

Julian Bream



Có những lần Julian Bream khước từ phỏng vấn, vì cảm thấy rằng ông đã nói quá đủ về guitar. Ông biết rất rõ về một sự thật không phải lúc nào cũng được đánh giá cao, rằng âm nhạc không có chuyện nói (hay viết) ra được, mà phải chơi nó. Thật may mắn cho vô vàn những người ái mộ ông, đôi lúc ông đã buông xuôi ý kiến đó, khi ông cảm thấy việc trao đổi bằng ngôn từ có thể bổ sung hữu ích cho việc trao đổi về âm nhạc không thể nào sánh được.

Hãy nghĩ đi nào, cuộc mạn đàm của ông cũng khá độc đáo nữa. Nào ai khác có thể nói chuyện về âm nhạc và guitar hấp dẫn như vậy có pha chút hài hước, niềm đam mê và sự khôn ngoan chân chất?

Tạp chí Classical Guitar đã phỏng vấn Julian Bream nhiều lần. Lần phỏng vấn đặc biệt này do Chris Kilvington thực hiện, đã tìm thấy ở người bậc thầy 60 tuổi này một phong thái cởi mở, bàn luận nhiều chủ đề khác nhau một cách nồng nhiệt và tận tụy, tiêu biểu cho tài chơi guitar xuất sắc của ông.

Colin Cooper

Trong cuộc phỏng vấn năm 1985, ông đã nói: “Âm nhạc guitar nói chung không phải là âm nhạc bác học”. Ông có ý gì khi nói điều này? Xét cho cùng, ông được xem như là người dẫn đầu về âm nhạc mới và là một trong những người trình diễn lớn nhất của loại nhạc này.

Khoảng 40 năm trước, tôi gặp một nhà soạn nhạc nổi danh người Ý tên Gian Francesco Malipiero, được làm quen, và cùng chơi cả đàn lute và guitar với ông. Ông nói: “Bạn biết đấy, có hai nhạc cụ rất khác nhau, đó là lute và guitar; lute là âm nhạc của toàn cầu, còn guitar là âm nhạc của đường phố”. Theo ý nghĩa chuyển tải chính xác điều tôi muốn nói khi tôi cho là nhiều âm nhạc guitar không phải là âm nhạc bác học. Thật lòng mà nói, guitar có một âm thanh tràn tục, thoải mái tai nghe, hay đẹp dễ say mê. Âm nhạc, hay chất lượng của âm nhạc, thì gần như luôn luôn bị coi thường. Nó không có sự du nhập mang tính bác học nghiêm túc nào. Tôi cảm thấy guitar là một nhạc cụ mang nhiều ý nghĩa. Nó rất duyên dáng, và có nửa tá tác phẩm có thể nói là rất tốt, cũng có thể không phải nửa tá. Và phần còn lại của tiết mục biểu diễn nói chung khá nhẹ nhàng. Nhưng điều đó không có nghĩa là người đàn giỏi không thể đầu tư loại âm nhạc đó với nhiều ý nghĩa. Theo một ý nghĩa nào đó, chơi repertoire cho guitar nhiều thách thức hơn repertoire cho piano.

Tôi nghĩ điều này có thể tổng kết đầy đủ bởi Edgar Allan Poe trong câu chuyện ngắn của ông, *The Fall Of The House Of Usher*. Kể phần diện là một nghệ sĩ guitar, và nguồn gốc ý tưởng ảnh hưởng đến Poe đó là mặc dù âm vực của nhạc cụ không rộng, do những giới hạn đó, có một sự căng thẳng nào đó hình thành trong các buổi diễn khiến chúng như có ma lực. Ông nói dĩ nhiên nó còn hay đẹp hơn nhiều so với điều đó.

Những gò ép và kỷ luật có thể giúp sáng tạo cũng như đôi lúc có hại tới tiến trình sáng tạo. Để có thể đàn chục nốt nhạc thật đẹp trên guitar – bất kỳ nốt nào – sự diễn đạt như vậy có thể bộc lộ được. Nhưng bạn chơi những nốt đó như thế nào mới là điều quan trọng. Và bạn liên kết những nốt đó như thế nào, và bạn sử dụng hiệu ứng nhỏ dần của dây gảy mà ngay trong nó tạo ra vô số các khoảng im lặng. Nhưng chính các khoảng im lặng đó, và sự căng thẳng giữa lần gảy nốt kế tiếp mà chúng tạo nên. Đây mới là quan trọng – mới là thi vị.

Tại sao ta cho nó phù hợp, đôi khi rất gần với sự hoàn hảo, và không ở những cái khác? Điều đấy đúng chứ nhỉ? Đúng vậy, nhưng đó là niềm say mê biểu diễn trước công chúng, điều không bao giờ giống nhau. Ngay cả bản thân nhạc cụ, do mật độ gỗ rất mịn so với vĩ cầm chẳng hạn. Nó được định cỡ rất mịn, luôn chịu được mọi điều kiện không khí, độ ẩm, độ khô... Đôi khi trong phòng hoà nhạc quá ẩm, nhạc cụ chỉ không phát ra âm thanh như bạn mong muốn. Và khi trời thật khô, guitar có thể nghe hơi chói tiếng lại không hay. Và dĩ nhiên móng tay của bạn, điều kiện và độ dài của nó, và tình trạng dây đàn của bạn, cho dù là nhãn hiệu mới hoặc xài 3 tháng rồi, chúng có nên thay không? Kế tiếp là bản thân khán phòng và độ âm vang của nó, hiển nhiên ảnh hưởng rất nhiều đến cách bạn chơi đàn. Tôi luôn luôn chơi đàn ở tốc độ hơi nhanh hơn một chút trong khán phòng khô, và tôi nghĩ nhiều người cũng vậy, bởi vì bạn không có được sự hỗ trợ từ khán phòng giúp nốt nhạc ngân lâu và nhờ đó việc phân câu nhạc dễ đạt hơn khi bạn muốn thể hiện.

Một vấn đề quan tâm khác, và là vấn đề rất quan trọng, đó là công chúng. Khi bạn đi nghe nhạc, có một cảm giác tuyệt diệu – ta có thể nói vậy – như vậy giữa hầu hết mọi người, và điều đó phản ảnh đến người biểu diễn. Nếu mọi người tập trung, chăm chú và sẵn lòng thả hồn vào

âm nhạc, thì tôi nghĩ có điều gì đó có thể xảy ra trong buổi diễn, làm nó trở thành một sự kiện đáng ghi nhớ hoặc ít nhất là tạo niềm vui.

Vấn đề về khán giả – tại sao lúc nào cũng không được hoàn hảo? Mỗi khán giả chắc chắn đến để được giải sầu hoặc được cuốn hút?

Tôi tự hỏi về vấn đề đó. Khi tôi còn là sinh viên, tôi thường đi nghe hoà nhạc ở Luân Đôn, và họ không quảng cáo rầm rộ như ngày nay. Có thể có một mục lưu ý nhỏ vào một Thứ Tư trên báo Times hay Telegraph, nhưng bạn phải biết xem ở đâu. Thật sự là bạn phải tìm kiếm hoặc săn tìm, phải bỏ công, nghĩa là bạn không còn giống người đi xem hoà nhạc như hồi trước. Và đây đã là sự bắt đầu tuyệt diệu dưới góc độ của công chúng. Ngày nay, nhà quảng cáo muốn ghế ngồi càng chật những người trung lưu càng tốt, bởi vì nói chung đó là sự vận dụng kinh tế đối với họ. Và do đó, điều quan trọng là đi tìm khán giả mới, và việc này diễn ra thông qua quảng cáo, phương tiện truyền thông, v. v... Họ mang đến lớp khán giả thường không đi xem hoà nhạc 40 năm trước. Họ nghĩ: “Xin chào, tôi đã thấy ông ta trên truyền hình rồi, có thể là ý tưởng hay nếu đi xem hoà nhạc chứ?”. Vì thế mà họ đi xem. Bạn làm cho người ta đến vì tò mò hơn là thứ gì khác.



Và nói đến sự tài trợ. Tôi sẽ cho bạn một ví dụ điển hình về một số người vô giá trị trong khán giả. Ngày nay, gần như tất cả buổi diễn của tôi đều được tài trợ, giống như buổi diễn một tối khác tại Bath, do công ty chất đốt tài trợ. Họ cho vé những nhân viên cấp trên, với một vạch kẻ đặc biệt đặt phía trên cho họ và bạn bè – rồi họ nghe hoà nhạc và sau đó dùng bữa tối ở nơi nào đó. Vì vậy, thực sự chỉ là buổi đi chơi của công ty, và mọi người sắp sửa nói không cho chuyến đi tới Bath, với một buổi hoà nhạc và bữa ăn kèm theo miễn phí. Rất khó để những người vô giá trị đó hiểu được điều này. Nếu thành công, bạn thật sự đạt được điều gì đó. Đó là vấn đề tài trợ thời hiện đại này: được ca ngợi khi việc diễn ra êm xuôi; nhưng cuối cùng chẳng trông mong được gì ở họ.

Theo ông khán giả như thế nào mới là hoàn hảo, nếu điều như vậy cứ tồn tại?

Tôi không cho là có sự hoàn hảo. Luân Đôn có thể có khán giả rất tốt – tại Wigmore Hall, chẳng hạn, với chỉ hơn 500 chỗ ngồi. Năm tôi không diễn ở Wigmore, tôi đến Queen Elizabeth, nơi có khán phòng lạnh lẽo và hơi đơn sơ, nhưng có âm vang không phải là tệ. Và tôi đã có khán giả tốt nhất chưa từng có. Tuy nhiên, Wigmore vẫn là khán phòng lý tưởng cho guitar. Khi tôi còn

bé, ngay sau chiến tranh, tất cả nghệ sĩ lớn đều biểu diễn tại đó, tôi muốn nói nghệ sĩ rất nổi danh. Pierre Fournier, Victoria de Los Angeles, Rubinstein – là các nghệ sĩ chuẩn mực. Và các buổi tối của Segovia ở đó là điều diệu kỳ. Khi ông băng ngang con sông để tới South Bank, vào trong đại khán phòng rất khô đó, tôi cảm thấy nó mới chỉ là phân nửa trải nghiệm về âm nhạc mà thôi. Vì vậy tôi nghĩ rằng khán phòng rất quan trọng để có được khán giả biết thưởng thức.

Ông làm gì khi chọn bài nhạc mới – và các quá trình là gì giữa việc chọn lựa bài nhạc và sự biểu diễn bài nhạc đó?

Những ngày này, người ta yêu cầu chương trình của bạn phải đi trước một năm, còn trước đó thì chỉ có vài tháng. Người ta muốn mọi việc được tổ chức sớm, và tôi thấy điều đó hơi buồn. Tôi vừa mới đưa chương trình vào Tháng Năm sắp tới, nhưng giờ tới hè tôi có khá nhiều thời gian rảnh rỗi để học chơi các tác phẩm và thu đĩa. Có thể tôi sẽ học chơi bản nào tôi thích trong buổi hoà nhạc mùa sau, nhưng thực ra tôi lại bị kẹt.

Chương trình của tôi có kiểu điển hình và khá truyền thống. Tôi chơi những gì mình thực sự thích, và nếu như không ai thích, thì thôi họ có thể đi về nhà. Để có thể tổ được thái độ đó, ở tuổi 60 tôi cảm thấy bạn có được đặc quyền như vậy. Tôi chỉ chơi loại âm nhạc tạo hứng khởi cho tôi, và không bao giờ, không hề chán những bản đó. Nhưng tôi để yên những bản đó, có thể vài năm, rồi gọt gọt lại, và thấy hoàn toàn là những bản mới. Hiện giờ tôi đang làm điều đó với bản *Sonatina* của Lennox Berkeley. Tôi thấy cái quan niệm cũ mà tôi có đối với bản nhạc không phải là điều tệ hại, nhưng tôi chỉ không mang đến tất cả vẻ đẹp mà bây giờ tôi cảm nhận trong tác phẩm. Tôi có thể kể việc xếp ngón tôi sử dụng ra sao. Đó là một bản nhạc rất hay, có âm nhạc quyến rũ. Tôi nhớ Britten có lần nói – và ông ta ít khi có một câu nói hay nào cho bất kỳ nhà soạn nhạc nào khác và đặc biệt rất hay phê phán các nhà soạn nhạc người Anh – “Gần thành tác phẩm lớn rồi đấy”. Nghe vậy, bạn có thể chắc chắn dầu sao đi nữa đó cũng là bản nhạc rất hay đấy.

Công việc biểu diễn của ông được hoạch định tới cỡ nào trong việc phân câu nhạc theo âm mạnh âm nhẹ, theo nhịp điệu, và đó có phải phần nào là do trực giác qua một đêm không?

Nhịp điệu thì không gò bó bởi vì, như tôi đã nói trước đây, cùng với những điều khác, đó là điều phải làm với độ âm vang và cách bạn cảm nhận. Bạn biết đấy, chính con tim già nua định đoạt nhịp điệu. Âm sắc – như bạn biết, tôi sử dụng khá nhiều – gần như là chủ tâm, nhưng không phải luôn luôn vậy. Đôi lúc tôi thích thể nghiệm hoặc đảo nghịch âm sắc; một đoạn chuyển hành đánh gần cầu căng dây, tôi có thể thử đánh ở thật xa lỗ đàn, v. v... Và điều này gây chú ý cho mọi người.

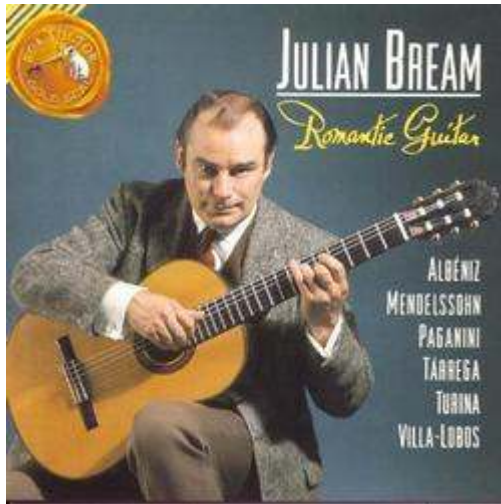
Đó có phải thuận túy là khả năng khám phá không?

Đúng thế. Và để cho vui. Hiệu ứng cường độ nói chung được sắp đặt trước; thế nhưng mức độ của hiệu ứng cường độ thì không.

Và điều đó diễn ra như thế nào?

Tuỳ thuộc khán phòng và khán giả. Nếu khán giả thật sự tập trung, bạn bắt họ càng tập trung hơn – à, bạn đâu ‘bắt’ người ta được, bạn chỉ ‘làm’ thôi. Đôi khi bạn có thể đàn rất nhỏ, có thể

thật khế, tiếng bồi âm nhân tạo êm dịu, nhưng nếu bạn làm cho nó vang lên một cách tinh tế bằng cách thêm vào hiệu ứng vibrato nào đó của bàn tay trái, thì nó có sức mê hoặc nhất định.



Tầm quan trọng trong việc chuyển đi năng lực của guitar là âm thanh thật sự mà bạn tạo ra trên đó. Nếu âm thanh có một tâm điểm thật, nó sẽ hội tụ thật sự, rồi âm thanh đó thật sự sẽ lan toả trong không gian. Décibel không còn quan trọng, âm thanh có được từ đó. Và nếu âm thanh không hội tụ tốt, hơi bị xơ cứng hoặc pha loãng, mọi người thường sẽ không nhận biết nhiều lắm. Tôi sẽ không ngó lơ. Tôi thử nghiệm nhiều lắm lúc đang biểu diễn, luôn luôn cố làm cho nhạc cụ vang thêm một chút, hoặc thêm vào một chút nhấn nhá cho mạch lạc. Lúc nào tôi cũng thử nghiệm nhiều thứ, và đôi lúc thậm bại ê chề. Nhưng thử nghiệm cho nó đáng.

Giống như đi xiếc trên dây?

Gần như vậy. Nhưng khán giả lại thích điều đó. Người nào biết thì họ biết bạn đang làm gì và họ nói: “Không, không, ông ta sẽ không xoay sở được đâu”. Và bạn có thể thoát được hoặc không.

Điều đó xảy ra tại chỗ, phải không ạ?

Chính thế. Vừa rồi, tôi đang hoà nhạc đầu đó tại Đức, và kết thúc bản *Miller's Dance* của Falla. Và hợp âm La thứ cuối cùng quái quỷ đó ở ngay trên cây đàn – tôi bị nhớ mất một bán cung mới chết! Chỉ trừ nốt La buông, dĩ nhiên, còn lại là La giáng thứ – hợp âm cuối cùng của buổi hoà nhạc. Ở Đức, khán giả rất nghiêm túc nhưng hết thấy mọi người đều phá ra cười. Tôi cảm thấy buồn rùn cả người, nhưng phải nói khán giả lại thích điều đó.

Tôi đành rụt vai và đi vào. Tôi có thể thấy điều đó vui vui và tôi biết ơn khi họ cười, nhưng đối với tôi điều đó đã phá hỏng toàn bộ buổi tối. Tôi cảm thấy đã làm thất vọng người soạn nhạc. Nhưng điều đó lại hay xảy ra, và nó làm cho náo nhiệt lên một chút. Tôi luôn luôn tìm kiếm điều tốt nhất từ mỗi đoạn nhạc.

Ông có nghĩ là ông đang thay đổi không?

Vào lúc này, tôi cảm giác tôi đang có sự cải tiến bằng cách này hay cách khác. Đây là một cảm giác tuyệt vời. Có điều gì đang xảy ra. Hiện giờ tôi rất thích toàn bộ công việc tạo ra âm nhạc – Tôi muốn nói tôi luôn luôn có, nhưng theo một số cách thì lại còn nhiều hơn bây giờ. Khi ta già đi – điều này không chỉ riêng cho âm nhạc – ta bắt đầu vứt bỏ những việc tốn nhiều thời giờ. Ta nói: “Ta không muốn làm điều này nữa” hoặc “Ta bỏ nó đi rồi”. Tôi muốn đơn giản hoá cuộc đời. Bởi vì từ khi bắt đầu, cuộc sống đã trở nên phức tạp hơn, và có những lúc ta muốn tập trung vào những cái thật sự đáng giá. Còn tất cả những thứ khác – vứt tuốt. Tôi đã gạt bỏ rất nhiều sự lãng phí về công sức và thời gian. Ta không thể sống đời được, ta biết thời gian có

giới hạn và ta chợt nhận ra rằng nó trôi qua như chớp. Dường như mới chỉ hôm qua tôi 50 tuổi. Điều quan trọng là phải gạt bỏ những thứ không cần thiết.

Ông có chính xác là làm những gì ông muốn chăng?

Tôi cho là lúc nào tôi cũng duy tâm về âm nhạc. Có một điều tôi nhớ lúc sau chiến tranh khi còn là sinh viên cao đẳng là chúng tôi có một thể hệ duy tâm chủ nghĩa. Thời gian trải qua chiến tranh thật là khắc nghiệt, nhưng chúng tôi vẫn có lý tưởng. Bây giờ thì tôi không còn nữa. Không còn nhiều người làm nữa. Và có một khoảng trống, và không có kiểu ganh đua này nữa.

Ông đang nói về thế giới âm nhạc đấy chứ?

Chắc chắn vậy – nhưng cả thế giới nói chung nữa. Không có các áp lực, nhất là lên các bạn trẻ. Ngày nay họ lao vào các cuộc ganh đua này, và nếu họ thắng, có thể họ sẽ đoạt giải đi xem đêm ba buổi hoà nhạc và một hợp đồng thu đĩa nếu họ gặp may. Đúng là nhiều áp lực lên người bạn trẻ. Thế hệ của tôi, chúng tôi trưởng thành trong nghề nghiệp từ từ, và tôi nghĩ chúng tôi rất may mắn có thể làm điều đó. Giờ thì khác. Đây là sự thương mại hoá cuộc sống và sự cạnh tranh của nó đều mang đến nhiều bất hạnh cho con người nói chung.

Ông có nghĩ là có giá trị trong sự cạnh tranh về âm nhạc không?

Tôi nghĩ họ có thể sàng lọc ra những người chơi đàn giỏi. Chúng ta hãy đối mặt với nó, trong đạo đức của người Cộng Sản xưa không có cái gọi là cạnh tranh, mọi người đều như nhau; họ phải có cách lọc ra cái tốt trong số cái chưa tốt. Ngay cả những người Nga Bôn-sơ-vích cũng có điều đó. Họ coi âm nhạc rất nghiêm túc; nó là một bộ phận thực sự của hệ thống giáo dục của họ. Hãy nhìn những nghệ sĩ tuyệt vời đến từ nước Nga – họ được rèn luyện từ tuổi rất sớm. Thật là tuyệt diệu. Họ trở thành có quan hệ sâu đậm với bản thân nền âm nhạc.

Giống như người diễn viên hoà vào vai nhân vật, còn người nhạc sĩ có nên cố gắng hoà mình vào âm nhạc không, hay chỉ là người viết nhạc?

Đôi khi ta nên nghĩ sâu đậm về âm nhạc không nhạc cụ, chỉ với dòng nhạc. Chúng ta phải chắc chắn tìm thấy một chút gì đó về người viết nhạc cùng môi trường mà anh ta làm việc. Điều đó hoàn toàn có ích. Điều quan trọng đối với một nhạc sĩ trình diễn là anh ta phải là người đứng sau người viết nhạc. Và điều đó rất khó nếu bạn có một cái tôi rất lớn, nếu bạn cho là chỉ có bạn là người quan trọng nhất. Những người đó có xu hướng không phải là người biểu diễn giỏi nhất, mặc dù họ có thể nổi bật nhờ sự khoa trương. Nhưng theo tôi thấy, vai trò của con người ta nằm trong sự phục vụ cho âm nhạc. Và sau đó có thể chuyển tải âm nhạc đó theo cách hoàn toàn thuyết phục. Đây là trách nhiệm rất lớn của người trình diễn.

Ông thực sự nghĩ về điều gì khi ông rời xa đàn guitar và viết nhạc?

Hình thức của bài nhạc, đôi khi đó là việc xếp ngón đàn. Bắt đầu biết đến nốt nhạc đầu tiên để đối nghịch lại, bạn có thể hầu như nghe nốt nhạc cuối, bạn có thể cảm nhận toàn bộ sự liên lạc của nó. Thật khó để đạt được. Hai tác phẩm của Bach sử dụng ý nghĩ đó một cách lý tưởng, cả hai đều dạng biến khúc: *Goldberg Variations* và *Chaconne*. Và rồi bạn trải qua một kinh nghiệm chưa bao giờ có. Tôi dùng từ đối nghịch lại là vì chất lượng âm nhạc tiên nghiệm có nghĩa là nó

luôn luôn trải dài thêm, tuy nhiên mối quan hệ giữa các biến khúc luôn luôn mang nó trở lại. Do đó, bạn có được tình thế hít vào / thở ra, và đó là sự căng thẳng có thể gây xúc động và tuyệt diệu trong một tác phẩm biến khúc có chất lượng như vậy. Còn nhìn thấy nhiều điều hay hơn từ công việc khi rời xa nhạc cụ.



Âm nhạc có đôi lúc diễn đạt được những gì mà lời nói không thể hiện được không?

Đấy là một nhận định lý thú. Có một tinh túy trừu tượng về âm nhạc cho nhạc cụ, còn lời nói cho ta một khuôn khổ cảm xúc không đổi cho tác phẩm. Âm nhạc cho nhạc cụ chuyển tải một khuôn thước trừu tượng và bí ẩn, mà còn dính dáng đến trí năng. Và trên hết, ba điều đó được cảm nhận bằng con tim. Nhưng điều đó không có nghĩa là tôi không thích ca khúc. Tôi yêu ca khúc, ca khúc Pháp của Fauré, Debussy và Ravel, và German Leider. Đấy là một khái niệm khác nhau về âm nhạc.

Tôi không nghĩ về ca khúc nhiều lắm. Mọi người trên đời này lúc này lúc nọ ắt không thể diễn tả bằng lời những điều có trong lòng mình, như ta nói là 'bí lời' vậy. Có lẽ âm nhạc đôi lúc có thể cung cấp sự diễn đạt đó.

Hiển nhiên âm nhạc sẽ nói thay cho bạn, không dùng từ nào cả. Đúng thế! Và đó là lý do tại sao việc viết nhạc về mặt nào đó lãng phí rất nhiều thời gian. Tuy nhiên, ý tưởng âm nhạc của một người có thể dễ bộc lộ ra ngoài. Tôi nghĩ bạn đã được đọc các lời phê bình âm nhạc với điều biết trước là về cơ bản đấy là sự lãng phí thời gian. Tuy nhiên, nó có thể là một công việc tiêu khiển cao độ. Gần đây, tôi có đọc một cuốn sách về lời bình phẩm vào thời Beethoven và những gì họ nói về âm nhạc của ông. Thật thú vị những gì bạn có thể biết được về xã hội 170 năm trước. Chúng ta có khuynh hướng phân âm nhạc thành hai loại, và âm nhạc đương thời hay âm nhạc tiên phong được cho là khó hiểu đối với nhiều người, và thường kéo dài giai đoạn được dùng đến điểm cực kỳ đột phá. Nhưng đây là hậu quả tất yếu tự nhiên xảy đến với những điều đang biến đổi.

Ta phải nhớ là vào Thế Kỷ 18 gần như mỗi sáng tác mới là một tác phẩm tiên phong. Khán giả không nghe gì cả ngoài âm nhạc tiên phong. Ví dụ concerto cho clarinet của Mozart: khi nó được viết ra, nó đã được chấp nhận; và bản giao hưởng cung Sol thứ cũng vậy. Người ta không thích nghe Palestrina; họ chỉ nghe âm nhạc vào thời đó. Có thể có một hai người ca một ít bản choral của Bach, nhưng nói chung hoàn cảnh chung quanh hoàn toàn khác. Tôi nghĩ đời sống âm nhạc sinh động hơn nhiều nhờ điều đó, và sự thật là ngôn ngữ âm nhạc đã trong tình trạng biến đổi tuyệt vời vào thời điểm đó trong lịch sử.

Vậy thì, ông có nghĩ là đấy là một bước lùi khi chơi các tác phẩm thời xưa không?

Không, tôi không nghĩ vậy. Nhưng đó là một cơ may khá khó khăn cho những nhà soạn nhạc đương thời khi họ phải nghe các kiệt tác của Bach trước khi họ nghe sự trình diễn đầu tiên tác phẩm mới của họ. Thật không công bằng cho họ khi phải so sánh nét đẹp của một thời đại mang một thẩm mỹ âm nhạc hoàn toàn khác. Tôi rất thán phục những người như Pierre Boulez hoặc Harrison Birtwistle. Âm nhạc của họ đang liên tục tiến hoá. Hầu hết âm nhạc của 15 năm trước đã trở thành tạm gọi là 'du dương', hay như bạn có thể nói là hoà điệu theo kiểu gần như truyền thống. Và tôi nghĩ hầu hết đều là tác phẩm khá tầm thường.

Tôi khó mà tìm được một người tôi ủy nhiệm viết một bản nhạc từ bây giờ. Tôi nghĩ có hai nhà soạn nhạc sống với đôi tai âm nhạc vĩ đại nhất là Takemitsu và Lutoslawski (*Cả hai đã mất một vài năm sau cuộc phỏng vấn này diễn ra – lời Nhà xuất bản*).

Bạn biết đấy, luôn luôn có lúc tôi cảm thấy tôi phải ủy nhiệm cái này cái kia, tôi phải có một tác phẩm mới. Có thể đó là do tôi bắt đầu già đi, nhưng tôi không còn nhiệt tình lắm với những gì tôi nghe được bây giờ. Tôi không đi nghe nhiều buổi hoà nhạc, nhưng tôi thường nghe radio, đặc biệt là nghe các tác phẩm nào đó và có cảm giác về một nhà soạn nhạc mới – có thể có một Beethoven vào thời chúng ta mà chúng ta chưa biết đến. Thật rất dễ dàng để có những câu nói tầm cỡ bao quát mọi điều, nhưng đấy là cảm giác chung của tôi vào lúc này.

Ông có thể không nói không với một Nocturnal hay Baguettes khác, ông nhỉ?

À, không còn ai viết loại âm nhạc đó nữa. Chúng là các bản nhạc có giai đoạn, chỉ thích hợp với thời của chúng.

Khi tôi xem các chương trình guitar, tôi nhận xét rằng chúng hơi bảo thủ hơn so với trước đây. Rồi còn kiến trúc, hội họa nữa...

Có phải điều đó gói trong bối cảnh chính trị, chính trị cực kỳ thiết thực ta đã nhìn thấy khoảng mười năm qua?

Tôi nghĩ đó là cách thế giới phải như vậy. Tôi tin là luôn luôn có một linh hồn bay qua thế giới, lúc nào cũng có. Và ngày nay tôi cảm thấy bất hạnh quá. Tất cả do tính ác liệt của nó. Đó là một thời khủng khiếp. Tôi nghĩ khó lòng sáng tác những tác phẩm hay đẹp trong một thế giới đang tự hủy hoại nó, bằng nhiều cách khác nhau. Tôi không nghĩ đó là một bức tranh đẹp. Phải chứ?

Nói về sáng tác lần nữa: nhà phê bình Edward Greenfield có lần viết: “Khi một nốt nhạc viết ‘lầm’, người chơi đàn bị cản trở không phát huy được sự cộng hưởng thích hợp của nhạc cụ.” Ông có suy nghĩ gì về điều này?

Tôi có thể nói các cung đàn có các sắc thái riêng biệt, và một trong những điều không may về guitar là nó bị giới hạn trong cách thức chuyển soạn. Điều này biểu hiện trong các bản Sonata Thế Kỷ 19. Tôi hầu như không thể nghĩ là một bản Sonata cho guitar có một khía cạnh để phát triển. Và các mối quan hệ về cung đóng một vai trò quan trọng như vậy trong các dạng Sonata cổ điển; chúng tạo ra sự bức xúc của âm nhạc. Một ý tưởng về chủ đề viết trên một cung đàn này nghe sẽ khác nếu viết trên một cung khác, và guitar gặp phải khó khăn khi đương đầu với điều này trong lĩnh vực phát triển âm nhạc. Tuy nhiên, đôi khi một cung đàn cách xa có thể tạo một cảm giác âm nhạc trọn vẹn. Bản *All In Twilight* của Takemitsu có rất nhiều nốt Sol giáng, La giáng, Ré giáng, nhưng nghe rất hay. Lý do là ông đã cân nhắc rất kỹ lưỡng trên phím bấm. Nó tạo cho tác phẩm một cảm giác khá êm đềm, tôi tin đó là điều ông ấy muốn thể hiện.

Thay đổi câu hỏi: hiện giờ ông đang luyện tập theo kiểu nào vậy?

Khoảng ba, bốn giờ mỗi ngày. Tôi bắt đầu tập từ buổi sáng rất sớm và tập liên đến trưa. Tôi không tập vào buổi trưa. Buổi sáng tôi bắt đầu khoảng 8 giờ, tập một tiếng, xả hơi, 45 phút nữa, xả hơi, và như vậy khoảng 3 tiếng tập trong một lần tập 4 tiếng. Tôi tập thêm một chút trong khoảng từ 5 đến 6:30, rồi sau đó tôi xách cái đàn cũ vào giường và nhấp một ly rượu gin. Đấy, một ngày của tôi trôi qua rất đơn giản. Có thể tôi ra ngoài làm chút việc trong vườn vào buổi chiều hay đi dạo với chú chó; đấy là lúc thư giãn, còn buổi sáng và buổi tối thì vất vả. Đấy là những gì về một người biểu diễn, bạn có khuynh hướng hướng về buổi tối.

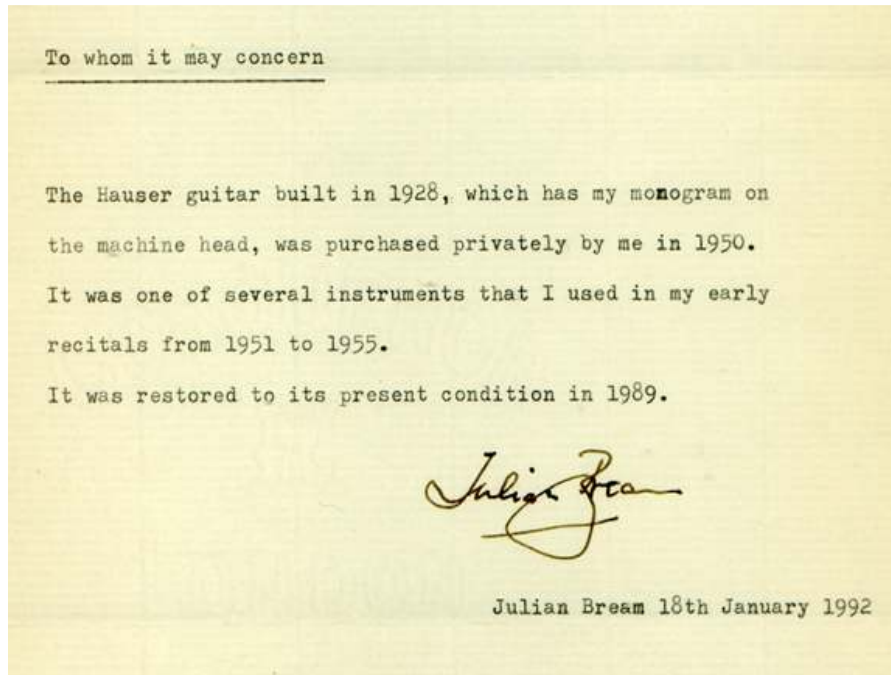
Ông có thức đêm không?

Không. Tôi thường đi ngủ trễ lắm, nhưng hiện giờ thì không.

Ông có còn tập luyện nhiều về kỹ thuật từ lúc bị tai nạn ở cánh tay không, hay đã hồi phục lại rồi?

Nó đỡ khá nhiều rồi. Nhưng lúc đầu tôi phải luyện tập nhiều kinh khủng. Rồi sau đó, quen dần vì thực tình tôi lại đam mê thích. Tôi phải hơi thay đổi vị trí bàn tay một chút sau tai nạn ấy. Và rồi bàn tay trái cũng thay đổi theo. Tôi đã thay đổi cả hai.

Đại loại là gì?



Julian Bream lưu niệm chiếc đàn guitar hiệu Hauser của mình

Tôi có xu hướng chơi với ngón tay hơi duỗi bên bàn tay trái, và không để ý đến điều đó cho đến khi tôi xem các cảnh trong phim về guitar ở Tây Ban Nha. Tôi nhìn vào bàn tay trái và tự hỏi: “Thực tình mình đàn như vậy ư? Kinh quá.” Âm thanh phát ra cũng ổn đấy, nhưng tôi nghĩ tôi không bao giờ có thể phát triển bàn tay trái nếu tiếp tục chơi như vậy. Cho nên tôi phải thay đổi, và đạt được điều ấy là rất khó vào độ tuổi của tôi. Nhưng tôi vui vì làm điều này; tôi phải thực sự tập như điên, nhưng tôi rất hài lòng vì mình đã làm được. Đúng là từ lâu tôi đã không xem mình chơi đàn, nên không thấy các sự kiện diễn biến. Lòng bàn tay của tôi đặt quá xa mặt phím. Công việc chỉnh sửa cũng thật hãi hùng.

Coi như là tự tập, tôi luôn luôn phải tiếp cận những điều này gần như vậy; thử rồi sai, sai rồi thử – và qua nhiều lần thử cụ thể. Tôi phải bắt đầu lại ngay từ đầu. Khoảng một tháng sau tai nạn, tôi tập 15 phút chỉ để cử động các ngón tay, sau đó nửa giờ, rồi 40, 50 phút, rồi một tiếng. Các âm giai đồng chuyển, dị chuyển, các hợp âm rời. Tôi tập trước gương và có thể quan sát những gì diễn ra, rồi từ từ củng cố kỹ thuật lên dần. Thật là hay. Tôi không muốn khuyên bảo ai về điều này, nhưng bạn phải tự học nhiều điều hơn theo cách ấy.

Với bàn tay phải của ông, ông chỉ cần củng cố lại những gì đã có trước đây, hay ông phải thay đổi gì?

Tôi phải thay đổi một chút. Vị trí của ngón cái. Và tôi cũng rất vui khi thay đổi luôn vị trí cổ tay nữa. Trước đây tôi giữ cho nó ít nhiều không đổi trong suốt buổi diễn – mặc dù có di chuyển lên xuống dây – nhưng giờ tôi rất sẵn sàng thay đổi lại góc ngón, di chuyển sao cho thoải mái. Đây không phải quan điểm thuần túy về kỹ thuật, mà đấy là cái gì đây phù hợp với tôi hơn.

Tôi còn nhận thấy nói chung người chơi guitar không quan trọng hóa bàn tay phải của họ về điều như là họ phải bẻ cong cổ tay như Tárrega thời trước. Và tôi hoàn toàn không chắc là đó

là điều đúng nữa; điều mà Tárrega bẻ cổ tay là muốn bạn không phải trợ lực cho cổ tay, tự nó phải ngã sang hướng đó. Nhưng với phương pháp âm ương này, bạn phải trợ lực cho cổ tay một cách có ý thức.

Khi ông bị tai nạn, ông có cảm thấy thế là hết không? Có bao giờ cảm tưởng điều tồi tệ đó không?

Chắc chắn đó là một trải nghiệm khá đau buồn. Nó gây hậu quả cho cuộc đời bạn và quan điểm của bạn về mọi điều. Đó là điều xui xẻo khủng khiếp khi vướng vào tai nạn thảm khốc như vậy, nhưng tôi cũng cảm thấy dù sao vẫn còn phước lớn; thật đấy, may mắn là tôi còn sống. Nó đã cho tôi một loại cảm giác khác khi phải trải qua một sự việc như vậy. Nó đã làm thay đổi cuộc đời tôi.

Tôi phải ngưng lại trong một tháng, mà cũng có thể đó là điều tốt nữa. Ý nghĩ ban đầu của tôi là “Có lẽ sẽ không bao giờ chơi đàn được nữa.” Tôi không biết hậu quả đến với tôi ra sao. Tôi phải nói có lẽ sẽ phải thực sự bỏ việc chơi đàn, vì tôi quá yêu thích việc chơi đàn. Có thể tôi phải chuyển nghề dạy học – vâng, tôi đã suy nghĩ như vậy đấy. Nhưng ngay sau khi tôi cảm thấy các ngón tay mình vẫn có thể còn cử động, tôi biết mình có thể chơi đàn lại được. Đó là lý do tôi phải mổ gây tê cục bộ, vì vậy tôi có thể nói chuyện với bác sĩ phẫu thuật. Tôi thật sự muốn biết ông ta đang làm gì mình.

Người ta có định là ca mổ đặc biệt không?

Có. Khi họ thực hiện phẫu thuật này, họ quan tâm vào số lượng xương còn nguyên, và tôi muốn biết bị hư hỏng bộ phận nào, và cái gì có thể chữa được trước khi ông ta xác định loại ca mổ. Có lẽ ông sẽ nói: “Tôi có thể làm cách này, nhưng ngón út của ông sẽ không hoạt động được.” Và tôi nói: “Được, tôi có làm việc với ngón út đâu.” Và tôi muốn kể cho anh nghe điều nữa – lúc đó tự nhiên xuất hiện trong đầu là tôi sẽ phải dùng miếng khảy khi xưa trở lại, vì như anh biết đấy, tôi vốn là người chơi nhạc jazz mà.

Les Paul cũng bị tai nạn tương tự, và cánh tay ông ấy được chữa khỏi, nhưng chữa khỏi chỉ để chơi đàn; thật như vậy đấy.

Nghệ sĩ guitar nhạc jazz nào mà ông thích?

Thực ra tôi không rành những nghệ sĩ hiện đại. Wes Montgomery là tay đàn hiện tượng. Tôi khâm phục ông ta lắm.

Còn Joe Pass?

Tôi nghĩ Joe Pass là người chơi đàn đáng yêu. Đó là cách chơi không tầm thường. Cách mà anh ta quan niệm về hoà âm đòi hỏi phải chơi bằng ngón. Sao ta không nói vậy được nhỉ? Và dĩ nhiên còn có Tal Farlow, Charlie Christian và, người giỏi nhất là Django. Không có gì phải nghi ngờ.

Trong A Life on the Road, ông đã nói: “Có ngày nào đó tôi sẽ đi dạy.” Ông có làm gì để thực hiện điều này?

Tôi không biết. Tôi nhớ là khi tôi không còn chơi hoà nhạc nhiều nữa. Chơi đàn và dạy học không phải là sự kết hợp hay. Tôi nghĩ dạy học cho có tiếng có lẽ khá buồn chán đối với tính khí của tôi.

Thêm nhiều masterclass nữa thì sao?

À, tôi thích dạy học. Mỗi khoá tại Học Viện Hoàng Gia Âm Nhạc thì tôi có một lớp, và tôi học được nhiều điều. Đôi khi tôi trao đổi ý kiến của họ với ý kiến của tôi. Người ta biết là tôi hay đọc sai nốt, và tôi có thể nhận thấy trong lớp học như vậy mới khiến tôi đọc nốt cho đúng. Tôi thích lớp học vì tôi có thể nói chuyện về nhiều thứ khác ngoài âm nhạc ra. Âm nhạc là một lối sống, âm nhạc đã hình thành nếp suy nghĩ của bạn về mọi điều.

Một số học viên học khá căng thẳng. Tôi sẵn sàng dạy nghiêm túc, tôi hoàn toàn có thể chấp nhận điều đó. Nhưng tôi nghĩ có một mức độ căng thẳng do họ không nhìn lại mình từ mọi lợi điểm và chuẩn bị cho những gì họ đang làm. Tôi có thể nói về những điều khác, vẫn còn liên quan đến âm nhạc và giúp họ xả hơi thêm một chút. Bởi đó là điều khó cho học viên khi phải vươn lên mức độ đó và hoàn tất bài nhạc trước mặt người khác.

Tôi cảm thấy hơi buồn về triển vọng của một số học viên này. Tiêu chuẩn đã được cải thiện rất nhiều trong vòng mười, mười lăm năm qua, và tôi không biết tất cả chúng tôi sẽ kiếm sống ở đâu – xét cho cùng. Có một số học viên chơi rất khá và thật buồn là vào lúc nào đó họ sẽ nhận ra họ không thể nhận thức được tham vọng của mình một cách chuyên nghiệp. Ít nhất họ sẽ phải cất bước, và có đủ điều kiện trong đó. Cuộc sống thì gian nan, nghề nghiệp cũng vậy. Bạn phải kiên trì, nhất là ngay lúc này khi có quá nhiều sự cạnh tranh trong một môi trường sống khá chật hẹp.



Julian Bream và John Williams song tấu

Hiện giờ ông có tổ chức các masterclass khi ông du lịch khắp thế giới không?

Không nhiều, chỉ mỗi một lớp. Tôi muốn đợi một vài năm nữa trước khi tôi bắt đầu đi dạy một cách nghiêm túc. Tuy nhiên tôi biết đó là điều hay khi truyền đạt kinh nghiệm của bạn có, nhất là về cuối đời. Bởi vì tôi có một cuộc sống tuyệt vời và tôi thực sự muốn cống hiến và tôi sẽ làm được. Nhưng tôi vẫn còn đang học hỏi, vẫn đang trải nghiệm, và tôi muốn giữ điều đó, muốn tiếp tục chơi đàn.

Những thay đổi gì ông quan sát trong bối cảnh guitar mà ông biết rõ? Như khi ông còn nhỏ, khi còn thanh niên, khi ở tuổi 40, và bây giờ?

Khi còn nhỏ, tôi không có khả năng gì cả, nói một cách chuyên nghiệp là tạo lập một nghề nghiệp với guitar cổ điển. Khi tôi 20 tuổi, khả năng thấy rõ ràng; khi tôi 30, khả năng thành hiện thực, và khi 40 nghề nghiệp tôi cất cánh và tôi thu rất nhiều băng đĩa. Tôi có thể nói rằng ở tuổi 50, nghề nghiệp của tôi đã lên đến đỉnh điểm, theo cách nói chuyên nghiệp. Ngày nay không còn quá nhiều sự chú ý về guitar trong giới âm nhạc nói chung. Nhưng ở tuổi 60, tôi có thể nói nghề nghiệp của tôi vẫn cứ nảy nở như trước.

Ông nghĩ có các lý do gì đối với sự xuống dốc ngày nay của guitar xét về số lượng khán giả?

Tôi cho là nguyên nhân do có quá nhiều chương trình của nghệ sĩ trẻ, không hẳn gây chán, mà là không được chuẩn bị tốt về mặt âm nhạc. Tôi còn cho là có một sự ưu tiên cao hơn đối với sự sáng chói về kỹ thuật so với sự truyền cảm của âm nhạc. Và tôi nghĩ là cái làm rung động con người ta là cái cốt lõi của âm nhạc được tinh luyện và rồi được phản ánh ra. Tuổi này dù gì cũng không còn là thơ mộng nữa, cho nên bạn không thể đổ lỗi cho những nghệ sĩ này được. Họ thuộc về thế hệ của họ và do môi trường họ sống tạo ra. Họ làm việc rất chăm chỉ và các thành quả về kỹ thuật là quan trọng và đôi lúc cũng gây xúc động. Nhưng cuối cùng cái thành quả kỹ thuật phải nép mình dưới cái thành tựu của âm nhạc, và đó là điều rất khó xoay sở trong hoàn cảnh này. Người ta vẫn đòi hỏi cái hồn nào đó của âm nhạc từ những người biểu diễn. Và tôi chỉ nghĩ điều đó vẫn chưa đáp ứng đủ.

Các quốc gia trước bỏ xã hội kỹ thuật và chủ nghĩa duy vật quá khích đại chúng mà chúng ta lao vào – tôi muốn đề cập đến các quốc gia trước đây theo Cộng Sản – nói chung họ thực sự sản sinh ra các nhạc sĩ giỏi hơn bởi vì họ không bị xao động trước sự lạnh lùng của vật chất và công việc đầy tính toán về sở hữu vật chất. Toàn bộ vấn đề của chúng ta nhắm vào những ‘người thành đạt’, nhưng khi bạn là một nhạc sĩ thì bạn không phải là người thành đạt. Bạn phải có lòng nhân ái, và sự khiêm tốn. Bởi vì bạn biết rằng bạn sẽ không bao giờ đạt được ‘nó’.

Chúng ta đã 60 tuổi. Phần còn lại của đời ông là gì? Ông đang mong đợi điều gì? Ông đang hướng về đâu?

Ồ, tôi sẽ nghĩ về ngôi mộ thôi! (cười).

(Vietteiv dịch theo yêu cầu của anh Võ Tá Hân, 15-10-2008)

