

# Andrés Segovia

Mặc dù trước đây tôi (Colin Cooper) đã có đôi ba cơ hội nghe Segovia đàn trong các buổi hoà nhạc, nhưng phải mãi đến năm 1982, tôi mới có thể phỏng vấn ông được, với tư cách đại diện cho tạp chí Classical Guitar vừa mới phát hành. Lúc đó ông đang ở Luân Đôn tổ chức buổi biểu diễn tại Barbican Centre (Trung tâm biểu diễn nghệ thuật lớn nhất Châu Âu, nằm phía Bắc Luân Đôn), nơi có khán phòng tương đối đáp ứng về âm thanh tốt hơn cho nhạc sĩ guitar, so với ở Royal Festival Hall, nơi nếu bạn ngồi cách xa hơn nửa chiều dài của khán phòng, bạn sẽ bỏ lỡ phần lớn đáng kể sắc thái âm thanh của guitar. Tôi không thể không ghi nhận rằng sự quan sát đơn giản này thường bị các nhạc sĩ guitar từ chối thẳng thừng, dù chính họ chưa hề ngồi vào những chỗ ghế tồi tệ đó.



Bản thân Segovia rất chủ trương biểu diễn trong đại khán phòng, vì lý do đơn giản là nó mang guitar đến với nhiều người nghe hơn. Tuy nhiên, chỉ có giới phong lưu ngồi hàng đầu, giống như hành khách toạ hạng nhất trên chuyến tàu, mới thường thức được trải nghiệm đầy đủ đó. Kiến trúc phù hợp âm vang của Barbican Hall khiến cho rất nhiều khán giả lần đầu tiên được nghe Segovia đàn hết sức rõ ràng. Lúc đó chỉ có điều không may với họ là họ đã bắt đầu nhận thấy dấu hiệu bộc lộ tuổi tác cao của ông (năm 1982 ông 89 tuổi). Bàn tay trái của ông không còn thấy khoẻ, mau mỗi mệt, làm tiếng đàn mất đi độ trong và rõ. Trái lại, bàn tay phải của ông do mệt nên dường như phát sinh ra âm thanh gấp gáp. Để rồi vào phút cuối của buổi hoà nhạc, mọi người đứng ra sẽ thoả mãn nếu ông đàn lên một tràng hợp âm rải với dây buông theo kiểu khó bắt chước của ông. Nhưng dĩ nhiên, luôn luôn có nhiều điều muốn nói hơn thế. Segovia trước sau vẫn là người nghệ sĩ lớn, cho dù ông không đàn giỏi như trước đây; và cái tốt cùng chính là chất nghệ sĩ tính mà tri giác con người luôn đòi hỏi.

Tôi gọi điện cho ông tại Khách Sạn Westbury ở Mayfair, nơi ông thường trú chân khi ở Luân Đôn. “Hãy đến đây ngày mai lúc 6 giờ rưỡi”, ông hạ lệnh như vậy rồi gác máy mà không cần nghe lời xác nhận. Tôi xem nhật ký và nhận ra là ngày mai ông phải trình diễn tại Barbican Hall sau đó một tiếng, tức 7 giờ rưỡi. Chắc chắn là ông không muốn nói giới hạn cuộc phỏng vấn trong vòng vài phút? Phải chăng ông chỉ dành cho nhà báo bấy nhiêu thời gian ngắn ngủi đó trước buổi diễn? Một sơ suất đơn giản dường như là nguyên nhân của việc này. Vợ ông không có mặt để sắp xếp công việc, và người ta biết rằng ông sẽ gọi điện cho bạn bè ở Luân Đôn để hỏi thăm “Tối nay tôi biểu diễn ở đâu đây?”

Vì vậy, tôi gọi điện lại ngay. Có vẻ như ông nổi đóa vì bị làm phiền lần thứ hai. Và tôi nhắc ông là do ông phải trình diễn lúc 7:30, ông sẽ không có thì giờ nhiều trò chuyện với tôi trước đó một giờ. Sau một chút im lặng, rồi kèm theo tiếng cười phá ra, ông bảo: “Tôi vô cùng xin lỗi nhé. Hãy đến đây ngày mai đi.”

David Russell đi cùng với tôi. Ông này đã thăm Segovia năm trước và có biểu diễn cùng ông. Ông đã được ca tụng. Lần này ông không mang theo cây guitar của mình vì không muốn gây

cản trở công việc của tôi. Tiếc quá, công việc nhiếp ảnh của tôi sẽ thua thối hơn giá như có David đàn trong lúc tôi chụp các bức ảnh của người nghệ sĩ bậc thầy cao niên kia.

Chúng tôi được báo là Segovia đã đi dạo bên ngoài. Chúng tôi ngồi xuống và đợi. Rồi thì tấm thân vạm vỡ của vĩ nhân bước qua cánh cửa, ông đội chiếc mũ bê-rê đen và chống chiếc gậy đầu bịt bạc. Với dáng vẻ nhanh nhẹn bất ngờ, ông bước đến chiếc bàn làm việc tìm chìa khoá, và chúng tôi tự giới thiệu nhau.

Ông yêu cầu chúng tôi đợi 10 phút, rồi đi về phía thang máy. Đó là những bước đi vững chãi, từ tốn và oai nghiêm, khác xa với sải chân nhanh nhẹn và sung mãn của ông khi đi qua cửa trước đó. Segovia đã trở lại với phong thái giản dị, chân thành như lúc biểu diễn.

Vào phòng ông, tôi đưa ông một ấn bản của tạp chí số mới ra, có Julian Bream trên trang bìa. Điều này nhắc lại một câu chuyện quái gở một năm trước đây khi ông xem bức hình của một nghệ sĩ guitar già và hỏi trên TV và đã không nhận ra đó là mình. Người con trai ông xác nhận đó là Julian Bream, và Segovia kêu lên: “Nhưng ông ta già quá, còn ta còn trẻ mà!”

Sợ đó là mở đầu của những giai thoại đã được báo trước nên ông ra dấu cho tôi tắt máy thu bằng đi. Một khi chiếc máy còn đang chạy, thì tôi mới có được cuộc phỏng vấn đúng chuẩn đã xuất hiện nhiều lần nơi đại chúng. Có một phê phán khác (không thu vào băng) liên quan đến sự thất vọng của ông khi John Williams cộng tác với nhóm nhạc pop có tên Sky. Ông không cho rằng đó là một phần thiết yếu trong việc tìm tòi để có một nhân dạng mới của chàng nghệ sĩ guitar trai trẻ này, nhưng ông cảm thấy rằng John Williams nên thoả mãn tiếp tục công việc tốt đẹp mà ông đã khởi đầu ra. Sau đó, xảy ra vụ lên án dữ dội với những nhà xuất bản phát hành tiểu sử tự biên của ông. Ông công bố rằng họ đã tước đi các quyền làm người Tây Ban Nha của ông, và đặc biệt yêu cầu họ giữ lại những gì ông vốn có. Ông bùng lên như có ngọn lửa Andalusia giận dữ trong mắt ông: “Chơi lão già như tôi như vậy đấy! Thật quá quất!”

Ông đọc lướt qua tờ tạp chí, rồi lầm bầm: “Duarte, Duarte này, rồi lại Duarte nữa”. Ý ông là gì không rõ. Có phải là lời châm chọc chảnh? Câu diễn tả sự đồng tình với cách làm ăn của người bạn cũ chảnh? John Duarte đã đưa một khối lượng công việc khổng lồ trong hai kỳ báo đầu tiên trước khi bắt đầu đem lại nguồn sinh khí mới cho một tạp chí guitar khác (tức Guitar International, nay không còn phát hành). Thời gian sau, những đóng góp của ông ta với tạp chí Classical Guitar ngày càng thưa dần.

Tôi còn lại với ấn tượng về một người đàn ông có quyền năng âm nhạc ghê gớm, nhưng cũng có óc khôi hài và một tình yêu cộng sự hăng hái. Segovia thích nói. Ông còn tỏ ra dễ thương đáng ngạc nhiên khi được chụp ảnh, ông tuân thủ theo những lời nhắc quay đầu sang bên này, bên kia, hoặc “Nhìn thẳng vào ống kính đi, Thầy”. Tôi đã chụp rất nhiều nghệ sĩ guitar, và điều duy nhất mà những người khác hành xử với sự hiểu biết hoàn hảo như vậy trở thành là làm việc gì đó gương mẫu trước khi sự nghiệp guitar của ông ta cất cánh.

Dự định sẽ còn những buổi gặp nữa với Segovia, nhưng buổi đầu tiên này vẫn mãi sinh động nhất.

Colin Cooper



Khán giả Barbican được đánh giá cao, cùng đứng lên tán thưởng ông vào cuối buổi diễn. Nhưng lúc đó chiếc ghế gác chân có vấn đề nên gãy sụp xuống. Thật là điều tệ hại khi điều đó làm khán giả mất tập trung, ông kể, bởi vì các ngón tay đã quen với kỹ cương, và ngay lúc kỹ cương bị buông lỏng thì các ngón tay không thể hoàn thành nhiệm vụ. Nhưng ông rất thích khi đàn tại Barbican.

Độ vang có thể khá hơn một chút so với ở Festival Hall, ở đây người ta đến nghe một lần rồi thôi nếu họ không thấy thích nghe guitar. Ở chỗ đó tôi luôn luôn nhìn xem mọi người có vỗ tay không. Nếu họ không vỗ tay, chính là do họ không nghe được. Đó là một hiện tượng của tất cả buổi hoà nhạc tại đó.

“Tôi qua có hai ba tiếng ho bên phía trái của tôi. Bạn biết đấy, mỗi khi tôi đàn bản Suite của Bach, tức bài Sarabande, tới đoạn chuyển hành dài, có

diễn cảm, thì...(một cơn ho thật sự minh hoạ cho lời ông) ... thì tôi dừng lại. Tôi nhìn vào chỗ phát ra tiếng ho, và... (tiếp theo đó là điệu bộ đưa khăn tay lên che miệng, được thiết kế cho hiệu ứng chữa trị cấp thời cho bệnh viêm phế quản). Mọi người cười – nhưng không còn tiếng ho nữa. Chiếc khăn tay đưa lên che miệng không quấy rầy người bên cạnh cũng như người nghệ sĩ.”

Vào lúc khởi đầu nghề nghiệp, Andrés Segovia đã đặt ra cho chính ông bốn mục đích: “Cứu đàn guitar ra khỏi Flamenco và các thú tiêu khiển dân dã khác, thuyết phục các nhà soạn nhạc tạo ra những tác phẩm mới, phô bày nét đẹp thực sự của đàn guitar cổ điển và gây ảnh hưởng đến các trường nhạc hoặc nhạc viện dạy guitar ở cấp độ danh giá như dương cầm, vĩ cầm và cello. Thế ông có cảm thấy là đã đạt được bốn mục đích đó không?”

“Tôi nghĩ là tôi đã đạt được mục đích. Bởi vì trước tiên, tôi đã cứu guitar ra khỏi sự giam cầm của Flamenco – khác biệt với Tárrega, bởi Tárrega không tổ chức hoà nhạc thường xuyên nơi thánh phòng cũng như rạp hát. Thay vào đó, ông quy tụ một số người bạn, và biểu diễn cho họ nghe. Ông đã nhận được thù lao rất khiêm tốn. Đó là một cuộc sống cơ cực.”

“Tôi không quen với Tárrega. Khi ông mất, tôi mới chỉ là đứa bé. Ông có ý định đi đến Granada, nơi tôi đang sinh sống, do một người bạn trong gia đình tôi viết thư cho ông. Ông trả lời là sẽ đến. Nhưng vào lúc đó, ông đã qua đời.”

“Mục đích thứ hai là tạo dựng một buổi repertoire, nhưng không phải repertoire do những nhà soạn nhạc guitar – ngoại lệ với Sor và Giuliani. Tárrega không phải là nhà soạn nhạc lớn, và





**Federico Moreno Torroba  
(1891-1982)**

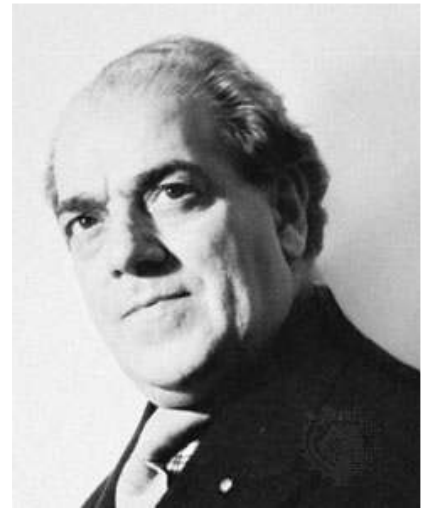


**Mario Castelnuovo-Tedesco  
(1895-1968)**

những nhà soạn nhạc khác cũng không giỏi lắm. Tôi bắt đầu yêu cầu các nhà soạn nhạc thực sự -- nhà soạn nhạc giao hưởng – giúp tạo dựng một repertoire cho guitar. Người đầu tiên trả lời là Torroba, ông mới mất đây. Khi ấy ông là nhà soạn nhạc còn trẻ có tài năng lớn. Tác phẩm đầu tiên ông thực hiện cho guitar là một điệu múa, trong Suite *Castellana*.”

Sau đó, nhiều nhà soạn nhạc khác khi nghe tác phẩm của Torroba chơi trên cây đàn của Segovia đã kích thích họ sáng tác các bản nhạc cho guitar. Bản thân Torroba tiếp tục viết khoảng 200 bài. Castelnuovo-Tedesco viết trên 120 bài, Turina chỉ khoảng chục bài nhưng có chất lượng tốt, Villa-Lobos thì nhiều – kể cả một concerto – và dĩ nhiên có cả Ponce và Tansman.

Điều này đã đạt được. Thêm vào đó, tôi đã chuyển soạn từ đàn vihuela, harpsichord và piano, cùng những bản nhạc đã được soạn bởi các nhà soạn nhạc thật sự nhưng không phải cho guitar. Buổi repertoire đã có 300 bản hoặc hơn. Điều này đã phá bỏ cái vòng khắc nghiệt bao vây cây đàn guitar. Vì không có nhà soạn nhạc, nên chẳng có nghệ sĩ nào. Và vì không có nghệ sĩ, nên cũng chẳng có nhà soạn nhạc nào cả.



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

Segovia còn quan tâm đến việc hoạch định âm thanh cho cây đàn guitar của ông, vì cả Tárrega và người học trò xuất sắc của ông Llobet đều nghĩ rằng guitar không thể nghe tiếng ở khoảng cách không xa lắm. Ông biểu diễn buổi hoà nhạc đầu tiên tại Granada vào tuổi 16, sau đó đi Seville, nơi đây ông biểu diễn nhiều lần mặc dù các bài repertoire của ông có giới hạn vào thời đó. Từ Seville, ông đi Madrid, rồi Barcelona. Chính tại

đây, tại buổi hoà nhạc lần 2, ông quyết định làm thí nghiệm về âm thanh, mở ra con đường cho các nghệ sĩ biểu diễn guitar kể từ đây.

Buổi recital đầu tiên tại Barcelona được tổ chức tại *Sala Granados*, nơi đây tình cờ ông gặp gỡ một thiếu nữ mà sau này trở thành người vợ đầu của ông. Trong tiểu sử tự kể của ông, đó là một điều có ý nghĩa lớn nhất đối với các nghệ sĩ guitar trên thế giới. *Palau de la Musica Catalana* chứa trên 1000 người – số khán giả chưa từng có trước đây đối với một nghệ sĩ guitar – và khi Segovia loan báo buổi hoà nhạc từ biệt Barcelona sẽ tổ chức tại đó, mọi người

chào mừng ông với tiếng la hét nhạo báng, từ đó ông cho rằng những ai đã đem ý kiến của Tárrega ra để đối mặt với thực tế thì quả là người có “đầu óc ngây thơ”.



**Andres Segovia, Miguel Llobet, Emilio Pujol, Daniel Fortea.**

“Llobet nghĩ rằng tôi đã nản chí. Nhưng tôi đã làm thí nghiệm theo cách này. Tôi bảo với người quản lý biểu diễn: ‘Hãy đi xuyên qua thính phòng và nói cho tôi nghe nếu bạn nghe được tiếng này ---’ Segovia búng tay nhiều lần, không to lắm. Ông ta nói có nghe. Tôi bảo: ‘Thôi được, bây giờ đi tới chỗ kia trong lúc tôi búng tay lại lần nữa’. Và tôi nhận thấy rằng chất lượng âm thanh là chính xác đồng đều khắp thính phòng. Palau gần như chặt cứng cho buổi hoà nhạc. Công chúng vui mừng, còn tôi còn vui mừng hơn nữa”.

Tại Madrid, câu chuyện ông đã đi đến xưởng đàn của Manuel Ramírez như thế nào đã được kể thường xuyên. Ramírez, sau khi nghe ông đàn, đặt vào tay ông một cây đàn guitar tốt và nói: “Đừng trả tôi bằng tiền nhé”. Món nợ này ắt hẳn đã được trả đi trả lại nhiều lần. Trong mỗi lần biểu diễn do Andrés Segovia tổ chức, ông luôn chơi đàn Ramírez, và mọi người đều biết nó được làm bởi nhà làm đàn Ramírez.

Sau này có nhà làm đàn Hauser và Fleta. Trong những năm gần đây, Segovia dường như thay đổi giữa cây Ramírez và Fleta. Có lý do cụ thể gì cho việc này không?

Segovia giải thích Fleta đã chế tạo ra đàn guitar của ông tại một trong những thành phố ẩm thấp nhất ở Tây Ban Nha – đó là Barcelona. Vì gỗ hút ẩm, cho nên khi ta mang đàn đến những vùng khô hơn – ông muốn nói vùng Scandinavia, Bắc Đức, Canada và Hoa Kỳ, có thể biết đến độ nóng giữa vùng của một số nơi đó – đàn có thể bị hư hại nghiêm trọng do gỗ bị khô lại. Ramírez, cùng với khí hậu khô hơn của Madrid, ở chừng mực đáng kể, dự tính để gỗ được sấy khô trước khi chế tạo. Segovia ưa thích tiếng đàn của Fleta – đặc biệt là vì nó được chế tạo tại quê nhà, ông nói – nhưng kinh nghiệm ở Hoa Kỳ hai năm trước đây, lúc cây Fleta của ông bị bong keo, khiến ông phải trở lại dùng cây Ramírez.

Đàn Ramírez bền hơn, chịu nhiệt tốt hơn trước sự thay đổi nhiệt độ môi trường. Hai năm trước, tôi mang cây Fleta tới Hoa Kỳ. Trước buổi hoà nhạc ở Hoa Thịnh Đốn, tôi phải gọi điện về cho bà xã ở Tây Ban Nha, yêu cầu bà gửi cho tôi cây guitar Ramírez qua đường hàng không Iberia. Và tôi đã nhận được đàn chỉ vài giờ trước giờ diễn.

“Giờ đến điều phiền toái khác – đó là dây đàn. Dupont đã chế ra dây nylon đầu tiên cho tôi năm 1947. Dây rất tốt. Tôi dùng nó 8 tháng mới thay. Nhưng khoảng 3 năm trước, tôi gọi điện cho

Dupont bảo là dây đàn của họ tệ quá. Họ bảo khi tôi trở lại New York, họ sẽ cho tôi gặp người đứng đầu bộ phận về plastics.”

Nếu ông ta nói đến người đứng đầu bộ phận về plastics, chúng ta có lẽ không ngạc nhiên. Tuy nhiên, Segovia gặp ông ta ở New York: “Sau đó tôi gọi cho Augustine, vì Augustine là nơi chế tạo dây đàn. Và người đứng đầu bộ phận về plastics bảo tôi là chất lượng dây nylon họ gửi đến Augustine không được tốt là do sự khủng hoảng về dầu hoả. Ông ta nói rằng ngay sau khi họ thoát ra cuộc khủng hoảng này, họ sẽ gửi cho tôi dây có chất lượng hơn. Khủng hoảng về dầu hoả – bạn có thể tưởng tượng nổi không?”

“Tôi dợt đàn 2 giờ với dây đàn như thế, và dần biết rằng chúng kêu tiếng không tốt lắm. Đây là trường hợp ‘Được rồi, tôi sắp đổi dây 2 và dây 1’.”

Mặc dù chuyện đó xảy ra nhưng ông vẫn cứ sử dụng dây Augustine. “Nhiều người khác nhận trách nhiệm để chế tạo dây nylon. Nhưng rồi cũng không khá hơn. Tôi không có nghĩa vụ gì với Augustine. Tôi chưa bao giờ nhận nghĩa vụ gì cả, dù đó là dây hoặc là đàn. Không, không, không bao giờ. Nhưng tôi phải nhìn nhận sự thật là dây đàn tốt nhất là Augustine.”

Chúng tôi nói về tiểu sử tự biên của ông, quyển đầu tiên xuất hiện vào năm 1976. Khi nào thì chúng tôi được xem quyển 2? Dường như ông có vấn đề gì với các nhà xuất bản của ông ở New York. Giờ đây ông đã có nhà xuất bản mới (William Morrow) và mọi điều có lẽ đã đặt cho quyển 2 và các quyển tiếp theo.

“Giờ tôi bắt đầu xuất bản các quyển 2, 3 và 4”. Thoạt đầu các nhà xuất bản của ông muốn hạn chế tiểu sử tự biên của ông vào danh sách số lần biểu diễn và sự thành công về âm nhạc thôi. Nhưng, ông vừa nói vừa cười, “Cuộc đời tôi không chỉ dài mà còn rộng nữa.”

“Tôi rất thích viết lách. Nhưng tôi gạch bỏ nhiều hơn viết. Tôi viết bằng chữ Tây Ban Nha. Tôi luôn luôn tìm đúng từ để ghi, tức là từ chuyển tải ý nghĩ mà tôi muốn. Tôi rất rành rọt tiếng nước tôi, nên tôi muốn viết bằng tiếng đó thật hay. Có lẽ tôi là nhà văn mới phải.”

Chúng tôi muốn biết vì sao nhiều đĩa hát cũ của ông rất khó mua, và không biết có dự định tái bản không – có lẽ nhân ngày sinh thứ 90 của ông vào Tháng Hai 1983. Ông không biết trả lời sao. Ông nhìn nhận rằng những đĩa hát cũ của ông nghe ‘rất tuyệt’ – nói thêm là ông không bao giờ chỉ đàn thôi – mà còn chú ý nhiều hơn khả năng thu thêm đĩa mới nữa. Có thời gian để làm chuyện này thật không dễ dàng.

“Tháng Bảy vừa rồi tôi đi Nhật. Tôi phải diễn 3 chương trình khác nhau ở Tokyo. Chương trình phải thể hiện khoảng 50 tác phẩm phải thuộc lòng, tập dợt và biểu diễn. Tôi không có thời gian để thu vào đĩa, ngoại trừ đĩa có những bản nhạc ngắn của Schumann, nghe rất tuyệt trên đàn guitar.”



“Sau đó không lâu tôi thực hiện bản Fantasia cho piano và guitar của Castelnuovo-Tedesco, viết cho người vợ trước của tôi đã mất. Tôi làm chung với người bạn đàn piano rất giỏi. Đó là một phía. Phía còn lại là các bản độc tấu.”



**Manuel de Falla (1876–1946)**



**Manuel Maria Ponce (1882 – 1948)**

Ông nói về các người bạn cũ Falla và Ponce. “Bản Sonate của Ponce – bản đầu tiên – rất đẹp. Đoạn chủ đề của *Sonata Clásica* viết bởi Ponce rất ngọt ngào. Sau đó là *Sonata Romantica*: Tôi nhớ nhà soạn nhạc lớn của Pháp là Paul Dukas chơi piano. Ông ấy giải mã bài Sonata cho piano và bảo với Ponce: ‘Đây là đoạn hay của Schubert – nhưng không có trường đoạn thánh thể’. Đoạn Andante đậm chất thơ. Và đoạn Moment Musical, Intermezzo cũng vậy. Rất hay. Đòi khi tôi chơi đoạn này với intermezzo khác. Bởi vì *Sonata Mexicana* là tác phẩm đầu tiên ông viết cho tôi tại Mexico. Bản đầu tiên Ponce viết cho guitar là một serenade ngắn, trong *Sonata Mexicana*. Nhưng, phải nói như thế nào nhỉ, nó hơi dè dặt, e ấp, bởi vì đó là bản đầu tiên ông viết. Khi ông viết sonata với 3 chuyển hành, tôi bảo ông hãy đặt đoạn intermezzo đấy vào đi. Nhưng sau đó ông lại viết một đoạn mới khác. Khi Falla và tôi ở bên nhau, ông ấy muốn nghe đoạn intermezzo ngắn này. Nó thật là đẹp.”

“Ponce đã làm guitar thêm hoành tráng. Ông đúng là một nhà soạn nhạc thật sự. Mọi tác phẩm ông viết – như các preludes ông viết cho tôi – đều là siêu hạng. Ông ít để ý đến việc chiêu dụ khán giả. Mục đích của ông là sử dụng chất thơ của guitar. Ông soạn một bản sonata mà tôi đã bị thất lạc, do toàn bộ ngôi nhà tôi bị mất ở Barcelona vào buổi đầu Cuộc Nội Chiến. Tôi đã bị mất nhiều bản do Ponce viết, bởi vì ông thường gửi cho tôi bản chính mà không sao lưu ra. Tôi đã nói điều này với ông rất nhiều lần.”

“Theo đó, tôi bị mất bảy tám tác phẩm. Một bản sonatina tôi yêu cầu ông viết tưởng nhớ đến Tarrega bị mất – và điều tồi tệ nhất là đoạn chuyển hành là đoạn viết rất đầy cảm xúc. Cảm xúc lớn. Nhưng tôi vẫn nghĩ là đoạn hay nhất được ông soạn cho guitar là đoạn *Theme, Variations and Fuge on La Folia*.”

Segovia đã chọc đùa Ponce về việc các biến tấu. Ponce đã gửi cho ông các bản biến tấu, nói với ông là hãy vứt bỏ những biến tấu nào mà ông không thích. Segovia bèn viết cho nhà soạn nhạc nói rằng ông không cần nhiều biến tấu lắm đâu, chỉ 4, 5 là tối đa. Ponce giấu đi nỗi thất vọng mà ắt hẳn ông cảm thấy trong lòng, nhưng tỏ ra hoan hỉ khi Segovia xuất hiện với các bản nhạc in, mà Schotts thời đó xuất bản, toàn bộ 20 biến tấu cùng với tấu khúc.

Segovia đã từng kể với Falla về Ponce, làm khơi dậy sự tò mò của ông. Falla được rủ đến Venice Festival, nơi Segovia sẽ phải biểu diễn. Từ Geneva, Segovia gọi điện cho Falla, lúc này còn đang ở Barcelona, lái xe đón ông ở biên giới, rồi đi Venice. Khởi hành trước đó 15 hoặc 20 ngày để họ có thể tự thưởng thức mỗi nơi họ thích giữa Barcelona và Venice. Trên chuyến hành trình, họ nói chuyện với nhau về Ponce.

“Tôi đang nói chuyện về ông ta với giọng điệu rất nhẹ nhàng, bởi vì tôi biết Ponce rất rõ. Như bạn biết, ông ta là một hồn ma, không bao giờ bước đi bằng chân. Và sau khi nghe tôi mô tả như vậy, Falla tỏ vẻ cảm thông nhiều với Ponce, nhưng vẫn chưa rõ gì về Ponce cả.”

Ở Venice, tôi tập bài *Theme, Variations and Fugue* – nhưng không phải tất cả các biến tấu, bởi tác phẩm quá dài cho buổi hoà nhạc mà tôi sắp phải biểu diễn.

Lúc tôi đang tập, Falla bảo: “Cái gì thế kia?” Rồi ông lại nói nữa: “Cái gì thế kia? Thật rất là hay, cái đấy đấy”. Cuối cùng, khi tôi đàn bài Fugue, ông ta nói: “Cái gì đây? Đúng là rất hay.” Và tôi nói: “Ông biết không, Ponce viết nó đấy.” Và ông ta nói: “Tôi rất sung sướng khi hợp nhất sự đánh giá về âm nhạc với niềm cảm thông cho một con người.”

*Colin Cooper*

*(Viết dịch theo yêu cầu của anh Võ Tá Hân, 20-9-2008)*

