

BỘ VĂN HÓA THỂ THAO VÀ DU LỊCH

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO

HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC GIA VIỆT NAM

NGUYỄN TIẾN MẠNH

NGHỆ THUẬT PIANO JAZZ
CHUYÊN NGHIỆP VIỆT NAM

LUẬN ÁN TIẾN SĨ ÂM NHẠC HỌC

HÀ NỘI, NĂM 2016

BỘ VĂN HÓA THỂ THAO VÀ DU LỊCH BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO

HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC GIA VIỆT NAM

NGUYỄN TIẾN MẠNH

**NGHỆ THUẬT PIANO JAZZ
CHUYÊN NGHIỆP VIỆT NAM**

**CHUYÊN NGÀNH: ÂM NHẠC HỌC
MÃ SỐ: 62 21 02 01**

LUẬN ÁN TIẾN SĨ ÂM NHẠC HỌC

**NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC:
PGS.TS.NSƯT LƯU QUANG MINH**

HÀ NỘI, NĂM 2016

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu của riêng tôi. Các số liệu, kết quả nêu trong luận án là trung thực và chưa từng được ai công bố trong bất kỳ công trình nào khác.

Tôi xin cam đoan rằng mọi sự giúp đỡ cho việc thực hiện luận án đã được cảm ơn, các thông tin trích dẫn trong luận án này đều được chỉ rõ nguồn gốc.

Hà Nội, ngày 26 tháng 9 năm 2016

Tác giả luận án ký tên

Nguyễn Tiến Mạnh

BẢNG KÊ CHỮ VIẾT TẮT

Ả: Ảnh

Bđ: Biểu đồ

BVHTTVDL: Bộ Văn hóa Thể thao và Du lịch

GS: Giáo sư

Ht: Hệ thống

HVÂNQGVN: Học viện âm nhạc Quốc Gia Việt Nam

NSUT: Nghệ sỹ ưu tú

PGS: Phó giáo sư

Phl: Phụ lục

Tp: Tác phẩm

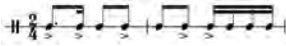
Ts: Tiến Sỹ

Vb: Văn bản trả lời phỏng vấn

Ctđt: Chương trình đào tạo

GIẢI THÍCH MỘT SỐ THUẬT NGỮ CHUYÊN NGÀNH SỬ DỤNG TRONG LUẬN ÁN

Cakewalk: hoặc The Cake-Walk là một điệu nhảy phát triển cuối thế kỷ 19, xuất phát từ các đồn điền bởi người nô lệ da đen (Mỹ gốc Phi) ở miền Nam nước Mỹ.

Dominican Merengue: là một loại hình âm nhạc và khiêu vũ có xuất xứ từ nước cộng hòa Dominica, được biết tới từ khoảng giữa thế kỷ XIX và phổ biến tại khắp các vùng Mỹ - Latin với tiết tấu cơ bản đặc trưng như sau: 

Even 8th: hay còn được gọi là Straight 8th, tên gọi mang ý nghĩa là việc chia phách trong nhịp một cách đều đặn và cân đối (ví dụ: là việc chia nốt đen thành một nửa, 4 nốt đen thành 8 nốt móc đơn với cùng độ dài giống nhau). Straight 8th phổ biến trong âm nhạc cổ điển cũng như Pop, Rock, Latin music và đặc biệt là Jazz. Về cách chia tiết tấu Straight 8th thường được các nhạc sỹ nhạc Jazz chú thích trong phần đầu tác phẩm.

Field hollers: mang ý nghĩa vừa là bài hát vừa là “tiếng hét lớn - tiếng hò” của những người nô lệ Mỹ gốc Phi trên những đồn điền trồng bông. Họ sử dụng tiếng hò “hát – hét lớn” trên cánh đồng “Field Hollers” nhằm mục đích truyền tải thông tin kêu gọi trợ giúp hoặc gọi xin nước.

Jam Session: là buổi biểu diễn phóng tác, chơi nhạc Jazz, nơi mà các nghệ sỹ nhạc Jazz giao lưu và học hỏi lẫn nhau trong vốn kiến thức Jazz của mình. Các tác phẩm Jazz trong những buổi Jazz Session được hòa tấu, ứng biến tại chỗ thường không có sự chuẩn bị trước.

Juba: là điệu nhảy có nguồn gốc từ miền Tây Phi. Juba đã trở thành điệu nhảy chủ yếu của những người nô lệ da đen Mỹ - gốc Phi ở các đồn điền khi mà các loại nhạc cụ bộ gõ của họ bị cấm. Lý do bị cấm bởi các ông chủ người da trắng lo sợ rằng họ giấu những thông điệp liên lạc bí mật thông qua các nhạc cụ bộ gõ, các loại trống.

Minstrel Shows: một thể loại giải trí của người Mỹ, phát triển trong thế kỷ XIX. Là tổ hợp bởi những vở kịch ngắn châm biếm bao gồm vũ đạo và âm nhạc. Thường được biểu diễn bởi người da trắng với khuôn mặt bôi đen. Đặc biệt sau cuộc nội chiến ở Mỹ, được ưa chuộng và thịnh hành bởi người da đen.

Nergo Spirituals: là các bài hát có nguồn gốc từ sự pha trộn của những nhân tố âm nhạc châu Phi và nhạc tôn giáo châu Âu. Những người Mỹ gốc Phi đã hát các bài thánh ca có nguồn gốc châu Âu (do các nhà truyền giáo người Âu dạy cho họ). Tuy nhiên họ nhấn nhá theo tiết tấu, âm sắc, lối phát âm riêng của mình (theo tính chất âm nhạc của dân tộc mình) và như một cách bản năng, họ đã biến đổi nhạc thánh ca châu Âu để tạo cho mình một loại hình nghệ thuật riêng. Nergo Spirituals được xây dựng để trở thành những bài thánh ca “Hymns” đạo tin lành của người nô lệ Mỹ da đen gốc Phi, phục vụ chủ yếu cho mục đích tín ngưỡng và tôn giáo. Các nô lệ da đen Mỹ gốc Phi thường tụ tập thành vòng tròn và sử dụng “tiếng vỗ tay” và “dậm chân” giữ tiết tấu, sau này họ được phép sử dụng thêm một số nhạc cụ “bộ gõ” châu Phi truyền thống cùng với một số nhạc cụ Phương Tây. Giai điệu được vang lên bởi hình thức đối đáp và cân xứng “một người lĩnh xướng, đám đông phụ họa” và ca từ thường có nội dung phản ánh “nỗi buồn”, “nỗi thống khổ” muốn dâng lên chúa trời với hy vọng nhận được sự cứu vớt.

Piano Rhodes: là cây đàn piano điện được phát minh bởi Harold Rhodes, phổ biến từ thập niên 1970. Đàn Piano Rhodes tạo ra âm thanh bởi búa đàn, cũng giống như đàn Piano tuy nhiên thay vì gõ vào dây, búa đàn Rhodes gõ vào các mảnh kim loại, sau đó được khuếch đại âm thanh qua bộ khuếch đại điện tử.

Riff: là ý tưởng của giai điệu ngắn, thường có độ dài từ 1 đến 2 ô nhịp, và được lặp đi lặp lại. Riff có giá trị sử dụng như một ý tưởng cốt lõi “chính” của một đoạn nhạc. Các Riff thường có tiết tấu đơn giản (vì là ý tưởng “cốt lõi”), các nghệ sĩ có thể dựa vào đó để phát triển tuyến ngẫu hứng của mình cũng như tạo ra một nền tảng “bè nền” hiệu quả cho các nghệ sĩ ngẫu hứng. Tùy vào hoàn cảnh, thành phần biên chế ban nhạc, dàn nhạc khác nhau, các nghệ sĩ Jazz vẫn thường sử dụng các Riff này dưới dạng đối đáp “gọi – trả lời”.

Spanish Tinge: là tên gọi của nghệ sĩ Piano Jazz Jelly Roll Morton cho tiêu tấu Tresilo (hay còn được gọi là Habanera). Là một trong những tiết tấu, nhịp điệu cơ bản nhất của âm nhạc Mỹ latin và Cuba với đặc trưng tiêu biểu như sau: .

Synthesizers: là các nhạc cụ điện tử chuyển tín hiệu điện thành âm thanh thông qua các bộ khuếch đại (amplifier). Các nhạc cụ phím bấm điện tử bao gồm: Piano điện, đàn Hammond Organ...

The ring shouts: là nghi lễ tôn giáo với điệu nhảy được thực hiện trong một vòng tròn có nguồn gốc từ châu Phi. Các tín đồ di chuyển theo chiều ngược kim đồng hồ cùng

lúc với các bài hát Spirituals với tiếng vỗ tay và dậm chân được vang lên.

Transcription: là việc các tác phẩm nhạc Jazz được trình diễn thu âm sau đó được nghe, chép lại bằng nốt nhạc thành một tác phẩm hoàn chỉnh. Transcription còn mang ý nghĩa là phương thức các nghệ sỹ Jazz học tập, nâng cao trình độ của mình bằng việc nghe những bản ghi âm từ băng, đĩa, CD... của những bậc “thầy” nhạc Jazz trên thế giới. Ngoài ra, những bản Transcription có sẵn của những nghệ sỹ khác đã ghi âm, chép lại bằng nốt nhạc, các nghệ sỹ nhạc Jazz cũng có thể mua để sử dụng. Thông qua các bản transcription này, các nghệ sỹ Jazz không chỉ luyện tập về kỹ thuật mà còn học phương pháp năng phân tích, cách sắp xếp hợp âm, tiến trình hòa âm, kỹ năng, kỹ xảo, cách lựa chọn nốt trong tuyến giai điệu ngẫu hứng, tiết tấu, sự biến đổi tiến trình hòa âm của các nghệ sỹ Jazz hàng đầu thế giới, cũng như học tập, bắt chước, để rèn luyện phát huy khả năng sáng tạo ý tưởng của mình trong ngẫu hứng.

Về ký hiệu thang âm trong luận án: để thống nhất trong toàn bộ luận án, các thang âm ngũ cung Việt Nam sẽ được chúng tôi quy chuẩn theo ký hiệu của các thang âm điệu thức thuộc lĩnh vực nhạc Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng (theo quy chuẩn của Quốc Tế). Ví dụ: Đô Huỳnh sẽ được chúng tôi ký hiệu C Huỳnh...

Về ký hiệu hợp âm trong luận án: để thống nhất trong toàn bộ luận án, các hợp âm sẽ được chúng tôi quy chuẩn theo ký hiệu của hợp âm thuộc lĩnh vực nhạc Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng (theo quy chuẩn của Quốc Tế). Ví dụ: hợp âm Đô bảy trưởng = hợp âm $C\Delta 7$...

Về tên gọi một số thang âm trong âm nhạc truyền thống Việt Nam: dựa trên nghiên cứu về cách gọi tên một số thang âm, điệu thức trong âm nhạc truyền thống Việt Nam ở một số công trình tiêu biểu như: *Âm nhạc Việt Nam truyền thống và hiện đại*, (Viện Âm nhạc 2002,) của GS.TSKH Tô Vũ. *Thử dẫn giải về một lý thuyết điệu thức của người Việt qua bài bản Tài Tử Cải Lương* (tạp chí NCNT số 5,6-1978 và số 1,2-1979) và bài báo khoa học *Việt Nam một tụ điểm của thế giới ngũ cung phong phú* (tạp chí âm nhạc số 1 năm 1992) của PGS.TS Nguyễn Thụy Loan. *Lý luận âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam* của PGS.TS Bùi Huyền Nga... Đặc biệt trong công trình *Thanh điệu Tiếng Việt và âm nhạc cổ truyền*, (Viện Âm nhạc 2002) của nhà nghiên cứu Hoàng Kiều, cách gọi tên điệu thức năm âm của nhà nghiên cứu Hoàng Kiều có nét tương đồng với cách gọi của cổ nghệ sỹ nhân dân Vũ Tuấn Đức, nguyên Trưởng khoa âm nhạc dân tộc của Trường Âm nhạc Việt Nam như sau: Cung Huỳnh giọng Đô, Cung Nao giọng Rê, Cung Pha giọng Mi, Cung Bắc giọng Son, Cung Nam giọng La. Chúng tôi sẽ sử dụng tên gọi của những thang âm ngũ cung này vào trong luận án.

Worksong: là những bài hát trong lao động của những người da đen Mỹ gốc Phi (African – American), có nguồn gốc từ âm nhạc châu Phi hình thành từ khoảng thời gian họ bị làm nô lệ từ thế kỷ XVII. Họ thường sử dụng từ “lóng” của tiếng Anh hoặc đôi khi không rõ lời. Ca từ thường miêu tả “nỗi thống khổ”, “nặng nhọc”, “nỗi đau”, “ngược đãi”... các bài hát Worksong thường được sử dụng trong lao động với các công việc trên các “đồn điền” như: trồng cây, khai thác đá...giai điệu được vang lên bởi hình thức đối đáp và cân xứng “một người lĩnh xướng, đám đông phụ họa”. Worksong là những bài hát truyền miệng nên không có cấu trúc (Form) chính xác và bắt đầu được ghi âm từ khi chế độ nô lệ kết thúc năm 1865.

Tất cả những nghiên cứu, quan điểm trong công trình này được chúng tôi sử dụng dưới góc nhìn lý thuyết thuộc lĩnh vực Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng.

MỤC LỤC

	Trang
MỞ ĐẦU	1
CHƯƠNG 1: TỔNG QUAN NGHỆ THUẬT PIANO JAZZ TRÊN THẾ GIỚI	10
1.1. Khái quát sự hình thành của Jazz và đặc điểm âm nhạc của nghệ thuật Piano Jazz	10
1.1.1. Những nhân tố cấu thành nhạc Jazz ở buổi ban đầu tại Mỹ	11
1.1.2. Những đặc điểm âm nhạc của nghệ thuật Piano Jazz	14
1.2. Sự phát triển một số phong cách trong nghệ thuật Piano Jazz	19
1.2.1. Một số phong cách ở Mỹ	19
1.2.2. Một số phong cách tiêu biểu khác	47
TIỂU KẾT CHƯƠNG 1	53
 CHƯƠNG 2: NHỮNG ĐẶC ĐIỂM ÂM NHẠC TRONG QUÁ TRÌNH HÌNH THÀNH VÀ PHÁT TRIỂN NGHỆ THUẬT PIANO JAZZ CHUYÊN NGHIỆP VIỆT NAM	55
2.1. Khái quát quá trình hình thành và phát triển nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp tại Việt Nam	55
2.1.1. Giai đoạn từ năm 1991 – 2003	57
2.1.2. Giai đoạn từ năm 2004 – cho đến nay	64
2.2. Những sáng tạo trong lĩnh vực sáng tác ở một số tác giả - tác phẩm Jazz Việt Nam tiêu biểu	71
2.2.1. Một số tác phẩm tiêu biểu viết theo phong cách nước ngoài	71
2.2.2. Một số tác phẩm chuyển soạn, khai thác dân ca, mang màu sắc truyền thống	80
2.3. Những sáng tạo trong lĩnh vực biểu diễn ngẫu hứng của các nghệ sỹ Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam	92
2.3.1. Về hình thức trong biểu diễn ngẫu hứng	95
2.3.2. Về khai thác một số thang âm điệu thức ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam trong ngẫu hứng	101
TIỂU KẾT CHƯƠNG 2	112
 CHƯƠNG 3: MỘT SỐ ĐỊNH HƯỚNG PHÁT TRIỂN CỦA NGHỆ THUẬT PIANO JAZZ CHUYÊN NGHIỆP VIỆT NAM	113
3.1. Trong biểu diễn và sáng tác	113
3.1.1. Trong cách chơi ngẫu hứng	114
3.1.2. Ứng dụng một số thang âm ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam ...	121
3.2. Trong công tác đào tạo	141
3.2.1. Vấn đề nhận thức	141
3.2.2. Một số giải pháp trong đào tạo	145
TIỂU KẾT CHƯƠNG 3	151
 KẾT LUẬN VÀ KHUYẾN NGHỊ	153
DANH MỤC NHỮNG CÔNG TRÌNH ĐÃ CÔNG BỐ LIÊN QUAN TỚI LUẬN ÁN	158
TÀI LIỆU THAM KHẢO	159
PHỤ LỤC	166

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

Lịch sử hình thành phát triển của nhạc Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng có tuổi đời non trẻ nhất, bởi năm 1900, Jazz mới được ra đời¹. Nghệ thuật của Jazz đã bắt đầu từ những phong cách đầu tiên của nghệ thuật Piano Jazz là Ragtime. Từ một loại hình âm nhạc được gieo hạt trên âm nhạc châu Phi và âm nhạc phương Tây, nhưng được nảy mầm và phát triển bởi văn hoá Mỹ. Hiện nay nhạc Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng không còn là loại nhạc của người da trắng, cũng không phải của người da đen, nó đã nhanh chóng trở thành một thể loại âm nhạc mang tính toàn cầu, được thế giới quan tâm, phân tích, nghiên cứu ở nhiều góc độ, khía cạnh khác nhau.

Quá trình hình thành và phát triển của Jazz, nghệ thuật Piano Jazz đã bị chi phối, cũng như chi phối những đặc trưng của mình tới nhiều loại hình âm nhạc khác. Với ngôn ngữ riêng về giai điệu, hoà âm, tiết tấu, sự khai thác triệt để tính năng nhạc cụ và đặc biệt là ngẫu hứng, nhạc Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng đã luôn luôn được các nghệ sỹ, nhạc sỹ tìm tòi, phân tích, sáng tạo đổi mới. Qua nhiều năm tháng, các phong cách trong lĩnh vực nhạc Jazz và Piano Jazz đã được ra đời, phù hợp với hiện thực xã hội ở từng giai đoạn phát triển. Chỉ với hơn một thế kỷ, nghệ thuật Piano Jazz đã trưởng thành và hoàn chỉnh như ngày nay. Điều đặc biệt ở đây, là quá trình hình thành và phát triển của nghệ thuật Piano Jazz diễn ra trong một thời gian ngắn và với một tốc độ nhanh, bởi sự lan toả của nó khi được giao thoa với âm nhạc của mỗi vùng đất khi nó cập bến.

Tại Việt Nam lĩnh vực nhạc Jazz nói chung và Piano Jazz nói riêng đã được hình thành và đang ở giai đoạn quá độ phát triển do sự đúc kết kinh nghiệm biểu diễn của các nghệ sỹ, một số giảng viên được đào tạo bài bản, chính quy cũng như yêu thích tự tìm hiểu, học hỏi. Mặc dù ra đời muộn, nhưng nhạc Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng tại Việt Nam đã bước đầu phát triển với cả chiều sâu và rộng. Cũng giống như sự phát triển của nghệ thuật Piano Jazz thế giới, nghệ thuật Jazz của Việt Nam đã bắt đầu từ nghệ thuật Piano Jazz Chuyên nghiệp. Nhiều

¹ Theo tài liệu bách khoa toàn thư <http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz>

tác phẩm Việt Nam, mang âm hưởng truyền thống Việt Nam, sáng tác theo phong cách Jazz, đặc biệt cho Piano đã được sử dụng trong các chương trình biểu diễn và giảng dạy. Nhiều chương trình biểu diễn Jazz, cũng như các câu lạc bộ Jazz tại Việt Nam đã được ra đời phục vụ nhu cầu xã hội, đáp ứng theo xu hướng âm nhạc hiện nay và bước đầu được công chúng đón nhận một cách tích cực. Tỷ lệ các sinh viên, học sinh âm nhạc chuyên nghiệp đăng ký dự tuyển vào các chuyên ngành Jazz trong đó có Piano Jazz ở các cơ sở đào tạo về Jazz tại Việt Nam hằng năm tăng đều, không chỉ về số lượng mà còn về cả chất lượng. Nhiều sinh viên tốt nghiệp Piano Jazz ra trường đã được bạn bè quốc tế đánh giá cao về trình độ, cũng như phong cách trong nghệ thuật biểu diễn phục vụ nhu cầu đòi hỏi của xã hội.

Tuy nhiên, do là một chuyên ngành non trẻ nên vẫn còn tồn tại một số vấn đề bất cập trong công tác đào tạo và biểu diễn. Cho đến nay, ở nước ta chưa có một công trình khoa học nghiên cứu chuyên sâu về nghệ thuật Piano Jazz Việt Nam mang tính tổng thể trong các lĩnh vực như: đào tạo, biểu diễn và sáng tác. Là một giảng viên chuyên ngành Piano Jazz, đồng thời cũng là một trong những Thạc sỹ đầu tiên về ngành nhạc Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng ở Việt Nam. Trải qua quá trình được đào tạo chính quy trong nước và nước ngoài, cùng với những kinh nghiệm tích lũy qua thực tiễn giảng dạy, biểu diễn và sáng tác, tôi đã luôn luôn mong ước, ấp ủ được nghiên cứu khoa học một cách chuyên sâu mang tính lý luận thuộc lĩnh vực này.

Bên cạnh những quỹ đạo chung, do tính chất đặc thù của chuyên ngành ngoài việc nghiên cứu đúc kết kinh nghiệm, rút ra bài học cho thực tiễn, luận án còn đưa ra một số những giải pháp cho công tác đào tạo, biểu diễn, sáng tác Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam, để thông qua đó có thể đóng góp một phần nhỏ cho việc phát triển, nâng cao tính chuyên nghiệp nghệ thuật Piano Jazz ở Việt Nam tiến tới hội nhập với sự phát triển chung của nghệ thuật Piano Jazz trên thế giới.

*Với những lý do trên, đề tài nghiên cứu : “**Nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam**” là công trình nghiên cứu khoa học chuyên sâu đầu tiên nhằm nâng cao chất lượng trong công tác đào tạo, biểu diễn và sáng tác Piano Jazz chuyên nghiệp ở Việt Nam.*

2. Lịch sử đề tài

Nhạc Jazz nói chung và nghệ thuật Piano Jazz nói riêng từ nhiều năm nay, là mối quan tâm của nhiều nhà nghiên cứu, phê bình âm nhạc trên thế giới, đã có nhiều công trình về lĩnh vực lịch sử Jazz, hòa âm Jazz, ngẫu hứng Jazz, ở các phong cách, cũng như các hội thảo khoa học các bài báo đánh giá, phân tích và nghiên cứu về vấn đề này tiêu biểu như:

Đối với công trình bằng tiếng nước ngoài:

Với cuốn *Jazz A History of America's Music* của tác giả Geoffrey C.ward (2000), nhà xuất bản Alfred A.Knopf. Được tác giả viết dựa theo bộ phim tài liệu về Jazz của đạo diễn Ken Burns, với lời tựa đầu được viết bởi Ken Burns. Là công trình đồ sộ dày 512 trang, quy mô về lịch sử Jazz Mỹ. Công trình đề cập tới sự hình thành và phát triển của các phong cách nhạc Jazz và Piano Jazz được chia trong từng giai đoạn, từng thời kỳ, gắn liền với bối cảnh xã hội của nước Mỹ.

Với cuốn *Jazz Piano a Jazz History* của tác giả Billy Taylor (1982), nhà xuất bản Wm. C. Brown Company. Là một trong những công trình nghiên cứu quy mô lịch sử về sự hình thành các phong cách trong Piano Jazz. Ở mỗi giai đoạn trong từng phong cách Piano Jazz tác giả đều có những ví dụ minh họa cụ thể về kỹ thuật, các tiến trình hòa âm, các mẫu câu (patterns), phân tích về giai điệu, hòa âm, tiết tấu cũng như ngẫu hứng ở trong từng phong cách của các nghệ sỹ Piano Jazz.

Với cuốn lý thuyết hòa âm *The Jazz Theory Book* của tác giả Mark Levin (1995), nhà xuất bản Sher Music. Là một trong những công trình về hòa âm Jazz công phu được sử dụng rộng rãi tại nhiều bậc đào tạo về Jazz cũng như tại các học viện, nhạc viện Jazz lớn trên thế giới. Trong cuốn sách này tác giả đã đi sâu vào những vấn đề về hòa âm từ cơ bản đến nâng cao được đề cập đến trong từng chương.

Với cuốn *Gehörs-spiel för Piano del 1, 2 Rock & Jazz* (2000) của 2 tác giả Dago Jonsson và GS. Håkan Rydin, nhà xuất bản Musikproduktion HB. Là công trình bằng tiếng Thụy Điển, được chia thành 6 chương, ngoài những đặc điểm về hợp âm, tiến trình hòa âm, phương thức thay đổi hòa âm... Một trong những vấn đề quan trọng mà tác giả công trình đã đưa ra là phương pháp thực hành ngẫu hứng

Piano Jazz trong việc luyện khả năng chơi bằng tai (nghe) kết hợp với đĩa ghi âm (CD kèm theo công trình này) mà không phải sử dụng bản nhạc ở các tác phẩm trong các phong cách.

Ngoài những đặc điểm chung của lĩnh vực lịch sử, hòa âm, ngẫu hứng trong nghệ thuật Piano Jazz với các công trình đã được hệ thống nêu ở trên. Chúng tôi còn tiếp cận một số công trình chuyên sâu về hòa âm và phương pháp ngẫu hứng ở riêng từng phong cách, bởi với mỗi một phong cách Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, ngoài những đặc thù chung, đều có những đặc điểm riêng về hòa âm, thang âm điệu thức tiêu biểu như:

Với cuốn *How to play Bebop* (1998) gồm 3 tập 1, 2, 3 của tác giả *David Baker's*, nhà xuất bản Alfred Publishing Co. Trong 2 tập đầu của công trình này tác giả đã hệ thống hóa lại những thang âm của Bebop bao gồm: Bebop trưởng, Bebop thứ, Bebop át, cũng như sự ứng dụng những thang âm Bebop này vào trong các tiến trình hợp âm: II – V, III – VI – II – V, vòng tròn quãng năm... Cuối mỗi tập tác giả đều có gợi ý những bài tập, mẫu câu, cũng như các tác phẩm trong việc luyện tập phong cách Bebop.

Với cuốn *Jazz Improvisation for keyboard players* (1978) gồm 3 tập của tác giả *Dan Haerle*, nhà xuất bản Alfred Music. Trong mỗi tập tác giả lại chia nhỏ ra từng bài học với những ứng dụng thực hành về ngẫu hứng trong các hợp âm, tiến trình hợp âm, thang âm, tiết tấu trong các phong cách Jazz khác nhau.

Với tuyển tập *The Contemporary Jazz Pianist, A Comprehensive Approach to Keyboard Improvisation* (1978) bao gồm 4 tập, của tác giả *Bill Dobbins*, nhà xuất bản Charles Colin. Là công trình khoa học có tính hệ thống cao đi từ cơ bản đến nâng cao, đặc biệt tác giả đã lựa chọn đi sâu vào phân tích bút pháp, kỹ năng, kỹ xảo, hòa âm, tiết tấu, giai điệu, ngẫu hứng... của 24 nghệ sĩ Piano Jazz Mỹ tiêu biểu gắn liền với quá trình hình thành và phát triển của các phong cách.

Với Tuyển tập *Modal Jazz Composition & Harmony* của tác giả *Ron Miller* (1996, 1997) bao gồm 2 tập của nhà xuất bản Advance Music. Công trình tập trung nghiên cứu đi sâu vào phân tích hòa âm đặc trưng của phong cách Modal Jazz.

Trên đây là một số công trình tiêu biểu bằng tiếng nước ngoài đề cập đến những vấn đề lịch sử, hòa âm và thực hành ngẫu hứng nghệ thuật Piano Jazz nói

riêng, Jazz nói chung. Phần lớn những công trình được nêu ở trên đã được sử dụng trực tiếp bằng tiếng nước ngoài tại một số cơ sở đào tạo Piano Jazz ở Việt Nam trong đó có cơ sở đầu ngành đào tạo lĩnh vực Piano Jazz ở nước ta là khoa Jazz – HVÂNQGVN.

Đối với công trình bằng tiếng Việt do các tác giả Việt Nam biên soạn:

Với công trình *Jazz-Rock-Pop (1990) nhiều tác giả*, của nhà xuất bản Âm nhạc. Là một công trình biên dịch, biên soạn từ một số cuốn sách lịch sử của Jazz bằng tiếng Nga. Điểm hạn chế của công trình này là chỉ tập trung vào phân tích một số vấn đề về lịch sử nhạc Jazz từ nửa đầu thế kỷ XX. Tuy nhiên, có thể nói đây là một trong những công trình đầu tiên ở nước ta thuộc lĩnh vực nhạc Jazz.

Từ năm 2002 tại một số các cơ sở đào tạo Jazz và Piano Jazz ở Việt Nam đã sử dụng một số tài liệu về lịch sử nhạc Jazz bằng tiếng Việt được các tác giả biên soạn và dịch của nước ngoài như:

Lịch sử nhạc Jazz của PGS.TS.NSUT Lưu Quang Minh biên soạn vào năm 2002, thư viện - Nhạc viện Hà Nội, nay là Học Viện Âm nhạc Quốc Gia Việt Nam.

Lịch sử nhạc Jazz – Rock – Pop của TS Vũ Tự Lân biên soạn vào năm 2007, Trường Đại Học Văn hóa Nghệ thuật Quân Đội.

Nhìn chung, các công trình đều thống nhất về những nhân tố hình thành nên nhạc Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, các mốc thời gian và tác động của xã hội dẫn tới việc hình thành nên các phong cách trong Jazz và Piano Jazz, quá trình phát triển nhạc Jazz và Piano Jazz từ Mỹ sau đó lan tỏa đến khắp mọi nơi trên thế giới.

Với cuốn *Thực hành tùy hứng nhạc Jazz (2004) được PGS.TS.NSUT Lưu Quang Minh* biên soạn chia thành 20 bài, là tài liệu đầu tiên ở nước ta hướng dẫn thực hành ngẫu hứng Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung. Tài liệu này, hiện vẫn đang được dùng là giáo trình cho sinh viên bậc Đại học Piano Jazz của khoa Jazz - HVÂNQGVN.

Với tuyển tập *Hòa âm nhạc Jazz I, II (2004) của PGS.TS.NSUT Lưu Quang Minh*, do thư viện – Nhạc viện Hà Nội xuất bản, nay là HVÂNQGVN. Là tài liệu dành cho bậc Đại Học đầu tiên quy mô đi sâu vào lĩnh vực hòa âm Jazz một cách toàn diện ở nước ta. Tuy nhiên, công trình này chỉ dừng lại về vấn đề hòa âm chủ

yếu ở các tác phẩm Jazz Standard, trong các phong cách Jazz truyền thống của thế giới, không hoàn toàn áp dụng vào những phong cách từ nửa cuối thế kỷ XX của Jazz như: Modal Jazz, Free Jazz, Abstract Jazz, Electronic Jazz... Nhìn chung đây là công trình đã được tác giả biên dịch về một số nội dung hòa âm Jazz trong các phong cách nửa đầu thế kỷ XX.

Ngoài các tài liệu được xuất bản thì có một số luận văn, luận án, công trình nghiên cứu khoa học thuộc chuyên ngành lý luận âm nhạc có liên quan, làm cơ sở nghiên cứu, cũng sẽ được chúng tôi đề cập cụ thể trong từng phần của luận án.

Về lĩnh vực lịch sử Jazz: điếm qua các công trình tiêu biểu về lĩnh vực lịch sử Jazz nói chung và Piano Jazz nói riêng đã nêu ở trên. Nhìn chung, các công trình đều thống nhất về những nhân tố hình thành nên nhạc Jazz và nghệ thuật Piano Jazz, quá trình phát triển nhạc Jazz từ Mỹ sau đó lan tỏa đến khắp mọi nơi trên thế giới, cũng như các mốc thời gian và tác động của xã hội dẫn tới việc hình thành nên các phong cách trong Jazz... Tuy nhiên, hiện rất ít công trình, cũng như xuất hiện hiếm hoi “một vài dòng” nghiên cứu về quá trình du nhập và phát triển nhạc Jazz và Piano Jazz tại Việt Nam.

Về lĩnh vực hòa âm: hiện chưa có bất cứ một công trình nào nghiên cứu tổng kết khoa học về những thủ pháp hòa âm Piano Jazz mà trong mỗi một phong cách đều có những đặc điểm riêng về: ngôn ngữ giai điệu, hòa âm, thang âm điệu thức, tiết tấu... Đặc biệt chưa có bất cứ một công trình nào nghiên cứu về sự vận dụng những thang âm điệu thức ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam, cũng như các dạng ứng dụng của nó vào trong lĩnh vực sáng tác và biểu diễn của nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz Việt Nam nói chung.

Về phương pháp ngẫu hứng: nhìn chung, các công trình ở trên đều thống nhất những phương pháp trong ngẫu hứng mặc dù cách tiếp cận có thể khác nhau.

Qua những khảo sát những công trình đã nêu ở trên, cho đến thời điểm này chưa có một công trình nào nghiên cứu về sự hình thành và phát triển của nghệ thuật Piano Jazz Chuyên nghiệp Việt Nam một cách khoa học và có hệ thống.

Đề tài luận án của chúng tôi cũng sẽ tham khảo và tổng kết lại những kinh nghiệm của đội ngũ Giáo sư, giảng viên của khoa Jazz – HVÂNQG VN. Qua đó tìm

ra những phương pháp tiếp cận trong biểu diễn ngẫu hứng Piano Jazz phù hợp với điều kiện và hoàn cảnh thực tiễn tại Việt Nam.

Những công trình nghiên cứu, những bài luận bàn, luận án, luận văn của các tác giả đi trước đã nêu ở trên là cơ sở và nguồn tài liệu vô cùng quý báu giúp chúng tôi thực hiện luận án này.

3. Mục đích nghiên cứu:

- Khái quát, hệ thống một cách khoa học quá trình hình thành và phát triển nghệ thuật Piano Jazz trên thế giới và Việt Nam.
- Chứng minh, làm rõ những tìm tòi, sáng tạo trong lĩnh vực sáng tác ở một số tác giả - tác phẩm Jazz Việt tiêu biểu.
- Chứng minh, làm rõ những tìm tòi, sáng tạo trong lĩnh vực biểu diễn của các nghệ sỹ Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam.
- Phân tích những đặc điểm tương đồng, đưa ra những phương thức ứng dụng khác nhau của một số thang âm, điệu thức tiêu biểu của âm nhạc truyền thống Việt Nam vào trong lĩnh vực Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng. Qua đó, giúp cho việc khai thác tối đa chất liệu màu sắc của những thang âm ngũ cung này vào trong sáng tác, biểu diễn, nhằm nâng cao hơn nữa trong việc tạo bản sắc riêng cho nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam.
- Đề xuất một số giải pháp nhằm nâng cao tính chuyên nghiệp trong công tác đào tạo, biểu diễn và sáng tác Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam.

4. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

- Một số phong cách, nghệ sỹ tiêu biểu Piano Jazz, đã có đóng góp quan trọng cho lịch sử hình thành và phát triển của nghệ thuật Piano Jazz thế giới.
- Một số nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam đã có những đóng góp bước đầu cho sự hình thành và phát triển nghệ thuật Piano Jazz tại Việt Nam.
- Một số tác giả - tác phẩm Jazz Việt tiêu biểu.
- Sự quan hệ, tương đồng giữa một số thang âm, điệu thức của âm nhạc truyền thống Việt Nam với những thang âm, điệu thức trong lĩnh vực nhạc Jazz.
- Thực trạng đào tạo Piano Jazz tại Học viện âm nhạc Quốc Gia Việt Nam và một số cơ sở đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp trong nước.

5. Phương pháp nghiên cứu

- Luận án sử dụng những phương pháp nghiên cứu như: khảo sát thực tiễn, phương pháp phân tích, tổng hợp, thống kê, chứng minh, phỏng vấn, so sánh, đối chiếu, quy nạp, diễn giải...
- Ngoài ra, luận án còn sử dụng phương pháp nghiên cứu tiếp thu một số thành quả nghiên cứu đã có từ trước, có liên quan đến đề tài nghiên cứu này để học tập, kế thừa và phát triển tiếp các thành quả nghiên cứu đã đạt được... qua tài liệu, sách, mạng internet, kinh nghiệm đã được tổng kết trên thế giới, mô hình đào tạo tại một số cơ sở đào tạo nhạc Jazz quốc tế.

6. Ý nghĩa khoa học và đóng góp mới của đề tài

- Đề tài sau khi hoàn thành sẽ có một ý nghĩa khoa học thiết thực, góp phần trong việc nâng cao tính chuyên nghiệp trong chất lượng đào tạo và biểu diễn Piano Jazz tại Việt Nam.
- Đề xuất những phương pháp, giải pháp cũng như định hướng phát triển cho Piano Jazz trong thời kỳ mới.
- Phân loại một cách hệ thống, dựa trên những phân tích, nghiên cứu khoa học về một số tác phẩm Jazz Việt tiêu biểu.
- Đề tài còn phục vụ cho việc thực hiện mục tiêu, chính sách đào tạo của Đảng và nhà nước, thực hiện sứ mạng của HVÂNQGVN và một số cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp trên phạm vi toàn quốc là đào tạo tài năng đỉnh cao, bồi dưỡng học sinh, sinh viên có thể tham dự các festival Jazz, các cuộc thi quốc gia, quốc tế về lĩnh vực này. Từ đó, các cơ sở đào tạo âm nhạc sẽ cung cấp cho xã hội những nghệ sỹ biểu diễn Piano Jazz chuyên nghiệp tài năng, góp phần đào tạo nguồn nhân lực trình độ cao và nâng cao dân trí.
- Đề tài sau khi hoàn thành sẽ là công trình khoa học chuyên sâu đầu tiên tại ở nước ta tìm hiểu một cách tổng thể, toàn diện, hệ thống lại những đặc trưng cơ bản về hoà âm, giai điệu, tiết tấu, kỹ thuật, ngẫu hứng của một số phong cách Piano Jazz. Đặc biệt là những tác phẩm Jazz Việt trong vài thập kỷ qua đã đóng góp phần nhỏ tạo nên diện mạo riêng cho nghệ thuật nhạc Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng ở Việt Nam.

7. Giá trị sử dụng của đề tài

- Đề tài có thể được sử dụng là tài liệu thiết thực giúp cho các giảng viên, nghệ sỹ nhạc Jazz, sinh viên, học sinh, nắm vững chuyên sâu hơn về lĩnh vực nhạc Jazz và Piano Jazz. Đồng thời là nguồn bổ sung tài liệu học tập cho khoa Jazz tại Việt Nam đặc biệt tại Học viện Âm nhạc Quốc Gia Việt Nam.
- Đề tài đề ra một số giải pháp nhằm thúc đẩy tính chuyên nghiệp trong công tác đào tạo, biểu diễn và sáng tác của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta tiến tới hội nhập với quốc tế.
- Đề tài cũng là nguồn tư liệu giúp các nghệ sỹ, nhạc sỹ, học sinh, sinh viên thuộc các chuyên ngành khác muốn tham khảo, tìm hiểu về lĩnh vực Piano Jazz nói riêng, nhạc Jazz nói chung.

8. Bố cục của luận án

Luận án “*Nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam*” ngoài phần mở đầu, kết luận, phụ lục, tài liệu tham khảo, luận án được chia ra làm 3 chương có bố cục như sau:

Chương 1: *Tổng quan nghệ thuật Piano Jazz trên thế giới*

Chương 2: *Những đặc điểm âm nhạc trong quá trình hình thành và phát triển nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam*

Chương 3: *Một số định hướng phát triển của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam*

CHƯƠNG 1

TỔNG QUAN NGHỆ THUẬT PIANO JAZZ TRÊN THẾ GIỚI

1.1. Khái quát sự hình thành của Jazz và đặc điểm âm nhạc của nghệ thuật Piano Jazz

Với hơn một thế kỷ hình thành và phát triển, nhạc Jazz nói chung nghệ thuật Piano Jazz nói riêng đã trở thành một trong những di sản văn hóa của nhân loại. Điều đặc biệt ở đây, là quá trình hình thành và phát triển của Jazz và nghệ thuật Piano Jazz diễn ra trong một thời gian ngắn và với một tốc độ nhanh, bởi sự lan toả, và giao thoa với âm nhạc của mỗi vùng đất khi nó du nhập. Từ nhiều thập kỷ qua, một câu hỏi luôn được đặt ra một cách tự nhiên: Nhạc Jazz là gì ?.

Khó có thể định nghĩa hết được nhạc Jazz là gì, một phần là do lịch sử hình thành phức tạp của nó, bởi trong nhạc Jazz có nhiều nhân tố âm nhạc đến từ châu Phi, châu Âu, và cả vùng Caribe (Caribbean). Tuy còn nhiều tranh cãi giữa các nhà nghiên cứu, lý luận, phê bình về sự đóng góp lớn, hay nhỏ của các nền văn hóa cho sự hình thành của Jazz, nhưng một điều họ luôn nhất trí nếu không có sự pha trộn giữa các nền văn hóa, thì nhạc Jazz sẽ không được như ngày hôm nay. Do vậy, nhạc Jazz được sinh ra từ Mỹ, đó là kết quả của sự du nhập những nhân tố âm nhạc ngoại lai, được hình thành phát triển trên một vùng đất mới.

Theo nhiều nhà nghiên cứu âm nhạc, Jazz là âm nhạc cổ điển của Mỹ. Tổ tiên xa xưa của Jazz, là âm nhạc của người Mỹ - gốc Phi bao gồm: âm nhạc lao động (Worksong), âm nhạc nhà thờ, đạo Tin Lành (Negro Spiritual), Minstrel Shows, sự pha trộn của âm nhạc châu Phi, châu Âu, Mỹ - Latin và nhiều loại hình âm nhạc, nghệ thuật khác... Đến đầu thế kỷ XX, một sự pha trộn giữa nhạc Blues, Ragtime và âm nhạc cổ điển châu Âu... đã khai sinh ra Jazz. Do vậy, Jazz chính là sản phẩm của một cuộc gặp gỡ văn hóa. Điều này cũng giống như lịch sử hình thành và phát triển của nước Mỹ một đất nước “đa văn hóa”.

Theo Tiến Sĩ Billy Taylor trong cuốn sách *Jazz Piano a Jazz History*, nhà xuất bản Wm. C. Brown Company. Tác giả của công trình có đoạn viết: “...*sự hình thành và phát triển của nhạc Jazz và các phong cách trong Jazz, cũng giống như sự đa dạng trong văn hóa Mỹ, Jazz đã đưa văn hóa Mỹ, cũng như sự ảnh hưởng của*

mình đến các Quốc gia khác. Bản chất của Jazz là sự “đa văn hóa”, được tạo nên bởi vô vàn yếu tố khác nhau, nhưng nó đã tự phát triển với lý tưởng riêng, kết hợp từ truyền thống cho đến những nhân tố “ngoại lai” luôn luôn giao thoa ở mỗi không gian và thời gian nó cập bến, phù hợp với lịch sử hình thành và phát triển của nó...” [35, tr.212].

1.1.1. Những nhân tố cấu thành nhạc Jazz ở buổi ban đầu tại Mỹ

Sau những phát kiến về địa lý, cùng với quá trình xác lập chế độ thuộc địa của các nước châu Âu từ thế kỷ XV. Châu Mỹ nói chung, nước Mỹ nói riêng được xem là “vùng đất hứa” để khai phá đất đai lập nghiệp. Đó là: những luồng dân di cư trên quy mô lớn, các đội quân xâm lược, các quan chức được phái đến những vùng đất mới, những nhà kinh doanh, nhà truyền giáo, các dòng người từ châu Âu, những người da đen châu Phi bị mang bán làm nô lệ ở các đồn điền châu Mỹ... tất cả những hiện tượng đó, đã biến châu Mỹ nói chung và nước Mỹ nói riêng mang những bản sắc, văn hóa, nghệ thuật khác nhau. Trong thời kỳ nước Mỹ còn là thuộc địa của người Pháp, Anh, Tây Ban Nha... những người nô lệ da đen được đưa về từ Phi Châu, mặc dù họ không được phép mang theo nhạc cụ truyền thống của mình, nhưng với dòng máu của tổ tiên, họ vẫn sáng tạo, ngẫu hứng tạo ra âm nhạc trên một vùng đất mới, đây chính là mầm mống của Jazz được hình thành.

1.1.1.1. Nhân tố châu Phi

Thế hệ những người châu Phi chủ yếu từ các bộ lạc miền Tây-Phi đầu tiên bị đưa sang châu Mỹ làm nô lệ vẫn mang trong mình âm nhạc của quê hương, là những bài ca, tiết tấu, điệu nhảy, múa... Với hoàn cảnh và điều kiện trong thân phận mới, phần lớn làm nô lệ, bị cấm sử dụng ngôn ngữ của mình cũng như các nhạc cụ truyền thống như bộ gõ, trống... Âm nhạc của họ đã dần dần biến đổi về cơ bản, nếu như trước đây âm nhạc của họ mang tính chất phong tục, thờ cúng, ngợi ca đấng thần linh, ước lệ, biểu tượng... thì trong hoàn cảnh mới âm nhạc của họ đã trở thành những phương tiện biểu hiện những suy tư, nhận thức của cá nhân trong mỗi con người. Họ giao lưu và chuyển tải những thông tin trong đời sống, trong lao động, phản kháng sự bất công của chế độ nô lệ trong xã hội, giải tỏa những bức xúc về tinh thần thông qua các hoạt động bằng âm nhạc phần lớn với tính chất truyền miệng và ngẫu hứng... dần dần truyền thống văn hóa, âm nhạc châu Phi đã bị pha

trộn với văn hóa, âm nhạc của châu Âu, và trở thành một phần nền tảng của nghệ thuật âm nhạc châu Mỹ. Sự pha trộn này đã tạo ra các loại hình nghệ thuật, âm nhạc của người Mỹ gốc phi như: Work song, Spiritual, Blues, The ring shouts, Minstrel, Field hollers, Cakewalk, Juba,... cũng như các loại hình âm nhạc, tiết tấu của châu Mỹ Latin và nhiều loại hình âm nhạc châu Mỹ khác. Sau này, những nhân tố âm nhạc này được tiếp tục được pha trộn phát triển dưới tên gọi nhạc Jazz. Vì vậy, Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng đã lớn lên trong khung cảnh nô lệ là điều khó có tranh cãi.

Trong nghiên cứu *African Influence on the Music of the Americas, in Acculturation in the Americas* của tác giả Richard Alan Waterman [78, tr.207] ông đã định nghĩa năm nhân tố âm nhạc quan trọng của âm nhạc châu Phi bao gồm: cảm nhận về nhịp điệu (Metronomic sense), sự nhắc lại trong đối đáp “gọi và trả lời” (Overlapping call and response), đảo phách (Syncopation), sự thống trị của bộ gõ (Dominance of percussion) và nhịp hỗn hợp (Polyrhythm). Chúng ta có thể nhận ra những nhân tố này đều hiện hữu trong nhạc Jazz cho đến tận ngày nay.

1.1.1.2. Nhân tố châu Âu

Truyền thống của châu Âu có một vai trò quan trọng trong sự hình thành của nhạc Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng. Thực tế đã chứng minh điều này, trong lịch sử nhạc Jazz nhiều yếu tố âm nhạc của châu Âu và châu Phi, đã pha trộn vào nhau, tạo nên sự ra đời của Jazz và sau này là những phong cách nhạc Jazz khác nhau. Những nhân tố chính của âm nhạc châu Âu quan trọng tạo nên sự hình thành của Jazz bao gồm: nhạc cụ, hình thức và hòa âm.

Về nhạc cụ:

Hầu hết các nhạc cụ trong nhạc Jazz đều có nguồn gốc từ châu Âu. Trong thời kỳ hình thành các ban nhạc Jazz thường có những nhạc cụ như:

Bè giai điệu	Phần tiết tấu, hòa âm
Piano	Piano
Trumpet, kèn cornet	Double Bass, Tuba
Clarinet	Guitar, banjo
Trombone	Trống

(*Al*, phl 6, tr.381)

Về kèn Saxophone trong giai đoạn đầu của Jazz không được phổ biến sử dụng như kèn Clarinet.

Về bộ trống Jazz trong thời kỳ đầu đã có sự sắp xếp bao gồm: trống kết, trống “Bass”, bộ lá “Cymbals”... để có thể sử dụng cho một người chơi duy nhất. Những nhạc cụ trống cơ bản này đều xuất phát từ những ban nhạc diễu hành châu Âu (The European marching hoặc Brass band). (*A2, phl 6, tr.381*)

Về đàn Piano đã xuất hiện ở trong những phong cách đầu tiên của Jazz hay nói một cách khác, Jazz đã bắt đầu bởi nghệ thuật Piano Jazz từ phong cách Ragtime. Lý do chính có thể thấy được vai trò và vị trí quan trọng của nhạc cụ này, bởi Piano có tính năng sử dụng về mặt tiết tấu, giai điệu, hòa âm cũng như đóng vai trò kết nối giữa các nhạc cụ trong ban nhạc tốt hơn so với các nhạc cụ khác trong Jazz. Mặc dù, về âm lượng Piano có thể không bằng các nhạc cụ bộ hơi trong ban nhạc, tuy nhiên về tuyến giai điệu Piano có thể bắt chước, mô phỏng những câu giai điệu của các loại nhạc cụ khác, hơn nữa Piano có thể trình diễn độc tấu toàn bộ tác phẩm ở các phong cách Jazz về mặt giai điệu, hòa âm, cũng như tiết tấu tốt hơn với các nhạc cụ khác. Đặc biệt là sự linh hoạt của cây đàn Piano trong tất cả mọi thành phần, biên chế của ban nhạc, dàn nhạc...

Về hình thức và hòa âm:

Văn hóa châu Âu đã đóng góp cho nhạc Jazz thông qua các người chủ đồn điền, những người đã mang sang châu Mỹ các loại hình âm nhạc từ châu Âu. Cùng lúc đó, các mục sư, và các giáo sĩ truyền giáo đã truyền bá thánh ca trong các thánh lễ nhà thờ... Một cách rất tự nhiên âm nhạc từ châu Âu đã cung cấp hòa âm và hình thức cho nhạc Jazz lúc khởi đầu.

Về hòa âm và các công năng của hợp âm từ âm nhạc châu Âu, chúng ta có thể thấy được rõ nét từ sự tiếp thu của các nhạc sĩ Jazz, qua phong cách đầu tiên của Jazz là Ragtime. Về hình thức tác phẩm như AABA, ABACA cũng đã được khai thác triệt để rõ nét trong các tác phẩm Ragtime. Những nhân tố âm nhạc châu Âu này đã được Jazz tiếp thu từ cuối thế kỷ XIX trong các tác phẩm âm nhạc, trong nhạc diễu hành cũng như trong nhạc khiêu vũ. Hơn nữa, những ban nhạc diễu hành châu Âu (The European marching hoặc Brass band) cũng đã đóng góp cho Jazz về kiểu mẫu cũng như mô hình ban nhạc trong một số phong cách đầu tiên của Jazz như: bè giai điệu thường được trình diễn bởi kèn Conret (hoặc Trumpet), kèn Trombone thường chơi bè phụ, kèn Tuba chơi bè Bass ...

Ngoài ra, chính những người châu Âu đã mang lại cách ghi nốt nhạc cho Jazz khác với những truyền thống của châu Phi là tính ngẫu hứng và truyền miệng. Tất cả những nhân tố này đã được người Mỹ gốc Phi tiếp nhận và sau này các phong cách của Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng đã được tiếp tục hình thành và phát triển. Qua nghiên cứu, chúng tôi tổng kết thành biểu đồ “*một số nhân tố tiêu biểu cấu thành nhạc Jazz ở buổi ban đầu tại Mỹ*” (Bđ 1, phl 5, tr.373).

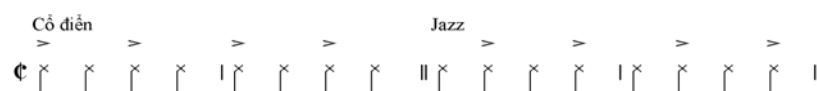
1.1.2. Những đặc điểm âm nhạc của nghệ thuật Piano Jazz

Trong suốt quá trình hình thành và phát triển của mình, nghệ thuật Piano Jazz luôn luôn gắn liền với sự ra đời của các phong cách Jazz. Trong tiểu mục này chúng tôi tập trung nghiên cứu những đặc điểm âm nhạc tiêu biểu nhất của nghệ thuật Piano jazz.

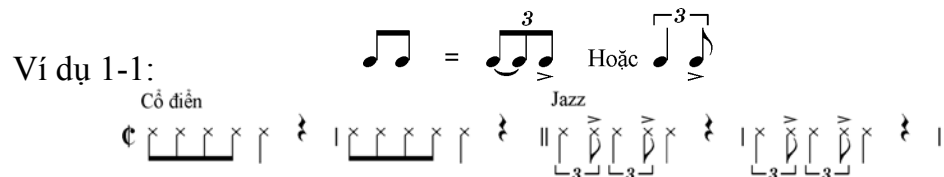
1.1.2.1. Về tiết tấu

Một trong những đặc điểm quan trọng của nghệ thuật Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng, đó là tiết tấu. Tuyến giai điệu và tuyến ngẫu hứng cũng như hòa âm, phần đệm trong một tác phẩm Jazz đều bị chi phối bởi tiết tấu. Được thừa hưởng từ âm nhạc châu Âu và đặc biệt là tiết tấu của châu Phi, Mỹ - gốc Phi, Mỹ - Latin... với những đặc trưng khác biệt so với các loại hình âm nhạc khác. Với âm nhạc cổ điển châu Âu một tác phẩm có nhịp 4/4 với phách mạnh là phách 1 và 3, còn đối với nhạc Jazz điều này hoàn toàn ngược lại.

Ví dụ 1: Người nghệ sỹ nhạc Jazz khi diễn tấu phách mạnh là phách 2 và 4.

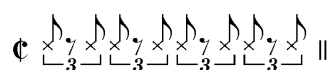


Một trong những đặc điểm quan trọng của tiết tấu trong nhạc Jazz, mốc đơn là sự thay thế bằng tiết tấu liên 3.



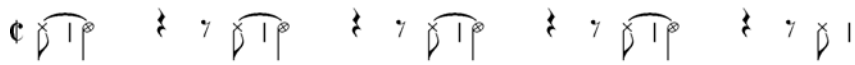
Chính sự thay thế này đã tạo ra tiết tấu Swing. Đây là âm hình tiết tấu quan trọng nhất, có ảnh hưởng tới hầu hết các phong cách âm nhạc thuộc lĩnh vực Jazz.

Ví dụ 1-2: Âm hình tiết tấu Swing cơ bản.



Đặc điểm khác của Jazz là tiết tấu bao gồm:

Ví dụ 1-3: Đảo phách



Nghịch phách



Một số tiết tấu quan trọng khác của Jazz như:

Latin: là tiết tấu đặc trưng của người Mỹ Latin với tiết tấu đảo phách

Ví dụ 1-4: tiết tấu latin cơ bản |: 1..(2) & 3..(4) & :|



Bebop: là một phong cách của Jazz được phát triển từ thập niên 1940, cũng như mang cả ý nghĩa về thang âm và tiết tấu. Tiết tấu Bebop là Swing nhanh, với sự kết hợp phức tạp của những chùm 3 nốt đơn, đen, kép,...

Ballad: là một phong cách của Jazz cũng như mang cả ý nghĩa về tiết tấu. Tiết tấu ballad thường chậm (có thể Swing chậm, Bossa chậm, nhịp $\frac{3}{4}$ chậm...). Bộ trống thường sử dụng chổi thay vì dùi để tạo không khí nhẹ nhàng, điều này cho phép các nghệ sĩ có thể sử dụng tuyến ngẫu hứng với những câu chạy dài, kết hợp để tạo khoảng trống cho sự thay đổi màu sắc của hòa âm.

Trên đây là một số tiết tấu cơ bản, ngoài ra trong nhạc Jazz còn rất nhiều loại hình tiết tấu đặc trưng gắn liền với sự ra đời trong từng phong cách như: Ragtime, Bossa Nova, Free Jazz, Modal Jazz, Funk, Afro Latin, các tiết tấu nhịp lẻ như: $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$... sẽ được chúng tôi đề cập trong mục 1.2 của luận án.

1.1.2.2. Về giai điệu

Là một trong những thành phần quan trọng như bất kỳ thể loại âm nhạc nào khác. Đặc điểm chung trong giai điệu của nghệ thuật Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng là sự nhấn ngược vào phách nhẹ, tạo cảm giác luôn luôn cuốn về phía trước. Tính “mềm dẻo” của giai điệu trong nhạc Jazz được thể hiện bởi các tiết tấu liên ba ở các móc đơn, nốt đen... Tuyến giai điệu của nhạc Jazz thường được chia làm 2 phần: phần thứ nhất là tuyến giai điệu của tác phẩm, phần thứ hai là tuyến giai điệu của ngẫu hứng.

Ví dụ 1-5: Tuyên giai điệu tác phẩm *All of me* của Gerald Marks & Seymour, 4 nhịp đầu (Tp1, phl 1.1, tr.169)



Nếu như trong cách diễn tấu của âm nhạc cổ điển, cần đòi hỏi về sự chuẩn mực, chính xác tuyên giai điệu của tác phẩm, thì trong cách diễn tấu của nhạc Jazz, phần trình bày giai điệu thường được biến đổi bởi cảm xúc từng nghệ sỹ sao cho phù hợp với từng phong cách mà tác phẩm được trình bày. Hay nói cách khác trong âm nhạc cổ điển, nghệ sỹ diễn tấu bắt buộc phải trình bày đúng ý tưởng của tác giả và tác phẩm, thì trong nhạc Jazz khi trình bày tác phẩm thường đề cao tính “cá nhân” của nghệ sỹ biểu diễn. Vì thế hầu hết các tác phẩm sáng tác cho nhạc Jazz, tuyên giai điệu của tác phẩm ở từng phong cách đều có sự biến đổi khi diễn tấu. Vậy câu hỏi được đặt ra là sự biến đổi tuyên giai điệu của tác phẩm có làm cho tác giả cảm thấy sự “không tôn trọng” hay không ?. Câu trả lời là hoàn toàn không, bởi chính các tác giả luôn mong muốn những tác phẩm của mình là những ý tưởng để khơi dậy sự sáng tạo ở mỗi nghệ sỹ diễn tấu theo một cảm xúc riêng. Điều này giúp cho các tác phẩm của họ được “sống lâu”, cho dù tác phẩm đó có thể được trình diễn hàng trăm, hàng nghìn lần mà không bao giờ giống nhau...

Ví dụ 1-6: Tuyên giai điệu của *All of me* có thể được diễn tấu như sau



Ví dụ 1-7: Phần giai điệu được trình diễn bởi nghệ sỹ Johnny Hodges, 4 nhịp đầu *All of me*² (Tp2, phl 1.1, tr.170)



Để người nghệ sỹ có thể ngẫu hứng được sau khi trình bày giai điệu của tác phẩm. Điều này phụ thuộc vào rất nhiều yếu tố: cảm xúc, khả năng sáng tạo, xây dựng ý tưởng, quá trình luyện tập kỹ thuật, kỹ xảo, sự hiểu biết về hòa âm, thang âm, tiết tấu, cấu trúc, hình thức của tác phẩm... Ngoài ra, còn dựa trên chương trình học tập, giáo trình học tập, sự hướng dẫn của giảng viên, kinh nghiệm tích lũy, cũng

² Bản Transcriptions bởi Matt Vashlishan, phần giai điệu - giọng Eb Alto Sax trên đĩa “Jazz Party” Duke Ellington 1959. Columbia Records.

như học tập thông qua băng, đĩa, những tác phẩm Transcriptions, những mẫu câu Slick, sự trao đổi, giao lưu trong các buổi hòa nhạc, Jam session...

Ví dụ 1-8: Tuyên ngẫu hứng của tác phẩm *All of me* có thể được diễn tấu như sau:



Ví dụ 1-9: Phần trình diễn ngẫu hứng của nghệ sỹ Lester Young, nhịp 19 - 22 *All of me*³ (Tp3, phl 1.1, tr.172)



Một trong những đặc trưng quan trọng khác của tuyên giai điệu trong Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng là việc sử dụng những nốt Blues ở trong tuyên giai điệu, được lấy từ thang âm Blues.

Ví dụ 1-10: Thang âm Blues Eb (Eb-Gb-Ab-A-Bb-Db) được trình diễn trong ngẫu hứng bởi Pianist Kenny Drew⁴, 4 nhịp đầu - phần Piano Solo, tác phẩm *Blues Train* tác giả John Coltrane's (Tp4, phl 1.1, tr.174)



1.1.2.3. Về Hòa âm

Một trong những đặc điểm quan trọng của hòa âm nhạc Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng, là sự kết nối, giải quyết, biến đổi giữa các hợp âm trong đó các bè chứa đựng những quãng Chromatics. Chính vì vậy, hầu hết hòa âm được viết trong các tác phẩm nhạc Jazz Standard, đều sử dụng những tiến trình hợp âm như: II-V, V-I, II-V-I, V-V, I-VI-II-V, III-VI-II-V, I-II-III-IV, I-IV-I-V... Sự kết nối của các tiến trình hợp âm này, tạo nên hình thức của tác phẩm (còn được gọi là “form” bài). Thông qua hình thức tác phẩm được quy định các nghệ sỹ có thể dựa vào đó để ngẫu hứng một cách khoa học.

Qua nghiên cứu, chúng tôi thấy một số nhà soạn nhạc cổ điển như: J.S.Bach, F. Schubert, Claude Debussy... trong những sáng tác, tác phẩm của mình cũng đã xuất hiện những hợp âm, tiến trình hợp âm mà sau này nhạc Jazz đã tiếp nhận để trở thành những đặc trưng của mình.

³ Bản Transcriptions bởi J.Mahone, phần ngẫu hứng Saxophone của Lester Young, đĩa Pres&Teddy Lester Young 1956, Verve Records.

⁴ Bản Transcriptions bởi Dmitri Tymoczko, phần ngẫu hứng Piano của Kenny Drew đĩa Blue Train John Coltrane 1958, Blue Note Records.

Ví dụ 1-11: Tiến trình hòa âm II-V-I trong *Prelude giọng C trưởng* BWV 846 - J.S.Bach, nhịp 17-19 (*Tp5, phl 1.1, tr.177*)



Ví dụ 1-12: F. Schubert *Op. 83, no2* sự xuất hiện của hợp âm 7 trưởng và át#11, nhịp 24-28, (*Tp6, phl 1.1, tr.179*)



Ví Dụ 1-13: Claude Debussy *Golliwog's Cake – walk* sự xuất hiện của hợp âm bán giảm và sus cũng như thêm nốt 9, nhịp 10-12 (*Tp7, phl 1.1, tr.186*)



Ngoài ra, trong một số tác phẩm của các nhà soạn nhạc nổi tiếng như: Maurice Ravel, Dmitri Shostakovich, G.Gershwin, G.Antheil... đã chịu sự ảnh hưởng của hòa âm nhạc Jazz trong các sáng tác của mình xin xem (*Ht 1, phl 4, tr.345*) một số tác giả, tác phẩm âm nhạc cổ điển chịu sự ảnh hưởng của Jazz.

Ví Dụ 1-14: Maurice Ravel *Piano Concerto in G* sử dụng hòa âm Jazz và nốt Blues trong tuyển giai điệu, nhịp 49-52 chương I. Allegramente



Thang âm và hợp âm chính là những nguyên liệu để mỗi nghệ sỹ Jazz có thể sáng tác, chế biến “món ăn” trong ngẫu hứng. Hợp âm trong nhạc Jazz, ngoài việc sử dụng những hợp âm của âm nhạc cổ điển, nhưng đặc biệt luôn luôn sử dụng các hợp âm 7 trong một tác phẩm bao gồm: 7 trưởng, 7 thứ, 7 át, 7 giảm, 7 bán giảm... với những thang âm và điệu thức tương ứng, cùng những nốt 2 = 9, 4 = 11, 5, 6 = 13, thường xuyên xuất hiện nguyên gốc cũng như biến đổi để tạo màu sắc mới cho hoà âm của tác phẩm. Đặc điểm của thang âm là để tạo màu sắc mới cho tác phẩm, điều này dẫn đến việc biến đổi về màu sắc hợp âm. Đồng thời sự biến đổi về hợp

âm, tiến trình hợp âm cũng sẽ tạo sự biến đổi về cách sử dụng thang âm, cũng như màu sắc của giai điệu. Các thang âm trong âm nhạc cổ điển cũng được sử dụng trong nhạc Jazz, ngoài ra còn có rất nhiều thang âm nhạc Jazz được ra đời và phát triển mang những đặc điểm riêng trong từng phong cách.

1.2. Sự phát triển một số phong cách trong nghệ thuật Piano Jazz

Trong lịch sử phát triển của nền âm nhạc hàn lâm cổ điển châu Âu, cây đàn Piano luôn được mệnh danh là vua của các loại nhạc cụ bởi sự đa dạng trong kỹ thuật trình diễn, khả năng diễn tấu... còn trong lĩnh vực nhạc Jazz, nhiều nhà nghiên cứu âm nhạc trên thế giới đã khẳng định vị trí và vai trò quan trọng của Piano, luôn gắn liền với quá trình hình thành nên các phong cách Jazz. Các nghệ sỹ Jazz luôn coi Piano là nhạc cụ trung tâm để có thể sáng tác, xây dựng ngôn ngữ giai điệu, hòa âm, tiết tấu... đặc biệt là trong ngẫu hứng. Các tác phẩm Jazz viết trên cây đàn Piano luôn chiếm vị trí số một cả về chất lượng cũng như số lượng so với các nhạc cụ khác.

Cũng như một số bộ môn nghệ thuật khác, nghệ thuật Piano Jazz có tiến trình phát triển ở ba thời kỳ:

- Thời kỳ đầu, được tạo nên bởi quần chúng.
- Thời kỳ tiếp, được tạo nên cho quần chúng.
- Thời kỳ sau, phát triển theo nghệ thuật của riêng mình, đôi khi vượt “lên trên” ngoài quần chúng.

Trong suốt quá trình hình thành và phát triển của mình, nghệ thuật Piano Jazz luôn gắn liền với sự ra đời của các phong cách Jazz. Ở từng phong cách, ngoài những đặc điểm chung, nghệ thuật Piano Jazz còn có những đặc điểm riêng về: ngôn ngữ giai điệu, hòa âm, tiết tấu... Tại mục này, chúng tôi tập trung nghiên cứu một cách khái quát, hệ thống những đặc điểm âm nhạc trong một số phong cách của nghệ thuật Piano Jazz, mà ở mỗi một phong cách, có sự gắn liền với những tên tuổi tác giả, tác phẩm Jazz, đại diện cho phong cách đó.

1.2.1. Một số phong cách ở Mỹ

1.2.1.1. Ragtime

Được hình thành và phát triển từ cuối thế kỷ XIX bởi những nghệ sỹ Mỹ - gốc Phi. Nguồn gốc của Ragtime được hình thành dựa trên các thể loại âm nhạc

khác nhau như: âm nhạc dành cho dàn nhạc kèn đồng, âm nhạc châu Âu, các thể loại âm nhạc của người Mỹ - gốc phi như: Cakewalk, Work songs, Minstrel... cũng như một số nhân tố tiết tấu của âm nhạc Mỹ Latin như: tiết tấu Habanera và Tresillo còn được gọi là “*Spanish tinge*” bởi nghệ sỹ Piano Jelly Roll Morton, tiết tấu Tango, tiết tấu của Dominican Merengue... Theo Tiến sỹ Piano Jazz Billy Taylor: “*Ragtime là một trong những phong cách khởi đầu của nhạc Jazz, cũng như được coi là âm nhạc cổ điển của nước Mỹ, bởi sự kết tinh của các nghệ sỹ Piano Jazz*” [35, tr.42].

Đầu thế kỷ XX, cây đàn Piano là đại diện cho sự sung túc, giàu có, “giấc mơ Mỹ”, tuy nhiên phần lớn những người Mỹ - gốc Phi không đủ khả năng để mua được Piano. Vì vậy, các tác phẩm Ragtime chủ yếu được trình diễn ở trong các quán rượu, những nơi giao lưu văn hóa, hội hè. Ở những vùng miền khác nhau của nước Mỹ, các nghệ sỹ đã phát triển những phương pháp sáng tác, và cách tiếp cận của Ragtime có phần khác nhau. Những nghệ sỹ, nhạc sỹ Piano như: Scott Joplin, James Scott, Joseph Lamb... thường viết các tác phẩm Ragtime của mình một cách cẩn thận, tỉ mỉ và không sử dụng ngẫu hứng. Các tác phẩm này được gọi là Ragtime cổ điển “*Ragtime Classical*” hay còn được coi như là âm nhạc cổ điển của nước Mỹ. Các tác phẩm này được in ấn thành bản nhạc, giống như các tác phẩm âm nhạc cổ điển, và được xuất bản phổ biến rộng rãi trên toàn thế giới. Các nghệ sỹ, nhạc sỹ Piano khác như: Tom Turpin, Louis Chauvin, Jelly Roll Morton, Eubie Blake... thường sử dụng ngẫu hứng trong lúc trình diễn các tác phẩm của mình.

Phong cách Ragtime có những đặc điểm âm nhạc như: có nhiều chủ đề giai điệu, tiết tấu đảo phách (syncopation), nhịp đan xen (cross – rhythms), có cấu trúc hình thức ABACD hoặc ABCD, bè tay trái đóng vai trò giữ nhịp và thường mô phỏng bè Bass của kèn Trombone, hòa âm của Ragtime chịu sự ảnh hưởng của âm nhạc cổ điển châu Âu, tiết tấu Habanera... Ngoài ra, trong các tác phẩm âm nhạc Ragtime chúng ta có thể tìm thấy được nghệ thuật Piano trong những thủ pháp sáng tác tiêu biểu như:

Ví dụ 1-15: Sự hoán đổi của F trưởng và F thứ trong cùng một câu nhạc, nhịp 44-47 tác phẩm *Stoptime Rag* sáng tác Scott Joplin, (Tp8, phl 1.1, tr.190)



Sử dụng các nốt luyến (slurs), nốt lướt (passing note), chùm âm (tonal clusters) - tác phẩm *Tricky Fingers* sáng tác J. Hubert Blake, (Tp9, phl 1.1, tr.194)

Ví dụ 1-18: Sử dụng chùm âm, nhịp 1-4



Ví dụ 1-16: Sử dụng các nốt luyến, nhịp 30-31



Ví dụ 1-17: Sử dụng nốt lướt, nhịp 55-58



Sự ảnh hưởng của những nhân tố trong âm nhạc của người Mỹ - gốc Phi với mô típ giai điệu đối đáp (câu hỏi và câu trả lời), tiết tấu đảo phách và nhịp đan xen.

Ví dụ 1-19: Tiết tấu đảo phách và nhịp đan xen (cross rhythm) - trong tác phẩm *The Entertainer* sáng tác Scott Joplin, nhịp 4-8 (Tp10, phl 1.1, tr.200)



Ví dụ 1-20: Mô típ “motif” giai điệu đối đáp



Qua một số phân tích ở trên, có thể thấy trong các tác phẩm Ragtime, đều có những nhân tố quan trọng định hình cho sự phát triển của nghệ thuật Piano Jazz, đặc biệt là nghệ thuật Piano trong phong cách Ragtime Stride, cũng như các phong cách trong thời kỳ sau của Piano Jazz. Sự vận dụng nhuần nhuyễn kỹ thuật, hòa âm của âm nhạc châu Âu, tiết tấu đảo phách, nhịp đan xen, phát triển những nhân tố của âm nhạc Mỹ - gốc Phi, tiết tấu Habanera... đã tạo nên một phong cách âm nhạc giải trí “đa văn hóa” thịnh hành nhất của đầu thế kỷ XX tại Mỹ. Ragtime – phong cách đầu

tiên của Jazz đã giúp cho nghệ thuật Piano Jazz lan tỏa trên toàn thế giới cho đến tận ngày nay.

1.2.1.2. Piano Blues

Theo nhà nghiên cứu nhạc Jazz Christopher Meeder: “*Blues là một hình thức âm nhạc, khởi đầu dành cho hát... dần dần sau này trở thành những tác phẩm của khí nhạc*” [42, tr.25]. Blues được hình thành bởi nhiều nhân tố âm nhạc của người Mỹ - gốc Phi, tuy nhiên khác với Ragtime, những nhân tố âm nhạc của châu Phi được phát triển và gìn giữ một cách nguyên chất hơn. Theo nhiều nhà nghiên cứu Blues có nguồn gốc từ những điệu hát của miền tây châu Phi được các nô lệ da đen mang sang Bắc Mỹ, đặc biệt là vùng châu thổ sông Mississippi (Mississippi Delta) tại miền nam Hoa Kỳ. Tại vùng đất mới, điệu nhạc thô sơ này được phát triển thêm với các nhạc khí mới và trở nên rất phổ thông trong các cộng đồng nô lệ người Mỹ gốc Phi khi họ tụ tập với mục đích làm việc, gặt hái, tín ngưỡng hay tiêu khiển... Ở những vùng miền khác nhau của nước Mỹ, trước những bối cảnh và nhu cầu đòi hỏi khác nhau của xã hội, các nghệ sỹ Piano đã tiếp cận với Blues và tạo nên nghệ thuật Piano Blues với những tên gọi và phong cách khác nhau. Thời kỳ đầu của nghệ thuật Blues, ngoài việc sử dụng các Blues nốt, các nghệ sỹ Piano sử dụng hình thức Blues trong 8 nhịp và thường có sự liên kết giữa các tác phẩm của âm nhạc Mỹ gốc Phi đối với âm nhạc châu Phi, sử dụng các thủ pháp nghệ thuật như: âm hình đối đáp, luyện âm, láy, rung... để có thể đệm cho các nghệ sỹ hát Blues. Sau này, các phong cách Blues được sử dụng chủ yếu với hình thức 12 nhịp. Đặc điểm âm nhạc chung của các phong cách này với tuyến giai điệu bắt đầu tại chủ âm (tonic), được nhắc lại bởi hạ át (subdominant) và được nhắc lại một lần nữa trên hợp âm át biến đổi (altered dominant), cuối cùng giải quyết về chủ âm. Sử dụng những khái niệm đơn giản này, các nghệ sỹ đã phát triển rất nhiều âm hình và phong cách của nghệ thuật Piano Blues. Là phong cách đã ảnh hưởng xuyên suốt trong tiến trình phát triển của nghệ thuật Jazz cho đến ngày nay. Mặt khác, nó còn ảnh hưởng đến nhiều phong cách âm nhạc như: Boogie - Woogie, Rhythm and Blues, Rock -n Roll, Soul cũng như một số loại hình âm nhạc khác thế kỷ XX... Nghệ thuật Piano Blues hay Piano Jazz Blues đã phát triển với rất nhiều phong cách tiêu biểu như:

+ *Barrelhouse Blues*

Đầu thế kỷ XX, các nghệ sỹ Piano đã chuyển đổi Blues từ những nghệ sỹ đàn Guitar và Banjo đến từ miền Nam nước Mỹ, nơi đã phát triển và hình thành nên nền tảng Blues từ cuối XIX. Piano Blues đã được hình thành tại các quán rượu, quán trọ, phần lớn được trình diễn trên những cây đàn Piano “tồi tàn”, phong cách Piano Blues này còn được biết dưới cái tên gọi là Barrelhouse. (*Ả3, phl 6, tr.382*) Thời kỳ đầu của phong cách này các nghệ sỹ Piano thường sử dụng với hình thức được bố trí trong 8 nhịp, sau này các hình thức Blues được phát triển thành 3 phần và được biết đến chủ yếu trong hình thức 12 nhịp. Nghệ thuật Piano trong phong cách Blues này với những đặc điểm âm nhạc tiêu biểu như: ít có sự ngẫu hứng, bè đệm chủ yếu là sự chuyển đổi giữa hợp âm với hợp âm, tiết tấu phần đệm thường là những nốt đen, hòa âm thường sử dụng trong quãng 5 và quãng tám, đôi lúc được kết hợp với hợp âm 3 thứ, và thêm hợp âm 6 và 7. Những nghệ sỹ Piano tiêu biểu của phong cách Barrelhouse phải kể đến như: Cow Cow Davenport, Speckled Red, Romeo Nelson...

+ *Barrelhouse Boogie*

Những nghệ sỹ Piano Mỹ gốc Phi đã di chuyển lên phía Bắc vào thập niên 1920. Đặc biệt, tại những vùng miền phía Nam của thành phố Chicago trào lưu chơi Piano Blues cho khán giả có thể khiêu vũ đã được hình thành, phong cách này được biết đến dưới tên gọi Barrelhouse Boogie. Nghệ thuật Piano trong phong cách này có những đặc điểm âm nhạc đặc trưng tiêu biểu: hình thức trong 12 nhịp, sử dụng thêm nhiều nốt 6 trong hợp âm cũng như kết hợp với nhiều hợp âm 3, đặc biệt là cả 3 tăng và 3 giảm, sử dụng ngẫu hứng, cũng như âm hình tiết tấu Spanish tinge. Những nghệ sỹ Piano tiêu biểu của phong cách Barrelhouse Boogie phải kể đến như: Peetie Wheatstraw, 'Montana' Taylor and Jimmy Yancey...

+ *Classical Blues*

Là một phong cách Blues cho Piano được phát triển từ âm nhạc trong những vở diễn Minstrel. Phong cách blues này có những đặc điểm âm nhạc liên quan chặt chẽ tới Ragtime và thường được trình diễn bởi các nghệ sỹ Piano có trình độ so với các nghệ sỹ blues dân gian. Sau khi những vở diễn Minstrel bị suy thoái, những nghệ sỹ Mỹ gốc Phi đã tập trung phát triển vào phong cách này và được biết dưới tên gọi là Classical Blues. Nghệ thuật Piano trong phong cách này có những đặc

điểm âm nhạc tiêu biểu như: các tác phẩm được viết sẵn và chủ yếu dành cho thanh nhạc, sử dụng những đặc điểm âm nhạc, nhân tố trong nghệ thuật Ragtime vào trong Blues. Những nghệ sỹ, nhà soạn nhạc tiêu biểu của phong cách Classical Blues phải kể đến như: W.C. Handy, Fletcher Henderson, với những ca sỹ Blues như: Ethel Waters, Mama Yancey, Ma Rainey và đặc biệt là Bessie Smith.

+ *Boogie – Woogie*

Để nâng cao hơn tính chất nghệ thuật âm nhạc dành cho khiêu vũ, các nghệ sỹ Piano đã phát triển nhiều âm hình tiết tấu của bè tay trái trong Blues tại phong cách có tên gọi là Boogie – Woogie. Sự khác biệt giữa phong cách Barrelhouse với Boogie – Woogie là tính ngẫu hứng đã được khai thác triệt để, vì vậy đòi hỏi những nghệ sỹ Piano Boogie - Woogie với kỹ thuật cũng như trình độ điêu luyện. Phong cách Boogie – Woogie đã trở thành một trong những phong cách giúp cho nghệ thuật Blues Piano được thịnh hành và là một trong những phong cách Piano Blues mang nhiều màu sắc nhất. Các tác phẩm Boogie – Woogie phần lớn được viết trên nhịp 4/4 với đặc trưng cơ bản là sử dụng âm hình “Ostinato” theo chu kỳ lặp đi lặp lại, với các mô típ thường có tiết tấu móc giật, vuông vắn. Âm hình này thường làm nền tảng cho tiết tấu, hòa âm và giai điệu, đôi khi ngắn nhưng luôn có nhịp điệu. Nghệ thuật của Boogie – Woogie với những thủ pháp tiêu biểu:

Hòa âm của Boogie – Woogie: được phát triển nhiều biến thể từ hòa âm của Blues: sử dụng bậc I, IV, V. Công năng của bè tay trái trong Boogie đóng vai trò quan trọng bao gồm việc giữ tiết tấu đồng thời duy trì sự chuyển đổi công năng của hòa âm. Tay phải thường chơi giai điệu cũng như mở rộng hòa âm và chịu sự ảnh hưởng của âm nhạc Ragtime, các Riffs, các ban nhạc diễu hành... chính vì vậy âm hình tay trái thường gắn liền với những hòa âm cùng với nốt Bass để tay phải có thể điểm thêm màu sắc cũng như mở rộng hòa âm và giai điệu. Qua nghiên cứu, chúng tôi tổng kết một số mẫu cơ bản âm hình tay trái của Boggie – Woogie tiêu biểu:

Ví dụ 1-21: Một số âm hình cơ bản của bè tay trái



Ví dụ 1-22: Một số âm hình phổ biến khác của bè tay trái trong nghệ thuật Boogie – Woogie



Tuyến giai điệu: Boogie – Woogie cũng là một phong cách tạo tuyến giai điệu theo ngôn ngữ riêng của mình. Giai điệu thường có cấu trúc câu ngắn, được nhắc lại. Qua nghiên cứu, chúng tôi tổng kết lại một số hình thức tuyến giai điệu được dùng nhiều trong Boogie như: tuyến giai điệu sử dụng motif nối tiếp nhắc lại, sử dụng chủ âm nhắc lại đối đáp bè tay trái

Ví dụ 1-23: Tuyến giai điệu sử dụng motif nối tiếp nhắc lại, nhịp 4/4 tác phẩm *Night Train* sáng tác J.Forrest, O.Washington và C. Simpkins (*Tp11, phl 1.1, tr.205*)



Ví dụ 1-24: Tuyến giai điệu sử dụng chủ âm nhắc lại đối đáp với bè tay trái, nhịp 4/4 tác phẩm *Rock A Beatin' Boogie* sáng tác Bill Haley (*Tp12, phl 1.1, tr.208*)

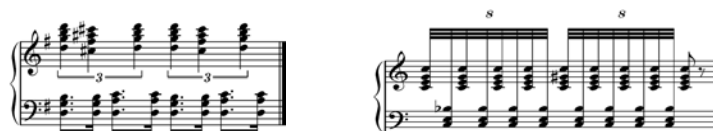


Ngoài ra, qua nghiên cứu trong nhiều tác phẩm, sáng tác theo phong cách này, chúng tôi còn nhận thấy tuyến giai điệu sử dụng những âm hình như: Chromatic, Polyrhythm, Tremolo, và những chồng quãng như: 2, 3, 4 được chúng tôi tổng kết ở trong các ví dụ sau:

Ví dụ 1-25: Tuyến giai điệu sử dụng Chromatic



Ví dụ 1-26: Tuyến giai điệu sử dụng Polyrhythm và Tremolo



Ví dụ 1-27: Tuyến giai điệu sử dụng các chồng quãng 2, quãng 3 và quãng 4





Là một phong cách giúp Blues được trở nên phổ biến rộng rãi, Boogie Woogie được “sinh ra trên các bàn phím Piano khôn khổ” [86, tr.5] tại những sòng bạc và những quán rượu rẻ tiền tại Mỹ... Tuy vậy, phong cách này đã giúp cho nghệ thuật Piano Jazz mang nhiều màu sắc, cũng như khai thác triệt để tính năng nhạc cụ của cây đàn Piano, gắn liền với tên tuổi của các nghệ sỹ như: Pine Top Smith, Meade Lux Lewis, Albert Ammons, Pete Johnson... Hơn nữa phong cách Boogie Woogie cũng đã gây nhiều ảnh hưởng của mình tới các ban nhạc, nghệ sỹ, phong cách sau này. Đặc biệt là sự hình thành của phong cách Rhythm and Blues (R&B) tại thành phố Kansas từ cuối thập niên 1940.

+ *Chicago Blues*

Đến thập niên 1940 các nghệ sỹ Blues Piano vẫn chủ yếu chơi độc tấu phong cách này trên cây đàn Piano. Từ thập niên 1940 khi các nhạc cụ điện được phát triển các nghệ sỹ Piano Blues đã bắt đầu sử dụng thêm bộ gõ và đàn Bass điện vào trong phần trình diễn của mình. Tại Chicago phong cách Piano Blues này được gọi dưới cái tên là Urban Blues hoặc Blues thành phố (City Blues). Những âm hình và nghệ thuật của Boogie Woogie vẫn được sử dụng, cũng như ngẫu hứng, kèm với nó là sự “bùng nổ”, “ồn ào”, “âm ỉ” của bộ gõ. Một số nghệ sỹ Piano tiêu biểu của phong cách này: Sunnyland Slim, Willie Perryman, Memphis Slim, Johnnie Johnson, Lafayette Leake và Otis Spann.

+ *New Orleans Blues*

Là một phong cách Blues chịu sự ảnh hưởng lớn của các loại hình âm nhạc như: Blues truyền thống của vùng Mississippi, âm nhạc cổ điển châu Âu, âm nhạc Latin Caribe, nhạc khiêu vũ Canjun, nhạc Blues country... Một số đặc điểm tiêu biểu của phong cách này như: Sử dụng nhấn ngược, sử dụng 2 phiên “two beat feel”, sử dụng tiết tấu âm hình của Spanish tinge trong phần bè Bass, sử dụng Straight 8’s phiên... Một số nghệ sỹ Piano tiêu biểu của phong cách này: Mamie Desdoumes, Tony Jackson, Drive 'Em Down, Henry Roeland Roy Byrd.

+ *Blues trong một số phong cách Jazz*

Từ thập niên 1920, Blues đã pha trộn vào các phong cách Jazz như: Swing, Bebop, Hard Bop.... Đặc biệt trong lĩnh vực hòa âm, Blues sử dụng nhiều biến thể trong hòa âm 7 át, bằng việc thêm bậc II trước bậc V, thêm vòng chuyển đổi hòa âm (Turn around) I – VI – II – V – I, ngoài ra còn sử dụng hợp âm thay thế...

Ví dụ 1-28: Một số hình thức hòa âm của Blues trên giọng C

- a) Hình thức cơ bản của Blues trong 12 nhịp
- b) Hình thức blues được thêm II-V-I và turn around
- c) Hình thức Blues áp dụng hợp âm thay thế

VD	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
a	C7	C7	C7	C7	F7	F7	C7	C7	G7	F7	C7	G7
b	C7	F7	C7	G-7 C7	F7	F#o7	C7/G	A7	D-7	G7	C7 A7	D-7 G7
c	C7 F#7	F7	C7	C#-7 F#7	F7	F#-7 B7	E-7	Eb7	D-7	Db7	C7 Eb7	Ab7 Db7

Ví dụ 1-29: Hình thức Blues trong thời kỳ Bebop

Việc sử dụng các biến thể của Blues đòi hỏi kiến thức về hòa âm, thang âm cũng như trình độ kỹ thuật và đặc biệt là sự sáng tạo trong ngẫu hứng của mỗi nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung. Tuy nhiên, mọi sự biến đổi “sáng tạo” đều tuân theo một trong những nguyên tắc cơ bản của hình thức Blues. Chính nhờ sự phong phú, đa dạng về phong cách và một số đặc điểm âm nhạc nêu ở trên mà Blues đã trở thành một trong những nhân tố quan trọng định hình và phát triển xuyên suốt nghệ thuật Piano Jazz cho đến nay.

1.2.1.3. Phong cách New Orleans tới Chicago

New Orleans Jazz

Từ đầu thế kỷ XX, đời sống âm nhạc của những người Mỹ gốc Phi đã diễn ra sôi nổi trên khắp các sân khấu lớn nhỏ tại thành phố cảng New Orleans, nơi được mệnh danh là cái nôi sản sinh ra nhạc Jazz. Mặc dù phần lớn các dàn nhạc diễu hành kèn đồng không sử dụng đàn Piano, nhưng các nghệ sỹ Piano đã tập trung và biểu diễn tại khu vực Storyville và khu đèn đỏ của thành phố New Orleans với hành trang chủ yếu là Ragtime và Blues... Khác với các nghệ sỹ của phong cách

Barrelhouse, những nghệ sỹ trong phong cách New Orleans và Chicago đều là những người được đào tạo bài bản, qua trường lớp với sự đa dạng trong kỹ thuật và phong cách. Qua nghiên cứu bằng những bản ghi âm của phong cách này, chúng tôi thấy nghệ thuật Piano đã được rất nhiều nghệ sỹ Piano thể hiện một cách rõ nét với các tên tuổi nghệ sỹ tiêu biểu nhất như:

Jelly Roll Morton, là nghệ sỹ Piano Jazz, người đã chịu ảnh hưởng lớn của nghệ sỹ Piano Tonny Jackson, với sự pha trộn giữa Blues và Ragtime. Morton học âm nhạc cổ điển châu Âu từ lúc 10 tuổi, cách diễn tấu của ông đã phản ánh đúng chất âm nhạc của New Orleans và phong cách Ragtime cổ điển. Nghệ thuật Piano trong âm nhạc của Morton là sự mô phỏng và chuyển soạn từ những dàn nhạc kèn đồng của vùng New Orlean, sự vận dụng hiệu quả cao của tính sáng tạo trong ngẫu hứng. Ông là một trong những nghệ sỹ Piano đầu tiên đã tiếp cận, vượt qua sự cứng nhắc của tiết tấu trong âm nhạc Ragtime (*A4, phl 6, tr.382*).

Earl Hines, sau khi hải quân Mỹ đóng cửa khu Storyville năm 1917, rất nhiều nghệ sỹ Jazz đã di chuyển lên miền Bắc và Đông của nước Mỹ. Các nghệ sỹ của phong cách New Orlean đã chuyển đến Chicago như: King Oliver, Louis Armstrong, Jimmy Noone, Baby Dodds... tại đây Armstrong đã gặp nghệ sỹ Earl Hines. Được mệnh danh với tên là bố già “Father” bởi ông là một trong những người khởi xướng cho phong cách Piano Jazz hiện đại, tại thời điểm bấy giờ, cũng như phong cách Swing sau này. Nghệ thuật Piano của ông được thể hiện bởi: bè tay trái là sự kết hợp của phần đệm Ragtime với nhiều tiết tấu đảo phách, nhấn ngược, sử dụng tay trái đối ngược với bè tay phải, sử dụng thủ pháp nhanh gấp đôi “double – time”... Bè tay phải sử dụng láy “tremolos”, quãng tám, các Riff. Ngoài ra về hòa âm, ông cũng là người đi trước thời đại của mình với việc sử dụng Chromatic, nốt lướt và cũng như đặt nền móng của nghệ thuật Piano Swing trong từ thập niên 1930 gây ảnh hưởng của mình đến hàng nghìn nghệ sỹ Piano Jazz (*A5, phl 6, tr.383*).

Lil Hardin là nghệ sỹ Piano Jazz không thể không nhắc đến, bà cũng là thành viên trong ban nhạc của Louis Armstrong. Phong cách của bà được hình thành dựa trên các tác phẩm Ragtime cổ điển và có phần dịu dàng và nhẹ nhàng hơn so với nghệ sỹ Earl Hines. Nghệ thuật Piano của Lil Hardin được đánh giá trang nhã, đặc biệt thông qua việc xử lý, sắp xếp hòa âm trong đệm đàn (*A6, phl 6, tr.383*).

Chicago Jazz

Các nghệ sỹ đến từ New Orleans đã chuyển đến sinh sống và biểu diễn tại thành phố Chicago, chính từ đây Jazz đã lan tỏa tới các nghệ sỹ da trắng hình thành nên phong cách Chicago Jazz. Phong cách này có đặc trưng nền nã, tinh xảo hơn so với phong cách New Orleans. Các nghệ sỹ Piano như Jess Stacy, Joe Sullivan đã tham gia vào những dàn nhạc lớn của Benny Goodman, cũng như một số nghệ sỹ Piano khác của phong cách Chicago như: Rube Bloom, Dick Welstood và Art Hodes.

1.2.1.4. Stride

Sau khi chiến tranh thế giới lần thứ nhất kết thúc, nước Mỹ đã bước vào giai đoạn thịnh vượng về cả đời sống kinh tế, xã hội, cũng như âm nhạc. Năm 1920 sự thịnh hành của Piano Ragtime có phần suy giảm, Blues và Tin Pan Alley⁵ đã trở thành một trào lưu được ưa chuộng hơn. Do vậy, một số nghệ sỹ Piano Ragtime ở Harlem đã pha trộn, kết hợp giữa Ragtime với Tin Pan Alley hình thành nên một nhánh phong cách mới được gọi là Harlem Stride hay còn gọi là Ragtime – Stride, phong cách này không chỉ được sử dụng trong độc tấu Piano mà còn được sử dụng trong các ban nhạc thời kỳ Swing sau này.

Khác với Ragtime bị bó buộc trong các tác phẩm âm nhạc viết sẵn cũng như ngôn ngữ âm nhạc với nhiều chủ đề thường được tái hiện lại, tiết tấu và hòa âm có phần đơn giản. Stride Piano là phong cách mang lại cho các nghệ sỹ Piano sự sáng tạo, tự do, linh hoạt trong việc biểu diễn Piano Jazz. Đặc biệt là trong ngẫu hứng. Trong Stride các nghệ sỹ Piano đòi hỏi phải có trình độ kỹ thuật cao, kiến thức về hòa âm để có thể ứng tác, biểu diễn ngẫu hứng lại các tác phẩm “hit” thời bấy giờ của Tin Pan Alley... và những tác phẩm được sáng tác theo phong cách Stride. Nghệ thuật Piano trong Stride gắn liền với tên tuổi của các nghệ sỹ Piano như: Willie ‘The Lion’ Smith, James P. Johnson, Thomas ‘Fats’ Waller, Art Tatum có những đặc điểm âm nhạc tiêu biểu:

Bè tay trái luôn tái hiện đầy đủ chức năng của bộ trống, Bass, phần đệm hòa âm, điều đó tạo ra một tổng phổ hoàn chỉnh của ban nhạc trên cây đàn Piano.

⁵ Tin Pan Alley là tên cho bộ sưu tập các tác phẩm âm nhạc nổi tiếng được tập hợp bởi New York City Publishers vào cuối thế kỷ 19 và đầu thế kỷ 20

Ví dụ 1-30: Stride phần ngẫu hứng trên tác phẩm *After you've Gone*⁶ sáng tác bởi H.Creamer và T.Layton trình diễn bởi Art Tatum, nhịp 90-93 (*Tp13, phl 1.1, tr.210*)



Danh từ bước dài hay sai dài “Stride” dùng để miêu tả khoảng cách xen kẽ giữa âm thấp của Piano với phần hợp âm ở khoảng giữa, trung của phím đàn piano. Ngôn ngữ âm nhạc trong thời kỳ này được biểu hiện qua rất nhiều hình thức như: các đoạn Riff

Ví dụ 1-31: Riff tại một giai điệu ngắn, tác phẩm *After you've Gone* trình diễn bởi Art Tatum, nhịp 13-16



Phong cách Stride còn xuất hiện sự chuyển nhịp của các tiết tấu như 3/4, 4/4, 6/8... tay trái thường chơi với 1 nốt, quãng 5, một quãng tám. Đặc biệt, hình thức quãng mười được sáng tạo (có thể đầy đủ hợp âm ở bên trong) hoặc chơi hợp âm rải với nhiều quãng tám từ dưới lên và ngược lại.

Ví dụ 1-32: Quãng 10 bè tay trái, tác phẩm *After you've Gone* trình diễn bởi Art Tatum, nhịp 66-69



Ngoài ra, qua nghiên cứu trên băng ghi âm trong nhiều tác phẩm, được các nghệ sỹ Piano trình diễn theo phong cách Stride, chúng tôi tổng kết lại một số đặc điểm về âm hình tiết tấu của tay trái, hòa âm được các Jazz Pianist sử dụng tiêu biểu như:

Về phần tay trái của Piano: được chơi xen kẽ với nhiều hợp âm 3 nốt (với nốt Bass thay đổi) và thường đi lên và xuống. Sự xen kẽ này không chỉ tạo ra phách 1 và 3 cho âm Bass, phách 2 và 4 cho hợp âm mà còn có thể thay đổi bằng tiết tấu đảo phách nhấn ngược và đôi khi làm gãy tiết tấu bè Bass “broken Bass rhythms”.

⁶ Bản Transcription của Riccardo Scivales phần ngẫu hứng của Art Tatum được thu âm ngày 5-1-1944

hướng sát nhập để trở thành dàn nhạc lớn, những nghệ sỹ Piano Jazz ngoài việc biểu diễn độc tấu còn có xu hướng trở thành nhạc trưởng, sáng tác, phối khí, biểu diễn trong các dàn nhạc Big Band, điều này đã tác động đến sự phát triển của Jazz mang tính chuyên nghiệp hơn. Các tác phẩm Jazz đã được ghi chép thành tổng phổ cho từng bè của dàn nhạc. Sự ngẫu hứng đồng loạt “bè tòng” đã nhường chỗ cho ngẫu hứng Solo trên cấu trúc tác phẩm. Thông qua những chương trình biểu diễn thành công của các Swing Big Band, dưới sự lãnh đạo của Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman... Nhạc Jazz đã vươn tới những hình thức biểu diễn quy mô lớn như dàn nhạc giao hưởng. Sự suy thoái kinh tế đã khiến Radio trở thành phương tiện hầu như duy nhất giữ vai trò của trung tâm giải trí, công chúng đành thoả mãn, đam mê âm nhạc bằng cách nhún nhảy, khiêu vũ theo những điệu Swing, là phong cách của Jazz phổ biến nhất thập niên 1930 – 1940.

Qua nghiên cứu, chúng tôi còn nhận ra rằng phong cách Swing còn được thể hiện qua các combo nhỏ như: Trio, Quartet, Quintet, Sextet... của các nghệ sỹ, ban nhạc tiêu biểu: Fats Waller, Stuff Smith, Benny Goodman, Art Tatum, Teddy Wilson, Nat ‘King’ Cole... Nghệ thuật Piano jazz trong thời kỳ Swing tiếp tục được phát triển, nó mang trong mình những kỹ thuật điêu luyện của Ragtime – Stride và Blues, cũng như nó đã góp phần tạo ra diện mạo mới cho nghệ thuật nhạc Jazz. Ngoài tiết tấu Swing nhịp 2/4 được chuyển thành 4/4, sự chia nhỏ và xuất hiện của tiết tấu chùm 3 nốt đơn trong một phách. Điều này tạo ra cho các nhạc cụ diễn tấu, các giai điệu một cách “nhẹ nhàng”, “đong đưa”, “nhún nhảy” theo đúng như tên gọi của mình “Swing”. Những đặc điểm của nghệ thuật Piano Jazz tiêu biểu trong phong cách này bao gồm:

Bè tay trái chơi quãng 10 với hình thức đi bộ “Walking”, được ảnh hưởng từ các nghệ sỹ phong cách Stride, cách chơi này tạo ra sự liên mạch, uyển chuyển hỗ trợ cho tuyến giai điệu. Đây là một trong những đặc điểm quan trọng của Swing và là nền tảng cho cách chơi trên đàn Double Bass trong phong cách Swing.

Ví dụ 1-36: Walking bè Bass quãng 10 trên đàn Piano



Đặc biệt trong phong cách Swing tay trái không chỉ làm nhiệm vụ giữ nhịp và hòa âm so với các thời kỳ trước mà còn góp phần tạo tuyến giai điệu mới độc lập, đối đáp với bè tay phải.

Ví dụ 1-37: Bè tay trái tạo giai điệu đối đáp với bè tay phải, tác phẩm *All the things you are*⁷ sáng tác bởi J.Kern, trình diễn phong cách Swing bởi nghệ sỹ Art Tatum, nhịp 37-38 (*Tp14, phl 1.1, tr.215*)



Ngoài ra, kỹ thuật diễn tấu của nghệ thuật Piano trong phong cách Swing được phát triển với một thuật ngữ được gọi là hợp âm khối “block chord” hay còn được biết tới với tên gọi là khóa tay “locked hand”.

Ví dụ 1-38: Kỹ thuật khóa tay của Art Tamtum, tác phẩm *All the things you are*, trình diễn phong cách Swing bởi nghệ sỹ Art Tatum, nhịp 35-36



Hòa âm từ phong cách Swing cũng được phát triển một cách hoàn thiện và phức tạp hơn, hầu hết các hợp âm 7 được sử dụng và thêm những nốt 2 = 9, 4 = 11, 5, 6 = 13 nguyên vị cũng như có biến đổi, sử dụng hòa âm thay thế, để tạo màu sắc. Hơn nữa, là sự xuất hiện của hợp âm biến đổi “Altered” trong những tiến trình hòa âm như: II-V, V-I, II-V-I, I-VI-II-V, III-VI-II-V, I-II-III-IV, I-IV-I-V, I-VII... và áp dụng trong sự dịch chuyển của vòng tròn bậc V (I-IV-VII-III-VI-II-V-I).

Ví dụ 1-39: Hợp âm được ký hiệu C_{7Alt} là sự biến đổi giữa nốt 5 và 9 ($5^b = 4^\# = 11^\#$; $5^\# = 6^b$; $9^b, 9^\#$) có thể kết hợp giữa nốt 5 và 9, $C_7^{\#5\#9}$, $C_7^{b5\#9}$, $C_7^{\#5b9}$, C_7^{b5b9} ...

Đặc biệt về hòa âm của Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng từ thời kỳ Swing đã tạo ra hình thức “Rhythm changes”. Thuật ngữ “Rhythm changes” được xuất phát từ tác phẩm *I Got Rhythm* của tác giả George Gershwin năm 1930 (*Tp15, phl 1.1, tr.232*). Các tác phẩm Rhythm changes thường có đặc điểm với hình thức trong 32 nhịp, với cấu trúc AABA, các tiến trình hợp âm có thể được biến đổi, thường trên tiết tấu Swing và phần lớn các tác phẩm này trên giọng Bb trưởng *xin*

⁷ Bản Transcription của Brent Edstrom phần ngẫu hứng của Art Tatum được thu âm ngày 29-12-1953

xem (Ht 2, phl 4, tr.347) một số tác phẩm Rhythm changes. Theo Tiến sỹ Mark Watkins: “...Rhythm changes là một cách dùng phổ biến trong nhạc Jazz, nó còn là việc viết giai điệu mới trên một tác phẩm âm nhạc với những tiến trình hợp âm đã được tồn tại. Lý do chính bởi tiến trình hòa âm không thể đem đi đăng ký bản quyền, vì vậy các nghệ sỹ Jazz đã thường sử dụng cách này để tạo nên tác phẩm mới cũng như ngẫu hứng trên những tiến trình hòa âm mà họ yêu thích... Một trong những ưu thế của việc sử dụng Rhythm changes là tính linh hoạt, tương tự như hình thức Blues và có nhiều khả năng mở rộng, thay thế về hòa âm...” [71, tr.2].

Ví dụ 1-40: Hoà âm thay thế tiêu biểu trong 4 nhịp đầu của I Got Rhythm.

a)	Bb Δ 7	G-7	C-7	F7
b)	Bb Δ 7	G7	C-7	F7
c)	Bb Δ 7	G7 ^{b9}	C-7	F7 ^{b9}
d)	Bb Δ 7	G7	C7	F7
e)	Bb Δ 7	Bo7	C7	C#o7

- a) Tiến trình hòa âm I-VI-II-V-I
- b) Bậc VI thứ đổi sang VI7
- c) Bậc VI, V thêm nốt màu sắc
- d) Bậc VI, V, II biến đổi tạo trên vòng tròn quãng 5 của hợp âm át
- e) Hợp âm lướt 7 giảm thay thế cho bậc VI và V tạo thành bè bass Chromatic

Hệ thống thang âm từ phong cách Swing cũng được phát triển một cách hoàn thiện. Ngoài các thang âm trong hệ thống Diatonic trưởng, thứ giai điệu, Chromatic còn có thang âm Blues, thang âm giảm “Diminished”, thang âm toàn cung “Whole tone”, thang âm ngũ cung “Pentatonic scales”...

Ví dụ 1-41: Sử dụng thang âm Pentatonic trong tuyến giai điệu ngẫu hứng



Nghệ thuật Piano từ phong cách Swing cũng đã được hoàn thiện trong cách chơi độc tấu (có nốt bass), cách chơi ngẫu hứng với ban nhạc, dàn nhạc (không có nốt bass), cách đệm cho bè giai điệu hoặc với dàn nhạc, ban nhạc được chúng tôi nghiên cứu tổng kết ở ví dụ sau:

Ví dụ 1-42:

a) Chơi độc tấu trong phong cách Swing



b) Chơi trong dàn nhạc, ban nhạc (bỏ nốt bass)



c) Chơi đệm trong phong cách Swing



Đã nói đến Jazz người ta không thể không nhắc tới Swing, là một phong cách giúp nghệ thuật Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng được trở nên phổ biến rộng rãi trên toàn thế giới. Swing là chuẩn mực, là linh hồn của nghệ thuật Jazz cũng như trong công tác đào tạo và biểu diễn Jazz và Piano Jazz trong thế kỷ XX. Danh từ “Swing” đã vượt qua khỏi ranh giới phong cách của chính mình, nó còn có ý nghĩa đại diện cho trình độ của mỗi nghệ sỹ Jazz (có swing hay không), cũng như nghệ thuật trình diễn trong tất cả các phong cách sau này của Jazz. Đặc biệt tất cả những nhân tố trong Swing đã giúp cho Bebop trở thành cuộc cách mạng nghệ thuật của Jazz.

1.2.1.6. Bebop

Từ thập niên 1940, một phong cách Jazz đã phát triển và dần trở thành loại hình âm nhạc được thưởng thức “nghe”, không còn mang tính chất giải trí “khiêu vũ” như những phong cách trước đó. Chiến tranh thế giới thứ 2 bùng nổ, thời đại Swing kết thúc, hàng triệu người Mỹ gốc Phi bị tổng động viên vào phục vụ quân đội trong đó có nhiều nghệ sỹ tài năng. Tại quán Minton’s tại New York một số nghệ sỹ không phải tham gia quân đội như: Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Kenny Clarke, Charlie Christian... đã thường xuyên có các buổi Jam session. Họ là những nghệ sỹ có trình độ kỹ thuật cao, sử dụng những tác phẩm thời kỳ trước nhưng luôn có những ý tưởng mới táo bạo trong ngẫu hứng nhằm phản ánh sự xáo trộn của xã hội trong cuộc chiến tranh, nó thường mang tính chất “ganh đua”, “lo lắng”, “thất thường”, “căng thẳng”, “chia ly”... chính từ đây, phong cách Bebop được ra đời, nó đã tác động tới nghệ thuật Piano Jazz phát triển mang tính chuyên nghiệp và học thuật. Là một cuộc cách mạng nghệ thuật so với những loại nhạc đã sinh ra nó. Bebop bằng những ý tưởng táo bạo, đã thay đổi tận gốc về giai điệu, hòa âm, và tiết tấu, đặc biệt đã có những thang âm Bebop riêng được hình thành để mở rộng Jazz. Bebop được xây dựng trên quan điểm “*nghệ thuật vì nghệ thuật*” phản bác hoàn toàn lại khán giả lúc đó, nếu mọi người thích thì tốt, không thích cũng chẳng sao. Trong Bebop mỗi nhạc công có nhiệm vụ khác nhau và có thể

chơi Solo với nhạc cụ của mình, Bass và Trống đã được đưa lên vị trí ngang hàng với các nhạc cụ khác.

Đặc điểm âm nhạc chung của Bebop là việc sử dụng những chùm 3, với câu nhạc thường không có tính đối xứng với tiết tấu phức tạp, nhanh “up tempo”. Đặc biệt các nghệ sĩ Piano luôn luôn xây dựng tuyến giai điệu bất chước tuyến giai điệu của kèn, vì vậy hầu hết các tác phẩm Bebop được chơi bởi Piano sử dụng rất ít Pedal.

Ví dụ 1-43: Giai điệu Bebop trong tác phẩm *Donna Lee* sáng tác Charlie Parker, nhịp 1-4 (*Tr16, phl 1.1, tr.233*)



Qua nghiên cứu trên băng ghi âm trong nhiều tác phẩm, được các nghệ sĩ Piano trình diễn theo phong cách Bebop, chúng tôi tổng kết lại một số đặc điểm về tuyến giai điệu, hòa âm, tiết tấu được các Jazz Pianist sử dụng tiêu biểu như:

Về Tuyến giai điệu: là việc sử dụng nhiều nốt không ổn định, nốt lướt của hệ thống Diatonic cũng như Chromatic để tạo màu sắc cũng như điểm nhấn. Chính điều này cũng đã dẫn đến việc hình thành nên những thang âm Bebop.

Ví dụ 1-44: Thang âm Bebop

Tên	Cách thức (Cung được ký hiệu là: c)	Nốt trên giọng C
Bebop trưởng	1-2-3-4-5-#5-6-7 1c-1c- ¹ / ₂ c-1c- ¹ / ₂ c- ¹ / ₂ c-1c- ¹ / ₂ c	C-D-E-F-G-G#-A-B-C
Bebop thứ	1-2-b3-3-4-5-6-b7 1c- ¹ / ₂ c- ¹ / ₂ c- ¹ / ₂ c-1c-1c- ¹ / ₂ c-1c	C-D-Eb-E-F-G-A-Bb-C
Bebop át	1-2-3-4-5-6-b7-7 1c-1c- ¹ / ₂ c-1c-1c- ¹ / ₂ c- ¹ / ₂ c- ¹ / ₂ c	C-D-E-F-G-A-Bb-B-C

Ví dụ 1-45: Sử dụng nốt không ổn định để tạo điểm nhấn



Về Tiết tấu: các nghệ sĩ Piano thường chú trọng đến phân nhịp điệu tiết tấu của hợp âm, họ đã thay thế những kỹ thuật của Ragtime – Stride bằng những kỹ thuật mới như phân đệm sử dụng hòa âm cả 2 tay để tôn phần ngẫu hứng của nhạc cụ Solo.

Ví dụ 1-46: Hòa âm phần Piano đệm cả 2 tay



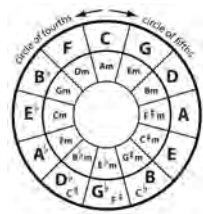
Tuyển giai điệu trong Bebop cũng sử dụng nhân ngược tạo điểm nhấn vào phách 2 và 4 đây là một kỹ thuật khó vì khác với thời kỳ Swing, Bebop thường được diễn tấu ở tốc độ rất nhanh, cũng như sử dụng nhanh gấp đôi “Double time feeling”. Hơn nữa, sự liên kết giữa các kỹ thuật ngón tay cũng như liên kết tuyển giai điệu phức tạp đòi hỏi những nghệ Piano phải có trình độ diễn tấu kỹ thuật cao. Đặc biệt là trong âm hình nhịp hỗn hợp “Polyrhythm” giữa tay phải và tay trái, việc sử dụng âm hình này đòi hỏi các nghệ sỹ Piano phải có kỹ thuật tốt, sự “độc lập” giữa 2 tay.

Ví dụ 1-47: Âm hình đa tiết tấu Piano trong Bebop



Về hòa âm: Bebop là phong cách đánh dấu sự hoàn thiện của các thủ pháp về hòa âm như: biến đổi về tất cả tiến trình hòa âm, hợp âm thay thế, Tri-tone, hợp âm hạ át, sử dụng quãng 3 tăng... một cách logic từ những hòa âm của thời kỳ trước. Đặc biệt hợp âm biến đổi “Altered” không còn bị giới hạn tại 7 át mà còn sử dụng tại 7 trưởng, 7 thứ, 7 giảm.

Ví dụ 1-48: Bảng thay thế hòa âm [79, tr.58] trong vòng tròn quãng 5 trên những nốt E,A,D,G,C,F:



1	E	A	D	G	C	F
2	E9	A13	D9	G13	C9	F13
3	Bb13	A13	Ab13	G13	Gb13	F13
4	G/E7	F#A7	F/D7	E/G7	Eb/C7	D/F7
5	B/E	E/A	A/D	D/G	G/C	C/F
6	D/Bb	G/A	C/Ab	F/G	Bb/Gb	Eb/F
7	E7#9	A13	D7#9	G13	C7#9	F13
8	B-11 E7	E-11 A7	A-11 D7	D-11 G13	G-11 C7	C-11 F7
9	F-9 Bb13	Bb-9 Eb13	Eb-9 Ab13	Ab-9 Db13	Db-9 Gb13	Gb-9 Cb13
10	A/B B/E	Db/Eb Eb/Ab	G/A A/D	B/C# C#/F#	F/G G/	A/B B/E
11	D/E	Eb/E	C/D	Db/D	Bb/C	B/C
12	B/E	Db/Eb	A/D	B/C#	G/C	A/B
13	E7 Bb13	A13 Eb7	D7 Ab13	G13 Db7	C7 Gb13	F13 B7
14	B- E7	F- Bb7	E- A7	Bb- Eb7	A- D7	Eb- Ab7

Nghệ thuật Piano trong Bebop cũng được thể hiện qua các hình thức hợp âm xếp quãng nhỏ “mini-voicing” được các nghệ sỹ Piano khai thác một cách triệt để tối đa.

Ví dụ 1-49: Hợp âm xếp quãng nhỏ sử dụng trong Bebop.



Ví dụ 1-50: Sự kết hợp của hợp âm xếp mở rộng và thu nhỏ



Cuộc chiến tranh thế giới thứ II đã đánh dấu bước ngoặt trong quá trình phát triển của Jazz. Bebop là một cuộc “cách mạng” nơi mà Jazz đã phát triển theo nghệ thuật của riêng mình. Nó vượt “lên trên” quần chúng và làm thay đổi hoàn toàn diện mạo của Jazz so với trước. Bebop không còn là thứ nhạc mang tính giải trí, nó là nơi các nghệ sỹ thể hiện bản thân, kỹ thuật, trình độ, cũng như tài năng của mình. Nghệ thuật Bebop đã đưa Jazz lên tầm học thuật, kinh viện với những tên tuổi của các nghệ sỹ Piano Jazz như: Thelonious Monk, Bud Powell, Hank Jones, Tommy Flanagan, Barry Harris, Sir Roland Hanna, Hugh Lawson, Kirk Lightsey... Phong cách Bebop cũng đánh dấu sự hoàn thiện của các ký tự hợp âm trong nhạc Jazz “Jazz chord symbols”.

1.2.1.7. Cool

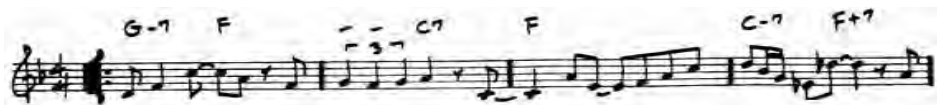
Chiến tranh thế giới lần thứ hai kết thúc, hòa bình được thiết lập, sự “căng thẳng” và “nóng bỏng” của Bebop đã được thay thế bằng một xu hướng âm thanh “bình tĩnh”, “êm ái” và “lãng mạn”. Cool Jazz đối lập hẳn với Bebop. Nếu như Bebop nhanh và thay đổi bất thường phản ánh sự “căng thẳng” trong đời xã hội thì ngược lại, Cool lại rất chậm, giản dị, nghiêm trang và trữ tình. Bebop có thể ví như những màu trong “gam nóng”, trong khi Cool là những màu của “gam lạnh”. Cool chỉ có một điểm chung với Bebop, đó là dòng nhạc để nghe chứ không phải để dành cho khiêu vũ.

Một trong những nghệ sỹ Piano có vai trò quan trọng trong phong cách Cool vào cuối thập niên 40 và đầu 50 thế kỷ XX là Lennie Tristano. Ông được học âm nhạc cổ điển tại Nhạc viện âm nhạc Mỹ (American Conservatory of Music) sau đó là nhạc Jazz bởi một số giáo viên Jazz dạy tư. Chuyển từ Chicago đến sinh sống và làm việc tại New York, phong cách của ông cũng đã chịu sự ảnh hưởng của các nghệ sỹ như: Earl Hines và Art Tatum. Tuy nhiên khác với phong cách Bebop của Thelonious Monk và Bud Powell, Tristano đã có cách tiếp cận với Jazz một cách

đặc biệt. Phong cách của ông thường mang tiết tấu chậm rãi, nhẹ nhàng, hòa âm theo trường phái ấn tượng, với giai điệu bằng phẳng, sâu lắng... cũng như khai thác những nhân tố của âm nhạc cổ điển. Tristano đã gây tầm ảnh hưởng lớn, phong cách của mình lên rất nhiều nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung với bằng việc dạy học, trong đó phải kể đến một số nghệ sỹ Piano tiêu biểu như: Sal Mosca, Ronnie Ball, Connie Cothers, Clare Fischer, Alan Broadbent... Nghệ thuật Piano trong phong cách Cool Jazz có những đặc điểm tiêu biểu như:

Kỹ thuật ngón bấm với sự phân chia ngón tay hợp lý, các tác phẩm thường được chơi liền bậc, legato, sử dụng nhiều Pedal... để tạo nên một phong cách trữ tình, sâu lắng. Sự vận dụng kỹ thuật, kiến thức về hòa âm, thang âm, tiết tấu và đặc biệt là “thẩm mỹ” của mỗi nghệ sỹ, để có thể sắp xếp hợp âm theo tuyến giai điệu của tác phẩm, nhằm tạo ra sự mượt mà, tính trôi chảy của hòa âm. Việc sắp xếp hòa âm này, giúp cho giai điệu của tác phẩm trở nên thú vị hơn.

Ví dụ 1-51: Giai điệu *Boplicity* sáng tác Cleo Henry, nhịp 1-4 (*Tp17, phl 1.1, tr.234*)



Ví dụ 1-52: Vận dụng kỹ thuật, kiến thức, hòa âm trong việc sắp xếp hợp âm, cũng sự thay đổi tuyến giai điệu tạo nên đặc trưng nghệ thuật của phong cách Cool.



Qua nghiên cứu trên băng ghi âm trong nhiều tác phẩm, được các nghệ sỹ Piano trình diễn theo phong cách Cool, chúng tôi tổng kết lại một số đặc điểm về hình thức, âm hình, kỹ thuật được Jazz Pianist sử dụng tiêu biểu như: nhịp hỗn hợp, sử dụng tính chất phức điệu để tạo tuyến giai điệu “liền mạch”, “uỷên chuyển” giữa bàn tay trái và tay phải.

Ví dụ 1-53: Sử dụng tính chất phức điệu trong tác phẩm *Boplicity*



Đặc biệt là nghệ thuật xếp hòa âm với những chùm hợp âm “choral clusters”, trong phần đệm tác phẩm của các nghệ sỹ Piano. Đây cũng là một trong những đặc điểm quan trọng của nghệ thuật Piano Cool, nhằm mục đích tạo sự nhẹ nhàng, sâu lắng kết hợp với phần giai điệu có thể được thể hiện bằng kèn với trống chủ yếu dùng chổi “brushes”.

Ví dụ 1-54: Chùm hợp âm trong phong cách cool



Với việc sử dụng tiết tấu nhẹ nhàng, tinh tế, hòa âm theo trường phái ấn tượng, giai điệu không “gồ ghề”, “căng thẳng”... tất cả những nhân tố này đã tạo nên phong cách Cool nói chung, Piano Cool nói riêng với nghệ thuật trữ tình, lãng mạn, hết sức sâu lắng, với chủ nghĩa “xinh xắn” và “thanh thoát”. Phong cách Cool là sự thực nghiệm, xây dựng lại những nhân tố cơ bản của các nghệ sỹ Jazz và Piano Jazz. Được hình thành và phát triển từ cuối thập niên 40 và đầu thập niên 50 thế kỷ XX, Cool đã giúp cho nhạc Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng lan tỏa mạnh mẽ hơn nữa ra toàn thế giới.

1.2.1.8. *Hard Bop, Progressive Jazz, Funky Jazz, The Third Stream*

Trong thập niên 50 là sự nổi bật của 4 phong cách gồm Hardbop, Progressive Jazz, Funky Jazz, The third Stream có những đặc điểm nghệ thuật như sau:

Hard Bop: là sự quay trở lại hình thức của phong cách Bebop với tính chất nóng bỏng “hot”. Tuy nhiên, thành phần và đặc điểm âm nhạc trong Hard Bop là sự phát triển của những nhân tố trong Blues và Gospel. Những nhân tố này được sử dụng trong tuyến giai điệu, hòa âm, và tiết tấu. Một trong số những nghệ sỹ Piano tiêu biểu, quan trọng, có tầm ảnh hưởng lớn đến các Pianists trong phong cách này là Horace Silver. Là thành viên trong ban nhạc của nghệ sỹ trống Art Blakey, Silver đã sáng tác, phối khí, hòa âm rất nhiều tác phẩm nổi tiếng trong phong cách này. Các tác phẩm sáng tác và nghệ thuật biểu diễn Piano của Silver đã giúp phác thảo một cách rõ nét những đặc điểm âm nhạc trong phong cách Hardbop và cả Funky Jazz. Nghệ thuật Piano của các nghệ sỹ trong Hard Bop có đặc điểm: sử dụng những “gia vị” của Bebop, tiết tấu có phần “chậm” hơn Bebop để tạo hiệu ứng, giai

điệu và tuyến ngẫu hứng với tính chất mô phỏng âm thanh của bộ kèn, sử dụng legato và những kỹ thuật của phong cách Cool...

Ví dụ: 1-55: Tác phẩm *Moanin*⁸ được sáng tác, trình diễn bởi nghệ sỹ Piano Bobby Timmons trong phong cách Hard Bop, nhịp 11-15 (*Tr18, phl 1.1, tr.235*)



Progressive Jazz: hay còn được gọi là *modern Jazz*, là sự mở rộng của phong cách Bebop với tính chất âm nhạc và kỹ thuật của Cool. Một trong những nghệ sỹ Piano tiêu biểu nhất của phong cách này là Dave Brubeck. Ông được đào tạo bởi nghệ sỹ, nhà soạn nhạc cổ điển, hiện đại nổi tiếng trong thế kỷ XX Darius Milhaud. Các tác phẩm cũng như nghệ thuật biểu diễn Piano của Brubeck là sự phát triển, sử dụng những nhân tố của Bebop và Cool Jazz. Đặc biệt nhiều tác phẩm của ông sử dụng tiết tấu nhịp lẻ như 3/4, 5/4, 7/4... cũng như sử dụng nhịp hỗn hợp: $\frac{9}{8} = \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$; $\frac{7}{4} = \frac{3}{4} + \frac{4}{4}$; $\frac{5}{4} = \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$... Nghệ thuật Piano trong phong cách này có những đặc điểm tiêu biểu: sự kết hợp của các chồng âm, sự cộng hưởng để tạo độ “dày” cho âm thanh, các tác phẩm thường được viết ở nhiều giọng với một cấu trúc chặt chẽ, ngẫu hứng chịu ảnh hưởng của âm nhạc cổ điển của những nhạc sỹ châu Âu như: Milhaud, Stravinsky... Những tiến trình hòa âm trong phong cách này được sử dụng một cách hài hòa và sử dụng nhiều đa hợp âm (Polychord) như: $\frac{Bb}{E}, \frac{Eb\Delta}{C}, \frac{D7}{C}$... Đặc biệt tiết tấu thường được phân chia một cách phức tạp, sử dụng nhiều nhịp hỗn hợp như 5/4, 7/4... cũng như sự kết hợp của nhiều tiết nhịp trong một nhịp lớn, sử dụng nhiều nhịp trong cùng một tác phẩm...

Ví dụ 1-56: Tác phẩm *Take Five*⁹ sáng tác Paul Desmon, phần trình diễn của Dave Brubeck, nhịp 13-15 (*Tr19, phl 1.1, tr.237*)



Funky Jazz: là phong cách Jazz với những nhân tố và định hướng của Blues, Gospel và rhythm & Blues với việc cập nhật những kỹ thuật phổ biến trong giai

⁸ Bản Transcription phần giai điệu của T.c được trình bày bởi nghệ sỹ Piano Bobby Timmons, đĩa *Moanin* 1958, Blues note Label

⁹ Bản sáng tác của Paul Desmond, đĩa *Time Out* – The Dave Brubeck Quartet 1959, Columbia Recorded

điệu, hòa âm, tiết tấu phù hợp với âm nhạc, xu hướng của thập niên 1950. Nghệ thuật Piano trong phong cách này có những đặc điểm: về kỹ thuật của nghệ thuật Piano trong Gospel có những đặc điểm tương đồng với Blues và Ragtime. Về cấu trúc, và hòa âm của trong các tác phẩm, Funky sử dụng các hợp âm mở rộng từ thời kỳ Bebop, tuy nhiên tiến trình hợp âm có phần đơn giản hơn so với phong cách Bebop, hòa âm thường sử dụng từ 2 đến 3 tiến trình hợp âm, thang âm thường sử dụng thang âm Blues và ngũ cung “Pentatonic”. Các tác phẩm thường ở nhịp 4/4, có tiết tấu đơn giản với vòng hòa âm được quy định rõ ràng.

Ví dụ 1-57: Tác phẩm *Your mine is on Vacation*, sáng tác Mose Allison, 2 nhịp đầu (Tp 20, phl 1.1, tr.241)



The Third Stream: là phong cách Jazz sử dụng những kỹ thuật, hình thức của âm nhạc Cổ điển và âm nhạc đương đại của châu Âu vào trong nhạc Jazz. Tên gọi The third stream được ra đời bởi lý do sau: dòng đầu tiên “The first stream” là ám chỉ âm nhạc cổ điển châu Âu, dòng thứ hai “The second stream” là nhạc Jazz, dòng nhạc thứ ba “The third stream” là sự kết hợp của cả 2 dòng nhạc trên. Các nghệ sỹ biểu diễn và sáng tác theo phong cách này thường là những nghệ sỹ được đào tạo rất bài bản của các trường phái trong âm nhạc cổ điển châu Âu. Nghệ thuật piano trong phong cách này có những đặc điểm tiêu biểu: sử dụng kỹ thuật và nhân tố của âm nhạc cổ điển, hình thức giống tác phẩm âm nhạc cổ điển như Rondo, Concerto grosso, sử dụng Dodecaphony...

Ví dụ 1-58: Tác phẩm *Blues Rondo A La Turk* sáng tác Dave Brubeck, nhịp 75-78 (Tp 21, phl 1.1, tr.243)



Hardbop, Progressive Jazz, Funky Jazz, The Third Stream cùng được ra đời bởi thập niên 1950. Trong mỗi phong cách đều mang trong mình những đặc điểm

độc đáo, tô điểm cho bức tranh phát triển chung của nhạc Jazz một cách đầy màu sắc trong thời kỳ này.

1.2.1.9. Soul Jazz và Postbop

Từ cuối thập niên 50 và nửa đầu của thập niên 1960 là sự nổi bật của hai phong cách Jazz Soul Jazz và Postbop có những đặc điểm nghệ thuật sau:

Soul Jazz: hay còn được gọi là *Neo Gospel*, được phát triển từ phong cách Funky Jazz trước nó. Cũng giống như Funky, đặc điểm của Soul là sử dụng những bản Blues và Gospel, tuy nhiên các bài Gospel có phần “cổ xưa” hơn. Một trong những nghệ sỹ Piano tiêu biểu nhất của phong cách này là Ray Charles. Không chỉ là một nghệ sỹ Piano, Ray Charles còn là ca sỹ, nhà soạn nhạc, phối khí. Các tác phẩm của ông là sự chứng minh, cách tiếp cận, pha trộn của Jazz với âm nhạc Gospel. Ông đã có tầm ảnh hưởng lớn tới rất nhiều nghệ sỹ Jazz trong phong cách này từ thập niên 50 cho đến suốt thập niên 60. Nghệ thuật Piano trong phong cách này có những đặc điểm tiêu biểu: thường được biểu diễn bởi các Combo nhỏ, tiết tấu Groove (là những mô típ lặp đi lặp lại trong 8 nhịp một cách ổn định), đặc biệt các nghệ sỹ Piano đã chuyển sang sử dụng đàn Organ điện trong biểu diễn để khai thác triệt để âm sắc của Organ và Gospel vào trong Jazz.

Ví dụ 1-59: Tác phẩm *Hallelujah, I Love her So*¹⁰ sáng tác và trình diễn bởi Pianist Ray Charles, nhịp 10-12 (*Tp 22, phl 1.1, tr.253*)

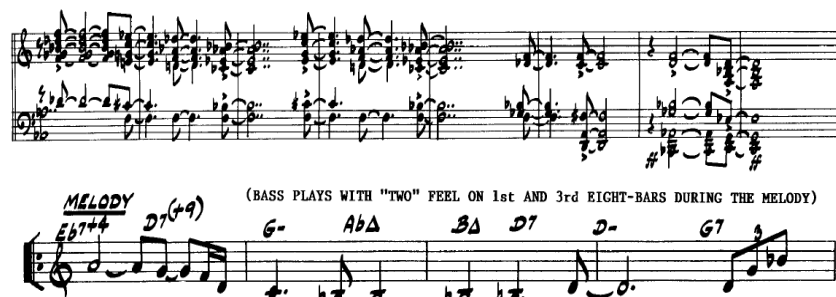


Postbop: là phong cách được hình thành và phát triển từ đầu thập niên 1960 đến giữa thập niên 1960 có đặc điểm là sự pha trộn của những nhân tố trong Hard Bop và Modal Jazz. Một số nghệ sỹ Piano tiêu biểu nhất trong phong cách này như: Bill Evans, Herbie Hancock, Raphael Ray Bryant, Ramey Lewis... Nghệ thuật Piano có những đặc điểm tiêu biểu: thường được biểu diễn bởi các Combo nhỏ, sử dụng những kỹ thuật của Hard Bop và Modal Jazz, tiết tấu và hình thức thường tự do, giai điệu và hòa âm với chủ nghĩa ấn tượng. Cũng giống như Modal, phong

¹⁰ Bản Transcription của nhà xuất bản Wise Publications được trình bày bởi nghệ sỹ các nghệ sỹ trong đó có Piano là Ray Charles, đĩa *Hallelujah, I Love her So* 1956, Atlantic label

cách này không phụ thuộc vào các tiến trình hợp âm vì vậy hợp âm thường được chơi chuyển đổi một cách chậm rãi theo thang âm và điệu thức. Tuy nhiên, khác với Modal, Post Bop lại lấy những nhân tố trong Hardbop để tạo cao trào, sự “dữ dội”. Đặc biệt là sự ngẫu hứng tự do cũng như hợp âm trong Postbop thường được sắp xếp trong quãng 4.

Ví dụ 1-60: Tác phẩm *Fee Fi Fo Fum*¹¹ sáng tác Wayne Shoter, trình diễn bởi Pianist Herbie Hancock, nhịp 1-12 (*Tp 23, phl 1.1, tr.259*)



1.2.1.10. Free, Modal, Fusion, Funk

Trong những thập niên tiếp theo nghệ thuật Piano luôn luôn biến đổi, phân nhánh và làm mới mình, tiếp tục là sự pha trộn của các phong cách trong nhạc Jazz, áp dụng những hình thức như: sử dụng công nghệ âm thanh điện tử, nhạc cụ truyền thống, tiếp tục sự pha trộn âm nhạc trong văn hóa của Á, Âu, Mỹ, Latin, Ấn Độ... Trong thời kỳ này nhiều nghệ sĩ Piano đã trải nghiệm cởi mở với Jazz bằng việc: sử dụng giai điệu, hòa âm và tiết tấu phá vỡ những truyền thống của các phong cách trước nó, nghệ thuật Piano Jazz phát triển cả âm nhạc vô điệu tính... Mặc dù phát triển, phân nhánh thành rất nhiều phong cách khác nhau, tuy nhiên Jazz trong thời kỳ này đều có điểm chung và được chia ra 2 thuật ngữ rõ ràng là phía trong “Inside” và phía ngoài “Outside”. Với phía trong: sử dụng các thang âm, giai điệu và hợp âm của các phong cách truyền thống nhạc Jazz. Với phía ngoài: sử dụng cấu trúc tác phẩm “form” tự do, nhịp hỗn hợp, xây dựng âm nhạc mang chủ nghĩa trừu tượng, ngẫu hứng tự do tập thể hoặc tự phát... Để phù hợp với vận động của xã hội, Nghệ thuật Piano Jazz tiếp tục được phát triển trong các phong cách như: Free Jazz, Modal Jazz, Funk Jazz, Fusion Jazz, có những đặc điểm sau:

¹¹ Bản Transcription của nhà xuất bản Miyako Music 1984 được trình bày bởi các nghệ sĩ, trong đó Piano là Herbie Hancock, đĩa Speak No Evil 1965 Blue Note Recoded

Free Jazz: hay còn được gọi là *Avant Garde*, là phong cách được hình thành và phát triển từ thập niên 60 với cấu trúc tự do, các tác phẩm thường được ngẫu hứng hoàn toàn, thường không sử dụng tiến trình hòa âm, xây dựng những thang âm để phát triển tác phẩm, cũng như tiếp cận trường phái ấn tượng. Một số nghệ sĩ Piano tiêu biểu nhất trong phong cách này như: Cecil Taylor, Paul Bley... Nghệ thuật Piano trong phong cách này có những đặc điểm tiêu biểu: sử dụng hoàn toàn ngẫu hứng tự do, kết hợp với những âm thanh gây hiệu ứng, pha trộn những âm thanh không chính thống như (tiếng rít, tiếng la hét, tiếng ồn), sử dụng những kỹ thuật như “bịt dây”, “chặn dây” sử dụng những “công cụ hỗ trợ” để tạo âm thanh mới cho đàn Piano...

Ví dụ 1-61: Trình bày ngẫu hứng tự do của Cecil Taylor được đặt tên *Life as*¹², nhịp 15-16 (*Tp 24, phl 1.1, tr.260*)



Modal Jazz: được hình thành vào cuối thập niên 50 và phát triển và thịnh hành từ thập niên 60. Một số nghệ sĩ Piano tiêu biểu trong phong cách này như: George Russell, Bill Evans, Mc Coy Tyner, Herbie Hancock, Joe Zawinul. Nghệ thuật Piano trong phong cách này có những đặc điểm tiêu biểu như: hợp âm được sử dụng theo thang âm, các hợp âm thường được chơi chuyển đổi một cách chậm rãi theo thang âm, một hợp âm có thể kéo dài đến 4, 8, 16 nhịp, không phụ thuộc vào các tiến trình hòa âm, sử dụng nhiều Pedal và nốt Pedal...

Ví dụ 1-62: Tác phẩm *Maiden Voyage* sáng tác Herbie Hancock, nhịp 1-8, (*Tp 25, phl 1.1, tr.277*)

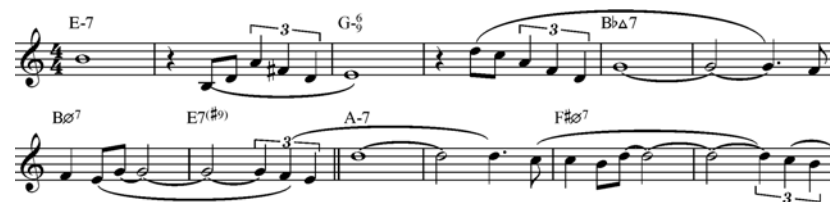


Fusion Jazz: hay còn được gọi là *Jazz Rock*, là phong cách sử dụng sự phát triển của những nhạc cụ điện tử: đàn Guitar điện, đàn phím điện tử, trống điện tử,

¹² Bản transcription bởi Kaja Draksler, đĩa Momentum Space 1998, Avatar Studios, New York City

đàn Synthesizers, đàn Rhodes Piano... được hình thành từ cuối thập niên 60, phát triển với nhiều phương thức thể nghiệm của các loại hình công nghệ âm thanh, điện tử trong suốt những thập niên 70, 80, và 90. Fusion Jazz là sự pha trộn của nhạc Funk, R&B, Rock, Latin Jazz cũng như những hiệu ứng âm thanh, kỹ thuật trên nền tảng của hòa âm và ngẫu hứng của Jazz. Nghệ thuật Piano trong phong cách này có đặc điểm tiêu biểu: tiết tấu thường chơi “Straight eight”, hòa âm và giai điệu đơn giản lặp lại, hình thức ngẫu hứng thường để mở “Open form Solo”.

Ví dụ 1-63: Tác phẩm *500 Miles High* sáng tác Chick Corea & Neville Potter, nhịp 5-16 (*Tp 26, phl 1.1, tr.279*)



Funk Jazz: là phong cách Jazz có đặc điểm tương đồng với Jazz Fusion và Soul Jazz. Tuy nhiên sự khác biệt rõ nét nhất của Funk Jazz thể hiện ở các tác phẩm thường ít sử dụng thanh nhạc, và sử dụng tiết tấu, cảm nhận với thuật ngữ Groove “*làm cho khán giả muốn nhún nhảy theo âm nhạc*”. Nghệ thuật Piano trong phong cách này có những đặc điểm tiêu biểu: các tác phẩm thường có cấu trúc hòa âm đơn giản, lấy những nhân tố hòa âm từ phong cách Bebop, giai điệu thường sử dụng những nhân tố âm nhạc từ Blues, R&B, Soul và thường được nhắc lại. Đặc biệt là sự phát triển kỹ thuật, sử dụng của các loại hình tiếng Piano điện tử như: Synthesizers, Midi keyboard, Rhodes Piano, Digital Keyboard...

Ví dụ 1-64: Tác phẩm *Chameleon*¹³ sáng tác Herbie Hancock, nhịp 9-12 (*Tp 27, phl 1.1, tr.280*)



Các hình thức và phong cách của nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung vẫn tiếp tục được hoàn thiện, phát triển, tiếp tục sự pha trộn, cũng như lấy những nhân tố âm nhạc, phục hưng từ những phong cách truyền thống với hàng loạt

¹³ Bản transcription bởi Ville V (2009), đĩa Head Hunters 1973, Wally Heider Studios, Columbia Recodeded



Tác phẩm “Tanga” viết bởi nghệ sỹ Mario Bauza (1943) được coi là tác phẩm Latin Jazz đầu tiên có tầm ảnh hưởng tới rất nhiều nghệ sỹ Piano Jazz như: Thelonious Monk, Chick Corea, Micheal Camilo... ngay từ thời kỳ Bebop cũng như sau này. Rất nhiều tác phẩm sau này đã được sáng tác và sử dụng nhạc cụ cũng như tiết tấu Latin và trở thành các tác phẩm Jazz Latin Standards như: Manteca, Sabor, Mambo inn, A night in Tunesia, On green Dolphin street...

Ví dụ 1-67: Tác phẩm *Mambo Inn* sáng tác Mario Bauza, Bobby Woodlen và Grace Sampson, nhịp 1-8 (*Tp 28, phl 1.1, tr.283*)



Đặc biệt nghệ thuật Piano trong các phong cách Latin Jazz còn phát triển kỹ thuật hợp âm khối còn được gọi là Ponchando (không sử dụng hợp âm rải), Son montuno (sử dụng hợp âm rải), Decarga (kết hợp giữa hợp rải và khối), nhằm làm nổi bật tiết tấu Latin trong phần đệm, cũng như trong ngẫu hứng.

Ví dụ 1-68: a) Ponchando



b) Son montuno



c) Decarga



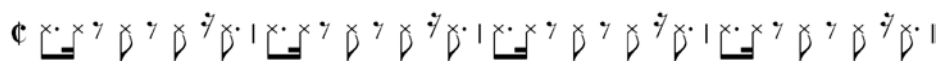
Hòa âm của nghệ thuật Piano trong các phong cách Jazz Latin là sự tiếp thu hòa âm của Jazz với sự mở rộng, biến đổi hoặc không biến đổi của những nốt màu sắc của hợp âm, cũng như hợp âm xây dựng trên quãng 4 với tiết tấu dựa trên những motif Clave.

Ví dụ 1-69: Hợp âm quãng 4 trên clave 2-3



Bossa Nova: là sự pha trộn của hòa âm, cấu trúc Jazz với tiết tấu Samba của Brazillian cũng như điệu Bolero Cuba và các bài hát trong quán rượu của Pháp (French Chansons). Phong cách này được phát triển từ giữa thập niên 1950, những nghệ sỹ Piano Jazz, nhà sáng tác có tầm ảnh hưởng lớn trong phong cách này như: Antonio Carlos Jobim, Sergio Mendes, Amilton Godoy... Bossa Nova được ví như phong cách Cool của Jazz với âm thanh nhẹ nhàng, trữ tình, lãng mạn. Nghệ thuật Piano Jazz trong phong cách này ngoài các nhân tố về hòa âm, cấu trúc có đặc trưng tiêu biểu nhất nằm ở tiết tấu Bossa Nova đặc trưng.

Ví dụ 1-70: Âm hình tiết tấu Bossa nova đặc trưng



Tango Nuevo: hay còn được gọi là Tango mới (*New Tango*) của Argentina cũng được coi là một trong những phong cách của Latin Jazz với sự pha trộn của âm nhạc cổ điển, nhạc Jazz và Tango. Nghệ sỹ Piano có ảnh hưởng lớn trong phong cách này là Osvaldo Pugliese, Gustavo Beytelmann, đặc biệt là nghệ sỹ Bandoneon và Piano Astor Piazzolla. Nghệ thuật Piano trong âm nhạc của Piazzolla chịu sự chi phối của hòa âm nhạc Jazz cũng như trong nhiều tác phẩm của ông với hình thức và cấu trúc ngẫu hứng của Jazz.

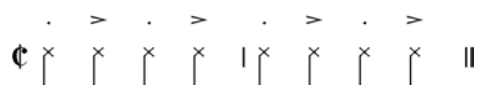
1.2.2.2. Một số phong cách Jazz châu Âu

Ngay từ những thập niên 1920 Jazz nói chung nghệ thuật Piano Jazz nói riêng đã cập bến tới các thành phố, trung tâm văn hóa của châu Âu như: Paris, London, Stockholm... và không lâu, Jazz đã được yêu chuộng tại khắp các thành phố, các quốc gia tại châu Âu. Nhạc Jazz ở châu Âu vốn không tự có, nó được du nhập, hình thành và phát triển bởi những nghệ sỹ Jazz Mỹ đến biểu diễn cũng như

thông qua băng, đĩa, sách, radio... từ Mỹ. Thời kỳ đầu của Jazz ở các nước châu Âu, đa phần tất cả các nghệ sỹ đều chịu sự ảnh hưởng, chi phối, vay, mượn bởi các phong cách nhạc Jazz của Mỹ. Một trong những đặc điểm quan trọng đã khiến Jazz phát triển nhanh chóng tại châu Âu, bởi ngay khi được du nhập, Jazz đã nhanh chóng được kết hợp và tái tạo lại mình một lần nữa trên nền tảng âm nhạc cổ điển châu Âu một cách bài bản hơn. Cùng với, đặc trưng của mình là khi cập bến ở mỗi vùng đất mới, luôn có sự giao thoa với âm nhạc truyền thống của bản địa. Mặc dù Jazz châu Âu nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng trong thời gian dài vẫn chịu sự ảnh hưởng và chi phối của Mỹ, tuy nhiên với bản chất nội tại, các nghệ sỹ Jazz châu Âu đã đưa Jazz lên tầm nghệ thuật cao, cũng như làm cho Jazz châu Âu không chỉ gây ảnh hưởng của mình đến châu Á, châu Phi, mà còn ảnh hưởng ngược trở lại Mỹ. Jazz châu Âu ngày nay là sự đa dạng, với bề rộng và sâu, nó bao gồm những thể hệ nghệ sỹ có chất lượng hàng đầu của từng phong cách Jazz, cũng như phát triển cởi bỏ, vượt ra ngoài những ranh giới trong âm nhạc, châu Âu đã mở rộng Jazz, tạo nên một trường phái Jazz rất đặc trưng của vùng đất giàu truyền thống về âm nhạc. Nghệ thuật Piano Jazz trong một số phong cách châu Âu có những đặc trưng tiêu biểu:

Tại Pháp: Jazz đã được công chúng biết đến từ thập niên 1920. Đối với công chúng Pháp, ban đầu họ rất lo lắng và cho rằng nghệ thuật Jazz sẽ mang văn hóa Mỹ gây sự ảnh hưởng tới văn hóa nước mình. Tuy nhiên khi mới bắt đầu "Pháp hoá" họ đã tạo cho mình một phong cách Jazz rất đặc trưng, phù hợp với nhu cầu, thị hiếu cũng như văn hóa của mình. Phong cách này còn được biết đến dưới tên gọi Gypsy Jazz được khởi xướng bởi nhóm Quintette du Hot Club de France từ năm 1930. Là phong cách kết hợp của Swing với những nhân tố của âm nhạc Gypsy và tiết tấu Swing. Nghệ thuật Piano trong phong cách này ngoài những đặc trưng chung của Jazz về hòa âm, tiết tấu, giai điệu thì đã bắt chước phân đệm "quạt chả" của Guitar với tiết tấu đặc trưng tiêu biểu bè đệm như sau:

Ví dụ 1-71: Âm hình tiết tấu bè đệm Gypsy Jazz đặc trưng



Ngoài Gypsy Jazz, một trong những phong cách tiêu biểu nữa của Jazz pháp là Jazz Musette. Là sự kết hợp của Jazz với những bản Waltz, nhạc nhảy của Pháp...

Tại Thụy Điển: mặc dù chịu sự ảnh hưởng của các phong cách Jazz Mỹ từ thập niên 1920, tiêu biểu nhất là trong phong cách Swing. Tuy nhiên, Thụy Điển là quốc gia châu Âu đầu tiên phát triển phong cách Swing theo ngôn ngữ riêng. Trong những năm 1950 Jazz Thụy Điển đã nổi tiếng với phong cách Swing nhẹ nhàng, trữ tình, mượt mà và với trình độ kỹ thuật cao. Từ thập niên 1960 là giai đoạn đánh dấu diện mạo của Jazz Thụy Điển hoàn thiện về kỹ thuật, hòa âm, giai điệu, tiết tấu cũng sự xuất hiện của những tác phẩm giao hưởng Jazz dành cho dàn nhạc lớn và được phát sóng trên toàn châu Âu như: Symphony No. 1 của nghệ sỹ Piano Jazz Nils Lindberg. Đặc biệt, các nghệ sỹ Piano như: Jan Johansson, Bengt Hallberg, Bobo Stenson, Håkan Rydín... đã kết hợp với âm nhạc dân gian (Svensk folkmusik). Sự kết hợp này, không chỉ giúp “hồi sinh” lại những giai điệu âm nhạc dân gian Thụy Điển mà còn giúp nhạc Jazz phát triển mở rộng và tạo nên một ngôn ngữ mới, đặc trưng của vùng Bắc Âu.

Ví dụ 1-71: Tác phẩm Visa från Utanmyra¹⁴ sáng tác Jan Johansson, nhịp 11-16 (*Tp 29, phl 1.1, tr.285*)



European Bop: Từ thập niên 50 ở khắp châu Âu, Jazz Bebop đã được công chúng biết đến rộng rãi tại khắp các thành phố lớn nhỏ như: Copenhagen, Amsterdam, Brussels, Frankfurt, Oslo, Milan... thông qua băng đĩa, sách, phim, ảnh... Đặc biệt là sự xuất hiện của những “Jazz Men” nói chung, những nghệ sỹ Piano Jazz huyền thoại từ Mỹ như: Bud Powell (sống tại Pháp), Kenny Drew và Horace Parlan (sống tại Đan Mạch),... đã gây ảnh hưởng phong cách của mình đến các nghệ sỹ Piano tại châu Âu như: René Urtreger (Pháp), Martial Solal (Pháp gốc Algeria), Bent Axen (Đan mạch), Pepsi Auer (Đức), Tete Montoliu (Tây ban nha), Rein De Graaff (Hà lan)...

European Free: Từ thập niên 60, ngoài những loại hình phong cách âm nhạc trong Jazz, phần lớn các nghệ sỹ Jazz châu Âu đều bị chi phối mạnh mẽ bởi “Free”

¹⁴ Bản transcription bởi Kakafoni, đĩa Jazz pã Svenska 1964, Megafon/Heptagon Recodered

Jazz – nhạc Jazz tự do. Mặc dù tên gọi Free Jazz ở Mỹ là đại diện cho một phong cách của Jazz bắt đầu từ thập niên 50 và 60, tuy nhiên ở châu Âu, thuật ngữ Free Jazz bao hàm ý nghĩa Jazz không giới hạn, nó là sự pha trộn kết hợp của Jazz với nhiều loại hình nghệ thuật, âm nhạc khác nhau như: pha trộn của âm nhạc điện tử, âm nhạc dân gian, âm nhạc cổ điển, sự ngẫu hứng tự do, nhạc Rock, âm nhạc đương đại... và điều quan trọng nhất bởi các nghệ sỹ Jazz nói chung Piano Jazz nói riêng ở mỗi quốc gia, vùng miền châu Âu luôn luôn đẩy mạnh sức sáng tạo, mong muốn tạo ngôn ngữ riêng, thoát khỏi sự ảnh hưởng của Jazz từ Mỹ. Các nghệ sỹ Piano Jazz châu Âu tiêu biểu trong phong cách này như: Misha Mengelberg (Hà lan), Alexander von Schlippenbach (Đức), Howard Riley (Anh), Giorgio Gaslini (Italy), Irène Schweizer (Thụy sỹ), Fred van Hove (Bỉ)...

Tại Đông Âu: mặc dù trong thời gian dài văn hóa “tự bản” đặc biệt từ Mỹ bị cấm trong khối các nước chủ nghĩa xã hội tại Đông Âu suốt từ trong thời kỳ chiến tranh lạnh (1941-1991). Tuy nhiên ngay từ những phong cách Jazz đầu tiên (mặc dù là sản phẩm văn hóa bắt nguồn từ Mỹ) nhưng Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng đã được xem như lời ca phản kháng của những người nô lệ da đen bị áp bức, của giai cấp vô sản Mỹ. Vì vậy chính quyền Xô viết đã cho Jazz được du nhập và phát triển, chính điều này đã tạo cho Jazz ở Đông Âu với những trường phái Jazz riêng, khá độc đáo, và có những nghệ sỹ, tác phẩm đẳng cấp cao. Nghệ thuật Piano Jazz trong các trường phái ở Đông Âu có đặc điểm: nhiều nghệ sỹ Piano cổ điển có kỹ thuật cao, tốt nghiệp các học viện âm nhạc lớn tại Nga, Hungary, Ba lan... đã chuyển sang biểu diễn và được đào tạo nhạc Jazz. Cũng giống như ở các vùng miền khác nhau, Jazz đã lấy những đặc trưng chung của mình kết hợp với những nhân tố tiết tấu, thang âm của các vùng đất mới như Balkan, Gypsy, những tác phẩm dân ca ... một số nghệ sỹ Piano Đông Âu tiêu biểu như: Krzysztof Komeda, Adam Makowicz (Ba lan), Milcho Leviev (Bulgaria), Sergey Kuryokhin, Vyacheslav Slava Ganelin (Nga), Béla Szakcsi Lakatos Sr (Hungarian)...

1.2.2.3. Một số phong cách Jazz châu Phi, châu Á

Tại châu Phi: Từ thập niên 60 Jazz đã có một giai đoạn lừng lẫy. Chính phủ Mỹ đã có chính sách “xuất khẩu nhạc Jazz”, bằng cách giúp các Jazz band ra biểu diễn hướng ngoại. Công chúng châu Phi đã tiếp nhận Jazz như loại âm nhạc

“nội địa” được sáng tạo bên ngoài châu lục của mình. Đặc biệt tại Nam Phi, Jazz đã phát triển hết sức mạnh mẽ, với sự kết hợp lại của Jazz với những nhân tố “tổ tiên xa xưa” của mình. Nghệ thuật Piano Jazz của Nam Phi đã được biết tới rộng rãi trên thế giới bởi những tên tuổi như: Abdulah Ibrahim, Moses Molelekwa...

Tại châu Á: Sự phát triển của Jazz, nghệ thuật Piano Jazz châu Á cũng giống như sự phát triển của Jazz tại các nước châu Âu. Tại châu Á, trong một vài thập kỷ qua Jazz đã lan tỏa tới: Nhật bản, Ấn Độ, Trung Quốc, Indonesia, Malaysia... trong đó có cả nước ta (Việt nam). Một lần nữa Jazz lại được tái tạo lại mình, qua sự kết hợp của văn hóa trên những vùng đất mới. Như vậy, Jazz không chỉ làm mới lại mình, mà còn gây ảnh hưởng ngược trở lại nơi sinh ra nó là Mỹ. Rất nhiều nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng từ khắp thế giới đã đến các quốc gia châu Á để học về âm nhạc truyền thống, nhạc cụ truyền thống, tiết tấu đặc trưng của từng dân tộc châu Á như: Ấn độ, Trung Quốc, Nhật Bản, Việt Nam... Thông qua việc học tập, họ định hướng cho con đường phát triển Jazz của chính mình, với những sắc màu mới: sự kết hợp những nhạc cụ truyền thống, chất liệu ngũ cung... từ châu Á. Một trong những quốc gia có nền nhạc Jazz phát triển mạnh mẽ, từ rất sớm tại châu Á đó là Nhật Bản. Những tên tuổi một số nghệ sỹ Piano Jazz châu Á như: Toshiko Akiyoshi, Yosuke Yamashita (Nhật bản), Madhav Chari (Ấn Độ), Jon Jang (Trung Quốc)... đã tô điểm chung vào bức tranh đầy màu sắc của nghệ thuật Piano Jazz trên thế giới.

Dựa trên phân tích những đặc điểm âm nhạc trong mỗi phong cách, sự ảnh hưởng qua lại của từng thời kỳ, sự pha trộn và sáng tạo trong suốt quá trình hình thành và phát triển nghệ thuật Piano Jazz. Qua nghiên cứu, chúng tôi hệ thống một số nghệ sỹ Jazz Pianist, mà tên tuổi của họ đã gắn liền với những phong cách trong Jazz (Ht 3, phl 4, tr.348) cũng như tổng kết thành biểu đồ sự phát triển một số phong cách trong nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung (Bđ 2, phl 5, tr.373).

TIỂU KẾT CHƯƠNG 1

Nghệ thuật của Jazz đã bắt đầu từ nghệ thuật Piano Jazz trong phong cách đầu tiên là Ragtime. Trải qua rất nhiều giai đoạn thăng trầm trong lịch sử hình thành

và phát triển của nghệ thuật Jazz, nghệ thuật Piano Jazz đã luôn đóng góp vai trò quan trọng của mình, tạo nên sự ra đời của các phong cách Jazz. Sự ra đời của các phong cách này, là một qui luật tất yếu của lịch sử gắn liền trong từng giai đoạn của đời sống xã hội.

Hiện nay nghệ thuật Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz không còn là hiện tượng thuần Mỹ nữa, nó đã trở thành một nghệ thuật của toàn cầu. Các nghệ sỹ Jazz, Piano Jazz hiện nay, mặc dù ở mỗi vùng đất khác nhau, nhưng họ đã đều tìm thấy một ngôn ngữ chung, đặc biệt và rất thú vị, không biên giới. Các Jazzmen được coi là những đại sứ của một tiếng nói toàn cầu, sống “dai” và “phấn chấn”. Họ được “giàu có” lên bởi các truyền thống văn hóa của mỗi dân tộc.

Trong hơn một thế kỷ tồn tại, nghệ thuật Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng là niềm đam mê, là tiếng gọi, là văn hóa nguyên thủy được giao thoa với văn hóa đương thời. Thế giới đang vận động với một tốc độ đáng kinh ngạc và Jazz cũng đang chuyển mình như thế. Nghệ thuật Jazz hiện nay đã là một trong những “men” văn hóa của nhân loại, vẫn đang tiếp tục cuộc hành trình của mình.

Đất nước ta đang bước vào thời kỳ đổi mới trong xu hướng hội nhập với thế giới. Công tác đào tạo, biểu diễn và sáng tác Piano Jazz ở Việt nam, bước đầu đã có những thành quả đáng khích lệ. Hơn nữa, là sự ra đời của các học viện, trung tâm đào tạo Piano Jazz lớn, có uy tín trên cả 3 miền đất nước như: Nhạc viện thành phố Hồ Chí Minh (năm 2011), Học viện âm nhạc Huế (năm 2015)... Đặc biệt, trong đó là sự ra đời của chuyên ngành Piano Jazz từ năm 1991, sau này là khoa nhạc Jazz tại HVÂNQGVN (2013) là một trong những bước đi quan trọng cho công tác đào tạo và biểu diễn chuyên nghiệp của chuyên ngành Piano Jazz ở nước ta.

Qua việc nghiên cứu *Tổng quan nghệ thuật Piano Jazz trên Thế giới* của chương này. Chúng tôi mong muốn đóng góp một phần nhỏ tư liệu trang bị cho khoa Jazz tại HVÂNQGVN, cũng như các cơ sở đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp trên cả nước. Qua đó, giúp cho công tác đào tạo, biểu diễn, sáng tác chuyên nghiệp Piano Jazz tại Việt Nam có một cái nhìn tổng thể về hướng phát triển chung của loại hình nghệ thuật này. Đồng thời đúc kết những kinh nghiệm, bài học, tìm ra những hướng đi đúng đắn, trong việc cập nhật chương trình, giáo trình phù hợp với hoàn cảnh thực tiễn Việt Nam trong thời kỳ mới, hội nhập với khu vực và thế giới.

CHƯƠNG 2

NHỮNG ĐẶC ĐIỂM ÂM NHẠC TRONG QUÁ TRÌNH HÌNH THÀNH VÀ PHÁT TRIỂN NGHỆ THUẬT PIANO JAZZ CHUYÊN NGHIỆP VIỆT NAM

2.1. Khái quát quá trình hình thành và phát triển nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp tại Việt Nam

Nhạc Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng là thể loại âm nhạc có tuổi đời non trẻ nhất so với những loại hình âm nhạc khác ở nước ta. Điều đặc biệt, là quá trình hình thành và phát triển của Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng ở Việt Nam cũng giống như sự phát triển của nghệ thuật Jazz trên thế giới. Nó được diễn ra trong một thời gian ngắn và với một tốc độ nhanh, bởi chính đặc trưng của mình, đó là: sự giao thoa với âm nhạc của mỗi vùng đất khi nó cập bến.

Ở Việt Nam hiện nay, chưa có đủ cứ liệu nào khẳng định chính xác thời gian nhạc Jazz lần đầu tiên xuất hiện ở nước ta. Nhưng qua nghiên cứu tìm hiểu, nhạc Jazz đã du nhập vào nước ta thông qua băng đĩa, sách nhạc... các nghệ sỹ Jazz nước ngoài đã đến Việt Nam muộn nhất vào cuối những năm 20 của thế kỷ XX. Theo PGS.TS.NSUT Lưu Quang Minh: “...Jazz đã có mặt tại Việt Nam khoảng năm 1930, qua các ban nhạc nước ngoài chơi ở các Bar, phòng nhảy... với biên chế các nhạc cụ: Piano, Clarinet hoặc Saxophone, Double Bass, Bộ gõ, Accordion...” [93, tr.173].

Cũng theo một số tài liệu mà chúng tôi sưu tầm được, ở miền Bắc nhạc Jazz có lẽ đã du nhập từ thời kỳ Pháp thuộc bởi các nghệ sỹ nước ngoài. Một trong những nơi chuyên tổ chức các sự kiện về văn hóa, nghệ thuật (bao gồm nhạc Jazz) cho đến tận ngày nay là khách sạn Sofitel Legend Metropole¹⁵ tại thủ đô Hà Nội. Tuy nhiên, qua nghiên cứu chúng tôi có thể khẳng định nhạc Jazz đã có mặt tại miền Nam Việt Nam trước năm 1975 cùng với những ban nhạc của quân đội Hoa Kỳ, được biểu diễn trong các trại lính, trong các câu lạc bộ của Mỹ, trên sóng Radio tại Sài Gòn vào thời kỳ cuộc chiến tranh giành độc lập chống Mỹ cứu nước năm 1955 – 1975.

¹⁵ Sofitel Legend Metropole là một trong những khách sạn 5 sao tại Hà Nội, được xây dựng từ năm 1901 với kiến trúc của Pháp trong thời kỳ thực dân pháp đô hộ nước ta. Là một trong những khách sạn có lịch sử phong phú và truyền thống lâu đời của thế kỷ đã từng chào đón các Đại sứ, nguyên thủ Quốc gia, các nghệ sỹ như: Charlie Chaplin, Jane Fonda, Paulette Goddard...Khách sạn cũng là nơi đầu tiên trình chiếu phim ảnh trên toàn Đông Dương.

Sau khi đất nước thống nhất, vào đầu thập niên 80 đời sống âm nhạc ở miền Bắc đã phát triển mạnh mẽ, đặc biệt là lĩnh vực âm nhạc cổ điển và âm nhạc truyền thống Việt Nam. Thời kỳ này, để đáp ứng với nhu cầu mới của xã hội, một số nghệ sỹ được đào tạo chính quy về âm nhạc cổ điển, với niềm đam mê, tự học hỏi thông qua những tài liệu, băng, đĩa, sách về nhạc Jazz ... của nước ngoài, họ đã tự rèn luyện, và thành lập các nhóm nhạc nhỏ, biểu diễn tại các Đại sứ quán, khách sạn, câu lạc bộ phục vụ cho người nước ngoài và một số công chúng yêu thích nhạc Jazz ở Hà Nội.

Theo Thạc sỹ, nghệ sỹ Ưu tú Hoàng Tùng (Quyền trưởng khoa Jazz – HVÂNQGVN), từ cuối thập niên 80, các ban nhạc Jazz của Pháp, Úc đã đến biểu diễn, giao lưu văn hóa tại Việt Nam. Đặc biệt là ban nhạc Jazz Pháp “Qui, Qui, Qui” đã sang biểu diễn rất nhiều lần. Bên cạnh việc biểu diễn, họ đã tổ chức các buổi hội thảo và các lớp dạy về Jazz. Khi về nước, họ đã gửi lại tài liệu về Jazz cho Nhạc viện Hà Nội (nay là HVÂNQGVN). Tất nhiên đã có một số nghệ sỹ Việt Nam chơi Jazz trước đó nhưng chủ yếu là tự tìm hiểu và tập chơi bằng cảm giác tự nhiên, tự học hỏi thông qua băng, đĩa, sách... về nhạc Jazz như: Saxophone: nghệ sỹ Ưu tú Quyền Văn Minh, Trần Mạnh Tuấn; Bass: nghệ sỹ Hoàng Hùng, Vũ Quốc Hà, Lâm Nguyên; Trống: nghệ sỹ Hoàng Tùng; về Piano Jazz phải kể đến: nghệ sỹ Viết Thanh, Vũ Quang Trung, đặc biệt về Accordion và Piano Jazz là PGS.TS.NSƯT Lưu Quang Minh... Sau này một số nghệ sỹ trong số họ cũng đã thường xuyên tham gia các buổi học với các nghệ sỹ đến từ Pháp, Úc, Ý... Tại Miền Nam phải kể đến một số thế hệ nghệ sỹ Jazz như: ca sỹ Jazz Tuyết Loan; Saxophone: Trần Vĩnh, Ngọc Hoan, Guitar Jazz: Văn Trỏ, Piano Jazz: Duy Hải, Kim Súng, Vũ Huy Tiến sau này do một số nghệ sỹ Jazz miền Bắc chuyển vào và phát triển. Cho đến tận ngày nay, họ đều đã trở thành những tên tuổi quen thuộc với nhạc Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng ở nước ta.

Đặc biệt là công lao của những thế hệ nhà giáo, nghệ sỹ tiên phong trong việc đặt nền móng của công tác đào tạo và biểu diễn chuyên nghiệp hóa nhạc Jazz tại Nhạc viện Hà Nội nay là HVÂNQGVN ở nước ta như: Ths.NSƯT Hoàng Tùng, NSƯT Quyền Văn Minh... Trong lĩnh vực Piano Jazz không thể không nhắc đến PGS.TS.NSƯT Lưu Quang Minh. Từ năm 1985, ông đã dày công sưu tầm những

tài liệu, giáo trình, tự học hỏi, luyện tập về lĩnh vực Piano Jazz. Sau đó, vào các năm 1986, 1987 trong thời gian thực tập sau Đại học tại nhạc viện Weimar (Cộng hòa liên bang Đức). Ông đã tích lũy, sưu tầm chương trình, giáo trình giảng dạy nhạc Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng tại Đức. Sau khi về nước, PGS.TS.NSUT. Lưu Quang Minh cùng với một số giảng viên của HVÂNQGVN đã viết chương trình đào tạo trình Bộ Văn Hóa – Thông tin và Thể thao (nay là Bộ Văn Hóa, Thể Thao và Du Lịch). Năm 1991, chính thức ngành đào tạo nhạc Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng ở nước ta được phép mở cấp đào tạo ở bậc trung cấp tại Nhạc viện Hà Nội (do thiếu đội ngũ giảng viên của từng chuyên ngành thuộc lĩnh vực Jazz nên Bộ môn nhạc Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng đã được thành lập và nằm trong khoa Accordion – Guitar). Trong thời kỳ này, do điều kiện cơ sở vật chất đặc biệt là đàn Piano ở Nhạc viện Hà Nội còn thiếu thốn. Mặt khác, đây là thời kỳ đàn phím điện tử được du nhập và phổ cập nước ta do giá thành phù hợp với điều kiện hoàn cảnh kinh tế của đất nước mới mở cửa hội nhập. Do vậy trong công tác đào tạo Piano Jazz, cây đàn phím điện tử đã được sử dụng để làm phương tiện học tập nhạc Jazz trong nhiều năm. Đây chính là cột mốc của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam được hình thành và phát triển. (*Á7, phl 6, tr.384*).

Trải qua hơn 25 năm, nghệ thuật Jazz Việt Nam nói chung, Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta nói riêng đã và đang tiếp tục phát triển ở cả ba lĩnh vực: hệ thống đào tạo chính quy, đội ngũ sáng tác, đội ngũ biểu diễn chuyên nghiệp. Nếu lấy mốc từ năm 1991 (từ khi bộ môn Piano Jazz được thành lập, nay là khoa Jazz – HVÂNQGVN) cho đến nay, thì quá trình hình thành và phát triển của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam được chia làm hai giai đoạn chính sau:

2.1.1. Giai đoạn từ năm 1991 – 2003

Là giai đoạn bắt đầu của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta. Mặc dù còn rất nhiều khó khăn trong công tác đào tạo và biểu diễn, cơ sở vật chất còn thiếu thốn, thiếu đội ngũ giảng viên được đào tạo bài bản chính quy, tài liệu về giảng dạy Piano Jazz còn hạn chế... Nhưng trình độ giảng dạy, biểu diễn cũng như sáng tác thuộc lĩnh vực Piano Jazz ở nước ta đã bắt đầu hội nhập được với trình độ chung của quốc tế, sự hội nhập này được thể hiện qua:

2.1.1.1. Về đào tạo

Ngay từ những ngày đầu tiên trong công tác đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp ở Việt Nam, những phong cách quan trọng của Piano Jazz thế giới như: Ragtime, Blues, Boogie Woogie, cũng như các Etude Jazz, mẫu câu Jazz (Riff, Slick ở trong một số phong cách), đặc biệt là phong cách Swing, đã được thể hệ những giáo sư, giảng viên, nhà giáo, đầu tiên về Jazz xác định làm mục tiêu chính trong công tác đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta. Điều này, thể hiện qua khung chương trình đào tạo Piano Jazz bậc trung học 9 năm (5 năm sơ cấp, 4 năm trung cấp) của nhạc viện Hà Nội (*Ctđt 1, phl 2, tr.304*). Ngoài ra, trong công tác đào tạo tại Nhạc Viện Hà Nội thời kỳ này, bước đầu cũng đã được tiếp cận Jazz một cách “bài bản” bởi các nghệ sỹ đến từ Pháp, Úc, Mỹ,... đã đến biểu diễn và lên lớp cho những thế hệ nghệ sỹ Piano Jazz chuyên nghiệp đầu tiên của Việt Nam.

Hệ thống chương trình, giáo trình Piano Jazz ở giai đoạn này được xây dựng dựa theo một số chương trình đào tạo nhạc Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng của các nước như: Đức, Mỹ và Nhật Bản do PGS.TS.NSUT Lưu Quang Minh cùng với một số giảng viên dày công sưu tầm, biên soạn. Chương trình tập trung chủ yếu vào các tác phẩm Jazz được viết sẵn bao gồm Jazz nguyên bản, Jazz Transcriptions kinh điển của thế giới như: tuyển tập các tác phẩm Ragtime của Scott Joplin, tuyển tập các tác phẩm Piano Jazz của Wynton Kelly, Thelonious monk và tuyển tập các tác phẩm Jazz kinh điển trên Electone do quỹ Yamaha Nhật bản tài trợ, Piano Etude Jazz có tuyển tập Jazz Parnass của Manfred Schmitz, Oscar Petersson... Ngoài ra tuyển tập The Real Book I, II, III với hàng trăm tác phẩm ở các phong cách, cũng đã được sử dụng tuy nhiên chỉ có số ít sinh viên có khả năng vận dụng về hòa âm, thang âm và ngẫu hứng.

Các tác phẩm Jazz nguyên bản và Jazz transcriptions ở một số phong cách của nghệ thuật Piano Jazz thời kỳ đầu như: Ragtime, Swing, Boogie Woogie, Blues... phong phú về hình thức, phong cách, đa dạng về kỹ thuật... đã giúp cho học sinh, sinh viên những định hướng cơ bản về giai điệu, hòa âm, tiết tấu, cũng như góp phần nâng cao kỹ thuật biểu diễn. Đặc biệt, các tác phẩm Jazz Việt Nam được hết sức coi trọng, liên tục bổ sung trong chương trình giảng dạy.

Mặt khác, sự hạn chế của công tác đào tạo Piano Jazz trong giai đoạn này là hệ thống các môn học bổ trợ cho chuyên ngành Piano Jazz như: Lịch sử Jazz, hòa âm nhạc Jazz, hòa tấu Jazz, ngẫu hứng Jazz, sáng tác Jazz... trong thời kỳ này chưa có trong chương trình đào tạo, do thiếu đội ngũ giảng viên về chuyên ngành. Chính điều này đã dẫn đến việc hạn chế trong cách chơi ngẫu hứng các tác phẩm Jazz của học sinh và sinh viên.

Để nâng cao chất lượng giảng dạy, đồng thời chuẩn bị cho tương lai của nghệ thuật Piano Jazz Việt Nam ngày một tiến xa, phù hợp với xu hướng hội nhập của khu vực cũng như trên thế giới, cũng như dần dần định hình nghệ thuật Piano Jazz ở nước ta có bản sắc riêng. Nhờ sự viện trợ của chính phủ Thụy Điển, chương trình hợp tác giữa HVÂNQGVN (trước đây là Nhạc viện Hà Nội) và Học viện Âm nhạc Hàn lâm Malmö (Thụy Điển) đã được bắt đầu từ năm 2000 đến 2005 trong khuôn khổ của dự án SIDA “Vietnamese – Swedish Culture Exchange program (Hợp tác trao đổi văn hóa giữa Việt Nam và Thụy Điển) đã được triển khai. Chương trình hợp tác này tập trung vào mục đích chính như:

- Nâng cao trình độ của đội ngũ giảng viên giảng dạy âm nhạc Việt Nam.
- Khuyến khích sự sáng tạo của sinh viên hai nước Việt Nam và Thụy Điển
- Thành lập và phát triển khoa nhạc Jazz độc lập tại HVÂNQGVN.

Năm 2001 Học viện Hàn lâm âm nhạc Malmö đã mời các Giáo sư đầu ngành bao gồm: GS.TS.NGND Trần Thu Hà, GS.TS.NSND Ngô Văn Thành, TS Vũ Đình Thạch... Đặc biệt trong chuyên ngành Piano Jazz có PGS.TS.NSUT Lưu Quang Minh sang Malmö để trao đổi, đưa ra những định hướng cho công tác đào tạo và biểu diễn chuyên ngành Jazz ở Việt Nam thông qua các dự án đã nêu ở trên. Chính nhờ những định hướng và công lao của các Giáo sư, HVÂNQGVN đã cử được nhiều cán bộ đi học tập chính quy và nâng cao trình độ tại nước ngoài về lĩnh vực Piano Jazz như: Nghệ Sĩ Piano Jazz Phạm Tuấn Hùng học nâng cao tại Thụy Điển 2003, Ths. Nguyễn Tiến Mạnh học tập chính quy từ năm 2003 đã tốt nghiệp bậc Đại học và Cao học Piano Jazz tại Thụy Điển, ... Sau khi hoàn thành các khóa học, họ đã đều trở thành những nghệ sĩ Piano Jazz có chất lượng cao cũng như trở thành những giảng viên có trình độ chuyên sâu của khoa Jazz nói riêng, ngành Piano Jazz ở Việt Nam nói chung.

Có thể nói trong công tác đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta ở giai đoạn này, bước đầu đã có những thành quả đáng khích lệ. Các học sinh, sinh viên sau khi hoàn thành bậc học trung cấp Piano Jazz đã đạt trình độ để có thể học tiếp các bậc học cao hơn ở các cơ sở đào tạo về Piano Jazz uy tín trên thế giới. Qua đó dần định hình cho công tác xây dựng chương trình đào tạo bậc Cao đẳng, Đại học, Thạc sỹ Piano Jazz ở giai đoạn sau.

2.1.1.2. Về sáng tác

Ngay từ những ngày đầu, công tác đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp đã có không ít các sáng tác của các nhạc sỹ Việt Nam theo các phong cách Jazz nước ngoài. Đặc biệt là các tác phẩm Jazz, trong đó những chủ đề từ dân ca, hoặc mang chất liệu âm nhạc truyền thống Việt Nam được khai thác, đã được công chúng, bạn bè nước ngoài đón nhận. Sự sáng tạo này được hình thành bởi nhiều nhân tố khác nhau trong đó có những nhân tố chính:

- Sự ra đời của công tác đào tạo Jazz nói chung, Piano Jazz chuyên nghiệp nói riêng tại HVÂNQG.VN.
- Sự tác động của các nghệ sỹ Jazz, Piano Jazz nước ngoài đến trình diễn tại Việt Nam.
- Sự tiếp thu, giao thoa, học hỏi kết hợp với nền văn hóa bản địa là đặc trưng của nghệ thuật Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng.
- Sự yêu nghề và nỗ lực phấn đấu của mỗi cá nhân nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng.

Ở giai đoạn này, các tác phẩm Jazz Việt nam được viết theo phong cách Jazz nước ngoài chủ yếu vẫn là trong các phong cách Swing, Blues. Các tác phẩm Jazz Việt Nam khai thác dân ca, mang âm hưởng của âm nhạc truyền thống được sử dụng trong những hòa âm, tiết tấu của các phong cách Latin, Funk, Swing. Một số tác giả - tác phẩm Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng tiêu biểu trong giai đoạn này phải kể đến:

PGS-TS.NSUT Lưu Quang Minh: tác phẩm *Đêm Hà Nội* – viết theo phong cách Swing Ballad. *Chợ xa* – khai thác thang âm Blues và ngũ cung Việt Nam, sử dụng tiết tấu Funk. *Tiếng đàn môi* – khai thác thang âm ngũ cung Việt Nam, sử dụng tiết tấu Swing Ballad...

Phạm Tuấn Hùng: tác phẩm *Bèo dạt mây trôi* – sử dụng giai điệu dân ca với hòa âm Jazz trên tiết tấu Funk. *Inh lả ơi* – sử dụng giai điệu dân ca với hòa âm Jazz trong tiết tấu Bossa nova...

NSUT Quyền Văn Minh: *Giai điệu Sapa* – sử dụng hòa âm Jazz với tiết tấu Latin. Ngẫu hứng *Tây Nguyên* – khai thác thang âm Tây Nguyên với tiết tấu, hòa âm Jazz trong tiết tấu Swing. *Vấn Vương* – khai thác thang âm ngũ cung với tiết tấu Swing $\frac{3}{4}$...

Nhìn chung, các sáng tác của các nhạc sỹ Jazz ở Việt Nam trong giai đoạn này đã bước đầu tiếp thu những tinh hoa của nhạc Jazz thế giới ở một số phong cách. Qua đó sàng lọc, khai thác những yếu tố của âm nhạc truyền thống, nhằm tìm những gì phù hợp với quan điểm thẩm mỹ và trình độ thưởng thức nhạc Jazz của công chúng ở nước ta.

2.1.1.3. Về biểu diễn

Ngay từ những ngày đầu của thập niên 90, mặc dù được coi là dòng nhạc “kén” người nghe ở Việt Nam, tuy nhiên các hoạt động biểu diễn về lĩnh vực Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng đã diễn ra. Nhiều chương trình Jazz lớn, nhỏ đã diễn ra khắp các sân khấu, cũng như các tụ điểm âm nhạc trên cả nước bước đầu đã được công chúng đón nhận. Song song với nó là các nghệ sỹ Jazz, Piano Jazz nước ngoài đã đến Việt Nam biểu diễn. Một số ban nhạc chuyên nghiệp về lĩnh vực Jazz đã được thành lập. Phần lớn họ là các giảng viên, nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng, trẻ, tài năng của HVÂNQG VN, Đại học Văn hóa Nghệ thuật Quân đội, cũng như đến từ một số cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp trên cả nước tiêu biểu như:

- Ban nhạc *Jazz Phương Đông* thành lập năm 1991 bởi Nghệ sỹ Piano Quốc Trung, các thành viên: Trần Mạnh Tuấn (Saxophone), Lương Bình (Guitar), Vũ Hà (Bass)...
- Ban nhạc *Jazz Friendly* thành lập năm 1991 bởi của Ths.NSUT Trống Hoàng Tùng, các thành viên: Trọng Trương (Piano), Xuân Thủy (Bass), Trần Quốc Đạt (Saxophone)...

- Ban nhạc *Jazz Sông Hồng* được thành lập từ năm 1996 bởi NSƯT Saxophone Quyền Văn Minh, các thành viên: Phạm Lê Phương (Piano), Đào Minh Pha (Bass), Quyền Thiện Đắc (Saxophone), Hà Đình Huy (Trống)...
- Ban nhạc *Jazz Discovery* thành lập năm 2003 của nghệ sỹ Phạm Tuấn Hùng (Piano Jazz) với thành viên là nghệ sỹ Quyền Thiện Đắc (Saxophone).

Đối với nghệ thuật biểu diễn Piano Jazz chuyên nghiệp ở giai đoạn này cũng đã phát triển ở cả hai lĩnh vực: độc tấu Piano Jazz, hòa tấu Jazz. Một số nghệ sỹ tiêu biểu phải kể tới: Thạc sỹ Piano Jazz Phạm Lê Phương (con trai út của cố NSND Quý Dương), Phạm Tuấn Hùng,... Các tác giả - tác phẩm được biểu diễn trong giai đoạn này chủ yếu vẫn nằm trong phong cách Jazz kinh điển của thế giới như: Swing, Bossa Nova, Funk, Latin, cũng như trong các sáng tác của một số nghệ sỹ Jazz Việt Nam. Phần lớn các nghệ sỹ Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam trong giai đoạn này đóng vai trò vừa là nghệ sỹ biểu diễn, vừa là nhà sáng tác.

Cuối giai đoạn này đánh dấu sự công nhận của công chúng khán giả Việt Nam về nhạc Jazz nói chung, lĩnh vực Piano Jazz nói riêng. Một số ban nhạc như: ban nhạc Jazz Sông Hồng đã giành giải nhất thể loại nhạc Jazz - hoà tấu trong liên hoan các ban nhạc Sinh Viên Toàn Quốc tổ chức tại Hà Nội năm 1997, ngoài ra còn có các giải thưởng cá nhân cho sáng tác - phối khí và nghệ thuật trình diễn. Đặc biệt, nghệ sỹ Piano Jazz Phạm Tuấn Hùng đã đoạt giải “nghệ sỹ có kỹ thuật điêu luyện nhất” tại Đại nhạc hội các ban nhạc chuyên nghiệp toàn quốc năm 2002... Cùng với các giải thưởng là đánh dấu sự xuất hiện của một số ban nhạc Jazz, nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam đã biểu diễn, tham dự các Festival âm nhạc ở nước ngoài như: Nhật Bản, Singapore, Macau - Trung Quốc... cũng như một số nghệ sỹ Jazz, Piano Jazz đã đại diện cho nhạc viện Hà Nội biểu diễn trong các sự kiện cấp Quốc gia như: lễ đón tổng thống Mỹ Bill Clinton, tổng thống Nga Vladimir Putin... Đặc biệt, từ năm 2001, liên hoan nhạc Jazz châu Âu (nay là liên hoan âm nhạc châu Âu) do phái đoàn liên minh châu Âu, Đại sứ quán các nước thành viên liên minh châu Âu tại Việt Nam phối hợp với Cục Nghệ thuật Biểu diễn – Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch Việt Nam đã được tổ chức thường niên cho đến tận bây giờ. Qua những chương trình biểu diễn của các nghệ sỹ tên tuổi về lĩnh vực Jazz thế giới tại liên hoan nhạc Jazz châu Âu, các nghệ sỹ Jazz, Piano Jazz Việt Nam đã có cơ hội giao

lưu, học hỏi với những nghệ sĩ quốc tế, cũng như tích lũy kinh nghiệm về biểu diễn, dần dần định hình cho nghệ thuật Piano Jazz ở nước ta trong giai đoạn sau.

Có thể thấy ở tiểu mục này, các ban nhạc, nghệ sĩ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng, mà chúng tôi đã nêu tên, được dựa trên tiêu chí chuyên nghiệp về lĩnh vực Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng. Căn cứ này dựa vào mật độ xuất hiện trước công chúng, quan trọng nhất là được giới thiệu rộng rãi trên các phương tiện thông tin đại chúng. Tất nhiên, việc các nghệ sĩ Jazz, Piano Jazz chuyên nghiệp cũng như không chuyên, kết hợp cùng nhau tập luyện, biểu diễn ở các khách sạn, câu lạc bộ, Jazz club là điều rất phổ biến, nhưng không nằm trong tiêu chí để chúng tôi lựa chọn trình bày trong tiểu mục này, cũng như tiểu mục 2.1.2.3. Bởi phần lớn những hoạt động trên, thường mang tính tự phát hoặc chỉ thực hiện khi có yêu cầu chứ không mang tính ổn định, lâu dài.

Điểm lại chặng đường giai đoạn đầu của Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta từ 1991 – 2004, có thể nhận định về nghệ thuật Piano Jazz ở một số đặc điểm sau:

- Sự ra đời của công tác đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp ở Việt Nam, là bước đi đúng đắn, phù hợp với những đòi hỏi, nhu cầu của xã hội trong giai đoạn đất nước hội nhập.
- Công tác đào tạo, biểu diễn, sáng tác đã bước đầu hòa nhập được với trình độ chung của quốc tế. Đặc biệt đã có những sáng tác mang màu sắc riêng, bước đầu định hướng cho nghệ thuật Piano Jazz Việt Nam ở giai đoạn sau này.
- Nghệ thuật Piano Jazz của Việt Nam trong giai đoạn này còn tồn tại một số hạn chế sau:
 - + Ngoài HVÂNQVNG, thiếu những cơ sở đào tạo chuyên nghiệp về lĩnh vực Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng, cũng như công tác xã hội hóa phổ cập nhạc Jazz tới đông đảo công chúng Việt Nam.
 - + Những môn học hỗ trợ cho chuyên ngành Piano Jazz, thuộc lĩnh vực Jazz còn chưa có trong hệ thống chương trình đào tạo. Thiếu tài liệu ở các phong cách Piano Jazz, các tác phẩm sáng tác Jazz của các nhạc sĩ Việt Nam chưa được hệ thống hóa trong chương trình đào tạo.

2.1.2. Giai đoạn từ năm 2004 – cho đến nay

Là giai đoạn phát triển mạnh mẽ của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta. Mặc dù còn rất nhiều khó khăn về điều kiện cơ sở vật chất. Tuy nhiên trình độ giảng dạy, biểu diễn cũng như sáng tác thuộc lĩnh vực Piano Jazz ở nước ta đã được công chúng yêu thích, bạn bè quốc tế đánh giá cao. Điều này được thể hiện qua:

2.1.2.1. Về đào tạo

Là giai đoạn có nhiều cán bộ về lĩnh vực Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng sau khi hoàn thành các khóa học, tu nghiệp ở nước ngoài trở về nước. Họ đã đều trở thành những nghệ sỹ có chất lượng cao, giảng viên có trình độ chuyên sâu của khoa Jazz nói riêng, ngành nhạc Jazz, Piano Jazz ở Việt Nam nói chung. Đặc biệt, trong số họ đã có một số giảng viên Piano Jazz thường xuyên giảng dạy cho sinh viên Jazz nước ngoài, cũng như tại một số cơ sở đào tạo về Jazz uy tín trên thế giới. Điều này, khẳng định chất lượng chuyên môn, cũng như vai trò của đội ngũ đào tạo về lĩnh vực Piano Jazz ở Việt Nam đã được bạn bè quốc tế đánh giá cao.

Về chương trình trong giai đoạn này, ngoài những chương trình giáo trình chuẩn mực của Mỹ, từ sau năm 2003 nhờ có sự hỗ trợ của chính phủ Thụy Điển ở trong các dự án mở rộng tiếp theo như: Supporting Vietnamese Culture for Sustainable Development – Hỗ trợ văn hóa Việt Nam vì sự phát triển bền vững 2005 – 2009, Linnaeus/Palme từ năm 2013, dự án trao đổi sinh viên giữa hai trường (Contract of student exchange) từ năm 2014. Chương trình, giáo trình Jazz và Piano Jazz tiếp tục được cập nhật, nâng cấp và cải tiến để phù hợp với hoàn cảnh thực tiễn ở Việt Nam... Chính nhờ sự cải tiến, nâng cấp này, chuyên ngành Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng đã tiếp tục mở các cấp đào tạo cao hơn: năm 2004 bậc Cao đẳng và từ năm 2007 là bậc Đại học, Thạc sỹ. Cho đến nay chương trình của chuyên ngành Piano Jazz đã được mở rộng không còn chỉ tập trung ở Mỹ, Đức, Nhật bản, mà còn ở các nước châu Âu có nghệ thuật Jazz phát triển như: Thụy Điển, Pháp, Ba Lan... và liên tục được cập nhật theo kịp với các nước trong khu vực và thế giới. Các giảng viên Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng tiếp tục được cử đi học tập chính quy và nâng cao trình độ ở trong các dự án này.

Về chương trình, giáo trình Piano Jazz của khoa nhạc Jazz – HVÂNQG hiện nay do ảnh hưởng của sự hợp tác trong đào tạo và biểu diễn với Thụy Điển, đặc biệt là sự giúp đỡ của GS đầu ngành về lĩnh vực Piano Jazz Thụy Điển Håkan Rydin¹⁶ nên hệ thống chương trình, giáo trình đang được sử dụng, có sự tương đồng giữa Học viện Hàn lâm âm nhạc Malmö và HVÂNQGVN ở các cấp đào tạo. Trong đó phải kể đến những tuyển tập tiêu biểu như: tuyển tập 106 cuốn của Jamey Aebersold với hơn 1000 tác phẩm, tuyển tập New Real Book I, II, III, tuyển tập The European Real Book, tuyển tập Jazz Fake Book, tuyển tập Jazz LTD, tuyển tập Library of Musicians' Jazz, tuyển tập The Colorado CookBook, tuyển tập The Latin Real Book, tuyển tập SlickBook I, II.

Đây là những tuyển tập mà chuyên ngành Piano Jazz thuộc khoa Jazz - HVÂNQGVN đã sử dụng, đạt được hiệu quả trong công tác đào tạo và biểu diễn trong giai đoạn này. Đặc biệt các tác phẩm Jazz Thụy Điển bao gồm: âm nhạc dân gian Thụy Điển kết hợp với ngôn ngữ nhạc Jazz, các tác phẩm Jazz theo phong cách Bắc Âu như của: Lars Gullin, Lars Jansson, Håkan Rydin, Jan Johansson... đã thường xuyên sử dụng trong các cấp đào tạo cũng như trong các chương trình biểu diễn. Hơn nữa, thông qua phong cách và ngôn ngữ trong các tác phẩm Jazz Thụy Điển, các tác phẩm Jazz Việt Nam cũng đã kết hợp ngôn ngữ của âm nhạc truyền thống Việt Nam với các phong cách Jazz Thụy Điển. Các tác phẩm này, cũng đã được đưa vào trong chương trình giảng dạy. Chính nhờ hàng chục nghìn tác phẩm trong những tuyển tập này, học sinh và sinh viên nhạc học chuyên ngành Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng đã tuần tự được nâng cấp về kỹ thuật, khả năng diễn tấu, ngẫu hứng, trong từng phong cách. Đặc biệt là phương pháp sử dụng chất liệu âm nhạc truyền thống kết hợp với ngôn ngữ nhạc Jazz.

Những nghệ sỹ, giảng viên Piano Jazz hiện đang công tác tại khoa Jazz đã từng được học tập và làm việc tại Thụy Điển như: Ths Nguyễn Tiến Mạnh, Ths Lê Bằng, Nguyễn Tuấn Nam... đều ít nhiều bị ảnh hưởng bởi phong cách Jazz của

¹⁶ Håkan Rydin: là giáo sư đầu ngành về Piano Jazz tại Thụy Điển. Người sáng lập ban nhạc Jazz Nexus huyền thoại của Thụy Điển với hơn 1000 buổi hòa nhạc trên khắp thế giới, cũng như biểu diễn với các nghệ sỹ Jazz như: Thad Jones, Pepper Adams, Red Mitchell, Etta Cameron, Enrico Rava, Tim Hagans, Georgie Fame, David Liebman... Ông là thầy của nhiều thế hệ nghệ sỹ, giảng viên Piano Jazz chuyên nghiệp ở Việt Nam như: Phạm Tuấn Hùng, Nguyễn Tiến Mạnh, Nguyễn Tuấn Nam, Lê Bằng... cũng như có nhiều đóng góp trong công tác đào tạo và biểu diễn Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung ở Việt Nam.

Thụy Điển. Sự chi ảnh hưởng này, không chỉ giúp họ nâng cao trình độ kỹ thuật, ngẫu hứng, thẩm mỹ âm nhạc cho riêng bản thân mình, mà còn giúp cho họ về những phương pháp sư phạm nhạc Jazz ở từng cấp học trong nhiều năm trước đây còn hạn chế như:

- Phương pháp sư phạm đối với bậc đào tạo Trung cấp, Đại học
- + Luyện tập các thang âm trong lĩnh vực Jazz song song với các thang âm trong âm nhạc cổ điển.
- + Luyện tập cách sắp xếp các hợp âm 7 như: 7 trưởng, 7 thứ, 7 át, 7 giảm, 7 bán giảm, cũng như các thể đảo và các biến âm ở bậc 5, 9, 11, 13.
- + Luyện tập các tiến trình hòa âm như: II-V, V-I, II-V-I, I-VI-II-V-I, I-II-III-IV... cũng như các biến thể, hợp âm thay thế trong các tiến trình hợp âm.
- + Luyện tập các phong cách trong Jazz thông qua một số tác phẩm Jazz nguyên bản.
- + Luyện tập các mẫu câu (Slick) của từng phong cách.
- + Luyện tập các tiết tấu đặc trưng của Jazz ở trong từng phong cách.
- + Học phương pháp phân tích, so sánh giữa các giai điệu của âm nhạc cổ điển trong các Etudes với giai điệu của Jazz trong các Etudes.
- + Học phương pháp phân tích, so sánh cấu trúc hòa âm của các tác phẩm cổ điển đối với cấu trúc hòa âm trong các tác phẩm Jazz.
- + Tiếp cận với phương pháp luyện tai nghe (Eartraining) trong lĩnh vực Jazz.
- + Học các phương pháp ngẫu hứng trong Jazz.
- + Học các phương pháp biểu diễn như: khả năng chơi solo, chơi hòa tấu ban nhạc, dàn nhạc... trong từng điều kiện, hoàn cảnh cụ thể trong nhạc Jazz.

Các môn học bổ trợ cho chuyên ngành Piano Jazz như: Lịch sử nhạc Jazz, Hòa âm nhạc Jazz, Ngẫu hứng nhạc Jazz, Hòa tấu nhạc Jazz... đã được bổ sung song song với chuyên ngành chính.

Trên đây là một số thành quả nổi bật của khoa nhạc Jazz - HVÂNQGTVN nhờ sự lan tỏa của công tác đào tạo Jazz từ Thụy Điển. Tuy nhiên, chúng tôi thấy vẫn còn tồn tại một số bất cập sau:

- Trong hệ thống các môn học bổ trợ cho chuyên ngành còn thiếu:
- + Hệ thống lý thuyết về Jazz cho bậc đào tạo Trung cấp.

- + Môn học Jazz Eartraining (luyện tai nghe nhạc Jazz).
- + Môn học Jazz Arranging (phối khí nhạc Jazz).
- + Môn học phương pháp sư phạm nhạc Jazz.
- Thời lượng trong hệ thống các môn học hỗ trợ cho chuyên ngành hiện đã được giảng dạy tại HVÂNQG như: lịch sử nhạc Jazz, hòa âm nhạc Jazz, hòa tấu Jazz, ngẫu hứng nhạc Jazz còn chưa cân xứng với chương trình, giáo trình của công tác đào tạo Jazz chuyên nghiệp trên thế giới.
- Còn thiếu đội ngũ các nhà lý luận, phê bình, nghiên cứu chuyên sâu về lĩnh vực Jazz.

Là giai đoạn trưởng thành của công tác đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta. Sinh viên Đại học Piano Jazz tại HVÂNQGVN sau khi tốt nghiệp đều đã trở thành những nghệ sỹ nhạc Jazz chuyên nghiệp cũng như được bạn bè quốc tế công nhận về khả năng biểu diễn độc tấu, hoà tấu, phối khí, dàn dựng, sáng tác, cũng như trở thành đội ngũ giảng viên Piano Jazz cho các trường Trung cấp, Cao đẳng, Đại học tại các địa phương. Tất cả những hoạt động của họ, trong công tác đào tạo và biểu diễn, đã đáp ứng được nhu cầu, đòi hỏi của đời sống âm nhạc ở nước ta. Cho đến nay, công tác Piano Jazz chuyên nghiệp ở Việt Nam đã diễn ra trên cả ba miền đất nước với sự ra đời của các học viện, trung tâm đào tạo Piano Jazz có uy tín như: Nhạc viện thành phố Hồ Chí Minh (năm 2011), Học viện âm nhạc Huế (năm 2015)... (*Bđ 3, phl 5, tr.374*)

2.1.2.2. Về Sáng tác

Là giai đoạn phát triển mạnh mẽ ở lĩnh vực sáng tác của các nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng ở nước ta. Các nghệ sỹ Piano Jazz ở Việt Nam trong giai đoạn này, vừa đóng vai trò biểu diễn đồng thời là nhà sáng tác, đúng như đặc thù của nghệ thuật Jazz. Các tác phẩm Jazz Việt Nam ở giai đoạn này đa dạng về phong cách, cũng như phong phú về chất liệu, chủ đề. Đặc biệt là nhiều tác phẩm khai thác từ dân ca, mang chất liệu của âm nhạc truyền thống đã được công chúng và bạn bè quốc tế đánh giá cao. Một số tác giả - tác phẩm Piano Jazz Việt Nam tiêu biểu nhất trong giai đoạn này phải kể đến:

PGS.TS.NSUT Lưu Quang Minh: tác phẩm *Cô gái nhạc Jazz* – khai thác chất liệu từ âm nhạc truyền thống kết hợp với ngôn ngữ hòa âm Jazz trên tiết tấu Latin.

Ngày hội làng – khai thác thang âm ngũ cung Việt Nam kết hợp với ngôn ngữ hòa âm Jazz trên tiết tấu Swing.

Ths. Nguyễn Tiến Mạnh: tác phẩm *Tứ Quý* – sử dụng hát chèo: làn điệu Tứ Quý kết hợp với hòa âm và phong cách Progressive Jazz trên tiết tấu 5/4. *Bèo dạt mây trôi* – sử dụng tác phẩm dân ca kết hợp với hòa âm Jazz trên tiết tấu Even 8th. *Thời gian* – sáng tác theo phong cách Cool Jazz...

Ths. Lê Bằng: tác phẩm *Ru em* – khai thác chất liệu ngũ cung của âm nhạc truyền thống với hòa âm Jazz trên tiết tấu Even 8th. *Người ở đừng về* - sử dụng tác phẩm dân ca kết hợp với phong cách Progressive Jazz trên tiết tấu 5/4...

Đào Minh Pha: tác phẩm *Mẫu thượng ngàn* – khai thác chất liệu châu văn của nghệ thuật hát cổ truyền Việt nam với hòa âm Jazz trên tiết tấu Even 8th. *Làng Vũ Đại* – khai thác chất liệu ngũ cung của âm nhạc truyền thống với hòa âm Jazz trên tiết tấu Funk...

Bên cạnh đó, giai đoạn này phải kể đến nhiều nghệ sỹ Jazz, Piano Jazz quốc tế đến Việt nam, cũng như đã khai thác những tác phẩm dân ca, chất liệu của âm nhạc truyền thống Việt Nam làm phong phú cho các tác phẩm Jazz Việt tiêu biểu trong số đó như:

Gs Håkan Rydin: *Xòe hoa* – sử dụng dân ca Thái trên hòa âm Jazz với tiết tấu Even 8th. *Bài Tạ* - sử dụng dân ca Nam Bộ trên hòa âm Jazz với tiết tấu Swing. *Ba mươi sáu thứ chim* – sử dụng dân ca Quan họ Bắc Ninh trên hòa âm Jazz với tiết tấu even 8th...

Nils Johan Andersson: *Gió đưa cây cải* – sử dụng dân ca Quan họ Bắc Ninh trên hòa âm Jazz với tiết tấu Even 8th. *Trafik* – khai thác chất liệu ngũ cung Việt Nam trên hòa âm Jazz với tiết tấu Fast Swing...

Là giai đoạn các thể hệ nghệ sỹ, nhạc sỹ Jazz Việt Nam đã định hình con đường sáng tạo của nghệ thuật Piano Jazz dựa trên cơ sở kế thừa những tinh hoa của nhạc Jazz thế giới kết hợp với những nét độc đáo của âm nhạc dân gian Việt Nam. Điều này được thể hiện ở số lượng các tác phẩm dân ca Việt Nam đã được các nghệ sỹ, nhạc sỹ Việt Nam chuyển soạn lại, cũng như các sáng tác mới dựa trên chất liệu của âm nhạc truyền thống Việt Nam theo ngôn ngữ của Jazz.

Nhận định về các tác phẩm Jazz Việt sáng tác trong giai đoạn này nhà phê bình, nghệ sỹ Piano Jazz, lý luận nhạc Jazz, người Anh - Paul Zetter trong bài viết: “...If Anyone Was under Any Doubt that...” [101] có đoạn viết¹⁷: “...*Với một nền văn hóa âm nhạc truyền thống phong phú để làm chất liệu khai thác, kết hợp với âm thanh nhạc Jazz đương đại, có thể là cách duy nhất các nhạc sỹ Jazz Việt Nam chuyển từ người bắt chước sang nghệ thuật sáng tạo...*”

Trải qua hơn hai thập kỷ, mặc dù là một ngành nghệ thuật có tuổi đời non trẻ nhất ở nước ta. Với hơn một trăm tác phẩm Jazz Việt được chúng tôi sưu tầm, hệ thống lại (*Ht 4, phl 4, tr364*) đã khẳng định những đóng góp to lớn của các thế hệ nghệ sỹ, nhạc sỹ ở nước ta. Những tác phẩm Jazz Việt Nam này đã và đang là động lực thúc đẩy sự phát triển cho nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung của nước ta mang những nét riêng đối với khu vực và quốc tế. Đặc biệt sự kết hợp của những tác phẩm dân ca, khai thác những âm hưởng, làn điệu, thang âm của âm nhạc truyền thống Việt Nam, không chỉ giúp “hồi sinh” lại những giai điệu âm nhạc dân gian của Việt Nam mà còn giúp nhạc Jazz phát triển mở rộng và tạo nên một ngôn ngữ mới, đặc trưng riêng. Xin xem thêm ở (*Bđ 4, phl 5, tr.375*)

2.1.2.3. Về biểu diễn

Là giai đoạn các hoạt động biểu diễn về lĩnh vực Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng đã diễn ra hết sức sôi nổi ở nước ta. Nhiều chương trình Jazz lớn, nhỏ, các liên hoan âm nhạc về Jazz thường niên, không thường niên, được tổ chức, diễn ra khắp các sân khấu, cũng như các tụ điểm âm nhạc ở nước ta, đáp ứng được nhu cầu đòi hỏi của xã hội cũng như công chúng. Đặc biệt các nghệ sỹ Piano Jazz nổi tiếng trên thế giới tiêu biểu như: huyền thoại Piano Jazz Herbie Hancock, Eric Legini, Artur Dutkiewi, Håkan Rydin... đã đến biểu diễn trong nhiều chương trình kết hợp với các nghệ sỹ Piano Jazz, Jazz Việt Nam. Các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam chuyên nghiệp trong giai đoạn này, ngoài tư cách là thành viên, đóng góp cho nghệ thuật Piano Jazz Việt Nam ở trong tất cả các ban nhạc Jazz, dàn nhạc Jazz ở nước ta như: ban nhạc Jazz Sông Hồng, ban nhạc Jump for Jazz, ban nhạc Jazz Infinity, ban nhạc Big Band Sông Hồng, ban nhạc Sài Gòn Big Band... họ còn là nhạc trưởng,

¹⁷ Paul Zetter: “...With such a rich folk music culture to draw from, combining this with contemporary Jazz sounds may be the only way Vietnamese Jazz musicians move from copyists to innovators...”

dẫn dắt, xây dựng những chương trình Jazz dài hơi, cũng như kết hợp với những nghệ sỹ Jazz quốc tế tại những buổi hòa nhạc Jazz diễn ra trong nước và nước ngoài, một số ban nhạc do các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam làm trưởng nhóm tiêu biểu như:

- Tam tấu Nguyễn Mạnh với các thành viên David Lindberg (Double bass), Staffan Ålander (Trống) thành lập năm 2008.
- Tứ tấu Swing Quartet, với các thành viên Nguyễn Tiến Mạnh (Piano), Thibault Dille (Accordion), Christophe Hache (Double bass) thành lập năm 2010.
- Tam tấu Nguyễn Tuấn Nam với các thành viên Đào Minh Pha (Double bass), Nguyễn Hùng Cường (Trống) thành lập năm 2011.
- Ngũ tấu Phạm Lê Phương với các thành viên Quyền Thiện Đắc (Saxophone), Phạm Đức Duy (Trống), Phan Trung Kiên (Bass), Nguyễn Trung Đông (Trumpet), Doãn Việt Dũng (Guitars) thành lập năm 2012

Hơn nữa, một số nghệ sỹ Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam tiêu biểu như: Phạm Tuấn Hùng, Ths Nguyễn Tiến Mạnh, Ths Lê Bằng, Ths Phạm Lê Phương Nguyễn Tuấn Nam... thường xuyên góp tên tuổi của mình vào những chương trình Jazz, Festival âm nhạc quốc tế tại các nước có nền nhạc Jazz phát triển như: Thụy Điển, Nhật Bản, Pháp, Đan Mạch, Phần Lan, Mỹ... Đặc biệt nhóm tam tấu Nguyễn Mạnh đại diện cho Học viện hàn lâm âm nhạc Malmö và HVÂNQGVN đã đứng thứ nhì trong liên hoan nhạc Jazz toàn Thụy Điển - bảng nghệ sỹ trẻ năm 2009. Và gần đây nhất, 3/2016 ban nhạc Jazz Glory do sinh viên năm thứ 2 khoa Jazz – chuyên ngành Piano Jazz Nguyễn Đức Hải Phong làm trưởng nhóm, dưới sự dàn dựng, hướng dẫn của Ths. Nguyễn Tiến Mạnh đã dành giải nhất trong liên hoan các ban nhạc, nhóm nhạc Sinh viên do trường Đại học Sư phạm nghệ thuật trung ương tổ chức. (*Bđ 5, phl 5, tr.376*)

Điểm lại chặng đường phát triển của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta trong từ năm 2004 – cho đến nay, có thể nhận định về nghệ thuật Piano Jazz ở một số đặc điểm sau:

- Nhờ những ảnh hưởng của sự hợp tác trong công tác đào tạo và biểu diễn với Thụy Điển, nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp ở Việt Nam trong giai đoạn này đã đạt được những thành quả đáng khích lệ.
- Sự ra đời của các cấp đào tạo cao hơn trong lĩnh vực Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung phù hợp với những đòi hỏi, nhu cầu của xã hội trong giai đoạn đất nước hội nhập.
- Công tác đào tạo, biểu diễn, sáng tác đã có những bước tiến lớn, được bạn bè quốc tế, giới chuyên môn đánh giá cao về sự phát triển trong lĩnh vực Jazz nói chung Piano Jazz nói riêng.
- Các sáng tác Jazz Việt Nam ngày một tăng không chỉ về chất mà còn ở cả lượng được bạn bè, công chúng quốc tế đón nhận.
- Nghệ thuật Piano Jazz của Việt Nam trong giai đoạn này còn tồn tại một số hạn chế sau:
 - + Vẫn còn thiếu một số hệ thống các môn học bổ trợ cho chuyên ngành, cũng như các môn học bổ trợ hiện nay còn chưa cân xứng với chương trình, giáo trình của công tác đào tạo Jazz chuyên nghiệp trên thế giới.
 - + Công tác xã hội hóa phổ cập nhạc Jazz nói chung, Piano Jazz tới đông đảo công chúng Việt Nam còn nhiều bất cập, do thiếu đội ngũ các nhà lý luận, phê bình, nghiên cứu chuyên sâu về lĩnh vực Jazz.

2.2. Những sáng tạo trong lĩnh vực sáng tác ở một số tác giả - tác phẩm Jazz Việt nam tiêu biểu

Hiện nay, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung ở Việt Nam đang trong quá trình quá độ, đã và đang tiếp tục khẳng định được diện mạo và phong cách riêng của mình. Điều này thể hiện ở nhiều liên hoan âm nhạc quốc tế ở trong nước và nước ngoài có sự tham gia của nghệ sỹ biểu diễn Piano Jazz Việt nam với các sáng tác - tác phẩm Jazz Việt. Đặc biệt là các sáng tác của các tác giả về Jazz, Piano Jazz Việt Nam ngày một tăng không chỉ về chất mà còn ở cả lượng, được bạn bè, công chúng quốc tế đón nhận. Nhiều chương trình đào tạo về biểu diễn các tác phẩm Jazz Việt, cũng như khai thác các chất liệu của âm nhạc truyền thống Việt Nam vào trong sáng tác Jazz ở trong nước, nước ngoài được tổ chức, do các giảng viên, nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam thực hiện.

Từ năm 1991, ngay từ khi mới được thành lập, rất nhiều nghệ sỹ, nhạc sỹ của bộ môn Piano Jazz chuyên nghiệp nói riêng, Jazz nói chung của HVÂNQGVN, cũng như một số cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp trên cả nước, đã được tiếp xúc với các nghệ sỹ quốc tế, cũng như được gửi đi học tập ở những nước có nền nhạc Jazz tiến tiến như: Mỹ, Pháp, Nhật, Thụy Điển... Đây là một điều kiện tốt để các nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, nhạc sỹ sáng tác Jazz Việt Nam nói chung, được tiếp cận, tiếp thu những tinh hoa của nhạc Jazz thế giới trong các phong cách, qua đó sàng lọc, khai thác nhằm tìm những gì phù hợp với quan điểm thẩm mỹ và trình độ thưởng thức nhạc Jazz của công chúng ở nước ta.

Các tác phẩm Jazz Việt là một trong những nhân tố quan trọng góp phần tạo nên diện mạo cho nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam. Vì vậy, trong mục này, chúng tôi tập trung đi sâu vào nghiên cứu, phân tích một số tác phẩm Jazz Việt về ngôn ngữ giai điệu, tiết tấu, hòa âm... Thông qua đó, để làm rõ những tìm tòi sáng tạo của các nhạc sỹ sáng tác Jazz Việt Nam. Do các tác phẩm Jazz Việt có số lượng lớn trong từng phong cách, nên trong mục này, luận án của chúng tôi sẽ tập trung lựa chọn nghiên cứu, phân tích chuyên sâu vào một số tác phẩm ở một số phong cách quan trọng, đại diện tiêu biểu nhất cho nghệ thuật Piano Jazz Việt Nam.

2.2.1. Một số tác phẩm tiêu biểu viết theo phong cách nước ngoài

Ở mỗi vùng miền khác nhau, các nghệ sỹ, các nhạc sỹ sáng tác Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung đã luôn lấy những đặc trưng chung của Jazz kết hợp với những nhân tố âm nhạc trong giai điệu, tiết tấu, thang âm... của vùng đất mới, chính điều này đã tạo ra các phong cách, trường phái, tác phẩm Jazz đại diện cho mỗi vùng, miền ấy. Hơn nữa, trong sáng tác ở các phong cách Jazz, những nghệ sỹ, nhạc sỹ sáng tác, ngoài những đặc điểm nghệ thuật chung của từng phong cách ấy, họ luôn luôn thể hiện cái “tôi” mang màu sắc riêng của sự sáng tạo. Đây là một trong những đặc thù của nghệ thuật Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng mà ít có loại hình âm nhạc khác nào có được. Không nằm ngoài quy luật đó, các tác phẩm Jazz Việt hiện nay, với sự đa dạng về phong cách, ngôn ngữ, chủ đề với nhiều tác phẩm sáng tác theo phong cách nước ngoài đã mang những màu sắc riêng, đặc biệt là các sáng tác Jazz Việt chứa đựng và mang trong mình ngôn ngữ, âm hưởng của

âm nhạc truyền thống Việt Nam trong giai điệu, hòa âm, tiết tấu. Điều này thể hiện ở:

2.2.1.1. Phong cách Swing

Một trong những tác phẩm Jazz Việt đại diện tiêu biểu của phong cách này phải kể đến tác phẩm *Đêm Hà Nội* (sáng tác năm 2003) của PGS.TS.NSUT Lưu Quang Minh. Là tác phẩm Jazz trong thời kỳ đầu của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp của nước ta, tác phẩm có tính chất tự sự, trữ tình, sâu lắng của tác giả điều này được thể hiện trong tiết tấu Swing Ballad. Mặc dù tác phẩm được viết theo phong cách Swing, tuy nhiên tác giả đã cập nhật những kỹ thuật, bút pháp về giai điệu, hòa âm mang hơi thở đương thời, điều này thể hiện ở:

Cấu trúc tác phẩm được chia ra làm 3 đoạn với cấu trúc ABC trong 28 nhịp, điều này hiếm gặp trong các tác phẩm Jazz Standard cùng phong cách, với cấu trúc thường là AABA trong 32 nhịp. Đoạn A của tác phẩm *Đêm Hà Nội* được tác giả viết trong 12 nhịp, đoạn B là cao trào của giai điệu tác phẩm được tác giả viết trong 4 nhịp nhắc lại 2 lần thành 8 nhịp, đoạn C với tính chất giai điệu tự sự kể chuyện được tác giả viết trong 8 nhịp. Cấu trúc hòa âm ngẫu hứng trên đoạn AB thể hiện sự khéo léo của tác giả kết nối giữa giai điệu, phần solo cũng như kết.

Ví dụ 2: Tác phẩm *Đêm Hà Nội* sáng tác PGS.TS.NSUT Lưu Quang Minh, nhịp 1-20 (*Tp 30, phl 1.2, tr.292*)

The musical score for 'Đêm Hà Nội' is presented in three sections: A, B, and C. Section A (measures 1-12) includes chords such as $A^b\Delta 7$, $F^\circ 7$, $E^b\Delta 7$, $D\Delta 7$, $A^b\Delta 7$, $D\Delta 7$, $G\Delta 7$, $G-(\Delta)$, $A^b\Delta 7$, $B^b\Delta 7$, C_9 , $B^b\Delta 7$, and $D7(\frac{9}{2})$. Section B (measures 13-20) includes chords $G-(\Delta)$, $C-9$, and E^b° . Section C (measures 21-28) includes chords $G\Delta 7$, A^b7 , $D-7$, and $G7(\frac{9}{11})$. The score also features various musical notations including triplets and accidentals.

Về giai điệu: trong nhịp đầu tiên của tác phẩm, tác giả đã sử dụng nốt lướt đi xuống liền bậc, thay vì sử dụng nhịp lấy đà, chính điều này đã tạo cảm giác phẳng

phát buồn, cũng như đem lại cảm nhận hình ảnh trừu tượng cho người nghe, được ví như trong làn sương mờ của đêm Hà Nội tĩnh lặng. Hơn nữa, với việc sử dụng giai điệu nốt lướt G và F tại thang âm Ab Ionian tương ứng với nốt 7 và 13 thể hiện sự khéo léo của tác giả. Chính nốt lướt F trong tuyến giai điệu đã làm cho hợp âm $Ab\Delta 7$ được mở rộng thành $Ab\Delta 13$ tương đương với chồng âm của 2 hợp âm $\frac{G-7(no5)}{Ab}$. Qua đó, ta có thể nhìn thấy rõ được với hợp âm Ab trưởng ở phía dưới, hợp âm $G-7^{no3}$ thứ ở phía trên, chính điều này đã tạo ra màu sắc thứ (buồn) trên hợp âm trưởng của tác phẩm.

Ví dụ 2-1: Vị trí nốt lướt G và F trong hợp âm $Ab\Delta$



Với nhịp thứ 2 của tác phẩm, tuyến giai điệu với nốt lướt C, Eb đã được tác giả sử dụng trong quãng 3 thứ để tạo sức hút về nốt 7 của hợp âm $F\circ 7$. Với nốt Eb đã thay thế cho nốt 7 (nốt Ebb) trong hợp âm $F\circ 7$ tạo nên hợp âm $F\circ 7$. Điều đặc biệt ở đây chính là nốt C tương ứng với nốt 5 của hợp âm $F\circ 7$ đã tạo thành hợp âm $F\circ 7^{addC}$. Đây là một trong những hợp âm ít gặp trong các tác phẩm Jazz quốc tế cùng phong cách, việc sắp hợp âm này đòi hỏi các nghệ sỹ diễn tấu phải chơi, xếp theo quãng rộng để tránh sự nghịch nhau giữa nốt B và C của hợp âm $F\circ 7$.

Ví dụ 2-2: Vị trí nốt lướt C và Eb trong hợp âm $F\circ 7$



Mặc dù là tác phẩm viết theo phong cách Jazz nước ngoài, tuy nhiên trong nhịp thứ 9 và 10 của tác phẩm, tác giả đã khéo léo sử dụng thang âm ngũ cung C trưởng bao gồm những nốt: C-D-E-G-A (hay còn được gọi, tương đương với thang âm ngũ cung C Huỳnh) mang đậm chất Việt Nam. Việc sử dụng thang âm này đã giúp cho tuyến giai điệu tạo cảm giác da diết, mượt mà, hơn nữa nó thể hiện được sự sáng tạo của tác giả với sự kết nối giữa hai hợp âm $Bb\Delta 7$ và hợp âm C_{69} cũng như tạo màu sắc cho hợp âm trong cùng một thang âm ngũ cung.

Ví dụ 2-3: Vị trí thang âm C Huỳnh tương ứng với các nốt của hợp âm $Bb\Delta 7$ và C_{69} trong tiến trình hòa âm tại nhịp thứ 9 và 10 của tác phẩm.



Đặc biệt, tuyến giai điệu trong các nhịp tiếp theo, nhịp 16, 21, 22 và 23 là việc loại bỏ hoàn toàn hợp âm, với việc sử dụng Tuti (hay nói cách khác chơi đồng âm - Unison) đã tạo nên sự mạch lạc, và ý đồ mang tính chất tự sự, kể chuyện của tác giả, ít có tác phẩm Jazz standard nào cùng phong cách sử dụng bút pháp này.

Về hòa âm: Là một trong những tác phẩm sáng tác theo phong cách Jazz quốc tế, tuy nhiên điều đặc biệt ở đây là hòa âm của tác phẩm sử dụng rất ít tiến trình hợp âm như: II-V, II-V-I, I-VI-II-V-I... Sự biến đổi giữa trưởng và thứ được thể hiện ngay trong nhịp 6 và 7 của tác phẩm, chính điều này đã tạo ra sự đối lập giữa khoảng sáng và tối trong âm sắc.

Ví dụ 2-4: Hoán đổi trưởng và thứ giữa hai hợp âm GΔ7 và G-Δ7



Trong các nhịp thứ 8, 9, 10 và 11 tiếp theo, tác giả đã sử dụng thủ pháp hòa âm song song (Parallel harmony) với các hợp âm trưởng: AbΔ7, BbΔ7, C69 và BbΔ7.

Ví dụ 2-5: Sử dụng thủ pháp hòa âm trưởng song song



Đây là một trong những bút pháp hiện đại, so với các tác phẩm có cùng phong cách, thể loại. Đặc biệt là việc sử dụng hợp âm 7 giảm Fo7 và Ebo7 trong nhịp thứ 2 và 15 của tác phẩm. Các hợp âm này thường được sử dụng thành hợp âm lướt so với các phong cách cùng thể loại, tuy nhiên, tác giả ở đây đã biến hợp âm 7 giảm thành một trong những nhân tố chính trong một nhịp của hòa âm tác phẩm, chính điều này đã tạo nên màu sắc tối ngay sau nhịp đầu tiên với hợp âm trưởng AbΔ7 cũng như hợp âm thứ C-9 của tác phẩm.

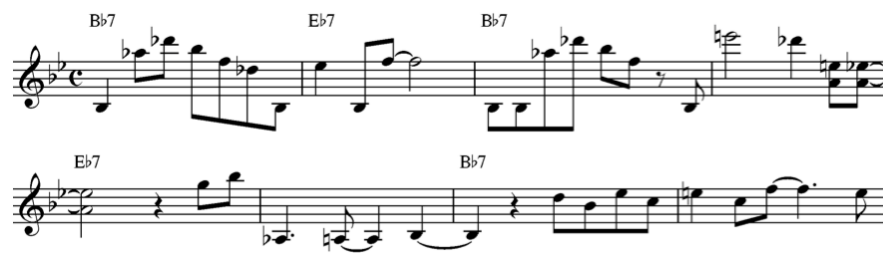
Qua một số phân tích ở trên chúng ta có thể thấy được, việc hạn chế sử dụng các tiến trình hợp âm II-V, II-V-I, I-VI-II-V-I... thay vào đó là một số thủ pháp như: thủ pháp hoán đổi giữa trưởng và thứ, hòa âm trưởng song song, hợp âm 7 giảm kéo dài, đã làm cho tác phẩm tạo được màu sắc riêng về hòa âm.

Về tiết tấu: là tác phẩm Ballad trong tiết tấu Swing, nhịp 4/4 với tốc độ chậm. Nhìn chung, tuyến giai điệu trong tác phẩm sử dụng rất nhiều chùm 3 nốt đơn, điều này đã làm nổi bật tiết tấu của phong cách Swing Ballad. Hơn nữa, nó hoàn toàn phù hợp với ý đồ của tác giả trong sự mềm mại của tuyến giai điệu, đúng theo tác phẩm có tính chất tự sự, kể chuyện, trữ tình, sâu lắng.

2.2.1.2. Phong cách Blues

Một trong những sáng tác tiêu biểu - phong cách Blues của các nhạc sỹ Jazz Việt Nam không thể không nhắc tới tác phẩm *Blues for Cường Hói* của Quyền Thiện Đắc (sáng tác năm 2004). Với cấu trúc giai điệu cũng như phần solo của tác phẩm trong 12 nhịp, không giống những tác phẩm phong cách Blues cùng thể loại, những tìm tòi sáng tạo trong bút pháp của tác giả được thể hiện bởi:

Ví dụ 2-6: Tác phẩm Blues for Cường Hói sáng tác Quyền Thiện Đắc, nhịp 1-8 (*Tp 31, phl 1.2, tr.293*)



Về giai điệu: là tác phẩm sáng tác theo phong cách nước ngoài, tuy nhiên điều đặc biệt ở đây là tuyến giai điệu của tác phẩm được sử dụng trong 3 quãng tám, với những nốt nhảy cách nhau hơn 2 quãng tám, điều này đòi hỏi các nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng phải có kỹ thuật mới có thể diễn tấu được tác phẩm.

Tác phẩm được viết theo phong cách Blues sử dụng những thang âm Blues trên các giọng Bb, Eb, F. Tuy nhiên, trong 2 nhịp đầu, giai điệu của tác phẩm đã được tác giả viết trên thang âm ngũ cung Bb thứ bao gồm những nốt: Bb-Db-Eb-F-Ab (hay còn được gọi, tương đương với thang âm ngũ cung Bb Nam của Việt Nam) trên hợp âm Bb7. Với nốt Db tưởng chừng như có sự không hợp lý giữa nốt 3 của hợp âm Bb7 (nốt D) trong tuyến của giai điệu tác phẩm, tuy nhiên nếu tính trong hợp âm Bb7 thì chính nốt Db là nốt #9 điều này dẫn tới việc hình thành hợp âm Bb7#9 tạo màu sắc căng, sáng cho hợp âm của tác phẩm. Chính điều này đã toát lên ý đồ của tác giả với sự khai thác thang âm, chất liệu của ngũ cung trong tuyến giai điệu ngay ở đầu của tác phẩm.

Ví dụ 2-7: Vị trí của thang âm Bb Nam tương ứng với các nốt của hợp âm Bb7 và Eb7



Trong các nhịp tiếp theo tuyến giai điệu sử dụng chủ yếu trong thang âm Blues trên những giọng Bb, Eb, F không có sự khác biệt với những phong cách cùng thể loại.

Về hòa âm: với sự xuất hiện của nhiều nốt màu sắc của hợp âm trong giai điệu, vì vậy tác giả đã giản lược tối đa, không sử dụng những tiến trình như II-V-I, I-VI-II-V-I... trong tiến trình hòa âm Blues của bài, qua đó làm nổi bật lên giai điệu với những nốt màu sắc tương ứng trong từng hợp âm. Sự tối giản này đã đem lại cho tác phẩm cấu trúc mạch lạc và tạo nhiều khoảng trống để các nghệ sỹ biểu diễn có thể tự do vận dụng những kỹ thuật, kỹ năng về hòa âm và tiết tấu của mình trong trình bày giai điệu của tác phẩm cũng như trong ngẫu hứng. Đặc biệt trong nhịp cuối của tác phẩm tác giả đã loại bỏ hoàn toàn hợp âm với ký hiệu N.C (no chord – không hợp âm) để tạo sự nổi bật của giai điệu với những nốt nhảy cách hơn 2 quãng tám.

Về tiết tấu: mặc dù là tác phẩm theo vòng hòa âm Blues trên 12 nhịp, tuy nhiên thay vì tiết tấu Swing tác giả đã kết hợp với tiết tấu Funk tạo nên tính chất vui tươi, sôi động cho tác phẩm. Chính tiết tấu Funk đã gây hiệu ứng cho khán giả cũng như tạo cảm giác “hưng phấn” cho nghệ sỹ biểu diễn, ngẫu hứng lúc diễn tấu tác phẩm.

2.2.1.3. Phong cách Cool

Tác phẩm thời gian (Time) sáng tác năm 2009 của nghệ sỹ Piano Jazz Nguyễn Tiến Mạnh, là đại diện tiêu biểu của Jazz Việt mà chúng tôi chọn lựa trong tiểu mục này, để làm rõ tính sáng tạo, bút pháp về hòa âm, tiết tấu giai điệu trong các sáng tác theo phong cách Cool của các nhạc sỹ Jazz Việt Nam. Là tác phẩm với phong cách Cool, tuy nhiên tác giả đã cập nhật sử dụng những bút pháp, kỹ thuật, mang hơi thở hiện đại, điều này thể hiện ở:

Khác với những tác phẩm Cool theo cấu trúc AABA cùng phong cách, cấu trúc chính của tác phẩm, cũng như phần solo ngẫu hứng nằm trong 12 nhịp, với

tempo chậm rãi 60 đập trong một phút đúng như ý nghĩa của tên tác phẩm là thời gian.

Ví dụ 2-8: Tác phẩm Thời gian (Time) sáng tác Nguyễn Tiến Mạnh, nhịp 1-8 (Tp 32, phl 1.2, tr.294)



Về giai điệu: là tác phẩm sáng tác theo phong cách Cool, với tuyến giai điệu có nhiều khoảng trống, chậm rãi đòi hỏi nghệ sỹ diễn tấu phải sử dụng nhiều Pedal cũng như kỹ thuật Legato, điều này đã tạo nên đúng tính chất của phong cách Cool là trữ tình, sâu lắng. Mở đầu giai điệu trong nhịp lấy đà, đã được tác giả sử dụng quãng 3 thứ và 2 trưởng để tạo sức hút của tuyến giai điệu về nốt 5 của hợp âm G-7. Hơn nữa, dấu miêng nhịp ở nốt F trong nhịp lấy đà bắt buộc các nghệ sỹ diễn tấu phải sử dụng Pedal, cũng như tạo khoảng trống để xác định tempo của bài, đã làm nổi bật đặc trưng của phong cách Cool.

Ví dụ 2-9: Giai điệu trong nhịp lấy đà sử dụng quãng 3 thứ và 2 trưởng để tạo sức hút của giai điệu về nốt 5 của hòa âm G-7, cũng như sử dụng pedal trong dấu miêng nhịp



Trong 4 nhịp đầu của tác phẩm, giai điệu mang tính chất mượt mà, nhiều khoảng trống, tác giả sử dụng nhiều nốt liền bậc trong giai điệu, cũng sử dụng những nốt giai điệu đã tạo màu sắc cho hợp âm của tác phẩm. Đặc biệt, nhịp thứ 4 đã thể hiện sự khéo léo của tác giả với giai điệu kết thúc trong quãng 6 trưởng (nốt Bb xuống nốt Db) đã làm thay đổi từ hợp âm G-7 thành G-7^{b5} tạo điểm nhấn cho tác phẩm.

Ví dụ 2-10: Sử dụng nốt giai điệu đã làm biến đổi màu sắc của hòa âm



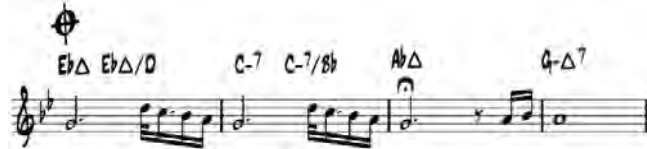
Trong 4 nhịp tiếp theo tuyến giai điệu với nhiều quãng 3 và 4 được mở rộng, tạo tiền đề cho cao trào của tác phẩm. Đặc biệt nhịp thứ 10 với tuyến giai điệu là motif chromatic trong hợp âm D7 đã làm nổi bật, rõ nét thủ pháp sử dụng nốt màu sắc cho hợp âm của tác giả.

Ví dụ 2-11: Vị trí nốt của giai điệu tương ứng với nốt màu sắc của hợp âm D7 trong nhịp thứ 10 của tác phẩm



Về hòa âm: là tác phẩm sáng tác theo phong cách Cool với những tiến trình hòa âm như: I-VI, II-V... Với cấu trúc ngắn gọn, chậm rãi điều này đã tạo cho nghệ sỹ trình diễn nhiều khoảng trống để phát huy sức sáng tạo trong hòa âm với giai điệu của tác phẩm cũng như ngẫu hứng. Đặc biệt, kết thúc tác phẩm là phần Coda trong 4 nhịp tác giả đã sử dụng thủ pháp bè Bass đi xuống liên bậc tạo điểm nhấn, vừa là cao trào của tác phẩm cũng như vừa đóng vai trò kết thúc tác phẩm.

Ví dụ 2-12: Sử dụng thủ pháp bè Bass đi xuống liên bậc



Về tiết tấu: thay vì sử dụng tiết tấu Swing với những tác phẩm cùng phong cách thể loại, tác giả đã khéo léo sử dụng tiết tấu Even 8th mang hơi thở hiện đại, cũng như làm nổi bật ý đồ của tempo bằng việc tái tạo kim giây 60 đập trong 1 phút mang đúng với ý nghĩa tên gọi thời gian của tác phẩm.

Qua những phân tích về hòa âm, giai điệu, tiết tấu, thủ pháp sáng tác ở một số tác phẩm Jazz Việt tiêu biểu đại diện cho các sáng tác theo một số phong cách nước ngoài, chúng ta có thể thấy rõ nét được những tìm tòi sáng tạo trong lĩnh vực sáng tác của các nhạc sỹ Jazz Việt. Mặc dù chịu sự ảnh hưởng của các phong cách thuộc lĩnh vực Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz thế giới nói riêng, tuy nhiên các nhạc sỹ sáng tác Jazz Việt Nam đã luôn có ý thức thể hiện sức sáng tạo luôn hướng tới cái “tôi” riêng, cập nhật những bút pháp kỹ thuật, mang hơi thở hiện đại, cũng như khai thác một số chất liệu ngũ cung Việt Nam mang đầy màu sắc trong ngôn ngữ giai điệu, hòa âm, tiết tấu ở các sáng tác theo phong cách Jazz quốc tế.

2.2.2. Một số tác phẩm tiêu biểu chuyển soạn, khai thác dân ca, mang màu sắc truyền thống

Trải qua hơn hai thập kỷ, ngoài các sáng tác theo các phong cách Jazz nước ngoài, các thể hệ nghệ sỹ, nhạc sỹ Jazz Việt Nam đã định hình con đường sáng tạo của nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung dựa trên cơ sở kế thừa những tinh hoa của nhạc Jazz thế giới kết hợp với những nét độc đáo của âm nhạc dân gian Việt Nam. Cũng chính họ, những nghệ sỹ, nhạc sỹ, du học sinh Việt Nam học nhạc Jazz đã mang theo nền văn hóa của mình, đóng góp làm ảnh hưởng đến các nghệ sỹ Jazz Quốc tế, làm phong phú thêm cho Jazz. Điều này được thể hiện ở số lượng các tác phẩm dân ca Việt Nam đã được các nghệ sỹ nước ngoài chuyển soạn lại cũng như các sáng tác mới dựa trên chất liệu của âm nhạc truyền thống Việt Nam theo ngôn ngữ của Jazz. Trong mục này chúng tôi tập trung đi sâu vào nghiên cứu, phân tích về giai điệu, hòa âm, tiết tấu ở một số tác phẩm khai thác dân ca, chuyển soạn, cũng như khai thác thang âm mang màu sắc truyền thống của Việt Nam. Thông qua đó, để làm rõ hơn những tìm tòi sáng tạo trong lĩnh vực sáng tác trong những tác phẩm khai thác dân ca, chuyển soạn, cũng như khai thác thang âm mang màu sắc truyền thống của Việt Nam. Do số lượng lớn các tác phẩm, trong mỗi tiểu mục chúng tôi tập trung, chọn lựa đi sâu vào nghiên cứu từ một đến hai tác phẩm tiêu biểu nhất, đại diện cho loại hình đó.

2.2.2.1. Trong chuyển soạn dân ca

Để mang tính đại chúng, các tác phẩm Jazz Việt Nam thường được xây dựng trên chủ đề âm nhạc bắt nguồn từ những giai điệu, làn điệu của dân ca. Sự lựa chọn này có thể được coi là đúng đắn, bởi Jazz là một loại hình âm nhạc “kén” người nghe, và phần lớn công chúng Việt chưa được tiếp xúc nhiều với Jazz nên khi nghe một giai điệu, làn điệu dân ca nào đó quen thuộc sẽ giúp cho việc cảm thụ âm nhạc được dễ dàng hơn. Hơn nữa giai điệu và làn điệu của dân ca Việt Nam cũng là chất liệu mới cho các sáng tác của các nghệ sỹ, nhạc sỹ Jazz quốc tế. Với tài năng, trình độ và đặc biệt là tính sáng tạo trong bút pháp của mỗi nhạc sỹ, những giai điệu dân ca đã được vang lên trong ngôn ngữ Jazz với những cung bậc và màu sắc khác nhau, tạo nên cảm xúc không chỉ quen thuộc, mà còn “mới”, “lạ” cho người nghe. Qua nghiên cứu về ngôn ngữ của giai điệu trong các tác phẩm chuyển soạn dân ca

theo phong cách Jazz, chúng tôi phân loại, hệ thống với hai tiêu chí: *sử dụng hoàn toàn bài dân ca làm chủ đề cho tác phẩm (có làm mới về hòa âm)* và *sử dụng một phần, đoạn, câu của bài dân ca làm chủ đề cho tác phẩm*:

a) *Sử dụng hoàn toàn bài dân ca làm chủ đề cho tác phẩm Jazz*: đòi hỏi các nhạc sỹ phải chọn lựa một cách công phu, cẩn thận. Khác với các tác phẩm dân ca Việt Nam, Jazz là loại hình âm nhạc với cấu trúc và hình thức chặt chẽ bởi sự kết nối, giải quyết, biến đổi giữa các hợp âm, tiến trình hòa âm trong đó các bè chứa đựng những quãng Chromatics... Hơn nữa do đặc điểm truyền khẩu, truyền ngón của dân ca nên chúng luôn được biến đổi (có thể có nhiều dị bản khác nhau cho một bài dân ca). Vì vậy, việc kết hợp đòi hỏi tính sáng tạo, khéo léo, tỉ mỉ của người nghệ sỹ, nhạc sỹ sao cho phù hợp với ngôn ngữ Jazz mà vẫn giữ vững được cốt cách và tinh thần của tác phẩm dân ca.

Ví dụ 2-13: Tác phẩm Xòe hoa – dân ca Thái, chuyển soạn GS. Hakan Rydin, nhịp 1-11 (*Tr 33, phl 1.2, tr.295*)



Về giai điệu: tác giả đã sử dụng hoàn toàn giai điệu nguyên gốc của tác phẩm, tuy nhiên sự độc đáo và sáng tạo ở đây là tuyến giai điệu được bố trí thành 2 đoạn với cấu trúc AB. Cũng chính nhờ sự bố trí khoa học, hợp lý này, cho nên, phần ngẫu hứng của tác phẩm nằm ở đoạn A. Đoạn B đóng vai trò tái hiện lại giai điệu với ngôn ngữ mới, tạo điểm nhấn, cao trào của giai điệu tác phẩm.

Về hòa âm: với hợp âm và tiến trình hợp âm khác nhau giữa hai đoạn A và B. Trong nhịp đầu tiên của đoạn A với đoạn B tác giả đã vận dụng thủ pháp điệu thức song song, điều này thể hiện ở giữa hợp âm C và Am

Ví dụ 2-14: Sự vận dụng thủ pháp điệu thức song song



Ngoài ra, các tiến trình hợp âm I-VI-II-V-I đã được vận dụng ngay trong 4 nhịp đầu của đoạn A cùng với những tiến trình hợp âm I-V, VI-V với việc sử dụng nốt 3 làm nốt bè Bass.

Ví dụ 2-15: Việc sử dụng nốt 3 (nốt B) làm nốt bè Bass dưới hợp âm G tạo ra sự liên mạch trong tuyến bass, với nốt bass đi xuống liên bậc



Hơn nữa là việc sử dụng hợp âm D11 và G11 tạo màu sắc rộng, tươi sáng cho tác phẩm. Đặc biệt là thủ pháp bè Bass đi Chromatic liên bậc từ nốt A xuống nốt E được sử dụng ở tiến trình hòa âm trong 5 nhịp đầu của phần B.

Ví dụ 2-16: Hòa âm nốt Bass đi Chromatic xuống liên bậc



Về tiết tấu: tác giả đã giữ nguyên nhịp 2/4 của tác phẩm, tuy nhiên điều đặc biệt ở đây là sử dụng tiết tấu đặc trưng của Jazz Bắc Âu Even 8th (hay còn được gọi là Straight 8th). Điều này không chỉ mang lại sự mềm mại, vui tươi của tác phẩm mà còn giúp mở rộng, màu sắc, âm vang của bộ trống, cũng như sự tự do trong sáng tạo (có khuôn khổ) của tác phẩm.

Về chất liệu Việt Nam trong tuyến ngẫu hứng: ngoài các thang âm nguyên vị cũng như các thang âm biến đổi, thay thế của nhạc Jazz được phép sử dụng trong tuyến ngẫu hứng. Tuy nhiên, để nhấn mạnh chất liệu của âm nhạc truyền thống Việt Nam, tác giả đã sắp xếp các hợp âm, tiến trình hợp âm với sự liên kết một cách khéo léo trên form ngẫu hứng của tác phẩm. Với những tiến trình hợp âm này, các nghệ sỹ ngẫu hứng có thể hoàn toàn sử dụng chung một thang âm C trưởng Pentatonic hay còn được gọi là thang âm ngũ cung C Huỳnh, mà không phải biến đổi nhiều thang âm khác nhau trên toàn bộ form Solo. Điều này đã tạo nên chất liệu hoàn toàn Việt Nam trong tuyến ngẫu hứng của các nghệ sỹ Jazz.

Ví dụ 2-17: Vị trí của thang âm ngũ cung C Huỳnh tương ứng với nốt của hợp âm trong tiến trình hòa âm tại bốn nhịp đầu của tác phẩm.



Việc chuyển soạn bài dân ca *Xòe hoa* là một trong những đại diện tiêu biểu của việc: *sử dụng hoàn toàn bài dân ca làm chủ đề cho tác phẩm Jazz*. Qua việc phân tích những thủ pháp mà tác giả đã sử dụng, chúng ta có thể thấy được rõ nét tính sáng tạo, và sự khéo léo, khoa học, chi tiết, chau chuốt của tác giả, không chỉ trong giai điệu của tác phẩm mà còn tạo tiền đề để các nghệ sỹ có thể áp dụng được những chất liệu và màu sắc của âm nhạc truyền thống Việt Nam trong tuyển ngẫu hứng.

b) *Sử dụng một phần, đoạn, câu của bài dân ca làm chủ đề cho tác phẩm Jazz*: cũng đòi hỏi sự tinh tế, khéo léo... giống như phần (a) đã nêu ở trên. Tuy nhiên, việc làm này đòi hỏi các nhạc sỹ sáng tác phải hết sức thận trọng trong việc chọn lựa phần nào, đoạn nào, câu nào của bài dân ca, cũng như cách kết hợp với ngôn ngữ của Jazz mà không làm mất đi tính thẩm mỹ, cốt cách, tinh thần của tác phẩm gốc. Phần lớn việc chuyển soạn dân ca theo cách này chủ yếu nằm ở những tác phẩm dân ca quen thuộc, phổ biến rộng rãi với công chúng.

Ví dụ 2-18: *Bèo dạt mây trôi* – dân ca đồng bằng Bắc Bộ, chuyển soạn Nguyễn Tiến Mạnh, nhịp 5-16 (*Tp 34, phl 1.2, tr.296*)



Về giai điệu: tuyển giai điệu được bố trí thành 2 phần, theo hình thức AB. Phần ngẫu hứng mở của tác phẩm nằm ở phần A được lặp đi lặp lại. Phần B đóng vai trò chuyển solo, cũng như tạo điểm nhấn, cao trào của giai điệu tác phẩm. Tác giả đã lược bỏ giai điệu phần đầu của bài dân ca và thay thế bởi Introduction với ngẫu hứng mở (có thể lặp đi, lặp lại) trong 4 nhịp, giữa 2 hợp âm D Δ 9 và D11.

Ví dụ 2-19: Sự kết hợp giữa 2 hợp âm D Δ 9 và D11



Việc lược bỏ phần đầu giai điệu của tác phẩm này có 3 lý do:

- Là tác phẩm dân ca đã quen thuộc đối với công chúng Việt Nam.
- Việc lược bỏ để giúp tạo màu sắc mới, lạ cho tác phẩm bằng tính sáng tạo của ngẫu hứng ngay từ phần Introduction.
- Việc lược bỏ cũng giúp cho tác phẩm được phù hợp hơn với cấu trúc, hình thức của một tác phẩm nhạc Jazz.

Về hòa âm: việc sử dụng giữa hai hợp âm D Δ 9 và D11 trong tuyển ngẫu hứng đòi hỏi các nghệ sỹ Jazz phải xử lý chính xác giữa hợp âm trưởng 9 và 11 át. Ngoài ra, ở phần B là sự xuất hiện của hợp âm 7 thứ trưởng (G Δ) để tạo màu sắc tương phản giữa 7 trưởng và 7 thứ cũng như tiến trình II-V-I của tác phẩm. Đặc biệt thủ pháp bè Bass nhắc lại và đi Chromatic liên bậc cũng được sử dụng ở trong tác phẩm.

Ví dụ 2-20: Sử dụng bè Bass nhắc lại và đi xuống Chromatic liên bậc



Về tiết tấu: tác giả đã thay đổi nhịp gốc của tác phẩm chuyển thành nhịp 4/4 và thay thế vào đó bằng tiết tấu Even 8th. Đặc biệt là sự thêm vào 2 nhịp trước phần B của tác phẩm, điều này nhằm mục đích tạo nên khoảng trống để các nghệ sỹ có thể tạo nhiều âm hình, màu sắc của tiết tấu trong ngẫu hứng cũng như làm phù hợp với hình thức và cấu trúc của Jazz.

Về chất liệu Việt Nam trong tuyển ngẫu hứng: ngoài các thang âm nguyên vị cũng như các thang âm biến đổi, thay thế của nhạc Jazz được phép sử dụng trong tuyển ngẫu hứng. Tác phẩm cũng có thể dùng hoàn toàn một thang âm ngũ cung D Huỳnh của Việt nam trong tuyển giai điệu Solo của mình ở phần A.

Việc chuyển soạn bài dân Bèo dạt mây trôi là một trong những đại diện tiêu biểu của việc: *Sử dụng một phần, đoạn, câu của bài dân làm chủ đề cho tác phẩm Jazz*. Phần lớn việc chuyển soạn dân ca theo cách này chủ yếu nằm ở những tác phẩm dân ca quen thuộc, nó cũng là phương thức hữu hiệu giúp làm mới các tác phẩm dân ca theo góc nhìn của Jazz.

Qua việc phân tích những thủ pháp mà các tác giả đã sử dụng ở tiểu mục này, chúng ta có thể thấy được rõ nét tính sáng tạo trong những giai điệu dân ca kết hợp với ngôn ngữ Jazz. Do vậy, các tác phẩm Jazz Việt nam này được vang lên bởi những cung bậc và màu sắc khác nhau vừa “quen” mà vừa “lạ” không chỉ trong giai điệu của tác phẩm, mà còn tạo tiền đề để các nghệ sỹ biểu diễn có thể áp dụng được những chất liệu và màu sắc một cách vừa “tây” mà lại rất “ta” trong giai điệu ngẫu hứng của mình.

2.2.2.2. Trong các sáng tác mang chất liệu của âm nhạc truyền thống

Là một trong những phương thức sáng tác có số lượng tác phẩm nhiều nhất, bởi không bị trói buộc bởi ngôn ngữ giai điệu trong các tác phẩm dân ca của âm nhạc truyền thống, cũng như sự tự do trong sáng tạo về ngôn ngữ giai điệu, hòa âm, âm hình tiết tấu. Tuy nhiên phương thức sáng tác này đòi hỏi các nhạc sỹ, nghệ sỹ vận dụng kiến thức về hòa âm, giai điệu, tiết tấu trong tính sáng tạo của ngẫu hứng một cách bài bản, cũng như sự kết hợp, cân đo, đong đếm, tiết chế, hài hòa về thang âm trong ngôn ngữ giai điệu, chất liệu, màu sắc của hòa âm, tiết tấu... làm sao cho các tác phẩm Jazz này khi được vang lên công chúng vẫn cảm nhận được bản sắc của dân tộc trong tác phẩm. Các sáng tác theo dạng này thường được lấy cảm hứng, cảm xúc có thể từ một bài dân ca, làn điệu dân ca cũng như có thể đơn giản sử dụng từ một đến hai, ba... chất liệu thang âm ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam.

Ví dụ 2-21: *Cô gái nhạc Jazz* – “Jazz Girl”, tác giả PGS.TS.NSUT Lưu Quang Minh, nhịp 9-20 (*Tp 35, phl 1.2, tr.297*) tác phẩm này được ông viết dựa

theo cảm hứng và cảm xúc từ tác phẩm Lúng liếng – Dân ca Quan họ Bắc Ninh.

A F-7 B $\flat$ 9 F-7 B $\flat$ 9 / /

G-13 C7(#11) G-13 C11 / /

B F-7 B $\flat$ 9 B13 A7(#9) A13(b9) G7(#5) F-7 E $\flat$ 6 E13

Về phần Introduction: giai điệu phần mở đầu của tác phẩm với những nốt 7 và 9, cùng các nốt sớm ở nốt 3 của hợp âm sau, đã được tác giả vận dụng khéo léo hiệu quả để tạo màu sắc và sự đồng đưa của giai điệu, trong những tiến trình hòa âm II-V và V-I.

Ví dụ 2-22: Giai điệu phần Introduction của tác phẩm

Intro F-7 B $\flat$ 9 F-7 B $\flat$ 9 G-7 C9 G-7 C9

Về Tiết tấu: tiết tấu Salsa được sử dụng trong toàn tác phẩm. Phần Introduction tiết tấu Salsa được chia làm 2 nhịp một Riff, chứa đựng tiết tấu đảo phách, được tác giả sử dụng hết sức hiệu quả, tạo sự duyên dáng, hiệu ứng cho người nghe.

Ví dụ 2-23: Tiết tấu đảo phách trong phần Introduction của tác phẩm

F-7 B $\flat$ 9 F-7 B $\flat$ 9 G-7 G-(Δ)/D G-7 C7(#9)

Về hình thức của tác phẩm: ngoài phần Introduction, giai điệu của tác phẩm được viết với hình thức AB trong 20 nhịp. Trong đó phần A ở trong 8 nhịp đầu B ở 12 ở nhịp còn lại. Đặc biệt, là sự xuất hiện của Form ngẫu hứng nằm ở phần C để nhấn mạnh việc sử dụng chất liệu Việt Nam trong tuyến ngẫu hứng. Đây cũng là một trong những thủ pháp đã được rất nhiều nhạc sỹ, nghệ sỹ Jazz nổi tiếng thế giới ngày nay sử dụng, nhằm phát huy tối đa sức sáng tạo, sự linh hoạt, tự do của các nghệ sỹ biểu diễn.

Ví dụ 2-24: Cấu trúc “form” ngẫu hứng của tác phẩm



Về tuyến giai điệu: tác giả đã sử dụng một cách khéo léo hình thức đối đáp giữa bè giai điệu và tính sáng tạo của tuyến ngẫu hứng ngay trên chủ đề của tác phẩm. Điều này được thực hiện ở phần A ở tuyến giai điệu trong 2 nhịp đầu và bè đối đáp ngẫu hứng cho Piano ở 2 nhịp tiếp theo trong những tiến trình hợp âm F-7 Bb9 và G-13 C11. Âm hình đối đáp “câu hỏi - câu trả lời” trong giai điệu tiếp tục được thực hiện trong phần B của tác phẩm.

Ví dụ 2-25: Âm hình đối đáp (đề mở) của giai điệu tác phẩm



Về Thang âm, điệu thức của giai điệu: tác giả đã kết hợp giữa 2 thang âm ngũ cung F thứ (hay còn được gọi là F Nam) và thang âm F Blues trong tác phẩm. Với thang âm ngũ cung F Nam, đã được tác giả sử dụng ở trong phần A. Trong phần B tác phẩm sử dụng thang âm F Blues với những nốt Blues nằm trong tuyến giai điệu. Điều này tạo nên sự cân đối, hài hòa giữa “Đông” và “Tây” cho tác phẩm, vừa mang ngôn ngữ của Jazz mà vẫn “đong đầy” chất liệu Ngũ cung của Việt Nam.

Ví dụ 2-26: Sự kết hợp giữa 2 thang âm Ngũ cung F Nam và thang âm F Blues trong tác phẩm



Về Hòa âm của tác phẩm: ngoài các tiến trình hợp âm sử dụng II-V, V-I... cùng với các hợp âm biến đổi để phản ánh màu sắc, tạo điểm nhấn của giai điệu. Hơn nữa, là sự xuất hiện thay đổi màu sắc trong cùng một hợp âm G-7 với G-Δ7/D (G thứ trưởng trên nốt 3 làm bè Bass) ở cuối phần Introduction (xem lại ví dụ 2-23).

Ngoài ra, tác giả còn sử dụng rất nhiều thủ pháp về hòa âm khác nhau, đặc biệt trong đó là thủ pháp hòa âm song song (Chord Parrallel) giữa bậc II-V lùi xuống 1 cung, cũng như sử dụng hợp âm thay thế Tritone ở hợp âm cuối trong form ngẫu hứng của tác phẩm (xem lại ví dụ 2-24).

Về chất liệu Việt Nam trong tuyền ngẫu hứng: như đã nêu ở trên, việc sử dụng hòa âm song song và hợp âm thay thế trong form Solo là tiền đề để các nghệ sỹ ngẫu hứng có thể sử dụng những nốt trong thang âm ngũ cung F Nam, tạo nên chất liệu hoàn toàn Việt Nam, song song với những thang âm mà Jazz vẫn sử dụng.

Ví dụ 2-27: Vị trí của thang âm ngũ cung F Nam tương ứng với nốt của các hợp âm, trong tiến trình hòa âm tại form ngẫu hứng của tác phẩm.

Chủ thích: x không sử dụng

Một trong những đại diện tiêu biểu khác của các *sáng tác mang chất liệu của âm nhạc truyền thống* không thể không nhắc tới tác phẩm Ngẫu hứng Tây Nguyên của NSƯT Quyền Văn Minh. Là tác phẩm khai thác âm hưởng của âm nhạc Tây Nguyên, với những nét độc đáo và sự sáng tạo trong bút pháp sáng tác, điều này thể hiện ở:

Ví dụ 2-28: *Ngẫu hứng Tây Nguyên*¹⁸ – NSƯT Quyền Văn Minh, nhịp 5-16 (Tp 36, phl 1.2, tr.298)

¹⁸ Bản transcription bởi Nguyễn Tiến Mạnh, đĩa Ngẫu hứng 1999, Dihavina Recodeded

Về phần Introduction: mở đầu tác phẩm, tác giả đã khéo léo sử dụng ngẫu hứng tự do bắt đầu với 4 nhịp được diễn tấu bằng bộ trống với tiết tấu là sự pha trộn của tiết tấu Latin và tiết tấu mang âm hưởng của âm nhạc Tây Nguyên, điều này đã tạo hiệu ứng, mang lại tính chất âm vang của âm hưởng Tây Nguyên cũng như tạo sự ổn định của tempo trước khi vào giai điệu chính của tác phẩm.

Về Tiết tấu: tác phẩm là sự pha trộn của nhiều loại hình tiết tấu như: tiết tấu Latin pha trộn với âm hình tiết tấu mang âm hưởng Tây Nguyên của giai điệu với nhiều nốt đảo phách. Phần ngẫu hứng của tác phẩm, tác giả đã sử dụng tiết tấu Funk, sau đó chuyển lên tiết tấu Swing.

Về hình thức của tác phẩm: ngoài phần Introduction và Coda kết, tác phẩm được viết theo hình thức ABCD trong 28 nhịp, với phần A-B-C là giai điệu chính của tác phẩm, phần D là cấu trúc Form của ngẫu hứng trong 4 nhịp được lặp đi lặp lại. Kết thúc tác phẩm, tuyến giai điệu được tái hiện lại ngắn gọn trong phần A sau đó nhảy Coda chuyển kết.

Về tuyến giai điệu: tuyến giai điệu trong phần A và B của tác phẩm, tác giả đã khéo léo sử dụng nhiều tiết tấu đảo phách, nhiều motif, âm hình được nhắc đi nhắc lại, với âm hình đối đáp “câu hỏi” và “câu trả lời” tạo điểm nhấn trong tuyến giai điệu.

Ví dụ 2-29: âm hình “câu hỏi” trong 3 nhịp và “câu trả lời” trong 1 nhịp ở 4 nhịp đầu của giai điệu tác phẩm



Trong các nhịp tiếp theo của phần A, tác giả vẫn sử dụng âm hình đối đáp câu hỏi và câu trả lời trong 3-1, âm hình đối đáp của phần B được nằm trong 2-2, đặc biệt phần C được nằm trong 4-4 được vang lên dài hơi, tạo nên âm hưởng của núi rừng Tây Nguyên. Chính sự vận dụng thủ pháp sáng tác này, đã thấy được sự khéo léo của tác giả, vận dụng nhuần nhuyễn âm hình đối đáp, tạo nên sự cân bằng, “tung” và “hứng” cho giai điệu tác phẩm.

Về thang âm, điệu thức của giai điệu: là sự kết hợp độc đáo của việc sử dụng các thang âm, điệu thức của vùng Tây Nguyên trên giọng G với một số thang âm của Jazz, điều này thể hiện ở:

Trong giai điệu phần A, ở 2 nhịp đầu tác giả sử dụng thang âm ngũ cung Tây Nguyên tính từ nốt G (G-Bb-C-D-F#) – được chúng tôi gọi là thang âm Tây Nguyên 2 (*xin xem tiểu mục 2.3.2.2, tr.108 về cách chúng tôi gọi các thang âm, điệu thức Tây Nguyên này*). Trong nhịp thứ 3, 4 tác phẩm sử dụng chủ yếu trong thang âm Tây Nguyên 3 (G-B-C-D-F) cùng với sự xuất hiện của 2 nốt “lướt” ngoài thang âm, nốt C# và nốt E trong tuyến giai điệu. Tiếp theo nhịp thứ 5, 6 tác giả quay trở về thang âm Tây Nguyên 2, nhịp thứ 7 là thang âm Tây Nguyên 3 với nốt “lướt” ngoài thang âm là C#. Đặc biệt, nhịp thứ 8 tác giả sử dụng thang âm G Dorian.

Trong giai điệu phần B từ nhịp 9 đến 12 tác giả đã chủ yếu sử dụng thang âm Tây Nguyên 1 (G-B-C-D-F#) cùng với nốt ngoài thang âm là C#. Trong 4 nhịp cuối của phần B tác giả sử dụng thang âm Tây Nguyên 3.

Giai điệu phần C từ nhịp 13 đến 16 tác giả đã sử dụng lại thang âm Tây Nguyên 1. Trong 4 nhịp cuối của phần B là việc sử dụng nhắc lại thang âm Tây Nguyên 3. Phần Kết “Coda” được tác giả sử dụng lại thang âm G Dorian.

Chính việc sử dụng những thang âm, điệu thức của Tây Nguyên kết hợp với một số thang âm của Jazz, đặc biệt với sự xuất hiện của những nốt “lướt” ngoài thang âm C# và E trong những thang âm, điệu thức Tây Nguyên với công năng như những nốt “Blues” thuộc lĩnh vực Jazz, đã tạo ra cho tuyến giai điệu tác phẩm vừa đậm chất núi rừng Tây Nguyên mà lại phảng phất chất Blues. Qua đó chúng ta có thể thấy được sự linh hoạt, khéo léo, sáng tạo của tác giả trong việc ứng dụng, khai thác của những thang âm, điệu thức đã nêu ở trên.

Về hòa âm của tác phẩm: một trong những nét sáng tạo khác của tác giả nằm ở chỗ, tác giả đã lược bỏ, đơn giản hóa tối đa hợp âm của tác phẩm. Với giai điệu trong phần A và B được diễn tấu Unison, không có hợp âm, phần C xuất hiện hợp âm để tạo sự hiệu ứng cho tuyến giai điệu, chính sự sắp xếp khéo léo này đã làm nổi bật các thang âm điệu thức Tây Nguyên, cũng như vận dụng chính những thang âm này để mở rộng màu sắc của hợp âm cho tác phẩm.

Về chất liệu Việt Nam trong tuyến ngẫu hứng: như đã nêu ở trên, việc lược bỏ đơn giản hóa tối đa hợp âm của tác phẩm đã giúp cho những nghệ sỹ ngẫu hứng có thể tự do, linh hoạt trong sáng tạo của mình. Ngoài những, thang âm thuộc lĩnh

vực Jazz, thì các nghệ sỹ có thể sử dụng hoàn toàn 2 thang âm điệu thức của Tây Nguyên 1 và 3 trong tuyến ngẫu hứng của mình.

Ví dụ 2-30: Vị trí của thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 (G-B-C-D-F#) tương ứng với nốt của hợp âm, trong tiến trình hòa âm tại form ngẫu hứng của tác phẩm.



Việc sử dụng thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 như ví dụ ở trên đã làm biến đổi hợp âm của ngẫu hứng từ hợp âm 3 thành hợp âm 7 bao gồm: G thành G Δ 7, C thành C Δ 7, D thành D7 cũng như bao gồm những nốt màu sắc trong từng hợp âm 7.

Ví dụ 2-31: Vị trí của thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 (G-B-C-D-F) tương ứng với nốt của hợp âm, trong tiến trình hòa âm tại form ngẫu hứng của tác phẩm.



Việc sử dụng thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 như ví dụ ở trên đã làm biến đổi hợp âm của ngẫu hứng từ hợp âm 3 thành hợp âm 7 bao gồm: G thành G7, C thành C Δ 7, D thành D7 cũng như bao gồm những nốt màu sắc trong từng hợp âm 7.

Qua phân tích tại ví dụ 2-30 và 2-31 ở trên, chúng ta có thể thấy được rõ nét, sự khôn khéo của tác giả trong việc sử dụng bút pháp đơn giản hóa tối đa hợp âm của tác phẩm, để làm nổi bật, cũng như sử dụng những thang âm điệu thức của Tây Nguyên làm thay đổi hợp âm từ 3 trưởng thành 7 trưởng hoặc 7 át, cũng như mở rộng màu sắc trong hợp âm của tác phẩm.

Qua việc phân tích những thủ pháp sáng tác ở tiểu mục này, chúng ta có thể thấy được rõ nét được những tìm tòi, sáng tạo trong lĩnh vực sáng tác của các nhạc sỹ trong các sáng tác mang chất liệu của âm nhạc truyền thống. Với sức sáng tạo của các nhạc sỹ vừa là nghệ sỹ biểu diễn, các tác phẩm Jazz Việt đã đóng góp vai trò quan trọng của mình giúp tạo nên diện mạo riêng cho nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz Việt Nam nói chung. Hơn nữa, nó cũng là những chất liệu giúp các nghệ sỹ trình diễn ngẫu hứng Jazz mở rộng ngôn ngữ Jazz. Về Phương thức sáng tác ở

một số tác phẩm Jazz Việt tiêu biểu mà các nhạc sỹ đã sử dụng, qua những phân tích ở mục này, chúng tôi tổng kết thành biểu đồ (Bđ 6, phl 5, tr.377).

2.3. Những sáng tạo trong lĩnh vực biểu diễn ngẫu hứng của các nghệ sỹ Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam

Biểu diễn Piano Jazz nói riêng, hay Jazz nói chung là nói đến ngẫu hứng. Trong suốt quá trình hình thành và phát triển của mình, ngẫu hứng là đặc thù quan trọng luôn luôn gắn liền trong từng phong cách, nó là chìa khóa để tạo nên sự ra đời, phát triển và diện mạo riêng trong từng phong cách của Jazz cũng như nghệ thuật Piano Jazz. Với mỗi phong cách, ngẫu hứng luôn có những đặc điểm riêng về giai điệu, tiết tấu, hòa âm.

Âm nhạc cổ điển châu Âu đã luôn được đánh giá cao bởi sự chuẩn mực. Với mỗi nghệ sỹ khi trình diễn luôn luôn đòi hỏi tính chính xác về giai điệu, tiết tấu, hòa âm với mục tiêu thực hiện các “ý tưởng” mà nó đã được viết sẵn ra của tác giả trong tác phẩm. Ngược lại Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng là sản phẩm của sự sáng tạo, tương tác, sự kết hợp, hợp tác nhóm và mang tính cộng đồng cao... dựa trên những ý tưởng của nhà soạn nhạc. Nói một cách khác không bao giờ một nghệ sỹ nhạc Jazz và Piano Jazz có thể trình diễn ngẫu hứng trong cùng một tác phẩm có những lần giống nhau. Với một nghệ sỹ nhạc Jazz và Piano Jazz có trình độ, họ luôn luôn làm “mới” tác phẩm theo những cách rất riêng, phụ thuộc vào tâm trạng, kinh nghiệm cá nhân, sự tương tác trong âm nhạc giữa các thành viên trong ban nhạc, khán giả... Họ có thể thay đổi hoàn toàn giai điệu, tiết tấu, hòa âm với những quy luật về phong cách theo ý muốn của mình. Để đạt được chất lượng trong ngẫu hứng, những nghệ sỹ Jazz và Piano Jazz cần có kỹ năng, tài năng, sự rèn luyện công phu, sức sáng tạo tự phát, sự chắc chắn, ý tưởng, mục tiêu và cả niềm tin.

Nghệ sỹ kèn Saxophone, nhà lịch sử, chỉ huy nhạc Jazz người Mỹ Loren Schoenberg đã viết:¹⁹ “...*tác phẩm âm nhạc được viết sẵn và ngẫu hứng dường như đối lập với nhau, nhưng ở Jazz nó là sự hợp nhất một cách độc đáo. Nhiều người đã nói rằng tác phẩm âm nhạc hay nhất khi mà âm thanh của nó được nghe như ngẫu*

¹⁹ Loren Schoenberg “...composed music and improvised music seem to be opposites, but in Jazz, they merge in a unique fashion. It has been said that the best improvised music sounds composed, and that the best composed music sounds improvised...”

hứng và ngẫu hứng hay nhất khi được nghe như một tác phẩm đã được viết sẵn...”[69, tr.77]

Ngẫu hứng là cách thể hiện cái “tôi” về trình độ kỹ thuật, tư duy hòa âm, sử dụng tiết tấu của mỗi nghệ sỹ nhạc Jazz nói chung hay Piano Jazz nói riêng. Hơn nữa thông qua các tác phẩm Jazz hoặc các tác phẩm tự sáng tác, các nghệ sỹ Piano Jazz khi biểu diễn cũng thể hiện quan điểm cá nhân, tâm tư, tình cảm của mình trong những “khoảnh khắc” ngẫu hứng như vậy. Theo từ điển âm nhạc Oxford 1994 định nghĩa: “Ngẫu hứng là một sự sáng tác âm nhạc tại một thời điểm tức thì, nó được hình thành thông qua kiến thức tổng hợp của mỗi nghệ sỹ...”. Một định nghĩa khác theo từ điển bách khoa của Đại học Princeton: “Ngẫu hứng là sự trình diễn tùy ứng, bằng việc sáng tạo dựa trên những thay đổi của bè giai điệu hoặc tạo ra bè giai điệu mới cũng như sự thay đổi, sáng tạo trong tiết tấu và hòa âm...”. Đôi khi một tác phẩm Ballad buồn có thể được diễn tấu một cách “vui tươi, trong sáng”, hoặc ngược lại một tác phẩm “vui tươi” có thể được diễn tấu một cách “buồn” phụ thuộc vào ý tưởng cũng như tâm trạng của mỗi nghệ sỹ lúc diễn tấu. Đặc biệt ngẫu hứng cũng chính là công cụ để giúp cho các nghệ sỹ, nhạc sỹ có thể sáng tác được những tác phẩm mới. Nghệ sỹ huyền thoại kèn Saxophone người Mỹ Sonny Rollins đã viết: “*Ngẫu hứng là khả năng tạo ra sự thiêng liêng, sự thiêng liêng của chính mình.*”²⁰. Ngẫu hứng đã có từ rất xa xưa trong âm nhạc dân gian và chuyên nghiệp của nhiều nước. Ở Phương Tây, ngẫu hứng luôn luôn xuyên suốt qua các giai đoạn âm nhạc, gắn liền với các thời kỳ: Trung cổ, Phục hưng, Baroque, Cổ điển, Lãng mạn... sự ngẫu hứng đã luôn được biết đến như là kim chỉ nam, kỹ năng và tài năng của các nghệ sỹ Piano, nhạc sỹ, nhà soạn nhạc nổi tiếng như: J.S. Bach, Handel, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt... Nhiều tác phẩm âm nhạc cổ điển cũng chứa đựng những cấu trúc, hoặc các tiến trình hòa âm cho những nghệ sỹ cổ điển có thể trình diễn ngẫu hứng như: Cadenza trong concerto, Prelude trong các Suite của Bach, Scarlatti và Handel...

Đối với Phương Đông ngẫu hứng được biết đến trong âm nhạc của nhiều nước như: Raga của Ấn Độ, Pakistani, Bangladeshi, ngẫu hứng trên đàn cổ cầm Trung Quốc, đàn Koto, shamisen của Nhật Bản... Đặc biệt ở nước ta, Theo PGS.TS

²⁰ *Improvisation is the ability to create something very spiritual, something of one's own* - <http://www.apassion4jazz.net/quotations9.html>

Nguyễn Thụy Loan ngẫu hứng trong âm nhạc dân gian và chuyên nghiệp cũng có từ lâu đời. Nó được thể hiện trong đơn ca, độc tấu hoặc hoà ca, hoà tấu với các thể loại như: Chèo, Tài Tử, Cải Lương, Châu Văn, Ả đào, Tuồng...

Đến thế kỷ XXI trải qua hơn một trăm năm phát triển, nhạc Jazz đã luôn được ưa chuộng, quan tâm, nghiên cứu và được biết đến trên toàn thế giới, nó đã thu hút mọi sự khác biệt về tôn giáo, dân tộc, văn hóa... là nghệ thuật ngẫu hứng. Trong suốt quá trình hình thành và phát triển của mình, ngẫu hứng không chỉ giúp cho nghệ thuật Piano Jazz sáng tạo ra diện mạo của từng phong cách mà nó còn giúp cho Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung phát triển vượt lên nghệ thuật của riêng mình với những đặc trưng riêng. Ngay từ thời kỳ đầu, cách chơi ngẫu hứng trong nhạc Jazz đã được các nhạc công sử dụng trong các ban nhạc, dàn nhạc. Bước đầu chỉ là sự ngẫu hứng tập thể mang tính chất “bè tồng”. Tính ngẫu hứng này trong jazz là sự tiếp nối lối ngẫu hứng từ trong các loại hình âm nhạc dân gian, âm nhạc của người Mỹ gốc phi như: âm nhạc trong lao động (Work Song), âm nhạc tôn giáo (Negro spiritual), Blues, Ragtime, cùng với một số loại hình nghệ thuật khác của người da đen Mỹ gốc Phi... Lối ngẫu hứng này hoàn toàn theo cảm hứng tức thời, dựa vào tài năng, hoà vào với nhau bằng cảm giác của tai nghe, của sự cảm thụ âm nhạc. Trải qua năm tháng, nó đã trở thành một trong những đặc thù quan trọng của nghệ thuật Piano Jazz và Jazz với những đòi hỏi bài bản, quy luật về: tiết tấu, hòa âm, cấu trúc, ngôn ngữ giai điệu trong từng thời kỳ, từng phong cách mà ít có thể loại âm nhạc nào có được.

Mặc dù là một trong những loại hình nghệ thuật có tuổi đời non trẻ nhất ở nước ta, tuy nhiên nghệ thuật Piano Jazz Việt Nam hiện đang phát triển mạnh mẽ và hội nhập với xu hướng chung của thế giới. Nhìn chung các nghệ sỹ Piano Jazz nước ta đã tiếp thu được những thủ pháp trong ngẫu hứng về thang âm điệu thức trong tuyến giai điệu, hòa âm, tiết tấu thuộc nghệ thuật Jazz trên thế giới. Là một trong những nhân tố quan trọng (cùng với các sáng tác, tác phẩm Jazz Việt) tạo nên diện mạo của nghệ thuật Piano Chuyên nghiệp. Vì vậy, trong mục này, chúng tôi đặt trọng tâm nghiên cứu về một số một số hình thức trong trình diễn ngẫu hứng của các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam, cũng như sự vận dụng, khai thác các chất liệu của thang âm, điệu thức ngũ cung âm nhạc truyền thống Việt Nam vào trong ngẫu hứng,

ở một số tác phẩm khi diễn tấu. Thông qua đó, làm rõ hơn những tìm tòi sáng tạo ở lĩnh vực biểu diễn của các nghệ sỹ Piano Jazz trong nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam.

2.3.1. Về hình thức trong biểu diễn ngẫu hứng

Theo Giáo sư Hakan Rydin trong cuốn *Gehörs-spel för Piano del 1, 2 Rock & Jazz* (2000), trong mục “chơi giai điệu – Melodispel” [57, tr.54] tác giả có đưa ra ba hình thức trong cách chơi Piano Jazz bao gồm:

- Melodi i höger och ackordtoner i vänster (chơi tuyến giai điệu bên tay phải – tay trái giữ hòa âm).
- Melodi med ackordtoner i höger hand (chơi tuyến giai điệu và hòa âm bên tay phải).
- Melodi i höger och ackordtoner i båda händerna (chơi tuyến giai điệu bên tay phải – kết hợp cả 2 tay giữ hòa âm).

Chúng tôi cho rằng đây là quan điểm đúng đắn, xuất phát từ thực tiễn trong quá trình biểu diễn của các nghệ sỹ Piano Jazz cùng với những ưu, nhược điểm của từng hình thức. Do đặc thù là của nghệ thuật Piano Jazz, các nghệ sỹ Piano Jazz ngoài việc chuẩn bị về giai điệu, hòa âm, tiết tấu, cấu trúc (có quy luật, khuôn khổ) của tác phẩm ngẫu hứng, họ còn phải rèn luyện chuẩn bị tâm lý vững vàng, kỹ thuật, kiến thức về hòa âm, tư duy về thang âm, điệu thức làm biến đổi hòa âm cũng như giai điệu, kinh nghiệm tích lũy trong biểu diễn... để có thể phát huy được tính sáng tạo, ngẫu hứng được tác phẩm, vấn đề này sẽ được chúng tôi đề cập chuyên sâu hơn trong chương 3 mục 3.1 của luận án. Theo quan điểm của GS Hakan Rydin đã nêu ở trên, ở tiểu mục này chúng tôi sẽ tập trung vào nghiên cứu các hình thức trong trình diễn tác phẩm ngẫu hứng của các nghệ sỹ Piano Jazz, thông qua đó làm rõ tính sáng tạo trong nghệ thuật ngẫu hứng của các nghệ sỹ biểu diễn Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta.

2.3.1.1. Về hình thức độc tấu Piano Jazz

Là một trong những hình thức biểu diễn tác phẩm ngẫu hứng khó nhất, đòi hỏi các nghệ sỹ Piano Jazz phải nắm bắt được về ngôn ngữ giai điệu, hòa âm, tiết tấu, cũng như phong cách mình muốn ngẫu hứng, trình diễn. Hơn nữa cây đàn Piano luôn được mệnh danh là “một dàn nhạc thu nhỏ”. Vì vậy, các nghệ sỹ Piano

Jazz khi biểu diễn dưới hình thức này luôn đòi hỏi phải có kỹ thuật cao, với sự độc lập giữa tay trái và tay phải, cũng như khả năng tái hiện phần bè Bass, bè đệm, cũng như tiết tấu của bộ trống song song với giai điệu của tác phẩm, giai điệu trong lúc ngẫu hứng.

a) Chơi tuyến giai điệu bên tay phải – tay trái giữ hòa âm

Là một trong những cách chơi ngẫu hứng của nghệ thuật Piano Jazz, với ưu điểm là tay phải được “tự do” chơi tuyến giai điệu của tác phẩm, cũng như tuyến giai điệu của ngẫu hứng, điều này đã tạo ra cho các nghệ sỹ Piano Jazz khả năng diễn tấu với tuyến giai điệu mượt mà, có tính chất dài hơi, cũng như khả năng tạo tuyến giai điệu đẹp. Với phần tay trái vừa phải giữ hòa âm vừa phải giữ phần bass, vì vậy nhược điểm của cách chơi này khiến cho tuyến bè Bass không liền mạch do phải chơi song song với hòa âm.

Ví dụ 2-32: *Xe chỉ luôn kim* dân ca quan họ Bắc Ninh chuyển soạn Nguyễn Tiến Mạnh, 4 nhịp đầu (Tp 37, phl 1.2, tr.299)



Ví dụ 2-33: Các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam có thể trình diễn độc tấu theo phong cách Swing trong *cách chơi tuyến giai điệu bên tay phải (bao gồm cả giai điệu ngẫu hứng)* – với tay trái giữ hòa âm như sau



b) Chơi tuyến giai điệu và hòa âm bên tay phải

Là một trong những cách chơi ngẫu hứng của nghệ thuật Piano Jazz, với ưu điểm là tay trái tạo được tuyến bass liền mạch, làm rõ đặc trưng của tiết tấu ở các phong cách Jazz. Với phần tay phải, vừa phải chơi tuyến giai điệu tác phẩm, giai điệu của ngẫu hứng cùng với hòa âm, vì vậy nhược điểm của cách chơi này khiến cho tuyến giai điệu của tác phẩm, cũng như giai điệu của tuyến ngẫu hứng bị hạn chế không liền mạch, do phải chơi song song với hòa âm.

Ví dụ 2-34: Các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam có thể trình diễn độc tấu theo phong cách Swing với bè Bass Walking trong *cách chơi tuyến giai điệu* (bao gồm cả *giai điệu ngẫu hứng*) và *hòa âm bên tay phải* như sau



c) *Chơi tuyến giai điệu bên tay phải – kết hợp cả 2 tay giữ hòa âm*

Là một trong những cách chơi ngẫu hứng của nghệ thuật Piano Jazz, với ưu điểm là tay trái và tay phải tạo được hòa âm với quãng rộng, cũng như thêm được nhiều nốt màu sắc của hòa âm. Với phần tay phải và tay trái vừa phải chơi tuyến giai điệu tác phẩm, giai điệu của ngẫu hứng cùng với hòa âm, vì vậy nhược điểm của cách chơi này khiến cho tuyến giai điệu của tác phẩm, cũng như trong ngẫu hứng bị hạn chế trong một vài quãng tám do phải chơi song song với hòa âm giữa cả 2 tay.

Ví dụ 2-35: Các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam có thể trình diễn hình thức độc tấu theo phong cách Swing với *cách chơi tuyến giai điệu bên tay phải* (bao gồm cả *giai điệu ngẫu hứng*) – *kết hợp cả 2 tay giữ hòa âm* như sau



Trong từng tác phẩm ngẫu hứng, với hình thức độc tấu Piano Jazz, các nghệ sỹ Piano luôn phải sử dụng cả 3 cách (a, b, c) đã nêu ở trên, các cách chơi này được sử dụng phụ thuộc vào ý tưởng, xây dựng tuyến giai điệu của tác phẩm, tuyến giai điệu ngẫu hứng, hòa âm, tiết tấu, xây dựng cao trào của tác phẩm... mà mỗi nghệ sỹ trình diễn có những cách sử dụng, thời điểm, sự vận dụng khác nhau.

Nhìn chung trong lĩnh vực độc tấu Piano Jazz các nghệ sỹ Piano Việt Nam đã tiếp thu được các cách chơi cơ bản, phổ biến trong trình diễn các tác phẩm ngẫu hứng. Với một số nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam như: Nguyễn Tiến Mạnh, Lê Bằng,

Nguyễn Tuấn Nam... có rải ngón tay rộng (một số nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam có rải ngón tay phải và trái từ nốt C đến nốt F trong quãng 11) các cách chơi diễn tấu này có phần thuận lợi hơn, bởi hòa âm được sắp xếp theo các quãng rộng. Với một số nghệ sỹ Piano Jazz có rải ngón tay ngắn họ luôn sáng tạo trong cách sắp xếp hòa âm thu nhỏ bằng việc đảo các nốt trong hợp âm.

Mặc dù phần lớn khả năng độc tấu của các nghệ sỹ Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam đã được công chúng đón nhận, bạn bè quốc tế đánh giá cao. Tuy nhiên vẫn còn một số bất cập, lỗi của các nghệ sỹ Việt Nam trong lĩnh vực độc tấu Piano Jazz còn hay mắc phải như: tiết tấu – tempo chưa đều, vòng Solo cũng như sử dụng hợp âm và thang âm trong ngẫu hứng còn đôi lúc chưa hợp lý, đặc trưng của phong cách trong diễn tấu còn chưa rõ ràng, ...

2.3.1.2. Về các hình thức hòa tấu Jazz

Là một trong những lĩnh vực góp phần tạo nên diện mạo của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta. Phần lớn các nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung đều trưởng thành từ các ban nhạc, dàn nhạc... với những thành phần biên chế khác nhau, bởi đặc trưng của nghệ thuật Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng ngay từ những ngày đầu hình thành và phát triển luôn là loại hình âm nhạc có tính tương tác cao giữa các thành viên trong ban nhạc.

Cũng theo quan điểm của Gs Hakan Rydin đã nêu ở trên, trong lĩnh vực hòa tấu Jazz có những đặc thù riêng về các cách chơi ngẫu hứng thuộc lĩnh vực Piano Jazz, điều này thể hiện ở:

a) Cách chơi Piano - có bè Bass trong hình thức hòa tấu Jazz

Là một trong những cách chơi diễn tấu phổ biến trong nghệ thuật Piano Jazz. Hình thức này được phổ biến trong các mô hình tiêu biểu như: Duo (Piano + Bass), Trio (Piano + Trống + Bass), Quartet (Piano + Trống + Bass + Saxophone), Quintet (Piano + Trống + Bass + Guitar + Saxophone)... dàn nhạc Big Band, dàn nhạc lớn với phần bè Bass được thể hiện qua đàn Double Bass, hoặc Bass điện cũng như một số nhạc cụ khác làm bè Bass. Các nghệ sỹ Piano diễn tấu trong hình thức này với cách chơi hợp âm thường bỏ nốt 1 trong hợp âm, cũng như thường xây dựng những hợp âm, tiến trình hợp âm bắt đầu từ nốt 3, nốt 7, nốt 9... đặc biệt là nốt 5 làm bồi âm tính từ nốt gốc cho bè Bass, sử dụng nhiều nốt màu sắc trong hợp âm, xây dựng

tuyến giai điệu của tác phẩm, tuyến ngẫu hứng của tác phẩm với hòa âm không có nốt bass, cũng như xây dựng cách đệm cho bè giai điệu được thể hiện bằng nhạc cụ khác.

Ví dụ 2-36: Các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam có thể trình diễn hòa tấu với tuyến giai điệu (*bao gồm cả giai điệu ngẫu hứng*) với hòa âm thường bỏ nốt Bass như sau:



Ví dụ 2-37: Các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam có thể trình diễn hòa tấu với cách đệm (thường bỏ nốt Bass) cho tuyến giai điệu của tác phẩm, tuyến giai điệu của ngẫu hứng (do nhạc cụ khác diễn tấu giai điệu, ngẫu hứng) như sau:



Với các nhóm combo nhỏ, dàn nhạc bigband, dàn nhạc lớn... có phần đệm cùng với các nhạc cụ khác, các nghệ sỹ Piano Jazz luôn luôn phải ghi chi tiết phân phối với màu sắc của hợp âm sử dụng cùng với bè đệm của các nhạc cụ khác, cũng như thay đổi vai trò, phân công trong phần đệm, tránh trường hợp sử dụng những màu sắc hợp âm khác nhau tạo nên sự không thống nhất, cũng như các màu sắc tạo nên sự “chói tai”, “ngịch nhau” trong cùng một hợp âm...

Ví dụ 2-38: Piano sử dụng hợp âm $C7^{#11}$ làm màu sắc cho hợp âm đệm, Guitar dùng hợp âm $C11$ làm màu sắc cho hợp âm đệm. Giữa nốt 11 và nốt $\#11$ không nên tồn tại song song tránh sự “chói tai”.

b) Đối với cách chơi Piano – không có bè Bass trong hình thức hòa tấu Jazz

Cũng là một trong những cách chơi ngẫu hứng phổ biến trong nghệ thuật Piano Jazz. Cách chơi này được phổ biến trong các mô hình nhóm combo nhỏ ví dụ như: Duo (Piano + Saxophone), Trio (Piano + Hát + Saxophone), Quartet (Piano +

Guitar + Hát + Saxophone), Quintet (Piano + Accordion + Guitar + Saxophone + Hát)... Là một trong những cách chơi đòi hỏi các nghệ sỹ Piano Jazz có kỹ thuật cao, với sự độc lập giữa tay trái và tay phải, cũng như khả năng tái hiện phần bè Bass, bè đệm, cũng như tiết tấu của bộ trống song song với giai điệu của tác phẩm, giai điệu trong lúc ngẫu hứng (phần giai điệu được diễn tấu bằng nhạc cụ khác, cũng như bè giai điệu trong lúc ngẫu hứng của các nghệ sỹ Piano Jazz - tương đương với cách chơi trong hình thức độc tấu).

Ví dụ 2-39: Các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam có thể trình diễn hòa tấu trong tác phẩm ngẫu hứng cùng với tuyến giai điệu tác phẩm, tuyến giai điệu ngẫu hứng (bao gồm phần hòa âm do nhạc cụ khác đệm) như sau:



Ví dụ 2-40: Các nghệ sỹ Piano Jazz có thể trình diễn hòa tấu với cách đệm (bao gồm cả nốt Bass) cho tuyến giai điệu (nhạc cụ khác diễn tấu) như sau:



Nhìn chung trong lĩnh vực hòa tấu Piano Jazz các nghệ sỹ Piano Việt Nam đã tiếp thu được các cách chơi trong trình diễn tác phẩm phụ thuộc vào từng hoàn cảnh, điều kiện cụ thể trong biên chế dàn nhạc khác nhau. Đặc biệt, với một số ban nhạc hòa tấu, các nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung đã đưa những nhạc cụ truyền thống vào trong thành phần của ban nhạc Jazz như: đàn Bầu, đàn T'rưng, đàn Nhị, đàn Tam, Sáo trúc, trống Dân tộc... để khai thác âm sắc cũng như khai thác màu sắc của tính năng nhạc cụ của âm nhạc truyền thống Việt Nam. Những cách chơi đối với nghệ thuật Piano trong hình thức hòa tấu này không có gì khác biệt, ngoài những ví dụ đã minh họa ở trên. (*Bđ 7, phl 5, tr.378*)

Tuy nhiên, trong lĩnh vực hòa tấu Piano Jazz, các nghệ sỹ Piano vẫn còn tồn tại một số hạn chế. Ngoài các lỗi giống như trong lĩnh vực độc tấu Piano đã nêu ở

trên mà các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam thường hay mắc phải, thì trong lĩnh vực hòa tấu các nghệ sỹ Piano Jazz còn cần phải khắc phục những hạn chế:

- Thường xuyên chơi bè Bass song song với phần Bass được diễn tấu bằng nhạc cụ khác như Double Bass, Bass điện... điều này dẫn tới sự trùng lặp nốt bass giữa các nhạc cụ chơi bè Bass và Piano. Mặt khác tạo ra những quãng 5 hoặc 8 song song đi lên, xuống giữa bè Bass và Piano trong lúc diễn tấu.
- Vẫn còn chông chéo trong việc phân chia vai trò giữa bè đệm của các nhạc cụ như: Piano, Guitar, Accordion... trong diễn tấu. Điều này gây ra việc sử dụng những màu sắc hợp âm khác nhau, tạo nên sự không thống nhất, (xem lại ví dụ 2-38 đã nêu ở trên).

2.3.2. Về khai thác một số thang âm điệu thức ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam trong ngẫu hứng

Ngay từ những ngày đầu hình thành nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam, các nghệ sỹ Piano Jazz ở nước ta, ngoài việc luôn luôn phải rèn luyện, tiếp thu về: thang âm, hòa âm, tiết tấu... trong các phong cách thuộc lĩnh vực Piano Jazz nói riêng, Jazz thế giới nói chung, họ còn luôn có ý thức trong việc khai thác các thang âm ngũ cung Việt Nam trong trình diễn các tác phẩm ngẫu hứng. Những thang âm này không chỉ xuất hiện trong các tác phẩm Jazz Việt, mà nó còn được biểu diễn, thể hiện trong các tác phẩm Jazz kinh điển của nước ngoài.

Trong tiểu mục này, chúng tôi sẽ không đi sâu vào nghiên cứu những vấn đề mang tính lý thuyết như: những nguyên lý hình thành và quy luật cấu tạo các dạng thang âm, điệu thức ngũ cung dưới góc nhìn của các nhà lý luận âm nhạc, mà cho tới ngày nay, đã có nhiều công trình nghiên cứu về cấu tạo của các thang âm, điệu thức Việt Nam với nhiều quan điểm khác nhau. Chúng tôi chỉ nghiên cứu ở góc độ phân tích đặc điểm tương đồng về nốt nhạc được ghi chép ra giữa một số thang âm ngũ cung mà các nghệ sỹ Piano Jazz thường sử dụng, so với tên gọi của một số thang âm, điệu thức ngũ cung đại diện tiêu biểu trong âm nhạc truyền thống Việt Nam, dưới góc nhìn lý thuyết thuộc lĩnh vực Jazz. Qua đó làm rõ tính sáng tạo trong cách chơi ngẫu hứng của các nghệ sỹ Piano Jazz thế giới nói chung, Việt Nam nói riêng, về việc sử dụng, khai thác những thang âm và điệu thức ngũ cung trong âm nhạc truyền thống Việt Nam. Mặt khác, nêu bật những ứng dụng của một số thang

âm và điệu thức Việt Nam tiêu biểu qua một số ví dụ, trong việc sắp xếp hoà âm, cấu trúc tuyến giai điệu, ở một số tác phẩm ngẫu hứng của quốc tế cùng như tác phẩm Jazz Việt, đồng thời so sánh về tên gọi của những thang âm này trong lĩnh vực nhạc Jazz đối với tên gọi của nó âm nhạc truyền thống Việt Nam.

Về cách gọi giữa thang âm và điệu thức trong nhạc Jazz đã được tác giả Mark Levin đề cập tới trong cuốn Jazz Theory Book, tác giả có đoạn viết ²¹: “...các nghệ sỹ, nhạc sỹ nhạc Jazz dùng thuật ngữ thang âm “scale” và điệu thức “mode” có thể hoán đổi cho nhau, vấn đề này tôi cũng làm như vậy...”[70, tr.x]. Và cũng thống nhất với ý kiến này, chúng tôi đã nhận được câu trả lời bằng văn bản đính kèm của Giáo Sư Piano Jazz Håkan Rydin – Học viện hàn lâm âm nhạc Malmo, Thụy Điển ông cho rằng: “...Cá nhân tôi phần lớn sử dụng cách gọi Thang âm, bởi vì nó rõ ràng và là thuật ngữ mà sinh viên quen thuộc. Khi phân tích giọng trong một tác phẩm, tôi thường chọn lựa cách gọi là thang âm, ví như hợp âm đầu tiên của tác phẩm “Stella by Starlight” là Eø có thể dùng thang âm Locrian hoặc thang âm bán giảm (half – Diminished scale). Khi chúng ta bàn lý thuyết âm nhạc về thang âm gốc, chúng ta có thể dùng thuật ngữ điệu thức – ví như thang âm C trưởng có 7 điệu thức: Ionian, dorian, Phrygian, Lydian và tiếp tục. Ngoài ra, khi một nhạc sỹ sáng tác một tác phẩm âm nhạc với nội dung đặc biệt của một giọng, chúng ta thường sử dụng cách gọi “điệu thức”: ví như tác phẩm này được viết trên điệu thức E phrygian...”.(Vb1, phl 3, tr.341)

Với những quan điểm ở trên, luận án của chúng tôi sẽ dùng cả hai cách gọi thang âm và điệu thức, phụ thuộc vào từng hoàn cảnh cụ thể trong lúc phân tích về tuyến giai điệu, hòa âm của ngẫu hứng.

Theo nghiên cứu của PGS.TS Nguyễn Thụy Loan trong bài báo khoa học “Việt Nam một tụ điểm của thế giới ngũ cung phong phú” đăng trên tạp chí Âm nhạc số 1 năm 1992 (trang 6,7 và 35), tác giả công trình có gọi và chia hệ thống thang âm điệu thức ngũ cung thành sáu chi họ cơ bản bao gồm:

- a) Chi ngũ cung không có bán âm phổ thông
- b) Chi ngũ cung không có bán âm nhưng chứa một liên ba cung
- c) Chi ngũ cung chứa hai bán âm

²¹ Mark Levin - Jazz Theory Book: “...Jazz musicians use the terms “scale” and “mode” interchangeably, and I will do the same...”

d) *Chi ngũ cung hỗn hợp (hỗn hợp giữa loại không có bán âm và có bán âm, trong đó chứa một bán âm trong phi vì một quãng tám)*

e) *Chi ngũ cung có chứa quãng hai tăng*

f) *Chi ngũ cung bình quân*

Tác giả công trình có đoạn viết: “...Trong số các chi họ ngũ cung nói trên, bốn chi họ đầu tiên mang tính phổ thông hơn cả. Tuy tần số sử dụng của mỗi chi họ ở mỗi dân tộc có khác nhau, song ta có thể gặp chúng trong nền âm nhạc của nhiều dân tộc khác nhau ở Á, Âu, Phi. Hai chi cuối cùng chúng tôi mới thấy nói tới trong âm nhạc của một vài nước riêng biệt...”. Vì vậy, trong công trình này tác giả xoay quanh bốn chi họ ngũ cung đầu tiên là chủ yếu.

Sử dụng lý thuyết, định nghĩa về thang âm ngũ cung trong lĩnh vực Jazz, đặc biệt tại văn bản trả lời về vấn đề này của Giáo Sư Piano Jazz Håkan Rydin – Học viện hàn lâm âm nhạc Malmo, đề cập tới định nghĩa về thang âm ngũ cung thuộc lĩnh vực Jazz như sau: “...Thang âm ngũ cung bao gồm 5 nốt. Tên gọi được biết đến từ Hy Lạp... Về lý thuyết bất cứ một nhóm 5 nốt đều có thể tạo nên thang âm ngũ cung, tuy nhiên lý thuyết này chỉ được dùng với nhóm 5 nốt bao gồm những quãng 2 và quãng 3 để làm cho 5 nốt này giới hạn trong một quãng tám...”. (Vb2, phl 3, tr.342)

Nói về những thang âm ngũ cung phổ biến trong lĩnh vực Jazz GS Hakan Rydin có đoạn viết: “...Cho đến nay thang âm ngũ cung trưởng (và thể đảo của nó là thang âm ngũ cung thứ) là những thang âm được sử dụng nhiều nhất trong lĩnh vực thuộc Jazz...nó được cấu tạo bởi nhóm 5 nốt bao gồm quãng hai trưởng và ba thứ. Một số thang âm ngũ cung khác thường không phổ biến trong lĩnh vực Jazz với cấu tạo bao gồm quãng 2 thứ và 3 trưởng.”

Sử dụng phương pháp quy nạp trong 4 chi ngũ cung a, b, c, d của PGS.TS Nguyễn Thụy Loan với định nghĩa thang âm ngũ cung thuộc lĩnh vực Jazz của GS Hakan Rydin, để thuận tiện cho việc phân tích trong lĩnh vực Jazz, chúng tôi tạm chia thành 2 dạng thang âm ngũ cung chính bao gồm:

- Thang âm ngũ cung không có bán âm bao gồm: *Chi ngũ cung không có bán âm phổ thông* và *Chi ngũ cung không có bán âm nhưng chứa một liên ba cung*.

- Thang âm ngũ cung có bán âm bao gồm: *Chi ngũ cung chứa hai bán âm và Chi ngũ cung hỗn hợp (hỗn hợp giữa loại không có bán âm và có bán âm, trong đó chứa một bán âm trong phạm vi một quãng tám).*

2.3.2.1 Đối với một số thang âm, điệu thức ngũ cung không có bán âm

Theo nghiên cứu của Mark levine trong cuốn Jazz Theory Book tác giả có viết: “...Từ kỷ nguyên Swing, các nghệ sỹ như Art Tatum, Lester Young và Teddy Wilson đã thường xuyên sử dụng thang âm ngũ cung. Thang âm ngũ cung không được sử dụng nhiều vào trong thời kỳ Bebop. Thang âm ngũ cung được đưa lại vào Jazz từ đầu của thập niên 1960, bởi hai nghệ sỹ chính là John Coltrane và McCoy Tyner...” [70, tr.194]

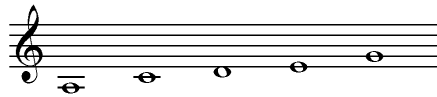
Cùng với quan điểm ở trên, qua nghiên cứu về các tác phẩm được trình diễn thông qua băng đĩa và CD, chúng tôi còn nhận thấy, việc sử dụng các thang âm ngũ cung vào ngẫu hứng trong nghệ thuật Piano Jazz đã được các nghệ sỹ Piano Jazz thế giới như: McCoy Tyner, Dave Brubeck, Chick Corea, Herbie Hancock, Bill Evans, Steve Kuhn, Joe Zawinul, Larry Young... phát triển từ những thập niên 1960. Tuy nhiên, sự vận dụng này ngoài những điểm chung, giống nhau, còn có phần khác so với các nghệ sỹ Piano Jazz ở nước ta. Điều này thể hiện ở:

Các nghệ sỹ Piano Jazz thế giới cũng như Việt Nam đã thường xuyên sử dụng ở 2 dạng thang âm ngũ cung trong cách chơi ngẫu hứng của mình, bao gồm: thang âm ngũ cung trưởng và thang âm ngũ cung thứ. Theo nghiên cứu của PGS.TS Nguyễn Thụy Loan, trong công trình đã nêu ở trên tác giả có gọi các thang âm điệu thức này là “*ngũ cung phổ biến*” nằm trong “*chi ngũ cung không có bán âm*” tác giả có đoạn viết: “...*chi ngũ cung phổ biến có năm dạng thuộc hệ thống ngũ cung Trung Hoa (Cung, Thương, Giốc, Chủy, Vũ) ba trong số đó ứng với các hệ thống ngũ cung Bắc, Nam, Xuân của người Việt... Những dạng điệu thức này được sử dụng ở những mức độ khác nhau trong âm nhạc Việt cũng như trong âm nhạc của nhiều sắc tộc khác trên đất nước ta...*).

Ví dụ 2-41: Thang âm ngũ cung C trưởng



Ví dụ 2-42: Thang âm ngũ cung A thứ



Thang âm ngũ cung C trưởng (C-D-E-G-A) cũng chính là thang âm ngũ cung A thứ (A-C-D-E-G) với cấu tạo nốt giống hệt nhau, tuy nhiên cấu tạo quãng giữa của các nốt là khác nhau, hay nói một cách khác thang âm ngũ cung A thứ chính là điệu thức V, tính từ nốt A của thang âm ngũ cung C trưởng. Xét về hiện trạng nốt nhạc của thang âm ngũ cung C trưởng và A thứ ở trên, chúng ta có thể thấy được sự tương đồng về nốt với cách gọi khác trong âm nhạc truyền thống Việt Nam là C Huỳnh và A Nam. Là hai thang âm được sử dụng phổ biến trong cách chơi ngẫu hứng bởi các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam nói riêng, Jazz nói chung trên thế giới. Việc sử dụng những thang âm này đã tạo nên tuyến giai điệu ngẫu hứng mang màu sắc khác so với hệ thống các thang âm của Jazz như: Ionian, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian, Locrian, Minor Major, Dorian^{b9}, Ionian^{#5}, Lydian^{b7}, Phrygian^{b6}, Locrian^{#2}, Mixolydian^{b6}, Super Locrian, Diminished (whole - half) - (half - whole), thang âm toàn cung, các thang âm Bebop, các thang âm Blues, Chromatic... mà các nghệ sỹ vẫn sử dụng, cũng như tạo được nhiều quãng rộng, khoảng trống, liên kết giữa các hợp âm, tiến trình hợp âm trong tuyến ngẫu hứng của các nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung.

Sử dụng hệ thống lý thuyết của Jazz qua các công trình như: *Pentatonic Scales Jazz Improvisation* (1976) của tác giả the Ramon Ricker, *Pentatonic* (1994) của tác giả Jerry Bergonzi. Đặc biệt trong công trình *Pentatonic scale a deeper look* (2016) của tác giả Anton Schwartz với cách đặt tên trong điệu thức bậc II và III của thang âm ngũ cung trưởng này, so với cách gọi tên thang âm, điệu thức của các công trình nghiên cứu về âm nhạc truyền thống Việt Nam tiêu biểu như: *Âm nhạc Việt Nam truyền thống và hiện đại*, (Viện Âm nhạc 2002) của GS.TSKH Tô Vũ. *Thử dẫn giải về một lý thuyết điệu thức của người Việt qua bài bản Tài Tử Cải Lương* (tạp chí NCNT số 5,6-1978 và số 1,2-1979) và bài báo khoa học *Việt Nam một tụ điểm của thế giới ngũ cung phong phú* (tạp chí âm nhạc số 1 năm 1992) của PGS.TS Nguyễn Thụy Loan. *Thanh điệu Tiếng Việt và âm nhạc cổ truyền*, (Viện Âm nhạc 2002) của nhà nghiên cứu Hoàng Kiều. *Lý luận âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam* của PGS.TS Bùi Huyền Nga. Qua nghiên cứu, chúng tôi hệ thống

lại một số thang âm, điệu thức ngũ cung đã được các nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung thường xuyên sử dụng trong sáng tác cũng như trong tuyển giai điệu ngẫu hứng của mình. Đồng thời, nêu rõ sự tương đồng về nốt nhạc được ghi chép ra giữa một số thang âm điệu thức của âm nhạc truyền thống Việt Nam với một số thang âm ngũ cung thuộc lĩnh vực Jazz, cũng như tên gọi các của thang âm ngũ cung này trong lĩnh vực nhạc Jazz đối với cách gọi của các thang âm, điệu thức này trong âm nhạc truyền thống của Việt Nam.

Các Điệu thức ngũ cung		Dịch giọng với nốt khởi đầu là nốt C	Tên gọi điệu thức ở Việt Nam	Tên gọi thang âm thuộc lĩnh vực Jazz * Theo cách gọi của Anton Schwarz
Điệu thức tính theo Bậc	Nốt			
Điệu thức I:	C-D-E-G-A	C-D-E-G-A	Huỳnh	C Major Pentatonic
Điệu thức II:	D-E-G-A-C	C-D-F-G-Bb	Nao /Xuân	Điệu thức bậc II của Bb trưởng hoặc có thể gọi "C sus Pentatonic
Điệu thức III:	E-G-A-C-D	C-Eb-F-Ab-Bb	Pha	Điệu thức bậc III của Ab trưởng hoặc có thể gọi "C Aeolian Pentatonic
Điệu thức IV:	G-A-C-D-E	C-D-F-G-A	Bắc	Điệu thức bậc IV của F trưởng Pentatonic
Điệu thức V:	A-C-D-E-G	C-Eb-F-G-Bb	Nam	C Minor Pentatonic hoặc điệu thức bậc V của Eb trưởng Pentatonic

Với 5 điệu thức trong 12 cung chúng ta có tất cả là 60 điệu thức ngũ cung tương ứng *xin xem thêm (Ht 5, phl 4, tr.367)* hệ thống các điệu thức Huỳnh, Nao/Xuân, Pha, Bắc, Nam trên 12 cung.

Ví dụ 2-43: Thang âm ngũ cung có thể được sử dụng như sau trong tuyển giai điệu ngẫu hứng của các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam - trích trong 8 nhịp đầu của tác phẩm *Mr Pc* sáng tác John Coltrane, (*Tp 38, phl 1.2, tr.300*)



Trong 3 nhịp đầu, phần ngẫu hứng sử dụng thang âm ngũ cung C thứ hay (tương đương với ngũ cung Eb trưởng) trên hợp âm C-7, nhịp thứ 4 sử dụng thang âm ngũ cung E trưởng (tương đương với thang âm ngũ cung C# thứ) trên hợp âm C7alt. Nhịp thứ 5, 6, 7, 8 sử dụng lại thang âm ngũ cung C thứ trên hợp âm F-7 và C-7. Chính việc sử dụng các thang âm ngũ cung vào trong tuyển giai điệu ngẫu

hứng đã tạo ra tính chất liên mạch của giai điệu tác phẩm, cũng như mở rộng màu sắc hợp âm của tác phẩm.

Ngoài ra, các nghệ sỹ Piano Jazz trên thế giới và Việt Nam còn sử dụng, khai thác một số thang âm, điệu thức ngũ cung *không có bán âm* khác trong tuyển ngẫu hứng của mình bao gồm: thang âm ngũ cung thứ 6 - The Minor 6 Pentatonic, và thang âm ngũ cung Mixolydian Pentatonic.

Thông qua các công trình đã được hệ thống ở trên, chúng tôi nhận thấy được sự tương đồng về nốt của thang âm này trong hệ thống thang âm điệu thức của âm nhạc cổ truyền Việt Nam, được biết dưới tên gọi điệu Oán, là điệu thức khá điển hình và mang đặc trưng của âm nhạc dân gian Nam Bộ. Cũng theo nghiên cứu của PGS.TS Nguyễn Thụy Loan trong công trình đã nêu ở trên, tác giả có đoạn viết về thang âm điệu thức này là: “...*Thuộc chi ngũ cung không có bán âm nhưng chứa ba liên cung có ba dạng điệu thức tương ứng với hệ thống điệu thức Ai – Oán trong nhạc Tài tử - Cải Lương của người Việt...*”

Ví dụ 2-44: Thang âm ngũ cung C thứ 6 - C Minor Pentatonic scale hay còn được biết dưới tên gọi điệu Oán (thang âm C Oán) ở Việt Nam



Qua nghiên cứu, chúng tôi còn thấy cấu tạo của thang âm F Mixolydian Pentatonic (F-G-A-C-Eb) hay còn gọi là thang âm ngũ cung F át (F dominant Pentatonic) có nốt giống với thang âm ngũ cung C thứ 6, với cấu trúc quãng khác nhau, được tính từ nốt 3 (F) của thang âm ngũ cung C thứ 6. Hay nói một cách khác F Mixolydian chính là điệu thức bậc III từ âm khởi đầu là F của thang âm ngũ cung C thứ 6. Với 2 thang âm này, các nghệ sỹ Piano Jazz và lĩnh vực Jazz thế giới nói chung, Việt Nam nói riêng cũng đã sử dụng nhiều trong tuyển ngẫu hứng của mình.

Ví dụ 2-45: Các thang âm điệu thức Huỳnh, Nam và Oán, trong tuyển giai điệu ngẫu hứng của các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam trích trong 4 nhịp đầu của tác phẩm *Ba mươi sáu thứ chim* chuyển soạn từ dân ca quan Họ Bắc Ninh của Gs Hakan Rydin (*Tp 39, phl 1.2, tr.301*) có thể được sử dụng như sau:



Trong nhịp đầu, phần ngẫu hứng sử dụng thang âm ngũ cung D thứ 6 hay tương đồng với điệu thức D oán trên hợp âm D-7, nhịp thứ 2 sử dụng thang âm ngũ cung G át hoặc điệu thức bậc III âm khởi đầu là G của thang âm ngũ cung D thứ 6 trên hợp âm G7, nhịp thứ 3 và 4 sử dụng thang âm ngũ cung C trưởng (C Huỳnh) hay tương ứng với thang âm ngũ cung A thứ (A Nam) trên hợp âm C/E và A-7. Chính việc sử dụng các thang âm, điệu thức ngũ cung này vào trong tuyến giai điệu ngẫu hứng đã tạo ra sự liên mạch của giai điệu, đồng thời, vừa kết hợp giữa tính chất âm nhạc giữa các vùng miền trong âm nhạc truyền thống Việt Nam, đậm chất vừa “Bắc” mà lại “Nam”, cũng như mở rộng màu sắc hợp âm của tác phẩm. Qua đó, chúng ta có thể thấy được sự sáng tạo của các nghệ sĩ Piano Jazz thuộc lĩnh vực Jazz, hiếm có loại hình âm nhạc nào có sự kết hợp những thang âm ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam một cách đầy sáng tạo và độc đáo như vậy.

2.3.2.2 Đối với một số thang âm, điệu thức ngũ cung có bản âm

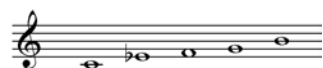
Ngoài những điểm tương đồng trong nốt nhạc về một số thang âm thuộc lĩnh vực Jazz đối với một số thang âm, điệu thức trong âm nhạc truyền thống Việt Nam, những cách vận dụng các thang âm ngũ cung này vào cách chơi ngẫu hứng có những điểm giống nhau của các nghệ sĩ Piano Jazz Quốc tế và Việt Nam như đã phân tích ở trên. Một trong những điểm khác biệt của các nghệ sĩ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung ở Việt Nam so với thế giới là đã ứng dụng, khai thác các thang âm ngũ cung của vùng Tây Nguyên, vào trong lĩnh vực sáng tác (*xin xem lại tiểu mục 2.2.2.2, tr.88*) đặc biệt là trong lúc trình diễn ngẫu hứng. Tuy nhiên, trong quá trình phân tích các tác phẩm Jazz Việt Nam, chúng tôi không có ý định chỉ ra từng loại thang âm, điệu thức của mỗi tộc người ở Tây Nguyên, chúng tôi chỉ nêu ra một số thang âm, điệu thức của vùng Tây Nguyên tiêu biểu nhất đã được các nghệ sĩ Việt Nam sử dụng trong sáng tác và biểu diễn thuộc lĩnh vực Jazz. Để thuận tiện cho việc phân tích, chúng tôi tạm gọi những thang âm Tây Nguyên này theo 3 dạng chính là Tây Nguyên: 1, 2, 3

Ví dụ 2-46: Một số thang âm điệu thức ngũ cung Tây Nguyên tiêu biểu đã được sử dụng trong lĩnh vực biểu diễn và sáng tác Jazz của các nghệ sĩ Việt Nam được ví dụ từ nốt C

Thang âm Tây Nguyên 1



Thang âm Tây Nguyên 2



Thang âm Tây Nguyên 3



Theo nghiên cứu của PGS.TS Nguyễn Thụy Loan, tác giả có viết về thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 này là: “...*Thuộc chi ngũ cung thứ ba – ngũ cung có chứa hai bán âm, chúng tôi tìm thấy một số dạng thuộc ba hệ thống cấu trúc khác nhau trong dân ca Việt, Gia rai, Khơ me Nam Bộ...*”. Với thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 và 3 là: “...*Thuộc chi ngũ cung hỗn hợp (tức là hỗn hợp giữa loại không có bán âm và bán âm, trong đó chứa một bán âm trong phạm vi một quãng tám) ...là những thang âm điệu thức trong dân ca Việt, Lôlô, Thái và Banar...*”.

Sử dụng với cách gọi những thang âm điệu thức của vùng Tây Nguyên tiêu biểu này với cách giải thích của PGS.TS Nguyễn Thụy Loan so với lĩnh vực lý thuyết về cấu tạo của thang âm điệu thức trong lĩnh vực Jazz của các tác giả trong các công trình đã nêu ở trên, chúng tôi có thể khẳng định đây là một trong những nét độc đáo, mang tính sáng tạo riêng của các nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz ở Việt Nam nói chung trong ứng dụng khai thác các thang âm, điệu thức của âm nhạc truyền thống vào trong sáng tác, đặc biệt vào trong trình diễn ngẫu hứng, khác với các nghệ sỹ Jazz thế giới bởi:

- Chưa có bất kỳ công trình nghiên cứu nào thuộc lĩnh vực Jazz trên thế giới đề cập tới tên gọi các thang âm điệu thức này. Đối với thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 được ví dụ từ nốt C (C-Eb-F-G-B), chúng tôi có tra cứu trong từ điển thang âm của tác giả Nicolas Slonimsky [73, tr.166] tuy nhiên tác giả chỉ đánh số thang âm này là 1176, không có tên gọi cụ thể. Đối với thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 và 3 chúng tôi cũng không thấy được tác giả đề cập trong cuốn từ điển này.
- Sử dụng lý thuyết, định nghĩa về thang âm ngũ cung qua các công trình đã nêu ở trên trên, đặc biệt tại văn bản trả lời về vấn đề này của Giáo Sư Piano

Jazz Håkan Rydin – Học viện hàn lâm âm nhạc Malmö, các tác giả có đề cập tới định nghĩa về thang âm ngũ cung thuộc lĩnh vực Jazz, được chúng tôi tổng kết như sau: Thang âm ngũ cung bao gồm 5 nốt, chứa đựng những quãng 2 và quãng 3 để làm cho 5 nốt này giới hạn trong một quãng tám, được xây dựng các bởi quãng 2 thứ, 2 trưởng và 3 thứ, 3 trưởng. Tuy nhiên, cho tới thời điểm này, chúng tôi có thể khẳng định: chưa có bất cứ một công trình nghiên cứu nào, viết về các phương thức ứng dụng của những thang âm đã nêu ở trên, qua đó giúp cho việc khai thác tối đa màu sắc của các thang âm điệu thức ngũ cung này vào trong lĩnh vực Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung.

Ví dụ 2-47: Thang âm Tây Nguyên 1, 2, 3 có thể được sử dụng trong tuyến giai điệu ngẫu hứng của các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam trích trong 4 nhịp đầu của tác phẩm *Giant Steps* sáng tác John Coltrane (*Tp 40, phl 1.2, tr.302*) như sau:



Trong nhịp đầu tiên, phần ngẫu hứng sử dụng thang âm B Tây Nguyên 1 (B-D#-E-F#-A#) và thang âm D Tây Nguyên 3 (D-F#-G-A-C) trong hai hợp âm BΔ7 và D7. Nhịp thứ 2, phần ngẫu hứng tiếp tục sử dụng thang âm G Tây Nguyên 1 (G-B-C-D-F#) và Bb Tây Nguyên 3 (Bb-D-Eb-F-Ab) trong hợp âm GΔ7 và hợp âm Bb7. Trong nhịp thứ 3, là việc sử dụng thang âm Eb Tây Nguyên 1 (Eb-G-Ab-Bb-D) trên hợp âm EbΔ. Nhịp cuối cùng là việc sử dụng A Tây Nguyên 2 (A-C-D-E-G#) và D Tây Nguyên 3 (D-F#-G-A-C) tương ứng với hợp âm A-7 và D7.

Qua những phân tích trong ví dụ trên, xét về nốt của những thang âm điệu thức Tây Nguyên này, chúng tôi có thể rút ra kết luận sơ bộ về việc ứng dụng những thang âm điệu thức Tây Nguyên 1, 2 và 3 vào các hợp âm 7 thuộc lĩnh vực Jazz như sau:

- Đối với hợp âm 7 trưởng - ứng dụng thang âm Tây Nguyên 1
- Đối với hợp âm 7 thứ - ứng dụng thang âm Tây Nguyên 2
- Đối với hợp âm 7 át - ứng dụng thang âm Tây Nguyên 3

Những thang âm điệu thức Tây Nguyên này không chỉ chứa đựng trong mình

những nốt của hợp âm, mà nó còn giúp cho tuyến giai điệu ngẫu hứng được liên mạch, tạo được khoảng trống so với các hệ thống thang âm, điệu thức như: Diatonic trưởng, thứ giai điệu, Blues, Diminished, toàn cung, Chromatic... mà Jazz vẫn sử dụng. Mặt khác, nó còn giúp mở rộng những nốt màu sắc của hợp âm.

Ví dụ 2-48: Vị trí của thang âm Tây Nguyên 1, 2, 3 với âm khởi đầu là nốt C tương ứng với nốt của các hợp âm 7 trong lĩnh vực Jazz



Đối với thang âm Tây Nguyên 1 và 3 được ứng dụng trong hai hợp âm tương ứng là $C\Delta 7$ và $C7$, bản thân những thang âm này đều chứa đựng nốt màu sắc 11. Vì vậy đòi hỏi các nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung phải khéo léo sử dụng, tránh việc dùng nốt 3 và 4=11 cùng một lúc. Đối với thang âm Tây Nguyên 2 được ứng dụng trong hợp âm thứ sẽ làm biến đổi từ hợp âm thứ sang hợp âm thứ trưởng – mang màu sắc căng. Những ứng dụng của một số thang âm điệu thức Tây Nguyên này sẽ được chúng tôi đề cập chuyên sâu hơn trong chương 3 – tiểu mục 3.1.2 *Ứng dụng một số thang âm ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam* tr.121, của luận án.

Qua những phân tích ở mục này, chúng ta có thể thấy được rõ hơn tính sáng tạo trong ngẫu hứng của các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam trong nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta. Các nghệ sỹ Piano Jazz ở nước ta không chỉ tiếp thu được những đặc điểm về thang âm, điệu thức, hòa âm, tiết tấu, hình thức diễn tấu của các phong cách thuộc lĩnh vực Jazz, mặt khác họ còn có những sáng tạo riêng trong việc khai thác các chất liệu của âm nhạc truyền thống Việt Nam tạo nên một trường phái Jazz riêng trong ngẫu hứng. Các tác phẩm Jazz nói chung, Jazz Việt nói riêng được vang lên bởi các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam, đã và đang luôn mang trong mình những nét riêng, vừa thể hiện được cái “tôi” riêng trong từng nghệ sỹ mà vẫn mang đầy bản sắc dân tộc Việt Nam.

TIỂU KẾT CHƯƠNG 2

Trải qua hơn 25 năm, nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta đã được hình thành và phát triển trên cả ba lĩnh vực: đào tạo, sáng tác và biểu diễn. Mặc dù còn nhiều khó khăn, tuy nhiên nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp đã có không ít những thành tích, đóng góp chung vào lĩnh vực văn hóa, nghệ thuật của Việt Nam trong giai đoạn mới, cũng như đáp ứng những đòi hỏi nhu cầu của xã hội.

Những thành tích trong công tác đào tạo và biểu diễn, sáng tác đạt được là nhờ sự nỗ lực phấn đấu của nhiều thế hệ giảng viên, nghệ sỹ biểu diễn Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung ở nước ta, cộng với yếu tố hết sức quan trọng là một khối lượng lớn phong phú, của các tác phẩm Jazz Việt ở trong các phong cách, cũng như các thế hệ nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung có trình độ, được đào tạo chính quy bài bản ở trong nước và ngoài nước.

Trải qua hơn hai thập kỷ hình thành và phát triển, Nghệ thuật Jazz của Việt Nam cũng đã được bắt đầu từ chính nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp. Từ những thế hệ nghệ sỹ Piano Jazz đầu tiên của Việt Nam, cho đến những nghệ sỹ Piano Jazz ngày nay, họ đã không ngừng rèn luyện, phấn đấu, để tiếp thu được những tinh hoa của nhạc Jazz thế giới, mà họ còn, luôn luôn có ý thức trong việc giữ gìn bản sắc dân tộc bằng việc khai thác các chất liệu ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam vào trong biểu diễn và sáng tác. Những việc làm này không chỉ giúp cho nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam nói riêng, Jazz Việt Nam nói chung tạo được bản sắc riêng, mà nó còn giúp cho Jazz thế giới mở rộng, tạo nên một ngôn ngữ Jazz mới, đó chính là: Jazz Việt Nam.

Chính nhờ tất cả những lý do này, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz Việt Nam nói chung đã và đang tiếp tục khẳng định diện mạo riêng của mình, cũng như giúp cho nhạc Jazz thế giới phát triển mở rộng và tạo nên một ngôn ngữ mới, đặc trưng của vùng Đông Nam Á. Đồng thời, nó là những giá trị văn hóa phi vật thể phục vụ cho đời sống tinh thần của xã hội trong thời kỳ mới.

CHƯƠNG 3

MỘT SỐ ĐỊNH HƯỚNG PHÁT TRIỂN CỦA NGHỆ THUẬT PIANO JAZZ CHUYÊN NGHIỆP VIỆT NAM

Trải qua hơn 25 năm, nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta đã có những bước phát triển trên cả ba lĩnh vực: đào tạo, sáng tác và biểu diễn, đóng góp được những thành tựu nhất định trong công tác phục vụ đời sống âm nhạc xã hội.

Hiện tại và trong tương lai để nghệ thuật Piano Jazz có thể phát triển trong thời kỳ mới, phục vụ có hiệu quả hơn nữa trong đời sống âm nhạc của xã hội, cũng như tiếp tục khẳng định diện mạo riêng, trường phái Jazz riêng trong nghệ thuật Jazz thế giới, chúng ta cần có những nghiên cứu định hướng mới trong đào tạo, hoạt động biểu diễn, sáng tác nhằm xây dựng một nguồn nhân lực đủ về số lượng, giỏi về chuyên môn, có trình độ cũng như khả năng tiếp thu phát triển kiến thức mới đạt trình độ tương đương với các nước trên thế giới.

Nghệ thuật Piano Jazz ở nước ta là một chuyên ngành đào tạo có truyền thống so với các chuyên ngành Jazz khác như: Trống, Bass, Saxophone, Guitar... đã có nhiều thành tích trong việc cung cấp các nghệ sỹ biểu diễn, giảng viên Piano Jazz chuyên nghiệp cho cả nước trong suốt hai thập kỷ qua. Hơn nữa, các nghệ sỹ sau khi tốt nghiệp bài bản ở các cấp cũng đã góp tên tuổi của mình vào các Festival Jazz lớn, nhỏ ở trong nước cũng như nước ngoài, đặc biệt cũng dành được một số giải thưởng cao qua các cuộc thi âm nhạc trong nước và quốc tế. Qua phân tích một số những khó khăn và thuận lợi trong quá trình hình thành và phát triển của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam ở chương 2, trong chương này chúng tôi đề cập tới một số định hướng phát triển của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam, nhằm nâng cao chất lượng trong cả ba lĩnh vực: biểu diễn, sáng tác, đào tạo, nhằm tiến tới hội nhập với xu hướng chung của thế giới hiện nay.

3.1. Trong biểu diễn và sáng tác

Các tác phẩm sáng tác và các nghệ sỹ biểu diễn Piano Jazz luôn là một trong những nhân tố quan trọng, đóng vai trò lớn trong sự hình thành và phát triển của nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz thế giới nói chung. Không nằm ngoài quy luật đó, ở nước ta các nghệ sỹ Piano Jazz luôn là chìa khóa để có thể khẳng định được

cái “tôi” trong nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam, cũng như tạo nên diện mạo riêng cho Jazz Việt. Hơn nữa, ngẫu hứng trong Jazz luôn là nguồn cảm hứng để các nghệ sỹ Piano Jazz có thể sáng tác được những tác phẩm Jazz Việt. Vì vậy, ở mục này, dựa trên kinh nghiệm của đội ngũ Giáo sư, giảng viên, nghệ sỹ khoa Jazz – HVÂNQGVN, chúng tôi tập trung, đưa ra một số phương pháp tiếp cận trong cách chơi ngẫu hứng, cũng như nghiên cứu một số dạng ứng dụng khác nhau trong việc khai thác tối đa màu sắc của một số thang âm điệu thức ngũ cung tiêu biểu trong âm nhạc truyền thống Việt Nam vào trong ngẫu hứng và sáng tác. Qua đó nhằm phát triển hơn nữa sức sáng tạo trong biểu diễn ngẫu hứng cũng như trong lĩnh vực sáng tác của các nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung phù hợp với điều kiện và hoàn cảnh thực tiễn của nghệ thuật Piano Jazz ở nước ta, đồng thời giúp cho các nghệ sỹ Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam nói riêng, Jazz nói chung tiếp tục phát huy được bản sắc dân tộc trong lĩnh vực biểu diễn và sáng tác Jazz.

3.1.1. Trong cách chơi ngẫu hứng

Nhiều nhà nghiên cứu khoa học, trong đó có Tiến sỹ Roger W. Sperry đã chứng minh bán cầu não trái có sở trường về quy luật, định nghĩa, phân tích kiến thức, tính toán....Bán cầu não phải là của khả năng suy đoán, phân biệt màu sắc, tình cảm,...và đặc biệt là sự sáng tạo²². Ngẫu hứng là một quá trình tiếp thu kiến thức, luyện tập về quy luật về hòa âm, thang âm, điệu thức, ngôn ngữ giai điệu, tiết tấu không được phép ngừng nghỉ... (ở bán cầu não trái). Dựa vào cảm xúc, sự sáng tạo, phán đoán, trí tưởng tượng... (ở bán cầu não phải). Đối với mỗi một nghệ sỹ Jazz có trình độ ngẫu hứng, họ đều được biết đến bởi khả năng làm cân bằng, kết hợp và vận dụng được tối đa trí óc của mình. Nói một cách khác, nếu như họ chỉ dựa vào quy luật, định nghĩa, kiến thức, tính toán... thì âm nhạc của họ sẽ thiếu đi cảm xúc, giống như một cỗ máy chơi nhạc khô khan, kém hấp dẫn. Ngược lại nếu như họ chỉ dùng cảm xúc, sự sáng tạo, phán đoán, trí tưởng tượng... thì âm nhạc của họ sẽ bị giới hạn và không đúng về những quy luật, định nghĩa, ngôn ngữ trong từng phong cách nhạc Jazz.

Ngẫu hứng cũng giống như quá trình chế biến một món ăn, ngoài việc lựa chọn những nguyên liệu cơ bản của món ăn, thì chúng cần có những phương pháp

²² Theo nghiên cứu của Tiến sỹ, giải thưởng Nobel sinh lý học 1981 Roger W. Sperry. “Slip brain” patinest 1960

để chế biến. Những phương pháp này, trải qua quá trình tập luyện bài bản, dần dần sẽ trở thành những nhân tố kinh nghiệm, phản xạ có điều kiện trong từng nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung. Theo đúc kết của nhiều nhà sư phạm nhạc Jazz trên thế giới cùng với kinh nghiệm của đội ngũ giáo sư, giảng viên, nghệ sỹ biểu diễn của một số cơ sở đào tạo chuyên ngành Piano Jazz trên cả nước, đặc biệt là đội ngũ giảng viên khoa Jazz – HVÂNQG-VN, chúng tôi tổng kết đưa ra một số phương pháp trong ngẫu hứng Piano Jazz bao gồm:

3.1.1.1. Luyện tập về kỹ thuật Piano Jazz

Cũng giống như nhiều loại hình âm nhạc khác, kỹ thuật trong các chuyên ngành nhạc Jazz nói chung, hay Piano Jazz nói riêng đều được phát triển từ những kỹ thuật trong âm nhạc cổ điển. Tuy nhiên, ngoài các kỹ thuật của âm nhạc cổ điển, do đặc thù của chuyên ngành nên trong Piano Jazz có những nền tảng kỹ thuật bắt buộc phải nắm vững để có thể ứng dụng trong ngẫu hứng như:

Các thang âm Jazz: các nghệ sỹ nhạc Jazz và Piano Jazz luôn luôn phải tập luyện các thang âm trong nhạc Jazz bao gồm: Ionian, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian, Locrian, Minor Major, Dorian^{b9}, Ionian^{#5}, Lydian^{b7}, Phrygian^{b6}, Locrian^{#2}, Mixolydian^{b6}, Super Locrian, Diminished (whole - half) - (half - whole), thang âm toàn cung, các thang âm Bebop, các thang âm Blues,... trên 12 cung. Ngoài ra, còn các thang âm Ngũ cung (Pentatonic) của Việt Nam, Nhật Bản Ấn Độ, Trung Quốc ... xin xem thêm ở (Ht 6, phl 4, tr.368)

Các loại hợp âm, tiến trình hợp âm: cách xếp ngón tay trong các hợp âm 7 trường, 7 thứ, 7át, 7 giảm, các thể nguyên thể, các thể đảo và trong các biến thể tạo màu sắc ở các nốt 5, 9, 11, 13. Cách thay thế trong các hợp âm, cách sắp xếp các hợp âm Block Chord (rơi nốt 2, 4...) trên 12 cung. Cách sắp xếp các ngón tay trong tiến trình II-V, V-I, II-V-I, I-VI-II-V-I... trên 12 cung nguyên thể, các thể đảo, cùng với những nguyên thể, biến thể ở các nốt 5, 2=9, 4=11, 6=13 và các hợp âm thay thế trong các tiến trình hợp âm trong Jazz trên 12 cung...

Các Edutes Jazz, Slick và Pattern: ở các bậc đào tạo Piano Jazz, học sinh sinh viên phải tập luyện chủ yếu các Edute Jazz, Slick và Pattern Jazz... Ngoài ra ở các năm học thuộc bậc đào tạo trung cấp, học sinh còn phải luyện tập thêm một số Etude trong lĩnh vực âm nhạc cổ điển của Carl Czerny, Chopin, Franz Liszt...

- + Slick Jazz và Pattern (là tổ hợp các mẫu câu, hòa âm, tiết tấu được các nghệ sỹ nhạc Jazz qua từng thế hệ nghiên cứu, ghi âm, ghi chép để hiểu rõ hơn kỹ năng, kỹ xảo, cách chọn nốt, cách phân câu, cách xử lý hòa âm, xử lý tiết tấu... trong ngẫu hứng của những nghệ sỹ huyền thoại của nhạc Jazz qua từng thời kỳ, từng phong cách). Một số Slick Jazz và Pattern Piano Jazz tiêu biểu của các nghệ sỹ như: Oscar Peterson, Hal Leonard, Jacob Wise, Greg Fishman, Jamey Aebersold, Schulhoff Erwin...

Các loại hình tiết tấu nhạc Jazz: mỗi nghệ sỹ Piano Jazz luôn luôn phải rèn luyện, nắm vững những tiết tấu đặc trưng quan trọng của Jazz như: Swing, Ragtime, Bossa Nova, Bebop, Ballad, Gypsy Jazz, Free Jazz, Modal Jazz, Funk, Latin, Afro... ngoài ra còn các tiết tấu nhịp lẻ như 5/4, 7/4, 7/8, 9/8...

Thông qua việc luyện tập về thang âm, hợp âm, các tiến trình hợp âm, các Etudes Jazz, Slick và Patterns Jazz, các loại hình tiết tấu nhạc Jazz là những tiền đề để các nghệ sỹ nhạc Piano Jazz có được những kỹ thuật về: tiếng đàn, cách sắp xếp ngón tay trong tuyến giai điệu, các tiết tấu trong tuyến giai điệu phù hợp với từng phong cách, trong hợp âm, màu sắc của hợp âm, các tiến trình hòa âm, sự liên kết giữa các tiến trình hòa âm, thang âm, kết hợp với Pedal... qua đó có thể thực hiện những ý tưởng trong cách chơi ngẫu hứng của mình.

3.1.1.2 Luyện tập các tác phẩm Piano Jazz

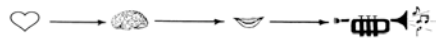
Các tác phẩm Piano Jazz có 2 dạng bao gồm: các tác phẩm viết sẵn, Transcription (có thể có hoặc không có thành phần ngẫu hứng trong tác phẩm) và các tác phẩm ngẫu hứng.

Các tác phẩm Jazz nguyên bản và Jazz Transcription: khác với các nghệ sỹ Piano cổ điển, thay vì tập luyện các tác phẩm âm nhạc cổ điển của từng thời kỳ, các nghệ sỹ Piano Jazz phải luôn luôn luyện tập trên các tác phẩm Jazz nguyên bản (như tác phẩm âm nhạc cổ điển) của: Scott Joplin, George Gershwin, Fats Waller, M.Schmitz, Dan Coates Dave Brubeck... Đặc biệt là các tác phẩm Transcription của các nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng nổi tiếng của thế giới như: Art Tatum, Bill Evans, Keith Jarrett, Chick Corea, Thelonious Monk, Herbie Hancock,... Thông qua các tác phẩm này, các nghệ sỹ Piano Jazz không chỉ luyện tập về kỹ thuật mà còn học phương pháp phân tích, cách sắp xếp hợp âm, tiến trình

hòa âm, kỹ năng, kỹ xảo, cách lựa chọn nốt trong tuyến giai điệu ngẫu hứng, tiết tấu, sự biến đổi tiến trình hòa âm của các nghệ sỹ Jazz hàng đầu thế giới. Qua đó, học tập, bắt chước, để phát huy khả năng sáng tạo ý tưởng của mình trong những tác phẩm ngẫu hứng.

Các tác phẩm ngẫu hứng Jazz: ngoài những kỹ thuật, đặc điểm cơ bản đòi hỏi của ngẫu hứng Piano Jazz đã nêu ở trên. Một số những đặc điểm quan trọng của phương pháp ngẫu hứng trong các tác phẩm ngẫu hứng bao gồm:

- + *Luyện tập ý tưởng ngẫu hứng Jazz:* một trong những phương thức hiệu quả để giúp cho quá trình phát triển, luyện tập ý tưởng của ngẫu hứng được biểu hiện theo sơ đồ sau:



Dựa vào cảm xúc, thông qua ý tưởng của bộ não, hát và thực hiện ý tưởng âm nhạc của mình trên nhạc cụ. Việc hát trong quá trình luyện tập, phát triển, thực hành khả năng sáng tạo của ngẫu hứng là bởi, giọng hát là một công cụ, nhạc cụ thực hiện được ý tưởng của nghệ sỹ một cách nhanh nhất so với các nhạc cụ khác như (kèn, trống, piano...). Tuy nhiên trong quá trình hát cần phải có những sự suy nghĩ, tư duy, chuẩn bị về khả năng, kỹ thuật để có thể thực hiện ý tưởng âm nhạc đó trên nhạc cụ của mình.

- + *Luyện tập lấy hơi trong tác phẩm, tuyến ngẫu hứng Jazz:* giống như một ca sỹ hát, hay như dấu chấm, dấu phẩy trong văn viết. Trong một tác phẩm ngẫu hứng có tuyến giai điệu của tác phẩm, tuyến ngẫu hứng bao gồm: nhiều đoạn, nhiều câu, nhiều hợp âm, tiến trình hợp âm, nhiều âm hình tiết tấu... thì việc lấy hơi để thực hiện những ý tưởng sáng tạo, các câu, các đoạn, để xây dựng cao trào, điểm nhấn là những yếu tố quan trọng. Việc lấy hơi đúng không chỉ giúp cho việc phân định tuyến giai điệu, tuyến ngẫu hứng của tác phẩm, giới hạn đầu, cuối của câu nhạc, các đoạn, mà còn là cơ sở cho việc làm phong phú thêm sắc thái cho các câu nhạc, đoạn nhạc đó, tạo cho người nghe một sự logic trong tác phẩm. Trong các tác phẩm Jazz standard với hình thức (form) AB, AAB, AABA, AABC... đối với mỗi nghệ sỹ nhạc Jazz nói chung hay Piano Jazz nói riêng, trong quá trình luyện tập tác phẩm, họ luôn luôn phải có ý thức thực hiện việc lấy hơi trong ý tưởng ngẫu hứng của mình ở

các sơ đồ, cấu trúc nhịp 4, 8, 12, 16... như: 1-1-2, 2-2-4, 4-4-8, 4-4-4, 8-8-8-8, 8-8-16... cũng như sự kết hợp của cấu trúc nhịp: 1-2-1, 2-1-1, 2-4-2, 4-2-2, 1-1-2-2-1-1, 2-2-1-1-1-1-8,....

- + *Luyện tập xây dựng cao trào, tạo điểm nhấn và giải quyết trong tác phẩm Jazz:* đối với mỗi nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung, phải luôn có ý thức, luyện tập trong việc xây dựng cao trào, tạo điểm nhấn và giải quyết trong ngẫu hứng bởi nó là một trong những thủ pháp quan trọng tạo sự thu hút, sự lôi cuốn, thú vị với khán giả. Những thủ pháp này của ngẫu hứng nhạc Jazz có thể được thực hiện bằng việc:

Về tuyến giai điệu: sự to nhỏ về âm lượng của giai điệu, chọn nốt, màu sắc sáng tối của thang âm, sử dụng các nốt thâu, nốt lướt, nốt Chromatic, nốt Blues, nốt thuận, nốt nghịch, nốt trong và ngoài thang âm, các quãng nghịch quãng thuận, các quãng tám, trường độ, cao độ, các mô típ, sự phát triển lặp đi lặp lại của các mô típ... trong mỗi câu nhạc, đoạn nhạc.

Về hợp âm, tiến trình hòa âm: sự to nhỏ về âm lượng của hợp âm, tiến trình hòa âm, các hợp âm 7 với những biến âm, các hợp âm nghịch và thuận, các hợp âm thay thế...

Về tiết tấu: sự nhanh, chậm của tiết tấu, tiết tấu đảo phách, nghịch phách, tiết tấu rơi vào trước nhịp, sau nhịp, trong nhịp...

- + *Luyện tập về tốc độ:* giống như trong âm nhạc cổ điển, ở giai đoạn vỡ bài, chỉ có tập trên tốc độ chậm các nghệ sỹ Piano Jazz mới có thể xem xét được tỉ mỉ các chi tiết, cũng như các mối liên quan, giải quyết, xử lý về giai điệu, hòa âm, tiết tấu, để thực hiện ngẫu hứng của mình trong tác phẩm đó. Ngoài ra, việc luyện tập về tốc độ từ chậm đến nhanh trong các tác phẩm nhạc Jazz cũng cho các nghệ sỹ Piano Jazz rèn luyện về ngẫu hứng của mình trong các phong cách Jazz như Ballad, Swing, Funk, Bebop... Hơn nữa việc tập chậm cũng là một trong những giải pháp giúp cho nghệ sỹ Piano Jazz có thể thuộc tác phẩm một cách tỉ mỉ và chuyên sâu.
- + *Luyện tập ý thức trong việc học thuộc các tác phẩm Jazz:* đối với mỗi nghệ sỹ, việc thuộc các tác phẩm bao gồm: giai điệu, hòa âm, cấu trúc, hình thức của tác phẩm, phong cách tác phẩm... Jazz, là một trong những giải pháp tối

ưu. Việc nhìn bản nhạc làm giảm khả năng tập trung, thực hiện những ý tưởng ngẫu hứng của mình. Nhiều học viện âm nhạc đào tạo về chuyên ngành Jazz lớn trên thế giới, cũng như tại khoa Jazz – HVÂNQGTVN việc thuộc tác phẩm khi lên lớp, trả bài là điều kiện bắt buộc. Đối với những nghệ sỹ Piano Jazz có trình độ, họ luôn luôn có ý thức trong việc thuộc, xây dựng thư viện các tác phẩm Jazz standard trong đầu, bởi nó là thước đo đánh giá về trình độ, kiến thức, kỹ thuật, chuyên môn qua các buổi biểu diễn, Jam session, cũng như giảng dạy, lên lớp... họ thường thuộc từ vài trăm cho đến hàng nghìn tác phẩm Jazz và liên tục được cập nhật các tác phẩm mới trong thư viện “trí óc” của mình. Việc học thuộc, ghi nhớ các tác phẩm đôi khi không nhất thiết phải có nhạc cụ chuyên môn của mình.

Thông qua việc luyện tập các tác phẩm Jazz là cách để những nghệ sỹ Jazz nói chung hay Piano Jazz nói riêng có thể học hỏi về ngôn ngữ giai điệu, hòa âm, tiết tấu trong từng thời kỳ, từng phong cách của Jazz. Qua những tác phẩm Jazz nguyên bản, Jazz Transcription và Jazz ngẫu hứng, các nghệ sỹ Piano Jazz có thể tiếp cận, phát triển việc sáng tạo ra ngôn ngữ riêng trong ngẫu hứng của mình, cũng như là cách để họ có thể tự sáng tác ra những tác phẩm mới với phong cách riêng.

3.1.1.3. Luyện tai nghe Jazz (Jazz ear-training)

Đối với nhạc Jazz việc luyện tai nghe là một trong những đặc thù quan trọng nhất, nó gắn liền với mỗi nghệ sỹ Jazz từ quá trình tiếp cận đến phát triển của ngẫu hứng. Tại các học viện lớn về Jazz trên thế giới bộ môn luyện tai nghe đều được giảng dạy, là học phần chính của các chuyên ngành nhạc Jazz. Việc rèn luyện đôi tai là một quá trình đòi hỏi sự tích lũy, kinh nghiệm, không ngừng nghỉ từ khởi đầu đơn giản cho đến phức tạp đối với mỗi nghệ sỹ nhạc Jazz. Nó có thể được bắt đầu bằng từ một bè, hai bè của tuyến giai điệu đến phức tạp như: phân biệt hợp âm, màu sắc của các nốt trong hợp âm, màu sắc của thang âm, tiết tấu... Đối với mỗi nghệ sỹ Piano Jazz, việc nghe các tác phẩm Jazz được thực hiện bởi những nghệ sỹ tiên phong trong từng phong cách Jazz là một việc làm quan trọng. Các tác phẩm Jazz transcription là thành quả của các nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng ngời ghi âm, ghi chép lại trong quá trình luyện nghe của mình. Việc nghe giúp cho các nghệ sỹ Piano Jazz tiếp cận, hiểu, học hỏi về tuyến ngẫu hứng, cách xử lý và phát

triển về màu sắc của hòa âm, tiết tấu... cũng như bắt chước sự “mẫu mực” của những huyền thoại trong “làng” nhạc Jazz thế giới. Qua đó có thể giúp cho nghệ sỹ Piano Jazz có âm chuẩn, hợp âm chuẩn, thang âm chuẩn, khả năng phân tích, tưởng tượng được màu sắc của giai điệu, hòa âm, tiết tấu trong trí óc của mình để thực hiện được những ý tưởng ngẫu hứng.

3.1.1.4. Rèn luyện phong cách Biểu diễn Piano Jazz

Jazz là loại hình âm nhạc có tính tương tác cao giữa nghệ sỹ với nghệ sỹ, nghệ sỹ với khán giả. Ngoài việc tập luyện về những kỹ thuật, sự chuẩn bị về ngôn ngữ giai điệu, hòa âm, tiết tấu... như đã nêu ở trên thì việc rèn luyện phong cách biểu diễn thông qua các buổi tập luyện hòa tấu, biểu diễn hòa tấu, Jam session là một điều quan trọng. Thông qua các buổi tập luyện, biểu diễn hòa tấu và Jam session các nghệ sỹ Piano Jazz có thể rèn luyện về: bản lĩnh sân khấu, các phong cách trong Jazz, ý tưởng ngẫu hứng, cũng như kinh nghiệm xử lý các tác phẩm thuộc lĩnh vực Jazz....Hầu hết các nghệ sỹ Piano Jazz có tên tuổi trên thế giới đều trưởng thành từ những buổi hòa tấu và Jam session, hơn nữa thông qua những chương trình biểu diễn các nghệ sỹ Piano Jazz có thể khẳng định được trình độ cũng như phong cách trong ngẫu hứng Jazz của mình đến với công chúng.

Trên đây là một số phương pháp ngẫu hứng trong nghệ thuật Piano Jazz thường sử dụng dựa trên kinh nghiệm, của đội ngũ Giáo sư, giảng viên, nghệ sỹ của khoa Jazz – HVÂNQG-VN, qua những từng vấn đề đã nêu ở trên chúng tôi tổng kết bằng biểu đồ (Bđ 8, phl 5, tr.379). Đối với mỗi một nghệ sỹ Piano Jazz, họ đều phải trải qua quá trình rèn luyện bài bản, công phu về: kỹ thuật, ngôn ngữ trong giai điệu, tiết tấu, hòa âm, các phong cách cũng như các phương pháp ngẫu hứng... Ngoài ra, đóng góp vào sự thành công của mỗi nghệ sỹ là vai trò quan trọng của người thầy, trong quá trình đào tạo đưa ra những định hướng phát triển ngẫu hứng ở từng phong cách trong nghệ thuật Piano Jazz. Đặc biệt, là sự phấn đấu nỗ lực của bản thân, những khát khao, mong muốn không ngừng nghỉ của mỗi học sinh, sinh viên, nghệ sỹ trong ngẫu hứng Jazz. Trải qua năm tháng, tích lũy kinh nghiệm trong rèn luyện và biểu diễn mới có thể tạo nên cái “tôi” riêng trong ngẫu hứng, cũng như là nguồn cảm hứng để sáng tạo nên các tác phẩm, đặc biệt là sự khẳng định mình trong nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung.

3.1.2. Ứng dụng một số thang âm ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam

Đối với hệ thống thang âm và điệu thức ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam, ngoài những thang âm tương đồng với một số thang âm thuộc lĩnh vực Jazz, thì còn có những thang âm điệu thức chỉ xuất hiện trong lĩnh vực sáng tác và biểu diễn của các nghệ sỹ Piano Jazz Việt Nam (*xin xem lại mục 2.2 – 2.3*). Ở mục này chúng tôi tập trung đi sâu vào nghiên cứu, tổng kết, viết về những dạng ứng dụng của thang âm điệu thức ngũ cung này vào trong các hợp âm Jazz, cũng như trong tiến trình hợp âm thông qua những biểu đồ và ví dụ. Qua đó nhằm nâng cao, đạt hiệu quả hơn nữa, trong việc khai thác tối đa màu sắc của các thang âm điệu thức ngũ cung tiêu biểu trong âm nhạc truyền thống Việt Nam vào trong lĩnh vực sáng tác và biểu diễn Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung.

3.1.2.1. Đối với một số thang âm, điệu thức ngũ cung không có bán âm

Huỳnh, Nao/Xuân, Pha, Bắc, Nam:

Đối với từng thang âm ngũ cung thuộc hệ thống thang âm, điệu thức của âm nhạc truyền thống Việt Nam: Huỳnh, Nao/Xuân, Pha, Bắc, Nam qua nghiên cứu, chúng tôi nhận thấy những thang âm này đều chứa đựng ít, nhiều hoặc không chứa đựng trong mình những nốt của hợp âm 7 như: nốt 1 – b3/3 – 5 – b7/7, cũng như các nốt màu sắc nguyên vị 6=13, 2=9, 4=11, màu sắc biến đổi b5=#4=#11, #5=b6, b9, #9 của hợp âm.

Ví dụ 3: Thang âm điệu thức C Huỳnh (C-D-E-G-A) chứa đựng những nốt tương ứng với hợp âm C_{6/9}. Việc sử dụng thang âm điệu thức C Huỳnh trên hợp âm C_{Δ7} sẽ làm biến đổi hợp âm C_{Δ7} thành hợp âm C_{6/9} hoặc hợp âm C_{Δ9}, hoặc hợp âm C_{Δ13}... phụ thuộc vào màu sắc, cũng như cách sử dụng, lựa chọn nốt màu sắc ở thang âm vào hợp âm của từng nghệ sỹ diễn tấu, nhạc sỹ sáng tác Jazz. Bản thân thang âm điệu thức C Huỳnh chứa đựng trong mình những nốt của hợp âm C_{Δ7} bao gồm nốt: 1 nốt C, 3 nốt E, 5 nốt G, cũng như nốt màu sắc nốt 2=9 nốt D, 6=13 nốt A của hợp âm C_{Δ7}.

Sử dụng lý thuyết của Jazz với thang âm điệu thức C Huỳnh trong hợp âm C_{Δ7}. Chúng ta có thể kết luận: thang âm điệu thức C Huỳnh phần lớn chứa đựng những nốt của hợp âm C_{Δ7} - chúng được gọi trong nhạc Jazz với thuật ngữ Inside

(phía trong – chứa phần lớn những nốt tạo nên hợp âm và một số nốt màu sắc của hợp âm). Với những thang âm ngũ cung chứa đựng ít nốt của hợp âm, cũng như nốt màu sắc, hoặc không chứa đựng bất cứ nốt nào của hợp âm 7 - chúng được gọi với thuật ngữ là Outside (phía ngoài – những nốt ngoài thang âm và nốt ngoài của hợp âm).

Ví dụ 3-1: Sử dụng thang âm B Huỳnh (B-C#-D#-F#-G#) trên hợp âm C7. Các nốt của thang âm B Huỳnh không chứa đựng những nốt tạo nên hợp âm C7 bao gồm nốt: (1 nốt C) – (3 nốt E) – (5 nốt G) – (b7 nốt Bb). Hơn nữa B Huỳnh còn chứa đựng nốt 7 trưởng của hợp âm C7, vì vậy, thang âm B Huỳnh là thang âm phía ngoài nhất – most outside của hợp âm C7.

Ví dụ 3-2: Thang âm ngũ cung phía trong nhất – most Inside và phía ngoài nhất – most Outside của hợp âm C7

Cho đến hiện nay nhạc Jazz nói chung, nghệ thuật Piano jazz nói riêng, rất tự do, đa dạng và phong phú trong các thủ pháp sử dụng các phương tiện biểu hiện về thang âm, điệu thức. Vì vậy, việc nghiên cứu *Ứng dụng một số thang âm ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam* trong mục này chúng tôi sẽ đi theo khái niệm về phía trong – “Inside” và phía ngoài – “Outside” thuộc lĩnh vực Jazz. Với cách tính, phía trong là những thang âm điệu thức ngũ cung chứa đựng nhiều nốt của hợp âm 7, cũng như những nốt màu sắc của hợp âm 7, đối với phía ngoài là những thang âm ít chứa đựng, hoặc không có những nốt của hợp âm 7, cũng như chứa đựng ít hoặc nhiều những nốt màu sắc gây độ căng nhất của hợp âm 7.

Sử dụng lý thuyết về thang âm trong lĩnh vực Jazz với các thang âm Huỳnh, Nao/Xuân, Pha, Bắc, Nam với vị trí của các nốt có thể hoán đổi được cho nhau. Trong ví dụ 3-2 ở trên chúng tôi có thể gọi điệu thức C Huỳnh = D Nao/Xuân (nốt khởi đầu là nốt D) = E Pha (nốt khởi đầu là nốt E) = G Bắc (nốt khởi đầu là nốt G) = A Nam (nốt khởi đầu là nốt A) là những thang âm điệu thức phía trong nhất của hợp âm CΔ. Vì vậy, trong mục này chúng tôi tập trung đưa ra các ví dụ trên điệu

thức bậc I. Các điệu thức bậc: II, III, IV, V có thể quy đổi được một cách dễ dàng đối với các nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng.

Ví dụ 3-3: Hệ thống thang âm, điệu thức Huỳnh – điệu thức I trên 12 cung

1) C Huỳnh C D E G A	2) Db Huỳnh Db Eb F Ab Bb	3) D Huỳnh D E F# A B	4) Eb Huỳnh Eb F G Bb C
5) E Huỳnh E F# G# B C#	6) F Huỳnh F G A C D	7) F# Huỳnh F# G# A# C# D#	8) G Huỳnh G A B D E
9) Ab Huỳnh Ab Bb C Eb F	10) A Huỳnh A B C# E F#	11) Bb Huỳnh Bb C D F G	12) B Huỳnh B C# D# F# G#

* Số TT từ 1 đến 12 được chúng tôi sử dụng thuận tiện cho việc tham chiếu

Việc tham chiếu của những thang âm ngũ cung Huỳnh – điệu thức I sẽ được sử dụng trong ví dụ này bằng số thứ tự từ 1 đến 12.

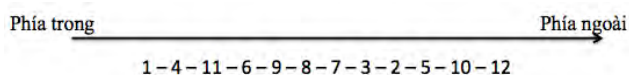
Đối với hợp âm 7 át:

Là hợp âm được sử dụng một cách hiệu quả nhất trong việc ứng dụng những thang âm điệu thức Huỳnh, bởi hợp âm 7 át luôn luôn đòi hỏi cách giải quyết về chủ âm, cũng như chứa đựng trong mình nhiều màu sắc biến đổi nhất so với các hợp âm khác.

Ví dụ 3-4: Hợp âm C7 sử dụng thang âm điệu thức C Huỳnh sẽ tạo thành hợp âm tương ứng là C₇, C₉, C₁₃. Sử dụng thang âm điệu thức F# = Gb Huỳnh sẽ tạo thành các hợp âm tương ứng là C₇^{#9b9}, C₇^{#5}, C₇^{#11}. Việc ứng dụng các thang âm ngũ cung Huỳnh – điệu thức I vào trong hợp âm C7 (C-E-G-Bb tương đương với 1-3-5-b7), được tham chiếu trong ví dụ 3-3 được chúng tôi kết luận bằng biểu đồ sau:

Số nốt của thang âm, điệu thức Huỳnh có trong nốt của hợp âm C ₇	Hệ thống các thang âm, điệu thức Huỳnh trong ví dụ 3-3 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	1, 4, 11
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	6, 8, 9
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	2, 3, 5, 7, 10
Không chứa đựng nốt của hợp âm	12

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Huỳnh, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Huỳnh trên hợp âm C7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:



Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Huỳnh trên hợp âm 7 át:

Ví dụ 3-5: Với X là đại diện cho hợp âm 7 át tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 1, b3, b7, 4, b6...là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 át:

Phía trong $\xrightarrow{\hspace{10em}}$ Phía ngoài

Ứng dụng thang âm, điệu thức Huỳnh theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	1	b3	b7	4	b6	5	b5	2	b2	3	6	7
Ứng dụng thang âm, điệu thức Huỳnh tạo thành hợp âm 7 át màu sắc, biến đổi màu sắc	X9 X13	X7#9	X7sus	X7sus	X7#5#9	X7addM7	X7b9#9 X7#5 X7#11	X7#11	X7b9#9	X7#5 X7#9 X7#11 X7b9	X7b9 X7#11	X7#5 X7#9 X7#11 X7b9

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra thang âm điệu thức Huỳnh, phía trong nhất và phía ngoài nhất trên hợp âm 7 át trong 12 cung như sau:

Ví dụ 3-6: Thang âm điệu thức B Huỳnh (B-C#-D#-F#-G#) là thang âm phía trong nhất của hợp âm B₇. Thang âm điệu thức Huỳnh phía ngoài nhất của hợp âm B₇ là A# = Bb Huỳnh (Bb-C-D-F-G).

Đối với hợp âm 7 thứ:

Là một trong những hợp âm dễ dàng có thể ứng dụng được các điệu thức Huỳnh vào trong âm sắc của mình so với các hợp âm khác. Sử dụng những phương thức, cách tính, tham chiếu ở ví dụ 3-3 với hợp âm C-7 (C-Eb-G-Bb tương đương với 1-b3-5-b7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm, điệu thức Huỳnh có trong nốt của hợp âm C-7	Hệ thống các thang âm, điệu thức Huỳnh trong ví dụ 3-3 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 4 nốt của hợp âm	4
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	9, 11
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	1, 2, 6, 7
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	8, 12
Không chứa đựng nốt của hợp âm	3, 5, 10

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Huỳnh, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Huỳnh trên hợp âm C-7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:

Phía trong $\xrightarrow{\hspace{10em}}$ Phía ngoài

4 - 11 - 9 - 6 - 2 - 7 - 1 - 8 - 12 - 3 - 10 - 5

Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Huỳnh trên hợp âm 7 thứ:

Ví dụ 3-7: Với Y là đại diện cho hợp âm 7 thứ tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt b3, b7, b6, 4...là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 thứ:

Phía trong	→												Phía ngoài
Ứng dụng thang âm, điệu thức Huỳnh theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	b3	b7	b6	4	b2	b5	1	5	7	2	6	3	
Ứng dụng thang âm, điệu thức Huỳnh tạo thành hợp âm thứ màu sắc, biến đổi màu sắc	Y-11	Y-9 Y-11	Y-7b6 Y-11	Y-9 Y-11 Y-13	Y-11 Y-7b6	Y-7b5 Y-7b6	Y-9 Y-13	Y-9 Y-13 Y-Δ	Y-Δ Y-7b5 Y-7b6	Y-7b5 Y-9 Y-13 Y-Δ	Y-7b5 Y-13 Y-Δ	Y-7b5 Y-7b6 Y-Δ	

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra thang âm điệu thức Huỳnh, phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 thứ trong 12 cung như sau:

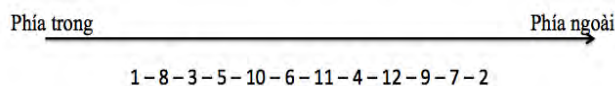
Ví dụ 3-8: Thang âm điệu thức Db Huỳnh (Db-Eb-F-Ab-Bb) là thang âm phía trong nhất của hợp âm Bb-7. Thang âm điệu thức Huỳnh phía ngoài nhất của hợp âm Bb-7 là D Huỳnh (D-E-F#-A-B).

Đối với hợp âm 7 trưởng:

Là hợp âm 7 với tính chất chủ âm, các hợp âm 7 trưởng nguyên vị thường không đòi hỏi phải giải quyết. Sử dụng những phương thức, cách tính, tham chiếu ở ví dụ 3-3 với hợp âm CΔ7 (C-E-G-B tương đương với 1-3-5-7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm, điệu thức Huỳnh có trong nốt của hợp âm CΔ7	Hệ thống các thang âm, điệu thức Huỳnh trong ví dụ 3-3 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	1, 8
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	3, 4, 5, 6, 10, 11
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	9, 12
Không chứa đựng nốt của hợp âm	2, 7

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Huỳnh, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Huỳnh trên hợp âm CΔ7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:



Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Huỳnh trên hợp âm 7 trưởng:

Ví dụ 3-9: Với Z là đại diện cho hợp âm 7 trưởng tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 1, 5, 2, 3, 6...là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 trưởng:

Phía trong	→												Phía ngoài
Ứng dụng thang âm, điệu thức Huỳnh theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	1	5	2	3	6	4	b7	b3	7	b6	b5	b2	
Ứng dụng thang âm, điệu thức Huỳnh tạo thành hợp âm trường màu sắc, biến đổi màu sắc	Z _{Δ9} Z _{Δ13}	Z _{Δ9} Z _{Δ13}	Z _{Δ9} Z _{Δ#11} Z _{Δ13}	Z _{Δ#5} Z _{Δ#11}	Z _{Δ#11} Z _{Δ13}	Z _{Δ9} Z _{Δ7sus} Z _{Δ13}	Z _{Δ9} Z _{Δ7sus}	Z _{Δ7sus}	Z _{Δ#5} Z _{Δ#11}	Z _{Δ#5} Z _{Δ#11}	Z _{Δ#5} Z _{Δ#11}	Z _{Δ7sus} Z _{Δ#5}	

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra thang âm điệu thức Huỳnh, phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 trường trong 12 cung như sau:

Ví dụ 3-10: Thang âm điệu thức Eb Huỳnh (Eb-F-G-Bb-C) là thang âm phía ngoài nhất của hợp âm D_Δ7. Thang âm điệu thức Huỳnh phía trong nhất của hợp âm D_Δ7 là D Huỳnh (D-E-F#-A-B).

Hệ thống Điệu Oán:

Đối với hệ thống thang âm điệu thức Oán trong âm nhạc truyền thống của Việt Nam, tiếp tục thực hiện theo phương pháp ở trên chúng ta có:

Ví dụ 3-11: Hệ thống các thang âm Oán – điệu thức I trên 12 cung

1) C Oán C Eb F G A	2) C# Oán C# E F# G# A#	3) D Oán D F G A B	4) Eb Oán Eb Gb Ab Bb C
5) E Oán E G A B C#	6) F Oán F Ab Bb C D	7) F# Oán F# A B C# D#	8) G Oán G Bb C D E
9) Ab Oán Ab Cb Db Eb F	10) A Oán A C D E F#	11) Bb Oán Bb Db Eb F G	12) B Oán B D E F# G#

* Số TT từ 1 đến 12 được chúng tôi sử dụng thuận tiện cho việc tham chiếu

Việc tham chiếu của những thang âm ngũ cung Oán – điệu thức I sẽ được sử dụng trong ví dụ này bằng số thứ tự từ 1 đến 12. Với các thang âm Oán - điệu thức II, III, IV, V có thể quy đổi được một cách dễ dàng đối với các nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng.

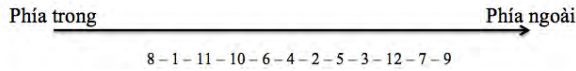
Đối với hợp âm 7 Âm:

Sử dụng tham chiếu ở ví dụ 3-11 với hợp âm C7 (C-E-G-Bb tương đương với 1-3-5-b7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm Oán - điệu thức I có trong nốt của hợp âm C ₇	Hệ thống các thang âm Oán - điệu thức I trong ví dụ 3-11 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 4 nốt của hợp âm	8
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	1, 11
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	2, 4, 5, 6, 10
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	3, 12
Không chứa đựng nốt của hợp âm	7, 9

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang

âm điệu thức Oán, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Oán trên hợp âm C7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:



Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Oán trên hợp âm 7 át:

Ví dụ 3-12: Với X là đại diện cho hợp âm 7 át tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 5, 1, b7, 6, 4... là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 át:

Phía trong
→
 Phía ngoài

Ứng dụng thang âm, điệu thức Oán theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	5	1	b7	6	4	b3	b2	3	2	7	b5	b6
Ứng dụng thang âm, điệu thức Oán tạo thành hợp âm 7 át màu sắc, biến đổi màu sắc	X9	X11 X13	X11 X7b9#9	X9 X7#11 X13	X9 X11 X7#5	X7#5 X7#9 X7#11	X7#5 X7b9 X7#11	X7b9 X13	X9 X11 X13	X9 X7#5 X7#11	X13 X7b9 X7#9 X7#11	X11 X7#5 X7b9 X7#9

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra thang âm điệu thức Oán, phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 át trong 12 cung như sau:

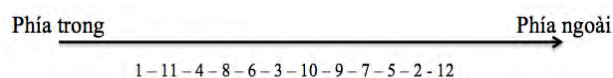
Ví dụ 3-13: Thang âm điệu thức C# Oán (C#-E-F#-G#-A#) là thang âm phía ngoài nhất của hợp âm F7. Thang âm điệu thức Oán phía trong nhất của hợp âm F7 là C Oán (C-Eb-F-G-A).

Đối với hợp âm 7 thứ:

Sử dụng tham chiếu ở ví dụ 3-11 với hợp âm C-7 (C-Eb-G-Bb tương đương với 1-b3-5-b7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm Oán - điệu thức I có trong nốt của hợp âm C-7	Hệ thống các thang âm Oán - điệu thức I trong ví dụ 3-11 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	1, 4, 11
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	6, 8
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	2, 3, 5, 7, 9, 10
Không chứa đựng nốt của hợp âm	12

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Oán, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Oán trên hợp âm C-7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:



Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Oán trên hợp âm 7 thứ:

Ví dụ 3-14: Với Y là đại diện cho hợp âm 7 thứ tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 1, b7, b3, 5, 4... là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 thứ:

Phía trong → Phía ngoài

Ứng dụng thang âm, điệu thức Oán theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	1	b7	b3	5	4	2	6	b6	3	b5	b2	7
Ứng dụng thang âm, điệu thức Oán tạo thành hợp âm thứ màu sắc, biến đổi màu sắc	Y-11 Y-13	Y-11	Y-7b5 Y-7b6	Y-9	Y-9 Y-11 Y-7b6	Y-9 Y-11 Y-13	Y-9 Y-13	Y-7b6 Y-11	Y-11	Y-13	Y-7b6	Y-9 Y-7b6

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra thang âm điệu thức Oán, phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 thứ trong 12 cung như sau:

Ví dụ 3-15: Thang âm điệu thức D Oán (D-F-G-A-B) là thang âm phía trong nhất của hợp âm D-7. Thang âm điệu thức Oán phía ngoài nhất của hợp âm D-7 là C# Oán (C#-E-F#-G#-A#).

Đối với hợp âm 7 trưởng:

Sử dụng những phương thức, cách tính, tham chiếu ở ví dụ 3-11 với hợp âm C Δ 7 (C-E-G-B tương đương với 1-3-5-7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm Oán - điệu thức I có trong nốt của hợp âm C Δ 7	Hệ thống các thang âm Oán - điệu thức I trong ví dụ 3-11 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	5, 8
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	1, 3, 10, 12
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	2, 4, 6, 7, 9, 11

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Oán, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Oán trên hợp âm C Δ 7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:

Phía trong → Phía ngoài
10 - 3 - 5 - 8 - 12 - 1 - 6 - 7 - 4 - 2 - 11 - 9

Ở sơ đồ trên chúng tôi đã hoán đổi vị trí 3 và 10 (tương ứng với điệu D Oán và A Oán) lên trước 5 và 8 (tương ứng với điệu E Oán và G Oán) bởi trên thực tế về âm sắc của hợp âm C Δ 7 khi áp dụng các điệu thức oán trên 12 cung, mặc dù về số

lượng chứa đựng nốt hợp âm ở điệu thức số 5 và 8 nhiều hơn số 10 và 3. Tuy nhiên do tính chất chủ âm của hợp âm trưởng, hơn nữa do điệu thức số 5 chứa đựng nốt C# và điệu thức số 8 chứa đựng nốt Bb trên hợp âm C Δ 7. Chính những nốt này đã làm giảm đi màu sắc thuận của hợp âm trưởng, vì vậy việc xếp sơ đồ dựa theo hoàn toàn vào âm sắc và nốt màu sắc được tạo bởi thang âm điệu thức Oán trên hợp âm trưởng là chủ âm.

Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Oán trên hợp âm 7 trưởng:

Ví dụ 3-16: Với Z là đại diện cho hợp âm 7 trưởng tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 6, 2, 3, 5, 7... là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 trưởng:

Phía trong	→ Phía ngoài											
Ứng dụng thang âm, điệu thức Oán theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	6	2	3	5	7	1	4	b5	b3	b2	b7	b6
Ứng dụng thang âm, điệu thức Oán tạo thành hợp âm trưởng âm màu sắc, biến đổi màu sắc	Z Δ 9 Z Δ #11 Z Δ 13	Z Δ 9 Z Δ 7sus Z Δ 13	Z Δ 13	Z Δ 9	Z Δ 9 Z Δ #5 Z Δ #11	Z Δ 7sus Z Δ 13	Z Δ 9 Z Δ 7sus Z Δ #5	Z Δ #11 Z Δ 13	Z Δ #5 Z Δ #11	Z Δ #5 Z Δ #11	Z Δ 7sus	Z Δ #5 Z Δ 7sus

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra thang âm điệu thức Oán, phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 trưởng trong 12 cung như sau:

Ví dụ 3-17: Thang âm điệu thức B Oán (B-D-E-F#-G#) là thang âm phía trong nhất của hợp âm D Δ 7. Thang âm điệu thức Oán phía ngoài nhất của hợp âm D Δ 7 là Bb Oán (Bb-Db-Eb-F-G).

Thông qua các biểu đồ tổng kết ở phía trên, các thang âm ngũ cung **không có bán âm** có thể được ứng dụng thông qua một số ví dụ sau:

Ví dụ 3-18: Sử dụng các điệu thức Huỳnh trên tiến trình hợp âm II-V-I

phía trong nhất - A Pha phía ngoài nhất - D# Nam phía ngoài nhất - D# Nam phía trong nhất - G Huỳnh phía trong nhất - A Nam

Như đã nói ở trên việc quy đổi các điệu thức Huỳnh, Nao/Xuân, Pha, Bắc, Nam hết sức dễ dàng đối với các nghệ sỹ thuộc lĩnh vực Jazz nói chung, Piano Jazz

nói riêng. Trong nửa nhịp đầu tiên chúng tôi sử dụng A Pha = điệu thức bậc III của F Huỳnh, là điệu thức Huỳnh phía trong nhất của hợp âm D-7. Nửa nhịp tiếp theo đến nửa nhịp thứ hai chúng tôi sử dụng điệu thức D# Nam = điệu thức bậc V của F# Huỳnh, là điệu thức Huỳnh phía ngoài nhất của hợp âm D-7 và G7. Nửa cuối nhịp thứ hai chúng tôi sử dụng điệu thức G Huỳnh là điệu thức phía trong nhất của hợp âm G7. Nhịp cuối cùng là điệu thức A Nam = điệu thức bậc V của C Huỳnh, phía trong nhất của hợp âm CΔ7.

Ví dụ 3-19: Sử dụng các điệu thức Oán trên tiến trình hợp âm II-V-I



Trong nhịp đầu tiên chúng tôi sử dụng điệu thức D oán, là điệu thức Oán phía trong nhất của hợp âm D-7. Nhịp thứ 2 với 3 phách đầu, sử dụng điệu thức bậc III của D Oán từ nốt G, hay còn được gọi là G Mixolydian Pentatonic, phách 4 sử dụng điệu thức D# Oán là điệu thức Oán phía ngoài nhất của hợp âm G7.

3.1.2.2. Đối với một số thang âm, điệu thức ngũ cung có bản âm

Như đã khẳng định ở trên, chưa có bất cứ một công trình khoa học nào, đề cập tới việc ứng dụng một số thang âm điệu thức ngũ cung điệu thức Tây Nguyên 1, 2, 3 vào trong lĩnh vực Jazz. Ở tiểu mục này chúng tôi tiếp tục sử dụng các cách tính, phương pháp, lập luận đã nêu ở trên để đưa ra những ứng dụng trong việc sử dụng một số thang âm, điệu thức Tây Nguyên tiêu biểu của âm nhạc truyền thống Việt Nam vào trong hợp âm, và tiến trình hợp âm thuộc lĩnh vực Jazz. Qua đó giúp cho các nhà sáng tác, nghệ sỹ biểu có thể khai thác tối đa âm sắc, cũng như dễ dàng tìm ra được những thang âm điệu thức Tây Nguyên phía trong nhất và phía ngoài nhất, phù hợp với “ý đồ” sử dụng của mình trong sáng tác cũng như biểu diễn trong nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung.

Hệ thống thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 (1-3-4-5-7):

Đối với hệ thống thang âm Tây Nguyên 1 trong âm nhạc truyền thống của Việt Nam, tiếp tục thực hiện theo phương pháp ở trên chúng ta có:

Ví dụ 3-20: Hệ thống các thang âm Tây Nguyên 1 – điệu thức I trên 12 cung

1) C Tây Nguyên 1 C E F G B	2) C# Tây Nguyên 1 C# E# F# G# B#	3) D Tây Nguyên 1 D F# G A C#	4) Eb Tây Nguyên 1 Eb G Ab Bb D
5) E Tây Nguyên 1 E G# A B D#	6) F Tây Nguyên 1 F A Bb C E	7) F# Tây Nguyên 1 F# A# B C# E#	8) G Tây Nguyên 1 G B C D F#
9) Ab Tây Nguyên 1 Ab C Db Eb G	10) A Tây Nguyên 1 A C# D E G#	11) Bb Tây Nguyên 1 Bb D Eb F A	12) B Tây Nguyên 1 B D# E F# A#

* Số TT từ 1 đến 12 được chúng tôi sử dụng thuận tiện cho việc tham chiếu

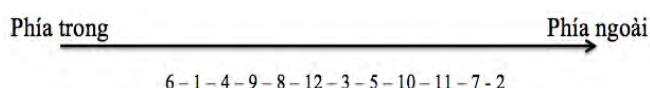
Việc tham chiếu của những thang âm ngũ cung Tây Nguyên 1 – điệu thức bậc I sẽ được sử dụng trong ví dụ này bằng số thứ tự từ 1 đến 12. Với các thang âm Tây Nguyên 1 – điệu thức bậc II, III, IV, V có thể quy đổi được một cách dễ dàng đối với các nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng.

Đối với hợp âm 7 Át:

Sử dụng những phương thức, cách tính, tham chiếu ở ví dụ 3-20 với hợp âm C7 (C-E-G-Bb tương đương với 1-3-5-b7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm Tây Nguyên 1 – điệu thức I có trong nốt của hợp âm C7	Hệ thống các thang âm Tây Nguyên 1 – điệu thức I trong ví dụ 3-20 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	1, 6
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	4, 8, 9, 12
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	2, 3, 5, 7, 10, 11

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 - trên hợp âm C7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:



Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 trên hợp âm 7 át:

Ví dụ 3-21: Với X là đại diện cho hợp âm 7 át tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 4, 1, b3, b6, 5... là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 át:

Phía trong
→
 Phía ngoài

Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	4	1	b3	b6	5	7	2	3	6	b7	b5	b2
Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 tạo thành hợp âm Át màu sắc, biến đổi màu sắc	X11 X13	X11	X9 X7#5 X7#9	X7#5 X7#9 X7b9	X9 X7#11	X7#5 X7#9 X13	X9 X7b9 X7#11 X13	X7#5 X7#9 X13	X7#5 X7b9 X9 X13	X9 X7#9 X11 X13	X7b5 X7b9 X11	X7b5 X7#5 X7b9 X11

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 - phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 át trong 12 cung như sau:

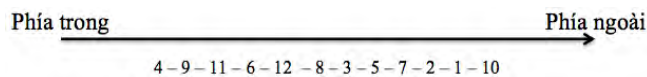
Ví dụ 3-22: Thang âm điệu thức F Tây Nguyên 1 (F-A-Bb-C-E) là thang âm phía trong nhất của hợp âm C7. Thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 phía ngoài nhất của hợp âm C7 là Db Tây Nguyên 1 (Db-F-Gb-Ab-C).

Đối với hợp âm 7 thứ:

Sử dụng những phương thức, cách tính, tham chiếu ở ví dụ 3-20 với hợp âm C-7 (C-Eb-G-Bb tương đương với 1-b3-5-b7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm Tây Nguyên 1 – điệu thức 1 có trong nốt của hợp âm C-7	Hệ thống các thang âm Tây Nguyên 1 – điệu thức 1 trong ví dụ 3-20 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	4, 9
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	6, 8, 11, 12
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	1, 2, 3, 5, 7
Không chứa đựng nốt của hợp âm	10

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 - trên hợp âm C-7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:



Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 trên hợp âm 7 thứ:

Ví dụ 3-23: Với Y là đại diện cho hợp âm 7 thứ tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt b3, b6, b7, 4, 7... là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 thứ:

Phía trong
→
 Phía ngoài

Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	b3	b6	b7	4	7	5	2	3	b5	b2	1	6
Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 tạo thành hợp âm Thứ màu sắc, biến đổi màu sắc	Y-7b6 Y-9	Y-7b6	Y-9 Y-11 Y-13	Y-9 Y-11	Y-7b5 Y-Δ7	Y-9 Y-7b5	Y-9 Y-13	Y-7b6 Y-13	Y-7b5 Y-Δ7 Y-11	Y-7b5 Y-7b6 Y-11	Y-Δ7 Y-11	Y-7b6 Y-9 Y-13

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1, phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 thứ trong 12 cung như sau:

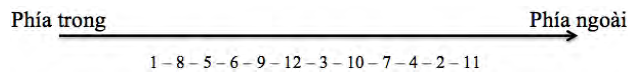
Ví dụ 3-24: Thang âm điệu thức D Tây Nguyên 1 (D-F#-G-A-C#) là thang âm phía trong nhất của hợp âm B-7. Thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 phía ngoài nhất của hợp âm B-7 là G# Tây Nguyên 1 (G#-B#-C#-D#-F##).

Đối với hợp âm 7 trưởng:

Sử dụng những phương thức, cách tính, tham chiếu ở ví dụ 3-20 với hợp âm C Δ 7 (C-E-G-B tương đương với 1-3-5-7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm Tây Nguyên 1 – điệu thức I có trong nốt của hợp âm C Δ 7	Hệ thống các thang âm Tây Nguyên I – điệu thức I trong ví dụ 3-20 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 4 nốt của hợp âm	1
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	8
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	5, 6, 9, 12
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	2, 3, 4, 7, 10
Không chứa đựng nốt của hợp âm	11

Qua thông kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 - trên hợp âm C Δ 7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:



Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 trên hợp âm 7 trưởng:

Ví dụ 3-25: Với Z là đại diện cho hợp âm 7 trưởng tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 1, 5, 3, 4, b6... là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 trưởng:

Phía trong
→
 Phía ngoài

Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	1	5	3	4	b6	7	2	6	b5	b3	b2	b7
Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 tạo thành hợp âm trưởng màu sắc, biến đổi màu sắc	Z Δ 7sus4	Z Δ 9 Z Δ #11	Z Δ #5 Z Δ 13	Z Δ 7sus4 Z Δ 13	Z Δ #5	Z Δ #11	Z Δ 9 Z Δ #11 Z Δ 13	Z Δ #5 Z Δ 13	Z Δ 7sus4 Z Δ #11	Z Δ 9 Z Δ #5	Z Δ 7sus4 Z Δ #5	Z Δ 7sus Z Δ 9 Z Δ 13

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra các thang âm điệu thức Tây Nguyên 1, phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 thứ trong 12 cung như sau:

Ví dụ 3-26: Thang âm điệu thức C Tây Nguyên 1 (C-E-F-G-B) là thang âm phía trong nhất của hợp âm C Δ 7. Thang âm điệu thức Tây Nguyên 1 phía ngoài nhất của hợp âm C Δ 7 là Bb Tây Nguyên 1 (Bb-D-Eb-F-A).

Hệ thống thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 (1-b3-4-5-7):

Đối với hệ thống thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 trong âm nhạc truyền thống của Việt Nam, tiếp tục thực hiện theo phương pháp ở trên chúng ta có:

Ví dụ 3-27: Hệ thống các thang âm Tây Nguyên 2 – điệu thức I trên 12 cung

1) C Tây Nguyên 2 C E F G B	2) C# Tây Nguyên 2 C# E F# G# B#	3) D Tây Nguyên 2 D F G A C#	4) Eb Tây Nguyên 2 Eb Gb Ab Bb D
5) E Tây Nguyên 2 E G A B D#	6) F Tây Nguyên 2 F Ab Bb C E	7) F# Tây Nguyên 2 F# A B C# E#	8) G Tây Nguyên 2 G Bb C D F#
9) Ab Tây Nguyên 2 Ab Cb Db Eb G	10) A Tây Nguyên 2 A C D E G#	11) Bb Tây Nguyên 2 Bb Db Eb F A	12) B Tây Nguyên 2 B D E F# A#

* Số TT từ 1 đến 12 được chúng tôi sử dụng thuận tiện cho việc tham chiếu

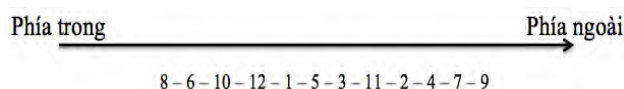
Việc tham chiếu của những thang âm ngũ cung Tây Nguyên 2 – điệu thức bậc I sẽ được sử dụng trong ví dụ này bằng số thứ tự từ 1 đến 12. Với các thang âm Tây Nguyên 2 - điệu thức bậc II, III, IV, V có thể quy đổi được một cách dễ dàng đối với các nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng.

Đối với hợp âm 7 Át:

Sử dụng những phương thức, cách tính, tham chiếu ở ví dụ 3-27 với hợp âm C7 (C-E-G-Bb tương đương với 1-3-5-b7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm Tây Nguyên 2 – điệu thức I có trong nốt của hợp âm C7	Hệ thống các thang âm Tây Nguyên 2 – điệu thức I trong ví dụ 3-27 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	6, 8
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	1, 5, 10, 12
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	2, 3, 4, 7, 9, 11

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 - trên hợp âm C7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:



Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 trên hợp âm 7 át:

Ví dụ 3-28: Với X là đại diện cho hợp âm 7 át tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 5, 4, 6, 7, 1... là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 át:

Phía trong													Phía ngoài
Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	5	4	6	7	1	3	2	b7	b2	b3	b5	b6	
Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 tạo thành hợp âm 7 át màu sắc, biến đổi màu sắc	X9 X7#11	X11 X7#5	X9 X13 X7#5	X9 X7#11	X7#9 X11	X7#9 X13	X9 X7b9 X11 X13	X7b9 X7#9 X11 X13	X7#5 X7b9 X7#11	X7b5 X7#5 X9 X7#9	X7b5 X7b9 X11 X13	X7#5 X7b9 X7#9	

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 - phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 át trong 12 cung như sau:

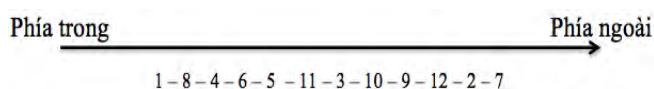
Ví dụ 3-29: Thang âm điệu thức G Tây Nguyên 2 (G-Bb-C-D-F#) là thang âm phía trong nhất của hợp âm C7. Thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 phía ngoài nhất của hợp âm C7 là Ab Tây Nguyên 2 (Ab-Cb-Db-Eb-G).

Đối với hợp âm 7 thứ:

Sử dụng những phương thức, cách tính, tham chiếu ở ví dụ 3-27 với hợp âm C-7 (C-Eb-G-Bb tương đương với 1-b3-5-b7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm Tây Nguyên 2 – điệu thức 1 có trong nốt của hợp âm C-7	Hệ thống các thang âm Tây Nguyên 2 – điệu thức 1 trong ví dụ 3-27 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	1, 8
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	4, 5, 6, 11
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	2, 3, 9, 10, 12
Không chứa đựng nốt của hợp âm	7

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 - trên hợp âm C-7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:



Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 trên hợp âm 7 thứ:

Ví dụ 3-30: Với Y là đại diện cho hợp âm 7 thứ tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 1, 5, b3, 4, 3... là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 thứ:

Phía trong → Phía ngoài

Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	1	5	b3	4	3	b7	2	6	b6	7	b2	b5
Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 tạo thành hợp âm Thứ màu sắc, biến đổi màu sắc	Y-11 Y-Δ7	Y-9 Y-7b5	Y-9 Y-7b5 Y-7b6	Y-7b5 Y-11	Y-13 Y-Δ7	Y-11 Y-13	Y-9 Y-11 Y-13	Y-7b6 Y-9 Y-13	Y-7b6 Y-Δ7	Y-Δ7 Y-7b5 Y-9	Y-7b5 Y-7b6	Y-Δ7 Y-7b5 Y-11 Y-13

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 - phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 thứ trong 12 cung như sau:

Ví dụ 3-31: Thang âm điệu thức D Tây Nguyên 2 (D-F-G-A-C#) là thang âm phía trong nhất của hợp âm D-7. Thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 phía ngoài nhất của hợp âm D-7 là Ab Tây Nguyên 2 (Ab-Cb-Db-Eb-G).

Đối với hợp âm 7 trưởng:

Sử dụng những phương thức, cách tính, tham chiếu ở ví dụ 3-27 với hợp âm CΔ7 (C-E-G-B tương đương với 1-3-5-7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm Tây Nguyên 2 – điệu thức I có trong nốt của hợp âm CΔ7	Hệ thống các thang âm Tây Nguyên 2 – điệu thức I trong ví dụ 3-27 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	1, 5
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	2, 6, 8, 9, 10, 12
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	3, 7
Không chứa đựng nốt của hợp âm	4, 11

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 - trên hợp âm CΔ7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:

Phía trong → Phía ngoài

1 - 5 - 10 - 2 - 12 - 8 - 6 - 9 - 3 - 7 - 11 - 4

Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 trên hợp âm 7 trưởng:

Ví dụ 3-32: Với Z là đại diện cho hợp âm 7 trưởng tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 1, 3, 6, b2, 7...là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 trưởng

Phía trong → Phía ngoài

Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	1	3	6	b2	7	5	4	b6	2	b5	b7	b3
Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 tạo thành hợp âm trưởng màu sắc, biến đổi màu sắc	Z Δ 7sus4	Z Δ 13	Z Δ #5 Z Δ 9 Z Δ 13	Z Δ #5 Z Δ #11	Z Δ 9 Z Δ #11	Z Δ 9 Z Δ #11	Z Δ 7sus4 Z Δ #5	Z Δ #5	Z Δ 7sus4 Z Δ 9 Z Δ 13	Z Δ 7sus4 Z Δ #11 Z Δ 13	Z Δ 7sus4 Z Δ 13	Z Δ 9 Z Δ #11

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra các thang âm điệu thức Tây Nguyên 2, phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 trưởng trong 12 cung như sau:

Ví dụ 3-33: Thang âm điệu thức E Tây Nguyên 2 (E-G-A-B-D#) là thang âm phía trong nhất của hợp âm E Δ 7. Thang âm điệu thức Tây Nguyên 2 phía ngoài nhất của hợp âm E Δ 7 là G Tây Nguyên 2 (G-Bb-C-D-F#).

Hệ thống thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 (1-3-4-5-b7):

Đối với hệ thống thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 trong âm nhạc truyền thống của Việt Nam, tiếp tục thực hiện theo phương pháp ở trên chúng ta có:

Ví dụ 3-34: Hệ thống các thang âm Tây Nguyên 3 – điệu thức I trên 12 cung

1) C Tây Nguyên 3 C E F G Bb	2) C# Tây Nguyên 3 C# E# F# G# B	3) D Tây Nguyên 3 D F# G A C	4) Eb Tây Nguyên 3 Eb G Ab Bb Db
5) E Tây Nguyên 3 E G# A B D	6) F Tây Nguyên 3 F A Bb C Eb	7) F# Tây Nguyên 3 F# A# B C# E	8) G Tây Nguyên 3 G B C D F
9) Ab Tây Nguyên 3 Ab C Db Eb Gb	10) A Tây Nguyên 3 A C# D E G	11) Bb Tây Nguyên 3 Bb D Eb F Ab	12) B Tây Nguyên 3 B D# E F# A

* Số TT từ 1 đến 12 được chúng tôi sử dụng thuận tiện cho việc tham chiếu

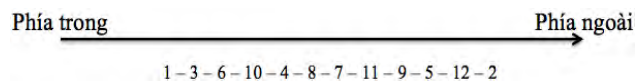
Việc tham chiếu của những thang âm ngũ cung Tây Nguyên 3 – điệu thức bậc I sẽ được sử dụng trong ví dụ này bằng số thứ tự từ 1 đến 12. Với các thang âm Tây Nguyên 3 - điệu thức bậc II, III, IV, V có thể quy đổi được một cách dễ dàng đối với các nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng.

Đối với hợp âm 7 Âm:

Sử dụng những phương thức, cách tính, tham chiếu ở ví dụ 3-34 với hợp âm C7 (C-E-G-Bb tương đương với 1-3-5-b7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm Tây Nguyên 3 – điệu thức I có trong nốt của hợp âm C7	Hệ thống các thang âm Tây Nguyên 3 – điệu thức I trong ví dụ 3-34 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 4 nốt của hợp âm	1
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	3, 4, 6, 7, 8, 10
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	5, 9, 11, 12
Không chứa đựng nốt của hợp âm	2

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 - trên hợp âm C7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:



Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 trên hợp âm 7 át:

Ví dụ 3-35: Với X là đại diện cho hợp âm 7 át tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 1, 2, 4, 6, b3...là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 át:

Phía trong	→												Phía ngoài
Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	1	2	4	6	b3	5	b5	b7	b6	3	7	b2	
Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 tạo thành hợp âm 7 át màu sắc, biến đổi màu sắc	X11	X9 X7#11 X13	X7#9 X11 X13	X9 X7b9 X13	X7#5 X7b9 X7#9	X9 X11	X7b9 X7#11	X7#5 X9 X7#9 X11	X7b5 X7#5 X7b9 X7#9	X7#5 X9 X13	X7#9 X7#11 X13	X7b5 X7#5 X7b9 X11	

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 - phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 át trong 12 cung như sau:

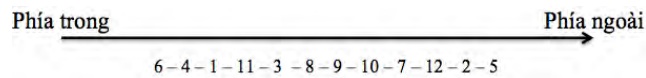
Ví dụ 3-36: Thang âm điệu thức G Tây Nguyên 3 (G-B-C-D-F) là thang âm phía trong nhất của hợp âm G7. Thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 phía ngoài nhất của hợp âm G7 là Ab Tây Nguyên 3 (Ab-C-Db-Eb-Gb).

Đối với hợp âm 7 thứ:

Sử dụng những phương thức, cách tính, tham chiếu ở ví dụ 3-34 với hợp âm C-7 (C-Eb-G-Bb tương đương với 1-b3-5-b7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm Tây Nguyên 3 – điệu thức I có trong nốt của hợp âm C-7	Hệ thống các thang âm Tây Nguyên 3 – điệu thức I trong ví dụ 3-34 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	1, 4, 6
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	3, 8, 9, 11
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	7, 10, 12
Không chứa đựng nốt của hợp âm	2, 5

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 - trên hợp âm C-7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:



Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 trên hợp âm 7 thứ:

Ví dụ 3-37: Với Y là đại diện cho hợp âm 7 thứ tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 4, b3, 1, b7, 2... là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 thứ:

Phía trong	→ Phía ngoài											
Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	4	b3	1	b7	2	5	b6	6	b5	7	b2	3
Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 tạo thành hợp âm Thứ màu sắc, biến đổi màu sắc	Y-11 Y-13	Y-7b6	Y-11	Y-7b9 Y-9 Y-11	Y-7b5 Y-9 Y-13	Y-Δ7 Y-9 Y-11	Y-9 Y-11 Y-13	Y-9 Y-13	Y-7b5 Y-Δ7	Y-Δ7 Y-7b5 Y-13	Y-7b5 Y-7b6 Y-Δ7 Y-11	Y-7b6 Y-Δ7 Y-9 Y-13

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 - phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 thứ trong 12 cung như sau:

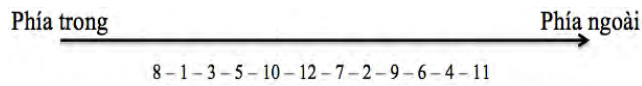
Ví dụ 3-38: Thang âm điệu thức D Tây Nguyên 3 (D-F#-G-A-C) là thang âm phía trong nhất của hợp âm A-7. Thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 phía ngoài nhất của hợp âm A-7 là C# Tây Nguyên 3 (C#-E#-F#-G#-B).

Đối với hợp âm 7 trưởng:

Sử dụng những phương thức, cách tính, tham chiếu ở ví dụ 3-34 với hợp âm CΔ7 (C-E-G-B tương đương với 1-3-5-7) chúng ta có kết luận sau:

Số nốt của thang âm Tây Nguyên 3 – điệu thức I có trong nốt của hợp âm C Δ 7	Hệ thống các thang âm Tây Nguyên 3 – điệu thức I trong ví dụ 3-34 được đánh số tham chiếu
Chứa đựng 3 nốt của hợp âm	1, 8
Chứa đựng 2 nốt của hợp âm	3, 5, 7, 10, 12
Chứa đựng 1 nốt của hợp âm	2, 4, 6, 9
Không chứa đựng nốt của hợp âm	11

Qua thống kê ở trên, sử dụng khái niệm phía trong và phía ngoài, dựa trên việc chứa đựng ít, nhiều nốt hợp âm cũng như nốt màu sắc hợp âm của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3, đặc biệt là âm sắc qua tai nghe từ thuận tới nghịch của các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 - trên hợp âm C Δ 7 chúng tôi tổng kết thành sơ đồ sau:



Từ kết quả của sơ đồ trên, chúng tôi tổng kết biểu đồ sử dụng thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 trên hợp âm 7 trưởng:

Ví dụ 3-39: Với Z là đại diện cho hợp âm 7 trưởng tương ứng trong từng hợp âm trên 12 cung, các nốt 5, 1, 2, 3, 6... là đại diện của bậc tính theo hợp âm 7 trưởng

Phía trong
→
 Phía ngoài

Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 theo vị trí quy ước của nốt hợp âm	5	1	2	3	6	7	b5	b2	b6	4	b3	b7
Ứng dụng các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 tạo thành hợp âm trưởng màu sắc, biến đổi màu sắc	Z Δ 7sus4 Z Δ 9	Z Δ 7sus4	Z Δ 9 Z Δ #11 Z Δ 13	Z Δ #5 Z Δ 9 Z Δ 13	Z Δ 9 Z Δ 13	Z Δ #11 Z Δ 13	Z Δ #11	Z Δ 7sus4 Z Δ #5 Z Δ #11	Z Δ #5 Z Δ #11	Z Δ 7sus4 Z Δ 13	Z Δ #5	Z Δ 7sus4 Z Δ #5 Z Δ 9

Qua biểu đồ trên chúng ta có thể dễ dàng tìm ra các thang âm điệu thức Tây Nguyên 3, phía trong nhất và phía ngoài nhất trên các hợp âm 7 trưởng trong 12 cung như sau:

Ví dụ 3-40: Thang âm điệu thức E Tây Nguyên 3 (E-G#-A-B-D) là thang âm phía trong nhất của hợp âm A Δ 7. Thang âm điệu thức Tây Nguyên 3 phía ngoài nhất của hợp âm E Δ 7 là D Tây Nguyên 3 (D-F#-G-A-C).

Trên đây là những biểu đồ tổng kết những giải pháp, nhằm khai thác tối đa âm sắc trong việc ứng dụng một số thang âm, điệu thức ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam vào Jazz. Thông qua các biểu đồ tổng kết ở trên, các nhạc sỹ sáng tác, nghệ sỹ Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng có thể tìm ra được âm sắc từ

thuận tới nghịch – “từ trong ra ngoài” của việc ứng dụng các thang âm điệu thức ngũ cung này vào trong các hợp âm, tiến trình hợp âm, phù hợp với “ý đồ” của mình trong sáng tác cũng như trong biểu diễn, lĩnh vực Jazz.

3.2. Trong công tác đào tạo

Những nguyên nhân chủ yếu gây ảnh hưởng đến việc phát triển đào tạo lĩnh vực Piano Jazz ở Việt Nam, hiện nay tập trung ở hai vấn đề chính:

- Nhận thức chưa thực sự đầy đủ về lĩnh vực Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung.
- Phương thức tổ chức giảng dạy và học tập tại một số cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp trên cả nước còn nhiều bất cập hạn chế.

Trong mục này, chúng tôi muốn đề cập tới một số giải pháp và định hướng phát triển của lĩnh vực đào tạo Piano Jazz, nhằm mục đích, phát triển nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam tiến tới hội nhập với xu hướng chung của thế giới hiện nay.

3.2.1. Vấn đề nhận thức

Những nhận thức chưa thật đầy đủ về lĩnh vực chuyên ngành Piano Jazz nói riêng, các chuyên ngành khác của Jazz nói chung, có thể nói là một vấn đề khá phổ biến và đã tồn tại từ nhiều năm qua ở nước ta. Một trong những nguyên nhân chính là do sự du nhập, và phát triển muộn của Piano Jazz so với các ngành âm nhạc khác. Đặc biệt là so với các ngành đào tạo có truyền thống như Piano cổ điển. Hơn nữa, là do sự thiếu đội ngũ giảng viên được đào tạo chính quy bài bản, cũng như các nhà nghiên cứu lĩnh vực thuộc Jazz ở giai hình thành trong công tác đào tạo chuyên ngành Piano Jazz.

Giáo sư, Nghệ sỹ Nhân dân Nguyễn Trung Kiên, nguyên thứ trưởng BVHTTVDL, là giáo sư đầu ngành với nhiều năm giảng dạy, biểu diễn và nghiên cứu trong lĩnh vực sư phạm và biểu diễn thanh nhạc của Việt Nam. Tuy là một giáo sư về thanh nhạc nhưng ông lại có một kiến thức rất sâu rộng về lĩnh vực Piano Jazz. Qua trao đổi về công tác đào tạo lĩnh vực Piano Jazz với chúng tôi, ông cũng đã hết sức băn khoăn khi chia sẻ về thực trạng trên. Ông cũng đã thừa nhận và đề cập tới việc vừa phải đào tạo, biểu diễn, nghiên cứu vừa phải “*tuyên truyền*” trong lĩnh vực Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung.

Mặc dù được ra đời muộn, nhưng Piano Jazz là một trong những chuyên ngành đã nhận được nhiều sự quan tâm trong công tác đào tạo một vài năm trở lại đây, bởi trước nhu cầu đòi hỏi cao của xã hội. Tuy nhiên, cho đến thời điểm này, chuyên ngành Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung vẫn chưa được phổ cập, được hiểu một cách đầy đủ, ngoại trừ chính bản thân những nghệ sĩ Piano Jazz chuyên nghiệp nói riêng, Jazz nói chung.

3.2.1.1. Trong lĩnh vực độc tấu

Vẫn còn tồn tại những nhận thức, quan điểm còn chưa đúng đắn trong lĩnh vực độc tấu Piano Jazz (được hiểu tại Việt Nam là đào tạo chuyên ngành chính) ở một số cơ sở đào tạo âm nhạc trên cả nước cho đến tận ngày nay như:

- Nhạc Jazz nói chung, chuyên ngành đào tạo biểu diễn Piano Jazz nói riêng được coi là “nhạc nhẹ”!?
- Biểu diễn các tác phẩm độc tấu Piano Jazz nguyên bản – *Jazz transcription* “không có ngẫu hứng” là đã đào tạo trở thành nghệ sĩ Piano Jazz chuyên nghiệp !?
- Ngẫu hứng trong Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung là sự chơi “bịa”, “ứng tác tự do” không có khuôn khổ, không có khoa học !?

Là một cơ sở đào tạo về đầu ngành về Piano Jazz nói chung, lĩnh vực Jazz nói riêng ở Việt Nam, HVÂNQGVN đã loại bỏ được những quan điểm trên, minh chứng cho điều này là sự quan tâm về lĩnh vực Jazz của nhiều thế hệ ban lãnh đạo của học viện, tiên phong trong việc cử nhiều cán bộ đi học tập chính quy bài bản, tu nghiệp các chuyên ngành thuộc lĩnh vực Jazz và Piano Jazz tại các nước có nền nhạc Jazz phát triển trên thế giới như: Thụy Điển, Pháp, Ba Lan, Đức, Mỹ... từ nhiều năm qua. Hơn nữa, sự ra đời của khoa Jazz vào năm 2013 là minh chứng rõ nhất cho điều này, với đầy đủ các chuyên ngành thuộc lĩnh vực Jazz.

Tuy nhiên, tại một số cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp khác có uy tín trên cả nước tiêu biểu như: Đại học Văn hóa Nghệ thuật Quân đội, Nhạc viện thành phố Hồ Chí Minh, Học viện Âm nhạc Huế... vẫn còn tồn tại những bất cập, hạn chế như: chưa rõ ràng trong công tác đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp nói riêng, các chuyên ngành khác thuộc lĩnh vực Jazz nói chung. Nhiều cơ sở đào tạo chuyên ngành Piano Jazz được hiểu dưới hình thức đào tạo bộ môn “Organ” hoặc “đàn

phím điện tử” trong đó biểu diễn các tác phẩm Piano Jazz nguyên bản là đào tạo nghệ sỹ Piano Jazz chuyên nghiệp, cũng như xếp lĩnh vực Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng là lĩnh vực **“nhạc nhẹ”**. Chính điều này đã gây ra không ít hạn chế của công tác đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp, cũng như gây ra nhiều bất cập, sự nhầm lẫn trong công tác phổ cập chuyên ngành Piano Jazz, xã hội hóa nhạc Jazz tới đông đảo quần chúng ở nước ta.

3.2.1.2. Trong lĩnh vực hòa tấu

Trong công tác đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp trên thế giới, hòa tấu là một trong những bộ môn, học phần hết sức quan trọng (song song với chuyên ngành) đối với từng nghệ sỹ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung. Phần lớn các nghệ sỹ Piano Jazz độc tấu (Solo Jazz Piano) có tên tuổi trên thế giới đều trưởng thành từ những buổi hòa tấu và Jam session... Qua thực tiễn, hầu hết các nghệ sỹ Piano Jazz trên thế giới sau khi hoàn thành các cấp đào tạo họ đều trở thành các thành viên trong các nhóm nhạc, ban nhạc Jazz: Trio, Quartet, Quintet... cho đến Bigband, dàn nhạc lớn. Một số ít trong số họ trải qua rất nhiều năm tháng hòa tấu mới “dám” trở thành nghệ sỹ độc tấu Piano Jazz. Ở Việt Nam, không nằm ngoài quy luật đó hầu hết các sinh viên sau khi tốt nghiệp đều trở thành những thành viên của các ban nhạc, nhóm nhạc Jazz. Tuy nhiên, trong quá trình học tập đến lúc tốt nghiệp ra hành nghề rất nhiều em vẫn còn gặp không ít khó khăn trong lĩnh vực hòa tấu và mắc những lỗi đã nêu ở trong tiểu mục 2.3.1.2. Chúng tôi tự thấy đây cũng là do một phần trách nhiệm từ chính những giảng viên làm công tác giảng dạy chuyên ngành Piano Jazz nói riêng và hòa tấu Jazz nói chung khi mà những hoạt động nhằm nâng cao kiến thức, nghiên cứu chuyên sâu về lĩnh vực này cho các em học sinh sinh viên hầu như không có. Vì vậy cần xác định, nhận thức lại về vai trò và vị trí của bộ môn hòa tấu Jazz trong công tác đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam.

Thực tế ở nước ta, ngay cả ở tại cơ sở đầu ngành về đào tạo Piano Jazz như HVÂNQG VN, sau rất nhiều lần nâng cấp, đề xuất tăng thời lượng cho môn hòa tấu, tuy nhiên cho thời điểm này, thời lượng cho môn học này trong bậc đào tạo Đại học vẫn còn chưa tương xứng với vai trò và vị trí của nó trong công tác đào tạo Jazz chuyên nghiệp. Hơn nữa, đôi lúc môn học hòa tấu vẫn bị coi là môn phụ, đặc biệt chương trình hòa tấu cho bậc đào tạo Trung cấp Jazz tại HVÂNQG VN cho đến thời

điểm này hiện vẫn chưa có!?. Một số những yếu tố nguyên nhân chính dẫn đến thực trạng này là bởi:

- Do số lượng người học ở các chuyên ngành Jazz khác còn ít so với Piano, cho nên sự lựa chọn về chất lượng cho đầu vào còn hạn chế hơn so với chuyên ngành Piano Jazz. Tình trạng này, dẫn đến trình độ chuyên môn giữa Piano Jazz và các chuyên ngành khác có sự chênh lệch, do đó dẫn đến sự khó khăn trong sắp xếp môn học hòa tấu.
- Kinh phí chi trả cho các giảng viên dạy hòa tấu Jazz còn nhiều bất cập, do đôi lúc vẫn bị coi là môn phụ. Vì vậy, dẫn đến tình trạng học phần của bộ môn hòa tấu còn quá ít.
- Cơ sở vật chất còn hạn chế, nhạc cụ kém chất lượng. Ngay tại khoa Jazz – HVÂNQGVN, phòng tập với nhạc cụ phục vụ cho việc giảng dạy và học tập hòa tấu Jazz còn rất nhiều thiếu thốn.

So sánh về thời lượng tín chỉ của môn hòa tấu trong chương trình đào tạo bậc Đại học Piano Jazz của HVÂNQGVN (*Ctđt 2, phl 2, tr.319*) với một trong những cơ sở đào tạo về Piano Jazz uy tín trên thế giới là Học viện hàn lâm âm nhạc Malmo – Thụy Điển (*Ctđt 3, phl 2, tr.324*) chúng tôi nhận thấy:

- Thời lượng, tín chỉ của môn hòa tấu so với chuyên ngành chính của Học viện hàn lâm âm nhạc Malmo chiếm tỷ lệ là **50%-50%**.
- Thời lượng, tín chỉ của môn hòa tấu so với chuyên ngành chính của Học viện âm nhạc quốc gia Việt Nam chiếm tỷ lệ là **33,3%-66,7%**.

Với những tất cả những thực trạng nêu ở trên đang khiến cho chất lượng đào tạo hòa tấu Jazz nói riêng, Piano Jazz nói chung của chúng ta dần bị tụt hậu, chưa đáp ứng theo yêu cầu cần có để bắt kịp với trình độ phát triển chung và của các nước trong khu vực và trên thế giới. Vì vậy, chúng tôi mạnh dạn đề xuất:

- Tăng thời lượng học phần môn hòa tấu bậc Đại học so với chuyên môn lên tỷ lệ 50%-50%. Cần nghiên cứu bổ sung về chương trình, giáo trình hòa tấu cho bậc đào tạo Trung cấp.
- Hòa tấu phải được coi là một trong những chuyên môn chính của lĩnh vực đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta.

3.2.2. Một số giải pháp trong đào tạo

Trong lĩnh vực đào tạo Piano Jazz, điển hình là tại các cơ sở đào tạo hàng đầu Việt Nam trong đó có HVÂNQGVN. Trải qua hơn hai thập kỷ hình thành và phát triển công tác đào tạo Piano Jazz, các sinh viên Đại học Piano Jazz tại HVÂNQGVN sau khi tốt nghiệp đều đã trở thành những nghệ sỹ nhạc Jazz chuyên nghiệp cũng như được bạn bè quốc tế công nhận về khả năng biểu diễn độc tấu, hoà tấu, phối khí, dàn dựng, sáng tác, cũng như trở thành đội ngũ giảng viên Piano Jazz cho các trường Trung cấp, Cao đẳng, Đại học tại các địa phương. Tất cả những hoạt động của họ, trong công tác đào tạo và biểu diễn, đã đáp ứng được nhu cầu, đòi hỏi của đời sống âm nhạc ở nước ta. Như vậy, có thể thấy rằng công tác đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta đã đóng góp đáng kể cho sự phát triển chung của lĩnh vực Jazz trên cả nước. Tuy nhiên, đứng trước hoàn cảnh hội nhập với xu hướng chung của thế giới trong lĩnh vực đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp nói riêng Jazz nói chung, chúng tôi tự hỏi liệu đội ngũ giảng viên của các cơ sở đào tạo Piano Jazz trên cả nước có tiếp tục duy trì, làm tốt vai trò của mình trong việc tạo bản sắc riêng Việt Nam cho nghệ thuật Piano Jazz ở nước ta !?.

3.2.2.1. Chương trình, giáo trình đào tạo

Là một trong những cơ sở đào tạo đầu ngành về lĩnh vực Piano Jazz chuyên nghiệp ở Việt Nam. Từ nhiều năm qua, chương trình - giáo trình đào tạo bậc Trung cấp và Đại học tại khoa Jazz HVÂNQGVN đã luôn được cập nhật, nâng cấp, bổ sung bởi đội ngũ các giảng viên thuộc lĩnh vực Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng sau khi tu nghiệp ở nước ngoài mang về. Chúng ta đã có giáo trình đào tạo với hơn hàng chục nghìn tác phẩm Jazz của quốc tế đã từng được các Giáo sư, Tiến sĩ, chuyên gia của nhiều nước, đặc biệt là Thụy Điển và các giảng viên đầu ngành của Việt Nam xây dựng. Cho đến nay, có thể khẳng định chất lượng về giáo trình ở các cấp đào tạo Piano Jazz của HVÂNQGVN đã đạt chuẩn quốc tế. Song song với nó là, chất lượng của đội ngũ giảng viên ở khoa Jazz đã được bạn bè quốc tế công nhận, thường xuyên được mời giảng dạy các sinh viên quốc tế ở trong nước cũng như nước ngoài. Hơn nữa, nhận thức được tầm quan trọng về việc phải tạo được bản sắc riêng cho chương trình đào tạo chuyên ngành Piano Jazz, các thế hệ giảng viên Piano Jazz đã luôn tích cực cập nhật bổ sung các tác phẩm Jazz Việt vào trong

giáo trình đào tạo. Các tác phẩm Jazz Việt hoặc các tác phẩm tự sáng tác của các sinh viên Piano Jazz, đã trở thành một trong những điều kiện bắt buộc của mỗi sinh viên trong từng kỳ thi ở mỗi năm học, cấp học. Tuy nhiên khi so sánh về khối lượng các tác phẩm Jazz Quốc tế so với khối lượng các tác phẩm Jazz Việt Nam trong giáo trình đào tạo ở các bậc học cho đến tận thời điểm này, hiện vẫn còn chưa tương xứng.

Lấy ví dụ từ một trong những cơ sở uy tín đã làm tốt công tác “bản địa hóa Jazz” trong lĩnh vực đào tạo Piano Jazz trên thế giới là Học viện âm nhạc Malmo – Thụy Điển. Qua phỏng vấn và được trả lời bằng văn bản của GS Hakan Rydin (*Vb3, phl 3, tr.343*) về tỷ lệ phần trăm các tác phẩm Jazz Thụy Điển trong giáo trình đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước bạn, trong các năm học bậc Đại học và Cao học chiếm tỷ lệ 25% Jazz Thụy Điển - 75% Jazz Quốc Tế. Đặc biệt, yêu cầu của chương trình tốt nghiệp trong năm cuối ở bậc đào tạo Đại Học và Cao học Piano Jazz, các sinh viên bắt buộc phải thi tốt nghiệp với chương trình phần lớn là các tác phẩm tự sáng tác (được hiểu là 100% Jazz Thụy Điển). Chính nhờ những chương trình, giáo trình này đã làm cho Jazz Thụy Điển tạo được diện mạo riêng từ nhiều thập kỷ qua với tên gọi Scandinavian Jazz so với Jazz Thế giới.

Qua nghiên cứu về tỷ lệ phần trăm các tác phẩm Việt Nam trong chương trình, giáo trình đào tạo bậc Đại Học (*Ctdt 4, phl 2, tr.326*) tại HVÂNQGVN hiện nay mới chiếm tỷ lệ 8%, còn quá ít với việc xây dựng ngành nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam mang bản sắc riêng. Những lý do trên chính xuất phát từ hai nguyên nhân chính sau:

- Do khối lượng kiến thức của các phong cách Piano Jazz nước ngoài khá lớn, mặc dù được lên lớp 1 tuần 2 buổi tuy nhiên vẫn chưa đủ thời lượng để có thể học hết được những tác phẩm tiêu biểu nhất đại diện cho mỗi một phong cách Jazz.
- Do thiếu sự quan tâm đầu tư, cũng như thiếu kinh phí, đặc biệt là đội ngũ sưu tầm, in ấn, hệ thống, cập nhật lại các tác phẩm Jazz Việt còn chưa được chú trọng, quan tâm, bảo quản, dẫn đến việc thất lạc, đôi lúc chính các tác giả cũng không nhớ hết được các tác phẩm.

Trên thực tế, một số những tác phẩm Jazz Việt được sử dụng phân tích trong

luận án này đều là những bản ghi âm được chúng tôi mất rất nhiều thời gian để nghe, ghi âm, chép lại và mặc dù đã rất cẩn thận hỏi lại chính tác giả sáng tác tuy nhiên có thể không chính xác được 100% so với bản gốc, bởi trong các bản ghi âm nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung luôn luôn sáng tạo, luôn luôn thay đổi, ngay cả đối với tác phẩm gốc.

Với tất cả những lý do trên, chúng tôi mạnh dạn đề xuất:

- Cần có sự hỗ trợ của các cấp, ngành, đặc biệt là từ BVHTTVDL đầu tư hơn nữa trong việc sưu tầm, bảo quản in ấn lại các tác phẩm Jazz Việt Nam.
- Tăng tỷ lệ % khối lượng các tác phẩm Jazz Việt trong công tác đào tạo ở bậc đào tạo Đại học lên 25%. Ở mỗi năm học tùy từng điều kiện, hoàn cảnh cụ thể, bổ sung, sao cho phù hợp với chương trình và giáo trình từng năm.
- Từng bước đưa các tác phẩm Jazz Việt Nam vào bậc đào tạo Trung cấp Piano Jazz.
- Từng bước yêu cầu chương trình thi tốt nghiệp với tỷ lệ các tác phẩm Jazz tự sáng tác, hoặc Jazz Việt Nam ở bậc Đại học chiếm ít nhất tỷ lệ 50%, bậc Cao học chiếm ít nhất tỷ lệ 75%.
- Hỗ trợ đội ngũ sáng tác Jazz tham gia các hoạt động, hội thảo, trại sáng tác như các chuyên ngành âm nhạc khác, để qua đó chúng ta tiếp tục có những tác phẩm, sáng tác mới. Từ đó được bổ sung, cập nhật trong giáo trình đào tạo, cũng như biểu diễn.

3.2.2.2. Đội ngũ giảng viên

Về đội ngũ giảng viên Piano Jazz tại một trong những cơ sở đào tạo đầu ngành tại Việt Nam là khoa Jazz - HVÂNQGVN hiện nay, con số giảng viên là trên dưới 5 người. Từ nhiều năm qua, đội ngũ giảng viên bộ môn Piano Jazz đã luôn nhận được sự quan tâm của nhiều thế ban lãnh đạo HVÂNQGVN nói riêng, lãnh đạo của BVHTTVDL nói chung, trong việc được cử đi tu nghiệp, học tập nâng cao trình độ ở các nước có nền nhạc Jazz tiến tiến trên thế giới như: Thụy Điển, Úc...

Với đội ngũ giảng viên nòng cốt của bộ môn Piano Jazz hiện nay đã được chuẩn hóa với tỷ lệ 100% trình độ từ thạc sỹ trở lên, tốt nghiệp chính quy chuyên ngành đào tạo Piano Jazz ở trong nước cũng như nước ngoài. Tuy nhiên, nếu so sánh với số lượng giảng viên của các chuyên ngành khác, điển hình như chuyên

ngành Piano cổ điển, con số này thực sự vẫn còn hết sức khiêm tốn so với những đòi hỏi nhu cầu trong công tác đào tạo lĩnh vực Piano Jazz chuyên nghiệp hiện nay. Hơn nữa, phần lớn giảng viên Piano Jazz không chỉ giảng dạy chuyên ngành, họ còn phải kiêm luôn vai trò giảng dạy hòa tấu Jazz, cũng như các môn học bổ trợ cho chuyên ngành Jazz như: sáng tác Jazz, ngẫu hứng Jazz, lịch sử Jazz, hòa âm Jazz, do thiếu đội ngũ cán bộ giảng viên được đào tạo chính quy về lĩnh vực Jazz trong công tác giảng dạy các học phần chuyên ngành này.

Với số lượng sinh viên đăng ký dự thi vào ngành Piano Jazz ngày một tăng, một số giảng viên chuyên ngành Piano Jazz phải lên lớp với số lượng 15 học sinh, sinh viên với thời lượng chuyên ngành chính là 30 tiết 1 tuần, song song với nó là việc phải giảng dạy các môn học bổ trợ cho chuyên ngành Jazz dẫn đến vượt rất nhiều lần so với giờ dạy chuẩn được quy định. Mặt khác, chính sách trong công tác đãi ngộ của BVHTTVDL đối với các giảng viên âm nhạc nói chung, còn nhiều bất cập. Về đội ngũ cán bộ giảng viên bộ môn Piano Jazz - khoa Jazz cho đến thời điểm này, hiện chưa có bất cứ một giảng viên nào thuộc diện biên chế!?. Một số giảng viên tốt nghiệp xuất sắc ở nước ngoài với hơn chục năm kinh nghiệm trong công tác đào tạo, đã từng tham gia giảng dạy ở trong và nước ngoài, có uy tín trong công tác đào tạo và biểu diễn với quốc tế vẫn nằm trong diện hợp đồng dài hạn!?. Trên thực tế đã có giảng viên bộ môn Piano Jazz của khoa Jazz sau khi tốt nghiệp xuất sắc ở nước ngoài trở về nước đã bỏ việc giảng dạy vì đồng lương eo hẹp, không được hưởng những chính sách, đãi ngộ so với các giảng viên chuyên ngành âm nhạc khác!?

Chính một số nguyên nhân trên đã gây tâm lý “chán nản” ở một số giảng viên dẫn đến việc giảm chất lượng trong công tác đào tạo, sáng tác và biểu diễn cũng như nhiệm vụ nghiên cứu khoa học. Với uy tín là một trong những cơ sở đào tạo đầu ngành về lĩnh vực Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung – HVÂNQG VN nên có những đề xuất với BVHTTVDL những biện pháp hỗ trợ cụ thể trong công tác thu hút, đãi ngộ cho đội ngũ giảng viên.

3.2.2.3. Cơ sở vật chất phục vụ giảng dạy

Hoạt động giảng dạy của giảng viên sẽ không thể hiệu quả cao nếu không có một hệ thống cơ sở vật chất phục vụ giảng dạy đáp ứng ở mức độ nhất định. Các

yếu tố liên quan đến cơ sở vật chất phục vụ giảng dạy trong lĩnh vực Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng được bao gồm: Phòng lên lớp cá nhân, phòng lên lớp tập thể, nhạc cụ, hệ thống thư viện, phòng tư liệu, băng, đĩa, sách...

Là một trong những cơ sở hàng đầu về đào tạo Piano jazz và các chuyên ngành Jazz, các giảng viên chuyên ngành Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng từ nhiều năm qua đã ứng dụng những công nghệ khoa học tiên tiến nhất vào công tác giảng dạy. Điển hình là 100% các tác phẩm Jazz hiện nay đã được đội ngũ các giảng viên nghệ sỹ Piano Jazz dày công sưu tầm, cũng như “số hóa” vào trong chương trình, giáo trình giảng dạy được gửi đến cho các sinh viên bằng internet, thư điện tử... Hơn nữa nhận thức về tầm quan trọng của hòa tấu trong công tác đào tạo Piano Jazz, chương trình, giáo trình thi học kỳ hiện nay, đã được các giảng viên Piano Jazz ứng dụng công nghệ điện tử, thu âm sẵn phần “Trống và Bass” để giúp các sinh viên có khả năng thích ứng cao trong lĩnh vực hòa tấu Jazz.

Tuy nhiên, trên thực tế do là một khoa “*sinh sau đẻ muộn*” điều kiện cơ sở vật chất về phòng học, nhạc cụ còn rất nhiều khó khăn, do thiếu sự đầu tư cũng như quan tâm so với các chuyên ngành đào tạo khác. Hiện tại, về cơ sở vật chất khoa Jazz có tất cả 6 phòng học dành cho nhiều chuyên ngành khác nhau, cũng như môn học bổ trợ cho chuyên ngành. Với số lượng phòng học như vậy gây không ít khó khăn cho các giảng viên chuyên ngành Piano Jazz nói chung, chuyên ngành Jazz khác nói riêng, đặc biệt là lĩnh vực giảng dạy hòa tấu.

Về trang thiết bị, cũng như nhạc cụ phục vụ cho công tác giảng dạy và học tập, sau rất nhiều lần kiến nghị đề xuất, tuy nhiên cho đến nay khoa Jazz nói chung, bộ môn Piano Jazz nói riêng vẫn chưa được sự đầu tư quan tâm đúng mực, phần lớn các nhạc cụ tại khoa Jazz bao gồm cả đàn Piano hiện nay là những nhạc cụ được tận dụng “*thải hồi*” từ các khoa khác, chính điều này đã gây không ít khó khăn cho công tác đào tạo.

Có thể nhận thấy rằng cơ sở vật chất phục vụ giảng dạy khoa Jazz còn chưa tương xứng với một trong những khoa lớn bao gồm nhiều chuyên ngành khác nhau. Các học sinh, sinh viên không có điều kiện tập luyện, các giảng viên phải “chặt vật” lên lớp với lịch làm việc dày đặc do thiếu phòng (điển hình như 5 giảng viên Piano Jazz sử dụng chung một phòng lên lớp), nhạc cụ hư hỏng do lâu ngày... tất cả

những lý do trên đã dẫn tới suy giảm chất lượng nhất định trong công tác đào tạo và biểu diễn Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung. Vì vậy, chúng tôi mạnh dạn đề xuất bộ môn Piano Jazz cũng như Khoa Jazz phải được đầu tư về cơ sở vật chất, nhạc cụ, cũng như kinh phí hàng năm để trang bị thêm tài liệu, băng, đĩa sách... phục vụ cho công tác giảng dạy và học tập tương đương với các chuyên ngành lĩnh vực âm nhạc khác.

3.2.2.4. Các môn học bổ trợ cho chuyên ngành

Về các môn học bổ trợ quan trọng cho chuyên ngành như: Lịch sử, hòa âm, ngẫu hứng, sáng tác Jazz ở một trong những cơ sở đào tạo đầu ngành về lĩnh vực Piano Jazz là HVÂNQGVN, chúng ta đã có những chương trình, giáo trình được đầu tư khá công phu, bài bản, được xây dựng từ nhiều năm qua của PGS.TS.NSƯT Lưu Quang Minh cũng như sự giúp đỡ của bạn bè quốc tế. Tuy nhiên trên thực tế, khi so sánh với các nước trong khu vực và trên thế giới chúng ta vẫn còn thiếu rất nhiều môn học bổ trợ quan trọng khác như: lý thuyết về Jazz cho bậc đào tạo Trung cấp, Jazz Eartraining (luyện tai nghe nhạc Jazz), Jazz Arranging (phối khí nhạc Jazz), phương pháp sư phạm nhạc Jazz. Chính việc này cũng đã dẫn đến sự thiếu hụt về khối lượng kiến thức nhất định, được trang bị cho các học sinh, sinh viên Piano Jazz ở Việt Nam. Hơn nữa, với các môn học như lịch sử Jazz, hòa âm Jazz, phần lịch sử Jazz Việt Nam, bút pháp sáng tác, thủ pháp hòa âm của các nhạc sỹ, nghệ sỹ Jazz Việt Nam hiện vẫn chưa có trong chương trình, giáo trình đào tạo.

Những lý do chính dẫn tới việc thiếu nhiều môn học bổ trợ này là:

- Học phần bắt buộc của các môn học, kiến thức khác ở bậc Đại học không liên quan đến chuyên ngành Jazz hiện đang quá nhiều đối với học sinh, sinh viên Jazz.
- Nhạc Jazz và những lĩnh vực liên quan đến Jazz còn xa lạ đối với phần lớn các giảng viên chuyên ngành khác, thiếu sự quan tâm của các nhà lý luận, thiếu sự đầu tư phổ cập kiến thức cơ bản của các lĩnh vực thuộc Jazz so với các chuyên ngành khác, đặc biệt là thiếu sự đầu tư nghiên cứu, các công trình khoa học về các vấn đề lịch sử Jazz Việt Nam, Hòa âm Jazz Việt Nam.

Chính sự thiếu hụt này đã gây ra không ít khó khăn cho các giảng viên chuyên ngành Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng tại khoa Jazz - HVÂNQGVN.

Diễn hình như hệ thống lý thuyết cơ bản của Jazz ở bậc Trung cấp hiện vẫn chưa có, chưa được giảng dạy. Điều này khiến cho các giảng viên Piano Jazz phải trang bị cho các em, mất đi một khối lượng thời gian nhất định dẫn đến việc giảm khả năng trong chuyên môn. Hơn nữa, một số em học từ các cơ sở tại địa phương thi vào bậc trung cấp kể cả bậc Đại Học Piano Jazz tại HVÂNQGVN phần lớn đều chưa được trang bị những kiến thức cơ bản, lý thuyết thuộc lĩnh vực Jazz. Với tất cả những lý do trên, vì vậy chúng tôi mạnh dạn đề xuất:

- Cần bổ sung các môn học thuộc lĩnh vực Jazz về hòa âm, lịch sử Jazz trong chương trình đào tạo bậc trung cấp cũng như bổ sung các kiến thức thuộc lĩnh vực về hòa âm, lịch sử Jazz (bao gồm cả phần Việt Nam) ở bậc Đại Học.
- Cần có sự nghiên cứu bổ sung các môn học còn thiếu thuộc lĩnh vực Jazz như: Jazz Eartraining (luyện tai nghe nhạc Jazz), Jazz Arranging (phối khí nhạc Jazz), phương pháp sư phạm nhạc Jazz vào trong chương trình đào tạo Jazz ở các cấp học.

Trên đây là một số thực trạng và giải pháp nhằm nâng cao tính chuyên nghiệp trong công tác đào tạo Piano Jazz Việt Nam. Trong khuôn khổ đề tài của luận án, chúng tôi chỉ có điều kiện đưa ra một số những giải pháp và định hướng mang tính cấp thiết của công tác đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp hiện nay. Đứng trước những nhu cầu đòi hỏi lớn của xã hội về lĩnh vực đào tạo chuyên ngành Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung, chúng tôi hy vọng những bất cập, hạn chế do vấn đề về nhận thức, cũng như trong phương thức tổ chức giảng dạy và học tập tại các cơ sở đào tạo âm nhạc chuyên nghiệp trên cả nước sẽ sớm được khắc phục. Qua đó, giúp cho nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam tiến tới hội nhập với xu hướng chung của thế giới hiện nay.

TIỂU KẾT CHƯƠNG 3

Chương 3 luận án giới thiệu một vài giải pháp, giúp định hướng cho sự phát triển của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp tại Việt Nam bao gồm: đưa ra phương pháp tiếp cận trong cách chơi ngẫu hứng được chúng tôi tổng kết, tham khảo dựa trên kinh nghiệm của đội ngũ Giáo sư, giảng viên, nghệ sỹ khoa Jazz –

HVÂNQGVN, cũng như đưa ra những dạng ứng dụng khác nhau nhằm khai thác tối đa âm sắc của những thang âm ngũ cung trong âm nhạc truyền thống Việt Nam vào trong lĩnh vực Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung.

Ngẫu hứng là một thành tố quan trọng nhất trong nghệ thuật Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung, để có thể hình thành được kỹ năng này, chúng tôi thấy rằng, cần phải có các kỹ năng về kỹ thuật, về thính giác và các kiến thức cơ bản khác. Chính vì vậy, chương 3 đi sâu phân tích 4 yếu tố chính để hình thành cách chơi ngẫu hứng như: luyện tập kỹ thuật; luyện tập trên các tác phẩm Piano Jazz; luyện tai nghe; luyện tập phong cách biểu diễn. Cách chơi ngẫu hứng của các nghệ sĩ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung không phải “một sớm một chiều” đạt được, mà nó là một quá trình lao động, tập luyện vất vả, không ngừng nghỉ và có phương pháp khoa học...

Trong tiến trình hội nhập và tiếp nhận nhạc Jazz vào Việt Nam nói chung và Piano Jazz nói riêng, các nghệ sĩ, nhạc sĩ Jazz Việt Nam cũng đã khai thác, sử dụng các chất liệu ngũ cung của âm nhạc truyền thống Việt Nam vào trong sáng tác và biểu diễn. Đây là hướng đi đúng đắn để có thể tiếp thu và phát triển nhạc Jazz tại Việt Nam. Với những đặc điểm về thang âm, điệu thức Việt Nam, chúng tôi cũng đã nghiên cứu, tổng kết, đưa ra những dạng ứng dụng khác nhau của một số thang âm ngũ cung tiêu biểu trong âm nhạc truyền thống Việt Nam vào trong lĩnh vực Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung. Từ các kết quả được thể hiện qua bảng, biểu đồ sẽ giúp cho các nghệ sĩ Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung trong việc khai thác tối đa chất liệu màu sắc của những thang âm ngũ cung này vào trong sáng tác, biểu diễn Jazz, nhằm nâng cao hơn nữa trong việc tạo bản sắc riêng cho nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam.

Về lĩnh vực đào tạo, chúng tôi đã đưa ra những biện pháp để nghệ thuật Piano chuyên nghiệp Việt Nam nói riêng, Jazz Việt Nam nói chung có điều kiện phát triển hơn nữa. Dựa trên phân tích của các chương trước, qua tình hình thực tế của Việt Nam và kinh nghiệm quốc tế, chúng tôi thấy cần phải nhanh chóng kiện toàn đội ngũ giảng dạy, giáo trình giáo án, bổ sung các môn kiến thức và tập trung hơn nữa về hòa tấu. Hòa tấu, phải được coi là chuyên ngành chính trong công tác đào tạo và biểu diễn Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam.

KẾT LUẬN VÀ KHUYẾN NGHỊ

Trong thời đại hội nhập hiện nay, nhạc Jazz nói chung cũng như Piano Jazz nói riêng ở nước ta đã và đang là một trong những thể loại âm nhạc được nhiều khán giả yêu thích. Trải qua hơn hai thập kỷ, nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta đã được hình thành và phát triển trên cả ba lĩnh vực: đào tạo, sáng tác và biểu diễn. Mặc dù còn nhiều khó khăn, tuy nhiên nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp đã có không ít những thành tích, đóng góp chung vào lĩnh vực văn hóa, nghệ thuật của Việt Nam trong giai đoạn mới, cũng như đáp ứng những đòi hỏi nhu cầu của xã hội. Sự hình thành và phát triển của công tác đào tạo và biểu diễn Piano Jazz nói riêng, Jazz chuyên nghiệp tại Việt Nam nói chung, đã được chuyển mình mạnh mẽ ngay sau khi bộ môn Piano Jazz được thí điểm đào tạo từ năm 1991, đặc biệt là sự ra đời của khoa nhạc Jazz năm 2013 tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam. Kể từ đây, nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam nói riêng, nghệ thuật Jazz Việt nói riêng đã có một tiếng nói chính thức ngang tầm với các thể loại âm nhạc chuyên nghiệp khác.

Tuy nhiên, để có được sự bứt phá trong thời gian tới trong xu hướng của thế giới hội nhập, các nghệ sĩ, nhạc sĩ Piano Jazz nói chung, Jazz nói riêng cần có những định hướng đúng đắn. Trong đó, ngoài việc phải luôn luôn không ngừng học hỏi tiếp thu những kinh nghiệm trong biểu diễn, sáng tác của nghệ thuật Piano Jazz thế giới, đặc biệt phải luôn hướng tới việc khai thác, sử dụng các chất liệu âm nhạc Việt Nam kết hợp với truyền thống nhạc Jazz thế giới để tạo ra một phong cách Jazz Việt Nam mới, mang “đậm đà bản sắc dân tộc”. Trong lĩnh vực đào tạo, mặc dù còn gặp nhiều khó khăn về đội ngũ giảng viên, vấn đề về nhận thức cũng như phương thức tổ chức trong đào tạo... tuy nhiên khoa nhạc Jazz – HVÂNQG-VN cũng đã đào tạo được nhiều sinh viên với chất lượng cao, đáp ứng được nhu cầu thực tế của xã hội hiện nay.

Để góp phần cho sự phát triển của nhạc Jazz tại Việt Nam trong xu hướng hội nhập với quốc tế, qua quá trình nghiên cứu, luận án của chúng tôi đạt được những kết quả sau:

Luận án đã khái quát, hệ thống một cách khoa học về quá hình thành và phát triển nghệ thuật Piano Jazz trên thế giới, cũng đã phân tích các đặc điểm âm nhạc ở một số phong cách tiêu biểu của nghệ thuật Piano Jazz, mà ở từng phong cách, ngoài những đặc điểm chung, nghệ thuật Piano Jazz còn có những đặc điểm riêng về: ngôn ngữ giai điệu, hòa âm, tiết tấu...

Luận án đã nghiên cứu, khái quát sự hình thành và phát triển của nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp nói riêng, nhạc Jazz Việt Nam nói chung, đưa ra những phân tích về tác phẩm Jazz Việt, cũng như về các hình thức trong biểu diễn ngẫu hứng, của các nghệ sĩ Piano Jazz chuyên nghiệp Việt Nam. Qua đó, nhằm chứng minh, làm rõ những tìm tòi sáng tạo trong lĩnh vực biểu diễn, sáng tác của các nghệ sĩ Piano Jazz nói riêng, Jazz chuyên nghiệp Việt Nam nói chung ở một số tác giả - tác phẩm Jazz Việt tiêu biểu.

Luận án cũng đã đề cập tới những thuận lợi và khó khăn của cả 3 lĩnh vực trong nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta là: đào tạo, biểu diễn, sáng tác, để qua đó, đề ra những phương hướng giải quyết khó khăn ở những điểm then chốt nhất. Đó là vấn đề ngẫu hứng, ứng dụng chất liệu âm nhạc truyền thống Việt Nam và cần sự thay đổi trong nhận thức và phương thức tổ chức đào tạo Piano Jazz. Theo chúng tôi, đây là những vấn đề quan trọng hiện đang tồn tại trong nghệ thuật Piano Jazz chuyên nghiệp tại Việt Nam hiện nay. Để giải quyết được những vấn đề này, cần phải có sự kết hợp đồng bộ của nhiều khâu, sự quan tâm của các cấp lãnh đạo ngành văn hóa, học viện âm nhạc, đặc biệt là sự đầu tư cho công tác nghiên cứu khoa học trong lĩnh vực đào tạo, biểu diễn, sáng tác Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung.

Đặc biệt, luận án của chúng tôi cũng đã đúc kết, đưa ra những dạng ứng dụng khác nhau nhằm khai thác tối đa âm sắc của một số thang âm ngũ cung có bán âm và không có bán âm tiêu biểu trong âm nhạc truyền thống Việt Nam vào trong lĩnh vực Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung. Các quy tắc này đã được chúng tôi hệ thống hóa và thể hiện qua các sơ đồ, biểu đồ, chú giải để có thể dễ dàng sử dụng. Đây là những nghiên cứu khoa học đầu tiên tại Việt Nam cũng như trên thế giới trong lĩnh vực này.

Là công trình khoa học đầu tiên ở Việt Nam nghiên cứu về lĩnh vực Jazz nói chung, nghệ thuật Piano Jazz nói riêng. Với lòng mong mỏi được góp phần nhỏ bé vào sự nghiệp phát triển âm nhạc của đất nước nói chung và nghệ thuật Piano Jazz và Jazz nói riêng, chúng tôi đã tiến hành nghiên cứu đề tài này. Đồng thời, chúng tôi cũng tin tưởng rằng nghệ thuật Piano Jazz và Jazz Việt Nam sẽ tiếp tục phát triển hơn nữa, nhằm đáp ứng nhu cầu ngày càng cao trong đời sống âm nhạc của xã hội, đáp ứng với công cuộc hội nhập với thế giới của đất nước.

Trên cơ sở những kết quả nghiên cứu đã đạt được, đồng thời với lòng mong muốn nghệ thuật Piano Jazz Việt Nam ngày càng phát triển, chúng tôi có những khuyến nghị sau:

- Tăng cường giao lưu biểu diễn, giảng dạy, nghiên cứu khoa học trên lĩnh vực Jazz nói chung, Piano Jazz nói riêng với các cơ sở đào tạo Jazz chuyên nghiệp trên thế giới để học hỏi kinh nghiệm cũng như truyền bá, giới thiệu Jazz Việt Nam, để thông qua đó khắc phục những bất cập, hạn chế như về quan điểm thuộc lĩnh vực Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung
- Cần cập nhật giáo trình, giáo án đề cao tính ứng dụng cũng như phong cách trình diễn cũng như tổ chức biểu diễn thường xuyên để thầy và trò được trau dồi các kỹ năng biểu diễn của mình.
- Tăng thời lượng học phần bậc đào tạo bậc Đại học của bộ môn hòa tấu so với chuyên môn lên tỷ lệ 50%-50% cũng như cần nghiên cứu bổ sung về chương trình, giáo trình hòa tấu cho bậc đào tạo Trung cấp ở các cơ sở đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp trên cả nước. Hòa tấu phải được coi là một trong những chuyên môn chính của lĩnh vực đào tạo Piano Jazz chuyên nghiệp ở nước ta.
- Cần có sự hỗ trợ của các cấp, ngành, đặc biệt là từ BVHTTVDL đầu tư hơn nữa trong việc sưu tầm, bảo quản in ấn lại các tác phẩm Jazz Việt Nam, cũng như tăng tỷ lệ % khối lượng các tác phẩm Jazz Việt trong công tác đào tạo ở bậc đào tạo Đại học của các cơ sở đào tạo chuyên nghiệp Piano Jazz trên cả nước lên 25%. Ở mỗi năm học tùy từng điều kiện hoàn cảnh cụ thể, bổ sung các tác phẩm Jazz Việt cho phù hợp với chương trình và giáo trình từng năm.
- Từng bước đưa các tác phẩm Jazz Việt Nam vào bậc đào tạo Trung cấp Piano Jazz cũng như yêu cầu chương trình thi tốt nghiệp Piano Jazz nói

riêng, các chuyên ngành Jazz khác nói chung với tỷ lệ các tác phẩm Jazz tự sáng tác, hoặc Jazz Việt Nam ở bậc Đại học chiếm ít nhất tỷ lệ 50%, bậc Cao học chiếm ít nhất tỷ lệ 75%.

- Hỗ trợ đội ngũ sáng tác Jazz tham gia các hoạt động, hội thảo, trại sáng tác như các chuyên ngành âm nhạc khác, để qua đó chúng ta tiếp tục có những tác phẩm, sáng tác mới, được tiếp tục bổ sung, cập nhật trong giáo trình đào tạo, cũng như biểu diễn.
- Cần bổ sung các môn học thuộc lĩnh vực Jazz về hòa âm, lịch sử Jazz trong chương trình đào tạo bậc trung cấp cũng như bổ sung các kiến thức thuộc lĩnh vực về hòa âm, lịch sử Jazz Việt Nam ở bậc Đại Học. Đặc biệt cần bổ sung các môn học còn thiếu thuộc lĩnh vực Jazz như: Jazz Eartraining (luyện tai nghe nhạc Jazz), Jazz Arranging (phối khí nhạc Jazz), phương pháp sư phạm nhạc Jazz vào trong chương trình đào tạo Jazz ở các cấp học.
- Tiếp tục mời các chuyên gia nước ngoài về giảng dạy thông qua các dự án hợp tác quốc tế.
- Tăng cường nguồn tuyển sinh bằng nhiều hình thức cũng như khuyến khích thành lập các nhóm nhạc Jazz sinh viên theo nhiều hình thức và thành phần khác nhau
- Tiếp tục nâng cao chất lượng đội ngũ giảng viên Jazz, cũng như xây dựng kế hoạch đào tạo làm giảng viên “nguồn” bằng nhiều hình thức, ví dụ như gửi các giảng viên, sinh viên đi học tập tại nước ngoài với các học bổng ngắn hạn và dài hạn khác nhau... Đặc biệt cần có những biện pháp hỗ trợ cụ thể trong công tác thu hút, đãi ngộ cho đội ngũ giảng viên thuộc lĩnh vực Jazz.
- Cần nghiên cứu xây dựng chương trình, giáo trình để mở rộng công tác đào tạo biểu diễn Jazz ở các chuyên ngành khác như: Thanh nhạc, Violon, Trumpet, Trombone, Percussion Jazz... tiến tới thành lập dàn nhạc “Big Band”, dàn nhạc giao hưởng Jazz Việt Nam.
- Cần sự đầu tư hỗ trợ về trang bị cơ sở vật chất, nhạc cụ đạt chuẩn quốc tế.

LỜI CẢM ƠN

Trong quá trình thực hiện luận án này, trước hết tôi xin gửi lời cảm ơn sâu sắc, trân trọng nhất đến PGS.TS.NSUT Lưu Quang Minh, là người thầy trực tiếp hướng dẫn tôi, người đã truyền cho tôi những kiến thức, ngọn lửa “đam mê” về lĩnh vực Piano Jazz nói riêng, Jazz nói chung “từ những ngày còn bé”.

Đặc biệt, chúng tôi cũng trân trọng gửi lời biết ơn sâu sắc đến GS.TS.NGND Trần Thu Hà về những trao đổi, ý kiến, giúp đỡ, để chúng tôi có thể hoàn thành luận án nghiên cứu này.

Tôi cũng xin trân trọng gửi lời cảm ơn đến GS Håkan Rydin – Học viện Hàn lâm âm nhạc Malmo, Thụy Điển, người thầy trực tiếp của tôi trong thời gian tu nghiệp ở Thụy Điển, về những trao đổi, ý kiến, góp ý mang tính chuyên môn rất cao, vô cùng giá trị trong lĩnh vực Piano Jazz để chúng tôi có thể hoàn thành luận án nghiên cứu này.

Đặc biệt, chúng tôi cũng trân trọng gửi lời cảm ơn đến PGS.TS Nguyễn Thụy Loan đã chỉ dẫn cho chúng tôi những tài liệu về thang âm, điệu thức ngũ cung Việt Nam, đồng thời những gợi ý quý báu cho việc nghiên cứu về sự sáng tạo trong các tác phẩm Jazz Việt Nam để chúng tôi có thể hoàn thành luận án nghiên cứu này.

Tôi xin được trân trọng gửi lời biết ơn đến GS.NSND Nguyễn Trung Kiên, PGS.NSUT Nguyễn Phúc Linh, PGS.NSUT Vũ Chí Nguyễn, PGS.TS Tạ Quang Đông, PGS.TS Phạm Phương Hoa vì những ý kiến góp ý quan trọng để có thể hoàn thành luận án nghiên cứu này. Ngoài ra, chúng tôi đã nhận được những ý kiến đóng góp vô cùng quý báu của các giáo sư cũng như các bạn bè đồng nghiệp tại khoa Jazz – HVÂNQGVN.

Luận án của chúng tôi là công trình nghiên cứu đầu tiên tại Việt Nam về lĩnh vực nghệ thuật Piano Jazz, bản thân là một nghệ sỹ được đào tạo về biểu diễn, sáng tác Piano thuộc lĩnh vực Jazz, nay chuyển sang làm công tác nghiên cứu khoa học. Vì vậy, luận án không thể tránh khỏi những thiếu sót và khiếm khuyết. Chúng tôi rất mong nhận được thêm nhiều ý kiến đóng góp xây dựng từ các giáo sư và bạn bè đồng nghiệp.

DANH MỤC NHỮNG CÔNG TRÌNH ĐÃ CÔNG BỐ LIÊN QUAN TỚI LUẬN ÁN

1. *Một số phong cách trong nhạc Jazz và vị trí của nó trong đời sống âm nhạc - Jazz trước chiến tranh thế giới thứ I* – tạp chí Nghệ thuật biểu diễn, số 54/2013, Cơ quan Cục nghệ thuật biểu diễn – Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch.
2. *Một số phong cách trong nhạc Jazz và vị trí của nó trong đời sống âm nhạc - Jazz sau chiến tranh thế giới thứ II đến nay* – tạp chí Nghệ thuật biểu diễn, số 55/2013, Cơ quan Cục nghệ thuật biểu diễn – Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch.
3. *Đặc điểm âm nhạc của một số phong cách Jazz và ảnh hưởng của nó tới công tác đào tạo và biểu diễn Jazz tại Việt Nam* - thông báo khoa học số 46 (tháng 9- 12/2015) – Viện Âm nhạc.
4. *Tính sáng tạo trong lĩnh vực sáng tác Jazz ở Việt Nam* – Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật, số 384 (tháng 6 – 2016), Cơ quan của Bộ Văn hóa, Thể thao và Du lịch.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

I) Tài liệu bằng tiếng Việt:

1. Bùi Huyền Nga (2008) *Lý luận âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam*, Học viện âm nhạc Quốc Gia Việt Nam
2. Chủ nhiệm công trình: Nguyễn Trung Kiên, cùng nhóm tác giả: Trần Thu Hà; Ngô Văn Thành; Lưu Quang Minh; Vũ Chí Nguyên; Đỗ Xuân Tùng; Nguyễn Phúc Linh (2009). *Đa dạng hoá mô hình đào tạo âm nhạc Việt Nam trong giai đoạn mới*, đề tài trọng điểm cấp bộ.
3. Hoàng Kiều (2002) *Thanh điệu Tiếng Việt và âm nhạc cổ truyền*, Viện Âm nhạc.
4. Lưu Quang Minh (2002). *Lịch sử nhạc Jazz*, Nhạc viện Hà Nội
5. Lưu Quang Minh (2004). *Hoà âm nhạc Jazz - Tập I*, Nhạc viện Hà Nội.
6. Lưu Quang Minh (2004). *Hoà âm nhạc Jazz - Tập II*, Nhạc viện Hà Nội.
7. Lưu Quang Minh (2004). *Thực hành tùy hứng nhạc Jazz trên Keyboard*, Nhạc viện Hà Nội.
8. Nguyễn Thị Nhung, Vũ Tự Lân, Nguyễn Ngọc Oánh, Thái Phiên do Tú Ngọc làm chủ biên (2000). *Âm nhạc mới Việt Nam tiến trình và thành tựu*, nhà xuất bản Viện âm nhạc.
9. Nguyễn Thụy Loan (1978). *Thử dẫn giải lại về một lý thuyết điệu thức của người Việt qua bài bản Tài tử- Cải lương*, tạp chí Nghiên cứu VHNT số 5, số 6.
10. Nguyễn Thụy Loan (1992). *Việt Nam, một tụ điểm của thế giới ngũ cung phong phú*, tạp chí Văn hóa Nghệ thuật số 1
11. Nguyễn Thụy Loan (1996). *Âm nhạc Tây Nguyên, mấy suy tư và cảm xúc*, tạp chí nghiên cứu Nghệ thuật 6
12. Nguyễn Thụy Loan (2013). *Đờn ca tài tử đặc trưng và đóng góp*, nhà xuất bản văn hóa – thông tin, tạp chí văn hóa nghệ thuật.
13. Nguyễn Trọng Ánh (2000) *Âm nhạc Quan họ*, Viện âm nhạc.
14. Nhiều tác giả (1990). *Jazz-Rock-Pop*, Nhà xuất bản âm nhạc.
15. Nhiều tác giả (1993). *Thang âm điệu thức trong âm nhạc truyền thống một số dân tộc Miền Nam Việt Nam*. NXB VHN, Thành phố HCM.
16. Phạm Minh Khang (2004) *Về thang âm điệu thức trong âm nhạc truyền thống Việt Nam* (tạp chí VHNT số 2/2004).
17. Phạm Phúc Minh (1991). *Tìm hiểu dân ca Việt Nam*, Nhà xuất bản Âm nhạc.

18. Phạm Phương Hoa (2013). *Một số thủ pháp sáng tác tiêu biểu trong âm nhạc thế kỷ XX*, Nhà xuất bản Âm nhạc.
19. Tô Vũ (2002) *Âm nhạc Việt Nam truyền thống và hiện đại*, Viện Âm nhạc.
20. Vũ Tự Lân (2007). *Lịch sử nhạc Jazz – Rock – Pop*, Trường Đại học Văn hóa Nghệ thuật Quân đội.

II) Tài liệu bằng tiếng nước ngoài:

21. Alan Lomax (2001) *Mister Jelly Roll: The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and "Inventor of Jazz"*, xuất bản University of California Press.
22. Armstrong, Louis (1936) *Swing That Music*, xuất bản New York: Longmans, Green.
23. Armstrong, Louis. Satchmo (1986.): *My Life in New Orleans*, xuất bản New York: Prentice-Hall, 1954. Reprint, New York: Da Capo Press.
24. Balliett, Whitney. Jelly Roll, Jabbo, and Fats (1983): *Nineteen Portraits in Jazz* . xuất bản New York: Oxford University Press.
25. Barker, Danny (1986) *A Life in Jazz*, xuất bản New York: Oxford University Press.
26. Basie, Count, as told to Albert Murray. *Good Morning Blues* (1985) *The Autobiography of Count Basie*, xuất bản New York: Random House.
27. Bechet, Sidney (1960). *Treat It Gentle: An Autobiography*, xuất bản New York: Hill and Wang,. Reprint, New York: Da Capo Press, (1978).
28. Berlin, Edward (1980) *A. Ragtime: A Musical and Cultural History*, xuất bản Berkeley: University of California Press.
29. Berliner, Paul F. (1994) *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, xuất bản Chicago: University of Chicago Press.
30. Bethell, Tom. George Lewis (1977) *A Jazzman from New Orleans*, Berkeley xuất bản: University of California Press.
31. Bill Dobbins (1978) Tập 1 *Contemporary Jazz Pianist, A Comprehensive Approach to Keyboard Improvisation*, xuất bản Charles Colin.
32. Bill Dobbins (1978) Tập 2 *Contemporary Jazz Pianist, A Comprehensive Approach to Keyboard Improvisation*, xuất bản Charles Colin.
33. Bill Dobbins (1978) Tập 3 *Contemporary Jazz Pianist, A Comprehensive Approach to Keyboard Improvisation*, xuất bản Charles Colin.
34. Bill Dobbins (1978) Tập 4 *Contemporary Jazz Pianist, A Comprehensive Approach to Keyboard Improvisation*, xuất bản Charles Colin.

35. Billy Taylor (1982) *Jazz Piano a Jazz History*, xuất bản Wm. C. Brown Company.
36. Brothers, Thomas (2006) *Louis Armstrong's New Orleans*. xuất bản New York: W. W. Norton.
37. Brown, Theodore Dennis (1976). "A History and Analysis of Jazz Drumming to 1942." Ph.D. diss., xuất bản University of Michigan.
38. Bruér Jazz Guldår & Krisår (2007). *Svensk Jazz Under 1950- och 60-Talen*, xuất bản Stockohlm: Svenskt Visarkiv.
39. Bushell, Garvin, as told to Mark Tucker. *Jazz from the Beginning*. xuất bản Ann Arbor: University of Michigan Press.
40. Chambers, Jack (1960) *Milestones 1: The Music and Times of Miles Davis to Toronto*, xuất bản University of Toronto Press.
41. Chambers, Jack (1960) *Milestones 2: The Music and Times of Miles Davis Since Toronto*, xuất bản University of Toronto Press,.
42. Christopher Meeder (2008) *Jazz – The Basics* xuất bản Routledge
43. Dan Haerle (1978) Tập 1 *Jazz Improvisation for keyboard players*, xuất bản Alfred Music.
44. Dan Haerle (1978) Tập 2 *Jazz Improvisation for keyboard players* xuất bản Alfred Music.
45. Dan Haerle (1978) Tập 3 *Jazz Improvisation for keyboard players*, xuất bản Alfred Music.
46. David Baker's (1998) Tập 1 *How to play Bebop*, xuất bản Alfred Publishing Co.
47. David Baker's (1998) Tập 2 *How to play Bebop*, xuất bản Alfred Publishing Co.
48. David Baker's (1998) Tập 3 *How to play Bebop*, xuất bản Alfred Publishing Co.
49. David Liebaman (2000) *Europe – It's Role in Jazz*. xuất bản khoa Nghiên cứu khoa học Chính trị Đại học Princeton Mỹ.
50. David N. Baker (1977) *Advanced Ear Training for Jazz Musicians* xuất bản Studio 224, 244 Lebanon.
51. Ellington, Duke (1973) *Music Is My Mistress*, xuất bản Garden City, NY: Doubleday. Reprint, New York: Da Capo Press.
52. Geoffrey C. ward (2000) *Jazz A History of America's Music*, xuất bản Alfred A.Knopf.
53. Gioia, Ted (1992) *West Coast Jazz*, xuất bản New York: Oxford University Press.
54. Gitler, Ira (1985) *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz*

- in the 1940s*, xuất bản New York: Oxford University Press.
55. Gitler, Ira. (1983) *Jazz Masters of the Forties*, xuất bản New York: Macmillan, 1966. Reprint, New York: Da Capo Press.
 56. Håkan Rydin & Dago Jonsson (2000) *Gehörs-spel för Piano del 1*, xuất bản Musikproduktion HB.
 57. Håkan Rydin & Dago Jonsson (2000) *Gehörs-spel för Piano del 2*, nhà xuất bản Musikproduktion HB.
 58. Henry Martin & Keith Waters (2008) *Essential Jazz – The First 100 Years* 2nd Edition nhà xuất bản Schirmer
 59. James Dapogny (1982) *Ferdinand “Jelly Roll Morton”* xuất bản Smithsonian Institution Press Washington D.C.
 60. Jeffery Wilson (1997) *Progressive Guide To Melodic Jazz Improvisation* xuất bản Guildhall School of music & Drama.
 61. Jerry Bergonzi (2007) *Inside Improvisations Series Volume 1 Melodic Structures (for all instruments)*, nhà xuất bản Adadvanced Music.
 62. Jerry Bergonzi (2007) *Inside Improvisations Series Volume 2 Pentatonic*, nhà xuất bản Adadvanced Music.
 63. Jerry Bergonzi (2007) *Inside Improvisations Series Volume 3 Jazz Line (for all instruments)*, nhà xuất bản Adadvanced Music.
 64. Jerry Bergonzi (2007) *Inside Improvisations Series Volume 4 Melodic Rhythms (for all instruments)*, xuất bản Adadvanced Music.
 65. Jerry Bergonzi (2007) *Inside Improvisations Series Volume 5 Thesaurus of Intervallic Melodies (for all instruments)*, xuất bản Adadvanced Music.
 66. Jerry Bergonzi (2007) *Inside Improvisations Series Volume 6 Developing a Jazz Language (for all instruments)*, xuất bản Adadvanced Music.
 67. Jerry Bergonzi (2007) *Inside Improvisations Series Volume 7 Hexatonics*, xuất bản Adadvanced Music.
 68. Lars Westin (2006). *Jazz in Sweden: An Overview*, Central for Swedish Folk music and Jazz Research, xuất bản Svenskt Visarkiv.
 69. Loren Schoenberg (2002) *The NPR Curious Listener's Guide to Jazz*, xuất bản TarcherPerigee.
 70. Mark Levin (1995) *The Jazz Theory Book*, xuất bản Sher Music.
 71. Mark Watkins (2010) *Rhythm Changes – From Fundamentals of Jazz Improvisation: What everybody thinks you already know*, xuất bản Brigham Young University- Idaho.
 72. Mosey Chris (2003). *Jazz in Sweden, Part Two: 1949-2003.*”, xuất bản Jazz Journal.
 73. Nicolas Slonimsky (1947) *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* bản

- quyền của Charles Scribner's Sons xuất bản Schirmer Books.
74. Nicolausson Harry (1983). *Swedish Jazz Discography*, xuất bản Stockholm: Swedish Music Information Center.
 75. Nicolausson Harry (1983). *Swedish Jazz Discography*, xuất bản Stockholm: Swedish Music Information Center.
 76. Ramon Ricker (1976) *Pentatonic Scales Jazz Improvisation*, nhà xuất bản Alfred music
 77. Riccardo Scivales (1998) *The Right Hand According to Tatum* xuất bản Ekay Music.
 78. Richard Alan Waterman (1952) *African Influence on the Music of the Americas, in Acculturation in the Americas: Proceedings and Selected Papers of the XXIXth International Congress of Americanists*, ed. Sol Tax xuất bản (Chicago: University of Chicago Press; repr., New York: Cooper Square Publishers, 1967).
 79. Ron Miller (1996, 1997) Tập 1 *Modal Jazz Composition & Harmony*, nhà xuất bản Advance Music.
 80. Ron Miller (1996, 1997) Tập 2 *Modal Jazz Composition & Harmony*, nhà xuất bản Advance Music.
 81. Sten Ingelf (1982) *Jazz- och Popharmonik* nhà xuất bản Reuter & Reuter.
 82. Sten Ingelf (1991) *Jazz- & Rockarrangering* nhà xuất bản Sting Musik.
 83. Sten Ingelf (1995) *Lär av Mästarna* nhà xuất bản Sting Musik.
 84. Stewart, Rex (1982) *Jazz Masters of the Thirties*. New York: Macmillan, 1972. Reprint, xuất bản New York: Da Capo Press.
 85. Taylor, Art. (1993) *Notes and Tones: Musician-to-Musician Interviews*, xuất bản Li.ge, Belgium: Taylor, 1977. Reprint, New York: Da Capo Press.
 86. Tilmar Junius (2007) *Introduction to the history and development of Jazz Piano*, Học viện Hoàng gia Hague, Hà Lan.
 87. Walter Hanlon (2008) *1950s Jazz in London and Paris*, nhà xuất bản The History Press.
 88. Wilson, Teddy, with Arie Ligthart and Humphrey van Loo (1996). *Teddy Wilson Talks Jazz*, xuất bản London: Cassell.
 89. Woideck, Carl. (1996) *Charlie Parker: His Music and Life*, xuất bản Ann Arbor: University of Michigan Press.

III) Luận văn, luận án

90. Hoàng Thị Vân (2014). *Phong cách Swing trong giảng dạy keyboard Jazz*

tại Học viện âm nhạc Quốc Gia Việt Nam.

91. Lê Duy Mạnh (2015). *Giảng dạy một số tác phẩm của Charlie Parker cho kèn Saxophone hệ Trung cấp tại Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.*
92. Lê Quang Việt (2014). *Đưa nhạc Jazz vào việc dạy môn Đàn phím điện tử, ngành sư phạm âm nhạc trường ĐHSP Hà Nội.*
93. Lưu Quang Minh (2002). *Nghệ thuật Accordeon đương đại Việt Nam*, Nhạc viện Hà Nội.
94. Phạm Phương Hoa (2010). *Những thủ pháp sáng tác trong một số trường phái âm nhạc ở thế kỷ XX*, Học viện âm nhạc Quốc Gia Việt Nam.

IV) Những bài báo, tài liệu khác có liên quan

95. Khung chương trình đào tạo bậc Cao Học Jazz, ngẫu hứng của học viện hàn lâm âm nhạc Malmö: http://www.mhm.lu.se/en/en/sites/en-mhm.prodwebb.lu.se/files/master_in_music_jazz_improvisation.pdf
96. Khung chương trình đào tạo bậc cử nhân Jazz, biểu diễn của học viện The Rhythmic Music Conservatory, Đan Mạch: <https://www.rmc.dk/en/educations/music-performance-0#.VzLJ4WNRfAN>
97. Khung chương trình đào tạo bậc cử nhân Jazz, ngẫu hứng của học viện hàn lâm âm nhạc Malmö: http://www.mhm.lu.se/en/en/sites/en-mhm.prodwebb.lu.se/files/bachelor_in_music_jazz_improvisation.pdf
98. Khung chương trình đào tạo bậc cử nhân Jazz, sáng tác Jazz của học viện Berklee College of Music: <https://www.berklee.edu/jazz-composition/major>
99. Khung chương trình đào tạo bậc thạc sỹ Jazz, biểu diễn của học viện The Rhythmic Music Conservatory, Đan Mạch: <https://www.rmc.dk/en/educations/european-jazz-master#.VzLKNWNRfAN>
100. Khung chương trình đào tạo bậc thạc sỹ Jazz, biểu diễn đương đại Jazz của học viện Berklee College of Music, Mỹ: <https://www.berklee.edu/graduate/contemporary-performance-global-jazz>
101. Paul Zetter (2013). “...If Anyone Was under Any Doubt that...” . đăng trên báo Hanoigravine ngày 16/09/2013.
102. Yên Quỳnh (2013). *Tương lai của nhạc Jazz tại Việt Nam* đăng trên tờ Sức khỏe đời sống ngày 23/ 7/ 2013.

V) Những tuyển tập tác phẩm Jazz

103. Art Tatum: Tuyển tập 6 tác phẩm
104. Bill Evans: Tuyển tập 8 tác phẩm.
105. Dave Brubeck: Tuyển tập 7 tác phẩm.
106. Duke Ellington : Tuyển tập 70 tác phẩm.
107. Eddy Duchin: Tuyển tập 13 tác phẩm.
108. Ferdinand Jelly Roll Morton: Tuyển tập 40 tác phẩm.
109. George Gershwin: Tuyển tập 9 tác phẩm
110. Herbie Hancock: Classic Jazz compositions And Piano solos.
111. Herbie Hancock: Tuyển tập 7 tác phẩm
112. Jamey Aebersold và nhiều tác giả, tuyển tập tác phẩm Jazz 106 cuốn
113. Nhiều tác giả, tuyển tập SlickBook I, II
114. Nhiều tác giả, tuyển tập tác phẩm Jazz Fake Book
115. Nhiều tác giả, tuyển tập tác phẩm Jazz LTD
116. Nhiều tác giả, tuyển tập tác phẩm Library of Musicians' Jazz
117. Nhiều tác giả, tuyển tập tác phẩm New Real Book I, II, III
118. Nhiều tác giả, tuyển tập tác phẩm Real Book I, II, III
119. Nhiều tác giả, tuyển tập tác phẩm The Colorado CookBook
120. Nhiều tác giả, tuyển tập tác phẩm The European Real Book
121. Nhiều tác giả, tuyển tập tác phẩm The Latin Real Book
122. Oscar Peterson: Tuyển tập 18 tác phẩm.
123. Scott Joplin: Tuyển tập 33 tác phẩm.
124. Scott Joplin: Tuyển tập 7 tác phẩm.
125. Thelonious Monk: Tuyển tập 15 tác phẩm.
126. William Bolcom: Piano Rags - 15 tác phẩm.