệ sĩ ghita sống cùng thời gian với ông ở Pari như Caruyli, Carcatxi, Agoadô và Xor. Ông chuyên sáng tác và phối âm các bản nhạc cho đàn ghita, những bản này rất hay vì ông là một người có kiến thức và lí thuyết âm nhạc rất vững. Số lượng tác phẩm của riêng Côxtơ không nhiều lắm, nhưng cũng đủ nói lên tài năng xuất chúng và phản ánh xu hướng suy nghĩ đưa các phức điệu và âm nhạc của ông. Một vài khúc nhạc nhỏ (14 khúc nhạc cho đàn ghita xuất bản ở Pari do Anphrêr Côtông biên tập và soạn ngón) cùng nhiều khúc luyện tập của ông (25 khúc luyện, tt. 38 xuất bản tại Viên) mãi mãi vẫn còn giữ giá trị nghệ thuật và giá trị giáo khoa. Chúng thường được dùng làm tài liệu giảng dạy (trong Sách dạy ghita của P. X. Agaphôsin và v.v...). Một số khúc luyện của Côxtơ, như khúc số 19, có nhiều đoạn bao gồm những thủ thuật biểu diễn rất khó. Khúc luyện gam La trưởng số 23 được A. Xêgôvia chọn làm bài luyện tập thường xuyên.

Ngoài một số nghệ sĩ ghita lọt được qua mắt của Macaróp, lẽ dĩ nhiên chưa phải là không còn một nghệ sĩ biểu diễn lớn nào nữa trên sân khấu nhạc ghita thời đó. Số này vẫn còn khá nhiều, mà người đứng hàng tiên phong là nghệ sĩ ghita Italia Giulò Rêgônđi (1822 - 1873). Là học trò của cha mình, một nghệ sĩ ghita, năm lên 7 tuổi, sau những buổi trình diễn có kết quả ở Milanô, ông cùng với người cha đi Pari, Viên và những trung tâm khác ở châu Âu, đi đến đâu ông cũng làm mọi người phải thán phục trước tài năng âm nhạc kiệt xuất bẩm sinh của mình. Từ năm 1831 Rêgônđi sang ở hẳn bên Anh, hai lần cùng với dàn nhạc về đất liền biểu diễn. Ông chơi đàn ghita 8 dây. Ngoài đàn ghita ra, trong các buổi hoà nhạc và nhóm chủ tấu, Rêgônđi còn chơi một loại đàn xếp phím tròn rất đặc biệt, mới được phát minh ở Anh năm 1829 và đã khá phổ biến ở đây. Đối với đàn ghita, Rêgônđi có soạn một ít bản nhạc dưới hình thức nhỏ theo phong thái của Giuliani và các nhạc sĩ Italia khác, những khúc luyện và nhiều bản chuyển biên, phần đông là từ các bản nhạc pianô của Mendelson và Sôpin.

Một hình tượng đáng chú ý nữa của thời kì này là nữ nghệ sĩ ghita Catêrina Giôdép Penxe, sau này nổi tiếng hơn với cái họ của chồng mình là Xitnây Prattân (1821 - 1895). Sinh trưởng nơi thành phố Muynhaim ở Đức, ngay từ nhỏ bà đã được bố dạy đánh đàn ghita và đã từng biểu diễn nhiều nơi tại các thành phố châu Âu cùng với người nữ danh ca ôpera Italia lừng lẫy Giudita Gridi. Năm 1829 bố mẹ của X. Prattân di cư sang Lãnđon. Nơi đây bà biểu diễn lần đầu tiên tại nhà hát Côoen - Gacđan. Cô bé nghệ sĩ đã được công chúng hò reo chào đón nhiệt liệt, và qua những buổi trình diễn độc tấu và song tấu với Gi. Rêgônđi sau này, cô đã chiếm được nhiều cảm tình của người nghe. Cả công việc dạy nhạc của bà cũng rất có kết quả. Cuốn Sách dạy ghita của X. Prattân tái bản tới lần thứ ba. Buổi hoà nhạc cuối cùng của bà trình diễn vào mùa thu năm 1893 ở Lãnđon tại phòng khách của Xtêinvây.

Nghệ sĩ ghita Ba Lan Xtanixlap Sêpanôpxki (1814 - 1852) cũng tỏ ra là một nhạc sĩ có tài năng. Thầy dạy đàn ghita của ông là Ph. Gôretxki, học trò Guiliani, và sau đó là Xỏ khi ở Pari. Sêpanôpxki sống thời thanh niên của mình ở Scotlen, mãi sau khi lấy vợ người Anh ông mới dọn đến ở hẳn Lãnđon. Nơi đây ông lấy làm nơi xuất phát cho nhiều chuyến đi biểu diễn đến các thành phố lớn châu Âu, sang thăm cả Rumani, Nga và Thổ Nhĩ Kỳ. Ở Pari ông đã được các nhạc sĩ có tên tuổi như Sôpin, Lixtơ cùng nhiều người khác chú ý đến. Danh tiếng của Sêpanôpxki vang dội qua những tiết mục biểu diễn các bản dân ca Tây Ban Nha. Ông đã lấy chủ đề của các bài hát đó đưa vào trong âm nhạc của mình: “Đêm hè ở Cadixơ”, “Hồi tưởng về Andaluzia”... Sêpanôpxki đồng thời còn chơi violôngxen rất giỏi, và trong các buổi hoà nhạc ông thường chơi violôngxen ở phần này, đến phần khác lại chuyển sang chơi ghita.

Một nghệ sĩ ghita xuất chúng nữa là Mac Đanhilôvich Xôcôlôpxki (1818 - 1883). Ông thực sự là một nghệ sĩ ghita đầu tiên của nước Nga, tên tuổi được biết không những ở nước Nga, mà cả nhiều nước khác. Khó lòng mà đoán được số phận của Xôcôlôpxki sẽ xếp đặt ra sao, và bước đường phát triển của nghệ thuật ghita ở Nga sẽ tiến tới đâu, nếu như Xôcôlôpxki bắt đầu con đường sự nghiệp âm nhạc của mình không phải vào năm 1847, tức là năm ông bước lên sân khấu biểu diễn lần đầu tiên ở Matxcova, mà sớm hơn khoảng 20 năm.

Xôcôlôpxki ra đời bên thành phố Giutômir. Như nhiều người biết, ông đã tự học sử dụng thành thạo đàn ghita, phụ thêm với chương trình học violông và violôngxen. Sau những buổi trình diễn công khai bước đầu ở Giutômir, sau đó ở Vinnô và Kiep, Xôcôlôpxki đến thủ đô Matxcova. Ở đây buổi hoà nhạc ra mắt đầu tiên của ông, có sự

tham gia của nhà danh ca kiêm nhạc sĩ nổi tiếng X. X. Gulac - Archêmpôpxki cùng với cậu bé 11 tuổi Nhicôlai Rubinstêin, nghệ sĩ pianô và giám đốc tương lai của Nhạc viện Matxcova. Hầu như năm nào những buổi hoà nhạc do ông tổ chức ở Matxcova cũng thu được kết quả lớn như vậy, và trong các bài phê bình thời đó người ta sánh ông ngang với Giuliani và Lênhani. Năm 1860 Xôcôlôpxki đi Viên, ở đây những buổi hoà nhạc của ông trong hội trường của Trường âm nhạc cũng tranh thủ được cảm tình của phần đông trong giới phê bình âm nhạc khó tính nhất. Quay về nước Nga, Xôcôlôpxki lại tiếp tục mở những buổi trình diễn ở Matxcova, sang cả Pêterbua. Bắt đầu từ năm 1864, suốt 4 năm ông sống ở nước ngoài, biểu diễn ở nhiều nơi như Pari, Lăndon, Berlin, Đrêzden, Viên. Nơi nào những buổi diễn tấu của ông cũng được quần chúng chào đón rất nhiệt tình, thế nhưng báo chí âm nhạc thời buổi ấy lại không mấy khi chú ý đến các buổi hoà nhạc của nghệ sĩ ghita. Số tiền thu được trong các chuyến đi chẳng được mấy. Xôcôlôpxki về lại nước Nga và vừa tiếp tục đi biểu diễn các nơi, vừa làm nghề dạy đàn để kiếm sống. Danh mục những tác phẩm được ông trình bày trong các buổi hoà nhạc khá đa dạng, bao gồm những bản nhạc cả cho ghita độc tấu lẫn ghita với dàn nhạc và những bản côngxectô có dàn nhạc lớn kèm theo. Lối biểu diễn của Xôcôlôpxki khác biệt ở chỗ nội dung súc tích và trình độ kĩ thuật rất cao. Nhưng, mặt dù những buổi diễn tấu của ông xét về bề ngoài rất khả quan, và các nhạc sĩ có tỏ ra chú ý đến ông, Xôcôlôpxki vẫn không sao thoát khỏi thái độ coi thường đối với cây đàn ghita. Người bạn đàn thương xuyên của ông là giám đốc Trường âm nhạc N. G. Rubinstêin vẫn không đáp lại nguyện vọng của ông và không chịu mở lớp dạy đàn ghita trong trường nhạc và không tiếp nhận Xôcôlôpxki vào hàng ngũ các nhà sư phạm. Cây đàn ghita đã chết hẳn trong dư luận xã hội và Xôcôlôpxki chỉ đành ngồi hồi tưởng lại những lời tán thưởng của công chúng xưa kia về nó mà thôi. Buổi hoà nhạc cuối cùng của ông tổ chức tại Pêterbua năm 1877 không chỉ là “tiếng hát thiên nga”²⁴ của người nghệ sĩ, mà xét cho cùng cũng chính là của cây đàn ghita nữa.

Nhưng đến đây ta không nên vội vàng kết luận rằng đàn ghita ở nước Nga đã bị bỏ xó mất rồi. Trái lại, không những nó không chết đi, mà giới chơi đàn ghita, thậm chí lại còn bành trướng mạnh. Và nếu như nó không còn được coi là một nhạc cụ độc tấu trong các buổi hoà nhạc nữa, thì lại được sử dụng rộng rãi làm một nhạc cụ đệm. Đàn ghita sống với các nghệ sĩ không chuyên, giúp họ thoả mãn phần nào nhu cầu về nhạc cụ và đời sống âm nhạc. Họ dùng nó để phối âm những tác phẩm âm nhạc ưa thích, để hứng tấu và sáng tác nhạc tùy theo khả năng cho phép. Đàn ghita 7 dây, được gọi là “ghita Nga” lúc bấy giờ đã phổ cập rộng rãi trong nhân dân. So với đàn ghita 6 dây, nó được một số lượng người đáng kể hơn thuộc đủ các ngành nghề và địa vị xã hội khác nhau sử dụng. Trong số đó, cũng có những nghệ sĩ có khả năng, nhưng nếu chỉ chơi đàn trong những phức rối rĩ, thiếu sự luyện tập có hệ thống, thì không thể nào đạt được kết quả khả quan trong việc phát triển kĩ thuật. Và ta cũng không nên thổi phồng vai trò của những người sáng tác không chuyên ấy, cùng với những bản nhạc mà họ tạo nên một các ô ạt, in và bán tràn lan trên thị trường.

Ở đây chúng ta chỉ nêu tên một số nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp thời ấy, cả người Nga lẫn người nước ngoài sống ở Nga và chơi đàn ghita 6 dây.

²⁴ Người ta đồn rằng con thiên nga trước khi lia đời thường bay lên bầu trời cất tiếng hát du dương, rồi lao xuống đất mà chết. “Tiếng hát thiên nga” có nghĩa là tiếng hát cuối cùng, cũng là tiếng hát hay nhất.

Anh em P. và I. Pettôlêtti chuyên chơi đàn ghita trong những giờ trống của đoàn ôpêra Italia ở Pêterbua và dạy đàn ghita, nhưng họ hoàn toàn không phải là những nghệ sĩ xuất chúng. Những người khác cùng Tổ quốc với họ là nghệ sĩ ghita Amichi đã được P. I. Chaikôpxki có lời khen ngợi, và A. Đôminixi trong thời gian trước Cách mạng tháng Mười thường chơi ghita trong dàn nhạc nhưng chủ yếu là làm nhiệm vụ đệm.

Người đóng vai trò rõ rệt trong việc phát triển nghệ thuật ghita ở nước Nga là nghệ sĩ Áo I. Ph. Đêcke - Seng (1825 - 1899). Là con một người thợ làm đàn trong xưởng đàn của I. G. Staophe ở Viên, Đêcke - Seng được theo học lớp dạy hát tại nhạc viện Viên. Ông học chơi ghita từ khi tuổi niên thiếu, nhưng do bước đường sự nghiệp âm nhạc của ông bắt đầu từ một ca sĩ trong ban đồng ca, nên mãi đến những năm 70 của thế kỉ XIX ông mới đến Pêterbua và chuyển nghề sang làm nghệ sĩ kiêm dạy đàn và sáng tác những bản tình ca. Ông đã cho xuất bản Sách dạy ghita và nhiều tuyển tập nhạc viết cho một và nhiều đàn ghita. Những tác phẩm của ông cũng tỏ ra có trình độ âm nhạc nhất định và được viết trên cơ sở những hiểu biết về nhạc cụ, nhưng lại mang tính chất theo đuôi những thị hiếu của người nghe. Công việc dạy đàn của ông tỏ ra đáng nói hơn. Một trong những học trò của ông, Vaxili Pêtorôvic Lêbêđep (1867 - 1907), đã trở thành nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp, từng tự tổ chức lấy những buổi hoà nhạc ở Pêterbua và đồng thời biểu diễn luôn trong đó. Năm 1900 Lêbêđep biểu diễn ghita thành công tại triển lãm thế giới ở Pari. Về hoạt động sư phạm, Lêbêđep dạy các nhạc cụ dân tộc của Nga trong các đơn vị bộ đội thuộc quân khu Pêterbua và dạy đàn ghita trong các lớp nhạc của Viện bảo tàng sư phạm. Lêbêđep còn mở nhiều lớp dạy đàn riêng, trong đó có rất nhiều nghệ sĩ ghita không chuyên theo học.

Từ đầu thế kỉ XX, các câu lạc bộ và hội những người yêu nhạc thành lập khắp nơi trong nước Nga cũng như ở những thành phố lớn châu Âu, dần dần đã bắt đầu đóng vai trò chính trong việc duy trì và truyền bá nghệ thuật ghita. Thành phần tham gia những câu lạc bộ ấy là những nghệ sĩ ghita, nhưng thường thường còn kết hợp thêm cả với những người chơi những nhạc cụ khác được coi là dễ chơi hơn, như măngđôlin, bănggiô cùng với các ca sĩ không chuyên thường được các nhạc cụ ấy đệm cho khi hát. Những người yêu âm nhạc này tập hợp lại nhằm mục đích tìm hiểu những kiến thức về những loại nhạc cụ mình ưa thích, tham gia vào các ban nhạc có thành phần khác nhau và các buổi trình diễn trong phạm vi câu lạc bộ. Ở từng nước một, các nhóm hội này thành lập với những mục đích theo đuổi khác nhau. Một số thì tự đặt nhiệm vụ tìm cách phục hồi lại vốn sáng tác dân gian của dân tộc, số khác chuyên môn tuyên truyền phổ biến kĩ thuật chơi ghita, không chỉ độc tấu, mà cả hoà tấu, chủ yếu là trong những dàn nhạc có biên chế theo kiểu được mệnh danh là “kiểu Napôli”, trong đó nhạc cụ giữ bề giao điệu chính là đàn măngđôlin. Người ta đồng thời cũng chú trọng cả việc trau dồi thêm kiến thức âm nhạc, hoàn thiện nghệ thuật và kĩ thuật chơi đàn cho các thành viên tham gia các nhóm hội và khuếch trương danh mục tác phẩm biểu diễn. Tuy nhiên, tất cả những việc đó đều hoàn toàn mang tính chất không chuyên. Tính chất hạn chế của các nhóm hội, sự phân liệt nội bộ, việc bó hẹp sở thích đối với hoạt động âm nhạc vào trong phạm vi một số nhạc cụ gảy bắt buộc như vậy đã cản trở không cho họ gần gũi được với những nhạc sĩ nghiêm túc. Chỉ một số rất ít nhà soạn nhạc có chú trọng đến đàn ghita.

Chỉ có các nghệ sĩ ghita Đức đầu thế kỉ XX tỏ ra tích cực hơn cả. Năm 1899 ở Muynkhen tổ chức “Hội liên hiệp các nghệ sĩ ghita thế giới”, người sáng lập là Ôtô Khamêre, một nghệ sĩ ghita không chuyên, đã thu hút vào Hội tất cả mọi người, từ

những người chơi ghita cho đến những thợ làm đàn và cả các nhà xuất bản chuyên in những tác phẩm ghita. Tên gọi của Hội như vậy, nhưng thực chất đây là một nhóm hội thu nạp những nghệ sĩ ghita người Đức sống tại Đức cũng như tại nhiều nước khác. Một số nghệ sĩ ghita Nga cũng được kết nạp vào Hội này. Năm 1902 ở Matxcova, bác sĩ kiêm nghệ sĩ ghita không chuyên X. X. Daiaixki dưới sự giúp đỡ của V. A. Ruxanốp đã cho xuất bản cuốn “Hội liên hiệp các nghệ sĩ ghita thế giới”, trong đó ông công bố rộng rãi điều lệ Hội, báo cáo về hoạt động của Hội mấy năm 1900 - 1901, và đồng thời nêu tên họ của 40 nghệ sĩ ghita là hội viên của Hội sống ở Nga. Ngoài những điều nói trên, trong một phần khác, có lẽ là phần chính của cuốn sách, có in hàng loạt tiểu sử của một số nghệ sĩ ghita, thậm chí có những người chẳng dính dáng gì tới Hội cả, và một bản dịch tờ tạp chí “Người bạn ghita” do cơ quan ấn loát của “Hội liên hiệp các nghệ sĩ ghita thế giới” vừa mới bắt đầu ấn hành dạo đó ở Muynkhen. Tạp chí “Người bạn ghita” phát hành tới trên 20 năm. Trong hàng ngũ biên tập viên tạp chí có G. Rensơ, I. Bauê và Phorit Buyec, tác giả của quyển “Ghita và những người sử dụng nó” xuất bản năm 1925 nói về lịch sử đàn ghita và các nghệ sĩ của nó²⁵.

Đại biểu nội nhất trong số các nghệ sĩ ghita ở Muynkhen là Henric Anbec (1870 - 1950). Ông là một người chơi đàn ghita giỏi. Người ta xuất bản quyển Sách dạy ghita của ông, trong đó ông coi cây đàn ghita là một nhạc cụ đứng hàng đầu trong các nhạc cụ phụ họa.

Ngoài Muynkhen ra, còn một trung tâm tuyên truyền lớn cho nghệ thuật đàn ghita nữa là Berlin. Năm 1905 ở đây đã tổ chức “Hội liên hiệp tự do truyền bá âm nhạc ghita lành mạnh” có tới 120 hội viên, gồm chủ yếu là người Đức và người Áo. Hội ở Berlin kinh địch với Hội ở Muynkhen. Đứng đầu hội này là E. R. Svaxơ - Raiphlinghen, đã cho xuất bản tạp chí “Ghita” có nội dung tương tự như “Người bạn ghita” của Muynkhen. Svaxơ - Raiphlinghen là tác giả của một cuốn Sách dạy đàn ghita lưu hành rộng rãi trong và ngoài nước Đức.

Nhờ những công trình nghiên cứu âm nhạc của mình (“Hướng dẫn về đàn luyt và ghita”, v.v...) mà nghệ sĩ ghita Áo Iôdep Xut (1879 - 1932) đã trở nên nổi tiếng. Năm 1919 tại trường Đại học tổng hợp Viên, ông bảo vệ luận án về đề tài “Ximôn Mólitô và giới ghita ở Viên khoảng năm 1800”²⁶, và được trao học vị tiến sĩ triết học. Từ năm 1925 ông giữ chức phó giáo sư đại học tại trường Đại học Sư phạm Viên.

Một người thầy dạy có tiếng tăm tại lớp đàn ghita mở năm 1919 tại Viện Hàn lâm âm nhạc ở Viên, là giáo sư Iacôp Oócne (1879 - 1959). Ông đã cho phát hành một tạp chí về ghita, thu tóm toàn bộ tình hình về nghệ thuật ghita ở nước Áo²⁷.

Một tạp chí có lẽ vào loại lâu đời nhất là tạp chí “B. M. G.” (bănggiô, măngđôlin, ghita). Từ số đầu tiên vào năm 1903, nó vẫn tiếp tục xuất bản cho đến tận ngày nay, và không chỉ tuyên truyền cho nghệ thuật đàn ghita, như trong những lời quảng cáo cho thấy, nó còn “chăm lo nâng đỡ những nguyên tắc cao cả nhất trong nghệ thuật biểu

²⁵ Tạp chí “Người bạn ghita” phát hành trở lại năm 1952. Đây là cơ quan của Hội nghệ sĩ ghita ở Muynkhen, ra từ 2 đến 6 số trong một năm. Tổng biên tập là G. Sunxơ. Tạp chí in bằng rônêô.

²⁶ X. Mólitô (1766 - 1848) nghệ sĩ ghita nổi tiếng ở Viên, tác giả của nhiều tác phẩm viết cho đàn ghita, ghita và violông và dàn nhạc với ghita.

²⁷ Từ năm 1954 ở Viên xuất bản tạp chí “Sáu dây” do Ph. Haret làm chủ bút, ra 4 số một năm. Tạp chí đã có trước đó lấy tên là “Tin tức về Hội nghệ sĩ ghita Áo”.

diễn không chuyên” trên đàn ghita, măngđôlin, bãnggiô và thậm chí cả những nhạc cụ chuyên dành cho trẻ em. A. P. Secpi, người sáng lập tờ tạp chí đó, đồng thời cũng là tác giả cuốn “Lịch sử đàn ghita Tây Ban Nha” (Lãđơn, 1950, 1959).

Sự quan tâm đến nghệ thuật của các nhóm đàn ghita và các nghệ sĩ Nga phản ánh qua tờ tạp chí ghita do V. A. Ruxanôp (1866 - 1918) sáng lập năm 1904. Trong tạp chí có đăng những bản nhạc soạn cho ghita, tiểu sử các nghệ sĩ ghita trong và ngoài nước, những bài báo xung quanh vấn đề nghệ thuật đàn ghita và một số tin văn về sinh hoạt đàn ghita của nước Nga. Từ năm 1907 tạp chí này bắt đầu mang tên “Âm nhạc của nghệ sĩ ghita” và năm 1911 đổi là “Hợp âm; sứ giả của đàn ghita và các nhạc cụ dân tộc khác”. Dưới những cái tên đó, tạp chí phát hành cho đến tận năm 1914 và đình bản ngay sau khi bùng nổ cuộc Chiến tranh thế giới thứ nhất. Trong tạp chí chủ yếu thiên về tuyên truyền cách chơi đàn ghita 7 dây của Nga.

Tình trạng buồn thảm của nghệ thuật ghita lan tràn trên khắp các nước châu Âu, thể hiện ở tính chất cách biệt, thiếu sự giao tiếp với nền âm nhạc lớn của thời đại. Thái độ hời hợt bề ngoài của một số người xem cộng với sự dốt nát về âm nhạc của một số người khác đã làm cho các nghệ sĩ ghita ngày càng xa rời nhiệm vụ nâng cao trình độ văn hoá âm nhạc. Quyền lãnh đạo các nhóm hội nghệ sĩ ghita rơi vào tay một số nghệ sĩ không chuyên tự cao tự đại, cho mình là những người có thể định đoạt được số phận của đàn ghita, nhưng thực tế lại tỏ ra bất lực khi muốn thay đổi một điều gì đó, và chỉ càng làm cho đàn ghita xuống dốc mau hơn. Mặc dù tình cảm với cây đàn rất tha thiết, nhưng trong lĩnh vực nghệ thuật âm nhạc họ chỉ là những người mới “bập bẹ i tờ”, cần phải có một điều kiện nào đó hết sức đặc biệt, mới có thể đưa cây đàn ghita trở về với sức sống tràn trề của ngày xưa.

Trong khi trên khắp châu Âu cây đàn ghita đang bị “thất sủng” và chuyển vào đời sống âm nhạc không chuyên, thì ở Tây Ban Nha không hẳn như vậy. Nơi xứ sở này từ lâu đàn ghita đã thực sự là một nhạc cụ dân tộc, và các nhà soạn nhạc, vốn rất gần gũi với âm nhạc dân gian, có thói quen vận dụng kiểu chơi của đàn ghita vào những bản nhạc soạn cho các nhạc cụ khác. Chính vì vậy, sự hồi sinh của đàn ghita cũng bắt nguồn từ sự sống lại toàn bộ nghệ thuật âm nhạc dân gian Tây Ban Nha vào cuối thế kỉ XIX.

Người cổ vũ nhiệt thành cho phong trào Phục sinh trong âm nhạc Tây Ban Nha là nhà soạn nhạc kiêm nhà nghiên cứu âm nhạc, nhà sưu tầm truyện dân gian và nhà hoạt động xã hội âm nhạc Phêlip Pêđren (1841 - 1922). Những công trình của ông không thể đếm xiết, từ lí thuyết sáng tác cho đến nghiên cứu âm nhạc, đặc biệt là bản tuyên ngôn nổi tiếng “Vì nền âm nhạc của chúng ta” công bố năm 1891, đặt ra cho các nhạc sĩ Tây Ban Nha những nhiệm vụ mới phải phát triển vốn văn hoá dân tộc trên cơ sở nghiên cứu và vun xới những di sản âm nhạc của quá khứ và của nền ca múa dân tộc chân chính Tây Ban Nha.

Sau đây, ta phải kết đến công lao đối với nền âm nhạc Tây Ban Nha của một trong những người kế tục sự nghiệp của Pêđren, đó là Ixaãc Anbênix (1860 - 1909), nhà soạn nhạc và là tác giả kinh điển đầu tiên của âm nhạc Tây Ban Nha trong thời đại mới. Ông là một nghệ sĩ pianô kì tài, năm 1894 đã hoạt động trên một phạm vi rộng lớn, luân phiên biểu diễn liên tục khắp châu Âu và châu Mỹ. Sau khi kết thúc chuyến biểu diễn lớn của mình, ông dừng chân tại Pari và hiến trọn đời cho sáng tác âm nhạc.

Ngay từ khi còn là một nghệ sĩ pianô tài hoa, ông đã miệt mài trong những chuyến đi triển miên trên đất Mẹ Tây Ban Nha, và những chuyến đi ấy đã đưa ông đến

với nền âm nhạc dân gian mà ông say sưa yêu mến. Âm tiết và nhịp điệu của nó đi sâu vào kí ức Anbênix, đến nỗi ngay cả những người sành nhạc nhất cũng khó phân biệt trong các tác phẩm đâu là những giai điệu của riêng ông, đâu là giai điệu dân gian.

Âm nhạc pianô của Anbênix đặc biệt mang ý nghĩa lớn lao, trong đó những nét kĩ thuật của nền âm nhạc dân gian phản ánh rõ rệt trong phần phát triển chủ đề. Cấu trúc những bản nhạc pianô của ông rõ ràng có phảng phất riêng ghita, là điều mà tất cả các nhà nghiên cứu về âm nhạc của ông đều nhìn nhận. Điều đó giải thích vì sao các nghệ sĩ ghita về sau vẫn thường chú ý tới nhạc của ông và đã chuyển soạn nhiều bản nhạc của Anbênix sang cho ghita, nghĩa là chuyển chúng về với cội rễ nguyên sơ của chúng. Tính chất ghita trong cấu trúc thể hiện đầy đủ hơn cả ở những bản nhạc của Anbênix như: Bản “Torre Bermeja”²⁸ (trích tuyển tập 12 bản nhạc, tập 92), đầu đề lấy theo tên của một ngọn tháp trong pháo đài A-rập cổ Alambra ở thành phố Granada. Trong “Tổ khúc Tây Ban Nha” của Anbênix, bản “Granada” gợi lên hình ảnh tiếng ca ban chiều có đàn ghita đệm theo. Các bản “Xêviliana” và “Cadix” sử dụng những điệu vũ Tây Ban Nha do đàn ghita trình tấu, v.v... Trong số những bản nổi tiếng nhất và thường được các nghệ sĩ ghita biểu diễn nhất của Anbênix, có bản “Câu chuyện thần thoại” (Legende), một tác phẩm viết dưới hình thức Ba phần, trong đó phần giữa được xây dựng phỏng theo nét nhạc của những bài hát miền Andaluzia lồng trong âm hưởng của những hợp âm rộng quãng và tiếng ngân vang của thủ thuật vè dây (torémôlô), một đỉnh cao của nghệ thuật biểu diễn điêu luyện.

Truyền thống Anbênix được những người cùng thời noi theo ông phát triển thêm. Trong số đó có nhà soạn nhạc kiêm nghệ sĩ pianô và nhạc trưởng Enricô Granadôx (1867 - 1916). Những bản vũ khúc in đậm màu sắc Tây Ban Nha (đặc biệt là Bản số 5 và số 10), bản “Tônadiya”²⁹ cùng nhiều bản nhạc pianô khác của ông đã được phối âm cho ghita và hết sức phổ biến.

Nhà soạn nhạc Manuen đê Phala (1876 - 1946), một đại biểu lớn nhất của nền âm nhạc Tây Ban Nha thế kỉ XX, năm 1919 đã làm nên một tác phẩm kì diệu và độc đáo cho đàn ghita. Bản nhạc ông lấy tên là “Homenaje” (Tưởng niệm), nó vượt xa tất cả những bản nhạc Tây Ban Nha thông thường soạn cho ghita chỉ mang nặng tính chất ca múa. Tác phẩm của M. đê Phala viết để tưởng nhớ nhà soạn nhạc Pháp, người đặt nền móng đầu tiên cho chủ nghĩa ấn tượng trong âm nhạc, đó là Clôt Đobuyxi (1862 - 1918). Những năm thiếu thời, thầy của Phala là Ph. Pêdrên. Những đến năm 1907 Phala đến ở Pari, tại đây ông gần gũi với nhiều nhà soạn nhạc theo chủ nghĩa ấn tượng và chịu ảnh hưởng của họ rất sâu sắc. Một trong những người bạn của ông là C. Đobuyxi. Và đây, nhiều năm sau, khi bạn ông từ trần, Phala đã làm nên một tác phẩm, tuy khối lượng không lớn lắm, nhưng cấu trúc khá phức tạp, với nghệ thuật sáng tác siêu phàm và bằng những dãy hoà âm ảm đạm, nói lên nỗi niềm thương tiếc vô hạn trước cái chết của người bạn thân. Phala là người Tây Ban Nha, và ở đây, cũng là lần độc nhất trong đời, ông chọn cây đàn ghita, cây đàn của xứ sở quê hương, và cũng là thứ nhạc cụ gần gũi nhất với tâm hồn, để nhờ nó nói lên một cách trọn vẹn và tha thiết nhất những tình cảm trào dâng trong lòng ông. Trong bản nhạc này Phala sử dụng các tiết tấu của vũ khúc Tây Ban Nha và đưa vào nó một đoạn “Chiều trên Granada” lấy trong nhạc Đobuyxi.

²⁸ Ngọn tháp Becmêha (tiếng Tây Ban Nha).

²⁹ Một thể loại ca nhạc phụ diễn giữa hai lớp kịch, phổ biến ở Tây Ban Nha thế kỉ XVIII.

Bản nhạc của Phala được in ra kèm theo những chỉ dẫn về ngón bấm và tình cảm hết sức cặn kẽ của nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha M. Lôbet.

Trong những tác phẩm của Phala, các nghệ sĩ ghita còn chú ý đến vở balê “Cái mũ tam giác”, trong đó có một điệu nhảy Tây Ban Nha cũng hay được biểu diễn dưới dạng đã chuyển âm cho đàn ghita điện đơn.

Một người đã đóng vai trò đáng kể nhất trong phong trào làm hồi sinh cây đàn ghita trong thời đại mới, đó là nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha Phranxicô Tarêga - Êicxâya. Những hoạt động của ông trên khắp mọi lĩnh vực biểu diễn, sự phạm và sáng tác cùng phối âm nhiều bản nhạc cho ghita có ảnh hưởng to lớn đến thế hệ nghệ sĩ ghita sau này về nhận thức đối với cây đàn cũng như về các thủ thuật chơi đàn.

Trên sườn cao nguyên Aragôn - Caxtiya, nằm về phía đông bán đảo Ibêri là xứ Valenxia miền ven biển. Tại xứ ấy, ở tỉnh Caxtêiông, thành phố nhỏ Vila-Rêan-đê-Lốt-Inphantet ngày 21 tháng 11 năm 1852, cậu bé Phranxicô Tarêga ra đời trong một gia đình nghèo. Ít lâu sau khi sinh đứa con trai, bố mẹ Phranxicô dọn sang Caxtêiông-đê-la-Plana, thành phố tỉnh lỵ lúc đó. Ở đây Tarêga sống qua thời niên thiếu của mình. Thuở nhỏ ông thường nghe một nghệ sĩ ghita mù tên là Manuen Gônzalet chơi đàn, người này là một nghệ sĩ dân gian nổi tiếng khắp xứ Valenxia với biệt hiệu “sư tử biển”, và cũng từ đó Tarêga nảy ra ý muốn theo học ông ta. Ít lâu sau, người nghệ sĩ mù ấy dạy cậu bé chơi đàn ghita và đưa cho cậu tất cả những tác phẩm ghita mà ông có. Cũng không thể trông mong gì nhiều hơn ở ông. Thế nhưng thật may, tài năng âm nhạc xuất chúng bẩm sinh của Tarêga đã làm nhiều người chú ý. Nhờ có sự giúp đỡ vật chất của một gia đình quý tộc có thiện cảm với Tarêga, ông đến được thủ đô Madrid và thi vào Nhạc viện. Ghita lúc ấy không được dạy trong trường, nên Tarêga phải xin vào học lớp pianô và sáng tác. Ông làm gia sư dạy kèm thêm cho một số gia đình giàu có để lấy tiền ăn học. Tarêga tốt nghiệp với điểm số xuất sắc, nhận được cả hai phần thưởng của hai môn học.

Sau khi tốt nghiệp Nhạc viện, Tarêga vẫn chưa xác định được mình sẽ mang những kiến thức học được ra thi thố ở trong lĩnh vực nào của âm nhạc. Mặc dầu rất có khả năng về đàn pianô, nhưng Tarêga lại thiên về đàn ghita. Về mặt này ông đã tiến đến đỉnh cao của nghệ thuật, đến mức có đủ khả năng tổ chức lấy một buổi hoà nhạc ghita. Sau buổi hoà nhạc tại nhà hát “Alambra” ở thủ đô Madrid, người nghệ sĩ ghita Tarêga đã quyết định hướng đi chắc chắn cho bước đường sự nghiệp của mình. Thành công to lớn của buổi biểu diễn ấy đã cho Tarêga thấy được thêm những khả năng tiềm tàng đang ẩn náu trong âm thanh khiêm tốn của cây đàn ghita. Phấn khởi trước những lời khích lệ của đông đảo công chúng khán giả (người ta gọi Tarêga là “Xaraxat của ghita” lấy tên của nghệ sĩ violông Tây Ban Nha nổi tiếng toàn thế giới lúc bấy giờ), tháng 5/1881 ông lên đường đi Pháp, biểu diễn lần đầu ở thành phố Liông. Mặc dầu đàn ghita ở đây hiện đang bị bỏ rơi, nhưng buổi biểu diễn của Tarêga vẫn tiến hành có kết quả và đem lại cho ông không ít người ngưỡng mộ. Trong số đó có nghệ sĩ Pháp danh tiếng Côclăng, ít lâu sau đã tìm đến làm bạn với người chơi ghita trẻ tuổi. Họ cùng nhau đi Pari, lúc bấy giờ ở đây đang chuẩn bị kỉ niệm 100 năm ngày sinh của P. Candorông. Theo đề nghị của Victo Huygô đang đứng đầu Uỷ ban thế giới lúc đó, Tarêga tham dự buổi hoà nhạc tưởng nhớ nhà soạn kịch vĩ đại, và hôm đó, cũng thật là không ngờ, ông trở thành nhân vật chính của buổi dạ hội. Giới thượng lưu tranh nhau mời ông về các phòng khách (xalông) nhà mình. Ông được mời cả vào cung điện Êlizê biểu diễn. Giới phê bình đã so sánh tài năng của Tarêga ngang với những nghệ sĩ biểu

diễn lớn của thời đó: P. Xaraxat, A. Rubinstêin cùng nhiều bậc thầy danh tiếng khác. Chuyến đi Lãndon cùng với những buổi hoà nhạc ở Bruyxen, Viên, Rôma và nhiều thành phố lớn khác đã đem lại thành công bất hủ và ngày càng tỏ rõ tài năng diễn tấu xuất chúng của người nghệ sĩ ghita ấy. Quay về quê hương, Tarêga lại đi trình diễn ở Binbao, Anbaxet, Alicantê, Madrit, Bacxêlôna và hầu hết các thành phố lớn nhỏ của Tây Ban Nha. Sau một thời gian tạm nghỉ ngơi để lấy vợ, ông lại cùng với cây đàn ghita rong ruổi khắp đất Tây Ban Nha. Mãi sau ông mới dừng lại ở hẳn thành phố Bacxêlôna, và từ đó ông chỉ rời thành phố những khi đi làm những chuyến biểu diễn ngắn rồi trở về. Tại Bacxêlôna, Tarêga sống bằng nghề dạy đàn và sáng tác nhạc cho ghita. Vào những năm cuối đời, Tarêga chỉ đánh đàn trong khung cảnh gia đình, biểu diễn cho đám bạn bè và học trò nghe. Bệnh đau mắt mỗi ngày một nặng đã cản trở không cho ông lên sân khấu nữa. Lần biểu diễn cuối cùng của ông tổ chức ở rạp hát “Endôradô”. Khi Tarêga, lúc ấy đã loà cả hai mắt, được dắt lên sân khấu, lập tức tiếng vỗ tay hoan hô nhiệt liệt ào lên không dứt. Tarêga qua đời ở Bacxêlôna ngày 15 tháng 12 năm 1909, thọ 57. Trên mộ của ông ở thành phố quê hương Vila-Rêan người ta dựng một bức tượng thật đẹp, trên đó nhà điêu khắc tạc tượng nửa người Tarêga, đã thể hiện một cách xuất sắc những nét cá tính của ông trên khuôn mặt đầy hào hứng với chòm râu quăn và rậm. Năm 1952 theo sáng kiến của Ê. Puhôn, học trò Tarêga, ở Tây Ban Nha đã làm lễ kỉ niệm sinh nhật thứ 100 của bậc thầy ghita, có hàng nghìn học trò của ông tham dự. Ê. Puhôn đồng thời cũng viết một công trình nghiên cứu về cuộc đời và hoạt động của Tarêga.

Những tác phẩm của riêng Tarêga soạn cho đàn ghita thì không nhiều lắm. Toàn bộ di sản sáng tác nghệ thuật của ông tính cả thầy gồm 34 bản nhạc đặc sắc cho ghita độc tấu, trong đó có một vài Khúc dạo ngắn. Những người chơi ghita ai mà chẳng biết “Hồi tưởng về Alambra” của Tarêga, bản “Khúc tùy hứng A-rập” hay những biến tấu trên chủ đề “Điệu hôtà xứ Aragông”³⁰. Trong bản thứ ba này Tarêga đã sử dụng hầu như tất cả những hiệu quả âm thanh mà cây đàn ghita có thể làm được. Ở đây ta có thể thấy sự bắt chước các nhạc cụ khác (kèn phagôt, trống nhỏ và trống lớn, v.v...), chơi đàn chỉ bằng một tay trái, âm bội, chơi đàn trên các thế tay trên cao... Đúng về mặt tài nghệ sử dụng những tính năng kĩ thuật và âm sắc của cây đàn ghita, thì những tác phẩm của Tarêga là những mẫu mực có một không hai, tuy giá trị nghệ thuật âm nhạc của chúng có bị hạn chế trong thể loại những bản nhạc ngắn cho ghita dưới dạng nhạc nhảy, chủ yếu là những điệu vanxơ trong sinh hoạt và maduyêca. A. Xêgôvia đã phát biểu một cách đúng đắn rằng những bản nhạc của Tarêga là “những bông hoa nhỏ trong vườn hoa âm nhạc bao la”. Đúng hàng đầu trong số những “bông hoa” đó là những tác phẩm mà Tarêga có sử dụng những yếu tố của âm nhạc dân gian Tây Ban Nha.

Tarêga để lại rất nhiều bản nhạc phối âm có giá trị cho ghita. Có lần chính Anbênix sau khi nghe những bản nhạc của mình được Tarêga chuyển âm cho đàn ghita và biểu diễn, đã khẳng định chúng còn trội hơn cả những bản gốc do chính tác giả soạn cho pianô. Mà ai cũng biết đấy là những lời khen thành thật chứ không phải theo lối xã giao. Tarêga cố hết sức bám sát nguyên bản đến mức tối đa, với một trình độ nghệ thuật cao, đã phối âm các tác phẩm của Béc, Bêthôven, Mendênxơn, Suman, Sôpin cùng nhiều nhạc sĩ khác. Trong lĩnh vực này, ông tỏ ra là một người biết cách lựa chọn

³⁰ ở Việt Nam thường phổ biến dưới cái tên “Bản nhạc đi săn”. Bản này được M. Anidô soạn lại phần hoà âm.

giọng điệu hợp với cây đàn ghita, sử dụng những nét kỹ thuật đặc trưng của đàn (vuốt, âm bội...) và soạn những thế bấm tạo điều kiện dễ dàng cho người biểu diễn khi chơi các bản chuyển âm đó.

Về mặt kỹ thuật, Tarêga đã đạt đến đỉnh rất cao. Những người gân gỏi ông và hiểu biết cặn kẽ lối sống của ông, đều tấm tắc ca ngợi về sự cần cù của người nghệ sĩ ấy mỗi khi tập đàn. Tarêga luyện tập thương xuyên, không cho phép mình nghỉ ngơi lấy một phút. Nhìn ông cặm cụi với cây đàn, người ta có thể ngỡ đây không phải là một nghệ sĩ có trình độ kỹ thuật cao đang làm việc, mà là một người tập sự đang cố vượt qua khó khăn mò mẫm trên con đường nghệ thuật.

Nhờ khổ công luyện tập căng thẳng như vậy, Tarêga đã đi đến những vấn đề lý thuyết quan trọng, làm cơ sở cho kỹ thuật đàn ghita hiện đại. Chẳng hạn, khi dạy đàn, ông rất chú trọng đến việc quan tâm đến thể chất của người chơi đàn, cách đặt tay và vị trí ngón bấm. Phương pháp soạn ngón cho bàn tay trái của ông có những thay đổi đáng kể. Phần quan trọng nhất trong phương pháp chơi đàn của Tarêga là giải quyết những vấn đề về xử lý âm thanh. Khác hẳn với Xor và các nghệ sĩ ghita khác đi trước ông, Tarêga chú trọng đặc biệt đến âm sắc của đàn. Ở Mỹ có quay một cuốn phim về Xêgôvia trong đó ông (trả lời phỏng vấn) trình bày một cách vắn tắt giá trị thật của phương pháp Tarêga: “Tarêga là người gọt giũa cho kỹ thuật chơi đàn ghita”. Tính chất tinh vi và tế nhị của tiếng đàn ghita mà Tarêga sử dụng đã mở ra những chân trời mới cho các nhà sáng tác và biểu diễn nhạc cụ này.

Tarêga không viết Sách dạy ghita, nhưng những lớp nghệ sĩ lớn ra đời dưới sự dạy dỗ của ông cho phép ta có thể coi ông như một nhà sư phạm xuất chúng, một người sáng lập nên trường phái ghita hiện đại Tây Ban Nha.

Trong số những học trò có tên tuổi của Tarêga ta có thể nêu tên M. Lôbet, Ê. Puhôn, Đ. Prata, Đ. Phooc-têa, I. Lêluy-p. Tất cả những tên tuổi ấy nổi tiếng trong giới chơi đàn ghita không những bởi những thành tích biểu diễn của họ, mà cả bởi những hoạt động sư phạm, những công trình về phương pháp nghệ thuật, và những công trình nghiên cứu lịch sử có liên quan đến cây đàn ghita. Là những người hiểu biết cây đàn rất xuất sắc, họ đã làm nên rất nhiều bản nhạc và phối âm quý giá; cộng với trình độ âm nhạc cao, nhiều người lần đến quá khứ xa xăm của âm nhạc và phát hiện ra nhiều điều có giá trị trong việc sử dụng số vốn tác phẩm của các nghệ sĩ ghita. Họ đã tìm thấy và phiên dịch lại nhiều tác phẩm của các nghệ sĩ đàn luyt và viuêla bị lãng quên, chỉnh lí lại chúng và cho in; xuất bản các bản nhạc của những nghệ sĩ đương thời hoặc trước đó không lâu, làm cho các chương trình biểu diễn và số vốn tài liệu giảng dạy ngày càng thêm phong phú và sinh động hơn lên.

Một trong những người đầu tiên và có lẽ cũng là học trò yêu nhất của Tarêga là Mighen Lôbet (sinh tại Bacxêlôna năm 1878, mất tại đây năm 1938). Cuộc đời âm nhạc của Lôbet có lẽ bắt đầu từ lúc ông chú, một nhà buôn rượu vang ở Bacxêlôna, tặng ông một cây đàn ghita tình cờ ông ta mua được. Trước những tiến bộ nhanh chóng của đứa cháu trong việc học đàn, ông chú hết sức thán phục và đề nghị bố mẹ Lôbet chuyển ông lúc ấy đang học ở trường họa sang trường nhạc của thành phố Bacxêlôna. Mới đầu học ghita ở M. Anlegơ, một thầy dạy đàn rất thường, sau Lôbet chuyển học với Tarêga.

“Tôi đến với Tarêga, - Lôbet kể lại, - không phải như kiểu những học trò thông thường mỗi lần đến để thấy ra bài tập, rồi hôm sau đến trả bài và nhận tiếp bài tập mới.

Tôi thường đến bất chợt và gặp thầy đang ngồi đàn. Tôi vẫn ôm đàn trong tay, lặng lẽ ngồi xuống bên thầy và lắng nghe, thường là hàng giờ đồng hồ, rồi sau đó vội vã về nhà với những ấn tượng và cảm xúc tràn ngập tâm trí. Cứ thế suốt một tuần sau, tôi tiếp tục ngồi tập đàn với những cảm xúc ấy. Nhờ vậy mà tôi tiếp thu bài học được nhiều hơn những điều thầy đã dạy”³¹.

Phương pháp dạy đàn của Tarêga là đối với người học trò nào ông cũng đều có những nhận xét, nghiên cứu riêng biệt những ưu điểm và nhược điểm của người ấy. Sau khi phân tích tất cả những cái đó, ông ra cho mỗi người những loại bài tập và khúc nhạc luyện tập riêng, làm sao có thể khắc phục nhược điểm trong một thời gian ngắn nhất và “lên tay” nhanh chóng.

Sau khi học xong khoá âm nhạc của trường và hoàn thiện xuất sắc kỹ thuật đàn ghita dưới sự hướng dẫn của Tarêga, Lôbet lên đường đi Pari. Các buổi trình diễn của ông năm 1900 vào thời gian có cuộc triển lãm thế giới ở Pari, đã gây được nhiều chú ý. Những buổi biểu diễn sau đó của ông tại các thành phố Tây Âu và chuyến biểu diễn vòng quanh các nước châu Mỹ latin cũng thu được kết quả rực rỡ. Kể từ đó, Lôbet liên tục hoạt động biểu diễn ở châu Âu và Mỹ latin, gây nên một phong trào chú ý đến đàn ghita. Tính sơ kể từ khi Lôbet đến Đức lần đầu vào năm 1913 theo đề nghị của Hội nghệ sĩ ghita Muynkhen chỉ để biểu diễn một buổi, thì đến năm 1921 và 1922 ông lại đến đó biểu diễn lần nữa sau khi đã qua 32 thành phố. Sau khi chọn cho mình một chỗ cư trú ổn định ở Buênôt - Airet, Lôbet dành thì giờ cho công việc sáng tác và dạy đàn. Ông chọn cô học trò M. L. Anidô làm người cùng đàn với ông trong các buổi biểu diễn, đã nhiều lần cùng ông làm những chuyến đi biểu diễn các nơi. Trong các tiết mục diễn đôi đàn ghita của hai người, Lôbet chọn những bản nhạc của Mendexon, Môda, Bramxo, Anbênix, Granadô và nhiều nhạc sĩ khác do ông phối âm. Lôbet còn được nhiều người biết đến qua việc biên soạn “25 khúc luyện cho đàn ghita” của M. Carcatxi, các tác phẩm của nhạc sĩ các nước Mỹ latin và đồng thời còn là tác giả của nhiều bản nhạc độc đáo cho ghita độc tấu và những bản phối âm tuyệt diệu các khúc hát dân gian.

Một học trò khác của Tarêga cũng tỏ ra khá xuất sắc, đó là Ê. Puhôn. Vilacrubi Êmiliô Puhôn sinh năm 1888 ở Tây Ban Nha, tại làng nhỏ Grahadêla tỉnh Lêrida. Ngay từ nhỏ ông đã sớm ham thích các nhạc cụ dây, đặc biệt là ghita. Puhôn bắt đầu học nhạc với Tarêga từ năm 14 tuổi, khi ông, cũng giống như Lôbet, vào học trường âm nhạc phổ thông ở Bacxêlôna, lúc bấy giờ lấy tên là Viện Âm nhạc và bình thơ văn. Với Tarêga Puhôn không chỉ học lớp ghita, mà còn theo học cả lớp hòa âm và xướng âm nữa. Ông tiếp tục học lý thuyết âm nhạc dưới sự chỉ bảo của nhạc sĩ I. A. Campô và nghệ sĩ đàn ống V. M. Gibec. Bắt đầu từ năm 1907 Puhôn đã có nhiều hoạt động biểu diễn ở Tây Ban Nha cũng như ở nước ngoài. Ông không chỉ tỏ ra là một nghệ sĩ biểu diễn tài năng, mà còn là nhà soạn nhạc đầy hứa hẹn (“Tổ khúc Ibêri” cùng nhiều bản nhạc khác soạn cho ghita). Từ năm 1921, sau một thời gian ngắn tạm lánh sang Arhentina và Urugoay trong thời kì Chiến tranh thế giới thứ nhất, Puhôn về sống ở Pari. Tại đây ông làm quen với nữ nghệ sĩ ghita Matinda Quêrôt sau này trở thành vợ ông và cùng sánh đôi biểu diễn với Puhôn trong các buổi hoà nhạc. Vào thời gian cuối những năm 20 đầu 30, Puhôn thường đọc bài giảng về đàn ghita và lịch sử của nó tại

³¹ F. Buek. Die Gitarre und ihre Meister. Berlin, 1926.

Bacxêlôna, Lãnđon, Pari, Buê nô - Aîret, Môngtêviêđô. Những bài giảng ấy đều có kèm theo những tiết mục ghita do chính Puhôn và vợ ông trình bày.

Theo lời khuyên của Ph. Pêđren và nhà nghiên cứu âm nhạc nổi tiếng Liônê đơ Lôrăngxi, Puhôn cho xuất bản công trình nghiên cứu khoa học đầu tiên về quá khứ của đàn ghita, mở đầu cho hàng loạt công trình khác ra đời (Trong Bách khoa toàn thư âm nhạc của Lavinhắc...). Trong khi nghiên cứu các tài liệu, bản nhạc được lưu giữ trong Thư viện quốc gia Pari và Bruyxen, Thư viện Bảo tàng Anh quốc ở Lãnđon và trong “kho lưu trữ của Pêđren” ở Madrit, Puhôn đã quan tâm nhiều đến các bản thảo của các nhạc sĩ thế kỉ XVI và XVII. Ông đặc biệt lưu ý đến những công trình của các nghệ sĩ đàn luyt Pháp và đàn viuêla Tây Ban Nha. Nhờ có một người bạn làm nghề xuất bản ở Pari là M. Êsi, Puhôn cho in nhiều bản nhạc của Đơ Vidê, Mudara, và A. Nacbaêt do ông tự tay chuyển âm cho đàn ghita (“Thư viện nhạc mới và cũ cho đàn ghita”). Những công trình về các tác phẩm của nghệ sĩ đàn viuêla khiến cho Puhôn thấy cần phải khôi phục lại thứ nhạc cụ đã bị lãng quên này. Theo lời chỉ dẫn của Puhôn, người thợ đàn M. Xanhpolixiô đã làm một cây đàn viuêla dựa trên mẫu đàn bày trong Viện bảo tàng từ năm 1500. Đàn này được Puhôn biểu diễn lần đầu tiên tại Đại hội âm nhạc lần thứ III ở Bacxêlôna, lúc đó ông đã 48 tuổi. Kể từ buổi ấy, hoạt động của ông thiên về khuynh hướng nghiên cứu khoa học và sư phạm, biểu lộ một cách xuất sắc. Puhôn là giáo sư dạy ghita và viuêla của hai trường Đại học âm nhạc Lixbon và Bacxêlôna, cộng tác viên khoa học của Viện nghiên cứu âm nhạc Tây Ban Nha. Cho đến nay Puhôn vẫn đảm nhiệm một khoá đàn viuêla tại “Viện Hàn lâm âm nhạc Kitgi” ở Xiêna (Italia). Là một người am hiểu tường tận âm nhạc thuở xưa trước thời của nhạc sĩ Bắc và hệ thống sáng tác âm nhạc dân gian Tây Ban Nha, vai trò của Ê. Puhôn vượt xa khỏi phạm vi của đàn viuêla và ghita. Ở “Viện Hàn lâm Kitgi”, nơi tập trung những lực lượng giảng dạy và nghiên cứu âm nhạc kì cựu nhất, Puhôn đồng thời cũng là cố vấn về âm nhạc thời đại Phục hưng. Puhôn còn nổi tiếng là người biên soạn nhiều tác phẩm ghita của các nhạc sĩ quá khứ và đương thời và là tác giả một quyển sách nói về Tarêga. Ông đã cho in một hợp tuyển về âm nhạc cổ Tây Ban Nha dưới nhan đề “Nghệ thuật sống động của đàn ghita Tây Ban Nha”, hợp tuyển này có ý nghĩa đặc biệt quan trọng không chỉ đối với các nghệ sĩ ghita. Qua công trình ấy, Puhôn đã đúc kết từ trong lãng quên toàn bộ nghệ thuật của các nghệ sĩ viuêla và đánh giá ý nghĩa của chúng trong quá trình lịch sử phát triển nền văn hoá âm nhạc thế giới.

Puhôn là tác giả của vô số bài báo về phương pháp chơi nhạc và sách dạy đàn ghita gồm 5 tập (“Phương pháp chơi đàn ghita hợp lí”). Phần thứ 3 của cuốn sách này hoàn thành từ năm 1936, nhưng mãi đến 16 năm sau mới được in ra. Vượt lên hết thảy những học trò khác của Tarêga, Puhôn là người đã hấp thu và biết cách truyền đạt lại được những tinh tuý trong phương pháp giảng dạy của thầy mình, sau khi đã làm cho nó phong phú thêm bằng những kinh nghiệm dạy học bản thân. Sau khi được giới thiệu với Sách dạy đàn ghita của Puhôn, nhạc sĩ Tây Ban Nha nổi tiếng Đê Phala viết rằng kể từ khi thời đại Agoadô đã qua đến nay lần đầu tiên ông mới lại thấy trong cuốn sách đó những tiến bộ trong kĩ thuật đàn ghita mà Tarêga đạt được. “Trong sách của ngài, - Phala viết, - ngài đã thực hiện được mục đích ấy một cách tuyệt mỹ, công sức lao động vĩ đại của ngài có giá trị thực sự lớn lao không chỉ đối với giới biểu diễn, mà hơn thế

nữ, đối với cả những nhạc sĩ nào trời phú cho nhạc cảm nhạy bén, người ấy sẽ khám phá ra nhiều những tính năng mới của nhạc cụ”³².

Một công trình khác của Puhôn cũng được biết đến rộng rãi tên là “Tính rắc rối của tiếng đàn ghita”, trong đó ông khảo sát rất chi tiết vấn đề về sử dụng ngón tron và móng tay trong kỹ thuật chơi đàn ghita.

Một người nữa cũng là học trò lỗi lạc của Tarêga, đó là nghệ sĩ ghita Đanien Phooctea (1878 - 1953). Ông sinh ở Tây Ban Nha tại làng Benyac, cách thành phố Caxtêiông-đê-la Plana không xa. Cũng ở đây, khi đến tuổi thành niên, ông phục vụ trong quân đội. Nghệ sĩ ghita Hoan Riêra là người quen biết riêng rất gần với Phooctea, kể về một giai thoại thú vị có liên quan đến bước đường sự nghiệp của con người say mê với đàn ghita ấy trong số các học trò của Tarêga như sau.

Khoảng năm 1900, trong một chuyến đi biểu diễn thường lệ trên đất Tây Ban Nha, Tarêga tình cờ đến thành phố Caxtêiông-đê-la Plana. Dừng lại nghỉ tại nhà người bạn là một thầy thuốc ở địa phương, như ngày thường, Tarêga lại miệt mài với cây đàn. Một lần vào buổi chiều ông chơi đàn trong một phòng có cửa sổ trông ra đường phố. Nghe thấy tiếng đàn lành nghề ấy, những người qua đường liên xúm xít lại trước nhà để nghe. Tarêga vẫn tiếp tục đàn. Bỗng nhiên trời mưa như trút nước. Tất cả đều ù té chạy, duy chỉ có một người chẳng đếm xỉa gì đến mưa, vẫn đứng nguyên tại chỗ, tiếng đàn như cuốn hút hết tâm trí anh ta. Điều đó khiến cho Tarêga và chủ nhà để ý, họ ben mời người nghe đàn bướng bỉnh ấy vào trong nhà. Anh là một người lính bình thường vừa được phép ra khỏi doanh trại có một ngày. Đó chính là Phooctea, chẳng bao lâu cùng với Lôbet và Puhôn trở thành những học trò đầu tiên của Tarêga³³.

Phooctea không chỉ là một học trò cần mẫn, mà còn là một nghệ sĩ có khả năng. Ông chơi đàn giỏi đến mức nhiều lần được thầy đưa lên sân khấu cùng song tấu ghita với ông trong các buổi diễn. Năm 1909, sau khi Tarêga mất, Phooctea dọn đến Madrid, ở đây ông mở rộng những hoạt động sôi nổi về nhiều mặt trong lĩnh vực đàn ghita. Ông tổ chức các buổi hoà nhạc, sáng tác và phối âm các bản nhạc cho ghita, làm nghề dạy đàn. Trong số các học trò ông có nhiều người trở thành những nghệ sĩ lớn, như Rêhinô Xainxơ đê la Maxa và Miguen Anhen Mactinet. Phooctea sáng lập trên trường âm nhạc chuyên dành cho ghita gọi là “Viện hàn lâm ghita” ở Madrid và cho xuất bản một loạt bản nhạc ghita gọi là “Thư viện Phooctea”. Những bản nhạc của riêng ông (Khúc nhạc đêm, “Khúc bi thương tưởng nhớ Tarêga”, “Những khúc luyện nên thơ”, “Andaluzia”, “Tôlêđô”, v.v...) tuy không lấy làm đặc sắc lắm, nhưng cũng như các bản phối âm của ông, đơn giản và dễ chơi, dễ biểu diễn. Năm 1921 người ta xuất bản Sách dạy đàn ghita của Phooctea. Quyển này về sau còn được tái bản vài lần nữa. Song trong đó Phooctea không nhằm mục đích truyền đạt lại lối dạy đàn của Tarêga, mà trình bày hết sức cô đọng lối dạy của riêng mình, có sử dụng những tư liệu giảng dạy của Xor và Agoadô.

Người tìm cách truyền đạt lại những quan điểm về phương pháp giảng dạy của Tarêga là một học trò tên là Paxcuan Rôsr (1860 - 1921). Ông sinh trong một gia đình nông dân nghèo Tây Ban Nha ở làng nhỏ Banbông, gần Valenxia. Thuở nhỏ sống ở nhà với bố mẹ, Rôsr học nghề mộc, và sau khi chuyển đến Valenxia, ông làm nghề đóng

³² Emilio Pujol. Escuela razonada de la guitarra, basada en los principios de la tecnica de Tarrega. Libro primero. Ricordi. Buenos-Aires (Lời tựa).

³³ J. Riera. Daniel Fortea. “Đàn ghita và âm nhạc”, 1957, số 11.

các loại nhạc cụ gảy. Xưởng đàn của ông trở thành nơi trung tâm cho những người chơi đàn ghita ở địa phương tụ tập lại cùng trao đổi nghệ thuật và trở tài. Hội Tarêga đi biểu diễn đến Valenxia, ông cũng cũng thường ghé thăm xưởng đàn của Rôso. Là người chơi đàn theo kiểu không chuyên, Rôso theo học Tarêga và tuy không thành một nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp, nhưng ông vẫn tiếp thu phương pháp của Tarêga một cách xuất sắc và thậm chí còn đi biểu diễn trước công chúng nữa. Bệnh tật chớm phát bắt buộc Rôso phải thay đổi khí hậu. Sau khi bán hết của cải của mình, ông dọn sang Cuba năm 1907. Khí hậu nóng ẩm làm cho ông khoẻ dần, và Rôso quyết định ở lại La Habana. Tại đây ông lại mở một xưởng làm đàn ghita và đồng thời kiêm cả nghề dạy đàn, lâu lâu ông cũng có biểu diễn trong các buổi hoà nhạc nhỏ dành cho thanh niên. Ông đã soạn một quyển Sách dạy ghita, được những người thân của ông cho in ở Niu Oóc sau khi ông mất.

Sách dạy ghita của Rôso gồm ba tập với lời chỉ dẫn bằng tiếng Anh, Pháp và Tây Ban Nha. Trong đó tác giả có ý muốn trình bày phương pháp của Tarêga. Ý định của Rôso dựa vào uy tín của tên tuổi Tarêga, soạn ra một tài liệu giảng dạy có giá trị tổng hợp và thu tóm hầu hết toàn bộ những trường hợp sử dụng đàn ghita vào trong một quyển sách, không thành công và vấp phải sự phê phán của đám học trò khác và những người kế tục Tarêga. Trong số đó có Đômिंगô Prat, tác giả của “Từ điển tiểu sử, thư mục, lịch sử và phê bình ghita” đồ sộ (Buênôt - Airet, 1933), cũng là học trò Tarêga, người đã đóng vai trò to lớn trong việc phát triển nghệ thuật ghita ở Aentina. Xét về nhiều mặt, những lời phê bình chính đáng ấy đã cản trở không cho Sách dạy đàn của Rôso phổ biến rộng rãi ở phương Tây. Năm 1962, phần thứ nhất của nó, đã có sửa chữa đi nhiều so với bản gốc ban đầu, được tái bản tại Matxcova do A. M. Ivanôp - Cramxcô biên tập.

Một học trò khác của Tarêga là Ilariông Lêlup, nghệ sĩ ghita lỗi lạc người Aentina cũng cho ra đời một cuốn Sách dạy ghita rất cơ bản của riêng mình. Ông cũng là nhà sư phạm, có công sáng lập nên “Viện Hàn lâm Tarêga” ở Buênôt - Airet, với thời hạn học đàn ghita là 6 năm một khoá.

Không còn nghi ngờ gì nữa, những lời chỉ dẫn phong phú nhằm truyền đạt lại phương pháp giảng dạy của Tarêga một mặt đem lại cho chúng ta những tác phẩm do chính ông sáng tác và những kĩ xảo thực hiện trên cây đàn, mặt khác còn cho chúng ta thấy trong con người Tarêga không chỉ có tài năng xuất chúng của một nghệ sĩ ghita biểu diễn và một nhà sư phạm, mà ông còn là một người khai sinh cho một trường phái mới ra đời trong hoàn cảnh mới và có ảnh hưởng vô cùng lớn lao đến toàn bộ quá trình phát triển nghệ thuật ghita mai sau. Trường phái Tarêga là sự tổng hợp của những thủ thuật chơi đàn độc đáo đã được ông đúc kết từ số vốn kinh nghiệm biểu diễn và giảng dạy phong phú của bản thân cộng với kinh nghiệm trong dân gian, gắn liền với trình độ văn hoá âm nhạc phổ thông.

Hoạt động của Tarêga không chỉ giới hạn trong việc tìm tòi thực hiện những kĩ xảo kĩ thuật mới, phát hiện ra tính năng thay đổi âm sắc dồi dào của đàn ghita và gieo vào lòng người những tình cảm nghệ thuật vững chắc. Công lao vĩ đại của Tarêga còn ở chỗ ông đã làm cho cây đàn ghita sống lại, đưa nó lên lại mức độ chuyên nghiệp, một việc mà trước đây những nghệ sĩ ghita tiền bối của ông không làm nổi. Ngay từ khi còn là một nhạc sĩ mới ra trường và được đào tạo để thành một nghệ sĩ pianô chuyên nghiệp, Tarêga đã chọn con đường đời của mình với cây đàn ghita chính vào lúc mà đàn ghita không còn được dạy trong các trường âm nhạc, những tác phẩm mà nó có

mặt quá sức nghèo nàn, lúc mà hoạt động của các nghệ sĩ ghita trên thực tế hầu như đã làm vào chỗ bế tắc. Chính trong lúc ấy Tarêga đã đề cao những ưu thế của cây đàn ghita 6 dây và chứng minh rằng con đường hoàn thiện kỹ thuật đàn không phải ở chỗ thay đổi cấu tạo nhạc cụ, thêm dây cho nó hay thay đổi quãng lên đàn, mà ở sự lao động cần cù nhằm làm chủ cây đàn một cách thành thạo, ở sự sáng tạo và vận dụng kỹ thuật cho đúng mục đích nghệ thuật và thể hiện trên cây đàn ghita tất cả những sắc thái âm thanh mà các nhạc cụ khác không thể thực hiện được. Hoạt động của Tarêga đặc biệt có ý nghĩa lớn lao đẩy lùi đà suy sụp chung của nghệ thuật ghita trong giai đoạn giao thời giữa hai thế kỉ và những năm đầu thế kỉ XX.

CHƯƠNG IV - ANDRÊT XÊGÔVIA

Khi tác giả những dòng sách này đến hỏi nghệ sĩ ghita N. Anphôngxô lúc ấy đang biểu diễn ở Leningrat rằng ông có cảm nghĩ gì về Andrêr Xêgôvia, thì ông không nghĩ ngợi gì hết, trả lời ngay: “Xêgôvia, đó là ông vua ghita!”. Tuyệt đại đa số các nghệ sĩ ghita khác cũng bày tỏ lòng thán phục không kém. Và không phải chỉ các nghệ sĩ trong giới ghita. Những lời phê bình có uy tín nhất đều nhận xét rằng vai trò và hoạt động của Xêgôvia đã vượt xa khỏi giới hạn của đàn ghita. Người ta đánh giá ông trước hết là một nhạc sĩ lớn, sau đó là một nghệ sĩ biểu diễn toàn năng. Chính vì vậy, những năm gần đây Xêgôvia ngày càng hay được mời giữ một chân trong ban giám khảo các cuộc thi âm nhạc thế giới, và những buổi biểu diễn của ông trở thành những sự kiện đáng ghi nhớ trong các cuộc Đại hội liên hoan âm nhạc.

Về Xêgôvia ta có thể tìm thấy hàng chồng tài liệu dày cộm bao gồm vô số những bản thảo, những bài báo và tạp chí, thậm chí cả những quyển sách có liên quan nhiều đến hoạt động biểu diễn của ông, đến những sự việc có thật hoặc thêu dệt xung quanh đời tư của ông nữa. Gây được nhiều chú ý hơn cả là tạp hồi kí của ông dưới cái tên “Đàn ghita và tôi” in trong tạp chí Mĩ “Tổng quát về ghita”. Trong đó ông kể về mình và về những buổi gặp gỡ với những người có quan hệ về mặt này mặt khác với hoạt động âm nhạc của ông, mà thông qua những người ấy, ước vọng cao cả luôn luôn thôi thúc Xêgôvia là làm sao nâng cao được trình độ kỹ năng biểu diễn đàn ghita và từ đó đưa cây đàn không những về lại đỉnh vinh quang của quá khứ, mà còn nâng nó lên vị trí xứng đáng được tất cả công nhận trong nền âm nhạc hiện đại.

Andrêr Xêgôvia sinh ngày 18 tháng 2 năm 1894 tại Linaret (Tây Ban Nha)³⁴. Cha mẹ ông là những người có nghề nghiệp chẳng dính dáng gì đến âm nhạc cả, những như Xêgôvia đã kể lại, lòng say mê của ông, mới đầu chỉ là vô ý thức, do bà mẹ là người rất yêu âm nhạc truyền cho. Tiếng đàn ghita, thứ nhạc cụ mà hầu như trong gia đình nào ở miền Nam Tây Ban Nha cũng có, đã đem lại những ấn tượng đầu tiên cho cậu bé Xêgôvia những ngày thơ ấu. Xêgôvia còn nhớ lúc ở nhà người chú, nơi ông được nuôi dưỡng hồi nhỏ, chú Êđua thường thường miệng vừa hát cho ông nghe những bài hát ngộ nghĩnh, tay vừa “phèng phèng” trên cây đàn ghita tưởng tượng.

Hầu như ở tất cả những con người thiên tài và lỗi lạc trong lĩnh vực này hay lĩnh vực khác đều có những “nỗi dày vò” về một tư tưởng, một ước vọng được vẫy vùng nào đó vậy. Ở Xêgôvia điều ám ảnh ấy là cây đàn ghita, cần đàn mà ông bắt đầu ham say

³⁴ Trong số những tư liệu trái ngược nhau về thời gian và nơi sinh của Xêgôvia lấy trong nhiều cuốn sách xuất bản, thì những số liệu trên được xem là đáng tin hơn cả.

từ tám bé. Gia đình ông thì dứt khoát không chấp nhận khuynh hướng mỗi ngày một ngả về cái thứ nhạc cụ “quê mùa” của con mình. Người ta bắt ông phải học pianô, violông, violôngxen. Nhưng đâu vẫn hoàn đấy. Nhạc cụ lí tưởng của ông vẫn là đàn ghita. Khi ở nhà cấm không cho chơi đàn ghita, thì ông lại tiếp tục tập đàn một cách bí mật, không có ai giúp đỡ ông cả. Theo lời Xêgôvia, ông “vừa là thầy lại vừa là học trò của chính mình”, kết quả tập được tới đâu chỉ riêng một mình mình biết mà thôi. Một điều giúp đỡ ông nhiều nhất là đi nghe những buổi đàn hát của nhân dân, lối chơi ghita “phlamencô” và tìm đọc những tài liệu viết về đàn ghita. Xêgôvia thu thập các bản nhạc ở những người quen biết. Hồi còn ăn học ở thành phố Granada ông đã từng lục tung những giá sách của các tiệm sách nhạc để tìm cho được những bản nhạc hiếm mà ông ưa thích. Qua làm quen với các tài liệu về đàn ghita, ông đã tiến đến khả năng chơi thị tấu³⁵, chính sự tìm tòi nhận thức cái mới đó đã trở thành một tiền đề cho những kiến thức âm nhạc sâu rộng hơn sau này.

Granada, một trong những thành phố diễm lệ nhất của Tây Ban Nha. Vẻ đẹp đáo của những công trình kiến trúc, vóc dáng hùng vĩ của pháo đài cổ Alambra, những công viên và vườn hoa nhiều không đếm xiết, tất cả những cái đó đã gieo vào lòng chàng thanh niên Xêgôvia nhiều ấn tượng mạnh mẽ. Trong đám những thanh niên mà ông giao du chơi bởi cũng có rất nhiều người tài năng, sau này trở thành những nhà hoạt động nổi tiếng của nghệ thuật Tây Ban Nha, những nhà thơ, nhà soạn kịch, nhà văn... Trong những cuộc tranh luận sôi nổi, các quan điểm về nghệ thuật của Xêgôvia dần dần hình thành. Hàng ngày các chàng thanh niên thường tụ tập ở quán cà phê “Lêvăngtê”, và khi nào quán tới giờ đóng cửa, thì nhiều người trong bọn họ lại theo Xêgôvia về nhà nghe ông chơi đàn. Có đôi lúc trời đã khuya lắm, họ kéo nhau ra một nơi nào đó hóng mát, và tiếng đàn ghita của Xêgôvia lại vang lên, nối tiếp sau những phút đọc thơ, nhảy múa.

Xêgôvia kể lại, có một lần trời đã tối mịt, toàn bộ nhóm nảy ra một trò nghịch, rủ nhau ra nghĩa địa. Để được phép vào trong nghĩa địa, họ đóng giả làm một đám tang, trên vai khiêng một cái hòm nhỏ màu đen trong đựng cây đàn ghita, giống như quan tài của một đứa trẻ. Những người đi đường trông thấy cảnh tượng đám rước buồn bã ấy liền vội vàng ngả mũ và thành kính làm dấu thánh giá. Mãi đến khi lọt vào tới nghĩa địa và chen chân nhau giữa đám mộ chí san sát trong bóng đêm mù mịt, cả nhóm mới thấy rõ mình đã bày trò chơi đại. Xúc động giữa cõi im lặng huyền bí và khung cảnh khác thường, Xêgôvia lôi cây đàn ra và bắt đầu chơi phần chậm trong bản xônát số 4 pianô của Bêthôven. Ông nhớ lại: “Chúng tôi từng người một như bị mê đi trước vẻ đẹp siêu nhiên của âm nhạc, trước những âm thanh thánh thót tự hồ như không phải của trần gian ngân lên từ cây đàn ghita, cùng với không khí huyền bí xung quanh. Một điều kì lạ đã đến với tôi, là mặc dù trời tối và tôi đang xúc động sâu sắc như thế, mà ngón tay vẫn tìm được vị trí và thoãn thoát lựa được những thế bấm phức tạp không hề vấp vấp. Sau khi tấu xong bản nhạc, tôi không chơi nữa và cho đàn vào hộp. Các bạn tôi không ai đề nghị thêm, dương như tất cả đều ngầm đồng ý với nhau đừng phá mất những cảm giác thiêng liêng đang bao trùm tất cả”³⁶. Người gác nghĩa địa chạy ra phá tan khung cảnh yên lặng trang nghiêm đó và buộc tất cả phải ra khỏi đây ngay lập tức. Về sau có một người trong đám tham gia chuyến đi đêm ấy đã tả lại toàn bộ chi tiết xảy ra, có

³⁵ Khả năng cầm bản nhạc và vừa đọc vừa diễn tấu ngay, không cần phải tập trước.

³⁶ A. Segovia. The guitar and myself. “Guitar review” 1961, № 25.

phóng đại thêm thât ít nhiều và cho đăng thành chuyện trong một tờ báo văn hoá hàng tuần ở Tây Ban Nha.

Được bạn bè giúp đỡ, năm 1909 trong phòng của “Nhóm nghệ sĩ” tại Granada đã tổ chức buổi biểu diễn đầu tiên của Xêgôvia, tiếp đó người nghệ sĩ trẻ tuổi lên đường đi Xêvilia. Xêgôvia kể:

“Ở Xêvilia tôi lưu lại gần 2 năm và biểu diễn ở một số buổi hoà nhạc, nói chung là gây được ấn tượng khá tốt trong dư luận công chúng tương đối khắc khe ở địa phương này. Điều đó đã cổ vũ tôi, và nghe theo lời khuyên của bạn bè, tôi quyết định làm một chuyên câu may ở Madrid xem sao, ở đó cũng hứa hẹn với tôi nhiều lắm.

Sau khi đặt chân đến thủ đô, tôi liền tìm đến Manuen Ramiret lúc bấy giờ được coi là người thợ đàn giỏi nhất và có tiếng là một người đứng đắn trong công việc làm ăn.

Trước đó tôi vẫn dùng cây đàn ghita mua được cách đây mấy năm của người thợ đàn Bênitô Phêrêrô ở Granada. Đây là một cây đàn tuy cũng do một bàn tay có kinh nghiệm làm ra, nhưng bằng thứ gỗ rẻ tiền, tiếng đàn thì yếu ớt, nghe có vẻ “trẻ con”, chỉ dùng để tập một mình hoặc chơi giữa một đám khán giả không đông lắm trong khung cảnh thân mật bạn bè thì thích hợp. Tôi biết chỉ có Đôn Antôniô Tôrex mới là tay thợ giỏi, làm nổi những cây đàn tổ nhất, và Tarêga cùng với Lôbet đã từng diễm phúc có được những cây đàn như thế. Song túi tiền lúc ấy có hạn, nên tôi không dám dù chỉ mơ ước đến cây đàn của Tôret. đành tìm mua một cây đàn với giá phải chăng hơn nhưng cũng phải do một tay thợ khá làm ra. Với ý nghĩ đó tôi bước vào xưởng đàn trên phố Aclabăng. Trông thấy tôi, Ramiret bèn hỏi thăm mục đích tôi đến đây làm gì. Tôi trả lời:

- Tên tôi là Andrê Xêgôvia, tôi là nghệ sĩ ghita và đến đây để chuyển tới ông lời thăm hỏi và chúc mừng tốt đẹp của những người quen chung của tôi và ông ở Coocđôva.

Người thợ đàn nở nụ cười niềm nở, bắt tay tôi và thốt lên:

- Chúng tôi đã được biết những thành công của anh, người ta bảo cả Xêvilia đã kéo đến nghe anh biểu diễn.

- Tôi mới đến Madrid được mấy hôm để biểu diễn ở Atênêô vì ở đây người ta làm hợp đồng rồi, và nếu như buổi diễn thành công, thì ít hôm nữa tôi cũng sẽ trình diễn ở đây độ một hai buổi. Nhưng xin³⁷ Ramiret ạ, hiện nay tôi không có cây đàn nào tốt cả, chính vì thế tôi đến đây cầu ông giúp đỡ và nếu có thể được, thì tôi xin thuê một cây đàn ghita phục vụ cho buổi diễn sắp tới. Tôi tin rằng có cây đàn ấy, tôi sẽ mạnh dạn hơn và hiệu quả buổi diễn biết đâu có thể tăng gấp đôi. Xin nhắc thêm rằng tôi tin chắc giá thuê đàn cũng phải chăng và sẵn sàng trả trước toàn bộ số tiền. Ngoài ra tôi hi vọng trong một ngày gần đây có thể tôi sẽ mua hoặc đặt xin³⁷ làm một cây đàn mới.

Ramiret nghe tôi nói với vẻ hài lòng hiện rõ trên nét mặt.

- Quí bắt anh đi! - ông thốt lên, - ý anh nói tôi nghe khoái thật đấy. Từ trước tới nay chưa ai nói với tôi những câu như thế bao giờ. Ừ nhỉ, nếu như ở ngoài cửa hiệu người ta vẫn cho nghệ sĩ thuê đàn pianô của Plâyên hay của Êraro, thì tại sao đàn ghita

³⁷ Xin³⁷ (tiếng Tây Ban Nha): Ông, ngài (biểu thị sự kính trọng).

của Ramiret lại không thể làm được như vậy?... Vừa nói ông vừa đưa tay mời tôi sang gian phòng bên cạnh, nơi các học trò và thợ học việc của ông đang làm việc.

- Lấy cây đàn ghita mà ông Antônio Manhôn đặt vừa làm xong lại đây, - ông ra lệnh cho người thợ phụ Xantôt Ecnandê.

Ramiret đưa cây đàn ghita vừa mang tới cho tôi. Cây đàn này là một tác phẩm nghệ thuật thực thụ. Đập vào mắt ta trước hết là những đường nét hoàn mỹ của nó, từ vỏ đàn bằng thứ gỗ đàn tía quý giá lộng lẫy, đến màu gỗ thông âm vang vàng óng ánh của mặt đàn, nước vecni hảo hạng bóng láng, những đường hoa văn trang trí giản dị mà dễ thương, cần đàn rộng đặt ngay ngắn với những phím chia chính xác, cái đầu đàn thật duyên dáng... Tất cả đều kết hợp một cách hài hoà vào một thể duy nhất, kiểu mẫu, chứng tỏ người làm ra nó có một tay nghề khéo léo vô song. Tính chất âm thanh của cây đàn cũng tương xứng với vẻ đẹp bên ngoài của nó. Tiếng đàn vang ngân và cao thượng, âm sắc tuyệt diệu; mượt mà và sâu lắng ở phần dây trầm; trong sáng dịu dàng và xao xuyến trên mấy nốt cao; trên toàn bộ cần đàn, chỗ nào âm thanh cũng trong vắt lạ thường. Cây đàn cầm rất vừa tay, dây đàn khê gảy là kêu và kêu rất đều ở tất cả các thế tay; cây đàn như thể tự nó đàn và hát lên, ngoan ngoãn nghe theo lời sai khiến và tiếng nói trái tim của người nghệ sĩ.

Tôi quên hết mọi thứ trên đời, ngồi chơi hết bản này đến bản khác, từ nhạc của Bắc, Haidon, Xor, Tarêga rồi lại trở về Bắc. Tất cả những âm thanh và nhịp điệu vang lên theo đà ngón tay gảy đối với tôi lúc ấy hình như hay hơn, trẻ trung hơn và so với cây đàn ở nhà nghe thật khác nhau một trời một vực. Con người tôi lúc ấy như chia làm hai, một người đang tìm hết cách tái hiện lại những tác phẩm trên cây đàn kì diệu ấy, còn người kia thì đang say sưa uống lấy từng âm thanh của chính những tác phẩm đó do một người nào khác ở bên cạnh tôi, đang chơi.

Cuối cùng tôi bừng tỉnh lại và hiểu rằng chỉ có cây đàn này mới là công cụ hoàn hảo mà tôi đang mong đợi, nó sẽ giúp tôi đạt tới những đỉnh cao nghệ thuật trên bước đường tương lai. Tôi có cảm tưởng như đã chơi cây đàn ấy từ nhiều năm rồi...

Quay lại phía Ramiret, tôi định tỏ lòng thán phục cây đàn của ông và muốn hỏi mua ngay lập tức, nhưng, như đoán được ý định của tôi, ông ta nói oang oang với tấm lòng khoan hậu hào phóng:

- Cây đàn đã là của anh rồi, anh bạn trẻ ạ. Hãy đem nó theo mình đi khắp thế gian, và mong rằng nghệ thuật của anh sẽ ngày một tấn tới thêm lên nhờ có cây đàn của Ramiret... Còn những chuyện khác thì đừng lo gì cả... Anh sẽ trả công cho tôi không phải bằng tiền...

Lệ trào lên khoé mắt, tôi ôm lấy ông.

- Cử chỉ cao thượng của ông không thể đem tiền bạc ra mà so sánh được. - Tôi thốt lên bằng một giọng đứt quãng vì quá xúc động.

Kể từ ngày ấy, cây đàn ghita của Ramiret trong bao nhiêu năm trở thành người bạn đường trung thành của tôi, cùng với tôi chia sẻ bao gian nan vất vả trên đường đời. Đã nhiều lần phải mang nó đi sửa chữa, mãi về sau tiếng đàn dần dần không còn được như trước nữa, nên tôi cuối cùng đành phải thay nó bằng một cây đàn khác, mới hơn,

nhưng hình ảnh cây đàn ghita của Ramiret mãi mãi vẫn còn ghi đậm trong lòng tôi...”³⁸.

Vừa tiếp tục những chương trình biểu diễn của mình, Xêgôvia vừa giành thời gian để tích lũy vốn tác phẩm. Vốn có một quan niệm thẩm mỹ nghệ thuật phát triển vượt xa thời đại, ông tỏ thái độ đối lập dứt khoát với những tác phẩm ghita do những nhạc sĩ tài tử tạo ra, những người mà tuyệt đại đa số là những nghệ sĩ ghita chuyên soạn những bản “phóng túng” thấp kém và phối âm những tác phẩm có nội dung âm nhạc tương đối nhẹ nhàng và phổ thông. Đối với những bản nhạc phối âm, Xêgôvia quan tâm nhiều hơn hết đến các bản chuyển âm tác phẩm pianô hay các nhạc cụ khác mà Tarêga đã cố soạn sao cho thật sát với bản gốc. Rất nhiều những bản nhạc ghita sau khi Tarêga mất năm 1909 vẫn chưa được in. Xêgôvia đã cất công tìm tòi trong đam mê nghệ sĩ ghita quen biết các bản chép tay những tác phẩm đó và tìm hiểu cặn kẽ lối phối âm của Tarêga.

Hồi mới bắt đầu tự mình chuyển soạn các bản nhạc cho đàn ghita, Xêgôvia chú trọng nhiều đến các bậc nhạc sĩ tiền bối cổ xưa, đến những tác phẩm nhạc của Bắc và của các nhà soạn nhạc đương thời hoặc trước đó không lâu. Bằng cách chuyển âm những bản nhạc của họ sang cho đàn ghita, Xêgôvia cố gắng làm giàu thêm vốn tác phẩm của mình. Về sau, khi ông chật vật làm quen được với nhà nghiên cứu âm nhạc Đức Hanxơ Brughe chuyên nghiên cứu về âm nhạc của Bắc viết cho đàn luyt và biết rằng chính Bắc cũng đã từng chuyển âm các bản nhạc của mình mới đầu viết cho đàn luyt sang cho đàn violông và nhạc cụ khác, thì Xêgôvia mới bắt đầu mạnh dạn sử dụng những tác phẩm mà Bắc viết đầu tiên không phải cho đàn luyt làm cơ sở chuyển biên lại cho đàn ghita. Đặc biệt có ý nghĩa lớn là Xêgôvia đã chuyển biên bản Sacôn³⁹ của Bắc viết cho đàn violông. Các nhạc sĩ ai cũng quen thuộc với tác phẩm này, cả ở dạng nguyên bản lẫn dạng chuyển biên cho pianô do F. Budôni soạn. Tác phẩm phức tạp này được tái hiện lại trên 6 dây đàn ghita (Xêgôvia chơi bản này lần đầu tiên tại buổi hoà nhạc năm 1935) đã gây nên những cuộc tranh cãi lớn. Những nhạc sĩ mang sẵn đầu óc thủ cựu thì la ó rằng bản chuyển biên này không những là một sự phá hoại những truyền thống lâu đời, mà còn là một hành động xúc phạm tên tuổi nhà soạn nhạc vĩ đại. Thế nhưng thực tế buổi trình diễn của Xêgôvia và sau này của nhiều nghệ sĩ ghita lớn nữa, đã chứng minh rằng người ta hoàn toàn có quyền chuyển âm những tư liệu âm nhạc quý giá theo kiểu như vậy.

Tuy vậy, Xêgôvia vẫn nhận thức sâu sắc một điều là, muốn cho cây đàn ghita có giá trị chân chính của một nhạc cụ độc tấu nghiêm chỉnh, thì ngoài những bản chuyển biên ra, nhất thiết phải cho nó trình tấu những tác phẩm gốc do các nhạc sĩ đương thời soạn riêng cho đàn ghita. Nhà nghiên cứu âm nhạc Puhôn mà Xêgôvia rất quen, cũng có ý kiến tương tự, nhưng ông này còn cho rằng để có những bản nhạc ghita có giá trị, thì bản thân tác giả của nó phải biết sử dụng thành thạo đàn ghita. Xêgôvia không phản đối quan điểm ấy, nhưng ông hiểu, nếu đợi đến khi có được một con người lí tưởng như vậy, vừa là một nhà soạn nhạc vừa là nghệ sĩ ghita lớn, thì lâu lắm. Ông cho rằng một nhà soạn nhạc tài năng cần phải có sự giúp đỡ và góp ý của một nghệ sĩ ghita biểu diễn có kinh nghiệm, nhằm thực hiện nhiệm vụ chính nhất là thúc dục người đó cho ra đời những tác phẩm ghita. Xuất phát từ quan niệm ấy, ông quyết định trao đổi thư từ với

³⁸ A. Xêgôvia. Đàn ghita và tôi. “Tập chí ghita”. 1949. Số 8.

³⁹ Sacôn: tên một điệu nhảy.

các nhà soạn nhạc lớn đương thời. Và đây, trong buổi biểu diễn đầu tiên của mình tại Pari năm 1924, Xêgôvia đưa vào chương trình của mình bản nhạc do nhà soạn nhạc nổi tiếng Pháp A. Rutxen sáng tác với sự tham gia ý kiến của ông. Bản nhạc mang tên người đã đề xướng ra nó: “Xêgôvia”. Sau khi nghe bản nhạc đó, M. de Phala, P. Duyc, người vợ goá của nhạc sĩ C. Đơbuyxi cùng nhiều nhân vật trong giới mê nhạc đã phải công nhận đây là một kinh nghiệm đã được áp dụng thành công. Chính từ đây đã khơi nguồn cho dòng sáng tác những bản nhạc ghita quý báu của các nhà soạn nhạc đương thời dựa trên những nguyên tắc mà Xêgôvia đề ra.

Năm 1922 Xêgôvia lên đường cùng với dàn nhạc đi tới các nước châu Mỹ latin, đến Achentina, Urugoy, Braxin, Mêhicô và cả Cuba, nơi đó ông còn được hoan nghênh nhiều hơn nữa. Các buổi hoà nhạc tiếp theo của Xêgôvia trên đất Đức, Áo và Pháp đã nâng ông lên hàng tên tuổi của những nghệ sĩ thiên tài bậc nhất. Ông đến Liên Xô ba lần năm 1926, 1927 và 1935-1936, tại đây ông biểu diễn hết sức thành công ở các thành phố Matxcova, Lêningrat, Kiep, Ôđetxa và Khaccôp. Xêgôvia không chỉ biểu diễn trên sân khấu, ông còn gặp gỡ các nghệ sĩ ghita ở những địa phương mà ông đến, lắng nghe họ chơi, mở những buổi tọa đàm về phương pháp ghita, phụ đạo thêm nghệ thuật biểu diễn cho các học trò. Do đó, Xêgôvia không những là một nghệ sĩ biểu diễn mà còn là một nhà tuyên truyền năng nổ cho cây đàn của mình. Ông tự đặt cho mình nhiệm vụ đó và tìm cách thực hiện nó ở bất cứ nơi nào ông đến biểu diễn, nhất là những nơi mà thứ nhạc cụ có giá trị nghệ thuật ấy còn đang bị coi thường.

Đã 50 năm trôi qua kể từ ngày Xêgôvia bước lên sân khấu biểu diễn lần đầu tiên, và cũng từ ngày ấy đến nay ông vẫn liên tục biểu diễn không mệt mỏi. Mỗi năm ông đi biểu diễn từ 120 đến 150 buổi, và hầu như không còn một đất nước nào mà ông không đặt chân tới cùng với cây đàn. Các đất nước và thành phố cứ lần lượt nối đuôi nhau đi qua dưới mắt ông, giống như trong một ống kính vạn hoa. Chẳng thế mà ông đã từng nói nửa đùa nửa thật là một phần lớn cuộc đời ông sống ở trên trời. Chẳng là ông thường phải đi và đến bằng máy bay.

Xêgôvia là một trong số hiếm hoi những nghệ sĩ mà trong phong thái biểu diễn giới phê bình không tìm thấy một khuyết điểm nhỏ nào. Trái lại, mỗi một lần biểu diễn tiếp theo người ta lại phát hiện thêm những ưu điểm mới trong lối chơi đàn của ông, tương xứng với tài năng xuất chúng và khoảng thời gian căng thẳng mà ông bỏ ra hàng ngày để ngày càng hoàn thiện nghệ thuật của mình.

Nói đúng ra thì vinh quang mà thế giới dành cho ông đã đến từ năm 1924 khi Xêgôvia đến Pari biểu diễn lần đầu tiên trong đời. Sau đó ông còn đến đây biểu diễn nhiều lần nữa, trong một phòng hoà nhạc thuộc loại lớn nhất thủ đô nước Pháp, đó là nhà hát Quảng trường Săng Êlizê.

Nhà phê bình âm nhạc của báo “Figarô” Becna Gavôtti hết lời ca tụng tài nghệ biểu diễn đàn ghita của Xêgôvia: “... Song ta hãy mở mắt và lắng tai nghe. Chính những sợi dây ấy, cũng một bàn tay gảy, những vị trí khác nhau, khi thì gần ngựa đàn khi thì xa, vậy mà tạo thành hai âm thanh khác nhau hết sức phân minh. Nếu như ông (Xêgôvia) gảy bằng móng, thì âm thanh khô khan, lấp lánh, sắc như tiếng kim loại. Nếu như bật dây bằng ngón trỏ, thì nó liền nghẹn ngào, mơ mộng. Và nếu như ông cho phép, thì lập tức nó rung lên, sợi dây run rẩy như tiếng nước nổ. Bạn sẽ cho rằng chỉ có thể thôi ư? Chỉ có kẻ dốt nát mới không thấy những điều bí ẩn đó! Đây đây là culê, glixe, láy rên, luyến ngắt, những hoà âm còn tế nhị hơn cả khi nó được đánh trên đàn violông. Nào là martellato, mioleman, trampleman, vảy ngón, shet, tirađa, extrazinô,

esmoratas... đối với các bạn, những tiếng ấy đâu còn mang ý nghĩa, đó là những âm hưởng du dương của thân tiên, phát ra từ những sợi dây buông và dây bấm. Những màu sắc âm thanh hoà quyện lấy nhau, khiến cho ta khó có thể đặt cho chúng một cái tên chính xác. Đây là tiếng chuông nhỏ, còn đây là hiệu quả của một thủ thuật gảy được gọi là tambora⁴⁰. Đây nữa, campanellas, không những chỉ đọc lên những tiếng ấy, mà ta còn có thể nghe thấy những tiếng tinh tang thánh thót hoặc tiếng ngân rền không dứt của tiếng trống định âm...⁴¹.

Những ngày Xêgôvia sang Liên Xô biểu diễn, A. V. Lunasaroxki cũng đã viết về ông như sau: “Thật khó mà tưởng tượng được một nhạc cụ lại có thể vượt xa khỏi những giới hạn của nó đến thế, và nhất là không phải bằng những tiêu xảo giả tạo, mà bằng những hiểu biết khác với khai thác hết những khả năng cho đến nay vẫn chưa ai được biết còn đang tiềm tàng trong nó, với sự kết hợp giữa cảm hứng nghệ sĩ tài ba với tính âm nhạc cao siêu”.

Viện sĩ B. V. Axaphiep trong bài nhận xét về một buổi diễn của Xêgôvia được nhiều người biết đến, khi phân tích lối biểu diễn của ông, đã viết: “Được nghe ông chơi là một việc sung sướng nhất trên đời: tính chất cao quý của âm thanh, những nhịp điệu, những tình cảm biểu diễn bị dồn nén đến căng thẳng và vẻ trau chuốt của âm điệu (chỉ riêng những âm bội cũng đủ làm cho ta phải trầm trồ), cảm hứng hoàn hảo, tài nghệ điêu luyện và chân chất, và cuối cùng, cũng dĩ nhiên thôi, là sự phong phú đến mức hoang đường của những sắc thái màu sắc và độ mạnh nhẹ trong tiếng đàn - đó là tất cả những gì đặc trưng và hấp dẫn nhất trong lối chơi đàn của Xêgôvia, một kiểu chơi mà chúng ta có bao giờ ngờ đến, vì ở đây cây đàn ghita vốn đang bị khinh bạc. Xêgôvia không một giây phút xao lãng với cái công trình nghệ thuật do mình đang tạo ra: ông cẩn thận và nâng niu lựa chọn những chi tiết cấu tạo đẹp nhất, trang hoàng rực rỡ cho đường nét giai điệu chính bằng những đường thêu lộng lẫy hoặc phát triển nó lên bằng những đường hoa văn mảnh mai, giống như những nét chạm trổ tinh vi. Còn đằng sau tất cả những tính cách ấy, người nghệ sĩ tài hoá đã nhen lên ngọn lửa tình cảm sâu sắc, những âm thanh cháy bỏng (óng ánh, tươi sáng và dịu dàng, nhưng không ẻo lả) và đầy nhịp điệu sống động của chính ông...⁴².

Sau này, mỗi khi ngồi nghiền ngẫm về đàn ghita và nhớ tới lối chơi đàn của Xêgôvia, ông như muốn tóm tắt lại những ấn tượng của mình: “... Tôi yêu cây đàn có rung cảm tế nhị ấy. Dưới bàn tay Xêgôvia, người nghệ sĩ Tây Ban Nha lừng danh, nó đã trở thành một công cụ diễn tả hết sức linh hoạt và uyển chuyển, mang nỗi trầm tư sâu lắng cùng tính lãng mạn đắm thắm mơ mộng, chất thơ trữ tình tinh tế mỹ mãn và nhịp điệu nồng nhiệt bốc lửa của những khúc hứng tấu và vũ khúc cổ. Tài chơi đàn của Xêgôvia chính là một thế giới những huyền thoại bất tận của con người đang sống lại!”⁴³.

Còn có nơi nào mà người nghệ sĩ nổi danh ấy chưa đặt chân tới: ở châu Âu và châu Úc, Bắc và Nam Mỹ, trên đất Nhật và các nước phương Đông. Khắp nơi người ta đều trầm trồ, nhìn nhận phẩm cách tài ba xuất chúng của người nhạc sĩ đã có công đưa

⁴⁰ Tambora: Thủ thuật dùng cạnh ngón tay cái gõ lên dây chỗ sát ngựa đàn.

⁴¹ B. Gavotti. Andrê Xêgôvia. nxb René. Giionevr - Mônaxô. tr. 8.

⁴² Tạp chí “Công nhân và nhà hát”, 1926, số 10.

⁴³ “Báo đỏ” (ra buổi chiều), 1926, số 66 (1070).

cây đàn ghita lên ngang tầm thời đại, lên đến một đỉnh cao chói lọi mà từ buổi ra đời đến nay nó chưa từng vươn tới.

Sự đánh giá về những hoạt động của Xêgôvia của nhân loại còn rậm rạp hơn nhân dịp ngày lễ mừng 50 năm kể từ ngày bước vào hoạt động âm nhạc của ông, tổ chức tại Niu Ooc năm 1959. Những buổi hoà nhạc chào mừng, những giờ phát thanh và vô tuyến truyền hình, những bài đăng trên các báo, những tấm huy chương đặc biệt dập nổi hình của ông, những tập album đĩa hát ghi những bài ông biểu diễn cùng hàng hà sa số những lời chúc mừng từ khắp các nơi trên thế giới bay về, điều đó cũng đủ nói lên lòng ngưỡng mộ thiêng liêng của quần chúng đối với người nghệ sĩ ghita xuất chúng.

Danh sách tiết mục biểu diễn của Xêgôvia rất bao quát. Trong cuốn “Phát hiện mới về ghita”, P. X. Agaphôsin có nêu một chi tiết sau: Xêgôvia trong các buổi hoà nhạc những năm 1926 và 1927 ở Matxcova đã đánh 75 tác phẩm của 28 tác giả khác nhau. Theo chính miệng Xêgôvia nói thì ông chơi thuộc lòng tới 300 bản nhạc. Từ bấy đến nay đã nhiều năm tháng trôi qua, danh sách tiết mục ấy hẳn phải dài thêm nhiều lắm. Theo ước đoán, thì danh sách ấy bao gồm 13 bản hoà tấu của ghita với đàn nhạc và khoảng 400 - 500 bản nhạc thuộc nhiều chủ đề âm nhạc rộng lớn.

Trong danh mục biểu diễn của Xêgôvia ta không thấy có những bản nhạc chỉ dựa trên những hiệu quả lèo lái rẻ tiền, những bản có nội dung nghèo nàn lại càng không hề xuất hiện. Trong cung cách lựa chọn các bản nhạc, ta luôn thấy toát lên một bộ óc thẩm mỹ nghệ thuật không hề sai lệch của một nghệ sĩ lớn.

Trong số những tác phẩm của các nghệ sĩ ghita thế kỉ XIX, những bản của Xor được Xêgôvia coi là có giá trị nghệ thuật hơn cả. Ông luôn đưa chúng vào chương trình biểu diễn của mình. Họa hoằn lắm ông mới dùng đến các bản của Guiliana, Caruyli. Trong số những nghệ sĩ ghita gần thời đạ chúng ta, Xêgôvia thường chỉ lấy các bản nhạc của Tarêga. Âm nhạc của các nhà soạn nhạc lớn thế kỉ XIX như Mendêxon, Sube, Gric, Traicôpxki, v.v... đó là những bản nhạc tương đối ngắn và phổ thông, cũng vinh dự được chiếm chỗ trong danh mục biểu diễn của ông dưới dạng những bản chuyển biên. Chúng được Xêgôvia chuyển biên một cách tài tính và khi được biểu diễn trên đàn ghita, những bản nhạc ấy đã đem lại ấn tượng sâu sắc cho người nghe bởi sắc thái kì diệu và sự tinh tế trong cách xử lí âm thanh. Chẳng thế mà nhiều người sau khi nghe những bản nhạc pianô của Anbênix và Granadôt do Xêgôvia chuyển biên và biểu diễn, cứ tưởng đó là những bản do tác giả soạn riêng cho đàn ghita.

Điều đáng để chúng ta đặc biệt lưu tâm, là Xêgôvia còn chơi rất nhiều tác phẩm của các nhà soạn nhạc đương thời. Ở đây chúng ta không chỉ gặp những tiểu phẩm, mà cả những tác phẩm có qui mô lớn như bản Xônat và “Khúc tùy hứng ma quái” của M. Caxtennuôvô - Têđêxcô... Ông dành phần lớn chú ý đến các tác phẩm soạn cho đàn ghita mà ông biểu diễn của A. Tângxman, M. Pôngxơ, H. Vila - Lôbôt, M. đê Phala cùng nhiều nhạc sĩ lớn khác. Hầu hết các tác phẩm đó đều mang ảnh hưởng của ông, rất nhiều bản do ông bày tỏ ý kiến mà được tạo nên. Chúng ta đừng quên rằng chính bản thân Xêgôvia cũng là tác giả của nhiều bản nhạc ngắn cho đàn ghita (“5 khúc hài hước”, “Khúc luyện tưởng niệm Manuyen Pôngxơ”, v.v...).

Trong số những tác phẩm của các nhà soạn nhạc đương thời mà Xêgôvia biểu diễn, ta thấy nổi bật lên những bản nhạc soạn cho đàn ghita hoà với đàn nhạc. Xêgôvia đáng được thưởng trọn vẹn công lao vì đã làm sống lại dạng thức biểu diễn của đàn ghita ấy, khi mà nó gần như bị lãng quên kể từ thời Giuliani. Các nhà soạn nhạc như

M. Caxtenuôvô - Têđêxcô, M. Pôngxơ, A. Tăngxman, H. Vila - Lôbôt, A. Gaogơ, M. Tôrôba, H. Rôđrigô đã soạn cho chính ông những bản nhạc đàn ghita có dàn nhạc nhỏ hoà theo. Các bản Côngxectô của M. Caxtenuôvô - Têđêxcô, “Côngxectô phương Nam” của M. Pôngxơ, “Khúc phóng túng” và Côngxectô của H. Rôđrigô... là những tác phẩm luôn luôn có mặt trong danh sách tiết mục biểu diễn của Xêgôvia.

Xêgôvia bao giờ cũng thích đưa những tác phẩm của Bắc (Sacôn, phugơ, vũ khúc trong các loại tổ khúc) vào chương trình biểu diễn của mình. Ngay đến những nhạc công kì cựu, nhất là những tay chơi violông, cũng thường dành thì giờ đến các buổi diễn của Xêgôvia để nghe nhạc của Bắc qua lối diễn tấu của ông. Bằng tài nghệ của mình, Xêgôvia đã chứng tỏ cho mọi người thấy rằng nhạc của Bắc được tái hiện trên cây đàn ghita cũng hay chẳng kém gì trên các loại nhạc cụ khác mà nhà soạn nhạc đã soạn cho chúng.

Khoảng mấy chục năm gần đây, Xêgôvia tỏ ra lưu tâm đặc biệt tới vốn cổ âm nhạc của các bậc thầy tiền bối xa xưa, các nghệ sĩ đàn luyt và viuêla. Ở đây một điều đáng chú ý xảy ra: trong quá trình tìm tòi nhằm vun đắp cho vốn tác phẩm ghita và trong điều kiện chủ nghĩa hiện đại đang lan tràn vào giới âm nhạc Tây Âu, ông đã rút ra một kết luận hết sức đúng đắn: ông vẫn tiếp tục duy trì mối quan hệ mật thiết với các nhà soạn nhạc hiện đại, nhưng đồng thời quay về mò mẫm trong đám bụi mù quá khứ để tìm bối những hạt ngọc rồi đây sẽ lấp lánh trên bàn tay ông.

Ta thử đơn cử một trong những chương trình biểu diễn của Xêgôvia những năm gần đây làm thí dụ điển hình cho tất cả. Một điều dễ dàng nhận thấy, trong chương trình buổi diễn ngày 17 tháng 7 năm 1959 ở Pari trong cung điện Plâyen này, các bản nhạc cổ chiếm tới một nửa:

Phần 1

- L. Milăng. 3 bản pavana.
- L. Rôngcanli. Khúc dạo, Paxacai, Jic.
- F. Xor. 4 khúc luyện, Khúc dạo đầu và alêgrô.
- A. Xcaclatti. Khúc mở đầu, Xaraban, gavôt, cuarăng.
- Đ. Xcaclatti. Hai bản xônát.
- I. X. Bắc. Khúc dạo, Phugơ, burê.

Phần 2

- A. Tăngxman. Canzônet, “Khúc nhạc” theo phong thái Ba Lan, Bài ru con phương Đông, Mazuyêcca.
- H. Turina. Khúc phóng túng.
- H. Rôđrigô. Phandanghilô.

Chúng tôi xin phép nêu ra đây thêm một mục lục của tập album đĩa hát ghi những bản nhạc do Xêgôvia chơi, đó là những bản mà các nghệ sĩ ghita rất ưa thích: 1) Xanchiagô đơ Muroxia (thế kỉ XVII - XVIII), Khúc dạo và alêgrô; F. Xor, Ba khúc luyện và hai monuyet; 3) L. Rôngcanli (thế kỉ XVII), Paxacai và phugơ, gavôt; 4) M. Caxtenuôvô - Têđêxcô, Xônát “Tặng Bôckêrini”; 5) H. Rôđrigô, Phandangô cho ghita diễn đơn và “Khúc phóng túng cho người quý phái” soạn cho ghita và dàn nhạc; 6) Ê. Granadôt, Vũ khúc Tây Ban Nha số 10; 7) X. L. Baixơ (thế kỉ XVII - XVIII), Khúc dạo

cho đàn luyt do M. Pôngxơ chuyển biên; 8) M. Pôngxơ, Đoạn Alêgrô trong Xônát số 1 và “Côngxectô phương Nam” soạn cho ghita và đàn nhạc; 9) F. M. Tôrôba, Những bản nhạc đặc sắc; 10) Ô. Expola, “Ngày xưa”; 11) M. Muxorôxki, “Lâu đài cổ” trích từ bản “Những bức tranh trong phòng triển lãm” do Xêgôvia chuyển biên; 12) A. Ruxen, “Xêgôvia”; 13) A. Tângxman, Ba bản nhạc; 14) Ê. Granđôx, “Tônadiya” do M. Lôbet phối âm.

Ta không chỉ được nghe Xêgôvia chơi đàn trong các buổi hoà nhạc. Tiếng đàn của ông còn được ghi lên đĩa hát của rất nhiều công ti của Anh, Mĩ, Đức. Một phần lớn tác phẩm biểu diễn của ông được công ti Mĩ “Decca” thu đĩa. Cả ở Liên xô cũng thu được một số bản nhạc của ông (nhà máy đĩa hát Tháng Tư Bộ Kinh tế quốc dân Xôviết nước CHLB Nga).

Nhờ sự giúp đỡ và biên soạn của Xêgôvia, nhà xuất bản âm nhạc của B. Sôtta đã cho ra một loạt ấn phẩm đặc biệt dành riêng cho nhạc ghita, bao gồm những tác phẩm của tác giả cổ điển và hiện đại. Rất nhiều bản nhạc được ông lấy làm tiết mục biểu diễn, một số bài do chính ông chuyển biên cho ghita. Ở đây chúng tôi muốn các bạn lưu ý tới tâm “12 khúc luyện cho đàn ghita” của F. Xor xuất bản do Xêgôvia biên tập và soạn ngón. Những Khúc luyện ấy đã được Xêgôvia và các học trò của ông biểu diễn trong các buổi hòa nhạc, thu đĩa hát và tất cả đều công nhận đây là một tập tài liệu giáo khoa hạng nhất dùng để dạy đàn ghita.

Kết quả của một quãng đời hoạt động biểu diễn và tuyên truyền cho tiếng đàn của Xêgôvia đã đem lại kết quả khả quan: dưới uy tín trực tiếp của ông, những lớp đàn ghita lần lượt hình thành trong các trường âm nhạc Bacxêlôna, Rôma, Manchextơ, Giônêvơ và nhiều trung tâm lớn khác.

Xêgôvia đã gây ảnh hưởng lớn lên quá trình phát triển nghệ thuật ghita trên đất nước Liên Xô. Sau những chuyến viếng thăm của ông, ở Liên Xô nhiều nhạc công chuyên nghiệp và không chuyên bắt đầu nhìn cây đàn ghita với cặp mắt khác, coi nó là một thứ nhạc cụ đáng được tìm hiểu một cách nghiêm túc. Cũng từ đó, các lớp đàn ghita dần dần được mở trong các trường âm nhạc phổ thông, trường kĩ thuật và một vài trường cao đẳng. Chào đón những buổi trình diễn của Xêgôvia, các nhà soạn nhạc xôviết bắt đầu viết bản nhạc cho đàn ghita (Côngxectô cho ghita và đàn nhạc cùng các bản nhạc cho ghita diễn đơn của B. V. Axaphiep, v.v...). Nhiều bậc thầy dạy ghita cũng bắt chước thay phương pháp giảng dạy và những lời khuyên của Xêgôvia để dạy học trò (P. X. Agaphôsin, P. I. Ixacôp, V. I. Iasnhep). Thậm chí cả cây đàn ghita do người thợ đàn Tây Ban Nha Ramirex làm ra nói ở trên, mà Xêgôvia vẫn dùng để biểu diễn, đã thành kiểu mẫu cho một số thợ đàn xôviết chuyên làm đàn ghita (K. I. Panmiro, cha con P. N. và N. P. Mirônôvich ở Matxcôva, Đarôskin ở Cuibusep, Xirôtkin ở Leningrat).

Những chuyến đi biểu diễn liên miên của Xêgôvia cản trở không để ông dạy đàn cho ai một cách có hệ thống và liên tục được. Tuy vậy, kể từ năm 1955 ông cũng đạt được nhiều thành tích đáng kể về mặt này. Xêgôvia chỉ làm việc với những nghệ sĩ chơi đàn thành thạo, đã từng gây cho mình chút ít tiếng tăm trong những buổi biểu diễn trước công chúng. Địa điểm mà Xêgôvia chọn làm nơi ưng ý nhất để dạy đàn là thành phố Xiêna. Xiêna là một trong những xứ sở diễm lệ nhất của đất Italia, lôi cuốn khách du lịch đến thăm những phong cảnh đẹp như tranh vẽ. Song không phải ở Xiêna chỉ có khí hậu tốt lành cùng những công trình kiến trúc từ thời Trung cổ, Thắng cảnh nổi tiếng của Xiêna còn là Viện Hàn lâm âm nhạc, mang cái tên người sáng lập ra nó, một

ông tử tước Kitgi nào đó - “Academia Chigiana”. Viện này hàng năm mở cửa hoạt động từ 15/7 đến 15/9, thu hút nhiều nhạc sĩ thuộc đủ mọi chuyên môn khác nhau, tới đây bồi dưỡng nghiệp vụ với những nghệ sĩ nổi tiếng được Viện mời đến.

Mùa thu năm 1955, “Viện Hàn lâm Kitgi” tổ chức một khoá dạy đàn ghita và mời Xêgôvia chủ trì khoá đó. Song song với khoá ghita người ta còn mở thêm một khoá nghiên cứu âm nhạc cổ và nghệ thuật chơi đàn viuêla do Êmiliô Puhôn hướng dẫn. Uy tín của tên tuổi Xêgôvia và Puhôn đã thu hút biết bao nghệ sĩ lừng danh khắp các đất nước trên thế giới đổ về, nóng lòng muốn trau dồi thêm hiểu biết. Thế là Xêgôvia tiếp nhận những học trò đầu tiên, đó là những nghệ sĩ ghita có tên tuổi, Aliriô Điax và Rôđrigô Rierô từ Vênêzuêla, Giôn Uyliamxơ từ Anh, Hôzê Tômat Pêrexơ và Êmilita Côran Xăngô từ Tây Ban Nha, Êlêna Pađôvani từ Italia... họ đồng thời dự thính luôn khoá âm nhạc của Puhôn. Đến kì tốt nghiệp, mỗi học viên đều phải trình diễn các tiết mục, trong đó chủ yếu lấy các tác phẩm của các bậc thầy xa xưa (Đ. Pizadorơ, L. Milăng, L. đê Narovaexơ, v.v...) soạn cho đàn viuêla, cùng với những bản chuyển biên và bản nhạc của nhạc sĩ hiện đại viết cho đàn ghita. Khoá nhạc mở năm 1955 ở Xiêna đã tỏ ra thu được kết quả khả quan, nên từ đây hàng năm nó lại tiếp tục mở lại. Những học viên năm ngoái nay lại đến với Xêgôvia, đồng thời có thêm một số người mới (năm 1956 có Anbectơ Uandêt Blêin từ Mỹ và một số người khác).

Nghệ sĩ ghita Mĩ Chacli Bot, một trong những người theo học Xêgôvia ở Xiêna, nhớ lại: “Cuộc sống ở đây trôi qua trong bầu không khí âm nhạc tràn trề. Lớp chúng tôi có cả thảy 16 người thuộc đủ các dân tộc khác nhau. Ông maextơ⁴⁴ của chúng tôi quả là một nhà thông thái, ông giảng bài cũng bằng mấy thứ tiếng. Người nào trong chúng tôi cũng vậy, nghe xong giờ của tiếng nước mình rồi lại đi nghe thêm giờ của người khác. Bản thân Xêgôvia chỉ dạy chúng tôi phân tích và xử lí các tác phẩm âm nhạc. Còn những lời giảng có liên quan đến kĩ thuật đàn do một giảng viên khác dạy. Chiều nào ở đây cũng tổ chức hoà nhạc, và tất cả như có cái gì kích thích chúng tôi học tập ngày một tấn tới”⁴⁵.

Một nơi khác mà hiện nay các nghệ sĩ ghita vẫn thường đến để bồi dưỡng thêm, là thành phố nhỏ xinh xắn của Tây Ban Nha tên là Xanchiagô - đê - Côm pôxtêla. Nhiều khách du lịch nước ngoài thường ưa đến đây vào mùa thu để thưởng thức cái hương vị của một xứ sở Tây Ban Nha thời trung cổ. Di tích danh thắng của thành phố là một tu viện cổ kính, có một thời nào đó đã thu hút cơ man là khách hành hương từ khắp nẻo đất nước Tây Ban Nha kéo về. Người ta xây hẳn một toà nhà đồ sộ làm chỗ cho họ nghỉ chân, về sau lại đặt vào đây một bệnh viện quân y. Và ngày nay thì toà nhà này biến thành một khách sạn trang bị xa hoa lộng lẫy. Tại đây cái cũ kĩ xa xôi chen lẫn với những tiện nghi hiện đại. Để cho những khách du lịch sang trọng có dịp tiêu khiển, từ năm 1958 trở đi vào khoảng tháng 9 ở đây có tổ chức những đợt đại hội liên hoan kéo dài hai tuần lễ, lấy tên là “Âm nhạc ở Côm pôxtêla” với mục đích chính nhằm tuyên truyền cho âm nhạc cổ và hiện đại Tây Ban Nha. Ban tổ chức đại hội liên hoan mời cả Xêgôvia, đang bắt đầu mở lớp dạy ở đây, với các học trò, cùng tham gia vào đó. Số học trò Xêgôvia không đông lắm, vì ông chỉ hướng dẫn cho những nghệ sĩ đã có trình độ biểu diễn mà thôi. Chỉ có một số trong đám học trò đã chọn lọc ấy được cấp học bổng, còn những người khác, vì không thể đào đâu ra phương tiện sống trong

⁴⁴ Tiếng đê chỉ người hướng dẫn hay nhạc sĩ tài năng lỗi lạc.

⁴⁵ A. Xcot. Nghệ sĩ ghita tài ba Chacli Bot. Tạp chí “Châu Mỹ”. Số 56, tr. 34.

khách sạn xa xỉ nói trên, nên đành trọ học ở thành phố La - Côrunha cách đây 60 km rồi đi xe buýt đến lớp học. Các buổi học mở hàng ngày, từ 7 giờ đến 10 giờ tối. Địa điểm họ dùng làm lớp học là một căn phòng lớn có những vòm trần bằng đá, gọi lại dấu tích của một nhà thờ hay kịch trường đời xưa⁴⁶. Xung quanh thật tĩnh mịch, dáng dấp kiến trúc của lâu đài phong kiến với những patiô (sân nhỏ nằm lọt bên trong) thom ngát hương hoa hồng, và những mảng tường phủ đầy những dây nho uốn éo. Trong khung cảnh đó, từng lời, từng lời chỉ bảo của người thầy kinh yêu vang lên như một điều phán bảo thiêng liêng, bất giác người nổi gai ốc, những bài học sẽ nhớ mãi suốt đời. Cuối buổi học, bao giờ thầy cũng chơi một bản nhạc nào đó để kết thúc. Chính thầy Xêgôvia cũng đánh đàn trong buổi bế mạc đại hội liên hoan, để rồi sau đó lên đường đến Madrid làm một - hai buổi biểu diễn nữa.

Vì sao Xêgôvia lại chọn chính ngay thành phố nhỏ yên lặng ấy làm nơi lên lớp với học trò, mà lại không lấy những trung tâm văn hoá lớn của châu Âu hay châu Mỹ? Điều đó chúng ta dễ hiểu nếu như tiếp xúc với ông và nghe ông quan niệm thế nào về những thành phố hiện đại, nhất là Madrid. Ông than phiền cái thành phố Madrid thời niên thiếu của ông, khi hồi tưởng về nó, ông viết: “Ngày nay tiếng máy nổ, tiếng còi ô-tô đã phá vỡ mất những tiếng động êm ả của những thành phố thuộc thế kỉ trước, biến nét nhạc phức điệu muôn màu của chúng thành những âm thanh kéo kẹt buồn tẻ, đơn điệu, mất hẳn một cái gì đó mang dáng dấp con người”⁴⁷. Trong một trường hợp khác, Xêgôvia còn than thở về nỗi căng thẳng thường đi đôi với người nghệ sĩ biểu diễn trên đường đời của họ, và những khó khăn hàng ngày họ phải vượt qua để nâng trình độ nghề nghiệp của mình lên đến đỉnh cao cần thiết⁴⁸. Ta không lấy làm ngạc nhiên thấy bàn tay trái của Xêgôvia do kết quả luyện tập có hệ thống nhiều năm ròng nên ngón tay dài hơn ngón tay phải. Ta có cảm tưởng như Xêgôvia đã quá mệt mỏi và ước mơ của ông là lánh xa khỏi những cơn sóng gió triền miên ấy và cập vào (ông cũng không còn trẻ trung gì nữa) một bến bờ yên tĩnh nào đó. Nhưng sức mạnh đam mê của nghệ thuật lại lôi cuốn ống, thôi thúc Xêgôvia, mặc dù đã đạt đến tột đỉnh vinh quang và giàu có, sau thời gian tạm nghỉ không lâu, lại tiếp tục lao động, tiếp tục trò chuyện với muôn triệu con người bằng tiếng nói của âm nhạc. Ông không đủ sức dứt khỏi sức hấp dẫn mãnh liệt ấy, và thậm chí kìm hãm nó cũng không nổi. Giống như X. Rakhomanhinốp, A. Tôxcakini và một vài nghệ sĩ biểu diễn thiên tài khác, đã sống đến tuổi đầu bạc răng long, mà vẫn tiếp tục biểu diễn với những thành công ngày một vang dội, A. Xêgôvia với một sức làm việc đáng làm ta phải ghen tông, liên tục biểu diễn, mở rộng qui mô hoạt động âm nhạc của mình. Giờ đây ông đã có lớp người kế tục, đó là những nghệ sĩ ghita được ông dìu dắt đã tiến đến trình độ làm chủ cây đàn một cách tuyệt đỉnh, tiếng đàn của họ đã được đánh giá sánh ngang với tiếng đàn Xêgôvia. Ông có thể yên tâm, vì niềm mong ước của ông - đưa cây đàn ghita lên đến đỉnh cao nghệ thuật xứng đáng – không những đã được thực hiện, mà còn được người ta trân trọng vì nó đã gieo mầm cho một thế hệ nghệ sĩ ghita mới vươn lên.

Những học trò tài năng đầu tiên của Xêgôvia: Giôn Uyliamxơ và Alirioo Điax, đã trở thành những trụ thủ đắc lực cho ông. Những khi Xêgôvia vì nguyên nhân này khác không điều khiển được các buổi học đã thành nếp với các nghệ sĩ ghita có trình độ

⁴⁶ Loại nhà hát thời xưa, có kiến trúc vòm mái hình elíp để âm thanh được dội.

⁴⁷ A. Xêgôvia. Đàn ghita và tôi. “Tạp chí ghita”, 1961. Tháng 2, số 25.

⁴⁸ A. Xêgôvia. Bức thư gửi người viết tiểu sử của tôi. “Âm nhạc xôviết”, 1960, số 6.

khác, thì họ dạy thay. Họ còn được Xêgôvia giao trọng trách điều khiển toàn bộ hệ thống bộ máy kỹ thuật của các nghệ sĩ ghita đang miệt mài làm việc dưới sự hướng dẫn của ông. Không phải chỉ có hai người đó, mà còn nhiều người nữa là học trò ông nay trở thành những nghệ sĩ biểu diễn ghita chuyên nghiệp và những bậc thầy âm nhạc, với tư cách xứng đáng đại diện cho trường phái của ông. Một số người trong bọn học mang sẵn phong thái hết sức đặc sắc, lần nào biểu diễn cũng chật ních người nghe. Tiếng đàn của họ được thu vào đĩa hát, được giới phê bình âm nhạc đánh giá rất cao.

Giôn Uyliamxơ là người trẻ nhất trong số những nghệ sĩ ghita theo học Xêgôvia. Uyliamxơ - một tài năng lỗi lạc. Thật vậy, Xêgôvia cũng công nhận rằng người học trò của ông tuy không phải là một “tay chơi vang dội”, nhưng điều đó không hề làm giảm giá trị của anh với tư cách là một nhạc công kiêm nghệ sĩ lớn.

Gi. Uyliamxơ sinh năm 1941 tại thành phố Menbuốc nước Áo. Cha của anh, ông Lên Uyliamxơ, là một thầy dạy đàn ghita, người đã góp phần đáng kể trong việc hình thành nên tài năng âm nhạc của đứa con trai. Ngay từ năm lên 7, cậu bé Giôn đã cầm trong tay một cây đàn ghita cỡ nhỏ và bắt đầu bập bõm những nốt đầu tiên dưới sự chỉ bảo của người cha. Ba năm sau, khi gia đình Uyliamxơ dọn sang nước Anh, thì Giôn chuyển sang chơi cây đàn lớn và kỹ thuật đã có một số vốn tương đối khác so với lứa tuổi của cậu. Sống ở Lãnđon và tiếp tục học đàn với nghệ sĩ ghita Giôn Điuat, Uyliamxơ vào học trường Cao đẳng Âm nhạc hoàng gia. Hàng năm kể từ năm 1955, Giôn Uyliamxơ đến Xiêna và về sau là Xanchiagô-đê-Côm-pôxtela để dự lớp với thầy Xêgôvia. “Xêgôvia là người duy nhất đã và đang gây được ảnh hưởng lên tôi” – Uyliamxơ khẳng định như vậy.

Năm 1957, Uyliamxơ biểu diễn độc lập trên sân khấu ở Brixton. Ngay từ khi ấy, giới phê bình đã nhận xét, trong lối chơi đàn của anh, ngoài kỹ thuật điêu luyện, người ta còn thấy chứa đựng một sự thông hiểu kiến thức văn hoá âm nhạc được hiểu theo nghĩa rộng nhất của nó⁴⁹. Đến năm sau, khi Uyliamxơ tổ chức buổi hoà nhạc tại phòng hoà nhạc lớn nhất “Vigmô Hôn” ở Lãnđon, thì giới phê bình đánh giá buổi trình diễn của anh là một sự kiện hiếm có trong đời sống âm nhạc nước Anh. Kể riêng một vài tiết mục, người ta nhận thấy có 3 bản nhạc trong tổ khúc của I. X. Bắc là biểu diễn thành công nhất, trong đó Uyliamxơ không những tỏ ra đã có được trình độ nghệ thuật làm chủ nhạc cụ rất cao, mà còn thâm nhập rất sâu xa vào phong thái của Bắc⁵⁰. Cả giới phê bình Pháp cũng tỏ lời khen ngợi nhiệt liệt, khi anh cùng với dàn nhạc sang biểu diễn ở Pari năm 1960. Năm 1962, Uyliamxơ thu được thành công lớn ở Liên Xô, biểu diễn tại các phòng hoà nhạc cỡ lớn ở Matxcova và Leningrat.

Gi. Uyliamxơ sống thường xuyên ở Lãnđon, tại đây anh dạy một lớp đàn ghita nhỏ trong trường Cao đẳng âm nhạc hoàng gia. Anh làm thầy dạy đàn kể ra cũng chưa lâu lắm, nhưng qua hai chú học trò nhỏ tuổi của anh, ta đã thấy có rất nhiều hứa hẹn. Uyliamxơ thường đánh đàn trên đài phát thanh và truyền hình. Tiếng đàn của anh nhiều lần được thu đĩa. Anh không chỉ là một nghệ sĩ diễn đơn, đã từng được giải thưởng về diễn tấu bản côngxectô của Caxtennuôvô-Têđêxcô soạn cho ghita và dàn nhạc, mà còn là một nhạc công của dàn nhạc, một nghệ sĩ đệm đàn, xuất hiện trên sân khấu bên cạnh những nam nữ ca sĩ lỗi lạc của nước Anh.

⁴⁹ “Bristol Evening Post”, 1957, 14 Mars.

⁵⁰ “The Times”, 1958, 11 November.

Ngay từ khi bước lên sân khấu, Uyliamxơ đã làm cho mọi người phải chú ý đến trước thái độ vững vàng, chăm chú của anh. Nếu như Xêgôvia có lần đã nói: “Tôi không quá tự tin đâu, nhưng tôi biết giá trị của mình!”. Thì người ta cũng có cảm tưởng rằng Uyliamxơ đang lặp lại đúng ý những lời phát biểu của thầy mình. Anh không chỉ bắt chước Xêgôvia về những thủ thuật trên cây đàn, mà cả những nguyên tắc sắp xếp chương trình hoà nhạc và danh mục biểu diễn. Trong buổi diễn, anh dành một phần cho các tác phẩm của các nhà soạn nhạc thời xưa và một phần khác cho các nhà soạn nhạc hiện đại. Chủ yếu Uyliamxơ lặp lại danh mục biểu diễn của Xêgôvia, tuy có chút ít sửa đổi. Bản côngxectô soạn cho ghita và dàn nhạc của nhà soạn nhạc Anh hiện đại Xtivơ Đotgiơxon lần đầu tiên vang trên sân khấu cũng là do Uyliamxơ trình diễn.

Song Uyliamxơ không “cóp pi” đúng theo Xêgôvia. Mỗi ngày một thoát khỏi ảnh hưởng của thầy mình, trong cách phân tích tác phẩm âm nhạc, anh tỏ rõ bản lĩnh một nghệ sĩ luôn luôn có những ý kiến riêng của mình theo xu hướng cổ điển nghiêm túc. Lối xử lí của anh với tác phẩm của Bắc và các nhà soạn nhạc thời kì trước Bắc hầu như mất hết hương sắc lãng mạn, một đặc tính vẫn phảng phất trong lối biểu diễn của Xêgôvia.

Uyliamxơ xuất sắc ở tiếng đàn trau chuốt hiếm có và kĩ thuật hoàn hảo. Nghe anh đánh đàn, ta không thấy một nốt nào sai lạc hay một dây nào bấm tình cờ. Ở đây tất cả đều được cân nhắc và tính toán chính xác, từ cách phân câu nhạc cho đến độ mạnh nhẹ của âm thanh. Anh chỉ chuyên gảy đàn bằng móng tay, nhưng tiếng đàn của anh không vì thế mà mất đi vẻ đẹp muôn hình vạn trạng của những âm thanh tươi tắn, sáng chói và mạnh mẽ. Người ta đã viết về một buổi trình diễn của Uyliamxơ ở hội trường phòng hoà nhạc mang tên Traicôpxki tại Matxcova:

“Trong tiếng đàn của Uyliamxơ có biết bao màu sắc của âm thanh, khiến ta phải vô tình tự hỏi: “Lẽ nào đây lại là tiếng đàn ghita?”. Vì thỉnh thoảng nghe như có dàn nhạc đang chơi cơ mà! Người nghệ sĩ thay đổi âm sắc của tiếng đàn không phải chỉ bằng cách thay đổi vị trí của ngón tay gảy trên dây đàn; bằng cách dùng những thủ thuật gảy khác nhau, trên cùng một vị trí của dây, Uyliamxơ tạo ra những màu âm mới, khác thường đối với một cây đàn ghita. Vừa đàn anh vừa say sưa “nghe nhạc”, dẫn dắt những hoà âm, những bè kế tiếp nhau, nắn nót rành rọt từng giai điệu. Nhịp điệu sống động, giàu hình tượng, biểu hiện truyền thống nhịp điệu học tiếp thu từ P. Cazaxơ và A. Xêgôvia, tuy có hơi tự do, nhưng luôn luôn được đánh giá cao về mặt nghệ thuật. Mặc dầu lối chơi đàn nhìn bề ngoài có vẻ rất gò bó, nhưng trong cách xử lí Uyliamxơ lúc nào cũng bộc lộ khẩu khí can trường. Và còn một điều này nữa: vốn là một nghệ sĩ biểu diễn bẩm sinh, anh làm chủ được mình một cách hết sức tự nhiên trên sân khấu và mang sẵn trong người một sức truyền cảm nghệ sĩ hiếm có”⁵¹.

Một học trò nữa của Xêgôvia cũng gây ấn tượng sâu sắc cho người nghe, đó là Aliriô Điaxơ. Ông sinh năm 1923 tại thành phố Caracac, thủ đô Vênezuela. Ông học nhạc cũng tại đây, trong trường Trung học âm nhạc, ở đây có mở một lớp đàn ghita do nghệ ghita xuất sắc Raun Boroghet, một người thầy đầy nhiệt tình, hướng dẫn. Ngay từ khi còn học trong lớp của thầy Boroghet, Điaxơ đã sớm nổi bật vì năng khiếu âm nhạc xuất sắc, và ngay sau khi tốt nghiệp Trung cấp âm nhạc, nhờ sự đỡ đầu của Chính phủ Vênezuela, người nghệ sĩ ghita trẻ tuổi mới ra trường ấy liền tổ chức một buổi hoà nhạc tại New York, và lập tức được mọi người công nhận là một trong những nghệ sĩ

ghita lớn nhất của thời đại. Song bản thân ông lại không tự đánh giá mình cao như vậy, nên khi ở Xiêna năm 1955 có lớp bồi dưỡng trình độ cho nghệ sĩ do Xêgôvia tổ chức, thì Điaxơ liền có mặt trong số những học trò đầu tiên của lớp đó. Sau khi khoá học kết thúc, mùa Xuân năm 1956 ông tới biểu diễn ở Pari, rồi sau nữa, về đến Tổ quốc, ông bắt đầu ôm đàn đi chu du khắp các đất nước châu Mỹ latinh. Hàng năm nhờ tiếp tục theo khoá học với thầy Xêgôvia, Điaxơ còn trau dồi thêm khả năng sư phạm và thường dạy thay những lúc thầy đi vắng. Là một nghệ sĩ biểu diễn, A. Điaxơ làm người nghe phải sửng sốt vì ngón đàn kì ảo của mình. Trong chương trình biểu diễn, ông thường đưa vào nhiều tác phẩm ghita của các nhà soạn nhạc châu Mỹ latinh: “Vũ khúc Vênêzuêla” của Antônô Laurô, “Vũ khúc Paragoay” của Auguxtinhô Bariôxơ, “Nortenhia” của Gômexơ Crêxpô, v.v...

Giulian Brim là một người học trò của Xêgôvia có bản sắc đặc biệt. Anh là một trong số không nhiều những nghệ sĩ biểu diễn có thể đồng thời biểu diễn xuất sắc cả đàn ghita lẫn biểu diễn đàn luyt. Gi. Brim sinh năm 1933 và được đi học tại Lãnđon, trong trường Cao đẳng âm nhạc hoàng gia, nơi Giôn Uyliamxơ theo học trước kia. Năm 1951 trôi qua, sau đó là những năm bắt đầu các hoạt động biểu diễn căng thẳng của anh. Các buổi hoà nhạc tổ chức liên tục tại Anh, Hà Lan, Pháp và Mỹ, chủ yếu dành ưu tiên trình bày các tác phẩm của các nhà soạn nhạc Anh thế kỉ XVI và XVII. Chương trình biểu diễn của Brim thông thường chia làm hai phần: Phần thứ nhất anh chơi đàn luyt những bản nhạc đặc sắc của các nghệ sĩ đàn luyt như A. Hônboocnơ, R. Giônxơ, Giôn Đaolân cùng những bậc thầy khác ở Pháp và ở Anh. Sang phần thứ hai, với cây đàn ghita trong tay, anh trình diễn các bản chuyển biên nhạc của Bắc và nhạc hiện đại (các tác phẩm của B. Britton...). Giới phê bình Pháp đánh giá rất cao những buổi trình diễn của Brim tại Pari năm 1958 và cùng với so sánh lối chơi đàn của anh với lối chơi của Aliriô Điaxơ, đã nhận thấy trong cách biểu diễn của anh bao giờ cũng chứa đựng một nhiệt tình bùng nổ và khả năng biểu hiện tiềm tàng. Thêm vào đó, họ còn ca ngợi cả ý thức nghệ thuật đúng đắn của anh, không khi nào cho phép những ngón lèo lái rẻ tiền lọt vào trong tiếng đàn, là điều mà một số các nghệ sĩ ghita biểu diễn chúng ta thường mắc phải.

Ngoài cây đàn ghita, sở trường đặc biệt thứ hai của Gi. Brim là cây đàn luyt. Thứ nhạc cụ này, ngày nay quả là hiếm trên sân khấu hiện đại chúng ta. Tiếng đàn luyt của anh như dẫn dắt người nghe về lại với khung cảnh của quá khứ xa xưa, ngoài 300 về trước. Trường hợp người nghệ sĩ đàn luyt Brim tuyên truyền cho cây đàn luyt của mình phần nào cũng giống trường hợp của nữ nghệ sĩ đàn clavoxanh người Ba Lan Banda Landôpxkaya, trong những năm đầu của thế kỉ này đã dùng tiếng đàn clavoxanh và ngòi bút của mình trên mặt báo thức tỉnh trong lòng quần chúng những tình cảm say sưa cao thượng với vốn văn hoá cổ, với thứ nhạc cụ đã bị lãng quên này. Ở thời đại chúng ta, khi mà những dàn nhạc thính phòng nảy sinh với số lượng nhiều không đếm xiết, và việc chơi lại nhạc cổ đã thành ra phổ biến, thì những buổi hoà nhạc của những dàn nhạc đó, cũng như những hoạt động biểu diễn của Brim có thể coi là một sự phản ứng mãnh liệt từ một phía chống lại xu hướng bành trướng của thứ ca nhạc siêu hiện đại do một số nhà soạn nhạc phương Tây tạo ra, cùng loại với thứ nhạc jaz ồn ào quanh đi quẩn lại cũng từng ấy giai điệu.

Gi. Brim còn nổi tiếng là người có lối đệm hay. Anh thường đệm đàn ghita và đàn luyt cho ca sĩ ôpera và nhạc thính phòng của nước Anh Petơ Poxơ trình diễn những tác phẩm của các bậc thầy nước Anh thế kỉ XV và XVII.

Người bạn cùng trang lứa với Brim là nghệ sĩ ghita Italia Matximô Gaxbarôni (sinh năm 1934 tại thành phố Têratrina), cũng là một học trò của Xêgôvia. Sau khi tốt nghiệp lớp đàn ghita do giáo sư Bênedettô đi Pôniô hướng dẫn thuộc “Viện Hàn lâm Thánh Trêtrilia” ở Rôma, anh đến xin bồi dưỡng thêm với A. Xêgôvia và Điaxơ ở Xiêna. Theo lời Gaxbarôni kể lại, thì tất cả những học viên cùng học với anh tại Xiêna, người nào cũng có một chương trình bài tập do mình tự đặt ra, trong đó bắt buộc ai cũng phải tập qua tuyển tập 20 Khúc luyện của F. Xor, đồng thời phải tập chạy gam tất cả các giọng theo kiểu soạn ngón của Xêgôvia. Không có một lối “đặt tay” tiêu chuẩn nào qui định vị trí của bàn tay phải hết. Thuận như thế nào thì đặt thế ấy, tùy theo cấu tạo cơ thể và cánh tay từng người một. Tất cả chỉ yêu cầu mỗi một điều phải hết sức để tâm là làm sao cho thế ngồi thật thoải mái, bàn tay được tự do, dễ dàng bật lên dây phát ra những âm thanh tròn trịa, đẹp và vang ngân, mà chỉ phải cử động rất ít phần cánh tay phải đặt ở khoảng cách gần với các dây. Muốn cho kĩ thuật được nâng lên đến đỉnh cao cần thiết, nhất thiết ngày nào cũng phải chịu khó dành độ một tiếng rưỡi đồng hồ ngồi tập chạy gam, đánh các bài tập và khúc luyện ngón.

Học xong khoá bồi dưỡng nhạc của Xêgôvia ra, Gaxbarôni trình diễn liên tục trên đài phát thanh và truyền hình. Năm 1962 M. Gaxbarôni được giải nhất về phần tiết mục ghita cổ điển trong cuộc thi ghita quốc gia ở thành phố Avêtxanô. Mùa xuân năm 1963, anh sang thăm Liên Xô với tư cách là một thành viên của đoàn sân khấu Italia và biểu diễn các tiết mục đàn ghita trong những đêm ra mắt của đoàn này.

Nghệ sĩ ghita người Nam Tư Iôvan Iôvichich đã từng chia sẻ với quần chúng xôviết những cảm tưởng về các bài học của Xêgôvia, mỗi khi anh qua biểu diễn ở Liên Xô. Từ già đồng quê, nơi anh sinh ra và trải qua thời thơ ấu, Iôvichich đến Bengrat, anh học hết trung học rồi vào trường đại học. Anh chơi đàn ghita theo kiểu nghiệp dư, và đã tham gia cuộc thi ghita giữa các nghệ sĩ ghita tổ chức năm 1957 tại Matxcova, vào thời gian Đại hội liên hoan thanh niên và sinh viên thế giới lần thứ VI. Trong cuộc thi này, anh được giải thưởng huy chương bạc, từ đó anh quyết định phải chăm chú cho trình độ biểu diễn của mình phát triển một cách nghiêm túc hơn. Iôvichich lên đường đi đến Xiêna và anh được thầy Xêgôvia nhận vào học. Bắt đầu từ năm 1958 đến 1961, hàng năm anh đến Xiêna khoảng một tháng để thụ giáo Xêgôvia. Tại đây anh đồng thời dự luôn cả lớp nhạc cổ của E. Puhôn và đã làm một số bản chuyển âm các bản nhạc rút từ những tuyển tập viết dưới dạng nhạc bảng tablature (các học viên được cho xem những bản gốc bằng micrôphim). Học xong khoá nhạc, Iôvichich được Xêgôvia khen ngợi và ghi trong lời nhận xét là có khả năng lớn về mặt biểu diễn và sự phạm.

Cho đến nay, lời tiên tri ấy của Xêgôvia chỉ nghiệm đúng ở một vẻ nói về trình độ biểu diễn của Iôvichich mà thôi. Là một chuyên gia về vật lí học, khi còn ở trường Đại học tổng hợp Bengrat, anh bảo vệ luận án tiến sĩ với đề tài về đặc tính âm học của cây đàn ghita, và vẫn tiếp tục những công trình nghiên cứu khoa học. Anh vừa biểu diễn trong chương trình của đài phát thanh Bengrat lại vừa tham gia soạn nhạc. Các buổi hoà nhạc của anh tại Italia, Pháp, CHDC Đức, Bỉ, Hi Lạp thu được nhiều kết quả.

Năm 1961 và 1963 Iôvichich qua Liên Xô và biểu diễn ở nhiều thành phố khác nhau. Cây đàn ghita của anh làm theo lời chỉ anh chỉ dẫn sau một quá trình nghiên cứu về âm học đã vang lên đồng dạng trong những phòng hoà nhạc rộng nhất, như Cung âm nhạc mang tên Traicôpxki vĩ đại ở Matxcova... (Đặc biệt ở kĩ thuật “vẩy ngón” thì âm hưởng nghe như cả một dàn nhạc đang chơi). Điểm đặc biệt trong lối biểu diễn của Iôvichich là những chi tiết nhỏ bé được trao chuốt cẩn thận và trình độ kĩ thuật khá

hoàn chỉnh. Có một số bản nhạc anh đánh để thu đĩa năm 1961 tại Liên Xô không được đặt cho lắm. Là một nhà soạn nhạc, Iovichich đã soạn nhiều bản nhạc cho phim và kịch. Anh đã soạn nhạc cho 12 cuốn phim của Nam Tư. Năm 1958 anh được giải thưởng trong cuộc thi âm nhạc thế giới do Đài phát thanh và truyền hình Italia tổ chức về âm nhạc viết cho vở sân khấu truyền thanh “Con chim”. Kể trong những buổi hoà nhạc của mình, Iovichich biểu diễn thành công nhất tác phẩm “Bản rapxôđi xứ Makêđônia”⁵² của mình soạn cho ghita điện đơn.

Ngoài những người đã kể tên trên đây, theo học Xêgôvia còn có rất nhiều nghệ sĩ từng có tiếng tăm trên sân khấu biểu diễn các nước: Mỹ có Anbectô Vandet-Blêin, Chali Bot, Tây Ban Nha có Antônô Membrađô, Ramôn Cuêto, Italia có Êmiliô Côran, Đômênicô Maradô và nhiều người khác. Tất cả họ đều được Xêgôvia truyền thụ cho phong cách nghệ sĩ, những kĩ xảo tuyệt diệu của trường phái, những nguyên tắc thiết lập nên một chương trình biểu diễn, nhưng ngoài ra, và có lẽ đây mới là điều chính nhất, họ còn tiếp thu thêm những kiến thức mới về quan điểm đối với cây đàn ghita, một nhạc cụ có nhiều tính năng và giá trị vô cùng quý giá, đòi hỏi phải đào sâu nghiên cứu và nghiên cứu có hệ thống, đáng để cho người nghệ sĩ dành cả cuộc đời.

Mỗi khi chúng ta suy nghĩ về nguyên nhân tại sao hoạt động âm nhạc của Xêgôvia lại đạt đến một qui mô rộng lớn đến thế và được thế giới trầm trồ ca ngợi đến mức độ như vậy, thế nào ta cũng đi đến kết luận sau: Ngay từ những bước đi đầu tiên trên con đường sự nghiệp âm nhạc huy hoàng của mình, Xêgôvia đã coi nghệ thuật chơi đàn ghita không phải là một cái gì cao xa cách biệt, mà chính là một bộ phận nằm trong toàn bộ nền văn hoá âm nhạc chung của nhân loại. Quan điểm này vượt xa rất nhiều nghệ sĩ ghita khác đã tự hãm mình vào cái vòng luẩn quẩn của những thú chơi đàn ghita cá biệt lệch lạc nào đó. Xêgôvia dứt mình ra khỏi cái lồng ngọt ngào ấy, mở rộng cánh cửa vào bầu trời âm nhạc bao la, đem tiếng đàn ghita lôi cuốn những nhạc sĩ chân chính, rất nhiều người trong bọn họ nhờ ông đã trở thành nghệ sĩ ghita. Biết bao nhiêu tác phẩm nghệ thuật ghita trong kho tàng âm nhạc được làm sống lại và nhiều tác phẩm mới ra đời nhờ có sự giúp đỡ của ông. Điều đó đồng thời cũng là tiếng kèn báo hiệu cho buổi rạng đông rực rỡ của nhiều loại nhạc cụ khác tưởng như đã lãng quên. Công lao của vị anh hùng đem lại cuộc sống mới cho cây đàn ghita cổ điển được người ta giành cho Xêgôvia, người lúc nào cũng coi khái niệm đàn ghita với âm nhạc chỉ là một.

Trong lĩnh vực nghệ thuật ghita, Xêgôvia đã làm nên khối lượng công việc nhiều quá mức so với sức đảm đương của một con người. Và chúng ta phải tỏ lòng biết ơn ông, vì ông đã và đang hiến trọn cuộc đời để hoàn thành tốt đẹp sứ mệnh nặng nề mà cao cả ấy.

CHƯƠNG V – BÊN KIA ĐẠI DƯƠNG

Cuộc chiến tranh đế quốc cùng với những sự kiện sau đó ở châu Âu đã gây nhiều khó khăn, thậm chí có lúc còn làm gián đoạn sự giao lưu văn hoá giữa các nước với nhau. Nguyên nhân đó cộng với mức sống suy sụp ở phần lớn các nước châu Âu đã buộc nhiều nghệ sĩ phải di cư sang châu Mỹ. Vùng đất mới màu mỡ ấy trước kia đã hấp dẫn các nghệ sĩ sang đây biểu diễn, thì vào thời kì này nó càng chật ních những nhạc

⁵² Rapxôđi: Một thể nhạc phóng túng phỏng theo những giai điệu dân gian. Makêđônia (còn gọi là Maxêdoan): tên gọi vùng đất bao gồm phần lớn nước Nam Tư, một phần Bungari và bắc Hi Lạp.

công và nhạc sĩ đủ các chuyên môn. Trong số đó có cả các nghệ sĩ ghita, họ thường chọn nước Mỹ hoặc các nước châu Mỹ latin không phải chỉ làm nơi trú ngụ tạm thời, mà nhiều người còn dọn sang ở hẳn.

Mối quan hệ bà con thân thiết có tính chất lịch sử lâu đời giữa nước Tây Ban Nha và các nước châu Mỹ latin tạo điều kiện dễ dàng cho các nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha thu được nhiều kết quả lớn trong các buổi hoà nhạc và mở rộng phạm vi hoạt động của mình, nhất là ở Argentina, Brazilia và nhiều nước khác thuộc châu Mỹ latin. Nghệ thuật ghita ở các nước này chịu ảnh hưởng sâu sắc bởi những hoạt động của các học trò Tarêga và Xêgôvia, tuy rằng trung tâm biểu diễn mà họ chọn không phải ở trên các nước đó, mà ở thành phố Niu-Oóc náo nhiệt. Và một điều nữa, nếu như trước kia châu Âu vẫn xuất khẩu nghệ sĩ ghita qua châu Mỹ, thì ngay sau Chiến tranh thế giới thứ hai châu Mỹ lại là nơi đưa các nghệ sĩ ghita của mình sang châu Âu biểu diễn.

Ngay từ giữa thế kỷ XIX, Xani đi Phêranti cùng với đoàn nhạc của mình đã chu du khắp châu Mỹ. Tuy vậy, chuyến đi của ông không có chút ảnh hưởng nào đáng kể đến số phận cây đàn ghita trên phần lục địa này. Tình trạng suy sụp của nghệ thuật ghita sau đó và nó phải chuyển vào quỹ đạo của nghệ thuật không chuyên ở châu Á sa thì ở châu Mỹ cũng y như vậy. Cũng giống như châu Âu, một số câu lạc bộ ghita bắt đầu mọc lên cùng với những nhóm hội chuyên chơi ghita một cách tài tử. Cũng trong những hoàn cảnh tương tự, một số tạp chí về nhạc ghita ấn hành vào khoảng những năm 20 như tờ “Miếng gậy” (“Mediator”) ở Niu-Oóc, “Ghita” và “Tarêga” ở Buênôt – Airet.

Các nhóm nghệ sĩ ghita không chuyên ra đời ở nước Mỹ vẫn còn tồn tại đến ngày nay: Chúng có ở Niu-Oóc, Oasinhton, Chicagô, Philađenphia, Lôt – Angiolet và nhiều thành phố lớn khác, mệnh danh là những hội ghita cổ điển, để phân biệt với các câu lạc bộ nhạc jaz đông vô kể chuyên tuyên truyền cho lối chơi nhạc cụ jaz, trong đó một phần có ghita jaz. Các hội đều do những nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp nổi danh ở nước Mỹ đứng đầu: V. Oncôt-Bicphôt ở Lôt – Angiolet, X. Papaxơ ở Oasinhton, P. Pic ở Chicagô... Nhóm nghệ sĩ ghita ở Niu-Oóc kể từ năm 1946 phát hành đều đặn tờ “Tạp chí Ghita” (“Guitar Review”). Người chịu trách nhiệm xuất bản tạp chí hiện nay là Vladimira Bobri. Tính đến năm 1962 tạp chí đã ra tới số 26 (mỗi năm phát hành 1 đến 2 số)⁵³.

Nghệ sĩ ghita kì cựu nhất nước Mỹ là Manuen I. Phêrô (1828-1904). Là người gốc Tây Ban Nha, ông sinh ở bang Caliphocnia, nhưng nơi hoạt động âm nhạc chủ yếu của ông lại ở thành phố Xan – Phranxixcô, tại đó hồi đã ngoài 50 tuổi ông còn dạy đàn ghita Tây Ban Nha, hoạ hoàn có lúc ông cũng trình diễn độc tấu. Ở Mỹ có in một tập tác phẩm của ông soạn cho ghita diễn đơn, diễn đôi và một số bản nhạc có phần đệm ghita.

Cô học trò xuất sắc của M. Phêrô là V. Oncôt-Bicphôt bắt đầu theo học đàn với ông từ năm lên 9 tuổi. Bà nổi tiếng là một nữ nghệ sĩ ghita biểu diễn, cùng trình diễn với dàn nhạc măngđôlin đi chu du khắp nước Mỹ, do chồng bà, một nhạc sĩ, đứng đầu.

⁵³ Hội ghita cổ điển Niu-Oóc không chỉ bó hẹp trong việc xuất bản tạp chí và tổ chức hoà nhạc cho các nghệ sĩ. Năm 1959 họ tổ chức cuộc thi tác phẩm hay nhất soạn cho ghita viết theo chủ đề một bài dân ca Mỹ. Tham gia dự thi có 19 nghệ sĩ Mỹ và 11 nghệ sĩ các nước. Chủ tịch ban giám khảo là A. Xêgôvia, các thành viên: V. Bobri và một số nghệ sĩ ghita Mỹ khác. Giải nhất trao cho nghệ sĩ người Anh Giôn Điuat về bản biến tấu trên chủ đề bài hát trên, giải nhì cho Giêmxơ Yoochauơgian cũng về một biến tấu.

Trong lĩnh vực ghita cổ điển, những hoạt động tuyên truyền và tổ chức của Oncôt-Bicphôt đặc biệt có ý nghĩa lớn. Bà là tác giả của nhiều công trình nghiên cứu âm nhạc về lịch sử đàn ghita và những tác phẩm ghita. Vô số những tác phẩm chuyển biên, kể cả cuốn Sách dạy ghita, của Oncôt-Bicphôt in năm 1921 đã phổ biến khắp nước Mĩ. Người nữ nghệ sĩ ghita ấy còn đứng đầu một Hội ghita cổ điển ở Hôliut (bang Caliphocnia) do bà sáng lập năm 1923.

Cùng cạnh tranh với sách của Oncôt-Bicphôt ở Mĩ còn có một Sách dạy ghita khác gồm 2 tập, tác giả là Uyliam Phôđen (1860-1947) một người Mĩ gốc Đức. Những buổi trình diễn ghita cổ điển của Phôđen ở nhiều thành phố khác nhau trên đất Mĩ được đánh giá khá cao. Hoạt động dạy học của ông cũng đóng vai trò lớn. Nhiều học trò ông sau này đã nổi tiếng, trong đó có Gioocgiơ Cric, nghệ sĩ ghita của Philađenphia.

Một trong những cuốn sách chỉ dẫn về đàn ghita được công nhận ở Mĩ hiện nay là công trình của Pitơ Xigiơ: “Sách dạy đàn ghita”. P. Xigiơ, người “đanh ca của châu Mĩ một tầng”, nổi tiếng với những bài dân ca nước Mĩ, vừa hát ông vừa đệm ghita hay bănggiô.

Song nhìn chung những thành tựu đạt được của các nghệ sĩ ghita Mĩ vô cùng nhỏ bé, làm sao có thể so sánh được với những hoạt động của Xêgôvia tại đây. Sau chuyến sang thăm Mĩ lần đầu tiên năm 1928, ông đặc biệt năng sang đây biểu diễn vào thời gian sau Chiến tranh thế giới thứ hai. Hàng năm Xêgôvia tổ chức khoảng 2 – 3 buổi hoà nhạc ở Niu-Oóc, diễn đơn hoặc cùng hoà với dàn nhạc giao hưởng. Ông còn tổ chức nhiều buổi hoà nhạc tại các thành phố khác trong các phòng hoà nhạc lớn, có khi một ngày tới hai lần. Xêgôvia cũng là một trong số không nhiều những nghệ sĩ ghita được nhà “mạnh thường quân” âm nhạc người Mĩ X. Iurooc “sủng ái”, ông này cũng là người đã vận động tổ chức nhiều chuyến đi biểu diễn sang Mĩ cho các nghệ sĩ lớn và các đoàn nghệ thuật Liên Xô, cùng với nhiều đoàn khác, bao giờ cũng là những đơn vị đã nổi danh trên thế giới. Số lượng đĩa hát do Xêgôvia diễn tấu và thu không đếm xiết đã tạo điều kiện cho ông truyền bá nghệ thuật dễ dàng, nhưng nếu nói ai làngòì mang lại vinh quang cho ông nhiều nhất ta phải kể đến các học trò và người kế tục ông.

Nghệ sĩ ghita Mĩ Xôphôclit Papaxơ là một trong những người kế tục sớm nhất của Xêgôvia, tiếp thu đầy đủ phương pháp và những bí quyết ngón đàn của ông. Ông là người gốc Hi Lạp, học chơi đàn ghita ở thủ đô Cairô của Ai Cập, năm 1914 dời sang Mĩ và “định đô” ở Oasinhton. Tại đây ông nhanh chóng nổi tiếng là một nghệ sĩ ghita tài năng, một nhà tổ chức và hướng dẫn dàn nhạc gồm các nhạc cụ gảy. Hoạt động âm nhạc của Papaxơ chủ yếu tập trung vào trường Trung cấp Âm nhạc Còlumbia. Đàn ghita trong trường này được xem là một trong những nhạc cụ cơ bản, vinh dự ấy chính là nhờ nghị lực không mệt mỏi của Papaxơ. Một điều đáng chú ý là trường Trung cấp Âm nhạc Còlumbia là cơ sở dạy nhạc duy nhất ở châu Mĩ có trao học vị tú tài nghệ thuật cho các nghệ sĩ ghita tốt nghiệp trường này. Ở Mĩ người nào có học vị này nếu muốn mở lớp dạy nhạc phần nào cũng dễ dàng hơn.

Trong số những nghệ sĩ ghita được nhiều người biết đến có anh em Anbe và Rôlan Vandexơ-Blêin.

Anbe Vandexơ-Blêin sinh năm 1921 tại thành phố Habana, Cuba. Ba năm sau cha mẹ ông dọn sang Mĩ, và kể từ đó, người nghệ sĩ ghita tương lai ấy trở thành cư dân của thành phố Niu-Oóc đông đúc. Tại đây ông học nhạc trong trường Trung cấp âm nhạc Giulia nổi tiếng, nhưng đến năm 1947 lại chuyển sang học trường Trung cấp âm nhạc

Grinuýt, tốt nghiệp trường này khoảng năm 1950. Thầy dạy đàn ghita cho ông là nghệ sĩ ghita người Uruguay tên là Huliô Mactinet Ôianguren. Mùa hè năm 1956, A. Vandexơ-Blêin tới Italia, đến Xiêna và trở thành học trò của Xêgôvia. Những năm sau ông còn tiếp tục học thêm ở Xanchiagô-đê-Côm pôxten. A. Vandexơ-Blêin ra mắt khán giả lần đầu tiên từ năm 1941. Theo sáng kiến của Ôianguren, ông và Rôlan, người em và cũng là học trò của Ôianguren tổ chức một buổi hoà nhạc tại phòng ca nhạc Cacnetgi ở Niu-Oóc. Buổi diễn ấy mở đầu cho những buổi diễn tiếp sau, người nghệ sĩ trẻ tuổi lần lượt với cây đàn đi qua các thành phố Niu-Oóc, Philađenphia, Xêin-Xinati, Đitoroi, Oasinhton và những thành phố ở Canada. Giới phê bình đánh giá hết sức cao tài năng của tay đàn điêu luyện ấy. Các chương trình biểu diễn của ông, kể cả những chương trình khoảng trước năm 1961 mà chúng ta được biết, đã chứng tỏ ở ông có một cảm hứng nghệ thuật khá sâu sắc và ý muốn lúc nào cũng tìm tới những điều mới mẻ nhất trong lĩnh vực âm nhạc cho đàn ghita. A. Vandexơ-Blêin không chỉ là một nghệ sĩ diễn đơn, ông còn là một nghệ sĩ đệm đàn xuất sắc. Năm 1954 ông tham gia rất nhiều buổi hoà nhạc, đệm đàn cho nữ ca sĩ danh tiếng người Philippin Catalina Xanđuêta chuyên hát các bản dân ca và balat bằng tiếng Philippin. A. Vandexơ-Blêin là một trong những người sáng lập ra “Tập chí ghita”.

Người em của Anbe, Rôlan Vandexơ-Blêin, cũng như anh mình, mới đầu học đàn ghita với H. Ôianguren, rồi sau đó qua Tây Ban Nha học với với người thầy kiêm nghệ sĩ ghita lớn Rêhinô Xainxơ đê la Maxa. Năm 1948, Nhạc viện Madrid trao tặng cho R. Vandexơ-Blêin Giải thưởng Lớn⁵⁴ về những thành tích rực rỡ mà ông đạt được trong quá trình hoạt động âm nhạc. Ông tổ chức các chương trình biểu diễn ở Madrid, rồi qua Mĩ, biểu diễn ở Niu-Oóc, Oasinhton, Philađenphia và ở các nước Nam Mĩ: thành phố Caracac (Vênêzuêla), Xan-Hoan (đảo Puêtô-Ricô) cùng nhiều nơi khác. R. Vandexơ-Blêin còn tham gia những chuyến đi biểu diễn của đoàn vũ balê Tây Ban Nha do X. Iurôc tổ chức ở Canada và Nam Mĩ, chơi đàn ghita trong các vở kịch của nhiều rạp hát Niu-Oóc và là người chỉ đạo âm nhạc của một số rạp nói trên.

Giới phê bình âm nhạc rất coi trọng giá trị nghệ thuật các buổi diễn đôi của anh em nhà Vandexơ-Blêin. Hội ghita Mĩ cũng hay tổ chức cho họ biểu diễn với nhau. Tiết mục diễn đôi đầu tiên mà họ trình bày ở Niu-Oóc là bản “Hồi tưởng về nước Nga” của F. Xor.

Một người nữa thường được mọi người biết đến qua các tác phẩm biểu diễn trên đài phát thanh, đó là Richot Pic (sinh năm 1915 ở Xen-Pôn nước Mĩ). Một mình một cây đàn, ông ra mắt công chúng lần đầu tiên vào năm 1941. Kể từ buổi đó, ông thường chơi đàn cho đài phát thanh, tổ chức các buổi hoà nhạc trình diễn một mình ngoài trời, và đồng thời còn đọc bài giảng về đàn ghita cho một số trường đại học ở Mĩ. R. Pic dẫn đầu Nhóm Nghệ sĩ ghita ở Chicagô. Năm 1952 ông cho in một số bản nhạc soạn cho ghita, một quyển sách dạy ghita cổ điển, và đến năm sau thêm quyển “Cơ sở hoà âm cho đàn ghita”.

Mặc dầu ở Mĩ không hiếm những nghệ sĩ ghita tài hoa (Chacli Bot ở Oasinhton, Vixen Gômexơ ở Niu-Oóc...) nhưng hoạt động biểu diễn của họ vẫn hết sức hạn chế; thông thường cách tốt nhất để gây tiếng tăm và tăng thu nhập cho họ là trình diễn trên đài phát thanh và truyền hình, hay như nhiều người vẫn thường làm, là chơi đàn trong dàn nhạc của các cửa hàng ăn. Số lượng tác phẩm âm nhạc cho ghita ra đời ở Mĩ thật

⁵⁴ Grand-Prix: Một loại giải thưởng tặng cho những người có nhiều cống hiến trong một lĩnh vực nào đó.

quá sức nghèo nàn. Thường các nghệ sĩ ghita Mỹ muốn thu được kết quả lớn, bắt buộc phải vay mượn lối chơi và bài bản hay dựa vào một số nghệ sĩ nước ngoài đến biểu diễn tại đây.

Trái với nước Mỹ, nghệ thuật ghita ở các nước xung quanh phát triển thuận lợi hơn nhiều. Một khi nói đến các nhà soạn nhạc trên đất nước châu Mỹ latin chuyên sáng tác nhạc cho đàn ghita, ta không thể không nói đến mối liên quan mật thiết giữa họ với nền nghệ thuật rộng lớn của nhân dân.

Do những nguyên nhân có liên quan đến nguồn gốc máu thịt, cho nên nền nghệ thuật dân gian châu Mỹ latin biểu hiện một sự pha trộn hết sức đa dạng của đủ mọi sắc thái âm nhạc của tất cả những chủng tộc chiếm đa số ở đây: người da đen châu Phi, người Tây Ban Nha, Bồ Đào Nha cùng với bao nhiêu đại biểu của nhiều dân tộc khác, đã mang vào cuộc sống âm nhạc những nét đặc sắc tiêu biểu cho dân tộc mình. Những đặc điểm của giọng điệu trầm bổng, của hệ thống hoà âm và nhịp điệu được phản ánh rõ nét vào nền âm nhạc chuyên nghiệp của các nhà soạn nhạc châu Mỹ latin, vào nhạc ôpêra, giao hưởng, tác phẩm diễn đơn và dàn nhạc. Chúng còn biểu hiện trong cách lựa chọn hệ thống nhạc cụ, trong nghệ thuật phối dàn nhạc, thể hiện rõ nét nhất những đặc điểm dân tộc khi trình bày các tác phẩm âm nhạc bằng các loại nhạc cụ phổ thông của hệ thống âm nhạc châu Âu.

Trong hệ thống sáng tác dân gian châu Mỹ latin, cây đàn ghita chiếm một vị trí nổi bật. Có một điều ta thấy ở đây không phải chỉ có các nghệ sĩ ghita mới chú ý đến việc sáng tác nhạc cho đàn ghita, mà rất nhiều nhà soạn nhạc đồng thời cũng là tác giả các bản nhạc ghita, có nhiều người biết chơi đàn khá và quan tâm đến cây đàn trên khía cạnh sáng tạo, cũng ngang hàng như với bất kỳ một nhạc cụ hay một tác phẩm nào khác của họ. Trong khoảng 20 năm trở lại đây, vốn tác phẩm ghita của thế giới ngày càng giàu thêm bởi số lượng lớn các bản nhạc quý giá, do các nhạc sĩ E. Vila-Lôbôt, M. Pôn-xơ, H. Aghirê, P. A. Iparaguya, Đ. Prat, A. V. Luna, A. Bariô-xơ, A. Laorô, C. Guxtavinô, K. Pêđren cùng nhiều nhà soạn nhạc khác ở Mêhicô, Achentina, Vê-nê-zuê-la, Urugoay và Braxin... sáng tác.

Hình tượng tiêu biểu nhất trong số các nhạc sĩ nói trên là nhà soạn nhạc người Braxin: Ecto Vila-Lôbôt. Chỉ cần nêu ra đây một vài con số nhỏ trong khối lượng tác phẩm đồ sộ của ông, ta cũng đủ hình dung được qui mô hoạt động sáng tạo của ông vĩ đại đến mức nào. Đó là 9 vở ôpêra, 15 vở balê, 12 giao hưởng, 18 bản thơ giao hưởng, 9 công xectô, trên 60 tác phẩm nhạc thính phòng các loại: xônát, bộ ba, bộ bốn, bộ năm và nhiều thể loại khác; các bài hát, khúc rômăng, hợp xướng, bản nhạc soạn riêng cho các loại nhạc cụ trong khối di sản của Vila-Lôbôt phải kể đến hàng trăm; âm nhạc cho trẻ em của ông có tới hàng chục bài; trên 300 bài hát và điệu vũ dân gian được nhà soạn nhạc sưu tầm và phối âm. Nếu như chúng tôi nói thêm rằng Vila-Lôbôt còn là một nhạc trưởng, người chỉ huy hợp xướng, nhà sư phạm, nhà sưu tầm và nghiên cứu âm nhạc dân gian, nhà phê bình âm nhạc và cuối cùng là một nhà tổ chức và lãnh đạo trong suốt bao năm rông đứng đầu những cơ quan âm nhạc lớn nhất Braxin, thì trước mắt chúng ta sẽ hiện lên đầy đủ hình ảnh của một nghệ sĩ kiêm nhạc sĩ và nhà hoạt động xã hội lớn. Ở đây nhiệm vụ của chúng ta không phải đi phân tích tỉ mỉ những hoạt động sáng tạo của người nghệ sĩ toàn năng ấy, nên ta chỉ dừng lại ở những giai đoạn chính trong tiểu sử của ông và những thời kỳ có liên quan trực tiếp đến nghệ thuật ghita mà thôi.

Ecto Vila-Lôbôt sinh ngày 5 tháng 3 năm 1887 tại Riô-đê-Gianêrô. Cha ông, một nghệ sĩ chơi violôngxen không chuyên, đã sớm cho con trai mình làm quen với nhạc lí cơ bản và các nhạc cụ vĩ kéo từ lúc còn nhỏ. Ngay khi đã biết đàn pianô sơ sơ, năm lên 7-8 tuổi, Vila-Lôbôt đã bắt đầu học chơi đàn ghita. Đây là một cây đàn ghita nhỏ, mà không biết bằng cách nào ông có được. Ông chơi đàn một cách bí mật, không cho một ai trong nhà biết, còn cây đàn thì giấu ở trong giường, vì cha mẹ của Lôbôt thì mơ ước cho con trai mình sau này trở thành một bác sĩ, nên không lấy gì làm bằng lòng lắm trước lòng say mê âm nhạc của con, nhất là lại đi mê đàn ghita. Lôbôt được cha mẹ cho đi học.

Vila-Lôbôt kể lại rằng, lúc mới đầu học ghita, ông không hề để ý gì đến kĩ thuật, cũng không dùng một Sách dạy đàn hay một tài liệu học đàn nào hết. Vốn đã biết những kĩ xảo trên đàn violôngxen, Lôbôt cứ dựa trên đó chế biến lại thành những thủ thuật chơi đàn ghita của riêng mình, nhờ vậy mà ông vượt qua những khó khăn một cách tương đối nhanh. Sau khi đã đánh đàn tầm tạt, mặc dù kiến thức hầy còn lộn xộn, ít lâu sau ông đã bắt đầu làm một số bản phối âm cho đàn ghita các bản nhạc của Bắc, Henden, Hainơ, Sôpen; 14 bản phối âm nhạc Sôpen mà Lôbôt làm nên là những kiệt tác đi trước nhiều tác phẩm khác của ông rất xa.

Vila-Lôbôt sớm phải bắt đầu cuộc sống tự lập. Cái chết của người cha cộng với điều kiện vật chất trong nhà túng thiếu buộc ông phải bỏ học và vật lộn với cuộc đời để kiếm sống và giúp đỡ gia đình. Suốt thời gian này, ông phải vừa buôn bán lặt vặt, vừa chơi đàn trong các tiệm cà phê, thậm chí còn đi theo các đoàn nhạc sĩ hát rong lang thang trên đường phố Riô-đê-Gianêrô kiếm tiền. Ông đã thử cố học nhạc cho có hệ thống hơn ở Viện Âm nhạc quốc gia, nhưng ít lâu sau phải bỏ dở, vì không thể vừa học vừa chơi đàn thường xuyên ở các tiệm cà phê, quán ăn và rạp chiếu bóng. Sau khi bán hết cái thư viện nhỏ của người cha để lại, Vila-Lôbôt làm một chuyến hành trình đến những miền hoang vu của đất nước. Ông tìm hiểu nét nghệ thuật chất phác của người da đỏ sống trên các triền sông Amazôn, lắng nghe những bài ca của người da đen. Bảy năm sau ông lại làm một chuyến du lịch như vậy nữa. Những chuyến đi ấy đã mang lại cho Vila-Lôbôt nhiều ấn tượng mới mẻ và sâu sắc. Ông sáng tác nên nhiều tác phẩm mang đượm hương vị những bài ca dân gian thông qua những ấn tượng đó.

Sự kiện có ý nghĩa lớn trong đời Vila-Lôbôt là những buổi làm quen trò chuyện với các nhạc sĩ Braxin du học bên châu Âu về, với nhà soạn nhạc Pháp Đariuyt Miyô lúc ấy được cử làm tùy viên đại sứ quán Pháp đóng ở Riô-đê-Gianêrô, và với nghệ sĩ pianô Actua Rubinstêin trong chuyến đi thăm biểu diễn ở Braxin. A. Rubinstêin đánh giá rất cao tài năng của nhà soạn nhạc trẻ tuổi. Được biết cảnh vật chất túng thiếu của Vila-Lôbôt, ông này liền thuyết phục một tay nhà giàu cỡ triệu phú của Braxin hầy nâng đỡ “một thiên tài mai sau”. Nhờ có những phương tiện được ban ơn ấy, năm 1925 Vila-Lôbôt lên đi đường đi Pari bồi dưỡng thêm kiến thức âm nhạc. Tại đây ông làm quen với nhiều nhạc sĩ lớn của thời đại: M. Raven, M. đê Phala, V. đơ Ăngđi, X. Prôcôphiệp cùng nhiều người khác. Vừa lắng nghe xem xét cảnh sắc muôn màu muôn vẻ của vườn hoa âm nhạc, ông vừa giới thiệu luôn với dân chúng Pari những tác phẩm mới của mình. Các tác phẩm này được trình bày trong những buổi hoà nhạc, gây được nhiều chú ý trong dư luận và được giới phê bình nhận xét rất khả quan.

Ít lâu sau, Lôbôt làm quen với Xêgôvia và đánh cho ông này nghe những bản phối âm cho đàn ghita của mình. Người nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha đã lấy làm kinh hoàng trước những thủ thuật do Lôbôt “tự phịa ra”, và nhất là lối soạn ngón bấm của

ông. Nhưng điều đó không ngăn cản hai người làm thân với nhau và thường mở những cuộc tranh luận nảy lửa, bàn cãi về phương diện kỹ thuật chơi ghita. Chẳng hạn Vila-Lôbôt cho rằng nhất thiết phải dùng micrô khi chơi ghita trong những phòng lớn, nhưng Xêgôvia thì dứt khoát phản đối.

Trong thời gian sống ở Pari, hàng năm Vila-Lôbôt vẫn về Tổ quốc, tham gia chỉ huy trong các buổi hoà nhạc, giới thiệu với quần chúng Braxin những công trình sáng tác của mình cùng những tác phẩm âm nhạc cổ điển và hiện đại. Năm 1931, chính phủ Braxin giao cho Lôbôt trọng trách tổ chức một hệ thống giáo dục âm nhạc thống nhất trên toàn đất nước. Suốt 10 năm Lôbôt phải tạm rời bỏ công cuộc sáng tạo của mình, vùi đầu vào nghiên cứu những vấn đề có tính chất phương pháp, liên quan đến việc giảng dạy âm nhạc trong các trường mẫu giáo và trung học ở Braxin, tổ chức thành lập những trường trung cấp âm nhạc chuyên nghiệp, những buổi hoà nhạc cho thanh niên, những đội hợp xướng học sinh, v.v... Vào những ngày lễ truyền thống của dân tộc, Lôbôt một mình chỉ huy cả một dàn hợp xướng hàng ngàn người trình diễn trên sân vận động “Vaxcô đa Gamma” lớn nhất ở Riô-đê-Gianêrô.

Đến khi quay về với công việc sáng tạo, Lôbôt lại tiếp tục sáng tác nhạc với đủ mọi thể loại khác nhau, đặc biệt chú ý đến thể nhạc hợp xướng. Nhiều lần ông qua châu Âu trong những chuyến đi biểu diễn, chỉ huy trình bày những tác phẩm nhạc của mình. Pari là chỗ ông lưu lại lâu nhất. Ở đó tại nhà cũ của ông, những tài năng trẻ thường tề tựu đông đủ để chờ đón người thầy kính mến.

Tuy chịu ảnh hưởng của nhiều trường phái và xu hướng sáng tác khác nhau trong những giai đoạn thời gian khác nhau, Vila-Lôbôt tỏ ra là một nhà soạn nhạc của dân tộc Braxin, mang phong thái hết sức độc đáo và rõ nét. Ông rất yêu nhạc của Bắc, người mà ông đề tặng cho tác phẩm “Những người ngưỡng mộ Bắc của Braxin”, một liên khúc gồm 9 tổ khúc, sử dụng những hình thức phức điệu cổ vào trong tác phẩm với nhiều nét âm nhạc dân tộc rất phong phú. Được viết cho nhiều thành phần nhạc cụ khác nhau, những tổ khúc ấy càng chứng minh thêm cho sở trường xuất sắc về phức điệu của nhà soạn nhạc Braxin.

Bản sắc dân tộc biểu hiện rõ nét nhất trong những tác phẩm của Vila-Lôbôt mang tên gọi “Sôrô”. Ở Braxin hai tiếng này người ta dùng để gọi những đoàn nghệ sĩ hát rong, và cả những bản nhạc mà họ thường biểu diễn. Trong biên chế của nhạc “Sôrô” chủ yếu có các nhạc cụ hơi (sáo, clarinet, xăcxôphôn, v.v...) và hầu như bao giờ cũng có đàn ghita. Lôbôt đã mở rộng thể “Sôrô” ra cho nhiều nhạc cụ khác nhau, trong một vài tác phẩm ông còn đưa cả giọng đơn ca và thậm chí cả hợp xướng vào nữa. Nhạc “Sôrô” mang đến cho chúng ta hơi thở của thành phố Riô-đê-Gianêrô náo nhiệt với những đoàn hát rong trên đường phố, nơi mà tiếng hát của người thổ dân da đỏ hoà lẫn với nhịp điệu nhịp nhàng của người da đen và giai điệu của người da trắng di cư, quán quít bên những âm thanh của những bài hát và điệu vũ hiện đại.

Nói về những tác phẩm ghita có phong thái nghiêm túc, chính bản thân Vila-Lôbôt đã nhấn mạnh rằng khi chơi những tác phẩm như vậy phải hết sức tránh những lối chơi có tính cách phóng khoáng, và phải cố làm sao chơi cho thật nghiêm túc, giống như, ta sẽ nói sau, khi chơi nhạc của Bắc. Chỉ riêng một bản “Gavôt Sôrô” soạn cho ghita thôi, ông đã đề nghị phải đàn chậm hơn điệu gavôt cổ điển một chút, vì nội dung

tác phẩm này của ông nghe gần với tiếng khóc nỉ non của nhân dân, hơn là với một vũ điệu cổ xưa⁵⁵.

Hầu hết các tác phẩm của Vila-Lôbôt đều làm nên dưới ảnh hưởng của Xêgôvia và đều đề tặng cho ông. Trong số đó những tác phẩm chính: côngxectô soạn cho đàn ghita có đàn nhạc đệm (1951), được Xêgôvia trình diễn lần đầu tiên tại Pari, 12 khúc luyện tuyệt tác sáng tác năm 1959 và dĩ nhiên nó được tất cả các nghệ sĩ ghita trên thế giới biết đến. Năm khúc dạo (Prêluyt) cho đàn ghita. Của ông còn có các bản: “Vanxơ Sôrô” và “Gavôt Sôrô” (1955), “Chorinho” (1956) và các bản chuyển biên cho 2 đàn ghita – “Canva viron” và “Therenzinha de Iesus” (1959). Những năm cuối đời mình, Vila-Lôbôt không sáng tác nhạc cho ghita nữa mà dành toàn bộ thì giờ cho công việc ưa thích hơn là sáng tác cho đàn nhạc giao hưởng và pianô. Có người hỏi phải chăng như vậy ông đã thay đổi tình cảm với cây đàn ghita rồi, Vila-Lôbôt trả lời ông vẫn giữ một tình yêu đắm thắm với cây đàn ấy như trước, nhưng ông cho rằng những bản nhạc pianô của ông có thể chuyển rất dễ dàng sang cho đàn ghita. Ông không muốn mua việc thêm làm gì. Năm 1958 ông tỏ ý hài lòng khi thấy A. Xêgôvia soạn lại rất thành công các bản nhạc trong tập “Hướng dẫn thực hành”, một bộ Bách khoa toàn thư đặc sắc gồm những tác phẩm âm nhạc dân gian Braxin do Vila-Lôbôt biên soạn cho học sinh các trường âm nhạc thiếu nhi. Tập này gồm những khúc nhạc ngắn soạn cho hợp xướng hai hoặc ba bè không có đàn nhạc đệm hoặc có phần đệm pianô.

Lôbôt từ trần ngày 22 tháng 11 năm 1959. Ông mất đi, nhưng tác phẩm của ông vẫn sống mãi, nhất định chúng ta sẽ còn được nghe nhiều bản nhạc nữa của ông được soạn lại cho đàn ghita.

Trong số những nghệ sĩ ghita có khả năng thể hiện đặc biệt xuất sắc những tác phẩm của ông, ngoài Xêgôvia ra, mà điều đó thì dĩ nhiên rồi, Vila-Lôbôt còn chú ý đến Gi. Brim, người mà chúng ta đã nói ở trên. Giữa đám nhạc sĩ người Braxin, Vila-Lôbôt phục nhất có Auguxtinô Bariôt (sinh năm 1882), một trong số những nhà soạn nhạc đã sáng tác nên nhiều bản nhạc quý giá cho ghita cổ điển. Ông này gần như đồng thời với Lôbôt bắt tay vào sáng tác nhạc cho đàn ghita. Khá nhiều bản đã được trình diễn có kết quả (Khúc dạo, tt. 5; Vanxơ, tt. 8; Vũ khúc Paragoay, v.v...).

Trong đám nghệ sĩ biểu diễn ghita Braxin nổi bật lên nghệ sĩ Laorindô Anmêida (sinh tại thành phố Xantut miền ven biển Braxin), đã sớm nổi tiếng vì những buổi trình diễn trên đài phát thanh từ khi anh mới 15 tuổi. Trung tâm hoạt động cho nghệ thuật ghita của anh, cũng như của phần lớn các nghệ sĩ ghita Braxin, là thành phố Riô-đê-Gianêrô (còn một trung tâm nghệ thuật ghita nữa là thành phố Xao – Paolô). Năm 1959 ở Niu-Ooc đã xuất bản cuốn “Sách dạy đàn ghita Tây Ban Nha” của anh.

Một người có nhiều đóng góp đáng kể vào số vốn tác phẩm cho đàn ghita của các nước châu Mỹ latin, là nhà soạn nhạc Manuen Pônxơ, “người cha của âm nhạc Mêhicô” như người ta vẫn thường gọi. Ông sinh năm 1882 ở Mêhicô, tại làng nhỏ Phorexnilô. Ngay từ năm mới lên 7 tuổi, ông đã bắt đầu bập bõm sáng tác nhạc, và năm 12 tuổi thì chơi đàn oocgơ ở nhà thờ lớn. Ông học nhạc ở Nhạc viện Quốc gia tại thủ đô Mêhicô, và sau đó khoảng năm 1904 lại sang du học ở Italia và Đức để bồi dưỡng thêm kiến thức và trình độ sáng tác. Sống ở nước ngoài được 4 năm, ông quay về Mêhicô và trở thành giáo sư của chính trường âm nhạc trước kia đã dạy dỗ ông.

⁵⁵ Gặp Vila-Lôbôt. “Ghita và âm nhạc”, 1958, số 18.

Tình bạn với Xêgôvia nảy nở đã thôi thúc ông có những sáng tác trong lĩnh vực đàn ghita. Với sự tham gia của Xêgôvia, M. Pôngxơ viết bản “Côngxectô Phương Nam” cho ghita và đàn nhạc, có lời đề tặng Xêgôvia. Năm 1941 tác giả bản côngxectô ấy đã làm một chuyến biểu diễn vòng quanh các nước Nam Mỹ. Pôngxơ thì chỉ huy đàn nhạc, còn Xêgôvia thì chơi bản “Côngxectô Phương Nam”.

Đối với Pôngxơ việc sáng tác cho đàn ghita không phải là một việc làm thêm trong công việc sáng tạo, cũng không phải một kiểu thử sức mình trong một lĩnh vực có nhiều nét độc đáo hấp dẫn, mà là con đường sự nghiệp chính của nhà soạn nhạc. Bằng cách tự hạn chế mình và với một tài năng đã được tôi luyện, ông biết tìm thấy ở nơi cây đàn ghita những khả năng truyền đạt quý báu toàn bộ tư tưởng và tình cảm của mình. Pôngxơ là một trong số ít những nhà soạn nhạc thường sử dụng thể xônát rộng lớn, ngoài thể côngxectô, vào trong tác phẩm soạn cho đàn ghita. Ông có một bút pháp nhẹ nhàng mà nhiều hình nhiều vẻ, ở ông tất cả đều được sắp xếp một cách lôgic và ngăn nắp. Pôngxơ có biệt tài hiếm có là biết truyền đạt lại những nét cốt yếu nhất của một phong thái này hay phong thái khác, thể hiện trong các bản xônát. Ba bản xônát soạn cho ghita của ông, bản thứ nhất mang danh là “cổ điển”, dành để tưởng nhớ hương hồn của F. Xor; bản thứ hai, một bản trữ tình tưởng nhớ F. Sube và bản thứ ba, bản cuối cùng Pôngxơ đề tặng người bạn mình là A. Xêgôvia. Tuy thế nó vẫn không bị tước đi một vài hợp âm nghe thật chua chát.

Pôngxơ đồng thời còn phát triển cả nền âm nhạc dân gian miền Andaluzia và của Mêhicô (Những Ca khúc Mêhicô, Khúc dạo cung Xi thứ...). Ông mất năm 1948.

Trong những bản nhạc soạn cho ghita của các nhà soạn nhạc Mêhicô khác, nghe đạt nhất có những Ca khúc Mêhicô do Phecngăngđet Expêrôn phối âm.

Ở trên chúng ta đã nói đến Aliriô Điat, người Vênêzuêla, học trò và là người phụ tá Xêgôvia. Về các nghệ sĩ ghita Vênêzuêla ta không thể không nói đến những hoạt động sự phạm đầy kết quả sáng tạo của Raun Boroghet. Ông này đã từng du học âm nhạc bên châu Âu và khi về Vênêzuêla liền tổ chức một lớp đàn ghita cổ điển trong trường âm nhạc (“Nhạc viện”) ở Caracat.

Năm 1936 nghệ sĩ ghita Xainxơ đê la Maxa người Tây Ban Nha sang biểu diễn ở thành phố Caracat, sự kiện này có một ý nghĩa trọng đại, đã lôi cuốn dư luận công chúng đến với tiếng đàn ghita. Nhưng phải đợi đến khi Xêgôvia đến Vênêzuêla biểu diễn thì sự hoan nghênh mới thật rầm rộ. Đầu tiên ông tổ chức hai buổi diễn đơn tại Nhà hát Lớn thủ đô Caracat, về sau ông còn sang đây trình diễn nhiều lần nữa.

Vào thời gian này người nghệ sĩ ghita tiếng tăm lừng lẫy ấy quyết định chọn một nơi cư trú cố định ở thành phố Môngtêviđêô, nơi gia đình ông đã dọn sang từ trước, và đến khi tiếng đàn của ông vang trên đất nước Urugoay, thì ảnh hưởng của Xêgôvia lên cuộc sống âm nhạc ở đây thật là sâu rộng, mà không chỉ trong phạm vi những buổi biểu diễn của ông. Trong suốt 10 năm trời ông ra công dạy Aben Caclêvarô, một nghệ sĩ không chuyên nhưng có trình độ nhạc lí khá vững. Kết quả sau những buổi học với Xêgôvia ngón đàn của anh tiến lên hoàn thiện đến mức anh quyết định bỏ nghề kĩ sư nông học và chuyển sang chỉ chuyên chơi đàn ghita. Các buổi hoà nhạc và trình diễn của anh trên đài phát thanh bước đầu thu được kết quả khá lớn. A. Caclêvarô sang Mỹ và châu Âu biểu diễn và cũng thu được nhiều thành tích khả quan. Đặc biệt anh được chào đón nhiệt liệt ở Lãndon, nơi anh sang biểu diễn năm 1949.

Ở Uruguay tên tuổi nghệ sĩ ghita Huliô Mactinet Ôianguren được nhiều người biết đến. Ông sinh năm 1905 ở Đurazono (Uruguay) và biểu diễn lần đầu tiên với danh nghĩa một nghệ sĩ ghita năm lên 11 tuổi ở Môngtêvidêô. Năng khiếu âm nhạc xuất sắc của chú bé đã làm cho các tầng lớp xã hội phải chú ý, và Ôianguren được cấp học bổng học nhạc ở tận châu Âu. Năm 1931 tại nhà hát “Xôlixô” ở Môngtêvidêô tổ chức buổi hoà nhạc đầu tiên của Ôianguren, mở đầu cho những buổi khác liên tục nối theo. Năm 1934 ông tổ chức một loạt buổi biểu diễn ở Braxin. Sau chuyến đi đó, ông sống hơn ba năm ở Mỹ, đồng thời có trình diễn trong các buổi hoà nhạc và trên đài phát thanh. Trong lĩnh vực sư phạm, Ôianguren có nhiều thành tích lớn. Trong số những nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp được ông dạy dỗ, ở trên ta đã nói đến hai anh em A. và R. Vandet-Blêin.

Một trong những nhà soạn nhạc Uruguay có tác phẩm soạn cho đàn ghita được phổ biến khắp châu Mỹ và một phần ở châu Âu mà ta có thể nêu ra đây, là nhạc sĩ Caclôt Pêđren (sinh năm 1878 tại thành phố Manaxô, Uruguay). Ta có thể đã nghe một số bản nhạc của ông trong các buổi hoà nhạc ghita: “Bài ca của những người Inca và cảm hứng”, “Mơ mộng”; bản “Ghitarêô” (“Tiếng ghita”) thường được A. Xêgôvia biểu diễn. Trong chương trình biểu diễn của nhiều nghệ sĩ ghita ta cũng hay gặp bản “Chiếc đồng hồ” (“Cái tráp đựng nhạc”) của nhà soạn nhạc Uruguay Ixai Xaviô (sinh ở Môngtêvidêô năm 1902).

Đàn ghita là một nhạc cụ được yêu chuộng trên đất Cuba. Khắp nơi trong nhân dân phổ biến một kiểu đàn nhạc nhỏ gồm một vài cây đàn ghita cùng chơi, có nhạc cụ gõ kèm theo. Một trong số những nghệ sĩ ghita con em dân tộc Cuba khá nổi tiếng trong giới ghita là Hôzê Rêi đê la Tôrê, sinh năm 1917. Sau 5 năm học đàn với nghệ sĩ ghita Xêvêrin Lôpêxô ở La Habana rồi tiếp đến lại theo học M. Lôbet ở Bacxolôna, ông đã tiến lên trở thành một nghệ sĩ ghita điêu luyện có tầm cỡ lớn. Một trong những nghệ sĩ ghita giỏi nhất của đất Cuba hiện nay là nhà soạn nhạc Lêô Braoê sống ở La Habana. Đứng đầu Nhạc viện thị chính lâu đời ở La Habana là giáo sư Ixaac Nicôla, một trong những nhạc sĩ tiên bộ có tên tuổi, trước kia nghề chính của ông cũng là đàn ghita.

Song trong tất cả các nước châu Mỹ latin, nơi mà đàn ghita cổ điển được quý chuộng nhất phải nói là Aentina. Thủ đô Buênôt – Airet có số dân đông hơn cả Pari, ngay từ giữa thế kỉ XIX đã thu hút nhiều nghệ sĩ từ châu Âu đổ về đây biểu diễn. Sang đến thế kỉ XX, khi châu Âu đang rên siết trong khói lửa chiến tranh, và các nhạc sĩ phải tìm tới thế giới khác yên ổn hơn, thì Buênôt – Airet trở thành một trung tâm cho họ lui tới, cả những khi không phải để biểu diễn. Tại nơi thủ đô Aentina này các nghệ sĩ ghita tới đây đã tìm thấy một mảnh đất màu mỡ cho những hoạt động nghệ thuật sáng tạo của mình thường xuyên đâm chồi nảy lộc. Tại chốn này người ta bắt đầu mở các cơ sở chuyên nghiệp giảng dạy âm nhạc, trong đó có dạy đàn ghita, nhiều người bắt đầu sốt sắng phát triển những công trình về sáng tác và phương pháp giảng dạy trong lĩnh vực nghệ thuật ghita. Điều đó phản ánh trong các tạp chí ghita in bán rất chạy: “Revista de la Guitarra” (phát hành từ năm 1920) về sau thay bằng tờ “Noticiero Guitaristico” ra từ một đến hai số trong một năm bởi “Hội các nghệ sĩ ghita Aentina” thành lập từ năm 1934. Hiện nay những loại tạp chí trên đã đình bản, chỉ còn một “Tập san” do Hội nghệ sĩ ghita xuất bản, chủ yếu thông báo những sự kiện tương đối quan trọng hơn cả trong sinh hoạt âm nhạc ghita ở Aentina. Chẳng hạn, năm 1958 ở Buênôt – Airet có tổ chức một cuộc triển lãm trưng bày những mẫu cây đàn ghita do Aentina sản xuất và một số tác phẩm ghita đã xuất bản ở Aentina.

Song song với triển lãm còn có một cuộc hội nghị các nghệ sĩ ghita do nữ nghệ sĩ ghita Matinda de Calandra, giáo sư Nhạc viện quốc gia Buênot – Airt chủ trì.

Người nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp đầu tiên đặt chân đến Aentina từ giữa thế kỉ XIX là một học trò của F. Xor: Xan Macti. Vào thời kì này, cây đàn ghita Tây Ban Nha xâm nhập vào tất cả mọi tầng lớp xã hội ở đây. Từ năm 1860 ở Aentina tính ra cũng đã có khá nhiều nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp, kể cả những người di cư tới (Himênet Manhôn, Xagrêrat) lẫn những người gốc địa phương (Augustin Gômet, Hoan Alait). Thế nhưng phải đợi đến những hoạt động của các học trò và người kế tục F. Tarêga thì nghệ thuật ghita trên đất nước này mới thực sự tiến mạnh.

Năm 1914 đến 1917 E. Puhôn đã sang Aentina biểu diễn. Lại còn Lôbet, ngay từ đầu thế kỉ này cũng sang đây với những buổi hoà nhạc linh đình, cuối cùng ông dọn sang ở hẳn Buênot – Airt khoảng năm 1920. Một thí dụ thật là điển hình, tính sơ trong năm 1922 ông đã tổ chức ở Aentina ngót nghét một trăm buổi hoà nhạc độc tấu ghita, và khi A. Xêgôvia sang Aentina, chỉ riêng trong một thành phố Buênot – Airt thôi ông đã làm tới hai chục buổi biểu diễn. Học trò Tarêga, Ilariôn Lơlup, di cư sang Buênot – Airt, đã sáng lập ở đây một Viện Hàn lâm ghita. Chính tại nơi này Đômिंगô Prat từng có nhiều công trình sáng tác, nghiên cứu âm nhạc và giảng dạy khá xuất sắc. Ở Buênot – Airt có đặt một chi nhánh của công ti phát hành âm nhạc Ricordi, một công ti có tiếng trên thế giới nhằm xuất bản ngay tại chỗ các tác phẩm của các nghệ sĩ cổ điển và các nhà soạn nhạc châu Mỹ latin. Trong bản danh mục tác giả cho ghita ta do chi nhánh này xuất bản năm 1958 ở Buênot – Airt (chính nhà xuất bản thì thành lập ở Milanô năm 1808) ta có thể tìm thấy khoảng 10.000 tiêu đề cho các bản nhạc, tuyển tập và anbum dành cho đàn ghita cổ điển. Trong số đó các nhà soạn nhạc Aentina chiếm số lượng nhiều nhất, có mặt các tác phẩm của P. A. Iparagulê, khá nhiều sáng tác của Đ. Prat, H. Aghirô, A. Trazarêta, A. Luna, M. Anidô...

Tiếc thay ở đây chúng ta mới chỉ được biết một số rất ít các tác phẩm của các nhà soạn nhạc người Aentina. Ta có thể nghe được một phần những tác phẩm ấy do nữ nghệ sĩ người Aentina: Maria Luiza Anidô trình bày khi bà qua biểu diễn ở Liên Xô (chúng đã được thu đĩa ở Liên Xô). Các bản nhạc cho pianô của nhạc sĩ Caclôt Guxtavinô, sang thăm Matxcova năm 1956, cũng nổi lên nhiều nét nhạc viết theo kiểu cho đàn ghita. Các bản nhạc ghita của ông, cũng giống như những bản của Hulian Aghirê (1868-1924) mà M. L. Anidô biểu diễn, như “Bài hát buồn miền đồng hoang” và nhiều bản khác, đều mang nặng hình ảnh và đường nét âm điệu ngọt ngào của âm nhạc dân gian vùng Nam Mỹ.

Trong những nghệ sĩ ghita thường xuyên biểu diễn và tuyên truyền cho âm nhạc của các nhạc sĩ Aentina, đáng chú ý có đôi biểu diễn Graxiêla Pômponiô và Hoochê Mactinet Xaratê, từng biểu diễn ở châu Âu năm 1957, 1959 và 1967. Trong danh mục biểu diễn của họ thường có các tác phẩm của H. Aghirê, P. Xaenxơ, A. Lazan, G. Iglêxiat-Vilut, v.v... Đôi biểu diễn này cũng thường chơi cả các bản nhạc của các nghệ sĩ ghita cổ điển.

Bà Maria Luiza Anidô là một trong những đại biểu có tiếng tăm nhất của nền nghệ thuật ghita Aentina. Bà sinh năm 1907 ở làng Môrôn, gần Buênot – Airt. Ngay từ ngày còn là một cô gái nhỏ, bà đã theo học đàn với thầy Đ. Prat, và khoảng năm lên 10 tuổi đã biểu diễn trước công chúng Buênot – Airt. Tiếp sau đó bà theo học M. Lôbet và đưa trình độ ngón đàn lên đến đỉnh khá cao. Hai người một thầy một trò thường làm thành bộ đôi ghita biểu diễn trên sân khấu khá ấn ý. Năm 1952 buổi hoà

nhạc của Anidô mở màn ở Lăndon, khơi nguồn cho những chuyến đi dài trên các đất nước. Năm 1956 bà đến đất nước Liên Xô lần đầu tiên. Các buổi biểu diễn của bà tại Matxcova, Leningrat và Kiep đã thu hút hàng vạn người nô nức đến xem. Giới phê bình đánh giá bà là một nghệ sĩ có tiếng đàn điêu luyện, giàu âm sắc, phong thái đa dạng và mang nét cá tính cao. Bà còn đến Matxcova và Leningrat biểu diễn nhiều lần vào năm 1962, 1964 và 1966, người ta nhận thấy sở trường của người nữ nghệ sĩ ấy ngày càng thiên về tính chất “nhạc trên bục”⁵⁶. Bà có một lòng tin vững chắc vào tiếng đàn của mình, thể hiện đặc biệt rõ rệt nhất trong khi đánh những bản nhạc rất khó, như bài “Chuyển động vĩnh cửu” của Lobet viết tặng Anidô, trong đó sử dụng hết mức những khả năng phong phú nhất của đàn ghita. Không chỉ là nghệ sĩ biểu diễn, nữ nghệ sĩ người Aentina ấy còn tỏ ra là một nhà soạn nhạc giàu tài năng. Các bản “Vũ khúc những người da đỏ bắc Aentina”, “Về đất đai của tôi”, “Catamarkenhia” dựa trên yếu tố nhạc dân gian Aentina của bà là những bản rất hay thêm vào cho chương trình biểu diễn gồm những bản nhạc ghita cổ điển và tác phẩm của các nhà soạn nhạc Tây Ban Nha. M. L. Anidô còn là một nhà sư phạm lớn của Aentina, bà là giáo sư Nhạc viện quốc gia ở Buênôt – Airt và một trường nhạc ở thành phố Rôxariô. Khi đến Liên Xô, bà rất lấy làm thích thú trước viễn cảnh nghệ thuật ghita ở đây, tìm gặp các nghệ sĩ ghita Liên Xô và nghe họ cùng các học trò đánh đàn. Lần cuối cùng sang thăm lại Liên Xô bà thổ lộ quyết định của mình sẽ thôi không đi biểu diễn nữa và dành toàn bộ thời gian cho công việc giảng dạy.

Chuyến biểu diễn đến Liên Xô năm 1963 của nghệ sĩ ghita Aentina Manuen Lôpexơ Ramôt cũng đem lại nhiều ấn tượng đậm nét trong công chúng xôviết. Ông là dân Buênôt – Airt chính cống (sinh năm 1929). Ramôt bắt đầu học chơi ghita từ năm 12 tuổi. Cuộc đời hoạt động biểu diễn của ông bắt đầu từ năm 1948, công lao của ông được ghi nhận bởi giải nhất của Hội Âm nhạc thính phòng Aentina trao hàng năm cho những người xứng đáng. Ramôt biểu diễn rất nhiều nơi, ở quê hương, Braxin, Mêhicô, Urugoay và Cuba. Ông cũng biểu diễn thành công ở các thành phố lớn của thời đại: Niu-Ooc và Oasinhton, Lăndon và Amxtedam, Pari và Gionevơ, Zagrep và Aten. Sau lần biểu diễn tại Cung Mỹ thuật ở Mêhicô năm 1959, Ramôt được mời làm một chân độc tấu cho dàn nhạc giao hưởng Mêhicô. Vừa biểu diễn, ông vừa kết hợp làm công việc giảng dạy và là giảng viên ghita của khoa Âm nhạc thuộc trường Đại học Tổng hợp quốc gia Mêhicô và dạy thêm ở trường Đại học Tổng hợp bang Arizôn. Năm 1963 Ramôt làm một chuyến biểu diễn ở Matxcova, Leningrat và các thành phố thuộc vùng biển Bantich. Ông chơi đàn rất diễn cảm, tiếng đàn vang và đẹp, có điều là hay hoặc không hay còn tùy thuộc vào trạng thái cảm hứng. Ông đánh đàn không phải lúc nào cũng đều tay, những nếu lần nào ông “nổi hứng” thì lập tức đỉnh cao nghệ thuật liền biểu lộ và chơi say mê đến mức làm lu mờ hết tiếng đàn của các nghệ sĩ khác.

Những chuyến biểu diễn tại Liên Xô của M. L. Anidô và M. L. Ramôt là những mối dây thân tình nối liền các nền nghệ thuật ghita giữa các nước cách xa nhau hàng vạn dặm, đóng góp phần đáng kể làm rõ những vấn đề vẫn canh cánh trong lòng các nghệ sĩ ghita xôviết.

⁵⁶ Nhạc êxtơrat, những năm 1960-1970 còn gọi là nhạc nhẹ (ND).

CHƯƠNG VI – Ở TÂY ÂU

Đàn ghita là hình tượng của đất nước Tây Ban Nha, mà không phải vì nó được sinh ra đầu tiên ở đây. Điều đó chỉ đúng một phần, mà chính là hiện nay các nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha có Xêgôvia đứng đầu vẫn đóng vai trò chủ đạo đối với các nghệ sĩ ghita châu Âu và châu Mỹ. Âm nhạc Tây Ban Nha bao gồm hầu hết là tác phẩm soạn cho đàn ghita, Các nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha vẫn xuất hiện trên sân khấu biểu diễn và trên bục giảng của Nhạc viện thương hơn bất cứ nghệ sĩ của một nước nào khác. Tuy thế, nếu như trong lĩnh vực sáng tác, giảng dạy đàn ghita cổ điển và biểu diễn người ta còn có thể ganh đua được với người Tây Ban Nha và dân tộc nào cũng có những đại biểu xuất sắc của họ, thì trong lĩnh vực nghệ thuật ghita nói chung cho đến tận gần đây họ vẫn chưa hề biết có địch thủ, và địa vị thống trị của họ phải nói là không có giới hạn. Sau đây là vài nét về lối chơi “Phlamencô”, một lối chơi đàn dựa trên số vốn tác phẩm phong phú của nền nghệ thuật âm nhạc dân gian Tây Ban Nha và những thủ thuật biểu diễn khác xa tới mức đáng kể với lối chơi ghita cổ điển.

Về xuất xứ của từ “phlamencô” hiện vẫn chưa tìm được một lời giải thích về ngữ nghĩa thật thoả đáng. Xét về nghĩa rộng của từ này thì nó diễn tả một khái niệm khái quát về một dạng nghệ thuật dân gian đặc biệt, phổ biến ở miền Nam Tây Ban Nha, tiêu biểu qua những bài hát, điệu vũ và kiểu cách đệm nhạc cho chúng. Nói đến nhạc Phlamencô là ta nói đến sự tổng hợp của những âm điệu trầm bổng và tiết tấu muôn hình muôn vẻ, như một tấm gương phản chiếu sắc thái của người Arap, Do Thái, Xigan cùng những dân tộc khác sống trên đất Tây Ban Nha đã in đậm ảnh hưởng của mình lên âm nhạc. Nhạc phlamencô phản ánh đầy đủ nhất trong sáng tác âm nhạc dân gian miền Ăngđaluzia, nơi mà những bài ca và điệu vũ Xigan tác động lên nó một cách đặc biệt rõ nét. Khoảng giữa thế kỉ XIX, một trong những cái nôi chủ yếu của nhạc phlamencô là thành phố Rôngđa thuộc tỉnh Malâg và Xêvilia miền Ăngđaluzia.

Nhạc phlamencô thật khác biệt với vẻ độc đáo hiếm có. Nét điển hình của nó là các hợp âm át, các quãng nửa cung và nốt tô điểm luôn luôn bao trùm lấy phần giai điệu; nhịp điệu luôn có sự pha trộn và những bước chuyển điệu kế tiếp nhau (đây là lối thể hiện linh động ở kiểu hát lối trong các đoạn bài hát vang trên nền nhịp điệu lúc nhặt lúc khoan của tiếng ghita đệm theo). Rất có thể tính chất hoà âm vô cùng rắc rối do việc lên lại các dây buông gây ra là một trong những tính chất chủ yếu trong nhạc phlamencô. Âm hưởng chất chúa của những hợp âm phát ra từ dây buông hay dây bấm tại một phím nào đó thường quyện lấy nhau để vang lên một cách trọn vẹn và làm thành những nét nhấn trong nhịp điệu.

Dù ít dù nhiều, ta vẫn có thể nhận thấy nhạc phlamencô đã ảnh hưởng khá sâu đến những công trình sáng tác của phần lớn các nhà soạn nhạc Tây Ban Nha và châu Mỹ latin, những người từng mang nặng hơi hướng của sáng tác dân gian trong quần chúng (“hợp âm bảy kiểu Tây Ban Nha” trong bản “Xêgidi-liê” của I. Anbênit, việc sử dụng nhịp điệu nhuần nhuyễn của M. đê Phala, lối hợp âm song song trong nhạc E. Vila-Lôbôt, v.v...). Dư âm của nhạc phlamencô còn thấy ở cả một vài nhà soạn nhạc người Pháp nữa (Gi. Bizê, M. Raven).

Trong nhạc phlamencô mà nhạc cụ chủ yếu thường dùng là đàn ghita, qua một quá trình lịch sử lâu dài đã hình thành nên những hệ thống công thức mẫu xác định, để rồi từ đó người ta xây dựng nên những cấu trúc đặc biệt, đó là những bản nhạc múa hát mang những cái tên riêng. Tên gọi có thể dựa theo tên địa phương nơi điệu vũ ra đời,

hoặc dựa theo tên người đã biểu diễn... mà đặt ra. Điểm mặt những tên gọi cũng có đến hàng chục điệu khác nhau. Khi chơi, người nghệ sĩ có thể tùy hứng, dựa trên đó biến hoá ra nhưng căn bản vẫn phải dựa vào những nét tiết tấu chính. Cùng với thời gian trôi qua và nhiều nguyên nhân khác, những điệu đó có thay đổi, một số thì ngày càng ăn sâu vào đời sống âm nhạc quần chúng, một số khác dần dần biến đi, thay vào bằng những điệu mới.

Việc biểu diễn nhạc phlamencô dựa vào thực hành là chính và truyền đi truyền lại hết thế hệ này qua thế hệ khác. Người ta chơi theo tai nghe, bất kể bè đệm có đàn theo hay không, hoặc chỉ chơi diễn đơn ở những đoạn giữa bản nhạc. Tuy trình độ am nhạc không lấy gì làm cao cho lắm, có người “một nốt nhạc bẻ đôi không biết”, ấy vậy mà các nghệ sĩ đàn phlamencô, vốn có một trí nhớ tuyệt vời và một khiếu thẩm nhạc trời sinh tiếp sức cho cảm hứng, đã đôi phen làm lu mờ cả lối chơi công phu trước kia của các “nghệ sĩ cổ điển” qua những bản ứng tấu của mình.

Trước thế kỉ XX, đàn phlamencô thường chỉ được chơi trong các quán rượu, trong khung cảnh bà con họ hàng với nhau hay trong những ngày lễ của gia đình... hoặc cũng chơi ở ngoài trời giữa đám đông thanh niên tụ tập lại với nhau nhảy múa, ca hát, còn các cụ già thì vừa nghe hát, vừa chơi ghita và xem nhảy. Chỉ mãi đến khoảng đôi ba chục năm trở lại đây nhạc phlamencô mới được đưa lên sân khấu hoà tấu.

Người đầu tiên chính thức đem nhạc phlamencô⁵⁷ vào biểu diễn trong các buổi hoà nhạc ghita là một người dân Xigan, tên vẫn được người ta gọi là Đức ông Ramôn Môngtôia (chữ “Đức ông” do đồng bào ông tặng cho để thể hiện lòng biết ơn đặc biệt trước những công lao về âm nhạc của ông). Bước lên sân khấu biểu diễn với tư cách là một nghệ sĩ diễn đơn, ông đã đưa vào lối chơi phlamencô những nhịp điệu và hoà âm mới, cùng với nhiều thủ thuật và kĩ thuật mang đủ mọi dáng vẻ khác nhau. R. Môngtôia đã đi trình diễn ở Pari và ở Tây Ban Nha cùng với nữ ca sĩ phlamencô Ninô de Macchêô.

Phong thái phlamencô hiện nay có rất nhiều nghệ sĩ biểu diễn Tây Ban Nha chơi theo. Nhiều bản nhạc ghita soạn để biểu diễn theo lối phlamencô (của Hôzê de Axpiazu, Ramôn de Xêvilia...) nối tiếp nhau ra đời, thậm chí có cả một cuốn sách dạy chơi đàn theo phong thái này nữa. Song cũng như hầu hết các bản ghi nốt cho loại nhạc chơi theo cảm hứng, những tài liệu trên chỉ truyền đạt lại phần nào đó gần đúng với tinh thần và dáng vẻ độc đáo của nhạc phlamencô mà thôi. Muốn hình dung cho thật đầy đủ, tốt nhất là nghe đĩa hát hoặc nghe các nghệ sĩ ghita phlamencô lành nghề chơi đàn.

Nhà thơ nổi tiếng Tây Ban Nha Phêđêricô Gacxia Loocca bị quân phát xít xử bắn năm 1936, là một người thông thạo các bài hát dân gian, đồng thời cũng là một người chơi đàn ghita theo phong thái phlamencô rất giỏi. Ông thu thập các bài dân ca, thuộc vô số bài, ghi chép lại và thường người ta thấy ông miệng vừa hát tay vừa đệm đàn. Loocca là bạn thân của M. de Phala, năm 1922 hai người cùng nhau tổ chức ở thành phố Grênađa một “Đại hội liên hoan dân ca miền Ăngđaluzia”, thu hút đông đảo các ca sĩ và nghệ sĩ ghita xuất sắc của đất nước tham gia. Bạn bè của nhà thơ đều kể lại về mốtong những buổi tối vui tụ tập tại sân một quán nhỏ (quan này do ông bố nghệ sĩ

⁵⁷ Đàn ghita phlamencô so với đàn biểu diễn thông thường có khác chút ít, thành bên hẹp hơn và trục đàn làm bằng gỗ. Trên mặt đàn có gắn một miếng nhựa để giữ cho khỏi xước do móng tay quẹt vào (vẩy ngón (rasguedo) là một thủ thuật rất hay áp dụng trong nhạc phlamencô).

ghita danh tiếng A. Bariôt mở), lúc ấy tình cờ có những diễn viên trong đoàn vũ balê Nga do X. Điağhilep dẫn đầu đi biểu diễn ghé lại Grênađa. Họ tổ chức một buổi biểu diễn tùy hứng, vừa múa vừa hát dưới tiếng đàn ghita đặt đều của G. Loocca và Bariôt⁵⁸.

Đàn ghita là người bạn đường chung thủy trong những vần thơ của Loocca. Ông thường nhắc đến nó luôn, đặc biệt trong những bài thơ phổ lời cho các bản dân ca.

Khi tôi chết,
Với cây đàn ghita hãy chôn tôi
Bên bờ sông cát trắng.

Đó là những câu mở đầu cho bài thơ “Trích yếu”, dường như báo trước cái chết quá sớm của nhà thơ.

Trong một bài thơ khác ông đã ví “tiếng khóc” của cây đàn ghita giống như trái tim đang bị “những ngón tay sắc như dao găm” đâm bị thương. Người bạn Loocca, nghệ sĩ ghita Rêhinô Xainxơ đê la Maxa, được ông tặng cho bài thơ “Câu đố về đàn ghita”. Trong một hệ tác phẩm “Căngtơ-hôngđô”⁵⁹ của Loocca chúng ta lại gặp hình ảnh thi ca của cây đàn sáu dây ấy:

Sáu sợi dây

*Tiếng ghita/ khơi dậy/ những giấc mơ trong lặng yên nước nở.
Từ miệng đàn rộng mở bay ra/ như cánh chim tâm hồn/ một hơi dài tiếng thở.
Như con nhện kia/ đang cần cù dệt lầy/
Lưới trời cao/ trong cái góc của mình.
Nó tìm tiếng thở dài/ nó chồm lên ngoạm bắt.
Rồi với cái mồm đen/ nó nhận chìm/ trong biển nhạc du dương.*

Trong một chương trước chúng ta đã nhắc qua cái tên M. đê Phala, người đã tạo nên một tác phẩm vô cùng độc đáo cho đàn ghita tưởng nhớ C. Đơbuyxi, đồng thời ta cũng nêu rõ những đường nét đậm đà phản ánh ảnh hưởng của cả âm nhạc dân gian Tây Ban Nha lẫn các nhà ấn tượng chủ nghĩa Pháp trong bản nhạc ấy. Ảnh hưởng của chủ nghĩa ấn tượng cũng tác động sâu sắc đến một nhà soạn nhạc lớn khác người Tây Ban Nha: Hoakin Turina (1882-1949). Ông là nghệ sĩ pianô giỏi, đồng thời sử dụng đàn ghita cũng rất thiện nghệ. Sinh trưởng nơi thành phố Xêvilia, Turina học nhạc ở Madrid và thành một nghệ sĩ đàn pianô. Năm 1905 ông đi Pari tiếp tục bồi dưỡng trình độ chơi đàn pianô với M. Môscôpxki. Đồng thời ông xin vào trường “Schola Cantorum”⁶⁰ và học sáng tác nhạc với V. Đăngđi. Tại Pari Turina kết bạn với M. đê Phala và hai người cùng về Tổ quốc một lần với nhau năm 1914. Sau khi dọn nhà đến Madrid, Turina tham gia các buổi trình diễn với tư cách là một nghệ sĩ pianô và nhạc trưởng chỉ huy dàn nhạc, ông còn kiêm thêm nghề dạy nhạc và phê bình âm nhạc. Turina đã có không ít đóng góp vào nền giáo dục âm nhạc của đất nước Tây Ban Nha.

H. Turina soạn hai vở ôpêra, sáng tác phần nhạc cho các vở kịch, nhiều tác phẩm giao hưởng và nhạc trong phòng, các bản côngxectô và bản nhạc cho pianô cùng các

⁵⁸ M. Vaixbooc. Gacxia Loocca – nhạc sĩ. “Âm nhạc xôviết”, 1961, số 9, tr. 130.

⁵⁹ “Căngtơ-hôngđô”: thuật ngữ này phổ biến ở Nam Tây Ban Nha, chỉ tính chất của một loại bài hát dân gian, loại nội dung kịch (có khi là bi kịch). Về căngtơ-hôngđô và Bariôt xin xem thêm: L. Oxpôvat. Gacxia Loocca. M. 1965, tr. 145-150, 171-179.

⁶⁰ Đọc là “Scôla cãngtôrum”: trường dạy hát cho các ca sĩ nhà thờ.

loại nhạc cụ khác. Cũng như Phala, Turina là người đại diện cho trường phái Tây Ban Nha còn non trẻ đã mang vào trong tác phẩm của mình hương sắc của âm nhạc dân gian Tây Ban Nha, chủ yếu là của miền Ăngđaluzia. Ngay cái tên gọi của tác phẩm ông cũng đủ nói lên cái bản sắc dân tộc ấy rồi: “Giao hưởng thành Xêvilia”, tt. 23; “Sân khấu Ăngđaluzia”, tt. 7 soạn cho pianô và bộ bốn đàn dây, v.v... Các bản nhạc ghita do Turina sáng tác dưới ảnh hưởng của Xêgôvia, trong đó đặc biệt được nhiều người biết đến có bản “Phandanghilô” mà ai cũng cho là có lẽ nó muốn giới thiệu với người nghe những yếu tố quãng năm tinh túy nhất sử dụng trong âm nhạc Tây Ban Nha. Ngoài ra, Turina còn sáng tác nhiều bản nhạc nữa cho đàn ghita: “Xônat”, “Raphaga”, “Mến tặng Tarêga”, “Người Xêvilia”. Bản nhạc “Lời của tôrêrô”⁶¹ mới đầu nhà soạn nhạc định sử dụng nó cho bốn đàn ghita cùng tấu, nhưng về sau ông chuyển thành một bản nhạc cho đàn pianô có bộ bốn đàn dây đệm theo.

Nhà soạn nhạc Tây Ban Nha Môrêno Tôrôba (sinh ở Madrid năm 1891) cũng có nhiều nét rất giống Turina về tính chất ca vũ trong các bản nhạc ghita. Trong bản Xônatin soạn cho ghita của ông (bè chính) đề tặng Xêgôvia, người ta có thể nhận ra ngay những nhịp điệu mà trong bản “Phandanghilô” của Turina cũng có. Còn hơn thế nữa, ông rất hay sử dụng những yếu tố sáng tác dân gian của dân tộc ông vào trong tác phẩm (“Tổ khúc Caxtilia”, “Khúc nhạc đêm”, “Pharuca”, “Những bản nhạc đặc sắc”, “Anpuharêna” và nhiều bản khác). Các bản nhạc của ông rất dễ thuộc, viết cho đàn ghita chơi rất thuận tay và vì vậy chúng thường được các nghệ sĩ ghita lấy làm tiết mục biểu diễn.

Năm 1940 Xêgôvia trình diễn lần đầu tiên bản “Côngxectô thành Aranhuêxo” soạn cho ghita và dàn nhạc của H. Rôđrigô. Kể từ ngày ấy tác giả của bản côngxectô và nhiều bản nhạc khác soạn cho đàn ghita ngày càng được nhiều người biết đến.

Hoakin Rôđrigô sinh ngày 22 tháng 11 năm 1902 tại thành phố Xarutô tỉnh Valenxia (Tây Ban Nha). Ông bị mù từ khi còn nhỏ. Song khiếu âm nhạc xuất chúng và tình yêu đối với âm nhạc của ông đã nâng đỡ, giúp ông chiến thắng bệnh tật và đưa ông lên hàng những nhà soạn nhạc tài năng. Bằng con đường nghe nhạc, đọc sách và trò chuyện với các nhà nghiên cứu âm nhạc nổi tiếng Tây Ban Nha Cômô và Êđuarô Lôpexô Chavari, Rôđrigô đã có một số vốn lí thuyết âm nhạc kha khá và ông bắt đầu mò mẫm sáng tác nhạc theo tinh thần truyền thống Anbênix. Đến hi ông đi Pari năm 1927 thì được nhận vào học trong “Schola cantorum”, suốt 5 năm miệt mài học nhạc trong lớp của nhà soạn nhạc Pôn Đuyc. Thời gian này ông kết thân với M. đê Phala. Những lời khuyên của Phala có ảnh hưởng rất sâu sắc đến bước đường sáng tác của ông sau này. Quay về Tây Ban Nha được ít lâu, ông được xét cấp học bổng nhờ đó đến năm 1934 lại quay về Pari thêm hai năm nữa để bồi dưỡng nghiệp vụ sáng tác. Người hướng dẫn ông lần này là Môrit Êmanuen, nhà soạn nhạc và nghiên cứu lịch sử âm nhạc, đã đào sâu thêm kiến thức cho Rôđrigô về lĩnh vực văn hoá âm nhạc thế giới. Bản nhạc pianô “Khúc xarabanda xa xăm” cùng nhiều bản khác mà Rôđrigô sáng tác trong giai đoạn này và được giới phê bình tỏ ý hoan nghênh, là một minh chứng cho xu hướng tìm về nhạc cổ bước đầu hình thành trong phong cách của nhà soạn nhạc. Sau chuyến du lịch quanh nước Đức, Áo và Thụy Sĩ, năm 1939 Rôđrigô quyết định ở hẳn Madrid. Buổi trình diễn đầu tiên năm 1940 bản “Côngxectô thành Aranhuêxo” cho ghita và dàn

⁶¹ Tôrêrô: Tiếng Tây Ban Nha chỉ những lực sĩ đấu với bò mộng trong những ngày hội dân tộc cổ truyền Tây Ban Nha (ND).

nhạc cổ thính phòng, ra đời do sáng kiến của Xêgôvia đã đem về cho nhà soạn nhạc vinh quang rạng rỡ và được đánh giá như một sự kiện lớn trong đời sống âm nhạc Tây Ban Nha. Những tác phẩm tiếp theo của Rôdrigô soạn cho pianô (“Côngxectô anh hùng”, năm 1942), violông (“Côngxectô mùa hè” năm 1944), violôngxen (“Côngxectô tao nhã” năm 1949), một loạt những tác phẩm giao hưởng và nhạc hát cùng những tuyển tập nhạc cho violông và dàn nhạc thính phòng đã nâng ông lên hàng những nhà soạn nhạc xuất sắc của đất nước Tây Ban Nha, xứng đáng được giải thưởng của nước nhà. Thành công rực rỡ hơn nữa có bản nhạc “Khúc phóng túng cho nhà quý phái” sáng tác năm 1955 cho đàn ghita có dàn nhạc nhẹ đệm theo. Mấy năm gần đây Rôdrigô đang dự tính một chuyến đi biểu diễn vòng quanh các nước Anh, Pháp, Italia, Hi Lạp, Thổ Nhĩ Kỳ và các nước Mỹ latin.

Bản côngxectô đầu tiên do Rôdrigô soạn cho ghita, mang tên thành phố cổ Tây Ban Nha Aranhuêxơ, chứng tỏ nhà soạn nhạc đã thâm nhập khá sâu vào tình thần âm nhạc dân gian Tây Ban Nha. Qua việc sử dụng tiết tấu của những vũ điệu dân tộc trong đoạn dạo đàn ghita bắt đầu bản nhạc, rồi đoạn Adagiô xao xuyến mà tính chất được giới phê bình đánh giá là “rất Andaluzia”, và đoạn kết rộn ràng niềm vui sướng Allegro gentile (đọc là Alêgrô giăngtin) (từ gentile tiếng Tây Ban Nha có nghĩa là dân gian), mà vẫn không mất vẻ hài hước, đã vẽ nên trước mắt chúng ta một bức tranh tuyệt đẹp về đất nước Tây Ban Nha tràn trề ánh nắng. Nó giải thích vì sao mới trong buổi ra mắt đầu tiên bản côngxectô đã được công chúng Tây Ban Nha bày tỏ lòng thán phục và hoan nghênh nhiệt liệt. Chính kỹ thuật phối hợp nhạc cụ trong sáng với việc sử dụng rất đạt tiếng tù và nước Anh trong phần chậm và tiếng kèn ở phần cuối, cộng với việc chú ý cân bằng giữa âm hưởng của tiếng đàn ghita và tiếng dàn nhạc đệm theo, sao cho không có chỗ nào người độc tấu bị tiếng dàn nhạc ồn ào át mất, và cuối cùng là việc sử dụng thoả đáng tất cả tính năng của cây đàn ghita, tuy bề ngoài có vẻ rất giản đơn, đã làm cho bản côngxectô của Rôdrigô mãi mãi về sau vẫn xứng đáng được chiếm một chỗ trong danh sách tiết mục của các nghệ sĩ ghita. Ngoài Xêgôvia, bản côngxectô này còn được Nacxixô Iêpet, M. L. Anidô, Rênat Taragô và nhiều nghệ sĩ khác biểu diễn.

Về tên gọi và xuất xứ của một bản côngxectô khác, không kém phần nổi tiếng của Rôdrigô: “Khúc phóng túng cho nhà quý phái” soạn cho ghita và dàn nhạc, tác giả của nó đã giải thích như sau: “Đã mấy năm nay tôi nung nấu mãi một ý nghĩ là phải viết cho Xêgôvia một tác phẩm cho ghita và dàn nhạc. Ý nghĩ này trở thành mệnh lệnh đối với tôi kể từ khi người nghệ sĩ ghita vĩ đại ấy ban cho tôi một vinh dự bằng cách hứa hẹn sẽ lấy tác phẩm của tôi đưa ngay lập tức vào chương trình biểu diễn của ông. Nhưng viết cho Xêgôvia, một nghệ sĩ tiếng tăm lừng lẫy, đã từng thu hút sự chú ý của bao nhiêu nhà soạn nhạc có tên tuổi, như thế nào đây? Ngay lại ngày trôi qua mà tôi vẫn chưa tự định cho mình là phải làm những gì. Mãi đến một hôm tình cờ nảy ra ý nghĩ, là đặt Xêgôvia ngang hàng với một nghệ sĩ ghita kiêm nhà soạn nhạc vĩ đại khác sinh vào thế kỷ XVII, đó là Gaxpa Xăngxơ, một triều thần trong cung vua Philip IV. Nếu điều đó có thể thực hiện được, thì chỉ có mình Xêgôvia là người duy nhất xứng đáng với cương vị đó. Tôi có thoả thuận với chính Xêgôvia về việc này, ông cũng đồng ý với dự định của tôi, nhưng ông cũng không dấu diếm nói với tôi, theo ý kiến ông, vì việc này rất khó, nên không biết có thể thực hiện được không, và tôi sẽ phải làm việc cật lực với những đề tài rất cô đọng. Ít lâu sau Victôria vợ tôi⁶² chọn cho tôi một số

⁶² Vợ và là người bạn đường luôn luôn ở bên cạnh người nhạc sĩ mù. Bà học chơi đàn pianô với nghệ sĩ pianô Hunggari Rêza Hêghiêi, học trò của F. Lixtơ, sau đó đi bồi dưỡng thêm ở Viên và Pari. Sau khi lấy chồng,

trong mớ sách của Gaxpa Xăngxơ mà chúng tôi định tham khảo dựng lên một loại tổ khúc – phóng túng, một thời gian sau mới quyết định đặt tên cho nó là “Fantasia para un gentilhombre”, với ý nghĩ qua bản nhạc này nêu bật lên được tên tuổi của hai nhà hoạt động có công lao nhiều nhất cho cây đàn ghita: Gaxpa Xăngxơ và Andrê Xêgôvia, mà Xêgôvia cũng đáng được coi là một “nhà quý phái” ở thời đại chúng ta.

Sau khi suy nghĩ kỹ, tôi có nói với một nhà báo trong buổi toạ đàm ở Xan – Phranxixcô trong hội của Enricô Hoođđa⁶³ (ngay sau lần biểu diễn đầu tiên của Khúc phóng túng, anh ta là người hết lời ca ngợi nó), rằng điều tôi mong muốn là nếu như Gaxpa Xăngxơ có sống lại mà nghe bản nhạc này, thì ông ta sẽ phải thốt lên: “Đây không phải là tôi, nhưng tôi biết là đang nói về mình!”. Không có gì giải thích rõ hàng hơn bằng câu nói đó, nói lên điều mà tôi hằng ấp ủ khi soạn Khúc phóng túng. Bản nhạc này đã được Xêgôvia, Hoođđa và dàn nhạc giao hưởng trình bày tại Xan – Phranxixcô và thu được kết quả rực rỡ, trong cái đêm đáng ghi nhớ ngày 5 tháng 3 năm 1958⁶⁴.

Năm 1961 hai nghệ sĩ ghita Pháp I. Prexti và A. Lagôia biểu diễn lần đầu tiên ở Niu-Ooc bản “Tônadiya” của Rôđrigô soạn cho hai đàn ghita. Nhiều tác phẩm khác soạn cho ghita của Rôđrigô, cũng như bản “Tônadiya” đều mang nặng bản sắc dân tộc hết sức sinh động (“Phanđangô”, “Đồng lúa mạch”, “Khúc đồng quê”, Trên những cánh đồng đang gieo Tây Ban Nha”). Tuy bức tranh giai điệu chỉ phác lên vài nét chấm phá đơn sơ, nhưng phần hoà âm của Rôđrigô đôi chỗ hết sức phức tạp. Chẳng hạn như trong “Bài ca mục đồng” đề tặng Vila-Lôbôt, bài hát đều đều triền miên của miền Caxtilia đi kèm theo bè đệm còn làm tăng thêm bội phần cái da diết của một nỗi buồn không lối thoát.

H. Rôđrigô không chỉ là một nhà soạn nhạc, ông còn là một nhà nghiên cứu âm nhạc có tên tuổi. Ông hướng dẫn một khoá lịch sử âm nhạc tại trường Đại học Tổng hợp Trung tâm ở Mađrit, và thường rời đất Tây Ban Nha đi tới các trường đại học ở Tây Âu đọc các bài giảng về lịch sử âm nhạc Tây Ban Nha.

Trong Nhạc viện Mađrit có một lớp đàn ghita cổ điển do Rêhinô Xainxơ đề la Maxa hướng dẫn. Ông sinh tại Buôcgôxơ năm 1897 và là một trong những nghệ sĩ thuộc loại “cháu chắt” Tarêga, chỉ là năm 14 tuổi, khi đã biết chơi pianô sơ sơ, ông chuyển sang học đàn ghita với học trò của Tarêga là Đanien Phooc-têa. Xainxơ đề la Maxa có tổ chức tại châu Âu và châu Mỹ nhiều buổi hòa nhạc, trong đó ông trình diễn những tác phẩm của các bậc thầy đàn viuêla và nhiều bản nhạc ghita của các nhà soạn nhạc Tây Ban Nha đương thời, trong số đó có cả những bản do chính ông sáng tác. Đặc biệt là chuyến biểu diễn của ông sang A-chentina vào những năm 1920 đã thu được kết quả lớn. Để ghi nhận công lao ông đã đóng góp cho nghệ thuật ghita lúc ấy, ông được tặng huy chương vàng ở Buênôt – Airt. G. Loocca sau khi đi xem một buổi biểu diễn của Xainxơ đề la Maxa ở Mađrit ngày 20/5/1920, đã viết một bài bình luận đăng trên báo “Gaceta del Sur”. Trong bài này, nhà thơ ca ngợi ông là một trong những người đại diện đáng chú ý nhất tiêu biểu cho lớp nghệ thuật mới khai sinh ở Tây Ban Nha, đáng chú ý cả về cuộc đời lẫn nghệ thuật của mình. Vừa đặt tên cho ông là “một hiệp sĩ lang

bà từ chối bước đường danh vọng của một nghệ sĩ pianô và hiến cuộc đời mình cho sự nghiệp của chồng, cùng cộng tác chặt chẽ với chồng.

⁶³ E. Hoođđa: người chỉ huy dàn nhạc biểu diễn bản “Khúc phóng túng” của Rôđrigô.

⁶⁴ M. Nênxơn. Một bản canariô (tên một điệu múa dân gian gốc Italia). “Guitar Review” 1961, số 25.

thang với cây đàn ghita trên vai” luôn luôn đi tìm cái mới trong cuộc sống, Loocca so sánh ông với Lôbet và Xêgôvia. Theo ý Loocca, công lao to lớn của Xainxơ đê la Maxa ở chỗ, với tư cách là một nghệ sĩ và là một người yêu nước, ông đã đem hết tâm huyết của một nghệ sĩ ghita đi tìm tòi và trình diễn những tác phẩm cổ xưa của các nghệ sĩ đàn viuêla Tây Ban Nha, đó là những tác phẩm luôn luôn dựa trên những nét giai điệu dân gian. Mục đích và nhiệm vụ của nghệ thuật, theo quan điểm của Loocca, luôn luôn quan hệ khăng khít với số phận của nhân dân⁶⁵. Hiện nay Xainxơ đê la Maxa chỉ chuyên làm nghề dạy nhạc và dạy đàn.

Trung tâm của sinh hoạt ghita ở Tây Ban Nha mà ai nấy đều nhìn nhận lại không phải là thủ đô Madrid hào nhoáng như nhiều người vẫn tưởng, mà là thành phố Bacxolôna cần cù, nơi đây đàn ghita có mặt ở khắp chốn mọi nơi, là một di sản quý giá do ông cha để lại. Đã từ lâu lắm rồi, các xưởng làm đàn ở đây vẫn là những cái “lò” sinh hoạt âm nhạc, một chỗ để giới nghệ sĩ ghita không chuyên tụ tập về đây thi thố tài năng.

Tại Bacxolôna đàn ghita được dạy ở một vài trường học. Lớp đàn ghita trong Nhạc viện và bình văn do Granxianô Taragô, một nghệ sĩ ghita, violông kiêm soạn nhạc, hướng dẫn. Ông thực hiện rất nhiều bản chuyển biên cho hai đàn ghita mà ông tự trình diễn với con gái là Rênat. Ở trường Cao đẳng âm nhạc thành phố của Bacxolôna có Hoan Papaxơ đên Môran dạy đàn ghita. Ngoài ra, tại các thành phố của tỉnh Bacxolôna cũng có những trường âm nhạc không lớn lắm, trong đó các lớp đàn ghita chủ yếu do các học trò của E. Puhôn đảm nhiệm. Ở Bacxolôna ngoài Hội đàn ghita mang tên Tarêga ra, người ta còn thành lập nhiều hội khác nhỏ hơn, chuyên tổ chức các buổi hoà nhạc ghita, nghe đĩa do những nghệ sĩ nổi tiếng trình diễn và xuất bản các bản nhạc ghita. Ở Bacxolôna cũng có khá nhiều những xưởng làm đàn tiếng tăm, đem lại vinh quang cho thành phố bằng những cây đàn của mình (I. Phlega, J. C. Rôđrighet...).

Trong đám nghệ sĩ người Tây Ban Nha có rất nhiều tài năng trẻ mới vươn lên. Một số người trong bọn họ đã sớm gây được tiếng tốt trong giới nghệ sĩ biểu diễn và trong các buổi hoà nhạc. Ta hãy điểm tên một vài người: Hôxê Tômat, Anhêlô Phêrêrô Iglêxiat, Gônzalet Xanchet, Caclôt Xanchiat, nhưng đặc biệt trội hơn cả về tài năng có Nacxixô Iêpexơ.

Ông sinh năm 1927 tại thành phố Loocca tỉnh Muroxia. Sớm bộc lộ năng khiếu âm nhạc từ tám bé, ông bắt đầu học chơi đàn ghita trong một trường âm nhạc của tỉnh Valenxia. Lớn lên, ông sang du học tại Pari, sống suốt tuổi sinh viên ở đấy, tiếp tục bồi dưỡng tiếng đàn ghita và đã đạt được nhiều kết quả xuất sắc. Tại đây ông biểu diễn lần đầu tiên trong một buổi hoà nhạc tự tổ chức trong giảng đường trường Đại học Xoocbon. Song phải nói tiếng tăm Iêpexơ bắt đầu vang xa nhất là kể từ khi ra đời bộ phim “Những trò chơi bị cấm” do ông đảm nhiệm phần đạo nhạc. Trong phim ông chơi một vài giai điệu cổ của Galilêi, “Bài ca thành Catalônho” của Lôbet, “Khúc rômăng” của A. Gômet. Năm 1947 Iêpexơ trình diễn với kết quả huy hoàng ở Madrid bản “Côngxectô thành Aranhuêt” soạn cho ghita và đàn nhạc. Tiếp sau là những cuộc hành trình dài của ông đi biểu diễn khắp các nước. Là một nghệ sĩ biểu diễn tài năng, Iêpexơ chơi đàn rất tình cảm, có một trình độ kỹ thuật tuyệt vời và tiếng đàn vô cùng sôi nổi. Người nghệ sĩ ghita ấy đã bôn ba khắp cả hai miền châu Mỹ. Năm 1958 các buổi trình

⁶⁵ M. Vaixboocđơ. Ca sĩ của Tây Ban Nha tự do. “Âm nhạc xôviêt”, 1964, số 11, tr. 117.

diễn của ông được tổ chức tại Pháp và Bỉ. Giới phê bình phương Tây qua những thành tích mỗi ngày một tấn tới của ông, đã đánh giá N. Iépexơ là một trong những nghệ sĩ ghita ưu tú nhất của thời gian hiện tại.

Trong khi nêu ra đây những thành tựu to lớn mà các nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha đạt được trong quãng thời gian bao nhiêu năm, chúng ta không thể không lên án chế độ phát xít Phrancô đã bóp nghẹt những bông hoa văn hoá âm nhạc, không cho chúng nảy nở. Các nhạc sĩ ưu tú đành phải lìa bỏ quê hương, tìm việc làm và sinh sống trên đất khách quê người. Mới có một thời gian ngắn mà đã bao nhiêu người xuất dương, như nhà soạn nhạc lớn nhất của Tây Ban Nha là Manuen đê Phala, rồi nghệ sĩ violôngxen danh tiếng Pablô Cazanxơ di cư sang Pháp, cả đến Xêgôvia cũng phải qua sống ở châu Mỹ và chỉ hoạ hoàn lăm ông mới trở về Tây Ban Nha biểu diễn một vài chuyến, nếu ta không tính những buổi giảng bài với các nghệ sĩ ghita ở Xanchiagô-đê-Côm pôxten mà ông coi như những ngày có tính chất giải trí của mình. Rất nhiều nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha tìm đường sang châu Mỹ latin, nhưng biết bao gian nan đang đợi họ, và không phải số phận của ai cũng may mắn như ai. Ta lấy ngay người nghệ sĩ ghita tài danh Phranxixô Anphôngxơ (1908-1940). Con đường danh vọng của ông bắt đầu từ rất sớm, từ năm 12 tuổi. Được ông bố là một học trò của Tarêga dạy chơi đàn ghita, Anphôngxơ đã sớm lên sân khấu biểu diễn. Trong thời gian nội chiến ở Tây Ban Nha ông bỏ sang Bruccen và đến năm 1939, không muốn quay lại đất Tây Ban Nha đang rên siết dưới ách phát xít, ông rời sang châu Mỹ. Sau một thời gian dừng lại ở Cuba, ông bắt đầu chuẩn bị cho một chuyến biểu diễn khắp Mêhicô và nước Mỹ, nhưng bệnh sốt rét ác tính miền nhiệt đới đã quật ngã ông. Việc chữa chạy không có kết quả, và người nghệ sĩ ghita trẻ tuổi phải lìa đời lúc chưa đầy 33 tuổi.

Các nghệ sĩ Tây Ban Nha phải phiêu bạt khắp thế gian, nhưng mảnh đất đầu tiên họ thường tìm đến nương thân là Pari. Pari, “thủ đô của thế giới”. Thành phố này cho đến bây giờ vẫn là một nơi ở Tây Âu cho “những tài hoa để mà vinh hạnh, những thiên tài, để mà chói sáng” như lối diễn tả của Banzác, vẫn thu hút nhiều nghệ sĩ và nhạc sĩ từ các nơi đổ về. Trường hợp các nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha không phải là một ngoại lệ, vì không chỉ có họ, mà các nghệ sĩ ghita nói chung đều có xu hướng kéo về thủ đô nước Pháp mong kiếm chút ít tiếng danh và tên tuổi. Biểu diễn có kết quả trong những phòng hoà nhạc nổi tiếng như Phòng Plêien có thể chứa một lúc tới 3000 người, trong phòng của Gavô, hay thậm chí trong những phòng con của “École normale de musique” thì những buổi biểu diễn sau mới được thuận buồm xuôi gió ở bất cứ nơi nào trên quả địa cầu này, và một lời nhận xét tốt của giới phê bình Pari còn nặng kí hơn lời quảng cáo âm ỉ nhất cho người nào muốn tổ chức hoà nhạc cá nhân.

Song Parti không phải chỉ lôi cuốn chúng ta bởi những buổi hoà nhạc của các nghệ sĩ ghita. Đến đây, vào những năm 1960, thế nào các nhạc sĩ nước ngoài, cũng có nhiều người từng ở Pari, cũng sẽ hỏi đến số nhà 42 phố Đêcéc. Đây là nơi đặt trụ sở “Viện Hàn lâm ghita”, câu lạc bộ ghita và là nơi phát hành tờ Tạp chí ghita duy nhất của nước Pháp. Các nhạc sĩ Liên Xô cũng có lần tới đây. Năm 1958 có Đ. Ôixtơrac, sau nữa có đoàn nhạc sĩ Liên Xô do Iu. A. Sapôrin và X. A. Balaxanhan dẫn đầu. Nhiều nhạc sĩ khác nữa cùng với những người yêu âm nhạc thuần tuý sẵn lòng hâm mộ cây đàn ghita trên phương diện nhạc cổ điển, vốn tác phẩm nhạc jazz, đệm hát hay phong thái phlamencô, đều quây quần về chốn họp mặt của những người sốt sáng với nghệ thuật ghita. Vậy nơi tụ họp ấy như thế nào, và buổi gặp gỡ giữa các nghệ sĩ ghita diễn ra trong khung cảnh ra sao?

Đi qua một dãy phố cũ, nhỏ hẹp của phố Đêcac, bạn sẽ để ý đến một ngôi nhà 4 tầng, ở tầng dưới có một cửa hiệu nhỏ với tủ kính, bày bán những cây đàn ghita, một số phụ tùng các loại cho đàn ghita, nhạc và đĩa hát ghita. Trên tấm biển kẻ hàng chữ lớn “Plein vent”⁶⁶, hai bên có mấy dòng chữ nhỏ hơn “Viện Hàn lâm ghita ở Pari” và phía trái – “Câu lạc bộ ghita”. Trên tấm biển còn ghi một đôi tên gọi rắc rối nữa, khách nước ngoài khó lòng dịch nổi, đại ý nói là những tổ chức mang những cái tên ấy hết sức dân chủ, và hầu như công khai với tất cả mọi người và mọi xứ sở.

Lần bước vào bên trong, bạn sẽ lọt vào một căn phòng lớn ngăn thành hai gian. Một cửa hàng, bàn giấy (một bàn và ghế nhỏ) và thư viện (một vài cái giá gắn trên tường) chiếm gian lớn; trong gian nhỏ có một người Tây Ban Nha tuổi còn trẻ, đang cầm cùi làm việc, đóng và sửa chữa đàn ghita. Cửa hiệu này thuộc quyền sở hữu của Ginbe Anhba. Đó là một người Pháp trạc tuổi trung niên, ngày xưa có tham gia phong trào kháng chiến chống phát xít và nay là một người hoạt động tích cực cho “Hội Pháp - Xô”. Ông không phải là nghệ sĩ ghita, chỉ biết chơi đàn tí chút. Song toàn bộ tâm huyết của mình Anhba dành cho những công việc liên quan tới cây đàn ghita. Cửa hàng mà ông trông coi cùng với bà vợ tạo phương tiện cho ông có kế sinh nhai. Đúng vậy, một vài người mua cũng thấy giá tiền ở cửa hàng này quả có đắt hơn ở những cửa hàng bình thường khác thật, nhưng bù vào đó, người nghệ sĩ ghita mỗi khi nói có những tin tức gì mới trong làng ghita, cũng có thể tạt vào thăm qua, nhân tiện kết hợp tìm mua thứ này thứ khác, và chỉ cần ở một nơi này, anh ta có thể tìm thấy được mọi thứ mình cần.

Ginbe Anhba sẽ giảng cho chúng ta nghe tất cả những khoản chi lặt vặt cho những giao kèo do mấy tay buôn nặn ra, không bớt gia cho ông được đồng nào, đã thế lại còn khoản thuế nữa. Còn phải nói, có ai thời bấy giờ trên đất Pháp mà không kêu ca về thuế! Mỗi khi nhắc tới chuyện ấy, ngay đến con chó lớn hiền lành của Anhba vẫn thường xuyên canh cửa hàng và vẫy đuôi mừng những người bước vào, cũng phải cất tiếng sủa nữa là!

Hoạt động của Anhba không chỉ hạn chế trong phạm vi cửa hàng. Ông còn quản lí cả Viện Hàn lâm ghita. Đây là một lớp học thường xuyên do Anhba tổ chức, bố trí trong hai, ba phòng con nằm trên tầng hai, ngay phía trên cửa hàng. Các phòng được ngăn ra bằng những vách ngăn bằng chất cách âm và được tặng cho một cái tên khá kêu là những studiô. Các nghệ sĩ ghita sẽ vào những studiô này tập đàn dưới sự hướng dẫn của các giảng viên trợ giáo (moniteurs), những giảng viên này đến lượt mình lại chịu sự hướng dẫn của những bậc thầy cao hơn (maîtres).

Lẽ dĩ nhiên, chỉ có ba cái studiô như vậy thì làm sao có đủ chỗ cho tới 300 có dư con người, đại đa số là thanh niên, muốn học đàn trong Viện Hàn lâm ở tình trạng trên, cho nên ngoài những căn buôn của Viện ở phố Đêcac, còn có mấy chi nhánh nữa đặt trụ sở ở các khu phố 13 và 14 của Pari. Ngoài ra, một giảng viên của Viện Hàn lâm còn phụ trách thêm một lớp khoảng 50 công nhân nhà máy ô tô Ronô. Học viên chủ yếu học chơi đàn ghita cổ điển, nhưng người ta cũng dạy cả nhạc jazz và ghita phlamencô. Lâu lâu trong “Hội trường quần chúng” lại tổ chức những tối vui cho các học viên, trong đó trước mặt thầy dạy và công chúng họ sẽ đưa lên sâu khấu trình bày lại tất cả những gì mình đã học được. Mỗi học viên trong Viện Hàn lâm phải nộp tiền, những học phí tương đối không cao lắm và dùng để chi trả thù lao cho giảng viên, trang trải

⁶⁶ Tiếng Pháp đọc là “Planh-văng” nghĩa là “Giữa trời cao, trước gió” (ND).

những chi phí tổ chức và tiện nghi trong phòng. Còn lại tới khoảng một phần ba học viên được miễn học phí.

Vào mấy tháng hè, khi mùa nghỉ đến, Viện lại mở những khoá học đặc biệt tại một nơi nào đó thuận tiện, tùy theo sở thích của học viên, có thể trên bờ biển, hay giữa cảnh thiên nhiên thơ mộng. Những căn buồng tạm rời bỏ để đến những chỗ dành sẵn trong khách sạn, và nếu ai muốn hít thở không khí trong lành ngoài bầu trời thoáng đãng, thì đã có những buổi cắm trại với những lều vải mỏng và phương tiện đơn giản cho thuê với giá rẻ. Những khoá học này tổ chức hàng năm kể từ ngày thành lập Viện Hàn lâm ghita năm 1954, chúng diễn ra trong những thôn làng nhỏ miền Nam nước Pháp, dưới bầu trời chói nắng miền Prôvăngxơ, hay giữa hai bãi biển Ăngtibơ và Canơ, lúc thì ở nơi thành phố Agiacxiô trên đảo Coocxơ, khi thì ở thành phố trên bờ biển La Măngxơ, nơi đó nhạc sĩ Saclơ Kêclen, một trong những nhà soạn nhạc cao tuổi nhất nước Pháp và là chủ tịch Hiệp hội âm nhạc dân gian đã dành sẵn cho các nghệ sĩ ghita một phần căn nhà của ông. Hình thức những khoá học ngắn hạn ngoài trời như trên, trong đó các học viên vừa học đàn vừa kết hợp nghỉ ngơi, dĩ nhiên trong một thời gian có hạn không thể đem lại kết quả khả quan lắm, nhưng nó lại đặc biệt bổ ích đối với những học viên không chuyên, những người hàng ngày ngập đầu trong mớ công việc liên miên, muốn tranh thủ trong thời gian nghỉ để học đàn ghita luôn thể.

Trong số những giảng viên trụ cột của Viện Hàn lâm về ghita cổ điển có hai bậc thầy lớn người Pháp: Giảng Laphông, chơi đàn ghita cho “Grăng Ôpêra”, và Crixchian Ôbăng, học trò của ông. Gi. Laphông là một người đứng tuổi, dân thành Tuluzơ. Trước kia hồi trẻ ông đã từng say mê hội họa, học trong trường Mỹ thuật và đồng thời theo học một lớp đàn côngbat tại Nhạc viện Tuluzơ. Sau thời gian quân dịch hồi chiến tranh thế giới thứ nhất, phục viên về, ông lại làm nhạc công cho dàn nhạc, nhưng do ảnh hưởng của một nhà nghiên cứu âm nhạc chuyên nghiên cứu những nhạc phẩm đàn luyt mà ông quen, Laphông quyết định tập lại những bài tập của mình trước đây và chuyển nghề sang làm nghệ sĩ ghita. Cuộc gặp gỡ và quen biết với E. Puhôn lại càng làm cho ông chú ý nhiều hơn nữa đến vốn tác phẩm cổ của đàn ghita.

C. Ôbăng cũng cùng chung chí hướng với thầy mình, cũng như Laphông, ngày xưa ông học chơi đàn côngbat và violôngxen. Hai thầy trò thường lập thành một đôi ghita và biểu diễn trước công chúng với những tác phẩm của Bắc do họ tự chuyển biên (“Khúc cải biên điệu hoà”, v.v...) và của các bậc thầy cổ xưa. Xét lối chơi của ông, kĩ thuật thì hết sức hoàn hảo, nhưng không gây được ấn tượng sâu sắc lắm vì tiếng đàn hơi khô khan. Thời gian gần đây Ôbăng bỏ các buổi trình diễn độc tấu và chỉ chuyên chú vào công việc giảng dạy.

Trong các thầy dạy đàn người Pháp, ta cũng cần lưu ý đến Têđi Semla, một nghệ sĩ ghita cổ điển trẻ, biểu diễn lần đầu tiên trên sân khấu năm 1957.

Tham gia dạy đàn ghita cổ điển trong Viện Hàn lâm còn có hai nghệ sĩ người Tây Ban Nha, một là Ramôn Quêtô đã từng theo học Xêgôvia ở Xanchiagô-đê-Côm pôxtêla, và người nữa là Hôzê Maria Xiêra, học trò E. Puhôn, một nghệ sĩ chơi ghita và Viuêla. Hai giảng viên Tây Ban Nha này cũng chơi được cả phong thái phlamencô rất cừ khôi.

Misen Vup, nghệ sĩ ghita nhạc jazz, một người mãi đến tuổi trưởng thành mới tập đàn, và do luyện tập rất siêng năng nên đã sử dụng thành thạo cây đàn, cũng dạy lối chơi đàn bằng móng gảy ở đây với Giắc Samen. Nhân đây xin nói thêm, Vup là người đầu tiên lên sân khấu biểu diễn đàn ghita với nghệ sĩ Ip Môngrăng lúc bấy giờ còn

chưa nổi tiếng; sau Vup có nghệ sĩ A. Crônla thay. M. Vup cũng là người đầu tiên ở nước Pháp chuyên dùng lối chơi đàn của ghita điện.

Tất cả các nghệ sĩ biểu diễn kiêm giảng viên dạy ở Viện Hàn lâm ghita đều tham gia hào hứng vào Câu lạc bộ ghita “Plein-vent”.

Để tìm hiểu về Câu lạc bộ, chúng ta hãy quay lại cửa hàng bán đàn ghita và sửa soạn xuống dưới hầm nhà, đây là nơi các nghệ sĩ ghita gặp gỡ nhau. Muốn xuống hầm nhà không khó; trong góc phòng, nền nhà có trở một cửa dẫn xuống dưới. Và tất cả, bất cứ những người hiếu kỳ nào, khi lần xuống theo những bậc đá cổ kính, đều lập tức cảm thấy mình như từ thế kỉ 20 lạc trở về thế kỉ 13, thế kỉ của những cây đàn luyt ngàn xưa. Cái hầm cổ này Anhba tình cờ phát hiện ra trong thời kì chiến tranh, khi Pari còn bị quân Đức chiếm đóng. Đến khi thành phố quay về với cuộc sống bình thường, người ta bèn tìm cách sử dụng cái hầm nhà cổ ấy một cách thích đáng.

Ở Pari không hiếm những ngôi nhà độc đáo, hay ít ra cũng cố làm ra vẻ độc đáo: những tiệm nháy, tiệm rượu, hộp đêm, làm nơi giải trí cho bọn “thanh niên công tử”. Cái hầm nhà ở phố Đécac hoàn toàn không phải được xây để dùng vào những mục đích trên. Trong hầm người ta tô ximăng trên nền nhà để cho những bức tường xếp bằng đá tảng lớn càng thêm vững chắc, với những vòm mái được những rầm nhà chống đỡ hàng mấy trăm năm nay. Tại đây, sâu trong lòng đất, tiếng ồn ào trên đường phố không thể nào lọt vào, và khách đến đây, sau khi đã rũ sạch bên ngoài tất cả những cảnh vất vả ngược xuôi triền miên của cuộc sống, có thể kính cẩn đắm mình trong thế giới âm nhạc thân tiên. Người ta quyết chí biến hầm nhà này thành không phải một cái tháp ngà không ai được bén mảng, mà thành một nơi miếu đường để ngỏ, mà bất cứ người nào muốn cũng đều có thể đến đây hoà mình vào cõi bí ẩn của tiếng đàn ghita. Những cuộc nhậu nhẹt say sưa đã một lần và dứt khoát mãi mãi bị trục xuất khỏi đây. Vị khách nào háu đói quá cũng chỉ được phép mang theo một chai nước cam hoặc nước chanh mua được với giá không cao lắm trước khi vào cửa. Bên trong hầm là những cái bàn thô xấu xí, những ghế dài, và trong góc bực sân khấu rộng khoảng một mét vuông có đặt một cái ghế giản dị cho người nghệ sĩ ngồi biểu diễn. Nơi đây, dưới ánh sáng những ngọn nến nhỏ lên trong những đài nền bằng gỗ gắn trên tường, ta có thể nghe thấy mọi tinh hoa của âm nhạc ghita đời xưa và đời nay.

Câu lạc bộ ở đây sinh hoạt khoảng 2 – 3 lần trong một tuần, từ 22 đến 24 giờ, có khi kéo dài đến nửa đêm. Theo một chương trình đã định trước, mở đầu buổi sinh hoạt, hai hay ba nghệ sĩ ghita thường trực đại diện cho bộ môn ghita cổ điển lẫn phlamencô phải biểu diễn trước tiên. Trong những năm đầu tiên thành lập Câu lạc bộ, các nghệ sĩ biểu diễn thường trực của Câu lạc bộ là những giảng viên của Viện Hàn lâm ghita: C. Ôbăng, T. Semla, R. Quêtô và H. M. Xiêra. Năm 1957 trong nhóm họ gia nhập thêm nghệ sĩ ghita tự học tài hoa người Tây Ban Nha Xêbaxchian Marôtô, đã từng đi biểu diễn thường kì ở Pari với diễn viên hài nổi tiếng Macxen Macxô. Năm 1960 thành phần các nghệ sĩ biểu diễn ở đây thay đổi gần như toàn bộ. C. Ôbăng chuyển đi nơi khác, thay bằng Becna Pierô, những người trình diễn: nghệ sĩ người Italia Đômênicô Marandô, nghệ sĩ Đức Iuroghen Clat, ông này thỉnh thoảng hợp thành bộ năm biểu diễn với R. Quêtô và nghệ sĩ violông Cacmen Varêla. X. Marôtô bắt đầu ít lui tới Câu lạc bộ vì bận đi trình diễn ở Angiêri, Marôc, Tuynizi và đồng thời ở các thành phố nước Pháp. Thêm vào đó, Marôtô còn thường xuyên đánh đàn trên đài phát thanh Pari, đặc biệt là trong các đoạn nhạc tự tay anh viết lồng vào những hoạt cảnh nghệ thuật vẫn phát theo chương trình. Không nói chắc bạn đọc cũng đoán biết, ngoài những nghệ

sĩ thường xuyên biểu diễn ở Câu lạc bộ, thỉnh thoảng các nghệ sĩ nổi tiếng cũng có tới đây, trong đó có nhiều người đi biểu diễn dừng lại một chặng ở Pari. Điếm qua các nghệ sĩ đến Câu lạc bộ biểu diễn vào những khoảng thời gian khác nhau, có Ida Prexti, Alêcxăng Lagôia, Nacxixô Iêpexơ, Giôn Uyliamxơ, Pôngpônio và Xaratê. Trong những đêm biểu diễn hiếm hoi như vậy, hầm nhà phải chứa tới 30 – 40 người, thành thử chật như nêm, người nghe phải đứng cả trên cầu thang, và Anhba cứ phải hoài công van vãn mọi người bớt hút thuốc đi một tí, vì khói thuốc lá dày đặc che lấp không cho nhìn thấy người biểu diễn. Những buổi sinh hoạt thông thường người đến dự nghe không nhiều lắm. Những trường hợp như vậy, nếu người nghe đến ít quá hoặc không đến, thì người biểu diễn cứ việc cất đàn vào hộp rồi lạng lẽ ai về nhà nấy.

Hoạt động của Câu lạc bộ và Viện Hàn lâm ghita được phản ánh qua tờ Tạp chí ghita do Anh-ba xuất bản từ năm 1955 và ra khoảng hai – ba tháng một số. Mới đầu tờ tạp chí lấy tên là “Ghita”. Nhưng sang đến năm thứ hai kể từ ngày xuất bản lại đổi thành “Ghita và âm nhạc”. Ta có thể thấy rõ nguyên nhân này ở số đầu tiên của tờ tạp chí đổi tên, dẫn câu nói cửa miệng của Xêgôvia: “Đừng bao giờ tách riêng âm nhạc với đàn ghita”. Quả đúng như vậy, trên mặt tạp chí ít lâu sau xuất hiện những bài của hai nhà phê bình và nghiên cứu âm nhạc nổi tiếng Êlêna Giuốcđăng – Môrăngxơ và Ronê Đuymêxvin, không chỉ ca tụng cây đàn ghita, mà cả nhà soạn nhạc Raven, Xôxtacôvich, cùng với cuộc thi âm nhạc thế giới mang tên Traicôpxki ở Matxcova và nhiều sự kiện lớn khác trong sinh hoạt âm nhạc thế giới.

Dĩ nhiên hầu hết các bài báo đều dành giải đáp những vấn đề về nghệ thuật biểu diễn đàn ghita, giảng dạy, lịch sử cây đàn, tiểu sử các nghệ sĩ và những bài bình luận về những buổi trình diễn của họ. Chiếm tới gần nửa số trang của mỗi số là các bản nhạc, các bản chuyển biên những tác phẩm cổ, các kiểu mẫu nhạc hiện đại, sáng tác dân gian Tây Ban Nha do Ramôn đê Xêvilia chép lại thành bài bản, thỉnh thoảng có những bài hát ngắn tiếng Pháp với phần đệm ghita. Tất cả các bản nhạc được phổ biến thường không lấy gì làm phức tạp lắm, dành cho những người chơi đàn không chuyên và người ta thường chú ý đến chúng chủ yếu ở khía cạnh tài liệu giảng dạy⁶⁷.

Một trong những lí do căn bản để cho tờ tạp chí “Ghita và âm nhạc” ra đời xuất phát từ ý nghĩ cho rằng, nước Pháp là một nước trong quá khứ xa xôi đã từng có những nghệ sĩ ghita và đàn luyt xuất chúng, thì ngày nay trong thời đại chúng ta cần phải có một trường phái ghita chính cống của riêng nước Pháp, giống như những trường phái pianô hay violông đã có trước kia.

Vậy thì những người hết lòng hâm mộ cái mới trong lĩnh vực đàn ghita ở nước Pháp ấy đã dựa trên những thành tựu sáng tạo của những ai để làm việc này?

Ngoài Anbe Ruxen mà ta đã nói ở trên, có Alêcxăng Tângxman mà sự nghiệp sáng tạo của nghệ thuật ghita gắn liền với tên tuổi của Xêgôvia. Là người gốc Ba Lan, ông sinh năm 1897 ở Lôtzki và học nhạc ở Nhạc viện Vacsava. Kể từ năm 1919 Tanxman chuyển về sống ở Pari và ít lâu sau ông nhập quốc tịch Pháp. Năm 1941 ông bỏ sang Mỹ, sống ở đây 5 năm rồi lại quay về Pari. Tanxman là một người có sức làm việc rất lớn, thể hiện qua khối lượng tác phẩm đồ sộ mà ông sáng tác ở mọi thể loại khác nhau. Năm 1946 ra đời bản Côngxectô cho ghita và dàn nhạc do Tanxman sáng tác cho Xêgôvia. Dành cho người nghệ sĩ ghita ấy còn có rất nhiều bản nhạc khác của

⁶⁷ Tại Pháp còn xuất bản tạp chí “Mediator” dành cho đàn măngđôlin và ghita (do Ph. Mênisêti làm chủ bút kiêm xuất bản). Tạp chí chỉ đăng toàn bản nhạc.

Tanxman: “Tặng Xêgôvia”, mazuêcca, v.v... Các tác phẩm của Tanxman chịu ảnh hưởng khá mạnh phong cách của I. Xtơavinxki và M. Raven. Trong tác phẩm của ông, ta luôn thấy nổi bật lên một trình độ nghệ nghiệp cao, mặc dù đôi lúc thiếu sức truyền cảm vì quá chuộng những hiệu quả âm thanh hời hợt. Giới phê bình nhận thấy trong âm nhạc của Tanxman thiên về sử dụng những yếu tố nhạc dân gian Ba Lan, song trên con đường đi tìm những phương tiện diễn tả mới của âm nhạc thình thoảng nhà soạn nhạc hay bị sa vào chủ nghĩa hình thức. Các bản nhạc của Tanxman ngày nay thông thường thấy trong chương trình biểu diễn của các nghệ sĩ ghita nổi tiếng. Khá nổi tiếng là Tổ khúc của Tanxman, vẫn thường được Xêgôvia, Giôn Uyliamxơ, N. Anphôngxô... trình diễn trong các buổi hoà nhạc. Đặc biệt nhiều người biết đến có “Bài hát ru con” được viết không những với một tài nghệ điêu luyện, mà còn chan chứa tình cảm. Có một chuyện rất thú vị như thế này, cứ mỗi lần biểu diễn xong những tác phẩm của Tanxman, Xêgôvia lại với một cử chỉ lịch sử đề nghị công chúng đừng hoan hô ông, mà hãy vỗ tay hoan hô tác giả bản nhạc, đạo ấy vẫn thường có mặt trong tất cả các buổi biểu diễn của Xêgôvia ở Pari và rất vui vẻ đứng lên đáp lại lòng ngưỡng mộ của quần chúng đối với ông. Bản thân Tanxman không hề biết đánh ghita, và mỗi khi sáng tác nhạc cho đàn ghita ông lại nhờ Xêgôvia góp ý về kĩ thuật.

Trong số những người ngưỡng mộ Xêgôvia còn có nhà soạn nhạc Pháp Đariuyt Miyô, năm 1959 đã cho công bố bản nhạc soạn cho ghita của ông: bản “Người theo Xêgôvia”.

Một người nữa cũng tỏ một tình yêu đậm đà đối với cây đàn ghita, đó là nhà soạn nhạc Pie Vixmê (sinh năm 1915) sống ở Pari, ông này đã soạn nên Khúc phóng túng gồm 3 phần và một bản Côngxectô cho đàn ghita mà theo lời đề nghị của I. Prexti và A. Lagôia chúng đã được sửa đổi lại để hai người có thể biểu diễn trên sân khấu với hai cây đàn. Dành cho đôi biểu diễn này còn có bản Côngxectô riêng cho hai đàn ghita của Đanien Lêzuya, một nhà soạn nhạc, hiệu trưởng trường “Schola Cantorum”. Trong quá trình tìm hiểu đàn ghita, ông có soạn phác qua một “Khúc bi thương” để cho đôi bạn đàn nay biểu diễn. Hai nghệ sĩ ghita ấy còn được nhà soạn nhạc Ăngđrê Giôlivơ soạn cho bản “Nhạc chiều” cho hai đàn ghita, “Căngzôna” và “Alêgrô”.

Cả những người hoạt động cho nền âm nhạc Pháp cũng đáng để cho ta ghi công, bằng cách này hay cách khác, họ đã đẩy lên làn sóng quan tâm đến cây đàn ghita cổ điển ở đây. Trong số những người đó có ông Lui Bain, mất năm 1956 giữa tuổi 96. Bain dành thời gian và công sức tìm tòi những kho báu âm nhạc trong các thư viện công cộng và tư nhân Pháp. Ông đã phát hiện thấy cuốn “Những phát hiện mới cho đàn ghita” của Phrăngxoa Căngpiông, nhưng vì trình độ âm nhạc còn kém quá nên đọc mò mãi vẫn không được đúng. Đến năm 70 tuổi ông vẫn còn vùi đầu vào học lí thuyết âm nhạc để rồi sau khi nắm vững lí thuyết, suốt 3 năm làm việc căng thẳng ông đã mò mẫm đọc được các tác phẩm của Căngpiông viết dưới dạng nhạc bản. Năm 1933 ông cho công bố 20 bản nhạc của Căngpiông đã được viết lại dưới hình thức kí âm hiện đại, gây nên sự trầm trồ trong các nhà chuyên môn. Trong thư viện thành phố Bizăngxông cổ kính, Bain đã tìm thấy nguyên hàng chồng tác phẩm của các nghệ sĩ đàn luyt và ghita Pháp lâu nay vẫn bỏ xó, nhưng ông chưa kịp đọc và dịch chúng.

Nghệ sĩ ghita Ăngđrê Vecđiơ sinh năm 1886 ở Pháp cũng được nhiều người kính nể. Ông tự học mà biết đệm đàn ghita, về sau theo học một người học trò của Lôbet tên là Rôdrighet Avavêna, ông tiếp thu được trình độ kĩ thuật ghita khá vững. Năm 1914, chiến tranh bùng nổ, Vecđiơ bị động viên vào lính và đưa ra mặt trận, bị thương vào

chân. “Tôi căm ghét chiến tranh, ông nói, - tôi thà quăng khẩu súng đi còn hơn là phải nhằm bắn vào con người!”. Thời gian ngoài mặt trận và trong viện quân ý đã hun đúc ông thành một chiến sĩ chống chiến tranh quyết liệt. Quay về với cuộc sống hoà bình, bắt buộc phải đem âm nhạc của mình đổi lấy miếng ăn, Vecđiơ chơi đàn bănggiô, thứ nhạc cụ được coi là một cửa thời đại lúc đó. Nhưng tình yêu của ông vẫn dành cho cây đàn ghita. Năm 1936 Vecđiơ cùng với Ê. Puhôn tổ chức ra hội “Những người bạn ghita”, đặt nhiệm vụ cho Hội phải tập hợp giới nghệ sĩ ghita ở các nước khác nhau lại, thức tỉnh sự say mê với những tác phẩm ghita trong lòng mọi người, v.v... Cuộc Chiến tranh thế giới thứ hai đã phá vỡ mất dự định đó. Vẫn nuôi tấm lòng trìu mến với cây đàn ghita, Vecđiơ quay về sưu tầm vốn tác phẩm ghita, trao đổi thư từ rộng rãi với các nghệ sĩ ghita châu Âu và châu Mỹ, trong đó có nhiều người ông quen biết riêng. Tuổi tác và bệnh tật đã làm tiêu tan hết nghị lực và sức khoẻ của ông. Năm 1957 ông từ trần và được mai táng tại nghĩa địa Cha Lasezo ở Pari.

Ngay từ thời thơ ấu đã có nhiều hứa hẹn tươi sáng và trên con đường tương lai ngày càng chứng minh tài năng của nữ nghệ sĩ ghita Ida Prexti sinh năm 1924 tại Pari. Được ông bố dạy cho học đàn ghita, từ khi còn là một cô bé 6 tuổi bà đã biểu diễn trước công chúng Pari và được giới phê bình vô cùng khen ngợi, họ sánh bà với cậu bé thần đồng Môza. Năm 14 tuổi bà được mời tham dự các buổi hoà nhạc của Nhạc viện Pari, một chuyện mà từ trước tới lúc đó chưa một nghệ sĩ ghita nào vinh dự được hưởng. Sau một loạt buổi diễn trên đất Pháp và trình diễn trên đài phát thanh, hai lần, năm 1951 và 1952 bà sang biểu diễn ở Landon. Ngày nay bà là một nữ nghệ sĩ ghita ưu tú nhất của nước Pháp, có tiếng đàn tốt và trình độ kiến thức biểu diễn cao, Cùng với chồng – nghệ sĩ ghita Alêcxăng Lagôia (cha người Hi Lạp, mẹ Italia, sinh năm 1929 tại Ai Cập và cũng như Prexti, bắt đầu biểu diễn trên sân khấu rất sớm), hai người lập thành một bộ đôi ghita trình diễn rất thành công tại Đại hội liên hoan âm nhạc ở Boocđô và Măngtôn năm 1955. Sau đó mở màn một loạt buổi biểu diễn của họ trên các thành phố châu Âu, Bắc Phi, Ôxtrâyliã, Viễn Đông và châu Mỹ. Trong danh mục biểu diễn của đôi này ta thấy có các tác phẩm ghita đặc sắc của các tác giả cổ điển, các bản chuyển biên của A. Lagôia, bản nhạc của I. Prexti cùng nhiều bản nhạc do các nhạc sĩ Pháp và các nước soạn riêng cho họ (A. Giôlivơ, P. Poti). Đôi biểu diễn này đã nổi tiếng và chiếm được sự tin cậy trên toàn thế giới. Giới phê bình quốc tế gọi họ là một trong những cặp song tấu giỏi nhất trên thế giới. Đông đảo bạn nghe đàn Liên Xô đều đánh giá cao tài nghệ của hai nghệ sĩ ghita Pháp trong những chuyến họ đi biểu diễn ở Matxcova, Lêningrat, Mincơ và Riga mùa Xuân năm 1964.

Dài phát thanh và vô tuyến truyền hình Pháp đóng vai trò rõ rệt trong việc tuyên truyền cho nghệ thuật ghita. Hầu như hàng năm người ta tổ chức những cuộc thi ghita, lôi cuốn hàng ngàn hàng vạn những người yêu đàn tề tựu về dự những vòng thi chung kết tại phòng hoà nhạc Gavô ở Pari. Chẳng hạn, năm 1961 giải nhất cuộc thi trao cho Cônđrat Ragôzonic, nghệ sĩ thành Viên, giải nhì cho nghệ sĩ Pháp Misen Rôgiơ. Song song với cuộc thi trên có cuộc thi những tác phẩm hay nhất soạn cho ghita. Vinh dự người thắng cuộc thuộc về H. Rôđrigô, giạt giải nhất về bản nhạc “Kỉ niệm Manuen đê Phala”.

Trong Nhạc viện Pari lâu đời nhất châu Âu, đàn ghita không được dạy. Viện Hàn lâm ghita mà ta nói ở trên, đã vẫn đang đảm nhiệm hoàn toàn công việc đào tạo các nghệ sĩ ghita không chuyên nghiệp. Do thiếu những nghệ sĩ ghita có trình độ văn hoá cao phục vụ cho giảng dạy, Viện buộc phải mời những nghệ sĩ nước ngoài dạy thay. Cũng như vậy, những buổi hoà nhạc ghita cổ điển ở đất Pháp chủ yếu cũng phải nhờ

các nghệ sĩ nước ngoài mới có được sức sống. Mặc dù đã có những nỗ lực vượt bậc, nhưng cho đến nay việc cố gắng thành lập một trường phái chơi đàn ghita tự lập của Pháp vẫn chưa mang lại kết quả.

Ngay ở Nhạc viện Bruycxen người ta cũng không dạy đàn ghita. Ở đây ngay từ hồi giữa thế kỉ trước, cuộc thi đàn ghita thế giới đầu tiên do nghệ sĩ ghita Nga N. P. Macarôp tổ chức đã lãnh chịu lấy mối hoài nghi ghê gớm trong các nhà lãnh đạo trường âm nhạc lúc ấy. Các nghệ sĩ ghita Bỉ và Hà Lan ngày nay tập hợp lại xung quanh hội “Côngxtantin Huyghenxo”, lấy tên nhà thơ và nhà soạn nhạc vĩ đại Hà Lan thế kỉ XVII. Thành lập năm 1948 do sáng kiến của nghệ sĩ ghita Rixơ đơ Hanxte, Hội này tổ chức một cách có hệ thống những buổi đại hội công khai của Hội, tập trung cá nghệ sĩ ghita không chuyên từ Anvecpn, Amxtecđam, Rôttecđam và thành phố nhỏ Hà Lan Hinveczum, nơi các nghệ sĩ hội viên của Hội thường lấy làm chỗ biểu diễn. Thông thường các cuộc đại hội, hay như họ vẫn gọi, những cuộc hội nghị này kết thúc bằng những tiết mục do một nghệ sĩ ghita danh tiếng nào đó được mời trình diễn. Chẳng hạn, mấy năm trước ở đây biểu diễn các nghệ sĩ: bộ đôi Prexti – Lagôia, nghệ sĩ Áo Luiza Vanke, nghệ sĩ Tây Ban Nha N. Anphôngxô, nghệ sĩ Đức Ph. Phisê. Hội “Côngxtantin Huyghenxo” cho phát hành tạp chí “Ghita”, bao gồm những tin tức trong giới ghita thế giới và những bài nghiên cứu về lịch sử đàn ghita và phương pháp dạy chơi đàn ghita cổ điển.

Ở Bỉ một trong những “cứ điểm” tuyên truyền chủ yếu cho nghệ thuật ghita đóng ở Anvecpen, do một học trò của Puhôn, Phrăngxơ đơ Grôôt, đứng đầu. Công việc dạy đàn ghita tiến hành rất có kết quả trong các trường trung cấp âm nhạc các thành phố Ucolơ, Bolăngkenbec và trong các “Viện Hàn lâm” tư nhân ở Anvecpen. Trường trung cấp âm nhạc dân lập ở Ucolơ gắn liền với tên tuổi người nghệ sĩ ghita tiếng tăm lừng lẫy sống ở Bỉ: Nicôlat Anphôngxô, là người hướng dẫn chính cho các lớp đàn ghita trong trường. Anphôngxô được nhiều người ở Liên Xô biết đến qua các chuyến đi biểu diễn của ông tại đây năm 1961, 1963 và 1966.

N. Anphôngxô sinh tại thành phố Xantandê, Tây Ban Nha năm 1913, mãi đến năm 26 tuổi ông vẫn chưa hề biết chơi nhạc cụ. Có một lần đến Madrit và thuận chân ghé vào xưởng nhạc cụ của Xantôt Hecnandet, học trò của Manuen Ramiret ta đã nói ở trên, người đã từng nổi tiếng về những cây đàn ghita tự tay ông sản xuất; Anphôngxô mê mẩn trước tiếng đàn ghita do mấy nghệ sĩ dạy trọ ở đây đánh. Bắt đầu từ buổi ấy, Anphôngxô kiên nhẫn, miệt mài với cây đàn ghita, nghiên cứu lí thuyết âm nhạc và tập chơi đàn ghita. Những lời khuyên bảo góp ý của nghệ sĩ ghita Xainxơ đê la Maxa, lúc ấy đang dạy ở Nhạc viện Madrit, giúp đỡ ông rất nhiều. Và khi Anphôngxô đến Bacxolôna, nơi mà một lần gió cũng tràn ngập tiếng đàn ghita, thì ông nguyện trọn đời hiến thân cho cây đàn ấy, ngày đêm ra công luyện tập để tiến tới đỉnh cao của kĩ thuật. Qua những buổi biểu diễn giữa đám bạn bè, dần dà Anphôngxô càng thêm tin tưởng vào khả năng biểu diễn của mình. Uy tín của ông mỗi ngày một tăng, người ta coi ông là một nghệ sĩ ghita tài năng. Năm 1945 ở Bacxolôna tổ chức buổi hoà nhạc đầu tiên của ông. Một người bạn của Anphôngxô dọn đến ở Bruycxen và mời ông đến chơi, yêu cầu ông nếu có thể được thì hãy đến thăm Bruycxen với danh nghĩa một nghệ sĩ ghita. Ông đã nhận lời mời đó. Ngày 22/11/1948 dưới tiếng vang của những lời nhận xét của nhà phê bình âm nhạc Bỉ Lui Covevorê, tại hội trường Nhạc viện Bruycxen tổ chức buổi biểu diễn của Anphôngxô. Công chúng nhiệt liệt hoan nghênh tài năng của người nghệ sĩ biểu diễn. Cả hoàng hậu Êlizavet của nước Bỉ, một người đàn bà có tấm lòng

yêu âm nhạc rất khát khe và lâu nay vẫn thường ngưỡng mộ các nhạc sĩ biểu diễn, cũng rất mến tiếng đàn của ông. Anphôngxô quyết định ở hẳn nước Bỉ. Sau khi về thăm Tây Ban Nha một thời gian không lâu, năm 1950 ông trở lại Bruycxen và trở thành người nghệ sĩ ghita của nước Bỉ. Ông thường đi biểu diễn ở Pari, Lãndon, các thành phố ở Bỉ, Hà Lan và kiêm nghề dạy đàn. Kể từ năm 1957 ông lấy thành phố Ucolơ làm trung tâm cho những hoạt động sự phạm của mình, nơi đây tề tựu những học trò của ông từ khắp miền đất Bỉ. Anphôngxô đồng thời cũng biểu diễn khá tích cực, ông hay biểu diễn trong bộ đôi với vợ là Inza, học trò ông ngày xưa. Một cuốn Sách dạy đàn ghita gồm hai tập được xuất bản và dịch ra 6 thứ tiếng. Các công ti “Óratô” và “Vêga” ở Pari đã bán hàng loạt đĩa hát ghi những bản nhạc do Anphôngxô trình tấu. Là một nghệ sĩ biểu diễn, ông ưa đánh nhạc của Bắc và các bậc thầy cổ điển, nhưng một đặc điểm người ta thấy nổi bật trong lối chơi của ông là thường chú trọng đến những tác phẩm của nhạc sĩ Tây Ban Nha. Dành cho Anphôngxô có bản “Khúc hứng tấu” cho đàn ghita của nhà soạn nhạc Bỉ N. Vandecvenden và “Chín khúc nhạc trên đề tài dân gian” do nhà soạn nhạc Gi. Apxin biên soạn tặng ông, đó là những bản ông rất hay trình tấu trong những buổi hoà nhạc.

Nói đến tình hình nghệ thuật ghita ở đất Italia thế kỉ XX, trước hết ta phải nhắc đến tên của nghệ sĩ ghita Luitgi Môtixani (mất năm 1943), một con người mà tên tuổi vẫn còn được mọi người gìn giữ, là một nghệ sĩ biểu diễn, nhà sư phạm và tác giả của nhiều tác phẩm cho đàn ghita đã nổi tiếng toàn cõi Italia và ra cả nước ngoài.

Môtixani sinh tại thành phố nhỏ Phaenxơ nước Italia năm 1869. Ông học nhạc trong một trường trung học âm nhạc ở Bôlônơ, ở đó người ta dạy ông chơi kèn ôboa và sáng tác. Sau khi ra trường ông thổi kèn ôboa một vài năm trong dàn nhạc của nhà hát Xan-Caclô ở Nêapôn. Đàn ghita ông chỉ biết chơi tí chút theo kiểu nghiệp dư và không bao giờ nghĩ rằng mình sẽ sống bằng nghề nghệ sĩ ghita. Việc này xảy ra hết sức tình cờ. Nhận lời mời của giám đốc một nhà hát, Môtixani cùng với các nhạc công khác của dàn nhạc lên đường đi biểu diễn ở châu Mỹ. Chuyến biểu diễn không thành công, người giám đốc ấy bị vỡ nợ, và Môtixani bơ vơ giữa thành phố Niu-Ooc, không việc làm và không một xu dính túi. Cây đàn ghita đã cứu giúp ông. Ban đầu chơi đàn trong ban nhạc đàn bănggiô bốn người, rồi sau đó làm nghề dạy đàn ghita, Môtixani dần dần kiếm được số vốn kha khá, đủ sống một cuộc đời phong lưu. Nhưng ông lại không muốn sống ở Mỹ. Môtixani quay về châu Âu, sau khi ghé qua Lãndon, ông sống hai năm ở Pari. Tại đây Môtixani làm quen với Lôbet và các nghệ sĩ ghita khác sống ở Pari và đã đưa nghệ thuật của mình lên đến mức hoàn thiện đáng kể. Cuộc thi ghita năm 1906 ở Niuronbec mà ông tham dự đã làm cho tiếng tăm Môtixani bay khắp đất Đức. Tiếp sau ông còn tới đây biểu diễn một năm nữa, ở các thành phố Beclin, Muynkhen, Hambua, cùng nhiều thành phố khác. Những chuyến đi biểu diễn tiếp sau của ông trên khắp các nước châu Âu, châu Á và thậm chí của châu Phi, đã đưa ông lên hàng những nghệ sĩ tài năng điêu luyện. Thường xuyên sống ở quê hương, Môtixani dạy đàn rá có kết quả, chú trọng đến các vấn đề phương pháp luận và những ý kiến đề nghị cải tiến cấu trúc cây đàn ghita. Ta cũng nêu ra đây một số học trò giỏi nổi tiếng của ông, như Caclô Panlăđinô và Mariô Rita Brônđi.

Ở Italia hiện nay có một đội ngũ đông đảo những nghệ sĩ tài năng, thường biểu diễn trong những buổi hoà nhạc công khai, trên đài phát thanh và vô tuyến truyền hình (Đ. Giulietti, M. Ganghi, Ph. Oocxôlinô, U. Xtecxati, B. đi Pônô đã mất từ lâu, v.v...) điều đó là một chứng minh về vang cho mức độ phát triển cao của nền nghệ thuật ghita

ở đất nước này. Sự phát triển ấy chịu tác động rất sâu sắc của R. Baccari (1897-1941) người xuất bản tạp chí “Ghita”, và giáo sư R. Phêrari (1894-1959), tác giả của nhiều công trình nghiên cứu về lịch sử đàn ghita, vừa là nhà soạn nhạc (bản “Grande fuge reale)...), biên tập viên tạp chí “Nghệ thuật ghita” và là nhà tổ chức các Hội, các buổi hội nghị và cuộc thi ghita quốc tế.

Sự phát triển của nghệ thuật ghita ở Italia bị một đặc tính khá nổi bật sau đây chi phối rất nặng, đó là cuộc sống văn hoá trên đất nước này lệ thuộc với mức độ rất lớn vào những khách du lịch nước ngoài lui tới đây để tìm hiểu những danh lam thắng cảnh của đất nước, cùng với nền hội hoạ và điêu khắc Italia, với những kịch trường lớn và nền hội hoạ và nhạc hoà tấu của nó. Chính vì vậy mà ta thấy ở Italia, có lẽ thường hơn ở bất cứ một nước nào khác, hay có những buổi đại hội liên hoan âm nhạc, cuộc thi và những khoá học ngắn hạn đủ loại dành cho người nước ngoài. Số ngoại tệ thu nhập được từ nước ngoài đã làm cho hình thức kinh doanh tiến đến một trình độ khá cao, cho phép thu hút về đây những bậc thầy có tên tuổi và uy tín lớn trong mọi lĩnh vực nghệ thuật âm nhạc, trong đó có cả nghệ thuật ghita.

Ở trên chúng ta đã nói đến những khoá học nâng cao trình độ chuyên môn cho các nghệ sĩ ghita do “Viện Hàn lâm Kitgi” tổ chức tại thành phố Xiêna và một vài nghệ sĩ ghita người Italia học ở đây dưới sự hướng dẫn của A. Xêgôvia và A. Điat. Nhân đây xin nói thêm, những khoá học ngắn hạn thời gian hè rập theo mẫu của “Viện Hàn lâm Kitgi” cũng bắt đầu mọc lên cả trên đất Pháp. Có một khoá kiểu như thế, gọi là “Viện hàn lâm quốc tế mùa hè” được tổ chức ở Nitxơ, do đôi nghệ sĩ ghita I. Prexti và A. Lagôia hướng dẫn.

Tại Italia rất hay tổ chức những cuộc thi âm nhạc. Muốn tìm hiểu đặc điểm những cuộc thi ghita, ta có thể đơn cử một thí dụ về cuộc thi năm 1961 ở Bôlônơ do “Đoàn các nghệ sĩ ghita Italia” tổ chức, để cho các nghệ sĩ biểu diễn ghita cổ điển thi thố tài năng. Người dự thi phải trình diễn theo một chương trình sau đây: 1) Đánh 2 khúc luyện trong tuyển tập của Xor, Agoadô, Giuliani, Tarêga hay một tác giả nào khác cũng được; 2) Một trong những tác phẩm cổ điển sau đây: khúc Andantê trong bản Xônát thứ hai của Xor, tuyển tập 7; bản Rôngđô trong phần thứ hai Sách dạy đàn của Caruyli, hoặc bản “Hoà âm” của Giuliani và sau cùng là 3) Một trong những tác phẩm mới nhất của các nghệ sĩ Italia in trong tạp chí “Nghệ thuật ghita”.

Tạp chí này do nhà xuất bản Âm nhạc Becben phát hành từ năm 1945 ở Môđêna, chuyên in những tác phẩm ghita của các nhà soạn nhạc Italia hiện đại. Ngoài tạp chí “Nghệ thuật ghita”, ở Ancôna còn phát hành tờ tạp chí “Tiếng vang âm nhạc” lâu lâu lại cho ra một số có tính chất chuyên đề dành cho đàn ghita. Tạp chí đồng thời còn tổ chức những cuộc đại hội liên hoan quốc gia cho các nghệ sĩ ghita, nhằm tuyên truyền cho các thể loại chơi đàn, từ diễn đơn đàn ghita cổ điển, diễn đôi ghita, ghita jazz và bài hát có ghita đệm theo.

Trong số những tác phẩm của các nhà soạn nhạc Italia, nổi tiếng hơn cả có bản Côngxectô cho ghita và đàn nhạc của M. Caxtennuôvô-Têđêxcô, sáng tác theo yêu cầu gợi ý của A. Xêgôvia năm 1939.

Mariô Caxtennuôvô-Têđêxcô sinh ngày 3/4/1895 tại Phlôrenxia. Ông học nhạc cũng ở đây, tốt nghiệp lớp sáng tác của Nhạc viện mang tên Kêrubini. Từ năm 1910, khi tác phẩm lớn đầu tiên viết cho dàn nhạc giao hưởng của ông ra đời, bản “Bầu trời tháng Chín”, cũng là lúc Caxtennuôvô-Têđêxcô bắt đầu những hoạt động sáng tạo đây

nỗ lực và sức sống của mình. Ông sáng tác các vở balê, ôpêra, nhạc cho kịch và phim, các giao hưởng và nhạc thính phòng, các bản hợp xướng, bản nhạc cho giọng hát với dàn nhạc hoặc với đàn piano, nhạc cho từng loại nhạc cụ khác nhau. Năm 1935 ông làm nên bản “Khúc tuyền hứng ma quỷ” cho ghita điện đơn, đề tặng Xêgôvia. Tác giả muốn lấy đó làm món quà dâng lên ngày tưởng nhớ Paganini. Trong chương cuối bản nhạc ông đã sử dụng chủ đề “Campnella” lấy từ bản côngxectô cung Xi thứ soạn cho violông của nghệ sĩ Italia vĩ đại. Năm 1939 Caxtennuôvô-Têđêxcô quyết định dọn sang ở hẳn bên Mỹ và kể từ đó, dưới sự góp ý của Xêgôvia, ông bắt tay vào sáng tác một loạt tác phẩm cho ghita: Côngxectô cho ghita điện đơn, “Nhạc chiều” với dàn nhạc thính phòng (1956), “Xônát tưởng nhớ Bôckêrini”, Rôngđô, Tổ khúc và nhiều tác phẩm khác cho ghita điện đơn hoặc có pianô đệm theo (“Khúc phóng túng”, tt. 145). Trong vô số những ca khúc của nhà soạn nhạc (chủ yếu là phổ thơ Sêcxpia) nổi tiếng có “Tình ca Xigan” phổ thơ của Gacxia Loocca có phần đệm ghita.

Bản côngxectô ba phần của Caxtennuôvô-Têđêxcô viết cho ghita và dàn nhạc, tt. 99 đã mang lại vinh dự cho tác giả của nó trên những khía cạnh hấp dẫn nhất. Chúng ta đọc thấy trong đó những khả năng biểu hiện rạch ròi của cây đàn ghita cùng những màu sắc muôn hình muôn vẻ của nó trong việc xử lý tác phẩm. Bản côngxectô chứa đựng một nội dung súc tích, chất liệu chủ đề rất đẹp, rất hay và cũng dễ biểu diễn.

Nói đến những tác phẩm gần đây mà Caxtennuôvô-Têđêxcô sáng tác, ta không thể không nhắc tới “24 khúc dạo và phuga điều hoà” soạn cho hai đàn ghita, đề tặng vợ chồng Prêxti – Lagôia biểu lộ nhiều nét hấp dẫn lớn về mặt âm nhạc và sử dụng những khả năng kỹ thuật của ghita.

So với sức sáng tạo của M. Caxtennuôvô-Têđêxcô thì các bản nhạc ghita của các nhà soạn nhạc Italia khác (như Đ. Murotun...) có phần nào kém hay hơn nhiều.

Ở nước Anh, những nghệ sĩ ghita giữ vai trò chủ đạo trong nghệ thuật ghita hiện nay là Giulian Brim và Giôn Uyliamxơ, những người học trò của Xêgôvia mà chúng ta đã nói ở trên. Đồng thời cha của Giôn Uyliamxơ, ông Lêôna (Lêna) Uyliamxơ sinh tại Lăndon năm 1910, cũng có uy tín lớn. Ông hoạt động chủ yếu ở Lăndon trên lĩnh vực sư phạm rất rộng lớn, là người tham gia thành lập “Trung tâm ghita Tây Ban Nha”.

Tên tuổi của Giôn Uyliam Điuat cũng được nhiều người biết đến, nổi tiếng hơn cả dưới cái tên thân mật là Giec Điuat (sinh tại Sêphinđơ, năm 1919). Ông bắt đầu con đường âm nhạc của mình từ cây đàn ghita chơi bằng miếng gảy, nhưng đến khoảng năm 1940 thì chuyển sang chơi ghita cổ điển. Là một nhạc sĩ xuất sắc, Gi. Điuat nổi tiếng chủ yếu qua những tác phẩm âm nhạc soạn cho ghita nhiều vô kể, đã được A. Xêgôvia, Gi. Uyliamxơ và L. Anmêiđa trình diễn. Đồng thời Gi. Điuat còn đứng đầu “Hội những nghệ sĩ ghita yêu nhạc” thành lập năm 1929 ở Lăndon do sáng kiến của một kiều dân Nga, bác sĩ kiêm nghệ sĩ ghita không chuyên B. A. Pêrôt trước kia có học đàn với I. Ph. Đêckê - Seng và V. A. Lêbêđep.

Đối với phần lớn các nghệ sĩ ghita lớn của nước Anh, một đặc điểm khá rõ là họ đều từ những người chơi đàn ghita móng gảy, loại nhạc cụ truyền thống của nước Anh, chuyển sang chơi cổ điển. Chẳng hạn, sau thí dụ của L. Uyliamxơ và Đ. Điuat là Pito Xenxie (sinh tại Lăndon, 1918). Ông thường ra mắt quần chúng trong những buổi biểu diễn ở Anh và tại lục địa. Chương trình biểu diễn của ông thường có cả những bản phối âm của riêng ông cho các tác phẩm của các nghệ sĩ đàn luyt Anh, nhiều bản đã được

phổ biến. Xenxie là nhạc công đệm đàn thường xuyên cho nữ ca sĩ Anh nổi tiếng Đôrôti Drayet.

Từ năm 1903 ở Anh đã xuất bản tạp chí “Bănggiô, măngđôlin, ghita” (viết tắt là “B. M. G.” dành cho những người chơi đàn không chuyên. Chủ bút tạp chí hiện nay là A. P. Secpi. Từ năm 1950 ở đây còn phát hành thêm tạp chí “Tin tức về ghita” nhằm mục đích thương mại, do V. M. Aplêti chủ xướng.

Một sự kiện đóng vai trò quan trọng đối với sự phát triển nghệ thuật ghita ở Tây Âu là cuộc thi âm nhạc thế giới tổ chức năm 1956 tại Giơnevơ, trong đó lần đầu tiên đàn ghita được giành một vị trí xứng đáng trong chương trình, bên cạnh tiếng hát, pianô và các loại nhạc cụ điển đơn khác. Cuộc thi diễn ra trong hội trường Nhạc viện Giơnevơ, nơi có một lớp đàn ghita cổ điển mở dưới sự bảo trợ của A. Xêgôvia, do nghệ sĩ Tây Ban Nha Hôzê đê Axpiazu hướng dẫn.

Người nhạc sĩ tài năng ấy sinh năm 1912 tại Nãngơ (Tây Ban Nha). Năm 1950 ông tới Thụy Sĩ lần đầu tiên sau khi đã nổi tiếng ở quê hương là một tay đàn cự phách và là người hiểu biết sâu sắc nghệ thuật dân gian xứ Baxơ. Tiếp theo mấy buổi biểu diễn ở Giơnevơ, Zuyrich, Lôzanna, Becna và Vazen, ông chuẩn bị đi Pháp biểu diễn, nhưng giữa chừng lại bỏ chuyến đi và quay về Thụy Sĩ, nhận lời mời làm giáo sư Nhạc viện Giơnevơ. Vừa làm công tác giảng dạy, Hôzê đê Axpiazu vừa dành thì giờ sáng tác, ông phối âm rất nhiều tác phẩm cho đàn ghita, nhiều bản đã được Nhà xuất bản “Giao hưởng” ở Vazen đem in (Axpiazu còn là tác giả cuốn sách nhỏ “Ghita và các nghệ sĩ ghita” in năm 1959). Năm 1954 trong cuộc thi những tác phẩm xuất sắc cho ghita do “Hội nghệ sĩ ghita thế giới” tổ chức tại Môđêna (Italia), Tổ khúc của Hôzê đê Axpiazu đoạt giải nhất. Việc thu nạp các nghệ sĩ ghita vào thành phần những người tham gia cuộc thi âm nhạc Giơnevơ là sáng kiến của ông. A. Xêgôvia được mời làm chủ tịch Hội đồng giám khảo ban nhạc các nghệ sĩ ghita. Hội đồng này trong suốt đợt đầu cuộc thi đứng sau bức màn che, chỉ lắng nghe những người dự thi chơi đàn mà không được nhìn thấy mặt họ.

Những yêu cầu hết sức khắt khe phổ biến xuống từng thí sinh chứng tỏ những nghệ sĩ ghita được nhận vào dự thi phải có một trình độ rất cao. Trong số những bản nhạc bắt buộc ai cũng phải đánh có “Các biến tấu trên chủ đề bản “Folia d’Espagne” của M. Pôngxơ và hai bản khác tùy theo hội đồng giám khảo lựa chọn: Một lấy trong số tác phẩm cổ điển (trong một số tác phẩm cho sẵn của L. Milăng, R. đơ Vizê, Xor, Giuliani và Puhôn) và một lấy trong những tác phẩm hiện đại (Turina, Tôrôba, Caxtennuôvô-Têđêxô, Tanxman, L. Ganhêbin). Đến vòng thứ hai, tức là vòng chung kết, phải trình diễn một trong những bản côngxectô soạn cho ghita và dàn nhạc sau đây: 1) Côngxectô Rê trưởng của M. Caxtennuôvô-Têđêxô, 2) “Côngxectô thành Aranhuê” của H. Rôđrigo hoặc 3) Côngxectô của P. Vixmê.

Giải thưởng tác phẩm hay nhất soạn cho ghita được trao cho nhạc sĩ Thụy Sĩ Alêxandơ Gaogơ về bản Côngxectô nhỏ cho đàn ghita và trao cho Giắc Brêgơ, một nhà soạn nhạc Pháp trẻ tuổi về Tổ khúc tặng các nghệ sĩ đàn luyt Italia. Tuy vậy, bản Tổ khúc của Brêgơ không được đánh giá cao lắm, vì nó tuy được soạn một cách khá mục thước, nhưng lại chỉ là một sự bắt chước về phong cách người khác, mất hết những nét độc đáo của bản thân.

Nhưng người giạt được giải trong cuộc thi biểu diễn là những nghệ sĩ người Tây Ban Nha trước đây ít người biết đến: Manuen Cubêđô (sinh năm 1937) và Antôniô Membradô (sinh năm 1935). Người thứ nhất là học trò của Puhôn, theo học ông trong

Nhạc viện ở Bacxolôna, A. Membradô thì học chơi đàn với Manuen Hechandet, và khi ông này bỏ Madrid đi nơi khác, thì lại tiếp tục học với Xainxơ đê la Maxa. Ngay sau cuộc thi ở Giơnevơ anh xin học thêm với Xêgôvia ở Xiêna.

Người nữ đại biểu tiếng tăm nhất của trường phái ghita Áo là Luiza Vanke. Bà là dân thành Viên, sinh trưởng năm 1910 tại đây. Năm lên 8 tuổi bà bắt đầu học nhạc với thầy Iôxip Xut, tác giả cuốn Sách dạy ghita rất phổ thông ở Áo và đã làm nên nhiều tác phẩm và tuyển tập dùng trong việc dạy đàn ghita. Bà xin vào học trong Viện Hàn lâm âm nhạc ở Viên và tốt nghiệp với tám bằng về bộ môn đàn ghita do giáo sư Iacôp Oocne hướng dẫn. Ngoài các lớp trên, về sau bà còn học hỏi thêm ở M. Lôbet và nghệ sĩ ghita Đức G. Anbe, người đã tặng bà bản nhạc “Bài ca Italia” do ông soạn cho đàn ghita với thủ thuật về dây rất hiệu quả. Hai nghệ sĩ này thường xuyên đến chơi nhà Vanke ở Viên, làm cho những nghệ sĩ ưu tú khác vô cùng sung sướng trước sự có mặt của họ. Hoạt động biểu diễn của L. Vanke bắt đầu từ rất sớm và luôn luôn được giới phê bình trầm trồ thán phục. Vẫn tiếp tục biểu diễn cho đến nay, bà tới Liên Xô năm 1935, tổ chức những buổi hoà nhạc ở Áo, Đức (1936), Bỉ, Anh và Mĩ. Ngày nay bà giữ chức giáo sư Viện Hàn lâm âm nhạc quốc gia ở Viên. Vanke còn là tác giả của nhiều bản chuyển biên cho ghita, các tuyển tập “Bài tập hàng ngày”, “Nghệ sĩ ghita trẻ”, v.v...

Trong những nữ nghệ sĩ ghita đã từng đến biểu diễn ở Viên trong những năm sau chiến tranh, giới phê bình tỏ lời khen ngợi đặc biệt về các buổi hoà nhạc năm 1957 của nữ nghệ sĩ Ấn Độ Lôlita Tago, cháu gái nhà thơ và nhà triết học Ấn Độ vĩ đại Rabindranat Tago. Theo những người quen biết kể lại, thì bản thân nhà thơ cũng rất thích nghe chơi đàn ghita.

Có hai nghệ sĩ ghita Đức thuộc thế hệ mới đã gây cho chúng ta nhiều chú ý. Một người tên là Zicphorit Bêren, đã tới Liên Xô biểu diễn năm 1953. Anh sinh năm 1933 và theo học âm nhạc ở Beclin trong Nhạc viện Clinvo-Sarovenca. Sau khi tốt nghiệp anh đã tổ chức nhiều buổi hoà nhạc ghita và thường đi biểu diễn với dàn nhạc thính phòng có ghita. Trong thời gian sang thăm biểu diễn ở Liên Xô, anh trình diễn đặc biệt thành công những tác phẩm của các bậc thầy cổ điển Italia, nhất là những bản côngxectô ghita của Caruyli và Vivandì được anh chơi cùng với Dàn nhạc thính phòng của R. Barôsai. Bêren là một nghệ sĩ rất uyên bác, tìm hiểu sâu sắc về văn học, sáng tác nhiều bản nhạc cho ghita, làm các bản phối âm và phát biểu nhiều trên những bài báo có liên quan đến nghệ thuật ghita. Anh còn soạn phần âm nhạc nền cho bộ phim “No Paxaran” do xưởng phim “Đêpha” CHDC Đức sản xuất.

Nghệ sĩ Đức khác – Iuroghen Clat, sinh tại Beclin năm 1936. Sau một loạt buổi biểu diễn độc tấu đàn ghita tại các nước Đức, Hà Lan, Bỉ, năm 1955 anh sang Tây Ban Nha để tìm hiểu nền âm nhạc dân gian ở đây và những thủ thuật diễn tấu nó trên đàn ghita. Năm 1959 đoạt huy chương vàng của Đài vô tuyến truyền hình Cộng hoà Liên bang Đức trong cuộc thi tài giữa các nghệ sĩ ghita trẻ ở Phranphuộc, anh đi Pari và đảm nhận hướng dẫn một lớp dạy đàn của Viện Hàn lâm ghita, đồng thời biểu diễn trong Câu lạc bộ ghita và tổ chức các buổi hoà nhạc.

Trong số những nghệ sĩ ghita các nước dân chủ nhân dân chúng ta thấy có tên tuổi nghệ sĩ ghita Hunggari Laxlô Xendrêi - Cacperơ (sinh năm 1932). Anh là học sinh trường trung học âm nhạc mang tên Bêla Barôtóc ở Budapet. Trong trường anh học các bộ môn lí luận âm nhạc, còn đàn ghita thì theo học thường xuyên với nghệ sĩ ghita

Hunggari Ecnô Cacpati. Từ năm 1948 Xendrêi - Cacperơ bắt đầu biểu diễn trên đài phát thanh, và tới năm 1954 anh tổ chức buổi hoà nhạc độc lập đầu tiên của mình, mở màn cho những buổi biểu diễn khác tại các thành phố Tây Âu. Xendrêi-Cacperơ tham gia cuộc thi âm nhạc ghita trong thời gian Đại hội liên hoan thanh niên và sinh viên thế giới năm 1955 tại Vacsava và giât giải nhất. Năm 1960 anh một mình đến Liên Xô biểu diễn, sang đến năm 1962 thì đi cùng với nghệ sĩ violông A. Côtsisơ, làm thành một bộ đôi biểu diễn theo lối cổ điển giữa đàn ghita và violông (các xônát của Paganini, Nhạc chiều Lớn của Xor, v.v...) cũng giống như bộ đôi tâm đầu ý hợp của nhà soạn nhạc Hung Pôtasi. Qua những bản nhạc mà Xendrêi-Cacperơ biểu diễn, ta thấy luôn vang lên những giai điệu dân gian chất phác, tươi tắn của đất nước Hunggari biểu hiện qua nhạc sĩ B. Barotôc. Thông qua tiếng đàn của Xendrêi-Cacperơ người nghe có thể hình dung rõ nét sự tiến bộ của nghệ thuật ghita của nước Hunggari dân chủ.

Người đại biểu cao tuổi nhất và hoạt động năng nổ nhất trong lĩnh vực đàn ghita cổ điển ở Tiệp Khắc là giáo sư Stêpan Uroban. Ông là học trò của giáo sư A. Môdra nổi tiếng về những công trình nghiên cứu các nhạc cụ trong đàn nhạc giao hưởng của mình. Uroban dạy một lớp đàn ghita trong Nhạc viện Praha. Ông có cho xuất bản một quyển Sách dạy ghita gồm 2 phần cùng nhiều bản chuyên biên và bản nhạc rất đặc sắc cho đàn ghita. S. Uroban là một nhà giáo lỗi lạc, đội ngũ đông đảo những học trò xuất sắc đã chứng minh cho tài năng sư phạm của ông.

Trong những học trò do Uroban dạy dỗ, có A. Xatlic, người học sinh tốt nghiệp lớp đàn ghita khoá đầu tiên của Nhạc viện Praha. Ông sinh năm 1927 tại thành phố Brơnô. Tốt nghiệp lớp đàn ghita của Nhạc viện năm 1951, rồi hai năm sau lại tốt nghiệp lớp chỉ huy dàn nhạc, ông hoàn toàn hiến dâng cuộc đời mình cho sự nghiệp biểu diễn của một nghệ sĩ ghita. Xatlic tổ chức các buổi hoà nhạc độc tấu hoặc biểu diễn trong bộ đôi cùng với nghệ sĩ violông C. Xtorôzê tại các buổi hoà nhạc. Trong danh mục biểu diễn của nghệ sĩ ta thấy có nhiều tác phẩm của các nhà soạn nhạc Tiệp Khắc (“Ba vũ khúc Tiệp Khắc” của I. Burohauze, “Rôngđô tùy hứng” của V. Matêica, các bản phối âm nhạc của A. Dvorơgiác, D. Phibich, v.v...).

Một học trò nữa của Uroban, tên là Ian Torula, soạn giả của bản Côngxectô cho đàn ghita và dàn nhạc cùng nhiều bản côngxectô khác soạn cho sáo, ghita và dàn nhạc, cũng tỏ ra là một nhà soạn nhạc có tài.

Đối với người nghe ở Liên Xô và các nước xã hội chủ nghĩa, Antônin Bactôso đã gây được nhiều ấn tượng tốt. Bắt đầu biểu diễn từ năm 1952 (ông sinh năm 1925) và chẳng bao lâu sau giành được giải thưởng trong cuộc thi âm nhạc tại Đại hội liên hoan thanh niên và sinh viên thế giới Vacsava, ông đi biểu diễn rất nhiều ở các nước thuộc khối dân chủ nhân dân. Ông đến Liên Xô năm 1964 (với nghệ sĩ violông C. Xôvichêc) và đến biểu diễn độc lập lần nữa năm 1966.

Milan Zêlenca sinh năm 1939 ở Praha, một học sinh tốt nghiệp Nhạc viện Praha lớp của Uroban, cũng nổi tiếng là một người có năng khiếu rực rỡ và kỹ thuật khác vời. Anh đã giành được giải thưởng trong mấy cuộc thi ghita (trong thời gian Đại hội liên hoan thanh niên và sinh viên thế giới lần thứ IV năm 1957 tại Matxcova, huy chương vàng tại cuộc thi ở Viên). Những buổi biểu diễn ở quê hương, CHDC Đức, Áo và Italia là những bằng chứng giúp giới phê bình đánh giá anh là một nghệ sĩ điều luyện có tài năng xuất chúng. Cũng như những học trò khác của Uroban, trong thời gian đi biểu diễn ở Liên Xô năm 1965 và 1967, ngoài những danh mục tác phẩm mà các nghệ sĩ

ghita thường đánh, anh còn biểu diễn bản Xônat của Iaromin Burokhauze cùng nhiều bản nhạc ghita của các nhà soạn nhạc Tiệp Khắc.

Nếu như ở Tiệp Khắc cả một lớp trọn vẹn những nghệ sĩ có tài đã và đang ra đời, thì ở đất Ba Lan, theo ý kiến nhận xét của những đại biểu có uy tín nhất trong nghệ thuật ghita, cây đàn ghita cổ điển cho đến những năm 1960 vẫn còn đang chấp chững những bước đầu tiên trên con đường phát triển. Trong nhân dân phổ biến cả hai loại đàn ghita 6 dây và 7 dây, nhưng mới chỉ có một số ít những người chơi không chuyên để ý tìm hiểu chúng một cách nghiêm túc theo lối tự học. Trong các cơ sở dạy âm nhạc chuyên nghiệp, trừ một đôi ba ngoại lệ, còn thì không dạy đàn ghita. Năm 1957 tại Vacsava thành lập “Hội những người nhiệt tâm với đàn ghita cổ điển”, tự đặt cho mình nhiệm vụ tuyên truyền phổ cập đàn ghita cổ điển và nâng cao dân trình độ biểu diễn trên đàn ghita. Thành phần ban chấp hành lãnh đạo Hội gồm đủ mặt những nhà hoạt động nổi tiếng nhất cho nghệ thuật ghita Ba Lan: Xtêphan Xiôncôpxki, nhà giáo Vacsava nổi tiếng, giáo sư Iuzep Pôvrôzonhác, nhà giáo và nhà soạn nhạc ở Catôvixa, Cazimêgiơ Xôxinhxki, nghệ sĩ ghita tài tử và là nhà giáo ở Lôtzki, v.v... Hội bắt đầu phát hành tập san “Tin tức ghita” (Vizômôxti Ghitarôve” in rônêô. Trong tập san chủ yếu đăng những tư liệu về sinh hoạt ghita ở Ba Lan và nước ngoài, những bài báo có tính chất lịch sử và những công trình về phương pháp dạy đàn.

Iu. Pôvrôzonhác là người hoạt động tuyên truyền rất tích cực cho đàn ghita cổ điển. Ông cho xuất bản cuốn Sách dạy ghita và tập sách đọc đáo “Bước đầu học đàn ghita” (“Ganha học đàn ghita như thế nào?”) in tới lần thứ hai. Tập sách sau là một công trình khá hấp dẫn về phương diện phương pháp giảng dạy, một thí nghiệm bước đầu truyền thụ cho trẻ em những điều sơ đẳng nhất trong lí thuyết âm nhạc và những thủ thuật cơ bản trong kĩ thuật đàn ghita. Ông còn cho in tới lần thứ 12 tập “Chúng tôi chơi ghita”, trong đó ông thu thập những bài hát và điệu nhảy dân gian phối âm cho đàn ghita, những bài hát có phần đệm ghita, những bản nhạc của các bậc thầy Ba Lan xưa và của các nhà soạn nhạc phương Tây viết cho một và hai đàn ghita, cho dàn nhạc có ghita, v.v... Năm 1966 ra đời một công trình đồ sộ của Iu. Pôvrôzonhác lấy tên là “Đàn ghita từ A đến Z” bao gồm nhiều tư liệu các loại liên quan đến lịch sử và kĩ thuật chơi đàn ghita.

Theo như A. Pôpôp, tác giả bài báo về tình trạng nghệ thuật ghita ở Ba Lan hiện nay cho thấy, thì các bạn Ba Lan của chúng ta đã nhận biết hết những thiếu sót trong phong trào chơi đàn ghita của nước nhà, nên quyết chí khắc phục trong một thời gian ngắn nhất⁶⁸.

Những nghệ sĩ biểu diễn ghita tài năng và những nhà sư phạm có uy tín chuyên dạy đàn ghita hiện nay có mặt ở khắp nơi. Ngay những tài liệu mới nêu trên đây thôi, cũng đủ cho ta hình dung thấy một cao trào chơi đàn ghita cổ điển chưa từng thấy đang lan tràn mạnh mẽ trên hầu khắp các nước châu Âu và châu Mỹ, một ít trên vài nước cá biệt ở châu Á (nhất là Nhật Bản, có nghệ sĩ biểu diễn Ivaô Xutzuki...), châu úc và châu Phi, nơi đó ta mới chỉ thấy những hạt giống nghệ thuật ghita gieo xuống đang bắt đầu nảy mầm, đâm nhánh. Đàn ghita, một nhạc cụ biểu diễn độc lập vạn năng, đã không còn là một thứ ngoại lệ trong cuộc sống âm nhạc nữa. Nhiều người đã hiểu rằng số phận dành cho nó không còn là cảnh sinh hoạt âm nhạc không chuyên hay lối đệm đàn

⁶⁸ A. Pôpôp. Ghita ở nước ngoài. Ba Lan. Tập san số 2 Hội những người yêu thích ghita Bắc Ôxêtin thuộc Cung sáng tác quần chúng, nước cộng hoà Bắc Ôxêtin. 1957, tháng 2.

tẻ ngắt mà lâu nay người ta vẫn bắt nó phải đảm nhận. Số lượng ngày càng nhiều những buổi hoà nhạc do các nghệ sĩ ghita tổ chức đã nói lên rằng nó hoàn toàn có đủ quyền hạn và tư cách xuất hiện thường xuyên trên sân khấu. Có mặt trong những buổi biểu diễn ghita ấy, không chỉ có những kẻ hâm mộ ghita xưa nay thời nào cũng có, mà còn gồm đủ mọi tầng lớp, mọi phạm vi rộng rãi nhất những người yêu âm nhạc. Thái độ coi thường cây đàn ghita tồn tại suốt cả một thời gian dài trong bản thân những nhạc sĩ và công chúng, ngày nay đang bắt đầu có những thay đổi theo hướng có lợi. Người nghe quá mệt mỏi trước dàn nhạc âm vang của G. Beliot – R. Storauxơ, trước âm hưởng pianô sục sôi trong những tác phẩm của Lixơ - Rakhmanhinơp, điếc tai bởi những tiếng rền rĩ, gào thét của nhạc jaz, bởi tiếng ồn trên đường phố cùng muon vàn tiếng động khác, nay muốn hít thở trong một bầu không khí khác. Họ tìm đến những âm hưởng trong sáng, tới không khí ấm cúng của gian phòng để cho đôi tai và trí não được nghỉ ngơi đôi chút. Những cái gọi là dàn nhạc “thính phòng” hiện nay nhan nhản khắp nơi (dàn nhạc Matxcova của R. Barơai, những “đại nhạc hội”, “dàn nhạc thính phòng”, “Những nghệ sĩ lão luyện thành Rôma”, v.v...), người ta đưa nhau đi nghe nhạc của Bắc, Vivandì, Xammactini, Botđơ và những bậc thầy cổ điển khác, hiện tượng đó không chỉ là một cách thức tiết kiệm (dàn nhạc nhỏ, số diễn viên ít), mà còn nhằm thoả mãn những nhu cầu nhất định về thẩm mỹ.

Đứng trước hiện trạng đó, ta phải xét giá trị cây đàn ghita cho đúng đắn, coi nó là một nhạc cụ có thể dùng để biểu diễn độc lập, với màu sắc âm thanh tinh tế, với những sắc thái mà chỉ có những đôi tai lão luyện mới có sức thụ cảm nổi. Cái chính là phải coi chừng đừng để có sự xa hoa, thái quá trong âm lượng (bây giờ chỉ việc đưa tay xoay cái núm vặn của máy thu là có được âm thanh to nhỏ tùy ý!), tiến tới đánh giá đúng đắn một cao trào mới của cây đàn ghita, chính cây đàn có tiếng nói tâm tình và vẻ đẹp tinh tế ấy. Lớp thanh niên ngày nay, vốn không hề mang những định kiến trong khi đang tự cố gắng tìm hiểu những di sản của các thế hệ trước, đã tỏ ra có cảm tình đặc biệt đối với cây đàn ghita. Họ kinh ngạc thán phục trước sự điêu luyện của những nghệ sĩ biểu diễn nhạc cụ, nó cũng đòi hỏi phải mất nhiều thời gian, khổ công luyện tập để đạt tới sự hoàn thiện như những nhạc cụ khác. Lớp thanh niên thường đánh giá cao những khả năng kĩ thuật và nghệ thuật của đàn ghita, say mê trước những tiết mục mà các nghệ sĩ thường đánh. Những tiết mục ấy đang mỗi ngày một phong phú thêm lên.

Nếu như khoảng 10 năm trước đây các nghệ sĩ ghita, trừ một số ít trường hợp ngoại lệ, còn thì phải tạm bằng lòng với những tác phẩm nguyên bản và những bản chuyển biên từ các bản viết cho nhạc cụ khác sang cho đàn ghita do những nhà soạn nhạc “hạng hai” soạn, thì nay trong danh mục biểu diễn của họ đã có thêm những tác phẩm mới, có chất lượng hơn nhiều.

Trong khi tìm kiếm trong những chồng giấy má lưu trữ và các kho bảo quan tác phẩm, người ta đã phát hiện hàng loạt những tác phẩm hay do các nhà soạn nhạc thế kỉ XVI – XVIII viết cho đàn luyt, viuêla và ghita. Ngay buổi đầu chúng đã làm giàu thêm cho vốn tác phẩm biểu diễn của các nghệ sĩ chúng ta, và việc mò mẫm đọc được các bản nhạc viết theo lối nhạc bảng (tablatura) và tìm thêm nhiều tập nhạc mới nhất định sẽ mỗi ngày một mở rộng phạm vi của tác phẩm ghita.

Con số tác phẩm của các nhà soạn nhạc hiện đại trong danh mục biểu diễn của các nghệ sĩ ghita đang tăng vọt lên quá mức tưởng tượng. Từ những năm thứ 30 – 40 của thế kỉ XX, các nhà soạn nhạc các nước châu Mỹ latin có nhiều đóng góp đặc biệt đáng kể vào trong nền văn hoá ghita. Điều đó do nhiều nguyên nhân khách quan đưa

lại: phong trào đấu tranh giải phóng dân tộc đang dâng cao, kinh tế và văn hoá dân tộc đang nỗ lực phát triển.

Các nhà soạn nhạc hiện đại không chỉ sáng tác nhạc cho đàn ghita dưới dạng những tiểu phẩm, mà cả những tác phẩm kích thước lớn – những côngxectô với dàn nhạc, xonata và nhiều bản nhạc khác, bắt buộc người biểu diễn phải có ý thức nghệ thuật thật nghiêm túc. Một xu hướng sáng tác khác là lập những ban nhạc thính phòng có đàn ghita tham gia, phát triển với nhịp độ chậm hơn. Ở đây ta chỉ thấy một số thành tích lẻ tẻ như Khúc Tam tấu rất hấp dẫn do I. N. Đavit soạn cho sáo, kèn antô và ghita. Người ta thử sử dụng ghita vào những ban nhạc biên chế lớn hơn (A. Sônbec, bản Nhạc chiều, tt. 24; I. Xtoravinxki, bản Tãnggô trong “Câu chuyện người lính”) song không đem lại kết quả gì đặc sắc, cũng giống như trường hợp thí nghiệm đàn ghita trong dàn nhạc lên dây theo cùng một âm gốc với các nhạc cụ khác, hiện nay cũng chưa lấy gì làm đạt lắm (Ê. Sorêke, “Ngày sinh của những kẻ ngây thơ” – chương cuối; I. Xtoravinxki, “Chim họa mi”)⁶⁹.

Những khả năng nghệ thuật và kĩ thuật của đàn ghita hoàn toàn bộc lộ rõ nét trong lối biểu diễn của Xêgôvia. Cho đến bây giờ ông hãy còn là một nghệ sĩ ghita có uy tín hàng đầu trong thời đại chúng ta. Nhưng ngoài Xêgôvia ra, về sau mỗi ngày một xuất hiện thêm nhiều những nghệ sĩ ghita điêu luyện, biểu diễn hết sức thành công trong những phòng hoà nhạc cỡ lớn, và đội ngũ họ vẫn không ngừng tăng lên.

Mới cách đây không lâu, việc dạy đàn ghita còn do một vài cá nhân đảm nhiệm, họ chỉ có mỗi việc truyền lại kinh nghiệm chơi đàn của mình cho học trò. Phần lớn các nghệ sĩ ghita không được học đến nơi đến chốn, nếu có chăng nữa thì cũng là phải học qua một nhạc cụ nào đó trong Nhạc viện, rồi sau mới chuyển sang đàn ghita. Ngày nay đàn ghita được dạy ở khắp nơi, trong các trường nhạc và những cơ sở giáo dục âm nhạc ở Lãnđon, Viên, Giônêvơ, Madrit, Praha, Buênôt – Airet cùng với những trung tâm lớn khác ở cả châu Âu lẫn châu Mỹ. Các nghệ sĩ ghita không chỉ dạy đàn trong các trường đó, mà còn đảm nhận cả trách nhiệm lãnh đạo nữa.

Sự xuất hiện những nghệ sĩ ghita có kiến thức âm nhạc cao, có trình độ cảm thụ nghệ thuật phát triển trước thời đại và có khả năng nhận xét sâu sắc những hiện tượng trong đời sống âm nhạc, đó là những nét phản ảnh nổi bật hiện trạng của nghệ thuật ghita thế giới.

Quá trình phát triển của nó ở các nước khác nhau có khác nhau, và nhịp độ của cuộc sống âm nhạc ghita không phải ở đâu cũng như nhau, nhưng dù sao nó vẫn cứ tiến triển, từ Đông sang Tây, từ những nước láng giềng chúng ta cho đến những xứ sở xa xôi. Điều đó được chứng minh qua những hội nghệ sĩ ghita thành lập nên ở khắp các nước, những tạp chí và tạp san ghita liên tiếp phát hành, những bản nhạc cho ghita, những buổi biểu diễn của các nghệ sĩ ghita trong những chuyến đi dài, trên đài phát thanh và truyền hình, trong rạp hát và chiếu bóng.

⁶⁹ Về việc diễn tấu bè ghita trong tổng phổ của “Chim họa mi”, Xtoravinxki viết cho A. I. Zilôti: “Bè này phải do một nghệ sĩ điêu luyện hay một suppressé (tay cừ) nào đó trình bày, vì nếu như một người nào đó không được vững tay mà diễn tấu, thì thứ nhất là tiếng đàn không nghe thấy được, hai là anh ta sẽ không chơi được lâu. Trong hai trở ngại đó tôi phải chọn lấy một, cái nào ít tồi hơn...”. (A. I. Zilôti. Hồi ức và thư từ. 1963, tr. 293).

CHƯƠNG VII – SAU THÁNG MƯỜI

Trong thời gian trước Cách mạng tháng Mười, đàn ghita ở nước Nga chủ yếu vẫn bị coi là một nhạc cụ chuyên dùng để đệm nhạc. Mạnh ai muốn chơi kiểu gì thì chơi. Trong các cơ sở giảng dạy âm nhạc nó không được dạy. Hầu như ai cũng có một định kiến đề nặng lên quan niệm về đàn ghita rằng nó chỉ là một thứ nhạc cụ chưa được nghiên cứu kĩ càng và không đủ điều kiện để lên sân khấu biểu diễn vì thiếu nghệ sĩ điêu luyện. Các nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp thực tế không có, còn các nhạc sĩ chuyên nghiệp khác thì chẳng ai đoán hoài tới nó.

Ghita lúc ấy chỉ lên sân khấu bên cạnh những nghệ sĩ hát với cách đệm không lấy gì làm phức tạp. Trong số những nghệ sĩ ấy ta thấy có cả các diễn viên ôpera lừng lẫy, chuyên hát trong các buổi hoà nhạc những bản tình ca Nga và bài ca Italit dưới tiếng đàn ghita đệm theo. Các diễn viên như Ph. I. Saliapin, L. V. Xôbinốp, giọng nam cao nổi tiếng Đmitori Xmironốp, nghệ sĩ Nhà hát Lớn Matxcova A. P. Bônachic, v.v... đã từng biểu diễn với cây đàn ghita. Người ta chơi và đệm ghita trong các vở kịch của nhà hát kịch nói. Các bản nhạc của A. N. Ôxtorốpki, “Cái xác sống” của L. N. Tônxtôi và nhiều thể loại nhạc khác đều đòi hỏi bắt buộc phải có đàn ghita tham gia. Nhất là một số đạo diễn rất ưa dùng đàn ghita để làm tăng kịch tính cho một tình huống nào đó, hay tạo nên một khung cảnh theo ý muốn. Khá nhiều nghệ sĩ sân khấu biết chơi đàn ghita và thường mang nó theo lên sân khấu biểu diễn.

Nhiều tư liệu hấp dẫn về những tiết mục biểu diễn có ghita tham gia trong những năm trước Cách mạng chúng tôi tìm thấy trong hồi kí của các nhà hoạt động sân khấu. Chẳng hạn trong các hồi ức của nghệ sĩ N. N. Khôđôtốp, Nhà hát hàn lâm kịch nói mang tên A. X. Puskin, người đại biểu cho “một thời kì trong lịch sử Nhà hát Alêxandri năm 1900” theo như kiểu diễn tả của nghệ sĩ nhân dân Liên Xô L. X. Viviên, lãnh đạo nghệ thuật ở nhà hát này, chúng ta sẽ bắt gặp những đoạn chứng minh cho việc đàn ghita khi đó rất thường được đưa lên sân khấu và đi vào cuộc sống.

Trong câu chuyện kể về những buổi biểu diễn với nữ nghệ sĩ Nga danh tiếng P. F. Camixarogiepkaia, Khôđôtốp viết về bà như sau: “Chính bà đã tự đệm ghita và pianô cho mình. Chúng tôi hay hát với nhau những bản song ca ưa thích và những bài tình ca Xigan: “Tốt biết bao”, “Đừng tin chắc”, “Đó có phải trái tim không?”, “Chúng ta mãi mãi chia tay nhau”, “Vì đâu tôi cứ nhắc mãi câu thơ buồn”, “Xe tam mã phi nhanh, xe tam mã lao nhanh” và nhiều bài khác nữa”⁷⁰.

Rất nhiều nghệ sĩ, như nghệ sĩ nhân dân nước Cộng hoà V. N. Đavưđốp, nghệ sĩ Nhà hát hợp xướng giao hưởng Matxcova G. M. Khmara⁷¹, v.v... chơi đàn ghita rất khá và thường vừa đệm đàn vừa hát trong khi sắm vai trong vở kịch hoạt trong những buổi hoà nhạc. Đàn ghita thường xuất hiện trên sân khấu với các nữ diễn viên tạp hí và diễn viên hát các bài hát vui. Trong số những người nói trên, có Xarotinxki-Bêi đàn rất giỏi, hay sử dụng cây đàn ghita 6 dây có mắc phụ thêm 6 dây trầm.

Đàn ghita phổ cập rộng rãi trong những người chơi nhạc không chuyên nghiệp, nhất là trong giới họa sĩ nó lại càng phổ biến. Họ thường chơi đàn ghita trong những phút rảnh rỗi, những giờ giải trí. Đó là những V. I. Xuricốp, Đ. Ê. Macten, N. Đ.

⁷⁰ N. Khôđôtốp. Gần – Xa. Nxb “Nghệ thuật”. 1962, tr. 127.

⁷¹ N. Lunachaxkaya-Rôzenhen. Kỉ niệm của trái tim. Hồi kí. Nxb “Nghệ thuật”, 1962. Matxcova.

Saricôp, V. X. Xvarôc (họ thật và Curôtskin, sinh năm 1883, mất năm 1946). Thầy học của ông là I. E. Rêpin, năm 1915 vì bị tiếng đàn của Xvarôc làm cho mê mẩn, lòng say mê ấy không sao tả xiết, đến nỗi ông đưa ngay người học trò của mình lên bức chân dung ông vẽ, với cây đàn ghita luôn luôn trên tay. Xvarôc chơi đàn ghita 6 dây quả là giỏi, ông thường vừa hát vừa tự đệm, lại sáng tác cả nhạc, phối âm bài hát và chỉ huy một ban nhạc ghita. Cây đàn ghita đã gây cho người nghe ấn tượng lớn trong những buổi biểu diễn của ông. Một người đã viết: “Nếu như công nhận một điều ngẫu nhiên, rằng có người sinh ra để làm nghệ sĩ ghita, thì Xvarôc là một người như vậy. Tiếng đàn của anh xuất phát từ “trái tim” anh, theo nghĩa đúng nhất của từ này. Và không phải vô cớ mà V. V. Cuibusep lại thích nghe anh chơi đàn đến thế!”. Người ta luôn luôn bắt gặp Xvarôc trong những buổi hoà nhạc của các nghệ sĩ ghita. Tiếng đàn của Xêgôvia đã làm cho ông vô cùng kinh ngạc, sửng sốt đến ngây ngất. Xvarôc có vẽ 3 bức chân dung Xêgôvia, trong đó có một bức ông vẽ trong buổi họp mặt chung với nhà hoạt động công huân nước Cộng hoà Liên bang Nga I. I. Brôtski.

Cuộc chiến tranh đế quốc thứ nhất tác động mạnh lên số vốn tiết mục biểu diễn có đàn ghita tham gia. Không chỉ có nhạc, mà cả lời những bài hát trình diễn lúc đó cũng thay đổi. Khôđôtôp nhớ lại, trong những năm ấy ông đi trình diễn trong những buổi hoà nhạc dành cho thương binh, luôn luôn có nghệ sĩ ghita I. đơ Lazari hay A. Makarôp đi theo đệm đàn, hát các bài ca Xigan và những bài dựa theo giai điệu dân gian với lời mới ứng tác ngay tại chỗ.

Phải nói rằng những tiết mục biểu diễn lúc ấy chủ yếu được đệm bằng đàn ghita 7 dây. Cây đàn này khi đó đang chiếm địa vị chủ yếu trong đời sống âm nhạc không chuyên nghiệp.

Cuộc cách mạng XHCN tháng Mười vĩ đại đã thức tỉnh những tầng lớp mới của xã hội vươn tới cuộc sống văn hoá âm nhạc. Tính gọn nhẹ, dễ mang xách, giá tương đối rẻ và có thể thực hiện dễ dàng những bài hát tương đối đơn giản và những kiểu đệm tiết tấu không phức tạp lắm đã tạo điều kiện cho cây đàn ghita 7 dây phổ biến rộng trong quần chúng. Thế nhưng những hoạt động triển khai rộng rãi trong những năm đầu tiên sau Cách mạng ấy còn lâu mới là mức độ tốt cùng của đàn ghita, mặc dù trình độ nghệ thuật biểu diễn không đòi hỏi gì nhiều lắm. Đàn ghita vẫn tiếp tục làm nhiệm vụ một nhạc cụ đệm như trước. Khôđôtôp còn nhớ vào khoảng năm 1923, ở trong căn phòng của ông lúc ấy biến thành một “Cầu lạc bộ tại gia” mang cái tên “Những người thợ đá tự do”, giới văn nghệ sĩ thường tụ tập về đây sau buổi diễn. Những phút tụ họp trên thường kết thúc bằng những tiết mục của các nhà văn, nghệ sĩ hay một bài đồng ca đệm bằng ghita, người lĩnh xướng có thể là chủ nhà, L. Ô. Uchêxôp, hay chính V. N. Đavudôp⁷².

Đàn ghita còn đệm nhạc cho một vở ôpêra xôviết đầu tiên dựng trên sân khấu (vở “Băng và thép” của nhà soạn nhạc V. M. Đesêvôp, năm 1926).

Mặc dù cây đàn ghita 7 dây phổ biến rộng rãi trong quần chúng như vậy, nhưng ngay từ thời kì trước Cách mạng, một số nghệ sĩ ghita Nga đã lưu ý tới kiểu chơi đàn độc tấu và bước đầu làm quen với những tác phẩm của đàn ghita 6 dây, đã tỏ ra ưa thích thứ nhạc cụ này hơn. Chuyển đi thăm biểu diễn của Xêgôvia ở Liên Xô lại càng làm cho sở thích của họ có điều kiện nảy nở.

⁷² Khôđôtôp. Gân – Xa, tr. 273.

Những tờ quảng cáo về các buổi diễn ghita đầu tiên của Xêgôvia năm 1926 được người ta đón đọc với đôi chút ngạc nhiên. Chính những người tổ chức các buổi diễn cũng không thật tin tưởng rằng chúng sẽ thu được kết quả. Các buổi đầu biểu diễn ở Matxcova và Leningrat được bố trí trong những phòng nhỏ, không ngờ người nghe kéo tới chật ních, đến nỗi những buổi diễn sau của Xêgôvia phải chuyển qua những phòng hoà nhạc vào loại lớn nhất hồi đó: Hội trường lớn của Nhạc viện và phòng khánh tiết của trụ sở Tổng công hội ở Matxcova và hội trường Hội Khuyến nhạc ở Leningrat. Số buổi diễn phải nâng lên gấp 3 lần so với dự định lúc đầu.

Các buổi hoà nhạc của Xêgôvia năm 1926 và 1927 cùng với chuyến đi của ông vào mùa giữa năm 1935-1936 trở thành những sự kiện lớn trong đời sống âm nhạc. Chúng không chỉ mang lại những điều hấp dẫn cho các nghệ sĩ ghita, làm thay đổi những quan điểm trong trí não họ. Giá trị nghệ thuật cao của chúng còn được giới phê bình âm nhạc xôviết, các nhạc sĩ và đông đảo quần chúng người nghe thừa nhận. Nhưng ta cũng không thể nói rằng sự thừa nhận trên là đại diện chung cho tất cả. Cá biệt những nghệ sĩ vốn sẵn có đầu óc ưa lối rập khuôn theo kiểu cũ vẫn cố bám lấy luận điệu “không thừa nhận” cây đàn ghita. Thí dụ như nghệ sĩ xuất chúng Climốp, người lãnh đạo nghệ thuật của Hội Khuyến nhạc Leningrat năm 1926 đã viết về cây đàn ghita một cách dè bủ, coi nó như một loại “thứ phẩm âm nhạc” và cho rằng những buổi trình diễn của các nghệ sĩ ghita là không đáng được có trên sân khấu của Hội Khuyến nhạc⁷³. Cuộc sống đã chứng minh sự sai lầm của luận điểm ấy. Trong những năm tiếp sau, những buổi diễn của các nghệ sĩ ghita nước ngoài trên sân khấu Hội Khuyến nhạc Liên Xô diễn ra mỗi ngày một thường xuyên hơn và không còn làm ai phải xôn xao nữa. Những chuyến biểu diễn ấy giới thiệu với thính giả Liên Xô những tác phẩm âm nhạc ghita và đàn luyt, những bản nhạc mà ta không thể có lí do gì liệt vào hạng “thể loại hời hợt” được. Số lượng đông đảo người đến dự nghe các buổi hoà nhạc ấy đã nói lên sự thích thú mỗi ngày một tăng đối với âm nhạc ghita.

Theo sau Xêgôvia, năm 1932 có nghệ sĩ Đức Cuộc Guđian tới Liên Xô biểu diễn, những chuyến đi của ông này không đạt được kết quả, vì sau mấy chuyến biểu diễn ở Kiep, Khaccôp và hai buổi ở Matxcova thì ông bị đau tay và phải ngừng biểu diễn.

Nữ nghệ sĩ ghita trẻ tuổi Luiza Vanke sang Liên Xô biểu diễn năm 1935 tỏ ra là một bậc thầy xuất sắc về đàn ghita cổ điển. Các buổi hoà nhạc của bà khi ấy thu được kết quả to lớn, không những chỉ vì tài nghệ, tính cách nghệ sĩ ưu việt, mà còn vì sự thán phục trước tuổi trẻ của bà nữa.

Nhưng trong tâm trí người nghe, hình ảnh Xêgôvia vẫn là hình ảnh đậm nét nhất tiêu biểu cho tính cách nghệ sĩ cao cả và nghệ thuật biểu diễn hoàn hảo của một nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha, đại biểu của đỉnh cao nghệ thuật mà những nghệ sĩ ghita đến đây từ trước vẫn chưa đạt tới được. Chính sau những buổi diễn của Xêgôvia, nhiều người mới hiểu cây đàn ghita sẽ như thế nào khi ở trong tay một nghệ sĩ biểu diễn tài năng đã hiến dâng cả cuộc đời cho nó. Những tiết mục ông biểu diễn, các kĩ thuật chơi đàn và phong thái biểu diễn của ông có ảnh hưởng quyết định tới sự phát triển của nghệ thuật ghita ở Liên Xô. Dưới uy tín mạnh mẽ của tiếng đàn bậc thầy ấy đã xuất hiện nhiều nghệ sĩ kiêm dạy đàn ghita xôviết, hoạt động mãi cho đến thời kì đầu Chiến tranh thế giới thứ hai. Họ là những người đặt nền móng cho trường phái ghita cổ điển xôviết.

⁷³ “Công nhận và nhà hát”, 1926, số 14.

Chiếm địa vị hàng đầu trong các nhà sư phạm và hoạt động ghita ấy là Piôt Xpiridônôvich Agaphôsin. Ông sinh ngày 17/12/1874 ở làng Pirôgôvô thuộc tỉnh Ryazan. Cha ông biết chơi chút ít đàn violông và ghita. Ngày từ khi mới vừa 8 tuổi, cậu bé đã được cha dạy những điều cơ bản về đàn ghita 7 dây. Ông không được ai dạy nhạc cho cả, và phải chơi theo tai nghe. Cha của Agaphôsin mất sớm, người nghệ sĩ tương lai ấy phải lăn mò tới Matxcova nhờ vả bà con. Từ năm 16 tuổi ông đã phải bắt đầu sống tự lập, làm công việc của một nhân viên văn phòng, chỉ chơi đàn ghita trong những phút rảnh rỗi. Người thầy đầu tiên dạy Agaphôsin bập bõm biết đọc nốt nhạc và tập các kĩ thuật của đàn ghita 7 dây là nghệ sĩ ghita A. I. Bênhêdictôp. Ông học với Bênhêdictôp được có một mùa rồi sau chuyển sang học với V. A. Ruxanôp. Bài học với ông này cũng chỉ kéo dài được vài tháng, mà cũng chỉ tập những bài ông hay biểu diễn. Ruxanôp cho Agaphôsin làm quen với những tác phẩm của các nghệ sĩ ghita 7 dây Nga: Xikhôra, Vuxôtxki, Xarencô, Ximecman, Môrôcôp. Sau khi chơi đàn đã khá tốt và có được một số vốn tác phẩm khá khá, Agaphôsin bắt đầu tham gia vào những buổi gọi là “Thứ Năm” do Ruxanôp tổ chức trong “Hội những nghệ sĩ măngđôlin và ghita không chuyên”, sau vì những “Thứ Năm” ấy thôi hoạt động, ông lại chơi đàn trong ban nhạc “Nappôli” của G. Lixtơ, một người bảo trợ giàu có và rất mê âm nhạc.

Vào đầu năm 1900 Agaphôsin được nghe tiếng đàn do nghệ sĩ Italia Antôniô Đôminichi biểu diễn. Ông này sống ở nước Nga và thường biểu diễn những chương trình hỗn hợp gồm có những bản phối âm riêng từ “Những anh hề” và “Rigôlettô”, đồng thời lại đệm đàn ghita cho ca sĩ và các nhạc cụ khác. Đôminichi chơi đàn ghita 6 dây, điều đó khiến Agaphôsin chú ý tới nhạc cụ này. Ngay từ trước ông đã có lần được nghe những lời ca ngợi khả quan về tiếng đàn ghita 6 dây của M. Đ. Xôcôlôpxki và I. F. Đêke-Seng. Dần dà trong ý thức của Agaphôsin hình thành một nhận thức cảm thấy cây đàn ghita 6 dây có phần ưu việt và khả năng to lớn hơn đàn 7 dây. Nghệ sĩ ghita A. P. Xôlôviep cũng góp một phần vào củng cố quan điểm ấy của Agaphôsin. Là một người chơi đàn ghita 7 dây, ông này đã chuyển biên một số khác lớn bản nhạc ghita 6 dây sang cho đàn 7 dây, nhưng ít lâu sau chính ông lại phải chuyển ngược lại cho đàn 6 dây. Sự quen biết với Xôlôviep đã thúc đẩy Agaphôsin quan tâm tới ghita 6 dây và muốn thử tự mình nghiên cứu nó. Dựa theo Sách dạy ghita của Carcatxi, Agaphôsin bắt đầu miệt mài tập đàn, có khi tập tới 10 tiếng một ngày. Chỉ ít lâu sau đã thấy kết quả, Agaphôsin có thể đàn khá vững các bản nhạc của Carcatxi, Giuliani, Caruyli. Trong vốn bài tập của ông cũng có cả những bản nhạc của Mecxơ đang thịnh hành thời đó: “Khúc phóng túng trữ tình”, “Mazuêcca”, “Hội tượng về Sunrôp”, v.v...

Agaphôsin tiếp tục chơi đàn trong dàn nhạc. Ban nhạc của G. Lixtơ hợp nhất với dàn nhạc “Hội nghệ sĩ măng đôlin” và Agaphôsin trở thành người hội viên chung thủy của dàn nhạc hợp nhất đó. Tại đây ông làm quen rộng hơn với vốn tác phẩm âm nhạc, nhiều lần phải chơi những bản không được duyệt trước và đệm đàn. Sau khi kết bản với nghệ sĩ măngđôlin người Italia Amuari, một thành viên khác của dàn nhạc, Agaphôsin cùng với ông này làm thành một bộ đôi chuyên đệm cho các giọng hát trước công chúng. Sau đó Agaphôsin biểu diễn độc lập, đệm ghita cho F. I. Saliapin, ca sĩ Italia Titta Rupphô và nhiều người khác. Thỉnh thoảng ông cũng có biểu diễn đơn trong các buổi hoà nhạc hỗn hợp, nhưng rất hiếm, và mặt hoạt động này của ông không để lại dấu vết nào đậm nét, mặc dù những học trò đã được nghe ông chơi ở nhà, đều hết sức ca tụng tài biểu diễn của thầy. Chẳng hạn, họa sĩ nhân dân Liên Xô P. P. Côntralôpxki, bản thân chơi đàn ghita rất cừ, đã viết cho Agaphôsin như sau: “Tôi nhớ tới thầy cùng với tài chơi đàn ghita của thầy tại nhà V. I. Xuricôp. Ông ấy mến và quý trọng thầy biết

chùng nào! Khi tôi cùng với ông ấy đi Tây Ban Nha và nghe các nghệ sĩ ghita ở đó chơi đàn trong các phòng khiêu vũ dân gian, ông ấy lại nhớ tới thầy: Giá mà thầy Agaphôsin được nghe nhỉ! Nhưng thầy đã được nghe Xêgôvia đánh rồi. Tôi còn nhớ có một lần Xêgôvia chơi đàn tại xưởng vẽ của tôi năm 1927 và cũng đã nghe thầy đánh đàn. Ông ấy rất ca ngợi tài nghệ của thầy và coi thầy là một trong những nghệ sĩ ưu tú nhất của Matxcova...”

Là một nghệ sĩ đệm đàn rất hay, thực tế không có ai sánh tài nổi với Agaphôsin. Suốt gần 40 năm ông phục vụ trong Nhà hát Nhỏ thuộc Viện Hàn lâm. Hoạ hoàn lắm ông mới được những ngày tạm dứt ra khỏi những buổi tập dượt và diễn kịch của Nhà hát. Rất nhiều vở kịch hiện đại và cổ điển có ông tham dự phân nhạc. Ngay khi đã 75 tuổi, Agaphôsin bệnh nặng, ông vẫn không muốn rời khỏi nhà hát. Ông cứ tiếp tục làm việc, nghĩ rằng nếu thiếu ông thì phải mất rất nhiều thời gian để tập lại thêm, mãi đến khi ốm gần chết mới thôi.

Trong lĩnh vực nghệ thuật ghita, Agaphôsin không đóng vai trò gì lắm về mặt biểu diễn, mà chính là công tác dạy đàn và hoạt động tuyên truyền cho đàn ghita cổ điển.

Agaphôsin lần mò từng bước đầu tiên trong nghề dạy nhạc lúc năm 1910, khi trong Hội “Âm nhạc và tiếng hát” Matxcova tổ chức các lớp dạy đàn ghita 6 dây và 7 dây. Agaphôsin sung sướng nhận dạy đàn ghita 6 dây. Nhưng chỉ tồn tại được có 2 năm thì các lớp và chính bản thân Hội nữa phải đình chỉ hoạt động, kéo theo hoạt động sư phạm của Agaphôsin cũng gián đoạn nhiều năm. Mãi tới năm 1930 khi ở trường trung cấp sư phạm âm nhạc khu Matxcova mang tên Cách mạng tháng Mười có mở một lớp đàn ghita 6 dây, ông mới được mời đến và dạy trở lại. Việc ấy đã giải phóng ông khỏi cái nghề kế toán viên xa lạ đối với ông và hoàn toàn cho phép ông lao mình vào hoạt động chuyên nghiệp của một nghệ sĩ ghita cổ điển. Ngoài trường trung cấp nói trên, Agaphôsin còn chia thời gian dạy các lớp đàn ghita trong các cơ sở giáo dục âm nhạc khác nữa. Như năm 1932 khi trường Âm nhạc Matxcova mở Ban Nhạc cụ dân tộc thì Agaphôsin dạy đàn ghita trong trường, tại khoa Bỏ túc công nông. Nhưng Ban Nhạc cụ dân tộc trong trường âm nhạc Matxcova chỉ tồn tại một thời gian ngắn, và những học viên học ghita với Agaphôsin sau khi Ban giải thể đều được chuyển sang trường trung cấp (nay là Học viện âm nhạc) mang tên Cách mạng tháng Mười. Chính ở đây người nghệ sĩ ghita mới có cơ sở vững chãi để dìu dắt học trò cho đến ngày cuối cùng của đời mình.

Khi Agaphôsin mới bắt đầu dạy lớp đàn trong trường trung cấp, ông gặp phải rất nhiều khó khăn. Một trong những nguyên nhân chính là rất thiếu tài liệu giảng dạy ghita có chất lượng tốt xuất bản trong nước. Những cuốn Sách dạy ghita của Đêke-Seng và Lêbêđep xuất bản trước Cách mạng không thể đáp ứng yêu cầu cấp thiết cả về phương hạp lẫn những tác phẩm trích dẫn trong đó. Những ấn phẩm nghệ thuật âm nhạc viết cho đàn ghita 6 dây rất nghèo nàn xuất bản ở nước Nga trước đó cũng gây không ít khó khăn. Agaphôsin nỗ lực làm việc, hết sức tìm cách lấp lỗ hổng. Ông nghiên cứu các phương pháp giảng dạy, viết báo cáo trong nhiều cuộc hội nghị, soạn giáo trình dạy đàn ghita cho các trường trung cấp âm nhạc, v.v... Chính vì nhu cầu cấp thiết về tài liệu giảng dạy đã thúc đẩy ông mạnh dạn soạn lấy một tập Sách dạy đàn ghita, có thể vừa thoả mãn phần nào yêu cầu của các học viên trường trung cấp vừa giúp cho các nghệ sĩ ghita các địa phương học hỏi thêm, họ vẫn thường biên thư cho Agaphôsin hỏi về các thủ thuật và việc soạn ngón bấm trên đàn ghita. Để soạn tập Sách

dạy này, Agaphôsin lấy những tài liệu nước ngoài làm cơ sở: của Italia (Caruyli, Caccatxi, Giuliani) và Tây Ban Nha (Xor, Agoadô). Theo ý định của tác giả, tập Sách này phải thành một tuyển tập danh mục biểu diễn, bù đắp lại phần nào sự thiếu thốn tài liệu giảng dạy, nhất là những tác phẩm cho diễn đơn và cho dàn nhạc, và những bản có phân đệm ghita. Chính phần hoà tấu này đã hấp dẫn nhiều người, trong đó có cả con trai và học trò của N. P. Agaphôsin.

Tập Sách dạy đàn ghita được Nhà xuất bản Âm nhạc cho in năm 1935. Đây là một tập sách dày dặn gồm 259 trang có cả ảnh chụp và dòng kẻ. Nó bao hàm một tài liệu dùng để giảng dạy học tập, vừa có những bản nhạc có giá trị nghệ thuật cơ bản của các bậc thầy ghita cổ điển, những tác giả Tây Ban Nha gần nhất mà trong những tuyển tập xuất bản trước đây không có. Agaphôsin viết rằng, khi viết tập Sách này, ông đã cố gắng sao cho người học không những chỉ nắm được kĩ thuật ghita, mà còn phát triển được cả khả năng âm nhạc. Ở mức độ đáng kể Agaphôsin đã đạt được mục đích ấy, tập Sách của ông là một giáo trình học tập soạn cho đàn ghita duy nhất có giá trị toàn diện so với thời ông, đã được soạn thảo và xuất bản tại Liên Xô. Song muốn cho tập Sách có một giá trị tổng hợp (từ những bài tập cơ bản đơn giản nhất tới những bản phối âm phức tạp như các bản phugơ của I. X. Băc) và nếu phần tác phẩm kéo dài lan man lại vấp phải những khó khăn cơ bản về khâu xuất bản. Năm 1938 Sách dạy ghita của Agaphôsin được tái bản, có rút gọn chút ít, nhưng về kết cấu cơ bản vẫn không có gì thay đổi. Tập Sách qua thử thách của thực tế ngày đẩy Agaphôsin đến ý nghĩ phải soạn lại, không phải một phần, mà toàn bộ, thành một Sách dạy ghita khác. Việc này ông quyết định bắt tay vào làm đầu năm 1950, những công việc thì gấp gáp, mà bệnh tật ngày một trầm trọng, làm cuộc đời ông ngày càng tàn lụi. Tập Sách dạy ghita của Agaphôsin được in lại một lần nữa vào năm 1960 do N. P. Agaphôsin (con) và Đ. X. Trênnôcôp biên soạn.

Năm 1950, trong thời gian bị bệnh, Agaphôsin chuẩn bị bản báo cáo “Công trình phương pháp dạy nhạc của tôi”, mà ông định đọc trong hội nghị của Trường âm nhạc ông đang dạy. Điểm trên một số học trò của mình (một số trong đó chúng ta sẽ nói đến sau), ông viết: “Tất cả những người đó xứng đáng được kể vào số những nghệ sĩ ghita của chế độ mới: họ đã qua một trường dạy đàn tốt, được tiếp thu nền âm nhạc cổ điển cao cấp, được nghe bằng chính tai mình những nghệ sĩ điều luyện nước ngoài sang đây biểu diễn. Thêm vào đó, họ còn có một kiến thức âm nhạc tổng quát. Chúng ta, những nghệ sĩ ghita thuộc thế hệ cũ, lẽ ra phải lấy làm sung sướng trước họ, trong khi đó lại đi nuối tiếc tuổi trẻ đã phí phạm vô ích của mình, cái tuổi mà ta phải tự mình dạy lấy mình, phải mò mẫm tìm con đường tiến lên phía trước... Họ phải là những người dẫn dắt phong trào văn hoá âm nhạc của nhạc cụ này và đưa phong trào này thâm nhập vào quần chúng; ngay bây giờ đây họ đã và đang biểu diễn tại các buổi hoà nhạc, trên đài phát thanh và phát hành những tác phẩm cùng những bản chuyển biên âm nhạc của mình!”.

Nói tiếp về công việc giảng dạy của mình, Agaphôsin viết: “Về tư chất, chúng ta là những người xôviết, cho nên nếu là những nhà chuyên môn trên cương vị công tác của mình, ta phải đem hết những kinh nghiệm đã tích lũy được truyền thụ lại cho thanh niên, đừng dấu diếm những điều quan trọng nhất và cũng đừng giữ lại những gì có trong kho tàng “bí quyết” nghệ thuật của chúng ta, như kiểu ở chế độ tư bản. Còn về bản thân tôi, thì tôi đã tự “dốc hết túi” mình ra rồi, đã truyền hết tất cả những gì tôi có và tôi biết cho các học trò tôi. Tôi luôn luôn sung sướng trước những bước đi của những người học trò cũ, sẵn sàng ngồi với họ hàng giờ và cùng chia sẻ với họ những gì

tôi biết được về cây đàn ghita. Tôi đã truyền cho họ những truyền thống ưu tú, tình yêu và nhiệt tình của mình với đàn ghita. Tất cả những điều tôi nói trên đây đều xuất phát từ đáy lòng và những học trò của tôi có thể khẳng định điều đó. Đàn ghita là một nhạc cụ khó học. Muốn sử dụng thành thạo, phải tập lâu và nhất là phải bắt đầu học từ năm 17-20 tuổi như người ta vẫn thường nói. Đối với các nhạc cụ khác, thanh niên ở lứa tuổi này đã có thể tốt nghiệp trường âm nhạc được rồi.

Về bản thân, tôi có thể tự bằng lòng với những kết quả công tác giảng dạy của mình. Không phải chỉ so sánh với kết quả hoạt động giảng dạy của các nghệ sĩ dạy đàn ghita 7 dây lâu nay vẫn dạy mà hầu như không có học trò biểu diễn hay nhà soạn nhạc nào cả, mà còn so sánh với kết quả hoạt động của nhiều thầy dạy pianô và violông, trong đó có những người nổi tiếng. Những người này đều biết rõ, nếu lấy tỉ số nghệ sĩ tài giỏi và nghệ sĩ diễn đơn ra trường để đánh giá kết quả, thì “hiệu suất” công tác giảng dạy thật thấp biết bao. Vậy mà tôi so với họ còn ở điều kiện tồi tệ hơn: tôi phải triển khai công việc truyền bá cây đàn ghita 6 dây từ “một nơi không người”, theo đúng nghĩa đen của từ này”.

Như trên đã nói, Agaphôsin chơi đàn ghita 7 dây rất giỏi, nhưng vẫn không yêu nó bằng ghita 6 dây. Chuyến đi của Xêgôvia đến Liên Xô, các buổi biểu diễn, gặp gỡ và trò chuyện của ông với người nghệ sĩ bậc thầy này đã đem đến cho Agaphôsin những ấn tượng mạnh mẽ. Ông trở thành một người tuyên truyền hăng hái cho đàn ghita 6 dây, một người ngưỡng mộ tiếng đàn, kỹ thuật cùng với phong cách diễn tấu của Xêgôvia. Ông là tác giả và người biên tập các tuyển tập nhạc nằm trong chương trình biểu diễn của Xêgôvia và nhiều nghệ sĩ điều luyện nước ngoài khác.

Năm 1928 Agaphôsin cho xuất bản tập sách nhỏ “Tin mới về ghita” trong đó đăng những mẫu tư liệu về lịch sử đàn ghita, tình hình nghệ thuật ghita ở Liên Xô và Tây Âu. Một phần lớn công trình Agaphôsin dành cho Xêgôvia và trường phái ghita Tây Ban Nha mới do Tarêga đứng đầu mà trước đây ở nước Nga chưa ai biết gì hết.

Quyển sách nhỏ mà Agaphôsin nêu lên những ưu điểm của đàn ghita 6 dây ấy đã gây nên phản ứng dữ dội trong giới nghệ sĩ xưa nay vẫn tuyên truyền cho đàn ghita 7 dây. Sự công kích đặc biệt thậm tệ nhất là sau khi ông phát biểu trong tạp chí “Vì nền âm nhạc vô sản” (1931, số 11) với bài báo “Đàn ghita 6 dây hay 7 dây” trong đó một lần nữa tiếp tục nhấn mạnh quan điểm của mình về số lượng đàn và quãng lên đàn trong đàn ghita. Mặc dù bài báo có đôi chút tính bút chiến sắc sảo, nhưng chủ yếu Agaphôsin vẫn đưa ra những lí lẽ khẳng định cho ưu thế của đàn ghita 6 dây, đó là một nhạc cụ có tính chất chuyên nghiệp. Bài báo ấy cho đến tận ngày nay vẫn còn giá trị như một ý kiến của một chuyên gia lớn chuyên nghiên cứu cả hai loại đàn ghita⁷⁴.

Agaphôsin quan tâm nhiều đến chất lượng của nhạc cụ. Ông thay cây đàn cũ do Secxe làm, có cần gắn với thùng đàn bằng đinh ốc, bằng cây đàn khác đặt cho người thợ đàn Đôrôskin làm theo lời chỉ dẫn của ông. Song cây đàn sau này cũng làm Agaphôsin thoả mãn, và ông lại đổi cây đàn khác do F. Xavitzki làm. Cây đàn này làm theo mẫu của đàn Xêgôvia, theo lời Agaphôsin, trang hoàng lộng lẫy và âm thanh không thua gì những cây đàn Tây Ban Nha tốt nhất.

⁷⁴ Những suy nghĩ mà Agaphôsin trình bày về ưu thế của đàn ghita 6 dây, đã được B. A. Pêrôt khẳng định và bổ sung trong bài báo “Đàn ghita cổ điển 6 dây và 7 dây” (Tạp chí Anh “Banjo, Mandolin and Guitar”, 1948, December).

Điều đau đầu các nghệ sĩ ghita Nga nhất là vấn đề dây đàn. Agaphôsin là người bênh vực cho những âm thanh mềm mại, và dây kim loại không làm ông vừa ý. Bất buột phải bằng lòng với loại dây có dây bọc nhỏ quấn quanh lõi kim loại, những ông đòi nhất định phải bọc bằng dây nhôm để cho âm thanh mềm hơn một chút và tránh được tiếng rè. Ông đặc biệt hoan nghênh khi dây đàn nilông xuất hiện, Thế theo đề nghị của Agaphôsin, nhà máy dây đàn “Corda” Liên Xô và xưởng đàn Nhà hát Lớn bắt đầu thí nghiệm sản xuất dây đàn nilông.

Ý kiến của Agaphôsin rất được coi trọng ở các cấp liên quan. Người ta có thảo luận vấn đề về cải tiến chất lượng nhạc cụ do các xí nghiệp quốc doanh và hợp tác xã sản xuất ra hay không; Các bản thảo nhạc ghita giới thiệu với ban biên tập nhà xuất bản âm nhạc có được đem ra đánh giá hay không; ý kiến có uy tín của chuyên gia trong ban giám khảo các cuộc thi âm nhạc có cần thiết không, v.v... tất cả các trường hợp đều lời cuốn Agaphôsin, ông luôn luôn dũng cảm và không khoan nhượng bày tỏ ý kiến của mình.

Tìm mọi cách để mở rộng vốn tác phẩm ghita, Agaphôsin đã đặt vấn đề với các nhà soạn nhạc xôviết có tên tuổi nhất lúc ấy: Đ. Sôxtacôvich, A. Alêxandrôp cùng nhiều người khác, kêu gọi họ hãy sáng tác nhạc cho đàn ghita. Nhưng lời nói của ông không đem lại kết quả khả quan, tuy vậy không phải lỗi ở ông. Ban thân ông cũng là tác giả của một số phần phối âm cho đàn ghita (những bản đạt nhất là Khúc nhạc đêm và “Bản vanxơ trữ tình” của Chaicôpxki). Ngay đến những phút cuối đời mình, Agaphôsin còn sáng tác thêm 176 khúc luyện đặc sắc cho ghita, những khúc này được công bố sau khi ông mất.

Một mặt vẫn vì vẻ chào đón những chuyến đi biểu diễn của các nghệ sĩ ghita nước ngoài đến Liên Xô và cố gắng học hỏi để rút ra những kinh nghiệm thành công của họ, nhưng mặt khác Agaphôsin vẫn tỏ thái độ phê bình nghiêm khắc với phong cách diễn xuất và những tiết mục của họ. Ông vô cùng thán phục tiếng đàn của A. Xêgôvia, đánh giá cao năng khiếu và tài nghệ chơi đàn của L. Vanke tuy có nhận xét tiết mục của bà không được nghiêm túc lắm. Trong khi đó ông tỏ thái độ dứt khoát gay gắt với lối chơi của C. Guđian vì thấy tài nghệ của ông này không hơn gì trình độ người học trò ông. Nghệ sĩ thành Viên Pame sau những buổi biểu diễn ở Xaratôp, Uranxơ, Xtalingrat năm 1933 đến Matxcova và nhờ Agaphôsin can thiệp giúp với Hội Văn nghệ sĩ Liên bang tổ chức một chuyến biểu diễn trên đất Liên Xô. Agaphôsin rất sốt sắng, nhưng sau khi nghe ông này đánh đàn, ông liền từ chối lời đề nghị vì thấy trong những tiết mục ông ta biểu diễn không đủ giá trị về mặt nghệ thuật. Ông thường trao đổi thư từ với nhiều nghệ sĩ ghita có tên tuổi ở nước ngoài, chăm chú theo dõi những điều mới mẻ xuất hiện trong giới ghita.

Hoạt động nhiều mặt của Agaphôsin trong lĩnh vực nghệ thuật ghita, đặc biệt triển khai rộng rãi trong thời kỳ dưới chính quyền xôviết, đáng để chúng ta học tập bởi đức tính ân cần để đạt tới mục đích, sự luôn luôn cố gắng tiến tới mức tự hoàn thiện. Đây là một điều có giá trị đặc biệt quan trọng nếu lưu ý rằng không những ông chỉ đạt trình độ âm nhạc khá, mà còn tự học để đạt tới trình độ giáo dục phổ thông nữa. Người nghệ sĩ ghita và là nhà tổ chức tài năng ấy mất tại Matxcova ngày 1/7/1950⁷⁵.

⁷⁵ Một người học trò của P. X. Agaphôsin, nghệ sĩ ghita không chuyên Đ. I. Milôxlavôp, mà ông trao đổi thư từ thân mật trong suốt 20 năm, đã công bố công trình “P. X. Agaphôsin qua những bức thư”. Những đoạn

Những điều kiện mà Agaphôsin hoạt động cho cây đàn ghita cũng rất gần với những điều kiện mà nghệ sĩ ghita khác tên là Piôt Ivanovich Ixacôp (1885-1958) trải qua trong công tác giảng dạy và biểu diễn, nhưng lại ở tận Pêtecbuga, hay Leningrat. Song nếu như Agaphôsin trước khi hoàn toàn chuyển sang làm một nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp lúc đã đứng tuổi, trong suốt một thời gian dài phải làm công việc của một nghệ sĩ không chuyên và chỉ là một nghề phụ, thì đối với Ixacôp âm nhạc bắt đầu với ông từ rất sớm, không chỉ là một nghề yêu thích, mà còn là nghề duy nhất của ông. Đàn ghita là phương tiện để ông kiếm sống. Do đó nếu như ta tính đến cả những ý kiến yêu cầu và nguyện vọng của giới nghệ sĩ không chuyên mà ông không chỉ là người thầy, mà còn là người truyền bá văn hoá giáo dục, thì phạm vi hoạt động của ông lớn hơn Agaphôsin nhiều lắm.

Ixacôp sinh ở Crum và học nhạc trong trường trung học âm nhạc Xêvaxtôpôn, tốt nghiệp ban hợp xướng ở đây năm 1905. Ngay từ những ngày còn học trong trường, ông đã tự học chơi đàn ghita 7 dây. Sau khi ra trường, vừa làm việc trong đội hợp xướng ông vừa bắt đầu biểu diễn ghita trước công chúng và tham gia phối âm các bản nhạc cho đàn ghita, đồng thời mở lớp dạy đàn ghita tại Xêvaxtôpôn.

Năm 1910 Ixacôp đến Pêtecbuga định xin vào học để lấy trình độ cao đẳng về chuyên môn ghita. Nhưng ông thất vọng biết bao khi thấy trong trường âm nhạc người ta không dạy ghita. Muốn xin học một nhạc cụ khác, cho dù là không phải để chuyển qua đàn ghita, cũng không được nữa vì quá tuổi. Theo lời khuyên của A. K. Liadôp, giáo sư trường âm nhạc Pêtecbuga, Ixacôp đành cố gắng trau dồi trình độ tiếng đàn của mình bằng con đường tự học, đồng thời học thêm lí thuyết âm nhạc qua những bài giảng dự thính. Khi đã thành tài, Ixacôp bắt đầu biểu diễn trong các buổi hoà nhạc và dạy đàn trong hội “Hải đăng” và trong trường âm nhạc Nhân dân. Là nghệ sĩ đệm đàn giỏi, ông thường được mời đệm đàn cho những ca sĩ nổi tiếng: N. N. Phicnerơ, F. I. Saliapin, I. V. Tactacôp, L. V. Côbinôp, v.v... Ixacôp thường được giao đảm nhiệm bà ghita trong những vở kịch dựng trên sân khấu nhà hát Maria (“Người thợ cạo thành Xêvin”, “Phaoxtơ”...). Ta có thể nghe tiếng đàn của ông thường xuyên trong những buổi dạ hội sinh viên, trong những buổi hoà nhạc lạc quyên thường tổ chức trong thời gian chiến tranh đế quốc lần thứ nhất, trong những nhóm hội nghệ thuật khác nhau. Bằng cách đó, ông xâm nhập vào khung cảnh sinh hoạt nhà hát âm nhạc nghệ thuật của Pêtecbuga, giao du với những nhà văn, nghệ sĩ và hoạ sĩ nổi tiếng.

Mùa xuân năm 1916 Ixacôp lần đầu tiên biểu diễn trong một buổi hoà nhạc độc lập, tổ chức tại hội trường trường Pêtorôp, nơi vẫn diễn ra những buổi hoà nhạc thính phòng, các nghệ sĩ biểu diễn nhạc cụ và ca sĩ thời đó vẫn thường biểu diễn tại đây. Buổi diễn của ông thu được thắng lợi khả quan và được giới phê bình có nhận xét tốt.

Do khó khăn về kinh tế những ngày đầu Cách mạng, Ixacôp bắt buộc rời bỏ Pêtorôgrat. Ông sống hai năm ở Xêvaxtôpôn, tại đây có L. V. Xôbinôp dẫn đầu các sinh hoạt âm nhạc của thành phố. Những năm 1920-1922 Ixacôp dạy đàn trong trường âm nhạc quân chúng do Xôbinôp tổ chức, vừa biểu diễn ghita và đệm đàn phục vụ trong các binh chủng quân đội.

Sau khi quay về Leningrat, Ixacôp nỗ lực tham gia tổ chức các nhóm dàn nhạc câu lạc bộ. Những dàn nhạc dân tộc kiểu này được ông thành lập tại nhà máy Kirôp,

xưởng đóng tàu phương Bắc, nhà máy Vô sản cùng nhiều nơi khác. Năm 1926 ông tổ chức ra Khóa nghệ thuật ghita, làm hạt nhân cho Hội nghệ sĩ ghita Leningrat ra đời năm 1928 do ông đứng đầu. Trực thuộc Hội có một dàn nhạc ghita gồm 27 người (từ ghita picôlo đến cực trầm) chơi nhạc theo những bản nhạc do Ixacôp soạn bè và phối nhạc. Một tập tài liệu giảng dạy và học tập về đàn ghita được in và theo phương pháp in trên kính để dùng cho hội viên và học viên của các khoá.

Về sau vì phải chấn chỉnh lại công việc giáo dục âm nhạc trong phạm vi toàn quốc gia nên hoạt động của các khoá học nghệ thuật ghita phải đình lại, và do đó nên Hội nghệ sĩ ghita cũng giải thể. Hoạt động giảng dạy của Ixacôp hướng vào các lớp nhạc phổ thông thuộc trường trung cấp âm nhạc thứ ba Leningrat sau này chấn chỉnh lại thành phân hiệu âm nhạc thuộc Đại học âm nhạc Leningrat.

Thời gian hoạt động giảng dạy này của Ixacôp gắn liền với cây đàn ghita 6 dây. Như ông đã tự khẳng định, ông đã chuyển sang dạng nhạc cụ này sau một thời gian dài suy tính, phân tích cẩn thận trong quá trình soạn các bản phối âm cho chúng. Các bản chuyển biên của Ixacôp, bất kể chúng được soạn cho ghita 6 dây hay 7 dây, đều nổi bật lên một sự cân nhắc kỹ lưỡng, hiểu biết sâu sắc nhạc cụ và khả năng của người biểu diễn. Tổ hợp xuất bản âm nhạc “Toritôn” Leningrat năm 1931-1932 có in 4 tập “Tiết mục của nghệ sĩ ghita” gồm những bản phối âm của Ixacôp và dự định xuất bản tập Sách dạy đàn ghita 6 dây của ông. NXB âm nhạc năm 1934 đã phát hành các bản phối âm của ông cho nhạc của I. X. Bắc.

Luôn luôn quan tâm đến vấn đề âm thanh của đàn ghita, Ixacôp dành nhiều chú ý đến cấu trúc của nó, tự ông vẽ kiểu, chế thử. Các đàn ghita được chế tạo theo mẫu của ông bởi nhà máy nhạc cụ Leningrat mang tên A. V. Lunachacxki. Ixacôp làm cố vấn cho nhà máy cho đến cuối đời mình.

Trong trường trung cấp âm nhạc mà Ixacôp dạy, số học viên học lớp ghita lên tới 40 người hoặc thậm chí hơn nữa. Đa số họ là những người yêu âm nhạc, những công nhân các nhà máy ở thành phố, mới bước đầu học ghita, dành chút thời gian rỗi rãi để lôi cuốn vào âm nhạc. Ixacôp chú trọng soạn cho học sinh những bài tập, khúc luyện, làm các bản phối âm dễ học, dễ chơi. Phương pháp dạy chủ yếu của ông là do ông tự nghiên cứu trên đàn ghita và chỉ dẫn, được học trò đánh giá cao. Ông không phải là nghệ sĩ điều luyện, về cuối đời chỉ đánh đàn trên đài phát thanh, luôn tìm cách tránh những bản nhạc kỹ thuật phức tạp. Thường thì ông hay chơi những bản phối âm tự soạn trong đó nét nhạc luôn luôn có sức truyền cảm và thẩm thía.

Số người muốn học đàn ghita ở Leningrat mỗi ngày một đông, nên trong trường trung cấp âm nhạc, ngoài lớp đàn của Ixacôp, phải mở thêm một lớp ghita nữa. V. I. Iasnhep được mời hướng dẫn lớp này. Một lớp khác được mở trong Cung Thiếu niên do A. A. Giođanôp dạy. Cả hai người này đều dạy đàn cho các em thiếu nhi.

Trong thời gian cuộc Chiến tranh vệ quốc vĩ đại, Ixacôp sơ tán khỏi Leningrat, sống tại Iarôxlap, đánh đàn ghita trong Hội Khuyến nhạc và biểu diễn trong vùng. Sau khi trở về Leningrat, ông lại nỗ lực tiếp tục công tác sư phạm, lấy cơ sở là trường âm nhạc mang tên M. P. Muxorôxki và Cung Văn hoá mang tên Kế hoạch 5 năm lần thứ nhất.

Công tác giảng dạy của Ixacôp trong những năm sau chiến tranh có nhiều kết quả, cụ thể ông đã đào tạo một số lượng đáng kể nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp. Như bộ ba nghệ sĩ ghita, học trò Ixacôp, K. Khruxtalep, E. Kuzomin và L. Sibiri, đã biểu diễn

thành công tại Leningrat và nhiều thành phố khác. Những học trò cũ của ông, như L. Andrônôp, Ia. Kôvalepxcaia, V. Vavilôp, A. Kôvalep, hiện vẫn đang biểu diễn trên sân khấu. Những người nói trên, cùng với Đ. Eromilôp, A. Bagrôva và nhiều người khác đồng thời cũng là những nghệ sĩ kiêm thầy dạy đàn ghita. Công tác giảng dạy của Ixacôp còn đóng vai trò đặc biệt to lớn vì ông đã tuyên truyền nghệ thuật ghita cho đông đảo quần chúng lao động, cho những người chơi nhạc không chuyên và tự học. Thấy cây đàn ghita 7 dây phổ thông như vậy, những năm cuối đời ông đã dành thì giờ và công sức cho nó khá nhiều. Bản thân ông cũng chơi ghita 7 dây với 4 dây trầm phụ và đã làm nhiều bản chuyên biên cho ghita 7 dây. Một số bản trong đó được in ra năm 1959 và 1960 sau khi ông mất. Năm 1960 Bộ môn Ghita của Nhà sáng kiến nghệ thuật Leningrat tổ chức một buổi dạ hội kỉ niệm P. I. Ixacôp trong đó trình bày những bản nhạc phối âm của ông do ông tự trình bày đã được thu đĩa và do học trò ông cùng với những nghệ sĩ ghita khác trình diễn.

Những hoạt động nghệ thuật ghita của Vaxili Ivanôvich Iasnhep tuy mới bắt đầu tương đối không lâu, nhưng cũng đã rất có kết quả. Ông sinh ngày 30/12/1879 tại Pêtecua, nơi mà cha ông, một nông dân tỉnh Arokhanghen đã đưa gia đình đến ở để kiếm việc làm. Âm nhạc từ lâu là ước mơ của V. I. Iasnhep, ông đã từng thử sáng tác bài hát, nhưng lập tức thấy ngay rằng mình chưa đủ trình độ về lí thuyết âm nhạc. Giáo sư trường âm nhạc Pêtecua N. A. Xôcôlôp, người mà ông đến để xin một lời khuyên bảo, có xem qua những sáng tác giản dị của ông và bảo ông chuẩn bị thi vào Đại học âm nhạc. Qua được kì thi, Iasnhep được nhận vào học bộ môn lí thuyết sáng tác và tốt nghiệp trường Âm nhạc năm 1913. Trong số những thầy học của ông có những nhạc sĩ xuất sắc, như N. A. Rimxki-Cocxanôp, A. K. Glazunôp, N. A. Xôcôlôp, Ia. I. Vitôn. Sau khi ra trường, ông bỏ nghề nhân viên làm quyết toán của Cơ quan đường sắt Bantic mà trước kia giúp ông có phương tiện sống, toàn tâm toàn ý chuyển sang nghề nhạc sĩ kiêm nhà lí luận lịch sử âm nhạc. Iasnhep dạy các lớp âm nhạc phổ thông của Viện Bảo tàng sư phạm ở Pêtecua, và sau Cách mạng vẫn tiếp tục dạy nhạc trong các cơ sở giáo dục khác nhau, kết hợp với công việc sáng tác và một phần hành chính. Chẳng hạn, đến Cuibusep giảng lịch sử âm nhạc tại trường Đại học tổng hợp Cuibusep và làm hiệu trưởng trường âm nhạc tại đây do ông góp phần tổ chức. Quay về Leningrat năm 1922, Iasnhep lại làm giáo sư của đội ca nhạc Hàn lâm, chuyên dạy các bộ môn lí luận âm nhạc.

Những buổi biểu diễn của Xêgôvia đã làm cho Iasnhep có những cái nhìn mới đối với cây đàn ghita mà ông yêu nó từ lâu, nhưng chỉ mới hiểu biết sơ lược qua những buổi học lí luận âm nhạc trong các khoá dạy đàn ghita do P. I. Xêgôvia tổ chức. Nhờ có Ixacôp hướng dẫn và nắm được những điều cơ bản trong nghệ thuật chơi đàn ghita, Iasnhep tiếp tục tự nghiên cứu đàn ghita. Ông hiểu rằng ở vào tuổi ông lúc đó, muốn tập đàn để thực sự thành tài thì đã quá muộn. Tất cả những nỗ lực của bản thân ông hướng vào việc đào sâu thêm kiến thức đàn ghita của mình và vận dụng vào công việc giảng dạy. Ông được nghe nhiều lời khuyên quý báu từ Xêgôvia mà ông hân hạnh được tiếp chuyện trong thời gian những chuyến biểu diễn gần đây ở Leningrat.

Bắt đầu dạy đàn ghita vào năm 1930, mới đầu ở trong trường trung cấp âm nhạc, sau đó trong Cung Thiếu niên, Iasnhep trong một thời gian ngắn đã đạt những kết quả không ngờ. Điều đó có thể có được trước hết vì ông là một nhạc sĩ có trình độ cao. Tác phẩm của ông (2 ôpera, thơ giao hưởng, hợp xướng, tình ca, nhạc cho pianô), tuy không có những biểu lộ của một tài năng sáng tác đặc biệt rực rỡ, những cũng đủ chứng tỏ ông đã nắm được kĩ thuật sáng tác một cách khá nhuần nhuyễn, và những

kiến thức uyên bác của ông trong lĩnh vực lịch sử và lí luận âm nhạc, sự hiểu biết về văn hoá âm nhạc, tài sử dụng pianô và số vốn kinh nghiệm giảng dạy to lớn cho phép ông vận dụng vào việc dạy đàn ghita theo những kiểu dạy hoàn toàn khác xa với những thầy dạy đàn ghita chuyên môn thực hành khác. theo lời kể của những học trò đã theo học ông, thì ông rất ít khi cầm đàn trên tay khi dạy đàn. Kĩ thuật hạn chế của ông không đủ để diễn tả những tác phẩm đòi hỏi trình độ điêu luyện. Những chưa chắc đã có một thầy dạy đàn ghita nào đó có thể kể cho học sinh nghe về thể loại của các phẩm đang học, về tác giả của nó một cách rành rọt đến thế, tái hiện một cách diễn cảm những đoạn nhạc ngắn trên đàn pianô, cho mọi người những lời khuyên bảo quý giá về phương pháp nghiên cứu đến thế. Iasnhep rất quan tâm đến phát triển kĩ thuật cho thế hệ tương lai của mình, ông luôn luôn đặt vấn đề giáo dục âm nhạc lên hàng đầu, và điều đó làm cho những học trò của ông có một kiểu diễn xuất nổi bật, khiến ai cũng dễ dàng nhận ra. Về hoà tấu trong dàn nhạc ông cũng coi trọng không kém. Trong những buổi biểu diễn của lớp ông, luôn luôn có dành phần đáng kể cho những ban nhạc ghita hoà với violông hay những dàn nhạc đệm.

Trong khi dạy trong Cung Thiếu niên với những trẻ em người Tây Ban Nha sang Liên Xô lánh nạn trong thời gian xảy ra nội chiến ở Tây Ban Nha, Iasnhep nghiên cứu một phương pháp đặc biệt để dạy đàn ghita cho trẻ em, trong đó ông có tham khảo vận dụng những nguyên tắc dạy trẻ em chơi violông và pianô. Năm 1932 đã in 2 tuyển tập nhạc ghita của Iasnhep viết cho đối tượng học viên các lớp đàn ghita trong Cung Thiếu niên và các trường âm nhạc thiếu nhi. Những tuyển tập ấy đã đi trước một bước bởi những điều thiết yếu phải có một phương pháp giảng dạy.

Hoạt động chín chắn của Iasnhep trong công tác giảng dạy cho các em đã mang lại kết quả lớn. Năm 1934 tại Leningrat mở một cuộc thi những tài năng trẻ toàn thành phố, em Giênhia Bonsacôp, học sinh của ông, đã làm người nghe phải sửng sốt về kĩ thuật cũng như lối diễn xuất rất tự nhiên, lanh lợi. Ban giám khảo đã trao giải nhất cho chú bé nghệ sĩ nhỏ tuổi. A. Xêgôvia và viện sĩ hàn lâm B. V. Axaphiep cũng đánh giá cao những thành tích giảng dạy của ông, khi nghe học trò của ông đánh đàn và dự những giờ Iasnhep giảng bài.

Công tác giảng dạy của Iasnhep đang có kết quả thì bị gián đoạn bởi cuộc Chiến tranh giữ nước vĩ đại. Năm 1942, bị đau /rất nặng, ông phải sơ tán về thành phố Ixetxơ tỉnh Cuôcgan. Trong khi ông đi vắng, ngôi nhà của ông ở Leningrat bị bom đánh sập. Từ Xibêri trở về, Iasnhep dọn đến thành phố Poxcôp. Ở đây những kiến thức và kinh nghiệm của ông rất cần thiết cho nhiều mặt công tác khác nhau. Ông đọc bài giảng trong Viện Đại học sư phạm, dạy trong trường phổ thông âm nhạc, nhưng đặc biệt dành nhiều thời gian hơn cả cho hoạt động văn nghệ. Ông là người đề xướng và hướng dẫn các vở kịch ôpêra tổ chức tại Trại sáng tác quần chúng của Poxcôp. Năm 1959 các đoàn thể xã hộ Poxcôp làm lễ kỉ niệm lần thứ 80 ngày sinh của người nghệ sĩ đáng kính ấy. Tham gia buổi hoà nhạc chào mừng có một số học trò cũ của ông từ Leningrat đến, nay là những nghệ sĩ ghita đã từng được giải thưởng trong các cuộc thi thế giới và toàn liên bang. V. I. Iasnhep mất ngày 20/2/1962, trong di chúc ông xin tặng những bản nhạc và sách vở của mình cho thư viện công cộng thành phố Poxcôp.

Một trong những nhà chuyên môn lớn nhất trong lĩnh vực giảng dạy các nhạc cụ dân tộc mà hoạt động có liên quan chặt chẽ với đàn ghita là Mac Môixêiêvich Ghêlixơ. Ông sinh năm 1903 tại thành phố Crêmenchuc tỉnh Pôntava. Bắt đầu học đàn ghita từ năm 9 tuổi ở một nhạc trưởng quân nhạc, và năm 12 tuổi đã lên biểu diễn ghita lần đầu

tiên trước công chúng. Sau khi tốt nghiệp lớp đàn pianô của trường phổ thông âm nhạc Crêmenchuc mà trong đó bản thân ông cũng dạy một lớp đàn ghita, Ghêlixơ năm 1925 chuyển sang Kiep. Tại đây ông vào trường đại học âm nhạc và năm 1928 tốt nghiệp khoa Lí luận âm nhạc và sang năm lại tốt nghiệp khoá pianô. Tất cả những hoạt động giáo dục về sau của Ghêlixơ đều diễn ra ở Kiep.

Đã nhiều năm ông lãnh đạo khoa nhạc cụ dân tộc tại trường đại học âm nhạc Kiep. Ông được phong danh hiệu giáo sư và nhà hoạt động nghệ thuật công huân của nước Cộng hoà XHCN xôviết Ucraina. Học trò ông nhiều người đã được giải thưởng trong các cuộc thi. Chính Ghêlixơ cũng công nhận rằng những công lao và thành tích ông đạt được ấy chính là nhờ quá trình giáo dục âm nhạc toàn diện, cả về lí luận lẫn biểu diễn.

Nhờ sự dạy dỗ của M. M. Ghêlixơ, nhiều nghệ sĩ ghita, kể cả những người chơi đàn 7 dây cũng như 6 dây, đã học thành tài. Ông không đặt vấn đề tranh cãi xem trong hai loại đàn ghita, loại nào có ưu thế hơn loại nào, vì cho là vô bổ. Theo ý ông, “những kẻ gây ra cuộc tranh luận về đề tài này thường là những người không có đủ kiến thức văn hoá âm nhạc phổ thông, và trong nghệ thuật biểu diễn cũng chẳng lấy gì làm giỏi giang”. Ông khẳng định “cây đàn tốt hơn là cây đàn nằm trong tay một nghệ sĩ biểu diễn có năng khiếu hơn và được giáo dục đầy đủ hơn, còn nếu chơi cho đúng theo yêu cầu nghệ thuật và diễn tả thì bất kì cây đàn nào cũng đều khó chơi như nhau”. Đó là ý kiến của một người phụ trách một khoa của trường cao đẳng mà mục đích của nó là đào tạo nên những người chỉ đạo cho phong trào văn nghệ và các nhóm sử dụng nhạc cụ dân tộc. Các khoá nhạc sĩ tiếp thu được trình độ giáo dục cao tốt nghiệp khỏi trường âm nhạc Kiep với chuyên môn đạt yêu cầu và được phép tự chọn một nhạc cụ chuyên nghiệp cho mình, bắt đầu mở từ năm 1949, sẽ nói về chúng ở những trang sau.

Trong số những nghệ sĩ ghita thuộc thế hệ cũ còn có Lêônit Vaxiliêvich Đêviatôp (1887 – 1948), hoạt động của ông chủ yếu diễn ra trong thời gian giữa Chiến tranh thế giới nhất và thứ hai. Ông sinh ở Xibêri, khi còn là thành niên đã học chơi violông. Khoảng 24 tuổi ông lại thích đàn ghita và bắt đầu học đàn ghita 7 dây với nghệ sĩ ghita nổi tiếng Xibêri A. Xuroxôp. Vì không thoả mãn với số vốn tác phẩm ít ỏi cho đàn ghita 7 dây và bị lôi cuốn bởi những bản nhạc diễn đơn và diễn đôi của Xor, khiến ông năm 1921 chuyển sang học ghita 6 dây. Năm 1924 tại thành phố Cuibusep, nơi Đêviatôp dọn đến, thành lập lớp đàn ghita đầu tiên ở Liên Xô do ông tổ chức trong trường Trung cấp âm nhạc, và đến năm 1934 lại thêm lớp nữa trong trường phổ thông âm nhạc. Nhờ có một thư viện đầy những bản nhạc cho đàn ghita, đặc biệt là có một ban nhạc, Đêviatôp chú ý rất nhiều đến lối chơi hoà tấu đàn ghita. Trên cơ sở đó ông đã phát triển lên, như soạn giáo án cho học sinh chẳng hạn. Ông rất thích thú với những vấn đề về phương pháp dạy đàn ghita cũng như những tác phẩm ghita mới. Ta có thể nhận biết điều này qua những thư từ được lưu lại giữa Đêvitôp với các nghệ sĩ ghita Matxcova và Lêningrat (với nghệ sĩ ghita không chuyên V. N. Phinne, P. X. Agaphôsin, V. I. Iasnhep, v.v...).

Hoạt động giáo dục của Đêviatôp thực tế bị gián đoạn từ khi bắt đầu cuộc Chiến tranh giữ nước vĩ đại. Trường trung cấp âm nhạc mà ông dạy đã ngừng hoạt động. Các khoá học chỉ bắt đầu trở lại từ mùa thu năm 1944, nhưng về đàn ghita thì người ta lại đề xuất phương hướng chỉ đào tạo những nhạc công cho dàn nhạc, là điều mà Đêviatôp không đồng ý. Từ chối không dạy trong trường cấp nữa, ông lại chăm chú vào các lớp đàn ghita trong các câu lạc bộ. Đồng thời ông còn tham gia biểu diễn, chủ yếu trong

các bộ đôi, bộ ba và ban nhạc với nhạc cụ vĩ kéo. Bệnh tình trầm trọng khiến ông chỉ dành thời giờ cho đàn ghita chưa đến 3 tiếng mỗi ngày. Đêviatôp đành phải tạm sống với một vài học trò dạy tại nhà. Những người bạn đàn cùng diễn với ông ngày xưa: bác sĩ M. A. Marotusin học trò ông, và nghệ sĩ ghita G. V. Torupcôpxki, cùng với tiếng đàn họ vẫn đến thăm ông và làm khuấy khoả những ngày cuối đời của người thầy ghita ấy. L. V. Đêviatôp mất tại Cuibusep. Các học trò ông ngày nay vẫn đang hoạt động rộng rãi, phổ biến đàn ghita ở miền Pôvôngiê.

Nói đến những trung tâm nghệ thuật ghita khác ở xa thủ đô nước Nga, không thể bỏ qua một thành phố như Xaratôp. theo như những người dân kì cựu ở đây kể lại, thì trước Cách mạng thành phố này vẫn nghe thấy tiếng ghita, có điều chỉ là ghita 7 dây và cũng chỉ dùng làm nhạc cụ đệm. Ngoài ra, có một vài năm người dân Xaratôp đã vỗ tay hoan nghênh nhiệt liệt dàn nhạc của trường trung cấp kĩ thuật gồm toàn đàn ghita và măngđôlin.

Hình tượng nổi bật trong đám nghệ sĩ ghita Xaratôp những năm trước Cách mạng là Alêxandơ Pêtorôvich Sule, một thầy giáo dạy toán. Là học trò hàm thụ của A. P. Xôlôviep, ông chơi đàn ghita 7 dây rất cừ và đứng đầu nhóm nghệ sĩ ghita Xaratôp. Nhóm này tồn tại cho đến năm 1935, và tất cả những người tham gia nhóm hồi đầu đều chơi đàn ghita 7 dây. Qua trao đổi thư từ với ban biên tập tạp chí “Người bạn ghita”, Sule được họ giới thiệu tập Sách dạy đàn ghita của G. Anbec. Sau một thời gian tập thử, ông đã nắm được kĩ thuật chơi đàn ghita 6 dây và bắt đầu tuyên truyền cho nó. Bản thân Sule không biểu diễn trước công chúng, ông chỉ làm một số bản chuyển biên, sáng tác những bản nhạc riêng cho ghita 6 dây (“Xe tam mã”, “Trên sông Vonga”, “Bản vanxơ phóng túng”...). Một số bản được xuất bản tại Viên và in trong phần phụ lục tạp chí “Người bạn ghita”. Do ảnh hưởng của Sule mà tất cả các nghệ sĩ ghita khác của Xaratôp cũng bắt đầu học đàn 6 dây. Từ đó, ngay hồi năm 1924 tất cả những người tham gia nhóm ghita Xaratôp đều chuyển sang chơi đàn ghita 6 dây. Hoạt động nghiên cứu có hệ thống của các thành viên trong nhóm về vấn đề nâng cao kĩ thuật cho phép họ mở rộng số vốn tiết mục biểu diễn. Một số đã lên đài phát thanh biểu diễn. Nhóm ghita Xaratôp giải tán năm 1934 cùng với cái chế của người lãnh đạo A. P. Sule mà không ai thay thế, ông mất ở tuổi 40. Trong số các học trò ông một vài người đã trở thành nghệ sĩ chuyên nghiệp. Như N. A. Pêtorôp từng biểu diễn ở Tômxơ, Nôvôximbiơxơ, Craxnôiarơxơ cùng nhiều thành phố khác ở Xibêri. Người em ông, P. A. Pêtorôp là giảng viên lớp đàn ghita trường âm nhạc Xaratôp. Một thành viên nhóm Sule hoạt động tích cực ở Xaratôp từ năm 1922, đó là A. I. Trapurin, là một nghệ sĩ ghita không chuyên tự học mà chơi được đàn ghita 7 dây và sở trường về đàn ghita 10 dây, ông cùng với nhiều người khác chuyển sang đàn ghita 6 dây và đã chuyển biên nhiều bản nhạc của I. T. Vuxôtxki. Hoạt động giảng dạy của Trapurin gắn liền với những năm sau chiến tranh. Một trong những học trò của ông, L. Lubunxki, là nghệ sĩ ghita của nhà hát kịch nói Xaratôp mang tên C. Mác, một người khác, E. Marăctanôp, nghệ sĩ của Hội khuyến nhạc, đồng thời thường trình diễn trên đài phát thanh.

Điều kiện phát triển nghệ thuật ghita ở Ôđetxa hình thành hết sức độc đáo, ở đây, ngay từ buổi đầu tiên, đàn ghita 6 dây đã chiếm vị trí trội hơn. Trong thời gian trước Cách mạng, người nước ngoài đóng vai trò nổi bật trong đời sống âm nhạc Ôđetxa. Điều đó cũng xảy ra với cuộc sống của đàn ghita. Vào những năm 40 của thế kỉ 19, nghệ sĩ ghita Adam Mutsle đã đặt chân tới và biểu diễn ở đây. Ngày nay vẫn còn giữ được bản “Tuỳ hứng” của ông do nhà in bản đá Bigatti ở Ôđetxa in. Năm 1880 có một dàn nhạc sinh viên gồm 20 nghệ sĩ Italia, những nghệ sĩ măngđôlin và ghita, đa đi biểu

diễn ở châu Âu và từ Pari tới Ôđetxa. Dân nhạc này thu được kết quả rực rỡ, đã diễn ở Ôđetxa 5 buổi rồi lên đường đi Matxcova. Người lãnh đạo nghệ thuật của dàn nhạc là nhà soạn nhạc nổi tiếng Tây Ban Nha Enricô Grândôt. Một số tác phẩm của ông được công ti P. Iuroghenxôn in lại sau chuyến biểu diễn ở Matxcova. Do ảnh hưởng một phần của những buổi biểu diễn của đoàn này, ở Ôđetxa bắt đầu tổ chức những dàn nhạc măngđôlin và ghita, đứng đầu là những người dân địa phương tên là Antônôpulô và Hôđumôclô người Hi Lạp. Những người tham gia dàn nhạc đều chơi ghita 6 dây. Đàn thì đặt làm ở tận Cônxtantinôpôn và từ Italia. Đàn ghita cũng được chơi phổ biến cả trong các quán rượu Ôđetxa, tại đây đôi chỗ ta có thể bắt gặp nghệ sĩ điêu luyện. Trong những quán ăn hạng sang, mỗi ngày một tầng do mức độ buôn bán của thành phố Ôđetxa, các ban nhạc người Italia có đàn ghita tham gia biểu diễn liên tục. Đàn ghita 7 dây không được ưa chuộng, người ta chỉ chơi hoạ hoàn theo kiểu chuyển tay với nhau trong các tiệm cắt tóc hay trong những xóm thợ.

Năm 1890 tại Ôđetxa xuất hiện một nghệ sĩ điêu luyện, một ông Gônbec nào đó, tuổi không 40. Chương trình biểu diễn của ông thường có các bản nhạc của Xani đi Phêranti, Mecxơ, Sungôphơ. Ông có kỹ thuật chơi tuyệt diệu và tiếng đàn trau chuốt là thường. Tuy vậy, vì không thể lấy nghề ghita làm nghề kiếm sống yên ổn, nên ông phải rời bỏ Ôđetxa.

Ít lâu sau nghệ sĩ ghita người Pêtecbua Ghêorôghi Adônphôvich Clôt (ông mất năm 1905), học trò của Đêke-Seng, một người có cây đàn ghita do Secxe làm và 3 cây đàn do thợ đàn Paxepxki làm ra. Clôt là một người có tình yêu nhiệt thành với đàn ghita và đã nhiều lần đi ra nước ngoài để sưu tầm sách cho cái thư viện nhạc ghita vốn đã đầy ắp của mình. Ông thắt chặt mối dây liên hệ một cách thành công giữa các nghệ sĩ ghita Ôđetxa với tổ chức những người mê lối chơi ghita 6 dây.

Sau Cách mạng ở Ôđetxa thành lập Hội âm nhạc quần chúng, gồm khoảng 200 hội viên. Một số ít nghệ sĩ ghita trong thành phần của Hội chơi đàn ghita 6 dây. Trong những buổi hoà nhạc do Hội tổ chức, những nghệ sĩ này tham gia trong các ban nhạc với đàn violông (bộ đôi của Giuliani, v.v...). Năm 1925, khi ở nhà hát ôpêra Ôđetxa dựng vở ôpêra của nhà soạn nhạc E. Vônphơ-Phêrari “Chuỗi hạt của Đức Mẹ”, trong đó theo như ý đồ tác giả là phải có 12 tay đàn măngđôlin và chừng ấy tay đàn ghita tham gia, những ban đạo diễn nhà hát chỉ mời được có một nửa số diễn viên địa phương tham gia dựng vở mà thôi. Về trình độ các nghệ sĩ ghita ở Ôđetxa suýt soát nhau, không hơn kém nhau mấy.

Mười năm sau, tình thế của đàn ghita có những chuyển biến tốt hơn. Năm 1935 buổi biểu diễn của Luiza Vanke và tiếp theo đó ít lâu, 2 buổi hoà nhạc của A. Xêgôvia, đã thu được kết quả rực rỡ. Chúng diễn ra trong hội trường Suở Giao dịch, chứa tới 1000 người nghe. Khi đó ở trường Đại học âm nhạc Ôđetxa có mở các khoa dạy nhạc cụ dân tộc, nhưng người dạy đàn ghita lại không phải là người chuyên về đàn ấy.

Trong số những nghệ sĩ ghita Ôđetxa có tên tuổi hơn cả phải kể tới Zakhari Ivanôvich Kipchencô và Vladimia Gavrilôvich Crikhatxki. Người đầu tiên mới đầu chơi đàn ghita có mắc thêm 4 dây trầm phụ và có rất nhiều học trò tự ở Ôđetxa. Có lần vì thấy cần thiết ông đã chuyển sang chơi đàn ghita 7 dây, nhưng sau đó lại quay về đàn 6 dây. Ngày nay ông đã khá già rồi và là người đại biểu cuối cùng của trường phái Đêke-Seng mà thừa thiếu thì ông đã từng theo học. V. G. Crikhatxki có nghề chính là họa sĩ, sinh năm 1877. Ông được người cha có biết ghita chút ít dìu dắt cho những

ngón đàn đầu tiên trên cây đàn ghita 6 dây. Về sau sự quen biết với Gônbec đã gây cho ông ấn tượng mạnh mẽ và ông liền bắt tay vào học đàn một cách nghiêm chỉnh.

Tham gia vào nhóm ghita do Clôt sáng lập, Crikhatxki chơi đàn trong các bộ đôi ghita biểu diễn trước công chúng. Người cùng chơi đàn với ông là nghệ sĩ ghita A. V. Vólôkhốp, người cùng tham gia những buổi biểu diễn trên đài của riêng ông. Trở thành một người cổ động nhiệt thành cho đàn ghita 6 dây sau buổi nói chuyện với Xêgôvia, ông đã lôi cuốn nhiều nghệ sĩ ghita khác chuyển sang sử dụng cây đàn này.

Ngoài Ôđetxa, thành phố Tômxơ là một nơi đàn ghita 6 dây phát triển thuận lợi, nơi đây gắn liền khăng khít với hoạt động âm nhạc của Acxênhia Vladimirovich Pôpôp. Ông sinh năm 1892 tại Viễn Đông. Sau khi nhận bằng tốt nghiệp chuyên môn kinh tế rồi sau là ngôn ngữ học, Pôpôp mới đầu làm việc trong một hợp tác xã, về sau chuyển sang giảng dạy trong các trường trung cấp kỹ thuật và cao đẳng hơn 30 năm. Những năm còn thanh niên, ông đã học chơi đàn violông rất khá, nhưng niềm ham thích thật sự của ông từ khi còn thơ ấu vẫn là đàn ghita, ban đầu là ghita 7 dây. Ông bắt đầu học chơi cơ bản từ năm 1919 dưới sự hướng dẫn của A. M. Bôtvigienxki. Ba năm sau ông chuyển sang chơi ghita 6 dây, nắm vững kỹ thuật và mở lớp dạy ghita. Năm 1927 mở đầu cho những buổi biểu diễn của ông trên đài phát thanh và những buổi hoà nhạc tổ chức ở các địa phương. Tại Tômxơ ông tổ chức một nhóm nghệ sĩ ghita năm 1929 và ít lâu sau lại thêm một nhóm nữa ở Cung bác học Tômxơ. Năm 1942 theo sáng kiến của Pôpôp, tại Nhạc viện Tômxơ mở một lớp đàn ghita đầu tiên và hội đó cũng là duy nhất ở Xibêri, ông vẫn dạy tại đây cho đến tận bây giờ.

Là người thông thạo nhiều thứ tiếng nước ngoài, Pôpôp trao đổi thư từ với nhiều nghệ sĩ ghita, nhận nhiều tạp chí nước ngoài nói về đàn ghita. Ông cũng viết bài cho các tạp chí đó nói về hiện trạng và sự phát triển nghệ thuật ghita ở Liên Xô. Những tin tức nhận về được ông thích thú chia sẻ với các nghệ sĩ ghita cùng quê hương, gửi cho họ những bản nhạc mới và các bản thu băng hay đĩa những bài do các nghệ sĩ nước ngoài đánh. Do đã gửi tặng một bộ sưu tập đồ sộ những bản nhạc ghita 7 dây cho Hội khuyến nhạc các nghệ sĩ ghita ở Lăndon, Pôpôp được Hội này công nhận là hội viên danh dự⁷⁶.

Hoạt động giảng dạy của A. V. Pôpôp có tác dụng đặc biệt thiết yếu trong điều kiện của Xibêri. Những công trường đồ sộ trên vùng đất mênh mông ấy, sự phát triển công nghiệp như vũ bão trong những năm gần đây đòi hỏi phải có một số lượng lớn nhà chuyên môn trên mọi lãnh vực. Đất Xibêri không thể chỉ bằng lòng với những người từ nơi khác tới. Số dân cư địa phương ở đây đã trở thành đội ngũ lao động trí óc chính của nó, trong đó có các nhạc sĩ chuyên nghiệp cùng với những cán bộ văn hoá khác. Các học trò của Pôpôp: L. Đêmitkin, E. Ôbôyanxep, A. Cruchinin, P. P. Rêplinghe, A. Phrôlôp, N. Xtorôyêva... hiện nay đang làm việc rất có kết quả trong các hội khuyến nhạc, nhà hát và cơ sở giáo dục âm nhạc Xibêri trên cương vị là nghệ sĩ ghita biểu diễn và nhà giáo.

Nếu như ở Ôđetxa và Tômxơ nhờ những hoàn cảnh sắp đặt sẵn mà đàn ghita 6 dây có một giá trị ưu việt trong sinh hoạt âm nhạc quần chúng, thì tại các thành phố xa trung tâm khác, trừ một số ít ngoại lệ, người ta không hề nghĩ về sự tồn tại của nó. Khi đã là một nhà giáo lớn về đàn ghita, nghệ sĩ ghita thành Xaratôp mà ta mới nói trên có

⁷⁶ Hội khuyến nhạc các nghệ sĩ ghita ở Lăndon do B. A. Pêrôt đứng đầu, mới đây phải giải tán vì cái chết của người sáng lập ra nó.

viết: “Bản thân tôi suốt cả đời, không những tôi chưa từng nghe, mà cũng chưa từng thấy cây đàn ghita 6 dây bao giờ”⁷⁷. Điều nhìn nhận nói trên cũng chính là đặc điểm của rất nhiều nghệ sĩ ghita Nga những năm 1920-1930. Thật vậy, những người viết bài cho tạp chí “Nghệ sĩ ghita” những năm trước Cách mạng, có làm quen với đàn ghita nhờ những tài liệu đăng trong tạp chí này, nhưng vì đàn ghita 7 dây được tuyên truyền quá mạnh đã đẩy ghita 6 dây vào bóng tối. Thêm nữa lúc ấy ở nước Nga hầu như người ta chẳng biết tí gì về hoạt động của Tarêga cùng với trường phái của ông. Do tiếp xúc ngày càng nhiều với văn hoá mới, nhờ có những buổi biểu diễn của Xêgôvia và Vanke cùng với những hoạt động tuyên truyền tích cực của P. X. Agaphôsin nên người ta mới ngày càng chuyển dần sang chơi đàn ghita 6 dây nhiều hơn.

Sự tiến triển trong lĩnh vực nghệ thuật ghita xôviết những năm 1930 đồng thời gắn liền với việc mở các lớp đàn ghita trong những cơ sở giáo dục âm nhạc. Đàn ghita bắt đầu được dạy trong một số trường phổ thông âm nhạc và trường trung cấp kĩ thuật. Số lượng các nghệ sĩ ghita có đủ trình độ để dạy trong các lớp đó quá ít ỏi đã hạn chế việc giảng dạy chỉ tập trung vào những thành phố tương đối lớn. Khi ở Matxcova năm 1939 tổ chức một cuộc thi sát hạch toàn liên bang cho các nghệ sĩ biểu diễn nhạc cụ dân tộc, có các nghệ sĩ ghita tham gia, thì những học trò của Agaphôsin, Iasnhep và Ghêlixơ đã được dạy dỗ trong các trường âm nhạc Matxcova, Lêningrat và Kiep, tỏ ra xuất sắc nhất. Chương trình biểu diễn súc tích, phong cách biểu diễn mang nặng tính nhạc đã làm nổi bật tiếng đàn của A. Ivanôp-Cramxcôi, chú bé 12 tuổi V. Belinnhicôp đã được tặng giải thưởng, và của B. Paplôp, K. Xmaghi và E. Riabôcôn-Uxpexcaia xứng đáng được tặng bằng khen và những lời nhận xét ca ngợi. Nhận thấy một nền giáo dục âm nhạc có tổ chức có ưu thế nổi bật đối với sinh viên âm nhạc quân chúng không chuyên như vậy, chủ tịch Ban Giám khảo cuộc thi sát hạch, giáo sư Nhạc viện Matxcova V. M. Bêlaiêp viết: Những phần thưởng trao cho các diễn viên là sinh viên cũ, đó là phần thưởng cho một đội ngũ biểu diễn trẻ và khoẻ, trang bị bằng tâm nhìn âm nhạc rộng lớn và lí tưởng tươi sáng”.

Những thành tựu mà các nhà sư phạm ghita thời đó đạt được trên phương diện đàn ghita 6 dây phản ánh qua những tác phẩm ghita in ra. Ngoài những tuyển tập và bản nhạc cá biệt soạn cho đàn ghita do P. X. Agaphôsin, V. I. Iasnhep và P. I. Ixacôp cho in, các nhà soạn nhạc chuyên nghiệp xôviết cũng bắt đầu sáng tác nhạc cho ghita. Người góp phần đáng kể của mình về mặt này là nhà soạn nhạc, viện sĩ hàn lâm V. V. Axaphiep (1884-1949). Ông soạn nên 24 khúc dạo cho đàn ghita 6 dây, 6 bài ca trữ tình theo phong thái cổ cho ghita diễn đơn (1. Andantê, 2. Tưởng nhớ Baclamôp, 3. Ađagiô, 4. Ađantê, 5. Bài ca người đánh xe ngựa trong vở ôpêra “Bà quản gia” và 6. Đoạn kết) và côngxectô Xon trưởng cho ghita với bộ năm đàn dây, clarinet và trống định âm đệm theo.

Những bản nhạc soạn cho đàn ghita 6 dây đối với Axaphiep đồng thời còn là những thí nghiệm sáng tạo và kết quả kinh nghiệm của một nhạc sĩ bác học nhằm cố gắng đem âm hưởng của tiếng đàn ghita trong quá khứ gắn liền vào với tính hiện đại. Sau khi trích dẫn một vài ý kiến của Axaphiep trong bộ sách “Ý nghĩ và suy tư” nói về bản chất giọng điệu của đàn ghita, E. M. Ooclôp cho biết nhà soạn nhạc đã gọi bản côngxectô của mình là “những tìm tòi phong thái trên cơ sở giọng điệu”. “Tôi tự đặt cho mình một nhiệm vụ về giọng điệu, - Axaphiep viết. - nghĩa là phải gây trong tiềm

⁷⁷ P. X. Agaphôsin. Đàn ghita 6 dây hay 7 dây? “Vì nền âm nhạc vô sản”, 1931, số 11.

thức những nét nhạc, mà những nét nhạc ấy phải được dành cho, và nhất nhất thiết chỉ dành cho, đàn ghita, cho bản chất giọng điệu quãng 4 của nó (nhưng với tính chất chuỗi **bốn âm nửa cung lấp đầy** và với tính chất âm sắc của nó...”.

Các bản nhạc ghita của Axaphiep được sáng tác vào những năm 1939-1940, dưới sự góp ý trực tiếp của V. I. Iasnhep. Mùa hè sống tại nhà nghỉ mát gần Leningrat, Axaphiep được nghe các học trò Iasnhep đến với thầy đánh đàn được chuẩn bị cho cuộc thi sát hạch. Iasnhep là láng giềng gần với Axaphiep, cho nên ông có thể bất cứ lúc nào sang đàm luận với ông này về sáng tác những bản nhạc ghita và nhờ học trò của Iasnhep kiểm tra hiệu quả thực tế những bản nhạc mới soạn. Khi bản Côngxectô của Axaphiep được phối cho dàn nhạc chuẩn bị, một người học trò của Iasnhep, V. P. Cuzonhetxốp đã trình bày bản này trong một buổi của đài phát thanh Leningrat. Dàn nhạc do N. X. Rabinovich chỉ huy. Đây là buổi diễn duy nhất của bản Côngxectô. Một tháng sau, Chiến tranh giữ nước vĩ đại bùng nổ. Toàn dân đứng lên bảo vệ Tổ quốc khỏi ách phát xít. Các nhạc công của bản Côngxectô gia nhập Hồng quân. Các bản nhạc ghita của Axaphiep đành phải gác lại không được công bố. Mãi đến năm 1966 bản Côngxectô cho ghita của B. V. Axaphiep mới được thu lên đĩa hát (nghệ sĩ L. F. Andrônốp) và bắt đầu được nghệ sĩ Andrônốp trình diễn trong các buổi hòa nhạc.

CHƯƠNG VIII – Ở THỜI ĐẠI CHÚNG TA

Cuộc Chiến tranh giữ nước vĩ đại đòi hỏi sự vận dụng lớn lao toàn bộ sức mạnh của nhân dân xô viết, đã kết thúc thắng lợi, song những hậu quả mà nó để lại hết sức nặng nề. Chúng in đậm dấu vết trên đời sống kinh tế cũng như văn hoá. Nhiều thành phố và làng mạc bị tàn phá, cũng như các trung tâm công nghiệp lớn, phải xây dựng lại hoàn toàn; nông nghiệp bị hư hại nặng nề. Để cho hoạt động của các nhà hát, viện bảo tàng, thư viện, câu lạc bộ và cơ sở giảng dạy khôi phục lại bình thường, cũng tốn nhiều công sức không kém. Vấn đề cán bộ đặt ra hết sức cấp thiết. Để làm tròn nghĩa vụ của người công dân bảo vệ Tổ quốc, nhiều thanh niên xô viết đã hiến dâng đời mình ngoài mặt trận, nhiều người mất sức, những người khác đã tiêu tốn mất khoảng thời gian học tập vàng ngọc trong những năm chiến tranh. Lấy lại bây giờ rất khó, và có khi cũng không lấy lại được.

Chiến tranh đồng thời cũng kìm hãm cả sự phát triển nghệ thuật ghita trên đất nước. Những trung tâm âm nhạc lớn, như Kiep, Ôdetxa, bị quân Đức chiếm đóng, thành phố Leningrat bị phong toả nghiêm ngặt nhiều ngày, những buổi học trong các cơ sở âm nhạc Matxcova, Pôvôngiê và nhiều thành phố khác phải hạn chế hoặc ngừng hẳn. Đàn ghita được sử dụng trong thời gian chiến tranh như một nhạc cụ chuyên đệm hát, ngay những năm đầu tiên sau chiến tranh cũng vẫn là thứ nhạc cụ chủ yếu, phổ biến rộng rãi trong các phong trào âm nhạc quần chúng và cũng chỉ dùng để đệm. Việc đào tạo các khoá nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp, thời gian trước chiến tranh tiến hành một cách tốt đẹp biết bao, vậy mà những năm đầu tiên sau những khoá tốt nghiệp phải giảm đến mức tối thiểu. Những nghệ sĩ ghita làm nghề dạy nhạc từ nơi sơ tán trở về và bắt tay vào việc, bắt buộc phải ôn lại những bài đã học từng thời kì một. Số học sinh các lớp bị hao hụt qua thời gian chiến tranh nay phải bổ sung vào bằng số nghệ sĩ ghita mới bước vào nghề. Đối với số này, muốn cho việc học tập có kết quả trông thấy, cần phải tốn nhiều thời gian.

P. X. Agaphôsin ở Matxcova, P. I. Ixácốp ở Leningrat, M. M. Ghêlixơ ở Kiep, A. V. Pôpốp ở Tômxơ và A. I. Trapurin ở Xaratốp lại tiếp tục công tác giảng dạy của

mình ngay sau chiến tranh, nhưng sức lực của họ, từ M. M. Ghêlixơ là người thuộc thế hệ sinh sau, còn thì đều đã kém cả rồi. Tuy nhiên, công việc đào tạo lớp nghệ sĩ ghita mà họ đã làm ngay từ trước chiến tranh, không phải không mang lại kết quả. Những học trò của họ đều đã trưởng thành và đang tiến những bước đi độc lập đầu tiên của mình. Chính vì thế nhiệm vụ phát triển nghệ thuật ghita tương lai ở Liên Xô mà họ đang gánh vác về căn bản cũng đã nhẹ bớt. Ngày càng xuất hiện những tên tuổi mới tiến lên đóng vai trò rõ rệt trong sinh hoạt ghita của đất nước xôviết.

Sau khi tổng kết hoạt động giáo dục của mình, P. X. Agaphôsin trong báo cáo “Công tác giảng dạy âm nhạc của tôi” (1950) có nêu một số nét tiêu biểu của những học trò có khả năng nhất của ông, những người đã được ông truyền thụ cho kiến thức trung cấp và giữ những địa vị trọng yếu này khác trong lĩnh vực ghita. Chúng ta sẽ tìm hiểu một phần những nét đặt trưng này, có thêm một ít tiểu sử và đôi điều khác viết về những nghệ sĩ ghita hiện đại, học trò Agaphôsin.

Người đại biểu lớn nhất trong số đó là Alêxanđơ Mikhailôvich Ivanôp-Cramxcôi. “Anh được nhiều người biết đến trong giới ghita, - Agaphôsin viết, - là một nhạc sĩ có trình độ, một nghệ sĩ ghita diễn đơn và là một nhà soạn nhạc. Ngay thời gian còn đi học anh đã có những thành tích xuất sắc. Trong kì thi tốt nghiệp năm 1935 anh đã trình diễn toàn bộ bản Xônát nổi tiếng của Giuliani. Kỹ thuật tay trái của anh rất giống với kỹ thuật violông. Anh đánh được những bản nhạc khó như “Curăng” của Bắc, “Căngzôneta” của Mendêxơn và sau hết là bản “Vũ khúc người Moro” của Tarêga. Anh từng chơi cho A. Xêgôvia và L. Vanke nghe... Năm 1939 trong cuộc thi sát hạch các nghệ sĩ biểu diễn nhạc cụ dân tộc Ivanôp-Cramxcôi đoạt giải nhì và thành kiện tướng của cuộc thi. Anh đã đệm cho những ca sĩ nổi tiếng: Côzolôpxki, Vinôgradôp, Ôbukhôva. Anh phối âm cho đàn ghita rất hay và sáng tác nhạc cũng không tồi... Năm 1948 anh đã cho xuất bản cuốn Sách dạy đàn ghita 6 dây...”.

M. Ivanôp-Cramxcôi sinh năm 1912 tại Matxcova. Khi còn là một chú bé, ông đã học chơi đàn balalaica, và năm 1922 theo học lớp violông trường phổ thông âm nhạc. Sau khi tốt nghiệp trường phổ thông 7 năm, vì hoàn cảnh gia đình khó khăn, ông mất một thời gian đi làm thợ nguội, thợ tiện, thậm chí cả thợ quai búa. Ông phải bỏ chơi violông, những tình yêu đối với đàn ghita lại đưa ông đến với lớp đàn của P. X. Agaphôsin tại trường trung cấp âm nhạc mang tên Cách mạng tháng Mười và tiếp sau là trường âm nhạc Matxcova, ở đó ông sau khi đã hoàn thiện kỹ thuật ghita, lại theo học lớp điều khiển dàn nhạc của giáo sư K. X. Xaratgiep.

Năm 1962 cuộc đời hoạt động âm nhạc của A. M. Ivanôp-Cramxcôi tròn 30 năm. Ông là nghệ sĩ công huân nước Cộng hoà Liên bang Nga và là một trong số không nhiều những nghệ sĩ ghita xôviết có những buổi diễn đơn công khai. Ông cũng biểu diễn cùng với những ca sĩ và nghệ sĩ biểu diễn nhạc cụ nổi tiếng (L. Côgan, M. Rôxtorôpôvich, v.v...). Là một nghệ sĩ biểu diễn, Ivanôp-Cramxcôi nổi tiếng khắp Matxcova, Lêningrat, Kiep cùng nhiều thành phố khác mà ông thường tới biểu diễn. Ai ai cũng biết những buổi trình diễn của người nghệ sĩ ghita ấy trên đài phát thanh và truyền hình. Hoạt động sư phạm của Ivanôp-Cramxcôi diễn ra trong Nhạc viện Matxcova, nơi ông có một lớp đàn ghita. Ngoài ra ông còn lãnh đạo ban nhạc ghita thuộc Cung văn hoá “Thợ dệt Đỏ” ở Matxcova đã hơn 10 năm nay. Ban nhạc này đã đạt đến chất lượng diễn xuất cao và thường biểu diễn trong các buổi hoà nhạc. Trong Đại hội liên hoan thanh niên và sinh viên thế giới thứ 6 tổ chức tại Matxcova, ban nhạc đã xứng đáng nhận phần thưởng của cuộc thi các nghệ sĩ ghita.

Hoạt động sáng tác của Ivanôp-Cramxcôi diễn ra sôi nổi. Ông là tác giả bản Côngxectô tuyệt hay soạn cho ghita gồm 3 phần (sáng tác năm 1965) mà ông thường đem biểu diễn với dàn nhạc giao hưởng hoặc với đàn pianô đệm theo trong các buổi hoà nhạc của mình, đồng thời vô số bản nhạc và chuyển biên khác đặc sắc và là người biên soạn và biên tập các tuyển tập nhạc ghita, đã biên soạn một tập Sách dạy ghita riêng được in lại tới 4 lần, và biên tập các tập Sách dạy ghita dịch từ tiếng nước ngoài.

Các bản nhạc ghita của Ivanôp-Cramxcôi nhờ sự hiểu biết sâu xa về nhạc cụ, dễ học dễ thuộc nên phổ biến rộng rãi trong giới nghệ sĩ ghita. Theo sáng kiến của ông, người ta đã in các tuyển tập nhạc ghita của các nhà soạn nhạc xô viết, trong đó ngoài những bản nhạc do ông sáng tác, còn có các bản của V. Sêbalin, A. Acxênôp, N. Richmenxki, B. Xtơranôluypxki, N. Ivanôp, v.v... Ông được V. Sêbalin đề tặng bản Xônatin cho ghita.

Tiếng đàn của Ivanôp-Cramxcôi mất hẳn những hiệu quả lèo lái rẽ tiền, nó mang sẵn một tính tự chủ cao độ. Tuy thế ở người nghệ sĩ ghita ấy vẫn mang những nét riêng của mình, những thủ thuật biểu diễn độc đáo và một chương trình biểu diễn khác biệt, bao gồm không những các bản nhạc cho ghita diễn đơn, mà cả cho ghita với pianô, ghita với đàn ống, ghita với clavoxin... A. M. Ivanôp-Cramxcôi là một nhạc sĩ nghiêm túc, chiếm được lòng tin yêu và kính trọng của đông đảo tập thể diễn viên, như trong bộ bốn mang tên Cômitat, bộ bốn Bêthôven mà ông thường biểu diễn, và nhiều nhà hoạt động âm nhạc khác. Tên tuổi Ivanôp-Cramxcôi bay ra ngoài phạm vi biên giới Liên Xô. Tiếng đàn của ông được thu vào đĩa hát ở Mỹ, tập Sách dạy đàn ghita của Ivanôp-Cramxcôi được sử dụng khi biên soạn tập Sách dạy đàn ghita đầu tiên của Bungari do P. Bôyatgiep và M. Sêkêrogiep biên soạn (Xôphia, 1955), v.v... A. M. Ivanôp-Cramxcôi là một nhà hoạt động âm nhạc xã hội nổi tiếng, đã dành toàn bộ thời giờ của mình cho công cuộc phát triển nghệ thuật ghita ở Liên Xô.

Ít lâu sau lớp Ivanôp-Cramxcôi, năm 1937, E. M. Ruxanôp, cháu nghệ sĩ ghita V. A. Ruxanôp, cũng tốt nghiệp lớp đàn ghita của Agaphôsin tại trường trung cấp âm nhạc. Theo lời nhận xét của Agaphôsin, đây là một nghệ sĩ ghita có trình độ rất khá, “trong khi biểu diễn tất cả các bản nhạc, anh luôn luôn đưa những sáng kiến chủ động riêng của mình vào, thường là có kết quả. Trong thời gian cuộc Chiến tranh giữ nước vĩ đại, Ruxanôp sơ tán về Chêliabinxơ, chơi đàn cho đài phát thanh và các buổi hoà nhạc. Hiện nay anh giữ chân ghita tại nhà hát Xigan “Rômen” (Matxcova). Anh có vay mượn một số nét nhạc ghita mang tính cách đặc sắc của dân tộc Xigan và nhiều khi sử dụng rất đắt vào các bản nhạc có thể loại gần với chúng (như những bản Tây Ban Nha). Thỉnh thoảng anh có biểu diễn trên sân khấu hoà nhạc với tư cách một nghệ sĩ diễn đơn hay trong bộ đôi với người bạn đồng nghiệp, nghệ sĩ ghita 7 dây Mêlêscôi, cũng là một nghệ sĩ có trình độ khá. Trong danh mục biểu diễn của họ, có cả tác phẩm cổ điển lẫn các bản dân ca. Nhân đây nói thêm, họ đã trình diễn rất thành công bản “Coocđôva” của Anbênix. Ruxanôp đã cho in nhiều bản phối âm cho ghita diễn đơn và cho 2 đàn ghita”.

Agaphôsin có những ý kiến đánh giá rất cao về cô học trò E. M. Makêyêva, tốt nghiệp trường âm nhạc của ông mang tên Cách mạng tháng Mười năm 1942. Tiếc rằng công việc trong dàn nhạc và hoạt động giảng dạy đã không cho phép Makêyêva trở thành một nữ nghệ sĩ ghita lớn như thầy của bà đã gửi gắm. Năm 1967 Makêyêva bị mất sớm. Trong số các học trò của bà có Iu. Erôphâyep tỏ ra khá nhất, có khả năng thành một nghệ sĩ biểu diễn.

Anh sinh năm 1938 tại Matxcova. Sau khi học xong phổ thông, và theo học đàn với Makêyêva (trước đó anh đã chơi đàn ghita 7 dây), Erôphâyep nhanh chóng đạt được những thành quả đáng kể và thành một nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp. Anh đã đoạt giải thưởng trong Đại hội liên hoan thanh niên và sinh viên toàn liên bang năm 1956. Song song với hoạt động biểu diễn (trình diễn trên các sân câu lạc bộ, trên đài phát thanh và truyền hình), anh còn làm công tác giảng dạy và lãnh đạo ban nhạc ghita trong Nhà văn hoá trung tâm của các nhân viên y tế ở Matxcova.

I. X. Cuzonhetxôp (sinh năm 1914), nghề mới đầu là hoạ sĩ, cũng là học trò Agaphôsin, tuy chưa học xong khoá đàn của ông trong trường âm nhạc. Trong cuộc thi văn nghệ quần chúng toàn liên bang tổ chức tại Matxcova năm 1946, Cuzonhetxôp đoạt giải nhất về đàn ghita. “Cuzonhetxôp có tiếng đàn vang to, - Agaphôsin viết về ông, - có thể nói là hơi quá mức nữa. Thỉnh thoảng anh chơi giai điệu (như trong bản “Nhạc chiều” của Malatxơ) bằng ngón cái bàn tay phải; âm thanh mỗi lúc một vang to, một thống thiết, nhưng chính ngay trong lúc đó nó lại có vẻ thô hơn, ít mang “tính ghita” hơn. Anh có những ngón tay to mập và khoẻ mạnh, nhưng anh lại gảy lên dây mạnh quá mức cần thiết. Điều này đặc biệt thấy rõ trong phân dây trầm là những dây vốn không cần gảy mạnh cũng đã kêu to hơn những dây cao, tức là dây giai điệu rồi...”. Rời khỏi Matxcova, Cuzonhetxôp dời sang Xverolôpxơ, rồi từ đó đi về qua Rôvônô để dạy đàn ghita trong trường âm nhạc. Trong những chuyến đến Kiep, Cuzonhetxôp vài lần biểu diễn trước giảng viên và sinh viên trường âm nhạc Kiep. Từ năm 1958 I. Cuzonhetxôp hoàn toàn chuyển sang hoạt động biểu diễn, chuyên độc tấu đàn ghita trong các hội khuyến nhạc Kiep và các nơi khác trong nước Cộng hoà xôviêt Ucraina. Mỗi khi biểu diễn trong các buổi hoà nhạc, Cuzonhetxôp sử dụng một cái “ghế đầu” do ông sáng chế có gắn máy khuếch đại điện tử cho phép có thể nghe được tiếng đàn ghita trong những căn phòng lớn nhất mà không bị méo tiếng lắm. Với dụng cụ đó, ông đã trình diễn, thí dụ như bè diễn đơn ghita trong thời gian vở diễn đầu tiên vở ba lê của Carơ Caraiep “Trên con đường sấm sét” tại nhà hát ôpêra và balê Azecbaizan mang tên M. F. Akhundôp ở thành phố Bacu năm 1958. Cuzonhetxôp chú trọng nhiều đến những thí nghiệm với nhạc cụ và phát minh ra nhiều thủ thuật có tính kĩ thuật nhằm giảm nhẹ khó khăn khi chơi đàn (sử dụng những kiểu soạn ngón đặc biệt, những cái chặn dây...).

Một học trò nữa của Agaphôsin cũng không kịp tốt nghiệp trường âm nhạc vì được gọi đi bộ đội, đó là Iu. Mikhâyep (mãi sau chiến tranh anh mới tiếp tục học xong chương trình âm nhạc trong trường âm nhạc Tambôpxơ). Trong thời gian cùng với đơn vị đóng ở nước ngoài, anh có tìm học được một vài bài với nữ nghệ sĩ ghita L. Vanke sống ở Viên trước đây. Agaphôsin viết về Mikhâyep như sau: “Kĩ thuật bàn tay trái của anh đã cao đến mức tột đỉnh, những ngón tay bám nhanh thoăn thoắt như thể sinh ra để chơi đàn vậy, hầu như không biết đến giới hạn là gì. Những nét lướt và trở ngón anh đều thực hiện một cách dễ dàng và tuyệt diệu với độ nhanh cần thiết. Ngoài ra anh còn có một điểm đặc biệt rất quý giá đối với một nghệ sĩ diễn đơn, đó là hầu như không hề xúc động khi phải trình diễn trước đám đông...”. Đồng thời với nhận xét về những đức tính trời sinh hiếm có của Mikhâyep, nhiệt tình và kinh nghiệm biểu diễn phong phú của anh trước giảng đường quân đội, Agaphôsin còn chê ở anh có một lối bám phím cứng nhắc, và diễn tả nhịp điệu không được chính xác. “Nếu như Mikhâyep không bị những thành tích biểu diễn dễ dàng làm hỏng, thì với trình độ xứng đáng như vậy có thể liệt anh vào hàng những nghệ sĩ diễn đơn hạng nhất”, - Agaphôsin kết luận.

Trường Đại học sư phạm âm nhạc Matxcova mang tên Cách mạng tháng Mười đã cho ra từ lớp đàn của Agaphôsin một số lượng nghệ sĩ ghita hết sức lớn (Đ. Trênnôcôp,

L. Lôbicôp...). Đa số họ đều tìm được nơi sử dụng chuyên môn âm nhạc của mình trong các dàn nhạc khác nhau, nhưng có một số lại được lôi cuốn vào hoạt động giảng dạy, thường là họ làm đồng thời với hoạt động biểu diễn. Như sau khi Agaphôsin chế, lớp đàn ghita của trường âm nhạc được giao cho một học trò của ông đảm nhiệm, nay người này là một trong những nghệ sĩ ghita kỳ cựu ở Matxcova, trưởng ban nhạc Nhà văn hoá thuộc nhà máy “Khí nén” G. I. Emanôp. Ông phụ trách bộ môn ghita trong trường nhạc, dưới sự chỉ đạo của ông khá nhiều khoá nghệ sĩ ghita đã tốt nghiệp cơ sở nay ra. Học qua khoá đàn ghita cơ bản trong lớp Emanôp có X. A. Côchêtop (sinh năm 1937). Anh ra trường năm 1958 và trở thành một chỉ huy dàn nhạc cụ dân tộc, thầy giáo và nghệ sĩ biểu diễn đàn balalaica và ghita. Những năm sau khi tốt nghiệp Côchêtop bắt đầu làm việc với ban nhạc ghita và làm công tác giảng dạy trong trường phổ thông âm nhạc Matxcova và Pôtmatxcova.

Nói đến những nghệ sĩ ghita Matxcova, ta không thể không nói đến P. O. Vêsitxki. Vốn là dân gốc Matxcova (sinh năm 1913), ông học các môn lí luận âm nhạc suốt 3 năm dưới sự hướng dẫn của nhà soạn nhạc M. Ippôlitôp-Ivanôp. Vêsitxki chơi thạo cả hai loại đàn ghita 6 dây và 7 dây. Ông học đàn ghita 6 dây với P. I. Ixacôp, còn ghita 7 dây học ở I. đơ Lazari, một nghệ sĩ đệm đàn nổi tiếng thời đó. Từ năm 1930 Vêsitxki được phân công công tác về Nhà hát nghệ thuật sân khấu Matxcova và chơi đàn ghita tại đó. Là một nghệ sĩ đệm đàn xuất sắc, ông thường biểu diễn trong các buổi hoà nhạc với nghệ sĩ nhân dân Liên Xô N. A. Ôbukhôva, nhiều bài hát có phần đệm ghita của ông do bà hát đã được thu đĩa. Ngày nay Vêsitxki là giảng viên về đàn ghita của ITISE mang tên M. Goocki. Nhà xuất bản “Nhạc sĩ xôviết” đã xuất bản tuyển tập nhạc ghita do Vêsitxki biên soạn.

Hai nghệ sĩ V. Clapxki và G. Xêskin tỏ ra là những người tổ chức và lãnh đạo có năng lực của các ban nhạc ghita trong các câu lạc bộ và nhà văn hoá Matxcova.

Hội nghệ sĩ ghita Matxcova do G. N. Khôđacôp, một nghệ sĩ ghita không chuyên, lãnh đạo. Ông là người hiểu biết rộng về đàn ghita, về những thủ thuật trên cây đàn và các tác phẩm của nó. Ông được nhiều người biết đến trong những tư liệu về lịch sử cây đàn, trong những sách báo về tin tức sinh hoạt âm nhạc ghita ở nước ngoài, thường đọc những bài giảng về đàn ghita có minh hoạ bằng băng ghi âm thu các bản nhạc đàn luýt và ghita do những nghệ sĩ lớn trình diễn. Hoạt động giảng dạy của G. N. Khôđacôp cũng tiến hành rất có kết quả trong các trường phổ thông âm nhạc Matxcova.

Hội nghệ sĩ ghita Matxcova, còn gọi là hội sáng tác, ra đời từ phân ban ghita thuộc Nhà sáng tác quần chúng. Phân ban này do các nghệ sĩ ghita I. I. Galâyep và M. P. Còvanxki sáng lập và dưới quyền thư kí của Còvanxki tồn tại được khoảng 6 năm, trước khi cải tổ lại thành Hội sáng tác của nghệ sĩ ghita Matxcova năm 1958. Từ việc tổ chức các buổi hoà nhạc của nghệ sĩ và ban nhạc ghita trong hội trường Nhà sáng tác quần chúng, đến việc tổ chức báo cáo, dạ hội, nhằm vào những ngày lễ kỉ niệm, và các cuộc triển lãm, ra báo tường từng kì đăng những sự kiện trong đời sống âm nhạc ghita trong và ngoài nước, và cuối cùng là tổ chức những buổi gặp mặt với các nghệ sĩ nước ngoài đến biểu diễn, tất cả đều do HSTCNSGT Matxcova đảm nhận, đó là công tác hàng đầu của Hội. Thêm vào đó, do mục tiêu của Hội không được xác định rõ, thường thay đổi thư kí luôn luôn và thiếu một động lực sáng tạo chân chính, nên dần dà Hội bị biến thành một trung tâm thông tin hơn là trung tâm sáng tạo cho các nghệ sĩ ghita. Mặc dù tính chất quần chúng là bao gồm hết thầy các nghệ sĩ ghita, nhưng những nghệ

sĩ ghita chuyên nghiệp bậc thầy không tham gia hoạt động cho Hội, và thành phần tích cực nhất của Hội chủ yếu vẫn là những nghệ sĩ không chuyên.

Hoạt động của Hội nghệ sĩ ghita ở Nhà Nghệ thuật quần chúng ở Leningrat mang tính chất khác hẳn. Hội thành lập muộn hơn HSTCNSGT Matxcova một năm, liên kết chặt chẽ với các nghệ sĩ ghita làm công tác giảng dạy tại các cơ sở giáo dục âm nhạc Leningrat và trong phong trào nghệ thuật quần chúng. Trong Hội không có nghệ sĩ ghita nào được phép giảng dạy trong các cung văn hoá, câu lạc bộ và các nhóm văn nghệ quần chúng khi chưa qua một đợt kiểm tra về phương pháp. Ngoài việc áp dụng những biện pháp trên, cũng giống như Hội Matxcova (trừ báo tường) ban ghita của Leningrat còn làm thêm phần nghiên cứu chương trình giảng dạy đàn ghita, tổ chức những cuộc thi ghita, nâng cao trình độ âm nhạc cho giảng viên. Trong suốt 4 năm kể từ khi thành lập ban, người lãnh đạo là bà E. N. Riabôcôn.

Bà sinh năm 1920 tại Leningrat. Ngay từ khi còn là một cô gái, bà đã bắt đầu học đàn ghita với thầy Iasnhep ở Cung Thiếu niên Leningrat mang tên A. A. Giôđanôp. Trong cuộc thi sát hạch toàn Liên bang các nghệ sĩ biểu diễn nhạc cụ dân tộc năm 1939 Riabôcôn được ban giám khảo nhận định là một trong những nữ nghệ sĩ ghita xuất sắc nhất và được họ khen ngợi rất nhiều. Là một nhà tổ chức giàu năng lực và nhà sư phạm có ý chí, bà dạy được mấy năm trong Nhà văn hoá lao động dự bị ở Leningrat. Trong buổi hoà nhạc hàng năm của lớp bà dạy, không những chỉ có những nghệ sĩ diễn đơn, mà cả ban nhạc ghita do bà thành lập cũng tham gia biểu diễn, trình bày những bản phối âm do bà soạn.

Trong số những nghệ sĩ Leningrat, có L. F. Anđrônôp (sinh năm 1926 tại Leningrat) tỏ ra là một nghệ sĩ biểu diễn có khả năng hơn cả. Ông cũng bắt đầu tiếp thu trình độ âm nhạc ngay ở Cung Thiếu niên Leningrat, trong lớp đàn của Iasnhep. Sau Chiến tranh ông tiếp tục học nốt chương trình trong trường phổ thông âm nhạc mang tên N. A. Rimxki-Cocxanôp, ban đầu học ở lớp của V. I. Dubarep, sau ở lớp P. I. Ixácôp. Khả năng biểu diễn xuất chúng của Anđrônôp biểu lộ không phải chỉ một lần (năm 1946 trong cuộc thi văn nghệ quần chúng toàn Liên bang, năm 1960 trong cuộc thi nghệ sĩ hoà tấu toàn Liên bang...). Tại cuộc thi ghita trong thời gian Đại hội liên hoàn thanh niên và sinh viên thế giới thứ 6 tổ chức ở Matxcova năm 1957, bộ đôi ghita của L. Anđrônôp và V. Vavilôp (người này chơi đàn ghita 7 dây) chiếm được bằng cấp hai, và các diễn viên trong bộ đôi được thưởng huy chương bạc. Đây là một phần thưởng cao mà các nghệ sĩ ghita xứng đáng được thưởng. Các buổi trình diễn tiếp sau của bộ đôi này năm 1949 trong các buổi hoà nhạc ở Leningrat và nhiều thành phố Liên Xô chứng tỏ nó có một sức sống mãnh liệt và một giá trị nghệ thuật nhất định. Tuy vậy, ban nhạc này chỉ tồn tại có vài năm, đến năm 1960 thì tan rã và những người tham gia chuyển sang biểu diễn cá nhân. Năm 1963 Anđrônôp biểu diễn rất thành công trong một buổi hoà nhạc độc tấu công khai tại Leningrat, chương trình gồm những bản nhạc ghita quen thuộc của vốn tác phẩm cổ điển và hiện đại. Trong số các tiết mục của Anđrônôp, còn có cả những bản hoà tấu với violông và ghita (các xônát của Paganini, Sube) và các côngxectô ghita (Giuliani, Axaphiep). Tiếng đàn của ông khác biệt ở thái độ nghiêm túc và sáng tạo đối với tác phẩm, ở tiếng đàn đẹp, kỹ thuật nhuần nhuyễn màu sắc muôn hình muôn vẻ. Là một nghệ sĩ diễn đơn, ông thường đi biểu diễn ở các miền xa trung tâm với các đợt biểu diễn của Đoàn âm nhạc quốc gia Leningrat.

Người được giải thưởng trong cuộc thi nghệ sĩ hoà tấu toàn Liên bang là nữ nghệ sĩ ghita Liliana Xếtletxcaia (sinh năm 1927). Bà xưa là học trò của V. I. Iasnhep. Tiếng

đàn của bà nổi bật lên tính táo bạo, tin tưởng, trình độ sử dụng nhạc cụ cao. Tiếng tăm về tài biểu diễn của bà vang dội ra khỏi Leningrat rất xa.

Cô học trò của P. I. Ixacôp, Ia. R. Còvalepxcaia nổi tiếng là một nghệ sĩ biểu diễn và một giáo viên dạy tốt, bà hướng dẫn lớp đàn ghita trong trường âm nhạc Leningrat mang tên N. A. Rimxki-Cocxanôp. Những học trò của bà: I. Climencôp và Iu. Salabaiep cũng đã tiến đến trình độ làm công tác giảng dạy độc lập ở Leningrat.

Ta đã nói đến những hoạt động rộng lớn về mặt đào tạo những cán bộ chuyên môn về nhạc cụ dân tộc do Ghêlixơ tiến hành ở Kiep. Khác với các Nhạc viện ở Matxcova và Leningrat, ở nhạc viện Kiep, những hoạt động này không bị gián đoạn. Sau chiến tranh, khi các lớp trong trường được mở lại, thì việc đào tạo nghệ sĩ ghita ở đây lại tiếp tục. Năm 1949 Nhạc viện Kiep cho ra một khoá nghệ sĩ ghita đầu tiên ở Liên Xô, có trình độ đại học âm nhạc. Đó là: K. M. Xamaga chuyên môn về đàn ghita 6 dây (ngày nay đang hoạt động biểu diễn tại miền Ucraina) và nghệ sĩ ghita 7 dây N. A. Prôcôpencô và Ia. G. Pukhaxki. Riêng người thứ ba đã tốt nghiệp khoá nghiên cứu sinh đại học âm nhạc và hiện nay đang nhận nhiệm vụ hướng dẫn một lớp đàn ghita của trường. Những khoá tốt nghiệp sau ở trường âm nhạc Kiep có các nghệ sĩ ghita V. Vinghenmi và Xôlôviep (đàn 6 dây). Ngoài ra, có V. Gôsôpxki dự kì thi ở trường theo chế độ thí sinh tự do về chuyên môn ghita 6 dây, về sau ông tốt nghiệp trường đại học âm nhạc Lovôp năm 1953. Tên tuổi của ông gắn liền với sự phát triển nghệ thuật ghita ở vùng Ngoại Capcat.

V. L. Gôsôpxki sinh tại Ugiogôrôt năm 1922. Nhờ có người mẹ là một nghệ sĩ ghita giúp đỡ, ông sớm biết chơi đàn pianô và trong suốt 10 năm có theo học lớp đàn viôlông. Năm 1939 gia đình Gôsôpxki dọn sang Praha. Trong khi học trong trường đại học, chàng sinh viên này lại mê thích đàn ghita, tìm cách học đàn và tham gia trong một dàn nhạc dây không chuyên. Qua những buổi làm quen với vốn tác phẩm ghita xếp đầy chật trong phòng âm nhạc của Thư viện Trung ương Praha, Gôsôpxki càng say mê với đàn ghita hơn, và những buổi đàm luận với nghệ sĩ ghita Tây Ban Nha Anhêlô Iglêziat đến biểu diễn tại Praha đã giúp ông hoàn thiện thêm những kiến thức về đàn ghita.

Sau khi quay về Ugiogôrôt năm 1946 Gôrôtxki làm cán bộ khoa học tại Viện bảo tàng nhân chủng học Ugiogôrôt một thời gian, rồi chuyển sang hoạt động cho đàn ghita. Ông bắt đầu trình diễn trong các buổi hoà nhạc, giảng dạy trong trường âm nhạc. Năm 1953 ông tốt nghiệp Nhạc viện Lovôp theo kiểu thí sinh tự do và chuyển sang Lovôp đảm nhận khoá sáng tác dân gian trong trường âm nhạc. Sau một thời gian công tác giảng dạy trong Nhạc viện Ugiogôrôt, lớp của Gôsôpxki đã cho tốt nghiệp 5 nghệ sĩ ghita, hiện nay đang dạy các lớp đàn ghita trong các trường âm nhạc ngoại Capcat, Còxtorôm và Iacutxơ. Là một nhà chuyên môn giỏi trong lĩnh vực sáng tác âm nhạc dân gian vẫn giữ tình cảm sâu đậm với đàn ghita và vẫn hi vọng sẽ có ngày trở lại với hoạt động biểu diễn và giảng dạy của một nghệ sĩ ghita.

Chúng ta đã nêu lên một số trung tâm phát triển chính của đàn ghita cổ điển ở Liên Xô kèm theo tên tuổi một số nghệ sĩ ghita xôviết thuộc thế hệ trung niên chủ yếu hiện nay làm công tác giảng dạy. Một đặc điểm chính của thời kì hiện đại là đàn ghita 6 dây từ một nhạc cụ bị bỏ rơi nay đã trở thành một nhạc cụ phổ biến là điều mà trước đây chỉ có đàn ghita 7 dây mới có quyền được nói đến như vậy. Thật thế, kĩ nghệ làm đàn nói chung và xưởng nhạc cụ mang tên A. V. Lunasacxki ở Leningrat nói riêng, vẫn chưa thấy hết sự kiện đó, nên vẫn tiếp tục sản xuất một số lượng đàn ghita 6 dây hết

sức hạn chế, không đủ đáp ứng cho nhu cầu quảng đại quần chúng. Trong khi đó, như những buổi trình diễn của các nghệ sĩ và ban nhạc ghita tổ chức ở Matxcova, Leningrat và nhiều thành phố khác tại những buổi hoà nhạc câu lạc bộ và các cuộc thi văn nghệ quần chúng đã chỉ rõ, trong những buổi diễn này các diễn viên ngày càng hay sử dụng đàn ghita 6 dây. Chẳng hạn như cuộc hội diễn văn nghệ quần chúng của cán bộ công nhân viên toàn Liên bang mở màn năm 1946, trong hội diễn này có cả nghệ sĩ ghita tham gia. Theo quyết định của ban giám khảo, có 4 nghệ sĩ ghita được phép tham gia vào các buổi hoà nhạc chung kết của hội diễn diễn ra ở Matxcova, trong phòng Khánh tiết của Nhà Liên bang, Nhà hát Lớn, và trong cung Văn hoá. Trong số đó ba người (I. Cuzonhetxốp vùng Xveclôpxơ, L. Anđrônốp vùng Leningrat và Đ. Milôxlavốp vùng Crum) chơi đàn ghita 6 dây và chỉ có một người chơi ghita 7 dây với cần phụ. Những người biểu diễn ghita 6 dây được đào tạo trong các cơ sở dạy nhạc, như trong Hội diễn toàn Liên bang năm 1939, tỏ ra có kiến thức cao và một số vốn tiết mục già dặn. Sự kiện này cũng chứng tỏ thêm rằng đàn ghita đã thoát khỏi tình trạng người ta có thể bạ đầu chơi dây và muốn chơi thế nào cũng được trong các cuộc thi.

Những buổi biểu diễn của các nghệ sĩ điều luyện nước ngoài đến Liên Xô những năm sau chiến tranh cũng đóng vai trò lớn trong việc nâng cao tầm hiểu biết về vai trò của đàn ghita.

Những buổi diễn của họ lúc nào cũng chật ních người xem, phần đông là thanh niên, chứng minh rằng ở đất nước Liên Xô người ta ngày càng chú ý nhiều đến đàn ghita cổ điển. Tiếc rằng chương trình của những người đến biểu diễn ấy không mang đủ tính chất đa dạng, trong đó thiếu hẳn những tác phẩm cỡ lớn và chỉ thường lặp lại đôi ba bản nhạc được công nhận là “hay”. Không có ai trong bọn họ, dù ở Matxcova hay Leningrat, biểu diễn được những bản nhạc hiện đại soạn cho ghita và dàn nhạc là điều rất có khả năng gây hứng thú lớn cho người nghe.

Một sự kiện lớn được công nhận trong sinh hoạt âm nhạc ghita là cuộc thi ghita trong thời gian Đại hội liên hoan thanh niên và sinh viên thế giới thứ 6 diễn ra ở Matxcova năm 1957. Các nghệ sĩ ghita Liên Xô không chiếm được một giải thưởng nào, chỉ có ban nhạc ghita (bộ đôi L. Anđrônốp – V. Vavilốp) được thưởng huy chương bạc và bộ bốn ghita (M. Tốp-tughin, V. Xaphônốp, V. Pricazonhicốp và E. Guxốp) huy chương đồng. Có điều ta nhận thấy thêm: trong cuộc thi này vắng mặt các nghệ sĩ ghita từ các nước châu Mỹ latin là những người rất có thể thành những địch thủ đáng gờm đối với những người dự thi. Nghệ sĩ ghita V. M. Muxatốp mà ta đã nói ở trên, viết về đàn ghita lúc đó ở Liên Xô như sau: “Suốt 40 năm qua, đàn ghita chưa có được một nhà soạn nhạc cho ghita hay một nghệ sĩ biểu diễn ghita nào gọi là có thể đứng lên đối địch được với những nghệ sĩ ghita có tên tuổi trên thế giới hay có thể sánh vai được với họ trong đợt liên hoan thanh niên diễn ra mới đây”.

Tình trạng của nền nghệ thuật ghita ở Liên Xô cho dù có đáng buồn đến mấy, nhưng nó quả là có thật. Trong những đợt liên hoan thanh niên tiếp sau hay trong những cuộc thi ghita châu Âu, các nghệ sĩ ghita Liên Xô đều không tham gia. Song chúng ta vẫn không thấy rõ hết những nguyên nhân nghiêm trọng làm cho tình trạng ấy không cải thiện được. Số lượng đông đảo thanh niên đang mong muốn nắm được kỹ thuật biểu diễn đàn ghita, đó là một bảo đảm cho những thành công có thể đạt được. Tuy nhiên, nhất thiết phải tạo những điều kiện nhất định để cho lớp thanh niên ấy có khả năng nắm được những kỹ thuật đủ để thi thố được các nghệ sĩ ghita ưu tú các nước

khác. Chúng ta hãy xét qua những nguyên nhân đã kìm hãm sự phát triển nghệ thuật ghita trên đất nước ta.

Khác với nhiều nước ở Tây Âu, nơi mà đàn ghita 6 dây từ lâu đã là một loại nhạc cụ dân tộc và đã từng tích lũy được bao nhiêu kỹ xảo trong kỹ thuật chơi đàn từ suốt bao thế hệ, ở nước Nga đàn ghita xuất hiện tương đối muộn. Nghệ thuật ghita nước Nga trong một phần tư đầu thế kỷ XIX phát triển chủ yếu theo phương hướng đàn ghita 7 dây. Ở thời đại khi mà những âm điệu của những bài hát dân gian và những bản nhạc trữ tình có sắc thái gần với chúng có soạn phần đệm cho đàn ghita đã chiếm ưu thế, và những bản biến tấu trên các bản dân ca trở thành một thể loại ưa thích trong sinh hoạt âm nhạc quần chúng về nhạc cụ, thì đàn ghita 7 dây, song song với ghita 6 dây, trong nhiều trường hợp còn vượt xa hơn nữa. Thế những thực tế đàn ghita vẫn không có lấy một nhà soạn nhạc lớn nào (nhà soạn nhạc kiêm nghệ sĩ ghita tài năng nhất ở nửa đầu thế kỷ XIX là M. T. Vuxôtski cũng chỉ đến trình độ gần với trình độ chuyên nghiệp thật sự qua những tác phẩm của ông mà thôi), một nghệ sĩ biểu diễn điều luyện nào, và mặc dù đã có người thử, nhưng vẫn không làm nên được một tập sách hướng dẫn riêng về phương pháp nào cho ra hồn. Việc coi rẻ cây đàn ghita và tình trạng suy đồi chung của nghệ thuật ghita trong khoảng nửa thứ hai của thế kỷ XIX đã tác động không tốt đến cả đàn ghita 6 dây lẫn 7 dây, mặc dù ghita 7 dây vẫn phổ cập rộng rãi trong nhân dân nước Nga. Sự phục hưng nghệ thuật ghita ở Tây Âu bắt đầu từ cuối thế kỷ trước ngày nay đang ảnh hưởng trực tiếp đến bước đường phát triển của nó ở Liên Xô, trước hết là ở mức độ phổ biến rộng rãi đàn ghita 6 dây. Về mặt này nó gần với đàn ghita 7 dây. Song vấn đề không phải là mức độ, ở qui mô phát triển sử dụng đàn ghita 6 dây. Cũng như trong lĩnh vực thể thao, những thành tựu trong nghệ thuật được đánh giá qua những đỉnh cao, những kỷ lục, những thành công về nghệ thuật và diễn tả.

Ở đây chúng ta sẽ không đi đến vấn đề về những ưu thế kỹ thuật của các loại ghita này khác, mà chỉ cần lưu ý rằng ở thời đại chúng ta, quan điểm lựa chọn tốt nhất cho một loại nhạc cụ này khác đã hoàn toàn không giống sự lựa chọn cách đây 150 năm. Chơi những bản biến tấu của Vuxôtski thời đó có thể bằng ghita 6 dây hay 7 dây, đều có kết quả như nhau, nhưng chơi đàn 7 dây vẫn tốt hơn, vì những bản biến tấu này tác giả đều soạn cho loại đàn này. Việc phối âm hay chuyển biên những tác phẩm mẫu mực trong âm nhạc kinh điển có thể thực hiện có kết quả như nhau đối với cả hai loại đàn ghita, cũng giống như trình diễn chúng hay đệm cho hát vậy. Nhưng liệu ta có thể chơi bản xônát của Pôngxơ, những bản côngxectô của Caxtênuôvô-Têđêxô hay của Rôđrigo bằng đàn ghita 7 dây được không? Số lượng những tác phẩm ghita cao cấp soạn cho đàn ghita 6 dây mỗi ngày một tăng nhanh hiện nay, thực tế không thể chơi bằng đàn ghita 7 dây được mà phải soạn lại, tức là phải mất nhiều công phu và thời gian, mà không phải giờ cũng chính xác. Làm như vậy chẳng thà ta đi bằng con đường khác là nghiên cứu và cố gắng hoàn thiện kỹ thuật đàn ghita 6 dây, nghĩa là bằng con đường mà người ta đã đi qua, đã có nhiều công trình nghiên cứu và kết quả giảng dạy đặc sắc về mặt phương pháp.

“Biểu diễn cho thật truyền cảm và đúng phong cách nghệ sĩ đối với ghita 6 dây và 7 dây cũng đều khó như nhau và thú vị như nhau”. – Giáo sư M. M. Ghêlixơ khẳng định, tuy nhiên theo ý ông, loại đàn 7 dây vẫn dễ tập hơn trong thời kỳ mới bắt đầu học đàn. Do đó việc lựa chọn nhạc cụ hoàn toàn phụ thuộc mục đích mà người học tự đặt ra cho mình, song trong tất cả các trường hợp, phải với điều kiện là “học hành đến nơi đến chốn dưới một sự hướng dẫn cũng đến nơi đến chốn”.

A. M. Ivanôp-Cramxcôi cũng có ý kiến tương tự. Ông viết: “Người ta thường đặt câu hỏi: Một trong hai dạng nhạc cụ, ghita 6 dây hay 7 dây, cái nào tốt hơn cái nào. Ngay chính cách đặt câu hỏi cũng tỏ ra thiếu căn cứ. Đàn ghita 6 dây với khối lượng tác phẩm vô cùng phong phú và hàng ngũ nghệ sĩ biểu diễn đông đảo đã truyền lan khắp thế giới, nhưng ngược lại ghita 7 dây nếu nằm trong tay một nghệ sĩ giỏi cũng vẫn có thể trở thành một nhạc cụ đáng giá. Cho nên đúng ra ta phải đặt câu hỏi như thế này: Bước đầu học đàn nên chơi loại nào tốt hơn? Nhiều người thường chọn đàn ghita 7 dây, vì như trong bất cứ cửa hàng văn hoá phẩm nào cũng có bán loại này, và tự học nó cũng tương đối dễ hơn. Song sau khi đã đạt được một số kết quả khả quan rồi, thì các nghệ sĩ ghita thường hay chuyển qua đàn ghita 6 dây. Những tính năng kĩ thuật dồi dào của nó cộng với số lượng tác phẩm âm nhạc rộng lớn, mỗi ngày một bổ sung thêm nhiều bản mới, lời cuốn họ hơn. Khi chuyển từ một nhạc cụ này sang một nhạc cụ khác, bắt buộc phải học lại từ đầu, tốn không ít thời gian. Vì thế tôi thiết nghĩ những ai có tham vọng đàn được những tác phẩm trong số danh mục tác phẩm cổ điển và hiện đại, nên chọn đàn ghita 6 dây”⁷⁸.

Nghiên cứu tiểu sử của những nghệ sĩ ghita xuất chúng, có thể nhận thấy một điều là phần lớn họ đều bắt đầu học đàn ghita từ khi còn nhỏ, hoặc là thuở nhỏ bắt đầu học một loại nhạc cụ nào đó (như violông, violôngxen...) rồi mới chuyển sang chơi đàn ghita. Nguyên nhân sự thay đổi này thường là do họ thấy ở đàn ghita có thể chơi được cả giai điệu lẫn hoà âm, trong khi phần lớn các nhạc cụ khác đang được sử dụng rộng rãi chỉ chơi được mỗi giai điệu. Cho dù ở trường hợp này hay trường hợp khác, bao giờ số vốn kiến thức và những kĩ xảo cũng được tiếp thu ngay từ lứa tuổi ấu thơ. Từ đó suy ra việc học đàn ghita chuyên nghiệp cũng như học bất kì loại nhạc cụ nào, cũng đều phải bắt đầu càng sớm càng tốt. Trẻ em ở độ tuổi từ 9 đến 10 tuổi, như thực tế cho thấy, đã có thể tiếp thu được những kĩ thuật trên đàn ghita tương đối dễ dàng và tư thế cầm đàn đúng đắn của hai bàn tay nếu tập cho nhuần sẽ trở thành thói quen trong nhiều năm về sau. Người nghệ sĩ ghita điều luyện ra đời nhờ kết quả của quá trình biểu lộ rõ rệt của sự mong muốn đạt tới đỉnh cao của một phương diện hoạt động và nhờ những điều kiện đặt ra nhằm phát triển tài năng. Một chương trình học tập và giảng dạy đủ tiêu chuẩn thiết lập từ lứa tuổi thiếu niên, thời hạn học tập vừa đủ cộng với óc siêng năng có thể giúp ta thu được những kết quả cần thiết.

Ở nước ta (Liên Xô cũ), người ta thường bắt đầu học đàn ghita từ cái lứa tuổi mà tiếp thu những kiến thức và kĩ thuật trên cây đàn đã tỏ ra khó khăn hơn trước, và cho dù có luyện tập cật lực đi nữa, cũng khó có thể đạt đến trình độ điều luyện. Những người chơi đàn không chuyên thường không có tham vọng đạt đến trình độ ấy, nhưng một số người vẫn nghĩ rằng sự luyện tập miệt mài cũng có thể đưa người học đến trình độ tiếng đàn chuyên nghiệp khá.

Trên đất Liên Xô quả đã có nhiều điều kiện thuận lợi ít có ở bất cứ nơi đâu để tìm học một nhạc cụ nào đó. Người ta dạy đàn ghita trong vô số những cơ sở giảng dạy âm nhạc lớn. Trong Cung Văn hoá, các câu lạc bộ, Nhà nghệ thuật quần chúng, v.v... nơi nào người muốn học đàn cũng có thể tìm hiểu những điều cần thiết về đàn ghita, cũng có thể tham gia vào những đội nhạc này khác. Ngoài ra, các lớp đàn ghita còn được mở trong các trường phổ thông và trung cấp âm nhạc, ở đó việc học tập được tổ chức có nền nếp hơn. Tuy nhiên những lớp như thế vẫn còn đang hiếm. Một phần nguyên nhân

⁷⁸ L. A. Ivanôp-Cramxcôi. Cho người mới học ghita. “Sinh hoạt âm nhạc”, 1959. số 15.

do nhiều nhạc sĩ chuyên nghiệp trong đó có cả những người giữ cương vị lãnh đạo các cơ sở giảng dạy âm nhạc nói trên chưa nhận thức đầy đủ về vai trò của đàn ghita như một nhạc cụ trong dàn nhạc và là một công cụ truyền bá văn hoá âm nhạc hữu hiệu nhất trong quảng đại quần chúng lao động⁷⁹. Nhưng trở ngại chính trong việc đào tạo các thế hệ ghita vẫn là quá thiếu những nghệ sĩ ghita kiêm thầy dạy nhạc có đủ trình độ lí luận âm nhạc.

Qua những lần thu nhận học sinh vào các trường phổ thông âm nhạc dành cho trẻ em, người ta thường thấy thậm chí dù cho ngay tại nơi đó có dạy đàn ghita đi nữa, nhưng những người xin học, thường là các bậc cha mẹ, vẫn muốn cho con em mình được theo học các lớp pianô mà không nghĩ rằng người nghệ sĩ pianô tương lai như thế có đàn pianô ở nhà hay không. Số lượng người xin vào các lớp violông thường rất ít, các lớp violôngxen còn ít hơn nữa. Trong những trường hợp đó, đàn ghita bị coi rẻ, thậm chí chẳng ai đếm xỉa đến những khả năng rộng lớn của nó, trong khi đó nó rất dễ mua dễ sắm, hoàn toàn thích hợp với khung cảnh bất kì gia đình nào và không ai lại đi phản đối tiếng đàn của một nghệ sĩ ghita mới bước đầu con đường nghệ thuật. Tiến hành chọn lọc sơ bộ những người mới vào học, đó là một biện pháp hữu hiệu để cho lớp đàn ghita sẽ gồm toàn những trẻ em có năng khiếu. Ngoài ra một số người còn quá quyết rằng muốn chơi đàn ghita thật thành thạo và điều luyện phải học chơi từ năm 2-3 tuổi. Đó là một sự nhầm lẫn nghiêm trọng. Quá trình học chơi đàn violông, pianô hay các loại nhạc cụ dùng để diễn đơn khác phải kéo dài hàng nhiều năm trời, trước khi người nghệ sĩ sử dụng nhạc cụ kịp gọt giũa tiếng đàn của mình và trở thành cây đàn nổi danh trong trường hợp anh ta có năng khiếu âm nhạc thuận lợi.

Ở chúng ta, những vấn đề phương pháp xung quanh cây đàn ghita vẫn chưa được nghiên cứu đầy đủ. Kinh nghiệm giảng dạy được đúc kết và nghiên cứu rất ít. Nếu như ở Matxcova hay Leningrat dù nhiều hay ít có những cuộc trao đổi kinh nghiệm giữa giới nghệ sĩ ghita, thì những thầy dạy đàn và nghệ sĩ ghita ở những vùng xa trung tâm không có được những điều kiện này.

Tại những nơi xa trung tâm, điều đặc biệt gay go là thiếu tài liệu giảng dạy về đàn ghita 6 dây cần thiết cả trong việc giảng dạy của giảng viên lẫn trong việc tự học của học viên. Nhưng tập Sách dạy đàn ghita 6 dây xuất bản tại Liên Xô (của P. Agaphôsin, A. Ivanôp-Cramxôli) vẫn chưa thể sánh nổi với những tài liệu hướng dẫn tốt nhất ở nước ngoài (của Agoadô, Puhôn...). Các tập Sách dạy ghita của Rôso và Carcatxi vừa mới được in ở Liên Xô vẫn không đáp ứng đủ, không thể nào thay thế được những tài liệu khác không kém phần giá trị.

Vấn đề sáng tác những tác phẩm nghệ thuật độc đáo cho đàn ghita mang đường nét của đất nước xôviết, còn có phần phức tạp hơn. Những bản nhạc như Xônatin của V. Sêbalin và các Côngxectô cho ghita của N. Rêsmenxki và A. Ivanôp-Cramxôli chỉ là những tác phẩm duy nhất có tầm vóc lớn, sáng tác trong thời gian sau chiến tranh⁸⁰. Các nhà soạn nhạc xôviết vẫn còn hiểu biết rất ít ỏi về cây đàn ghita 6 dây, phần đông

⁷⁹ Thậm chí thuật ngữ “ghita cổ điển”, có một số người trong chúng ta, ngay cả những nhạc sĩ bậc thầy, vẫn hiểu theo nghĩa của một nhạc cụ chỉ liên quan đến những tác phẩm âm nhạc “cổ điển” đã quá xưa, chứ không phải cây đàn ghita 6 dây hiện nay đối nghịch với đàn ghita chơi nhạc jazz.

⁸⁰ Chúng ta còn thấy một kinh nghiệm lí thú về sử dụng đàn ghita trong bản Giao hưởng số 2 của A. Êspai. Phần thứ hai của giao hưởng (“Nhạc đêm”) dựa trên giai điệu mơ màng phẳng phất và đáng vẻ mệnh mông tha thiết đến kì diệu của tiếng đàn ghita.

chỉ giới hạn trong phạm vi những bản thử nghiệm, những tác phẩm tẻ mủn, không đủ thoả mãn các nghệ sĩ ghita với nhu cầu ngày càng cao về phương diện nội dung lẫn kĩ thuật của tác phẩm. Thêm nữa, các nghệ sĩ ghita sử dụng nhạc cụ một cách xuất sắc và bản thân cũng có soạn nhạc cho ghita (mà những người đang tập sáng tác thì nhiều vô kể) lại không có trình độ soạn nhạc chuyên nghiệp. Thậm chí khi viết những bản chuyên âm cho ghita từ bản nhạc pianô và violông, họ cũng mắc rất nhiều lỗi về chính tả âm nhạc. Những tác phẩm của riêng họ, trong một số trường hợp khá nhất, cũng khá qui củ về mặt nhạc lí và rất tiện biểu diễn, nhưng không làm thoả mãn được những người biểu diễn có thị hiếu nghệ thuật phát triển.

Một trong những diễn viên lớn của Liên Xô, nghệ sĩ violôngxen M. Rôxtorôpôvich viết: “Người diễn viên trước tiên phải là người thấu hiểu cái mới trong nghệ thuật, không ngừng xao xuyến bởi tư tưởng của một nhà soạn nhạc, bởi sự chuyên chú vào vốn tác phẩm của một nhạc cụ này hoặc nhạc cụ khác”⁸¹.

“Con người thấu hiểu” đi hàng đầu trong nghệ thuật ghita là Xêgôvia. Đưa trình độ tiếng đàn của mình lên một đỉnh cao chưa từng thấy. Xêgôvia đã biết cách lôi cuốn nhiều nhà soạn nhạc lớn đến với cây đàn ghita. Dưới ảnh hưởng của ông và theo sau có sự trợ giúp của nhiều nghệ sĩ ghita biểu diễn ở Tây Âu, hàng loạt tác phẩm ghita mới ra đời, truyền bá rộng rãi trên toàn thế giới.

Một nhiệm vụ tương tự được đặt ra trước mắt các nghệ sĩ ghita xôviết. Để thực hiện nhiệm vụ đó còn rất nhiều khó khăn vì không những các nghệ sĩ ghita của chúng ta phải thúc đẩy việc sáng tác những tác phẩm ghita có giá trị, mà còn phải nâng trình độ của bản thân người nghệ sĩ biểu diễn lên đến mức rất cao.

Dịch xong ngày 26/12/1977

giữa những ngày man mác.

⁸¹ M. Rôxtorôpôvich. Tình yêu với nghệ thuật – Tình yêu với con người. “Âm nhạc xôviết”. 1962, số 2.

Phụ lục

Đàn ghita hiện nay có không ít dạng khác nhau, nhưng chung qui lại nó có hai dạng chính: Ghita 6 dây (Tây Ban Nha) và 7 dây (Nga). Bề ngoài thì giống nhau, chỉ có số dây và quãng lên dây khác nhau. Những bộ phận chính của đàn ghita gồm có: Thùng đàn, cần đàn có gắn phím, đầu đàn có cơ cấu lên dây và dây đàn.

Xét theo chu vi, thùng đàn có dạng bầu dục, thắt lại ở hai bên sườn. Thùng có hai phần: lưng đàn và mặt đàn, cùng gắn vào một thành đàn ở giữa.

Mặt đàn làm bằng gỗ thông, lưng đàn bằng gỗ lòng mục, gỗ đỏ hay bạch dương. Phía trong của lưng và mặt đàn có gắn những nan đàn làm thành khung đàn hồi nhằm tăng sức chịu đựng của đàn khi căng dây.

Phía trên của mặt đàn khoét một lỗ cộng hưởng hình tròn gọi là lỗ thoát âm. Phía dưới gắn ngựa đàn để giữ dây đàn và nâng dây cao lên khỏi mặt đàn.

Cần đàn có một đầu gắn vào phía trên của thùng đàn, đầu kia là đầu đàn. Mặt sau cần đàn vồng lên thành hình cong, mặt trước có gắn phím đàn làm bằng những thanh kim loại mỏng. Khoảng cách các phím được chia sao cho tiếng đàn cách nhau một quãng nửa cung. Số phím có tất cả khoảng 20 phím kể từ đầu đàn trở xuống.

Dây đàn dùng cho ghita có thể là dây ruột động vật, dây ni lông hay dây kim loại. Ba dây trầm lớn hơn được quấn thêm một lớp dây đồng sợi mảnh (dây bọc).

Ghita 6 dây được lên dây như sau: Mí, Xi, Xon, Rê, La, Mì

Ghita 7 dây được lên dây như sau: Rê, Xi, Xon, Rê, Xi, Xon, Rê

Đàn ghita 6 dây hay 7 dây ngày nay đã có nhiều đổi khác so với những đàn thông dụng trước kia. Kích thước thùng đàn lớn hơn nhưng trọng lượng đàn lại giảm vì làm bằng những loại gỗ nhẹ hơn, đồng thời mặt, lưng và thành đàn mỏng hơn. Các đường trang trí trên mặt bằng ngà voi hoặc xà cừ nếu có thì cũng giản dị hơn trước. Cùng với việc tăng kích thước thùng đàn, khoảng cách rung của dây cũng tăng lên. Cần đàn rộng hơn, cho nên khoảng cách giữa các dây tăng lên, cho phép gảy từng dây riêng biệt một cách dễ dàng hơn. Thêm vào đó, mặt cần đàn hoàn toàn phẳng, chứ không lồi lên như trước. Trục lên dây bằng gỗ trước kia được thay bằng cơ cấu kim loại nên việc lên dây nhanh hơn mà không tốn nhiều công sức.

Tư thế lúc chơi đàn là tư thế ngồi, đặt chỗ lồi của thành đàn lên chân trái và tựa nhẹ ngực vào thùng đàn. Chân phải doãng sang bên, chân trái đặt lên một cái ghế con. Khi lên sân khấu đệm đàn, có thể đứng, treo đàn bằng một sợi dây vắt qua vai, hoặc ngồi bắt chéo chân lại với nhau.

Đàn ghita có hai cách gảy. Cách thứ nhất là bằng “móng”, nghĩa là khi gảy ban đầu dây đàn tiếp xúc với phần thịt của ngón tay, sau đó trượt lên gờ móng tay phát ra tiếng; cách thứ hai là gảy bằng “ngón trơn” không có móng. Trường hợp đầu tiếng đàn nghe sáng và trong, trường hợp sau nghe hơi đục hơn một chút. Cả hai cách gảy này đều được người biểu diễn đánh giá khả năng diễn tả nghệ thuật như nhau.

Các nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp thường vận dụng đủ tất cả những đường nét âm thanh khác nhau nhất. Ngoài những thủ thuật đã thông dụng, như legato, staccato, portamento... còn có những thủ thuật khác chỉ riêng cây đàn ghita mới làm được. Chẳng hạn những người chơi ghita rất hay dùng lối rasgado (vẩy ngón): ngón tay phải quét lên một vài dây hoặc tất cả các dây theo hướng từ dây cao đến dây trầm hoặc

ngược lại; redoble: bắt chước tiếng trống bằng cách kẹp hai dây trầm lại với nhau; pulgar (pus): lướt nhẹ ngón cái bàn tay phải từ dây thấp đến dây cao; tambora: gõ cạnh ngón cái tay phải lên ngựa đàn, và còn rất nhiều, rất nhiều những kĩ thuật khác kí hiệu bằng những thuật ngữ riêng bằng tiếng Tây Ban Nha hoặc tiếng Pháp.

Trên đàn ghita có thể thực hiện glissando (ngón vuốt) và tạo âm bội, cả âm bội tự nhiên bằng cách sờ nhẹ tay lên dây buông ở những vị trí xác định, lẫn âm bội nhân tạo thực hiện trên dây bấm ở vị trí một quãng 8.

Chất lượng tiếng đàn ghita phụ thuộc vào vị trí tiếp xúc với dây. Bên cạnh lỗ thoát âm tiếng đàn nghe mạnh và sáng. Càng gần về phía đầu đàn, tiếng đàn càng yếu, dịu và màu âm mờ đục. Gảy ở gần ngựa đàn, tiếng đàn nghe sắc và có khi hơi thô.

Nhạc cho đàn ghita được ghi trên một dòng nhạc với khoá Xon, nhưng âm thanh thực tế thấp hơn nốt ghi một quãng 8. Người ta cũng ghi luôn lên đây cả những kí hiệu về sắc thái, thủ thuật chơi, số thứ tự của dây (chữ số a rập trong vòng tròn), vị trí bàn tay trái trên cần đàn (chữ số La Mã).

Cách gảy của ngón bàn tay phải được kí hiệu bằng dấu w (gảy móc dây) và w (gảy ép dây). Các kí hiệu nhiều như vậy dĩ nhiên có gây khó khăn cho những người mới bắt đầu học đàn...

Đầu thế kỉ XX trong âm nhạc có tính chất giải trí bắt đầu xuất hiện yêu cầu phải làm sao cho có sức giật gân thật chỏi lên, nhịp điệu tiết tấu đậm giật. Xuất hiện những ban nhạc và dàn nhạc jaz trong đó người ta sử dụng những loại nhạc cụ mới. Các nhạc cụ gõ các loại đóng vai trò đặc biệt; đối với những nhạc cụ chuyên giữ phần giai điệu, cũng đòi hỏi phải có âm thanh rung mạnh.

Đàn ghita trong ban nhạc cũng chịu nhiều thay đổi không kém, tiếng đàn của nó bị át mất. Tính chất tinh tế của tiếng đàn ghita cổ điển giờ đây tỏ ra không cần thiết trong điều kiện mới. Do đó trong các dàn nhạc jaz và nhạc nhảy người ta sử dụng một biến dạng khác của đàn ghita: ghita haoai và ghita jaz.

Ghita haoai tuy có chất lượng âm thanh hết sức đặc biệt, nhưng về cấu tạo không khác gì so với ghita cổ điển. Vì vậy những người chơi đàn không chuyên thường hay lấy ghita thường sửa lại thành ghita haoai. Muốn vậy chỉ cần lấy một phiến kim loại nâng dây lên khỏi mặt phím đàn thật cao. Dây đàn sẽ được lên lại theo kiểu khác: Mi, La, Mi, La, Đô thăng, Mi.

Cũng giống như đàn ghita cổ điển, ghita haoai có tiếng đàn thấp hơn nốt ghi một quãng 8. Dây đàn được thay hoàn toàn bằng dây kim loại. Khi chơi đàn, ta phải ngồi, đặt đàn nằm ngang trên đầu gối. Dây đàn được chặn bằng một miếng kim loại hay miếng nhựa giữa tròn cạnh, sao cho khi chơi đàn có thể đặt theo 3 vị trí khác nhau: nghiêng, đứng hay xiên góc với dây đàn, tùy theo ta cần chặn mấy dây. Đàn được gảy bằng 3 ngón của bàn tay phải (ngón cái, trỏ và giữa) có đeo móng sắt thay cho miếng gảy. Ở đây ngón cái đảm nhiệm gảy 3 dây trầm và đôi lúc gảy cả dây cao nào ở gần nó.

Một trong những thủ thuật hiệu quả nhất trên đàn ghita haoai là thủ thuật glissando, thực hiện bằng cách xê dịch tấm chặn dọc trên cần đàn từ phím này sang phím khác, gây ra những âm thanh phụ làm thành tiếng “nức nở” rất độc đáo của đàn ghita haoai. Một hiệu quả khác cũng rất hay sử dụng trong khi chơi nhạc cụ này là thủ thuật rung, bằng cách rung rung miếng chặn kim loại ngay tại vị trí của nó trên dây.

Tiếng rung này đặc biệt nghe rõ khi gảy những nốt ngân dài. Song, cũng phải thấy rằng tiếng đàn rất đặc biệt của ghita haoai nghe rất mau chán. Do đó ngày nay nó tương đối ít phổ biến.

Đàn ghita jaz được sử dụng rộng rãi với chức năng chính là một nhạc cụ đệm chuyên đi hợp âm. Loại đàn này khác xa so với ghita cổ điển: thùng đàn lớn hơn, đôi khi phải làm bằng sắt để chịu đựng sức căng của dây và chống lại giao động quá mạnh của mặt đàn. Thay cho một lỗ thoát âm, ở ghita jaz có hai lỗ ở hai bên giống như lỗ “F” trong các nhạc cụ vĩ kéo. Cần đàn ghita jaz hơi phồng lên, còn mặt phím hẹp hơn so với đàn cổ điển vì gảy nhiều dây cùng một lúc không cần các dây phải cách xa nhau. Số dây và quãng lên dây cũng giống như của ghita cổ điển, chỉ khác ở chỗ dây làm bằng kim loại để tăng độ vang âm thanh và được gảy bằng miếng gảy bằng nhựa hay vẩy đôi môi.

Ghita jaz chủ yếu là một nhạc cụ giữ tiết tấu. Người ta dùng đàn để đi một số hợp âm tiêu chuẩn xác định, biểu thị bằng những chữ cái. Ta lấy nốt Đô làm tiêu biểu. Khi đó những hợp âm giọng trưởng chỉ cần kí hiệu đơn giản bằng chữ C, giọng thứ – c, hợp âm nghịch quãng 7 – C7, v.v... Lối kí hiệu này dành cho những tay đàn còn kém về mặt nhạc lí. Đôi lúc những chữ cái được thay bằng tên nốt bằng tiếng Italia (đô, rê, mi...). Thông thường trong các bè dành cho ghita jaz, người ta gặp cả kí hiệu chữ cái lẫn nốt của hợp âm. Vì số lượng hợp âm chuẩn không lấy gì làm nhiều lắm, nên kĩ thuật chơi ghita jaz chủ yếu chỉ là xê dịch vị trí bàn tay trái trên cần đàn cùng với cùng một kiểu đặt tay cho mỗi hợp âm. Chỉ có giọng điệu là thay đổi và người biểu diễn chỉ có mỗi một việc là đàn theo cho thật đúng với dấu hiệu chỉ dẫn tiết tấu.

(dòng nhạc)

Khi chơi ghita haoai và ghita jaz người ta thường dùng máy khuếch đại âm thanh bằng điện tử. Những năm gần đây bắt đầu sử dụng rộng rãi loại nhạc cụ gọi là ghita điện, có hiệu quả âm thanh thu được dựa trên hiện tượng cảm ứng điện từ gây ra khi các dây kim loại giao động. Ở ghita điện cần dài và hẹp hơn, không có thùng đàn cộng hưởng. Dựa trên cơ sở hình dạng đàn truyền thống cải biên lại, phân thùng đàn được cấu tạo để có thể dễ dàng giữ nó trên tay.

Trên mặt đàn lắp một miếng nhựa để giữ cho mặt đàn khỏi bị xước do ngón tay quẹt vào và khoảng hai-ba cái núm vặn của chiết áp điều chỉnh âm sắc. Ghita điện thường hay được dùng trong các ban nhạc gồm toàn loại đàn này, hoặc dùng chung với các nhạc cụ khác. Trong các dàn nhạc nhẹ đôi lúc nó cũng được dùng để đi vào đoạn độc tấu ngắn. Cũng có các bản nhạc dành cho ghita điện diễn đơn, trong đó giai điệu một giọng với hợp âm đệm được tấu kế tiếp nhau. Khả năng sử dụng màu âm của loại đàn này hết sức hạn chế, thường người ta chơi theo ngẫu hứng.

Đàn ghita điện dễ chơi dễ học đã lan truyền với tốc độ phi thường. Các xí nghiệp kinh doanh ở phương Tây đưa ghita điện vào thành một mặt hàng sản xuất công nghiệp, đã tuyên truyền rất mạnh cho nó. Chẳng hạn, công ti ketch sù “Êcô” ở Italia đã quảng cáo mặt hàng của mình trong 30 nước trên thế giới.

Việc đàn ghita điện thâm nhập vào thực tiễn âm nhạc vẫn không ngăn cản được đàn ghita gỗ truyền bá rộng rãi. Nếu như đàn ghita jaz và người bà con của nó là ghita điện trở thành một thành viên không thể thiếu trong các ban nhạc nhẹ, thì đàn ghita cổ điển vẫn giữ vai trò của một nhạc cụ vừa đệm cũng được mà diễn đơn cũng được.

Những bài hát cổ của dân tộc Nga và Xigan, các bản tình ca và những bài hát phổ thông lấy từ các bộ phim được trình bày với tiếng đàn ghita đệm theo. Tiếng đàn ghita đệm hát bao giờ cũng tạo thành một cái nền tốt và là phần nâng đỡ hài hoà cho giai điệu. Kiểu hợp âm phổ biến hiện nay được gọi là kiểu đệm “ghita”, ngay cả trong trường hợp đệm bằng những nhạc cụ khác.

Đàn ghita đã đệm cho nhiều nghệ sĩ lớn hát; tiếng hát kèm theo tiếng đàn ghita vang lên trong các ban đồng ca Xigan, trên sân khấu nhà hát và các dàn nhạc nhẹ. Người ta thường thấy những bộ phim trong đó có đôi bài hát gắn được hát với tiếng đàn ghita đệm theo. Chính vì vậy mà trong các Viện âm nhạc sâu khấu ở Liên Xô, đàn ghita được dạy thành một bộ môn chính.

Mặc dù về mặt đệm cho hát, đàn ghita được sử dụng rộng rãi như vậy, nhưng quá trình tiến bộ của nghệ thuật biểu diễn ghita vẫn phụ thuộc vào việc sử dụng nó trên sân khấu diễn đơn và trong các ban nhạc. Do đó, nghệ thuật ghita cũng trải qua nhiều giai đoạn thăng trầm.

...

Lịch sử phát triển nghệ thuật ghita ở nước Nga khá thú vị và độc đáo. Ở nước Nga đàn ghita xuất hiện vào giữa thế kỉ XVIII, do các nhà soạn nhạc người Italia, Giuseppe Xacti và Caclô Canôbiô phục vụ trong cung điện nữ hoàng Ecatêrina II đem vào. Đàn ghita truyền bá trong giới thượng lưu Nga do các ca sĩ người Italia đến nước Nga và biểu diễn trên sân khấu hoàng cung.

Việc dạy đàn ghita do các diễn viên ôpêra Italia tại Pêtecbuga đảm nhận. Sau đó có thêm các nghệ sĩ Pháp thoát li ra nước ngoài sau cuộc Cách mạng năm 1789 đi đến các thành phố và trang trại nước Nga làm thầy dạy hát và dạy nhạc. Hai người Pháp I. Ghenglê và A. Milor đã cho phát hành những tạp chí ghita, trong đó có in những bản aria Italia, Pháp và Nga có phần đệm ghita.

Tác giả của một tập tài liệu giảng dạy chơi đàn ghita 6 dây và 7 dây đầu tiên của nước Nga là nghệ sĩ ghita người Tiệp Khắc Ignat Ghendơ (1764-1816) mà cuộc sống và hoạt động gắn liền với nước Nga. Người ủng hộ cây đàn ghita 7 dây là nghệ sĩ ghita kiêm nhà soạn nhạc Nga Andrei Ôxipôvich Xikhora (1773-1850). Tên tuổi của con người đầy nhiệt tình ấy được nhiều người biết đến qua những bản phối âm nhiều không đếm xiết của ông cho ghita những tác phẩm của Môza, Boandie, Rôtxini, Vêbe và Vecđi đồng thời cả của các nhà soạn nhạc Nga trước thời Glinca. Xikhora soạn rất nhiều biến tấu trên các bài hát Nga mà ngày nay tuy không còn thấy trên sân khấu hoà nhạc, nhưng vẫn còn được dùng làm tài liệu giảng dạy. Bản thân Xikhora cũng là một nhà sư phạm xuất sắc. Ông tuyên truyền cho cây đàn ghita 7 dây thông qua tạp chí ghita do ông xuất bản.

Học trò trung thành với Xikhora là Xêmiôn Nhicôlaiêvich Acxênôp (1784-1853), người đã sáng tác nên nhiều bản tình ca có phần đệm ghita. Trong Sách dạy đàn của mình ông vẫn tiếp tục những cơ sở phương pháp của I. Ghendơ.

Người học trò của Xikhora, Vaxili Ivanôvich Xvinxôp (mất khoảng năm 1880) đã trở thành nghệ sĩ ghita chuyên nghiệp lớn, biểu diễn có kết quả trong những buổi diễn đơn và đệm đàn những năm 20 tại Pêtecbuga và Matxcova. A. A. Aliabiep (1787-1851) đã phối nhạc những bản nhạc ghita của Xikhora và Acxênôp cho Xvinxôp biểu diễn.

Các buổi biểu diễn của những nghệ sĩ ghita nước ngoài đến thăm biểu diễn ở nước Nga đã làm lu mờ hết những kết quả biểu diễn của Xvinxốp, và ông đành bỏ về nơi tỉnh nhỏ, mở lớp dạy đàn và thỉnh thoảng mới trình diễn trong các buổi hoà nhạc. Xvinxốp chết trong cảnh nghèo túng và bị những người cùng thời quên lãng.

Trong số những học trò của Xikhora cũng có không ít nghệ sĩ ghita không chuyên tài năng (F. M. Ximmecman, V. X. Xarencô, V. I. Morocôp, P. F. Bêlôsin...) chơi đàn ghita 7 dây rất thiện nghệ và đã làm nhiều bản chuyển biên khá đạt và những bản nhạc độc đáo khổ nhỏ. Nhưng không một ai trong số họ trở thành nghệ sĩ chuyên nghiệp. Thời gian và điều kiện sinh hoạt ở nước Nga hạn chế nhiều đến sự phát triển của nghệ thuật biểu diễn đàn ghita chuyên nghiệp. Cũng không có gì đáng ngạc nhiên, ngay đến những người đã sử dụng ghita xuất sắc cũng không hề có ý muốn dành toàn bộ cuộc đời cho nhạc cụ này. Một số người khác lại lấy làm tiếc cho khoảng thời gian mất đi một cách vô ích để hoàn thiện kỹ thuật chơi đàn của mình.

Số phận của nghệ sĩ ghita Nga xuất chúng Mikhain Chimôphêiêvich Vuxôtxki (1791-1837) kết thúc thật buồn thảm. Là một người tự học có tài xuất thân từ nông nô, ông không hề được học qua trường âm nhạc lẫn trường phổ thông nào hết. Tiếng đàn của ông, tính cách tự do và phóng khoáng trong cảm hứng đã làm cho những người cùng thời phải chú ý. M. Iu. Lecmontôp, người ngưỡng mộ nhiệt thành tiếng đàn Vuxôtxki, đã tặng ông bài thơ “Những âm thanh” (1830) của mình:

Ôi những âm thanh, những âm thanh kì diệu ngọt ngào

Tôi lắng nghe, lặng yên, ngây ngất;

Cùng với bản thân mình, phút giây tôi quên mất

Cả cõi muôn đời, mặt đất lẫn trời cao...

Là một nghệ sĩ có năng khiếu âm nhạc trời sinh, Vuxôtxki không thể không sáng tác nhạc. Sở trường của ông là soạn các biến tấu trên chủ đề các bản dân ca Nga, trong đó tác giả tỏ ra đã thâm nhập sâu sắc vào tinh thần của bài hát, truyền đạt hết sức vóc của chúng chỉ bằng âm hưởng tự nhiên của cây đàn ghita.

(nhạc)....

Hoàn cảnh trong những năm cuối đời của Vuxôtxki cản trở không cho năng khiếu âm nhạc của ông phát triển. Cuộc đời của một nghệ sĩ lãng du đã giết chết tài năng của ông, và ông phải chết trong cảnh nghèo đói túng thiếu.

Trong số những nghệ sĩ ghita chơi đàn 6 dây của Nga, nổi bật lên năng khiếu của Mac Đanhilôvich Xôcôlôpxki (1818-1883). Ông sống thường xuyên ở Matxcova và biểu diễn cùng với N. G. Rubinstêin và nhiều nghệ sĩ danh tiếng khác. Tiếng đàn của ông đã được thưởng thức ở Viên, Berlin, Lăndon, Pari là những nơi người nghệ sĩ tài năng ấy đã đặt chân tới và chỗ nào cũng thu được thành tích lớn. Song ngay từ trước khi tài năng ông nở rộ, vào những năm 60, đàn ghita không còn được ưa chuộng. Những buổi diễn không được sự chú ý đáng kể trong công chúng, do đó hoạt động biểu diễn của Xôcôlôpxki không gây được tiếng vang lớn.

Thái độ khinh miệt đối với cây đàn ghita phát sinh từ châu Âu trong nửa sau của thế kỉ XIX vẫn còn tồn tại ở nước Nga trong một thời gian dài. Các nhà soạn nhạc Nga và những người làm âm nhạc chuyên nghiệp coi nó là thứ nhạc cụ không đáng được họ để tâm. Đàn ghita tiếp tục sống tiềm tàng trong nhân dân, trong môi trường nghệ sĩ và

sinh viên. Các nghệ sĩ chơi ghita không chuyên đành phải tạm bằng lòng với những bản chuyển biên nhạc thịnh hành và đệm đàn theo tai nghe. Người ta học đàn ghita tại một vài thầy dạy đàn cá biệt, phần lớn là theo các sách hướng dẫn tự học không phải bao giờ cũng có đầy đủ những kiến thức cần thiết. Những sách dạy đàn có kết quả hơn cả là sách của A. P. Xôlôviep dạy đàn 7 dây và I. F. Đêcke-Seng dạy đàn 6 dây. I. F. Đêcke-Seng (1825-1899) người gốc Áo di cư sang Pêtecbuga, là đại biểu của trường phái ghita Đức chủ yếu lấy độ vang của nhạc cụ làm cơ sở. Trong số các học trò của Đêcke-Seng nổi bật lên V. P. Lebêđep (1867-1913) thành viên của dàn nhạc nhạc cụ dân tộc Nga do V. V. Anđrâyep tổ chức, cũng đồng thời biểu diễn đơn đàn ghita với 4 dây phụ rất có kết quả.

A. P. Xôlôviep (1856-1911) là một nghệ sĩ ghita kiêm nhà sư phạm nổi tiếng, đứng đầu nhóm nghệ sĩ ghita ở Matxcova. Học trò của ông, V. A. Ruxanốp (1866-1918) là người tuyên truyền rất nhiệt tình cho đàn ghita 7 dây, đã cho phát hành tạp chí “Nghệ sĩ ghita”, sau đó là “Âm nhạc của nghệ sĩ ghita” trong đó đăng tin về sinh hoạt nghệ thuật ghita ở Nga và nước ngoài. Bằng những công trình nghiên cứu về Xikhôra, M. Vuxôttxki và nhiều người khác, Ruxanốp cố gắng thức tỉnh sự chú ý của mọi người đến những hoạt động của các nghệ sĩ ghita trong quá khứ và đề xuất sự cần thiết cần phải trang bị kiến thức âm nhạc cho các nghệ sĩ ghita là điều mà rõ ràng trước kia nhiều người không có. Một học trò khác của Xôlôviep, M. F. Ivanốp (1889-1953) là tác giả của cuốn sách về đàn ghita 7 dây và một tập tự học viết chung với V. M. Iuriep.

Trong những năm đầu tiên của chính quyền xôviết, nghệ thuật ghita chiếm một địa vị hết sức quan trọng trong công tác văn nghệ quần chúng. Đàn ghita lúc ấy chủ yếu làm nhiệm vụ của một nhạc cụ đệm, bên cạnh đó cũng có nhiều người thích chơi diễn đơn và hoà tấu trong các ban nhạc câu lạc bộ.

Chuyến đi biểu diễn của A. Xêgôvia sang Liên Xô (vào các mùa 1926-1927 và 1935-1936) đã lấy lại vai trò của một nhạc cụ biểu diễn cho cây đàn ghita, mở ra cho các bạn nghe đàn xôviết thấy những tính năng nghệ thuật và kĩ thuật của nó. Những buổi biểu diễn của Xêgôvia làm xao xuyến trí não các nghệ sĩ ghita xôviết, gây ra những cuộc tranh luận sôi nổi và buộc họ phải suy nghĩ về tương lai của nghệ thuật ghita trong điều kiện đất nước xôviết.

Các lớp dạy đàn ghita đã được mở ra tại các Cung Thiếu niên, các cơ sở dạy âm nhạc sơ, trung, cao cấp. Hoạt động của các nghệ sĩ ghita kiêm sư phạm xôviết: I. P. Agaphôsin (1874-1950), P. I. Ixacốp (1885-1957), V. I. Iasnhep (1879-1962), M. M. Ghêlixơ (sinh năm 1903), A. V. Pôpốp (sinh 1892) là những chứng minh cho nghệ thuật ghita đang nở rộ trong thời đại xôviết.

Năm 1939 tại Matxcova có tổ chức một cuộc thi sát hạch biểu diễn các nhạc cụ dân tộc. Các phần thưởng và bằng tốt nghiệp trao cho các nghệ sĩ ghita trẻ tuổi, chứng tỏ các nghệ sĩ ghita xôviết đã đạt được nhiều thành tích lớn.

Đến các nhà soạn nhạc cũng thay đổi thái độ với cây đàn ghita. Trong lĩnh vực này đáng kể nhất có B. V. Axaphiep (1884-1949), nhà bác học, viên sĩ hàn lâm và nhà soạn nhạc xôviết lớn, đã nhiều lần viết về cây đàn ghita trong những công trình nghiên cứu âm nhạc của mình. “Tôi yêu cây đàn 7 dây của Nga, - ông viết, - nhưng chủ yếu là qua những áng thơ văn nổi tiếng, hơn là do hiện thực xung quanh tôi, nơi mà cây đàn ghita đang bị đè nặng bởi “những nội tâm cảm hứng thay cho tính cách nghệ sĩ, và bởi lòng khinh bỉ với lối chơi “khuôn khổ nhà nghề”. Sau khi làm quen gần gũi với những

thủ thuật của đàn ghita 6 dây, Axaphiep có soạn cho đàn ghita một số tác phẩm, trong đó nổi bật nhất có bản côngxectô cho đàn ghita có bộ bốn đàn dây, clarinet và trống định âm đệm theo. Chất liệu chủ đề của bản côngxectô ta nghe phảng phất có nét nhạc của những bài hát phổ thông trong quần chúng Nga: như trong phần 2 của bản côngxectô (ghita diễn đơn) bắt đầu và kết thúc bằng một giai điệu buồn dựa trên cơ sở một điệu dân ca.

(Nhạc minh hoạ)

Đoạn đầu phần thứ ba gợi lên một điệu vũ Nga thong thả: (Nhạc minh hoạ).

Những bản nhạc ghita của Axaphiep là một trong những tác phẩm hấp dẫn nhất được các nhà soạn nhạc xôviết làm nên trong thời gian trước chiến tranh.

Thời kì sau Chiến tranh bắt đầu xuất hiện một hàng ngũ nghệ sĩ biểu diễn mới. Trong số đó có A. M. Ivanôp-Cramxcôi (sinh năm 1912) nay là nghệ sĩ công huân nước cộng hoà XHCNXV Nga, tác giả bản Côngxectô cho đàn ghita và dàn nhạc cùng vô số bản nhạc khác. Đặc biệt phổ biến có bản Vaxơ của ông: (nhạc minh hoạ).

Là một nghệ sĩ biểu diễn Ivanôp-Cramxcôi được nhiều người biết đến qua những buổi trình diễn độc tấu trên sân khấu, trên đài phát thanh và truyền hình. Ông là tác giả của một tập Sách dạy đàn ghita, là người biên tập những tài liệu giảng dạy dịch từ tiếng nước ngoài và soạn những tuyển tập nhạc cho đàn ghita 6 dây.

Trong số các nghệ sĩ ghita xôviết nổi tiếng có tên tuổi nghệ sĩ thành Leningrat L. F. Anđrônôp (sinh năm 1926), được giải thưởng trong các cuộc thi đàn ghita. Trong các chương trình hoà nhạc độc tấu của mình, ông luôn cố gắng vượt khỏi khuôn khổ của chương trình truyền thống, tìm cách đưa vào chương trình các bản nhạc của các nhà soạn nhạc Nga và xôviết. Trong những bản nhạc ông biểu diễn, có bản côngxectô của B. V. Axaphiep đã ghi lên đĩa.

SÁU SỢI DÂY CỦA CÂY ĐÀN GHITA ĐẤT NƯỚC CUBA

Đàn ghita có 6 dây, và mỗi dây kêu một khác.

(Tục ngữ)

I. GẶP GỠ VỚI ĐẤT NƯỚC CUBA

Tôi bắt đầu từ cái gì đây bài báo về Cuộc thi và liên hoan ghita quốc tế đầu tiên ở La Habana?

Có thể, bắt đầu từ câu chuyện kể về những con người lúc nào cũng tốt bụng và vui vẻ chăng? Không, tất cả phải bắt đầu từ những ấn tượng mạnh mẽ nhất – từ không khí âm nhạc, từ những làn điệu ca vũ dân gian! Một ngày hội của màu sắc, nhịp điệu, âm thanh, hương vị, vẻ duyên dáng đặc biệt của ngôn ngữ Tây Ban Nha của “riêng Cuba”. Đó là tất cả những gì in sâu vào tâm trí tôi những giờ phút đầu tiên đến đất nước này...

Địa điểm chúng tôi đến là vùng Vedado, xứ sở của những khách sạn, những cao ốc hiện đại đẹp đẽ, những công viên xinh xắn và những đường phố biếc xanh. Tất cả những người tham gia cuộc thi liên hoan, thành viên ban giám khảo cùng khách khứa đều được mời đến khách sạn “Nasional” đầy đủ tiện nghi, một nơi mà như nhiều người khẳng định, đã từng được Vladimia Maiacôpxki đặt chân tới.

Trong khách sạn có bố trí cả những dịch vụ có liên quan trực tiếp tới cuộc thi sắp tới. Bên cổng vào “Nasional” dựng một áp phích quảng cáo lớn, vẽ hình cây đàn ghita được cách điệu hoá thành dạng một khoá Xon với dòng chữ: “Cuộc thi và liên hoan ghita lần thứ nhất. La Habana, 4/1983”. Trước khi đi vào tường thuật về cuộc thi, tôi muốn đi ra ngoài lễ một chút, nói đến những vấn đề chung nhất về các cuộc thi và liên hoan ghita.

II. ĐÀN GHITA VÀ CÁC CUỘC THI

Như đã biết, gia phả của ghita được ghi từ cái thời xa lắc xa lơ. Có nhiều giả thiết về xuất xứ của nó, nhưng không ai xác định được nguồn gốc chính xác. Thế kỉ XII nó đã từng chinh phục người Tây Ban Nha, sau đó thấy xuất hiện ở Italia, và đến thế kỉ XVIII thì ghita lan khắp cả châu Âu. Trong số đó có cả nước Nga, bên cạnh đàn ghita 6 dây, trước đây ít lâu còn thấy cả cây đàn 7 dây tình tứ, tiện lợi hơn cho việc đệm những bản dân ca Nga. (Ai mà chẳng nhớ bản tình ca nổi tiếng với lời của Apôllôna Grigôriep “Nói lên đi, đàn ghita 7 dây ơi, dù chỉ còn ta với đàn...”). Nhưng theo ý riêng của tôi, giới chuyên nghiệp vẫn đánh giá đàn ghita 6 dây cao hơn. Chả thế mà trong bức tranh “Nghệ sĩ ghita” của V. A. Tropinin được nhiều người biết đến, tác giả lại vẽ cây đàn ghita Tây Ban Nha.

Lịch sử âm nhạc từng được biết đến nhiều điệu thủ ghita kiệt xuất, trong số đó đứng đầu bảng của thế kỉ XIX có Nicôlô Paganini. Người ta cho rằng chính ông đã thốt ra những lời đầy tình cảm dịu dàng mà xao xuyến: “Tôi là ông vua violông, nhưng đàn ghita lại là bà hoàng của tôi”. Một số lượng bài bản ghita đáng kể được nhiều nhà soạn nhạc, đại diện cho nhiều nước tạo nên. Đó là: F. Xor, Đ. Agoadô người Tây Ban Nha, M. Giuliani, F. Caruli người Italia. Vào một phân tư đầu thế kỉ XX, F. Tarêga người Tây Ban Nha, nhờ những buổi trình diễn công khai và tài năng sáng tác kiệt xuất, đã “mở một đợt phá khẩu” trên sân khấu biểu diễn cho thứ nhạc cụ tưởng như rằng không

phải là thứ nhạc cụ dùng để diễn tấu, có âm lượng không lớn và bắt người nghe phải hết sức tập trung.

Có lẽ sẽ không có chương trình biểu diễn hiện đại ở châu Âu nếu như không xuất hiện tên tuổi Andr et Xêgôvia – người nghệ sĩ ghita vĩ đại nhất thế kỉ XX. M. de Phala, H. Rôdrigô, B. Britton, E. Granadôt, F. Tôrôba đã dựng nên một danh mục biểu diễn nhạc ghita hay và đa dạng. Ngày nay đàn ghita không chỉ vang lên ở những đất nước có truyền thống ghita, mà cả ở Phần Lan, Hunggari, Nhật Bản, Ti p Khắc, Bỉ, Đức. Trường phái ghita xôvi t nhờ có những tháng năm hoạt động tuyên truyền không mệt mỏi của A. Ivan p-Cramxcoi và L. Andr n p, ngày nay đã có tất cả những điều kiện thiết yếu để phát triển rộng khắp hơn. Hiện nay nhiều lớp ghita đã được mở tại các trường và cơ sở âm nhạc ở nhiều thành phố. Ngoài ra ở hệ cao đẳng – Nhạc viện Uran và B loruxia – cũng đã có bộ môn ghita. Cách đây không lâu bộ môn này được thành lập ở một Viện nghiên cứu mang tên Gn xinuie. Nếu như thêm vào đây một cây đàn ghita điện, cô em út nhất, nhưng cũng “đỏm dáng” nhất của ghita Tây Ban Nha, thì quang cảnh sẽ gây ấn tượng mạnh mẽ hơn nhiều!

Nhưng thôi, ta hãy quay về với ghita Tây Ban Nha. Nhạc cụ được nhiều người ưa thích này đã đưa đến rất nhiều cuộc thi và liên hoan: Liegia (Bỉ), Esterogon (Hunggari), Valenxia (Tây Ban Nha), Pari (Pháp). Ngoài ra nó còn có mặt trong Cuộc thi biểu diễn các nhạc cụ dân tộc toàn nước Nga nữa (Lêningrat, 1979). Chỉ riêng một vài nét điểm qua như trên thôi đã chứng minh cho ta thấy vai trò đang ngày một lớn của đàn ghita trong đời sống âm nhạc hiện đại, cũng như sự xuất hiện của một đội ngũ nghệ sĩ biểu diễn trẻ, tài năng và trình độ chuyên môn cao, biết khẳng định ưu thế của cây đàn là một nhạc cụ trong dàn nhạc, có hẳn một danh mục bài bản riêng, trong đó có những tác phẩm lớn, những bản nhạc do các nhà soạn nhạc hiện đại sáng tác (như bản “Côngxectô Aranhuêxơ” nổi tiếng của H. Rôdrigô).

Còn bây giờ, với cặp mắt suy tư, ta hãy đến với các nước châu Mĩ latin, nơi mà đàn ghita là thứ nhạc cụ dân tộc được yêu mến, nơi mà nếu không có nó, ta không thể tưởng tượng sẽ có những ban nhạc dân tộc, những ca sĩ, diễn viên múa nào cả. Sự đắm say, dịu dàng, âu yếm, buồn rầu – biết bao nhiêu là tình cảm và hào hứng sâu lắng mà cây đàn có thể truyền đạt qua tiếng “thầm thì” của những đoạn lướt ngón, hay qua những hoà âm huyền bí nhỏ nhỏ, những ngón lựa dây, những hợp âm ngân nga lấp lánh. Đàn ghita trầm trầm, b ng khu ng, vui sướng, trầm ngâm... Đó chính là những gì tôi được nghe trong nhạc của Ecto Vila-L b t, nhà soạn nhạc vĩ đại nhất Braxin, người đã viết lên những tác phẩm lớn cho dàn nhạc giao hưởng và nhạc thính phòng, nhưng đã làm cho tên tuổi mình trở nên bất tử bằng bản “Aria” trích trong “.... Braxin” số 6 và toàn bộ những tác phẩm viết cho ghita mà giá trị của chúng có thể sánh ngang với những kiệt tác viết cho đàn pianô của thế giới.

Âm nhạc của các nhà soạn nhạc châu Mĩ latin, có lẽ chỉ trừ M. Pôngxơ, hiện nay chúng ta còn biết đến rất ít. Chỉ có một vài tác phẩm ghita của Hoan En Gu r  (Mêhicô), hay E. Cooc  r  (Puectô-Ric ) và cuối cùng là các nhà soạn nhạc và nghệ sĩ ghita Cuba H zuxa Ooct ga và L o Brao . Các giảng đường xôvi t có lẽ làm quen nhiều với âm nhạc của L o Brao  chủ yếu qua những chuyến đi biểu diễn của anh ở Liên Xô. Nhưng dù sao, đối với các nhà soạn nhạc này, chúng ta cũng chỉ mới có được một vài tin tức rất sơ sài về nhạc ghita hiện đại và đang được viết ở châu Mĩ latin.

Đàn ghita ở châu Mĩ latin đang ở vào thời kì “hoàng kim” của nó, biểu hiện ở những cuộc thi và liên hoan âm nhạc ghita được tổ chức ngày càng nhiều, trở thành

những sự kiện lớn trong đời sống văn hoá. Ta hãy thử xét qua chương trình của hai ngày hội loại này: cuộc thi và liên hoan cho các nghệ sĩ ghita ở Xan – Hoan (Puectô-Ricô) tổ chức từ ngày 22/11 đến hết ngày 7/12/1980 và đưa vào chương trình các tiết mục của các nhà soạn nhạc và biểu diễn Puectô-Ricô (E. Coocdêrô, L. Ehurobia, H. Xarôchê, G. Batixta - đàn măngđôlin). Được mời từ các nước khác tới có A. Rômêrô (Tây Ban Nha), M. Baruêxcô (Mĩ), A. Điaxơ (Vê-nê-zuê-la). Các tác phẩm nhạc cổ điển vang lên bên cạnh những tác phẩm của L. Ehurobia (1945), L. Anvarexơ (1934), R. Tôrexơ (1958), F. Svaroxa (1940), E. Coodêrô (1946), các tác phẩm của U. Bonton, A. Bariuxơ và nhiều người khác. Bên cạnh các tiết mục thi biểu diễn và hoà nhạc, các lớp gọi là lớp luyện đàn được tổ chức, truyền thụ kiến thức phổ cập cho các nghệ sĩ ghita trẻ. Ngoài ra còn có những buổi hội nghị chuyên đề về những tác phẩm của các nhà soạn nhạc Mĩ latin: Hoan En Guêrô đọc bản thuyết trình về nhạc của Aoguxtin Bariuxơ; nhà phê bình âm nhạc nổi tiếng người Pháp Rôbe Viđan (xin nói thêm, ông là tác giả của rất nhiều bài báo, bài viết cho đài và sách về đàn ghita, là người tổ chức các cuộc thi ghita trên đài phát thanh Pháp) đọc báo cáo về đề tài: “Nhạc cho ghita trong lịch sử văn hoá âm nhạc”. Trong chương trình hoà nhạc giao hưởng có bản Côngxectô Aranhuêxơ” (A. Điaxơ) cùng những bản nhạc phần nào có liên hệ với văn hoá Mĩ latin và Tây Ban Nha.

Còn có một buổi liên hoan ghita nữa diễn ra tại Phootơ-đê-Phrăngxơ (đảo Mactinic) tháng 12 năm 1980. Tính chất ngày lễ nào hơn khác một chút. Ở đây ta không chỉ nghe những nghệ sĩ ghita nổi tiếng trình diễn nhạc cổ điển và hiện đại với các thể loại thính phòng phức tạp, mà còn nghe cả nhạc jaz và nhạc dân gian như phlamencô. Từng nhóm nghệ sĩ bước lên, sáng chói như những ngôi sao và được tặng cho những danh hiệu hết sức nên thơ. Chẳng hạn nghệ sĩ Pháp A. Lagôia được ví là “Danh cầm và âm nhạc Pháp”, tiết mục hoà tấu giữa nghệ sĩ Bỉ G. Lucôpski và nghệ sĩ Nhật Bản Isirô Xuzuki được gọi là “Từ Bắc đến Bariuxơ”; còn có rất nhiều danh hiệu nữa: “Nhạc dân gian Achentina” (K. Tiarô), “Ba thế kỉ ghita” (O. Ghilia), “Ghita và phlamencô” (Pacô đê Luxia), “Ghita trong ba thế giới” – bộ đôi của Giôn Mac Laorenxơ (Achentina) và Lari Côruêla (Mĩ), “Đàn ghita trong bộ đôi” (Lêô Braoê và Giooc Lui Praxơ - đàn pianô). Một chương trình rất hấp dẫn. Và cho dù còn phải tranh cãi, ta có thể nói chắc rằng chính cuộc thi và liên hoan quốc tế lần thứ I tại La Habana này là một tổng hợp đặc sắc của muôn nghìn những cuộc thi và liên hoan trên thế giới.

III. CUỘC THI GHITA Ở LA HABANA.

Trước tiên tôi muốn giới thiệu ban giám khảo: Lêô Braoê - chủ tịch, Maria Luiza Anidô (Achentina), Rôbe Viđan (Pháp), Isirô Xuzuki (Nhật Bản), Mônícô Rôxtơ (Đức), Hêzuxơ Ooctêga (Cuba), Ixaác Nicôla (Cuba), Milan Zedênca (Tiệp Khắc), Xendrêi Cacpơ (Hunggari), Hoan Enguêra (Mêhicô), Êli Caxnơ (Canada). Tên tuổi hầu hết những người này đều được biết đến, vì rất nhiều người trong số họ đã biểu diễn ở Liên Xô cùng với dàn nhạc hoặc độc tấu. Hẳn ta còn nhớ chuyến biểu diễn huy hoàng của Maria Luiza Anidô những năm 1950.

Những người dự thi (có khoảng 40 người) không chỉ tập trung từ Mêhicô, Achentina, Êquado, Puectô-Ricô, Canada, Mĩ, Pêru. Đại diện cho châu Âu và châu Á có Tây Ban Nha, Nhật Bản, Pháp, Thụy Sĩ, các nước xã hội chủ nghĩa có các nghệ sĩ từ Hunggari, Tiệp Khắc, CHDC Đức. Cuba đề nghị nhóm đại diện đông nhất là 10 người. Tuổi trung bình của những người dự thi: từ 24-25 tuổi. Một trong những người “già” nhất là nghệ sĩ Pháp Giảng Pie Biyê, trước khi đến La Habana đã dự các cuộc thi và liên

hoan ở Nitxê, Xanchiagô đê Côm pôxtêla, Extergôm và Canada. Hiện nay anh đang dạy một lớp đàn ghita ở Clecmông. Còn người trẻ nhất là nghệ sĩ Cuba 16 tuổi Giôxken Điaxơ - người được giải thưởng tại Đại hội liên hoan thanh niên và sinh viên thế giới lần thứ XI, đã nhiều lần biểu diễn cùng với dàn nhạc trên đài phát thanh và truyền hình trong nước.

Cuộc thi tiến hành tại phòng Côvariubixơ, một trong ba phòng của Nhà hát quốc gia, dành riêng cho biểu diễn nhạc giao hưởng và thính phòng. Trước mặt người biểu diễn không hề có micrô hay thiết bị tăng âm. Trong phòng im ắng đến kì lạ, và công chúng nhay bén đón lấy từng sắc thái và biến đổi tinh tế nhất, và bùng lên bằng những tràng vỗ tay thán phục. Trànng vỗ tay biến thành tiếng hoan hô nhiệt liệt khi công bố tên những người thắng cuộc trong cả ba vòng: giải nhất – Victo Pêlêgrini (Achentina), giải nhì - H. Guêra (Cuba), giải ba – A. Rôdrighet (Cuba) và F. Ariêga (Mêhicô), giải tư – A. M. Uơgat (Thụy Sĩ).

Trong buổi hoà nhạc bế mạc của những người được giải, A. M. Uơgat (nữ) đã chứng tỏ một trình độ biểu diễn rất cao, trình diễn một cách xuất sắc bản nhạc của Lêô Braoê. Rây Guêra chơi đàn một cách tuyệt vời trong suốt cả cuộc thi. Anh đã từng dự nhiều cuộc thi tài thế giới, đã đi biểu diễn nhiều nước, trong đó có cả Liên Xô. Với kĩ thuật tuyệt diệu, âm thanh sắc sảo, cảm nhận hình thức một cách chính xác, anh đã tranh thủ cảm tình của nhiều người nghe. Người thợ đàn danh tiếng người Nhật Bản Maxarô Cônô đã tặng Rây Guêra cây đàn do chính tay ông làm ra và nói rằng người nghệ sĩ này đã chinh phục được trái tim ông.

Sang phần hai của chương trình, người đoạt giải nhất Cuộc thi ghita thế giới lần thứ I ở La Habân – Victo Pêlêgrini – biểu diễn cùng với dàn nhạc giao hưởng quốc gia. Anh không phải là “lính mới” trong các cuộc đua tài: giải nhì tại Cuộc thi quốc tế mang tên Maria Luiza Anidô (Achentina, 1976), giải ba tại Cuộc thi mang tên Palextorina (Braxin, 1977), năm 1978 - được giải thưởng của Hội nghệ sĩ ghita Achentina, năm 1979 đoạt giải ba trong cuộc thi mang tên A. Xêgôvia tại Tây Ban Nha và giải nhất tại cuộc thi của A. Điaxơ ở Vênêzuêla. Biết nói gì bây giờ, bản “Sơ yếu lí lịch” vừa mới được vẽ vang thêm nhờ thành tích chói lọi ở La Habân ấy đã nói lên tài nghệ sáng tạo lớn và năng lực biểu diễn của người danh cầm trẻ tuổi. Trong buổi hoà nhạc Pêlêgrini đầy hứng khởi biểu diễn bản “Côn gectô Aranhuêxo” của H. Rôdrigô, đặc biệt phần thứ 2 được ưa thích của bản nhạc được yêu cầu diễn lại thêm một lần nữa.

Ta có thể mạnh dạn nói rằng ý nghĩa của Cuộc thi ghita quốc tế lần thứ I ở La Habân đã vượt xa khỏi giới hạn khía cạnh nghệ thuật thuần tuý của nó. Như Maria Luiza Anidô đã phát biểu: “Cuba đã trở thành xứ Mêcca của đàn ghita, đất nước này đã kết nối nghệ thuật của tất cả các nước và các dân tộc châu Mỹ latin thành một thể thống nhất”; còn Rôbe Vidan người Pháp thì lại bày tỏ ý nghĩ sau: “Bằng cuộc thi này chúng ta đấu tranh cho hoà bình giữa các dân tộc”.

Cũng buổi tối hôm ấy đã long trọng khai mạc Đại hội liên hoan âm nhạc ghita. Nhưng để lần sau sẽ nói tiếp.

(Nguồn: I. REKHIN. Sáu sợi dây của đàn ghita đất nước Cuba. “Sinh hoạt âm nhạc. 1/1983. tr. 18-19).