
CHƯƠNG

VIII

**CÁC NHÀ SOẠN NHẠC LỚN
VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC
TRÀO LƯU ÂM NHẠC CHỦ NGHĨA CỔ ĐIỂN
(TỪ GIỮA THẾ KỈ XVIII ĐẾN ĐẦU THẾ KỈ XIX)**

*Quất roi lên tuấn mã Muse¹, nắm chặt tay cương
Biết tăng tốc và biết kiềm chế cuồng bạo của nó
Tuấn mã đã chấp cánh, dáng vươn cao lớn,
Khi anh cưỡi lên, tuấn mã mang khí phách anh hùng.*

Alexander Bopu² (Bản vẽ phê bình)³.

Nửa cuối thế kỉ XVIII, phong cách sáng tác của nhạc đàn châu Âu là chủ nghĩa cổ điển (classism), nghĩa là "Uy tín nhất", "Ngay ngắn cân đối nhất", "Phù hợp qui cách nhất, là "Truyền thống nhất", "Kinh điển" v.v. Ở mỗi nước, mỗi thời kì, có những định nghĩa khác nhau về classism.

Thực ra âm nhạc cổ điển không có nghĩa là giữ cái truyền thống một cách cứng nhắc. Những người theo chủ nghĩa cổ điển cho rằng phải kế thừa truyền thống mới có thể sáng tác được những tác phẩm xuất sắc nhất. Âm nhạc của họ có qui cách hoàn hảo nhất. Nếu so với chủ nghĩa lãng mạn sau này, chủ nghĩa cổ điển chú

1. Mose là 9 nàng tiên văn học nghệ thuật trong Thần thoại Hi Lạp.

2. Phiên âm qua Trung văn.

3. Trích từ: "Thuởng thức âm nhạc Tây phương" J. Machlis.

trọng bề sâu của nội dung tư tưởng. Về hình thức có tỷ lệ cân đối, theo đuổi kĩ thuật tinh xảo, điêu luyện với cấu trúc hoàn hảo. Song âm nhạc cổ điển không từ chối thủ pháp biểu cảm âm nhạc của chủ nghĩa lãng mạn.

Từ nửa cuối thế kỉ XVIII đến đầu thế kỉ XIX, trong dòng âm nhạc cổ điển nổi lên một số đại diện xuất sắc, trong đó có hai cha con nhạc sĩ Johann Anton Stamitz (1717-1757), họ tiêu biểu cho trường phái cổ điển Mannheim của Đức. Samartini (1701-1775) đứng đầu trường phái cổ điển Milan của Italia. Karl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) đại diện cho trường phái Berlin tức trường phái miền Bắc nước Đức; Georg Matthias Monn (1717-1750) đứng đầu trường phái Vienne của Áo v.v. Thành tựu chủ yếu của các trường phái đó là khí nhạc, trong đó trường phái âm nhạc cổ điển Vienne có ảnh hưởng lớn và cống hiến nhiều nhất đối với sự nghiệp âm nhạc châu Âu.

Nửa cuối thế kỉ XVIII, dưới sự thống trị của phong kiến và nhà thờ, kinh tế và xã hội Đức - Áo cực kì lạc hậu. Do ảnh hưởng của chủ nghĩa khai sáng, ở Đức đã xuất hiện một loạt các nhân vật vĩ đại, đó là các triết gia Kant, Hegel, các nhà thơ Goethe, Schiller v.v. Tư tưởng của họ có ảnh hưởng rộng khắp đối với văn hóa nghệ thuật châu Âu và cả thế giới. Cũng thời kì này, trong âm nhạc Đức - Áo xuất hiện những nhạc sĩ khổng lồ như Haydn, Mozart, Beethoven... Từ khi có Bach, Handel, vị thế âm nhạc của nước Đức dần được khẳng định. Vienne - thủ đô của nước Áo trở thành trung tâm nghệ thuật âm nhạc châu Âu.

Trường phái âm nhạc cổ điển Vienne, đứng đầu là Haydn, Mozart và Beethoven, sáng tác của họ có các đặc điểm sau:

- Các nhạc sĩ đó sáng tác trên nguyên tắc chủ nghĩa hiện thực, tác phẩm phản ánh diện mạo của thời đại, cuộc sống đời thường.
- Họ thể hiện tinh thần của chủ nghĩa nhân đạo cao cả, tác phẩm ca ngợi cái vĩ đại của nhân loại, sức mạnh của con người.
- Chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa Khai sáng, tác phẩm của họ miêu tả cảnh tượng tráng lệ của thiên nhiên, khắc họa tư tưởng, tình cảm phong phú của con người, sáng tạo hình tượng âm nhạc sống động, với triết lí nhân bản sâu sắc.

- Họ còn kế thừa và phát huy thành quả âm nhạc ưu tú của các thời đại, các dân tộc và các quốc gia. Sáng tác của họ đã đạt đến đỉnh cao chưa từng có của âm nhạc cổ điển.

Họ là những nhà soạn nhạc tinh thông, uyên thâm, với kĩ xảo hoàn hảo. Sáng tác của họ gồm cả khí nhạc và thanh nhạc.

Haydn, Mozart và Beethoven đều có những cá tính độc đáo và phong cách sáng tác riêng. Sáng tác của Haydn lạc quan trong sáng, nghiêm chỉnh cân đối, nổi bật phong cách dân gian. Tác phẩm của Mozart trang nhã tinh tế, màu sắc trữ tình. Âm nhạc của Beethoven phóng khoáng, nồng nhiệt, hùng vĩ và hoành tráng, mang tính chất anh hùng ca. Về thể loại, giữa họ cũng có những điểm khác nhau: Haydn chủ yếu sáng tác nhạc giao hưởng, âm nhạc thánh phòng và oratorio. Sáng tác của Mozart nổi bật nhất là opera. Thành tựu chủ yếu của Beethoven là giao hưởng và sonata.

Trường phái Vienne không những có thành tựu lớn về khí nhạc mà còn có các tác phẩm thanh nhạc xuất sắc.

Haydn sáng tác thể loại lớn về thanh nhạc. Mozart không chỉ thành công huy hoàng về opera, nhạc sĩ còn là nhà cách tân opera. Các tác phẩm kinh điển của Mozart là mẫu mực cho chủ nghĩa lãng mạn sau này. Sáng tác chủ yếu của Beethoven là khí nhạc. Tác phẩm thanh nhạc của ông tuy ít, nhưng có ảnh hưởng lớn đến sáng tác ca khúc của nước Đức sau này.

I. HAYDN VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC

Trong ba bậc thầy lớn của trường phái cổ điển Vienne, Haydn hơn Mozart 24 tuổi, hơn Beethoven 38 tuổi. Cả Mozart và Beethoven đều là học trò của Haydn. Mối quan hệ giữa Haydn và Mozart là người cùng thời, mặc dù Haydn sinh trước và chết sau. Mozart là thân đồng, nổi tiếng sớm, còn Haydn có tài nhưng thành công muộn. Nhiều tác phẩm nổi tiếng của Haydn đều sáng tác sau khi Mozart đã mất. Khi đó, danh tiếng của Mozart đã lừng lẫy từ lâu. Cho dù tính cách và cách xử sự của hai người rất khác nhau, nhưng về mặt âm nhạc có cái gần nhau. Họ ngưỡng mộ nhau, giữa họ không chỉ là tình thầy trò mà còn là tình bạn sâu sắc, mặt nào đó họ như cha con. Haydn từng nói với cha Mozart rằng: "Tôi xin tuyên bố với ông trước

thượng đế và lấy danh dự thể với ông rằng, con trai ông sẽ là nhà soạn nhạc vĩ đại nhất từ trước tới nay trên toàn thế giới". Trên tổng phổ bản tứ tấu, Mozart đề tặng Haydn như sau: "Kính tặng Người, người cha, người thầy và người bạn".

Về mặt âm nhạc, Haydn có ảnh hưởng quan trọng đối với Mozart, Beethoven và có cống hiến lớn lao cho sự hình thành phong cách âm nhạc cổ điển.

Franz Joseph Haydn (1732-1809) nhà soạn nhạc Áo. Ông xuất thân trong gia đình bán hàn, bố mẹ là thợ thuyền, nhưng cả nhà Haydn đều thích hát và thường tổ chức dạ hội âm nhạc trong gia đình. Từ bé Haydn đã tỏ ra có năng khiếu lớn về âm nhạc và ca hát, ông được tiếp thu âm nhạc dân gian qua bố mẹ. Năm lên 6 tuổi, người chú đưa Haydn đến học hát và tham gia hợp xướng nhà thờ, học Violon và Clavecin. Năm lên 8 được chọn làm ca sĩ đồng nam tại nhà thờ lớn ở Vienne. Năm 17 tuổi vì vỡ giọng, đành phải rời bỏ hợp xướng nhà thờ. Hằng ngày chàng thanh niên phải đi dạy trẻ em hát hoặc biểu diễn ở đầu đường xá chợ hay quán rượu để kiếm sống, lúc rỗi nghiên cứu các tác phẩm của Johann Joseph Fux (1660 - 1741) và Johann Mattheson (1681 - 1764), Emanuel Bach v.v.

Năm 1751, tình cờ quen nhà thơ Metastasio, Haydn học lí luận âm nhạc với ông. Để thay cho học phí, Haydn đã làm tạp vụ cho ông ta. Cảm động trước tinh thần cần cù học tập đó, Metastasio đã giới thiệu Haydn làm gia sư cho một gia đình và cho chàng thanh niên hiếu học sử dụng đàn Piano của mình. Năm 22 tuổi Haydn may mắn được làm quen với nhà tác khúc kiêm giáo sư thanh nhạc nổi tiếng Porpora. Haydn vừa đệm đàn cho lớp thanh nhạc, vừa học tác khúc với Porpora. Cũng tại đó, nhạc sĩ lại có dịp làm quen với Gluck và một số nhạc sĩ chủ chốt của trường phái Vienne. Tài hoa của Haydn được nhiều người để ý. Bá tước K. Von Fürnberg mời Haydn tham gia tứ tấu của ông và khuyến khích nhạc sĩ sáng tác tứ tấu dây. Bản "Tứ tấu si trưởng" đầu tiên của nhạc sĩ sáng tác năm 1755. Năm 1759, nhạc sĩ làm chỉ huy dàn nhạc cho một bá tước Bohémia, sáng tác "Giao hưởng số 1", một số tác phẩm giao hưởng khác và một số tiểu phẩm.

Năm 1760 Haydn kết hôn, đó là một cuộc hôn nhân không may mắn. Không thể chung sống với người vợ Hungary dữ dằn đố kỵ, ông đã ly hôn nhưng hàng tháng ông vẫn phải chu cấp cho bà ta. Haydn không có con, nhưng ông cũng không tái hôn.

1. Quá trình sáng tác thanh nhạc

Sáng tác của nhạc sĩ có thể chia làm hai thời kì.

a. Thời kì thứ I (1761 – 1790)

Trong 30 năm, Haydn làm việc tại vương phủ của thân vương Esterhazy ở Eisenstadt. Nhạc sĩ đã sáng tác rất nhiều tác phẩm khí nhạc, một số opera và missa.

Cũng giống như Bach ở cung đình Weimar hay Leipzig, tại thân vương phủ, Haydn sống và làm việc không hơn gì một đầy tớ. Bản hợp đồng qui định: "Không được có thái độ suồng sã, không được nói chuyện trong bữa ăn hay tiệc rượu với thái độ thô lỗ", "không được để đội nhạc hay bản thân khiến ngài điện hạ tôn quý phật lòng", "khi biểu diễn, nhất thiết phải phục tùng chỉ thị của bề trên, phải đi tất vải màu trắng, sơ mi vải trắng, bôi phấn, tết bím tóc hoặc đội tóc giả" v.v.

Mặc dù sống ở đây phải vâng chịu mọi huấn thị, mệnh lệnh của ông chủ, phải ngủ cùng buồng với các gia nhân, nhưng ở đây có không khí âm nhạc, có môi trường sáng tác, với Haydn như thế là đủ. Tâm hồn thanh thản, Haydn đã phát huy sở trường của mình. Công bằng mà nói, vị thân vương này là người yêu thích âm nhạc, bản thân ông ta là cây đàn cello khá giỏi, là người nhiệt tình tài trợ cho âm nhạc và cũng biết người biết của. Khi đi du lịch Pari, choáng váng trước vẻ đẹp sang trọng hào nhoáng của cung điện Versailles, khi trở về ông ta đã cho xây một cung điện đẹp ngang Versailles. Cảnh hồ nước trong yên tĩnh, cho xây hai nhà hát nơi hành cung hào hoa sang trọng nhất châu Âu. Mỗi kì nghỉ hè, ông ta đưa Haydn và đội nhạc đi cùng, tổ chức các buổi hoà nhạc tiêu khiển ở đây.

Trong hành cung của Esterhazy, công việc chủ yếu của Haydn là sáng tác, tổ chức các buổi biểu diễn, quản lí và dàn dựng âm nhạc, huấn luyện hát cho diễn viên v.v. Công việc khá bận rộn: mỗi tuần biểu diễn hai vở opera, tổ chức hai buổi hoà nhạc với thời gian rất dài

chưa kể các buổi hoà nhạc thính phòng cho các cuộc thù tạc của thân vương. Ngoài ra, hầu như ngày nào nhạc sĩ cũng phải diễn tấu hoặc đệm piano cho thân vương chơi cây cello của mình. Tuy vậy, Haydn vẫn làm việc sôi nổi và đầy hào hứng. Nhạc sĩ đã có những hồi tưởng tốt đẹp: "Thân vương bao giờ cũng tỏ ra vui mừng đối với tác phẩm của tôi, không những tôi được khen ngợi mà còn được khuyến khích. Tôi đã có được một đội nhạc chịu nghe điều khiển. Tôi có thể thử nghiệm táo bạo các sở thích của mình, có thể sống tách hẳn với thế giới bên ngoài không bị ai quấy nhiễu, có thể trở thành "người sáng tác độc lập". Phải nói là tấm lòng và sự trân trọng tài năng của thân vương, những điều kiện làm việc thuận lợi ở hành cung với tính cách lạc quan, hiền lành dễ thích ứng với hoàn cảnh đã giúp Haydn phát huy hết sở trường sáng tạo của mình.

Nhạc sĩ đã viết trên 60 bản giao hưởng, trên 40 bản tứ tấu, khoảng 30 bản sonata, trên 10 vở opera và một số missa, ngoài ra còn có hơn 200 bản nhạc cello cho thân vương diễn tấu. Khách đến hành cung rất đông, nên tên tuổi Haydn được truyền tụng khắp nơi. Nhiều nơi đã bắt nhạc sĩ sáng tác cho các buổi hoà nhạc hoặc ngày lễ hội của họ, trong đó có 6 bản giao hưởng viết cho các buổi hoà nhạc olympic tại Paris năm 1786.

Thân vương đã gạch bỏ qui định cấm bán và phát hành tác phẩm Haydn trong hợp đồng. Tác phẩm của nhạc sĩ trở thành mục tiêu tranh nhau in và phát hành của các chủ xuất bản. Năm 1764, nhạc phẩm của nhạc sĩ xuất bản ở Pari, năm 1765 xuất bản ở Amsterdam, năm 1769 xuất bản ở Vienne. Báo "Thông tin âm nhạc" đã phải kêu lên tác phẩm của Haydn tiên sinh ấn hành khắp châu Âu.

Năm 1781, khi Haydn xấp xỉ 50 tuổi thì quen Mozart đang thi tài hoa nở rộ, nhạc sĩ vui vẻ nhận Mozart làm học trò của mình. Giữa họ đã hình thành một tình bạn chân thành vững bền. Họ học tập và ảnh hưởng lẫn nhau. Những sáng tác về sau của Haydn thấy rõ là chịu ảnh hưởng phong cách trữ tình trong sáng của Mozart. Mùa xuân năm 1785, Mozart tổ chức một buổi hoà nhạc tứ tấu dành cho Haydn và để tặng 6 bản tứ tấu dây cho người thầy của mình, đó là tập nhạc tứ tấu nổi tiếng "Tứ tấu của Haydn".

Năm 1790, thân vương Esterhazy qua đời, người kế vị của thân vương không thích âm nhạc, đã cấp một khoản tiền hưu trí khá hậu cho nhạc sĩ. Haydn rời khỏi hành cung đến Vienne và trở thành một nhạc sĩ tự do.

b. Thời kì thứ II (1790 - 1819)

Năm 1791, Haydn đến Luân Đôn theo lời mời của ông Salomon, giám đốc Nhà hát Anh quốc kiêm phụ trách các buổi hoà nhạc Luân Đôn.

Luân Đôn là một thành thị sùng bái âm nhạc và các nhạc sĩ nước ngoài cho nên Haydn được đón tiếp hết sức nồng nhiệt. Sự kiện này đã kích lệ nguồn cảm hứng của Haydn. Nhạc sĩ đã viết nhiều tác phẩm đáp ứng yêu cầu của Salomon và thính giả, ngoài ra còn viết 12 bản "Giao hưởng Luân Đôn" cho các buổi hoà nhạc tại thủ đô Anh. Danh tiếng nhạc sĩ vang lừng khắp châu Âu. Sự ngưỡng mộ của thính giả Luân Đôn khiến Haydn, dù nỗ lực đến mấy cũng không đáp ứng nổi yêu cầu của họ. Quá mệt mỏi, Haydn đành phải từ giã Luân Đôn trở về Vienne vào tháng 6 năm 1792.

Trên đường về nước qua Bon (Đức), người ta tổ chức đón tiếp nhạc sĩ. Ở đây, Haydn đã làm quen với Beethoven. Vì mến tài, Haydn đã nhận Beethoven làm học trò và đem cậu nhạc sĩ trẻ về Vienne với mình. Do tính cách quá khác nhau, mối quan hệ hai thầy trò không được lâu dài. Tuy nhiên, Haydn vẫn chân thành và công bằng nói rằng: "Trước sau rồi Beethoven sẽ đứng vào hàng ngũ những nhà soạn nhạc vĩ đại nhất châu Âu".

Năm 1794, Haydn lần thứ hai nhận lời mời đến Luân Đôn. Lần này Haydn được đón tiếp còn long trọng hơn nữa. Vua Anh George III mời nhạc sĩ ở lại nước Anh, nhạc sĩ đã lựa lời từ chối khéo. Ông đã nhận học hàm tiến sĩ âm nhạc của đại học Oxford và đã chỉ huy biểu diễn một số tác phẩm của mình tại đó.

Tháng 8 năm 1795, kết thúc chuyến thăm Luân Đôn, nhạc sĩ trở về Vienne với vinh quang và tiền tài. Sau đó, ông đã sáng tác và đã công diễn hai tác phẩm lớn về thanh nhạc: "Sáng thế kí" (La Creation - 1798) và "Bốn mùa" (Les 4 Saisons - 1801), đó là hai tác

phẩm nổi tiếng nhất của Haydn. Thời kì này, danh vọng vang dội khắp nơi, nhạc sĩ thường xuyên tham gia các hoạt động xã hội.

Tháng 3 năm 1808, thành phố Vienne tổ chức biểu diễn nhân dịp Haydn 76 tuổi. Đây cũng là lần cuối cùng Ông tham gia hoạt động âm nhạc trước công chúng. Buổi hoà nhạc biểu diễn "Sáng thế kỉ" - tác phẩm vĩ đại của ông. Haydn ngồi trên ghế được những người ngưỡng mộ khiêng ra nhà hát trong tiếng hoan hô của công chúng. Beethoven đến hôn hai bàn tay và trán của nhạc sĩ. Cảnh tượng hết sức cảm động.

Tháng 4 năm 1709, xảy ra chiến tranh Pháp - Áo, khi quân đội Pháp tiến vào thành Vienne đã đi qua trước cửa nhà Haydn. Viên tư lệnh Pháp cho nổi quốc ca Áo do Haydn phổ nhạc để tỏ lòng ngưỡng mộ vị nhạc sĩ cao niên.

Ngày 31 tháng 5 năm 1809, Haydn qua đời đột ngột. Linh cữu của nhạc sĩ được chôn cất ở một nhà thờ tại Eissenstadt, nơi nhạc sĩ đã sống suốt 30 năm. Mấy năm sau, người ta xây lăng cho Haydn, xung quanh khắc tên các tác phẩm của ông để tưởng nhớ.

2. Tác phẩm thanh nhạc

Trong 30 năm Haydn sống phủ thân vương Nicolas Esterhazy, tác phẩm thanh nhạc của nhạc sĩ chủ yếu là opera.

Cung điện của thân vương gần như là trung tâm opera quốc tế. Haydn đã cho trình diễn 75 vở opera, trong số đó có 15 vở opera Italia và 5 vở ca kịch con rối (trong hành cung có cả một nhà hát múa rối). Nhạc sĩ còn viết 3 vở opera - seria (tiếc rằng tổng phổ bị thất lạc). Trong opera Haydn có những aria và recitativo có đệm khá hay như opera anh hùng: "Almide" (1784). Nhưng nói chung opera của ông thiếu tính đặc sắc riêng, chủ yếu là mô phỏng opera của Scarlatti và Porpora. Có lẽ nhạc sĩ cũng hiểu được sở đoản của mình, nên năm 1787 khi Prague mời nhạc sĩ sáng tác opera cho thành phố này, nhạc sĩ đã sáng suốt từ chối với lí do: "Bất cứ ai muốn sánh vai opera với Mozart vĩ đại là một việc hết sức khó khăn".

Haydn sáng tác hai tác phẩm thanh nhạc xuất sắc cho nhà thờ, trong đó có missa "Mariazell Mass" (1782) với nét nhạc vui tươi. Có

người phê bình tác phẩm này không thích hợp với nhà thờ, Haydn thanh minh rằng hề nghĩ đến Thượng đế lòng ông tràn trề niềm vui, chắc hẳn Thượng đế không trách cứ. Ông đã ca ngợi Người bằng trái tim hân hoan. Tác phẩm thứ hai là "Tưởng niệm Thánh mẫu" (Stabat Mater). Khi những người viết "Bách khoa toàn thư Áo" mời nhạc sĩ viết về thân thế mình, nhạc sĩ đã chọn lọc giới thiệu một số sáng tác của mình trong đó có "Tưởng niệm Thánh mẫu". Ở châu Âu, tác phẩm này được truyền tụng rộng rãi, có ảnh hưởng rất lớn.

Năm 1791, khi xem oratorio "Messiah" của Handel ở Luân Đôn, Haydn đã cảm động kêu to: "Handel mới là bậc thầy lớn trong chúng ta". "Sáng thế kí" vốn là kịch bản viết cho Handel. Khi Haydn nhận được kịch bản bằng tiếng Anh, nhạc sĩ mừng rỡ và bắt tay sáng tác tác phẩm này. "Sáng thế kí" cải biên theo trường ca "Thất lạc viên" của nhà thơ Anh Milton, đó là câu chuyện trích từ chương "Sáng thế kí" trong kinh thánh. Oratorio "Sáng thế kí" chia làm ba phần miêu tả thượng đế sáng tạo ra muôn loài và cuộc sống trong vườn hạnh phúc của Adam và Eva. Nhân vật chủ yếu của vở gồm có ba thiên thần: Gabelli - giọng nữ cao, Iulir - giọng nam cao và Rafer¹ - giọng nam trầm. Ngoài ra có Adam - giọng nam trầm và Eva - giọng nữ cao. Tình hoa của vở tập trung ở phần I.

PHẦN I: MỞ ĐẦU BẰNG RECITATIVO VÀ HỢP XƯỚNG.

Rafer:

Lúc đầu thượng đế sáng tạo ra trời đất.

Đất là mảng hỗn độn trống rỗng, nơi đen tối mịt mù.

Hợp xướng:

Các tinh linh của thượng đế bay trên mặt nước

Thượng đế nói, phải có ánh sáng thì có ánh sáng

Iulir:

Thượng đế thấy ánh sáng là tốt đẹp

Người bèn tách ánh sáng ra khỏi đen tối.

1. Chú thích: Gabelli, Iulir, Rafer phiên âm qua Trung Văn.

Mở đầu tác phẩm, Haydn sử dụng hoà thanh mang phong cách lãng mạn. Khi hát đến câu "thì có ánh sáng" hợp xướng vang lên bằng hợp âm đô trưởng, tạo ra hiệu quả hùng vĩ vô hạn, đẩy bài hát lên cao trào, phát triển motivo, âm nhạc của Haydn tinh tế tuyệt diệu.

Tiếp sau là aria với hợp xướng.

Iulir: Đêm tối âm u.

Tan biến dưới hào quang thiêng liêng

Một ngày đầu tiên đã đến

Bất đầu tách khỏi hỗn độn ra.

Ý chỉ của Thượng đế đang hiển hiện.

Ác quỷ dưới âm phủ run sợ

Không ngừng bay tứ tung

Rơi xuống thung lũng sâu đen mãi mãi

Hợp xướng: Chúng vừa rơi

Vừa chửi rủa điên cuồng tuyệt vọng

Dưới ý chỉ của thượng đế

Xuất hiện một thế giới mới được sáng tạo

Aria của Iulir bằng giọng la trưởng ngân vang với nhịp độ khoan thai, yên tĩnh miêu tả sự kết thúc của thế giới hỗn độn. Âm nhạc của ác quỷ thể hiện sự bất an, hỗn loạn, nóng nảy bằng giọng đô thứ, nối liền với nửa phần sau của aria là hợp xướng, tạo ra sự tương phản rõ rệt. Khi vang lên câu: "Xuất hiện một thế giới mới được sáng tạo", âm nhạc chuyển sang giọng la trưởng, ca ngợi thế giới mới với âm hưởng yên tĩnh, thanh an. Trong hợp xướng, nhạc sĩ sử dụng thủ pháp điệp khúc, càng tăng thêm ấn tượng sâu sắc, âm nhạc phát triển dần, tạo một không khí rộng mở.

Tiếp sau là recitativo và aria của Gabelli, đó là đoạn nhạc được mọi người yêu thích nhất.

Gabelli (Recitativo):

Thượng đế phán rằng mặt đất phải mọc cỏ xanh

Phải trồng rau xanh có hạt giống,

Còn phải có rừng cây ăn quả, hoa quả phải có hạt.

Thế là mọi sự đã được sinh thành

Gabelli (aria):

Trên núi cao trùng điệp rừng cây um tùm tráng lệ

Cánh đồng phủ một màu xanh tươi tốt.

Cảnh đẹp khiến mọi người hân hoan, tăng thêm vẻ đẹp mê
hôn.

Đây là vườn rau thơm ngát,

Kia là thảo dược trường sinh

Những quả vàng nặng trĩu cành cây

Vườn cây lá xanh um tùm toả bóng mát.

Đó là một aria có giai điệu phong phú, nói lên thiên nhiên bao la
đầy sức quyến rũ diệu kì, đã thể hiện thành công ước mơ của con
người đối với thiên nhiên và cuộc sống hạnh phúc, giản dị. Âm nhạc
phần I đã khiến oratorio tôn giáo trở thành chân dung cảnh đẹp trần
gian và cuộc sống hạnh phúc mà con người hằng ước mơ.

Recitativo và hợp xướng ở đoạn kết của phần I: "Chư thiên đang
nói" đưa toàn bộ tác phẩm lên một cao trào bằng hợp xướng hùng vĩ
tráng lệ, đây cũng là phần sáng tác thành công nhất của tác giả.

Iulir:

Mặt trời bay nhẹ trên bầu trời.

Ánh sáng rực rỡ toả trên thình không

Người bạn đồng hành vui tính

Bước đi nhẹ nhõm, chuẩn xác, đầy tự hào.

Mặt trăng treo nhẹ trên bầu trời đêm.

Lướt đi nhẹ nhàng toả ánh bạc dịu dàng

Vô vàn vì sao

Lấp lánh trên bầu trời mênh mông.

Hợp xướng:

Trên trời đang kể về vinh quang của thượng đế.

Kì công của người đang xuất hiện trên bầu trời.

Iulir, Gabelli, Rafer (tam ca).

Phép thần diệu của người xuất hiện ngày và đêm.

Nổi nhau mãi hiển hiện trước mọi người.

Hợp xướng:

Trên trời đang kể về vinh quang của thượng đế.

Kì công của người đang xuất hiện trên bầu trời.

Bản recitativo, của Iulir, giai điệu phát triển dần vang dần, từ nhỏ đến to khoẻ lên, mỗi một ô nhịp tăng thêm một nhạc cụ, thể hiện một cách hình tượng sự sáng tạo về mặt trời, mặt trăng và các vì sao, ánh sáng rực rỡ lan toả khắp thế giới. Hợp xướng bốn bè "Chư thiên đang nói" vang dần bằng âm thanh đầy sức sống, qua sự tương phản giữa nhạc dây với kèn trong dàn nhạc, qua sự tương phản giữa dàn nhạc với giọng hát, sự tương phản giữa hợp xướng với tam ca. Bằng một phong cách nhẹ nhàng, trong sáng, độc đáo, Haydn tạo ra một khí thế mạnh mẽ, có sức truyền cảm rung động mạnh lòng người, thể hiện khí chất, phong độ khoáng đạt của Haydn với phong cách nhẹ nhàng trong sáng, độc đáo riêng của nhạc sĩ.

PHẦN II. Nhạc sĩ miêu tả chim muông thú rừng với vẻ đẹp hồn nhiên như trẻ thơ, nét nhạc dí dỏm thú vị. Phần III có thêm nhân vật Adam và Eva, đó là hai người do thượng đế sáng tạo ra. Cuối cùng kết bằng hợp xướng "Hãy hát to lên ngợi ca Chúa".

"Bốn mùa" (The four Seasons¹) mang đậm tính chất oratorio thể tục. Kết cấu tác phẩm gồm 4 chương, tượng trưng cho bốn mùa: Xuân, Hạ, Thu, Đông. Trong tác phẩm có hợp xướng: "Suối rượu tuôn chảy", aria và hợp xướng: "Tài chủ từng được yêu" v.v. thể hiện cuộc sống và lao động của nông dân, miêu tả tính tình đôn hậu, lạc quan của họ, mang đặc trưng điển viên. "Bốn mùa" của Haydn nói lên tình yêu nồng nhiệt đối với thiên nhiên bao la với tình cảm hồn nhiên như trẻ thơ, chứng tỏ dù đã cao niên, nhưng tâm hồn nhạc sĩ vẫn trẻ trung. Một số missa và ca khúc của nhạc sĩ mang phong cách nhạc giao hưởng, trong đó có "Missa thời chiến" (1796), "Missa buồn" (1798), "Missa đội kèn" (1802). Còn có những bài hát có trình độ nghệ

1. Tiếng Pháp "Les saisons".

thuật cao như: "Ca ngợi sự lười biếng", "Bài ca Nàng tiên cá", "Bài ca diên viên", "Bài ca thủy thủ" v.v.

Ca khúc "Thượng đế phù hộ Hoàng đế Francis" sáng tác bằng chất liệu dân ca, sau này trở thành quốc ca Áo.

II. MOZART VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) nhà soạn nhạc vĩ đại Áo. Mozart nổi tiếng là thần đồng âm nhạc. Năm 3 tuổi cậu bé có thể đánh quãng 3 trên piano, 5 tuổi đã sáng tác tiểu phẩm cho piano, 6 tuổi có thể độc tấu violon, 8 tuổi đã sáng tác sonata và nhạc giao hưởng, 11 tuổi đã viết opera. Nhạc sĩ mất giữa tuổi tài năng đang thăng hoa, khi đã nổi danh khắp thế giới. Nếu Hyadn mất năm 35 tuổi như Mozart, thì trên đời không ai biết đến tên tuổi của ông.

Mozart là nhà soạn nhạc thiên tài hiếm có trong lịch sử âm nhạc. Trong cuộc đời ngắn ngủi của mình, nhạc sĩ đã để lại đủ các thể loại với số lượng tác phẩm kinh khủng. Điều đặc biệt khiến người ta không khỏi sửng sốt, kinh lạ ở chỗ số lượng nhiều đến thế nhưng không có một tác phẩm nào sơ sài thô lậu. Âm nhạc Mozart trang nhã tinh tế, hoàn thiện và đẹp đến mức diệu kì, bản sắc trong âm nhạc Mozart thật khó nói nên lời. Mozart từng tâm sự: "Người ta cho rằng tôi sáng tác dễ dàng. Nói như vậy là hết sức sai lầm. Không có ai sáng tác nhạc hao tốn thời gian và tâm huyết như tôi. Không có một tác phẩm nào của các bậc thầy lớn mà tôi không nghiên cứu vài ba lần."

Mozart xuất thân trong một gia đình có truyền thống âm nhạc lâu đời. Cha là cây violon kiêm tác khúc có tiếng. Ông từng viết quyển giáo trình violon được lưu truyền rộng rãi, từng làm phó nhạc trưởng trong cung đình công tước ở Salzburg.

Từ bé, Mozart đã biểu lộ thiên phú âm nhạc xuất chúng. Thiên tài âm nhạc của Mozart khiến người cha quan tâm và dồn hết sức lực bồi dưỡng, phát huy tài năng âm nhạc của con trai. Leopold người cha đáng kính đã dạy dỗ Mozart và Nannerl (tức Marie Anna - người chị duy nhất của Mozart) trở nên những nhà diễn tấu piano xuất chúng.

1. Quá trình sáng tác thanh nhạc

Sự nghiệp sáng tác của Mozart chia làm bốn thời kì:

a. Thời kì thứ I

Từ 1762 đến 1773 (tức là từ 6 tuổi đến 17 tuổi), thời kì này Mozart đi biểu diễn ở các nước châu Âu và sáng tác một số opera, sonata và giao hưởng.

Từ năm 1762, ông Leopold đã dẫn Mozart và Nannerl đi biểu diễn ở Vienne, Pari, Luân Đôn v.v. Ba cha con là một tam tấu tuyệt vời. Riêng tài độc tấu trên đàn phím của Mozart đã chấn động dư luận khắp nơi. Vua chúa, vương thất các nước Áo, Pháp, Anh, Hà Lan đã nồng nhiệt đón tiếp vị thần đồng, các danh nhân như nhà thơ lớn Goethe, J.C. Bach v.v. đến nghe thần đồng biểu diễn và giữa họ có cuộc gặp gỡ trao đổi.

Tháng 9 năm 1766, Mozart khởi hành trở về quê hương Salzburg trong tình trạng đau ốm.

Từ năm 1767 Mozart chuyển từ nhà diễn tấu sang nhà sáng tác. Năm 1767, nhạc sĩ viết vở opera nhỏ "Trách nhiệm của giới luật thứ nhất", công diễn tại Salzburg. Tháng 5 năm 1767, ra mắt vở hát bằng tiếng La tinh "Apollo và Ghiazint", khi này cậu mới 11 tuổi. Năm sau, nhân dịp hôn lễ của vương thất Áo tại Vienne, nhạc sĩ cho ra mắt "Bastian và Bastiana". Cuối năm đó, nhạc sĩ chỉ huy tác phẩm của mình "Missa trang nghiêm". Tháng 5 năm 1769, công diễn vở opera buffa mới "Giả ngây giả dại" (La finta semplice - 1768). Mặc dù được hoan nghênh, nhưng một số người có chức có quyền trong nhà hát đổ kị, cho nên tác phẩm đó bị đình chỉ công diễn. Tiếp năm đó mới 12 tuổi Mozart đã được giao làm nhạc trưởng cung đình Salzburg, kế nhiệm chức vụ của cha.

Cuối năm 1769, ba cha con Mozart nhận lời mời sang biểu diễn ở Italia. Đến bất cứ nơi nào họ đều được hoan nghênh nồng nhiệt.

Tại Vatican, nhạc sĩ chỉ nghe có một lần thánh ca "Thượng đế thương xót con", đó là một tác phẩm của giáo hội cấm lưu truyền ra ngoài. Nhạc sĩ về ghi lại bản nhạc hầu như đúng hoàn toàn. Trí nhớ và thánh giác của Mozart làm mọi người vô cùng sửng sốt. Nhạc sĩ được Giáo hoàng ban tặng huân chương bằng vàng. Tại Bologna,

Mozart làm quen với Martini, vị nhạc sĩ danh tiếng khắp châu Âu và học kỹ xảo phép đối vị với ông. Ít lâu sau, Mozart được cử làm viện sĩ Viện hàn lâm âm nhạc Milan. Vào tháng 12 năm 1770, tại Milan, khi chính thức công diễn vở opera - seria theo phong cách Italia: "Mitridate, quốc vương xứ Ponte" (Mitridate, rè di ponte) nhạc sĩ mới 14 tuổi. Thính giả đã vỗ tay cuồng nhiệt như sấm và hô to "Muôn năm người thầy lớn" (Viva Maestro). Vở "Ascanio tại Alba" (Ascanio in Alba) công diễn tháng 10 năm 1771 tại Milan làm dư luận Italia xôn xao, sững sốt kêu to lên: "Thượng đế cho Mozart xuống trần gian để áp đảo tất cả các bậc thầy lớn đã được công nhận". Hasse vị nhạc sĩ danh tiếng phải thốt lên: "Đứa trẻ này sẽ che lấp tất cả chúng ta". Chuyến sang Italia lần này đặc biệt quan trọng đối với sự nghiệp sáng tác của Mozart. Nhạc sĩ không những giành được vinh quang và tiếng tăm lừng lẫy tại vương quốc opera, điều quan trọng hơn, nhạc sĩ đã đặt nền móng cho sự nghiệp sáng tác opera sau này của mình, opera mang đặc sắc độc đáo riêng của Mozart với phong cách kết hợp giữa Italia và Pháp. Cũng trong thời kì này, nhạc sĩ đã sáng tác trên 200 tác phẩm đủ các thể loại.

b. Thời kì thứ II

Từ 1773 đến 1777 (tức là từ 17 tuổi đến 21 tuổi). Sau khi trở về Salzburg, nhạc sĩ tiếp tục sáng tác hăng hái sôi nổi, đã viết một số lượng lớn nhạc giao hưởng, concerto cho violon, một số ca khúc nhà thờ và một số ca khúc nghệ thuật (romance).

Người đã tạo rất nhiều điều kiện cho gia đình Mozart là công tước Salzburg đã qua đời. Mặc dù đã viết một bản hợp xướng riêng cho người kế nhiệm, nhưng Mozart vẫn không được lòng ông ta. Ông ta đối xử nhạc sĩ rất tồi tệ, xem Mozart chẳng khác đây tớ. Mozart không khỏi bị trầm uất. Năm 1773, người cha phải đưa Mozart đi Vienne để thư thái tâm hồn, ở đây nhạc sĩ đã làm quen với Haydn.

Nhưng cảnh ngộ tồi tệ không quật ngã nổi Mozart. Nhạc sĩ đã sáng tác vở opera tương đối thành công: "Cô gái giả trang thợ làm vườn" (La finta giardiniera) và "Vua chăn cừu" cùng với vô số nhạc phẩm sonata cho piano, concerto cho violon v.v. Những khi buồn, Mozart chỉ biết viết thư tâm sự với Martini: "Em nhớ và muốn được ở

cạnh thầy để trò chuyện, nói với thầy về cách nhìn nhận của em. Em đang ở trong một quốc gia không hiểu âm nhạc. Em có biết bao điều muốn kể với thầy."

Dưới sự khuyến khích và giúp đỡ của cha, Mozart định đi du lịch, nhưng bị người kế nhiệm từ chối, Mozart đành từ chức ra đi. Chuyến đi này, nhạc sĩ chỉ có mẹ đi cùng, còn người cha đành ở lại Salzburg. Đây là chuyến đi quyết định tương lai và số phận của nhạc sĩ.

c. Thời kì thứ III

Từ 1777 đến 1781 (tức là từ 21 đến 25 tuổi). Mozart hoạt động âm nhạc ở Mannheim, Paris, Munich. Đây là thời kì năng lực sáng tác của nhạc sĩ đang bước vào độ chín. Mannheim là thành phố có môi trường âm nhạc tốt đẹp. Mozart được các bạn hữu trọng đãi và ủng hộ. Tại đây, nhạc sĩ phá lệ viết hai concerto cho sáo. Hai nhạc phẩm này còn lưu truyền mãi cho tới ngày nay. Trong cuộc gặp mặt với giới âm nhạc, nhạc sĩ làm quen với nữ diễn viên opera Aloysia Weber. Giọng hát và sắc đẹp của nàng đã đánh gục nhạc sĩ trẻ, từ đó Mozart càng say mê opera. Leopold lập tức viết thư khuyên con trai "Hãy đến Paris mau, hãy tìm chỗ đứng của con giữa những người vĩ đại...". Mozart đã từ giã Aloysia đi Paris.

Tháng 4 năm 1778, Mozart cùng mẹ lần thứ hai đến Paris. Khác hẳn với lần đầu tiên, Paris đã đón tiếp Mozart trong lạnh nhạt. Tháng 7, người mẹ ốm và mất trong cảnh nghèo túng, Mozart rơi vào cảnh khốn cùng cực.

Tháng 9, Mozart rời Paris đi Munich tìm người bạn cũ Aloysia, nhưng ngôi sao ca đàn, bông hoa xã giao Aloysia nay không còn yêu nhạc sĩ nghèo Mozart nữa. Tuy thất vọng vì mối tình đầu tan vỡ, Mozart vẫn ở lại Munich hợp tác với nhà hát ở đó. Mozart sáng tác opera lãng mạn tiêu biểu "Idomeneo" (tên trọn vẹn: "Idomeneo, vua xứ Creta-Idomeneo, Re di creta"), vở đó đã bộc lộ kĩ thuật điêu luyện với trình độ âm nhạc uyên thâm. Đây có thể gọi là tác phẩm tiêu chí cho giai đoạn chín muồi trong sáng tác của Mozart. Nhờ có dàn nhạc số một của Mannheim biểu diễn, vẻ đẹp của tác phẩm đã được tôn thêm. Tháng 11 năm 1780, lần đầu vở "Idomeneo" được công diễn và gây dư luận xôn xao. Nhạc sĩ còn viết một số lượng lớn tác phẩm

khí nhạc và một số ca khúc: "Con chin non", "Lòng thoả mãn", một số aria cho giọng nữ cao.

d. Thời kì thứ IV

Từ 1781 đến 1791, đây là mười năm cuối cùng và cũng là thời kì cao trào trong sáng tác của Mozart. Nhạc sĩ đã sáng tác những vở opera kiệt xuất nhất với gần 300 nhạc phẩm các thể loại khác.

Tháng 3 năm 1781, nhạc sĩ dân giáo chủ Salzburg đến thăm Vienne, còn mình thì đến thăm Constansa - em gái của Aloysia. Những lời lăng nhục vô lí của giáo chủ đã xúc phạm nặng nề Mozart, nhạc sĩ đoạn tuyệt với ông ta và định cư hẳn ở Vienne, từ đó Mozart trở thành nhạc sĩ tự do, danh tiếng số một của nước Áo. Tháng 8 năm 1782, nhạc sĩ kết hôn với Constansa Weber.

Tháng 7 năm 1782, theo đơn đặt hàng, Mozart viết opera "Trốn khỏi hậu cung" (Die Entführung aus dem Serail), được hoan nghênh nhiệt liệt. Gluck đánh giá cao vở opera này và mở yến tiệc mời Mozart. Tác phẩm "Trốn khỏi hậu cung" là một bước ngoặt mới trong sáng tác của nhạc sĩ. Đó là vở opera - singspiel đầu tiên của dân tộc Đức, khác hẳn phong cách âm nhạc Italia - Pháp, trở thành cái mốc mở đầu trong lịch sử opera nước Đức.

Sống ở Vienne, giới quý tộc không ưa âm nhạc và tài năng xuất chúng của nhạc sĩ, có thể vì họ không hiểu âm nhạc Mozart, cũng có thể vì họ kì thị Mozart vì những lời dèm pha xúc xiểm. Sau khi lập gia đình, cuộc sống của Mozart rơi vào cảnh túng thiếu. Nhạc sĩ đành phải đi dạy nhạc để trang trải cho cuộc sống khốn khó. Mùa đông giá rét luôn đe dọa cuộc sống của hai vợ chồng trẻ. Mãi cho tới lúc mất, Mozart vẫn chìm đắm trong cảnh cơ hàn túng bần, song tất cả những điều đó đã không thể làm suy giảm nhiệt tình sáng tác của nhạc sĩ. Mozart sáng tác rất nhiều sonata piano và concerto. Bản thân nhạc sĩ vẫn thường xuyên biểu diễn piano, nên nhạc sĩ đã viết nhiều nhạc phẩm piano.

Tháng 8 năm 1783, Mozart đưa vợ về thăm gia đình ở Salzburg, nhưng lúc này người cha và người chị đối xử với Mozart lãnh đạm không còn đầm ấm như trước nữa. Mặc dù người cha đã từng giành bao tình yêu và tâm huyết, gửi gắm bao kí thác hoài bão đối với con trai yêu dấu, nhưng tình cảm năm xưa nay hầu như đã phai nhạt.

Tháng 10, hai vợ chồng buồn bã ra đi, từ đấy Mozart không bao giờ trở về quê cũ.

Về Vienne, nhạc sĩ lại lao vào sáng tác cho các buổi hoà nhạc. Do công việc sáng tác quá bận rộn, Mozart phải tự xây dựng cho mình một thói quen mới, đó là ông tư duy các motivo, cấu tứ âm nhạc hoàn chỉnh trước trong đầu, sau đó biểu diễn giữa công chúng khi nhàn rỗi, cuối cùng nhạc sĩ mới ghi chép lên giấy nhạc. Đúng là Mozart có một trí nhớ xuất chúng. Nhiều buổi hoà nhạc, Haydn là cây violon, Mozart là cây viola. Để cảm tạ sự dạy dỗ và giúp đỡ của Haydn, Mozart đem 6 bản tứ tấu do mình sáng tác ghi tiêu đề "Tứ tấu của Haydn" để tặng người thầy, người cha tinh thần. Mozart nói "Tôi có trách nhiệm làm như vậy, bởi vì chính Haydn đã dạy tôi cách viết tứ tấu". Bất bình trước cảnh ngộ của Mozart, Haydn đã nói: "Tôi rất phần nộ, một tài năng vô song trên đời như Mozart lại không được cung đình, vương thất chấp nhận, xin hãy tha lỗi cho sự phần nộ của tôi, bởi vì tôi quá yêu con người này". Trong thời gian này, nhạc sĩ tham gia tổ chức bí mật "Freemason"- một tổ chức tuyên truyền tư tưởng chủ nghĩa Khai sáng và đã viết nhiều tác phẩm xuất sắc.

Trong quyển hồi kí của tác gia kịch Italia Lorenzo Ponte, người nhiều lần viết kịch bản opera cho Mozart có câu: "Mozart là nhà soạn nhạc thiên tài nhất trong lịch sử không ai có thể sánh nổi". Nhưng do các đối thủ tìm đủ mọi cách gây khó khăn nên Mozart đã không phát huy hết toàn bộ tài năng của mình ở Vienne, nhạc sĩ đã làm việc một cách thâm lặng.

Mozart như viên ngọc rực rỡ bị vùi lấp, nhạc sĩ không sao toả hết muôn tia hào quang chói lọi của mình. May thay, một cơ duyên mới đã giúp Mozart toả sáng tài năng vĩ đại của mình.

Năm 1783, vua Joseph chán ngán opera Đức, ông đã ra lệnh xây dựng nhà hát Italia để thay thế đoàn opera Đức trong nhà hát cung đình Vienne. Các nhà tác khúc và ca sĩ Italia kéo đến Vienne biểu diễn. Thời kì đó opera Đức đi vào thoái trào. Cuối năm 1785, Lorenzo da Ponte dựa vào kịch bản "Đám cưới Figaro" của

Beaumarchais¹ cải biên thành kịch bản opera cho Mozart. Nhạc sĩ hết sức thích thú kịch bản này, muốn nhân dịp này chấn hưng nền opera dân tộc Đức, lập tức phổ nhạc cho kịch bản. Vua Joseph bày tỏ thiện chí của mình đối với Mozart, ông đã ủng hộ tác phẩm "Đám cưới Figaro" ra mắt công chúng. Mặc cho giới opera Italia, Đức tìm mọi cách dìm nhạc sĩ, cuối cùng "Đám cưới Figaro" được công diễn lần đầu tại Vienne vào ngày 1 tháng 5 năm 1786. Nhưng sau buổi diễn, ngoài tiếng vỗ tay hoan hô của bạn bè và nhà vua, hầu như chẳng gây phản ứng gì đặc biệt. Nhưng khi vở này được công diễn tại Nhà hát Prague thì tình hình khác hẳn, khán giả hoan nghênh nhiệt liệt, khiến Nhà hát Prague sắp phá sản bỗng được hồi sinh. Khán giả ngồi chật ních trong nhà hát. "Đám cưới Figaro" gây xôn xao trong giới thị dân thành phố. Trong các buổi hoà nhạc, các vũ hội đều diễn tấu nhạc Figaro, thậm chí cả những người ăn mày cũng huýt sáo những bài hát trong opera đó. Tháng 1 năm 1787, Mozart nhận lời mời đến thăm Prague. Cả thành phố nghênh tiếp nhạc sĩ như vị anh hùng, tổ chức buổi hoà nhạc riêng cho Mozart và diễn tấu "Bản giao hưởng Prague" do nhạc sĩ sáng tác. Trong tiếng hoan hô như điên cuồng của công chúng, Mozart lấy motivo của vở "Đám cưới Figaro" chơi ngẫu hứng trên piano với 12 biến tấu (variation). Cả nhà hát vang động tiếng vỗ tay như sấm rền. Phấn khởi và cảm động, nhạc sĩ hứa sẽ viết một tác phẩm lớn cho thành phố này.

Từ Prague trở về, trong một cuộc gặp mặt bạn bè, Mozart đã làm quen với nhạc sĩ trẻ 17 tuổi Beethoven, một trong những người khổng lồ sau này của âm nhạc cổ điển. Beethoven dựa vào một chủ đề âm nhạc của Mozart đã chơi ngẫu hứng trên piano. Mozart trân trọng tuyên bố: "Các ngài kính mến, xin hãy chú ý người trẻ tuổi này, sẽ có ngày anh ta khiến cả thế giới phải sửng sốt."

Tháng 9 năm 1787, Mozart cùng Constansa trở lại Prague, thực hiện lời đã hứa đưa tổng phổ opera "Don Giovanni" (tức "Don Juan") cho Nhà hát Prague và công diễn vào ngày 28 tháng 12. Thực ra trước đêm công diễn, nhạc sĩ mới viết xong nốt nhạc cuối

1. Beaumarchais là nhà viết kịch lớn của Pháp.

cùng. Với "Don Giovanni" một lần nữa chinh phục cả thành phố trong tiếng hoan hô như trời long đất lở, Mozart cảm động đến run lên và nói với khán giả: "Các bạn, những người Prague mới thực sự là tri âm của tôi!"

Nhưng khi "Don Giovanni" trình diễn tại Vienne, vẫn không được hoan nghênh, nhà vua còn buông một câu: "Vở này không hợp gu của ta". Do đó, số phận của Mozart chẳng hề được cải thiện sau hai kiệt tác này. Thu nhập của nhạc sĩ ngày càng sa sút. Năm 1789, Mozart trở thành nhạc sĩ cung đình thay cố nhạc sĩ Gluck, nhưng lương chỉ bằng non nửa của người tiền nhiệm. Do nợ nần chồng chất, Mozart sáng tác liên tục để có tiền duy trì cuộc sống cho gia đình.

Nhạc sĩ đã viết rất nhiều nhạc vũ khúc và giao hưởng. Tháng 4 năm 1789, Mozart buộc phải đi xa để thử vận may. Ở Leipzig, lần đầu tiên nhạc sĩ được nghe tác phẩm của Bach tại nhà thờ "St. Thomas". Ở Beclin, nhạc sĩ kiếm được một khoản kha khá nhưng lại cho một người bạn "vay" mất, cuối cùng trắng tay quay về Vienne.

Lúc này Constanse ngày càng ốm nặng, cuộc sống gia đình ngày một khốn khó. Năm 1790, vở "Đàn bà đều như vậy" (Cosi Fan Tutte) của nhạc sĩ được công diễn, Mozart cho rằng vở này ra đời không phải do cảm hứng, mà do sự thúc bách của đồng tiền, chỉ để kiếm miếng ăn cho gia đình, tính nghệ thuật có hạn.

Đầu năm 1791, nhạc sĩ viết vở opera cuối cùng cho một nhà hát sắp đóng cửa, tác phẩm được công diễn liên tục trên 200 buổi, được đánh giá là vở opera Đức hiện đại nhất, vĩ đại nhất. Nhờ kiệt tác đó nhà hát được cứu vãn, nhưng tính mạng của Mozart đã kề cận cái chết. Đó là vở "Cây sáo thần" (Die Zauberflöte).

Trước khi lâm chung, nhạc sĩ vẫn gắng gượng viết một nhạc phẩm theo đơn đặt hàng, đó là "Khúc tưởng niệm" (Requiem). Tác phẩm chưa hoàn thành thì nhạc sĩ đã từ giã cõi đời vào ngày 5 tháng 12, thọ 35 tuổi.

Tang lễ Mozart cực kỳ sơ sài. Sau khi di chuyển nghĩa địa, đến nay không ai còn biết di hài của nhạc sĩ vĩ đại chôn cất ở đâu.

2. Tác phẩm thanh nhạc

Trong cuộc đời ngắn ngủi, Mozart đã sáng tác trên 600 nhạc phẩm hầu như gồm các thể loại, nhưng thành tựu quan trọng là opera. Mozart từng tâm sự nguyện vọng mãnh liệt và nóng bỏng nhất của ông là sáng tác cho kịch. Suy nghĩ đó luôn quán quanh trong đầu ông, hễ đặt chân vào nhà hát, hoặc nghe ai đó bàn luận về opera là ông không nén được bản thân mình.

Ảnh hưởng quan trọng và đặc trưng chủ yếu của opera Mozart:

a. Nội dung phản ánh số phận và cuộc sống của con người đương đại

Chịu ảnh của tư tưởng phong trào Khai sáng, tác phẩm của nhạc sĩ thể hiện khát khao một xã hội tự do dân chủ. Chính bản thân cuộc đời của nhạc sĩ cũng bị lãng nhục, ghẻ lạnh, nghèo đói và bệnh tật như số đông nhân dân, nên đề tài âm nhạc và nhân vật opera của nhạc sĩ mang đậm đặc điểm thời đại, nói nên nguyện vọng tiến bộ và văn minh, chống lại thế lực cũ, phản động.

b. Mozart là nhà cách tân opera

Kế thừa những thành quả ưu tú, phong phú nhất của Gluck, nhưng khác với Gluck, trong opera của Mozart, thi ca phục tùng âm nhạc. Nhạc sĩ nhấn mạnh vai trò chủ đạo là sáng tạo, khắc họa hình tượng, miêu tả phản ánh tình cảm tư tưởng bằng ngôn ngữ âm nhạc. Sự cải cách của Mozart đã mở cánh cửa lớn cho sự ra đời opera lãng mạn của thế kỉ XIX.

c. Mozart là người xây nền móng opera dân tộc Đức

Âm nhạc opera Mozart đã loại bỏ phong cách sao chép opera Italia, tiếp thu có sàng lọc hình thức biểu hiện của opera Đức - Áo, thể hiện tinh thần dân tộc mạnh mẽ và hơi thở tươi sáng của âm nhạc dân gian Đức, Mozart là người tiên phong trên lĩnh vực này.

d. Âm nhạc opera của Mozart giàu chất giai điệu và sức thể hiện, đầy sức sống và tinh thần lạc quan

Hình tượng âm nhạc tươi tắn, độc đáo, ngôn ngữ âm nhạc chân thật, giản dị, tứ nhạc mới mẻ, mãn tiệp, thủ pháp tinh tế, giàu biến hoá. Tác phẩm của nhạc sĩ mang phong cách đẹp như thi ca, hội hoạ, với những ý tưởng bay bổng cao vút.

Opera "Indomeneo" là vở mô phỏng opera seria nhưng có sáng tạo mới và riêng của Mozart. Vở "Trốn khỏi hậu cung" là vở phong cách singspiel của Đức. Hai vở đó đã thể hiện rõ nguyên tắc và tư tưởng cải cách opera của nhạc sĩ. "Indomeneo" đã chấm dứt hẳn phong cách Italia. Là vở thí nghiệm về cải cách, nhạc sĩ đã kết hợp một cách hữu cơ âm nhạc với kịch, mở ra một hướng phát triển tốt đẹp cho sáng tác opera của mình sau này. "Trốn khỏi hậu cung" là vở opera hài đầu tiên của Đức có ý nghĩa thực sự. Tác phẩm này đã phát triển và hoàn thiện những ưu điểm singspiel Đức, mô phỏng phong cách opera Italia với đặc sắc riêng của Đức. Mozart đã tiếp tục thực hiện thủ pháp cải cách, đặc biệt cách tân ngôn ngữ opera, tăng cường sức biểu hiện của kịch và sử dụng các hình thức của chất liệu âm nhạc dân tộc Đức.

Trong hơn 20 vở opera của Mozart, tác phẩm kiệt xuất nhất, có ảnh hưởng lớn nhất là "Đám cưới Figaro", "Don Juan" và "Cây sáo thần".

"Đám cưới Figaro" (Le Nozze di Figaro) trích từ "Bộ ba Figaro" của tác gia kịch Pháp Beaumarchais, do Lorenzo da Ponte cải biên theo yêu cầu của Mozart. Kịch bản đã khắc họa nổi bật tính cách và hoạt động nội tâm của nhân vật. Phải nói rằng bản thân kịch bản viết rất xuất sắc, làm nổi bật các tình tiết giàu kịch tính. Các nhân vật có tính cách khác nhau và rõ ràng. Ngôn ngữ kịch mới mẻ, sắc bén, đã lột tả một cách sinh động thú vị các cảnh ngộ trở trêu.

Chủ đề kịch bản đã phản ánh con người và phẩm chất ngay thẳng dũng cảm, mưu trí của đẳng cấp thứ ba trong xã hội đương thời.

"Đám cưới Figaro" gồm 4 màn:

Màn I: Figaro là đầy tớ của bá tước Almaviva, sắp cưới Susanna - cô hầu gái của bá tước phu nhân Rosina. Bá tước cố tình sắp đặt phòng cưới của hai người hầu ngay cạnh phòng ngủ của mình để tiện bề tán tỉnh cô hầu gái xinh đẹp. Figaro đầy mưu trí, đủ sức ứng phó với ông chủ, song anh không sao trả được món nợ cho Marzelina - mụ quản gia của bác sĩ Bartolo, có nguy cơ phải cưới bà ta làm vợ. Khi hai tình địch gặp nhau, ngài bá tước và Figaro xảy ra đấu khẩu bằng bản song ca "Tôi sẵn sàng phục vụ ngài", "Nếu ngài muốn nhảy,

thưa bá tước" (Sivuo! ballare, Signor Contino!). Giai điệu đẹp, khắc họa sinh động cuộc đấu khẩu sôi nổi, đó là bản song ca được quần chúng yêu thích. Tiểu đồng Cherabino đa tình của bá tước đã yêu tất cả những phụ nữ mình gặp. Cậu hát aria "Anh biết thế nào là tình yêu không?" (Voi che sapete, che cosa è amor?). Bài hát nổi tiếng này đã miêu tả tâm trạng cậu thiếu niên ngây thơ, ước mơ tình yêu. Âm nhạc sinh động, miêu tả thành công tâm trạng hưng phấn, đầy xúc động, lúng túng nhưng hồn nhiên, chân thật của Cherubino. Bài hát này đã trở thành tiết mục biểu diễn trong các buổi hoà nhạc. Tiếp đó là aria của Figaro "Từ nay về sau đừng say tình nữa" (Non piu andrai). Đây là aria cực kì nhộn, viết bằng nhịp hành khúc với hình thức rondo, Figaro khuyên cậu Cherubino hãy vứt bỏ nước hoa, son phấn với những bông hoa, hãy vào quân ngũ làm một dũng sĩ. Âm nhạc vừa dí dỏm, hóm hỉnh, vừa sôi nổi hào sảng, dũng mãnh, thể hiện khí phách đàn ông của Figaro. Đây cũng là bài hát được mọi người yêu thích và hay hát.

Màn II: Figaro, Susanna và Rosina bàn kế chơi xỏ vị bá tước đa tình và nhờ Cherubino giúp đỡ. Cậu thu đồng hát: "Không bao giờ giải thích nổi..." (Non so piu cosa son...) và Rosina hát aria "Đâu rồi những ngày tháng kì diệu?" (Dove sono i bei momenti). Đó là những aria có giai điệu đẹp, xúc động, chân thực, phong phú. Đột nhiên, bá tước xuất hiện, tình huống kịch xảy ra bất ngờ. Cherubino chuồn qua cửa sổ, Figaro trốn trong phòng bá tước phu nhân. Bá tước bị chơi xỏ một phen, phải nghe lời trách móc của vợ. Bản tam ca của Rosina, Susanna và bá tước đã miêu tả tính cách và tâm trạng của ba người.

Màn III: Susanna hẹn gặp bá tước ở vườn hoa, nhưng người chờ bá tước là Rosina giả trang cô hầu gái. Khi hai nàng bàn kế hoạch, bản song ca "Gió đêm êm dịu biết bao" là một bài hát đẹp nhất trong opera.

Màn IV: Cuối cùng, ba đôi tình nhân: bá tước với Rosina, Figaro với Susanna, Cherubino với Barbarina (con gái ông làm vườn) đều xuất hiện ở vườn hoa. Bá tước tưởng trước mắt mình là cô hầu gái, hết lời tán tỉnh, khi Rosina bỏ mặt nạ xuống, bá tước xấu hổ quý xuống xin vợ tha thứ. Cuối cùng opera kết thúc bằng hợp xướng và vũ hội hôn lễ vui vẻ náo nhiệt.

Những điểm nổi bật của "Đám cưới Figaro": Một, hình tượng âm nhạc của những người hầu tước sáng đầy chất thơ, là những hình tượng đáng yêu, khiến hình tượng ông chủ xấu xa nổi bật hẳn. Hai, âm nhạc chú trọng khắc hoạ tính cách và tâm lí của từng nhân vật, thủ pháp biểu hiện linh hoạt, mới mẻ, trước sau nhất quán. Ba, về tổng thể, âm nhạc giàu chất trữ tình, kết hợp khéo léo với tính hài hước. Bốn, phát huy đầy đủ vai trò song ca, làm trung tâm cho sự phát triển kịch tình, thậm chí đẩy kịch tình lên cao trào. Từ song ca chuyển sang thất ca (7 người hoà ca), nhân vật lần lượt xuất hiện, làm tăng thêm mâu thuẫn xung đột của kịch, phơi bày trạng thái tâm lí khác nhau của các nhân vật, làm cho vở có những nét độc đáo riêng, đây cũng là đặc điểm mà những opera trước kia của Mozart rất hiếm thấy. "Đám cưới Figaro" là opera nghiêm - hài, là một tác phẩm kinh điển, đến nay vẫn còn công diễn trong các nhà hát trên thế giới.

"Don Giovanni": Đề tài này đã được nhiều nhà sáng tác sử dụng cho kịch nói, ca kịch và vũ kịch. Đây là vở opera bi hài, mang ý nghĩa đạo đức. Thành công của Mozart trong vở này là đã khắc hoạ một hình tượng nhân vật đầy mâu thuẫn: nhà quý tộc Don Giovanni một mặt là tên sở Khanh ty tiện đáng ghét, mặt khác lại là con người chống lại thế lực phong kiến quyền thế, khinh thị thân linh, dám làm dám chịu, dũng cảm đi tìm hạnh phúc. Mozart đã xây dựng hình tượng điển hình về một lãng tử và cũng là hình tượng táo bạo nhất, phức tạp nhất trong lịch sử opera. "Don Giovanni" gồm 2 màn.

Màn I: Cha của Donna Anna bị Don Giovanni đâm, trước khi chết, giữa cha của Donna Anna, Don Giovanni và người hầu Leporello có một tam ca ngắn, thể hiện chủ đề nghiêm túc của vở: tội ác và trừng phạt. Tam ca dịu dàng, ai oán. Tiếp đó, song ca của Donna Anna với chồng chưa cưới Don Ottavio, thể hiện lòng quyết tâm phục thù. Khi gặp lại Donna Elvira - người tình cũ bị ruồng bỏ, Don Giovanni liền chạy trốn. Leporello hát một aria nổi tiếng: "Thưa tiểu thư, hãy nghe tôi kể danh sách..." (Madamina! Il catalogo). Bài hát vừa trang nghiêm, vừa dí dỏm, vừa mang chất recitativo hài, vừa mang chất ca khúc du dương, khuyên Elvira đừng chung tình, nàng chỉ là một trong

số 2000 người tình của Don Giovanni mà thôi. Tức giận, Donna Elvira tỏ thái độ quyết tâm trả thù.

Một cảnh hội chợ trong làng, Don Giovanni lại tán tỉnh thôn nữ xinh đẹp Zerlina, vợ chưa cưới của thanh niên nông dân Masetto. Trong cảnh có những bài hát hay nổi tiếng, như song ca của Don Giovanni với Zerlina: "Em thân yêu, hãy trao bàn tay cho ta" (la ci da rem lamano). Zerlina hát: "Em rất vui cho dù biết rằng anh ta chỉ đùa bỡn với mình", Don Giovanni hát: "Hãy đến đây, niềm vui của ta", Zerlina: "Em sẽ khiến Masetto giận", "Ta sẽ làm thay đổi đời em" "Cuối cùng ta đã chinh phục được nàng", Zerlina ngả vào lòng tên sỏ khanh. Bản song ca có giai điệu đẹp du dương, là điển hình phong cách dịu dàng trang nhã của âm nhạc Mozart, là tác phẩm kinh điển. Trong vũ hội của lâu đài, Don Giovanni, tên sỏ khanh hát aria nồng nhiệt sôi nổi: "Bài ca Sampa" (Fin, ch'han dal vino). Ca khúc của Zerlina: "Hay đánh em đi, Masetto thân yêu" (Batti, batti, o bel Masetto) là một trong những bài hát xuất sắc.

Màn II: Don Giovanni hát serenata với đàn mandora, đó là bài hát ngọt ngào mang phong cách Italia, sau này người ta gọi: "Serenata Don Giovanni". Leporello theo lệnh, giả trang Don Giovanni để lừa Donna Elvira. Đến sân vườn lâu đài, Donna Anna và Don Ottavio cùng với Zerlina và Masetto phát hiện và tóm được Giovanni giả, bắt đắc dĩ Leporello phải lộ chân tướng. Don Ottavio hát "Em yêu quý vô vàn", đó là aria giọng nam cao có kỹ thuật khó về thanh nhạc với giai điệu đẹp. Hai thầy trò đến nghĩa địa, khi phát hiện ra tượng đá của viên sĩ quan bị sát hại, Leporello hồn xiêu phách lạc, còn Don Giovanni vẫn điềm tĩnh, thậm chí ngỏ lời mời tượng đá đến nhà mình dùng cơm tối. Cảnh II: Tượng đá đến trước cửa nhà Don Giovanni, âm nhạc mang chất uy nghi, siêu nhiên và ghê rợn. Tượng đá cho biết ông ta đến không phải vì bữa ăn, mà để thực hiện một tâm nguyện, Don Giovanni không khỏi kinh sợ, song y vẫn tỏ thái độ không chịu hối cải hành vi của mình. Tượng đá bắt lấy bàn tay Don Giovanni, lập tức vang lên hợp xướng ma quỷ và Don Giovanni bị lôi xuống hoả ngục, đồng thời cũng vang lên bản lục ca: "Kết cục của tên tác yêu tác quái" của Donna Anna, Donna Elivira, Don Ottavio, Masetto, Zerlina và Leporello.

Opera đã khắc họa hình tượng Don Giovanni hết sức thành công. Các nhân vật xung quanh đã tôn thêm và làm phong phú hình tượng của nhân vật chính Giovanni.

Thủ pháp thể hiện tính kịch của Mozart hết sức siêu việt. Hình tượng các nhân vật khác nhau, nhưng rất sinh động: Giovanni gan lì táo tợn, Leporello nhu nhược nhất gan, Donna Anna cao quý trang nhã, Donna Elvira nhẹ dạ cả tin và si tình, Zerlina phù phiếm... Phong cách trữ tình của vở pha chút bi hài.

Mozart đã đưa phong cách âm nhạc kịch của mình lên một đỉnh cao, hoàn hảo. "Sáo thân" là vở Opera cuối cùng vĩ đại nhất của Mozart. "Sáo thân" do Schikaneder và Gieseck dựa theo cốt chuyện đồng thoại của Wilande cải biên thành kịch bản Opera. Qua đề tài huyền thoại, phản ánh quan điểm tư tưởng mới: Tìm kiếm chân lí, đấu tranh không mệt mỏi cho lí tưởng, cuối cùng ánh sáng của lẽ phải chiến thắng thế lực đen tối. Ý nghĩa quan trọng nhất của "Sáo thân" ở chỗ đây là vở Opera Singspiel thực sự của Đức, hát bằng tiếng Đức. Trong vở này, nhạc sĩ đã kết hợp một cách hữu cơ phẩm chất tốt đẹp, đôn hậu với âm nhạc thuần khiết tráng lệ của dân tộc Đức. Qua vở này, Mozart đã thực hiện ước nguyện bấy lâu nay: Chấn hưng nền Opera Đức và đã mở ra con đường phát triển Opera Đức sau này.

Sự kiện cực kì quan trọng này đã ảnh hưởng lớn đến các nhà tác khúc Đức của thế kỉ XIX.

"Sáo thân" gồm hai màn.

Màn I: Hoàng tử Tamino trong lúc săn bắn, bị con rắn lớn đuổi theo, hoàng tử chạy và lạc vào lãnh địa của nữ hoàng Đêm, bị vấp ngã và ngất đi. Ba cung nữ của nữ hoàng phát hiện, vội giết chết con rắn. Mến chàng trai tuấn tú, họ bèn chạy đi bẩm báo với nữ hoàng. Anh thợ săn Papageno mặc áo lông chim đi ra. Thấy Tamino tỉnh lại, cậu nói khoác rằng chính mình đã cứu sống chàng.

Ba cung nữ trở lại, gắn cái khoá lên mồm của Papageno vì tội nói dối. Họ đưa tranh vẽ công chúa Pamina cho hoàng tử xem và kể rằng nàng bị bạo chúa Sarastro bắt cóc. Say mê sắc đẹp của nàng, Tamino sẽ cứu được Pamina trở về. Nữ hoàng Đêm Astrofiamante xuất

hiện hứa sẽ gả công chúa cho hoàng tử nếu con gái bà được cứu thoát khỏi tay Sarastro. Bà cung nữ tháo khoá mồm cho Papageno, ra lệnh cậu phải theo hầu hoàng tử. Họ trao cho hai người tranh vẽ công chúa và hai báu vật: Chuông thần và Sáo thần. Khi đến đền thờ của Sarastro, Tamino mới biết ông ta không phải là tên bạo chúa mà là một vị thánh nhân. Papageno tìm thấy Pamina, cùng nàng chạy trốn, theo tiếng sáo thần đi tìm Tamino. Sarastro xuất hiện, Pamina kể tội hành vi bất hảo của tên gác ngục người Moor. Sarastro tha thứ tội chạy trốn cho nàng, xử phạt tên gác ngục và yêu cầu Tamino và Pamina chịu thử thách tín ngưỡng của đền thờ Sarastro.

Trong màn I có hai bài hát cực kì xuất sắc, đó là aria "Tôi là cao thủ săn chim" hay gọi là "Bài ca của Papageno" (*A fowler bold in me you see*), ca từ hài hước dí dỏm, âm nhạc linh hoạt, sinh động, kết cấu mang đậm phong cách dân ca Đức, thể hiện tính cách hồn nhiên vô tư và lạc quan yêu đời của Papageno. Bài thứ hai là aria của nữ hoàng Đêm: "Hãy mau đi cứu con gái yêu của ta" hay "Đừng sợ, con trai thân yêu" (*O zittre nicht, mein Liebesohn*). Đó là một aria cực kì nổi tiếng, cũng cực kì khó hát. Phần sau tác phẩm có đoạn nhạc cao độ lên đến f_3 . Đó là đoạn nhạc tiêu biểu cho phong cách aria của opera - seria Italia, song âm nhạc hết sức biểu cảm, nói lên tính cách thù hận và quý kế nham hiểm của nữ hoàng Đêm. Ngay các nữ ca sĩ ưu tú nhất cũng ngại hát aria này và aria này cũng là tiết mục đơn ca được khán giả yêu chuộng. Ngoài ra còn bản song ca nổi tiếng, khi gặp Pamina, Papageno kể cho nàng nghe tình yêu say đắm của Tamino, sau này Beethoven đã cải biên thành biến tấu cho piano và cello.

Màn II: Sarastro hứa nếu qua được thử thách sẽ cho Tamino kế thừa vị trí của ông ta và cho hai người lấy nhau. Khi chia tay để đi vào cuộc thử thách, Pamina lo lắng, buồn bã, còn Tamino ý chí kiên định. Cuối cùng Pamina cũng quyết tâm đi theo Tamino để chịu cuộc thử thách. Nữ hoàng Đêm xuất hiện trong vườn hoa của Sarastro, ra lệnh Pamina giết chết Sarastro, lấy lại "vòng thái dương" cho bà ta. Nhưng công chúa kiên quyết từ chối. Tên Moor nhận lời nữ hoàng với điều kiện là được kết hôn với công chúa. Sarastro xuất hiện bất ngờ, tên Moor vội vàng bỏ trốn, Pamina xin Sarastro đừng trả thù mẹ

mình, Sarastro cho nàng biết, người theo đạo của ông không có ý thức thù hận, chỉ có nghĩa vụ về tình yêu thương. Sau khi trải qua nhiều cuộc thử thách, Tamino và Papageno trên đường trở về, gặp một "bà lão" 18 tuổi – Papagena, nàng biến trở lại thành cô thiếu nữ xinh đẹp, nhưng bị vị tư tế lôi đi mất, Papageno buồn bã định tự tử. Bất ngờ tiếng sáo thân vang lên, đưa Papageno quay trở lại với hoàng tử. Tamino và Papageno đi vào cuộc thử thách cuối cùng để đi lên thánh địa của ánh sáng. Nữ hoàng Đêm cùng người Moor chạy đến định cướp cung Pamina, bỗng Sarastro xuất hiện và tiêu diệt bọn quỷ dữ. Cuối cùng hai đôi Tamino và Pamina, Papageno và Papagena được đoàn tụ.

Trong màn II, có hai tác phẩm thanh nhạc cực kì nổi tiếng, đó là aria "Những khoảnh khắc đẹp đẽ không bao giờ trở lại" (Ach, ich fühl's es ist verschwunden) của Pamina. Vì phải trải thử thách, cấm không được nói chuyện với người yêu, Pamina lầm tưởng Tamino không còn yêu mình nữa, nên nàng rất đau khổ và hát aria đó để thổ lộ nỗi lòng. Mozart vận dụng thủ pháp opera - seria Italia viết aria này. Tác phẩm có nhịp độ andante, với âm vực rộng, tuyến giai điệu thoảng, dịu dàng, miêu tả tâm trạng đau buồn, tuyệt vọng của Pamina. Aria thứ hai của nữ hoàng Đêm "phục thù" (Der holle Rache koht in meinem Herzen), âm nhạc thể hiện sự căm giận đầy hăm dọa của nữ hoàng Đêm, song đầy sức truyền cảm, quyến rũ, có kĩ xảo cực khó âm vực lên f_3 . Đó cũng là hai tác phẩm đơn ca được mọi người yêu thích.

Đặc điểm nổi bật nhất của "Sáo thần" là câu chuyện thần thoại viết bằng chất liệu âm nhạc dân tộc. Trong lịch sử âm nhạc Đức chưa có tác phẩm nào có phong cách như vậy. Phong cách mới đó thể hiện: Một, tác phẩm ám chỉ hiện thực xã hội Đức đương thời. Sarastro là hoá thân của bác ái với lí tính sáng suốt, tiêu biểu cho tư tưởng của "Freemason" hay nói đúng hơn, tư tưởng của chủ nghĩa Khai sáng. Hai, Mozart sử dụng ngôn ngữ dân tộc và dân ca khiến opera mang rõ dấu ấn của âm nhạc Đức. Ba, Mozart sử dụng âm nhạc dân tộc nói lên cái yêu, cái ghét của mình, vận dụng âm nhạc dân tộc ca ngợi nhân vật tích cực, vận dụng thủ pháp điển hình kĩ xảo thanh nhạc của opera Italia thể hiện nhân vật tiêu cực. Bốn, Overture của

opera gắn liền với tình huống của vở, phân phối khí cho dàn nhạc cực kì hoàn chỉnh. Thực ra kịch bản và bản thân câu chuyện "Sáo thần" không phải hay lắm, nhưng vì âm nhạc của Mozart hay quá, nên người ta quên đi nhược điểm của kịch bản.

Mozart còn viết hơn 30 bài ca khúc nghệ thuật như "Violet" sử dụng thủ pháp nhân cách hoá để nói lên ước mơ cao đẹp với nỗi bất hạnh của con người, đây là một trong những tác phẩm xuất sắc nhất của Mozart. Ngoài ra còn có "Khát vọng mùa Xuân", "Nàng Luisa thiêu huỷ thư tình", "Tâm tình trong hoàng hôn" v.v. đều là những ca khúc hay.

Mozart cũng sáng tác một số ca khúc nhà thờ, tác phẩm tương đối nổi tiếng là "Missa lễ dâng quang" (1779), "Missa giọng đô thứ" (1782) nhân kỉ niệm ngày cưới của mình, Mozart viết motet "Ca ngợi công lí" (1791)v.v.

III. LUDWIG VAN BEETHOVEN VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC

Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), nhà soạn nhạc vĩ đại Đức. Từ năm 11 tuổi cậu bé Beethoven đã làm việc trong dàn nhạc và cũng từ đây mưu sinh bằng âm nhạc. Năm 1792, Beethoven đến Vienne học sáng tác với Haydn, và định cư hẳn ở Vienne. Năm 1795, biểu diễn tại sân khấu Vienne với tư cách nhạc công piano, kiêm nhà tác khúc. Năm 1802, nhạc sĩ bị điếc khi đó mới 32 tuổi. Cả cuộc đời phải đấu tranh với bệnh tật. Beethoven sáng tác 9 bản giao hưởng lớn và rất nhiều tác phẩm khí nhạc, nổi bật nhất là Sonata piano.

Beethoven là thiên tài âm nhạc siêu việt, tiêu biểu cho tinh thần phản kháng quyết liệt với ý chí ngoan cường. Trong bối cảnh thời đại đen tối và số phận bất hạnh của cá nhân, nhạc sĩ đã sáng tác những tác phẩm kiệt xuất về giao hưởng và khí nhạc, có cống hiến vô song đối với lịch sử phát triển âm nhạc thế giới.

Về tác phẩm thanh nhạc, Beethoven chỉ viết có mỗi một vở opera, một liên khúc thanh nhạc, hai bản missa, một chương đại hợp xướng trong "Giao hưởng số 9" và một số ca khúc.

Beethoven tình cờ phát hiện kịch bản "Fidelio", vì thích đề tài và chủ đề của kịch bản này, nhạc sĩ đã bắt tay phổ nhạc từ năm 1803,

qua nhiều lần sửa chữa, mãi đến năm 1813 mới hoàn thành chính thức. Riêng Overture của "Fidelio", nhạc sĩ đã viết đến 4 bản. Có aria sửa đi sửa lại 16 lần. Bản thảo của cả vở dầy đến 346 trang.

Nội dung opera: Vì xúc phạm viên quan Pizarro, nhà quý tộc trẻ tuổi Tây Ban nha Florestan bị bỏ tù bí mật với tội danh chính trị phạm. Pizarro tung tin Florestan đã chết, kì thực hắn định bỏ đói Florestan trong tù cho đến chết. Leonora, người vợ chung thủy dũng cảm đã giả trang con trai, lấy tên Fidelio, bí mật chui vào nhà tù, tìm đủ mọi cách để cứu chồng.

Với tư tưởng tiến bộ của chủ nghĩa Khai sáng, "Fidelio" ca ngợi tình yêu chung thủy và tinh thần dũng cảm hy sinh vì tha của nhân vật chính. Kết cấu của opera gần với phong cách "Ca kịch cứu nguy". Nhạc sĩ có thái độ yêu ghét rõ ràng trong miêu tả nhân vật. Về hình thức, opera này thuộc loại "kịch ca hát" (tức singspiel), phong cách âm nhạc gần với Handel, Gluck. Nhạc sĩ sử dụng kĩ xảo khó cho aria và recitativo, vai trò dàn nhạc hết sức nổi bật trong opera. Mặc dù nhạc sĩ đã dành nhiều tâm huyết cho vở này, nhưng so với Mozart, thấy rõ nhạc sĩ không sở trường loại hình nghệ thuật opera. Tính chất giao hưởng trong âm nhạc rất rõ và mạnh mẽ, nhưng tính chất kịch yếu, hiệu quả sân khấu không cao.

Liên khúc "Gửi người yêu phương xa" (1816) (An die ferne Geliebte) phổ nhạc cho thơ dài của nhà thơ Tiệp Khắc Caille. Liên khúc gồm 6 ca khúc "Minh tôi ngồi trên đồi ngóng trông", "Dãy núi mênh mông xa xa", "Tùng đám mây trắng trên trời xanh", "Chim non chấp cánh cho tôi", "Tháng năm xuân về", "Em và anh cách xa trùng trùng núi non". Có người cho rằng liên khúc đó gửi gắm nỗi niềm tương tư của nhạc sĩ đối với người yêu. 6 bài hát là một thể hoàn chỉnh, nhưng mỗi một bài lại có tính độc lập riêng. Đặc biệt bài "Minh tôi ngồi trên đồi ngóng trông" đã khái quát chủ đề tư tưởng của cả liên khúc. Âm nhạc mang phong cách dân ca Đức, là một kiệt tác của Beethoven. Giữa các bài nối bằng gian tấu, đó là một thử nghiệm hữu ích về sáng tác liên khúc thanh nhạc sau này.

Hai tác phẩm thanh nhạc có qui mô lớn là missa "Cái chết của Joseph nhị thế" và "Missa trang nghiêm giọng rê trưởng" (Missa solemnica). "Cái chết của Joseph nhị thế" là sáng tác thời kì đầu của

nhạc sĩ. Nói lên sự thương tiếc đối với một vị minh quân đấu tranh chống lại thế lực đen tối, đưa lại ánh sáng cho nhân dân. Hình tượng âm nhạc rõ ràng, giàu kịch tính gần như oratorio. "Missa trang nghiêm" được Beethoven sáng tác vào cuối đời, thể hiện ước mong hoà bình của nhân dân. Âm nhạc mang chất trữ tình và triết lí, khuôn khổ hoành tráng, khí thế hùng vĩ.

Trong "Giao hưởng số 9" có chương hợp xướng, cho nên còn gọi là "Giao hưởng hợp xướng". Tác phẩm này mang đậm chất triết lí, anh hùng và hoành tráng, phản ánh tư tưởng cộng hoà: "Bốn biển đều là anh em" của nhạc sĩ. Đó là bản tổng kết cho toàn bộ sáng tác của Beethoven, từ đen tối đến ánh sáng, từ đau khổ đến hoan lạc, từ đấu tranh đến thắng lợi. Điều quan trọng là Beethoven đã kết hợp thành công giữa cantata với giao hưởng, đưa hình thức này lên một đỉnh cao.

Chương IV của "Giao hưởng số 9" là chương "Ngợi ca niềm hân hoan" dựa vào bài thơ nổi tiếng của Schilles. Âm nhạc của Beethoven đã nâng cao thêm tính tư tưởng và sức truyền cảm về cốt lõi của nội dung, là tinh hoa của bản giao hưởng. Trong "Ngợi ca niềm hân hoan", recitativo giọng nam trung mở đầu màn tựa của phần thanh nhạc, Beethoven viết ca từ cho recitativo đó: "Ôi! bạn hỡi, đừng ca lại bản nhạc cũ, để chúng ta hãy hát những cái hay hơn, vui hơn!" Sau đó là đơn ca, tiếp đến song ca, hợp xướng. Chủ đề "Hân hoan" viết bằng nhạc hành khúc, tốc độ nhanh và khoáng đạt. Sau những biến tấu của fuga, hành khúc, chủ đề "hân hoan" và chủ thể hình thức hợp xướng xuất hiện kết bện vào nhau đẩy cao trào lên, tiếng hát thánh thiện và huy hoàng. Âm nhạc chân thành, nồng nhiệt và rung động mạnh lòng người, tác phẩm kết thúc trong không khí và tiếng hoan hô thắng lợi.

Ca khúc trữ tình của Beethoven như: "Anh yêu em" cũng là một trong những bài hát xuất sắc nhất. Beethoven từng yêu nhiều lần, song tình yêu của nhạc sĩ với Therese Brushwick và Giulietta Guicciardi là sâu sắc hơn cả, đặc biệt đối với Guicciardi. Trong một bức thư viết cho bạn, ông nói đến tình yêu sâu sắc đối với Guicciardi, tình yêu đã đó giúp "Tôi thấy cuộc đời tươi vui hơn", "Tôi yêu nàng, nàng cũng yêu tôi", sau khi Beethoven mất, người ta phát hiện trong

các di vật của nhạc sĩ có bức chân dung của Giulietta Guicciardi. Đó cũng là báu vật duy nhất của nhạc sĩ. Ca từ "Anh yêu em" bắt nguồn từ thơ cùng tên của Heiloshi "Anh yêu em cũng như em yêu anh trong buổi sáng và trong cả hoàng hôn", "Anh cầu xin thượng đế phù hộ cho em, em là cuộc sống của đời anh". Bài hát có giai điệu giản dị trong sáng, âm nhạc du dương, sôi động, song phía sau niềm vui và hy vọng là tiếng thở dài bi thương.

Ngoài ra còn một số ca khúc khác cũng rất xuất sắc như: "Niềm vui trong ưu tư", "Trong phần mộ âm u" v.v.

CHƯƠNG

IX

**NHỮNG NHÀ SOẠN NHẠC KIỆT XUẤT
VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC TRÀO LƯU
ÂM NHẠC CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN
(TỪ CUỐI THẾ KỈ XVIII ĐẾN CUỐI THẾ KỈ XIX)**

Trong mọi lĩnh vực nghệ thuật, âm nhạc giàu chủ nghĩa lãng mạn nhất. Có thể nói đó là nghệ thuật duy nhất thực sự là chủ nghĩa lãng mạn, bởi vì đề tài duy nhất của nó là những sự vật vô hạn. Âm nhạc khai mở một vương quốc chưa từng biết tới. Trong thế giới này, loài người vứt bỏ mọi tình cảm rõ ràng, chìm đắm trong khát vọng không sao diễn đạt nổi.

Hoffman¹

Từ cuối thế kỉ XVIII đã xuất hiện mầm mống của chủ nghĩa lãng mạn, dần dần trở thành một trào lưu trong sáng tác văn học nghệ thuật. Phong cách âm nhạc mang màu sắc lãng mạn có từ thế kỉ XVII, nhưng nhân tố chủ nghĩa lãng mạn trong tác phẩm thanh nhạc phải nói từ khi có nghệ thuật ca hát. Thực ra trong lịch sử âm nhạc, chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa cổ điển hầu như song song tồn tại. Ngay trong một số tác phẩm Bach đã có mầm mống của lãng mạn. Mặc dù về khái niệm và quan điểm của hai trào lưu đó rất khác nhau, đối lập với nhau, nhưng trong tác phẩm của nhiều tác gia, hai nhân tố đó không hẳn chống đối nhau hay không thể dung hòa với nhau. Vấn đề ở chỗ tùy tác phẩm, tùy từng thời kì, vai trò của hai

1. Hoffman là nhà thơ lãng mạn Đức (1776-1822), trích từ "Thưởng thức âm nhạc phương Tây" của Joseph Machlis - Mi.

nhân tố đó khi thiên lệch, khi dung hòa. Ví dụ trong thế kỉ XVIII, mặc dù có nhân tố lãng mạn, nhưng nhìn chung vẫn là thời kì âm nhạc - thanh nhạc của chủ nghĩa cổ điển châu Âu.

Sự qua đời của Beethoven coi như chấm dứt thời kì nhạc cổ điển Vienne. Từ những năm 20 của thế kỉ XIX, chủ nghĩa cổ điển đã mờ dần, âm nhạc - thanh nhạc của chủ nghĩa lãng mạn đã nổi lên và trở thành trào lưu rộng khắp châu Âu.

Từ thế kỉ XIX, xã hội châu Âu bước vào giai đoạn cách mạng tư sản, trong đó nổi bật nhất, quan trọng và có ảnh hưởng lớn nhất là cách mạng tư sản Pháp và chuyên chính của Napoleon, thể hiện sự hoán vị quyền lực giữa giai cấp quý tộc phong kiến với giai cấp tư sản mới lên. Giới văn hóa tư tưởng có phản ứng đầu tiên về sự kiện này như các tác gia thơ văn: Wordsworth, Coleridge, Schiller, Byron, Goethe, Heine, George Sand, Victor Hugo, v.v. Họ là những người cực kì nhạy cảm về chính trị và thời cuộc, cũng là những người tiêu biểu cho trào lưu văn học lãng mạn. Tác phẩm của họ phản đối sự sùng bái lí tính, đòi hỏi giải phóng cá tính, ca ngợi cái đẹp của thiên nhiên, thể hiện tình cảm của dân chúng. Tư tưởng của chủ nghĩa lãng mạn từ lĩnh vực văn học, văn hóa lan truyền sang lĩnh vực âm nhạc. Các thể loại của tác phẩm văn học lập tức trở thành đề tài sáng tác cho các nhạc sĩ Schubert, Weber, Schumann, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Wagner, Brahms v.v. Họ là cả một thế hệ những nhà soạn nhạc vĩ đại của chủ nghĩa lãng mạn trong lịch sử âm nhạc thế giới.

Chủ nghĩa lãng mạn có mấy đặc điểm:

1. Ca ngợi bản tính và bản năng của con người, phản ánh tư tưởng và tình cảm của con người. Sau thất bại của cách mạng tư sản với sự phục hồi vương triều phong kiến ở Pháp, âm nhạc của chủ nghĩa lãng mạn tập trung thể hiện tư tưởng tình cảm của giai cấp tư sản và trung sản. Tư tưởng sùng bái lí tính và anh hùng của chủ nghĩa cổ điển bị va vấp trước hiện thực xã hội. Chủ nghĩa lãng mạn thể hiện nổi bật tư tưởng, tình cảm chủ quan của cá nhân, trong đó bao gồm những tình cảm đau buồn đối với hiện thực cuộc sống, ước mơ về một xã hội lí tưởng, ca ngợi cái đẹp của thiên nhiên.

2. Trên cơ sở những yếu tố kể trên, phong cách cơ bản của tác phẩm âm nhạc lãng mạn là mang chất trữ tình và chất ca hát. Sử dụng đề tài thân thoại, cổ tích, mang tính ẩn dụ rõ ràng. Chú trọng thủ pháp bộc lộ tình cảm cá nhân, tác phẩm mang đặc trưng cá nhân rõ rệt, ví dụ: kiểu tự truyện, chân dung.

3. Ca từ thơ và âm nhạc của chủ nghĩa lãng mạn tạo thành một chủ thể hoàn chỉnh, nhấn mạnh tính sáng tạo, tính độc lập của tác phẩm. So với âm nhạc dân gian, kĩ xảo và sức truyền cảm nghệ thuật của âm nhạc chủ nghĩa lãng mạn cao hơn hẳn.

4. Thuật ngữ biểu cảm âm nhạc phong phú và chính xác hơn. Điều đó khiến tư tưởng tình cảm của tác phẩm được thể hiện và giao lưu dễ dàng hơn.

5. Với sự tiến bộ của cách mạng công nghiệp, việc thiết kế và chế tạo nhạc cụ cũng tiên tiến, tinh xảo và linh hoạt hơn, khiến cho tác phẩm âm nhạc của chủ nghĩa lãng mạn có sức thể hiện mạnh mẽ hơn, đảm bảo tốt hơn cho kĩ thuật sáng tác và biểu diễn.

6. Thời kì chủ nghĩa lãng mạn, hai thể loại đơn ca và độc tấu piano trở thành địa bàn hoạt động chủ yếu của âm nhạc lãng mạn. Trong thế kỉ XIX, mô hình nhạc cụ piano đã được định hình và được sản xuất hàng loạt và trở thành nhạc cụ gia đình. Do đó tiểu phẩm piano và sử dụng piano đệm cho ca khúc nghệ thuật trở thành phổ biến và được nâng cao, chiếm một địa vị quan trọng trong âm nhạc và đã có một cống hiến mang tính lịch sử.

Bước vào thế kỉ XIX, thanh nhạc châu Âu có hai chuyển biến lớn: hầu hết các nhạc sĩ trở thành nhà tác khúc chuyên nghiệp và tự do, không còn là những đầy tớ âm nhạc do vua chúa quý tộc hay nhà buôn nuôi dưỡng, bảo trợ. Sáng tác của họ không còn vì một cá nhân nào đó hoặc một tổ chức đặc quyền nào đó. Các nhạc sĩ có không gian mệnh mông và thời gian rộng rãi để sáng tác theo ý muốn. Mặt khác những điều kiện trên đây đòi hỏi tác phẩm âm nhạc của họ phải được công chúng thừa nhận và hoan nghênh thì mới tồn tại được. Nơi giám định giá trị tác phẩm của các nhà tác khúc là phòng hòa nhạc và thánh giá. Phòng hòa nhạc phù hợp với sự thưởng thức, suy ngẫm và đối thoại. Phòng hòa nhạc tạo không khí giao lưu và tạo sự cộng hưởng giữa người biểu diễn với người nghe.

Trước thế kỉ XIX, người ta cho rằng opera mới là nghệ thuật thanh nhạc chính qui, cao thượng, trang nhã, còn các buổi hòa nhạc ca khúc là tầm thường là tiểu xảo không đáng để mắt tới. Trong thời kì chủ nghĩa lãng mạn, ca khúc nghệ thuật (romance), với hình thức ngắn gọn hay và đẹp có hiệu quả và ảnh hưởng chẳng kém gì opera.

Quê hương của ca khúc nghệ thuật (Romance) là nước Đức. Ngay từ thế kỉ XVIII, trường phái nhạc Berlin đã xuất bản những tập ca khúc Đức "German Lied", đó là những ca khúc ưu tú nhất của nước Đức thời bấy giờ. Các nhạc sĩ lớn trường phái nhạc Vienne cũng có những đóng góp bất hủ.

Nhờ có thơ trữ tình lãng mạn của các nhà thơ như Goethe, Schiller, Heine, v.v. ca khúc nghệ thuật của chủ nghĩa lãng mạn đã hình thành và phát triển, với đặc điểm kết hợp hữu cơ giữa thơ trữ tình lãng mạn với âm nhạc. Sự kết hợp này tuy không phải là một sáng kiến mới mẻ trong lịch sử nghệ thuật thanh nhạc, nhưng đã đưa nghệ thuật thanh nhạc bước vào một thời kì hoàn hảo nhất và phong phú nhất. Hình thức ca khúc nghệ thuật Đức chia làm ba loại: loại thứ nhất là phân tiết ca (Strophic song), nghĩa là cùng một giai điệu áp dụng nhiều ca từ có nội dung, tình cảm khác nhau, phần lớn là dân ca và ca khúc phổ thông; loại thứ hai "ca khúc sáng tác", là những sáng tác mới hoàn toàn, biến hóa phong phú, phát triển, không có sự lặp lại; loại thứ ba kết hợp cả hai loại trên, nghĩa là có sự trùng lặp như phân tiết ca, nhưng giai điệu là sáng tác mới hoàn toàn. Ca khúc nghệ thuật Đức thường sử dụng thể loại "tự sự" (ballade). Thập kỉ 30 của thế kỉ XIX, ca khúc nghệ thuật Đức phát triển đến thời kì cực thịnh và chủ yếu là phong cách lãng mạn. Những nhà tác khúc tiêu biểu nhất là Schubert, Schumann, Mendelssohn và cả Brahms - nhà tác khúc pha màu sắc cổ điển.

Những bông hoa diễm lệ trong sáng tác của nghệ thuật thanh nhạc thế kỉ XIX là những vở opera của Weber và Wagner (sẽ có một chương riêng).

Nửa cuối thế kỉ XIX, nghệ thuật thanh nhạc châu Âu có một đột phá mới. Các nước Tây Ban Nha, Na Uy, Đan Mạch, Phần Lan, Tiệp Khắc, Hungary và Nga bắt đầu hình thành trường phái âm nhạc dân

tộc, nhiều nhà tác khúc kiệt xuất đã sáng tác những tác phẩm thanh nhạc xuất sắc mang đậm màu sắc ngôn ngữ âm nhạc dân tộc và chịu ảnh hưởng phong cách của chủ nghĩa lãng mạn. Dù mang đậm ngôn ngữ âm nhạc dân tộc, song bất cứ người nước nào nghe cũng có thể hiểu và cảm nhận được âm nhạc của họ.

I. SCHUBERT VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC

Cuộc đời sáng tác huy hoàng của Schubert ở vào giai đoạn giao thoa giữa chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lãng mạn. Các tác phẩm giao hưởng của nhạc sĩ mang phong cách cổ điển, nhưng các ca khúc nghệ thuật (Romance) của ông là điển hình của âm nhạc chủ nghĩa lãng mạn.

Franz Peter Schubert (1797 - 1828) là nhà soạn nhạc Áo. Nhạc sĩ xuất thân trong một gia đình thị dân. Cha là hiệu trưởng trường Tiểu học, ông tìm cách bồi dưỡng tài năng âm nhạc cho con trai ngay từ tuổi ấu thơ. Năm 11 tuổi nhạc sĩ được gửi vào trường kí túc của nhà thơ. Tại đây, nhạc sĩ học văn hóa và âm nhạc, hát, chơi violon và bắt đầu sáng tác nhạc.

Năm 16 tuổi, rời nhà trường vì vỡ giọng, làm trợ giáo cho cha mình tới năm 1816. Nhạc sĩ đã dựa vào tác phẩm của các nhà thơ lãng mạn và nhà thơ yêu nước, sáng tác trên 300 bài romance. Tài năng và sự cần mẫn của Schubert trở thành giai thoại. Nhạc sĩ nói với bạn bè, miễn là có tiền mua giấy là có thể sáng tác được. Có người bạn kể lại: Schubert có thể đem bất cứ chuyện gì gặp trong đời biến thành ca khúc.

Từ năm 1816, Schubert trở thành nhà sáng tác tự do, sống bằng tiền nhuận bút. Nhưng Schubert trẻ tuổi và tài hoa thường bị chủ xuất bản chèn ép, trả tiền nhuận bút cực kì rẻ mạt, như ca khúc "Ma vương" chỉ được trả có 2 forin (tiền Áo lúc bấy giờ, chỉ bằng một đô la Mỹ). "Cây Tidor" một forin. Chủ xuất bản phát tài trên lao động và tài năng của nhạc sĩ, còn bản thân ông thì sống trong nghèo đói. Bị bọn tầng lớp trên thờ ơ lạnh nhạt và coi thường, Schubert đã phải thốt lên: "Những tác phẩm ấy tôi đẻ ra từ trí tuệ và đau khổ. Mọi người yêu thích chúng vì tôi đã viết bằng nỗi đau khổ lớn nhất của tôi".

Cho dù nghèo khổ và đau khổ, Schubert vẫn sáng tác sôi nổi và yêu đời. Nhạc sĩ đã viết giao hưởng, nhạc cho piano, song tấu, opera và ca khúc nghệ thuật với một số lượng lớn, trong đó có những liên khúc như "Cô thợ xay xinh đẹp" (Die Schone Mullerin) và "Lữ hành mùa đông" (Winterreis), đó là hai bài trường ca của nhà thơ Winhelm Muller. "Bài ca thiên nga" (Schwanengesang), tập ca khúc phổ nhạc bằng thơ của Rellstab, Heine v.v. Nhưng những tác phẩm kiệt xuất đó, mãi sau khi nhạc sĩ qua đời, người ta mới xuất bản. Nhạc sĩ đã tổ chức nhóm nghệ thuật do mình đứng đầu. Bạn bè đã tìm đủ cách giúp đỡ và là những người đầu tiên biểu diễn các ca khúc nghệ thuật của ông.

Schubert là người cùng thời với Beethoven, hai người sống cùng một thành phố. Schubert là người mà Beethoven sùng bái. Về phong cách nghệ thuật, họ có nhiều điểm gần nhau. Khi Beethoven ốm nặng, Schubert đã đến thăm và tiễn đưa bậc thầy lớn đi vào cõi vĩnh hằng. Trong phút lâm chung, Schubert muốn mình được chôn cạnh Beethoven.

Ngày 19 tháng 11 năm 1828, Schubert đã đi hết ngày cuối cùng của đời mình với tuổi ba mươi mốt. Di sản để lại là mấy bộ áo cũ, một cái chăn và một chồng bản thảo viết tay chưa xuất bản. Trên bia mộ của nhạc sĩ, khắc dòng chữ: "Nơi đây cất dấu hồn ngọc âm nhạc với niềm hy vọng sáng chói".

Trong cuộc đời ngắn ngủi, Schubert đã sáng tác trên 1000 tác phẩm gồm piano, giao hưởng, cantata, opera v.v. trong đó có trên 600 ca khúc nghệ thuật. Thành tựu ca khúc của Schubert tương đương với thành tựu giao hưởng của Beethoven. Nhạc sĩ được mệnh danh là "Vua ca khúc", là người mở ra kỉ nguyên chủ nghĩa lãng mạn trong âm nhạc, đặc biệt là ca khúc lãng mạn (Romance)¹

Sáng tác của Schubert có mấy đặc điểm nổi bật:

1. Schubert là nhà sáng tác ca khúc giàu chất thơ và linh tính. Trong các ca khúc của nhạc sĩ, phần lớn là thơ của các nhà thơ lớn

1. Romance nghĩa đen là ca khúc lãng mạn, là con đẻ của âm nhạc chủ nghĩa lãng mạn, viết bằng thủ pháp và trình độ nghệ thuật cao, nên nước ta gọi là "ca khúc nghệ thuật", Trung Quốc gọi là "ca khúc trữ tình".

Đức như Goethe, Heine, Schiller, Muller, v.v. Về quan niệm họ gần nhau, về tâm hồn, họ hiểu nhau và về phong cách họ giống nhau. Nhạc sĩ chú trọng miêu tả những cảm nhận chân thật của tâm hồn, vận dụng khéo léo âm nhạc với thi ca. Ca khúc nghệ thuật của nhạc sĩ đã thể hiện chính xác ý thơ, khái quát hình tượng cuộc sống, nâng thơ ca lên một đỉnh cao về sức biểu hiện và tưởng tượng. Thoảng nghe giai điệu ca khúc của Schubert, ai cũng cảm thấy giản dị và dễ hiểu, nhưng không dễ gì hát hay các ca khúc đó. Về mặt nào đó có thể nói, chính sáng tác của Schubert đã làm cho các thi phẩm của các nhà thơ lớn kia được lưu truyền rộng rãi trên thế giới cho tới ngày nay. Nhạc sĩ thể hiện tình yêu thiên nhiên và cuộc sống con người. Ca khúc của ông có âm hưởng thi ca và linh cảm của một con người, đó là một đặc sắc rất riêng của Schubert.

2. Schubert là nhà tác khúc ngẫu hứng thiên tài với số lượng tác phẩm khổng lồ về nhiều mặt. Cuộc đời sáng tác của ông chỉ trong 14 - 15 năm, một thời gian quá ngắn ngủi, nhưng nhờ có sự cảm ngộ siêu việt về âm nhạc, ông đã bù đắp những thiếu hụt vì không được đào tạo chính qui, đã sáng tác một khối lượng tác phẩm khổng lồ, xuất sắc. Khác với các nhà soạn nhạc khác, Schubert có khả năng ngẫu hứng phi thường, là nhà sáng tác ca khúc bẩm sinh. Ngay từ khi bắt tay vào sáng tác, tác phẩm của ông đã ở vào thời kì chín muồi. Trong một buổi sáng, Schubert có thể viết liền năm, sáu ca khúc. Tuy nhiên với loại hình qui mô hoành tráng như giao hưởng, nhạc sĩ không khỏi bộc lộ những thiếu hụt về năng lực cấu tứ hoàn chỉnh và bản lĩnh làm chủ loại hình này trong quá trình sáng tác.

Ông còn vận dụng thuần thục tứ nhạc và kĩ xảo ca khúc vào các tiểu phẩm thính phòng cho khí nhạc, khiến các tác phẩm đó có tính ca hát đầy sức hấp dẫn. Ngoài ra ông viết đệm cho ca khúc bằng piano với bút pháp tuyệt vời, đã trở thành hình thức cơ bản cho nghệ thuật sáng tác ca khúc sau này.

3. Schubert là nhạc sĩ phải luôn đương đầu với nỗi bất hạnh và đau khổ của đời người. Đời nhạc sĩ trầm luân trong nghèo khổ, bị khinh rẻ và ghẻ lạnh, nên trong tác phẩm, nhạc sĩ luôn khát khao về một cuộc sống tốt đẹp, về tình yêu và hạnh phúc với niềm tin ở tương lai, hướng tới thiên nhiên và xã hội lí tưởng. Schubert từng tâm sự:

"Khi tôi muốn ca hát về tình yêu thì tình yêu chuyển sang bi thương; khi tôi muốn ca hát về nỗi đau thương thì tình cảm hướng tôi về tình yêu". Chính tâm trạng bất mãn và đấu tranh, thất vọng và ước mơ đã thôi thúc nhạc sĩ viết nên những ca khúc sâu sắc, rung động lòng người.

Có một câu đố đến nay vẫn chưa giải được trong lịch sử âm nhạc: không hiểu sức mạnh nào đã khiến Schubert, một thanh niên 17, 18 tuổi với công việc dạy học bận rộn và nhọc nhằn, mà lại có được một khả năng sáng tác thần kì như vậy, để lại cho đời nhiều tác phẩm kiệt xuất đến thế. Có lần Schubert nói với bạn: "Tôi đến thế giới này chính là để sáng tác". Những bản thảo ca khúc của nhạc sĩ, hầu như không có vết tích sửa chữa. Năng khiếu sáng tạo ở Schubert thật vô cùng siêu việt. Riêng năm 1815, nhạc sĩ đã sáng tác trên 200 tác phẩm, trong đó có 150 ca khúc nghệ thuật; năm 1816 sáng tác 160 tác phẩm, trong đó có "Cantata Prometheus"¹, "Missa số 4 giọng đô trưởng", giao hưởng và ca khúc nghệ thuật hơn 100 bản.

Schubert không bao giờ nhảy, nhưng nhạc sĩ có thể ngồi hàng giờ chơi ngẫu hứng vũ khúc Valse, đoạn nào thích, nhạc sĩ chơi lại để nhớ, sau đó mới ghi lên giấy. Hễ bắt được một bài thơ hay, nhạc sĩ liền cầm bút phổ nhạc. Nhạc sĩ không để tâm đến tiền, hễ có nhiều tiền một chút, Schubert liền tiêu cho bạn bè. Niềm vui và đam mê của ông là sáng tác và bạn bè.

Thực ra ngoài ca khúc, Schubert có viết 17 vở opera, song chỉ có ba vở được công diễn, nhưng không thành công lắm. Các ca khúc kiệt xuất gồm có "Gretchen cạnh guồng kéo sợi" (Gretchen am Spinrad), "Thần chết và thiếu nữ" (Der Tod und das Mädchen), "Bông hồng dại" (Heidenroslein), "Con cá Forelle" (Die Forelle) về sau cải biên thành ngũ tấu, "Hát ru" (Wiegenlied), "Ma vương" (Enlkönig), "Ave Maria", "Serenade" (Ständchen), "Ai là Sylvia" (Was ist Sylvia), "Đến với âm nhạc" (An die Musik), "Nữ tu sĩ trẻ" (Die junge Nonne), "Cá heo" (Delphine), "Cái bóng" (Der Doppelgänger). Ca khúc "Nàng Gretchen cạnh guồng kéo sợi" viết năm 1814, khi nhạc sĩ mới 17 tuổi. Đó là đề tài lấy từ trường ca "Faust" của Goethe, miêu tả nỗi nhớ

¹ Prometheus là nhân vật vĩ đại trong thần thoại Hi Lạp.

nhưng của nàng Gretchen (tức Marguerite) với Faust: "Lòng em bồn chồn, nổi niềm như tơ vò, không sao bình tĩnh được", giai điệu khắc họa nỗi nhớ nhung da diết được tái hiện nhiều lần, đoạn giữa kết đột ngột bằng hai chữ "nụ hôn", miêu tả sinh động tình cảm xao xuyến, đắm say; đoạn sau đưa cao trào lên bằng câu "Chúng ta mãi mãi bên nhau", nói lên tình yêu dứt khoát của nàng với Faust; đoạn kết của cả bài tái hiện giai điệu đoạn một, khiến suy tư của nhân vật liên tục xuyên suốt tác phẩm. Phần đệm của piano mô phỏng âm thanh và tiết tấu của guông quay, khắc họa sâu tình cảm nội tâm với ngoại cảnh, nổi bật không khí của cả bài.

"Bông hồng dại" viết năm 1815, thuộc ca khúc tự sự, áp dụng hình thức "phân tiết ca". Khúc hát tưởng như nhẹ nhõm, nhưng dần vật, đau khổ. Giai điệu đẹp một cách hàm súc, kín đáo. Cũng là thơ của Goethe, kể lại chàng thiếu niên ngắt bông hồng dại trên cánh đồng bị gai đâm vào tay. Người ta cho rằng đây là "chân dung tự họa" của nhạc sĩ. Nhưng thực ra ca khúc đó mang tính ngụ ngôn và có một hiệu quả vượt xa ý nghĩa "Tự họa", "Bông hồng dại" có đặc trưng nổi bật của âm nhạc dân gian Đức - Áo. Giai điệu thanh nhẹ, chất phác, dí dỏm, có tiết tấu và khúc dân gian. Tác phẩm đã trở thành tiết mục đơn ca được nhiều người yêu thích.

Nhà thơ Franz von Schobar là bạn thân của Schubert. Nhạc sĩ đã phổ nhạc một số bài thơ của ông, về sau đều là những kiệt tác của Schubert, như: "Thần chết và thiếu nữ", sau này cải biên thành tứ tấu; "Con cá Forelle", sau này cải biên thành ngũ tấu; tháng 3 năm 1817, nhạc sĩ phổ nhạc "Đến với âm nhạc"(An die Musik), nội dung thơ:

*Nghệ thuật yêu dấu ơi, khi ta bao lần đang đau buồn,
 Khi những thử thách nghiệt ngã của cuộc sống đang bóp nghẹt ta,
 Người dâng trào tình yêu nồng nhiệt mới trong lòng ta,
 Khiến ta đeo đuổi một thế giới tốt đẹp hơn!
 Đàn harp vang lên những nốt nhạc kì diệu,
 Tựa như những hợp âm ngọt ngào, quyến rũ và thiêng liêng
 của người,
 Khiến ta ngó thấy một thoáng ánh sáng hoan lạc của thiên đường,
 Nghệ thuật yêu dấu ơi, vì vậy ta cảm kích người.*

Ca khúc có tuyến giai điệu du dương, trữ tình. Phần đệm là những chùm hợp âm với tiết tấu đều và ổn định, càng tôn thêm nét nhạc buồn buồn, sâu lắng. Riêng "Con cá Forelle" là ca khúc trữ tình mang chất ngụ ngôn kể về chuyện tên ngư phủ xảo quyệt, khuấy đục nước để câu con cá Forelle. Hai đoạn đầu cùng một giai điệu, đoạn một kể ý nghĩ của "tôi" về cảnh con cá tung tăng trong dòng nước trong. Đoạn hai nói về ý đồ của ngư phủ và mong muốn của "tôi". Phần đệm miêu tả dòng nước chảy không ngừng cùng một nhịp độ. Đoạn ba chuyển sang giọng thứ, âm đậm, giai điệu mang chất độc thoại, tự sự (monologue). Phần đệm âm hình ngắn thô thúc, căng thẳng. Đến câu hát "hắn kéo cần câu lên, con cá giãy giụa trên dây câu", phần đệm nhanh gấp đây xúc động. Đoạn kết trở lại giai điệu cũ, thể hiện sự phẫn uất và thương tiếc của "tôi", phần đệm trở lại miêu tả dòng nước chảy, đều đều như thường nhật, nhưng "tôi" thì bất lực trước sự mất mát. Đó là ca khúc được mọi người yêu thích. Năm 1819, Schubert cải biên thành bản ngũ tấu với cái tên "Ngũ tấu Forelle".

"Chim Vân Tước" (Ständchen) là một ca khúc có phong cách khác hẳn. Do cuộc sống nghèo đói khốn đốn kéo dài, đa số tác phẩm của nhạc sĩ mang màu sắc buồn, đầy thương cảm nhưng âm điệu không hề ủy mị. Nhạc sĩ vẫn viết nhiều bài hát với phong cách nồng nhiệt, sôi nổi, tươi sáng và khoáng đạt. "Chim Vân Tước" trích từ tập thi ca của Schakespeare. Tương truyền rằng khi tình cờ bắt được bài thơ trong quán ăn, nhạc sĩ xúc động, nổi hứng lập tức phổ nhạc trên tờ thực đơn của quán ăn. "Hãy nghe kia, Vân Tước véo von trên bầu trời. Thân mặt trời hàng ngày đánh xe ngựa bay qua bầu trời, lan tỏa muôn tia hào quang xuống trần gian. Đàn ngựa trắng đẹp của Apollo vươn rộng cánh, đang uống nước dòng suối trong, hoa tươi đẹp như thảm gấm trải rộng khắp nơi, hoa Auglein nhấp nháy đôi mắt vàng. Thiên nhiên đẹp biết bao, hãy dậy mau, cô gái thân yêu của tôi". Nhạc sĩ phổ nhạc gam đô trưởng, giai điệu thư thái. Qua bốn ô nhịp phân giữa chuyển điệu sang la trưởng, nổi bật không gian đầy màu sắc, ánh nắng, dòng suối, thảm hoa và cô gái... Khiến người nghe cảm nhận hết vẻ đẹp thiên nhiên với tình yêu. Giai điệu đẹp mê hồn, là một ca khúc xuất sắc. "Hát ru" viết năm 1816. "Hát ru" là một thể

loại nhiều nhạc sĩ châu Âu hay sử dụng, trong đó có "hát ru" của Schubert, Brahms, Mozart là nổi tiếng nhất. Ca từ của Claudinss, lời lẽ giản dị giàu tình cảm. Điều thú vị là khi viết bài hát này, nhạc sĩ chưa đầy 20 tuổi, vậy mà đã miêu tả tình mẹ thánh thiện, nhân từ, dịu dàng đến thế. Cả bài chỉ có bốn câu nhạc, giai điệu ấm áp, ngọt ngào, uyển chuyển theo nhịp đung đưa của cái nôi.

"Ma vương" viết năm 1815, khi Schubert 18 tuổi, là một ca khúc xuất sắc và quan trọng nhất. Có người bình luận rằng nếu cả cuộc đời nhạc sĩ chỉ viết có mỗi một tác phẩm này thôi, cũng đã hoàn toàn đủ tư cách đứng vào hàng ngũ của những nhà tác khúc kiệt xuất trên thế giới. Schubert đã cải biên theo thơ tự sự của Goethe. Ca khúc tự sự này khắc họa đầy kịch tính, kể câu chuyện giữa đêm khuya, người cha ôm con trong lòng phi ngựa qua rừng rậm, dọc đường ma vương đuổi theo; khi về tới nhà, ma vương cướp mất tính mạng đứa con yêu. Trong này, có bốn nhân vật "Tôi" (người kể chuyện), người cha, đứa con và ma vương. Âm nhạc "tôi" kể lể sự việc, cách nhìn và tình cảm của mình qua những câu nhạc mang tính chất recitativo; đứa con với tuyến nhạc lên cao với hợp âm nghịch, khắc họa tâm trạng lo sợ; âm nhạc người cha thể hiện giọng trầm tĩnh, động viên an ủi con; âm nhạc "ma vương" với giai điệu nho nhã dịu dàng nhưng xảo quyết nham hiểm. Đặc biệt là phần piano, nhạc sĩ thể hiện tiếng vó ngựa, gió rít, rừng rậm, đêm tối, ghê rợn và tâm trạng bất an của nạn nhân, tất cả tạo nên một khối thống nhất, làm nổi bật sức truyền cảm của tác phẩm. "Ma vương" viết cho giọng nam trung hoặc nam trầm, khi hát phải sử dụng nhiều âm sắc khác nhau về giọng hát để thể hiện thân phận và tình cảm khác nhau của bốn nhân vật. Do đó, không có trình độ kỹ thuật giỏi, không thể hát thành công tác phẩm này. Riêng phần đệm đã mang tính độc lập, có nhạc sĩ đã cải biến thành tiểu phẩm độc tấu piano, khắc họa cảnh, người, quý thật độc nhất vô nhị.

"Ave Maria" là đề tài được nhiều nhà tác khúc đã sử dụng, nhưng có thể nói "Ave Maria" của Schubert chưa ai sánh nổi. Nhạc sĩ phổ nhạc chương "Bài ca của Helen" trong trường ca "Người đàn bà trên hồ" của Walter Scotts, miêu tả nàng Helen cầu nguyện bên hồ, xin Đức mẹ Maria xá tội cho người cha tội lỗi của mình. Ca từ ai oán, giai

điệu tha thiết, thể hiện tình cảm cô thiếu nữ dịu dàng. Tiếng câu nguyện khi thâm thì, khi van lơn, không ngừng vang lên trong đêm khuya tĩnh mịch, khiến người nghe không khỏi băng khuâng xúc động.

"Nhạc chiều" (Serenata) cũng là thể loại ưa thích của nhiều nhà tác khúc. Nhưng "Dạ khúc" của Schubert rất giàu chất thơ. "Tiếng hát của tôi xuyên qua màn đêm, bay tới bên em, trong cánh rừng nhỏ, em ơi, tôi chờ đợi em". Hai lời ca với cùng một giai điệu, êm ái uyển chuyển mê hồn. Phần piano mô phỏng âm hình tiếng đàn ghita, miêu tả tình cảm chân thành tha thiết của chàng trai. Mỗi tình kết bằng lời ca "Tiếng hát sẽ khiến em cảm động, hãy đến mau, em thân yêu! Mong em lắng nghe tiếng hát của anh, đem đến hạnh phúc tình yêu". Giai điệu chuyển sang khát vọng, thôi thúc, với chùm hợp âm dồn dập nồng nàn.

"Ai là Sylvia", Schubert dựa vào thơ của Schakespeare, viết năm 1826. Cũng là "phân tiết ca" ba ca từ chung một giai điệu nhưng khác hẳn "Ma vương", ca khúc này có giai điệu hoạt bát thú vị và có sức truyền cảm riêng. Ngoài ra, "Bờ biển" (Am Meer) rất hay, đặc biệt "Niềm yên tĩnh của tôi" (Du bist die Ruh) giai điệu dịu dàng, tĩnh lặng, thánh thiện.

Schubert còn sáng tác hai bộ liên khúc "Cô thợ xay xinh đẹp" và "Lữ hành mùa đông". Giữa các bài có mối liên hệ tình tiết, song mỗi bài lại có kết cấu độc lập. Hai liên khúc đều là thơ của Schiller. "Cô thợ xay xinh đẹp" viết năm 1823, kể về câu chuyện anh thợ xay trẻ đi tìm tình yêu và hạnh phúc. Cô gái chủ cối xay bỏ anh đi theo anh thợ săn, đau khổ vì thất tình, anh nhảy xuống sông tự vẫn. Liên khúc gồm 20 bài, âm nhạc trong sáng, lạc quan, đầy sức sống thanh xuân. Trong đó có những bài như "Phiêu bạt" (Das Wandern), "Đi đâu?" (Wohin?), "Ngày nghỉ" (Am Feirabend), "Nghỉ vấn" (Der Neugierige), "Của tôi" (Mein!) hãy "Anh thợ xay và con sông nhỏ" (Der Miller und der Bach) v.v. đều hết sức xuất sắc.

"Lữ hành mùa đông" sáng tác năm 1827, một năm trước khi Schubert từ giã cõi đời. Liên khúc nói về một anh chàng phiêu bạt đó đây, ném trái mọi cay đắng ngọt bùi. Những ngày đẹp đẽ đã qua đi, những ngày sắp tới khó lường, anh khắc khoải gắng gượng trong

khát vọng. Liên khúc gồm 24 bài, khác hẳn "Cô thợ xay xinh đẹp", liên khúc mang đậm màu sắc bi kịch với triết lí sâu sắc về cuộc sống. Những bài như: "Chào buổi tối" (Gute Nacht), "Mơ mùa xuân" (Frühlaugstraum), "Con quạ" (Die Krähe), "Nhà trọ" hay "Ông lão gầy đàn rong" (Der Leiermann) v.v. được biểu diễn rộng rãi. Riêng bài "Cây Tidor" (Der Lindenbaum) mang đậm phong cách dân ca, có giai điệu quyến rũ, được mọi người đặc biệt yêu thích.

II. SCHUMANN VÀ TÁC PHẨM THANH NHẠC

Robert Schumann (1810 – 1856): là người kế thừa âm nhạc chủ nghĩa lãng mạn của Schubert. Mặc dù có những thành tựu lớn trong khí nhạc và phê bình âm nhạc nhưng trong ca khúc nghệ thuật, sáng tác của Schumann vẫn chiếm một vị trí cực kì quan trọng. Ông là một trong "Tứ kiệt của âm nhạc chủ nghĩa lãng mạn" bao gồm Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn.

Robert Schumann học piano từ năm 9 tuổi, nhạc sĩ cực kì yêu thích tác phẩm văn học lãng mạn của Goethe, Byron, Jahann Paul, Heine, Hoffman, Lixite v.v. Năm 12 tuổi, cậu bé viết kịch bản và tiểu thuyết. Năm 18 tuổi, thể theo ý muốn của mẹ, anh học đại học luật, nghiên cứu triết học tại trường đại học Leipzig, đồng thời sáng tác thơ văn. Thời kì này Schumann bắt đầu tiếp xúc và nghiên cứu ca khúc nghệ thuật của Schubert, nhiều khi không nén nổi xúc động, nước mắt anh đầm đìa trên mặt. Năm 20 tuổi, Schumann quyết tâm đi theo con đường hoạt động âm nhạc. Lúc đầu Schumann định trở thành nghệ sĩ piano, học piano và tác khúc với Wieck-nghệ sĩ piano số một ở Leipzig. Ông nghiên cứu tác phẩm của Bach; đi thăm Đức và Italia, sống một thời gian ở Heindlbουργ. Sau khi được mẹ đồng ý, Schumann bỏ hẳn luật, chú tâm vào âm nhạc. Do một sự cố bất ngờ, nhạc sĩ bị thương ở ngón tay nên phải chuyển hướng sang sáng tác âm nhạc. Schumann yêu Clara-con gái của Wieck và phần lớn tác phẩm của ông đều dành cho nàng. Clara rất thích tác phẩm của Schumann và diễn tấu các tác phẩm trong những buổi hòa nhạc độc tấu. Hai người hiểu và yêu nhau, nhưng cha của Clara kiên quyết phản đối cuộc hôn nhân. Ít lâu sau khi mẹ mất, Schumann mắc bệnh trầm uất và hoang tưởng; đó là những triệu chứng của bệnh tâm thần sau này.

Khi sức khỏe bình phục, năm 1834 nhạc sĩ sáng lập tập san "Âm nhạc mới". Tập san phê phán phong cách âm nhạc cũ kĩ, phát triển và khích lệ những nhân tài mới như Chopin, Berlioz, Brahms v.v. và giới thiệu tác phẩm của Schubert với công chúng. Về sau nhạc sĩ tập hợp các bài báo thành một quyển sách có tiêu đề "Bàn về âm nhạc và các nhạc sĩ" (1854).

Năm 1840, Schumann và Clara Wieck lấy nhau. Năm đó nhạc sĩ đã sáng tác hơn 100 ca khúc với tiêu đề "Năm sáng tác ca khúc" (1840-1841). Nhạc sĩ lấy thơ của Heine phổ "Tập ca khúc" (Liederkreis), "Tình yêu thi sĩ" (Dichterliebe); dựa vào thơ của Goethe, Byron, Burns viết tập ca khúc "Myrten" (Myrten); dựa vào thơ của Chamisso sáng tác liên khúc: "Tình yêu và cuộc đời của người đàn bà", ba tập "Ca khúc lãng mạn và tự sự" (Romanzen und Balladen) và tác phẩm cuối cùng của năm đó là "Thi ca thanh xuân tình yêu" (Geidcht aus Lie besfruhling), thơ của Ruckert.

Năm 1843, ông viết oratorio: "Thiên đường và tiên nữ" (Paradise and the Peri) thơ của Thomas Moore. Năm 1848, viết xong opera "Genoveva", kịch bản của Hebbel. Sau đó viết "Manfred" kịch bản của Byron. Năm 1849, ông viết mấy ca khúc "Mignon" trong "Faust" của Goethe, rồi viết "Khúc cầu hồn Mignon" (Requiem for Mignon). Nhân ngày sinh của nhà thơ, "Faust" được diễn ở Drezden, Leipzig và Weimar- quê hương của Goethe. Năm 1854, ông phải ngừng sáng tác vì bệnh tật, cuối cùng mất tại bệnh viện tâm thần, thọ 46 tuổi.

Về sáng tác ca khúc nghệ thuật Schumann chỉ thua kém Schubert. Về tài hoa, thủ pháp sáng tạo, phong cách tác phẩm có rất nhiều điểm giống Schubert. Nhạc sĩ từng nói với mọi người: "Cuộc sống xung quanh ông như vô số vòi phun nước,... các sự việc cứ thế tự xuất hiện... ông muốn ca hát như con chim hoạ mi, hát cho đến khi chết". Schumann và Schubert là hai nhà tác khúc có phẩm chất thi sĩ, là hai bậc thầy về âm nhạc thính phòng, song các tác phẩm khí nhạc có qui mô hoành tráng của hai ông đều không mấy thành công.

Tuy nhiên, giữa hai người cũng có những điểm khác nhau. Cả cuộc đời Schubert chống chọi với nghèo khổ, còn Schumann phải chịu sự quấy nhiễu nặng nề của bệnh tật. Tính cách Schumann hướng nội, ca khúc nghệ thuật của nhạc sĩ thường chú trọng bộc bạch nội tâm cá

nhân, nổi bật đặc trưng của cá tính. Nhạc sĩ có rất ít ca khúc thể hiện thiên nhiên. Trong ca khúc nghệ thuật của mình, Schubert đã phát huy cao độ phần piano mà trước kia chưa từng có. Còn Schumann giải trình ca từ ở phần hát và ở cả phần piano. Có những ca khúc piano thay cho tiếng hát, trực tiếp thổ lộ tiếng nói nội tâm, thể hiện sâu nội hàm của ca từ. Trong một số ca khúc, phần piano chiếm một khuôn khổ rất dài, thậm trí hình thành ca trào cho cả bài hát, hiệu quả nghệ thuật độc đáo.

Đề tài ca khúc của Schumann chủ yếu là tình yêu. Ca khúc nổi tiếng và được hoan nghênh nhất là "Tình yêu thi sĩ", miêu tả những tâm trạng khi yêu và khi thất tình của thi sĩ. Nhạc sĩ đã thể hiện những cảm xúc của mình khi yêu Clara qua tác phẩm này. Liên khúc gồm 16 bài. "Tháng năm rực rỡ" (Bài I): "Trong tháng năm rực rỡ, muôn hoa đua nở, trái tim ấm áp, tình yêu hé nở". Âm nhạc dịu dàng thư thái, tràn đầy ước mơ; "Những giọt lệ của tôi" (Bài II): "Những giọt lệ của tôi nở ra bao nhiêu bông hoa tươi thắm, tiếng than thở của tôi trở thành tiếng hót của chim họa mi, em thân yêu ơi, nếu em yêu tôi, tôi dâng hết hoa đẹp cho em, dưới cửa sổ sẽ vang lên tiếng hót của chim họa mi". Ca từ đã hay, âm nhạc lại tế nhị, cảm động sâu sắc, khắc họa tâm trạng đi tới tình yêu của thi sĩ. "Tôi muốn hôn mình đắm say" (Bài V): "Tôi muốn hôn mình đắm say trong cánh hoa Bách hợp, hương thơm của hoa lan toả tiếng hát của người tôi yêu". Bài hát miêu tả thi sĩ đắm chìm trong hạnh phúc nồng nàn, dâng hết cả tâm hồn mình cho người yêu. Giai điệu du dương, đầm thắm, phần piano mạnh mẽ, thể hiện tình yêu chân thành của thi sĩ. "Cây sáo và violon" (Bài IX): Miêu tả người yêu bạc tình đang làm lễ cưới với người khác, thi sĩ đứng ngoài phòng hôn lễ với tiếng hát thê lương. Phần piano viết bằng tiết tấu vũ khúc với giai điệu tươi vui, thể hiện cảnh náo nhiệt của hôn lễ, càng làm nổi bật cảnh ngộ đắng cay của thi sĩ. Đoạn cuối, piano mô phỏng tiếng khóc thầm của thi sĩ. "Khi nghe thấy tiếng hát vang lên" (Bài XIV): Thi sĩ mơ thấy một thiếu nữ, "Nàng nói thầm với tôi và tặng cho tôi bó hoa trắng. Khi tỉnh dậy hoa đã biến mất, lời nói của nàng cũng quên nốt". Bài hát này Schumann sử dụng chất liệu dân ca, đó là điều hiếm thấy trong tác phẩm của nhạc sĩ. "Bài hát về nỗi đau cũ" (Bài XVI). Giai điệu mạnh

mẽ, thể hiện quyết tâm đem tình yêu và nỗi buồn ném xuống biển cả, đoạn tuyệt mãi mãi với quá khứ của thanh xuân.

Liên khúc "Tình yêu và cuộc đời của người đàn bà" cũng là tác phẩm xuất sắc, miêu tả cuộc đời của một phụ nữ từ lúc yêu, lấy chồng đến khi chồng chết. Đó là một tác phẩm bi kịch mang chất trữ tình. Âm nhạc hàm súc, đầy chất thơ, thể hiện cực kì tinh tế tâm trạng người đàn bà trong ba thời kì khác nhau. Đặc trưng thủ pháp sáng tác phần đệm piano của tác giả: vừa hoà quyện giữa piano với hát, vừa tăng thêm nội hàm của tác phẩm, cũng có khi xuất hiện một cách độc lập, miêu tả cảnh vật và tình cảm tuôn trào. Liên khúc gồm 8 bài, những bài xuất sắc hơn cả: "Từ ngày gặp chàng", "Tôi không hiểu, không tin", "Chiếc nhẫn trên ngón tay", "Chị em ơi mau trang điểm cho tôi", "Bạn thân yêu ơi, sao nhìn em kì lạ vậy", "Cuối cùng chàng đem đến cho tôi nỗi đau vô hạn" v.v. (Liên khúc viết cho giọng nữ trung).

Khi Schumann và Clara cưới nhau, trên đầu Clara đeo chùm hoa tươi màu hồng đào (hoa Myrten). Để kỉ niệm niềm ước mơ bấy lâu, Schumann viết "Tập ca khúc Myrten" gồm 26 bài để tặng cô dâu. "Hiến dâng" (Widmung) (Bài I): phổ nhạc thơ của Ruckert, thể hiện ước mơ hạnh phúc, tình yêu chân thành của Schumann đối với Clara: "Em là cuộc sống, và trái tim của anh, là niềm vui và nỗi đau khổ, là trái đất nơi anh đang sống, là bầu trời nơi anh đang bay, cô gái yêu quý của anh". "Cây Hạnh đào" (Der Nubbaum) (Bài III): là tình ca, thơ của Mozen: "Cây Hạnh đào lại xanh um, cành lá um tùm vươn lên trời cao, lan toả hương thơm ngọt ngào", "Từng đôi cánh hoa thắm thì nói cười, cúi đầu xuống hôn nhau âu yếm. Họ đang kể chuyện về một cô gái, ngày lẫn đêm không ngừng mơ mộng", "Nói chuyện về sang năm, cũng nói chuyện về chàng rể", nhân cách hoá cây Hạnh đào, nói lên ước mơ tình yêu tốt đẹp, giai điệu và phần đệm lâng lâng, bay bổng. "Hoa sen" (Die Lotosblume) (Bài VII): thơ trữ tình của Heine. Qua hình tượng hoa sen, ca ngợi phẩm chất thánh thiện của Clara bằng "Những cánh hoa thuần khiết của hoa sen, nhẹ nhàng vươn lên nở ra dưới ánh sáng và trầm lặng nhô lên trời cao. Cánh hoa run rẩy trong hương nồng và giọt lệ, trong hơi ấm của tình yêu và hy

vọng". "Đêm trăng" (Mondacht) thơ của Eisehdorf là ca khúc điển hình phong cách lãng mạn của Schumann: "Bầu trời mênh mông ôm hôn mặt đất, giấc mộng của nàng đẹp biết bao giữa rừng hoa lung linh. Gió nhẹ lướt qua cánh đồng, sóng lúa mạch dập dờn, cành lá rì rào, các vì sao lấp lánh trên trời cao. Hồn tôi rộng mở, vươn đôi cánh qua mặt đất yên tĩnh, bay về quê hương của tôi". Đây là phân tiết ca trong tập ca khúc Liederkreis.op 39, phần piano của "Đêm trăng" diễn tả sự tĩnh lặng đầy thơ mộng của cảnh đêm giữa trời đất, giai điệu nhẹ nhàng rộng mở như đôi cánh lướt bay giữa không gian. Phân tiết thứ ba mạnh dần lên cao trào, tình cảm tác giả tuôn trào xúc động, phấn khởi, kết thúc trong hòa thanh nhẹ, yếu dần.

Trong ca khúc nghệ thuật của Schumann, ca khúc tự sự chiếm một vai trò nhất định, trong đó nổi bật "Hai anh lính ném bom". Ca khúc này sáng tác từ thơ của Heine, phản ánh cuộc đại cách mạng, nhân dân ước mơ về nền dân chủ và vai trò của Napoleon. Hai anh tù binh được tin Napoleon bị bắt, nước Pháp thua trận. Nước mắt đầy tròng, họ thể quyết tử vì Tổ quốc, vì Napoleon. Phần mở đầu bài hát sử dụng thủ pháp tự sự, giới thiệu thân phận hai người lính, miêu tả tình cảm và đau khổ của họ; phần giữa âm nhạc nhanh dần, thể hiện tinh thần bất an của họ; tiếp đó là cao trào với hành khúc "Marseillaise" (nay là quốc ca Pháp), thể hiện niềm tin và lòng dũng cảm, dù họ ở dưới mồ cũng cứ bảo vệ hoàng đế của mình. Âm nhạc bi tráng, hiên ngang khảng khái, xúc động lòng người. Phần đệm piano với âm hình hành khúc đã tạo ra nền tảng hào hùng cho ca khúc.

III. MỘT SỐ NHÀ SOẠN NHẠC VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC LỖI LẠC – MENDELSSOHN, BERLIOZ, CHOPIN, LISZT

Nửa đầu thế kỉ XIX, các nhà tác khúc châu Âu chủ yếu sáng tác ở các lĩnh vực khí nhạc hay giao hưởng, tuy nhiên, họ cũng sáng tác cho thanh nhạc, số lượng không nhiều nhưng đều là những tác phẩm kiệt xuất.

Felix Mendelssohn (1809-1847): nhà soạn nhạc kiệt xuất kiêm chỉ huy, là một nhạc sĩ Đức tiêu biểu cho chủ nghĩa lãng mạn thời kì đầu. Mendelsson học piano với mẹ từ năm lên 4 tuổi. Sau đó học hoà

thanh và tác khúc. Năm 9 tuổi biểu diễn piano, 10 tuổi bắt đầu sáng tác. Năm 1825, khi nhạc sĩ mới 16 tuổi đã sáng tác opera hai màn "Hôn lễ của Camacho" (Die Hochzeit des Comacho). Năm 1829 viết vở "Con trai và người lạ mặt" (Die Heimkehr aus des Fremde - 1 màn), cùng năm, ông là người đầu tiên chỉ huy "St. Matthew passion" của Bach, là một trong những người có công đánh giá lại sáng tác của J.C. Bach. Năm 1842 cùng Schumann v.v. xây dựng Nhạc viện Leipzig. Phối nhạc cho hài kịch "Giấc mộng đêm hè" của Shakespeare, trong đó ouverture là xuất sắc nhất. Viết nhiều nhạc phẩm cho giàn nhạc, ngoài "Giao hưởng Scotln", "Giao hưởng Italia" nổi trội, còn bản ouverture "Quần đảo Herbrides" bộc lộ kĩ xảo điêu luyện và giai điệu với phong cách độc đáo. Nhạc sĩ đã sáng tác trên 10 tiểu phẩm piano. "Bài hát không lời" (Lieder ohne Worte) của ông là một thể loại mới của thế kỉ XIX. Năm 1846, sáng tác oratorio nổi tiếng, "Ili" (Elifiah). Tháng 5 năm 1847 chị của Mendelssohn mất, đây là một cú sốc rất lớn đối với nhạc sĩ. Ngày 4 tháng 11 năm đó, Mendelssohn qua đời khi mới 38 tuổi.

Mendelssohn viết tất cả trên 80 ca khúc nghệ thuật và trên 50 bản hợp xướng, nổi tiếng nhất là oratorio "Elifiah". Tác phẩm này có tính kịch mạnh mẽ và hình tượng âm nhạc sinh động, có thể sánh ngang với kiệt tác "Messiah" của Handel và "Sáng thế kí" của Haydn. Trong đó, aria "Nếu như anh toàn tâm toàn ý", "Đủ rồi" và hợp xướng "Anh ta ngóng trông Israel" v.v. đến nay vẫn được mọi người yêu thích. "Bài ca tung cánh" (Auf Flugeln des Gesanges) thơ của Heine, là một ca khúc rất nổi tiếng. Giai điệu uyển chuyển du dương, phần piano viết theo âm hình lướt chảy, khiến người ta liên tưởng như đang lướt đến sông Hằng (Con sông lớn của Ấn Độ) xa xôi thần bí. Đây còn là một tiết mục hấp dẫn cho đơn ca, từng được cải biên thành nhạc không lời cho nhiều loại nhạc cụ.

Hector Berlioz (1803-1869): nhà soạn nhạc kiêm chỉ huy và phê bình âm nhạc kiệt xuất Pháp. Xuất thân từ gia đình làm nghề y, cha Berlioz bắt ông học y, nhưng do say mê âm nhạc ông đã thi vào Nhạc viện Pari. Còn rất trẻ ông đã bắt đầu sáng tác ca khúc, oratorio và missa. Tháng 7 năm 1830, khi cách mạng bùng nổ, nhạc sĩ tham gia cách mạng, cải biên hành khúc "Marseillaise" thành hợp xướng và

sáng tác cantata "Cái chết của Satanapolus". Năm 1831, lưu học ở Roma, một năm sau ông trở về Pari, viết hàng loạt tác phẩm khí nhạc, trong đó có "Giao hưởng fantasia" (Symphonie Fantastique), opera "Benvenuto Cellini", "Khúc tưởng niệm" (Requiem), kịch giao hưởng "Romeo và Julietta" và giao hưởng "Tang lễ và khải hoàn" (Symphonie Funibre et Triomphale)-1840 v.v. Năm 1842, Berlioz đi biểu diễn các nước châu Âu, năm 1846, viết kịch truyền kì cỡ lớn "Nghịch chương của Faust"¹ (The Dammation de Faust). Năm 1848, sau khi nổi tiếng trở về Pari, ngoài chỉ huy và sáng tác âm nhạc, ông còn viết phê bình âm nhạc, viết hồi kí. Về cuối đời, sau cái chết của vợ và người con trai độc nhất, tâm hồn ông trở nên trầm uất, nhưng ông vẫn tiếp tục tác nhiều tác phẩm thanh nhạc giá trị, nhưng ông vẫn tiếp tục sáng, trong đó có oratorio "Thời thơ ấu của Christ" (L'Enfance du Christ) (1854), opera "Những người Troyens" (Les Troyens) (1858) và một số bản hợp xướng. vở opera cuối cùng của nhạc sĩ là "Beatrice và Benedict" (Beatrice et Benedict) (1862). Ông mất tại Pari tháng 3 năm 1869.

Berlioz là nhạc sĩ tiêu biểu nhất của âm nhạc chủ nghĩa lãng mạn Pháp, cũng là nhà tác khúc có nhiều sáng tạo cách tân. "Nghịch chương của Faust" và "Romeo và Julietta" là những tác phẩm thanh nhạc cỡ lớn. "Nghịch chương của Faust" lấy đề tài kịch thơ của Goethe gồm 4 phần với 20 cảnh. Tác phẩm này vừa có thể biểu diễn trong buổi hoà nhạc, vừa có thể biểu diễn trên sân khấu opera, còn được gọi là "Opera trong diễn xuất của buổi hoà nhạc". "Romeo và Julietta" nhạc sĩ viết tặng cho nghệ sĩ violon kiệt xuất Paganini, người đã giúp đỡ ông nhiều trong sự nghiệp. Tác phẩm này dựa vào bi kịch cùng tên của Shakespeare, có cả giao hưởng, hợp xướng, đơn ca, ouverture với hợp xướng, gồm 4 phần, trong đó có những aria tuyệt đẹp như "Khúc cầu hồn" (Requiem), "Chúng em ca ngợi Người, Thượng đế ơi". Biểu diễn lần đầu, sử dụng tới 200 ca sĩ hợp xướng,

1. Loại hí kịch có đơn ca, hợp xướng và dàn nhạc, mặc dù bị một số người phê phán là tác phẩm hồ lớn, nhưng có những khúc nhạc quần chúng quen thuộc yêu thích như: "Hành khúc Hunggari", "Vũ khúc tiên nữ", "Menuet của ngọn lửa ma quỷ".

600 ca sĩ nhi đồng và 150 người trong dàn nhạc. Qui mô hoành tráng, khí thế hùng vĩ, thể hiện phong cách thanh nhạc tráng lệ của Berlioz. Khác hẳn hai tác phẩm thanh nhạc kể trên, "Thời thơ ấu của Christ" sử dụng ca sĩ và dàn nhạc khiêm tốn mang đặc điểm trữ tình, đặc biệt hợp xướng "Trốn về Ai Cập", âm nhạc rất đẹp, rất ấn tượng. Ngoài ra còn có liên khúc nổi tiếng "Những đêm hè" (Nuits d'Ete) phổ thơ "Hài kịch của cái chết" viết từ năm 1841-1856.

Frederric Francois Chopin (1810-1849): nhà tác khúc kiêm nghệ sĩ piano kiệt xuất của Balan. Ông học piano từ nhỏ, 8 tuổi đã biểu diễn, 14 tuổi học lí luận âm nhạc với nhạc sĩ Đức Ersnes, 16 tuổi thi vào Nhạc viện Warsawa. Năm 1830, ông ra nước ngoài, từ đó không trở về nước nữa. mặc dù ở xa Tổ quốc, song tình yêu Tổ quốc vẫn luôn cháy bỏng trong các tác phẩm của ông. Năm 1831, nhạc sĩ định cư ở Pari cho tới khi mất. Thời gian ở Pari cũng là thời kì cao trào trong sáng tác của nhạc sĩ. Chopin yêu say đắm nhà văn nữ người Pháp George Sarda. Hai người sống với nhau 8 năm trời. Tháng 10 năm 1849, Chopin mất vì bệnh lao. Theo di chúc người ta đưa trái tim của nhạc sĩ về mai táng trên đất nước Ba Lan của ông.

Chopin là nhà tác khúc chủ nghĩa lãng mạn kiệt xuất và độc đáo. Tuyệt đại đa số sáng tác của ông là piano, cho nên được mệnh danh là "Thi sĩ piano". Tuy nhiên, nhạc sĩ cũng có viết một số tác phẩm thanh nhạc, trong đó có 19 tác phẩm mang bản sắc dân tộc. Khi còn sống, những ca khúc đó chưa được biểu diễn. Nhạc sĩ viết những tác phẩm đó với những tình cảm dào dạt trong lòng. "Nguyện vọng của thiếu nữ" (1829), thơ của Weitevizcky, đó là bản tình ca: "Nếu em là mặt trời, em soi sáng cho anh, nếu em là chim, em không ca hát nơi đất khách quê người". Âm nhạc mang tiết tấu và âm hình Mazurca (vũ khúc dân gian Balan). "Chiến sĩ" (1830) ông viết trước khi từ giã tổ quốc. Nhạc sĩ đọc thơ "Chiến sĩ" của Weitevizcky và cảm thấy đây chính là mình: "Thời gian đã đến, chiến mã hí vang, không dừng vó ngựa. Tạm biệt mẹ cha và anh chị em, con xin từ giã mọi người đi xa". Âm nhạc hùng dũng, sôi nổi, nồng nhiệt. Xa xa vẳng tiếng kèn, miêu tả chiến sĩ ra trận, chiến đấu ngoan cường, chiến trường dẫm máu. "Lá rụng" viết năm 1836, lúc này quân đội Sa hoàng (Nga) xâm chiếm Ba Lan, nhiều nhà yêu nước phải trốn ra nước ngoài. Tác

phẩm phổ thơ của một người lính Ba Lan gọi là Paul, ca khúc nói lên nỗi đau đớn của kẻ lưu vong. "Cành cây sống tự do, nay lá rụng bay tứ tung, Ba Lan hỡi, đang trải một kiếp nạn, Ba Lan- Tổ quốc của tôi, mẹ của đồng bào tôi, những người con của mẹ đã hy sinh anh dũng. Nếu như họ còn sống, mỗi người một nắm đất, bằng đôi bàn tay của mình, sẽ xây dựng lại Ba Lan lớn mạnh như xưa". Ca khúc tương đối dài, chia làm 4 đoạn, thể hiện cảnh tượng lá rụng rơi tả, chim hót u buồn và những người yêu nước khởi nghĩa cứu nước, cuộc chiến thất bại buộc phải lưu vong. Đoạn cuối âm nhạc phát triển thành hành khúc bi tráng, phản ánh tinh thần bất khuất và nguyện vọng xây dựng lại nước nhà. "Ca buồn" (Elegie), tác phẩm cuối đời của nhạc sĩ, âm điệu bi thương, phản ánh nỗi đau nhớ nước của nhạc sĩ.

Ferenez Liszt (1811-1887): nhà soạn nhạc chủ nghĩa lãng mạn lừng danh kiêm chỉ huy và diễn tấu piano của Hungary. Nhạc sĩ viết 55 ca khúc, trong đó có những ca khúc xuất sắc như: "Khi em, đang trong giấc mộng" (Oh, quand je dors) thơ của Victor Hugo (1842), "Em đẹp như bông hoa tươi sáng" (Du bist wie eine blume...) thơ của Heine (1843). oratorio "Đã sử thánh Elizabeth" (The Legend of st. Elizabeth) (1826) "Jesus Christ" (1866) v.v. Hầu hết ca khúc của Liszt đều đệm bằng piano, giai điệu đẹp mê hồn, ý cảnh như thơ, phần piano đẹp như tranh. Sự nghiệp sáng tác chủ yếu của Liszt là ở lĩnh vực piano và giao hưởng.

IV. BRAHMS VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC

Nửa cuối thế kỉ XIX, Brahms là nhạc sĩ có công lớn thúc đẩy sự phát triển nghệ thuật thanh nhạc. Trong thời kì âm nhạc chủ nghĩa lãng mạn thịnh hành ở lục địa châu Âu, Brahms là nhà tác khúc cuối cùng giữ phong cách sáng tác cổ điển, đồng thời lại là nhà tác khúc có ảnh hưởng lớn đối với nghệ thuật thanh nhạc Đức, kế tiếp sau Schubert và Schumann. Âm nhạc Brahms chiếm một vị trí cực kì quan trọng trong lịch sử âm nhạc châu Âu, được suy tôn là một trong "Ba B" (Bach, Beethoven và Brahms). Ba nhạc sĩ này đều có B là chữ cái đầu họ tên.

Johannes Brahms (1833-1897), là nhà tác khúc kiệt xuất nước Đức. Cha nhạc sĩ là nhà diễn tấu chuyên nghiệp và là thầy dạy nhạc cho

Brahms. Năm lên 7, cậu bé học piano, năm lên 10 học tác khúc. Năm 13 tuổi biểu diễn piano ở nhà hát và quán Bar để đỡ đần gia đình.

Năm 1850, ở Hambourg nhạc sĩ làm quen với nhạc sĩ lưu vong Hungary Reimondi. Cũng ở Hungary, Brahms làm quen với Liszt và vợ chồng Schumann. Mặc dù Liszt rất mến tài cậu nhạc sĩ trẻ tuổi, nhưng vì tính cách khác người của Brahms, nên hai người có những vướng mắc với nhau. May rằng Schumann quan tâm đến tài năng của Brahms, giới thiệu ông với giới âm nhạc, nhờ vậy, chẳng bao lâu sau Brahms nổi tiếng khắp các nước. Brahms gắn bó với vợ chồng Schumann bằng một tình bạn sâu sắc, thâm hậu. Sau khi Schumann mất, giữa Brahms với Clara Schumann vẫn giữ được tình bạn ấy hơn 40 năm cho đến khi bà qua đời.

Thập kỉ 50-60, sáng tác thanh nhạc của nhạc sĩ bước vào thời kì cao trào với các ca khúc xuất sắc: "Tình yêu vĩnh hằng" (1855), "Thợ rèn" (Der Schmied-1858), "Hát ru" (Wiegenlied-1868) v.v. và các ca khúc nổi tiếng "Tình ca" (1869), oratorio "Rinaldo"; cantata "Đức mẹ Maria" (1858), "Khúc cầu hồn nước Đức" (German Requiem: 1857-1868 gồm 7 chương), "Rapodie" (1869), "Bài ca số phận" (Chant de la destinee) (1868-1871) v.v. Nhạc sĩ còn viết nhiều tác phẩm khí nhạc và concerto. Năm 1871, khi nước Đức thống nhất, Brahms lập tức sáng tác cantata "Khải hoàn ca". Sau này sáng tác chủ yếu của nhạc sĩ là giao hưởng, nhưng vẫn có những tác phẩm thanh nhạc kiệt xuất ra đời như: "Bài ca nước mưa" (1873), "Bài ca anh xà ích" (1874), "Tình yêu của tôi trẻ trung biết bao" (Meine Liebe ist grün-1874), "Bài ca Gigan" (1877), "Bản dạ khúc uống công" (Verge bliches Standchen-1878), và hợp xướng "Elegie" (1881) v.v. Cuối đời nhạc sĩ sáng tác âm nhạc thính phòng và tiểu phẩm piano. Ông còn có tập ca khúc nhà thơ quan trọng nhất là "Bốn ca khúc nghiêm túc" và có công biên soạn 7 tập "Dân ca Đức".

Nhờ thành tựu âm nhạc huy hoàng, Brahms được phong viện sĩ danh dự của Viện nghệ thuật Berlin; "Thị dân danh dự" của thành phố Hambourg; học hàm tiến sĩ của Trường đại học Anh v.v.

Mùa hè năm 1896, Clara mất; nhạc sĩ đau đớn vì đã mất đi người bạn duy nhất, chỗ dựa tinh thần của đời mình. Brahms khóc trước mộ Clara với "Bốn ca khúc nghiêm túc" và dự báo chẳng bao lâu nữa

ông cũng sẽ ra đi. Brahms mắc bệnh ung thư, 10 tháng sau, ông lặng lẽ qua đời. Nhạc sĩ được hậu táng cạnh mộ của Beethoven và Schubert.

Tính cách nhạc sĩ khác hẳn mọi người: có những hành vi kì quái, nói năng ác khẩu, giữa công chúng trên chọc người khác. Do những thành tựu lớn về âm nhạc, mọi người đã bỏ qua cho ông và biện hộ đó là đặc điểm của người nghệ sĩ. Brahms khá giàu có, nhưng ông không để ý đến hình thức, thậm chí còn tự riếu cợt ngoại hình mình trước mọi người. Brahms sống độc thân, mặc dù từng yêu nhiều lần, nhưng vì tính tình khó chịu, dáng vẻ thô thiển nên chẳng đi đến hạnh phúc. Chỉ có Clara Schumann là người mà Brahms yêu quý nhất, mặc dù họ không kết tóc xe duyên, nhưng suốt mấy chục năm, họ vẫn là đôi bạn hiểu nhau, giúp đỡ nhau, là đôi bạn đời về tinh thần. Nhạc sĩ đã viết 380 tác phẩm đủ các loại về thanh nhạc, trong đó hơn 200 ca khúc trữ tình đệm bằng piano, còn lại là hợp xướng, song ca...

Tác phẩm thanh nhạc của Brahms có những đặc điểm nổi bật sau:

- Ca khúc của Brahms kế thừa truyền thống ca khúc nghệ thuật của Schubert và Schumann, đó là phần rực rỡ nhất trong sáng tác của ông.
- Brahms yêu văn hoá của dân tộc mình, tự xưng là "Người Đức chân chính". Tác phẩm của ông có quan hệ mật thiết với đời sống xã hội và nghệ thuật dân gian Đức-Áo. Từ thời thanh niên tới khi về già, nhạc sĩ luôn cố gắng sưu tầm, chỉnh lí và biên tập dân ca Đức-Áo và Slave. Tập "Dân ca Đức" là một công trình nghiên cứu âm nhạc dân gian có một ý nghĩa to lớn đối với sự phát triển âm nhạc dân tộc Đức.
- Brahms được công nhận là nhà soạn nhạc cuối cùng về âm nhạc cổ điển, nhạc sĩ tự coi mình là người bảo vệ truyền thống vĩ đại của âm nhạc cổ điển. Tác phẩm thanh nhạc nói về sự vật mới và tình cảm mới, nhưng đều thể hiện nhất quán bằng phong cách cổ điển. Tình yêu, thiên nhiên bao la và cái chết là chủ đề mà nhạc sĩ yêu thích nhất. Song nhạc sĩ không bài xích chủ nghĩa lãng mạn. Trong một số tác phẩm thanh nhạc của ông đã hàm chứa nhân tố chủ nghĩa lãng mạn.

- Ca khúc của Brahms chú trọng thể hiện tình cảm cá nhân, thiên về những cảm xúc tinh tế, phức tạp của "tự vấn", mang rõ đặc trưng của âm nhạc thính phòng. Nhạc sĩ thích hình thức phân tiết ca, với biến hoá phong phú về tiết tấu.

"Khúc cầu hôn German", nhạc sĩ viết trong 11 năm, là tác phẩm thanh nhạc giá trị nhất của ông. Khác với khúc cầu hôn truyền thống là hát cho người quá cố, tác phẩm của Brahms hát cho những người đang sống. Tinh thần của tác phẩm là an ủi.

Tác phẩm này chia làm hai phần lớn là thanh nhạc và khí nhạc, chủ yếu là hợp xướng và khí nhạc, "Khúc cầu hôn German" gồm 7 chương. Ca từ chương I nêu chủ đề của toàn bộ tác phẩm: "Những người đau buồn vì người quá cố may mắn có hạnh phúc, bởi vì họ sẽ được an ủi, vỗ về. Những người đang tuôn lệ sẽ được gạt hái nhiều niềm vui". Thông qua dàn nhạc, nhạc sĩ xây dựng một gam chủ đạo thống nhất. Chương II miêu tả cảnh đưa đám. Chương III xuất hiện giọng nam trung và giọng nữ cao, miêu tả sự bất lực của con người trước thiên nhiên, ca ngợi Thượng đế nhân từ, nói lên niềm tin và hy vọng của con người. Chương IV và V, với các đoạn hát trữ tình, âm nhạc dịu dàng, an bình và hài hòa. Chương VI là chương kịch tính, giọng nam trung hát lên: "Kìa, tôi sẽ nối với bạn một điều bí mật", sử dụng hợp xướng hình thành ca trào. Chương này đã nói lên tài năng siêu việt của tác giả là đã kết hợp một cách khéo léo nhân tố cân bằng, đối xứng của âm nhạc chủ nghĩa cổ điển với nhân tố biểu cảm phong phú của chủ nghĩa lãng mạn. Chương VII trở lại trạng thái chương I, nhắc lại chủ đề của tác phẩm.

Brahms viết hai bài "Hát ru", bài thứ nhất trong op 49 và bài thứ hai trong op 91. Cả hai được lưu truyền rộng rãi, được mọi người yêu thích, nhất là bài trong op 49. Năm 1868, được tin Faber phu nhân-bạn gái cũ của mình vừa sinh con thứ hai, Brahms dựa vào đồng dao trẻ em với phong cách valse của Vienne mà Faber yêu thích, đã sáng tác bài hát này: "Hãy ngủ ngoan, con yêu, hoa đình hương và hoa hồng nhỏ sẽ nhẹ nhàng lên giường cùng con vào giấc mơ. Cầu mong Thượng đế phù hộ con sẽ ngủ yên cho tới ngày mai". Âm nhạc dịu dàng, tĩnh lặng, đặc biệt phần tay trái của piano nổi lên giai điệu chính, tay phải đệm bằng đảo phách, đã

khắc hoạ hình tượng cái nội dung đưa với tình cảm nhân từ của người mẹ.

Bản "Đạ khúc uống công' là bài thứ 4 trong tác phẩm op 84. Trong 4 đạ khúc của nhạc sĩ thì bài này là hay nhất. Ca từ lấy từ dân ca Đức: Một chàng trai đến gõ cửa nhà cô gái trong buổi hoàng hôn, van xin cô mở cửa cho mình gặp mặt. Cô gái làm đúng lời dặn của mẹ, từ chối cuộc hò hẹn. Cho dù chàng trai khẩn khoản van vỉ, nàng vẫn không mở. Đó là bài hát phân tiết cho giọng một nam và một nữ, nhịp 3/4. Mở đầu bằng thủ pháp mô tiến, thể hiện rõ phong cách dân ca và màu sắc vũ nhạc. Khi chàng trai hát: "Đêm đã khuya, ngoài trời gió rít tê tái", giai điệu chuyển sang gam thứ, âm hình thay đổi tăng thêm sức truyền cảm. Cả tác phẩm toát lên không khí sinh động, dí dỏm. "Nếu như tôi biết con đường quay trở về thì hay biết bao" là một ca khúc điển hình phong cách Brahms.

Nếu như tôi biết con đường quay trở về thì hay biết bao

Con đường quay về kí ức thời ấu thơ huy hoàng

Tại sao tôi cứ phải đi kiếm tìm hạnh phúc

Xa rời vòng tay mẹ thân yêu?

Ôi tôi muốn được nằm nghỉ biết bao

Phấn đấu với đua tranh cũng xin đừng đánh thức

Nhắm lại đi, ôi cặp mi mệt mỏi

Tình yêu dịu dàng an ủi đỡ dành tôi

Tìm kiếm mà chi tất cả đã qua rồi

Không biết đến dòng đời còn trôi còn chảy

Chỉ còn giấc mộng thôi để tôi quay trở lại

Với thời ấu thơ, nếu có thể quay về.

Thơ của Goethe

(phỏng dịch: Phạm Tiến Duật)

Âm nhạc ca khúc thể hiện âm nhạc một thời đã qua, mang rõ phong cách chủ nghĩa lãng mạn. Phần hát, âm nhạc chất phác giản dị, phần piano, đầy đặn chắc nịch, tạo ra tương phản giữa hát và đệm; vừa bộc lộ sự tuôn trào nội tâm của cái tôi, vừa nói lên tâm

trạng xúc động như sóng dập dờn lên xuống, tình cảm sâu sắc, nhưng biết khắc chế bản thân, phản ánh phong cách của Brahms.

V. MỘT SỐ NHÀ SOẠN NHẠC NỔI TIẾNG VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC—J.STRAUSS VÀ NHẠC VALSE, GRIEG VÀ CA KHÚC DÂN TỘC, H.WOLF, MAHLER VÀ "BÀI CA ĐẤT NƯỚC", TOSTI

Nửa cuối thế kỉ XIX, trên ca đàn châu Âu, ngoài những sáng tác xuất chúng của Brahms, còn có một số nhà tác khúc cũng có những đóng góp đáng kể về sáng tác thanh nhạc. Họ là những nhà sáng tác nhạc nhẹ, chuyên gia về Valse, nổi danh về ca khúc, là bậc thầy về giao hưởng hoặc là người có uy quyền về opera. Còn có một số không phải nhạc sĩ danh tiếng nhưng ca khúc của họ đã sống mãi với đời.

1. Johann Strauss và nhạc Valse

Johann Strauss (1825 – 1899) là nhà tác khúc kiêm chỉ huy Áo, được mệnh danh "Vua Valse". Nửa cuối thế kỉ XIX, Áo hưng thịnh nhạc nhẹ, Valse chiếm vị trí chủ đạo. Cha nhạc sĩ cũng tên là Johann Strauss (1804-1849), từng sáng tác trên 150 bài Valse, được tôn là "Cha đẻ của nhạc Valse". Johann con kế thừa nhạc Valse ở cha, nhưng đã phát triển lên một đỉnh cao mới. Nhạc sĩ viết tất cả trên 500 bài vũ khúc, trong đó hầu hết là nhạc Valse và Polka (Nguồn gốc ở Bohème). Ngoài ra nhạc sĩ còn viết 16 vở operetta (ca kịch nhẹ), trong đó có vở "Con dơi" (1874) và "Nam tước Gigan" (1885) là những tiết mục tiêu biểu của operetta Vienne. Sau khi nổi tiếng, Strauss được mời sang thăm và biểu diễn ở Đức, Ba Lan, Nga, Pháp, Anh, Italia v.v. Năm 1827, nhạc sĩ sang Mĩ, Posdam, ở đây đã xây dựng một phòng hoà nhạc chứa 100 ngàn thính giả, chuyên dùng cho biểu diễn nhạc nhẹ của Strauss. Đội hợp xướng với 20 nghìn ca sĩ và dàn nhạc 2 nghìn nhạc công. Trống lớn có đường kính 6 mét và vô số trục sắt, dây thép trên sân khấu để sử dụng cho bộ gõ. Chỉ huy có 100 vị, trong đó Johann Strauss là tổng chỉ huy. Cuộc viếng thăm của Strauss ở Mĩ đã làm chấn động dư luận thế giới, uy danh lên tới cực đỉnh. Ngày 3 tháng 6 năm 1899, Strauss mất vì bệnh viêm phổi. Hơn 100 ngàn thị dân thành phố Vienne đã tham dự tang lễ.

Một số bài Valse của ông có kèm thanh nhạc, một số khúc lúc đầu chỉ viết cho thanh nhạc. Tất cả các tác phẩm đó có chung một phong

cách riêng của Strauss. Đề tài là cảnh đẹp thiên nhiên và cuộc sống đời thường, phản ánh tinh thần lạc quan, yêu đời của nhân dân Áo và khuynh hướng âm nhạc của thành phố Vienne. Giai điệu nhạc Valse đẹp rục rỡ, tiết tấu rung cảm, phối khí trong sáng, giản dị, âm hưởng đầy đặn. Valse của Strauss có sức truyền cảm mạnh mẽ, nên những bản nhạc đó không chỉ dừng lại và dành cho nhảy múa mà còn là những tiết mục biểu diễn trong các buổi hoà nhạc, Valse của Strauss như những bông hoa tươi mãi không tàn, được cả thế giới yêu thích.

"Sông Đanuýp xanh" (Tác phẩm op 314) là bản nhạc Valse nổi tiếng nhất của J. Strauss, được gọi là "Quốc ca thứ hai" của nước Áo. Nhạc sĩ sáng tác tác phẩm vào năm 1867, nguyên là bản hợp xướng nam với cái tên "Nhạc Valse cạnh sông Đanuýp màu xanh xinh đẹp". Cũng như những bản nhạc Valse khác, "Sông Đanuýp xanh" mở đầu bằng tiền tấu, tiếp là 5 bài Valse và đoạn kết, tạo ra một liên hoàn hoàn chỉnh. Tiền tấu bằng violon kết hợp với rung lí (trillo) dẫn dắt tiếng kèn tấu lên chủ đề của vũ khúc, miêu tả sóng xanh vờn nhẹ trong bình minh, tiếp sau, âm nhạc chuyển sang nhịp độ nhanh với tiết tấu 3/4 của Valse, dẫn vào vũ khúc một: "Mùa xuân đã đến, cánh đồng hân hoan, ong bay tung tăng, gió thổi tung lá cành". Đó là giai điệu thư thái, trong sáng, là linh hồn của tác phẩm, trong đó là hai nét nhạc tương phản thay nhau xuất hiện, gây một hiệu quả hỗ ứng với nhau; thể hiện tình yêu của nhân dân Áo đối với dòng sông thanh tú tuyệt đẹp; bài hai có chủ đề chính và chủ đề phụ: "Đôi môi như cánh hồng, hé cười với mọi người, nàng xuân xinh đẹp, khoác áo mềm mại rục rỡ", đó là chủ đề chính, âm nhạc trong sáng, hoạt bát. Tiếp sau là chủ đề phụ: "Giọt sương như giọt lệ, bầy chim líu lo trên cành cao", giai điệu dịu dàng uyển chuyển; Bài ba chất nhẩy nhót: "Mây trắng như voan nhẹ trên mái đầu, hoa tươi rục rỡ, mặt đất trải rộng dưới chân nàng". Âm nhạc trang nhã, giàu chất du dương, giàu chất vũ đạo; Bài bốn: "Đêm đến ánh sáng tỏa khắp nơi, lòng người hân hoan", "Mùa xuân đã đến, đẹp biết bao", đưa vào ý cảnh hạnh phúc ngọt ngào với tiết tấu Valse quay tròn không ngừng; Bài năm, chủ đề chính có tiết tấu của nhạc chấm đôi "Chim hát vang trong rừng xanh, đàn ong bay lượn giữa rừng hoa", chủ đề phụ nhấn mạnh bằng âm

nảy (staccato) tăng thêm không khí hân hoan. Đoạn kết tái hiện các chủ đề, đẩy lên cao trào, kết thúc trong không khí hân hoan, nồng nhiệt. "Đa nuyt xanh" có hợp xướng và đơn ca giọng colorato (nữ cao màu sắc). Nhờ phần xử lý kĩ xảo của giọng nữ cao màu sắc, tác phẩm càng thêm sinh động, hấp dẫn.

"Valse tiếng hát mùa xuân" (Die Lerche in blaue Hoh'ent schwebt op 410), hay gọi là "Frühlingsstimmen walzer", là bài valse thanh nhạc xuất sắc nhất của nhạc sĩ, cũng là bài hát yêu thích nhất của các ca sĩ giọng nữ cao màu sắc. Nhạc sĩ sáng tác năm 1885. Nữ danh ca giọng màu sắc Piangi hát lần đầu tiên tại Nhà hát Vienne và thành công rực rỡ. Bài này sử dụng hình thức rondo, toát ra sức sống và không khí mùa xuân: "Mùa xuân đến với thế gian, muôn chim ca hát líu lo. Gió lướt qua thảo nguyên, thung lũng vang dội tiếng vọng. Mùa xuân tươi đẹp đem lại cuộc sống hạnh phúc với mọi niềm hy vọng". Âm nhạc lưu loát, nhẹ nhàng, nổi bật tính chất quay tròn của nhạc valse, lòng người thư thái với ước mơ đẹp. Đặc biệt đoạn nhạc kĩ xảo bay bướm trước khi kết thúc, có thể phát huy hết sở trường giọng nữ cao màu sắc, đạt đến một cao trào hoàn hảo.

"Khi chúng ta trẻ trung" là bài hát sử dụng trong bộ phim Mi: "Xuân báo tin vui khắp mọi nhà" của những năm 40 thế kỉ XX, nói về Johann Strauss. Bài này nguyên là một điệu valse trong operetta "Nam tước Gigan", đưa thành nhạc phim, trở thành ca khúc ưa thích được lưu truyền rộng rãi.

2. Grieg và ca khúc dân tộc

Edvard Hagerup Grieg (1843-1907), nhà tác khúc và là người xây nên móng âm nhạc dân tộc Na Uy cuối thế kỉ XIX. Từ bé đã yêu và học nhạc, năm 15 tuổi học tại Nhạc viện Leipzig. Năm 1862, sau khi tốt nghiệp, ông trở về Copenhagen tham gia xây dựng hội nhạc "Jupite". Năm 1864, Grieg trở về tổ quốc, lập chí xây dựng âm nhạc dân tộc Na Uy, thâm nhập nông thôn, hải cảng, sưu tầm âm nhạc dân gian và sáng tác. Năm 1871, ông tham gia thành lập Hội nhạc ở Christiania, tức Oslo ngày nay. Năm 1880, khi nổi tiếng khắp nơi, ông làm chỉ huy cho đoàn hợp xướng của Học hội "Hài hoà" tại thành phố chôn rau cắt rốn Bergen và định cư tại đó. Năm 1890, ông được

bầu làm viện sĩ học Viện nghệ thuật France. Tháng 9 năm 1907, ông mất tại Bergen và đất nước Na Uy đã cử hành quốc tang.

Grieg có tư tưởng yêu nước mãnh liệt, cả cuộc đời phấn đấu cho sáng tác và giới thiệu âm nhạc dân tộc. Cuối cùng bằng tài năng và nỗ lực bản thân, nhạc sĩ đã đưa âm nhạc Na Uy-một dân tộc bị nước ngoài đô hộ lên tầm thế giới. Grieg kế thừa thành quả âm nhạc của lãng mạn châu Âu, sáng tác trên 200 tác phẩm thanh nhạc đậm đà màu sắc dân tộc. Đề tài sáng tác chủ yếu là ca ngợi tổ quốc, thiên nhiên bao la, miêu tả phong tục, đời sống và tình yêu. Ca từ là thơ của các thi sĩ Na Uy. Năm 1880, ông lấy 10 bài thơ của một nhà thơ yêu nước phổ nhạc và đó là tác phẩm thanh nhạc xuất sắc nhất. Bài hát thể hiện tình yêu nồng nhiệt đối với tổ quốc và quê hương. Bài "Trên đường trở về quê hương" là một trong những bài xuất sắc nhất:

*Nay tôi lại thấy núi rừng của Tổ quốc
 Những rừng núi quen thuộc.
 Cảnh đồng Tổ quốc lấp lánh ánh vàng
 Với tôi thân thiết vô vàn.
 Tôi ngắm nhìn, bao cảm nghĩ trào dâng.
 Bỗng đứng sống lại thời thơ ấu.
 Tôi nằm xuống ôm mảnh đất quê hương
 Hơi ấm của lòng đất truyền vào người tôi.
 Không gian thiêng liêng, hạnh phúc vô tận
 Sống trên mảnh đất quê hương chân lí
 Tôi như được đắm chìm trong giấc mộng diệu kì
 Nhất định tôi phải ở lại nơi đây.
 Đã đến đích rồi, nghỉ lại thôi
 Ước mơ lớn nhất của tôi mãi mãi là:
 Được sống và chết trên mảnh đất này.*

(phỏng dịch: Phạm Tiến Duật)

Grieg thường xuyên ra nước ngoài nhưng bất cứ ở đâu nhạc sĩ cũng không thể quên đi nỗi nhớ nhung tổ quốc. Cũng trong tập ca

khúc này, các bài "Mẹ già", "Số phận thi sĩ", "Mục tiêu", v.v. đều có ảnh hưởng lớn.

Thanh nhạc của Grieg có nhiều tác phẩm ưu tú như "Thiên nga" có ca từ của Ibsen, "Anh yêu em" là ca khúc tặng vợ chưa cưới, "Nhà tranh" miêu tả tình yêu chân thành, "Bông hoa Anh thảo đầu tiên", "Hoàng hôn đẹp mùa hè", "Cảnh thu", v.v. ca ngợi cảnh đẹp Na Uy. Đặc biệt "Bài ca nàng Salveck" nói về người vợ, người vợ đối với người chồng đi xa lâu ngày chưa trở về:

Mùa đông đã đi qua

Mùa xuân không trở lại

Mùa hè lại qua đi

Ngày lại ngày chờ đợi

Nhưng em, em vẫn đợi

Tin có ngày anh trở về

Đã từng hứa với anh

Thủy chung em sẽ đợi

Một ngày anh trở về

Dù anh ở nơi đâu

Xin đất trời phù hộ

Anh cầu nguyện nơi nào

Mong đất trời giúp đỡ

Em mãi mãi thủy chung

Dù anh trên thiên đường

Em sẽ gặp anh trên đó

(phỏng dịch: Phạm Tiến Duật)

"Bài ca nàng Salveck" sử dụng hình thức phân tiết ca, giai điệu uyển chuyển giàu chất thơ. Grieg rất quan tâm cách biểu diễn bài hát này. Trong một bức thư ông viết: "Nữ ca sĩ phải chú ý hát hay bài này, bởi vì bài này nói lên tính cách của nàng Salveck", "Kĩ xảo bài hát không khó, cứ hát nhẹ nhàng sẽ thể hiện được phong cách dân ca của bài hát".

3. **Hugo Wolf** (1860-1903): là nhà tác khúc Áo. Thành công chủ yếu của nhạc sĩ là đã sáng tác trên 500 ca khúc xuất sắc. Ông là chỉ huy hợp xướng nhà hát Salzburg và là nhà phê bình âm nhạc. Từ năm 1887 đến năm 1897 là cao trào sáng tác của nhạc sĩ. Ông đã viết "Bài ca thanh xuân" (1877-1878), "Tập ca khúc Tây Ban Nha" (1890), "Tập ca khúc Italia" (gồm 2 tập) (1892-1896) v.v.

Đặc điểm sáng tác của Wolf:

Chỉ trong thời gian ngắn, nhạc sĩ có thể tự thổi bùng ngọn lửa bùng bùng vào sáng tác. Ông say mê phổ thơ, hiểu biết sâu về văn học, ông chọn lọc rất kĩ những bài thơ để phổ nhạc. Ông chú trọng kết hợp ca từ với âm nhạc, thể hiện cá tính, khắc họa chi tiết nhân vật. Ca khúc nghệ thuật của ông có tính độc đáo riêng. Phong cách sáng tác của Wolf chịu ảnh hưởng sâu sắc Wagner, rất ít sử dụng giai điệu dân gian. Chú trọng nét nhạc đẹp, tinh tế.

Những ca khúc gần dân ca như "Lang thang", "Dưới bóng mái tóc uốn của tôi", một số bài trong "Tập ca khúc Tây Ban Nha" như "Sự cô hạm của con người" là loại ca khúc chủ yếu thể hiện nội tâm và cảnh giới tinh thần của nhân vật. Đó là một ca khúc tiêu biểu của nhạc sĩ, trong đó nói lên tình cảm, suy nghĩ của nhà thơ Goethe về cái nhỏ bé của con người trước thiên nhiên bao la. Trong "Prometheus" với thủ pháp kịch tính đã khắc họa tinh thần phản kháng của con người khổng lồ - Prometheus.

Từ sau năm 1897, cảm hứng sáng tác cạn kiệt dần, ông mắc bệnh tâm thần dẫn đến tê liệt toàn thân và mất ngày 16 tháng 2.

Gusta Mahler (1860-1911): là nhà tác khúc kiêm chỉ huy Áo và sáng tác của Mahler là tiếng vang vọng cuối cùng về các chủ đề: thiên nhiên bao la, ý thơ, truyền thuyết dân gian, tình yêu loài người, niềm tin thượng đế và cảm-xúc lớn về cái chết cô đơn của số phận con người, có thể nói ông là nhà tác khúc cuối cùng của chủ nghĩa lãng mạn. Nghệ thuật của ông tràn trề hơi thở của romance, là người kế cận sáng tác liên khúc của Schubert và Schuman. Mahler xuất thân trong một gia đình người Do Thái ở Tiệp Khắc. Năm 1876, ông vào học tác khúc tại Nhạc viện Vienne, đồng thời học lịch sử, triết học và lịch sử âm nhạc tại Trường đại học Vienne. Từ 1880 trở đi, Mahler

làm chỉ huy tại các nước Đức, Áo, Tiệp Khắc, Hungary v.v. Đầu thế kỉ XX, ông sang Mỹ 2 lần, làm chỉ huy dàn nhạc của Nhà hát Metropolitan và sáng lập Hội khuyến nhạc (Phillamonie) tại New York. Đầu năm 1911, trong khi chỉ huy buổi hoà nhạc tại New York, ông lên cơn đau tim đột ngột. Về Vienne được ít lâu sau thì mất.

Ngoài công việc chính là chỉ huy, nhạc sĩ còn sáng tác một số liên khúc thanh nhạc với dàn nhạc. "Bài ca bạn đồng hành" (1883), trong đó thể hiện niềm khát vọng kiểu Schubert. "Cái chết của các trẻ em" (1902) đầy đau thương, hết sức cảm động. Tiêu biểu nhất là "Bài ca của đất" (Lied von der Earth). Năm 1907, Mahler từ chức chỉ huy Nhà hát Vienne di cư sang Mỹ. Thời gian này, nhạc sĩ rất thích "Cây sáo Trung Quốc", tuyển tập thơ Đường dịch ra tiếng Đức. Chí hướng và cảnh ngộ của các nhà thơ Đường trong tuyển tập đó đã cộng hưởng trong tâm hồn ông. Mahler chọn ra và phổ nhạc 7 bài thơ của Lí Bạch, Vương Duy, Mạnh Hạo Nhiên v.v. "Bài ca của đất" còn gọi là "Bản giao hưởng với giọng nam cao, nữ trầm (hoặc nam trung)". Do dịch lại qua bản dịch tiếng Đức và sửa chữa thêm lúc phổ nhạc nên rất khó tra cứu tên tác giả và tên thật bài thơ từ nguyên tác thơ Đường.

Tác phẩm này gồm 6 chương, phản ánh tư tưởng tình cảm và quan niệm nhân sinh của nhạc sĩ những năm cuối đời. Phong cách chung của tác phẩm là bi thương ai oán, âm nhạc sâu lắng, kìm nén, mang màu sắc bi kịch. Trong đó cũng có một số đoạn nhạc mang màu sắc tươi vui, ít nhiều phản ánh tâm trạng phức tạp của nhạc sĩ: Vừa muốn tận hưởng niềm vui cuộc sống, vừa linh cảm thấy cái chết. Sau khi nhạc sĩ mất "Bài ca của đất" mới được công diễn lần đầu.

Chương I: "Chuốc rượu trước nỗi buồn của đất", giọng nam cao và dàn nhạc. Nội dung dựa vào "Bi ca hành" của Lí Bạch. Ca từ dài 32 dòng: "Rượu đầy trong ly, trước khi cùng cạn chén, tôi hát anh nghe bài hát này, cầu xin anh nụ cười nhẹ thông cảm", "Trời cao lồng lộng xanh mãi mãi, đất rộng mênh mông trong vĩnh hằng. Mùa xuân trăm hoa cùng đua nở, các bạn hỡi, thử hỏi đời người được bao lâu, cho dù tận hưởng cái vui trần thế, cũng khó tận hưởng đến trăm năm", "Nào bạn hỡi, gơ cao ly rượu đầy tràn, cùng nhau cạn ly. Đến

lúc rồi, dương cực âm suy, chết cũng vậy thôi". Âm nhạc buồn bã, ảm đạm, phản ánh tư tưởng yếm thế của tác giả.

Chương II: "Kẻ cô đơn trong thu lạnh" không rõ tác giả bài thơ, giọng nữ trung với dàn nhạc. "Sương thu mù mịt mặt hồ xanh, sương lạnh trắng xoá nền cỏ xanh", "Ta thắm mệt, ngọn đèn đã tắt đưa ta vào giấc ngủ. Hối đất đã ngủ say, ta đến với người, hãy ban cho ta niềm yên tĩnh, ta cần giấc ngủ thật yên bình". Âm nhạc trầm lặng màu xám, thể hiện cảnh thu tiêu điều và những phút chót của cuộc đời.

Chương III: "Thanh xuân", thơ của Lí Bạch, giọng nam trầm với một số ít khí nhạc. "Bạn bè mặc áo đẹp lộng lẫy, ống áo thướt tha, dải mũ phấp phới, tụ họp dưới mái đình, trò chuyện chuốc rượu, làm thơ mua vui". Âm nhạc tao nhã, trong sáng, linh hoạt, phong cách tươi vui này hiếm có trong toàn bộ tác phẩm.

Chương IV: "Mĩ nữ", giọng nữ trầm với dàn nhạc. Thơ Lí Bạch: "Thái Liên Hoa" (Nghĩa là hái hoa sen): "Thiếu nữ xinh đẹp vẻ yêu kiều, bên bờ liễu rủ hái bông sen. Thiếu niên tuấn tú trên lưng ngựa, dừng bước bên sông nơi xa xa". "Cô gái xinh nhất trong đám đông, đưa mắt ngưỡng mộ nghiêng nghiêng đầu, vẻ ngoài tựa như đang trầm tư, đôi mắt ẩn hiện ánh khát khao, cái nhìn nồng thắm lộ tình sâu". Âm nhạc mang chất kịch tính miêu tả cảnh đẹp sông hồ, thể hiện nổi bật khuâng của trang thiếu niên và tình cảm thâm kín triền miên khó dứt của cô thiếu nữ xinh đẹp. Dưới bút pháp của Mahler, nổi bật bức tranh sơn dầu miêu tả tình yêu nam nữ kiểu châu Á.

Chương V: "Chàng say trong mùa xuân", giọng hát nam cao với dàn nhạc. Dựa vào thơ: "Xuân nhật tuý khởi ngôn chí", thơ Lí Bạch. "Đời người chẳng qua giấc mộng Nam Kha, hà tất chuốc lấy ưu tư vất vả, ta hãy tận hưởng rượu ngon, uống cho say mêm không tỉnh lại". Âm nhạc chương này tương đối trung thành với thơ Lí Bạch, nét nhạc nhẩy nhót, hào sảng như bước đi của kẻ say.

Chương VI: "Vĩnh biệt", giọng nữ trầm với dàn nhạc, dựa vào thơ "Tiễn biệt" tức "Tống biệt" của Vương Duy và "Đợi chờ" tức "Túc nghiệp sư sơn phòng đái Đình Đại bất chí" của Mạnh Hạo Nhiên.

"Tiễn biệt" của Vương Duy: "Trên núi bóng tà phủ khắp nơi, màn đêm chìm xuống thung lũng sâu, đứng dưới cây tùng trong gió lạnh, lặng lẽ đợi bạn thân của tôi, ngổ lời ly biệt lần cuối cùng". Đó là chương dài nhất của tác phẩm, khoảng 30 phút. Âm nhạc âm u, ảm đạm, thể hiện nỗi tuyệt vọng đối với đời người. Phần cuối âm nhạc như tiếng khóc thốn thức, âm thanh yếu dần thể hiện đời người đến phút tận cùng, vĩnh viễn tiêu tan trong đêm tối.

Ngoài ra, Mahler còn có hơn 40 bài ca khúc, trong đó có liên khúc thanh nhạc: "Bài ca của thiếu niên phiêu bạt" (cũng là liên khúc - 1888). Mahler cũng là bậc thầy siêu việt về âm nhạc giao hưởng.

Francesco Paolo Tosti (1846-1916): là nhà tác khúc, nhà sư phạm thanh nhạc Italia. Lúc nhỏ ông học violon, piano và tác khúc. Năm 1847, được đào tạo thanh nhạc tại Luân Đôn, làm giáo sư Nhạc viện hoàng gia Anh, được phong tước sĩ. Mặc dù Tosti không phải là nhà tác khúc quan trọng nhưng cả cuộc đời ông đã cố gắng cống hiến về sáng tác ca khúc và đã sáng tác nhiều ca khúc nghệ thuật bằng tiếng Italia, Anh, Pháp, trong đó có nhiều ca khúc được mến mộ

"Hãy bay đi, dạ khúc ơi" được hoan nghênh nhất, là một bài đặc trưng cho dạ khúc: "Hãy bay đi, dạ khúc ơi, hãy bay theo gió tới người tôi yêu". Phong cách âm nhạc dân gian Napoli đầy chất thơ.

"Lí tưởng" là bản tình ca, là ca khúc cho giọng nam cao, là tiết mục biểu diễn đơn ca và bài hát trong giáo khoa thanh nhạc. "Nàng như cầu vồng ngũ sắc rực rỡ, bắc giữa trời cao thật tráng lệ. Nàng như ánh bạc, xuyên qua màn đêm mênh mông. Giữa vườn hoa, lan tỏa hương thơm trong không gian. Trong phòng tĩnh mịch của tôi, tràn đầy âm thanh dịu dàng và hình bóng đẹp của nàng". Phần đầu ca khúc, tuyến giai điệu bình lặng với tình cảm sâu sắc, thể hiện nỗi nhớ nhung người đẹp lí tưởng của nhân vật, nói lên hoài niệm một thời đẹp đẽ đã qua; Phần sau "Tựa như ánh sáng của bình minh" giai điệu dẫn lên nốt cao nhất, thể hiện tâm trạng bồn chồn của nhân vật.

"Biển trong" hay "Malaicalai" là một ca khúc xuất sắc của nhạc sĩ. Malaicalai là bờ biển Napoli, cho nên âm nhạc mang rõ phong cách ca khúc Napoli, nồng nhiệt, hào sảng: "Khi trăng lên bên bờ Malaicalai, cá nhỏ vờn đuôi nhau vì yêu. Xem kìa sóng biển dập dùi,

lung linh muôn sắc muôn màu. Bên bờ kia có ngôi nhà người tôi yêu". Nhịp độ ca khúc nhanh, ở đoạn giữa chuyển điệu. Hình thức tương phản nhau nói lên tình cảm dạt dào sâu nặng đối với người yêu và bờ biển Malaicalai. Nhạc sĩ còn có một số ca khúc nổi tiếng khác như "Đất trời bất diệt", "Tháng tư", "Bài ca ban mai", "Mẹ". Đặc biệt bài "Tạm biệt" là ca khúc xuất sắc nhất của ông.

VI. NGHỆ THUẬT HỢP XƯỚNG

Thế kỉ XIX, nghệ thuật hợp xướng bước vào thời kì hoạt động sôi nổi hẳn.

1. Về hình thức hợp xướng lớn có 2 loại:

Loại thứ nhất: là hợp xướng trong giao hưởng, hợp xướng trong opera, loại này không chiếm vị trí chủ đạo trong tác phẩm như hợp xướng trong "Giao hưởng số 9" của Beethoven.

Loại thứ hai: như đại hợp xướng (cantata chẳng hạn), oratorio và missa v.v. Bản thân có một kết cấu hoàn chỉnh, đóng vai trò chủ đạo trong tác phẩm.

2. Về tổ chức hợp xướng có 3 loại lớn:

Loại thứ nhất: "Đoàn hợp xướng" (chorus) có qui mô lớn về số lượng, ca sĩ có đủ loại giọng, trình diễn những tác phẩm lớn trong không gian rộng lớn.

Loại thứ hai: "Đàn hợp xướng" (choir) nhà thờ, số lượng ca sĩ không nhiều, thường chỉ hát trong nhà thờ hoặc những nơi hoạt động tôn giáo.

Loại thứ ba: "Đội hợp xướng" (glee club) thông thường tổ chức biểu diễn trong nhà trường, giữa phố hoặc những sân khấu nhỏ. Trước thế kỉ XIX, chỉ có hai hình thức tổ chức hợp xướng: Đàn hợp xướng nhà thờ và đội hợp xướng.

Đến thế kỷ XIX, nghệ thuật hợp xướng phát triển sôi nổi chưa từng có. Trước hết, tư tưởng dân chủ, bình đẳng có ảnh hưởng lớn trong hoạt động văn hoá xã hội ở các nước châu Âu. Thời kì Đại cách mạng Pháp, Pari dẫn đầu tổ chức ngày hội âm nhạc, sau đó các thành phố khác trong nước Pháp, nước Anh, nước Đức cũng bắt chước làm theo. Trong các ngày lễ hội, tiết mục biểu diễn chủ yếu là hợp xướng, bởi vì

đó là loại hình nghệ thuật hoành tráng, có khả năng động viên, giáo dục, kích phát tình cảm và hiệu triệu quần chúng ủng hộ và tham gia đấu tranh cách mạng. Mặt khác, đông đảo quần chúng cũng nhân dịp chào mừng thắng lợi của cách mạng, tổ chức hoạt động văn hoá âm nhạc. Vì loại hình này có tính quần chúng cao, được quần chúng yêu thích, nên đã được phát triển mạnh mẽ, ngày càng phát huy vai trò lớn trong đời sống xã hội, chịu ảnh hưởng thời cuộc chính trị đương đại.

Hai, những nhà tổ chức, lãnh đạo ngày lễ hội thường là các nhà soạn nhạc nổi tiếng như Mendelsohn, Shubert, Schumann, Brahms, Liszt, Berlioz, Smetana v.v. Họ đều là những người từng tham gia chỉ huy âm nhạc trong lễ hội. Vì lễ hội qui mô lớn, người tham dự đông đảo, biểu diễn liên tục nhiều buổi, các bản hợp xướng trước kia không còn thoả mãn được yêu cầu của thời đại, của đông đảo quần chúng, cho nên đã buộc các nhà soạn nhạc sáng tác những tác phẩm mới. Ngoài những nhạc sĩ như đã kể trên, còn có cả Verdi, Gounod, Bruckner, Franz v.v. đều sáng tác cho hợp xướng.

Ba, do sự phát triển của nền dân chủ, các tầng lớp nhân dân lao động có điều kiện tham gia các hoạt động âm nhạc. Là hai loại hình mang tính quần chúng, yêu cầu kĩ thuật không cao lắm, cho nên hợp xướng rất thích hợp cho những người hoạt động nghiệp dư. Những người tham gia không mất nhiều thì giờ và kinh phí mà vẫn có thể thoả mãn nhu cầu niềm vui về âm nhạc. Thế kỉ XIX, các đoàn, đội hợp xướng đã mọc ra như nấm mùa xuân.

Mặt khác, sự phát triển về giáo dục và sự tiến bộ về khoa học kĩ thuật cũng thôi thúc nghệ thuật hợp xướng phát triển. Thế kỉ XIX, ở châu Âu, giáo dục âm nhạc được phổ cập rộng rãi, phương pháp ca hát trở nên một nội dung quan trọng trong chương trình dạy nhạc ở các trường tiểu học, trung học. Được đào tạo như vậy, khi ra trường, nếu có khả năng, ai cũng có thể trở thành ca sĩ nghiệp dư; Nhờ nghề ấn loát tiên tiến, các nhà xuất bản đã cho in những ca khúc phổ cập với giá rẻ, càng tạo điều kiện tốt cho những người hoạt động nghiệp dư.

Thời kì này, các ca khúc hợp xướng chủ yếu là cantata, missa, requiem và các vở oratorio của nhà thờ.

Hợp xướng âm nhạc chủ điệu xuất hiện từ cuối thế kỉ XVIII, tức là thời kì đầu của âm nhạc chủ nghĩa lãng mạn. Khuôn khổ tác phẩm ngắn gọn, chủ yếu dựa vào dân ca, nhằm biểu dương tinh thần yêu nước, thể hiện cảnh đẹp thiên nhiên, bộc lộ tình cảm của con người mang tính tự sự. Loại hợp xướng như vậy thường trình diễn trong phòng hoà nhạc hoặc trong phòng khách. Những bản hợp xướng xuất sắc nhất như "Fantasia", "Bài ca số phận", "Bảo vệ ba nữ thân số phận" của Brahms; "Thiên đường và tiên nữ" của Schumanm; nổi bật nhất là "Người chèo thuyền Candora"¹ của Schubert. Đó là hợp xướng bốn bè giọng nam đệm bằng piano, mang phong cách độc đáo của Vienne, âm nhạc và ca từ hết sức truyền cảm.

*Bắt đầu nhảy múa sao cùng trăng
 Điệu vũ khúc hân hoan nhẹ nhàng
 Nào ai muốn phiền muộn thế gian
 Mãi mãi bám vào cuộc đời mình
 Dưới ánh trăng
 Con thuyền anh chèo trôi lênh đèn
 Rủ bỏ mọi ràng buộc xích xiềng
 Nằm thư thái trên lòng ngực đại dương.
 Chuông nhà thờ thánh Marco
 Vang vọng giữa đêm trường
 Mọi người thêm thiếp trong giấc nồng
 Riêng anh lênh đèn ngoài biển rộng.*

(Người biên soạn dịch nội dung)

Bài hát thể hiện tinh thần lạc quan của người chèo thuyền. Mỗi một đoạn ca từ có giai điệu khác nhau. Tiết tấu biến hoá sinh động, giai điệu với tiếng chuông hoà quyện, piano với nhịp 3/4 thể hiện tiếng sóng vỗ nhẹ nhẹ, tất cả tạo ra một sức hấp dẫn mạnh mẽ với màu sắc quyến rũ.

1. Phiên âm từ Trung văn.

Đến thế kỉ XIX, missa và requiem của nhà thờ có thể chia làm hai loại:

Một loại thuần túy là hợp xướng nhà thờ. Tuy nhiên những tác phẩm thời kì dù là chủ đề tư tưởng và âm nhạc mang màu sắc tôn giáo, phục vụ nhà thờ, nhưng chịu ảnh hưởng của phong cách âm nhạc chủ nghĩa lãng mạn, như: "Missa lễ khánh tiết", "Missa thánh Sessiliami" của Gounod; "Missa gam La trưởng", "Missa gam Mi trưởng" của Schubert; "Thương tiếc đức mẹ" của Rossini; "Khúc cầu hôn" của Verdi; "Missa giọng rê thứ", "Missa giọng pha thứ" và "Cái gậy của Jessu" của Bruckner...

Loại thứ hai mang hình thức tôn giáo, mượn ca từ nhà thờ nhưng thể hiện tư tưởng dân chủ, yêu nước, mang đậm màu sắc, phong cách của chủ nghĩa lãng mạn, phục vụ thế tục và có tính kịch. Âm nhạc của loại hợp xướng này chan chứa tình cảm dạt dào, biểu diễn trong một không gian rộng lớn, hoành tráng. "Missa cầu hôn" (Grande messa des Morts) còn gọi là "Missa lớn cho những người đã khuất" của Berlioz là tác phẩm xuất sắc nhất. Nhạc sĩ sáng tác năm 1837, nhân sự kiện sĩ tướng Pháp hy sinh trong trận Algeria. Buổi công diễn lần đầu, đại hợp xướng đó sử dụng dàn nhạc bốn quản, kết quả thành công rực rỡ, tiếng vang khắp nơi. Chương "Vị vua uy nghi nhất", khắc hoạ hình tượng vị vua khác hẳn chúa cứu thế. Ngôn ngữ âm nhạc phong phú, giàu kịch tính, sức truyền cảm mãnh liệt, đó là đặc trưng âm nhạc của Berlioz.

Hình thức oratorio đậm đà phong cách của chủ nghĩa lãng mạn, là loại hợp xướng mang tính quần chúng rõ rệt; tiêu biểu nhất có "Khúc cầu hôn German" (Requiem German) của Brahms; "Jesus Christ" của Liszt; "Phán xét cuối cùng" của Spohr (1784 - 1859 Đức); "Chuộc" của Gounod; "Thánh Paulo" của Mendelssohn; "Thời ấu thơ của Christ" (L'Erfance du Christ) của Berlioz. Xuất sắc nhất là oratorio "Elifiah" trong hợp xướng có hai câu hát: "Anh ta nhìn về Isreal" của Mendelssohn. Trong hợp xướng có câu hát: "Anh ta nhìn về Isreal không ngủ gật, không thiếp đi, dù tôi trong cơn hoạn nạn, anh sẽ cứu sống tôi". Đây là bản hợp xướng thời thượng, nhấn mạnh nội dung, gây ấn tượng sâu sắc trong thính giả. Hợp xướng gồm 4 bè, giai điệu

lôi cuốn, ý cảnh thâm thúy, sâu sắc, là một hợp xướng điển hình kĩ xảo sáng tác ca khúc của nhạc sĩ.

VII. CA KHÚC QUÂN CHÚNG

Nửa đầu thế kỉ XIX, dưới ảnh hưởng của Đại cách mạng Pháp (1789), các nước châu Âu tiếp tục theo nhau bùng nổ cách mạng tư sản. Những năm của thập kỉ 30,40 là thời kì cao trào, ca khúc quần chúng có điều kiện phát triển mạnh mẽ.

Phần lớn các ca khúc mượn giai điệu dân ca sáng tác ca từ mới, tác giả hầu như không phải nhạc sĩ nổi tiếng.

Khi Đại cách mạng Pháp thất bại, các nước châu Âu phục hồi vương triều cũ, châu Âu bước vào một thời kì đen tối. Ca khúc quần chúng chuyển sang phản ánh tinh thần phản kháng, chế riều bọn thống trị. Những ca khúc như "Sự cáo trạng của con chó quý tộc" v.v. vạch trần bộ mặt xấu xa của vương triều Bourbons; "Con người nổi tiếng bé nhỏ" dự báo sự sụp đổ của vương triều; "Ngài mục sư tôn quý" châm biếm giáo hội và cha cố v.v. Ngoài ra có những ca khúc kêu gọi nhân dân các nước châu Âu đoàn kết, chống bọn quý tộc trở lại cầm quyền, như ca khúc: "Liên minh thần thánh của nhân dân các nước".

Năm 1848, Pháp xảy ra "Cách mạng tháng Hai" và "Cách mạng tháng Bảy"¹ lật đổ vương triều phong kiến Pháp lần thứ hai tuyên bố thành lập nước cộng hoà. Chủ đề ca khúc thể hiện đòi hỏi quyền tự do, dân chủ và tinh thần yêu nước. Những ca khúc có ảnh hưởng lớn, sau này trở thành quốc ca một số nước. Ở Pháp ca khúc quần chúng tiêu biểu nhất là "Bài ca Pari", còn gọi là "Hành khúc Pari" nói lên niềm hân hoan của nhân dân khi Vương triều Bourbons bị lật đổ. Ngoài ra còn có những ca khúc như: "Tên ngu xuẩn của Pari", bài hát lên án tên vua Pháp Louis Phillip: "Đi đi, để mọi người treo cổ nhà người!".

Ở Đức, trước năm 1848, có ca khúc ca ngợi sinh viên nổi dậy khởi nghĩa: "Chúng tôi không phải nô lệ, nước cộng hoà muôn năm". Năm 1848, có những ca khúc phản ánh trực tiếp cuộc đấu tranh cách

¹ Tham khảo phụ lục.

mạng: "Chúng tôi yêu tự do, không cần quốc vương", "Anh em ơi, để chúng ta đi chiến đấu". Có bài ca ngợi, tưởng niệm những liệt sĩ: "Người cầm cờ tự do", "Phải trả thù", những ca khúc như vậy được lưu truyền rộng rãi. ca khúc có ảnh hưởng sâu rộng nhất là "Hành khúc Marseillaise" (Tác giả là Ronget de Lisle 1760 – 1886), người ta sử dụng giai điệu bài đó, đặt lời mới: "Kí hiệu báo thức!". Ngày nay quốc ca Pháp chính thức là "Hành khúc Marseillaise".

Cách mạng tư sản ở châu Âu đã làm bùng nổ nhiều bài thơ và ca khúc hay, vì những sáng tác đó đã phản ánh chân thật tư tưởng, tình cảm và nguyện vọng của đông đảo nhân dân của cả một thời đại.

Nước ta thời kì trước và sau Tổng khởi nghĩa tháng Tám, thời kì kháng chiến chống Pháp và Mĩ cũng như vậy, các nhà văn, nhà thơ và nhà tác khúc cũng sáng tác nhiều tác phẩm bất hủ, phản ánh tư tưởng, tình cảm và khí thế cách mạng của dân tộc ta chống ngoại xâm trong cả một giai đoạn lịch sử. Đó là qui luật phản ánh của văn học mang tính động viên, khích lệ cách mạng hào hùng của nhân dân anh hùng các nước nói chung và Việt Nam nói riêng.

CHƯƠNG

X

NGHỆ THUẬT OPERA TRÀO LƯU ÂM NHẠC CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN (THẾ KỈ XIX)

Chủ nghĩa lãng mạn là cái đẹp vô cùng vô tận, không có mọi ràng buộc

J.P. Richter¹

Đầu thế kỉ XIX, đồng thời với sự suy thoái của opera-seria của Italia, là sự xuất hiện của opera grand (ca kịch lớn) và opera-buffa (ca hài kịch) ở các nước châu Âu. Trào lưu âm nhạc chủ nghĩa lãng mạn đóng vai trò cực kì quan trọng trong quá trình chuyển biến lịch sử đó.

Đức là nước đầu tiên nổi lên âm nhạc chủ nghĩa lãng mạn, nên opera chủ nghĩa lãng mạn cũng bắt nguồn từ Đức. Điều quan trọng là nước Đức có một thế hệ tác gia văn học lãng mạn kiệt xuất, giữa văn học và âm nhạc lại có sự kết hợp chặt chẽ, đây cũng là một đặc thù độc đáo của nước Đức thời kì này. Mặt khác, so với các nước phát triển về opera, Đức là mảnh đất chưa vỡ hoang, có điều kiện cho cuộc thử nghiệm mới. Người sáng tác opera lãng mạn đầu tiên và tiêu biểu là Weber.

Nửa đầu thế kỉ XIX, Pháp là cái nôi của opera châu Âu: opera - grand và opera - comique đều phát triển ngang hàng với nhau ở đất nước này. Thời kì đầu, Lully và Rameau là hai nhạc sĩ tiêu biểu và

1. Richter là tác giả chủ nghĩa lãng mạn Đức (1763 - 1825), trích từ "Thường thức âm nhạc phương Tây" của Josesh Machlis - Mi.

chủ chốt của opera - grand. Sau cuộc cải cách của Gluck, Pháp đã phát triển thành opera có phong cách riêng. Đến giữa thế kỉ XIX, ở các nước cũng bắt đầu phát triển phong cách opera-grand. Thời kì đó, kể cả opera-grand và opera-comique đều mang màu sắc, phong cách cơ bản của chủ nghĩa lãng mạn. Nhà tác khúc tiêu biểu là Meyerbeer.

Nửa đầu thế kỉ XIX, do ảnh hưởng của trào lưu chủ nghĩa lãng mạn, do opera-seria ngày càng xuống dốc, ở Italia xuất hiện ba nhà tác khúc opera: Rossini, Donizetti và Bellini. Họ đã chấn hưng lại nền opera dân tộc Italia, sáng tác nhiều vở opera mang hơi thở của thời đại mới.

Thế kỉ XIX là thời đại của opera chủ nghĩa lãng mạn ở châu Âu. Trong lịch sử âm nhạc, Italia, Pháp và Đức là ba quốc gia vĩ đại về văn hoá âm nhạc thời kì này. Những năm thập kỉ 30 - 40 ở Nga có nhà soạn nhạc kiệt xuất - Glinka bắt đầu xây nền móng opera Nga. Sáng tác của nhạc sĩ có một vị trí quan trọng trong lịch sử opera dân tộc Nga và châu Âu thế kỉ XIX.

I. WEBER VÀ OPERA LÃNG MẠN ĐỨC

Carl Maria Ernet Von Weber (1786-1826) nhà tác khúc, nhà chỉ huy kiêm phê bình âm nhạc Đức, là nhân vật tiêu biểu của âm nhạc lãng mạn Đức. Trong lịch sử âm nhạc châu Âu, Weber cũng là một trong những người sáng lập âm nhạc chủ nghĩa lãng mạn thế kỉ XIX. Schubert và Schumann là vua của ca khúc nghệ thuật, thì Weber là người mở đường opera lãng mạn Đức; có thể nói, không có Weber thì sẽ không có Wagner - nhà tác khúc opera lãng mạn vĩ đại nhất của nước Đức.

Weber là anh họ vợ Mozart. Năm 12 tuổi, học lí luận sáng tác với Michael Haydn - em trai Joseph Haydn. Năm 1804, khi 18 tuổi đã là chỉ huy của nhà hát, từng chỉ huy opera của Mozart, Beethoven, Spontini, Cherubini v.v. sáng tác một số tác phẩm, trong đó có "Silvana" (1810), đại hợp xướng "Chiến tranh và thắng lợi" (1812) và làm công việc phổ cập hướng dẫn âm nhạc.

Đầu năm 1817, ông làm giám đốc Nhà hát Drezden. Nhằm chấn hưng opera dân tộc Đức, ông vừa tổ chức biểu diễn opera dân tộc, vừa bắt tay sáng tác những vở opera dân tộc, trong đó có những vở xuất

sắc nhất như "Xạ thủ tự do" (Der Freischütz - 1821), "Euryanthe" (1823) và vở opera cuối cùng "Oberon" (1826). Đây cũng là thời kì sáng tác đỉnh cao của ông. Tháng 6 năm 1826, sau khi công diễn "Oberon", Weber mất ở Luân Đôn. Di hài nhạc sĩ được đưa về mai táng tại Drezden, nhạc sĩ Wagner chủ trì đám tang trọng thể.

Là một trong những người xây dựng nền móng âm nhạc opera lãng mạn Đức. Weber kế thừa truyền thống opera Mozart, Beethoven và Singspiel (kịch hát dân gian Đức). Opera lãng mạn của ông có ảnh hưởng lớn đối với Berlioz, Mendelssohn, Lizst, Schumann, Chopin v.v. những nhà tác khúc nửa đầu thế kỉ XIX. Thành tựu lớn nhất chủ yếu của nhạc sĩ là opera. Nhạc sĩ sáng tác tất cả 10 vở opera.

Friedrich Kind dựa vào câu chuyện "Linh thư" (Gespensterbuch) viết kịch bản "Xạ thủ tự do": Quan kiểm lâm trẻ tuổi Max muốn giành thắng lợi trong cuộc thi bắn để được cưới nàng Agathe xinh đẹp. Vì nghe xui bậy của tên bất lương Kaspar, Max vào thung lũng sói dục 7 viên đạn thần. Trong cuộc thi, viên đạn thần thứ 7 bắn trúng con bồ câu trắng - hoá thân của Agathe. May có thần tiên cứu giúp, Agathe không việc gì, còn tên bất nhân Kaspar trúng đạn chết tươi.

"Xạ thủ tự do" Phản ánh cuộc đấu tranh giữa cái thiện và cái ác, đây cũng là chủ đề tư tưởng của tác phẩm. Câu chuyện huyền thoại với cảnh trí huyền bí, tình tiết, hình tượng và số phận nhân vật được nhạc sĩ khai thác và thể hiện hết sức sâu sắc. Hơn nữa, opera thể hiện bối cảnh quý thân được vật chất hoá xen vào những cảnh sống sinh động của nông thôn Đức, tạo ra một phong cách rất riêng của opera Đức. Overture đã khái quát các chủ đề chính của vở, thể hiện hình tượng âm nhạc chủ yếu trong opera, kết cấu chặt chẽ chứ không lỏng lẻo như opera Italia, đó cũng là đặc điểm opera Đức. Do vậy, vở đó có một vai trò cực lớn trong sự nghiệp chấn hưng và phát triển nền opera Đức. Overture của vở được coi là một tiết mục biểu diễn trong các buổi hoà nhạc. Màn I có hợp xướng quân chúng, tam ca của Max, Kaspar và Cuno "Ngày mai là ngày quan trọng" (O diese Sonne) aria của Max: "Xuyên qua núi rừng, vượt qua thảo nguyên" (Ourch die Walder, durch die Auen) và "Có lẽ cửa sổ nàng đã mở" (Jetzt iest wohl ihr Fenster offen), hay aria của Kaspar: "Thắng lợi, thắng lợi, sẽ trả thù thành công".

Màn II có aria của Agathe: "Tiếng than thở thâm lặng" (Leise, leise, fromone Weise) và "Toàn thân em đang run rẩy" (Alle meine Pulse Schlagen), âm nhạc miêu tả thung lũng sỏi thể hiện cảnh tượng rừng rợn; Màn III có "Hợp xướng thợ săn" là một tiểu phẩm hành khúc, thể hiện tinh thần lạc quan, hào sảng của thợ săn, là một hợp xướng đến nay vẫn được sử dụng trong các buổi hoà nhạc, aria trữ tình của Agathe "Mặc dù có đám mây đen che lấp mặt trời" (And though a cloud the sun obscure) đều là những đoạn nhạc, khúc hát hay và thành công.

Kịch tác thứ hai: "Eryanthe" là kịch bản của Helmine von chezy, kể lại chuyện tình của Euryanthe với Adolar. Đây là vở opera-grand mang tính chất anh hùng ca duy nhất của nhạc sĩ. Trong tác phẩm này, Weber đưa các aria lớn vào những cảnh lớn, tăng thêm tính giai điệu của recitativo và liên kết hài hoà giữa aria với recitativo; sử dụng song ca và hợp xướng nhiều hơn; vai trò của dàn nhạc cũng nổi bật hơn. Thủ pháp leitmotiv đã từng được sử dụng trong "Xạ thủ tự do", trong vở này, qua sự xuất hiện, biến hoá nhiều lần của leitmotiv, khắc hoạ hình tượng nhân vật phong phú và sinh động hơn, để lại ấn tượng sâu sắc đối với người xem. Tiếc rằng kịch bản thô thiển, do đó mặc dù âm nhạc rất hay nhưng ít được công diễn.

"Oberon" là opera cuối cùng của Weber. Kịch bản của Jame Robinson Planche, miêu tả tình yêu giữa Huon với Rezia và Oberon với Titania. Đây là vở opera điển hình cho âm nhạc lãng mạn. Overture rất hay, là một tiết mục biểu diễn trong các buổi hoà nhạc. Màn I có hợp xướng tinh linh; màn II có tứ ca "Trên mặt nước màu xanh xẫm", aria "Biển ơi, Người là một quái vật khổng lồ"; màn III có đoạn nhạc kết "Bài ca nàng tiên cá"... là những đoạn nhạc xuất sắc trong opera.

II. ROSSINI, DONIZETTI, BELLINI VÀ OPERA TRỮ TÌNH LÃNG MẠN ITALIA

Có thể nói đầu thế kỉ XIX, nếu như không có sự xuất hiện của nhà soạn nhạc Rossini trên kịch đàn, hẳn là opera Italia sẽ bị trầm luân. Chính Rossini đã cứu vãn tình thế bi đát đó, làm cho opera Italia có động lực và sức sống trở lại.

1. Thân thế và sự nghiệp sáng tác opera của Rossini

Antonio Gioacchino Rossini (1792-1868) là nhà soạn nhạc kiệt xuất Italia. Thời thơ ấu của nhạc sĩ, nước Italia sống dưới ách thống trị của Pháp rồi đến Áo. Cha bị bỏ tù vì có tư tưởng cộng hoà, mẹ phải dắt Rossini 5 tuổi chạy đến Bologna-trung tâm nghệ thuật thanh nhạc nổi tiếng Italia. Mẹ làm việc trong một đoàn kịch nông thôn để kiếm sống, Rossini theo mẹ cùng đoàn kịch đi biểu diễn lang thang khắp đây đó. Cậu không thích học hành, chỉ say mê âm nhạc, học hát, học tác khúc, thổi kèn và kéo cello cho đoàn kịch. Năm 12 tuổi, học hoà thanh tác khúc và phép đối vị một cách hệ thống hơn; năm 14 tuổi, chơi đàn phím, chỉ huy và chỉ đạo hợp xướng, sau đó làm đội trưởng đội nhạc của đoàn kịch. Ít lâu sau, để có kiến thức âm nhạc hoàn chỉnh, cậu học Trường chuyên khoa âm nhạc Bologna, tiếp xúc với các tác phẩm của Haydn, Mozart và Domenico Cimarosa (1749-1801), opera-buffa nổi tiếng nhất của nhạc sĩ là "Kết hôn bí mật" (*Il matrimonio segreto*-1792). Rossini nói nhờ học tổng phổ của các bậc thầy đó, ông đã có được kiến thức âm nhạc hoàn hảo hơn.

Năm 1810, Rossini tốt nghiệp bằng vở opera-buffa một màn "Hôn ước" (*La Cambiale di Matrimonio*), công diễn ở Venice được hoan nghênh nhiệt liệt. Từ đó, nhạc sĩ đi vào con đường sáng tác opera. Song, trở nên nổi tiếng và mở ra một kỉ nguyên sáng tác thành công thì phải đến năm 1813, khi nhạc sĩ viết vở "Tancredi". Nhưng những năm đầu để kiếm sống, nhạc sĩ đã phải viết hàng nghìn kịch bản nhỏ, kiêm cả chỉ huy, nhạc sĩ đi lại làm việc vất vả khắp nơi. Hồi tưởng lại những ngày đó, ông kể: "Tôi như dân du mục, đi từ thành phố này đến thành phố nọ. Hàng năm không ngừng viết lách, vậy mà vẫn thiếu thốn". Hồi đó tiền thù lao cho nhạc sĩ còn ít ỏi, túi lúc nào cũng rỗng, vali chỉ có mấy quyển sách nhạc.

Năm 1813, khó khăn bước đầu qua đi, mở ra một thời kì thành công. Nhờ vở opera-seria "Tancredi" và vở opera-buffa "Cô gái Italia ở Algeri" (*L'Italiana in Algeri*) công diễn tại Venice, cả hai vở đều thành công rất lớn, đã đem lại vinh quang cho nhạc sĩ. Aria "Nổi bâng khuâng trong lòng" trong vở "Tancredi" nói lên tinh thần chiến đấu anh dũng của Tancredi và aria "Hãy suy nghĩ về đất nước" của Isabella trong "Cô gái Italia ở Algeri" đã nói lên tình cảm nồng nhiệt

đối với Tổ quốc của nhân vật. Đây cũng là hai bài hát được quần chúng nhân dân Italia yêu thích, và đã trở thành những bài hát chiến đấu chống ngoại xâm của nhân dân Italia. Một tác gia Pháp kể rằng: "Ở Italia người ta nói đến Rossini nhiều hơn là nói đến Napoleon", năm đó Rossini mới 21 tuổi.

Năm 1815, Nhà hát St. Carlo tại Napoli mời nhạc sĩ làm nhà sáng tác chuyên nghiệp với lương 15 ngàn franc/năm. Nhạc sĩ cũng được các nhà hát khác mời kiêm nhiệm chỉ đạo nghệ thuật hoặc sáng tác cho nhà hát của họ. Cũng năm đó, khi công diễn lần đầu vở "Nữ hoàng Anh Elizabette" tại Nhà hát "St. Carlo", tiếng tăm nhạc sĩ vang dội. Rossini có những cái cách táo bạo và quan trọng về opera Italia: Một, trên tổng phổ, nhạc sĩ ghi rõ nốt nhạc hoa mỹ hay câu nhạc lướt chạy kĩ xảo hoa mỹ (Roulade hay Passage) buộc ca sĩ không được tự ý thay đổi, phải hát trung thành nốt nhạc trên tổng phổ. Hai, loại bỏ recitativo khô. Nhạc sĩ đã sáng tác loại recitativo có chất giai điệu và đệm bằng đàn nhạc, do đó đã tăng thêm tính kịch của opera, đã nâng cao vai trò, vị trí của dàn nhạc trong opera. Hai cái cách lớn kể trên trở thành những qui tắc mới trong sáng tác opera, đến ngày nay vẫn giữ.

Năm 1816, nhạc sĩ sáng tác "Anh thợ cạo thành Siviglia" (Il Barbiere di Siviglia). Đây là vở opera-buffa kiệt xuất nhất của nhạc sĩ, khẳng định ông là bậc thầy opera thế giới. Năm 1782, nhà soạn nhạc Italia Paisiello đã từng sáng tác đề tài này, cũng với cái tên này, sau khi công diễn, được cả châu Âu hoan nghênh nhiệt liệt. Nhưng khi Rossini quyết định sáng tác lại đề tài này, dư luận đã phản đối, chỉ trích nhạc sĩ táo tợn, ngông cuồng, và dự báo Rossini sẽ bị thất bại. Bản thân Paisiello là nhạc sĩ đạo cao đức trọng, tuy tỏ thái độ không lấy làm điều, nhưng vẫn ngấm ngấm xúi dục mọi người gây khó khăn. Ngày 20 tháng 2 năm 1816, "Anh thợ cạo thành Siviglia" của Rossini công diễn lần đầu tại Nhà hát Argentina tại Roma. Do sự quấy phá nghiêm trọng của phe phản đối, thêm vào đó có một số sai sót trong diễn xuất, cuộc công diễn đã thất bại thảm hại. Còn Rossini thản nhiên trở về nhà, sửa đổi những sai sót trong buổi diễn đó. Đêm hôm sau biểu diễn lại, khán giả hoan nghênh nhiệt liệt. Sau mấy buổi diễn tiếp, người xem xúc động phát rồ, cảm

đuốc hộ tổng nhạc sĩ về tận nhà. Khi nhạc sĩ còn sống, vở "Anh thợ cạo thành Siviglia" đã công diễn trên 500 buổi. Sau khi ông qua đời cho tới nay đã trên hai thế kỉ, "Anh thợ cạo thành Siviglia" vẫn là một trong những vở opera được biểu diễn nhiều nhất.

Thời kì ở Napoli, nhạc sĩ còn sáng tác các vở "Ottello" (1816), "Cô lơ lem" (La Cenerentola) (1817), "Con quạ ăn cắp" (La Gazza ladra), "Mose ở Ai Cập" (Mose in Egitto); "Mohamet đệ nhị" (Maomett II) (1820); "Sémiramide" (1823) v.v. Nhạc sĩ sáng tác cả thảy 16 vở opera. Đó cũng là thời kì đỉnh cao trong sáng tác và vinh quang tột bực của Rossini.

Từ năm 1822, Rossini dẫn đoàn opera Italia đi biểu diễn các nước châu Âu như Vienne, Luân Đôn, Pari v.v. Đến bất cứ thành phố nào, ông cũng được tiếp đón như thượng khách của nhà nước đó, được hoan nghênh như một vị anh hùng. Nhạc sĩ được nhận tiền thù lao cực kì lớn với rất nhiều quà tặng quý giá. Đến Vienne, Rossini thăm Beethoven, khi đó nhà soạn nhạc đang sống trong cảnh nghèo túng, Rossini có ý định tài trợ cho ông, nhưng Beethoven đã khước từ.

Năm 1824, Nhà hát opera Italia tại Pari đã mời Rossini làm giám đốc. Hơn một năm sau lại được mời làm nhà sáng tác và tổng chỉ đạo nghệ thuật ca hát cho hoàng gia Pháp. Năm 1826, nhạc sĩ sửa lại "Mohamet đệ nhị" thành vở opera "Cuộc vây hãm Corinthe" (Le Siège de Corinthe), sửa "Mosé ở Ai cập" thành "Mosé" và hát bằng tiếng Pháp. Năm 1828, nhạc sĩ viết opera-buffa "Bá tước Ory" (le Comte Ory). Cũng thời gian này, nhạc sĩ đã tìm cách giúp đỡ các nhạc sĩ trẻ như Donizetti, Bellini, Meyerbeer, Wagner v.v.

Tháng 8 năm 1829, Rossini viết vở opera cuối cùng "Guillaume Tell" làm chấn động dư luận Pari. Đó là vở opera phản ánh đề tài kháng chiến của nhân dân Thụy Sĩ. Vở này được công diễn liên tục 65 buổi. Năm đó, Rossini mới 37 tuổi, đã sáng tác 38 vở opera, vậy mà sự nghiệp sáng tác đang thăng hoa thì ông bỗng đứng ngừng hẳn sáng tác opera một cách đột ngột.

Gần 40 năm sau đó, ngoài "Thương tiếc Đức mẹ" (Magnificat), và một ít tác phẩm khác, xem như ông ngừng hẳn sáng tác. Nửa đời sau, ông sống nhờ danh vọng có sẵn. Năm 1839, ông làm giám đốc Trường âm nhạc Bologna. Rossini thích nấu nướng, từng mở cửa hàng ăn "Thiên đường mĩ thực" và lấy việc đầu bếp làm vui.

Tháng 11 năm 1868, ông mất ở Pari. Chín năm sau, di hài được đưa về Florence. Ban đồng hương của nhạc sĩ đã tổ chức di táng long trọng.

2. Tác phẩm opera của Rossini

Có người từng hỏi Rossini thích tác phẩm nào của mình nhất? Nhạc sĩ trả lời thẳng: chỉ thích màn III "Ottello", màn II "Guillaume Tell" và "Anh thợ cạo thành Seviglia". Đấy không phải sự khiêm nhường vĩ đại, chỉ có bản thân tác giả mới hiểu rõ về thành quả sáng tác của mình.

Rossini là nhà tác khúc chấn hưng opera Italia. Trong tình hình chủ quyền của nước Ý lâm nguy, trong lúc opera-seria và cả Opera-buffa đang đà đi xuống, Rossini với tấm lòng nhiệt thành cực lớn, với tốc độ sáng tác thần tốc, với bút pháp sáng tạo sinh động, nhạc sĩ đã vượt lên tất cả những nhà tác khúc Italia trước đó và đã sáng tác những vở opera có giai điệu cực đẹp với những qui tắc mới về cải cách. Kịch đàn Italia đang như ngọn đèn leo lét trước gió, nay bỗng bùng sáng trở lại với hào quang rực rỡ hơn.

Rossini là nhà cách tân opera, mang tính kĩ thuật. Cống hiến của nhạc sĩ quan trọng ở chỗ: Hạn chế sự lạm dụng kĩ thuật thanh nhạc, loại bỏ "recitativo secco" tăng cường sức thể hiện của dàn nhạc, khiến opera hoàn chỉnh và đi vào qui phạm. Những cách tân đó đã ảnh hưởng và có vai trò lớn trong lịch sử opera châu Âu không kém gì cải cách của Gluck và Wagner.

Không phải là nhà cách mạng nhưng trong tác phẩm của mình, nhạc sĩ đã phản ánh tinh thần chống ngoại xâm, giải phóng dân tộc, và nguyện vọng mưu cầu hạnh phúc của nhân dân Italia. Nhạc sĩ đã khéo léo sử dụng đề tài lịch sử, khai thác tình cảm yêu nước, khám phá cái yêu cái ghét trong nhân dân. Thông qua thủ pháp mới, hình tượng sinh động với hình thức quen thuộc yêu thích của quần chúng, opera của Rossini kích thích phong trào giải phóng dân tộc, tư tưởng yêu nước của nhân dân Italia. Có người đã tuyên dương ông là nhà soạn nhạc yêu nước.

Nhạc sĩ là bậc thầy lớn về opera có tiềm lực thâm hậu trong sáng tác âm nhạc với kĩ xảo cao siêu, sở trường khắc họa tính cách nhân vật, giỏi về cách tạo hiệu quả sân khấu, xử lí các cảnh trong opera tuyệt vời với mẫu sắc âm nhạc phong phú. Ông cũng là người nắm

được truyền thống bel canto của Italia, hiểu sâu sắc đặc điểm giọng hát và kĩ xảo ca hát, nên nhạc sĩ đã biết sử dụng, phát huy những ưu thế và sở trường của ca sĩ một cách thành công.

Là một nhạc sĩ trứ danh ông cũng có khuyết điểm "trứ danh". Có những phần trong tổng phổ opera bị thất lạc, nhạc sĩ đã không buồn viết lại, để diễn viên tùy ý phát huy. Có những đoạn nhạc trong một vở opera của mình mà nhạc sĩ hài lòng, ông đã sao chép nguyên si cho một vở opera khác. Suốt mấy chục năm, khi tuổi 37 với tài năng và sức sống dồi dào đến thế mà ông đã gác bút chấm dứt sự nghiệp sáng tác của mình. Là người giàu có, không hiểu tại sao ông lại đem tác phẩm của mình bán đi bán lại nhiều lần.

Trong toàn bộ sáng tác của Rossini, có sáu tác phẩm kiệt xuất và tiêu biểu nhất là: "Cô gái Italia ở Algeri", "Anh thợ cạo thành Seviglia", "Cô lọ lem", "Con quạ ăn cắp", "Semiramide" và "Guillaume Tell".

"Cô gái Italia ở Algeri" là opera-buffa đầu tiên của nhạc sĩ và cũng là tác phẩm khiến nhạc sĩ trở nên nổi tiếng. Opera kể lại câu chuyện vị quan hành chính Mustafa chán vợ, đem lòng yêu Isabella cô gái Italia vượt biển sang Algeri để tìm người yêu. Mustafa ra lệnh gả vợ mình cho tên đầy tớ Lindolo và chuẩn bị cưới cô gái Italia. Isabella mưu trí lợi dụng tính si mê của Mustafa, lập mưu chạy trốn cùng Lindolo-người yêu ngày đêm hằng mong nhớ của nàng. Cuối cùng, trong lúc tổ chức đám cưới, Isabella dẫn Lindolo cùng những tù binh Italia trốn lên tàu trở về tổ quốc. Vở này thể hiện tinh thần lạc quan yêu nước, là Opera-Buffera hai màn vui nhộn. Rossini viết trong hơn ba tuần. Sau khi ra mắt, được khán giả hoan nghênh nhiệt liệt. Aria "Anh hãy nhớ tới tổ quốc" là một tiết mục được biểu diễn thường xuyên trong các buổi hoà nhạc, đến nay vẫn được biểu diễn.

"Anh thợ cạo thành Seviglia" là vở opera xuất sắc nhất của nhạc sĩ, cũng là một trong những tác phẩm kinh điển của âm nhạc opera thế giới. Kịch bản của Cesare Sterbini, ông dựa vào bộ thứ nhất của kịch bộ ba "Figaro" của Beaumarchais, nghĩa là câu chuyện đó xảy ra trước "Đám cưới Figaro" (bộ thứ hai) của Mozart.

Màn I: bá tước Almoviva hát serenata dưới cửa sổ nàng Rosina. Vì Bartolo - người đỡ đầu Rosina có ý đồ cưới nàng để chiếm đoạt di sản, anh thợ cạo Figaro đã nhiệt tình giúp đôi tình nhân gặp nhau.

Màn II: Figaro giúp Almaviva giả trang thành nhạc sư đến dạy Rosina hát. Hai người bạn tình đang bàn cách bỏ trốn, không ngờ nhạc sư Basilio xuất hiện. Đang cắt tóc cho Bartolo, Figaro vội tìm cách che dấu sự thật. Almaviva buộc phải hối lộ cho Basilio để đuổi khéo anh chàng nhạc sư mê tiên. Do hiểu lầm Almaviva, Rosina trong lúc buồn bực đã nhận lời cầu hôn của Bartolo. Cuối cùng, Almaviva cùng Figaro đến buồng riêng của Rosina kể lại thân phận và tình yêu chân thành của mình đối với nàng. Khi Bartolo dẫn người công chứng đến định lập hôn ước cho mình với Rosina, thì dưới sự điều khiển mưu trí, khéo léo của Figaro, Almaviva và Rosina nên duyên vợ chồng. Còn Bartolo được chia một phần tài sản của Rosina. Cả vở kết thúc trong cảnh mọi người đều vui vẻ mãn nguyện.

Ouverture của "Anh thợ cạo thành Seviglia" được hoan nghênh nhiệt liệt. Tương truyền rằng Ouverture của vở này bị thất lạc, nhạc sĩ không buồn viết lại, bèn lấy một bản ouverture khác cho vào tổng phổ. Không ngờ thính giả thích bản ouverture này, bởi vì họ đã nghe thấy trong đó có tiếng than thở của Rosina, tiếng phàn nàn của Bartolo. Thực ra ouverture này không liên quan gì với nội dung vở, chỉ vì âm nhạc của ouverture có không khí và phong cách vui nhộn, vô tình trùng hợp, cuối cùng trở thành ouverture chính thức của opera "Anh thợ cạo thành Seviglia". Ouverture viết theo khúc thức của sonata, âm nhạc tràn trề tình cảm nồng nhiệt, sôi nổi, tươi tắn, trở thành tiết mục thường được biểu diễn trong các buổi hoà nhạc.

"Anh thợ cạo thành Seviglia" còn có nhiều khúc hát hay được các ca sĩ ưa thích như bài hát "Tôi là người rất bận rộn của thành phố này" (*Largo al factotum della citta*) Figaro hát lúc bắt đầu xuất hiện trên sân khấu với nhịp độ rất nhanh, âm nhạc vui và dí dỏm, khắc hoạ sắc nét đặc trưng tính cách của nhân vật. Aria "Trong tâm hồn em có âm thanh của một người" (*Una voce poco fa*) của Rosina, là một aria cực kì nổi tiếng, nói lên nỗi niềm của nàng đối với tình yêu. Tiết tấu tự do, giai điệu uyển chuyển, khắc hoạ tinh tế tình cảm nhớ nhung với những câu nhạc kĩ xảo khó, aria này là tiết mục ưa thích của giọng nữ cao màu sắc.

"Cô lọ lem" là opera-buffa kể lại câu chuyện đồng thoại nổi tiếng thế giới; "Con quạ ăn cắp" cũng là opera-buffa, viết về câu chuyện Nineta bị

vu oan là người ăn trộm chiếc thìa bằng bạc; trước lúc hành hình, con qua đã kể lại sự thật chính mình là kẻ gây án, nên đã minh oan cho Nineta; còn "Semiramide" là một đề tài được nhiều nhạc sĩ tranh nhau phổ nhạc, nhưng Rossini là người phổ nhạc xuất sắc nhất.

Opera-seria "Guillaume Tell" là một kiệt tác, chỉ xếp sau vở "Anh thợ cạo thành Seviglia" với một phong cách khác hẳn. Nguyên tác của Jouy, do Hippolite và Marast cải biên thành kịch bản opera. Đây là tác phẩm có qui mô lớn, Rossini phải mất thời gian 6 tháng mới viết xong. Gồm những 5 màn và 14 cảnh, thời lượng diễn xuất tới 5 tiếng. Sau này, Rossini sửa ngắn lại, một số nhà tác khúc khác cũng tham gia sửa thêm, cuối cùng thu gọn thành 4 màn.

"Guillaume Tell" kể lại câu chuyện về cuộc đấu tranh của nhân dân Thụy Sĩ chống lại sự thống trị tàn bạo của Áo: Thế kỉ XIII, Thụy Sĩ vẫn là thuộc địa nước Áo. Người thanh niên yêu nước Arnold đã cứu mạng Matilda trong bão tuyết, hai người yêu nhau. Matilda là con gái tổng đốc Áo Gessler. Đây là mối tình mâu thuẫn giữa tình yêu và tổ quốc. Trong một ngày lễ hội, Guillaume Tell đã giải cứu một cụ già chặn cầu, cha của Arnold bị lính Áo bắt giữ; nhà của làng mạc bị quân Áo đốt phá, dân làng cử Tell làm lãnh tụ và nổi dậy khởi nghĩa. Trong ngày kỉ niệm 100 năm quân Áo chiếm đóng Thụy Sĩ, Gessler định làm nhục dân làng, nhưng bị Tell bắn tên trúng, Tell bị bắt và bị bỏ tù. Dân làng tức giận nổi dậy, với sự giúp đỡ của Matilda, đã cứu thoát Tell và xử Gessler tội chết.

"Guillaume Tell" là vở opera-seria công khai ca ngợi chủ nghĩa yêu nước, chống nền thống trị của nước ngoài, được nhân dân Italia hưởng ứng và yêu thích. So với các vở opera-buffa khác, các giai điệu hay không nhiều, cũng không có những tình tiết gây cười, hợp xướng đóng vai trò chủ yếu. Ngay nhân vật chính Guillaume Tell cũng chỉ có một aria ngắn. Trong vở này, nhạc sĩ vận dụng âm nhạc dân gian Thụy Sĩ và Áo. Phối khí tinh xảo, hiệu quả dàn nhạc nổi bật. Riêng ouverture cực kì đặc sắc, trở thành danh tác trong các buổi hoà nhạc.

Người kế thừa sự nghiệp chấn hưng opera Italia của Rossini là Donizetti và Bellini. Hai nhà tác khúc kiệt xuất này là cầu nối giữa nghệ thuật opera của Rossini với Verdi.

3. Thân thế và sự nghiệp sáng tác opera Donizetti.

Gaetano Donizetti (1791-1848) là nhà soạn nhạc Ý, xuất thân trong một gia đình thợ thuyền. Lúc nhỏ ông học nhạc trong nhà thờ, năm 14 tuổi vào học Nhạc viện Bologna, học tác khúc với Mayr (1763 - 1845) và Martini (1741 - 1816). Năm 1817, mới 16 tuổi, nhạc sĩ đã viết 4 vở opera cho một đoàn ca kịch. Đến năm 1822, nhạc sĩ sáng tác "Clanetta và Zolarde", vở công diễn đã thành công tốt đẹp, được nhà hát mới của Napoli mời làm nhà tác khúc chuyên nghiệp. Sau đó, nhạc sĩ viết "Anna Bolaina" được công diễn tại Italia, Pháp và Anh, cũng rất thành công. Từ đó, nhạc sĩ nổi tiếng khắp châu Âu. Năm 1835, Donizetti làm giáo sư tại Nhạc viện hoàng gia Napoli. Năm 1837, làm giám đốc Nhạc viện. Năm 1839, vì cấm diễn opera "Poliuto", nhạc sĩ bèn từ chức giám đốc, di cư sang Paris. Năm 1847, sau khi mắc bệnh tê liệt, nhạc sĩ trở về quê nhà tại Bergamo và mất ở đấy thọ 46 tuổi.

Donizetti sáng tác khoảng 70¹ vở opera, hơn 100 ca khúc và một số tác phẩm khí nhạc. Opera của nhạc sĩ có phong cách không nhất quán, thành tựu khác nhau. Nổi tiếng nhất là "Lucrezia Borgia" (1833), "Lucia của Lammermoor" (Lucia di Lammermoor-1835), "Sủng phi" (La Favourite-1840), "Linda của Chamounix" (Linda di Chamounix-1842), opera-buffa "Nước uống tình yêu" (L'Elisir d'Amore-1832), "Chuông đêm" (Il Campanello di Notte), "Cô gái trong quân ngũ" (La Figlia del Reggimento-1840), "Don Pasquale" (1843) v.v.

"Rượu ngọt tình yêu" là một vở opera-buffa điển hình: Anh nông dân Nemorino yêu cô chủ Adina. Vì thiếu can đảm bộc lộ tình yêu nên bị Adina và dân làng chế riễu. Tên lái buôn bán cho anh một chai rượu vang đỏ và nói dối đó là thứ nước có phép màu, uống rồi sau 24 tiếng, Adina tự khắc sẽ yêu anh ta. Sau khi uống thử, người Nemorino bốc lên hưng phấn, nhảy múa lung tung, quên cả Adina. Để kiếm được nhiều tiền, chàng Nemorino ghi tên nhập ngũ và mua thêm nhiều "nước màu nhiệm". Adina giận Nemorino, bèn nhận lời cầu hôn anh sĩ quan quân nhu... Sau đó nhiều chuyện hài hước xảy ra, cuối cùng Nemorino đã được Adina yêu lại.

1. Tham khảo phụ lục.

Đây là một tác phẩm tiêu biểu của Donizetti, cũng là tác phẩm được hoan nghênh nhất, thể hiện sở trường của nhạc sĩ, trong đó có bài "Thầm nhỏ giọt lệ" (*Una furtiva lagrima*) của Nemorino là một bài hát nổi tiếng. Trong màn I, aria "Hãy van xin gió tây" (*Chiedi all'aura lusinghiera*) của Adina có giai điệu đẹp rục rỡ. Hợp xướng "Hãy để chúng ta hát"; song ca "Anh có tiền, còn tôi xinh đẹp" (*Io son ricco, e tu sei bella*) đều là những khúc hát rất hay.

"Cô gái trong quân ngũ" kể lại cuộc tình giữa một cô gái lớn lên trong quân ngũ với chàng sĩ quan Tonio. vở opera-buffa này có nhiều ca khúc được ưa chuộng như: "Trong trại lính, lần đầu tiên em nhìn thấy ánh sáng" (*Apparvi alla luce, sul campo guerrier*), "Bài ca quân nhân" (*Ciassun lo dice*) của Mari; song ca "Nhạc trống" (*Rataplan duet*); hay "Vĩnh biệt, người bạn lính của tôi" (*Convien partir! O miei compagni d'arme*) của Mari v.v.

"Don Pasquale" cũng là vở opera-buffa xuất sắc: Lão goá Don Pasquale muốn lấy vợ nhưng lão lại cấm đoán hôn nhân của người cháu Ernesto. Norina lập mưu, Don Pasquale bị chơi khăm, cuối cùng phải cho Ernesto và Norina lấy nhau. Bài hát nổi tiếng nhất của vở là dạ khúc "Đêm đẹp biết bao" (*Come gento*) của Ernesto.

Opera-seria mang tính bi kịch "Lucia của Lammermoor" là một kiệt tác: Henry ép em gái Lucia lấy nhà quý tộc Arthur Bucklaw, trong khi Lucia đã yêu Edgar. Do thư từ của Edgar gửi cho Lucia bị Henry im đi, nàng lầm tưởng Edgar đã yêu người khác. Trong lễ kết hôn của Lucia với Arthur, Edgar xuất hiện, tưởng Lucia phụ tình, chàng đòi quyết đấu với Henry. Cuối cùng, Lucia hoá điên, giết chết chồng và chết trong nỗi bất hạnh. Khi được tin Lucia không còn trên cõi đời, Edgar cũng tự tử.

Âm nhạc của vở rất đẹp và xúc động. Màn "Điên" là một ca khúc cực khó và cực hay, là aria xuất sắc nhất. Aria màn điên của Lucia phải là một giọng nữ cao có kĩ xảo cao siêu, có bản lĩnh lột tả được tâm trạng bất hạnh của nhân vật mới đảm nhiệm được vai này. Bản lục ca khi Edgar xuất hiện trong lễ đính hôn, nói lên tâm trạng khác nhau của các nhân vật, đẩy kịch tính lên cao trào, được coi là bản hoà ca vĩ đại nhất của Italia. Các bài hát như "Mọi âm thanh tắt ngấm" (*regnava nel silenzio*); "Đắc chí quá" (*Quando rapita*); "Hai má

xanh xao" (*Il pallor funesta orrendo*) đều là những bản đơn ca tuyệt diệu của Lucia; Song ca của Lucia và Henry "Chịu đựng trong giòng lệ, héo hắt vì đau khổ" (*Soffriva nel pianto, languina nel dolore*); aria của Edgar "Nàng đang trước mặt, nhưng đã bay khỏi thế gian" (*Tu che a Dio spiegasti l'ali*) đều là những bài hát xúc động lòng người.

"Sủng phi" (*La Favorite*) cũng là một tác phẩm hay: Tu sĩ Ferdinand yêu nàng Leonora, nhưng chàng không biết nàng là nhân tình của vua Alfonso đệ nhị. Vì tình yêu, Ferdinand hoàn tục, nhập ngũ và chiến thắng quân thù vinh quang trở về. Khi nhà vua định xử tội Ferdinand vì yêu nhân tình của mình, giáo hoàng ra lệnh: nếu nhà vua nuôi riêng nhân tình thì sẽ bị phế truất. Alfonso đành đồng ý cho Ferdinand và Leonora lấy nhau. Nhưng khi biết sự thật, Ferdinand tự ái bỏ về tu viện. Leonora đau khổ và tuyệt vọng. Trước khi chết nàng vào tu viện tìm Ferdinand. Khi nhận ra tình yêu chân thành của nàng, Ferdinand quyết định đem Leonora đi tới một phương trời xa. Tiếc thay đã quá muộn, nàng chết ngay trong vòng tay của chàng.

Aria "Một thánh nữ, một thiên thần" (*Una vergine, un angel di Dio*), "Linh hồn đẹp" (*Spirto gentil*), aria "Ô, Ferdinand của em" (*O, Mio Ferdinand*) của Leonora; "Ôi, em đã đến" (*Vieni, ah, vieni!*) của Ferdinand, "Em cầu xin tấm lòng nhân từ như cầu xin thượng đế" (*Clemente al par di Dio*) của Leonora, v.v. đều là những khúc hát tuyệt diệu.

Donizetti là một trong những nhà tác khúc opera chủ nghĩa lãng mạn. Những opera của nhạc sĩ lấy từ các đề tài nổi tiếng của những bậc thầy văn học lãng mạn, mang hơi thở của thời đại, đầy tinh thần lạc quan. Nhạc sĩ có biệt tài xây dựng hình tượng âm nhạc, kết cấu chặt giữa các mối xung đột kịch, khắc họa tâm lí, tình cảm trong thế giới nội tâm của nhân vật. Giai điệu ca khúc đẹp đã phát huy sở trường giọng hát và kĩ xảo ca hát của ca sĩ.

4. Thân thế và sự nghiệp sáng tác của Bellini.

Vicenzo Bellini (1801-1835) là nhà tác khúc thiên tài Italia, xuất thân trong gia đình dòng dõi âm nhạc, học nhạc tại Nhạc viện Napoli. Lúc đầu, nhạc sĩ sáng tác âm nhạc nhà thờ, ít lâu sau,

chuyển sang viết opera, tác phẩm đầu tay: "Aderson và Sarvina" (1825), công diễn tại Napoli, năm sau viết "Pianca và Ferdinando". Cả hai vở đều được chú ý, nên nhà hát Scala Milan đã mời ông hợp tác. Năm 1827, ông viết "Cướp biển", ca sĩ giọng nam cao lỗi lạc đương thời Rubini đóng vai chính, nên công diễn cực kì thành công. Thắng lợi đó đã đem lại vinh quang cho Bellini. Sau đó, nhạc sĩ sáng tác "Người khách lạ mặt" (1828), "Giòng họ Capulete và Montecohi" (1830) kể về mối tình của Romeo và Juliet, "Cô gái mộng du" (La Sonnambula-1831), "Norma" (1831) đã được hoan nghênh nhiệt liệt. Nhưng vở "Thanh giáo đồ" (I puritani di Scozia-1835) mới khiến nhạc sĩ nổi tiếng. Công diễn lần đầu tại Pari, có Rubini (giọng nam cao) và Grissi (giọng nữ cao) cùng đóng vai chính, đã đưa "Thanh giáo đồ" lên đỉnh cao của nghệ thuật opera. Khi tác phẩm này đang được hoan nghênh rầm rộ, khi Bellini đang tài hoa đang nở rộ, bỗng đột ngột ốm và mất ở ngoại ô Pari, thọ 34 tuổi.

Trong cuộc đời ngắn ngủi của mình, Bellini đã viết 11 vở opera, trong đó có "Cô gái mộng du", "Norma" và "Thanh giáo đồ" là xuất sắc nhất.

"Cô gái mộng du" kể về cô gái xinh đẹp hiền thực Amina, vì mắc bệnh mộng du, nửa đêm đi chơi khắp nơi trong làng, thậm chí vào cả phòng ở người lạ, khiến người chồng chưa cưới Elvino và dân làng hiểu lầm nàng là cô gái hư hỏng. Khi Elvino định lấy Lisa, chính mất chàng và dân làng thấy Amina nửa đêm đi trên cầu độc mộc, than thở nỗi đau khổ bị bỏ rơi, nói lên tình yêu thủy chung của mình đối với chồng chưa cưới. Mọi người và Elvino mới hiểu ra sự thật, chàng hối hận và xin Amina tha thứ.

Vai Amina hết sức hấp dẫn, các ca sĩ giọng nữ thích đóng vai này. Khán giả yêu thương Amina vì âm nhạc của nhân vật này cực kì quyến rũ. Những bài đơn ca như "Vì mặt trời rục rỏ của em" (Come per me sereno); "Tại sao em không thể hận anh!" (Ah perche non posso odiarti!), "Em không thể tin được hoa tàn vội vã như vậy" (Ah! noncredea mirarti, si presto estinto, o fiore!), đều là những bài hát hay, hết sức trữ tình và dịu dàng. Nhất là khi biết Elvino yêu mình như trước đây, Amina hát lên đoạn kết: "Ôi, lòng em tràn đầy hạnh phúc" (Ah! non giunge uman pensiero. Al contento ond'io son piena!)

tempo nhanh với câu nhạc chạy thể hiện tình cảm sung sướng vô bờ. Phong cách âm nhạc của "Cô gái mộng du" ngọt ngào dịu dàng, thủ pháp khắc hoạ nhân vật hết sức sắc sảo, truyền cảm; tác phẩm có sức sống dạt dào.

"Norma" là opera mang tính bi kịch, nói lên mâu thuẫn giữa tình yêu và tổ quốc, giữa chung thủy và phản bội: đại tư tế giáo phái Druid ở Gaul là Norma, sau khi có hai đứa con với tổng đốc người La Mã Pollione - kẻ thù của dân tộc, nàng bị chồng phụ bạc. Khi nàng chuẩn bị dẫn võ sĩ đi chống lại quân lính La Mã, Pollione bị bắt và sẽ bị xử tử vì tội đi vào thánh địa giáo phái Druid. Để cứu Pollione, nàng thú tội với giáo chủ là cha đẻ của nàng và tự nàng đi lên dàn thiêu vì tội phản bội tổ quốc. Cảm động trước tình nghĩa thủy chung, Pollione cũng đi lên dàn thiêu cùng Norma để chuộc tội phụ bạc của mình.

Trong vở này có aria nổi tiếng nhất và hay nhất của Norma "Nữ thần thánh thiện, người toả ánh bạc khắp nơi" (Casta Diva, che in argenti), nàng cầu nguyện nữ thần phù hộ Pollione và xin nữ thần hãy cho người Gaul chung sống hoà bình với người La Mã.

"Thanh giáo đồ" dựa vào bối cảnh lịch sử nước Anh về cuộc tranh giành quyền lực giữa quý tộc Cromwell và hoàng tộc Stuarts, kể về mối tình của nàng Elvira (thuộc giòng họ Cromwell) và Talbot (người của phái Stuarts). Những khúc hát như "Em là thiếu nữ vui vẻ" (Son vergin vezzosa), "Nơi đây vang tiếng hát ngọt ngào" (Qui la voce sua soave), "Lại đây, anh thân yêu!" (Vien! dilletto), "Mình em đơn độc ngồi cạnh suối" (A una fonte afflitto e solo) những khúc hát của Elvira; ca khúc Talbot: "Chọ em, em yêu quý của anh" (A te o cara) và song ca của Forth và Walton: "Tiếng kèn vang lên" (Suoni la tromba) đều là những ca khúc xuất sắc.

Đề tài opera của Bellini phản ánh tư tưởng yêu nước, phong cách âm nhạc trữ tình. Thể hiện nổi bật những tình cảm dịu dàng, đau buồn, âm nhạc mang màu sắc của Serenata. Nhạc sĩ còn viết các hợp xướng, hành khúc mang nặng tình yêu đất nước và chí khí anh hùng; những ca khúc đó vẫn còn lưu truyền cho tới ngày nay. Chỉ trong tám năm, từ 1827 đến 1835, nhạc sĩ đã viết thành công 11 vở opera. Tiếc rằng nhạc sĩ vận dụng hoà thanh và phối khí dàn nhạc còn đơn giản. Có người đánh giá với tài hoa lỗi lạc đó, nếu

như nhạc sĩ không sớm qua đời, có lẽ trong sáng tác của mình ông cũng như Verdi, sẽ đưa phong cách hiện thực lãng mạn phát triển lên một trình độ siêu việt.

Một điểm cũng cần chú ý, lúc sinh thời, nhạc sĩ có mối quan hệ hợp tác rất tốt với các ca sĩ kiệt xuất đương thời như: Rubini, Pasta, Grissi, Baborini, Labolass, Zodag v.v. Vì phong cách âm nhạc mang tính trữ tình lãng mạn, rất phù hợp đặc điểm phong cách thanh nhạc bel canto, các aria của Bellini vừa hay, vừa cao siêu, vừa kĩ thuật, rất khó hát. Chính những tác phẩm như vậy đã thúc đẩy nghệ thuật ca hát phát triển thêm một bước mới.

Rossini, Donizetti, Bellini được người đương thời gọi họ là "Ba người khổng lồ của trường phái bel canto".

III. MEYERBEER VÀ OPERA - GRAND PHÁP

Nửa đầu thế kỉ XIX, nước Pháp thay thế vị trí vương quốc opera của Italia. Paris trở thành thủ đô opera châu Âu. Sự chuyển dịch này có hai nguyên nhân: một, cuộc Đại cách mạng Pháp và sự xưng đế của Napoleon, làm cho đời sống xã hội Paris sôi động hẳn lên, kích thích sáng tác văn học nghệ thuật; hai, do sự cải cách opera Gluck, làm cho opera- grand có động lực và sức sống mới. Thời kì này, trên sân khấu xuất hiện những cảnh tượng huy hoàng, náo nhiệt chưa từng có, qua các vở opera xuất sắc như: "Hai ngày" (Les deux journées), sau đổi tên là "Chàng gánh nước thuê" (Water Carrier) của Cherubini (Italia); "Nữ tu sĩ thánh thiện" (La vestale) của Spontini (Italia); "Thắng lợi của người Trofas" của Lesueur (Pháp); "Iosif"¹ của Mehul (Pháp)v.v.

Những năm thập kỉ 20, opera Pháp bước vào thời kì cực thịnh, một mặt bảo lưu truyền thống đề tài lớn, cảnh trí lớn hoành tráng và lộng lẫy, trong đó gồm hợp xướng và vũ đạo lớn; mặt khác, đưa vào những đề tài sát với cuộc sống đương đại, mang tính chất giải trí và kích thích, phù hợp với số đông thị hiếu. Thời kì này, các nhà sáng tác opera- grand có Rossini, Auber, Halévy v.v. còn Meyerbeer là người xác lập phong cách mới của opera Pháp. Những sáng tác của họ

1. Phiên âm qua Nga văn.

không những gây dư luận xôn xao, còn có ảnh hưởng sâu xa đối với sáng tác sau này của Verdi và Wagner.

Giacomo Meyerbeer (1791- 1864) là nhà soạn nhạc người Đức, nhưng lại là người sáng lập và nhân vật tiêu biểu cho opera- grand nước Pháp.

Khoảng năm 1813, Meyerbeer sáng tác opera, những opera Đức như "Lời thề của Jephtha" (1813) nhưng không thành công. Nhạc sĩ bỏ sáng tác opera, chuyển sang biểu diễn Piano. Do bạn bè động viên khuyến khích, năm 1815, nhạc sĩ đến Venice nghiên cứu, học tập sáng tác opera. Thời kì đó, nhạc sĩ lấy sáng tác của Rossini làm mẫu mực. Từ năm 1817 đến năm 1824, viết một số opera kiểu Italia trong đó có "Thập tự quân tại Ai Cập" v.v. công diễn khá thành công.

Tên tuổi của nhạc sĩ được lưu truyền các nước, mở đường cho một bước phát triển mới trong sự nghiệp sáng tác opera của Meyerbeer.

Năm 1826, Meyerbeer từ chối khéo lời đề nghị của Weber ở lại nước Đức, ông di cư sang Pari, trung tâm opera châu Âu. Nhạc sĩ cho rằng Pari mới là môi trường thích hợp, tốt nhất cho sáng tác opera, ngay Italia cũng không bằng. Ở Pari, nhạc sĩ bỏ thời gian hơn 5 năm, nghiên cứu opera-grand của Pháp. Đến năm 1831, vở "Quý dũ Robert" (Robert le Diable) của ông công diễn tại Pari đã giành được thành công cực lớn. Sau đó, là các vở "Giáo đồ Huguenots" (Les Huguenots), hay gọi là "Tân giáo đồ" (1836), "Người tiên tri" (Le Prophète-1849), "Ngôi sao phương Bắc" (L'étoile du Nord-1854) đều được hoan nghênh nhiệt liệt. Những vở opera này trở thành mẫu mực opera-grand của Pháp đương thời; Meyerbeer trở thành nhân vật tiêu biểu nhất của opera Pháp.

Năm 1865, Meyerbeer sáng tác vở opera cuối cùng "Cô gái châu Phi" (L'Africaine). Ngày 2 tháng 5, trong khi đang dôn đốc dàn dựng vở này, do làm việc quá sức nhạc sĩ đột ngột qua đời tại Pari.

Opera - grand của Meyerbeer thường lấy đề tài những sự kiện trọng đại hoặc những xung đột về tôn giáo trong lịch sử và cố gắng thể hiện chủ đề tư tưởng tiến bộ, nghiêm túc. Vận dụng khéo léo các thủ pháp sáng tác âm nhạc, khắc hoạ hình tượng nhân vật, xuyên suốt cấu tứ âm nhạc trong cả vở, xây dựng mâu thuẫn xung đột của

kịch. Nhạc sĩ giỏi về phối khí, phát huy vai trò dàn nhạc, tạo ra hiệu quả lớn về sân khấu, đã thể hiện trí tưởng tượng độc đáo và tài năng phi phàm của mình. Trải qua nhiều thời kì sáng tác opera với phong cách khác nhau, trong những tác phẩm về sau của nhạc sĩ, đã dung hoà nhiều phong cách. Opera của ông vừa có phong cách giai điệu đẹp của Italia, vừa có hoà thanh dây đàn đặn của Đức lại vừa có ngôn ngữ và tiết tấu âm nhạc biến hoá đa dạng của Pháp. Tất cả những cái đó kết hợp thành phong cách độc đáo của riêng ông. Phong cách đó trong một thời gian dài có ảnh hưởng quan trọng đối với nghệ thuật opera Pháp và các nước châu Âu. Song tác phẩm của nhạc sĩ cũng có những hạn chế nhất định. Cách khắc hoạ nhân vật còn thô thiển, do quá theo đuổi hiệu quả sân khấu, nên âm nhạc chưa thật tự nhiên; những nguyên nhân đó khiến cho tác phẩm của ông không lâu bền, không được lưu truyền lâu dài.

Những tác phẩm opera tiêu biểu của Meyerbeer là "Quý dũ Robert", "Giáo đồ Huguelots", "Người tiên tri" và "Cô gái châu Phi".

"Quý dũ Robert" được công diễn lần đầu tại Pari vào tháng 11 năm 1831, gây dư luận xôn xao. Câu chuyện huyền thoại như sau: Robert là con trai của quý Bertram với một người đàn bà trần gian. Bertram đã xúi dục Robert làm nhiều điều xấu xa. Khi bị trục xuất đến Sicile, Robert yêu công chúa Isabella. Có người nhắc Robert phải cảnh giác và tránh xa Bertram, nhưng cậu không nghe. Trong một lần thi thố tài năng giữa đám ma quỷ, Bertram cho Robert một cành cây ma thuật, đem cắm vào phòng ngủ của Isabella. Về sau, nghe lời khuyên của người yêu, Robert bẻ gãy cành cây, do đó chàng mất hết ma thuật. Robert với Isabella lấy nhau và sống hạnh phúc. Câu chuyện của "Robert" mượn mẫu nhân vật trong "Faust". Nguyên tác bình thường, qua sửa chữa của Meyerbeer đã trở thành một kiệt tác. Trong vở có nhiều khúc hát hay như: "Robert, người mà em yêu là anh" (Robert, C'est toi que j'aime) của Isabella; hay song ca của Robert và Bertram "Điểm hẹn của chúng ta" (Du rendezvous) hay "Hạnh phúc trong sự biến hoá không ngừng" (Le bonheur est dans l'incoustance).

"Tân giáo đồ" kể lại sự kiện giáo dân thiên chúa giáo tàn sát giáo dân Tôn giáo Huguenots. Quý tộc tân giáo Raoul từng cứu mạng

Valentina, con gái bá tước St. Bris – tín đồ Thiên chúa giáo. Để hoà giải hai giáo phái, hoàng hậu Marguerite cố gắng tác thành nhân duyên cho Raoul và Valentina. Nhưng Valentina đã chót hứa hôn với người khác. Raoul nhầm tưởng nàng không chung thuỷ với mình nên cự tuyệt kết hôn với nàng. Phái Thiên chúa giáo lấy lý do Raoul phản bội để mưu hại chàng. Nhưng Valentina báo cho phái Tân giáo biết âm mưu đó. Mặc dù phá tan âm mưu sát hại Raoul, nhưng nàng Valentina buộc phải kết hôn với Nevers, người của Thiên chúa giáo. Khi Raoul biết được tình yêu của Valentina đối với mình, Raoul mạo hiểm đến nhà Nevers để tìm gặp nàng. Tình cờ nắm được âm mưu tàn sát Tân giáo của phe đối lập, Raoul và Valentina vội trở về trung tâm chỉ huy báo cáo với lãnh tụ Tân giáo; tiếp đến là cuộc tàn sát giữa hai giáo phái. Raoul và Valentina hứa suốt đời sống bên nhau, cuối cùng họ đều chết trong cuộc tàn sát đó.

Lúc đầu vở này gồm năm màn, về sau sửa gọn lại thành ba màn. Đó là vở opera mang phong cách sáng tác của Meyerbeer. Nhạc sĩ sử dụng chất liệu ca khúc Tân giáo "Thành lũy kiên cố" và thơ ngợi ca của Martin Luther. Những giai điệu đó tái hiện nhiều lần trong khi miêu tả tình cảm và cảnh trí của Tân giáo. Sử dụng nhạc Gregoire để miêu tả âm mưu và cảnh tàn sát của Thiên chúa giáo, khiến các nhân vật trong opera có hình tượng rõ ràng, đầy đặn. Những aria như "Nước da trắng ngần" (*Plus blanche que la plus blanche hermine*) "Em đã nói, em yêu anh" (*Tu l'as dit, oui, tu m'aimes*) của Raoul, aria "Giấc mộng của em tan biến trong nước mắt" (*Parmi les pleurs, mon rêve se ranine*) của Valentina. Hay aria ca ngợi cảnh đẹp đất nước "O beau pays de la Touraine" của hoàng hậu Marguerite, hợp xướng nữ: "Bài ca Giục giã" và hợp xướng nam nữ: "Tiếng trống âm âm" (*Rataplan*) đều là những sáng tác xuất sắc.

"Người tiên tri": bá tước Oberthal là một bạo chúa, thấy Bertha xinh đẹp, lão không những không cho nàng lấy John, trái lại sai người trói nàng đưa về lâu đài. John phẫn nộ tham gia khởi nghĩa vũ trang với giáo phái "Rửa tội lại". Bertha đã tìm cách trốn khỏi nanh vuốt của Oberth. Để cứu mẹ, John đành giao Bertha cho bạo chúa. John được mọi người suy tôn là "Người tiên tri", lãnh đạo quân khởi nghĩa. Sau khi chiếm giữ Munster, John xưng đế. Để mẹ đẻ không

nhận ra mình, John tuyên bố mình bị kẻ tiên tri sát hại. Để trả thù cho người yêu, Bertha tìm cách phóng hoả lâu đài John ở. Khi nàng biết sự thật người tiên tri, người xung đố và John là một, nàng tuyệt vọng chết cùng John.

Vở opera này trở thành mẫu mực opera-grand của Pháp. Meyerbeer khéo kết cấu các cảnh quần chúng để dựng lên cục diện đối lập giữa hai phe, cảnh hợp xướng lớn với khí thế hào hùng, tráng lệ cùng đội nghi trượng uy nghi của nhà thờ, tạo ra hiệu quả sân khấu gây ấn tượng mạnh. Những cái đó nói lên khả năng âm nhạc hoành tráng của nhạc sĩ. Aria "Lòng em xúc động" (Mon coeur s'élançe) của Bertha, aria "Ôi, con trai của ta" (Oh, mon fils!) của mẹ John, John hát cùng hợp xướng "Ca ngợi thắng lợi" (Hymne Triomphale), "Bài ca chúc rượu" (Versez que tout respire l'ivresse et le délere) ở màn kết đều là những bài hát xuất sắc.

"Cô gái châu Phi" là một kiệt tác, nhạc sĩ phải mất 20 năm mới viết xong. Opera kể lại câu chuyện sĩ quan hải quân Bồ Đào Nha Vasco sau chuyến thám hiểm ngoài biển trở về với hai tù binh châu Phi, đó là nữ thủ lĩnh Selika và người đầy tớ của nàng - Inez. Chủ tịch hội đồng hoàng gia Don Pedro muốn chiếm người yêu của Vasco, đó chính là nàng Inez. Hắn đánh cắp bản đồ hàng hải của Vasco và cầm tù chàng. Để cứu người yêu, Inez buộc phải lấy Don Pedro. Trong chuyến ra khơi thám hiểm, thuyền của Pedro bị đắm, Vasco và Inez trở thành tù binh của Selika. Khi Selika định lấy Vasco làm chồng thì phát hiện người mà Vasco yêu say đắm là Inez. Selika đã đưa Vasco và Inez lên thuyền trở về tổ quốc của mình, còn nàng thì uống thuốc tự tử vì tình yêu tuyệt vọng.

Sinh thời, Meyerbeer kì vọng vở opera này sẽ lưu truyền mãi mãi. Nhưng vì quá cẩn trọng trong sáng tác, Opera thiếu chất xúc động nồng nhiệt, bay bổng với màu sắc lãng mạn, phong phú. Tính cách nhân vật không sắc nét, tác phẩm không vượt lên được vở "Tân giáo đồ". Nhưng trong vở không ít những ca khúc xuất sắc như: "Tạm biệt bờ biển hiền thương" (A dieu, mon doux rivage) của Inez, "Người con mặt trời trên đầu gối của tôi" (Sur mes genou, fils du Soleil) của Selika, "Thiên đường trong sóng biển dập dề" (Paradis, sorti sein de londes) của Vasco, song ca của Vasco và Selika "Ôi, niềm vui ngọt ngào hằng ước ao" (o

transport, o douce extase) và aria lúc chết của Selika: "Từ nơi đây, tôi nhìn thấy biển cả mênh mông" (D'iei, je vois la mer immense) đều là những bài hát đẹp, cảm động, mang âm điệu nước ngoài. Meyerbeer còn viết hợp xướng nhân kỉ niệm 100 năm ngày sinh của Schiller - nhà thơ Đức, và một số tác phẩm thanh nhạc khác.

Ngoài Meyerbeer, còn hai nhà tác khúc xuất sắc khác của nước Pháp:

Daniel François Auber (1782-1871) sáng tác 45 vở opera. Tác phẩm thành công nhất của nhạc sĩ là "Cô gái câm Portici" (La Muette de Portici) (tên Italia: Masasiello) nói về cuộc đấu tranh chống bọn thống trị Tây Ban Nha của ngư dân Napoli thế kỉ XVII. Kịch tính mãnh liệt của vở diễn khiến công diễn lần đầu năm 1828, gây dư luận xôn xao, Wagner hết sức cảm động. Năm 1830 công diễn ở Bỉ, kích thích nhân dân Bỉ đứng dậy lật đổ chính quyền thống trị Hà Lan. Auber đã phát huy cao độ vai trò ballet trong opera-grand của Pháp. Nhân vật chính là diễn viên ballet, ở nhiều cảnh trong vở, tác giả cũng sử dụng nhạc múa và cảnh múa, được coi là một sáng tạo mới của opera-grand, Auber không chỉ là nhà tác khúc tiêu biểu cho opera-grand mà còn là nhà tác khúc chủ chốt của opera-comique chủ nghĩa lãng mạn. "Anh em nhà quỷ sứ" ("Fra Diavol" còn gọi là "L'Hotellerie de Terracine") là opera-comique hay nhất của nhạc sĩ.

Jacques François Halévy (1799- 1822) người Pháp gốc Do Thái, nhạc sĩ là một trong những nhà tác khúc opera-grand cùng thời với Meyerbeer. Ông sáng tác hơn 30 vở opera, đa số là đề tài lịch sử. Tác phẩm tiêu biểu nhất là "Cô gái Do Thái" (La Juive), viết năm 1835. Nội dung nói về thời kì trung cổ, người Do Thái bị tôn giáo bức hại. Nhờ vở này, nhạc sĩ trở nên nổi tiếng và tác phẩm đó được đánh giá là kiệt tác opera. Các vở khác như "Charler đệ lục" v.v. cũng là những vở xuất sắc. Nhạc sĩ từng là giáo sư tác khúc của Nhạc viện Pari, Gounod, Bizet, Saint-Saëns đều là học trò của nhạc sĩ, Halévy còn là nhạc phụ của Bizet tài năng.

Ở Pháp, đồng thời với sự hưng thịnh của opera-grand, opera-comique cũng được phát triển mạnh mẽ. Nửa đầu thế kỉ XIX, opera-comique mang hai đặc điểm lớn: lãng mạn và trào phúng. Sau này opera-comique phát triển thành hai loại, một, "opera trữ tình" (opera-lirique) mang phong cách giữa opera-grand với comique; hai,

"opera khôi hài" mang tính chất châm biếm. Mãi tới nửa cuối thế kỉ XIX, ca kịch hài bao hàm cả hai đặc điểm trên; cả hai loại đều được gọi là kịch hài (opera-comique hay opera-buffa).

Nửa đầu thế kỉ XIX, những nhà tác khúc opera-comique tiêu biểu nhất có: Frangois Adrien Boielidien (1775-1834) Tác phẩm nổi tiếng nhất của nhạc sĩ là "Bà đầm áo trắng" (La dame blanche-1825), điển hình phong cách âm nhạc lãng mạn, những vở opera-comique kinh điển của Pháp do Ferdinand Hérold (1791-1833) sáng tác như "Zampa" (1831) và "Sân quyết đấu" (1832) là hai vở opera-comique xuất sắc của nhạc sĩ, được biểu diễn trong một thời gian dài trên sân khấu.

IV. GLINKA, OPERA DÂN TỘC NGA VÀ TÁC PHẨM THANH NHẠC

Nga là một đất nước có kho tàng dân ca lâu đời và phong phú. Phần lớn dân ca Nga có thể vừa hát vừa nhảy múa. Ngoài ra, kịch cổ nhỏ có cả phần ca hát. Ca khúc cổ nhất chủ yếu là ca khúc nhà thờ, nhưng những ca khúc đó lại rất gần với dân ca Nga. Trừ phú cho người Nga sự nhạy cảm âm nhạc và có nhiều giọng hát nam trầm, do đó ca khúc nhà thờ Nga có một đặc sắc riêng, không giống các nước châu Âu. Ca khúc thế tục của Nga có lịch sử ngắn ngủi. Mãi đến cuối thế kỉ XVII, thời kì của Pie đại đế trị vì, ca khúc thế tục mới có một vị trí trong đời sống xã hội Nga.

Khoảng giữa thế kỉ XVIII, sau khi được nữ hoàng Anna Ivanovna phê chuẩn, opera Italia mới được vào biểu diễn ở nước Nga. Nữ hoàng Elisabeth Pedronovna đã vạch ra một kế hoạch sáng tác "opera Nga". Song vì đương thời, nước Nga không có nhà tác khúc opera và ca sĩ opera của dân tộc mình, nên kế hoạch đó đành phải tạm gác lại. Để bù đắp sự thiếu hụt đó, nước Nga bắt đầu sử dụng tiếng Nga hát opera Italia. Cuối thế kỉ XVIII, dưới sự cai trị của nữ hoàng Caterina nhị thế, từng có một số kịch bản opera Nga, trong đó có mấy kịch bản do nữ hoàng chấp bút, do nhà tác khúc Nga Fomin (1761-1800) phổ nhạc. Đó là những tác phẩm mô phỏng opera Italia và Pháp một cách thô thiển chưa thể coi là opera thực sự của dân tộc Nga. Đến đầu thế kỉ XIX, sân khấu nhà hát Nga bị opera Italia, đặc biệt opera Pháp chiếm lĩnh hoàn toàn.

Sự ngự trị của opera nước ngoài đã khiến các nhà tác khúc Nga tỉnh ngộ. Người mở đường và xây dựng nền móng opera dân tộc Nga đầu tiên là nhà soạn nhạc Glinka.

a. Thân thế và sáng tác âm nhạc của Glinka.

Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857) vừa là nhà tác khúc vĩ đại, vừa là nhà sáng lập trường phái âm nhạc Nga.

Glinka học piano và violon từ năm 10 tuổi. Năm 14 tuổi vào học một trường quý tộc ở St.Peterbourg. Tại đó, cậu học tiếng La tinh, tiếng Pháp, tiếng Anh, tiếng Đức và tiếng Ba tư, đồng thời học piano với nhà dương cầm Anh, học lí luận âm nhạc và tác khúc với nhạc sĩ Nga. Sau khi tốt nghiệp, nhạc sĩ trở về quê nhà, chỉ huy một đội nhạc nhỏ và biểu diễn tác phẩm của Cherubini, Méhul, Haydn và Mozart. Năm 1824, Glinka trở lại St.Peterbourg, làm công chức tại bộ giao thông. Thời gian này, nhạc sĩ mô phỏng phong cách các bậc thầy lớn của âm nhạc cổ điển, viết một số bản khí nhạc mang tính chất thánh phòng. Điều quan trọng nhất là cũng thời gian này, nhạc sĩ làm quen với nhà thơ vĩ đại Nga Pushkin. Tư tưởng tiến bộ của nhà thơ có ảnh hưởng lớn đối với Glinka. Chính Pushkin đã khơi gợi và kích thích chí hướng sáng tác opera dân tộc Nga cho Glinka. Tư tưởng yêu nước của những người "Đảng Thẳng Chạp"¹ và phong trào dân chủ xã hội cũng đã có ảnh hưởng tích cực đối với Glinka.

Năm 1830, Glinka sang Italia nghiên cứu học tập. Nhạc sĩ vừa chú tâm nghiên cứu opera của Bellini, Donizetti và phương pháp thanh nhạc bel canto của Italia; vừa làm quen với nhà tác khúc Berlioz và tiếp xúc âm nhạc đang thì nở rộ của châu Âu đương đại. Nhạc sĩ không thích opera kiểu Italia lắm, quyết tâm sáng tác opera với đề tài và chất liệu âm nhạc Nga. Năm 1833, khi khảo sát, nghiên cứu ở Đức, nhạc sĩ viết "Impromptu chủ đề Nga" và "Giao hưởng ouverture".

Năm 1834, khi trở về Nga, Glinka lập tức đến gặp Pushkin, Gogol², và bày tỏ ý định sáng tác opera Nga. Mọi người hết sức ủng

1. Một phong trào chống Sa hoàng phản động của giai cấp quý tộc tiến bộ Nga, khởi nghĩa tháng 12 năm 1825, bị chấn áp và thất bại.

2. Gogol là nhà văn vĩ đại Nga, tiểu thuyết nổi tiếng "Những linh hồn chết".

hộ và khuyến khích. Nhà thơ Giucovsky đưa ra câu chuyện về Ivan Susanin, đó là đề tài anh hùng, nói về tinh thần yêu nước chống ngoại xâm của nông dân Nga, Glinka hết sức xúc động về đề tài này và bắt tay sáng tác opera "Ivan Susanin" bằng kịch bản của Rosen.

Ngày 27 tháng 11 năm 1836, "Ivan Susanin" được công diễn lần đầu tiên tại St. Peterbourg. Theo ý chỉ của Sa hoàng, nhạc sĩ buộc phải đổi tên là "Hiến thân vì Sa hoàng". Kết quả buổi công diễn thành công rực rỡ. Ngày hôm đó được coi là ngày khai sinh opera dân tộc Nga. Dư luận trong giới phê bình đánh giá rất cao, xác định đó là sự kiện lịch sử trọng đại trong văn học nghệ thuật Nga, mở ra một kỉ nguyên mới về âm nhạc Nga, là bình minh của nền opera dân tộc Nga. Do các nhân vật trong opera đều là hình tượng thuần chất nông dân, bọn quý tộc đã khinh bỉ gọi đó là "Âm nhạc của bọn Mujick (nông dân)" Glinka thân nhiên tuyên bố: trong chiến tranh chống ngoại xâm, những người mujick tài giỏi hơn các quý ông.

Từ năm 1837 đến 1839, nhạc sĩ làm chỉ huy hợp xướng của cung đình. Thời kì này, nhạc sĩ sáng tác nhiều tác phẩm thanh nhạc.

Năm 1837, Glinka bắt tay viết opera thần thoại lãng mạn "Ruslan và Lutmila" hoàn thành vào năm 1842 và công diễn tại St. Peterbourg. Song vở này không gây được tiếng vang lớn. Chỉ một số ít các nhà tác khúc cho rằng vở opera này rất thành công, đây là bông hoa đẹp vừa bùng nổ trên mảnh đất Nga. "Ruslan và Lutmila" còn bị bọn quý tộc phản đối kịch liệt, trước màn kết, họ bỏ ra về. Glinka buộc phải sửa chữa lại nhiều chỗ đến nỗi tác phẩm méo mó khác hẳn với sáng tác ban đầu. Mãi đến thập kỉ 70, sau khi Glinka qua đời, nguyên tác "Ruslan và Lutmila" mới được phục hồi và được đánh giá cao.

Sau thất bại của vở "Ruslan và Lutmila", Glinka lại ra nước ngoài, tìm nguồn cảm hứng mới. Ở Pari, Glinka đã có tình bạn nồng hậu với Berlioz. Tác phẩm của Glinka được Pari hoan nghênh nhiệt liệt.

Thời gian du lịch Ba Lan, nhạc sĩ đã sáng tác bản giao hưởng xuất sắc nhất "Impromptu, Camarinskaia". Tchaikovsky đánh giá: tất cả nhạc giao hưởng Nga đều thai nghén từ tác phẩm này.

b. Opera dân tộc và tác phẩm thanh nhạc của Glinka.

Glinka cho rằng "Người sáng tạo ra âm nhạc là nhân dân". Với tư tưởng đó, nhạc sĩ đã kế thừa và phát triển xuất sắc âm nhạc dân gian Nga. Với tinh thần yêu nước và tư tưởng tiến bộ đó, nhạc sĩ đã xây nền móng trường phái âm nhạc dân tộc Nga trên mọi phương diện như opera, ca khúc trữ tình lãng mạn, khí nhạc v.v.

Cống hiến kiệt xuất nhất của Glinka là đã sáng lập nên opera dân tộc Nga. Cả cuộc đời nhạc sĩ sáng tác có hai vở opera, và chỉ hai vở đó đã xác lập nền móng opera lịch sử nhân dân của Nga và opera sử thi thần thoại.

Câu chuyện Ivan Susanin xảy ra ở thế kỉ XVII. Quân đội quý tộc Ba Lan xâm phạm nước Nga, chúng muốn tìm con đường tắt gần nhất để tấn công bất ngờ vào Matxcova. Họ bắt nông dân Nga Ivan Susanin dẫn đường cho chúng. Trước khi lên đường, Ivan cử con trai nuôi là Vania đi báo tin cho nghĩa quân, còn Ivan thì dẫn quân Ba Lan đi vào rừng rậm không lối thoát. Khi biết mình bị mắc lừa, quân Ba Lan giết chết Ivan Susanin và chúng cũng bị tiêu diệt.

Mở màn bằng hợp xướng hùng vĩ, hoành tráng. Nhạc sĩ sử dụng chất liệu âm nhạc dân gian Nga với vũ khúc Ba Lan để tạo ra sự tương phản rõ rệt, sắc nét giữa nhân dân Nga với quân xâm lược Ba Lan, xây dựng hình tượng dân tộc Nga kiên cường bất khuất. Hợp xướng "Tổ quốc tôi, mảnh đất Nga mệnh mông" tráng lệ với hai dàn hợp xướng nam và nữ, trong đó có câu "Ta không sợ hãi, không sợ chết, nguyện hiến thân cho tổ quốc". Trong màn III chủ đề đó tái hiện. Sau khi Susanin hy sinh, âm nhạc phát triển lên cao trào cho cả vở. Tại Hồng trường Matxcova, vang lên hợp xướng "Ngợi ca vinh quang". Tiếng hát, tiếng chuông vang rền, ngợi ca công tích của liệt sĩ và vinh quang của tổ quốc Nga.

"Ivan Susanin" thể hiện kĩ xảo sáng tác ca khúc lãng mạn của Glinka thật tuyệt vời. Nhạc sĩ đã khéo kết hợp giai điệu mang chất dân gian Nga với kĩ xảo bel canto của Italia, hoà hợp âm nhạc dân tộc Nga với phương pháp ca hát của châu Âu. Những bài hát trong Opera như "Ôi, cánh đồng, cánh đồng" cavatina và rondo của Antonida - con gái của Susanin; "Kẻ thù đã giết chết mẹ tôi" của

Vania- con nuôi của Susanin; "Hãy sáng lên, bình minh của tôi" của Susanin trước khi hi sinh đều là những ca khúc hết sức cảm động. Tam ca của Susanin, Antonidov với chồng chưa cưới Sobinin: "Hỡi người thân yêu, đừng đau buồn" hay romance của Antonida: "Các bạn gái ơi, tôi không phải đau buồn vì điều này" đều là những tác phẩm tuyệt diệu.

"Ivan Susanin" là vở opera đầu tiên, hay nhất của Nga, mang tầm cỡ thế giới.

"Ruslan và Lutmila" lấy từ thơ tự sự cùng tên của Pushkin. Đó là opera thần thoại kể lại câu chuyện võ sĩ Ruslan kết hôn với quận chúa Kiev Lutmila. Đêm tân hôn, cô dâu bị phù thủy bắt mất. Ruslan phải trải qua nhiều gian nan và nhờ thanh kiếm thần đã hàng phục được tên phù thủy, cứu thoát quận chúa.

Ouverture của opera là một kiệt tác trong opera thế giới. Overture đã khái quát chủ đề có kịch tính. Glinka nói rằng ouverture đó đã thể hiện "tinh thần dũng cảm tiến lên". Các bài đơn ca hợp xướng đều là những tác phẩm xuất sắc. Như aria "Cha thân yêu ơi, con đang buồn" của Lutmila; aria "Ôi Lutmila, thân ái tình đã hứa..." của Ruslan; hợp xướng "Đừng buồn, các con thân yêu"; "Leli thân bí", "Leli" là thân ái tình dân tộc Slave cổ đại). Nhạc sĩ đã sử dụng thành công chất liệu âm nhạc dân gian của các dân tộc phương đông như Ba Tư, Ai Cập, tạo ra những hình tượng nghệ thuật phong phú, rực rỡ đầy quyến rũ hoà hợp với cảnh trí sân khấu phương Đông, làm cho opera đậm thêm màu sắc thần thoại. "Ruslan và Lutmila" dù còn có những ý kiến bất đồng, vẫn là một vở Opera xuất sắc.

Glinka đã sáng tác trên 80 ca khúc nghệ thuật (Romance), đó là một bộ phận quan trọng trong sáng tác của nhạc sĩ. Phần lớn các ca khúc đó được viết cho các buổi hoà nhạc gia đình của các bạn thân, đề tài rộng lớn, hình tượng âm nhạc phong phú, trong đó có nhiều bài lấy từ thơ của Pushkin, nên những ca khúc đó được gọi là "Văn học Pushkin bằng âm nhạc".

"Tôi nhớ một thoáng diệu kì" là thơ của Pushkin. Khi Pushkin bị lưu đày, trên đường đi nhà thơ tình cờ gặp lại bạn gái cũ là Kaien, người mà ông ngưỡng mộ và đã sáng tác bài thơ này. Thật trùng hợp,

lúc này Glinka đang yêu con gái bà Kaien, nhạc sĩ đọc bài thơ và hết sức xúc động, liền phổ thành ca khúc và tặng người mình yêu. Ca khúc viết theo thể ba đoạn ABA'. A thể hiện cuộc gặp gỡ kì diệu lần đầu, B phản ánh nỗi niềm sau khi chia tay: ưu tư và cô đơn. A' tái hiện kể lại cuộc trùng phùng, những cảm xúc khi mỗi tình cũ sống lại. Cả bài mang chất trữ tình tự sự, là một trong những ca khúc xuất sắc nhất của nhạc sĩ.

"Ngọn lửa hy vọng đang rực cháy" phổ thơ Pushkin năm 1838, là bản tình ca nho nhỏ với bốn câu nhạc ngắn gọn, tình cảm sôi động, dào dạt, nồng cháy với tiết tấu nhạc Valse thường được sử dụng trong cuộc sống đời thường của người châu Âu.

"Hoài nghi" và "Duyệt binh giữa đêm khuya" là ca từ của Giacovsky. Khác hẳn các ca khúc trữ tình lãng mạn, hai ca khúc này mang phong cách ca hát và hội họa, mang tính kịch với chất recitativo. "Hoài nghi" nói lên nỗi đau đớn của kẻ thất tình, âm nhạc sâu lắng, nặng nề. "Duyệt binh giữa đêm khuya" miêu tả vong hồn của Napoleon đang duyệt binh trong đêm khuya, tiết tấu hành khúc, giai điệu mang màu sắc bi kịch, gieo vào lòng người cảm giác uy nghi, âm u, lạnh lùng, héo hắt. Thể hiện hình tượng Napoleon ôm hận vì trí lớn không thành, đang chuẩn bị dẫn vong hồn quân chết trận của mình nổi dậy sẵn sàng chiến đấu.

"Ngôi sao phương bắc" phổ thơ của Rostopchina, là ca khúc trữ tình giản dị, thuần chất phong cách Nga. Kể lại nỗi nhớ nhung của cô thiếu nữ đối với vị hôn phu nơi đất khách quê người.

"Chim Vân Tước" là bài thứ 10 trong liên khúc "Tạm biệt Peterbourg". Năm 1840 trước khi rời khỏi Peterbourg, nhạc sĩ đã phổ 12 bài thơ của Cucormich để tặng các bạn hữu. Tuy là liên khúc, nhưng mỗi một bài có tính độc lập riêng với hình tượng âm nhạc phong phú, đề tài đa dạng, giai điệu sinh động, tác phẩm được tôn là "Bách khoa toàn thư của ca khúc lãng mạn độc đáo của Nga trong thời đại của Glinka", "Chim Vân Tước" là một ca khúc được lưu hành rộng rãi nhất. Miêu tả con chim Vân Tước ca hát đón mùa xuân và cảnh đẹp thiên nhiên của quê hương. Piano mô phỏng tiếng chim hót lạnh lạnh. Lời một, ca ngợi tiếng chim hót, lời hai, nói lên tình cảm của ca sĩ. Kết trong tiếng chim hót lạnh lớt.

Người kế thừa sự nghiệp Glinka là Dargamigsky.

Alexander Sergeivich Dargamigsky (1813- 1869): xuất thân gia đình quý tộc, học nhạc nghiêm chỉnh từ bé. Năm 1854 ông làm quen với Glinka, khi đó Glinka đang viết "Ivan Susanin". Dưới ảnh hưởng tư tưởng của Glinka, nhạc sĩ cũng đi vào con đường sáng tác âm nhạc dân tộc. Có thể nói Dargamigsky là người kế tục sự nghiệp của Glinka. Ông chủ trương nghệ thuật phải thể hiện và phản ánh cuộc sống hiện thực, khắc họa tâm lí nhân vật, thể hiện âm điệu ngôn ngữ một cách chân thực. Ông được người đời gọi là "Vị đạo sư chân lí âm nhạc vĩ đại".

Năm 1855, dựa vào kịch thơ cùng tên của Pushkin, ông viết vở Opera "Nàng tiên cá". Thông qua câu chuyện bi kịch của Natasa và cha cô gái, nhạc sĩ thể hiện chủ đề hiện thực phê phán "Bị làm nhục và bị tổn thương"¹, phản ánh tư tưởng tiến bộ đương đại của giới văn học nghệ thuật Nga, đồng thời cũng thể hiện nguyên tắc sáng tác của nhạc sĩ là coi trọng phương pháp sáng tác hiện thực phê phán. Năm 1866, dựa vào kịch thơ của Pushkin, ông viết opera "Vị khách tượng đá" nhưng không thành công lắm. Dargamigsky còn viết nhiều ca khúc xuất sắc như "Tình yêu say đắm", "Lễ cưới", "Ôi, lặng lẽ", "Tôi thấp ngọn nến", "Vị tiểu đội trưởng già", "Ông chủ cối xay", "Quan văn cứu phẩm", "Con bọt" v.v. Những ca khúc nghệ thuật này mang đậm tính cách dân tộc Nga.

1. "Bị làm nhục và bị tổn thương" lên án giai cấp quý tộc chà đạp cuộc sống, nhân phẩm bình dân Nga. Văn hào nổi tiếng Nga Dovstoievsky có cuốn tiểu thuyết cùng tên nổi tiếng viết về đề tài này, ngoài ra còn có "Tội ác và trừng phạt" phản ánh mặt đen tối của xã hội Nga dưới chế độ Sa hoàng.

 CHƯƠNG

 XI

**MỘT SỐ NHÀ SOẠN NHẠC LỚN
VÀ NGHỆ THUẬT OPERA
TRÀO LƯU ÂM NHẠC CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN
(THẾ KỈ XIX)**

Âm nhạc chẳng phải ngôn ngữ huyền bí trong thế giới tinh thần sâu xa đó sao? Âm điệu kì diệu của nó thức tỉnh trong chúng ta hướng tới cuộc sống càng cao thượng, càng nồng nhiệt hơn.

Ferencz Liszt¹

Nửa cuối thế kỉ XIX, opera chủ nghĩa lãng mạn phát triển lên đỉnh cao. Đức, Italia, Pháp là ba quốc gia âm nhạc có những nhà soạn nhạc kiệt xuất tầm cỡ thế giới.

Wagner là nhà soạn nhạc quan trọng nhất và vĩ đại nhất của nước Đức. Các nhà tác khúc lãng mạn trước Wagner, có những thành tựu lớn ở một mặt nào đó, hoặc một lĩnh vực nào đó, riêng Wagner thành tựu huy hoàng, rực rỡ, tập trung ở lĩnh vực opera, nhạc kịch (cái mà Wagner gọi là Gesamtkunstwerk)². Sáng tác của nhạc sĩ có cống hiến lớn lao, rất quan trọng đối với sự phát triển của opera thế giới.

Verdi - nhà soạn nhạc Italia, là người kế tục xuất sắc nhất, hoàn hảo nhất opera phong cách Rossini. Verdi đưa opera Italia đạt đến đỉnh cao chưa từng có trong lịch sử, trở thành nhà soạn nhạc opera vĩ đại nhất Italia và cả thế giới.

1. Trích từ "Thường thức âm nhạc phương Tây" của Joseph Machlis - Mĩ.

2. Tham khảo phụ lục.

Gounod và Bizet của Pháp tuy chưa thể sánh vai với Wagner và Verdi, song sáng tác của họ có giá trị và ảnh hưởng lớn trên thế giới, đặc biệt sáng tác của Bizet xuất hiện khuynh hướng tự nhiên chủ nghĩa, thực ra nó biểu hiện điểm kết của chủ nghĩa lãng mạn, điểm nối với chủ nghĩa chân thực (Verismo).

Các nước Đông Âu như Nga, Tiệp, Balan, Hungary... vì nhiều thế kỉ trước ở tình trạng lạc hậu về văn hoá âm nhạc, nên một khi nổi lên trường phái âm nhạc dân tộc, khí thế phát triển rất mạnh, đặc biệt opera dân tộc có những thành quả trác việt, như "Nhóm kiên cường Nga". Ngoài ra các nhạc sĩ tiêu biểu của Nga như Tchaikovsky đã có những vở opera và ca khúc lãng mạn chiếm một vị trí quan trọng đáng chú tâm trong lịch sử thanh nhạc châu Âu. Smetana, Dvorak, Moniuszko... đã trở thành nhà soạn nhạc kiệt xuất của đất nước họ và thế giới.

I. WAGNER VÀ NHẠC KỊCH

1. Thân thế và sự nghiệp

Richard Wagner (1813 – 1883): Cha mất sớm, mẹ tái giá với một tác gia kịch kiêm diễn viên Ludwig Geyer. Được sự giúp đỡ bồi dưỡng của bố dượng, từ nhỏ Wagner đã yêu thích thần thoại Hi Lạp, kịch của Shakespeare và văn học dân gian Đức. Nhờ bố dượng, từ bé Wagner thường xuyên ra vào nhà hát. Tình cảm giữa Wagner với bố dượng rất đậm thắm. Khi Wagner biết bố dượng trước khi lâm chung đã dặn lại mẹ phải bồi dưỡng mình trở thành tài năng âm nhạc, Wagner đã thề mình sẽ phải có thành tựu tầm thế giới. Năm 14 tuổi, Wagner viết một bi kịch 5 màn, qua đó đã bộc lộ biệt tài sáng tác kịch của mình. Vở kịch này mô phỏng phong cách bi kịch của Shakespeare, hầu như các nhân vật đều chết hết, màn cuối là âm hồn của họ xuất hiện trên sân khấu.

So với tài năng kịch bộc lộ sớm, tiềm năng âm nhạc của nhạc sĩ phát triển muộn hơn, Wagner hoàn toàn tự học âm nhạc. Tuy năm lên 8 đã có thể chơi những đoạn nhạc trong "Xạ thủ tự do" của Weber, nhưng mãi đến khi học trung học, Wagner mới bắt đầu thật sự yêu thích và chuyển sang sáng tác âm nhạc. Nhạc sĩ được xem "Xạ

thủ tự do" do chính Weber chỉ huy và được nghe hòa nhạc tác phẩm của Weber. Cậu rất hứng thú trước việc các nhà chỉ huy có thể điều khiển cả một dàn nhạc giao hưởng. Wagner say mê nhạc phẩm của Beethoven, anh bỏ ra nhiều công sức sao chép hầu hết các tác phẩm của vị thiên tài vĩ đại đó. Năm 1829, sau khi xem xong opera "Fidelio", nhạc sĩ càng thích thú âm nhạc nghệ thuật opera và diễn xuất của các ca sĩ. Wagner nói: "Chính vở opera đó đã quyết định số phận nghề nghiệp sáng tác âm nhạc của đời tôi". Đối với sáng tác của hai vĩ nhân: Beethoven và Shakespeare, ngay trong giấc mơ hay mỗi khi nghĩ đến, nhạc sĩ xúc động đến nổi nước mắt dàn dụa. Chính hai bậc thầy đó đã dẫn đường cho sự nghiệp sáng tác âm nhạc của Wagner sau này.

Năm 1831, Wagner vào học Trường đại học Leipzig. Nhạc sĩ học lí luận và kĩ thuật sáng tác âm nhạc với nhạc sĩ Weinlig và bắt đầu viết các tác phẩm khí nhạc.

Năm 1833, sự nghiệp âm nhạc của nhạc sĩ mới thật sự bắt đầu, sự nghiệp đó có thể chia làm bốn thời kì:

Thời kì thứ I (1833 - 1839): Wagner chủ yếu là chỉ huy cho các nhà hát Đức, và bắt đầu viết opera. Năm 1833, làm chỉ huy dàn nhạc cho Nhà hát thành phố Magdeburg. Opera đầu tay của nhạc sĩ "Nàng tiên" (Die Feen), sáng tác từ kịch bản đến âm nhạc, nhưng mãi sau khi nhạc sĩ qua đời, đến năm 1888, vở này mới được công diễn lần đầu.

Năm 1834, dựa vào hài kịch của Shakespeare "Mời ngài vào rọ", Wagner cải biên thành opera "Điều cấm tình yêu", nhưng chỉ công diễn được mấy buổi, vì xung đột giữa các diễn viên, buộc phải ngừng lại.

Năm 1836, nhạc sĩ làm chỉ huy dàn nhạc cho Nhà hát Königsberg.

Năm 1837, nhạc sĩ làm chỉ huy cho Nhà hát Riga, thời kì đó bắt đầu sáng tác vở opera "Rienzi, vị quan hộ dân" (Cola Rienzi, der Letzte der Tribunen). Mùa hè năm 1838, viết xong ca từ của kịch bản. Sau hơn hai năm mới xong phần âm nhạc. Khi đó hợp đồng với Nhà hát Riga cũng đã hết, nhạc sĩ đưa vợ con qua đường Luân Đôn sang Pari.

Thời kì thứ II (1839 - 1849): Wagner ở Pari và Drezden. Nhạc sĩ sáng tác ba kiệt tác: "Người Hà Lan phiêu bạt" (Der Fliegende Hollander), "Tannhauser tại cuộc thi Wartburg" (Tannhauser und der Sängerkrieg auf der Wartburg) và "Lohengrin", đồng thời tham gia cách mạng tư sản Đức.

Tháng 9 năm 1839, nhạc sĩ đến Pari và sống ở đó suốt 3 năm đầy gian khổ. Để kiếm được bữa ăn, ông phải viết bài cho các báo, sao chép thuê tổng phổ, cuộc sống vẫn hết sức túng thiếu, thậm chí có khi không có tiền mua dao cạo râu.

Ở Pari, nhạc sĩ làm quen với Heine, Liszt, Meyerbeer... những bậc thầy trong giới văn học nghệ thuật; sưu tầm một số tư liệu về câu chuyện "Người Hà Lan phiêu bạt", "Tannhauser" ở nhà thơ Heine. Năm 1841, Feuerbach (nhà triết học Đức) cho ra mắt cuốn "Bản chất của cơ đốc giáo", Wagner rất tán thành quan điểm vô thần của tác giả và đã trở thành tín đồ của Feuerbach.

Năm 1840, sau khi hoàn thành opera "Rienzi", nhạc sĩ gửi tổng phổ cho Nhà hát Drezden. Năm 1841, viết xong ca từ "Người Hà Lan", tháng 4 năm 1842 Wagner trở về Drezden chuẩn bị công diễn lần đầu vở "Rienzi", buổi công diễn thành công rực rỡ. Wagner trở thành nổi tiếng, được mời làm chỉ huy dàn nhạc hoàng gia Drezden, là người kế nhiệm Weber. Tháng 1 năm 1843, công diễn lần đầu "Người Hà Lan phiêu bạt", đó là vở nhạc kịch đầu tiên của nhạc sĩ nhưng công chúng chưa hiểu ngay phong cách của tác phẩm, vì vậy tác phẩm không có tiếng vang lớn như "Rienzi". Năm 1845, công diễn "Tanhause", công chúng cảm thấy xa lạ hơn, những kết quả đó đã làm nhạc sĩ thất vọng. "Lohengrin" đã viết xong, nhưng Wagner không dám cho công diễn ở Nhà hát Drezden nữa.

Năm 1848, cách mạng tư sản Đức trong tình thế nước sôi lửa bỏng. Bị thất bại về opera, nhạc sĩ lao vào cuộc đấu tranh chính trị, đăng bài "Cách mạng" trên tờ báo tuyên truyền tư tưởng cấp tiến, hiệu triệu nổi dậy đấu tranh. Năm 1849, với tư cách nhạc sĩ cung đình Drezden, Wagner tham gia bạo động. Nhưng cuộc khởi nghĩa bị thất bại, nhà cầm quyền ra lệnh truy nã Wagner, nhạc sĩ phải trốn sang Thụy Sĩ.

Thời kì thứ III (1849 - 1864): Wagner ở Thụy Sĩ. Nhạc sĩ cho ra mắt một số luận điểm mỹ học, tuyên truyền cải cách opera, sáng tác vở nhạc kịch "Lohengrin". Chịu ảnh hưởng những quan điểm triết học và xã hội học của Feuerbach, Bakunin, Chopenhauer, Nietzsche (các nhà triết học Đức và Nga), Wagner viết "Nghệ thuật và cách mạng" (1849), "Tác phẩm nghệ thuật tương lai" (1849), "Opera và hí kịch" (1851)... Những tác phẩm đó phản ánh quá trình hình thành quan điểm về thế giới và nghệ thuật của nhạc sĩ, đặc biệt những ý kiến quan trọng về vấn đề cải cách opera và sáng tác nhạc kịch mà tác giả đã nung nấu từ lâu.

Tháng 8 năm 1850, dưới sự chỉ huy của Liszt, vở "Lohengrin" đã công diễn tại Weimar. Thực ra ở chính vở nhạc kịch đó đã mở đầu cho cuộc cải cách opera của Wagner. Năm 1859, nhạc sĩ hoàn thành vở "Tristan và Isolde" (Tristan und Isolde). Thời kì lưu vong, để mưu sinh, nhạc sĩ chủ yếu làm chỉ huy các buổi hoà nhạc và được các bạn bè giúp đỡ tài trợ để sáng tác. Năm 1853, khi nhạc sĩ tròn 40 tuổi, trong buổi tổ chức ngày lễ âm nhạc nhân ngày sinh nhạc sĩ, đã công diễn "Người Hà Lan", "Tannhauser" và "Lohengrin" và đã thành công lớn.

Năm 1853, nhạc sĩ hoàn thành bộ nhạc kịch liên hoàn "Chiếc nhẫn sông Nibelungen" (Der Ring Des Nibelungen), trong đó gồm bốn vở độc lập: Vở thứ nhất: "Vàng của sông Rhein" (Das Rheingold); vở thứ hai: "Nữ võ thần" (Die Walkire); Vở thứ ba: "Siegfried"; Vở thứ tư: "Hoàng hôn của chư thần" (Götterdämmerung).

Tháng 7 năm 1860, được lệnh ân xá, nhạc sĩ trở về nước Đức.

Thời kì thứ IV (1864 - 1883): là thời kì thuận lợi nhất trong sự nghiệp sáng tác của Wagner.

Năm 1864, vua Bavaria Ludwing II quý mến tài năng của Wagner, đã triệu kiến nhạc sĩ, ủng hộ và tài trợ cho sự nghiệp sáng tác của ông. Nhờ sự giúp đỡ của quốc vương và bạn bè, Wagner thiết kế xây dựng một nhà hát đặc biệt tại thành phố Bayreuth.

Bốn năm sau khi người vợ thứ nhất qua đời, Wagner kết hôn với Cosima, con gái của Liszt. Cosima và Wagner yêu nhau đã từ lâu, mãi sau khi Cosima ly dị xong với chồng, hai người mới lấy nhau chính thức.

Năm 1874, ông cho trình diễn vở opera mang chất hài, có tính nhân dân, đó là vở "Danh ca của Nürberg".

Năm 1876, xây xong Nhà hát Bayreuth. Tháng 8 năm đó, nhân dịp khánh thành nhà hát mới, ông cho công diễn toàn bộ nhạc kịch lớn "Chiếc nhẫn Nibelungen". Cũng từ đây, nhà hát đó chuyên biểu diễn opera và nhạc kịch của Wagner. Bộ nhạc kịch "Chiếc nhẫn Nibelungen" phải diễn trong bốn buổi với 15 tiếng đồng hồ. Trong dịp công diễn lần đầu, hoàng đế nước Đức, quốc vương Bavaria, các danh nhân văn hoá như Liszt, Saint-Sänt, Tchaikovsky... đều có mặt suốt mấy buổi biểu diễn.

Cũng thời kì này, nhạc sĩ tiếp tục cho ra mắt các tác phẩm lí luận và chân dung như: "Nhà nước và tôn giáo" (1864), "Nghệ thuật và chính trị nước Đức" (1865), "Beethoven" (1870), "Nghệ thuật và tôn giáo" (1880) v.v. Nhạc sĩ thay đổi hẳn thế giới quan vô thần trước kia, trở thành tín đồ của triết học duy tâm và cơ đốc giáo, cổ động cho chủ nghĩa dân tộc hẹp hòi (Sovanism) và chủ nghĩa thần bí (Misticism).

Năm 1879, nhạc sĩ mắc bệnh tim. Bốn năm sau, mất ở Venice. Trước khi qua đời, nhạc sĩ viết xong vở nhạc kịch cuối cùng: "Parsifal".

2. Tư tưởng mĩ học và nguyên tác cải cách opera của Wagner

Thế giới quan của Wagner cực kì phức tạp; sau bao nhiêu thăng trầm, diễn biến, cuối cùng mới định hình. Thời kì đầu, nhạc sĩ phụng thờ chủ nghĩa duy vật, vô thần của Feuebach, tín ngưỡng chủ nghĩa cộng hoà, có tư tưởng cách mạng cấp tiến, dân chủ và chủ nghĩa xã hội; sau đó lại chịu ảnh hưởng tư tưởng vô chính phủ của Bakunin. Sau khi cách mạng thất bại, phải lưu vong nước ngoài, ông chịu ảnh hưởng tư tưởng bí quan, tiếp thụ quan điểm triết học duy tâm về định mệnh và chủng tộc luận của Chopenhauer, Nietzsche và sấm hối hành động cách mạng trước đây của mình. Cuối đời ông lại mang tư tưởng bảo hoàng, tư tưởng sô vanh nước lớn của dân tộc German. Diễn biến tư tưởng của Wagner phản ánh quá trình thoái hoá tư tưởng và chính trị của giai cấp tư sản Đức thời bấy giờ, là bóng thu nhỏ của cách mạng tư sản Đức và châu Âu thế kỉ XIX.

Trong các tác phẩm mỹ học như "Tác phẩm nghệ thuật tương lai", "Opera và kịch" v.v. ông đưa ra những quan điểm mỹ học về nhạc kịch, cái mà nhạc sĩ gọi là "Tác phẩm kịch tương lai".

Nhạc sĩ cho rằng mọi hình thức nghệ thuật như: thi ca, âm nhạc, vũ đạo, kiến trúc v.v. của thời cổ Hi Lạp đã là một chỉnh thể hữu cơ và hài hoà. Không may sau này các hình thức nghệ thuật đó bị tách rời nhau; riêng opera bị tách rời một cách tuyệt đối với các hình thức nghệ thuật đó, ví dụ: "Để cứu vãn uy quyền của mình, âm nhạc đã san sẻ nhiều thời gian cho vũ đạo", "Cấm chỉ các ca sĩ làm các tư thế động tác", "Giành đặc quyền hành động cho diễn viên vũ đạo, còn ca sĩ chỉ chuyên tâm hát bằng giọng hát của mình và buộc phải hạn chế mọi động tác biểu cảm cho dù động tác tinh tế nhất cho kịch", "Giữa âm nhạc và thi ca đã phải kí một thoả ước, đó là cho âm nhạc được mọi thoả mãn", "Các aria, recitativo, song ca, hợp ca nhiều bè chia cắt opera thành nhiều mảnh", "Bản thân các hình thức đó là những giai điệu không có nội dung". Wagner qui kết mọi sai lầm của opera ở chỗ: "Biến mục đích của âm nhạc thành thủ đoạn thể hiện, ngược lại biến mục đích của thể hiện thành thủ đoạn của opera. Đó là kiến giải hoang đường còn tồn tại trong nghệ thuật opera". Rõ ràng opera, một nghệ thuật như vậy tất yếu phải cải cách và Wagner cải cách thành nhạc kịch - một loại nghệ thuật tổng hợp nhiều hình thức của opera, mà nhạc sĩ cho rằng nghệ thuật tương lai phải là như vậy.

Nguyên tắc cơ bản để cải cách opera là: Xác định thi ca, âm nhạc và kịch là những nhân tố quan trọng nhất, nhạc sĩ nhấn mạnh ba nhân tố đó phải kết hợp chặt chẽ với nhau. Wagner nói trước đây coi kịch là dây tợ của âm nhạc là một nhận thức sai lầm. Ông cho rằng nghệ thuật kịch lấy thi ca thân thoại làm cơ sở, thanh nhạc và khí nhạc phải phục vụ cho kịch. "Mỗi một ô nhịp âm nhạc của kịch phải phản ánh được tình tiết của kịch, phải thể hiện được đặc trưng nhân vật, như vậy âm nhạc mới có giá trị tồn tại trong kịch". Một mặt nhạc kịch "là thứ hoạt động hướng nội, thông qua biểu cảm của âm nhạc, khiến người ta cảm nhận được nội tâm nhân vật". Mặt khác nhạc kịch là "Bản giao hưởng hướng ngoại" nó thể hiện những hoạt động mà người ta nhìn thấy được, lí giải được".

Ý đồ tổng thể về cải cách của Wagner là: "Khác với opera trước đây, các phần đơn ca, hoà ca, hợp ca, hợp xướng và các cảnh trí sân khấu v.v. phải được sắp xếp nối tiếp nhau liên tục như dòng chảy. Dàn nhạc không phải chỉ làm nhiệm vụ diễn tấu các chủ đề (motivo) của các nhân vật, mà phải tạo ra không khí của kịch, đóng vai trò dự báo và hồi tưởng". Wagner yêu cầu các ca sĩ và nhạc công, cho dù chỉ trong giây lát, khi biểu diễn mà không hiểu nội dung, không thể hiện được ý nghĩa của thi ca thì coi như sự biểu diễn đó không có giá trị, không có ý nghĩa".

Về cải cách kết cấu, Wagner yêu cầu chương nhạc giao hưởng phải có tính thống nhất, xuyên suốt cho cả vở. "Tính thống nhất ở đây có nghĩa là có nhiều chủ đề cơ bản bố trí trong cả vở; các chủ đề đó tương phản với nhau, bổ sung cho nhau, tách rời nhau hay kết bện với nhau như trong một chương nhạc của giao hưởng, chỉ có điều phải dựa vào yêu cầu của tình huống kịch để xử lí các chủ đề đó là tách rời nhau hay kết bện với nhau".

Tóm lại sự cải cách opera của Wagner có mấy mặt chủ yếu sau đây:

Một, cải cách hình thức biểu diễn ca hát của opera, Wagner đã mạnh dạn loại bỏ sự độc lập giữa các aria, recitativo, hoà ca, hợp xướng với cảnh vũ đạo, ông xử lí bằng "giai điệu âm nhạc nối liền vô tận" để liên kết các cảnh với nhau. Tất nhiên, trong nhạc kịch của Wagner không loại bỏ phần thanh nhạc, thậm chí có sáng tạo mới mang tính cách mạng: recitativo ngắn gọn có sức truyền cảm, có tính giai điệu. Nhạc sĩ đã loại bỏ được ranh giới tách rời rõ rệt giữa recitativo và aria như opera trước đó; dựa vào yêu cầu của kịch tình, khi tuôn trào tình cảm thì sẽ tăng cường tính giai điệu, đó là aria; khi kể lể gần với đối thoại thì đó là recitativo, đó chính là giai điệu nối liền vô tận. Ca sĩ sẽ hát bằng tiếng Đức, ngôn ngữ dân tộc với âm nhạc dân tộc được kết hợp chặt chẽ và tôn nhau lên.

Hai, nâng cao vị trí của dàn nhạc. Trọng điểm cải cách của Wagner: âm nhạc của dàn nhạc phải tạo ra hiệu quả giao hưởng trong nhạc kịch. Phần hát chỉ là qua giọng hát và biểu diễn để truyền đạt nội dung của ca từ, còn dàn nhạc đóng vai trò chủ đạo thể hiện kịch tình và chủ đề âm nhạc. Wagner coi dàn nhạc là một thủ đoạn thể hiện quan trọng nhất và chủ yếu nhất của nhạc kịch.

Dàn nhạc không chỉ làm nhiệm vụ đệm cho thanh nhạc, quan trọng hơn là làm nhiệm vụ truyền đạt tư tưởng, tình cảm, những dự cảm hay hồi tưởng của nhân vật và liên kết sự phát triển của kịch. Miêu tả thiên nhiên và bình luận sự kiện xảy ra trong nhạc kịch, các tình huống công việc đó chỉ có dàn nhạc mới làm nổi, chứ thanh nhạc sẽ bất lực. Để thực hiện nguyên tắc cải cách đó có hiệu quả hơn, Wagner tổ chức biên chế một dàn nhạc lớn, sử dụng cả *basstrompete* và *basstuba* và một số nhạc cụ mới, ứng dụng biên chế ba quản, chú ý phát huy đặc sắc riêng và công năng riêng của từng loại nhạc cụ, sử dụng thủ pháp nhiều bè để làm nổi bật tính kịch và tính giao hưởng.

Ba, Wagner là nhạc sĩ đầu tiên vận dụng sáng tạo "Leitmotiv". Thực ra trong opera comique của nhà tác khúc Pháp Gretry (1742-1831) đã xuất hiện mầm mống của leitmotiv. Trong ouverture "Xa thủ tự do" của Weber cũng từng sử dụng phương pháp tái hiện của leitmotiv. Nhưng Wagner đã sử dụng và phát triển leitmotiv trở thành chủ đề cơ bản và xuyên suốt trong tác phẩm của mình. Đặc biệt bộ nhạc kịch lớn "Chiếc nhẫn Nibelungen", một leitmotiv cho cả vở nhạc kịch liên hoàn đó được sử dụng xuyên suốt cả bốn vở riêng nên đã tạo ra một chính thể vĩ đại. Nhạc sĩ gọi leitmotiv là "chủ đề cơ bản", là "câu nhạc ngắn" mang tính chất tiêu biểu tư tưởng tình cảm, tính cách nhân vật hoặc sự kiện, cảnh trí được xác định trong vở. Leitmotiv xuất hiện khi đối tượng xuất hiện lần đầu hoặc sắp xuất hiện trên sân khấu, sau đó trong suốt cả vở, leitmotiv sẽ tái hiện nhiều lần khi cần thiết, để xây dựng sự liên tưởng về nhân vật, sự kiện hay kịch tình. Điều quan trọng là mỗi khi phát triển tình huống kịch, thể hiện sâu hơn về tư tưởng, tình cảm nhân vật, dự báo sự biến hoá hay ẩn dụ một sự kiện, liên hệ hay nói rõ mối quan hệ giữa các đối tượng, tăng cường sự phát triển hay phong phú thêm nội hàm của sự vật, khi đó leitmotiv sẽ tái hiện. Leitmotiv của Wagner có khả năng khái quát rất lớn về nghệ thuật, chỉ vài nét đơn sơ, leitmotiv đã khắc họa được bản chất của hình tượng và cho nó một không gian phát triển rộng lớn, khiến tính giao hưởng và tính kịch hình thành sự kết hợp cao nhất, tăng thêm tính khúc chiết và tính thống nhất, gây hiệu quả kịch mạnh mẽ và sâu sắc.

Bốn, về kết cấu của khúc thức, nhạc sĩ thường sử dụng AA'B và ABA' để các màn (hay các cảnh lớn) bảo đảm tính thống nhất, tính liên tục nhất quán; sử dụng hoà thanh bán cung (cromatico) phải đạt được hiệu quả lãng mạn nhất, trở nên một dấu mốc trong lịch sử phát triển hoà thanh.

Các tác phẩm nhạc kịch của Wagner đều thể hiện rõ và đầy đủ tư tưởng và các nguyên tắc cải cách opera của ông.

Tóm lại trong sáng tác của Wagner có ba đặc điểm quan trọng: một là đẩy nền opera của Đức đạt tới đỉnh hoàn hảo nhất; hai là sáng tạo ra một hình thức mới - nhạc kịch; ba là trong sáng tác cuối đời, nhạc sĩ đã vận dụng hoà thanh mới, đó là mầm mống âm nhạc vô điệu tính của thế kỉ XX sau này.

3. Tác phẩm nhạc kịch của Wagner

Bản thân Wagner gọi các tác phẩm opera của mình là Gesamtkunstwerk-nghệ thuật tổng hợp, chúng tôi gọi là nhạc kịch. Nhạc sĩ sáng tác không nhiều, chỉ có 10 vở nhạc kịch, trong đó "Chiếc nhẫn của Nibelungen" gồm bốn vở độc lập. Sau vở "Rienzi, vị quan hộ dân cuối cùng", các sáng tác của Wagner ngày càng hoàn hảo hơn và đều là những tác phẩm kinh điển.

Vở khiến nhạc sĩ nổi tiếng ngay trong thiên hạ là "Rienzi". Nhưng vở đó chỉ dừng lại đó thôi, bởi vì khi đó, tư tưởng cải cách opera của nhạc sĩ chưa chín muồi, vở đó vẫn là phong cách một opera thông thường. Vở đó thành công bởi vì nó phù hợp thị hiếu khán giả lúc bấy giờ. Wagner từng tự cho rằng những sai sót trong "Rienzi" là do ông chưa hiểu hết chương trình biểu diễn opera lúc bấy giờ, do kịch bản không tốt, nên không thể phát huy âm nhạc một cách xuất sắc như ý muốn được. Wagner nói, dù mình đứng ở góc độ của khán giả, hay của nhà nghệ thuật, ông không thấy có chút quyến luyến nào đối với "Rienzi", vì thế ông đã không lãng phí thời gian để sửa chữa lại. Mặc dù vậy, "Rienzi" vẫn là một trong những tác phẩm có ảnh hưởng lớn và có giá trị lớn trong lịch sử opera châu Âu.

"Người Hà Lan phiêu bạt" là vở opera cải cách đầu tiên của Wagner. Kịch bản ba màn của vở do chính bản thân ông viết trên cơ

sở một truyền thuyết Bắc Âu. Thế kỉ XVIII, một nhà hàng hải Hà Lan thể sẽ đi qua eo biển Hảo Vọng, quỷ thần nguyên rủa rằng chừng nào anh ta chưa tìm được người con gái thực sự yêu thương mình, thì chừng ấy anh ta sẽ phải phiêu bạt suốt đời trên biển cả, cứ sau 7 năm phiêu bạt, anh ta mới được lên bờ một lần. Lần đó, anh lên bờ biển Na Uy, anh được cô gái Senta yêu thương. Nhưng khi phát hiện có một cậu thanh niên yêu Senta đả đố, anh ta liền bỏ lên thuyền định tiếp tục lên đênh, Senta chạy lên mỏm núi bên bờ biển gào to: "Hãy cảm ơn thiên thần giải thoát cho chàng, em chính là người con gái có chết cũng chỉ yêu có một mình chàng thôi". Cô gái nhảy xuống biển và trên mặt biển hiện lên hình bóng hai người đang ôm nhau.

Trong ouverture của "Người Hà Lan", Wagner đã sử dụng nhiều leitmotiv. Leitmotiv của người Hà Lan thể hiện sự sâu muộn và hy vọng, của Senta thể hiện vẻ xinh đẹp dịu dàng, của quỷ thần trên biển cả thể hiện sức mạnh tàn bạo ghê gớm. Tất cả các leitmotiv đó rất chân thật, người nghe cảm nhận rõ cảnh ngộ và tính cách của nhân vật, chúng đã thể hiện nội dung của vở, tái hiện nhiều lần theo sự biến hoá và sự phát triển của kịch tình. "Người Hà Lan phiêu bạt" là tuyệt tác lãng mạn, độc đáo của nhạc sĩ. Mâu thuẫn xung đột giữa người cô độc với trần thế và thần quyền mang ý nghĩa xã hội tích cực và sâu xa. Ca từ và âm nhạc của tác phẩm thể hiện tài năng lớn của tác giả về văn học và âm nhạc. Hợp xướng trong màn II "Bài ca dệt vải" giai điệu rất hay, được lưu truyền rộng rãi.

"Tannhause tại cuộc thi hát Wartburg" là nhạc kịch ba màn còn xuất sắc hơn vở "Người Hà Lan". Chủ đề tư tưởng của vở là phản đối cấm dục: Chàng Troubadour Tannhause chán cuộc sống trong mê cung của nữ thần Holola (tức nữ thần Venus của Hi Lạp), và trở về trần thế tham gia cuộc thi hát ở Wartburg và yêu cháu gái thủ lĩnh cuộc thi, nàng Elizabeth. Lúc đang thi, Tannhause bỗng nhớ tưởng nữ thần trong mê cung, và hát bài ca ngợi Venus - nữ thần tình yêu. Thủ lĩnh Wartburg bắt chàng phải đi Roma xin giáo hoàng xá tội. Nàng Elizabeth chết trong tương tư. Khi Tannhause trở về, nhìn thấy di thể của nàng, chàng đã chết ngay cạnh quan tài nàng.

Ouverture của "Tannhause" xuất sắc, trở thành tiết mục biểu diễn trong các buổi hoà nhạc. Ouverture chia làm ba phần: phần một bắt đầu bằng hợp xướng lớn, miêu tả cuộc tranh giành trong đời thường và tâm trạng của Tannhause; phần hai sử dụng âm nhạc đơn trón hào nhoáng để thể hiện cuộc sống phóng đãng của mê cung; phần ba tái hiện chủ đề âm nhạc của đại hợp xướng với âm nhạc trang nghiêm đầy đặn, thể hiện Tannhause được xá tội. "Bài ca buồn" của Tannhause, "Em xin các người hãy khoan hồng cho anh ấy" của Elizabeth, "Bài ca sao đêm" của Wolfram (một người bạn của Tannhause) và "Hành khúc" của ngày hội âm nhạc đều cực kì xuất sắc, tiêu biểu là "Bài ca buồn" của Tannhause, Wagner cho rằng đó là bài hát nói lên toàn bộ ý nghĩa kiếp nạn của Tannhause, thể hiện bản lĩnh của nhân vật. Đó là bài hát đặc biệt quan trọng của cả vở.

"Lohengrin" là nhạc kịch trữ tình quan trọng của Wagner. Nhạc sĩ đã sáng tạo ra một nhân vật Lohengrin cô độc. Trong "Thư gửi các bạn hữu", ông viết: "Tôi vạch ra cảnh ngộ bi thảm của những nhà nghệ thuật chân chính trong cuộc sống hiện nay". Câu chuyện "Lohengrin" như sau: Công chúa Elsa bị bá tước Frederick vu tội, dũng sĩ nhà trời Lohengrin đến giải cứu nàng bằng cuộc đấu kiếm với Frederick. Kết quả cuộc đấu thành công, Lohengrin sẽ lấy nàng làm vợ song với điều kiện: nàng thế không bao giờ được hỏi tên và lai lịch của chàng. Nhưng do sự xúc xiểm của vợ Frederick, cuối cùng nàng Elsa không giữ được lời thề, trong đêm tân hôn, Elsa buộc Lohengrin kể lai lịch của mình. Sau khi kể, Lohengrin không thể ở lại dưới trần gian được nữa, chàng phải trở về trời. Elsa chết vì đau đớn và hối hận.

Leimotiv của Lohengrin đẹp và đầy xúc động, như âm thanh từ trên trời. Tchaikovsky nhận xét: "Đấy có lẽ là sáng tạo giàu tình cảm nhất, thành công nhất của vị nhạc sĩ trứ danh của nước Đức. Nét nhạc đó nói lên ánh sáng, chân lí và cái đẹp của thiên quốc". Trong "Lohengrin" có nhiều khúc hát lưu truyền mãi như "Đại hợp xướng hôn lễ". Hay "Tạm biệt, thiên nga của ta", "Hương thơm của hoa" của Lohengrin; "Giấc mộng của Elsa", "Ngọn gió êm dịu", "Ngọn lửa quái dị nhen nhóm trong lòng" của Elsa đều là những ca khúc đặc sắc, gây ấn tượng mạnh. Liszt nhận xét: "Đặc trưng âm nhạc chủ yếu này là

sự thống nhất giữa tư tưởng và phong cách, cho nên không thể xa rời tính chỉnh thể của cả vở để lí giải một đoạn giai điệu, một khúc hoà tấu hay một đoạn nhạc nào đó. Tất cả mọi cái trong vở đều là sự liên hệ hợp lí với nhau, tôn nhau lên và kết bện nhau chặt chẽ, khiến chúng không thể tách rời nhau được". Đó cũng chính là nguyên tắc cực kì quan trọng về cải cách opera của Wagner.

"Tristan và Isolde" là tác phẩm nhạc kịch tiêu biểu nhất của Wagner. Vở này được sáng tác trong thời kì sung mãn nhất của nhạc sĩ, là tác phẩm kinh điển chín muồi nhất của nhạc sĩ. Vở đó thể hiện đầy đủ nhất những nguyên tắc cải cách của nhạc sĩ, cho nên được người đời coi đó là vở nhạc kịch số 1 của Wagner.

"Tristan và Isolde" là câu chuyện bi kịch thời trung cổ: Tristan đưa vợ chưa cưới của vua Marke - nàng Isolde về nước. Nhưng giữa hai người trẻ tuổi đã nảy sinh tình yêu, dù đây là tình yêu tuyệt vọng. Hai người định uống thuốc tự vẫn, nhưng cô hầu gái lén đổi thuốc "mê tình" vào đó. Rút cuộc hai người càng yêu nhau nồng nàn và say đắm, không sao chia cắt nhau được. Sau khi về hoàng cung, nhà vua Marke phát hiện, bèn sai người giết Tristan. Cuối cùng đôi tình nhân trẻ đẹp chết bên cạnh nhau.

"Tristan và Isolde" không có nhiều hành động sân khấu, nhạc sĩ sử dụng ngôn ngữ âm nhạc hết sức truyền cảm để khai thác, thể hiện chủ đề bi kịch về tình yêu. Nhạc sĩ đã sử dụng hình thức "Thơ giao hưởng" (poem symphonique) và thanh nhạc để miêu tả, tình cảm, tâm lí của hai nhân vật chính.

Một loạt các leitmotiv trong nhạc kịch phát triển kết bện với nhau, thể hiện câu chuyện tình yêu của đôi trai gái. Đặc biệt là nhạc sĩ vận dụng thủ pháp tượng trưng ở tầng lớp sâu hơn, lấy leitmotiv thể hiện cảnh thiên nhiên và tình cảm nhân vật, đặc sắc nhất là nhạc sĩ sử dụng leitmotiv của "Ngày" và "Đêm" để thể hiện tư tưởng của mình. "Ngày" tượng trưng cho quan niệm truyền thống cũ, sự thù hận; "Đêm" tượng trưng cho tình cảm, thế giới nội tâm, ẩn dụ tình yêu và tình bạn. Tiên tấu của màn II và màn III, Tristan và Isolde nguyện rửa "Ngày" và mong "Đêm" chóng đến, bởi vì ngày sẽ chia rẽ họ, chỉ có đêm là che chở cho họ, cho họ cơ hội gặp nhau, cho dù là ác mộng, cũng là ác mộng về ban ngày, bởi vì đối với họ đêm tối là niềm vui

sướng, là hạnh phúc và tình yêu. Wagner còn sử dụng leitmotiv về tình yêu, cái chết, số phận. Các leitmotiv trong nhạc kịch khi xuất hiện đơn độc, khi kết bện vào nhau hoặc liên kết nhau hình thành một thể thống nhất, phát triển mạnh mẽ, nồng nàn, làm xao xuyến, xúc động tâm can người nghe.

"Tristan và Isolde" khác với các vở nhạc kịch trước đó ở chỗ không có ouverture, chỉ có tiền tấu. Wagner cho rằng tiền tấu linh hoạt hơn ouverture, mang khả năng trữ tình nhiều hơn kịch tính. Tiền tấu của "Tristan" có hai chủ đề, đó là "bày tỏ tình yêu" và "khát vọng tình yêu". Hai chủ đề này đậm màu sắc lãng mạn, tiêu biểu cho hai leitmotiv của Tristan và Isolde, chúng tái hiện nhiều lần trong vở. Những bài hát như song ca của Tristan và Isolda trong màn II: "Ôi, đêm của tình yêu" (hay gọi: "Song ca tình yêu"), leitmotiv "Đêm" phát triển dần dần thay thế Leitmotiv "Ngày", thể hiện sức mạnh của tình yêu. Âm nhạc nóng bỏng, quyến rũ, đó là tinh hoa của tác phẩm. "Cái chết của tình yêu" của Isolde trong màn III cũng là một ca khúc xúc động lòng người, các leitmotiv về cái chết và tình yêu kết bện nhau tạo nên âm hưởng cực mạnh, đã tái hiện chủ đề của cả vở một cách sâu sắc. Wagner còn sử dụng hoà thanh bán cung, thông qua sự thay đổi điệu tính liên tục, xây dựng một hệ thống mới về tổ chức hoà thanh và mở rộng biên chế dàn nhạc, tất cả những điều đó phản ánh phong cách cải cách opera của nhạc sĩ hết sức rõ ràng. Cải cách đó đã ảnh hưởng lớn đối với sáng tác âm nhạc của thế kỉ XX, đặc biệt là hoà thanh và điệu tính.

"Tristan và Isolde" đã thể hiện đầy đủ tài hoa lỗi lạc đến kì lạ về sáng tác âm nhạc của Wagner, cũng như đã thể hiện một cách toàn diện và thành công tư tưởng cải cách của nhạc sĩ, nó đóng một vai trò quan trọng trong lịch sử opera châu Âu.

"Danh ca ở Nurnberg" (Die Meistersinger von Nürnberg) là tác phẩm có phong cách độc đáo riêng, khác với các vở nhạc kịch khác. Đó là vở lấy đề tài từ hiện thực cuộc sống, mang tinh thần lạc quan và phong cách hài. Song tác phẩm đó cũng phản ánh quan điểm nghệ thuật đầy mâu thuẫn của Wagner, cũng thể hiện bản lĩnh sáng tác đa dạng với các loại đề tài khác nhau của nhạc sĩ. Vì vậy "danh ca ở Nurnberg" chiếm một vị trí đặc biệt về đề tài: Tác phẩm ca ngợi ánh

sáng, niềm vui và sự thành đạt, là một bức tranh dân gian Đức. Nhạc sĩ lấy nguyên mẫu một danh ca ở Nurmberg có thực và nổi tiếng khắp châu Âu thế kỉ XVI để xây dựng hình tượng điển hình cho Walther-nhân vật chính và anh thợ giày Sachs, cũng là một nhân vật có thật trong lịch sử. Để chinh phục tình yêu của nàng Eva, với sự giúp đỡ của Sachs, Walther đã giật giải cao nhất trong cuộc thi hát tại Nurmberg.

Ouverture là bản giao hưởng xuất sắc đã trình bày leitmotiv của cả vở. Đặc biệt leitmotiv của Walther, thể hiện ý chí theo đuổi lí tưởng và tình yêu chân thành. "Bài ca giật giải" của Walther là khúc hát quan trọng nhất và được hoan nghênh nhất. Giai điệu chính xuất hiện nhiều lần trong đơn ca, hoà ca và ouverture, là hạt nhân âm nhạc của cả vở. "Cạnh lò sưởi trong mùa đông yên tĩnh" của Walther, "Dậy đi, bình minh sắp rạng" v.v. là những ca khúc rất hay.

Bộ nhạc kịch thần thoại lớn "Chiếc nhẫn Nibelungen" gồm bốn vở riêng biệt, nhạc sĩ đã sáng tác hơn 20 năm cuối đời. Ca từ sáng tác mất bốn năm. Wagner từng nói: "Đó là tác phẩm tôi đã dốc toàn bộ tinh lực và nỗ lực để viết. Nếu như tôi được xem thấy nó trình diễn, tôi sẽ cảm thấy mình là con người phi thường, và tôi sẽ chết vì cái đẹp của tác phẩm đó".

Bộ nhạc kịch liên hoàn "Chiếc nhẫn Nibelungen" dựa vào truyền thuyết thần thoại.

Vở thứ nhất "Vàng của sông Rhein" (màn tựa), dưới đáy sông Rhein (tức sông Ranh) có kho vàng, được ba nàng tiên ngày đêm canh giữ. Nếu có kẻ nào đánh cắp được và đúc thành chiếc nhẫn, kẻ đó sẽ thống trị cả thế giới, đồng thời cũng sẽ mất quyền lực về tình yêu. Quỷ sương mù Alberich thà không có tình yêu, quyết cướp đoạt vàng của sông Rhein và đúc thành nhẫn. Wotan, vua của các thần linh muốn xây cung điện, đem em vợ, nàng Freia gán cho người khổng lồ, hứa sau này sẽ chuộc Freia bằng chiếc nhẫn màu nhiệm. Wotan và thần lửa Loge đã chui vào hang Nibelungen, dùng quỷ kế lừa lấy nhẫn vàng. Alberich tức giận, nguyên rủa rằng người cướp chiếc nhẫn đó sẽ phải chết. Nhưng Wotan không chịu trao nhẫn cho người khổng lồ. Hai tên khổng lồ đánh nhau, một trong hai tên bị giết, Freia được cứu thoát.

Vở thứ hai: "Nữ võ thần", để đề phòng lời nguyền rủa của Alberich linh nghiệm, Wotan đã cùng thần trí tuệ sinh ra 9 nàng võ thần, đứng đầu là nàng Brünnhilde. Wotan từng dan díu với một phụ nữ trần gian và đẻ ra hai anh em sinh đôi đó là Siegmund và em gái là Sieglinde. Hai anh em lạc nhau, lớn lên không nhận ra nhau và đã yêu nhau. Hai người bị Hunding - chồng của Sieglinde - đuổi giết. Siegmund đem Sieglinde đang mang thai chạy trốn. Brünnhilde vì vi phạm mệnh cha, nàng bị phạt nằm ngủ dài trên một mỏm núi với lời sấm truyền: Khi nào có vị anh hùng dám nhảy vào lửa, đem lòng yêu nàng thì mới đánh thức nàng dậy.

Vở thứ ba: "Siegfried". Siegfried là con trai của Sieglinde với Siegmund, cậu bé vừa lọt lòng thì mẹ chết. Em trai của quỷ sương mù Alberich - Mime nhận Siegfried làm con nuôi, muốn lợi dụng cậu bé để giành chiếc nhẫn từ con rồng lớn. Siegfried lấy mảnh kiếm gãy của cha để lại đúc thành một thanh kiếm sắc, sau trận quyết đấu, cậu đã giết chết con rồng. Siegfried lấy lại chiếc nhẫn và mũ tàng hình. Con chim nhắc Siegfried phải đề phòng Mime và dẫn chàng đến cứu Brünnhilde. Nàng Brünnhilde quyết từ bỏ thân phận con gái nhà trời của mình để được yêu Siegfried.

Vở thứ tư: "Hoàng hôn của chư thần". Siegfried tặng chiếc nhẫn cho Brünnhilde làm tin cho mối tình của hai người và gã từ nàng đi mạo hiểm ngoài đời. Con trai của Alberich là Hagen bỏ thuốc mê thay đổi bản tính của Siegfried, do đó chàng quên mất Brünnhilde, yêu em gái của Gunther (anh em họ của Hagen). Brünnhilde hết sức giận. Cuối cùng Siegfried bị Hagen và Gunther mưu sát. Trước khi chết, chàng phục hồi trí nhớ, gọi tên Brünnhilde. Nàng đã nhảy vào đống lửa cùng chết với Siegfried. Nước sông Rhein dâng cao, các nàng tiên giành lại chiếc nhẫn, còn cung điện của chư thần bị thiêu trụi trong ngọn lửa cháy bùng bùng.

"Chiếc nhẫn Nibelungen" thực ra là nhạc kịch đạo đức, trong đó ẩn dụ tư tưởng và quan điểm của Wagner: "Đồng tiền là công cụ có thể giành được quyền thống trị. Người nào có tài sản lớn, kẻ đó càng thêm uy quyền. Song trong quyền lực vô hạn kia ẩn chứa quỷ dữ. Kẻ nào cuối cùng đạt được mục đích đồng tiền và quyền lực, kẻ đó sẽ bị sa đoạ về đạo đức và tất yếu dẫn đến hủy diệt". Wagner từng nói cần

phải truyền đạt ý nghĩa rộng lớn, sâu sắc của thần thoại bằng thủ pháp nghệ thuật cao siêu nhất, rõ ràng nhất để mọi người có thể lí giải hoàn toàn ý nghĩa thực sự của vở nhạc kịch này. Nhạc sĩ còn phân tích sức mạnh của chư thần không phải để điều hoà mối quan hệ, mà để củng cố quyền lực bằng âm mưu và bạo lực, thể hiện một quan niệm đạo đức vị kỉ, phi chính nghĩa. "Chiếc nhẫn Nibelungen" có ý nghĩa tích cực về xã hội và giáo dục đạo đức.

"Parsifal" là tác phẩm cuối cùng của Wagner, kể lại câu chuyện Parsifal giành lại ngọn giáo thần từ tên phù thuỷ Klingsor. Cuối đời Wagner qui y Cơ đốc giáo. Chủ đề vở đó là cơ đốc giáo chiến thắng dị giáo. Parsifal là hoá thân của Cơ đốc giáo, Kundry (một nhân vật trong vở) đại diện người dị giáo, cuối cùng Kundry giác ngộ và qui y Cơ đốc giáo. Tiên tấu, bữa tiệc thánh của Jesus christ trước khi bị bắt và đoạn nhạc kết của "Parsifal" mang đậm màu sắc tôn giáo, giai điệu du dương như nhạc nhà trời, thể hiện tinh thần thánh thiện, kiên trinh của tôn giáo, xứng đáng là tác phẩm xuất sắc của âm nhạc nhà thờ. Nó cũng phản ánh tư tưởng cuối đời của nhạc sĩ.

II. VERDI VÀ OPERA

Verdi là người cùng thời với Wagner cũng là nhà soạn nhạc vĩ đại ngang tầm với Wagner. Khác với Wagner, Verdi kiên trì truyền thống vẻ vang của opera Italia; dốc hết tâm lực để sáng tác những vở opera mang phong cách Italia hoàn hảo hơn, tinh tế hơn. Chính nhờ sự nỗ lực không mệt mỏi đó, opera Italia đã đạt được thành tựu chưa từng có. Tuổi thọ nghệ thuật opera của ông còn lâu dài hơn tuổi đời của ông. Ông là nhạc sĩ vĩ đại nhất của Italia và của cả châu Âu trong thế kỉ XIX.

1. Thân thế và sự nghiệp

Giuseppe Verdi (1813-1901): Cha mẹ là tiểu thương tỉnh lẻ. Hoàn cảnh gia đình không cho phép Verdi học nhạc một cách qui củ từ nhỏ. Nhưng tài năng âm nhạc bẩm sinh kì lạ của nhạc sĩ đã bộc lộ rõ khi học organ với nhạc sư nhà thờ địa phương.

Năm 1828, sau khi tốt nghiệp trường nhạc Busseto, nhạc sĩ đã quyết định suốt đời sẽ hiến thân cho sự nghiệp âm nhạc. Verdi đã

sáng tác thử nghiệm một số bản concerto. Nhân buổi công diễn "Anh thợ cạo thành Sivinglia" tại nhà hát Busseto nhạc sĩ viết một bản ouverture rất xuất sắc, đã gây dư luận xôn xao cả thành phố. Ông Barezzi, người sau này trở thành nhạc phụ của Verdi nhận ra tài năng của nhạc sĩ, đã giúp đỡ và tài trợ cho nhạc sĩ hoạt động và thành danh trong sự nghiệp sáng tác âm nhạc.

Tháng 6 năm 1832, Verdi đến Milan với hoài bão được vào học bậc cao đẳng Nhạc viện Milan, nhưng nhạc sĩ đã thi trượt với lí do không có năng khiếu âm nhạc. Sự nhục nhã bị loại đã khiến nhạc sĩ suốt đời không sao tha thứ cho Nhạc viện Milan được. Đến khi thành danh, Verdi vẫn một mực cương quyết từ chối không cho lấy tên họ mình đặt tên cho Nhạc viện Milan.

Để bù đắp cho sự thiếu hụt tri thức hệ thống, Verdi học tư với nhà tác khúc opera Lavigna và sao chép các tác phẩm của Bach, Handel, Mozart, Beethoven v.v. đi xem các vở opera của Rossini, Donizetti, Bellini...

Tháng 4 năm 1836, nhạc sĩ yêu và kết hôn với con gái ông Barezzi, tiểu thư Margherita Barezzi.

Hoạt động sáng tác của nhạc sĩ có thể chia làm ba thời kì:

Thời kì thứ I: vào thập kỉ 40, Verdi bắt đầu nổi tiếng, tham gia các phong trào yêu nước chống xâm lược Pháp, Áo. Nhạc sĩ sáng tác opera và ca khúc yêu nước với số lượng lớn.

Opera đầu tay "Obetto" sau khi công diễn, được hoan nghênh nhiệt liệt. Tuy không phải là kiệt tác, nhưng trong vở đã ẩn chứa những nhân tố của "Il Trovatore" và "Ernani". Ông được xem là nhà tác khúc trẻ phi thường. Tiếp đó, công diễn vở "Nabucco" (tên trọn vẹn: "Nabuccodonosor"), với chủ đề tinh thần dân tộc của Italia, vở đã thành công rực rỡ, đã khích lệ tinh thần yêu nước của nhân dân Italia. Rossini nói: "Verdi là người duy nhất trong chúng tôi có khả năng viết opera hoành tráng". "Nhật báo Milan", "Báo Figaro" sôi nổi đánh giá: "Verdi là người thầy vĩ đại, có sức sáng tạo hùng hồn", "opera của ông làm xúc động khán giả, họ vỗ tay cuồng nhiệt và không ngừng hoan hô". "Nabucco" công diễn liền mấy tháng. Bản hợp xướng: "Hãy bay đi! để tư tưởng hãy xòe rộng đôi cánh tiếng hát bay

đi" (Va, Pensiero, Solladi doratè) là một trong những hợp xướng vĩ đại nhất trong nghệ thuật opera châu Âu.

Sau này, trong tang lễ của ông, hàng ngàn hàng vạn dân chúng đã hát lại bài này để tiễn đưa nhà soạn nhạc vĩ đại của họ. "Nabucco" đã đưa Verdi lên ngôi báu: "Vua opera Italia".

Năm 1843, nhạc sĩ cho ra đời "những người Lombardi trong thập tự chinh lần thứ nhất" (gọi tắt là "Lombardi" - (I Lombardi alla Prima Crociata). Cũng là đề tài độc lập dân tộc, cũng phải vượt qua bao ngăn trở của bọn thực dân Áo mới công diễn được, opera "Lombardi" giành được thành công rất lớn. Bản hợp xướng "Ôi chúa ơi! Từ quê hương nơi sinh ra chúng con" (O Signore, dal tetto natio) cũng được lưu truyền rộng rãi trong nhân dân Italia, trở thành chiến ca giành độc lập tự do của nước Italia.

Tháng 3 năm 1844 opera "Ernani" với sức truyền cảm mạnh mẽ, lại lần nữa được nhân dân Italia hoan nghênh nhiệt liệt. Đây là vở opera đầy sức sống thanh xuân, được thanh niên vô cùng yêu thích. Nhạc sĩ cho ra mắt tiếp "cha con Foscari" (I due Foscari-1844), "Jeane d'are" (1845), "Attila, vị vua Hung nô"(gọi tắt "Attila" - Allila, king of the Huns - 1846), "Macbeth (1847), "Tên cướp" (I masnadieri - 1847). Đầu năm 1848, dưới ảnh hưởng của cách mạng Pháp, trong nước Italia liên tục xảy ra các cuộc bạo động, Verdi cho rằng Italia đang cần "các khẩu đại bác âm nhạc" và mình cần phông những quả "đại bác yêu nước" bằng opera, nhạc sĩ sáng tác "chiến dịch Legnano" (La battaglia di Legnano) (1849), nhân vật chính Fragio là hình tượng "Đội đất vá trời, là người lâm nạn vĩ đại nhất cho cuộc đấu tranh giành độc lập tự do của Italia". Opera công diễn trong ngày carnival năm 1849, tại Roma, quần chúng kéo nhau đến tiễn sảnh của nhà hát đông nghịt, Verdi được đưa lên sân khấu ra cúi chào 20 lần. Ngày hôm sau, không đâu tìm mua được một tấm vé hay một tờ giấy giới thiệu nội dung opera. Tất cả đều đã bán hết. Khi hợp xướng "Italia muôn năm" vừa vang lên, toàn thể khán giả trong nhà hát vẫy quốc kì đứng dậy hát theo. Diễn viên đóng vai tên xâm lược xuyết bị quần chúng đánh quỵ.

Vở "Luisa Miller" dựa vào kịch bản "Âm mưu và ái tình" của Schiller được công diễn tháng 2 năm 1849. Một số ca khúc trong vở

được đưa vào chương trình hoà nhạc như: aria giọng nam cao "Khi khắp nơi yên tĩnh trong đêm" v.v.

Thời kì thứ II: là những năm của thập kỉ 50, cũng là thời kì sáng tác của Verdi lên đến đỉnh cao. Các vở opera như "Rigoletto", "Il Trovatore", "La Traviata" trở thành mốc vĩ đại trong lịch sử opera Italia và thế giới.

Cuối năm 1849 kịch bản "Nhà vua hành lạc" của Victor Hugo đã hấp dẫn nhạc sĩ. Đầu năm 1851, chỉ trong 40 ngày, nhạc sĩ viết xong "Rigoletto" (tức nhà vua hành lạc). Để khán giả phải sửng sốt, mãi đến trước hôm biểu diễn một ngày, nhạc sĩ mới đưa bài hát "Đàn bà hay thay lòng đổi dạ" (La donna e mobile) cho ca sĩ. Kết quả khi công diễn lần đầu, ca sĩ vừa hát xong bài hát đó, tiếng vỗ tay và tiếng hoan hô đã nổ vang như sấm và kéo dài mãi không dứt. Sau đó, bài hát được lưu truyền ngay khắp mọi nơi trên đất nước Italia. Sau khi xem xong, Rossini cảm động thốt lên "Qua vở này, tôi thực sự đã nhìn thấy tài năng của Verdi". Trước đó hai nhạc sĩ lớn chưa thực sự hiểu và phục nhau. Tháng 2 năm 1853, công diễn vở Opera lãng mạn: "Il Trovatore" cũng thành công rực rỡ.

Vừa viết xong "Il Trovatore", nhạc sĩ lập tức bắt tay viết "La Traviata" chỉ trong một tháng đã viết xong. Vì không chọn được diễn viên giỏi, nên công diễn lần đầu tại Venice đã không thành công. Mãi một năm sau, công diễn lại thì tiếng tăm vang dội khắp châu Âu.

Ba vở "Rigoletto", "Il Trovatore" và "La Traviata"¹ vừa ra đời, thành tựu và danh vọng của Verdi lập tức vượt xa Donizetti, Bellini, thậm chí cả Rossini. Từ đó, Verdi trở thành nhà soạn nhạc opera vĩ đại nhất Italia.

Xuân năm 1853, Verdi về trang trại ở quê nhà Busseto nghỉ ngơi. Tháng 10, Verdi đến Pari và kí hợp đồng với nhà hát lớn Pari. Tháng 6 năm 1855 khi khai mạc triển lãm quốc tế tại Pari, công diễn vở

1. La Traviata là một trong những vở opera có tuổi thọ cao nhất, có tính tư tưởng cao, âm nhạc quyến rũ, ngày nay vẫn là một vở được yêu chuộng. Vậy mà nhà văn tiến bộ nổi tiếng Nga thế kỷ XIX Tugnev - người viết tiểu thuyết "Đêm trước", "Mòm núi" v.v... khi xem vở này ở Pari đã đánh giá: đó là một vở opera đồi trụy (chúng tôi đọc trong một cuốn tạp văn Nga).

"Những buổi cầu nguyện chiều Sicile" (Les Vêpres siciliennes). Mặc dù vở đó được công diễn liên tục 50 buổi nhưng giới phê bình kẻ khen người chê. Nhạc sĩ sửa vở đồng thời sáng tác vở mới "Simon Boccanegra" (1857) nhưng khi công diễn không được hoan nghênh. Tháng 2 năm 1859 tại Roma, công diễn "Vũ hội giả trang" (Un ballo in Maschera). Trước đó do bị kiểm duyệt và cấm diễn, nhưng quân chúng Napoli ủng hộ Verdi, họ đã xuống đường biểu tình. Khi công diễn, khán giả hô lớn "Verdi muôn năm" để bày tỏ lòng mến mộ và kính trọng đối với Verdi vĩ đại.

Thời kì thứ III: những năm thập kỉ 60 cho đến khi Verdi mất. Mặc dù đã bước vào tuổi "tri thiên mệnh", nhưng sức sáng tạo của nhạc sĩ vẫn dồi dào. Verdi cho ra đời ba kiệt tác: "Aida", "Otello" và "Falstaf".

Lần thứ hai nhạc sĩ sang Pari vừa để kí hợp đồng với Nhà hát lớn, vừa để xem opera của Wagner "Tannhause". Đương thời, Verdi và Wagner cùng xung hùng trên sân khấu opera châu Âu. Xem xong opera đó, Verdi có thái độ thần nhiên đối với cải cách opera của Wagner. Nhưng khi "Don Carlos" công diễn ở Pari, giới bình luận cho rằng vở này có phần "Wagner hoá", Bizet cũng phê bình nhạc sĩ đã đánh mất phong cách riêng của mình. Verdi đã phủ nhận điều đó, thanh minh rằng mình chỉ quan tâm vấn đề giai điệu mà thôi, chứ không thuộc "chủ nghĩa" nào cả. Về sau, Verdi vẫn nhiều lần lên tiếng chỉ trích những ý kiến cho rằng ông mô phỏng Wagner trong sáng tác. Những lúc buồn bực, nhạc sĩ dùng chính lời nói của Wagner phản kích rằng "Mỗi một người khi sáng tác nên giữ bản sắc của dân tộc mình". Vì bản tính trầm lặng, nên ông chỉ nói mình giữ thái độ im lặng. "Tôi có chủ kiến riêng của mình và sẽ giữ nó trong lòng".

"Don Carlos" công diễn phản ứng không mấy tiếng vang. Nhạc sĩ trở về nghỉ ở trang viên quê nhà. Nhưng nhạc phụ Barezzi, người mà suốt đời ông mang ơn và người cộng sự thân thiết, tác gia kịch Piave, theo nhau qua đời là những cú sốc lớn đối với Verdi. Sau khi người vợ thứ nhất (con gái của Barezzi) mất năm 1840, mãi đến năm 1859, Verdi mới tái hôn với nữ ca sĩ Josephine. Thực ra tình bạn giữa hai người đã thân thiết từ khi nữ ca sĩ đóng vai chính trong vở opera đầu tiên của nhạc sĩ.

Năm 1870, được bầu làm nghị sĩ nghị viện Italia, nhưng nhạc sĩ không có hứng thú hoạt động chính trị, nên rất ít khi đi họp ở Roma, ông là người thích ẩn dật. Thời gian này, nhạc sĩ viết "Mefistofeles", sửa chữa sáng tác trước đây: "Sức mạnh số phận".

Tháng 12 năm 1871, Verdi dựa vào truyền thuyết Ai Cập, sáng tác opera "Aida" công diễn tại Venice, do vợ nhạc sĩ Josephine thủ vai chính. Kiệt tác này lần nữa làm xôn xao dư luận và gây cơn sốt về Verdi. Nhạc sĩ đã 60 tuổi, vậy mà phải ra chào khán giả tới 40 lần.

Tháng 5 năm 1871 Manzoni¹ mất, nhạc sĩ thương tiếc vô hạn, vì đau buồn ông không đến dự đám tang. Nhạc sĩ ở nhà viết "Khúc cầu hồn" (Manzoni requiem) cho người quá cố. Một năm sau "Khúc cầu hồn" được công diễn tại nhà thờ "thánh Marco" để tưởng nhớ Manzoni, nhạc sĩ đích thân chỉ huy, được hoan nghênh nhiệt liệt.

13 năm sau đó, nhạc sĩ bỏ công sửa chữa lại "Simon Boccanegra" và "Don Carlos" chứ không viết thêm tác phẩm mới. Ở quê nhà, nhạc sĩ đầu tư sản xuất nông nghiệp, lập trang trại, xây dựng tổ chức cảnh quan thiên nhiên, bệnh viện và lập Hội âm nhạc người cao tuổi tại Milan. Những lúc nhàn rỗi, nhạc sĩ vui thú nghề nông, thăm và viết thư cho bạn bè. Trong "Tập thư tín của Verdi" được xuất bản sau này, chúng ta tìm thấy những ý kiến quý giá của nhạc sĩ đối với sáng tác và cuộc sống.

Song, cuộc sống sáng tác âm nhạc của nhạc sĩ chưa hề kết thúc. Trong cuộc tranh chấp về quan điểm sáng tác opera giữa Verdi với Wagner, Verdi quyết tâm lần nữa cầm bút sáng tác opera để chứng minh quan điểm nghệ thuật của mình. Với tuổi cổ lai hy, sau nhiều năm cấu tứ, nhạc sĩ cho ra đời vở "Otello", tự nhạc sĩ chọn lọc diễn viên, dàn dựng, chỉ huy hợp xướng, nghiên cứu phục trang, đạo cụ, nghĩa là nhạc sĩ dốc toàn bộ tinh lực, không bỏ sót một chi tiết nào cho tổ chức dàn dựng. Tháng 2 năm 1887, "Otello" công diễn lần đầu tại Nhà hát Scala ở Milan. Trước khi công diễn, toàn bộ vé nhà hát đã bán hết, ngay cả chợ đen, với giá cao cũng không kiếm nổi một vé. Đúng như mọi người mong đợi, kết quả

1. Alexandro Manzoni là nhà văn, nhà thơ Italia, bạn chí thân của nhạc sĩ.

buổi diễn đầu tiên làm náo nức lòng người. Những nhân vật chính trị quan trọng của một số quốc gia, các danh nhân văn hoá và khán giả đều say mê vở này như điên như cuồng, tiếng hoan hô, tiếng vỗ tay rầm rầm như sấm động. Verdi 74 tuổi cùng diễn viên chủ chốt ra chào khán giả mất 15 phút. Khán giả đã công kênh nhạc sĩ về tận nơi ở. Verdi phải đứng trước ban công vẫy chào khán giả, mãi đến khi Tamagno, ca sĩ đóng vai Ottello hát bài "Ôi hân hoan" xong, quần chúng mới chịu ra về.

Năm 1889, người ta thành lập một tiểu ban để tổ chức kỉ niệm long trọng vở opera đầu tay "Oberto, vị bá tước của Bonifacio" (Oberto, Conte di San Bonifacio) mà Verdi sáng tác cách đây 50 năm. Nhạc sĩ hết sức phản đối, cho là việc làm vô bổ và đề nghị đem số tiền đó làm quỹ khuyến khích sáng tác cho các nhà tác khác trẻ xuất sắc như Puccini, Mascagini v.v. Nhưng kế hoạch không thay đổi. Buổi công diễn rầm rộ, nhà vua, chủ tịch Nghị viện, các lãnh tụ trong giới văn học nghệ thuật gửi điện mừng Verdi tới tấp.

Mấy năm sau đó, thấy các bạn hữu theo nhau ra đi, biết rằng thời gian còn lại không còn là bao, Verdi với tuổi 80, vẫn làm việc ngày 7,8 tiếng, cuối cùng hoàn thành kiệt tác "Falstalf". Tổng phổ gồm 3 tập dày cộp. 25 năm sau, khi cầm tập bản thảo "Falstalf", Toscanini (1867-1957) nhà chỉ huy lỗi lạc Italia phát hiện trên tổng phổ có dòng chữ:

"Tôi đã viết xong toàn bộ. Thôi đi đi, lão John (nhân vật chính của vở)! Hãy sống theo lối sống của mình đi, thích sống bao lâu thì sống bấy lâu. Tên lừa đảo đáng yêu... Thôi đi đi, đi tìm niềm vui đi! Tam biệt!"

Mặc dù đã gần 80 tuổi, hàng ngày Verdi vẫn tham gia mấy tiếng đồng hồ dàn dựng, gặp gỡ các nhà báo, bạn bè v.v. Buổi công diễn lần đầu thành công rực rỡ. Verdi và Boito (tác gia kịch bản) bị khán giả bao vây, cuối cùng hai người phải chuồn khỏi đám đông qua cửa sau của nhà hát. Lần sau biểu diễn lần đầu ở Roma, cũng thành công rực rỡ. Nhà vua và hoàng hậu mời Verdi đứng ở lô nhà vua, còn họ thì rút lui để nhạc sĩ đón nhận tiếng vỗ tay và tiếng hoan hô của khán giả.

Tháng 11 năm 1897, vợ Verdi, Josephine mất. Đó là một đòn chí mạng đối với Verdi, nhạc sĩ cảm thấy vô cùng cô đơn, cô đơn đến sợ hãi.

Ngày 27 tháng 1 năm 1901, vị nhạc sĩ vĩ đại Verdi ra đi vĩnh viễn. Trong di chúc, nhạc sĩ yêu cầu tổ chức "tang lễ đơn giản". Do tình yêu, niềm tự hào và lòng kính trọng đối với Verdi, nhân dân cả thành phố xuống đường tiễn biệt nhạc sĩ hát vang bản hợp xướng: "Hãy bay đi! Để tư tưởng xoè rộng đôi cánh tiếng hát bay đi!".

Các nhà nghiên cứu âm nhạc đánh giá rằng trong các nhà soạn nhạc thiên tài, có lẽ Verdi là người không ngừng tự trau dồi mình và hoàn hảo nhất của Italia.

2. Phong cách và đặc điểm sáng tác của Verdi

Một, Verdi cho rằng mỗi một dân tộc nên bồi dưỡng nâng cao âm nhạc riêng của dân tộc mình. Với nguyên tắc đó, nhạc sĩ đã luôn giữ vững phong cách sáng tác riêng của mình. Nhạc sĩ đứng trên mảnh đất phì nhiêu của dân tộc mình, đã kế thừa tinh hoa và phát huy truyền thống âm nhạc opera ưu tú nhất của Italia, ông sáng tác những kiệt tác tiêu biểu tiếng nói tự do độc lập của Tổ quốc mình. Nhạc sĩ đã đưa nền opera lâu đời của Italia lên thời kỳ thịnh vượng nhất từ trước tới nay.

Hai, opera của Verdi phục vụ và tiêu biểu cho quan niệm "Kịch nhân tính". Tác phẩm thời kỳ đầu chủ yếu lấy đề tài anh hùng yêu nước, thời kỳ chín muồi sáng tác của nhạc sĩ phản ánh những con người bình thường trong cuộc sống hiện thực, miêu tả nhân tình thế thái đời thường và bi kịch xã hội, vạch trần bản chất xấu xa, đầy tội ác gian xảo của tầng lớp trên trong xã hội. Nhạc sĩ thông cảm và chia sẻ với những con người bị đè nén, chà đạp, khắc họa các hình tượng nhân vật phong phú đa dạng có sức truyền cảm nghệ thuật cao. Những sáng tác cuối đời, càng thể hiện rõ tinh thần nhân đạo của Verdi, ông phân tích sâu sắc cái đẹp cái xấu, cái thiện cái ác trong nhân tính con người. Vì thế tác phẩm của Verdi mang ý nghĩa tích cực về xã hội, có sức mạnh lớn về tính bi kịch.

Ba, nhạc sĩ rất chú trọng kết hợp chặt chẽ giữa miêu tả cảnh trí đồ sộ của sân khấu với khắc họa tinh tế về tính cách nhân vật; kết hợp

chặt chẽ giữa giai điệu đẹp với tính kịch mạnh mẽ; khéo vận dụng thủ pháp leitmotiv, tăng cường tính liên tục và sức biểu hiện của kịch và âm nhạc. Verdi là bậc thầy lớn về giai điệu, cũng là bậc thầy lớn về kịch. Phương châm sáng tác của nhạc sĩ là "kịch ngắn gọn, phát triển kịch tình thần tốc với tình cảm đầy đặn nồng nhiệt".

Bốn, về hình thức opera, Verdi đã có những cách tân. Nhạc sĩ đã phá vỡ khuôn mẫu "phân khúc" giữa các màn, thay vào đó là "các cảnh" có mối liên hệ hữu cơ, phát huy vị trí và vai trò của dàn nhạc trong opera. Đặc biệt đã rạch ròi giới hạn giọng hát của ca sĩ nam, sáng tạo ra một thời đại mới huy hoàng cho phương pháp bel canto.

Verdi và Wagner là người cùng thời, nhưng mỗi người đi con đường riêng để đưa nên opera lãng mạn của dân tộc mình lên đỉnh cao. Người ta đưa sáng tác của hai người ra phân tích, so sánh và bình luận, qua đó, chúng ta thấy rõ sự khác nhau rõ rệt trong sáng tác của hai nhạc sĩ vĩ đại này. Opera và nhạc kịch của Wagner mạnh về tính triết lí, opera của Verdi mạnh về tính hiện thực; của Wagner phần lớn là thần thoại, truyền thuyết, nhân vật đa số là thần tiên yêu quái, của Verdi phần lớn lấy đề tài từ cuộc sống hiện thực, nhân vật là phạm phu tục tử; Wagner coi trọng tính giao hưởng trong nhạc kịch, Verdi coi trọng tính giai điệu trong opera; Wagner cho rằng kịch là cơ sở của nhạc kịch, còn Verdi coi ca hát là nền tảng của opera; Wagner sùng bái thiên nhiên, còn Verdi lợi dụng thiên nhiên. Nói chung, opera của Verdi vừa có tính tư tưởng cao, vừa có kết cấu ngắn gọn, của Wagner khuôn khổ dài và nặng nề hơn, aria của ông cũng khó hát hơn. Song cả hai vị đều loại bỏ nét nhạc hào hoa phù phiếm, coi trọng truyền đạt tư tưởng, tình cảm nhân vật bằng âm nhạc.

3. Các tác phẩm opera của Verdi

Cả cuộc đời Verdi đã sáng tác cả thảy 26 vở opera, những tác phẩm tiêu biểu nhất, xuất sắc nhất gồm có: "Rigoletto", "Il Trovatore", "La Traviata", "Aida", "Otello" và "Falstaff".

"Rigoletto" do Piave viết kịch bản, kể lại câu chuyện công tước Mantua là tên sở khanh háo sắc, lừa phỉnh tình yêu. Gilda là con gái của anh hề Rigoletto trong cung đình Mantua. Cha của Dilda bày

muờu kế giết tên sở khanh để trả thù mối hận làm nhục con gái mình. Nhưng vì quá yêu công tước Mantua, nàng Gilda cam lòng đã hứng chịu nhất đao chí mạng để chết thay tên sở khanh. Opera đầy tính bi kịch, khắc họa tính cách nhân vật sắc sảo.

"Rigoletto" là opera khắc họa một nhân vật chính là một người tật nguyền - Rigoletto vừa gù vừa thọt, vừa bệnh hoạn về tâm lí. Hắn là một người hay trêu chọc, đả kích chua cay người khác, nhưng lại phải nhận nhục, hầu hạ ông chủ lăng lợ, háu gái. Hắn rất yêu con gái độc nhất của mình, nhận chịu mọi sự đối xử khinh bỉ của người đời. Gilda là ý nghĩa là mục đích cuộc sống của Rigoletto, vậy mà cuối cùng nghịch cảnh thâm thảm là ông lưu manh vẫn sống nhơn nhơn, tự đắc; còn con gái trong trắng duy nhất của Rigoletto là nạn nhân của sự gian trá, lừa đảo và âm mưu.

Aria "Đàn bà hay thay lòng đổi dạ" trong màn III là một giai điệu quyến rũ (La donna e mobile), khắc họa sắc nét tính cách phóng dăng, hiếu sắc của vị công tước. Mỗi lần trình diễn, khán giả yêu cầu hát lại. "Cái tên thân yêu..." (Caro nome che il mio cor) trong màn I của Gilda, đó cũng là một kiệt tác, miêu tả tình yêu và nỗi nhớ nhung của một thiếu nữ trong trắng, ngây thơ và dịu dàng. Giai điệu đẹp quyến rũ. Bản tứ ca: "Con cưng của tình yêu" (Bella figlia dell'amore) trong màn III, mở đầu, công tước hát van xin tình yêu Maddalena (cô gái Gigan), cô Gigan hát tiếp theo với giọng nhạo báng; Gilda đau buồn than thở khi biết người mình yêu là tên lăng lợ không chung thủy, còn Rigoletto với giọng quyết tâm trả thù đầy căm hờn. Đây là tứ ca nổi tiếng nhất trong lịch sử opera. Sau khi xem opera, Victor Hugo phải thốt lên "Trong kịch nói, bốn nhân vật không thể bộc lộ tâm trạng cùng một lúc được, còn bản tứ ca trong opera của Verdi đã làm được điều đó và thể hiện hay như vậy"¹. Hai bản aria "hai chúng ta giống nhau" và "chúng mày là lũ chó đểu cang" của Rigoletto khắc họa tính cách của nhân vật một cách tinh tế.

1. Nguyên tác "Quốc vương hành lạc" của nhà văn Pháp Victor Hugo là một tác phẩm giàu kịch tính.

"Il Trovatore" là một kiệt tác trong opera lãng mạn Italia. Thực ra kịch bản không hay lắm, bởi vì kịch bản sử dụng thủ pháp hồi tưởng, do đó kịch tính phát triển thiếu liên tục, thiếu mạch lạc, khiến người xem khó nắm bắt vấn đề. Nhưng âm nhạc của Verdi có giai điệu quá đẹp, nồng nhiệt và xuyên suốt cả vở, đầy sức sống mãnh liệt và có sức truyền cảm mạnh mẽ, khiến người nghe phải yêu thích, say mê. Tóm tắt nội dung: Người đàn bà Gigan Azucena định ném đứa trẻ sơ sinh của lão bá tước Luna vào lửa để trả thù cho mẹ, trong lúc quá hoảng loạn, quá tức giận, bà đã ném nhầm con đẻ của mình vào lửa đang thiêu mẹ mình. Sau đó bà đành nuôi lớn đứa con trai của lão Luna để chờ dịp trả thù. Manrico con nuôi của Azucera trưởng thành, đang yêu tiểu thư Leonora, nhưng bá tước trẻ Luna định cưới nàng làm vợ, cho nên căm thù Manrico. Luna đã bắt sống Manrico, Leonora tuyệt vọng uống thuốc độc tự tử, còn Manrico bị hỏa thiêu. Đến khi đó, Azucena mới cho Luna biết, người mà bị hãm giết chết trên dàn lửa chính là em ruột mình.

Nhân vật Manrico là giọng nam cao, "Ngọn lửa cháy rừng rực" (*Di quella pira l'orrendo foco*) là aria trong màn II của Manrico, có nốt C₃ ngân dài, phải là ca sĩ giọng nam cao có trình độ kỹ thuật giỏi mới hát nổi, do đó aria trở thành một aria nổi tiếng trong lịch sử opera. Những aria khác như "Đêm khuya vắng" (*Tacea la notte placida*) và "Bay trên đôi cánh màu hoa hồng" (*D'amor sull' ali rosee*) của Leonora, "Ngọn lửa đang cháy" (*Stride la vampa*) của Azucena, "Mặt đất tĩnh lặng" (*Deserto sulla terra*) của Luna; tam ca "Ngọn lửa ghen thiêu cháy tình yêu" (*Di gelo so amor spezzato*) của Leonora, Manrico và Luna và bản hợp xướng "Hợp xướng thợ rèn" (*Anvil Chorus*) đều là những ca khúc tuyệt vời.

"La Traviata" là một tác phẩm thượng hạng trong lịch sử opera, cũng là một opera mang phong cách hiện thực xuất sắc nhất. Piave dựa vào kịch cùng tên của Dumas con¹ viết thành kịch bản opera: Danh kỹ Violetta yêu Alfredo, nàng từ bỏ Pari phồn hoa, theo Alfredo về sống ở một vùng quê. Nàng những hi vọng mình sẽ được từ già cuộc sống xa hoa trụy lạc mãi mãi, nhưng cha của Alfredo, buộc

1. Hai cha con Durmas đều là nhà văn nổi tiếng Pháp.

Violetta từ bỏ Alfredo trở lại cuộc sống cũ. Vì hiểu lầm và quá ghen tuông, Alfredo đã xỉ vả Violetta trước đám đông giữa vũ hội Pari. Đến khi chàng hiểu ra sự thật, chạy đến xin lỗi và xin cưới nàng thì đã quá muộn, Violetta ốm chết ngay trong vòng tay người mình yêu.

Với tình cảm thống thiết, nhạc sĩ đã khắc họa sinh động, tinh tế hình tượng Violetta khát khao tình yêu chân chính, đau khổ và tuyệt vọng trước hiện thực cay đắng. Đó là hình tượng một kĩ nữ có tâm lòng vị tha, là một kiểu hình tượng mới có ý nghĩa xã hội, có tính tích cực. aria của Violetta trong màn I "Có lẽ chính chàng là người mà ta hằng khao khát trong lòng" (Ah fors'è lui che l'anima) là một kiệt tác vĩ đại cho giọng nữ cao. Âm nhạc đã khắc họa tính cách dịu dàng, hướng thiện với tình cảm thuần khiết, đầy kịch tính của nhân vật. Những đoạn nhạc nhanh có thể phát huy đặc sắc của kĩ xảo màu sắc, song âm nhạc vừa truyền cảm, vừa rục rờ. Hai aria của Violetta: "Alfredo, Alfredo, em yêu anh sâu sắc, anh không thể hiểu nổi" (Alfredo, Alfredo, di questo core non puoi compren dere tutto l'amore) và "vĩnh biệt, giấc mộng đẹp" (Addio del pasato), song ca "chúc rượu" (Libiamo ne'liete calici) của Alfredo và Violetta đều là những bài hát được hoan nghênh nhiệt liệt trong các buổi hòa nhạc. Hai bản song ca khác của Alfredo và Violetta "Một ngày hạnh phúc", "Pari ơi, chúng ta từ giả người!" (Parigi, o cara, noi las, ceremo" là những tác phẩm kinh điển về song ca. Aria "Tình thân ta phẫn khởi hân hoan" (Di miei bollenti spiriti) của Alfredo, hay aria "Chờ đứa con lãng tử trở về" (Di Provenza il mar, il suol chi dal corti cancello) của Germon - Cha của Alfredo đều là những ca khúc gây ấn tượng sâu sắc, được yêu thích.

"Aida" là một kiệt tác mà Verdi đã dồn hết tinh lực và tình cảm viết nên. Bản thân nhạc sĩ cũng đầy niềm tin và kì vọng ở vở này. Tác phẩm đã hội tụ thành tựu về âm nhạc, kịch, sân khấu, dàn nhạc, và đã trở thành một mẫu mực kinh điển về opera.

Nhân dịp khánh thành sông đào Suez, tổng đốc Ai Cập Ismail pasha ủy thác Verdi viết "Aida", công diễn lần đầu vào tháng 12 năm 1871 tại Nhà hát Italia ở Kairo và thành công rục rờ. Tháng 2 năm 1872, công diễn tại Nhà hát Scala, thành công huy hoàng. Chính Verdi đứng ra chỉ huy cho buổi biểu diễn, nhạc sĩ phải chào cảm ơn

khán giả 32 lần, được khán giả tặng một gậy chỉ huy bằng ngà voi, một ngôi sao nạm kim cương, một viên hồng ngọc khắc tên "Aida" và một viên ngọc khắc tên nhạc sĩ. "Aida" là một câu chuyện đầy bi kịch. Công chúa Etiopia - nàng Aida, bị bắt làm tù binh, trở thành nô lệ của công chúa Aicập - nàng Amonasro. Hai nàng trở thành tình địch vì cùng yêu vị tướng trẻ Ai cập Phadames. Pharaon Ai Cập định gả công chúa Amonasro làm phần thưởng cho vị tướng trẻ chiến thắng trở về, nhưng trái tim chàng đã giành cho Aida. Còn Aida đau khổ vì vua Etiopi - cha nàng đã bị bắt làm tù binh. Một bên là tình yêu, một bên là kẻ thù của tổ quốc, mâu thuẫn giữa tình yêu và tổ quốc giằng xé trong lòng Aida. Nàng đã xin Phadames thả cha mình ra. Do ghen tuông, Amonasro tổ giặc cuộc gặp gỡ vụng trộm giữa hai người, Phadames bị bắt và bị xử tội chôn sống vì phản bội tổ quốc, Aida trốn thoát, nhưng đã lén chui vào hầm mộ để cùng chết với người yêu.

Trong opera có những khúc hát kiệt xuất như aria nổi tiếng của Phadames "Aida thánh thiện" (Celeste Aida), nói lên tinh thần dũng cảm và tình yêu thủy chung của Phadames, aria của Aida khi nàng gặp Phadames bên bờ sông Nero "Ôi, bầu trời xanh biếc của tổ quốc" (Oh, patria mia! - Ocieli azzuni). Hợp xướng khải hoàn "Ai cập vinh quang" (Gloria all' Egitto), bản song ca của Aida và Phadames: "Ôi, vĩnh biệt thế giới" (O, terra addio, addio, valle di pianti) đều là những kiệt tác xúc động lòng người. So với các vở opera trước, nhạc sĩ phát huy vai trò tính giao hưởng của dàn nhạc, phối khí có màu sắc phong phú với sân khấu hoành tráng. Màn cuối, Verdi dàn cảnh hai tầng: tầng trên là đền thờ lộng lẫy huy hoàng, tầng dưới là hầm mộ chôn sống hai nhân vật chính.

"Otello" là một tác phẩm bi kịch mang tính sử thi, đã chiếm một vị trí hiển hách trong lịch sử Opera. Cuối đời, nhạc sĩ đã dồn hết tâm huyết sáng tác vở opera này. Giới bình luận đánh giá "Otello" đã đạt đến đỉnh cao nhất của bi kịch trữ tình, sau này khó có tác phẩm nào sánh bằng. Verdi gọi "Otello" là "phát đạn cuối cùng" của mình.

Boito dựa vào bi kịch cùng tên của Shakespeare viết thành kịch bản "Otello". Thế kỉ XV, tướng quân người Moor Otello đã chiến thắng quân Thổ Nhĩ Kỳ và đã cưới nàng Desdemona người da trắng làm vợ. Tên sĩ quan tùy tùng Iago nham hiểm đầy lòng đố kị, đã lập

mưu khiến Otella ghen tuông và tưởng Desdemona ngoại tình, đã tự tay bóp chết người vợ yêu quý. Khi biết được sự thật Otello đã tự sát bên cạnh thi thể vợ.

Trong tác phẩm này, Verdi đã viết nhiều khúc hát phóng khoáng, sôi nổi. Nhạc sĩ đã phát triển và hoàn thiện thủ pháp đa nguyên về âm nhạc, sử dụng dàn nhạc mạnh mẽ hơn, đặc biệt đã sáng tạo và khắc hoạ thành công hai nhân vật điển hình: Otello nhẹ dạ cả tin và Iago nham hiểm thâm độc, cảnh báo mọi người về cái thiện và cái ác.

Aria màn II của Otello "Ôi, vĩnh biệt, những kỉ niệm thiêng liêng" (Addio saute memorie) thể hiện trạng thái tâm lí tức giận, mất sáng suốt của Otello sau khi nghe những lời xúc xiểm, bịa đặt của Iago. Mở đầu bằng recitativo sôi nổi, aria nói lên tâm trạng đau khổ, ghen tức của Otello khi tưởng tượng Desdemona đã thân mật với Cassio (phó tướng người da trắng của Otello) như thế nào, nói lên quyết tâm từ bỏ lòng tin về tình yêu, vĩnh biệt niềm tin về vinh quang. "Bài ca cây liễu" viết bằng chất liệu dân ca Italia cổ, là một bài hát nổi tiếng của Desdemona trong màn IV. Khi nhìn vào cây liễu rủ bên dòng nước, Desdemona linh cảm nổi bất hạnh lớn. Sau đó là "Ave Maria" (Prega per chi adorando) Desdemona cầu nguyện đức mẹ, cũng là bài hát từ già mọi người. Giai điệu đau thương, khiến người nghe phải rơi lệ, cũng là một trong những ca khúc đặc sắc trong tuyển tập các ca khúc opera. Aria Iago trong màn II "Ta tin ở vị thần sáng tạo ra ta" (Credo in un Dio che m'ha creato) là một kiệt tác khắc hoạ tâm lí xấu xa, nham hiểm, đầy những mưu toan đen tối của nhân vật phản diện. Đây cũng là một kiệt tác của Boito, trong kịch bản của Shakespeare không có đoạn này. Tất nhiên âm nhạc của aria là những sáng tạo đặc sắc của Verdi.

"Falstaff", Boito viết kịch bản, trên cốt truyện hài kịch "Những người đàn bà phong lưu ở Windsor" (The Merry Wives of Windsor) của Shakespeare. Đây là Opera - buffa thứ hai sau 50 năm kể từ khi vở opera - bufa đầu tiên "Làm vua một ngày" bị thất bại. Falstaff là một nhân vật có thật trong lịch sử. Nhạc sĩ không những thấy câu chuyện hóm hỉnh và nhân vật rất hài hước, mà còn muốn sáng tác vở này để rửa nỗi nhục 50 năm trước và cũng

để chứng minh tài năng lỗi lạc về sáng tác opera - bufa của mình. Kết quả đã chứng thực điều đó.

"Falstaff" kể lại câu chuyện của tước sĩ Falstaff háu gái nhưng ngu xuẩn. Hắn cùng một lúc theo đuổi nhiều phụ nữ, chẳng những không xong mà còn bị họ chơi khăm, gây ra bao điều nực cười. Về âm nhạc, Verdi đã thể hiện một phong cách hoàn toàn mới, chủ yếu là tăng tính liên tục về âm nhạc trong opera, chú trọng âm sắc trong phối khí và cách xử lí hoà thanh. Đồng thời, nhạc sĩ đã phát triển và hoàn thiện hơn nữa phong cách riêng của mình: giai điệu sáng sủa lưu loát, chân thật giản dị, kĩ xảo khắc hoạ tình tiết tinh tế và hoàn hảo hơn. Tạo hiệu quả hài, xây dựng thành công các hình tượng nhân vật như Falstaff, vợ chồng Ford, bà Quickly, họ vừa tinh nghịch, hợp thời thượng, vừa châm biếm, dí dỏm. Cả vở sinh động, tình tiết lí thú, khiến người xem không nhịn được cười.

Bài hát "Kể lại câu chuyện xưa khi còn là đây tớ của công tước Norfolk" (Quand' ero paggio del Duca di Norfolk) của Falstaff là ca khúc ngắn gọn tinh xảo, khắc hoạ một cách thành công những tình cảm phức tạp vừa hài hước, vừa xót xa của nhân vật.

"Ôi, người yêu ơi, đôi mắt sáng như sao" (O amor! Sguardo di stella) là ca khúc của Falstaff hát ca ngợi nhan sắc bà Ford; bản tứ ca giọng nữ không có phần đệm rất thú vị, bà Ford đọc thư tỏ tình của Falstaff và nói: "Lão hết như cái thùng chứa nước, vậy mà cũng đòi yêu"; song ca của tiểu thư Anne và chàng Fenton, người này hát "Cặp môi nóng bỏng" (Labbara di foco), người kia hát "Đôi môi như đóa hoa" (Labbra di fiore). Đoạn kết dẫn đến ca trào của cả vở, viết theo fuga "Thế giới là một trò đùa lớn" là những ca khúc tuyệt vời.

Sau khi Verdi mất, các nhà tác khúc opera Italia chủ yếu là:

Arrigo Boito (1842-1918) nhà tác khúc, nhà thơ kiêm tác gia kịch bản opera. Năm 1868 dựa vào sáng tác của Goethe viết opera "Mefistofele, chủ đề sâu sắc, âm nhạc hay, kịch tình cảm động. Ông còn là người viết kịch bản opera cho Verdi như "Otello", "Falstaff" và cả Opera "Ca nữ" (La Gioconda) của Ponchielli.

Amilcale Ponchielli (1834-1886): nhạc sĩ sáng tác 10 vở opera, trong đó "Hôn ước" (I Promessi Sposi - 1872) là tác phẩm thành công

đầu tiên; "Người Litmani" (I Litvani - 1872) về sau đổi tên là "Alguna". Ngoài ra còn có "Lãng tử" (Il Figliuol Prodigio), "Marion Delorme" v.v. Nhưng chỉ có vở "Ca nữ" (La Gioconda) khiến nhạc sĩ nổi tiếng thế giới.

III. MỘT SỐ NHÀ TÁC KHÚC NỔI TIẾNG PHÁP VÀ SÁNG TÁC OPERA

Meyerbeer qua đời, opera Pháp bước vào thời kì thoái trào, các vở opera của Rossini chiếm vị trí độc quyền trên kịch đàn Pari và châu Âu. Sau đó, là nhạc kịch của Wagner rầm rộ khắp châu Âu. Chỉ có opera - comique của Pháp vẫn phát triển và tồn tại trên sân khấu. Đến giữa thế kỉ thứ XIX, dần dần xuất hiện dòng operetta (ca kịch nhẹ) với âm nhạc lưu hành rộng rãi (nhạc Pop - ca khúc quần chúng) và opera - lirique (lấy đề tài cuộc sống đời thường của những người bình thường). Cuối thế kỉ XIX opera-comique trở nên dòng chính trên sân khấu opera Pháp. Các nhà tác khúc thời kì này chủ yếu sáng tác opera-comique.

1. Offenbach, Thomas và opera - comique

Jacques Offenbach (1819 - 1880): nhà tác khúc Pháp gốc Đức. Cha là chỉ huy hợp xướng của nhà thờ, là thầy võ lòng âm nhạc của nhạc sĩ. Năm 1833, khi Offenbach 24 tuổi, nhạc sĩ từ Đức sang Pháp học nhạc tại Nhạc viện Pari rồi định cư hẳn ở đây. Offenbach từng học tác khúc với Halevy, làm nhạc công dàn nhạc nhà hát opera - comique Pari, từng là chỉ huy của Nhà hát Francais, là người sáng lập Nhà hát operetta Pari. Khi xảy ra chiến tranh Pháp - Phổ, nhạc sĩ di cư sang Italia và Tây Ban Nha. Năm 1876, sang Mỹ tham gia triển lãm quốc tế và biểu diễn ở đây. Năm 1880, khi "Những câu chuyện của Hoffmann" được dàn dựng thì tác giả Offenbach đã qua đời.

Thành tựu chủ yếu của nhạc sĩ là opera-comique: Từ năm 1853 sau vở opera-comique đầu tay "Pepito", suốt hơn 20 năm, Offenbach đã viết trên 100 tác phẩm âm nhạc cho sân khấu, trong đó có 90 vở là opera - comique. Sáng tác của nhạc sĩ phần lớn chỉ vang bóng một thời. Vở "Orphecs dưới địa ngục" (Orphecs aux Enfers) tuy là đề tài thần thoại Hi Lạp, nhưng qua cải biên của Offenbach đã có một nội dung khác hẳn. Nhà cầm quyền chỉ trích tác phẩm đã bóp méo văn

học cổ đại, ám chỉ đả kích chính phủ. Nhưng khán giả hoan nghênh nhiệt liệt, vé không đủ bán.

Opera-comique nổi tiếng nhất của Offenback là "Những câu chuyện Hoffmann" (Les contes d'hoffmann), kể chuyện tình của Hoffmann với ba người đàn bà, kết cấu bằng ba câu chuyện riêng biệt trong ba màn. Trong đó có bài ca con rỗi: "Con chim non" (Les oiseaux dans là charmille); bài ca chèo thuyền: "Đêm tuyệt đẹp" (Belle nuit, o nuit d'amour); "Ôi, thượng đế, mê hồn biết bao" (O, Dieu de quelle vivresse)... là những ca khúc cực đẹp và hay của vở.

Charles Louis Ambroise Thomas (1811- 1896): Năm 1839, Thomas bắt đầu sáng tác opera, ông từng là giáo sư Nhạc viện Pari, là viện sĩ Viện nghệ thuật Francais).

Ông viết trên 20 vở opera trong đó có vở opera – comique "Mignon" là xuất sắc nhất. "Mignon" cải biên theo tiểu thuyết của Goethe "Wilhelm Meister", kể lại câu chuyện tình giữa cô gái Gigan hát rong với chàng sinh viên Wilhelm. Diễn viên già Lothario thích cô bé và tìm cách phá mối tình của hai thanh niên. Khi Withelm mua được một toà lâu đài để cưới Mignon, Lothario mới nhận ra mình là chủ nhân cũ của toà lâu đài này, còn Mignon chính là con gái bị thất lạc mười mấy năm nay. Cuối cùng Wilhelm và Mignon lấy nhau.

Giai điệu âm nhạc của "Mignon" đẹp và quyến rũ, mang phong cách buồn miên man. Những bài hát như "Anh có biết nơi ấy không" (Connais-tu le pays) của Mignon, "Em là Ditania" của Philine, song ca của Mignon và Lothario "chim én nhẹ nhàng" (Legeres hirondelle) hay "Tạm biệt, Mignon, hãy can đảm lên!" (A dieu, Mignon, courage!) v.v. đều là những ca khúc hay. Suốt 30 năm cuối thế kỉ XIX, vở này được công diễn trên 1000 buổi, hầu như buổi nào cũng không đủ vé bán.

Thomas còn một opera dựa vào bi kịch của Shakespeare cũng rất nổi tiếng, đó là "Hamlet". Tác phẩm này không những thành công về sáng tác âm nhạc, còn là vở opera đầu tiên đưa kèn Saxophone vào dàn nhạc.

2. Gounod và sáng tác opera

Charles Francois Gounod (1818-1893): Nhà tác khúc opera kiệt xuất Pháp. Thuở bé học nhạc với mẹ, năm 1836 học ở Nhạc viện Pari

với các nhà tác khúc nổi tiếng thời đó như Halevy, Lesueur v.v. Năm sau giệt giải nhì sáng tác, hai năm sau giệt giải nhất cuộc thi tại Roma. Năm 1839, nhạc sĩ đi tu nghiệp thêm ở Roma. Sau đó đi thăm Vienne Berlin, Leipzig, tiếp xúc với các nhạc sĩ và tác phẩm âm nhạc nổi tiếng của các nước. Năm 1852, làm chỉ huy hợp xướng của Hiệp hội hợp xướng Pari.

Năm 1870, khi chiến tranh Pháp - Phổ nổ ra, cả nhà di cư sang Luân Đôn. Nhờ thành công của vở opera "Faust", nhạc sĩ trở thành khách quý của hoàng gia nước Anh. Năm 1874, ông trở về Pháp tiếp tục sự nghiệp sáng tác opera cho tới khi qua đời.

Gounod có công chấn hưng nền opera nước Pháp. Tác phẩm opera của Gounod mang chất trữ tình bi kịch, phù hợp thị hiếu đông đảo khán giả, loại bỏ thị hiếu hình thức dung hòa và phát huy âm nhạc trang nhã, chân thật, cân đối và chất gọt rũa của truyền thống văn hóa Pháp. Do đó đã chặn đứng tình trạng suy thoái, xây dựng lại uy tín và lòng tin trong và ngoài nước đối với opera Pháp.

Gounod là nhà soạn nhạc tiêu biểu cho lí tưởng và ước mơ của giai cấp tư sản mới nổi lên. Có tầm nhìn xa, có thủ pháp sáng tạo mới mẻ, sử dụng phương pháp thể hiện của chủ nghĩa hiện thực, phong cách opera của nhạc sĩ thiên về trữ tình, âm nhạc có sức biểu cảm phong phú, khắc họa sâu sắc tình cảm nhân vật với giai điệu nhẹ nhàng, uyển chuyển, rục rịch, giản dị, dễ hiểu, mang đặc điểm âm nhạc thánh phòng (musique de chambre).

"Faust" là opera nổi tiếng nhất, là một điển hình về âm nhạc của nhạc sĩ, đây cũng là opera - lyrique Pháp.

"Faust" sáng tác vào năm 1859, nhưng công diễn lần đầu không thành công lắm. Nhạc sĩ đã bỏ ra 10 năm để sửa chữa. Đến tháng 3 năm 1869, "Faust" được công diễn lần thứ hai tại nhà hát Pari, đã trở thành một trong những opera được công chúng yêu thích nhất. Trong 8 năm trời đã diễn 1000 buổi, tại nhà hát này. Mười năm đầu thế kỉ XX, tại Đức đã công diễn 3000 buổi. Mặc dù lấy đề tài kịch cùng tên của Goethe, nhưng tình tiết câu chuyện khác xa nguyên tác của Goethe. Nội dung chủ yếu lấy cốt chuyện tình yêu giữa Faust với Marguerite sáng tác âm nhạc opera dựa trên cơ sở ca khúc thông tục

của thành phố. Đặc biệt nhạc sĩ lấy âm nhạc để miêu tả tâm trạng của Marguerite rất thành công. Aria "Bài ca chuỗi ngọc" (Air des Bijoux) của nàng Marguerite đẹp lộng lẫy, là ca khúc xuất sắc cho giọng nữ cao màu sắc. Khi công diễn lại, những đoạn đối thoại sửa lại thành recitativo, cộng thêm cảnh vũ đạo theo sở thích của người Pháp, do đó cả vở toát ra một vẻ đẹp sáng láng, hào hoa. Nhạc sĩ đã viết tất cả 12 vở opera. Ngoài opera, nhạc sĩ còn sáng tác oratorio như "Chuộc tội" (1882), "Sống và chết" (1885); cantata như "Gallia" (1874) và âm nhạc nhà thờ; 9 bộ missa, trong đó có "Missa Trang Nghiêm" khá nổi tiếng, viết năm 1849 khi nhạc sĩ có ý định làm cha cố, ngoài ra còn có 3 bản requiem.

3. Bizet và tác phẩm Opera

Georges Bizet (1838 - 1875) nhà tác khúc kiệt xuất Pháp, xuất thân trong gia đình âm nhạc, bố nhạc sĩ là giáo sư thanh nhạc. 9 tuổi vào học Nhạc viện Pari, học tác khúc với Jacqué Francois Halévy, Gounod, sau này là con rể của Halévy. Năm 12 tuổi Bizet đã viết một số ca khúc, nhạc phẩm piano và giao hưởng.

Năm 18 tuổi, nhạc sĩ viết opera một màn "Kì tích của thầy thuốc", tham gia cuộc thi sáng tác do Offenbach chủ trì và giật giải nhất. Năm 1857, giật giải lớn Roma. Vở "Những người mò ngọc trai" (Les Pêcheurs de Perles - 1863) được hoan nghênh và đánh giá cao. Năm 1865, nhạc sĩ còn viết vở "Ivan bạo chúa" đề tài lịch sử Nga, mãi đến thế chiến II mới phát hiện và công diễn ở Đức. Năm 1867, cho ra đời "Người đẹp thành Perth" (La jolie Fille de Perth). Trong năm 1872, nhạc sĩ viết nhạc kịch: "Cô gái thành Arlésienne". Trong vở kịch nói này, nhạc sĩ viết nhiều bản nhạc đậm đà màu sắc cuộc sống nông thôn Brouvence (miền nam nước Pháp), tạo không khí kịch, nêu bật tính bi kịch của vở, tôn thêm sức mạnh của kịch nói. Tác phẩm đã bộc lộ tài hoa và phong cách phối khí của nhạc sĩ, tuy sử dụng khí nhạc không nhiều, nhưng màu sắc phong phú, có sức biểu cảm mạnh mẽ, ông sử dụng sử dụng khí nhạc dân gian và tiếng chuông để mô tả cuộc sống và phong cảnh nông thôn. Về sau, phần nhạc trong vở trở thành tổ khúc dây kèn. Qua sáng tác này, nhạc sĩ nói: "Tôi đã tìm thấy con đường đi của mình", "Carmen" chính là sự kế tục con đường đó.

"Carmen" là vở Opera cuối cùng của Bizet, cũng là đỉnh cao trong sự nghiệp sáng tác opera của nhạc sĩ, cũng là cái mốc trong lịch sử opera Pháp. Nhưng khi công diễn lần đầu vào tháng 3 năm 1875 tại Nhà hát opera - comique Pari, "Carmen" bị thất bại thảm hại. Giới bình luận lên án Bizet là chủ nghĩa Wagner, thực ra âm nhạc của ông khác hẳn Wagner, đó là cú sốc nặng nề đối với nhạc sĩ, khiến Bizet tuyệt vọng đến nỗi không sao lấy lại được tinh thần và ý chí. Tuy bị dư luận nhiều phía đả kích, phản đối, "Carmen" vẫn được biểu diễn liên tục 37 buổi. Đến buổi biểu diễn lần thứ 31, thì nhà tác khúc tài năng Bizet qua đời. Bốn tháng sau, "Carmen" được công diễn tại Venice và đã thành công huy hoàng. Sau đó, liên tiếp công diễn tại Luân Đôn và nhiều nước khác... Thành công vang dội khắp châu Âu. Những thành công đó được coi như "Niêm vinh quang được đền bù" cho vị nhạc sĩ tài năng chết yểu, còn tác phẩm "Carmen" vẫn đầy sức sống cho tới ngày hôm nay.

Có thể nói rằng "Carmen" là vở opera vĩ đại nhất của nước Pháp trong thế kỉ XIX, "đã khẳng định vị trí lịch sử của Bizet trên kịch đàn thế giới, trở thành nhà tác khúc trác việt nhất về opera của nước Pháp thế kỉ XIX.

Henri Meilhac và Ludovic Halévy dựa vào tiểu thuyết cùng tên của Prosper Mérimée cải biên thành kịch bản opera. Carmen, cô gái Gigan sau khi quyến rũ anh lính Don Jose bỏ quân ngũ theo mình, được một thời gian, nàng bỏ Don Jose đi theo anh đấu bò Escamillo. Vì ghen, Don Jose đã đâm chết Carmen.

"Carmen" đã thể hiện rõ đặc điểm tư tưởng và phong cách sáng tác của Bizet.

Một, Bizet khéo kết hợp âm nhạc và kịch thành một thể thống nhất hoàn chỉnh. Chủ đề là từ tình yêu đến huỷ diệt. Kịch tình phát triển mau lẹ, sâu sắc. Ca từ gọn ghẽ, súc tích. Bizet đã sáng tác âm nhạc theo nguyên tắc hiện thực, nên các nhân vật của nhạc sĩ sinh động, tươi rói. Âm nhạc có giai điệu đẹp, phong phú và quyến rũ. Bốn nhân vật có tính cách khác nhau: Carmen dịu dàng, thẳng thắn, nồng nàn đầy sức sống và sức quyến rũ, nhưng cũng thật ngạo mạn, phóng đãng, xảo trá và tàn nhẫn, Don Jose ý chí bạc nhược, mơ tưởng hạnh phúc viễn vông, vì tình yêu bỏ quân ngũ, cuối cùng, vì ghen

phạm tội giết người; Escamillo và Micaela không phải là nhân vật chính, xuất hiện ít, song hết sức quan trọng. Âm nhạc khắc hoạ hình tượng hai nhân vật đó rất sắc sảo, truyền cảm, để lại ấn tượng khó quên. Đấu sĩ Escamillo hiên ngang, dũng mãnh, Micaela dịu dàng thuần khiết. Các nhân vật có hình tượng tương phản nhau, phát triển theo tuyến mâu thuẫn đối lập, tạo nên kịch tính quyết liệt. Bizet ca ngợi sự thẳng thắn, nồng nhiệt không giả dối như tầng lớp thượng lưu. Nguyên tác của Mérimée bao trùm một không khí ảm đạm, âm u; còn sáng tác của Bizet thể hiện thái độ khẳng định đối với cuộc sống, lược bỏ những tình tiết yêu đương rối rắm, nhấn mạnh mối quan hệ giữa các nhân vật chính với cuộc sống, toát lên không khí sôi nổi, yêu đời.

Hai, âm nhạc "Carmen" mang đậm màu sắc vũ khúc Tây Ban Nha. Ca khúc nổi tiếng của Carmen đã chứng minh hùng hồn đặc điểm đó: Màn I, bằng tiết tấu vũ khúc Habanera, "Tình yêu là con chim ngang bướng" (L'amour est l'oiseau rebelle) với giai điệu hết sức quyến rũ; khi viên đội đuổi bắt Carmen, nàng hát "Tra la la" bằng tiết tấu vũ khúc Seguidilla để trêu chọc, khinh thị, đó là bài hát "Gần tường thành Seville" ("Près des ramparts de Seville"). Màn II, trong bài "Khi những dây đàn rung lên" (Les tringles des sistres tintaient) có hai cô gái Gigan nhảy điệu Tây Ban Nha. Qua tác phẩm đó thấy rõ Bizet rất am hiểu âm nhạc dân gian Tây Ban Nha vận dụng hết sức khéo léo và hiệu quả. Nietzsche nói về "Carmen" không thể thiếu chất liệu âm nhạc Địa Trung Hải, "Tôi ngưỡng mộ dũng khí của Bizet, đúng là con người dám viết loại âm nhạc hết sức nhạy cảm như vậy. Cho tới nay, trong văn hóa âm nhạc châu Âu vẫn chưa tìm được phương pháp thể hiện tốt loại âm nhạc đó".

Ba, một đặc điểm nổi bật và hiếm thấy là trong vở "Carmen" cảnh hợp xướng quần chúng, hành khúc và vũ khúc chiếm một vị trí quan trọng như nhau. Những cảnh quần chúng thể hiện sức sống lạc quan, tôn thêm nhân vật chính và bối cảnh của sự kiện chính, hình thành tương phản kịch, đẩy kịch tính phát triển, và làm nổi bật tính cách nhân vật. Trong quần chúng, nhạc sĩ vận dụng nhiều hành khúc và vũ khúc. Như trong màn I, hợp xướng binh sĩ và nhi đồng; màn II, hợp xướng "Bài ca chàng đấu bò" màn

III, hợp xướng lớn ngoài cổng sân đấu bò, những hợp xướng đó đều có tiết tấu sắc nét của hành khúc hay vũ khúc. Đặc biệt Overture của "Carmen", đã sử dụng chất nhạc hành khúc, với "Bài ca chàng đấu bò" hùng tráng, xuất hiện leitmotiv với chất liệu âm nhạc Tây Ban Nha của Carmen mang tính bi kịch của nhân vật chính. Đó là bản ouverture được hoan nghênh nhất, được biểu diễn trong các buổi hoà nhạc nhiều nhất.

Bốn, các bài hát trong "Carmen" thể hiện âm nhạc của opera - *lirique*. Nhiều bài hát được mọi người yêu thích, có bài được cải biên thành tiểu phẩm khí nhạc như: "Bài ca chàng đấu bò" (Couplet de Toreador). Bài này đã sử dụng hình thức chủ điệu điệp khúc, miêu tả sinh động, hấp dẫn cảnh tượng đấu bò đầy kinh dị, nguy hiểm, khắc hoạ diện mạo dũng cảm, anh hùng của đấu sĩ; hợp xướng phụ hoạ điệp khúc, thể hiện sự ngưỡng mộ của các cô gái xinh đẹp đối với người dũng sĩ. Mở đầu bài hát là "Nâng ly rượu chúc anh" (Vo tre toast je peux vous le rendre) với điệp khúc: "Chàng đấu sĩ, hãy cẩn thận" (Toreador, en garde). Bài hát đó khác hẳn với "Bông hoa nàng ném cho tôi" (La fleur que tu m'avais jetée) của Don Jose, âm nhạc nói lên khát khao của Jose đối với Carmen. Aria của Micaela "Em đã nói em không sợ hãi gì cả" (Je dis que rien me m'épouvante) với giai điệu dịu dàng, nét nhạc tương phản rõ rệt với các ca khúc của Carmen, gây ấn tượng sâu sắc cho người nghe. Tam ca "Bói bài" trong màn II, khi Carmen rút ra con át pích, âm nhạc kết bện chặt chẽ với kịch tình, gây một dự cảm bất hạnh, tàn khốc; song ca của Carmen với Escamillo: "Nếu anh (em) yêu em (anh)".. đều để lại ấn tượng khó quên.

Ở đây, cần nhấn mạnh sự vận dụng tài tình, khéo léo giữa âm nhạc và kịch của Bizet: ba bài song ca của hai nhân vật chính, tiêu chí cho sự phát triển của kịch ở ba thời kì khác nhau. Song ca thứ nhất hát khi Carmen và Jose gặp nhau lần đầu, Carmen là hình tượng nổi bật hẳn, song ca thứ hai thể hiện quan điểm khác nhau về tình yêu và cuộc sống giữa hai người (qua Bài ca "Bông hoa em tặng tôi" và bài ca "Ca ngợi tự do"); song ca thứ ba, là bản song ca cuối cùng: Don Jose bộc bạch tình yêu nồng cháy, van xin, tuyệt vọng và căm hờn, đối lập với những câu hát chối từ tàn nhẫn của Carmen,

đẩy kịch tính phát triển lên cao trào của cả vở. Nhạc sĩ đã khéo sử dụng hoàn cảnh và tình tiết câu chuyện để khai thác thế giới nội tâm của nhân vật.

"Carmen" có cấu trúc âm nhạc liên tục. Nhạc sĩ đã sử dụng ba thủ pháp:

(1) Bố trí điệu tính để đạt tới sự liên hệ thống nhất logic. Cả vở với điệu tính #f thứ tiêu biểu cho tính căng thẳng của kịch như cảnh đánh nhau trong nhà máy đến đoạn kết bằng điệu tính #f trưởng.

(2) Chủ đề chính dự báo "Tình yêu thất bại" với chủ đề "Niềm vui của tình yêu" được sử dụng xuyên suốt và phát triển không ngừng cho cả vở.

(3) Thông qua khái quát về âm điệu, âm nhạc thể hiện cụ thể cuộc sống, người nghe có thể cảm nhận sự phát triển của kịch. Đặc biệt tiết tấu và giai điệu đầy sức sống và có sức quyến rũ kì lạ, phối khí giỏi, có thể nói hầu như không thể chê được đoạn nhạc nào trong cả vở. Tóm lại, Bizet đã sử dụng thủ pháp tối thiểu, nhưng đã đạt hiệu quả tối cao.

Ngoài những đặc sắc về âm nhạc, về kịch kể trên, "Carmen" đã phản ánh rõ khuynh hướng tư tưởng dân chủ tự do trong nghệ thuật thời kì cuối thế kỉ XIX, vì vậy opera "Carmen" đến nay vẫn giữ vị trí hàng đầu trên kịch đàn thế giới. Tiếc rằng một tài năng lỗi lạc như vậy lại từ giã cuộc đời qua sớm.

4. Các nhà tác khúc Massenet, Saint-Saens

Ngoài Bizet ra, còn có một số nhà tác khúc ưu tú Pháp như:

Jules Émile Frederic Massenet (1842-1912): 11 tuổi đã vào Nhạc viện Pari học sáng tác với Thomas, 21 tuổi giật Giải lớn Roma. Từ năm 1878 đến 1896, dạy ở Nhạc viện. Sáng tác 27 vở opera - grand. Những vở đặc sắc nhất có "Vua Lahore" (Le Roi de Lahore 1877) "Hérodiade". (1881), đặc biệt là "Thais" 1894, Opera của Masenet nổi bật hình tượng nhân vật nữ xã giao trong giới thượng lưu. Nhạc sĩ cố gắng vạch trần bộ mặt giả dối, xấu xa của tầng lớp trên trong xã hội. Miêu tả, khắc hoạ sâu sắc, tinh tế tính cách nhân vật, khám phá cái đẹp trong tâm hồn người phụ nữ. Song cũng có người cho rằng nhạc sĩ thiên về nhục cảm, gây phản ứng mạnh về cảm quan nhiều hơn là

về tâm hồn. Ngôi bút của Massenet đa dạng, ngoài opera, nhạc sĩ còn viết nhiều tác phẩm khí nhạc, ca khúc và liên khúc thanh nhạc. Trong lịch sử âm nhạc, Massenet thuộc lớp nhạc sĩ kế thừa Gounod, Thomas, là nhân vật có ảnh hưởng quan trọng đối với phái nhạc ấn tượng sau này.

Charles Camille Saint - Saëns (1835-1921): nhà tác khúc Pháp, 5 tuổi đã sáng tác nhạc, 10 tuổi đã biểu diễn và được gọi là "thần đồng", 11 tuổi học ở Nhạc viện Pari. Sau khi tốt nghiệp organ, chuyên biểu diễn organ, dạy piano. Năm 1871, tổ chức Hiệp hội âm nhạc dân tộc, phát triển khí nhạc Pháp, làm chủ tịch hội hai nhiệm kì. Năm 1868 nhận huân chương. Năm 1881 là viện sĩ Viện nghệ thuật Francais. Năm 86 tuổi mất trên đường đi châu Phi. Saint - Saens là nhà tác khúc tài hoa dồi dào, sáng tác trên nhiều lĩnh vực, số lượng tác phẩm nhiều đến kì lạ, nhưng thành tựu chủ yếu là tác phẩm khí nhạc.

Vở opera đầu tiên là "chuông bạc" (1864 -1865). Opera nổi tiếng nhất "Samson và Dalila", là opera-seria lấy đề tài trong kinh thánh, miêu tả ân oán giữa Samson và Dalila, mang nội dung: "Anh hùng khó qua cửa ả người đẹp". Cả vở nổi bật về âm nhạc, song yếu về tính kịch. "Mùa xuân bắt đầu" (Pritemps qui commence) trong màn I và "Tiếng nói của chàng khiến lòng em vui" (Mon coeur souvre à ta voix) trong màn II của Dalila là những ca khúc xuất sắc. Tuy vậy, vở không được diễn vì vi phạm lệnh cấm. Mãi đến năm 1877, nhờ Liszt tổ chức, chỉ huy và hát bằng tiếng Đức, mới công diễn lần đầu tại Veimar, đến 1892 mới công diễn tại Pháp. Nhạc sĩ còn có các vở như "công chúa màu vàng" (1872), "Marsei" (1879) "Henri VIII" (1883), "Plusepine" (1887), "Ascamio" (1890).

Gustave Charpentier (1860 - 1956): Tốt nghiệp Nhạc viện Pari. Năm 1900, sáng tác vở opera "Louise". Đó là vở opera với đề tài hiện thực, mang màu sắc âm nhạc lãng mạn, miêu tả cuộc sống và tình yêu của công nhân Pari. Biểu diễn tại Pari cho tới năm 1931 là 800 buổi. Sau vở đó, nhạc sĩ viết tiếp vở "Jublian (1913) là opera chủ nghĩa chân thực (Verismo). Năm 1902, Charpentier sáng lập Nhạc viện đại chúng. Sau năm 1913 ông nghỉ hẳn sáng tác.

IV. SÁNG TÁC THANH NHẠC NGA VÀ MỘT SỐ NƯỚC ĐÔNG ÂU

Nước Nga, sau Glinka và Dargamisky, nổi lên "Nhóm kiên cường" của 5 nhạc sĩ và nhà soạn nhạc kiệt xuất Traikovsky. Các nước Đông Âu như Tiệp, Hung, Ba Lan cũng xuất hiện một số nhà tác khúc xuất sắc như Smetana, Dvorak (Tiệp) Eekel (Hung), Moniuszko (Ba Lan).

1. "Nhóm kiên cường" và sáng tác thanh nhạc

Những năm thập kỉ 60 của thế kỉ XIX, một số nhà tác khúc trẻ ở Nga có tư tưởng dân tộc tiến bộ, họ đã tổ chức "Nhóm kiên cường" (Tức trường phái âm nhạc Nga): Kui là một trong những thành viên cốt cán của nhóm, ông nói: "Chúng tôi xây dựng Nhóm các nhà tác khúc trẻ, vì thời đó ở Nga chưa có nhạc viện, còn đi học ở nhạc viện nước ngoài là điều không đơn giản, chúng tôi phải tự học. Nội dung học gồm có diễn tấu tác phẩm của các nhà soạn nhạc lớn, phân tích đánh giá cái hay cái dở về kĩ xảo và tính sáng tạo trong sáng tác", "Chúng tôi cực kì yêu thích Liszt, Berlioz, sùng bái Chopin và Glinka, có khi chúng tôi tranh luận đỏ mặt tía tai. Chúng tôi bàn luận về khúc thức âm nhạc, về âm nhạc tiêu đề, về thanh nhạc, đặc biệt về hình thức opera". "Nhóm kiên cường" gồm 5 người chủ chốt:

a. *Mily Alexeyevich Balakirev* (1837 - 1910): là người lãnh đạo của nhóm. Nhạc sĩ chủ yếu sáng tác ca khúc, biên tập "100 bài dân ca Nga", một số tác phẩm nhạc dây và piano.

b. *Alexander Porfirevich Borodin* (1823 - 1887): thành tựu chủ yếu là ca khúc, opera và khí nhạc. Ông chỉ viết có một vở opera: "Vua Igor", dựa trên trường ca thế kỉ XII "Cuộc viễn chinh của Igor", kể lại câu chuyện vua Igor thành Bokifir thời cổ đại, chiến đấu giành nền độc lập dân tộc cho nước Nga. Âm nhạc thể hiện rõ phong cách dân tộc, aria Iaroslavna và Igor là những bài hát nổi tiếng. Đặc biệt vũ khúc ở trận Poloves có giai điệu đẹp với hoà thanh tinh tế, màu sắc rực rỡ, tình cảm phóng khoáng.

c. *Cesar Antonovitch Kui* (1835 - 1918): thành tựu chủ yếu là 10 vở opera trong đó "William Rafeliff" (1868) là xuất sắc nhất ngoài ra còn có bốn vở opera viết cho nhi đồng.

d. *Modest Petrovich Mussorgsky* (1839 - 1881): Mussorgsky xuất thân gia đình giàu có. Năm 1861, nhạc sĩ ủng hộ cuộc đấu tranh giải

phóng nông nô, do đó gia đình nghèo đi. Cuộc đời nhạc sĩ sống trong cảnh nghèo túng, điêu đứng. Tính cách, cuộc sống cũng như sáng tác của nhạc sĩ thật thường, quái dị. Nhiều tác phẩm lộn xộn, có đầu không có đuôi, vậy mà ông đã sáng tác nhiều tác phẩm xuất sắc. Thực ra Mussorgsky là một nhạc sĩ rất có tài, có cá tính độc đáo, hết sức giàu tình người. Có những cách tân táo bạo về hòa thanh và tiết tấu. Ngôn ngữ âm nhạc đậm màu sắc dân gian Nga. Tiếc rằng sau này ông bị nghiện rượu nặng, cuối cùng chết vì ngộ độc rượu, năm đó nhạc sĩ mới 42 tuổi.

Mossorgky là một trong những nhạc sĩ xây dựng nền móng âm nhạc chủ nghĩa hiện thực cận đại Nga, là một trong những nhạc sĩ chủ chốt của nhóm "kiên cường".

Thành tựu chủ yếu của Mussorgsky là 5 vở opera, trong đó có ba vở xuất sắc nhất: "Hovashina", "Chợ phiên Sorocin", đặc biệt là "Boris Godounov". Hầu hết các vở opera của ông đều viết dở dang. Rimsky-Korsakov là người giúp nhạc sĩ hoàn chỉnh tác phẩm "Đêm trong núi hoang dã"¹ cùng một số tác phẩm khác, đó đều là tác phẩm xuất sắc, độc đáo của nhạc sĩ.

Opera "Boris Godounov" kể lại câu chuyện thoái vị của sa hoàng Godounov (tức người giết cháu khi còn sơ sinh để cướp ngôi) cuối thế kỉ XVI. Miêu tả tâm trạng lo sợ, sám hối và chết vì tinh thần hoảng loạn về tội lỗi. Thông qua câu chuyện đó để phản ánh cuộc sống lầm than, khổ cực của nhân dân Nga dưới chế độ Sa Hoàng. Cả vở có nhiều tầng nhiều lớp, nhiều tuyến nhân vật. Đơn ca, hợp xướng mang phong cách độc thoại (monologue) mang đậm đặc điểm ngôn ngữ tiếng Nga.

Ba liên khúc kiệt xuất: "Phòng trẻ thơ" (1868 - 1872), "Ca múa của thần chết" (1875 - 1877) và "Đen tối không ánh sáng" (1874). Mussorgsky sáng tác hơn 60 ca khúc, đề tài đa dạng, trong đó ca khúc đả kích châm biếm "Con bọ chó" là được lưu truyền rộng rãi nhất và được mọi người ưa thích.

1. Tham khảo phụ lục.

Tác phẩm thanh nhạc của Mussorsky vạch trần những hiện tượng xấu xa của xã hội đương thời, phản ánh nỗi thống khổ của người lao động, làm nổi bật tư tưởng của chủ nghĩa hiện thực. Giai điệu mang tính chất ngâm đọc (Monologue) hình thức thể hiện mới mẻ, hình tượng nghệ thuật chân thật, sinh động. Mussorgsky có ảnh hưởng lớn và tích cực đối với các nhà tác khúc sau này của Nga.

e. *Nicolai Andreyevich Rimsky - Korsakov* (1844 - 1908): Ông nguyên là sĩ quan hải quân, học tác khúc với Balakirev. Sau khi giải ngũ, trở thành một thành viên xuất sắc của "Nhóm kiên cường". Thời gian đầu sáng tác mang đậm màu sắc dân tộc. Sau nhiều năm tự học và rèn luyện, từ năm 1871 trở đi, phong cách sáng tác mới mẻ, điêu luyện, đặc biệt nổi bật kỹ thuật phối khí: màu sắc phong phú, quyến rũ, những nhạc phẩm viết cho dàn nhạc như "Capriccio Espagnol" (1887), "Sherehazade" (1888) và "Đêm Noel nước Nga" (Russian Easter Festival) (1888) đều là những sáng tác rất xuất sắc. Tuy nhiên, về sau ông dồn tinh lực sáng tác opera, khoảng 15 vở. Nổi bật nhất là những vở "Sadco", "Câu chuyện vua Saldam", "Nàng tuyết", "Vợ chưa cưới của Sa hoàng", "Gà trống vàng" v.v. Phối khí của nhạc sĩ màu sắc phong phú, rực rỡ, ảnh hưởng lớn đối với các nhạc sĩ sau này như Stravinsky. Nhạc sĩ còn sáng tác một số ca khúc nghệ thuật, tiêu biểu như "Ngọn gió không thổi từ trên cao", đặc biệt là ca khúc "Hoạ mi say đắm hoa hồng".

"Nhóm kiên cường" đã sáng tác nhiều tác phẩm đậm đà màu sắc độc đáo của dân tộc Nga với phong cách và thủ pháp sáng tác của âm nhạc cổ điển. Những tác phẩm đó phản ánh cuộc sống hiện thực và ước mơ về tương lai, thể hiện sâu sắc tư tưởng tiến bộ. Họ đã cách tân hình thức âm nhạc, có cống hiến lớn, quan trọng đối với sự phát triển âm nhạc và thanh nhạc Nga sau này.

2. Tchaikovsky và sáng tác thanh nhạc

Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840 - 1893) nhà soạn nhạc vĩ đại Nga. Nhạc sĩ xuất thân gia đình kĩ sư mỏ. Năm 1850 học Trường luật St. Peterbourg và học thêm âm nhạc. Năm 1859, làm viên chức Bộ tư pháp và tiếp tục nghiên cứu âm nhạc. Năm 1861 học lớp nhạc do

Hiệp hội âm nhạc Nga tổ chức, về sau đến học khoa sáng tác của Nhạc viện St. Peterbourg.

Năm 1863, Tchaikovsky bỏ nghề tư pháp để chuyển sang sáng tác âm nhạc. Năm 1863 làm giáo sư tại Nhạc viện Maxcova. Mười năm sau nhạc sĩ đã sáng tác 4 vở opera, ba bản giao hưởng, vũ kịch "Hồ thiên Nga", một số bản khí nhạc và ca khúc nghệ thuật (romance). Nhạc sĩ có quan hệ với "Nhóm kiên cường". Mặc dù hai bên có những bổ sung cho nhau về nghệ thuật sáng tác, song cũng có những bất đồng về quan điểm nghệ thuật và thủ pháp sáng tác.

Từ năm 1877 cho tới khi nhạc sĩ mất, trong 15, 16 năm là thời kỳ sáng tác cực thịnh của Tchaikovsky. Phu nhân Mack là người bạn tình tinh thần của nhạc sĩ, đã động viên khích lệ và tài trợ cho sự nghiệp sáng tác của nhạc sĩ.

Năm 1878, nhạc sĩ hoàn thành vở opera quan trọng nhất "Eugene Onegin", sau đó là vở "Thiếu nữ xứ Orlean" (1879), "Masepa" (1883), "Nữ phù thủy" (1887), "Con đằm Pích" (1883), "Iolanta" (1892). Nhạc sĩ còn viết nhạc cho hai vở kịch "Nàng tuyết" và "Hamlet". Từ 1869 đến 1893, nhạc sĩ còn viết 9 tập ca khúc, vũ kịch "Người đẹp ngủ trong rừng" (1889), "Kẹp hạt dẻ" (1891 - 1892), "Giao hưởng số 4" (1877), "Capriccio Italia" (1880), "Giao hưởng số 5" (1888), "Giao hưởng số 6" (1893) và một số nhạc phẩm cho concerto, hoà tấu và piano.

Năm 1891, nhạc sĩ đi thăm và biểu diễn ở Mỹ, năm 1892, thăm Hambourg, năm 1893 được Trường đại học Anh phong học vị tiến sĩ danh dự. Tháng 11 năm đó bị bệnh dịch tả, mất tại St. Peterbourg.

Sáng tác của Tchaikovsky chịu ảnh hưởng tư tưởng tiến bộ của những năm 60 của thế kỷ XIX, mang khuynh hướng lạc quan trong sáng. Song vào cuối đời, sáng tác mang tính bi kịch sâu sắc, phản ánh sự lí giải bi quan về ý nghĩa cuộc sống của nhạc sĩ. Trong opera, ông giỏi về miêu tả các mối mâu thuẫn xung đột về tư tưởng tình cảm của nhân vật, kết hợp một cách hữu cơ giữa phong cách âm nhạc dân tộc Nga với kĩ xảo sáng tác của âm nhạc cổ điển châu Âu. Giai điệu đẹp, trong sáng, giàu kịch tính và độc đáo, là những tác phẩm thanh nhạc ưu tú trong nghệ thuật thanh nhạc Nga và châu Âu.

Tchaikovsky viết 11 vở opera, những vở tiêu biểu nhất là "Eugene Onegin" và "Con đầm pích".

Kịch bản "Eugene Onegin" cải biên theo trường ca cùng tên của Pushkin: Chàng thanh niên quý tộc Eugene Onegin từ St.Peterbourg trở về quê nhận thừa kế, tình cờ quen con gái lớn của bà chủ trang trại - nàng Tatiana. Tiểu thư Tatiana tỏ tình với Eugene ngay. Nhưng chàng lạnh lùng, ngạo mạn từ chối tình yêu của nàng. Để châm chọc cuộc đời, chàng vờ sẵn đón Onga - em gái của Tatiana, người yêu của bạn mình: Lensky - chàng thi sĩ trẻ. Vì ghen, Lensky thách đấu súng với Eugene, và bị bắn chết, còn Eugene Onegin bỏ đi nước ngoài. Ba năm sau, trong một vũ hội ở St.Peterbourg, Onegin gặp một quý phu nhân xinh đẹp đầy quyến rũ, chàng giật mình khi nhận ra đó chính là Tatiana năm xưa bị mình chối bỏ. Eugene ngổ lời yêu nàng, nhưng Tatiana thuần khiết đã cự tuyệt mặc dù vẫn yêu chàng. Aria của Tatiana "Hãy huỷ diệt em đi" trong màn I đã nói lên tình yêu, ước mơ và tâm trạng lo âu bị khước từ của Tatiana. Aria "Nếu như tôi thích cuộc sống gia đình" của Eugene miêu tả tính cách cao ngạo, lạnh lùng và giả dối của Eugene khi từ chối tình yêu của cô thiếu nữ trong trắng. Giai điệu cực đẹp, làm tăng thêm đau khổ cho Tatiana. Aria giọng nam cao của Lensky "Anh yêu em, Onga". Song ca của Tatiana và Onga "Có nghe thấy chẳng? Có than thở chẳng?" hay bài hát chúc sinh nhật Tachiana của Trike (à cette fête conviés) cũng là những bài rất hay.

"Con đầm pích" cũng cải biên theo tác phẩm cùng tên của Pushkin, kể lại mối tình bi kịch giữa Lisa, con gái nuôi của một bà quý tộc với viên sĩ quan nghèo German. Aria của Lisa "Đau khổ, làm em mệt mỏi", song ca của Lisa và Polina "Trời khuya im ắng" là những bài hát nổi tiếng.

Ca khúc lãng mạn (Romance) của Tchaikovski có phong cách đa dạng, đề tài phong phú, hình tượng sinh động, tình cảm chân thành. Nhà bình luận Nga Stassov cho rằng ca khúc lãng mạn của Tchaikovsky là những bài thơ nhỏ, thẩm thấu triết lí cuộc đời, ai cũng có thể cảm nhận được. Các ca khúc đó có ngôn ngữ âm nhạc tự nhiên, khúc thức hoàn hảo, nghệ thuật giản dị, giai điệu mới mẻ hấp dẫn, tiết tấu phong phú. Những yếu tố đó được kết hợp một cách hữu

cơ, đã hình thành phong cách riêng của Tchaikovsky. "Đừng nói lời nào, hỡi bạn của tôi", "Vừa đau khổ, vừa ngọt ngào", "Giữa vũ hội náo nhiệt", "Hãy nói đi, điều gì xảy ra dưới bóng cây", "Chúng tôi ngồi bên nhau", "Sao quen nhanh như vậy" v.v. đều là những ca khúc nổi tiếng thế giới.

3. Sáng tác âm nhạc opera của Tiệp Khắc

Trong các nước Đông Âu, Tiệp Khắc là nước có truyền thống âm nhạc hơn cả. Mấy trăm năm qua, Bohemia là lãnh địa của quân chủ Áo, cho nên có quan hệ mật thiết với âm nhạc chính thống của châu Âu. Thế kỉ XVIII, Tiệp Khắc đã đứng vào hàng ngũ các nước âm nhạc phát triển ở châu Âu. Bước vào thế kỉ XIX, sáng tác âm nhạc của Tiệp Khắc đã phát triển thịnh vượng chưa từng có. Sự tiến bộ về opera dân tộc khiến người đời phải khen ngợi và công nhận.

a. Bedrich Smetana (1842-1884): nhạc sĩ xuất thân gia đình nấu rượu, yêu thích âm nhạc từ nhỏ. Năm 19 tuổi, học nhạc ở Prague. Thời thanh niên, nhạc sĩ chịu ảnh hưởng của phong trào phục hưng dân tộc và văn hoá cách mạng giành độc lập tự do, chống lại nền thống trị Áo. Nhạc sĩ sáng tác nhiều tác phẩm âm nhạc mang tư tưởng yêu nước, trong đó có bản hợp xướng nổi tiếng "Bài ca tự do". Smetana ra sức chấn hưng nền âm nhạc dân tộc, xây dựng và lãnh đạo Trường âm nhạc Prague, tổ chức các buổi hoà nhạc. Sau khi cách mạng thất bại, nhạc sĩ di cư sang Thụy sĩ. Trong thời gian đó, nhạc sĩ sáng tác thơ giao hưởng: "Richard III" đó là tác phẩm tiêu biểu hơn cả.

Năm 1861, tình hình chính trị trong nước khá hơn, Smetana trở về Tiệp Khắc, dồn sức vào sáng tác opera dân tộc. Năm 1863, Smetana viết xong vở opera đầu tiên "Những người Brandenbourg ở Bohemia" (The Branderburgers in Bohemia). Đó là vở opera lịch sử, phản ánh nhân dân Tiệp Khắc thế kỉ XIII vùng dậy chống lại thống trị phong kiến của lãnh chúa Brandenbourg, thể hiện tư tưởng yêu nước của Smetana, ông sáng tạo những hình tượng anh hùng bất khuất của nhân dân Tiệp Khắc. Sáng tác của Smetana mang phong cách độc đáo, vận dụng vũ khúc Polska vào âm nhạc opera, công diễn lần đầu năm 1866 tại Prague.

Năm 1866, nhạc sĩ viết vở thứ hai "Cô dâu bị gả bán" (The Bartered Bride), đó là opera-comique quan trọng nhất, được hoan nghênh nhất, đánh dấu thời kì sáng tác chín muồi của nhạc sĩ, tiêu biểu cho opera Tiệp khắc, đạt trình độ khá cao trong lịch sử opera châu Âu.

Năm 1868, để phát triển nền opera dân tộc, Smetana đã cùng với một số nhân sĩ tiến bộ, xây dựng Nhà hát dân tộc Prague. Năm đó công diễn vở "Dalibor" 3 màn của nhạc sĩ. Nội dung câu chuyện của opera tương tự "Fidelio" của Beethoven. Vở này trước kia chỉ được người trong nước yêu thích, những năm gần đây, thế giới công nhận vở đó âm nhạc truyền cảm, đầy sức hấp dẫn. Trong nghi thức chuẩn bị xây dựng nhà hát, nhạc sĩ tuyên bố với mọi người với giọng đầy tự hào: "Người Tiệp Khắc sống bằng âm nhạc". Từ 1870 đến 1872, nhạc sĩ sáng tác vở opera anh hùng: "Libose" và công diễn lần đầu tại nhà hát mới khánh thành năm 1881. Libose là người xây dựng thành phố Prague. Lời tiên đoán của Libose đã động viên, khích lệ niềm tin vững chắc của nhân dân Tiệp đối với tương lai sáng sủa của Tổ quốc. Từ đấy, chỉ vào ngày lễ lớn của nhà nước mới công diễn "Libose"

Nhạc sĩ còn viết 4 vở operã "Hai bà goá" (1874), "Nụ hôn" (1876), "Bí mật" (1878), "Bức tường ma quỷ" (1882). Ngoài opera, Smetana còn viết tổ khúc thơ giao hưởng "Tổ quốc tôi"... và một số tác phẩm khí nhạc.

Smetana mất ngày 12-5 tại Bệnh viện tâm thần Prague.

Smetana là người sáng lập trường phái âm nhạc dân tộc Tiệp Khắc và là người tiêu biểu nhất cho âm nhạc Tiệp. Suốt đời mình, nhạc sĩ đã phấn đấu kết hợp tinh thần, đặc sắc của âm nhạc dân gian Tiệp Khắc với những kĩ xảo sáng tác của âm nhạc cổ điển châu Âu.

Chủ đề tư tưởng cũng như về giai điệu Opera của nhạc sĩ đều đã Tiệp Khắc hóa một cách triệt để. Một đặc điểm đáng chú ý là nhạc sĩ có một tình yêu đặc biệt đối với loại vũ khúc Polska của Bohémia. Hầu như trong các tác phẩm của ông, đều có giai điệu, tiết tấu của vũ khúc Polska; cho nên, cũng có thể nói Polska, là đặc trưng chủ yếu trong phong cách sáng tác của Smetana.

Smetana đã sáng tác 9 vở opera. "Cô dâu bị gả bán" là tác phẩm ưu tú nhất. Khi công diễn lần đầu tháng 5 năm 1866, vì chiến tranh Phổ-Pháp sắp bùng nổ, nên công chúng không mấy chú ý đến vở này. Khi diễn lần thứ hai, vào tháng 10 năm ấy, hát bằng tiếng Tiệp, tác phẩm đã được hoan nghênh nhiệt liệt và được đánh giá cao. Nội dung opera: Cậu nông dân Enick bị người mẹ kế đuổi ra khỏi nhà, cậu đi làm thuê và yêu cô thôn nữ Masenka. Bà mối xúi bố mẹ Masenka gả cho thằng em cùng cha khác mẹ của Enick-Vasheck ngược nết. Enick dùng 300 đồng mua chuộc bà mối. Cuối cùng Enick và Masenka lấy nhau, còn mẹ mối bị chơi khăm và bị mọi người diễu cợt.

Trong "Cô dâu bị gả bán" nổi bật âm nhạc vũ khúc Polska với âm nhạc dân gian chất phác phóng khoáng của Bohémia. Overture viết bằng khúc thức Sonata, gồm hai chủ đề. Chủ đề I chất phác, nồng nhiệt, mạnh mẽ, mang đặc điểm tiết tấu của vũ khúc Polska. Aria "Anh từng thể với em" của Masenka trong màn I rất khó hát và nổi tiếng nhất, nói lên tâm trạng lo lắng của nàng khi biết tin mình sẽ phải gả cho Vasheck. "Bài ca của Vasheck" trong màn II khắc hoạ hình tượng nói lấp của Vasheck rất dí dỏm, lí thú. "Tôi sẽ lưu lạc quê người" của Enick, song ca của Masenka và Enick. Vũ khúc Polska và hợp xướng trong màn I đều là những ca khúc xuất sắc.

Dvorak là nhà tác khúc nổi tiếng Tiệp Khắc, kế tiếp Smetana, cũng là một nhân vật quan trọng của trường phái âm nhạc dân tộc Tiệp Khắc.

b. Antonin Dvovak (1841 - 1904): lúc bé khi học Violon, đã bộc lộ rõ tài năng âm nhạc. Tuổi thiếu niên học cả cello, Piano và tác khúc. Năm 16 tuổi học trường organ ở Prague, là một học sinh xuất sắc của trường. Sau khi tốt nghiệp, nhạc sĩ làm nhạc công trong dàn nhạc 11 năm. Nhạc sĩ được tiếp xúc với tác phẩm ưu tú của các trường phái âm nhạc châu Âu, mở rộng tầm nhìn và có nhiều suy nghĩ về sáng tác opera, về phong cách âm nhạc, đồng thời kiên trì khai thác, học tập những thành quả và kinh nghiệm âm nhạc dân gian để xây dựng nền tảng cho hoạt động sáng tác sau này của mình.

Năm 1865, Dvovak viết "Tập ca khúc Tùng Bách". Năm 1872 sáng tác bản hợp xướng lớn nổi tiếng "Con cháu của Bạch Sơn", ca ngợi

lịch sử vẻ vang của nhân dân Tiệp Khắc, được hoan nghênh nhiệt liệt. Từ 1875 - 1877, nhạc sĩ viết "Song ca Molavia" được Brahms khen ngợi và giới phê bình đánh giá cao. Năm 1877, viết xong oratorio "Tưởng niệm đức mẹ" (Stabat Mater)¹ đây là oratorio đầu tiên trong lịch sử thanh nhạc Tiệp Khắc.

Dvorak nhiều lần đi thăm và biểu diễn ở Anh, Đức, Nga. Năm 1890 là giáo sư Nhạc viện Prague. Năm 1891, được Trường đại học Anh phong tiến sĩ danh dự. Từ năm 1891 nhận chức giám đốc Nhạc viện quốc gia New York, tại đó, nhạc sĩ sáng tác bản giao hưởng kiệt xuất cuối cùng có tiêu đề "Đến từ tân đại lục" (From the new world - giao hưởng số 9) giọng mi thứ nổi tiếng thế giới.

Năm 1901 Dvorak trở về Tiệp Khắc làm giám đốc Nhạc viện Prague, năm đó, nhạc sĩ cho ra đời "Nàng tiên cá" (Rusalka), vở opera xuất sắc nhất của nhạc sĩ.

Những tác phẩm Opera chủ yếu có: "Quốc vương và thợ mỏ" (1874), "Anh nông dân ngoan cố" (1874), "Walda" (1875) "Tên nông dân vô lại" (1877), "Con quỷ và Kate" (Devil and Kate) (1899), "Armide" (1904). Các tác phẩm thanh nhạc có Cantata: "U hồn của nàng dâu" (The Spretre's Bride) (1730) (1884) "St. Ludmila" (1886) "Missa cầu hôn" (1890). Tập ca khúc "Gigan" trong đó có "Tiếng hát tình yêu của tôi vang vọng trong hoàng hôn" và "Bài ca mẹ dạy năm xưa" là những ca khúc nổi tiếng.

Dvorak bị đứt mạch máu não mất ngày 1 tháng 5 năm 1904. Cũng như Smetana, Dvorak có tư tưởng yêu nước mãnh liệt và lòng tự hào dân tộc cao cả. Các tác phẩm thanh nhạc có qui mô lớn thường dựa trên bối cảnh đấu tranh giải phóng tổ quốc, ca ngợi anh hùng dân tộc, ca ngợi lịch sử vẻ vang của nhân dân Tiệp Khắc.

"Nàng tiên cá" dựa vào cốt truyện thần thoại được lưu truyền rộng rãi: Để gặp được hoàng tử trên trần gian, nàng tiên cá nhờ nữ phù thủy giúp đỡ. Nữ phù thủy dự báo rằng: Nếu thất tình, nàng sẽ phải mãi mãi sống dưới đáy hồ. Khi nàng tiên cá và hoàng tử sắp cưới

1. Stabat Mater là danh từ chung, một thể loại đại hợp xướng, các nhạc sĩ nổi tiếng như Schubert, Rossini, Verdi... đều có viết Staba Mater.

nhau, hoàng tử lại yêu công chúa nước láng giềng. Đau khổ quá, nàng lặn xuống đáy hồ. Vì hối hận, hoàng tử chạy đến bên hồ xin tha thứ. Khi ôm hôn nàng, hoàng tử chết ngay trong lòng nàng. Trong vở này, Dvorak cũng vận dụng thủ pháp Leitmotiv. Leitmotiv của nàng tiên cá có nét nhạc tinh tế, đau đớn, niềm khát vọng như tiếng than khóc, thể hiện tình yêu đầy bi kịch của nàng; Leitmotiv của hoàng tử trong sáng, hào sảng, đầy sức sống; leitmotiv của hồ nước và nữ phù thủy ẩn chứa sự bất hạnh. Aria "Ngợi ca ánh trăng" của Nàng tiên cá là tác phẩm rất nổi tiếng, phần tiền tấu nhẹ nhàng, mung lung, xuất hiện leitmotiv của nàng tiên cá. Ca khúc gồm hai khúc hát: Khúc hát đầu, miêu tả dưới ánh trăng tĩnh mịch, nàng tiên cá kể về tình yêu ngang trái của mình, nhưng vẫn chan chứa hy vọng; khúc hát thứ hai với âm hình nhảy ở phần đệm, câu nhạc phát triển lên âm khu cao hơn với tình cảm xúc động, bất an, nhắc lại lời: "Ôi, trăng ơi, hãy ở lại, hãy ở lại đây một lúc nữa" với giai điệu van lơn, tha thiết, cháy bỏng, thể hiện nỗi nhớ nhung khôn nguôi của nàng đối với hoàng tử. Đoạn kết giai điệu ào lên "Hãy ở lại đây!" với tiếng van lơn dồn dập, đẩy cao trào lên đột ngột.

Toàn bộ âm nhạc của Dvorak toát ra một vẻ đẹp mới mẻ, tự nhiên. Vẻ đẹp đó đã che lấp kĩ xảo điêu luyện với những chủ đề (motiv) đã trải bao công suy tư, tìm tòi và cân nhắc. Ông rất nhạy cảm âm nhạc dân gian, khi sang Mỹ, ông đã nắm bắt ngay chất liệu ngôn ngữ âm nhạc của người da đen và người da đỏ, song trong sáng tác vẫn giữ được bản sắc của mình, ví dụ "Giao hưởng đến từ Tân đại lục". Cũng giống Schubert, những tác phẩm giao hưởng, concerto hơi bị tầm mạn, có lẽ vì sự tái hiện trùng lặp khiến người nghe cảm thấy thiếu sức tích, chặt chẽ.

4. Sáng tác âm nhạc - opera của Hungary và Ba lan

Do những nguyên nhân lịch sử, âm nhạc dân tộc Hungary chịu nhiều ảnh hưởng của văn hoá âm nhạc dị tộc. Cuối thế kỉ XVII, nước Áo thống trị Hungary, do đó phong cách âm nhạc Đức, Áo trở thành phong cách âm nhạc của Hungary. Nhưng âm nhạc dân gian Hungary vẫn phát triển một cách ngoan cường. Thế kỉ XVIII, với sự phát triển của âm nhạc thành thị Hungary, đã xuất hiện hình thức

opera-comique. Thế kỉ XIX, âm nhạc dân tộc Hungary đã phát triển một cách mạnh mẽ, Erkel là người xây dựng nên móng opera dân tộc Hungary.

a. Ferencz Erkel (1810-1893): Từng là phó chỉ huy của Nhà hát Đức, chỉ huy của Nhà hát dân tộc Budapest, trưởng đoàn Hội thánh phòng và giám đốc Nhạc viện quốc gia Hungary.

Thành tựu chủ yếu của nhạc sĩ là opera. Cả cuộc đời, ông sáng tác 9 vở opera, hầu như đều là đề tài phản ánh nguyện vọng giành độc lập tự do của dân tộc, cương quyết chống nền thống trị ngoại bang. Trong đó có "Maria Batori"¹ (1840), "Laslo Huniadi"² (1844) là vở opera thành công nhất v.v. Vở "Tổng đốc Ban Bank"³ kể lại câu chuyện Tổng đốc Ban Bank giết chết hoàng hậu ngoại bang để cứu dân tộc Hung. Nhiều vở của ông, sau khi công diễn, được nhân dân hưởng ứng nhiệt liệt, lập tức xuống đường biểu tình yêu nước. Erkel đã kết hợp thành công tinh hoa âm nhạc dân tộc Hungary với các hình thức truyền thống của opera châu Âu, khắc họa hình tượng nhân vật giàu cá tính. Opera dân tộc của ông được nhân dân hoan nghênh, có một vị trí nổi bật trong lịch sử opera Hungary và châu Âu. Ca khúc "Thượng đế phù hộ Hungary" trở thành quốc ca Hungary.

Âm nhạc Ba Lan là một trong những nền âm nhạc cổ xưa nhất của dân tộc Slave. Cũng như Tiệp Khắc, sự hình thành và phát triển của âm nhạc Ba Lan có quan hệ mật thiết với âm nhạc dân tộc các nước châu Âu. Ca khúc dân gian Ba Lan gắn liền với vũ khúc Polonaise và Mazurka. Cuối thế kỉ XVIII, âm nhạc dân tộc Ba Lan được chấn hưng và phát triển. Năm 1765, xây dựng Nhà hát dân tộc Warsava. Năm 1794 công diễn vở opera dân tộc đầu tiên của Ba Lan "Kỉ tích của sự tưởng tượng". Bước vào thế kỉ XIX, âm nhạc dân tộc Ba Lan hoà quyện với trào lưu âm nhạc lãng mạn, hình thành trường phái âm nhạc dân tộc Ba Lan. Chopin là một nhạc sĩ tiêu biểu nhất của trường phái Ba Lan, còn Moniuszko là người sáng lập opera dân tộc Ba Lan.

1,2,3. Phiên âm qua Nga văn.

b. Stanislaw Moniuszko (1819-1872): Từng học nhạc tại Nhạc viện Warsava và Berlin. Từ năm 1840, làm nhạc sư organ và thầy dạy nhạc tại Wirnius, cuối thập kỉ 50 làm chỉ huy Nhà hát Warsava và dạy ở Nhạc viện Warsava.

Moniuszko chủ yếu sáng tác opera, ngoài ra ông còn viết các tác phẩm thanh nhạc cỡ lớn và ca khúc. "Halka" (1847) là vở tiêu biểu nhất cho opera dân tộc Ba Lan, phản ánh tình cảm của Moniuszko đối với nông dân và sự căm ghét đối với quý tộc, Câu chuyện kể về cô thôn nữ Halka bị công tử quý tộc dụ dỗ và bị làm nhục. Vì vậy, tác phẩm bị cấm diễn, mãi đến năm 1858, tức 11 năm sau, mới được công diễn lần đầu tại nhà hát Warsava và được biểu diễn hơn 1000 buổi, giành được tiếng vang lớn trong các nước Slave. Năm 1868, công diễn tại Prague, do Smetana chỉ huy. Nhạc sĩ còn viết các vở như "Trang viên có ma" (1864) "Tiện dân" (1869) v.v. các sáng tác khác của ông gồm có ballade và hơn 260 ca khúc nghệ thuật. Tài năng âm nhạc của ông chỉ kém Chopin. Âm nhạc của ông đậm đà màu sắc dân tộc, có khuynh hướng tư tưởng chủ nghĩa hiện thực. Sáng tác của nhạc sĩ là mốc son của opera dân tộc Ba Lan đi vào thời kì chín muồi.

CHƯƠNG

XII

CÁC CA SĨ KIỆT XUẤT CỦA THẾ KỈ XIX

Âm nhạc lấy muôn vật làm chủ đề của giai điệu. (A. Schopenhauer¹)

A. Schopenhauer¹

Bước vào thế kỉ XIX, opera-seria quá độ song opera grand với sự khác biệt, như: đề tài phản ánh cuộc sống đương đại và nhân vật hiện thực; âm nhạc, sử dụng khá nhiều âm điệu dân gian; kĩ thuật có sự cách tân tương đối lớn về recitativo và dàn nhạc. Có thể sự phát triển về opera-buffa không những làm thay đổi khiếu thẩm mĩ của khán giả mà còn mở ra con đường phát triển cho opera-grand.

Đồng thời với sự phát triển của opera-grand, phong cách ca hát cũng có sự phát triển lớn để phù hợp với yêu cầu của sáng tác. Vai trò và uy tín của các nhà sáng tác được nâng cao, các tác phẩm của họ không còn lệ thuộc vào những yêu cầu vớ vẩn, vô lí của các ca sĩ nữa. Họ sáng tác theo yêu cầu của nội dung, của sự phát triển kịch tình và theo phong cách âm nhạc của riêng mình. Tất nhiên, vẫn còn không ít nhạc sĩ vẫn sáng tác theo lối mòn, theo sở trường của ca sĩ. Song, nói chung ca sĩ phải hát đúng nốt nhạc, nếu không họ sẽ bị thất nghiệp. Trong thế kỉ XIX, diễn biến về sáng tác opera rất lớn, nên sự cạnh tranh về trình độ diễn xuất ngày càng gay gắt. Các ca sĩ phải có lí trí tỉnh táo, phải biết kết hợp giữa kĩ thuật giọng hát với thể hiện tính kịch trong giọng hát, phải khắc họa được hình tượng nhân vật thì tài năng mới được khẳng định và tồn tại lâu dài trên sân khấu.

1. Schopenhauer (1788-1860) nhà triết học duy tâm Đức. Trích "Thường thức âm nhạc Tây phương" J. Machlis.

Thực ra, trong thời đại opera-grand, tài năng ca sĩ không hề bị mai một, trái lại, mặc dù phải trải qua sự "lột xác" đau khổ, họ đã tìm thấy con đường đúng đắn thể hiện tài năng của mình và không ngừng tự hoàn thiện. Ca sĩ nam và nữ đã giành được sự tin yêu và hâm mộ của khán giả, kể cả sự kính trọng về nhân cách và đạo đức nghề nghiệp.

Thời kì này, ca sĩ Italia vẫn chiếm một vị trí tuyệt đối trên kịch đàn châu Âu. Sở dĩ như vậy vì ba nguyên nhân: bel canto vẫn là một phương pháp hoàn hảo nhất cho biểu diễn opera và các ca sĩ Italia dường như có khả năng bẩm sinh về nắm bắt tốt nhất lối hát bel canto; trong một thời gian khá dài, ngoài nước Đức, opera Wagner không được các nước châu Âu ưa chuộng; opera-grand của Italia, Pháp vẫn là phòng opera chủ yếu ngự trị trên sân khấu các nhà hát. Opera Wagner có cái khó riêng bởi chỉ có một số rất ít ca sĩ có thể hát hay. Song, opera Wagner đã kích thích sự trưởng thành toàn diện của ca sĩ opera ở các nước châu Âu.

Chúng ta đã biết "Thời đại hoàng kim lần thứ nhất" là lịch sử của các ca sĩ castrato. Từ năm 1600 đến đầu thế kỉ XIX, castrato có ảnh hưởng lớn và vị trí cao nhất trên sân khấu opera. Các ca sĩ nữ, tuy có một số ít xuất sắc, nhưng vai trò của họ còn rất lu mờ. Ca sĩ giọng nam do thị hiếu thính giả, không được sử dụng và đánh giá đúng mức.

Nhưng từ thế kỉ XIX trở đi, castrato tuyệt diệt, bởi vì xã hội thấy việc lựa chọn trẻ em để đào tạo ca sĩ là việc làm trái với đạo lí và đạo đức. Thực ra, ca sĩ nữ có đủ tài trí đảm nhiệm vai trò ca sĩ opera và dưới ảnh hưởng của tư tưởng dân chủ, việc đào tạo ca sĩ nữ trở thành lẽ thường tình (không như dưới thời kì trung cổ). Do đó, ở thế kỉ XIX đã xuất hiện nhiều ca sĩ nữ lỗi lạc, kiệt xuất.

I. CÁC NỮ CA SĨ KIẾT XUẤT

1. Giuditta Pasta (1798 - 1865): Ca sĩ giọng nữ cao Italia. Năm 15 tuổi, học tại Nhạc viện Milan, năm 18 tuổi lên sân khấu nhưng không thành công. Sau một thời gian học tập, rèn luyện thêm, năm 21 tuổi trở lại sân khấu hát vai Desdemona trong "Otello" của

Rossini đã giành được thành công lớn. Pasta đã sáng tạo xuất sắc các nhân vật như Norma trong opera cùng tên, Amina trong "Cô gái mộng du", Beatrice trong "Beatrice của Tenda", Semiramide trong opera cùng tên, Anna Bolena v.v. và điều này đã đưa bà lên vị trí hàng đầu trên sân khấu. Đặc biệt, Pasta hát rất hay, rất tinh tế recitativo.

Pasta có cặp mắt to, sáng và quyến rũ, thân hình cân đối. Đôi khi nhập vai chậm, song một khi đã "vào guồng" bà như hoá thân vào nhân vật của mình, thường thường khi hát nước mắt tràn mi, xúc động đến nỗi không tự chủ được, có khi ngắt đi trong tiếng vỗ tay của khán giả.

Giọng hát huy hoàng, có tầm cỡ từ A đến d₃, là giọng hát dày, rền vang như nữ trung nhưng có kỹ xảo màu sắc (coloratura). Khắc họa nhân vật rất sâu sắc. Hát trung thành với âm nhạc của tác phẩm, mà vẫn có sáng tạo. Những chỗ xử lý đã được thính giả công nhận, mỗi khi hát lại tác phẩm ca sĩ vẫn giữ cách hát đó, ví dụ khi sáng tạo được một chùm nhạc hoa mỹ cực hay trong "Noibe" thì hai mươi năm sau, bà vẫn hát đúng như thế, không sai một nốt nhạc nào. Pasta nghiên cứu rất sâu cách xử lý khi hát recitativo. Có nhà bình luận nhận xét: "Mỗi khi Pasta hát bằng cả trái tim mình, vừa cất tiếng hát recitativo, thính giả lập tức bị chinh phục".

Là một ca sĩ có tâm hồn nồng nhiệt nên mỗi lần lên sân khấu, bà đều hát hết mình, do đó đã ảnh hưởng đến sức khỏe và làm giảm bớt tuổi thọ sân khấu. Cuối đời, giọng hát của bà bị suy thoái. Có lần, Pasta biểu diễn ở Luân Đôn, giọng hát của bà đã suy giảm. Lúc đó nữ ca sĩ Pháp Pauline Viador Garcia nghe đã khóc và nói với Jori: "Anh nói đúng, giọng hát bà ấy giống bức tranh "Bữa tối cuối cùng" của Leonardo da Vinci¹, bức tranh sơn dầu bị rạn nứt, song vẫn là bức tranh vĩ đại nhất thế giới".

2. Maria Felicia Malibran (1808 - 1836): Ca sĩ giọng nữ cao Pháp gốc Tây Ban Nha, là con gái đầu của ca sĩ kiêm nhà sư phạm thanh

1. Leonardo da Vinci (1452 - 1519), họa sĩ vĩ đại người Italia, thời kỳ Văn nghệ Phục hưng.

nhạc vĩ đại thế kỉ XIX: Manuel Garcia. Khi 15 tuổi, Manuel Garcia chính thức dạy hát cho con. Giọng hát của cô bé lúc này còn thô và người cha đã rèn dũa con gái mình cực kì nghiêm khắc, thậm chí tàn bạo nữa. Người ta kể lại trong nhà Garcia thường có tiếng khóc vọng ra ngoài đường. Mỗi khi tập rung lí (trillo), thế nào cô bé cũng bị cha đánh. Người đời đã ví mối quan hệ của hai cha con Malibran: Ông bố là người khai thác mỏ, con gái là quặng vàng. Tính cách của Malibran rất gan lì, bằng bất cứ giá nào cũng khắc phục bằng được những nhược điểm của giọng hát bẩm sinh kể cả khi đang mệt, đang ốm. Malibran quyết định phải rèn luyện giọng hát của mình vượt bất cứ đối thủ nào.



Malibran

16 tuổi, Malibran đã lên sân khấu biểu diễn tại Pari và là thành viên chủ chốt trong Câu lạc bộ âm nhạc do Garcia cha lãnh đạo. Năm 1825, cô đóng vai Rosina trong "Anh thợ cạo thành Siviglia" của Rossini, rồi đóng vai chính lần đầu trong opera "Thập tự chinh tại Ai Cập" của Meyerbeer. Ít lâu sau, cô trở thành ngôi sao mới trên ca đàn. Năm 18 tuổi, cô theo cha đi biểu diễn ở New - York suốt 9 tháng, đóng các vai chính trong 10 vở opera lớn của Italia. Năm 1827, một mình Malibran trở về Pari để tiếp tục sự nghiệp; dọc đường, qua thăm Venice và biểu diễn ở Luân Đôn, Napoli, Roma, Vơnice, Bologna đã khẳng định tài năng và vị trí ngôi sao trên kịch đàn Italia và thế giới.

Malibran và Pasta là người cùng thời. Họ có trình độ ca hát và danh vọng như nhau: đều là giọng nữ cao kiểu nữ trung, âm vực cực rộng, từng đóng các vai chính giống nhau với diễn xuất tuyệt vời. Họ hiến dâng giọng hát hết mình cho sân khấu opera. Cuối cùng, ca sĩ đã sớm kiệt sức và chết đột ngột. Giới bình luận đánh giá Malibran và Pasta có kỹ thuật ca hát tương đương. Nhưng lối hát của Pasta tương đối cổ, còn Malibran trẻ tuổi mang phong thái tân tiến hơn. Pasta có phong độ cao quý, trang trọng, còn Malibran hát nồng nhiệt và có tâm hồn sâu sắc hơn. Năm 1838, nhà soạn nhạc vĩ đại Liszt đã nhận xét: "Bí quyết phi phàm của Malibran và Pasta là khả năng hát một nốt hoặc một câu nhạc có sức quyến rũ vô cùng". Cái vĩ đại nhất của Malibran là năng lực kì diệu về sự biến hóa âm sắc giọng hát mình với tâm cỡ giọng cực rộng. Khi hát xuống âm trầm đến G giống giọng nữ trầm, dày và ấm. Khi lên cao đến e_3 , âm thanh vẫn khoẻ và linh hoạt như giọng nữ cao mẫu sắc.

Tháng 4 năm 1836, trong thời gian biểu diễn ở Luân Đôn, Malibran không may ngã ngựa, bị thương. Mặc dù sức khỏe suy sụp, ca sĩ vẫn tham gia biểu diễn.

Tháng 9 năm đó, đang trong buổi biểu diễn, như linh cảm điều gì, Malibran thốt lên: "Ôi, nếu như không hát nữa, có lẽ tôi chết mất". Chỉ huy đề nghị ca sĩ ngừng biểu diễn, nhưng Malibran vẫn cố hát thêm một bài nữa để áp đảo đối thủ của mình, Malibran đã ngất trên sân khấu. Ngày 23 tháng 9, Malibran đây tài năng từ già cõi đời lúc 28 tuổi. Cái chết đột ngột của cô khiến mọi người sững sốt và thương

tiếc, ví cô như ngôi sao băng sáng rực vụt qua vòm trời nghệ thuật sân khấu.

3. **Nichelmina Schröder-Devrient** (1804 – 1860): là ca sĩ giọng nữ cao, người Đức. Cha là ca sĩ giọng nam cao nổi tiếng Friedrich Schröder (1744 - 1816) là người diễn vai "Don Giovanni" đầu tiên của Mozart. Mẹ là diễn viên kịch nổi tiếng. Thời thơ ấu tham gia biểu diễn trong vũ kịch và kịch ở Hambourg Vienne. Về sau theo học thanh nhạc. Tháng 1 năm 1821, diễn vai Pamina trong "Sáo thần" của Mozart. Tháng 11 đóng vai Agathe trong "Xạ thủ tự do" của Weber cực kì thành công. Weber cho rằng Schroder là "Agathe hay nhất thế giới, cô ta hiểu nhân vật vượt lên trên sự lí giải của tôi". Năm 1822, Schröder Devrient đóng vai Leonóra trong "Fidelio" của Beethoven. Trước đó, có một ca sĩ đã đóng vai này không đạt, khiến vở này bị mất uy tín. Lần này, Schröder-Devrient thủ vai, "Fidelio" đã được tái sinh. Thành công đó đã khẳng định tài năng của ca sĩ. Diễn xuất của Schröder-Devrient đã kích thích Wagner 16 tuổi cố gắng sáng tác opera.

Kỹ thuật ca hát của ca sĩ không thật hoàn hảo, nhưng tiếng hát của cô rất tình cảm và giàu kịch tính, khiến thính giả các nước hết sức xúc động. Một bài báo Anh đánh giá cô sẽ là người duy nhất có thể thay thế Malibran. Nhiều lúc vì quá xúc động, Schröder-Devrient đã khóc nức nở trên sân khấu, nên được mệnh danh: "Hoàng hậu nước mắt" (The Queen of Tears). Leonora là vai thành công vĩ đại của cô và đã làm cho nhà bình luận Jori phải nói: "Sức truyền cảm nội tại của giọng hát Schröder-Devrient hấp dẫn hơn so với những giọng có kỹ thuật hoàn hảo". Wagner cũng đánh giá Schröder-Devrient hát bằng tâm hồn nhiều hơn là bằng chất giọng, "Cô hát bằng tình cảm nồng nhiệt như có một ma lực kì lạ"... Nhờ giọng hát của Schröder-Devrient, cuộc đời tôi có một ý nghĩa mới", Wagner đã nói như vậy. Schumann viết ca khúc "Tôi không giận em" (Ich grolle nicht) trong liên khúc "Tình yêu người thi sĩ" cho riêng ca sĩ hát và tuyên bố, dưới tiếng đệm piano của Lizst, Schröder Devrient là ca sĩ duy nhất tồn tại. Bằng trực giác và tiếng hát của mình, ca sĩ đã mang lại năng lượng kịch mới cho nghệ thuật opera, có ảnh hưởng lớn cho sự phát triển opera lãng mạn Đức. Cô nói: "Đại diện cho âm nhạc Đức, nếu

tôi hát thất bại sẽ ảnh hưởng đến uy tín của Mozart, Beethoven, Weber". Ca sĩ cũng từng hát các tiết mục Italia nhưng không thành công. Opera Đức chú trọng và thiên về recitativo. Xuất thân từ diễn viên kịch, cô đã phát huy tài học và sở trường của mình về mặt này; đó cũng là nguyên nhân chủ quan khiến ca sĩ yêu thích opera dân tộc. Về khách quan, Schröder-Devrient đã thực sự có những cống hiến quý báu cho sự chấn hưng và phát triển opera Đức.

Schröder Devrient là một ca sĩ không bao giờ tự bằng lòng với mình. Khi kết thúc buổi diễn, cô không ngây ngất vì chiến thắng trong tiếng vỗ tay và hoa tươi, mà chạy vào phòng hóa trang, tự hỏi: "Nichelmina, người hôm nay hát ra sao?". Nhiều khi, cô mất ngủ thâu đêm vì suy nghĩ về nguyên nhân thất bại của buổi diễn. Tháng 1 năm 1850, trong bức thư viết cho Clara Schumann cô tâm sự: "Tôi yêu nghệ thuật và đã phấn đấu với lòng nhiệt thành thiêng liêng. Nhưng vấn đề ở chỗ tôi có thành tựu hay không, tôi đã để lại cái gì cho đời? Mục tiêu của tôi rất cao, tôi bao giờ cũng muốn truyền lại kinh nghiệm và thành quả cho người cần nó, nơi mà tôi cho là mảnh đất phì nhiêu. Thật bất hạnh, thành quả còn ít quá, cái mà tôi có được chẳng qua là ngụm nước trong. Tâm hồn tôi trống trải, mảnh đất bắt nguồn từ trái tim tôi quá nghèo nàn".

Schröder Devrient thọ 55 tuổi, được đánh giá là ca sĩ - diễn viên vĩ đại số một của Đức đương đại.

4. Giulia Grisi (1811 - 1869): Là ca sĩ giọng nữ cao Italia, gia đình có truyền thống nghệ thuật, lớn lên trong môi trường nghệ thuật. Năm 17 tuổi, xuất hiện trên sân khấu Bologna, đã được giới nghệ thuật chú ý. Trên sân khấu Florence ca sĩ diễn cùng Pasta trong vở opera "Norma" với vai Adalgisa (Pasta trong vai Norma) đã khiến các ca sĩ đàn anh đàn chị phải nể. Năm 20 tuổi, Grisi trở thành ngôi sao và kí hợp đồng với Rossini đến biểu diễn tại Nhà hát Italia ở Pari. Grisi đã giành được thành công xuất sắc. Cô đã giành được vai diễn Seminamide từ tay Pasta, coi như quà tặng cho khán giả Pari trong buổi ra mắt đầu tiên. Sau đó là các vai như Elvira trong "Thanh giáo đồ" của Bellini; Norina trong "Don Pasquale" của Donizetti; Rosina trong "Anh thợ cạo thành Seviglia" của Rossini, Pamina trong "Sáo thần" của Mozart v.v. Những buổi diễn tại Luân Đôn, cô đã làm xôn xao dư luận, được khán giả nhiệt

liệt hoan nghênh. Rubini dự đoán một cách khẳng định rằng đến năm 23 tuổi, Grisi sẽ trở thành ca sĩ xuất chúng của sân khấu đương đại.

Thực ra, Giulia Grisi không có tài năng sáng tạo phi phàm hay khả năng diễn xuất lỗi lạc, cũng không có tinh thần mạo hiểm và tình cảm nồng nhiệt trong giọng hát. Trời phú cho Grisi một giọng hát tuyệt vời với nhan sắc xinh đẹp cùng tài bất chước sáng tạo. Giọng hát của cô đầy, đẹp, linh hoạt, âm vực từ c_1 - c_3 có thể ứng phó thoải mái với phong cách âm nhạc hoàn hảo, hào hoa, rực rỡ của Rossini, Donizetti, Bellini cũng như âm nhạc đầy kịch tính của Verdi, Meyerbeer. Các vai diễn như Rosina, Norina, Susanna, Pamina đã để lại ấn tượng đẹp khó quên trong khán giả.

Năm 1835, sau khi diễn "Thanh giáo đồ", Geisi, Rubini (hay Mario) với Taborini và Rabunacai (giọng nam trầm) trở thành tứ ca nổi tiếng. Khi 38 tuổi, thấy lực bất tòng tâm, Grisi tuyên bố từ giã sân khấu, nhưng bà vẫn xuất hiện trên sân khấu. Đến năm 1866, khi 55 tuổi, Grisi tuyên bố biểu diễn lần cuối cùng, nhưng sau đó lại vẫn diễn. Báo chí đưa ra một câu hỏi về ca sĩ: "Lẽ nào trên kịch đàn, câu "lần cuối cùng" lại có tới hai khái niệm?"

5. Henriette Sontag (1806 - 1854): Ca sĩ giọng nữ cao mẫu sắc của Đức. Xuất thân gia đình diễn viên, nhưng cha là ca sĩ giọng nam trầm nghiện rượu, bị tàn phế bỏ nhà đi từ ngày Sontag còn ẵm ngửa. Còn mẹ là diễn viên suốt ngày vui thú chốn phồn hoa, không có thì giờ chăm sóc con. Trời phú cho Sontag tài năng lớn về ca hát, nhà hát là ngôi nhà, là trường học, là mảnh đất phì nhiêu vun trồng tài năng bẩm sinh của cô.

Năm 15 tuổi, Sontag đóng vai công chúa Nafala trong "Jean của Pari". Năm 1823, đóng "Euryanthe" của Weber và trở thành ca sĩ hàng đầu trên sân khấu. Sontag không những đóng vai chính trong các vở opera của Rossini, Weber mà còn lĩnh xướng trong "Giao hưởng số 9" của Beethoven, khi mới 18 tuổi.

Năm 1825, Nhà hát hoàng gia Berlin khai trương, đã thịnh tình mời Sontag đóng vai chính trong vở "Người Italia tại Algeri". Diễn xuất tài hoa của Sontag trong buổi đó, cũng như những năm về sau đã như "cơn lốc" cuốn mất hút phong cách nghiêm túc, lạnh lùng

quen thuộc của thành phố này. Berlin lên "cơn sốt Sontag", những lời ca ngợi gần như mất cả lí trí.

Năm 1826, Sontag đến biểu diễn tại Nhà hát Italia ở Pari. Đây là một thử thách lớn, bởi vì chưa từng có một ca sĩ giọng nữ cao nào không phải người Italia mà có thể trụ chân nổi ở nhà hát này. Vậy mà, diễn xuất vai Rosina của Sontag đã chứng minh ca sĩ Đức hát không kém, thậm chí còn xuất sắc hơn cả ca sĩ Italia. Từ đó, cô luân phiên biểu diễn ở hai thủ đô lớn: Luân Đôn và Pari, thách thức với các ca sĩ hạng nhất kể cả Pasta, Malibran. Song quan hệ giữa ca sĩ với các ngôi sao không những không bị tổn thương, trái lại còn được hoan nghênh. Malibran, Calorin và người bình luận đã có những đánh giá đầy thiện chí: "Sontag hát hay làm sao!". "Giọng Sontag vang rền như tiếng chuông trong sáng như viên ngọc, âm khu trung linh hoạt, phát âm trong trẻo, có sức cuốn hút kì lạ. Tiếng rung lí tuyệt diệu như tiếng hót của Chim Vân Tước bay trên trời. Khi Sontag hát những đoạn nhạc kĩ xảo khó, ở âm khu cao với tốc độ nhanh, âm thanh sôi động chính xác và rất sáng". "Đúng là chúng tôi đã say, say vì rượu ngon, vì giọng hát tuyệt vời của Sontag".

Sontag không chỉ hát hay mà dung mạo cũng rất xinh đẹp, quyến rũ, khiến cho các công tước, bá tước, kị sĩ, nhạc sĩ, họa sĩ... say như điên đảo. Cuối cùng, bá tước Rossi là người đã chinh phục được trái tim của cô. Sontag được phong làm nam tước phu nhân. Cái giá phải trả cho cuộc hôn nhân này là tháng 5 năm 1830, Sontag phải biểu diễn để từ giả sân khấu, theo chồng đi làm đại sứ ở Nga. Trong những cuộc gặp mặt xã giao, Sontag rất muốn hát trước những người ngưỡng mộ. Trong một lần được Sa hoàng Nicolai đệ nhất mời, Sontag đã hát "Cô gái mộng du" và suýt gây ra scandal ngoại giao giữa hai nước Đức - Nga. Vì lễ tiết ngoại giao, vợ viên chức ngoại giao không được lên hát ở sân khấu nước ngoài. Năm 1848, bá tước Rossi từ chức đại sứ. Sontag lập tức nhận lời mời khẩn khoản của Nhà hát nữ hoàng Luân Đôn, trở lại sân khấu tháng 7 năm 1849. Mặc dù lúc này đã 43 tuổi, song tài năng của bà vẫn không hề suy giảm. Bà vẫn bận rộn qua lại biểu diễn giữa hai châu lục Âu - Mĩ, thậm chí có ngày diễn tới hai buổi.

Sontag bị dịch tả và mất ngày 17 tháng 7 nơi đất khách quê người tại thành phố Mehico, thọ 48 tuổi.

6. Jenny Lind (1820 - 1887): Tên thật là Johanna Maria, ca sĩ giọng nữ cao Thụy Điển. Năm 1830, học tại Trường opera hoàng gia Thụy Điển, năm đó 10 tuổi, cô bé đã đóng vai tiểu đồng. Năm 1838, chính thức lên sân khấu hát vai Agathe trong "Xạ thủ tự do", vai Pamina trong "Sáo thần" và Eurganthe trong opera cùng tên. Năm 1841, giọng hát bị mệt, ca sĩ nghỉ biểu diễn, đến Pari và trở thành học trò xuất sắc nhất của nhà sư phạm vĩ đại Manuel Garcia. Garcia đã tự hào nói về cô: "Tôi không nhớ mình còn có cô học trò nào thông minh và nghiêm chỉnh hơn Lind nữa không. Cô ấy không bao giờ cần tôi phải giải thích đến hai lần". Sau hai năm theo học Garcia, giọng hát của ca sĩ không những phục hồi, còn được nâng cao hẳn về kỹ xảo. Lần đầu trở lại biểu diễn ở Copenhagen, Lind đóng vai Elise trong "Con quỷ Robert" (Robert le Diable) của Meyerbeer. Nhà văn Andecsen sau khi xem xong, đã phải thốt lên: "Tôi đã bắt gặp hình tượng một trinh nữ thánh thiện". Năm 1844, Lind biểu diễn hòa nhạc tại Berlin, Vienne v.v. Ở Đức, đã lên "cơn sốt Lind". Khi biểu diễn xong vai Norma, ca sĩ phải ra chào khán giả hơn 30 lần. Khi cô biểu diễn Amina, hoàng hậu nước Đức đã ném hoa lên sân khấu. Năm 1847, buổi biểu diễn lần đầu của cô tại Nhà hát nữ hoàng (her Majesty's) Luân Đôn, nữ hoàng Victoria và hoàng tử và các vị khách quyền quý đến dự. Nữ hoàng đã ghi trong nhật kí: "Tối nay, có một sự kiện quan trọng là hình dáng và giọng hát của Lind đã chiến thắng. Cô ta có một giọng hát khỏe, đẹp nhất và kì diệu thực sự. Giọng hát mềm mại, tròn đẹp và linh hoạt. Diễn xuất của cô ta cuốn hút và làm say đắm lòng người một cách tự nhiên". Ở Luân Đôn, cũng lên "cơn sốt Lind". Có lần vì phá hợp đồng với một nhà hát, ca sĩ bị truy tố, nhưng do vẻ đẹp quyến rũ, quan tòa đã xử nhẹ tội cho ca sĩ. Từ ngày 10 tháng 5 năm 1849, khi chưa đầy 21 tuổi, Lind từ giã hẳn sân khấu opera, chỉ chuyên biểu diễn đơn ca trong các buổi hòa nhạc. Năm 1850, cô diễn 93 buổi hòa nhạc đơn ca trong 8 tháng ở Mĩ, Đức và Anh, nhưng cũng chỉ hát oratorio và đơn ca hòa nhạc. Từ năm 1883, Lind dạy hát tại Nhạc viện hoàng gia Anh và hoạt động từ thiện. Lind có một giọng hát trong veo, với âm vực rộng từ B đến g₃. Được khán giả gọi là: "Họa mi Thụy Điển". Các nhà bình luận âm nhạc ở Vienne đánh giá ca sĩ: "Mô phỏng tiếng chim hót cực kì tinh

xảo, hầu như vượt qua giới hạn của âm nhạc. Tiếng hát đẹp, uyển chuyển tuôn chảy, quyến rũ đến mê hồn..., khiến chúng ta say đắm về đẹp tươi mát của rừng xanh". Roza ca sĩ giọng nam cao hát cùng với Lind đã nói về giọng hát của cô: "Khi giai điệu vang lên từ tiếng hát Lind, phảng phất như ngửi thấy hương thơm của cây cỏ thiên nhiên". Cuối đời, ca sĩ chỉ chăm lo gia đình.

7. Adelina Patti (1843 -): Ca sĩ giọng nữ cao màu sắc Italia. Sinh ở Tây Ban Nha, thời thơ ấu sống ở Mỹ, 7 tuổi bắt đầu học hát. Năm 1859, khi 16 tuổi lần đầu tiên lên sân khấu tại New York, đóng vai Lucia. Từ ngày đó cho tới năm 71 tuổi, giọng hát của Patti vẫn như cây vạn niên thanh, xanh tươi mãi, bám rễ chắc vào sân khấu nhà hát.

Cùng thời với Patti, có nhiều ca sĩ ưu tú, họ hát không những không kém Patti, thậm chí còn có chỗ hơn Patti, song trong họ không có một ai được như Patti, thống trị ca đàn 45 năm. Bí quyết giữ được sức thanh xuân trong nghệ thuật của Patti là giữ trọn được tình yêu nghề nồng nhiệt, và luôn giữ gìn, bảo vệ giọng hát. Nguyên nhân thành công của Patti là:

Patti có giọng hát đẹp không thể sánh được. Các nhà bình luận cho rằng giọng hát tuyệt trần, đầy ma lực của Patti đã khiến người ta quên hết mọi thứ, đắm chìm trong niềm vui hạnh phúc. Patti là chim họa mi, không chỉ giọng hát đẹp, kĩ xảo rất hoàn hảo, khi hát nhẹ đến ba p, âm thanh vẫn bay đến người ngồi ghế cuối cùng trong phòng diễn. Ca sĩ hát cao độ chuẩn xác tuyệt đối. Khi hát câu nhạc hào hoa, âm nhạc lướt nhanh như bay trên thềm không. Có thể nói, nghệ thuật biểu diễn của Patti là vô song.

Patti có năng lực xử lí tác phẩm cực giỏi. Chưa từng diễn opera của Wagner, nhưng khi hát trích đoạn "Tannhauser" bằng tiếng Đức, Patti đã xử lí bài hát rất cẩn thận và thỏa đáng, âm thanh và âm nhạc hài hòa, phù hợp với tiêu chuẩn của Wagner. So với Patti, một số ca sĩ Đức hát âm nhạc Wagner thô hơn nhiều.

Patti là ca sĩ biết tôn trọng người khác và cũng rất tôn trọng bản thân. Trước đông đảo khán giả, ca sĩ như đứa trẻ vui tính, được cưng chiều, với đồng nghiệp và bạn bè, không bao giờ có ác ý, ác niệm, được mọi người quý mến và kính trọng.

Thời kì đỉnh cao, Patti được hưởng đặc quyền: Trước khi biểu diễn, không phải dàn dựng; trên quảng cáo, tên của Patti được viết bằng cỡ chữ thật to với một dòng riêng. Song ca sĩ chưa bao giờ lạm dụng đặc quyền. Patti có ảnh hưởng rộng lớn ở Pari, Luân Đôn, Milan, St.Peterbourg, Vienne và cả nam bắc châu Mỹ.

8. **Lelli Lehmann** (1848 - 1929): Ca sĩ giọng nữ cao. Sống và lớn lên trong môi trường nhà hát. Bố mẹ đều là ca sĩ. Khi chưa đầy 17 tuổi, Lehmann lần đầu tiên lên sân khấu với vai đồng nam trong "Sáo thần". Hai tuần sau, đóng vai Pamina, thay ca sĩ chính có sự cố đột xuất không diễn được. Điều đó trở nên một thường lệ trong cuộc đời diễn viên của Lehmann. Hát thay các vai trong tình huống cấp bách. Mặc dù Lehmann chưa từng ra mắt khán giả lần nào với các vai đó, song cũng chưa lần nào thay vai mà bị lỗi trong diễn xuất.



Lehmann

Suốt 10 năm, khi đóng vai chính, khi đóng vai phụ Lehmann chưa khẳng định được vị trí của mình trên sân khấu. Nhưng ca sĩ không nản lòng, biết luôn tự trau dồi mình. Khi đóng vai phụ, cô đứng ở cánh gà xem và suy nghĩ tìm tòi cách thể hiện các vai diễn. Lehmann chú ý đặc biệt các vai nữ trong opera Wagner, vì mục tiêu phấn đấu của cô là làm ca sĩ trong Nhà hát Metropolitan của New York – nơi diễn nhiều vở opera của Wagner. Các ca sĩ Italia, Pháp không thích và cũng không biết hát opera tiếng Đức. Các nước châu Âu như Italia, Pháp v.v. cũng không thích opera Đức. Lehmann đã phấn đấu trở thành ngôi sao giọng nữ cao tại nhà hát Metropolitan, là người có công lớn đưa opera Wagner hội nhập kịch đàn thế giới. Cả đời mình, ca sĩ đã đóng hơn 119 vở opera Đức, Italia, Pháp với 170 vai khác nhau, trong đó, cô là người hát diễn hay nhất vai Brünnhilde trong "Chiếc nhẫn của Nibelung" của Wagner.

Thời gian đầu, có lẽ vì giám đốc nhà hát chưa khám phá ra chất giọng của Lehmann, nên chỉ sử dụng cô như giọng nữ cao trữ tình, đóng các vai như Philine trong "Mignon" của Thomas, Violetta trong "Trà hoa nữ" (La Traviatta) của Verdi... vì vậy giới bình luận đã đánh giá thấp, cho rằng ca sĩ không có giọng hát huy hoàng, âm thanh không có lực xuyên thấu, thiếu khả năng truyền đạt tình cảm xúc động mãnh liệt. Đến năm 1884, ca sĩ hát Isolde trong "Tristan và Isolde" của Wagner; năm 1885 hát Carmen của Bizet, và đã bộc lộ tài năng thực của mình. Lehmann có giọng trữ tình kịch tính thực sự, nhưng cũng biết cách hát rất hay những đoạn nhạc màu sắc hào hoa. Lehmann đã khắc họa sáng tạo nhân vật nữ võ thần Brünnhilde của Wagner, và để lại ấn tượng sâu sắc cho người xem. Những nhân vật trong opera Italia, Pháp như Norma, Lucia trong "Lucia di Lammer moor" của Donizetti, Leonora trong "Il Trovatore" và Aida trong opera cùng tên của Verdi, Bertha trong "Người tiên tri" của Meyerbeer, Marguerite trong "Faust" của Gounod, Lehmann đều hát rất thành công.

Phẩm chất tốt đẹp của ca sĩ là ý chí kiên cường. Ca sĩ có thể diễn liên tục suốt mùa diễn, không kêu ca, phàn nàn. Sau khi mổ u sau tai mấy hôm, ca sĩ đã lên sân khấu đóng vai Brünnhilde ba buổi liên tục. Các nhà bình luận cho rằng chính ý chí đó đã giúp Lehmann trở

thành một ca sĩ xuất chúng với tính cách phi thường như vậy. Ca sĩ còn là nhà sư phạm kiệt xuất. Các ca sĩ như Zalardin, Fara và Olive Frenstald đều là học trò của bà.

Năm 1909, khi đã 60 tuổi, bà hát vai Isolde lần cuối cùng để giã từ sân khấu. Sau đó, bà vẫn hát đơn ca trong các buổi hòa nhạc đến trên 70 tuổi. Bà mất năm 81 tuổi.

9. **Pauline Garcia - Viador (1821 - 1910):** Ca sĩ nữ trung, kiêm nhà tác khúc Pháp, là em gái út của M.Garcia, con gái của Malibran và nhà sư phạm vĩ đại Garcia con. Năm 1839, hát vai Desdemona trong "Otelo" của Rossini tại Nhà hát Italia ở Pari và được hoan nghênh nhiệt liệt. Tuy nhiên, qua thử thách, ca sĩ nhận thấy sở trường của mình là âm khu trung từ G đến f₂, nên đã chuyển sang hát các vai giọng nữ trung. Năm 1849, hát vai Fides trong "Người tiên tri" và Valetine trong "Tân giáo đồ" của Meyerbeer. Các nhà bình luận đánh giá: "Nhờ tài năng sáng tạo với tư chất thông minh không thể phủ định được, Garcia-Viador đã khẳng định vị trí sân khấu của mình".

Cống hiến lớn nhất của Garcia-Viador là làm cho giọng nữ trung lần đầu tiên đóng vai trò chủ chốt trong opera. Ca sĩ đã thành công vai Orfeo trong vở "Orfeo và Euridice" của Gluck. Nhạc sĩ Gounod viết nhân vật Sapho trong opera cùng tên cho riêng ca sĩ; cũng như vậy, Saint-Saens đã viết Dalila trong "Samson và Dalila", Brahms đã viết "Capriccio giọng nữ trầm" cho riêng Viador. Song ca sĩ đặc biệt thích hát opera của Meyerbeer.

Từ bé chịu ảnh hưởng bel canto của cha, Viador đặc biệt chú trọng kĩ xảo. Giọng hát của bà cuộn cuộn như sóng, từng chùm âm thanh chắc nịch cao độ cực chuẩn, có thể biến một ca khúc bình thường thành bài hát sôi nổi mà đầy xúc động.

Là học trò của Liszt, bà rất am hiểu phép tác khúc, đã từng cải biên một số bài Mazurka của Chopin thành ca khúc và từng sáng tác opera nhẹ (operaette). Bà còn là một họa sĩ xuất sắc, một nhà ngôn ngữ học. Trong lớp ca sĩ nổi tiếng đương thời, Viador là một người tài hoa nhiều mặt. Gia đình bà là nơi tụ hội các danh nhân đương đại như Chopin, George Sand, Berlioz, Rossini, Meyerbeer, Gounod v.v. Trong đó, có những người ngưỡng mộ tài năng của bà và yêu bà. Chỉ

riêng với Tourgeniev (nhà văn Nga) là bà có một tình cảm đặc biệt, song tình cảm đó cả hai đều giấu kín. Garcia-Viador không đẹp, nhưng có sức hấp dẫn hơn cả nhan sắc. Cuối đời, bà là một danh sư thanh nhạc.

10. Lillia Nordica (1857 - 1914): Ca sĩ Mĩ giọng nữ cao, 14 tuổi học thanh nhạc ở Posten, sau học hát ở Milan. Năm 1894, 37 tuổi hát vai Brunnhilde rất thành công. Nordica quyết tâm hát giỏi opera của Wagner. Được bà Cosima, nguyên là ca sĩ, vợ của Wagner giúp đỡ trong một thời gian rất ngắn, Nordica đã nắm vững tiếng Đức và tiếng Pháp, từng bước chinh phục các vai như Erda trong "Vàng của sông Rhein", Isolde... Giai đoạn giao thoa giữa thế kỉ XIX và XX, là thời kì đỉnh cao trong cuộc đời ca hát của Nordica. Thường sau một buổi diễn, các ca sĩ phải nghỉ một vài hôm, nhưng Nordica có thể biểu diễn mấy buổi liền, một vai nặng như Brunnhilde.

Hơi thở, cách phát thanh âm của Nordica rất hoàn hảo. Hôm trước vừa hát Brunnhilde, hôm sau đã hát Violetta ngay, chứng tỏ ca sĩ vừa làm chủ giọng hát kịch tính, vừa làm chủ giọng hát kĩ xảo màu sắc. Bà là nữ ca sĩ Mĩ đương thời hát nhiều vở opera nhất, là ca sĩ tự do, đi biểu diễn khắp nơi với tham vọng và tính cách đặc biệt của người Mĩ. Vì đi nhiều, ca sĩ mắc bệnh phong thấp. Trong một lần đang biểu diễn, bà lên cơn đau kinh khủng. Vừa xuống sân khấu, ngã ngay xuống ghế, khóc đau đớn, nhưng khi nghe tiếng vỗ tay nhiệt liệt, Nordica sung sướng thốt lên: "Tôi phải ra hát lần nữa, dù có đau đớn cũng chịu vậy".

Năm 1913, khi đã 56 tuổi, Nordica có kế hoạch đi biểu diễn ở một số nước châu Á, trong đó có Thượng Hải. Giữa đường thuyền bị va vào đá ngầm ngoài biển khơi, bà bị đau màng não, cuối cùng Nordica mất ở Giava Indonexia

11. Nellie Melba (1861 - 1931): Ca sĩ Australia gốc Scotland, giọng nữ cao. Mãi đến năm 25 tuổi, khi đã làm mẹ, Melba mới quyết tâm đi vào con đường ca hát. Năm 1886, theo học danh sư Macchesi ở Pháp và chưa đầy một năm, Melba đã có trình độ ca hát nổi bật. Macchesi nói: "Melba là học trò chăm chỉ nhất, chịu nghe lời nhất và cũng là người có tài nhất".

Tháng 10 năm 1887, ở Broussel, Melba lần đầu tiên biểu diễn ra mắt khán giả vai Gilda trong vở "Rigoletto". Kết quả rất xuất sắc nên Nhà hát "Vườn hoa Cowenthe" Luân Đôn đã kí hợp đồng với bà hát Lucia trong "Lucia của Lammenmoor", được giới bình luận Anh đánh giá rất cao. Sau đó với các vai Julietta trong "Romeo và Julietta", Marguerite trong "Faust", Melba được đánh giá là ca sĩ hàng đầu thế giới. Những vai xuất sắc của bà là Rosina, Lucia, Gilda, Mimi trong "La Bohemia". Nhưng khi hát vai Brunnhilde thì bị thất bại. Cuối đời, ca sĩ vẫn giữ được giọng hát trong trẻo, tươi tắn. Âm vực rộng từ B - f₃, song Melba là ca sĩ vĩ đại chứ không phải là diễn viên vĩ đại, bởi vì khi hát, nét mặt bà lạnh, ít biểu cảm. Cũng giống Patti, Melba hát rất tình cảm.

Melba có kĩ thuật hát xuất sắc, khi hát nốt c₃ trong vai Mimi, giới bình luận nói giọng hát của bà bay trong không trung, ra tận ngoài tiền sảnh nhà hát với âm thanh kì diệu như thoát khỏi cơ thể Melba, thoát mọi thứ ràng buộc, như ngôi sao bay trong bầu trời xanh mênh mông vô tận. Những lời bình đó đã chứng tỏ âm thanh giọng hát của bà có lực xuyên thấu kinh khủng. Ai không có kĩ thuật cao chắc chắn không hát nổi. Suốt một thời gian dài, Melba ngự trị trên sân khấu nhà hát Anh, khó ai có thể chen chân. Bà được hoàng gia Anh sắc phong "Quý phu nhân".

Khi biểu diễn ở New York, Melba đã chinh phục cả Nhà hát Metropolitan. Về lĩnh vực opera, bà ngang tài, thậm chí vượt cả Patti. Giới bình luận New York đánh giá: "So với những ca sĩ kiệt xuất lỗi lạc đạt tiêu chuẩn cao nhất về bel canto, thì Melba là ca sĩ làm chủ kĩ thuật một cách ung dung tự tại. Những kĩ thuật làm cho các ca sĩ khác né tránh thì Melba hát thoải mái với âm thanh lấp lánh tuyệt vời". Trong buổi biểu diễn lần cuối cùng để từ giã sân khấu tại Nhà hát "Vườn hoa Cowenthe" Luân Đôn, ca sĩ đã hát những bài hát mà các thành viên trong hoàng gia và thính giả yêu thích nhất. Khi nói những lời từ biệt, bà đã khóc nức nở trên sân khấu.

12. Emma Calve (1876 - 1942): Ca sĩ Pháp giọng nữ cao. Calve bước vào con đường ca hát hơi muộn. Năm 1881, lần đầu tiên ra mắt khán giả với vai Marguerite trong "Faust", sau đó, biểu diễn ở Bỉ, Pháp, Italia nhưng không được hoan nghênh. Từ 1882 đến 1883,

Calve học hát với Macchesi, và xây dựng cho mình được một vốn cơ bản vững chắc. Tiếp đó, lại theo học cách biểu diễn hát với Cavallo, Labode v.v. Năm 1884, được Molaire, ca sĩ giọng nam cao nổi tiếng tiến cử, Calve biểu diễn Ophelia trong "Hamlet" của Thomas. Calve còn đóng nhiều vai, như Santuzza trong "Kĩ sư thôn quê" (Cavalleria Rustiana) của Mascagni, Carmen, đã đem lại vinh quang lớn nhất cho Calve.

Về vai diễn, Santuzza rất thành công ở các nước, Calve nhớ lại như sau: "Cách xử lí nhân vật Santuzza của tôi khiến các bạn đồng nghiệp sững sốt. Những động tác tự phát, cách diễn xuất chẳng giống ai khiến họ ngạc nhiên. Tôi mặc phục trang bình thường với đôi giày cũ kĩ của một cô gái nông dân thực sự mà tôi mang từ Italia về, đã khiến mọi người kêu là xấu, là quái đản. Tôi bị phê bình một cách tàn nhẫn, bị chê cười. Tôi nghĩ: "Thôi phò mặc cho số phận, cứ biểu diễn theo cảm nghĩ thật của mình về nhân vật này". "Tôi cứ thế ra sân khấu". Đó là một Santuzza ngây thơ, đầy bi kịch, một thôn nữ Italia nồng nhiệt, dễ xúc động. Cuối cùng, tôi đã giành được thành công lớn".

Nhân vật thứ hai là Carmen, Calve đã từ chối yêu cầu bắt chước khuôn mẫu cũ và giữ quan điểm riêng của mình xây dựng hình tượng nhân vật Carmen theo cách lí giải của mình, bà mô phỏng theo hình dáng thực của cô Gigan ngoài đời, kể cả cá tính, động tác, phục trang, vũ đạo v.v. ca sĩ đã xử lí sáng tạo nên một hình tượng carmen mới mẻ, táo bạo và đã thành công. Trước đó Calve cũng bị phê bình, chỉ trích, cho rằng hình tượng Carmen mà Calve sáng tạo ra không thể chấp nhận được.

Nhân vật thứ ba, là Ophelia trong "Hămlet" Calve diễn tại Nhà hát Metropolitan. Dư luận New York cho rằng: "Bao nhiêu năm nay, trên sân khấu opera hay kịch, chưa ai diễn "Màn điên của Ophelia" như Calve đã diễn. Sau khi hát xong aria, ca sĩ ngã vật xuống nằm cuộn tròn trên sân khấu. Các nhân viên phục vụ sân khấu cho rằng đã đến lúc ném họa lên người nhân vật, các ca sĩ hợp xướng đặt hoa lên người Calve. Thật bất ngờ, Ophelia bỗng nhiên ngồi dậy, xé tan những bông hoa, cánh hoa rơi tới tấp lên người nhân vật. Calve đã xử lí thành một màn diễn hoàn hảo, làm cho không khí màn diễn vẫn tiếp diễn, tăng thêm hiệu quả sân khấu.

Với giọng hát đẹp ngọt ngào với âm sắc nữ trung, những nốt cao có đàn tính, Calve là một ca sĩ xuất sắc, có "tình cảm nóng bỏng như lửa", có nghệ thuật biểu diễn siêu việt. Bà từ giã sân khấu năm 1910.

Ngoài những ca sĩ lỗi lạc, kiệt xuất như đã kể trên, còn có một số ca sĩ giọng nữ trung trầm rất xuất sắc như:

Caroline Uneger - Sabatier (1803 - 1877): Ca sĩ Hungary giọng nữ trầm. Rossini nhận xét: "Caroline có trái tim nồng nhiệt của người miền nam, sức sống mãnh liệt của người miền Bắc". Giọng hát của bà có hơi thở vững vàng, chất giọng trong trẻo, diễn xuất tuyệt vời, tầm cỡ giọng từ A đến d_3 . Sau khi học thanh nhạc ở Vienne và Milan, Caroline đóng vai Dorabell trong vở "Trái tim đàn bà" của Mozart. Hát lĩnh xướng trong "Missa trang nghiêm" và "Giao hưởng số 9" của Beethoven. Khi kết thúc "Giao hưởng số 9", bà đưa Beethoven lên sân khấu, quay mặt về phía khán giả để nhận sự hoan nghênh nồng nhiệt của khán giả đối với nhà soạn nhạc vĩ đại. Năm 1843, bà kết hôn với học giả Pháp Sabatier và từ giã sân khấu.

Marietta Bramobilla (1807 - 1875): Ca sĩ Italia giọng nữ trầm, đóng vai Arsaces, một tướng lĩnh trong vở opera "Semiramide" của Rossini. Donizetti viết hai vai nam riêng cho ca sĩ, đó là vai Maffio Orsini trong vở "Lucrezia Borgia" và vai Pierotto trong vở "Lind ở Charmounix". Ca sĩ là một giọng nữ trầm thực thụ, tầm cỡ giọng từ G - g_2 .

Alfred de Musset (1810 - 1857): Ca sĩ Pháp giọng nữ trung. Công chúng bình luận: "Bà hát bằng linh cảm, tình cảm tự nhiên, đôn hậu nhưng trang nghiêm huy hoàng... Bà nắm được bí quyết vĩ đại của người nghệ sĩ: Khi hát không phải nghe giọng hát mình, mà nghe tiếng nói từ trái tim mình". Song tuổi thọ nghệ thuật ngắn; vì thế bà thường nhắc nhở học trò: "Đừng bắt chước tôi, cứ tự do muốn hát gì thì hát, rút cuộc đã tự làm hỏng giọng mình". Tiếc rằng bà không phải là người duy nhất, cũng không phải là người cuối cùng tự làm hỏng giọng mình.

Marietta Alboni (1823 - 1894): Ca sĩ Italia giọng nữ trầm. Rossini rất thích giọng hát của bà đã hướng dẫn bà hát một số vai giọng nữ trầm như vai Climene trong opera "Sapho" của Giovanni Pacini (1796 - 1867). Là một giọng nữ trầm thực thụ, giọng hát của bà đầy, đầy đặn,

đều, âm vực từ G đến c₃, một giọng hát đẹp, kĩ xảo cao siêu. Ca sĩ còn hát những vai chính như Norina trong "Don Pasquale, Amina trong "Cô gái mộng du". Mặc dù giọng hát bị đánh giá hơi lạnh, nhưng bà vẫn là một ca sĩ giọng nữ trầm xuất sắc trong lịch sử opera.

Đầu thế kỉ XIX, nổi lên một hiện tượng mới trong lịch sử thanh nhạc châu Âu, đó là sự xuất hiện và hưng thịnh loại giọng nam cao kịch tính (tiếng Italia: Tenore robusto hay Tenore di forza) có nhiều nguyên nhân: Trước thế kỉ XIX, ca sĩ nam khi hát những nốt cao như f₂ - g₂ trở lên, thường hát bằng giả thanh hoặc giọng đầu thuần túy, nghĩa là không pha giọng ngực nên âm thanh yếu và mờ. Cuối thế kỉ XVIII, âm thanh đó đã bộc lộ sự bất cập đối với sáng tác mới. Năm 1813, vở opera grand "Tancredi" của Rossini đã dự báo yêu cầu của thời đại là giọng hát nam cao kịch tính. Đến năm 1816, khi vở "Otello" của Rossini ra đời, phải có giọng khỏe hát ở âm khu cao như ca sĩ Nozzari thì mới đóng được vai chính. Mặc dù trước đó đã có ca sĩ Domenico Donzelli là giọng nam cao kịch tính đầu tiên trong lịch sử thanh nhạc.

Do xu hướng ngày càng đòi hỏi opera phải có tính kịch rõ rệt với những nhân vật đầy tính bi kịch, ngôn ngữ âm nhạc, thanh nhạc và dàn nhạc phải thể hiện được tính kịch cao của vở, do đó phải có lối hát mới (chúng tôi sẽ trình bày ở chương sau) mang kịch tính. Nhân vật tiêu biểu và nổi bật đầu thế kỉ XIX là ca sĩ Rubini, song vẫn là ca sĩ của thời kì quá độ. Nam cao kịch tính phải là ca sĩ có giọng khỏe, dày dặn suốt tầm cỡ giọng từ trầm lên cao, hơn nữa biểu diễn cũng phải rất giỏi. Dưới đây, chúng tôi giới thiệu một số ca sĩ giọng nam kiệt xuất.

II. CÁC CA SĨ NAM KIẾT XUẤT

1. Adolphe Nourrit (1802 - 1839): Ca sĩ Pháp giọng nam cao. Cha là Louis Nourist, ca sĩ giọng nam cao chủ chốt của một nhà hát, nhưng ông còn là một nhà buôn kim cương sành sỏi. Ông dự định cho con trai theo nghề buôn bán, nhưng con trai ông đã trở thành ca sĩ và thế chân ông trong Nhà hát Italia ở Pari.

Vào nghề muộn, nhưng Nourrit may mắn học hát với Garcia, đã khắc phục được khó khăn về ngôn ngữ và hát tốt các vở opera Italia.

Nghệ sĩ kịch nổi tiếng Pháp Tarma đã bồi dưỡng Nourrit trở thành một ca sĩ có những mặt vượt lên trên các ca sĩ cùng thời. Là một người đa tài, ông đã dịch một số ca khúc trữ tình của Schubert ra tiếng Pháp.

Từ 1826 - 1837 là thời kì đỉnh cao của ông. Nourrit có giọng nam cao kịch tính có âm vực rộng, có thể hát cao đến c_3 , sử dụng giọng pha rất xác đáng, chú trọng kết hợp hữu cơ ngôn ngữ, thanh nhạc với kịch tính. Rất thán phục các ca sĩ Italia, nhưng ông cũng cho rằng, ca sĩ opera nếu chỉ chú ý giai điệu và âm thanh, mà coi nhẹ ý thơ và tính kịch trong opera là rất phiến diện. Ông đã sáng tạo ra một loạt nhân vật có sức sống như Neocrits trong "Cuộc vây hãm Corinth (The Siege of Corinth), Amanofis trong "Mose ở Ai Cập" (Mose in Egitto), Anolde trong "Guillaume Tell" của Rossini, Gustaff trong opera cùng tên, Erriza trong "Cô gái Do Thái" (La Juive) của Halévy, Raoul trong "Tân giáo đồ" của Meyerbeer. Có thể nói, Nourrit là ca sĩ giọng nam cao kịch tính vĩ đại nhất trong lịch sử thanh nhạc thế kỉ XIX. Ông đã xây dựng một chương ca khúc cho giọng nam cao kịch tính và điều đó có ảnh hưởng rất lớn đối với các ca sĩ giọng nam cao sau này, kể cả Caruso.

Về sau do bất đắc chí trong sự cạnh tranh giữa mình với Duprez, thêm vào đó, giới bình luận có cuộc tranh luận về tài năng cao thấp giữa hai người, Nourrit sinh ra trầm uất và có ý định từ giã sân khấu. Tháng 3 năm 1839, công diễn nghĩa vụ tại Napoli, được hoan nghênh nhiệt liệt, nhưng ca sĩ lại mặc cảm, cho rằng đó là sự hoành nghênh giả tạo. Sáng hôm sau, ngày 7 tháng 3, ông nhảy lầu tự tử. Trong tang lễ của ông, Chopin thiên tài đã đánh organ tưởng niệm ca sĩ.

2. Gilbert - Louis Duprez (1806 - 1896): Ca sĩ giọng nam cao kiêm nhà sư phạm thanh nhạc. Từ nhỏ, Duprez được học nhạc và học hát. Lúc đầu là ca sĩ của Nhà hát opera Pari. Về sau, theo học thanh nhạc với Alexandre Cheaaron (1771 - 1834) tại Nhạc viện Pari. Sau đó, sang Italia, nhờ sự giúp đỡ của Donzeri - ca sĩ Italia, Duprez nắm được phương pháp đóng giọng và biểu diễn khá thành công ở một số vai như Edgar trong "Lucia của Lammermoor", đặc biệt vai Anolde trong "Guillaume Tell". Năm 1837, trở về Nhà hát opera Pari đóng vai Anolde thay Nourrit, ông đã giành được thành công rực rỡ.

Duprez bẩm sinh là một giọng nam cao nhẹ, nhờ sự tìm tòi nghiên cứu phương pháp đóng giọng, Duprez đã vận dụng "âm tối" (Voix - Sombree) để hát khu âm cao. Ông là ca sĩ Pháp đầu tiên sử dụng giọng ngực hát từ c_1 - c_3 , nên âm thanh chắc khỏe, hát đạt các nhân vật mang kịch tính cao như Anolde. Đó cũng là thời kì huy hoàng nhất của ca sĩ. Berlioz nói: "Trước khi hát một bài hát, ca sĩ dùng cảm này đã thêm trọng âm ở mỗi một âm tiết, và hát vang nhiều lần ở nốt cao bằng giọng ngực. Khi biểu đạt tình cảm đau đớn cực độ, âm thanh giọng hát của ca sĩ đẹp, khỏe. Khiến thính giả im phăng phắc, nín thở, sững sốt, khâm phục lẫn với sợ hãi, bởi vì người nghe lo sợ thay cho ca sĩ trước câu nhạc khó đặc biệt đó. Khi ca sĩ hát thành công, mọi người phấn kích lạ thường...". Song phương pháp hát đóng giọng của ca sĩ cũng có kẻ khen người chê và thành tựu thanh nhạc cũng có sự tranh cãi rất lớn. Do quá lạm dụng âm lượng, hoặc cách sử dụng âm đóng chưa thật hoàn hảo, hoặc thực ra Dupre không phải loại giọng nam cao kịch tính, nên sau mười năm sân khấu, ca sĩ phải lui về hậu trường, lúc đó ông mới 43 tuổi và trở thành nhà sư phạm thanh nhạc nổi tiếng.

Rossini không thích cách hát của Duprez và nói: "Tôi không thích cách hát của anh ta, tôi thích cách sử dụng giọng đầu của Nourrit hơn...". Giữa Duprez và Nourrit có cách nhìn nhận khác nhau về nghệ thuật thanh nhạc. Duprez cho rằng: "Nourrit khi hát truyền đạt về xúc động nhiều hơn tình cảm sâu sắc. Ông ta có chất giọng nam cao nhất, có thể sử dụng giọng pha hát các nốt rất cao. Khi số phận khiến tôi trở thành đối thủ của ông ta, tôi hoàn toàn hiểu phương pháp của ông ta, nhưng giọng hát ông ta hơi "bạch thanh", pha giọng cổ, điều đó hoàn toàn trái với phương pháp thanh nhạc của tôi".

3. Enrico Tamberlik (1820 - 1889): Tamberlik được công nhận là ca sĩ giọng nam cao kịch tính thực sự của Italia đầu tiên. Ca sĩ có âm vực cực rộng, âm khu trung và trầm hết sức khỏe, đầy đặn, lại có chất giọng hùng tráng nhưng ngọt ngào; ca sĩ là một giọng nam cao trữ tình kịch tính. Khi ông hát đến c_3 và $\#c_3$, giọng hát cực kì vang khỏe, khiến thính giả sững sốt, khâm phục. Khi hát aria "Ngọn lửa rừng rực trên đàn thiêu" của Marico trong "Il Trovatore", ca sĩ hát

lên nốt c_3 (nguyên tác không phải nốt đó), làm thính giả sung sướng hoan hô sôi nổi. Vì thế về sau, mỗi lần hát bài này, ca sĩ buộc phải hát c_3 . Verdi tỏ thái độ khoan dung, bởi vì tác giả trân trọng sự lựa chọn của khán giả. Từ đấy về sau, các ca sĩ hát nhân vật này phải đảm bảo kĩ xảo hát nốt c_3 . Khi Tamberlik hát Otello trong opera cùng tên của Rossini, ca sĩ đã hát tuyệt đẹp nốt $\#c_3$, khiến khán giả hoan hô, vỗ tay nồng nhiệt và yêu cầu ca sĩ hát lại. Rossini không lấy làm ngạc nhiên và nhạc sĩ thừa nhận thực lực và danh vọng của Tamberlik. Nhưng khi Tamberlik đến nhà, nhạc sĩ đã đặt điều kiện hãy để nốt $\#c_3$ ngoài cửa. Khi nào ra khỏi nhà, hãy mang nốt $\#c_3$ đó về nhà mình.

Phương pháp ca hát của Tamberlik là con đẻ của opera Verdi: "Phương pháp đó khác hẳn phương pháp các ca sĩ trước đó: Giọng hát của ca sĩ có tiếng khóc nức nở khi hát những đoạn bi ai thống thiết; có tiếng gào thét khi phẫn nộ; có tiếng cười sảng khoái cực độ, khi vui vẻ. Chỉ có phương pháp ca hát đó mới thể hiện và phát huy hết tình cảm nồng nhiệt trong âm nhạc của Verdi. Cần khẳng định Tamberlik là ca sĩ hát hay nhất các vai kịch tính trong opera của người thầy lớn thế giới - Verdi vĩ đại.

Tuy nhiên, ngay thời kì đó, ca sĩ cũng có một số nhược điểm như giọng hát thường xuyên rung quá mức, tiết tấu không chắc. Nhưng có nhà bình luận lại cho rằng: "Khi giọng hát khỏe thực sự, nốt cao vang rền huy hoàng, có uy lực, không thể đề cập vấn đề âm thanh quén rũ, phương pháp hoàn hảo được. Dù sao, bất cứ ở màn nào, giọng hát của Tamberlik vẫn đầy tự tin và chi phối người nghe". Song đến thế kỉ XX, tình hình khác hẳn. Giọng nam cao hay nữ cao kịch tính có tiếng rung mạnh hơn loại giọng trữ tình, song không thái quá phù hợp qui luật phát thanh âm của thanh quản, tạo ra cảm giác đẹp, mạnh mẽ. Thái quá và cố tình là sai phương pháp.

Kết thúc cuộc đời sân khấu, ca sĩ về Tây Ban Nha, làm thầy thanh nhạc, nhà buôn và chế tạo vũ khí.

4. Joseph Tichatschek (1807 - 1886): Ca sĩ giọng nam cao Đức. Học y dược, khi phát hiện mình có giọng hát nam cao xuất sắc, liền đổi nghề theo học Chefimaro, một ca sĩ giọng nam cao nổi tiếng. Lúc đầu, làm thực tập sinh trong dàn hợp xướng, dần dần trở thành lãnh

xướng và đơn ca. Khi nhà hát cung đình Dresden phát hiện giọng hát Tichatschek, liền kí hợp đồng dài hạn với ca sĩ.

Cuộc đời nghệ thuật thanh nhạc của Tichaschek gắn với Wagner, giữa họ có tình bạn mật thiết. Trình độ văn hóa không cao lắm, nhưng đọc nhạc giỏi và có trí nhớ cực tốt. Ca sĩ đã đảm nhận được các vai trong opera của Wagner, nhạc sĩ đánh giá cao giọng hát đẹp, ngọt ngào và khỏe của ca sĩ, có thể hát âm khu cao bằng giọng ngực, cộng thêm dáng vóc khôi ngô tuấn tú, phong độ phóng khoáng, mạnh mẽ, nên Wagner đã chọn Tichatschek là ca sĩ đầu tiên đóng các vai chính trong "Rienzi, vị quan hộ dân cuối cùng", "Tannhauser và cuộc thi hát Wartburg" v.v. Khi Tichatschek đã bước sang tuổi lục tuần, mặc mọi người phản đối, Wagner vẫn cương quyết để Tichatschek đóng vai chính trong "Lohengrin" và vẫn cho rằng Tichatschek là người đóng Lohengrin hay nhất.

5. Luduig Schnorr (1836 - 1865): Ca sĩ giọng nam cao Đức. Schnorr nổi tiếng các vai trong opera của Wagner. Cả cuộc đời ngắn ngủi của ông hầu như đã hiến dâng cho opera của Wagner.

Opera của Wagner thường dài, ít ca sĩ kham nổi, kể cả ca sĩ nổi tiếng. Những năm 60 của thế kỉ XIX, Wagner đang sáng tác "Tristan và Isolde", "Danh ca Nürnberg" và "Chiếc nhẫn Nibelungen", nhạc sĩ đang thiếu ca sĩ tài năng. Tichatschek đã giới thiệu Schnorr trẻ tuổi làm quen với Wagner. Sau khi nghe Schnorr hát Lohengrin, nhạc sĩ lập tức mời đóng opera của ông. Schnorr là giọng nam cao kịch tính có âm sắc của giọng nam trung. Người đời ví âm thanh của ca sĩ trong sáng như ánh dương xuyên qua đám mây. Schnorr còn là một nghệ sĩ đa tài, vừa là ca sĩ hát hay, vừa là diễn viên giỏi, vừa là người đệm đàn piano, vừa là nhà thơ. Từ ngày 5 tháng 4 năm 1865, Schnorr cùng vợ là ca sĩ Malvina bắt đầu dàn dựng opera "Tristan và Isolde". Ban ngày, tập với dàn nhạc ở nhà riêng của Wagner. Ngày 11 tháng 5, tổng ôn lần cuối cùng. Vì quá mệt mỏi, giọng hát của Malvina bị khản, buổi công diễn lần đầu phải hoãn đến ngày 10 tháng 6. Thành công rực rỡ, vở được diễn liên tục đến cuối tháng. Sau đó không đầy nửa tháng, Schnorr lại liên tiếp công diễn các vở khác của Wagner như "Người Hà Lan phiêu bạt", "Vàng của sông Rhein", "Nữ võ thần", "Siegfried", đồng thời dàn dựng "Don Giovanni". Do vì

làm việc quá căng thẳng, ca sĩ đột ngột bị trúng phong. Trước khi từ giã cõi đời, ca sĩ vẫn còn lẩm bẩm: "Vĩnh biệt, Siegfried". Schnorr mất ngày 21 tháng 7, mới 29 tuổi.

Các ca sĩ ưu tú khác, có thể kể thêm:

Domenico Donzelli (1790 - 1873): ca sĩ Italia, được đánh giá là ca sĩ giọng nam kịch tính đầu tiên trong lịch sử thanh nhạc, là người đầu tiên đóng nhân vật Otello của Rossini.

Pisaroni Benedetta (1798 - 1872): ca sĩ Italia giọng nữ trung, có một giọng hát hết sức quyến rũ. Tiếc thay, lúc nhỏ bà bị bệnh đậu mùa, mặt rỗ, nên khi bà hát, khán giả không dám nhìn vào mặt. Nhưng giọng hát đã chinh phục được khán giả, đã giành được niềm tin yêu và lòng kính trọng của mọi người.

Luigi Labloche (1794 - 1858): Ca sĩ Italia giọng nam trầm, âm vực từ, nổi tiếng với các vai hề, đặc biệt vai Don Pasquale trong opera cùng tên của Donizetti.

Antonio Tamburini (1800 - 1876): Ca sĩ Italia giọng nam trung, âm vực từ G - g₂ Sở trường đóng các vai trong opera của Rossini và Verdi...

Uraietta Alboni (1826 - 1893): Ca sĩ Italia giọng nữ cao, học trò của Rossini, hát diễn đều hoàn hảo, đóng giỏi vai chính trong "Cô lọ lem" của Rossini.

Victor Maurel (1848 - 1923): Ca sĩ Pháp giọng nam trung, đã khắc họa độc đáo nhân vật Iago trong "Otello" của Verdi. Đồng thời cũng là nhà thiết kế sân khấu xuất sắc.

Cả một thời đại không chỉ có một số ca sĩ lỗi lạc, kiệt xuất, còn có rất nhiều những ca sĩ ưu tú khác nhưng chúng tôi cũng chỉ có thể điểm qua một số gương mặt tiêu biểu để các bạn có thể hiểu thêm về thời đại đó.

CHƯƠNG

XIII

ĐÀO TẠO THANH NHẠC THẾ KỈ XIX

Với tôi, âm nhạc là sự thể hiện hoàn mĩ nhất của tâm hồn

Schumann¹

Từ đầu thế kỉ XVIII, lối hát bel canto có quan hệ mật thiết với opera và trở thành một phương pháp, một nội dung chủ đạo trong đào tạo thanh nhạc ở Italia và các nước châu Âu. Từ cuối thế kỉ XVIII đến nửa đầu thế kỉ XIX các tác phẩm opera mang đặc trưng phong cách bel canto của Rossini, Donizetti và Bellini, đã đưa lối hát bel canto đang đã suy thoái một lần nữa phát triển lên đỉnh cao. Do đó, người ta gọi sáng tác của ba nhà soạn nhạc trên là "opera bel canto", bởi vì âm nhạc của họ cơ bản sáng tác theo lối hát bel canto. Trọng điểm sáng tác opera của ba nhạc sĩ là viết những ca khúc, aria ngắn, có giai điệu tuyệt đẹp, màu sắc phong phú, có thể phát huy ưu thế giọng hát và kĩ xảo thanh nhạc của ca sĩ. Mặt khác, muốn hát đạt các opera đó, ca sĩ phải được trang bị kĩ thuật, kĩ xảo hoàn hảo. Cho nên, opera bel canto đã thúc đẩy thanh nhạc bel canto phát triển với một sức sống mới, hơi thở mới. Các ca sĩ bel canto lại tìm thấy đất dụng võ của mình trên sân khấu opera, đó chính là "Thời đại hoàng kim lần thứ II" trong lịch sử nghệ thuật thanh nhạc. Tác phẩm tiêu biểu nhất là opera "Norma" của Bellini. Ca sĩ bel canto kiệt xuất nhất thời kì này là Rubini.

Đào tạo thanh nhạc thời kì này được hình thành qui mô tương ứng với yêu cầu của opera và đã có những thành tựu lớn đáng kể. Các nhà sư phạm thanh nhạc đã đào tạo đội ngũ ca sĩ có trình độ và tài

1.. Schumann. Trích "Thường thức âm nhạc Tây phương" J. Machlis.

năng lớn, đáp ứng được đòi hỏi của sân khấu đương đại. Có thể nói, không có cống hiến lớn của các nhà sư phạm thanh nhạc, opera bel canto không thể tồn tại, phát triển và phồn vinh. Từ thế kỉ XVIII, phương pháp giảng dạy của các nhà sư phạm là dựa vào kinh nghiệm lâu đời, nghĩa là đời nối đời truyền nghề theo phương thức khuếch tán trong quần chúng, thành quả giảng dạy ngày càng hoàn thiện hơn nhưng vẫn mang tính chất kinh nghiệm. Những thành quả trong đào tạo và trên sân khấu rất đáng nể trọng, song những kinh nghiệm đó cũng rất hạn chế, thường bị thất truyền và thiếu căn cứ khoa học. Điểm mấu chốt là những quan điểm và phương pháp đào tạo thanh nhạc giữa các trường phái không được trao đổi, giao lưu với nhau, không có sự phân tích, qui nạp, tổng kết tương đối hệ thống. Cho dù có những sáng kiến mới, nhưng cũng rất khó lan truyền cho nhau. Thực ra công việc đào tạo thời kì đó vẫn ở tình trạng phân tán, "đơn thương độc mã". Về mặt nội dung, nặng về kinh nghiệm, kĩ xảo; thiếu lí luận, hệ thống và khoa học về phương pháp thanh nhạc.

Thế kỉ XIX, nhờ những tiến bộ về khoa học kĩ thuật, người ta bắt đầu dựa vào sinh lí học, vật lí học để nghiên cứu và giải thích một cách khoa học về phương pháp phát thanh âm trong quá trình rèn luyện giọng hát. Qua quá trình đào tạo nhiều thế kỉ, các nhà lí luận đã tổng hợp phương pháp giảng dạy thanh nhạc thành mấy mô hình về phương pháp sư phạm như sau:

I. MÔ HÌNH CƠ BẢN VỀ ĐÀO TẠO

Trong thế kỉ XIX, có ba mô hình đào tạo thanh nhạc như sau:

1. Phương pháp mô phỏng

Qua thị phạm của người thầy, học sinh bắt chước kĩ năng phát thanh âm giọng hát, nghĩa là: "Hãy hát như tôi hát". Phương pháp này yêu cầu học sinh phải có tai nghe tinh và bắt chước đúng thị phạm của người thầy, đó là phương pháp giảng dạy có lịch sử lâu đời nhất, mang tính chất "Truyền nghề".

2. Phương pháp giáo tài

Qua các bài luyện giọng, luyện thanh (tức các bài vocalizes - ca khúc không lời) và các ca khúc (aria, romance), rèn luyện học sinh phát triển

cách hát đúng, bồi dưỡng và xác định khái niệm đúng về tiếng vang, kĩ xảo âm thanh và cách biểu cảm âm nhạc. Đây là phương pháp giảng dạy được sử dụng rộng rãi từ lâu, cũng là một phương pháp quá độ.

3. Phương pháp dựa trên cơ chế hoạt động của bộ máy thanh âm

Nhận thức về vị trí và công năng làm việc của "bộ máy thanh âm" để điều chỉnh vị trí và sự hoạt động của bộ máy thanh âm, tìm tòi để đạt được cách ca hát phù hợp với qui luật hoạt động sinh lí. Cuối thế kỉ XIX, nhờ những tiến bộ về khoa học kĩ thuật, đặc biệt, sau khi phát minh gương soi họng, khám phá ra cơ chế hoạt động của "bộ máy thanh âm", khi dạy học các nhà sư phạm bắt đầu vận dụng phương pháp này.

Ba mô hình về phương pháp giảng dạy thanh nhạc nói trên có vai trò và ảnh hưởng khác nhau trong quá trình đào tạo. Trước thế kỉ XIX, hai phương pháp đầu đóng vai trò chủ đạo trong đào tạo, đó là những phương pháp cảm tính và kinh nghiệm. Từ cuối thế kỉ XIX, người ta đã bắt đầu nghi vấn về hai phương pháp mô phỏng và giáo tài, và hai phương pháp đó lùi về vị trí thứ yếu, phương pháp thứ ba ngày càng được quan tâm và vận dụng nhiều hơn. Một số nhà khoa học nghiên cứu thanh học về giọng hát, đã viết những quyển sách lí luận giảng dạy thanh nhạc, họ cố gắng phân tích và diễn giải về mặt sinh lí học hát, để ca sĩ nắm được một cách khoa học về mặt điều khiển hoàn hảo sự hoạt động của bộ máy thanh âm khi hát. Đến thế kỉ XX, những sách giải thích về thanh học, tâm sinh lí học trong thanh nhạc ngày càng phong phú, ngày càng khoa học và cặn kẽ hơn. Do đó, phương pháp đào tạo thanh nhạc ngày càng hoàn thiện hơn, khoa học hơn.

Thế kỉ XX, hầu hết các nhà sư phạm vận dụng phương pháp kết hợp cả ba mô hình: mô phỏng, giáo tài và cơ chế bộ máy thanh âm. Sự vận dụng kết hợp hài hoà giữa ba phương pháp đó đã thu được hiệu quả đào tạo toàn diện và khoa học hơn, đẩy lùi tình trạng làm hỏng giọng ca sĩ trong quá trình giảng dạy. Do đó, các nhà sư phạm ngày nay, phải có trình độ hiểu biết toàn diện về phương pháp sư phạm thanh nhạc thì mới làm tốt công tác đào tạo.

Cũng từ đầu thế kỉ XIX, trên cơ sở tiếp thu và kế thừa những tinh hoa và thành quả của bel canto, bắt đầu xuất hiện và hình thành hai

trường phái lớn về đào tạo thanh nhạc đó là trường phái Lamperti (cha và con) và trường phái Garcia (cha và con, đặc biệt là Garcia con). Hai trường phái lớn đó tiêu biểu cho hai khuynh hướng chủ yếu trong phương pháp giảng dạy bel canto ở châu Âu. Trường phái Lamperti kiên trì phương pháp đào tạo theo chủ nghĩa kinh nghiệm để giải quyết cách phát thanh âm của tiếng hát; trường phái Garcia dựa trên cơ sở những thành quả nghiên cứu khoa học để lí giải và giải quyết cách phát thanh âm giọng hát phù hợp với qui luật hoạt động sinh lí.

Mặc dù xuất phát điểm của hai trường phái hoàn toàn khác hẳn nhau, song trong phương pháp hướng dẫn cụ thể, cũng có những điểm gần nhau và có cùng một mục đích: đạt tới ca hát có giọng hát và kĩ thuật, kĩ xảo tốt và hay nhất.

Cả hai trường phái đều đào tạo ra hàng loạt ca sĩ kiệt xuất. Thực ra rất khó đánh giá chính xác rằng phương pháp của trường phái nào tốt hơn, hoàn hảo hơn. Trong thời đại ngày nay, biết cách kết hợp và vận dụng phương pháp của hai trường phái trên, nghĩa là nhà sư phạm biết dựa trên những kinh nghiệm cảm tính đúng, kết hợp với lí tính, có phân tích, giải thích khoa học, phù hợp với qui luật hoạt động của bộ máy thanh âm khi hát, sẽ tránh được nhiều sai sót, đạt tới sự hoàn hảo, sự toàn diện hơn trong đào tạo ca sĩ.

Chúng tôi giới thiệu qua về tâm cũ giọng hát của các loại giọng bằng sơ đồ dưới đây, để độc giả nắm được cụ thể, rõ ràng về tâm cũ từng loại giọng ca sĩ.

Sơ đồ tâm cũ giọng hát:

* Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	do ₁	re ₁	mi ₁	fa ₁	sol ₁	la ₁	si ₁
C	D	E	F	G	A	B	c ₁	d ₁	e ₁	f ₁	g ₁	a ₁	b ₁
do ₂	re ₂	mi ₂	fa ₂	sol ₂	la ₂	si ₂	do ₃	re ₃	mi ₃	fa ₃	sol ₃		
c ₂	d ₂	e ₂	f ₂	g ₂	a ₂	b ₂	c ₃	d ₃	e ₃	f ₃	g ₃		

* #f₂ hoặc ^bb₂

Ví dụ: Giọng nam trầm D - d_2 hoặc e_2

Giọng nam trung A - a_2 .

Giọng nam cao c_1 - b_2, c_3 hoặc $\#c_3$.

Giọng nữ trung, trầm G, A - g_2 hoặc c_3 .

Giọng nữ cao từ B, c_1 - b_2, c_3 hoặc e_3

Giọng nữ cao màu sắc từ f_3 hoặc g_3 .

Ví dụ: Giọng hát Maria Callas từ A. b_2, c_3 hoặc e_3 (các ca sĩ nữ thế kỉ XIX cũng có tầm cũ tương đương).

II. TRƯỜNG PHÁI THANH NHẠC LAMPERTI

Francesco Lamperti (1813-1892) và con trai ông là Giovanini Battista Lamperti (1839-1910), là người sáng lập trường phái này.

1. Francesco Lamperti với "Bàn về nghệ thuật ca hát"

F. Lamperti là nhà sư phạm lỗi lạc nhất của Italia trong thế kỉ XIX. Bà mẹ là ca sĩ opera có tiếng. Từ bé, ông được học thanh nhạc, piano và tác khúc. Nhưng ông không lên sân khấu biểu diễn, mà chỉ muốn làm người quản lí đoàn opera. Đến năm 1840, ông là người chủ quản một bộ môn trong một nhà hát opera bình thường, với đồng lương thật khiêm tốn. Do mưu sinh, ông đành mở lớp dạy hát tự. Chính nhờ đó, cuối cùng ông trở nên nhà sư phạm tài hoa và nổi tiếng, nhiều học trò của ông thành những ngôi sao trên sân khấu opera ở các nước châu Âu.

Năm 1850, Lamperti làm chủ nhiệm khoa thanh nhạc của Nhạc viện Milan, và làm việc ở đó suốt 25 năm. Ông đào tạo những ca sĩ ưu tú hàng đầu trên thế giới như: Morietta Alboni, Tagesa Stozz, Maria, Vudemann, Irota Cheponini, William - Shakespeare. Ngoài ra, vì nghe danh có nhiều ca sĩ đã có thành tích nhất định cũng đua nhau đến xin học ông. Nhờ thanh tựu lớn trong đào tạo và những học sinh xuất sắc của ông ở các nước châu Âu, phương pháp giảng dạy của ông trở thành một trường phái thanh nhạc. F. Lamperti nghỉ hưu năm 1875, nhưng sau đó ông vẫn tiếp tục sự nghiệp đào tạo nhân tài. Ông mất năm 1892 thọ 80 tuổi.

Năm 1877, F.Lamperti xuất bản cuốn sách "Bàn về nghệ thuật ca hát". Năm 1890, sau khi sửa chữa và bổ sung, sách này tái bản lần thứ hai. Đó là trứ tác lí luận và thực hành có ảnh hưởng lớn nhất trong lĩnh vực đào tạo thanh nhạc giữa thế kỉ XIX đến thế kỉ XX.

"Bàn về nghệ thuật ca hát" chủ yếu nói về những tình trạng của một số ca sĩ chưa học cơ bản về thanh nhạc đã biểu diễn trên sân khấu, dẫn đến những hậu quả sai lầm, đồng thời chỉ dẫn cách nắm phương pháp ca hát. Ông giới thiệu cách học hát và sáng tác hàng loạt bài luyện thanh (ca khúc không lời - vocalise).

Về vấn đề âm khu giọng hát, F.Lamperti chia âm khu giọng nữ làm ba âm khu: Âm khu giọng ngực (khi hát giọng trầm), giọng pha (ở âm khu trung) và âm khu giọng đầu (âm khu cao). Giọng nam chia làm hai âm khu: giọng ngực và âm khu pha (từ e_2 , f_2 trở lên).

Về hơi thở: Ông chia làm bốn bước trong huấn luyện. Bước một, luyện âm thanh có hơi thở đầy đặn; bước hai, luyện giọng hát có hơi thở đầy đặn từ âm lượng trung bình tập dần âm thanh piano, như mp và ppp; bước ba, với hơi thở đầy đặn từ âm thanh ppp chuyển sang giọng hát khoẻ dần; bước thứ tư, luyện giọng từ yếu đến mạnh, rồi trở lại yếu "0" tức là mezza di voce trên một vị trí âm thanh. F.Lamperti gọi hiện tượng đó là "tầm nhả tơ" (note filate).

F.Lamperti cho rằng, trước khi hát, cần cố gắng hít hơi đầy đặn, nét mặt tươi, hơi cười. Lượng hơi khi "phát thanh âm" nên ít hơn lực nén của hơi thở. Khi hát, hay khi ngân giọng (filar il touno hay filo di voce), họng mở tốt, hát âm "A", động lực hơi từ phổi và hoành cách mô đẩy lên.

F.Lamperti nhấn mạnh khi hát, ca sĩ nên tập trung chú ý ngân giọng với hơi đầy đặn và ổn định trong khoảng 18 giây. Các cơ hô hấp tạo được kháng lực (tức lực nén hơi). Giọng hát có sức biểu cảm thực sự chính nhờ lực nén thẳng bằng và ổn định của hơi thở.

Về liên giọng (*legato*), âm luyến (*portamento*), âm nảy (*staccato*), khoẻ dần (*crescendo* tức $\text{}$), F.Lamperti yêu cầu âm thanh liền tiếp (linh hoạt, chạy). Ông cho rằng: "Hát *legato* là một nhân tố chủ đạo cho giọng hát hay). Người nào không hát tốt *legato*, người đó không thể hát hay được". Cách huấn luyện âm thanh liền tiếp, nên rèn từ

tốc độ trung bình rồi mới luyện nhanh dần với giọng hát trong trẻo, từng âm thanh phải dội vào khe thanh; khi hát âm luyện, từ một độ cao này luyện sang một cao độ nọ, âm thanh ngân ngấn gọn và nhẹ nhất.

Về luyện giọng: Không nên hát nhiều các nốt cao nhất, hoặc thấp nhất. Nên luyện tốt âm khu trung với âm thanh đầy đặn, ổn định và vừa phải. Khi nào giọng hát đạt mức chủ động thoải mái, mới luyện âm thanh có âm tiết; nếu không, chỉ luyện các nguyên âm cũng được. Cùng một bài luyện thanh, có thể hát bằng các biểu cảm khác nhau như trữ tình, bi thương hay van lơn. Khi hát bài luyện thanh với cảm giác vô cảm sẽ khiến giọng hát mãi mãi không có sức truyền cảm. Ông cảnh cáo không nên đưa những trích đoạn kịch tính làm giáo tài huấn luyện. Ông phản đối cách luyện giọng bằng âm ngâm, bởi vì ông cho rằng cách phát âm đó sẽ thiếu vắng giọng ngực, do đó sẽ mệt giọng và độ cao khó chuẩn xác.

Về nhả chữ: Hơi phải đầy đặn, âm thanh trong trẻo khi nhả chữ, nhưng phải thoải mái nhẹ nhàng và nén hơi. Trong thanh nhạc, khi hát các Nguyên âm "I. E. A. O. U" với khái niệm là phát thanh; khi hát các phụ âm "B. C. D...". với khái niệm là phụ âm. Thanh âm không được rung. Khi luyện giọng cảm thấy mệt mỏi thì phải nghỉ hát ngay, nghĩa là không nên thái quá, dễ hại giọng hát.

2. Giovanni Battista Lamperti và "Kĩ xảo ca hát của bel canto"

G.Lamperti năm lên 6 tuổi học piano, 9 tuổi hát trong dàn hợp xướng nhà thờ lớn Milan, 11 tuổi học piano và tác khúc tại Nhạc viện hoàng gia Milan, đã có tiếng về trình độ đệm đàn piano. Năm 14 tuổi, sau khi tốt nghiệp Nhạc viện Milan trở thành người đệm đàn cho lớp học thanh nhạc của cha mình, tham dự một phần công việc giảng dạy thanh nhạc. Rất nhiều ca sĩ xuất chúng thích trao đổi vấn đề thanh nhạc với G.Lamperti, bởi vì trong lớp thanh nhạc, người đệm đàn thường là giáo viên thanh nhạc thứ hai. Năm 1855, khi G.Lamperti 18 tuổi, ông tuyên bố mình là thầy hướng dẫn thanh nhạc, và tiếp nhận một số học sinh để dạy hát. Ông thích dạy giọng nam cao, tất nhiên trong lớp ông có cả học sinh giọng nữ cao, nam trung. Ba năm sau, tức là năm 1858, các học sinh của ông bắt đầu xuất đầu lộ diện

trên sân khấu opera, đã diễn các vở opera như "Guillaume Tell" của Rossini, "Lucia di Lammemoor" của Donizetti. Ông làm đạo diễn kiêm chỉ đạo thanh nhạc. Ông viết hai tác phẩm giảng dạy "Bài luyện thanh" (vocalise) cho các loại giọng và "12 bài luyện thanh" cho giọng nữ cao.

Thời kì chiến tranh Italia - Áo, G. Lamperti tham gia quân đội. Sau khi kết thúc chiến tranh, năm 1891, ông trở lại sự nghiệp đào tạo thanh nhạc. Cũng năm đó, với lời đề nghị của giám đốc Nhạc viện Milan, ông tạm thời nhận dạy lớp học sinh của người cha đang ốm. Đến năm 1870, khi G.Lamperti có những thành tựu nổi bật trong công tác đào tạo, ông chính thức tham gia giảng dạy thay cha. Năm 1876, ông được tặng thưởng Huân chương Kị sĩ và được sắc phong viện sĩ danh dự Học viện của hoàng gia Roma.

Năm 1879, G.Lamperti được thỉnh giảng tại Drezden. Thời gian này, ông cho xuất bản tập "Bài luyện thanh" cho lớp dự bị thanh nhạc (1879) và tác phẩm "Sự suy thoái của nghệ thuật ca hát" (1887). Ông đã sáng tác một aria đệm bằng đàn nhạc cho học sinh của ông, ca sĩ giọng nữ cao người Ba Lan và một số tác phẩm khí nhạc. Năm 1905, trường G.Lamperti đang làm việc dời đến Berlin. Thời kì này, học sinh của ông khá đông, trong số đó có ca sĩ giọng nữ cao người Áo Schumann Singk, ca sĩ giọng nữ cao người Italia Staccheno - là những ca sĩ trứ danh. Ông cho học sinh giỏi của mình Brown làm trợ giáo. Năm sau, ông xuất bản trứ tác "Kĩ xảo ca hát của bel canto".

Giovanni Lamperti mất ngày 19 tháng 3 tại Berlin thọ 72 tuổi. "Kĩ xảo ca hát bel canto" là trứ tác thanh nhạc quan trọng, xuất bản năm 1905. Thực ra trong đời, không bao giờ có hai ca sĩ có chất giọng hoàn toàn giống nhau. Song trước đây các nhà sư phạm và các sách giáo khoa về sư phạm thanh nhạc, nghiên cứu cá tính giọng hát của các ca sĩ còn quá ít, công việc giảng dạy có những hạn chế nhất định. G.Lamperti dựa vào cá tính khác nhau của giọng hát các ca sĩ, kết hợp kinh nghiệm giảng dạy của mình với những thành tựu nghiên cứu của cá nhân mình, đã bước đầu giải quyết những hạn chế nói trên trong cuốn sách này.

G.Lamperti cho rằng "Một phương pháp ca hát ưu việt thực sự, khi hát phải đạt được sự nhất quán về cơ chế hoạt động tự nhiên của thanh quản với thể lực của từng cá nhân". Điều kiện chủ yếu của ca hát là "Giọng hát, tài năng âm nhạc, sức khỏe, năng lực lí giải, sự cần mẫn và tính kiên nhẫn". Trách nhiệm của người thầy thanh nhạc là sắp đặt, phát triển và cân bằng âm thanh của người ca sĩ.

Trong tác phẩm, G.Lamperti đã tường thuật rõ ràng và nhấn mạnh sự khác nhau giữa giọng hát với giọng nói của nam và nữ (Thường thường người ta hay lẫn lộn cách phát thanh âm cho giọng nói với giọng hát, do đó dẫn đến hậu quả làm suy thoái giọng hát).

Về giọng nữ: Từ c_2 trở lên thường phải chuyển hát giọng đầu, cảm hạ xuống thấp hơn một tí, so với khi hát âm khu trung, khi đó điểm cộng minh của thanh âm sẽ ở phía trước đỉnh đầu". Khi hát giọng đầu cho phép một phần ít không khí đi qua khoang mũi, sử dụng phương pháp này, sẽ thể nghiệm một cách rõ rệt cộng minh đỉnh đầu.

Giọng nữ cao mẫu sắc phải hát được e_3 , còn giọng nữ cao kịch tính, phải hát đến b_2 . Giọng nữ cao kịch tính âm thanh mang chất giọng vừa nhu vừa cương, âm khu giọng ngực và giọng trung phát triển mạnh hơn. Đối với hai loại giọng này nên tập từ âm khu trung, sau đó mới phát triển lên cao hoặc xuống trầm. Ông cho rằng e_1 , f_1 , g_1 là chỗ chuyển giọng từ giọng ngực lên giọng âm khu trung, cho nên những âm này phải kết hợp hết sức nhuần nhuyễn, khiến âm thanh ổn định. Khi hát đến c_2 , nên sử dụng nguyên âm "O" và "I" để chuyển lên giọng đầu một cách dễ dàng. Khi luyện giọng hát "A, E, I" nên mở to mồm, đặt giữa hai hàm răng trên và dưới khoảng rộng một ngón tay; khi hát "O", khẩu hình tròn; khi hát "E, I" ở âm khu trung nên có cảm giác vang ở phía trước hàm ếch mềm; khi hát giọng đầu, nên cảm thấy sự rung ở xoang trán, giữa hai đường lông mày. Khi hát những câu nhạc kĩ xảo mẫu sắc, nên tập nghiêm khắc về tiết tấu, không bao giờ nên vội vàng, nên luyện từ từ.

Các ca sĩ giọng nữ cao khi tập hát nên đứng trước gương để quan sát khẩu hình và diễn cảm của nét mặt khi hát, không nên quay mặt vào tường. Trách nhiệm của người thầy là hướng dẫn học sinh vận dụng hơi thở, âm thanh bel canto và khẩu hình chính xác. Sự nhắc nhở của người thầy hết sức quan trọng.

Về kĩ thuật: G.Lamperti cho rằng legato là một kĩ thuật cơ bản và quan trọng bậc nhất trong quá trình rèn luyện giọng hát. Khi phát thanh âm, phải hát hai nốt nhạc liền giọng thật tự nhiên, thật trôi chảy. Có thể sử dụng chữ "la" hát với âm lượng mf hoặc gần như P khiến thanh âm có độ nhạy, tránh thanh âm thô thiển, nặng nề, hát sao cho đẹp và mềm mại. Cần hát từng nốt với thanh âm đầy hơi và tròn đầy. Luyện kĩ thuật rung lí (trillo), phát thanh âm trong trẻo, chuẩn xác. Khi hát rung lí, nhấn mạnh âm chính, còn âm phụ phải hát nhỏ nhẹ, tốc độ chậm, tiết tấu chuẩn xác. Sau đó tăng tốc độ nhanh dần. Luyện âm nảy (Staccato) phải cẩn thận, phải tăng chút áp lực hơi thở, nhưng không được lãng phí hơi thở, đạt được thanh âm bật ra sắc nét. Luyện "yếu mạnh yếu" tức là mezza di voce (0) phải dựa vào cách nén hơi; khi tăng âm lượng, vị trí thanh âm từ trước môi lùi vào trong cổ họng; khi giảm bớt âm lượng, thanh âm phải bay nhẹ trên môi, hơi cũng giảm nhẹ đi. Khi hát âm luyến, từ nốt này liền sang nốt nọ, thanh âm nhẹ mềm, có thể nói luyến lên hay luyến xuống tiếng vang của thanh âm đó thành hình vòng cung, hơi thở ổn định, thanh âm gọn nhẹ.

Về giọng nam: Cách luyện giọng giữa nam và nữ như nhau, nhưng ông cho rằng giọng nam cao khó luyện hơn. Đa số các thầy thanh nhạc không để ý rằng giọng nam có âm khu thứ tư, đó là âm khu hỗn hợp, do đó họ đã không khai thác hết tiềm lực của một số ca sĩ giọng nam. Nhiều học sinh nam không biết sử dụng cách phát thanh âm bằng "nửa hơi", "từ yếu sang mạnh trở lại yếu". G.Lamperti nêu rằng từ B - e₁, d₁ hoặc #d₁, giọng đầu pha trộn với giọng ngực từ âm khu trầm lên cao, do đó ca sĩ sẽ chỉ sử dụng một nửa giọng ngực một nửa giọng pha để điều chỉnh âm khu trung, nhờ đó âm thanh sẽ đều đặn từ trầm lên cao một cách dễ dàng hơn.

Ông còn cho rằng giọng nam trung mới thực sự tiêu biểu cho giọng hát nam. Âm vực từ A đến f₁ phải nhờ cộng minh giọng đầu để giữ cho cộng minh giọng ngực. Giọng nam trầm khi hát âm khu trung nên sử dụng âm thanh mở, chú ý đừng hát giọng ngực cao quá. Để phát huy tốt giọng hát âm khu trung, chớ nên phát triển âm khu trầm thấp quá, dễ mệt giọng.

Về phát âm ngôn ngữ: G.Lamperti cho rằng nguyên âm của tiếng Italia đầy đặn, không tống hơi, đa số ca sĩ Italia có thể phát thanh âm chính xác khi hát nguyên âm mở: "A", còn ca sĩ của các nước khác phải trải qua huấn luyện đặc biệt thì mới hát tốt. Hát các phụ âm khó hơn nguyên âm nhiều, hãy "thử hát một câu ca từ hoàn chỉnh, xử lí khi hát một từ, cường điệu các nguyên âm, lướt nhanh các phụ âm, song vẫn phải sáng sủa, rõ ràng, sắc nét".

Về aria: G.Lamperti đề nghị học sinh hãy hát các tác phẩm Italia trước, sau đó mới hát những tác phẩm có ngôn ngữ phiên toái (như các aria trong opera Đức, phải hát bằng tiếng Đức). Ca sĩ phải là người tái sáng tạo các tư tưởng tình cảm của các nhà thơ và các nhà tác khúc. Ông đặc biệt răn dạy các học sinh khi mới học hát, không nên hát quá nhiều các ca khúc nghệ thuật (romance), bởi vì những ca khúc này có âm vực rất hạn chế, sự thay đổi quá nhiều về âm điệu sẽ khiến giọng hát dễ mệt mỏi".

Trong kết luận của cuốn sách, G.Lamperti nêu lên rằng: Giọng hát là một nhạc cụ quý báu nhất, đẹp và truyền cảm hơn bất cứ một loại nhạc cụ nào. Ông nhắc nhở: muốn giữ cho giọng hát trong sáng và có sức sống, thì chớ nên để nó làm việc quá sức.

Phương pháp giảng dạy thanh nhạc của G.Lamperti kế thừa truyền thống ca hát cổ của Italia, đặc biệt của Caccini. Trong thư gửi cho Brown, ông viết: "Cha tôi, ông F.Lamperti đã truyền lại "y bát" cho tôi, bây giờ tôi truyền lại cho anh, bởi vì anh là người nắm được thực chất vấn đề trường phái thanh nhạc cổ của Italia".

G.Lamperti không để lại sách viết một cách hoàn chỉnh về phương pháp cụ thể trong huấn luyện giọng hát. Sau khi ông mất, Brown đã sưu tập các hồi tưởng của học sinh, biên tập thành một quyển sách: "Những lời khuyên răn về thanh nhạc". Cuốn sách này được tái bản hơn 10 lần.

Trong lời tựa của cuốn sách trên, Brown viết: "Nghệ thuật ca hát từng một thời được tôn vinh là "Thời đại hoàng kim". Các bậc thầy lớn về thanh nhạc đã khái quát một số qui luật về nghệ thuật ca hát và kiên trì một quan điểm: ca hát phải tuân theo qui luật tự nhiên. Nhưng qui luật đó là sinh lí học chứ không phải giải phẫu học, là

thính giác chứ không phải là sự hoạt động cơ bắp. Người thầy và học sinh phải huấn luyện và rèn luyện hơi thở và âm thanh một cách ngoan cường, khổ luyện để đạt đến mục đích cuối cùng. Căn cứ vào những điều qui nạp, tổng kết của các bậc tiền bối, phương pháp giảng dạy của G. Lamperti đề xuất những vấn đề cơ bản về hơi thở, cách sử dụng hơi thở và cách khống chế hơi bằng các cơ trương lực ở vùng bụng.

Brown nhấn mạnh rằng những bài tập đó, tuy chưa hình thành hẳn một phương pháp cũng không trông mong người đời chỉ sử dụng phương pháp đó để ca hát. Mỗi một người thầy hay ca sĩ đều có con đường riêng cho sự phát triển giọng hát của mình, cho nên phương pháp bel canto không lưu truyền cho chúng ta một hệ thống cố định, tất cả mọi chỉ dẫn và khuyến cáo chỉ truyền miệng từ đời này sang đời nọ, quan trọng là người kế thừa phương pháp biết lựa chọn và phát huy.

Trong quyển "Lời khuyên răn về thanh nhạc" viết về phương pháp thanh nhạc của G.Lamperti nêu ra những vấn đề như phương pháp giảng dạy, những bí quyết ca hát, luật vàng của ca hát, sự minh trí của tự hiểu mình, linh hồn của ca sĩ, những vấn đề khó nhất trong ca hát như hơi thở và chuẩn bị hát như thế nào v.v. tổng cộng 16 phần. Qua sách này, chúng ta sẽ thấy những điều bất đồng giữa F. Lamperti với G.Lamperti. Ví dụ: G.Lampert có một câu châm ngôn như sau: "Nếu như anh không biết hát tốt "âm ngâm" thì anh sẽ không thể hát tốt khi mở mồm". Còn F.Lamperti lại không thích "âm ngâm".

III. TRƯỜNG PHÁI THANH NHẠC CỦA GARCIA

Người sáng lập trường phái này là ca sĩ kiêm nhà sư phạm Tây Ban Nha Manuel Del Popolo Vincentel Garcia (1775-1832) và con trai ông Manuel Patricio Podriguer (1805-1906) nhân vật chủ chốt của trường phái và là nhà sư phạm thanh nhạc kiêm nhà lí luận thanh nhạc. Người đời gọi ông là Garcia II hay Garcia con.

1. Manuel Garcia với "Phương pháp hát và bài luyện thanh"

Năm lên 6, vì mất mẹ, M.Garcia được bố dượng đưa vào dàn hợp xướng của Thiên chúa giáo để học hát. Đến năm 17 tuổi, Garcia trở

thành ca sĩ, nhà tác khúc và nhà chỉ huy có chút tiếng tăm. Năm 1808, M.Garcia đến Pari biểu diễn opera và thành công ngay. Từ đó, ông đi biểu diễn các nơi trên Italia. Trong thời gian đó, ông mở trường dạy hát ở Luân Đôn.

Năm 1811, ông làm quen với Rossini ở Napoli, nhà soạn nhạc đã viết vai Almaviva trong "Anh thợ cạo thành Siviglia" riêng cho M.Garcia, ca sĩ đã biểu diễn rất thành công. Ca sĩ có chất giọng tốt đẹp, có sức biểu cảm tuyệt vời. Giọng hát ca sĩ vừa cương vừa nhu, rất hợp với ca khúc nhẹ nhàng, lưu loát. Đặc biệt ông chú ý tiếp thu các kinh nghiệm của những người đi trước, kết hợp với kinh nghiệm thực tiễn của bản thân và phát huy sáng tạo, hình thành một phương pháp ca hát riêng, trở thành cơ sở vững chắc cho hoạt động giảng dạy thanh nhạc sau này. Năm 1816, ông dạy thanh nhạc cho Nhà hát opera Italia tại Pari và có được những thành công xuất sắc; từ đó, nổi tiếng khắp châu Âu. Trong số học trò có con trai tức Garcia II và các con gái Maria, Malibran và Pauline Viador. Sau này, họ là những nhân vật tiêu biểu của trường phái thanh nhạc Garcia.

Từ năm 1819 đến 1822, M.Garcia cho xuất bản cuốn sách "Phương pháp ca hát và các bài luyện thanh". Ông cho rằng nghệ thuật ca hát có tính qui luật. Ông đã sáng tác 340 bài luyện thanh để khắc phục các trở ngại trong giọng hát. Trong các bài vocalises, ông không thuyết minh về các bài đó mà dựa vào tình hình cụ thể của từng học sinh mà vận dụng thích hợp và giải thích thích đáng tại hiện trường. Ông chỉ đưa ra một số tiêu chuẩn trong huấn luyện giọng hát. "Phương pháp ca hát và các bài luyện thanh" được đánh giá là "Tác phẩm thiên tài", không những là phương pháp huấn luyện học sinh nghiêm khắc nhất, toàn diện nhất của M.Garcia, mà còn là cơ sở cho sự nghiệp đào tạo thanh nhạc của gia đình Garcia, mở đường cho trường phái ca hát của Garcia II và Malibran.

2. Garcia đệ nhị (Garcia II) và lí thuyết giảng dạy thanh nhạc

Garcia II sinh ở Madrich. Thời niên thiếu học hát với cha và ca sĩ Italia Aprillai, tham gia biểu diễn ở đoàn opera của cha. Thời gian đó, cậu Garcia con là giọng nam trầm. Năm 1825, khi 20 tuổi, cậu theo cha mẹ và em gái Malibran sang biểu diễn ở Mi. Ít lâu sau, cậu

thấy giọng hát của mình ngày càng kém đi, liền trở về Pari nghiên cứu, tìm hiểu nguyên nhân hỏng giọng. Cuối cùng, Garcia con dành bỏ sân khấu, chuyển sang nghiên cứu lí thuyết phương pháp thanh nhạc, chuẩn bị cho sự nghiệp đào tạo sau này. Năm 1829, ông làm công tác hành chính trong một quân y viện, đồng thời nghiên cứu cơ thể con người và sinh lí phát thanh âm của giọng hát. Năm 1841, Garcia II trình lên Viện hàn lâm khoa học Frances (Pháp) bản báo cáo khoa học "Nghiên cứu về giọng hát" và được phong học vị tiến sĩ. Năm 1847, là giáo sư thanh nhạc Nhạc viện Pari và ông cho xuất bản "Luận văn về nghệ thuật ca hát toàn tập". Từ năm 1848 đến năm 1895, ông là giáo sư tại Nhạc viện Luân Đôn. Năm 1855, ông phát minh ra gương soi họng để quan sát sự hoạt động của dây thanh. Trước kia, người ta nhận thức về sự hoạt động của cổ họng chỉ bằng cảm giác của thính giác.

Là nhà sư phạm thanh nhạc kiệt xuất, Garcia làm công tác đào tạo suốt 75 năm, đào tạo ra nhiều thế hệ ca sĩ ưu tú, trong đó có các ca sĩ nổi tiếng như Lind, Nirsén, Stokhausen, vợ chồng Marchesi và con trai ông là Gostaff Garcia, sau này cũng là thầy dạy thanh nhạc. "Họa mi Bắc Âu" Lind, năm 20 tuổi, giọng hát có "vấn đề". Nghe giới thiệu, ca sĩ tìm đến Garcia II. Ông đề nghị ca sĩ nghỉ hát một thời gian, sau đó, mỗi tuần lên lớp thanh nhạc hai tiết. Về sau Lind kể lại: "Coi như tôi học hát lại từ đầu, luyện âm giai đi lên và đi xuống rất tỉ mỉ và từ tốn, rồi tập trillo. Ít lâu sau, tình trạng âm thanh khàn rề biến mất. Garcia II cho tập lại hơi thở, cách phát thanh âm và pha giọng giữa các âm khu. Kết quả thanh âm của ca sĩ trở nên vang đẹp, chắc gọn và linh hoạt". Sau mười một tháng học tập, giọng hát của Lind không những phục hồi hoàn toàn, còn có những tiến bộ mới.

Ngày 1 tháng 7 năm 1906, Garcia II từ trần ở Luân Đôn, thọ 101 tuổi.

Thế kỉ XIX, Garcia II là nhân vật tiêu biểu và quan trọng nhất của trường phái bel canto Italia. Ông có những nghiên cứu và cống hiến lỗi lạc về sự phát triển lối hát bel canto. Những tác phẩm "Báo cáo nghiên cứu về giọng hát", "Luận văn nghệ thuật ca hát toàn tập" đã làm tiêu chí cho phương pháp giảng dạy mang tính lí luận, tính khoa

học hiện đại của cả một thời đại. Những vấn kiện đó trở thành giáo tài chính thức trong Nhạc viện Pari. Garcia II đã phát minh gương soi họng để quan sát dây thanh, nghiên cứu sự hoạt động của dây thanh khi hát, giải quyết những triệu chứng của bệnh nghề nghiệp, chỉ ra sự khép rung không tốt, không hài hoà giữa hơi thở với các cơ và dây thanh trong thanh quản là nguyên nhân gây ra hiện tượng giọng khàn, lộ hơi, âm sắc mờ tối và nêu ra nguyên lí và lí thuyết về "khe thanh khép rung" khi hát. Tóm lại, ông đã khái quát những nguyên tắc cơ bản về phương pháp ca hát.

"Báo cáo nghiên cứu về giọng hát" là một kiệt tác lí luận thanh nhạc, là thành tựu nghiên cứu sinh lí cổ họng của ca sĩ, là tác phẩm đầu tiên trong lịch sử thanh nhạc giải thích vấn đề phát thanh âm ca hát trên cơ sở khoa học. Trong lời tựa, ông viết về sự rung của dây thanh, hơi thở, thanh âm đi qua các đường ống (cổ họng và mũi) có sự phối hợp hài hoà, chính giọng hát xuất hiện trên cơ sở của sự hoạt động sinh lí đó. Giọng hát gồm hai âm khu: "âm khu giọng ngực" (chest) và "âm khu giọng đầu - giả thanh" (falsetto - head). Âm sắc giọng hát có hai loại: sáng nhẹ (clair) và tối nặng (sombre). Cùng một âm khu có chất giọng như nhau. Khi hát các nốt hoa mĩ hay khi tăng dần âm lượng, âm sắc không được thay đổi hoặc bị ảnh hưởng rất ít. Khi ca hát, người ta có thể sử dụng hai âm khu, nghĩa là vừa hát giọng ngực vừa hát giọng đầu.

Về âm khu, ông nhấn mạnh, cho dù giọng nữ hay giọng nam, âm khu giọng ngực là cơ sở quan trọng. Giọng ngực của nữ từ G đến g_1 , của nam trầm phát triển xuống C, giọng nam cao lên đến C_2 (tức là từ $c_1 - c_2$). Giọng đầu của nữ trong sáng, huy hoàng nhất, thông thường lên đến b_2, c_3 . Âm khu giả thanh, ở giọng nam hay nữ đều có bản chất như nhau, đều có khả năng phát triển âm vực. Giọng ngực ở nam phát triển xuống trầm thuận lợi hơn, giọng đầu ở nữ phát triển lên cao thuận lợi hơn.

Về âm sắc, Garcia II cho rằng mỗi âm khu có đặc điểm và tính chất biến hoá riêng. Âm sắc sáng, nhạy nổi bật chất giọng trong trẻo, véo von gắn với đặc điểm hú gọi; âm sắc tối nặng thiên về chất giọng dày khoẻ, chất xuyên thấu và đầy đặn, có thể phát huy tốt về âm lượng. Khi sử dụng âm sắc sáng, hạ thấp cổ họng một cách thoả đáng

và nâng cao vị trí họng. Sử dụng âm sắc tối, cổ họng phải ổn định ở vị trí tương đối thấp hơn khi hát âm sắc sáng.

Khi hai âm sắc pha trộn với nhau, cần chú ý trạng thái của khoang họng. Trạng thái khoang họng chủ yếu là hàm ếch mềm và sự khống chế của lưỡi. Sự hoạt động của hàm ếch mềm có thể tạo ra hai luồng hơi: một luồng đi qua khoang mũi, một luồng đi qua khoang mồm. Nếu như nâng hàm ếch mềm lên, sẽ ngăn luồng hơi đi qua khoang mũi, tạo ra tiếng vang vọng trong khoang mồm và khoang họng (tức cộng minh). Nếu như hàm ếch mềm hạ xuống hoàn toàn, thì luồng hơi đi qua khoang mũi, âm thanh cũng sẽ đi qua khoang mũi. Ông nhắc nhở và cảnh cáo rằng: "Khi hát giọng đầu, cổ họng (tức thanh quản) sẽ nâng cao dần theo cao độ âm thanh, chúng ta không được ngăn trở sự di động đó, nếu vì vậy mà tăng thêm âm lượng (cường độ âm thanh) sẽ rất nguy hiểm".

Hai kiệt tác kể trên về sau có một số bổ sung. Garcia II đã có những ghi chép cụ thể, khi quan sát hoạt động sinh lí của dây thanh qua kính soi họng. Nhưng sự nghiên cứu của ông nhằm mục đích tìm hiểu chính xác hoạt động của thanh quản khi phát thanh âm, chứ không đi sâu nghiên cứu về y học và sinh lí học thuần túy. Stanle, học trò của ông, về sau cũng là nhà nghiên cứu thanh nhạc, ông nói: "Ông Garcia dạy tôi hát chứ không dạy tôi về y học ngoại khoa", "Khi nói đến ca hát và phát thanh âm tôi không nghe thấy ông nói câu nào về cổ họng, khoang họng, khe thanh hoặc những bộ phận khác trong bộ máy thanh âm".

Hai trường phái Garcia và Lamperti có nhiều điểm tương đồng. Họ khác nhau ở chỗ: trường phái Garcia thiên về luận chứng khoa học, coi nhẹ và thiếu những nhận thức về thực hành ca hát, vì vậy sau khi xây dựng lí luận "Vị trí âm thanh", cũng không thúc đẩy được thành quả lớn lao hơn nữa. Trường phái của Lamperti kiên trì phương pháp ca hát truyền thống cổ điển của Italia. Có những kinh nghiệm thực tiễn phong phú, nhưng không đáp ứng được yêu cầu ca hát của opera cận hiện đại. Thực ra, xét về bề sâu của hai trường phái lớn này, cũng còn tồn tại những cách nhìn nhận khác nhau về phương pháp cụ thể, về thanh nhạc.

IV. NHỮNG LÝ LUẬN KHÁC VỀ PHƯƠNG PHÁP CA HÁT

Trong thế kỉ XIX, ngoài hai trường phái thanh nhạc của Lamperti và Garsia, còn có trường phái "đóng giọng" của Duprez và trường phái "xoang mặt" của Dresko, có ảnh hưởng rất lớn trong đào tạo thanh nhạc.

Bước vào thế kỉ XX, William Shakespeare và Blan kế thừa trường phái của Lamperti, còn vợ chồng Marchesi kế thừa trường phái của Garcia. Ngoài một số danh nhân sư phạm, còn có một số ca sĩ nổi tiếng cũng viết sách, có những lập luận riêng và giới thiệu phương pháp, kinh nghiệm thanh nhạc của mình.

1. Phương pháp "đóng giọng" và "xoang mặt"

Đầu thế kỉ XIX, có một số ca sĩ giọng nam cao Italia và Pháp đã tìm tòi cách hát để tăng thêm âm lượng và năng lực thể hiện tình cảm nồng nhiệt của các nhân vật anh hùng, song vẫn giữ được chất giọng tốt đẹp.

Ca sĩ giọng nam cao Pháp nổi tiếng Gilber Louis Duprez (1806-1896) sau khi học hát với ca sĩ nổi tiếng Italia Donzeri về cách "đóng giọng" tại Napoli, năm 1835, ông đã đóng vai Edgar trong "Lucia di Lammermoor" rất thành công. Năm 1837, đóng Arnold trong "Guillaume Tell", không những thành công còn lập tức gây chú ý về phương pháp ca hát trong giới thanh nhạc và giới y học Pháp.

Năm 1840 có hai bác sĩ Pháp cho ra bản báo cáo "Nghiên cứu về một phương pháp ca hát mới", đã gọi lối hát của Duprez là phương pháp "đóng giọng" (voix sombre). Đến năm 1846, trong quyển "Nghệ thuật ca hát" của Duprez, ông đã trình bày về một số nguyên tắc của phương pháp "đóng giọng".

"Đóng" là một khái niệm ngược hẳn với "mở". Trong giọng hát nam, âm khu trung và trầm hát bằng "thanh âm mở", đó là âm khu sử dụng giọng ngực thuần túy. Hát lên cao, để có được cộng minh vang đầu, khi hát, hạ thấp cổ họng xuống mở nắp thanh quản lên sẽ mở rộng được khoang họng, như vậy sẽ che đậy bớt giọng ngực, thu được nhiều âm phiếm cao, để ra "cộng minh đầu". Phương pháp "âm thanh đóng" chỉ sử dụng cho giọng nam, và thích hợp cho giọng hát opera cận - hiện đại. Sự xuất hiện phương pháp "đóng giọng" cho

giọng nam cao, đã kết thúc lịch sử 200 năm của giọng nữ cao chuyên hát nhân vật anh hùng nam¹.

Năm 1862, nhà vật lí, sinh lí học nổi tiếng Đức Helmholtz trong quyển "Bàn về cảm giác thanh âm trên cơ sở sinh lí về lí luận âm nhạc" đã chứng minh một cách khoa học ba đặc trưng lớn của nhạc âm: đó là âm sắc, âm cao (tức cao độ) và âm lượng. Ông phân tích một cách hệ thống hiện tượng cộng minh, là người xây nền móng thanh học cận đại. Đó cũng là cơ sở lí luận kích thích các nhà sư phạm tìm cộng minh cho giọng hát ca sĩ. Ví dụ, cuối thế kỉ XIX đến đầu thế kỉ XX, ca sĩ giọng nam cao Ba Lan Dreshk kết hợp với sự hợp tác của bác sĩ tai mũi họng, đã khởi xướng và hình thành lí luận về "phương pháp hát xoang mặt". Phương pháp này tập trung tiếng vang ở vùng "dưới mắt trên môi". Khi hát âm khu trung, luyện âm ngậm "Hum" tạo ra cộng minh ở khoang mũi, khoang mồm và khoang họng. Một số nước ở châu Âu đã sử dụng tương đối phổ biến phương pháp này.

Năm 1876, một bác sĩ Đức viết về vấn đề vai trò của cơ hoành trong hơi thở của ca hát và đề xuất cách thở cơ hoành. Năm 1887, một bác sĩ Anh cũng viết sách ủng hộ quan điểm này. Do đó, phương pháp "thở cơ hoành" trong ca hát đã có căn cứ sinh học, thúc đẩy nghệ thuật thanh nhạc phát triển thêm một bước nữa.

2. Marchesi và phương pháp huấn luyện thanh nhạc

Cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX, gia đình Marchesi có một ảnh hưởng và cống hiến rất lớn trong lĩnh vực đào tạo thanh nhạc.

Mathilde Manchesi (1821-1931) là ca sĩ giọng nữ trung và là nhà sư phạm thanh nhạc nổi tiếng. Bà sinh ở Francfurt. Thời niên thiếu học hát với Lonconi và Nicola. Năm 1815, đến Pari xin học với Garcia II. Lúc này, Garcia II đang lập luận về phát thanh âm bằng cách "kích phát khe thanh". Bà Mathilde là người nắm vững vấn đề này

1. Thời kỳ opera-seria (TK XVII-XVIII) các nhân vật không có tính cách rõ ràng, hơn nữa thời đó thịnh giả chuộng giọng hát nữ cao hoặc nữ trung của ca sĩ castrato (Chương V đã trình bày), do đó giọng nữ hát các vai anh hùng nam là điều bình thường.

cùng phương pháp giảng dạy của Garsia sớm nhất. Kết quả học tập của bà xuất chúng. Những khi bận, Garcia đã để bà lên lớp thay mình. Sau bốn năm học tập, bà đã trở thành ca sĩ xuất sắc. Từ năm 1849, đến năm 1854 bà đã biểu diễn trong các buổi hoà nhạc đơn ca tại Anh, Đức, Bỉ, Hà Lan, Pháp, Thụy sĩ, Mi. Năm 1852, bà kết hôn với ca sĩ giọng nam trung nổi tiếng Italia, cũng là bạn đồng học ở lớp Garcia - Sarvatori Marchesi.

Năm 1854, mới 34 tuổi, bà đã chính thức làm công tác đào tạo thanh nhạc và làm giáo sư thanh nhạc suốt 7 năm tại Nhạc viện Vienne. Thành tựu giảng dạy rất lớn, phương pháp sư phạm của bà ngày càng nổi tiếng. Từ năm 1861, di cư sang Pari, bà vẫn tiếp tục dạy thanh nhạc. Từ năm 1865, bà dạy hát tại Nhạc viện Ceaulonge và Vienne. Năm 1881, bà mở trường dạy hát tại Pari. Ca sĩ từ các nước đến học với bà rất đông. Những học sinh xuất sắc của bà có các ca sĩ lỗi lạc như: Nellie Melba (Áo), Emma Calve (Pháp), Emma Eames (Mi), Maria Carden (Scoland), Branje Marchesi (người mà về sau cũng trở thành nhà sư phạm thanh nhạc). Do thành tựu kiệt xuất trong đào tạo nhân tài thanh nhạc, bà được các quận công, vua chúa Italia, Áo, Đức tặng thưởng các loại huân chương.

Năm 1908, bà định cư ở Luân Đôn. Sau 5 năm thì mất, thọ 92 tuổi.

Chồng bà S. Marchesi cũng bỏ sân khấu, chuyển sang làm công tác giảng dạy, cũng là giáo sư thanh nhạc tại Nhạc viện Ceaulonge và Vienne. Con gái bà M. Marchesi ở hẳn Luân Đôn, cũng làm công tác đào tạo thanh nhạc, được mọi người tôn vinh, nể trọng.

Marchesi là nhà sư phạm duy nhất chuyên dạy giọng nữ trong lịch sử thanh nhạc châu Âu. Bà có một đặc điểm không có trợ giáo thanh nhạc, bà chịu trách nhiệm hoàn toàn với các học sinh về môn phương pháp thanh nhạc. Còn một đặc điểm nữa nổi bật trong phương pháp sư phạm của bà là vận dụng phương pháp giảng dạy theo đặc điểm và sở trường, sở đoản của từng học sinh, ngay cả cách cho bài tập cũng không ai giống ai. Bà không thích mất công bồi dưỡng những học sinh lười biếng, không chịu động não suy nghĩ.

Rossini đánh giá Marchesi là người tiêu biểu thực sự cho trường phái bel canto Italia. Bà viết 24 cuốn sách về luyện thanh, viết "Bel canto,

một phương pháp ca hát có lí luận và giá trị thực dụng", "Mười bài ca hát" và hồi kí, "Marchesi và âm nhạc" v.v. Trong các tác phẩm đó, bà đã trình thuật sự kế thừa và phát triển học thuyết thanh nhạc của Garcia II. Bà là người đầu tiên đưa ra khái niệm về "giọng pha", giải thích tỉ mỉ và sâu sắc vấn đề thống nhất âm thanh giữa các âm khu.

Những nguyên tắc về phương pháp giảng dạy thanh nhạc của bà có những nét lớn như sau:

Về "*bật thanh âm*", Marchesi cho rằng bật thanh âm như trẻ sơ sinh bật tiếng khóc chào đời, hơi thở xung kích giầy lát lên dây thanh, tức là "kích phát khe thanh", khi thanh âm bật vang là khi hai mép môi thanh khếp chặt vào nhau; khi đó, do ngăn chặn hơi khiến dây thanh rung lên phát ra thanh âm và thanh âm đó sẽ ngân dài và đều đặn. Bà nhấn mạnh sự kích phát thanh âm (bật âm thanh) là một hiện tượng tự nhiên, bình thường.

Về *âm khu*, bà rất coi trọng và nhấn mạnh đó chính là "đá thử vàng" để kiểm nghiệm các phương pháp ca hát đúng hay sai. Marchesi cho rằng giọng hát có ba âm khu: giọng ngực, giọng trung và giọng đầu. Để cân bằng giữa âm khu giọng ngực với âm khu trung, khi hát từ âm khu ngực lên cao, nên cho âm sắc tối dần (hơi đóng); ngược lại từ cao hát xuống âm khu trầm hơn nên cho âm sắc sáng dần ra, chỗ chuyển giọng sẽ không bị lộ.

Về *hơi thở*, Marchesi cho rằng phương pháp thở hoành cách mô - bụng là chính qui hơn cả. Bà phản đối hét với tư thế đè đầu xuống và lấy tay đè lên cổ để yết hầu khỏi di động.

Về *hình thức giảng dạy*, bà cho rằng lên lớp tập thể có tính ưu việt riêng, vì cách lên lớp tập thể khiến học sinh có thể học tập lẫn nhau, có thể tìm thấy những vấn đề của mình qua bạn học.

Về *phương pháp huấn luyện*, bà kiên trì nguyên tắc tuân tự, tiệm tiến và chuyên tâm, bà chủ trương khi luyện giọng đừng quá sức, khiến giọng hát mệt mỏi, đừng luyện giọng quá ba mươi phút, cần kết hợp lao động và nghỉ ngơi.

Marchesi cho rằng: Vấn đề quan trọng bậc nhất trong rèn luyện là luyện "công phu cơ bản" về giọng hát. Phải nắm vững kĩ thuật cơ bản rồi mới có thể đề cập đến thẩm mĩ âm nhạc".

3. Những phương pháp và kinh nghiệm của một số ca sĩ khác

Cuối thế kỉ XIX, một số ca sĩ vừa hoạt động sôi nổi trên sân khấu opera, vừa viết sách lập luận về vấn đề phương pháp thanh nhạc để giới thiệu phương pháp và kinh nghiệm ca hát của mình. Do đó, trong thời kì này, phương pháp thanh nhạc rất đa dạng và phong phú.

Những năm 40 - 60 của thế kỉ XIX, có ca sĩ *J. Stockhausen* nổi tiếng là người chuyên hát ca khúc nghệ thuật, đồng thời cũng là người nhiệt thành với sự nghiệp đào tạo nhân tài thanh nhạc. Ông cũng là đồng môn của vợ chồng *Marchesi* và là học trò của *Garcia*. Giọng hát của ông đẹp và dày, có phong cách ca hát tao nhã, phân câu hoàn hảo, truyền cảm. Trong quyển "Bàn về phương pháp ca hát" và cuốn truyện kí "*J. Stockhausen - ca sĩ về ca khúc Đức*" do con gái ông viết, cho thấy có nhiều ý kiến quan trọng về phương pháp ca hát của *J. Stockhausen*. Ông cho rằng giọng hát có ba yếu tố: cao độ, cường độ và chất giọng. Ba yếu tố đó phải vận dụng kết hợp với sáu phương pháp thì mới xây dựng được toàn bộ kĩ xảo về nghệ thuật ca hát. Đó là: "âm thanh ngân" (*filare il tuono*) "âm thanh luyến" (*portamento*), "âm thanh liền" (*legato*), "âm thanh nảy" (*stacato*), "âm thanh ngắt" (*Pichettato*), và "âm thanh gõ" (*Martellato*). *J. Stockhausen* rất chú trọng lối hát nửa giọng, cho rằng đó là phương pháp khiến âm thanh trôi chảy, lưu loát.

William shakespeare là ca sĩ giọng nam cao chuyên hát đơn ca hoà nhạc (thính phòng) và oratorio, là học trò của *Lamperti*. *Shakespeare* vừa là ca sĩ, nhà sư phạm và vừa là nhà sử học về sự phạm thanh nhạc. Năm 1898, ông cho ra cuốn sách "Nghệ thuật ca hát", trong đó, đã chi chép và giải thích một cách trung thực về nguyên tắc và kinh nghiệm ca hát của các ca sĩ và nhà sư phạm thanh nhạc tiền bối Italia. Đó là cuốn sách quý báu, là di sản nghệ thuật thanh nhạc. Ông đã bỏ ra nhiều tâm huyết để hệ thống, chỉnh lí lại những kinh nghiệm, tâm đắc của các bậc tiền bối. Trong "Nghệ thuật ca hát" phần I chuyên giải thích về vấn đề hơi thở, giới thiệu phương pháp hít và thở như thế nào khi hát, phần II, chủ yếu giải thích về kĩ xảo phát thanh âm ở âm khu ngực, âm khu trung và âm khu đầu.

Ngoài ra còn có thể kể các ca sĩ nổi danh khác cùng kinh nghiệm ca hát của họ qua tác phẩm và hồi kí như:

Ca sĩ nổi tiếng người Đức Lehmann năm 1902 đã viết tự truyện "Nghệ thuật ca hát của tôi", *Vua ca hát Caruso*, bản thân không viết sách, nhưng bác sĩ riêng của ông Malafedio viết: "Phương pháp phát thanh âm của Caruso và vấn đề bồi dưỡng giọng hát khoa học". Ca sĩ danh tiếng người Italia giọng nữ cao mẫu sắc *Luisa Tetrazzini*, cuối đời viết: "Cuộc đời ca hát của tôi" (1921) và "Hát như thế nào" (1923). *Melba* ca sĩ giọng nữ cao Australia viết tự truyện: "Giai điệu và hồi tưởng". Ca sĩ kiệt xuất giọng nam trầm Shialiapin viết "Một trang của đời tôi" và "Mặt nạ và con người". Ca sĩ giọng nữ cao Mĩ gốc Đức Schumann, sở trường hát ca khúc nghệ thuật Đức như Schubert trong tập chọn lọc "ca khúc Đức", giới thiệu kĩ xảo và kinh nghiệm hát ca khúc nghệ thuật Đức v.v. Trên đây đều là các tác phẩm viết về những kinh nghiệm, thể nghiệm và nhận thức về nghệ thuật thanh nhạc của họ, rất có ích cho những người hoạt động nghệ thuật thanh nhạc bây giờ và sau này.

CHƯƠNG

XIV

**SÁNG TÁC ÂM NHẠC - THANH NHẠC
CUỐI THẾ KỈ XIX ĐẾN THẬP KỈ 70 THẾ KỈ XX**

Qua sáng tác của Schoenberg, tôi nhận thức rằng: Truyền thống là ngôi nhà đáng yêu nhưng lại cần bỏ nó đi.

Lukass Foss ¹

Giao thời giữa hai thế kỉ, chủ nghĩa lãng mạn phát triển đến giai đoạn cuối, lịch sử âm nhạc châu Âu gọi đó là chủ nghĩa hậu lãng mạn; nhạc sĩ lớn cuối cùng là G. Mahler (Đã trình bày trong chương XIII), nhạc sĩ nổi tiếng nhất là Richard Strauss (sẽ trình bày trong chương này).

Đầu thế kỉ XX, kinh tế, chính trị và xã hội quốc tế khủng hoảng trầm trọng; cuối cùng bùng nổ thế chiến I (1914-1918), xuất hiện Liên Xô - nước xã hội chủ nghĩa đầu tiên trên thế giới. Sau đó ra đời với trục Đức, Italia, Nhật đòi chia lại thị trường thế giới, cuối cùng dẫn đến thế chiến II (1939-1945). Trong 30 năm, mặc dù cả châu Âu lâm vào hai kiếp đại nạn, nhưng văn hoá nghệ thuật vẫn hoạt động sôi nổi với tư thế cách tân. Những quan điểm triết học, mỹ học hiện đại sinh ra các khuynh hướng sáng tác như chủ nghĩa ấn tượng (impressionism), Chủ nghĩa biểu hiện (expressionism) v.v.

1. Trích "Thường thức âm nhạc Tây phương" của Joseph Machlis (Mĩ), Lukass Foss sinh 1922 nhạc sĩ Mĩ gốc Đức, học trò của Hindemith sáng tác 2 bản giao hưởng, 2 concerto, 1 opera v.v... Tác phẩm của ông được biểu diễn rộng rãi ở Mĩ.

Trong quá trình phát triển, âm nhạc châu Âu đã từng trải qua những cuộc đổi mới, như "Nghệ thuật mới" (Ars nova, đầu thế kỉ XIV) và "Âm nhạc mới" (Nuo musiche đầu thế kỉ XVII). Nay đến đầu thế kỉ XX, cuộc đổi mới hoàn toàn khác trước, có thể nói đây là cuộc cách tân triệt để mang tính cách mạng: Phủ định truyền thống âm nhạc lâu đời của châu Âu về điệu tính, khúc thức, tiết tấu và hòa thanh sáng tạo một phương pháp sáng tác mới: "Kĩ pháp 12 cung". Nhiều nhạc sĩ đã sáng tác những tác phẩm mới hết sức táo bạo, mang tính thực nghiệm. Những tác phẩm đó khó hiểu, phần lớn công chúng chưa tiếp thu được. Đến những năm thập kỉ 30-50, để rút ngắn khoảng cách giữa "người sáng tác" với "người nghe", giữa "âm nhạc nghiêm túc" với "âm nhạc thông tục", giữa cái "truyền thống" với cái "đổi mới", nhiều nhạc sĩ cố gắng sáng tác những tác phẩm chiết trung để số đông thính giả có thể tiếp thu. Ở Đức, khởi xướng "Âm nhạc thực dụng" (Gebrauchsmusik), ở Liên Xô cũ nêu cao đường lối "Âm nhạc hiện thực xã hội chủ nghĩa" chống các khuynh hướng của "chủ nghĩa hình thức" v.v.

Một đặc điểm hết sức quan trọng của thế kỉ XX là: sự phát triển phi thường về khoa học kĩ thuật đã đóng một vai trò vô cùng tích cực, lớn lao và quan trọng trong đời sống âm nhạc của các nước châu Âu. Các phương tiện như ghi âm, ghi đĩa, truyền thanh, truyền hình đã thực hiện quảng bá rộng rãi "Âm nhạc nghiêm túc" từ nhạc phẩm của Vivaldi (đầu thế kỉ XVIII) đến Prokofiev (đương đại), làm gia tăng thính giả thưởng thức âm nhạc có nghệ thuật cao; đồng thời, thúc đẩy mở rộng nhanh hoạt động của "Âm nhạc thông tục" từ âm nhạc dân gian, Blues, Jazz, Rock, Swing v.v. cho tới âm nhạc thương mại, quảng cáo v.v. Cả hai dòng âm nhạc "Nghiêm túc" và "Thông tục" tồn tại và phát triển song song với nhau.

Khoảng cách lịch sử càng ngắn, càng khó nhận định và khẳng định thật xác đáng, đầy đủ và hoàn chỉnh các mô hình phát triển của âm nhạc thế kỉ XX, đặc biệt là âm nhạc nghiêm túc. Trong "Lịch sử âm nhạc Tây phương"¹ của Donald Jay Grout và Cloude V. Plisca (Mĩ) có đoạn nhận định như sau: chúng ta có thể phân loại âm nhạc

1. Trích bản dịch Trung văn chương 20 trang 724.

nửa đầu thế kỉ XX làm bốn khuynh hướng lớn. Một, phong cách âm nhạc vận dụng yếu tố âm nhạc dân gian dân tộc; Hai, nổi lên các trào lưu mới, kể cả chủ nghĩa Tân Cổ điển (Neo Clasism). Các trào lưu đó cố gắng vận dụng những khám phá mới của đầu thế kỉ XX vào phong cách âm nhạc, chúng có mối liên hệ hoặc mờ hoặc tỏ về các nguyên tắc, khúc thức, kĩ xảo của quá khứ đặc biệt của thế kỉ XIX; Ba, ngôn ngữ âm nhạc của chủ nghĩa Hậu Lãng mạn Đức đã chuyển hoá thành kĩ pháp 12 cung (dodecaphonic) của Schoenberg, Berg, Webern; Bốn, ở mức độ nhất định, khuynh hướng mới đã chống lại khuynh hướng sáng tác của kĩ pháp 12 cung¹ (là khuynh hướng đã được hệ thống hoá và hệ thống hoá một cách triệt để). Dù là chủ nghĩa Tân Lãng mạn hay chủ nghĩa Lãng mạn, một số nhạc sĩ đã trở lại sử dụng ngôn ngữ âm nhạc tương đối đơn giản, chiết trung để phù hợp với thính giả. Có một số nhạc sĩ sử dụng một hoặc nhiều khuynh hướng như Messiaen² và Strawinsky.

Cuộc cách tân đó đúng là một thách thức lớn đối với truyền thống âm nhạc châu Âu và có phần phải trả giá, nhưng cuối cùng cũng đã được khẳng định ở mức độ nhất định. Riêng nghệ thuật opera đã phải chịu một thử thách đầy cam go.

Đầu thế kỉ XX, nghệ thuật ballet như chúng ta đã biết, có thành tựu hết sức huy hoàng. Nhà âm nhạc học Đức H. Stuckenschmith³ với quan điểm mỹ học mới cho rằng "opera là một thây ma", đã lỗi thời, không thể hoan hô opera "muôn năm" nữa. Nhà phê bình âm nhạc Pháp J. Murgier⁴ tuyên bố "Ballet thiêu cháy opera". Nhà mỹ học kiêm nhà biên kịch Pháp J. Cocteau⁵ hô hào: "Chúng ta cần âm nhạc cho Trái đất này, cho hàng ngày". Các đô thị Âu-Mĩ xây dựng những nhà hát ca múa nhạc nhẹ đã thu hút đông đảo khán thính giả, bởi vì loại âm nhạc đó phản ánh hiện tượng cuộc sống đời thường,

1. Dodecaphonic tức kỹ pháp 12 cung do Schoenberg chủ xướng. Tham khảo phụ lục.

2. Olivier Messiaen (1908-) nhà soạn nhạc hiện đại người Pháp, chủ yếu là khí nhạc, dàn nhạc.

3,4,5. Trích "Opera Tây Âu" (khái lược) của L.Hohlovkina- NXB âm nhạc Matxcơva 1962.

ngôn ngữ âm nhạc dễ hiểu, sôi động, mang tính chất giải trí cao, thoả mãn được nhu cầu giải trí tinh thần của đông đảo công chúng, nhất là tầng lớp thanh niên. (Ngay nay ở nước ta cũng có tình hình như vậy). Do thiếu kinh phí dàn dựng, do ca múa nhạc nhẹ thu hút đông đảo quần chúng, nên các nhà hát opera ngày càng trống vắng khán giả, opera lần nữa lâm vào nguy cơ bị tiêu vong. Song muốn hay không opera vẫn là loại hình nghệ thuật có tính tổng hợp cao, phản ánh mang tính khái quát những vấn đề về con người, xã hội và thời đại. Các nhạc sĩ đương đại với nghị lực, trí lực và tài năng lớn, đã sáng tác nhiều tác phẩm opera và đã phát triển một hình thức mới opera - oratorio như "Wozzek" của Berg, "Moses và Aaron" của Schönberg, Babbitt v.v. những tác phẩm này có đặc điểm kinh phí dàn dựng thấp.

Trong chương này, ngoài một số sáng tác opera truyền thống của Mascagni, Puccini, v.v. chúng tôi xin giới thiệu qua một số sáng tác mới bao gồm phương pháp tác khúc hiện đại từ Strawinsky, Schönberg cho đến cận đại như Henze, Haba, v.v.

I. SÁNG TÁC OPERA CỦA ITALIA

Cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX nhóm nhạc sĩ "chủ nghĩa chân thật" (Verismo) nước Italia đóng vai trò tiêu biểu trên kịch đàn châu Âu. Họ vẫn viết theo bút pháp truyền thống của thời kì hậu lãng mạn, ghi chép, phản ánh hiện thực một cách chân thật (mang màu sắc chủ nghĩa tự nhiên). Các nhân vật trong opera đều là những người thuộc tầng lớp dưới của xã hội và mang đậm màu sắc địa phương và tính hiện thực.

Những nhà tác khúc tiêu biểu của chủ nghĩa chân thật gồm Mascagni, Leocavallo, đặc biệt Puccini.

1. Pietro Mascagni (1863-1945)

Từng học Nhạc viện Milan, năm 1889, Mascagni tham gia một cuộc thi sáng tác mới bằng vở opera một màn: "Kị sĩ làng quê" (Cavalleria Rusticana) và giât giải nhất. Tháng 5 năm 1890 "Kị sĩ làng quê" công diễn lần đầu tại Roma, được hoan nghênh nhiệt liệt và từ đó, Mascagni nổi danh. Nhạc sĩ đã viết 10 vở opera như "Người bạn Frizz" (1891), "Iliss", v.v. Song không vở nào vượt được

đỉnh của "Kị sĩ làng quê". Điều đáng tiếc là vì nhạc sĩ xuất sắc này lại là tín đồ của chủ nghĩa phát xít. Năm 1935, để lấy lòng Mussolini, ông viết vở "Neron". Điều đó khiến nhạc sĩ thân bại danh liệt, các nhạc sĩ chân chính trong đó có Toscanini đã tuyệt giao với Mascagni. Ba tháng sau khi thế chiến II kết thúc, nhạc sĩ đã qua đời trong cảnh cô đơn.

"Kị sĩ làng quê" là vở opera chủ nghĩa chân thật sớm nhất, kể lại câu chuyện về chàng thanh niên Turiddu yêu cô gái cùng làng Santuzza. Sau khi trở lại với người tình cũ Lola, Turiddu đã chết trong trận quyết đấu với chồng của cô ta. Santuzza chung thủy đau đớn ngất cạnh người mình yêu. Vở này gây dư luận xôn xao, mọi người những hy vọng Mascagni sẽ kế tục được sự nghiệp của Verdi. Chất liệu âm nhạc là dân ca Sicilia, giai điệu phong phú, tình cảm dào dạt.

Phần tiền tấu của vở bao hàm ba ca khúc quan trọng, đặc biệt là aria của Turiddu đậm phong cách âm nhạc Sicilia: "O, Lola, nàng như bông hoa trắng đầy gai" (O Lola, bienca come fios di spino). Khi thấy Turiddu gặp Lola trở về, vẻ mặt lo lắng vì sợ chồng Lola biết chuyện, Santuzza hát: "Hãy đánh em đi, hãy mắng em đi, em vẫn yêu anh, tha thứ cho anh" (Battami, insultami, t'amo e perdonno). Aria: "Bông hoa Bạch hợp trắng tinh" phản ánh tính cách ích kỷ, lẳng lơ của Lola. Khi ngăn Turiddu theo Lola vào nhà thờ, Santuzza van lơn: "Đừng, hãy đứng lại, hãy đứng lại, anh sẽ ruồng bỏ em hay sao?" (No, No, Turiddu rimani, rimani, ancora Abbandonarmidunque tu vuoi?). Trong bài này có câu nhạc đầy kịch tính từng xuất hiện trong bản tiền tấu: "Santuzza của anh khóc van anh" (La tua Santuzza piange timplora). Aria trước khi quyết đấu giữa Turiddu với Alfio (chồng Lola), Turiddu hát: "Hãy uống đi, li vang đỏ sủi bọt" (Viva, il vino spumeggiante", đều là những khúc hát hay, chưa kể những bản hợp xướng, tiền tấu, gian tấu đều là những sáng tác tuyệt diệu.

2. Ruggero Leocavallo (1857-1919)

Tốt nghiệp Nhạc viện Napoli, nhận học vị Tiến sĩ văn học tại Trường đại học Bologna. Sau khi ra trường, nhạc sĩ chơi piano ở quán

cà phê, đi biểu diễn Anh, Pháp, Đức, Ai Cập, Hà Lan. Năm 1892, sau khi xem xong "Kị sĩ làng quê", nhạc sĩ sáng tác vở opera "Thằng hề" (I pagliacci).

"Thằng hề" và "Kị sĩ làng quê" là hai vở opera mẫu mực của chủ nghĩa chân thật. Sau đó nhạc sĩ còn viết một số vở như "Gia tộc Medici" (1882), "Người Bohême" (1897), "Zaza" (1900), v.v. nhưng cũng không vượt qua đỉnh của vở "Vai hề".

"Vai hề" là opera hai màn lấy đề tài cuộc sống hiện đại: Trưởng đoàn opera lưu động Canio kết hôn với cô gái Gigan Nedda. Nhưng nàng không yêu người chồng lớn hơn mình rất nhiều tuổi mà yêu chàng nông dân trẻ Silvio, vai hề Tonio cũng đem lòng yêu Nedda, vì bị từ chối, hấn sinh thù hận, tìm cách khoét sâu mâu thuẫn của hai vợ chồng. Trong buổi diễn của đoàn, trước khán giả ở một làng quê, khi đến tình huống của vở diễn giống cuộc sống thực, Canio (trong vai Poriachis) đã cầm dao đâm chết Nedda (trong vai Copin) và người tình thực của nàng Silvio.

Mở màn tựa, vai hề Tonio hát "Có lẽ các bà con thấy trang phục của chúng tôi buồn cười" (E voi piuttosto che le no povere gabbane), có giai điệu thoáng rộng. Khi Canio từ già vợ đi vào làng, Nedda băn khoăn về lời lẽ và cái nhìn khác thường của chồng, nàng hồi tưởng tuổi thơ ấu và hát: "Ôi, bay như thiên thần" (Oh! che volo d'angeli), tiếp sau hát: "Hát vang trên bầu trời tự do" (Stridono lassu liberamente). Khi Nedda biểu diễn là nhân vật ngoại tình, nàng linh cảm điều bất hạnh, nhưng vẫn cố gắng diễn vai của mình. Nàng vừa hát xong vũ khúc dí dỏm gavotta: "Không ngờ chàng tàn nhẫn như vậy" (Suvvia, cosi terribile), rồi nàng cười vang, bỗng nhiên thấy đôi mắt hùng dữ của chồng, nàng định bỏ chạy, nhưng lưỡi dao của Canio đã cắm phập vào lưng nàng, tiếng kêu cứu "Mau cứu em, Silvio...". Silvio nhảy lên sân khấu chưa kịp cứu Nedda thì dao của Canio đã cắm vào lồng ngực anh.

Phụ nữ kêu lên "Jesu Maria" giai điệu dàn nhạc vang lên tiếng khóc than và tiếng hát "Hãy cười đi, thằng hề!". Cả vở kết bằng câu "La commedia è finita" (Vở hài kịch đến đây chấm hết!). Cả vở opera xúc tích hấp dẫn và đầy bi thương.

3. Giacomo Puccini (1858-1924)

Xuất thân trong một gia đình năm đời là nhạc sĩ, cha là giám đốc Nhạc viện Lucca, mất khi Puccini mới lên năm. Nhờ người chú, Puccini được học nhạc từ tuổi ấu thơ, nhưng không biểu lộ tài năng gì đặc biệt. Được mẹ và bố dưỡng khuyến khích, nhạc sĩ vào học Nhạc viện Lucca, mãi đến năm 16 tuổi, nhạc sĩ mới bộc lộ rõ tài năng âm nhạc của mình. Năm đó, trong cuộc thi organ, nhạc sĩ đã giành giải nhất. Năm 19 tuổi, khi xem vở "Aida" của Verdi, chàng nhạc sĩ trẻ xúc động mãnh liệt; từ đó lập chí trở thành nhà sáng tác opera.

Năm 1880, nhờ giành được học bổng nữ hoàng, Puccini vào Nhạc viện Milan, được học một cách hệ thống lí luận âm nhạc và sáng tác, được xem các vở opera nổi tiếng của Boito, Verdi, Gounod, Thomas, Bizet, v.v. Năm 1883, sau khi tốt nghiệp, tài năng sáng tác của Puccini được Ponchielli chú ý khuyến khích và giúp đỡ. Năm 1884, nhạc sĩ sáng tác vở opera đầu tiên: "Quần yêu múa quanh". Vở này dự thi không trúng tuyển, nhưng nhờ sự giúp đỡ tích cực của Ponchielli, đã được trình diễn tại Milan và đã thành công. Sau đó sáng tác vở thứ hai "Edca". Thời gian đó, Puccini yêu say đắm cô bạn gái Elvira nên đã làm chậm thời gian sáng tác, bốn năm sau, ông mới viết xong vở này. Nhưng vì kịch bản yếu, nên buổi công diễn đã thất bại.

Năm 1893, nhạc sĩ viết "Manon Lesaut". Khi biểu diễn ở Durin đã thành công lớn. Qua vở này, nhạc sĩ đã hình thành phong cách riêng của mình. Cũng thời kì đó, Puccini đã kết bạn với hai tác giả kịch bản giỏi nhất: Luigi Illica và Giuseppe Giacosa, ông đã cùng họ sáng tác ba vở opera hay nhất trong đời mình.

Năm 1896, nhạc sĩ viết: "Cuộc sống người Bohème" (La Bohème) tên chính và trọn vẹn là "La vie de Bohème". Năm 1900 viết "Tosca". Năm 1904, viết "Bà đằm bướm" (Madama Butterfly). Đó là ba tác phẩm kinh điển được lưu truyền rộng rãi, mang lại vinh quang cho nhạc sĩ trên khắp thế giới. Điều khiến người ta không khỏi lấy làm lạ là trong buổi công diễn lần đầu opera "Bà đằm bướm" tại Nhà hát Scala ở Milan khán giả đã suy t và huyết sáo phản đối, buổi diễn thất bại thảm hại, vậy mà vở này hầu như biểu diễn được hoan nghênh nhiệt liệt ở tất cả các nước trên thế giới, trừ Italia. Puccini được mời

làm thượng khách ở các thành phố lớn như Pari, New York khi vở này làm nghi thức công diễn lần đầu tại các thành phố đó.

Sau đó, vở "Cô gái miền tây" (La Fanciulla del West) được công diễn lần đầu tại New York, được hoan nghênh rầm rộ. Trong thế chiến I, Puccini sáng tác ba vở opera ngắn: "áo khoác" (Il Tabarro), "Nữ tu sĩ Angelica" và "Gianni Skiki" (Gianni Schicchi). Năm 1921 nhạc sĩ viết opera cuối cùng là "Turandot".

Trong khi viết vở này, ông mắc bệnh ung thư vòm họng. Nhạc sĩ bị cấm làm việc, để chuyên tâm điều trị, tĩnh dưỡng. Cảm thấy đời mình sắp kết thúc, ông càng miệt mài sáng tác. Ông nói: "Nếu như tôi không hoàn thành được opera này một cách tốt đẹp, sau này người ta sẽ nói rằng: "Puccini sáng tác đến đây thì qua đời". Không ngờ lời nói đau khổ đó đã thành sự thật. Ngày 29 tháng 11 năm 1924, Puccini từ trần tại Brussen, khi đó chưa viết xong phần kết của vở, người bạn thân, nhà tác khúc Italia Anfano đã làm công việc hoàn tất cuối cùng. Tháng 4 năm 1926, "Turandot" công diễn lần đầu tại nhà hát nổi tiếng Milan - Scala, khi đến phần gần kết thúc của màn III, nhà chỉ huy lỗi lạc Toscanini hạ gậy chỉ huy xuống, quay mặt ra khán giả, trân trọng tuyên bố: "Tác phẩm của người thầy lớn kết thúc tại đây!".

Opera chủ nghĩa chân thật của Puccini có những đặc điểm: Một, nắm bắt và phản ánh sâu sắc những tình cảm vui buồn, giận hờn của các nhân vật thuộc tầng lớp thị dân nghèo, số phận của tầng lớp thấp trong xã hội; lên án những bất công xã hội, khắc họa hình tượng những người phụ nữ mang màu sắc bi kịch, nhạc sĩ biểu lộ cảm thông và lí giải những bất hạnh của họ. Nhà soạn nhạc nói: "Tôi yêu quý những nhân vật nhỏ", chỉ muốn viết về những nhân vật nhỏ, miễn họ là những con người chân thật, nhiệt tình, giàu tính người". Hai, các hình tượng opera của nhạc sĩ tươi sáng, câu chuyện cảm động, hiệu quả sân khấu nổi bật, các mối xung đột có kịch tính cao, bối cảnh cuộc sống chân thực, đậm màu sắc địa phương. Đặc biệt, hai vở "Madama Bullerfly" và "Turandot" đã vận dụng khéo âm nhạc ngũ cung của Nhật và giai điệu dân ca "Hoa phù dung" của Trung Quốc, thể hiện đậm đà văn hoá châu Á. Ba, Puccini vẫn kiên trì và phát huy truyền thống tốt đẹp của opera Italia, với giai điệu đẹp, tình cảm

trình tế, phong phú. Những trích đoạn trong opera đã trở thành những tác phẩm thanh nhạc tuyệt vời, là những tiết mục đơn ca hoà nhạc. Bốn, so với các bậc tiền bối, những bản hợp xướng, song ca trong opera tương đối ít, nhưng ngôn ngữ âm nhạc vẫn rất phong phú, khúc thức linh hoạt, đa dạng, kĩ xảo phối khí và hoà thanh cực kì giỏi, có thể phát huy cao độ sức biểu cảm của dàn nhạc, khiến âm nhạc và kịch hỗ trợ lẫn nhau, thể hiện tài năng và sức sáng tạo của nhạc sĩ về nghệ thuật sân khấu opera.

Cho đến hôm nay, sân khấu nhà hát opera trên thế giới vẫn thường xuyên trình diễn những vở opera: "La Bohème", "Tosca", "Madama Butterfly" và "Turandot" của Puccini.

"La Bohème" được nhiều người ưa thích nhất. Opera này miêu tả cuộc sống phóng khoáng của nhóm nghệ sĩ bất đắc chí: Nhà thơ Rodolfo, hoạ sĩ Marcel, triết gia Colline, nhạc sĩ Schaunard. Cuộc sống của họ bần hàn, nhưng rất lạc quan, họ thương yêu nhau, sớm tối có nhau. Rodolfo yêu cô gái thêu hoa Mimi. Marcel yêu Musetta xinh đẹp và được nàng yêu, thường giúp đỡ tiền nong cho nhà hoạ sĩ nghèo, mặc dù nàng vẫn đi lại với một viên nghị sĩ giàu.

Thân phận, tính cách, cảnh ngộ của hai đôi nam nữ này rất khác nhau, nhưng họ là những người bạn trong hoạn nạn.

Aria "Bàn tay nhỏ giá lạnh" (Che gelida manina) của Rodolfo và aria "Dạ, mọi người gọi em là Mimi" (Sì, mi Chiamano Mimi) của Mimi là hai bản đơn ca nổi tiếng.

"Bàn tay nhỏ lạnh giá" giai điệu giản dị, dịu dàng, là aria Rodolfo thổ lộ lòng mến mộ của mình đối với Mimi, giai điệu phát triển lên cao trào C₃, phải là ca sĩ giọng nam cao, kĩ xảo giỏi, có giọng hát hay, bằng cảm xúc dào dạt mới thể hiện nổi niềm xúc động trào dâng của nhân vật. Có một giai thoại lí thú: Hôm đó, Puccini đang ngồi viết ở nhà, bỗng một thanh niên lạ mặt gõ cửa, đề nghị nhạc sĩ cho cậu đóng vai Rodolfo. Vì phép lịch sự, nhạc sĩ buộc phải nghe chàng thanh niên đó hát thâm tâm không mận mà gì. Nhưng khi cậu thanh niên hát đến C₃ với tiếng vang huy hoàng, xuyên thấu không gian, Puccini xúc động nhảy dựng lên kêu to: "Ai bảo anh đến đây? Chẳng phải là thượng đế sao!", nhà soạn nhạc lập tức phân vai này cho cậu

thanh niên lạ mặt, anh chàng đó sau này trở thành ca sĩ vĩ đại - Caruso.

Aria "Đạ, mọi người gọi em là Mimi" cũng giống "bàn tay nhỏ giá lạnh", phần đầu mang tính chất recitativo; Mimi kể về thân phận và cuộc sống đạm bạc của mình; phần hai thể hiện tình cảm của nàng với mùa xuân, với ánh nắng và tình yêu, làm nổi bật tính cách ngây thơ trong sáng, dịu dàng của nàng.

Bài Valse "Khi em dạo trên phố" (Quando men vó soletta perla via) của Masetta có nét nhạc khác hẳn, hết sức quyến rũ, nói lên niềm kiêu hãnh về con người cùng tính cách bất cần, phóng khoáng của nàng. Các aria "Anh Rodolfo rất yêu em", "Mimi là cô gái phóng dăng" (Mimi è una civetta), song ca giữa đôi tình nhân "Tình yêu của chúng ta sâu hơn biển cả" đều là những ca khúc tuyệt diệu.

"Tosca" nói về tình yêu của họa sĩ Cavaradossi và nữ ca sĩ Tosca. Vì cứu một chính trị phạm vượt ngục, Cavaradossi bị phán quyết tử hình. Tosca đến trường bắn đón người yêu. Vì tên cảnh sát trưởng đã thoả thuận với nàng sẽ bắn Cavaradossi bằng viên đạn giả. Nhưng khi đến nơi, người yêu đã bị bắn chết. Tosca tuyệt vọng tự vẫn.

Aria "Vì nghệ thuật, vì tình yêu, tôi chưa từng làm hại đến bất cứ một sinh linh nào..." (Vissi d'arte, vissi d'amore, non feci mai male ad anima viva", Tosca hát khi xin cảnh sát trưởng Scarpia thả người yêu của mình ra. Đó là một aria xuất sắc. Mở đầu, âm nhạc có tính chất recitativo, kể lại tình yêu nồng nhiệt của nàng đối với nghệ thuật và cuộc sống. Sau đó, giai điệu chuyển sang dịu dàng, dào dạt nói lên tấm lòng thành kính của nàng đối với Chúa. Đoạn giữa thể hiện nỗi đau khổ của nàng, hiện lên qua nét nhạc chùng ba đây xúc động. Aria "Những ngôi sao lung linh" của Cavaradossi, nói lên tình yêu cuộc sống, niềm ước mơ về hạnh phúc, tấm lòng trân trọng đối với tình yêu, cuộn trào với tâm trạng đầy phần nội, thất vọng và đau đớn trước lúc bị hành hình. Giai điệu đẹp, ngọt ngào, nhưng đầy bi kịch. Đó cũng là bản aria được mọi người hết sức yêu thích.

"Madamma Butterfly" là opera lấy Nhật Bản làm bối cảnh, âm nhạc mang phong cách trữ tình. vở này không có những tình tiết phức tạp, những hiệu quả sân khấu đặc biệt. Chủ yếu khắc họa nội

tâm của nhân vật chính: Đâu thế kỉ XX, thượng úy hải quân Mĩ Pinkerton lấy cô gái Nhật xinh đẹp tên là Cio-Cio-San (con bướm). Cô gái hồn nhiên yêu chồng rất mực. Pinkerton về Mĩ, hẹn mùa xuân năm sau sẽ trở về với nàng. Cio-Cio-San chờ đợi... và chờ đợi... Ai đến hỏi làm vợ, nàng cũng cự tuyệt. Con trai của họ đã lên ba. Nhưng khi Pinkerton quay lại Nhật thì mang theo cô vợ người Mĩ với mục đích để đón con trai về Mĩ. Cio-Cio-San tuyệt vọng tự sát.

"Một ngày đẹp trong sáng" (Un bel di vedremo) là một trong những aria hay nhất, khắc hoạ tinh tế niềm tin sắt son của Cio-Cio-San đối với Pinkerton, miêu tả Cio-Cio-San tưởng tượng mình đang hân hoan đón ngày trùng phùng hạnh phúc với người chồng yêu dấu. Trong vở Puccini đã phát huy vai trò của dàn nhạc khi đệm cho tiếng hát, tiếng đàn violon thể hiện lòng mong mỏi khát khao gặp lại chồng của Cio-Cio-San. Sau khi hát xong aria, trống định âm mô phỏng tiếng pháo chào của hải quân Mĩ tiến vào hải cảng Nhật. Khi hát câu "Tình cảm nồng cháy như ngọn lửa", kèn đồng kèn gỗ cùng vang rền, làm tăng thêm không khí hân hoan. Đây là một aria xuất sắc nhất, các ca sĩ đều thích hát trong hoà nhạc thính phòng. Mở đầu màn I, bản hợp xướng "Bầu trời, biển cả đẹp biết bao", Cio-Cio-San hát cùng các bạn gái đến dự hôn lễ là một ca khúc đậm màu sắc Nhật với giai điệu ngọt ngào, tươi vui. Bản hợp xướng thể hiện rõ tài năng phối khí của tác giả. Bản song ca của Pinkerton và Cio-Cio-San: "Một đêm dịu dàng biết bao" (Dolce notte Quante stelle) và bản song ca của Cio-Cio-San và Suzuki: "Nơi đây như một vườn hoa" là những bản song ca nổi tiếng, được đưa vào chương trình hoà nhạc. Để vạch mặt sự bội bạc, đố giả của thượng úy Mĩ, nhà soạn nhạc đã kín đáo mượn giai điệu quốc ca Mĩ làm leimotivo. Màn I, khi Pinkerton hát: "Để buồn bán và chơi bời, người Mĩ đi khắp năm châu bốn biển" xuất hiện chủ đề quốc ca Mĩ. "Lá quốc kì đầy sao" (Strar Spangled Baner) và màn kết, khi Pinkerton trở lại Nhật, dàn nhạc tái hiện lại Motivo đó.

"Turandot" là chuyện cổ tích Trung Quốc. Vở này chỉ có nét nhạc "Hoa Phù dung", ngoài ra không có những nét nhạc đặc sắc khác của Trung Quốc. So với "Madama Butterfly", màu sắc châu Á không đậm đà bằng. Để trả thù cho sự bội bạc của đàn ông đối với bà nội mình, công chúa Turandot đưa ra ba câu đố thách thức những người đến

cầu hôn. Ai đoán đúng tất cả, sẽ được kén làm phò mã, nếu đoán sai, sẽ bị chặt đầu. Hoàng tử nhiều nước láng giềng đã phải rơi đầu dưới lưỡi dao của Turandot. Hoàng tử Calaf, con trai của vị vua kiêu hãnh Tactar bị phế truất đã đoán đúng cả ba câu đố. Cuối cùng, Turandot kiêu hãnh bị tình yêu chinh phục "Đêm nay không ngủ" (Nessun dorma) là aria của Calaf nói lên nỗi nhớ nhung và quyết tâm của chàng hoàng tử si tình, kết thúc bằng lên b₃-c₃. Danh ca giọng nam cao Pavarotti hay hát aria này để kết thúc các buổi hoà nhạc. Các aria "Thưa chủ nhân, xin hãy nghe em nói" (Signore, ascolta!) và "Nàng là con người lạnh lùng" (Tu, che di gel sei cinta) của Liu (cô hầu của vị vua Tactar bị phế truất), giai điệu đầy kịch tính với tình cảm chân thật, là những aria xuất sắc, nhất là aria thứ hai, cho dù Liu bị tra khảo tàn nhẫn, nhưng vì tình yêu đơn phương cao cả và vị tha đối với hoàng tử, nàng vẫn giữ im lặng không chịu khai tên thật của hoàng tử. Đó là một cảnh vô cùng xúc động của vở.

Ngoài ra "Mình chưa từng thấy một cô gái đẹp như vậy" (Donna non vidi mai simile a questa) aria của Grioux (giọng nam cao) trong opera "Manon Lesceau", hay "Nàng tưởng mình đã cao chạy xa bay" (Ch'ella mi creda libero e lontano) của Johnson trong vở "Cô gái miền Tây" hoặc "Ôi, cha thân yêu của con" (O mio babil) của Lauretta trong "Gianni Schichi" đều là những ca khúc nổi tiếng và được yêu thích.

Ngoài ra còn có nhạc sĩ Uberto Giordano (1867 - 1948) có vở "Cuộc đời đầy gai" (1892) cũng là opera chủ nghĩa chân thật điển hình. Ông viết cả thảy 9 vở, những vở như "Fedora" (1898), "Sanchini phu nhân" (1915) công diễn ở New York cũng rất nổi tiếng.

Sau opera chủ nghĩa chân thật, xuất hiện một số nhà tác khúc trẻ, sáng tác của họ mang khuynh hướng âm nhạc hiện đại. Dưới đây là một số nhạc sĩ hiện đại:

Giass Francesco Malipiero (1882-1972): Nhạc sĩ từng học tác khúc với Ravel là một trong những nhà tác khúc Italia hiện đại thuộc trường phái "Tân Baroque". Ông sáng tác nhiều lĩnh vực, ngoài dàn nhạc, piano còn có oratorio, ca khúc v.v. Năm 1925, nhạc sĩ cho ra mắt opera liên hoàn gồm ba vở: "Truyện thuyết về Orfeo", "Bí mật thành Venice" (1932) hết sức cảm động; ngoài ra còn có "Cassai đại đế" (1936), "Antoni và Cleoptra" (1938) dựa vào câu chuyện kịch của

Shakespeare. Tập "Ca khúc bảy bài" biểu diễn trong liên hoan của Eidenburg năm 1970 rất thành công.

Luigi Dallapiccola (1904-1975): Thời kì thế chiến I, do nguyên nhân chính trị, cả nhà ông bị quản thúc. Sau khi xem opera "Người Hà Lan phiêu bạt" của Wagner, ông quyết tâm phụng sự sáng tác âm nhạc. Năm 1921, học ở Nhạc viện Florence. Năm 1935, đi dự Ngày hội âm nhạc quốc tế, Dallapiccola được nghe "Khúc biến tấu" của Schönberg, "Lulu" của Berg, âm nhạc của kĩ pháp 12 cung đã gây ấn tượng sâu sắc đối với ông. Sau đó nhạc sĩ dựa trên cơ sở truyền thống thanh nhạc trữ tình của Italia, kết hợp kĩ pháp 12 cung của trường phái Vienne, vận dụng khéo léo đối vị và canon đã sáng tác nhiều vở opera. Ông cũng là nhạc sĩ Italia đầu tiên sử dụng kĩ pháp 12 cung. Cho dù sử dụng thủ pháp sáng tác hiện đại, nhưng âm nhạc của nhạc sĩ vẫn giữ đặc điểm giai điệu và thanh nhạc Italia. Năm 1937, ông cho ra mắt vở opera đầu tay "Hành trình đêm" (Volo di notte), nguyên tác của nhà văn Pháp Saint Exupéry phản ánh tình yêu đối với cuộc sống phi hành tự do. Năm 1938-1941, sáng tác "Bài ca cầm tù" (Canti di prigionia), nói về sự phản ứng của người nghệ sĩ đối với thế chiến II tàn khốc, mang tư tưởng chống Phát xít, đó là một tác phẩm nổi tiếng. Sau khi bọn Phát xít bị lật đổ, nhạc sĩ mới được công nhận thực sự. Năm 1944-1948, ông viết opera một màn "Người tù" (Il prigionier 1944-1948), công diễn lần đầu tại Florence năm 1950, đó là vở opera chống cường quyền, đồng cảm sâu sắc với tù chính trị. Năm 1956, được một Nhạc viện tại New York mời dạy sáng tác. Năm 1968, dựa vào sử thi Homère¹ viết opera hoành tráng "Ulisse" (1968), công diễn lần đầu tại Berlin. Nhạc sĩ chú trọng bút pháp khắc họa nhân vật, chứ không theo phong cách opera hoành tráng Italia thế kỉ XIX. Năm 1968, cho ra vở "Euridice".

Luciano Berio (1925): Là nhân vật cấp tiến quan trọng sau thế hệ Weber (học trò của Schönberg). Ông là một trong những nhạc sĩ phái "Tiên phong" Italia. Tác phẩm thời kì đầu, nhạc sĩ vận dụng thủ pháp serialism, song vẫn giữ chất trữ tình bẩm sinh của người Italia và âm nhạc có kịch tính mạnh mẽ với màu sắc phong phú rực rỡ.

1. Nhà thơ cổ Hi Lạp.

"Vòng tròn" (Circles- 1960) viết cho giọng nữ cao, đàn harp và hai người diễn tấu bộ gõ, nhờ tạo ra hiệu quả tuyệt vời mà nổi danh thế giới. "Mở đường" (Passagio- 1965) viết cho đơn ca giọng nữ cao, hai đội hợp xướng với dàn nhạc dây-kèn; đó cũng là opera của Berio.

II. TÁC PHẨM THANH NHẠC PHÁP

Sau chiến tranh Pháp-Phổ, năm 1874, nước Pháp thành lập Hội âm nhạc dân tộc. Dưới sự thúc đẩy của hiệp hội, số lượng và chất lượng sáng tác âm nhạc giao hưởng và thính phòng được nâng cao rõ rệt. Các nhà tác khúc tài năng như Franck, D'Idy, Dukas v.v. có những cống hiến đáng kể. Nổi bật có các nhà tác khúc lớn như Faure, Debussy, Ravel v.v. ngoài nhạc phẩm khí nhạc, họ có những sáng tác tiêu biểu về thanh nhạc. Ví dụ như Paul Dukas (1865-1935) có vở opera 3 màn "Ariane và lão râu xanh" (Ariane et Barbe-Bleue-1907) rất nổi tiếng, cũng là opera duy nhất của nhạc sĩ. Tiếc rằng vở này ít được biểu diễn, nhưng những nhân vật quyền uy trong giới âm nhạc đánh giá đó là một trong những vở opera vĩ đại nhất của thế kỉ XX. Ông sáng tác không nhiều, nhưng tác phẩm "Đệ tử của Pháp sư"¹ (L'Apprenti Sorcier-1897) viết cho kèn dây, ballet "Nàng tiên" đều là tác phẩm nổi tiếng thế giới.

1. Gabriel Fauré (1845-1924)

Là một trong những người sáng lập Hiệp hội âm nhạc Pháp, từng là giám đốc Nhạc viện Pari, viện sĩ Học viện nghệ thuật Pháp. Ông là nhà sáng tác ca khúc nghệ thuật và âm nhạc thính phòng. Sáng tác của ông mang phong cách cao quý của truyền thống âm nhạc Pháp, ông được mệnh danh là "Schumann của nước Pháp". Ông sáng tác gần 100 ca khúc, trong đó có ba liên khúc tiêu biểu: "Ca khúc đẹp" (1891-1892), "Bài ca của Eva" (1907-1910), "Vườn hoa khép kín" (1915-1918) v.v. ông còn viết nhạc cho kịch: "Pelleas và Meliande" (1898) và hai vở opera: "Prometheus"² (1900) và "Pénélope"² (1913).

1. Tham khảo phụ lục.

2,2. Tham khảo phụ lục.

2. Claude Debussy (1862-1918)

Tám tuổi học piano với Chopin. Mười tuổi học tại Nhạc viện Pari. Mười bảy tuổi bắt đầu sự nghiệp sáng tác, chủ yếu về khí nhạc. Chỉ sáng tác mỗi một vở opera và trên 50 ca khúc nghệ thuật. Nhạc sĩ từng đi biểu diễn các nước trên thế giới. Ông mất vì bệnh ung thư.

Debussy có tính sáng tạo độc đáo, thủ pháp sáng tác mới mẻ, rất riêng của ông được đánh giá là âm nhạc chủ nghĩa ấn tượng (impressionism). Là nhà soạn nhạc lỗi lạc trong buổi giao thời, ông có ảnh hưởng sâu rộng đối với âm nhạc thế kỉ XX.

Khi phong cách ấn tượng chín muồi, Debussy mới viết vở opera "Pelléas và Melisande" (1902). Nhạc sĩ sử dụng ngôn ngữ âm nhạc kì bí, hàm súc, ẩn dụ, thể hiện nhân vật và tình cảm huyền ảo, âm nhạc toát ra một vẻ đẹp mơ mộng, đầy ấn tượng, khiến người nghe không khỏi bàng khuâng. Ngôn ngữ âm nhạc của ông hết sức mới lạ, không bắt nguồn từ một trào lưu nào, đời sau không có ai có thể mô phỏng được. Có thể nói đây là một tác phẩm có tư duy âm nhạc mới lạ chưa từng có từ trước tới nay và cả về sau. Ông còn viết cho ba bản hợp xướng, trong đó "Lãng tử" (1884), là bản hợp xướng xuất sắc nhất, được tặng giải lớn Roma.

Trong 50 ca khúc nghệ thuật của ông, tiêu biểu có "Những arietta bị lãng quên" (Ariettes oubliées-1888), "Ca khúc của Bilitis" (thơ của Louis-1897), "Ba bài thơ của Mallarmé" (Trois poemes de Mallarmé-1913). Trong những ca khúc này, phần piano hình thành một nội dung tự do, phong phú. Khi phần hát mang tính chất recitativo, thì phần piano phát triển chặt chẽ theo nghĩa của ca từ, tạo không khí, vừa miêu tả cảnh vật và vừa gợi cảm.

3. Maurice Ravel (1875-1937)

15 năm học tại Nhạc viện Pari, học sáng tác với Faure. Sáng tác của nhạc sĩ không hẳn là chủ nghĩa ấn tượng mà chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa tượng trưng symbolism, thuộc dòng âm nhạc "Phi nhạc viện" và âm nhạc phương Đông. Do quan điểm sáng tác tiến bộ, ba lần tham gia thi "Giải lớn Roma" đều bị gạt và không được thi lần thứ tư. Tác phẩm của Ravel chủ yếu là khí nhạc, tiếp cận âm nhạc truyền thống Pháp, Tây Ban Nha và phương Đông. Thời kì thế chiến

I, ông phải đi quân dịch nên năm 1920, ông từ chối nhận huân chương. Tám năm sau, Trường đại học Oxford Anh tặng học vị tiến sĩ danh dự cho Ravel. Nhạc sĩ bị u não, mất trong khi mổ.

Ravel viết hai vở opera: "Thời khắc của Tây Ban Nha" (L'Heure Espagnole-1907) một màn, khác hẳn phong cách opera thế kỉ XIX; vở thứ hai là câu chuyện đồng thoại "Đứa trẻ và ma thuật" (Enfant et les sortileges-1925) hai màn, kết hợp giữa hát và múa, nhân vật là động, thực vật. Ông còn viết một số ca khúc như: "Shehérazade", "Câu chuyện tự nhiên" (Histoires naturelles) rất nổi tiếng.

Sau các tác giả như Debussy, Ravel, nhạc đàn Pháp xuất hiện khuynh hướng tân cổ điển, ngoài hai nhạc sĩ lỗi lạc người Nga Strawinsky và Prokofiev, còn nổi lên một số nhạc sĩ trong "nhóm sáu người" như Honegger, Milhaud v.v.

4. Nhóm sáu người (Les six)

Arthur Honegger (1892-1955). Gốc Thụy Sĩ, sinh trưởng và hoạt động sáng tác ở Paris, Honegger sáng tác trên nhiều lĩnh vực, bằng nhiều hình thức. Ông là người khởi xướng một thể loại mới: opera-oratorio¹, tiêu biểu là vở "Vua Đavít" (Le roi David - 1921-1923), mang phong cách tân Baroque. Sau khi công diễn, ông nổi tiếng khắp thế giới. Nhiều nhà tác khúc đã viết theo thể loại này từ thập kỉ 20 đến thập kỉ 50. Ông viết tiếp "Jeanne d'Arc² trên dàn thiêu" (1935-1938); còn "Antigone" ông viết theo hình thức opera (năm 1935).

Opera-oratorio "Vua Đavít" được hoan nghênh nhiệt liệt, có lẽ vì âm nhạc của hợp xướng thông tục, dễ hát, mô hình tiết tấu và khúc thức đều đơn giản, hoà thanh giản dị, kịch tình liên tục, biểu diễn bằng hình thức hoà nhạc, các cảnh nối nhau bằng ngâm đọc. Âm nhạc sinh động, giai điệu chân thật. "Jeanne d'Arc trên dàn thiêu" có qui mô lớn gồm 5 đơn ca, 5 loại giọng ngâm đọc, hợp xướng vừa ngâm vừa đọc, vừa ca hát, còn có 1 hợp xướng trẻ em và dàn nhạc lớn. Trong âm nhạc gồm thánh ca Gregoire, nhạc vũ khúc và có cả dân ca

1. Tham khảo phụ lục.

2. Jeanne d'Arc: nhân vật nữ chống ngoại xâm trong lịch sử Pháp, là đề tài hấp dẫn trong văn học nghệ thuật thế giới.

hiện đại và trung cổ, ngôn ngữ âm nhạc uyên bác, nhưng kết cấu lỏng lẻo, mặc dù có sức hấp dẫn về kịch. Honegger là nhạc sĩ giao hưởng xuất sắc nhất của "Nhóm Sáu người". Ngoại hình nhạc sĩ vui vẻ, nhưng sáng tác của ông lại rất nghiêm túc, ưu tư và buồn khổ, có lúc còn biểu hiện trầm tư, bí hiểm. Năm 1937, hợp tác với nhạc sĩ Jacques Ibert (1890-1963) sáng tác opera 5 màn "Đại bàng con" v.v.

Darius Milhaud (1891-1971). Người Pháp gốc Do Thái, là thành viên của "Nhóm Sáu người". Những năm 1919 đến 1923, nhạc Jazz đã gợi ý ông sáng tác nhạc ballet: "Sự sáng tạo của thế giới", đó là một sáng tác tiêu biểu của "nhóm". Năm 1928, ông viết opera-oratorio: "Christophe Colomb", sử dụng hiệu quả điện ảnh và dàn hợp xướng Hi Lạp. Cả vở gồm 2 phần với 27 cảnh, công diễn lần đầu năm 1930. Năm 1954, nhân dịp kỉ niệm 3000 năm vua David định đô ở Jerusalem, Milhaud sáng tác opera kinh thánh "David". Công diễn lần đầu cùng năm đó bằng hình thức hòa nhạc cũng tại Jerusalem. Nội dung sử thi mang tính bi kịch của nhà thơ cổ Hi Lạp Eschile đã hấp dẫn nhạc sĩ sáng tác opera liên hoàn "Agamemnon"¹, trong đó gồm ba bi kịch liên hoàn "Agamemnon". Những tác phẩm đó đã thể hiện khí phách phi phạm của tác giả. Ông còn viết các opera-oratorio như: "Sự bất hạnh của Orphéus" (1924), "Thủy thủ đáng thương" (1926), ba vở opera nhỏ (opera-minutex) có tính chất thử nghiệm (1927). Có những vở ông viết theo kiểu truyền thống như "Medea"² (1938)...

Trong "Nhóm Sáu người", còn có Francis Poulenc (1899-1963), là tác giả vở "Những nữ tu sĩ của Carmelites" (Les Dialogues des Carmélites) - một tác phẩm cực kì đẹp, tinh tế, âm nhạc cực hay, viết theo phong cách truyền thống.

Piero Boulez (1925): nhà soạn nhạc, nhà chỉ huy kiêm nghệ sĩ piano. Ông là một trong những nhân vật quan trọng của âm nhạc đương đại. Nhạc sĩ là học trò của Messiaen². Lúc đầu, Boulez chịu ảnh hưởng của Strawinsky, Schönberg. Âm nhạc của ông đã mở rộng và phát triển kĩ pháp 12 cung. Đặc điểm âm nhạc của Boulez là

1. Tham khảo phụ lục.

2,2. Tham khảo phụ lục.

nội dung tình cảm từ trữ tình tao nhã phát triển thành chủ nghĩa biểu hiện cuồng bạo, điều đó khiến nhạc sĩ đứng về phía "thanh niên phần nộ" của thời đại chúng ta. Trong bài bàn về tiết tấu của Boulez có câu: "Tôi cho rằng âm nhạc phải nên trở thành sự kết hợp giữa ma lực với Hysteria"³

Năm 1953, ông cùng một số nhạc sĩ sáng lập tổ chức "Vùng trời âm nhạc" (Domane Musical), chuyên giới thiệu, biểu diễn những sáng tác mới của thế kỉ XX, là người tuyên truyền không mệt mỏi cho âm nhạc hiện đại.

Năm 1953-1954, Boulez cho ra mắt tác phẩm cho giọng hát (giọng nữ trầm) với 6 loại nhạc cụ: "Quả chùy vô chủ" (Le Marteau sans maitre). Khi công diễn lần đầu, khiến mọi người chán nản vì không hiểu, nhưng nay đã trở thành tác phẩm kinh điển của âm nhạc hiện đại. Ngoài ra còn có "Nếp nhăn dây đặc" (Pli selon Pli-1960) viết cho giọng nữ trung và dàn nhạc, dựa vào ba bài thơ của Mallarme cũng rất nổi tiếng.

"Quả chùy vô chủ" dựa vào 3 bài thơ ngắn của René Char, viết thành liên khúc 9 chương. Thơ của René Char là những tưởng tượng vừa nồng nhiệt, vừa rời rạc, khó hiểu. Trong đó có đoạn thơ:

*"Anh thợ cuồng nộ
Xe mui lớn màu đỏ đỏ cạnh nhà tù.
Trong sọt có một xác người,
Con ngựa kéo trong móng sắt của ngựa,
Đầu tôi kê trên lưỡi lê, đang mơ thấy Peru".*

Ca từ bị phân dung hòa trong âm nhạc, đó cũng là một đặc điểm sáng tác của Boulez. Ông cho rằng người ta không nên nghe ca từ, mà nên nghe xem nhà sáng tác đã thể hiện ca từ đó như thế nào. Nhạc sĩ coi giọng hát là một loại khí nhạc, phần thanh nhạc là một chất liệu vang như cây sáo.

3. Câu này dịch đúng nguyên văn trong trang 643 cuốn "Thưởng thức âm nhạc Tây phương" của Joseph Machlis (Mi) bản Trung văn. Hysteria là một loại bệnh "Tâm thần", tinh thần kích động khác thường, cử chỉ thất thường (giải thích trong từ điển Hán ngữ hiện đại" của Thương vụ ấn thư quán- Bắc Kinh 1985.

Giai điệu trong tác phẩm có tầm cỡ cực rộng và có những quãng nhảy cực xa. Do đó, phải là loại ca sĩ có kỹ thuật đặc hạng, có cao độ tuyệt đối chuẩn mới hát nổi tác phẩm này. Giọng hát và nhạc cụ bổ sung cho nhau: Khi thì tiếng vọng, khi thì đối đáp. Cây sáo diễn tấu kỹ xảo đánh lưới.

Boulez tuyên bố: "Tôi cho rằng, nhiệm vụ thế hệ chúng ta nếu tổng hợp không phải quan trọng nhất thì cũng quan trọng chẳng kém gì khám phá... Tóm lại phải tổng hợp được trào lưu có sức sáng tạo cực lớn từ cuối thế kỷ XIX tới nay".

II. SÁNG TÁC THANH NHẠC ĐỨC VÀ ÁO

Trong thời kì giao thời, nghệ thuật âm nhạc của Đức và Áo mang khuynh hướng của chủ nghĩa hậu lãng mạn, R. Strauss là nhạc sĩ lớn tiêu biểu hơn cả.

1. Richard Strauss (1864-1949)

Là nhà sáng tác kiêm chỉ huy dàn nhạc. Năm lên sáu, Strauss đã sáng tác âm nhạc. Thời kì trung học, nhạc sĩ xem nhiều opera của Wagner. Khi lên đại học, nghiên cứu chuyên về triết học và mỹ học, song ông vẫn đi theo con đường đã lựa chọn, trở thành một nhà soạn nhạc có cá tính độc đáo. Sự nghiệp chính của ông là chỉ huy, nhưng ông vẫn sáng tác nhiều nhạc phẩm, trong đó có những nhạc phẩm "Thơ giao hưởng" quan trọng như "Don Juan" (1889).

Hai vở opera đầu tiên của ông là "Guntram" (1893) và "Thiếu lửa" (Feuersnot-1901) không thành công lắm. Năm 1905, khi làm chỉ huy cho Nhà hát opera Hoàng gia Berlin, ông sáng tác "Salome", đó là vở opera có phong cách độc đáo. Sau khi công diễn lần đầu tại Drezden 1905, giới bình luận tròn mắt sửng sốt. Nhà vua Đức cho đó là vở opera bệnh hoạn. Năm 1907, sau khi công diễn ở Nhà hát Metropolitan ở New York, bị dư luận lên án kịch liệt và lập tức bị loại ra khỏi chương trình biểu diễn. Năm 1908, ở Luân Đôn, sau khi sửa bỏ một số câu thơ, vở đã được chấp nhận.

Năm 1908, nhạc sĩ cho ra tiếp vở "Electra", cũng gây dư luận xôn xao như vở trên. Đến vở "Kị sĩ hoa hồng" (Rosenkavalier-1911) nhạc sĩ viết theo phong cách truyền thống, được công nhận ngay.

Trong thế chiến II, là nhạc sĩ danh tiếng khắp thế giới, mặc dù chưa được sự đồng ý của ông, bọn phát xít Đức vẫn cử Strauss làm Cục trưởng âm nhạc. Từ đó về sau, ông sống những năm tháng đầy mâu thuẫn và an phận. Nhạc sĩ giữ mối quan hệ vừa chống đối vừa hợp tác với bọn Đức quốc xã. Nhạc sĩ viết thêm mấy vở opera, có những vở bị chúng lợi dụng. Năm 1945, sau khi thế chiến II kết thúc, R. Strauss sống lưu vong ở Thụy Sĩ. Năm 1947, ông được phục hồi phần nào về danh dự phi chính phủ. Đến năm 1948, nhạc sĩ được phép trở về tổ quốc. Một năm sau thì mất, thọ 85 tuổi.

Phong cách âm nhạc opera của Strauss không nhất quán: có vở chịu ảnh hưởng của Wagner, có vở âm nhạc sắc cạnh, gai góc, mang màu sắc "khủng bố". Từ "Kị sĩ hoa hồng" trở đi, âm nhạc mềm mại, trữ tình và ngọt ngào hơn.

"Salome", "Electra" và "Kị sĩ hoa hồng" là 3 opera tiêu biểu nhất của Strauss.

"Salome" một màn, hát bằng tiếng Đức. Đó là câu chuyện có tình tiết hoang đường, quái đản: Công chúa Do Thái Salome quyến rũ thánh đồ Johann. Vì bị từ chối, nên ôm hận trả thù. Nàng lấy sắc đẹp chinh phục bố dượng - hoàng đế La Mã, khiến nhà vua giết Johann. Khi đầu lâu của Johann đặt trên khay bạc dâng lên, Salome ôm hôn đầu lâu vị thánh đồ như điên như dại. Vì quá kinh tởm hành vi của Salome, nhà vua ra lệnh giết nàng. Khi miêu tả cảnh tượng ôm hôn đầu lâu, nhạc sĩ sử dụng nhiều hoà thanh nghịch, gây cảm giác chói tai, kinh dị và rùng rợn.

"Electra" kể lại câu chuyện bi kịch nổi tiếng của cổ Hi Lạp¹: Khi vua Agamemnon từ chiến trận thành Troya trở về, bị vợ và gian phu của mẹ sát hại. Electra tìm cách giết mẹ để trả thù cho cha. Strauss đã khắc hoạ xuất sắc niềm vui sướng điên cuồng của Electra khi thấy mẹ bị giết. Đó cũng là opera một màn, nói về tội ác, căm hận và sự trả thù. Âm nhạc cũng gây ấn tượng kinh dị, bộc lộ tài năng tuyệt vời về miêu tả các cảnh tượng quái đản bằng hoà

1. Electra, Agamemnon đều là nhân vật bi kịch trong thần thoại Hi Lạp. Tham khảo phụ lục.

thanh và hiệu quả phối khí của tác giả và đó cũng là đặc điểm của âm nhạc chủ nghĩa biểu hiện.

Thập kỉ đầu thế kỉ XX, thính giả phản đối kịch liệt hai tác phẩm "Salome" và "Electra" của Strauss, song dần dần thời gian đã làm mờ nhạt dư luận đương thời. Một thời các hợp âm nghịch chói tai khiến người ta khó chịu, nay đã trở nên thông thường trong sáng tác của các nhạc sĩ cận- hiện đại, cuối cùng "Salome" và "Electra" được đánh giá là những tác phẩm kinh điển đương đại.

Sau hai vở mang khuynh hướng chủ nghĩa biểu hiện, Strauss trở về với phong cách sáng tác truyền thống với tác phẩm tiêu biểu là opera comique "Kị sĩ hoa hồng".

"Kị sĩ hoa hồng" 3 màn, là opera trữ tình lãng mạn, mang chất hài hước. Nhạc sĩ sử dụng chất liệu dân ca và vũ khúc miền nam nước Đức. Có thể nói đây là kiệt tác của Strauss. Nội dung kể lại chuyện tình vụng trộm, hài hước giữa bà công tước Massalin ở lâu đài Weidenburg với bá tước Aukdawian. Ngày nay, một số nhà hát vẫn biểu diễn vở này.

Strauss còn có một số sáng tác nhạc kịch (Melodram) như "Ariadne ở Naxos" viết và công diễn năm 1912, sửa chữa năm 1916, là một sáng tác hoàn chỉnh được lưu truyền tới ngày nay. Vở opera nửa hài, nửa thần thoại, âm nhạc mới mẻ, tươi mát, vận dụng ngôn ngữ âm nhạc và dàn nhạc nhỏ kiểu Mozart, trong đó có recitativo, aria và song ca theo hình thức cổ điển, cũng là mẫu mực của opera thính phòng (Chamber opera)¹ theo chủ nghĩa tân cổ điển. Trong opera comique "Gián mộ kịch" (Intermezzo) (1924-1927) Strauss đã xử lí hầu như tất cả những đoạn đối thoại thành recitativo, Strauss sáng tác cả thảy 15 vở opera. Ngoài vở kể trên, còn có những vở như: "Người đàn bà không có bóng" (1909), "Arabella" (1933), "Nàng Héc- len ở Ả-rập" (1928), "Người đàn bà trầm lặng" (1935) v.v. vở cuối cùng là "Mối tình sông Danae" (Die liebe der Danae)².

1. Tham khảo phụ lục phân giải thích các loại opera.

2. Tham khảo phụ lục.

Chủ nghĩa hậu lãng mạn ngoài R. Strauss, còn có Schreker (1874-1934) có vở opera "Âm thanh xa xôi" (1912); Korngold (1897-1957) có vở "Thành phố chết" (Die Tote stadt - 1920), v.v. Một số sáng tác của họ, nay vẫn biểu diễn ở các nước Âu Mĩ.

Những năm thập kỉ 20 xuất hiện chủ nghĩa Tân cổ điển (Neoclassicism), là trào lưu ngược lại chủ nghĩa hậu lãng mạn, tiêu biểu nhất là Strawinsky ở Pháp. Đồng thời ở Đức nổi lên chủ nghĩa Tân lãng mạn (Neo-romanticism), tiêu biểu nhất là Schönberg cùng các môn đệ. Schönberg sáng tạo một phương pháp sáng tác mới gọi là "kĩ pháp 12 cung" (dodecaphonic). Sáng tác của họ mang màu sắc lãng mạn với kĩ xảo sáng tác rất mới, thuộc khuynh hướng chủ nghĩa biểu hiện (expressionism).

2. Arnold Schönberg (nguyên viết Schönberg) (1874-1951)

Là một trong những nhà soạn nhạc Áo vĩ đại của thế kỉ XX. Sau bản cantata - giao hưởng "Bài ca Gurre" (Gurrelieder) viết năm 1911, ông dạy sáng tác ở Berlin và Vienne. Vốn gốc Do Thái, nên bọn phát xít Đức lên án sáng tác của ông là "Âm nhạc đồi trụy", ông buộc phải chạy sang Mĩ và định cư ở California. Sáng tác của Schönberg không nhiều, chủ yếu viết cho khí nhạc, dàn nhạc, nhưng ông khởi xướng kĩ pháp 12 cung.

Bản cantata - giao hưởng "Bài ca Gurre" gồm 5 đơn ca, 3 nhóm hợp xướng giọng nam, một nhóm hợp xướng hỗn thanh các loại giọng, 1 người ngâm đọc với dàn nhạc lớn có 8 cây sáo dài. Đó là một nhạc phẩm đỉnh cao của chủ nghĩa hậu lãng mạn. Trong cantata, có âm nhạc trữ tình như ca khúc số 1: "Khi trăng lên".

Sau khi sáng tác thơ giao hưởng "Pelleas và Melisande" (1903), ông chuyển sang thử nghiệm kĩ pháp 12 cung, gây dư luận xôn xao, phản đối kịch liệt trong nhạc đàn châu Âu. Về sau lại được công nhận là một trường phái, một trào lưu tác khúc thực sự, có ảnh hưởng sâu rộng đối với âm nhạc hiện đại của thế kỉ XX.

"Ngày lại ngày" (Von Heute auf Morgen) là opera-comique 1 màn, nhạc sĩ vận dụng kĩ pháp 12 cung, công diễn lần đầu tại Frankfurt năm 1930, (Lúc đầu mọi người cho rằng kĩ pháp 12 cung không thể viết cho opera được). Vở thứ hai, cũng là vở cuối cùng, nhạc sĩ chưa

hoàn thành thì đã qua đời, đó là "Moses và Aaron" (Moses and Aaron) 3 màn. Ba năm sau khi ông qua đời. Năm 1954, nước Đức đưa lên truyền thanh, năm 1957 mới công diễn lần đầu tại Zurich.

Ông còn sáng tác một số Melodrama như "Đợi chờ" (Erwartung) 1 màn 1 nhân vật (1909), công diễn lần đầu năm 1924; "Bàn tay may mắn" (The gluchliche Hand - 1913); liên khúc "Pierrot dưới ánh trăng" (Moonstruck Pierrot - 1912) v.v. đều là những sáng tác mang khuynh hướng chủ nghĩa biểu hiện.

"Moses và Aaron" là opera-oratorio, trong đó hợp xướng có khuôn khổ lớn và chiếm một vị trí quan trọng. Có 6 đơn ca biểu diễn hát-nói (Sprechgesang)¹, đệm bằng dàn nhạc, tượng trưng tiếng nói của Thượng đế, nhưng không xuất hiện trên sân khấu. Nhân vật Moses là nhà chính trị, nhà giáo dục, tượng trưng lí tính, biểu diễn bằng hát nói (sprechstimme²). Aaron là nhà triết học, thần học, tượng trưng cho cảm tính, do ca sĩ giọng nam trung biểu diễn. Đây là vở mang tính triết lí cao, phản ánh bi kịch mâu thuẫn giữa cảm tính với lí tính của con người, chỉ ra rằng thiện chí cũng không thể bù đắp nổi những khiếm khuyết. Trong cảnh 2 màn 2, Aaron nói với Moses: "Ta nói bằng hình tượng, người nói bằng khái niệm: Ta nói về cái tâm, người nói về cái trí", do đó nhân vật Moses chỉ nói chữ không hát. Chỉ có một chỗ hát là khi Moses khuyến cáo Aaron trong cảnh 2 màn 1: "Hãy làm trong sạch tư tưởng của người, gạt bỏ các tạp niệm, đem nó hiến dâng cho chân lí". Trong cảnh 1 màn 2, biểu diễn bằng đơn ca, hợp xướng và vũ đạo, âm nhạc sử dụng tiết tấu và phối khí rất độc đáo, tạo dựng cảnh trí huy hoàng, mang đậm màu sắc phương Đông, tính kịch mạnh mẽ. "Moses và Aaron" là kiệt tác bất hủ của Schönberg viết bằng kĩ pháp 12 cung.

Không thể không nhắc tới Cantata tràn đầy xúc cảm của nhạc sĩ viết sau thế chiến II: "Người may mắn sống sót ở Warsava" (A survivor from Warsawa). Trong thế chiến II, phát xít Đức dồn tất cả những người Do Thái ở châu Âu vào một trại tập trung riêng ở Warsava và tàn sát từng đợt trong phòng hơi độc. Nhóm người Do Thái cuối cùng đã nổi dậy chống lại hành động man rợ đó. Khi nghe

1,2. Tham khảo phụ lục.

kể lại câu chuyện, nhạc sĩ vô cùng xúc động, đã sáng tác bản Cantata nổi tiếng đó năm 1947, công diễn năm 1948. Bút pháp vô điệu tính (Atonality) miêu tả nỗi lo sợ và bất an, thể hiện rõ phong cách Chủ nghĩa biểu hiện. Nhân vật dẫn chuyện là người Do Thái sống sót. Khi miêu tả hình tượng man rợ của quân phát xít, ông sử dụng bộ gõ để nhấn mạnh ca từ. Khi người Do Thái đứng trước cái chết, họ bắt đầu cùng hát vang, Schönberg gọi đó là thời khắc hùng vĩ, cũng là cao trào đầy kịch tính của cantata. Schönberg nói: "Tôi đã viết cái mà tôi cảm nhận trong lòng, là những tế bào sôi lên trong cơ thể tôi. Khi một tác phẩm có thể truyền tới người nghe những cảm xúc mãnh liệt của tác giả, khiến họ thấm thía tình cảm đó, thì đấy chính là hiệu quả lớn nhất của tác phẩm".

2. Alban Berg (1885-1935)

Là nhà soạn nhạc Áo, học trò lỗi lạc của Schönberg, ông viết có hai vở opera. Năm 1917-1921 ông viết "Wozzeck" gồm 3 màn 15 cảnh, nổi bật khuynh hướng chủ nghĩa biểu hiện. Ông đã vận dụng thủ pháp vô điệu tính với phối khí mới mẻ, âm nhạc liên tục. Tác phẩm công diễn lần đầu năm 1925 gây dư luận phản ứng mạnh mẽ. Trong tác phẩm, tiếng hát và sprechstimme (ngâm đọc) giao bện chặt chẽ và kết hợp khúc hát truyền thống với recitativo; Có đoạn âm nhạc tả thực, ông sử dụng tiếng nước chảy róc rách vào tác phẩm âm nhạc của mình; hợp xướng âm "Hum" gây hiệu quả độc đáo. Nhân vật Wozzech đại diện "những người đáng thương" (wirarme leut), là vật hi sinh bất hạnh của hoàn cảnh xã hội, là con người bị khinh rẻ, bị ruồng bỏ, cuối cùng bế tắc trở thành kẻ sát nhân và đã tự sát. Nhạc sĩ đã khắc họa con người cô độc, hoảng loạn, căng thẳng và đau khổ. Vở thứ hai "Lulu" viết hoàn toàn bằng kĩ pháp 12 cung, Berg chưa kịp hoàn thành thì qua đời. Một người bạn thân đã hoàn thiện tác phẩm này. Năm 1937, được công diễn lần đầu theo bản thảo bỏ dở của nhạc sĩ. Berg dựa vào câu chuyện hai vở kịch: "Tinh thần thể tục" (Earth Spiril - 1893) và "Cái hộp của Pandora" (Pandoras Box - 1901) cải biên thành kịch bản "Lu lu". Nhạc sĩ khắc họa hình tượng "Người đàn bà của số phận", đó là người đàn bà huỷ hoại đời nàng, cuối cùng nàng bị giết. Lần nữa Berg phản ánh những nạn nhân của xã hội, là một vở opera hiện đại và đầy thách thức.

Trong những năm nổi lên kĩ pháp 12 cung, ở Đức xuất hiện một nhạc sĩ trẻ có cá tính đặc biệt, sáng tác trong nhiều lĩnh vực, song không thuộc trường phái Schönberg, đó là Hindemith.

3. Paul Hindemith (1895-1963)

Là nhà soạn nhạc, nhà diễn tấu violon-cello kiêm nhà lí luận, nhà sư phạm và nhà chỉ huy tài năng Đức. Năm 1934, nhạc sĩ sáng tác vở opera "Hoạ sĩ Mathis" (Mathis der Maler), do tư tưởng tiến bộ, mặc dù không phải người Do Thái, nhưng vẫn bị bọn phát xít Đức qui chụp là "Âm nhạc đồi trụy", cấm chỉ biểu diễn opera đó. Bị bức bách quá, năm 1939, ông chạy sang Mi. Sau thế chiến II, nhạc sĩ trở về châu Âu, dạy sáng tác ở Zurich. Thập kỉ 20, ông sáng tác một số vở opera như "Mưu sát, niềm hy vọng của đàn bà". "Susanna thánh thiện" (1922), "Cadillac" (1929 - 1952), "Tin hôm nay" (Neues vom Tage, hay New of the Day). Đề tài sáng tác của nhạc sĩ lạ kì, quái đản, đó cũng là phong cách chủ nghĩa biểu hiện. Hindemith là một trong những nhạc sĩ chủ trương "Âm nhạc thực dụng" (Gebrauchsmusike), ông sáng tác cả những nhạc phẩm piano, organ cho diễn tấu người nghiệp dư (có thể nói đó là âm nhạc thông tục).

Từ những năm 30, ông chuyển sang phong cách mới: điệu tính và khúc thức rõ ràng, giai điệu có sức biểu cảm phong phú. Vở opera theo phong cách mới và cũng là vở nổi tiếng nhất: "Hoạ sĩ Mathis" gồm 7 cảnh dựa theo bức tranh nói về cuộc đời một họa sĩ; bức tranh đó lưu giữ trong một bảo tàng nước Pháp. Vở được công diễn lần đầu năm 1938 tại Zurich. Đó là bản tuyên ngôn đầy tính triết lí, viết trong thời kì chính phủ phát xít Đức đả kích sáng tác của ông, đồng thời cũng nói lên vai trò đấu tranh của văn nghệ sĩ trong thời loạn: Mathis đã rời khỏi phòng tranh của mình tham gia cuộc chiến tranh nông dân năm 1525 chống lại bọn quý tộc. Đây là một sáng tác theo chủ nghĩa tân cổ điển. Ông còn viết một số opera khác như: "Ngày phán quyết bất ngờ sẽ đến" (1947), "Khi hoa Đinh Hương nở lần cuối cùng trước sân vườn" (1946). Riêng "Sự hài hoà của thế giới" (Die harmonie der welt) kể về sự tích một nhà thiên văn học Đức, là opera 5 màn, do chính nhạc sĩ viết lời, công diễn lần đầu năm 1957 tại Munich. "Cardillac" của ông là một opera viết theo chủ nghĩa tân cổ

diễn rất xuất sắc; nhưng thành tựu của tác phẩm không được đánh giá đúng mức, mãi đến thập kỉ 60, công diễn lại ở Đức mới được hoan nghênh nhiệt liệt. Đến nay, các nhà hát trên thế giới vẫn chưa thực sự coi trọng vở đó.

Nhạc sĩ còn sáng tác một số ca khúc, trong đó có liên khúc 15 bài "Cuộc đời Maria" khá nổi tiếng.

4. Carl Orff (1895-1982): nhà tác khúc Đức.

Sáng tác chủ yếu của nhạc sĩ là âm nhạc viết cho sân khấu, có một số tác phẩm gọi là "cantata dàn cảnh", nghĩa là có thể cho vũ đạo vào. Tác phẩm opera có: "Mặt trăng" (1939), "Cô gái lạnh lợi" (1943), "Antigone" (1949), "Bạo chúa Oedipus" (1959), "Prometheus" (1968). Đặc điểm âm nhạc của ông chú trọng tiết tấu mạnh mẽ với hiệu quả nhạc gõ, chứ không phải âm nhạc đối vị, do đó nổi bật hiệu quả kịch tính và hài.

5. Kurt Weill (1900-1950)

Tác giả vở opera nổi tiếng "Opera 3 xu" (The threepenny opera) gồm 8 cảnh công diễn năm 1928. Đây là một opera bi hài, có chất nhạc Jazz. Một số ca khúc trong vở được mọi người hát và yêu thích như "Lưỡi lê của Meck" v.v. Nổi tiếng nhất là vở "Sự hưng vong của thành phố Mahagonny" (The Rise and Fall of the city of Mahagonny) 3 màn. Công diễn lần đầu tại Leipzig năm 1930. Đây là một opera trào phúng, lên án kịch liệt đạo đức và mặt đen tối của chủ nghĩa tư bản, phát xít Đức phản đối kịch liệt, hơn nữa ông lại là gốc Do Thái nên sau đó 5 năm, nhạc sĩ buộc phải chạy sang Mỹ.

6. Ernst Krenek (1900 -....)

Năm 1938 định cư ở Mỹ. Ông là một trong những nhạc sĩ vận dụng kĩ pháp 12 cung. Trong quyển "Bàn về âm nhạc mới", ông bảo vệ phương pháp sáng tác theo hệ thống kĩ pháp 12 cung. Ông sáng tác 16 vở opera. Các vở như: "Kẻ hở cái bóng" (1924), "Carl V"... đã sử dụng hiệu quả điện ảnh với ngôn ngữ âm nhạc vô điệu tính. Đáng chú ý là ông đã vận dụng chất nhạc Jazz vào vở "Jonny tấu nhạc" gồm 2 phần 11 cảnh, kịch bản của tác giả, công diễn năm 1927 tại Leipzig, tiếng tám vang dội, được dịch ra 18 thứ tiếng. Mặc dù được

sách giáo khoa công nhận là một tiêu chí của âm nhạc thế kỉ XX, song tác phẩm không đứng vững được trong chương trình biểu diễn của các nhà hát trên thế giới. Ngoài ra có: "Tên độc tài" (1928), "Cuộc đời của Oreste"¹ (1930), "Dòng sông đen" (1954). Cả cuộc đời sáng tác của ông đeo đuổi phong cách âm nhạc mới để thể hiện tự tưởng của mình. Về sau sử dụng "âm nhạc cơ ngộ" (aleatory music) với nhạc điện tử.

7. Hans Werner Henze (1926-....)

Nhà soạn nhạc kiệt xuất Đức, lớn lên trong thời kì thống trị của phát xít Đức. Thế chiến II, nhạc sĩ buộc phải đi quân dịch. Trước khi thế chiến kết thúc, nhạc sĩ đào ngũ trốn sang Đan Mạch. Đối với nước Đức, ông có tình cảm đầy mâu thuẫn: vừa yêu vừa hận, cho nên ông cư trú lâu dài ở nước ngoài. Henze là nhà soạn nhạc có tài năng xuất chúng, danh tiếng quốc tế ngang hàng với nhà tác khúc opera Anh - Britten.

"Con đường bóng dâm buồn bã" (1952), vừa hát vừa múa, là opera đầu tay của nhạc sĩ, là một sáng tác quan trọng thời kì đó. Sáng tác của ông chịu ảnh hưởng của Strawinsky và Schönberg. Thông thường người ta cho rằng kĩ pháp 12 cung khó sáng tác cho opera. Khi nói về vấn đề này, Gerald Abraham² đánh giá Henze như sau: "Henze là nhà tác khúc opera duy nhất vận dụng kĩ pháp 12 cung nhiều lần trong opera đều thành công tốt đẹp". Nhạc sĩ sử dụng 12 cung tương đối chủ động, ông nhấn mạnh hiệu quả cảm quan chứ không phải quan niệm chính thống. Chính nhờ phong cách giai điệu thoải mái, nhạc sĩ đã thành công trong vở này.

Sau khi sang nước Italia, phong cách âm nhạc Henze dịu dàng hơn, thể hiện màu sắc lãng mạn vùng Địa Trung Hải, như vở opera "Vua Hươu" (1952-1956) trong đó âm nhạc rất quyến rũ. Năm 1960 Henze cho ra mắt vở "Bài ca buồn của đôi tình nhân" (Elegie for young Lovers): Miêu tả một nhà thơ có tài những rất ích kỉ, y lấy người xung quanh làm đối tượng chiêm biếm đả kích, khiến họ bị

1. Tham khảo phụ lục.

2. Trích từ chương 41 sách "Giản Minh âm nhạc sử Oxford" của đồng tác giả.

thân bại danh liệt. Sau này chính phủ Tây Đức thịnh tình mời đón Henze về nước. Nhạc sĩ lấy lối sống của tầng lớp trên trong một thị trấn làm đề tài, sáng tác vở opera châm biếm "Cậu ấm" (1965). Cộng hoà Dân chủ Đức đã dàn dựng và biểu diễn sắc sảo, nổi bật tinh thần đả kích Cộng hoà Liên bang Đức. Năm 1966, ông cho ra vở "Bạn tình của thân rệu", là vở opera lớn một màn.

Concerto số II piano của Henze là một trong những sáng tác thuộc thể loại lớn thành công hiếm có sau Brahms. Đó là sáng tác theo đơn đặt hàng nhân dịp khai mạc Phòng hoà nhạc lớn tại một thành phố Tây Đức. Có người định lấy tên một phát xít đặt cho tòa cao ốc đó, Henze nói "Nhà bảo tàng, nhà hát hay buổi công diễn lần đầu mang tính quốc tế có thể có, cũng có thể không, song sáng tác nghệ thuật vĩ đại của nhân loại, cách mạng thế giới thì không thể thiếu được".

Henze có quan hệ với "Liên minh học sinh, sinh viên" của Cộng hoà Dân chủ Đức và tham gia Học viện Đông Berlin. Ông nhận đơn đặt hàng của đài phát thanh miền bắc Đức, sáng tác oratorio "Cái bè của Medusa" (Raft of the Medusa), công diễn lần đầu năm 1968 tại Hambourg. Trong buổi diễn, sinh viên kéo cờ đỏ lên sân khấu, cảnh sát liền đến bắt bớ, cho nên buổi diễn bị đình lại. Tác phẩm đó, nhạc sĩ sáng tác theo đề tài bức tranh treo trong bảo tàng Louvres Paris, miêu tả một sự kiện xấu xa, nhục nhã trong lịch sử hải quân Pháp: "Năm 1816, khu trục hạm Medusa va phải đá ngầm bị đắm, bọn sĩ quan lên ca nô cứu hộ kéo theo cái bè lớn nằm đầy lính thủy. Nhưng giữa chừng, chúng chặt đứt dây kéo, bỏ mặc 154 lính thủy trên bè rồi chuồn thẳng. Cái bè lớn lênh đênh trên biển 13 ngày. Khi người ta kéo cái bè vào bờ chỉ còn 15 người sống sót". Câu chuyện có thể, nhưng nhạc sĩ hết sức xúc cảm viết thành công tác phẩm này.

Về sau biểu diễn lại tác phẩm này, đã chứng minh đó là một melodrama có qui mô lớn và có sức truyền cảm mạnh mẽ. Trong vở, giọng nữ cao đảm nhiệm vai tử thân, giọng nam trung đảm nhiệm người phát ngôn của lính thủy. Trên sân khấu chia làm hai phía: Một phía tượng trưng cho cái chết; phía kia tượng trưng cho sự sống. Cuối cùng, 15 người lính thủy (15 ca sĩ) bước từ phía chết chóc sang phía

sự sống, tạo ra một không gian hết sức cảm động. Đoạn kết bộ gõ nổi lên với tiết tấu: "Hô! Hô! Hồ Chí Minh"¹.

Thời kì ở Cuba, Henze sáng tác "Tên nô lệ chạy trốn" do bốn diễn viên ngâm đọc. Đó là một tác phẩm nhạc sĩ bỏ ra nhiều tâm huyết. Sáng tác này không giống opera, cũng không phải tác phẩm cho hoà nhạc. Tác phẩm này lần nữa tuyên truyền cho cách mạng. Song đến năm 1970, Henze viết một vở melodrama có tiêu đề "Con đường dài dẫn tới ngôi nhà của quái nhân Natasa", trong tác phẩm bộc lộ tâm tư hoài nghi của nhạc sĩ. Đó là loại "opera tìm tòi" (quest opera)² mang tính chất chủ nghĩa tượng trưng (Simvolism).

IV. SÁNG TÁC THANH NHẠC CỦA ANH.

Sau khi Purcell qua đời (1663-1717), nền âm nhạc Anh trì trệ suốt 200 năm. Mãi đến giao thời thế kỉ XIX-XX, âm nhạc Anh mới bắt đầu khởi sắc, được coi là "Thời kì âm nhạc phục hưng Anh".

1. Arthur Sullivan (1842-1900)

Nhà tác khúc Operette Anh. Ông sáng tác nhiều vở operette đặc sắc như "Cox và Box" (Cox and Box-1867). "Thiên hoàng Nhật Bản" (The Mikado - 1885) là một trong những vở được cả trong và ngoài nước hoan nghênh. Vở đó năm 1938 và 1966 được quay thành phim. Còn "Thủy thủ" (The Gondoliers - 1889) 2 màn là vở rất xuất sắc. Ông chỉ viết có mỗi một vở opera, nhưng không mấy thành công.

2. Edwad Elgar (1857-1934)

Là nhà tác khúc lãng mạn Anh. Nhạc sĩ giàu tinh thần nhân đạo. Phong cách và ngôn ngữ âm nhạc có cá tính độc đáo, được người đương thời suy tôn là "phong cách Elgard". "Giấc mộng của Gerontius" (The dream of Gerontius - 1900) được đánh giá là một trong những sáng tác tiêu biểu cho âm nhạc phục hưng Anh. Ngoài ra còn có oratorio "Ánh sáng đời người" (1896), "Kẻ sáng tạo âm nhạc" (The music maker - 1912) viết cho giọng nữ trầm, hợp xướng và dàn nhạc đều là những tác phẩm nổi tiếng.

1. Trích từ "Từ điển âm nhạc Ngoại quốc" - Nhà xuất bản Thượng Hải năm 1999.

2. Tham khảo phụ lục.

3. Frederiek Delius (1862 – 1934)

Là nhà tác khúc vận dụng hoà thang biến hoá luôn luôn, giai điệu, xây dựng trên cơ sở âm tự nhiên (diatonic) có quan hệ sâu xa với dân ca. Nhạc sĩ sáng tác trên nhiều lĩnh vực, trong đó có hợp xướng "Phiêu lưu của Biển" (1903), "Missa của cuộc sống" (1907)... và một số vở opera: "Romeo và Julietta của vùng quê" (A Village Romeo and Juliet) (1901), "Fennimore và Gerda" (1910)... Lúc đầu người ta không hiểu âm nhạc của ông, nhờ có Thomas Beecham – nhà chỉ huy, người Anh mới hiểu và thích các tác phẩm của ông.

4. Williams Vaughan (1872-1958)

Là nhà tác khúc tiêu biểu của trường phái âm nhạc dân tộc Anh. Từ năm 1903, ông sưu tầm dân ca Anh, công việc này đã có ảnh hưởng rất quan trọng đối với sự nghiệp sáng tác của nhạc sĩ. Ông sáng tác trên nhiều lĩnh vực, nhất là opera. Những vở tiêu biểu: "Tên lái buôn gia súc" (Hugh the drover - 1911-1914) gồm 2 màn là "opera dân ca". Công diễn lần đầu năm 1924 tại Luân Đôn; "Người cưỡi ngựa xuống biển" (Riders to the sea 1927), "Ngài John đang yêu" (Sir John in love - 1929)¹ là opera comique 4 màn. Nội dung dựa vào cốt chuyện "Các bà phong lưu ở Windsor" của Shakespeare. Hợp xướng: "Hãy cho chúng tôi bình an" (1935); kịch đạo đức "Lịch trình đường trời" (The pilgrim's progress - 1951). Trong sáng tác của ông, ngẫu nhiên sử dụng đa điệu tính (polytonality), tình cảm khi thô lỗ đến cuồng bạo, khi tĩnh lặng đến huyền bí, khi nồng nhiệt đến cháy bỏng, dạt dào và phóng khoáng.

5. Gustav Theodore Holst (1874-1934) (nguyên là Von Holst)

Nhà tác khúc Anh gốc Thụy Điển, bạn chí thân của Vaughan. Âm nhạc của ông kết hợp lí tưởng cao thượng với mục tiêu kiên định, tạo ra phong cách sinh động vừa trong sáng vừa huyền bí. Ông nghiên cứu dân ca, văn học, âm giai Ấn Độ. Vở opera một màn "Savitri" viết xong năm 1908, nhưng mãi năm 1916 mới công diễn tại Luân Đôn. Cả vở chỉ có ba nhân vật: Thần chết, anh tiêu phu và vợ anh - nàng Savitri. Sau hậu trường có hợp xướng giọng nữ và

1. Cùng một nhân vật và câu chuyện như "Falstaff" của Verdi.

nhạc song tấu thính phòng. Khi thân chết đến lấy tính mạng của Savitri, nhờ sắc đẹp và lời nói đầy thuyết phục, Savitri đã thoát khỏi lưỡi hái của thân chết. "Tên đại ngốc" (The perfect fool) là opera ngụ ngôn một màn, mang chất hài. "Tại quán rượu đầu lợn rừng" (At the Boar's Head - 1925) là opera một màn, ca từ lấy từ "Henry IV" của Shakespeare.

Dưới đây là hai nhà soạn nhạc Anh kiệt xuất đương đại.

6. Michael Kemp Tippett (1905-....)

Là một trong hai nhà tác khúc đương đại quan trọng nhất của nước Anh. Âm nhạc của ông cũng giống Britten, thể hiện tình cảm sâu sắc đối với con người, đặc biệt trong oratorio "Con cái thời đại chúng ta" (A child of Our Time - 1944) gồm đơn ca, hợp xướng và dàn nhạc, chia làm 3 phần. Nhạc sĩ sử dụng hình thức chorale của Bach với chất liệu nhạc spiritual của người Da đen để miêu tả thời khắc máu chót trong tác phẩm. Câu chuyện xảy ra trước thế chiến II về một dân tị nạn Do Thái bán chết quan viên ngoại giao Đức, sau đó bị bọn phát xít Đức bức hại. Nhạc sĩ viết 3 vở opera nữa như: "Đám cưới giữa hè" (The midsummer marriage - 1955), gồm 3 màn, kể về những thử thách giữa Mark và Jeaniphe. Dưới bút pháp của nhạc sĩ, Mark và Jeaniphe giống hai nhân vật Tamino và Tamina, hay nhân vật Jack và Bela giống Papageno và Papagena trong "Sáo thần" của Mozart. Vì tác phẩm có tình tiết phức tạp, mang ý nghĩa triết lý với thủ pháp tượng trưng, cho nên lúc đầu công diễn không được hoan nghênh lắm. Năm 1968 công diễn lại, được đánh giá là opera kiệt xuất đương đại. Có 3 bản vũ khúc trong màn II, 1 bản trong màn I được đưa vào tiết mục biểu diễn hoà nhạc. Ngoài ra còn có vở "Vua Pream"¹ (1962) và "Vườn rối rắm" (1970).

Âm nhạc của Tippitt góc cạnh, không lưu loát bằng Britten, sử dụng đối vị nhiều hơn, kết hợp khéo tiết tấu Anh thế kỉ XVI với âm nhạc Blues của Mĩ da đen. Sáng tác của nhạc sĩ luôn giữ được chất lượng cao.

1. Tham khảo phụ lục.

7. Edward Benjamin Britten (1913-1976)

Nhà soạn nhạc kiệt xuất đương đại của Anh. Tài năng bộc lộ từ nhỏ, 5 tuổi đã bắt đầu sáng tác nhạc. Từng học tác khúc với nhiều thầy, chịu ảnh hưởng từ tư tưởng chủ nghĩa nhân đạo của người thầy Bridge (1879-1941).

Đầu thế chiến II sang ở Mỹ, đến năm 1942 trở về nước Anh. Thời kỳ đó đã có nhiều sáng tác xuất sắc như "Tổ tiên săn bắn của chúng ta" và "Trên hòn đảo này". Nhưng năm 1945, khi công diễn "Billy Budd" bị kịch 4 màn, nhạc sĩ mới giành được vinh quang thực sự.

Những tác phẩm như "Albert Hering" opera hài 3 màn (1947); "Gloriana" opera 3 màn (1953); "Đỉnh ốc xiết chặt" (The turn of the screw) viết theo thủ pháp Serialism và "Giấc mộng đêm hè" (Midsummer Night's Dream- 1960), đã củng cố vị trí nhà tác khúc opera chủ yếu đương đại của Anh. Sau đó nhạc sĩ còn viết ba vở opera ngụ ngôn cho nhà thờ: "Sông cò" (Curlew River), "Ngọn lửa rừng rực" và "Lãng tử" (The prodigal son - 1968).

Năm 1970, nhạc sĩ cho ra vở "Oven Wingrave", cũng như vở "Đỉnh ốc xiết chặt" dựa vào câu chuyện ma quái của Henry Thims. Lúc đầu viết cho truyền hình về sau chuyển sang biểu diễn sân khấu.

Năm 1973 cho ra vở "Lâm chung tại Venice". Trước khi công diễn, Britten phải mổ tim, cho nên phải ngừng những hoạt động như chỉ huy, biểu diễn piano (cả lĩnh vực này, nhạc sĩ cũng rất xuất sắc). Sau khi sức khoẻ hồi phục, nhạc sĩ sửa lại operette "Paulo Banjang" viết từ năm 1941. Đó là vở operette tuyệt vời và công diễn thành công rực rỡ.

Hầu như các vở opera của nhạc sĩ đều chuyên viết cho một số ca sĩ, ví dụ: ca sĩ giọng nam cao Anh Peter Pears. Hai người có tình bạn sâu sắc, Peter Pears đóng vai trò quyết định về sự hình thành phong cách sáng tác của Britten. Cantata "Khúc cầu hôn chiến tranh" (War Requiem) là tác phẩm nhạc sĩ viết cho ba ca sĩ: Vishnevskaya (giọng nữ cao)¹, Peter Pears và Dietrich Fischer -

1. Vishnevskaya là vợ của nhà cello lỗi lạc nổi tiếng thế giới Rastrapovich, từng biểu diễn tại Nhà hát lớn Hà Nội. Cả hai vợ chồng đều là nghệ sĩ nhân dân Liên Xô cũ. Về sau hai vợ chồng sang định cư ở Mỹ.

Dieskau (giọng nam trung nổi tiếng Đức). Tác phẩm này thành công rực rỡ.

Nhạc sĩ còn sáng tác một số lĩnh vực khác, như bản "giao hưởng cầu hôn" là tác phẩm giàu sức truyền cảm.

Cho dù có người cố tính bởi móc, đánh giá ông là thuộc loại bảo thủ, song nhạc sĩ vẫn là nhà soạn nhạc opera kiệt xuất Anh đương đại và tác phẩm của ông được biểu diễn rộng rãi ở các nước. vở "Peter Grimes" là một tác phẩm kinh điển của thế kỉ XX. Trong đó, nhạc sĩ khắc họa tính cách vai chính diện cũng như vai phản diện đều rất thành công. Trong vở có hợp xướng qui mô lớn, có đoạn nhạc miêu tả như kiểu Verdi, cách biểu diễn hết sức sinh động.

"Albert Herreng" là opera comique hiếm có ngày nay. Kể cả "Đỉnh ốc xiết chặt" cũng là những tác phẩm nhạc sĩ đã bỏ vào đó nhiều tâm huyết.

Ngoài ra, chúng tôi giới thiệu thêm một nhà soạn nhạc đương đại Anh, đó là Peter Maxwell Davies (1934-....) sự quan tâm kĩ xảo âm nhạc thời kì "Văn nghệ phục hưng" đã hình thành phong cách cá nhân nhạc sĩ. Ông có đòi hỏi cao về kĩ thuật khí nhạc, thanh nhạc và kết hợp giỏi hai lĩnh vực đó với nhau. Ông đã sáng tác "Gợi mở và suy vong" (Revelation and Fall - 1966) cho giọng nữ cao với 16 người diễn tấu nhạc cụ, đã nâng chủ nghĩa biểu hiện của Schönberg lên một đỉnh cực cao. "Tám ca khúc cho quốc vương điên" (Eight Songs for a Mad King - 1968) cho ca sĩ và 6 người diễn tấu nhạc cụ, đây là tác phẩm có tính kịch rõ ràng, là chân dung vua Anh George III. "Chủ điểm" (Taverner - 1968) là vở opera nói về một nhà tác khúc Anh thời kì Văn nghệ Phục hưng.

V. SÁNG TÁC THANH NHẠC CỦA NƯỚC NGA THỜI XÔ VIẾT

Cuối thế kỉ XIX, âm nhạc nước Nga đi vào chuyên nghiệp hoá, quốc tế hoá. Trong sáng tác thanh nhạc xuất hiện nhiều phong cách, nhiều cá tính khác nhau, có một số nhà soạn nhạc kiệt xuất có cống hiến lớn về lĩnh vực này như: Rakhaninov, Strawinsky, Prakofiev v.v. Thời kì cách mạng dân chủ của tầng lớp trí thức bình dân, đứng đầu là Tchernishevsky (1828-1889) trước và sau cách mạng tháng 10, sáng tác ca khúc của nước Nga bước vào giai đoạn cao trào và mang

rõ tư tưởng dân chủ tiến bộ, xuất hiện nhiều ca khúc cách mạng với phong cách hào hùng hoặc bi tráng.

1. **Sergey Vasilievich Rachmaninov (1873-1943):** nhà soạn nhạc, chỉ huy kiêm nghệ sĩ piano kiệt xuất Nga. Ngoài biểu diễn, nhạc sĩ viết nhiều nhạc phẩm cho các lĩnh vực như piano, concerto, giao hưởng, thanh nhạc.

Opera đầu tay "Aleko" là tác phẩm tốt nghiệp năm 1893 và cũng là tác phẩm dự thi tuyển chỉ huy của Nhà hát lớn Maxcova của nhạc sĩ. Ông còn viết hai vở opera "Francesco ở Rimini" (1904) và "Kị sĩ hà tiện" (1906), ngoài ra còn có Cantata "Mùa xuân".

Trước cách mạng tháng 10, ông nhiều lần đi biểu diễn nước ngoài, từng cư trú thời gian ngắn ở Anh, Đức, Mĩ, do đó tiếp xúc những khuynh hướng mới của các nước phương Tây.

Từ năm 1901 đến 1916 là thời kì cao trào trong sáng tác của nhạc sĩ. Cuối năm 1917, trước khi cách mạng tháng 10 thành công, ông lưu vong ở Thụy Sĩ, cuối cùng định cư tại Mĩ và qua đời ở đó. Thời kì đầu, ông chủ yếu hoạt động biểu diễn, mãi năm 1926 ông mới bắt đầu sáng tác trở lại. Các tác phẩm quan trọng nhất là "Biến tấu chủ đề của Corelli" (Variations on a Theme of Corelli), "Rapsodie bằng chủ đề của Paganini" (1934), "Giao hưởng số 3" (1935) v.v. Cuối đời, ông sống trong trần trở và tưởng nhớ về tổ quốc, nhất là trong những năm thế chiến II. Ông là một nhạc sĩ đầy mâu thuẫn.

Ngoài 3 vở opera, ông còn để lại 83 ca khúc nghệ thuật quý giá. Phong cách âm nhạc rất đa dạng, nổi bật tính ca hát của giai điệu. Phần đệm piano kết hợp chặt chẽ với giọng hát. Có thể chia làm hai loại. Một là ca khúc trữ tình: giai điệu dạt dào thiết tha, đầy chất thơ và chất hội họa, phần piano đóng vai trò quan trọng. Nổi bật là các ca khúc: "Đêm huyền bí thâm lặng", "Đảo nhỏ", "Lũ mùa xuân", "Đẹp thay chốn này", "Hoa Đinh Hương". Hai là ca khúc kịch tính mang tính chất phản kháng, chỉ trích, cảm xúc cay đắng, bi phẫn. Ca từ mang màu sắc chủ nghĩa tượng trưng, giai điệu thiên về tính chất recitativo. Tiêu biểu nhất là các ca khúc: "Em chờ đợi anh", "Tôi lại cô độc một mình", "Tôi đau đớn làm sao", "Bạn ơi, hãy dừng tin", "Em yêu nỗi buồn của mình". Vở opera "Aleko" dựa vào truyện thơ của

Puskin: Aleko chán chường cuộc sống giới thượng lưu St. Petesbourg, đi theo đoàn Gigan sống lang thang đây đó. Vì ghen, chàng đã giết chết đôi trai gái Gigan. Ông già Gigan nói với Aleko: "Ở đây, chúng tôi không có sự dày vò và trừng phạt, không cần đổ máu và rên rỉ, song chúng tôi cũng không thể sống chung với kẻ sát nhân". Bằng bút pháp trữ tình, nhạc sĩ khắc họa tâm lí nhân vật, cảnh đẹp thiên nhiên với cuộc sống tự do và tình yêu của người Gigan. Trong vở có nhiều khúc hát hết sức truyền cảm.

2. Igor Fedorovich Strawinsky (1882-1971)

Nguyên là học trò của Rimsky-Korsakov. Cuộc đời sáng tác của nhạc sĩ tham dự vào hầu hết những khuynh hướng - âm nhạc quan trọng của nửa đầu thế kỉ XX, vừa tạo động lực cho các khuynh hướng đó, vừa ảnh hưởng lớn đối với các thế hệ nhạc sĩ sau này. Stawinsky là người Nga, nhưng ông hoạt động sáng tác ở các nước châu Âu và ở Mĩ: Pari (1911), Thụy sĩ (1914), năm 1920 trở về Pari, sau đó sang Califocnia (1940), cuối cùng định cư ở New York cho tới khi qua đời.

Thời kì đầu, có ba nhạc phẩm ballet¹ gây dư luận xôn xao, bộc lộ tài năng sáng tác lỗi lạc khác người của nhạc sĩ. Đặc biệt tác phẩm "Tế lễ mùa xuân" (The rite of spring - 1913) khiến người đương thời kinh lạ, cho đấy là âm nhạc "chủ nghĩa nguyên thủy" cực đoan, bởi vì sự cách tân về tiết tấu, hoà thanh và phối khí đã tạo ra một logic lạnh lùng và một sức mạnh nguyên thủy. Vở ballet đó công diễn lần đầu năm 1913 ở Pari, bị giới nhạc lên án kịch liệt, cho đó là một "thử nghiệm đầy tội lỗi". Nhưng một năm sau, dưới sự chỉ huy của Pierre Monteaux², sáng tác này đã được hoan nghênh nhiệt liệt, được đánh giá là một kiệt tác thế giới.

Trong thế chiến I, nhạc sĩ buộc phải viết nhiều âm nhạc thính phòng cho khí nhạc và thanh nhạc, trong đó có một sáng tác gọi là "phản opera": "Câu chuyện về những người lính" (The soldier's Tale - 1918). Cả vở không có nhân vật ca hát thực sự, chỉ có ngâm

1. "Chim lửa" L'oisean de Feu (tiếng Pháp), "Petrushka" và "Tế lễ mùa xuân".

2. Monteax: (1875-1964) nhà chỉ huy người Pháp, từng chỉ huy ballet "Petrushka" của Strawinsky.

đọc, biểu diễn và vũ đạo, song phong cách âm nhạc điêu luyện, rất được chú ý. Strawinsky còn viết một số nhạc phẩm cho kịch, đáng kể có opera - oratorio "Vua Oedipus" (Oedipus Rex - 1927, Pari) hai màn. Ông sử dụng ca từ tiếng La tinh nhằm tạo ra chất siêu thoát khách quan, song âm nhạc lại rất căng thẳng. Khi diễn, diễn viên đeo mặt nạ theo truyền thống kịch Hi Lạp. Nhưng opera - oratorio nổi tiếng nhất là "Cuộc đời lãng tử" (The Rake's progress) 3 màn, công diễn lần đầu ở Venice năm 1951. Năm 80 tuổi, ông còn viết melodrama "Nạn hồng thủy" (fludd - 1962), cũng rất nổi tiếng. Ông là nhà soạn nhạc viết nhiều, phong phú, đa dạng trên nhiều lĩnh vực. Sáng tác 6 vở opera, 11 vở ballet, 7 tác phẩm hợp xướng và nhiều nhạc phẩm thuộc các thể loại khác nhau. Một thời giới nhạc Liên Xô cũ lên án âm nhạc của ông thuộc chủ nghĩa hình thức của giai cấp tư sản.

Trong nhạc phẩm giao hưởng, ông đã lồng vào cả tiếng chim hót, tiếng suối róc rách như trong thiên nhiên. Vở melodrama ngụ ngôn "Cuộc đời lãng tử" kể lại chuyện Timour, sau khi đến Luân Đôn nhận tài sản thừa kế, đã nghe lời xúi dục của tên hầu Sato, bỏ người yêu là Anni để suốt ngày sa đà hành lạc nơi lầu xanh, cuối cùng tiêu tán hết của cải. Trong nghĩa địa nhà thờ, Sato hiện nguyên hình là con quỷ, Timour phát điên. Trước khi chết, anh được Anni tha thứ. Đây là tác phẩm đỉnh cao của Strawinsky theo phong cách âm nhạc Tân cổ điển (Neo-classicism). Chủ đề phản ánh cuộc đấu tranh giữa thiện và ác. Tiết tấu, hòa thanh và phối khí trong tác phẩm có màu sắc phong phú, đa dạng, độc đáo. Nguyên tắc sáng tác của opera cổ điển, có aria, recitativo và song ca, tam ca, hợp xướng, nhưng thực ra tác phẩm này khác xa với opera phong cách Italia.

Còn vở Melodrama "Nạn hồng thủy" thì dựa vào câu chuyện trong kinh Thánh, kể lại truyền thuyết nạn hồng thủy Noye. Nhạc sĩ làm một so sánh sâu sắc nhưng đơn giản giữa nạn hồng thủy thời kì Noye với nạn hồng thủy vĩnh hằng của loài người. Những người không có trình độ hiểu biết âm nhạc, không thể hiểu nổi tác phẩm này. Phần ca khúc trong vở tượng trưng cho âm thanh, tiếng nói của thiên đường; phần đối thoại của nhân vật tượng trưng cho con người trần thế.

3. Sergey Sergeyevich Prokofiev (1891-1953)

Tốt nghiệp khoa chỉ huy và piano Nhạc viện St. Peterbourg. Thời kì Cách mạng Tháng 10, nhạc sĩ sống và hoạt động sáng tác ở nước ngoài như Anh, Nhật, Mĩ, chủ yếu là ở Pari. Thời kì này phong cách sáng tác của ông luôn thay đổi, ông muốn tìm một con đường riêng cho mình. Năm 1933-1934, nhạc sĩ trở về tổ quốc, sáng tác nhiều tác phẩm theo chủ nghĩa hiện thực, phản ánh cuộc sống và con người Xô Viết. Ngôn ngữ âm nhạc từ khô khan chuyển sang trong sáng, đậm thắm. Những năm 40, ông vẫn còn chịu những ảnh hưởng của khuynh hướng âm nhạc châu Âu. vở opera "Con người chân chính" (The story of a Real Man, 1947-1948) bị phê phán kịch liệt trong nước. Nhạc sĩ hứa sẽ sử dụng ngôn ngữ âm nhạc và hoà thanh trong sáng, đơn giản hơn.

Trong thời kì đầu ở nước ngoài, Prokofiev đã dựa vào tiểu thuyết của Dostoyevsky¹ viết opera "Con bạc" (The Gambler - 1915-1916) định biểu diễn ở Leningrat, nhưng vì xảy ra chiến tranh cách mạng, mãi đến năm 1927 mới công diễn ở Brussen. Năm 1919, ông nhận đơn đặt hàng của nhà hát Sicago, viết opera - Comique đồng thoại "Tình yêu với ba quả cam" (The Love for three Oranges) 4 màn, hát bằng tiếng Pháp, dựa vào cốt truyện hài kịch Italia. Vì đậm màu sắc và phong cách âm nhạc dân tộc Nga, thính giả nước ngoài đương thời không hiểu và không chấp nhận. Sau đó nhạc sĩ viết tiếp vở "Thiên thần lửa", Nhưng mãi đến năm 1955 mới được công diễn lần đầu. Trong lúc đó, sáng tác về khí nhạc của ông được công chúng Âu-Mĩ công nhận ngay (The Fiery Angel - 1917).

Thời kì thứ hai, sau khi trở về nước, sáng tác của ông bước vào thời kì hoàng kim. Một số opera đáng chú ý như "Semion Kotko" (1939), opera-comique "Lễ đính hôn trong tu viện" (1940), song tác phẩm nổi tiếng nhất của ông là "Chiến tranh và hoà bình" (War and Peace-1941-1952), 5 màn dựa theo tiểu thuyết cùng tên của Lev Tolstoi², công diễn bằng hình thức hoà nhạc tại Maxcova năm 1946, công diễn trên sân khấu nhà hát tại Leningrat năm 1955. Lúc này

1. Nhà văn nổi tiếng Nga.

2. Nhà văn lỗi lạc Nga.

nhạc sĩ đã qua đời được hai năm. thập kỉ 60 trở đi là tiết mục trình diễn tại Nhà hát lớn Matxcova Năm 1973, trong lễ khai mạc Nhà hát Sytni đã công diễn vở opera này. Ngoài opera, ông còn viết ballet, có những ballet nổi tiếng như: "Romeo và Julietta" (1936) và "Cô lọ lem" (1946)... nhiều nhạc phẩm khí nhạc và giao hưởng.

"Chiến tranh và Hoà bình" là tác phẩm kế thừa truyền thống âm nhạc của Dargamishky và Mussorgsky. Giai điệu thanh nhạc thiên về tính chất recitativo, phân dần nhạc thiên về chất giao hưởng, tạo ra không khí vừa trữ tình, vừa hoành tráng, đẩy sự phát triển kịch tính lên cao trào cho cả vở. "Chiến tranh và Hoà bình" và nhiều nhạc phẩm khác của ông đã được lưu giữ trong chương trình biểu diễn của nhạc đàn thế giới, trong đó phải kể đến cantata "Alexander Nevsky" và liên khúc "Con vịt xấu xí" (1914). Liên khúc này dựa theo cốt truyện đồng thoại của nhà văn Andersen, miêu tả một chú vịt con xấu xí bị đàn vịt xua đuổi, sống cô độc trong mùa đông giá tuyết. Khi mùa xuân đến, chú vịt con trưởng thành, bơi trên nước hồ trong veo, hoá ra đây là một con thiên nga tuyết đẹp. Âm nhạc giàu hình tượng và tình người.

Cuối cùng, chúng tôi xin giới thiệu đôi nét về Dmitri Shostakovich (1906-1975), nhà soạn nhạc lỗi lạc thời kì Nga Xô Viết. Năm 13 tuổi, nhạc sĩ đã sáng tác nhạc phẩm cho dây và kèn "Schezo" (Khúc dí dỏm). Thành tựu chủ yếu và kiệt xuất nhất của Shostakovich là lĩnh vực giao hưởng, ông sáng tác tất cả là 15 bộ giao hưởng. Mặc dù trong số đó có những bộ hết sức xuất sắc như "Giao hưởng số 7" miêu tả hòa bình, chiến đấu và thắng lợi của quân dân Liên Xô cũ trong thời gian Leningrat bị phát xít Đức vây hãm (1941) nhưng bị phê phán. Ông viết vở opera "Cái mũ" (1927-1928) lấy đề tài từ tiểu thuyết châm biếm của Gogol. Vì viết bằng ngôn ngữ và thủ pháp hiện đại nên bị phê phán là "Tác phẩm đồi trụy của giai cấp tư sản". Ít năm sau đó, ông viết opera "Macbeth phu nhân ở huyện Mzensk" (Lady Macbeth of Mzensk - nguyên tiêu đề: Katya Ismailova) được biểu diễn ở New York, Luân Đôn, Zurich và được hoan nghênh rút cuộc cũng bị phê phán kịch liệt. Ngoài ra ông còn sáng tác nhiều nhạc phẩm cho khí nhạc và ca khúc nghệ thuật. Âm nhạc của ông buộc người nghe phải suy

tưởng, băng khuâng, cảm động và không khởi sựng sốt. Do đường lối văn học nghệ thuật thời kì Liên Xô cũ, tài năng có phần bị hạn chế, kể cả Prakofiev, song những bộ giao hưởng số 7, số 10, số 11, số 13, số 14, số 15 được cả thế giới công nhận.

Bốn nhạc sĩ trên đây đều thuộc trường phái âm khí nhạc dân tộc Nga, nhưng âm nhạc của Strawinsky mang tính quốc tế và tính hiện đại nhiều hơn cả.

IV. MỘT SỐ NHẠC SĨ CỦA CÁC NƯỚC

1. Leos Janacek (1854-1928), người Tiệp Khắc

Là nhạc sĩ có tài lớn, nhưng thành công muộn. Ông sáng tác chủ yếu là opera. Ông nói: "Opera giúp chúng ta hiểu biết nhân dân của một đất nước". Ông tôn thờ chủ nghĩa dân tộc, đã dốc sức khai thác và phát huy tinh hoa của âm nhạc dân gian Tiệp Khắc. Đặc điểm nổi bật trong sáng tác của ông là vận dụng âm điệu, tiết tấu và tiếng nói dân tộc vào giai điệu ca khúc, nói một cách khác, ông là nhà sáng tác biến ngôn ngữ thành âm nhạc. Đặc điểm thứ hai, opera của ông dựa trên kịch bản văn xuôi.

Janacek sáng tác 9 vở opera, tiêu biểu nhất là "Jenufa" (còn lấy tên là "Con gái nuôi") và "Katya Kabanova", các vở khác như "Cáo con ranh mãnh" (The cunning Little vixen-1924), "Ngôi nhà chết" v.v. cũng rất xuất sắc.

"Jenufa" 3 màn, công diễn lần đầu năm 1904, không được chú ý. Đến năm 1916, công diễn ở Prague và năm 1918, công diễn ở Vienne rất được hoan nghênh. Âm nhạc trữ tình và giàu tình người. Opera kể lại câu chuyện hai người anh nuôi cùng yêu cô em nuôi Jenufa, nàng có con riêng với một trong hai người. Cuối cùng nàng bị ruồng bỏ, đứa con hoang bị bà mẹ nuôi ném xuống sông. Tác giả miêu tả chân thật với tình yêu nồng nàn đối với cuộc sống nông thôn vùng Bohême cuối thế kỉ XX.

"Katya Kabanova" 3 màn, dựa theo chuyện kịch nói "Giông tố" của nhà văn nổi tiếng Nga Ostrovsky. Là vở opera viết theo chủ nghĩa hiện thực, miêu tả một bi kịch gia đình: Chồng của Katya nhu nhược, mẹ chồng nanh ác, nàng yêu một thanh niên cùng làng, cũng nhu

nhược, hèn nhất như chồng mình. Tuyệt vọng quá, Katya đã trầm mình xuống sông Volga.

"Cáo con ranh mãnh" là opera fantasia. Nhân vật trong vở hầu như đều là động vật. Con cáo do nữ ca sĩ đảm nhiệm. Nhờ xử lý khéo léo của nhà hát nhi đồng Berlin, công chúng thích thú và công nhận là một kiệt tác. Opera cuối cùng "Ngôi nhà chết" (From the House of the Dead), dựa theo cốt chuyện "Bút kí ngôi nhà chết" của nhà văn Nga nổi tiếng Dostoyevsky, miêu tả cuộc sống lưu đày ở Siberi. Nhạc sĩ chưa viết xong thì qua đời, trên tổng phổ có dòng chữ: "Trong lòng mỗi người đều lấp lánh ánh lửa thiêng liêng" coi như đây là tổng kết cho sáng tác của ông.

2. Vítěslav Novak (1870-1949), người Tiệp Khắc

Ông là học trò của Dvorak, chịu nhiều ảnh hưởng của người thầy. Sáng tác thời kì đầu của nhạc sĩ chịu ảnh hưởng phong cách lãng mạn Đức, về sau bộc lộ rõ phong cách âm nhạc dân tộc Tiệp Khắc. Năm 1915 ông cho ra mắt opera "Quỉ con của Zvikov"; năm 1923 "Đèn lồng"; năm 1926 "Báu vật gia truyền của ông nội". Ngoài ra còn cantata "U hồn của nàng dâu" v.v.

3. Alois Hába (1893-1973), người Tiệp Khắc

Ông có vai trò quan trọng đối với âm nhạc hiện đại. Năm 1921, Hába khởi xướng quartertone (âm trình một phần tư cung), thậm chí sử dụng một phần sáu cung (microtones hay gọi là vi âm trình). Ông sáng tác nhiều nhạc phẩm cho khí nhạc, để biểu diễn được những tác phẩm đó, nhạc sĩ phải đặt những nhạc cụ có cấu tạo một phần tư cung cho piano, oboe và trompette.

Thực ra âm nhạc cổ Hi Lạp, đã có âm trình một phần tư cung. Thời kì Trung cổ, một số nhà lí luận có tìm tòi vấn đề này. Ngày nay có nhạc sĩ sử dụng để gây hiệu quả ngẫu nhiên, nhưng cũng có nhạc sĩ coi đó là một hệ thống hoàn chỉnh để sáng tác. Hába thậm chí còn viết một số opera như "Người mẹ" (1931), "Hoan nghênh quý quốc giang lâm" (1934) sử dụng quartertone. Năm 1934, để biểu diễn được những sáng tác đó, Hába mở lớp huấn luyện về vi âm trình (microtones) tại Trường đại học Prague đào tạo ca sĩ và người diễn tấu, mãi đến năm 1948 mới giải tán lớp.

Sự khai thác vi âm trình của Haba có ảnh hưởng khá lớn đối với một số nhạc sĩ đương đại như Boulez (Pháp), Stockhausen (Đức), Legeti (Hungary). Họ đã đưa vi âm trình lên một vị trí quan trọng trong sáng tác âm nhạc hiện đại.

4. Franz Lehar (1870-1948) (Nguyên tên là Ferencs), người Hungary

Học violon và lí luận âm nhạc tại Nhạc viện Púdapest. Dvorák đã khuyến khích ông học sáng tác. Về sau ông làm chỉ huy quân nhạc. Năm 1902, ông định cư ở Vienne, nổi tiếng nhờ các vở operette. Ông là nhạc sĩ sáng tác nhiều, viết tới 40 vở opera. Năm 1905, operette "Goá phụ phong lưu" (The Merry widow) công diễn lần đầu tại Vienne. Chỉ sau một đêm diễn, Lehar trở thành nhạc sĩ nổi tiếng thế giới, được mệnh danh là "Johann Strauss tái thế". Ông có một số vở cũng khá nổi tiếng như "Bá tước Lussenbourg" (1909), "Tình yêu người Gigan" (1910), "Mazurka màu xanh" (1920), "Quê hương của tiếng cười" (1928), v.v.

"Goá phụ phong lưu" kể lại câu chuyện: Hanna được người chồng quá cố - chủ ngân hàng để lại một tài sản kếch xù. Để số tiền 50 triệu Frãng không lọt ra nước ngoài, chính phủ Hungary ra lệnh cho thân vương Danilo - sĩ quan của đại sứ quán Hungary tại Pháp cầu hôn cô goá phụ trẻ xinh đẹp. Khi nhận ra Hanna chính là người tình cũ, Danilo, vì sĩ diện anh từ chối cầu hôn nàng. Nhưng Hanna vẫn yêu Danilo, tình nguyện từ bỏ tài sản để lấy chàng. Cuối cùng hai người làm lễ cưới, tài sản được chuyển vào tài khoản của Danilo theo luật pháp. Vở operette kết thúc bằng không khí tung bừng vui vẻ. Khúc hát của Hanna "Bài ca Viria" rất nổi tiếng, "Vals vũ hội" xuất hiện hai lần trong vở; khi tái hiện, thêm phần hát của Hanna và Danilo với giai điệu quyến rũ, nồng nhiệt, đã đẩy cả vở lên cao trào kết thúc tuyệt đẹp.

Phái nhạc dân tộc thế kỉ XX có bước tiến mới khác với thế kỉ XIX. Nhờ tiến bộ khoa học kĩ thuật, các tiêu bản âm nhạc dân gian được sưu tầm bằng máy ghi âm hay đĩa hát và được phân tích bằng kĩ thuật "Âm nhạc dân tộc học" (Ethnomusicology). Các nhà sáng tác cận - hiện đại dựa vào chất liệu dân gian đã viết với một phong cách khác hẳn, đó là phong cách mở rộng phạm vi điệu tính

chứ không mô phỏng và phát triển motivo nhạc dân gian như trước. Sau Janacek, có một số nhà tác khúc tiêu biểu cho phong cách "chủ nghĩa tân dân tộc":

5. Bela Bartok (1881-1945), người Hungary

Ông có công sưu tập, xuất bản 2000 bản nhạc dân gian (chủ yếu của Hungary, Rumani, nam Slave), viết lí luận về âm nhạc dân gian, phối nhạc cho những bản nhạc đó. Sáng tác của ông hình thành một phong cách mới: kết hợp nhân tố dân gian với kĩ xảo uyên thâm của âm nhạc nghệ thuật. Ông sáng tác trên nhiều lĩnh vực, là nhà tác khúc dân tộc hiện đại, song không theo khuynh hướng âm nhạc thời thượng. Ông còn là nghệ sĩ piano kĩ thuật siêu việt, dạy piano và sáng tác nhiều nhạc phẩm piano nổi tiếng, kĩ xảo mới mẻ và cực khó. Sáng tác của nhạc sĩ (đặc biệt từ 1910 đến 1945) được thế giới trân trọng, đánh giá cao, lưu giữ trong kho tàng âm nhạc quốc tế hiện đại. Ông sáng tác 3 tác phẩm âm nhạc cho kịch, trong đó có vở opera: "Lâu đài của lão râu xanh" (1911) 1 màn được đánh giá là âm nhạc chủ nghĩa biểu hiện. Trong vở chỉ có hai nhân vật: Lão râu xanh và cô vợ thứ sáu, nàng Ariane (nhân vật của Bartok được gọi là Judis). Opera có hoà thanh mới mẻ, táo bạo, gần chất nhạc của Schönberg, nhưng ông không theo đuổi phong cách của Schönberg. Có thể nói âm nhạc của vở này nằm giữa phong cách "Ariane và lão râu xanh" của Dukas và "Đợi chờ" của Schönberg.

6. Zoltan Kodaly (1882-1967), người Hungary

Ông là bạn tâm giao của Bartok. Vở opera đầu tay xuất sắc "Hary Janoc" (1926) chủ yếu sử dụng giai điệu Hungary. Opera gồm 5 phần với màn tựa và vĩ thanh. Các phần có tiêu đề: "Bắt đầu câu chuyện", "Chuông nhạc Vienne", "Ca khúc", "Cuộc chiến đấu và sự thất bại của Napoleon", "Khúc gian tấu", "Hoàng đế và triều thần". Nội dung kể lại sự tích anh hùng dân gian Hungary. Âm nhạc của ông chân thành, nồng nhiệt. Đòi ví Kodaly là "Williams Vaughan của Hungary", mặc dù ngôn ngữ âm nhạc giữa hai nhạc sĩ khác nhau.

7. George Enescu (1881-1955), người Rumani

Ông là nhà sáng tác, nhà chỉ huy và nghệ sĩ violon. Năm 1986, sáng tác opera "Oedipus" công diễn tại Pari, hát bằng tiếng Pháp.

Âm nhạc tinh xảo, táo bạo, đặc biệt cảnh con nhện sư Spinx thức dậy (trong màn 2). Năm 1912, ông tổ chức giải thưởng sáng tác cho các nhạc sĩ trẻ Rumani.

8. Manuel de Falla (1876-1946), người Tây Ban Nha

Ông là nhà tác khúc chủ yếu của Tây Ban Nha đầu thế kỉ XX. Ngoài công lao sưu tầm, cải biên dân ca Tây Ban Nha, ông còn sáng tác một số vở opera như "Sương mai đời người" (La vida Breve) được giải thưởng năm 1905, nhưng mãi năm 1913 mới chính thức công diễn ở Nicht. Ngoài vở "Kịch múa rối của Pitero tiên sinh" (1923), ông còn viết một số ca khúc hết sức truyền cảm, phong cách độc đáo. Thời kì sống ở Pari, ông chịu ảnh hưởng chủ nghĩa ấn tượng của Debussy, song về cuối đời, sáng tác của ông chuyển sang khuynh hướng chủ nghĩa tân cổ điển. Ông còn sáng tác trên một số lĩnh vực khác, trong đó có vở ballet nổi tiếng "Tình yêu của pháp sư" (Love of the Magician). Vũ kịch này đòi hỏi nữ diễn viên phải vừa múa giỏi vừa hát hay.

VII. SÁNG TÁC ÂM NHẠC - THANH NHẠC MỸ

Cuối cùng xin giành ít trang giới thiệu qua âm nhạc - thanh nhạc Mỹ.

Mỹ vốn dĩ không có truyền thống "âm nhạc nghiêm túc". Quần chúng Mỹ được nghe "âm nhạc nghiêm túc" đều là những sáng tác nước ngoài như: opera Italia, oratorio Anh, giao hưởng Đức, v.v.

Thế kỉ XX, các nhà soạn nhạc châu Âu không chỉ vận dụng chất liệu dân gian bản xứ, họ còn tiếp thu chất liệu dân gian của châu Phi, châu Á và châu Mỹ. Thủ pháp sáng tác của các nhạc sĩ đó hết sức mới mẻ, phong phú, đa dạng, do đó âm nhạc châu Âu mang tính "thế giới hoá". Đáng tiếc rằng các nhà soạn nhạc Mỹ đã bỏ qua các chất liệu dân gian đáng quý của nước mình.

Hai cuộc thế chiến, đặc biệt thế chiến II đã làm đảo lộn kinh tế, chính trị các nước châu Âu. Do điều kiện kinh tế, chính trị bị tàn phá, sa sút, các nhạc sĩ châu Âu không thể sáng tác những tác phẩm quý mô như opera, giao hưởng được nữa. Còn nước Mỹ thì ngược lại, không hề bị chiến tranh tàn phá, cho nên kinh tế, khoa học ngày

càng phát triển và thịnh vượng, xã hội ổn định. Mặt khác, do sự bức hại của chủ nghĩa phát xít, nhiều nhà tác khúc kiệt xuất châu Âu buộc phải sang cư trú ở nước Mĩ. Ngay từ năm 1915, Edgard Varese (1883-1965), nhạc sĩ Pháp đã sang định cư ở Mĩ. Sau này, ông là người có cống hiến rất lớn đối với âm nhạc hiện đại Mĩ. Ernest Bloch (1880-1959) là nhạc sĩ kiệt xuất Thụy Sĩ gốc Do Thái, trước khi thế chiến I bùng nổ, ông sang định cư Mĩ. Cách mạng tháng 10 Nga năm 1917, Rachmaninov chạy ra nước ngoài, đến năm 1939 định cư hẳn nước Mĩ. Những nhạc sĩ như Schönberg, Kurt Weill, Strawinsky, Bartok, Milhaud, Hindemith v.v. đều chạy sang Mĩ trong thế chiến II. Riêng Milhaud và Hindemith khi thế chiến II kết thúc, họ trở về châu Âu.

Tất nhiên, các nhạc sĩ châu Âu tràn sang Mĩ đã có tác dụng tích cực kích thích các nhạc sĩ bản xứ. Những tác phẩm như "Xuống đường" của Satie (Pháp), "Câu chuyện những người lính" (The soldier's Tale) của Strawinsky đều có vận dụng chất nhạc ragtime (một loại jazz). Do đó một số nhạc sĩ Mĩ bắt đầu quan tâm tiếp thu và vận dụng chất liệu âm nhạc người da đen, người da đỏ.

Nước Mĩ có nhạc lễ hội tín ngưỡng ở nông thôn, ca múa nhạc đô thị ở thành phố. Thời kì giao thời giữa hai thế kỉ có một số nhạc sĩ sáng tác nhiều ca khúc thông tục (Pop) như Arthur William Foste (1826 - 1864), James Blant¹ (1854-1911), họ đã bắt đầu sử dụng chất liệu nhạc của người bản xứ da đỏ, đặc biệt chất liệu nhạc của người da đen, những ca khúc như "Janne tóc nâu hạt dẻ" hay "Người trong giấc mộng đẹp" của Foste là những ca khúc mẫu mực được nhiều người yêu thích.

Thời kì Chủ nghĩa hậu lãng mạn, Horatio William Parke (1863-1919) đã sáng tác nhiều ca khúc, hợp xướng và hai vở opera được giải thưởng. Những tác phẩm nổi tiếng nhất của ông là oratorio, đặc biệt oratorio "Thời đại mới nhất" (1893). Song nhạc sĩ có đặc sắc Mĩ nhất, quan trọng nhất là Charles Edward Ives (1874-1954). Ông sáng tác thành công bằng các thủ pháp hiện đại: âm nhạc đa điệu tính, đa tiết

1. Thams Brade phiên âm qua Trung Văn.

tấu, quartertone với các hợp âm nghịch. Ives chủ yếu sáng tác về khí nhạc, giao hưởng, nhưng cũng viết hợp xướng và hơn 200 ca khúc. Âm nhạc của Ives có sức tưởng tượng siêu việt và chất dí dỏm sắc sảo. Khi còn sống, tác phẩm của ông không được người đời hiểu và coi trọng. Sau khi ông mất, sáng tác của ông mới được biểu diễn rộng rãi, được công nhận là nhà tác khúc lớn số một, là người đi đầu âm nhạc hiện đại tiến bộ nhất của nước Mỹ, có ảnh hưởng rất lớn đối với thế hệ nhạc sĩ trẻ sau này. Thế kỉ XX có Roy Harris (1898-1979) là nhà tác khúc dân tộc tự giác như "giao hưởng số 3". Có những tác phẩm có chủ đề âm nhạc dân gian thực sự như hợp xướng "Khúc giao hưởng dân ca" ông sáng tác cả thảy 12 giao hưởng, hợp xướng và piano. Đặc điểm âm nhạc: hoà thanh, đa điệu tính, tiết tấu không đối xứng, giai điệu gai góc. William Grant Still (1895-1978) là nhạc sĩ Mỹ da đen đầu tiên trên thế giới sáng tác giao hưởng như "Giao hưởng người Mỹ da đen" (1931). Ngoài một số nhạc phẩm khí nhạc, ông còn viết 6 vở opera, trong đó có "Hòn đảo lảm chuyện" (1938), là sáng tác quan trọng nhất của ông, còn có những tác phẩm với tiêu đề: "Nước Mỹ càng đen hơn" (1927), "Đầm lầy thê thảm" (1936), "Họ treo anh ta trên cây đánh đập" (1940), "Gian tấu miền Nam" (1942), "Xa lộ số một của nước Mỹ" (1963) v.v.

Trong âm nhạc Mỹ, có nhân tố dân tộc thực sự, đồng thời dung hoà với phong cách chủ nghĩa thế giới, lấy Mỹ làm đề tài sáng tác opera, cantata và thơ giao hưởng có William Howard Schuman (1910), nhạc sĩ có vở opera "Cassi vạn năng". Âm nhạc của ông đậm màu sắc nước Mỹ. Đặc biệt có Roger Sessions (1896-1985) ông sáng tác trên nhiều lĩnh vực. Vở opera "Montezuma" gồm 3 màn, công diễn lần đầu năm 1964 ở Đức. Năm năm sau công diễn lần đầu ở Potsdam - Mỹ. Nội dung kể lại cuộc tàn sát đẫm máu của Tây Ban Nha khi xâm nhập Mehico.

1. George Gershwin (1898-1937)

Là nhạc sĩ nổi bật phong cách dân tộc. Ông vừa là nhà tác khúc, vừa là nghệ sĩ piano. Để dung hoà âm nhạc thông tục với âm nhạc nghiêm túc, năm 1919, ông sáng tác một số nhạc phẩm khí nhạc như "Capriccio màu xanh". Năm 1931 nhạc hài kịch (Musical Comedy): "Tôi ngợi ca anh" bộc lộ rõ tài năng của nhạc sĩ. Năm 1935, ông cho

ra mắt opera dân gian: "Porgy và Bess" gồm 3 màn, cả vở do người da đen đóng, đó là một tiền lệ trong lịch sử opera. Vở này vận dụng ngôn ngữ âm nhạc người da đen, giai điệu quyến rũ, kể lại câu chuyện tình của đôi nam nữ da đen. Những ca khúc trong vở: "Ngày hè" (Summertime), "Phụ nữ là thứ nhất thời" (A woman is a sometime thing), "Nhiều thứ tôi không có" (I got plenty of nuttin) được lưu truyền rộng rãi. Năm 1935, opera "Porgy và Bess" công diễn lần đầu ở Posdam, sau đó 20 năm, công diễn tại nhà hát opera Milan, đó cũng là một sự kiện đầu tiên trong lịch sử opera Mĩ biểu diễn tại nhà hát Italia. Ngoài ra, những ca khúc viết cho kịch như "Thưa bà, xin quý bà hãy tự trọng" (1924), "Ok" (1926), "Gương mặt thú vị" (1927), "Cô gái điên" (1927), đều là những ca khúc nổi tiếng, tiêu biểu cho đỉnh cao ca khúc thông tục Mĩ. Một số tác phẩm trích từ "Porgy và Bess" như "Ngày hè", v.v... đã biểu diễn trong phòng hoà nhạc Nhạc viện Hà Nội ngày 15-1-2002, do ca sĩ Isa Spauding phụ trách.

2. Aaron Copland (1900-1990):

Là nhà tác khúc, nhà chỉ huy, nghệ sĩ piano, nhà diễn thuyết và tác giả văn học. Ông từng học sáng tác ở Pari, là người được đào tạo toàn diện, có trình độ kĩ thuật cao về sáng tác, đồng thời là người khởi xướng âm nhạc hiện đại Mĩ. Nhiều tác phẩm viết bằng ngôn ngữ "trừu tượng quốc tế", song mọi người vẫn nhận ra ngay đó là âm nhạc Mĩ. Năm 1937, ông cho ra mắt opera trường học "Bão số 2", một số nhạc cho phim như "Thành phố của chúng tôi" (1940). Opera nổi bật nhất là "Làng êm dịu" (1938)(The tender kind) gồm 2 màn, năm 1954 công diễn lần đầu ở New York. Trong vở vận dụng âm nhạc bản xứ Mĩ. Đặc điểm của ông là âm nhạc hết sức phong phú đa dạng, sinh động hoạt bát và tình cảm dào dạt, tràn trề sức sống. Nhạc sĩ còn sáng tác các lĩnh vực khác, trong đó có những vở ballet nổi tiếng; các nhạc phẩm giao hưởng, piano đã vận dụng những đặc điểm sáng tác của kĩ pháp 12 cung. Mặc dù thể hiện phong cách đa dạng, song vẫn giữ được tính độc đáo riêng. Nhạc sĩ hiện đại Mĩ Leonard Bernsten tôn Copland: "Người kiệt xuất nhất trong thời đại chúng ta". Người đời gọi ông là "Britten của nước Mĩ". Sáng tác của ông có ảnh hưởng lớn đối với nhiều nhạc sĩ thế hệ trẻ sau này. Trong những ca khúc

dân ca cải biên, có "Tôi mua một con mèo" (I bought Me a Cat) rất nổi tiếng, âm nhạc giàu hình tượng do ca sĩ Mĩ Ira Spaulding trình bày ngày 15-1-2002 tại phòng hoà nhạc Nhạc viện Hà Nội. Ngoài ra còn những bài như "Bài ca người chèo thuyền" (The boatman's song), "Đã lâu rồi" (Long time ago), v.v.

3. Gian Carlo Menotti (1911-...)

Là nhà tác khúc Mĩ gốc Italia. Opera hài "Amelia đi dự vũ hội" công diễn lần đầu năm 1937 tại một trường đại học ở New York. Năm sau, công diễn tại Nhà hát Metropolitan. Các vở khác có "Hòn đảo của thượng đế", "Bà cô già và kẻ cắp", "Phù thủy" (medium - 1946). Sau khi thành công, được quay thành phim năm 1951. "Điện thoại", "Lãnh sự", "Amahi với khách qua đêm" (Amahi and the night visitors) là opera truyền hình đầu tiên năm 1951. Câu chuyện cảm động, được truyền hình rộng rãi trên thế giới, "Người man rợ cuối cùng", v.v. Riêng vở "lãnh sự" có tính kịch rõ ràng.

4. Hugo Weisgall (1912-..)

Nhạc sĩ Mĩ gốc Tiệp. Ông sáng tác chủ yếu về opera. Âm nhạc của ông khiến người ta để ý bởi vì pha trộn âm nhạc Serialism, hao hao giống Schönberg và Berg. "Ca sĩ giọng nam cao" (The Tenor-1950), "Kẻ mạnh" (The stronger-1952), "Sáu nhân vật đi tìm tác gia" (Six characters in search - 1958) "Chín con sông chảy vào Jordan" (Nine Rivers to Jordan - 1968), "Một trăm đêm" (The Hundred night - 1976).

5. Leonard Bernstein (1918-1990)

Nhà chỉ huy, nghệ sĩ piano kiêm nhà tác khúc. Bernsten là nhà chỉ huy kiệt xuất. Ông sáng tác nhiều nhạc phẩm cho phòng hoà nhạc và nhà hát, tác phẩm thành công nhất là hài kịch âm nhạc "Tại thị trấn nhỏ" (1944), "Thị trấn tuyệt diệu" (1952). Vở "Câu chuyện miền Tây" (West side story) (1957) được hoan nghênh hơn cả. Ông sáng tác trên nhiều lĩnh vực như giao hưởng, ballet, v.v. Ngoài ra còn viết hợp xướng với dàn nhạc và một bộ Missa hiện đại. Ngày 15 tháng 1 năm 2002 tại phòng hoà nhạc Nhạc viện Hà Nội, ca sĩ người Mĩ Isa Spaulding đã trình bày ca khúc trích từ vở "Câu chuyện miền Tây"

6. Gunther Schuller (1925-...)

Nghệ sĩ kèn kiêm nhà tác khúc. Ông sáng tác trên nhiều lĩnh vực. Trong vở opera "Trời khiển trách" (The Visitation - 1966), nhạc sĩ sử dụng nhạc jazz kết hợp thủ pháp serialism. Âm nhạc hấp dẫn, lí thú.

7. George Crumb (1929 - ...)

Nhờ đặc tính tình cảm với kịch tính nồng hậu trong âm nhạc, sáng tác của ông chỉ trong một thời gian ngắn đã đứng ở vị trí hàng đầu trong thế hệ nhạc sĩ trẻ đương đại, khiến mọi người chú ý và quan tâm. So với các nhà soạn nhạc tiên tiến hiện đại, sáng tác của Crumb nổi bật hẳn phong cách chủ nghĩa lãng mạn. Để đạt mục đích thể hiện tư tưởng và tình cảm, nhạc sĩ vận dụng kĩ thuật đương đại, gây hiệu quả cực lớn trong phòng hoà nhạc, cuối cùng ông đã giành được sự khen thưởng và thành tựu vinh quang lớn.

Crumb thích thơ của Lorca¹ và phổ nhạc bằng những bài thơ của Lorca, như: "Dạ khúc I" (1963); "Bài ca của tiếng ong ong và sự chết chóc" (1968), "Đêm của bốn vầng trăng" (Night of the four Moons - 1969). Năm 1970, Crumb viết một kiệt tác: "Những tiếng nói cổ xưa của trẻ thơ" (Ancient voices of children). Nhạc sĩ nói: "Cũng như những sáng tác trước đây đã phổ nhạc bằng thơ của Lorca, trong tác phẩm này, tôi tìm tòi những hình tượng âm nhạc, khiến chúng tăng thêm sức mạnh kì diệu cho hình tượng thơ Lorca. Tôi cảm nhận ý đồ bài thơ này có mối quan hệ với những sự vật cơ bản nhất, đó là sự sống, cái chết, tình yêu, hơi đất, âm thanh của gió và biển...". Đây là liên khúc viết cho Mezzo-soprano, giọng hát trẻ em với oboe, mandolin, harp, piano điện tử và bộ gõ. Tác phẩm đã thể hiện tình cảm, tư tưởng vô cùng phong phú, tuyệt vời bằng thủ pháp sáng tác hiện đại. Có hai chương do khí nhạc diễn tấu cùng chương thanh nhạc mang tính chất vũ đạo. Do đó tác giả cho rằng có thể để một nghệ sĩ ballet tham gia biểu diễn. Nhạc sĩ có óc tưởng tượng vô cùng phong phú. Cũng như nhiều nhà soạn nhạc hiện đại khác, ông coi giọng hát là một loại khí nhạc, nhạc sĩ đã tìm thủ pháp mới kết hợp giọng hát với khí nhạc, tạo ra hiệu quả phi thường.

1. Federico Garcia Lorca (1898-1936) nhà thơ và tác gia kịch của tây Ban Nha, ông bị bọn phát xít sát hại trong thời kỳ nội chiến.

Dưới đây xin trích dịch nguyên văn về một nhạc sĩ hiện đại có một đặc điểm rất riêng để bạn đọc tham khảo:

Các nhà soạn nhạc thế kỉ XIX liên hệ âm nhạc và thơ ca chủ nghĩa lãng mạn với hội hoạ, còn các nhà soạn nhạc phái "Tiên phong" đương đại đem công việc của họ liên hệ với máy móc khoa học tinh xảo và chuẩn xác. Làm như vậy, họ đã nâng cao nhân tố lí tính trong đầu lên mức nhân tố cảm tính trực giác...

8. Milton Babbitt (1916-....)

Là một nhạc sĩ chủ xướng quan điểm lí tính cực đoan. Do đặc tính tư tưởng đó, tất yếu ông đã bị tính logic khoa học của dodecaphonic¹ thu hút. Đối với ông, phương pháp này như một cuộc cách mạng về tư tưởng âm nhạc. Ông nói: "Tính chất và kết quả về sự xuất hiện của nó có thể so sánh với cuộc cách mạng toán học giữa thế kỉ XIX và cuộc cách mạng lí luận vật lí của thế kỉ XX". Ít lâu sau, Babbitt nhận thức rằng có thể phát triển thêm một bước về tính chất nội tại của hệ thống dodecaphonic của Schoenberg và ông tin chắc chắn rằng, dodecaphonic tất yếu sẽ chi phối trong mọi mặt về sáng tác và phối nhạc. Với quan điểm đó, Babbitt đã mở ra con đường âm nhạc lí tính cực đoan. Điều quan trọng trong quá trình sáng tác thực nghiệm, Babbitt đã thu được những kết quả tốt đẹp.

Năm 1947, Babbitt viết 3 nhạc phẩm cho "piano"; năm 1948, viết nhạc phẩm cho "4 loại nhạc cụ", đó đều là những nhạc phẩm serialism toàn diện sớm nhất. Nhạc sĩ không chỉ vận dụng nguyên tắc serialism về mặt cao độ, mà còn vận dụng cả về mặt tiết tấu, cường độ (sắc thái to nhỏ, còn bao gồm cả khi khởi tấu âm thanh và sự biến hoá dần) và âm sắc. Nhạc sĩ phát triển tiền đề phương pháp Schönberg thành một hệ thống bao gồm tất cả mọi mặt, khống chế toàn diện mối liên hệ và sự tiến trình trong một nhạc phẩm đặc định.

Cũng vì nguyên nhân trên đây, Babbitt cũng là một trong những người đánh giá sớm nhất về khả năng của âm nhạc điện tử. Ông làm việc đó không phải vì âm hưởng mới của âm nhạc điện tử, bởi vì ông cho rằng: "Không có sự vật gì chóng cũ kĩ như âm thanh". Nhạc sĩ

1. Tham khảo phụ lục.

muốn không chế hoàn toàn kết quả cuối cùng của âm nhạc điện tử. Tại trung tâm âm nhạc điện tử Colombia-Briston ở New York, nhạc sĩ đã sử dụng synthesizer RCA (một loại hợp thành khí) để thực hiện ý tưởng của mình. Nhạc sĩ nói: "Tôi phải thừa nhận rằng sau khi âm nhạc của mình đã trải qua nhiều lần thất bại thảm hại trong diễn xuất (trước công chúng-người biên soạn), "Tôi đã hằng mong ước đem nhạc phẩm của mình vào phòng âm nhạc điện tử, khi đi ra trong tay phải có cuốn băng nhựa ghi lại hiệu quả cuộc biểu diễn". Từ phương pháp này, nhạc sĩ đã viết hai tác phẩm quan trọng: "Nhạc phẩm cho Synthesizer" (Hợp thành khí) (1960), "Nhạc phẩm hợp tấu của Synthesizer" (1962-1964).

Song lấy Synthesizer thay thế nhạc sống không phải là mục tiêu của Babbitt, ông muốn tiến lên một bước nữa là kết hợp âm nhạc điện tử với người biểu diễn. Về lĩnh vực mới này có nhạc phẩm "Hiển thánh và người cầu nguyện" (Vision and prayer -1961) viết cho giọng nữ cao, đệm bằng hợp thành khí; "Philomel" (1964); "Đối ứng" (Correspondence, 1966-1968) viết cho dàn nhạc dây, đệm bằng hợp thành khí; "Phản xạ" (Reflections-1975) viết cho piano và băng từ v.v. Nhạc sĩ nói: "Không có một nhạc sĩ âm nhạc điện tử nào từng khẳng định rằng chúng tôi đang thay thế mọi hình thức trong âm nhạc, hoặc thay thế mọi hình thức của biểu diễn âm nhạc. Chúng tôi ngày càng hứng thú về các thủ pháp của âm nhạc".

"Philomel, ca từ của John Holand¹ viết cho giọng nữ cao và băng từ. Băng từ ghi sẵn giọng hát nữ cao kết hợp đệm của hợp thành khí. Tác phẩm này đã giới thiệu một cách xuất sắc thế giới âm hưởng của âm nhạc điện tử (người chế tác là Bessani Pirzili²).

Đây là một câu chuyện hết sức đau buồn: Vua Thụy Điển Phantian² có hai người con gái, ông gả Prokni³ cho quốc vương Sres-Tris⁴. Sau khi sinh vương tử Ites, nàng Prokni nhớ em gái Philomel, nàng nhờ chồng sang Thụy Điển đón Philomel đến chơi với mình.

1. John Holand (Phiên âm qua Trung văn) dựa vào thơ "Biến Thái" (Mentamorphoes) của nhà thơ La Mã P.O.N.Ovid (sinh năm 43 trước CN mất năm 18 sau CN).

2,2,3,4,5. Phiên âm qua Trung văn.

Sau khi trở về vương quốc của mình, Tris đưa Philomel vào rừng sâu và cưỡng bức. Để khỏi lộ hành vi xấu xa đó, hắn cắt lưỡi của nàng và giam cầm trong rừng. Philomel đành đem câu chuyện bi thảm đó dệt lên thảm hoa, qua một người hầu chuyển tới hoàng hậu Prokni. Hoàng hậu vào rừng tìm em gái tội nghiệp. Nhân ngày lễ Thần rượu, Prokni hoá trang Philomel thành một giáo sĩ đưa về hoàng cung. Để trả thù cho em, nàng giết con trai làm món ăn mời nhà vua thưởng thức. Khi Tris hỏi tới con trai, hoàng hậu ném đầu lâu của Ites⁵ ra trước mặt chồng. Hai chị em chạy vào rừng. Khi Tris gần đuổi kịp tới nơi, thân biến hắn thành loại chim chuyên làm bản ổ của mình, Prokni biến thành chim én, còn Philomel thành hoa mi.

"Philomel" của Babbitt thể hiện câu chuyện từ khi nàng công chúa biến thành hoa mi. Nhạc phẩm gồm 3 phần: Phần I: Khi Philomel vừa mới biến thành chim. Hoa my đang bập bẹ tập nói, nàng muốn kể lại nỗi đau khổ cực lớn của mình, nhưng nàng chỉ phát ra một hoặc đôi ba âm riêng lẻ, chuyện kể đứt đoạn, rời rạc. Phần I kết bằng câu thơ của Holand: "Ôi, con người thì yếu ớt, còn thần linh thì mạnh mẽ... cái gì đang vang ong ong thế kia? Ta đang biến thành bài ca của mình..."; Phần II: Có tiêu đề "Bài ca tiếng vọng" (Echo song). Philomel đang nói chuyện với chim trong rừng, nàng đang tiếp nhận phương thức tồn tại mới của mình; Phần III: Philomel đã là Hoa mi thực sự, "Nàng tuôn trào giọng hát" kể về tâm hồn mình.

Âm nhạc điện tử làm nền, ghi sẵn giọng hát mô phỏng tiếng chim của nữ ca sĩ, sau đó ghi chồng giọng hát hiện trường (ở nước ta đã sử dụng thủ pháp này). Nhờ xử lí của máy móc điện tử làm thay đổi âm thanh trên băng. Như Holand nói, nó đã thể hiện "Philomel đang nghe thấy gì đó trong rừng, nàng nghĩ về cái mà nàng đã nghe và nàng tưởng tượng những gì v.v." Tất cả cái đó kết bện vào nhau thành một chỉnh thể hoàn chỉnh. Sự kết hợp giữa biểu diễn hiện trường với băng từ đã khiến âm nhạc điện tử mang nhân tính, đó là một trang mới trong lịch sử của âm nhạc điện tử".

"Bài ca tiếng vọng" vận dụng thủ pháp thơ ca của thế kỉ XVII và XVIII, tức là câu kết của câu hỏi trở thành câu mở đầu của câu trả lời:

Philomel (Hoa mi):

Ô, Hoa mi, ta đang bay trong rừng,

Người, cũng nói chuyện bằng tiếng nói của rừng ư?

Tiếng vọng:

Đâm đau, đâm đau, đâm đau.

Ta ca hát bằng nỗi đau.

Trong phần này, tiếng vọng có chữ "S" của từ "forestes" (của rừng rậm) nối liền từ "tongue" (ngôn ngữ), tạo âm thanh của từ "Stung" (đâm đau). Philomel nói chuyện với các giống chim trong rừng, cuối cùng nói cả với lá xanh trong rừng cây. Trong đối thoại đó, giọng hát hiện trường tình cảm dạt dào, nồng nhiệt và xa xôi với giọng hát đã qua xử lí của điện tử, âm thanh rì rào tạo thành tương phản; có lúc còn vang lên tiếng gảy giầy đàn tanh tách của Synthesizer, do đó càng tăng thêm sự tương phản rõ rệt hơn.

"Philomel" đã xây dựng trên một loạt cơ sở, Babbitt không chỉ vận dụng dodecaphonic về cao độ, mà cả về tiết tấu, cường độ và âm sắc. Một kết cấu nghiêm túc, qui cách trở thành một hệ thống hoàn chỉnh như vậy, không loại bỏ các biến hoá phong phú đa dạng và vẫn có sức thể hiện cực mạnh. Chúng tôi trích dẫn một đoạn bình luận của Strawinsky: "Nắm được sự khống chế càng nhiều, sự hạn chế càng nhiều, sự nghiên cứu càng nhiều thì nghệ thuật đó sẽ càng tự do hơn". Các nghệ sĩ dựa vào các qui tắc của công việc (cũng như qui tắc các loại trò chơi như bài kiệu, tú lơ khơ...) không những không hề bị cản trở, trái lại các qui tắc đó kích phát sức tưởng tượng của họ. Những điều mà Strawinsky đã nói và những điều đã học của nghệ sĩ các thế hệ có nghĩa là: nếu như không có các qui tắc thì anh sẽ không thể chơi các trò chơi; không có qui tắc anh sẽ hoàn toàn tự do, nhưng đó là loại tự do hỗn loạn. Đó là lí do tại sao một tác phẩm như "Philomel", mặc dù đã vận dụng thủ pháp tinh xảo, chuẩn xác để khống chế quá trình phát triển của nó, nhưng vẫn khiến người nghe cảm nhận được tính co dãn và sự tự do hoàn toàn của tác phẩm.

"Trong việc thể hiện mạch đập quan trọng của thời đại, vai trò nhà nghệ thuật rất quan trọng. Milton Babbitt chính là nhà nghệ thuật như vậy, ông đã thể hiện được trào lưu lí trí quan trọng đương đại"¹.

Nhờ có sự phát triển của khoa học kĩ thuật, sức sáng tạo và óc tưởng tượng của các nhà nghệ thuật hiện đại thật là vô bờ bến. Ví dụ Elliot Carter (1908-New York) là một trong những nhạc sĩ đương đại tài trí số một, sáng tác của ông luôn luôn mới mẻ mang tính thách thức với thính giả, song được giới âm nhạc rộng rãi tán dương. John Cage (1912-Los Angeles) là người thực nghiệm táo bạo, cũng là học trò của Schönberg. Trong "Thường thức âm nhạc Tây phương" ở đoạn kết, Cage nói: "Tôi thích tưởng tượng những cái ngoài phạm vi của thế giới mình đã biết và xử lí những cái tôi chưa từng biết tới". John Cage là nhạc sĩ tiêu biểu cho "âm nhạc cơ ngộ" (aleatory music), tiêu biểu cho những nhà nghệ thuật tìm tòi mãi mãi, bởi vì sáng tạo của họ khởi xướng những lĩnh vực mới có giá trị hơn cả những tác phẩm nghệ thuật mà họ sắp hoàn thành².

1. Trích dịch nguyên văn từ "Thường thức âm nhạc Tây phương" của J. Machlis (Mĩ) bản Trung văn.

2. Tham khảo phụ lục.

CHƯƠNG

XV

NHỮNG CA SĨ KIỆT XUẤT CỦA THẾ KỈ XX

Ca sĩ phải có lồng ngực rộng, một cái miệng mở to, chín mươi phần trăm trí nhớ, mười phần trăm tài trí với lao động khổ luyện miệt mài và trong tâm hồn có một cái gì đó.

E. Caruso¹

Nửa đầu thế kỉ XIX, Rossini phát động phong trào chấn hưng và phát triển opera-bel canto và nửa cuối thế kỉ, Verdi đẩy sáng tác opera-belcanto lên một đỉnh cao chưa từng có. Nhạc sĩ phát huy cao độ kịch tính trong sáng tác âm nhạc và xây dựng nhân vật bi hùng, những vở opera tiêu biểu nhất như "Rigoletto", "Il trovatore", "Aida" và "Otello". Do sự phát triển về sáng tác, ca sĩ belcanto buộc phải phát huy kĩ thuật cộng minh, phát triển giọng hát khỏe, đầy đặn để đáp ứng được các vai như Rigoletto, Marincò, Rhadames, Otello v.v. Giao thời giữa hai thế kỉ, giọng hát nữ cao màu sắc (Soprano coloratura) được thịnh giả yêu chuộng như báu vật, giọng nam cao kịch tính (tenore robusto hay di forza) đã chiếm một vị trí quan trọng, ưu việt trên sân khấu opera, được công chúng ngưỡng mộ. Các ca sĩ thời đại phải phấn đấu rèn luyện kĩ xảo hát và diễn, nâng cao tố chất văn hoá âm nhạc, xây dựng đạo đức nghề nghiệp, vươn tới trình độ nghệ thuật hát - diễn toàn diện hơn, hoàn hảo hơn. Trong thực tế, đã xuất hiện những thế hệ ca sĩ có trình độ nghệ thuật ca hát siêu việt, giành được vị trí tâm cỡ thế giới, tiêu biểu là ca sĩ Caruso vĩ đại.

1. Trích "Erinco Caruso" của V. Cortorilli (Italia).

Bối cảnh lịch sử thời kì này có những yếu tố quan trọng như sau: (1) Các tác phẩm opera của Verdi và Puccini đã thay thế và hình thành một thế hệ ca sĩ với mẫu mực mới, mang màu sắc của thời đại mới. Họ thông qua biểu diễn xuất sắc các tác phẩm đó, thúc đẩy opera đi lên thời kì hưng thịnh, phổ cập giới thiệu nghệ thuật opera với đông đảo khán giả; đồng thời, họ tự nâng cao và hoàn thiện trình độ nghệ thuật ca hát bản thân. (2) Xuất hiện một hình thức biểu diễn mới, đó là đơn ca (Solo) trong các buổi hoà nhạc. Thông qua hình thức đó, ca sĩ gần gũi và góp phần bồi dưỡng trình độ hiểu biết âm nhạc cho công chúng, đồng thời nâng cao trình độ thể hiện, biểu cảm sâu hơn về các tác phẩm thanh nhạc, mở rộng uy tín trong đông đảo khán giả. (3) Bel canto qua sự gạn lọc và phát huy tự thân, trên cơ sở tổng kết kinh nghiệm và tiếp thu thành tựu khoa học hiện đại, là nền tảng cho sự nghiệp đào tạo thanh nhạc, hình thành một hệ thống có tính khoa học hiện đại với qui phạm mới. Phương pháp bel canto ngày càng được các nước trên thế giới công nhận, đào tạo ra nhiều nhân tài lỗi lạc và trở thành thước đo trình độ ca sĩ nhiều nước trên thế giới. (4) Việc xây dựng các nhà hát, các phòng hoà nhạc phục vụ nghệ thuật ca hát làm cho các bộ môn như thiết kế xây dựng, kĩ thuật âm thanh, cấu kiện sân khấu v.v. có bước phát triển tiến bộ chưa từng có trong lịch sử. Một số nhà hát lớn quốc tế như Scala ở Milan, Metropolitan ở New York, Nhà hát vườn hoa Cowenthe ở Luân Đôn, Nhà hát France ở Pari, v.v. đã đóng vai trò tích cực và quan trọng cổ vũ, bồi dưỡng ca sĩ, thúc đẩy sự nghiệp opera. (5) Nhờ những tiến bộ khoa học kĩ thuật, đã xuất hiện ghi âm, ghi đĩa, điện ảnh, quảng bá truyền thanh, truyền hình v.v. Thế kỉ XX là thế kỉ đầu tiên trong lịch sử loài người có thể ghi lại tiếng hát của ca sĩ, tái hiện được thành tựu ca hát và biểu diễn của ca sĩ. Những điều kiện mới đã giới thiệu các thành quả xuất sắc của nghệ thuật ca hát, thúc đẩy tích cực sự phát triển trên phạm vi rộng lớn chưa từng có, đào tạo nhân tài và phổ cập nghệ thuật thanh nhạc. Tóm lại, nghệ thuật thanh nhạc thế kỉ XX đã có bước phát triển mới và đã đạt những thành tựu lớn nhất định.

Tuy nhiên, các ca sĩ opera thế kỉ XX cũng gặp phải những thách thức to lớn chưa từng có trong lịch sử. Từ sau Puccini, các sáng tác

mới về opera bel canto thật hiếm hoi, nên phạm vi lựa chọn tiết mục biểu diễn của các ca sĩ rất hạn hẹp, họ buộc phải lựa chọn các opera và ca khúc cổ điển sẵn có để chứng tỏ tài năng và thực lực của mình. Các nhà soạn nhạc đương đại đã tỏ ra bất cập một cách đáng tiếc về sáng tác opera bel canto (trong chương 14 đã trình bày). Mặt khác, sự phát triển của nghệ thuật ca hát ngày càng biểu hiện khuynh hướng đa dạng, đa nguyên, phương pháp bel canto không còn là bông hoa độc nhất trên ca đàn nữa. Các ca sĩ hát ca khúc quần chúng (tức ca khúc thông tục-popular Music) xuất hiện ngày càng nhiều và nở rộ. Phong cách của họ thông tục hơn, nên ngày càng thu hút đông đảo công chúng hơn, điều đó trở thành mối đe dọa cực lớn đối với các ca sĩ bel canto. Không gian biểu diễn của các ca sĩ ngày càng thu hẹp lại. Về khách quan, tiến bộ của khoa học kĩ thuật với công cụ môi giới như microphone và trang âm điện tử v.v. đã cùng với các hình thức nghệ thuật mới mang phong cách thời đại đã chia cắt, gặm nhấm lãnh địa vốn có của ca sĩ bel canto. Trước thách thức và cạnh tranh lớn, khán giả cùng sáng tác opera bel canto ngày càng ít đi, thậm chí có nguy cơ thiếu khán giả cho thế hệ tiếp sau.

Điều đáng mừng là những ca sĩ xuất chúng vẫn trung thành với sự nghiệp và sứ mạng, vẫn duy trì và phát triển nghệ thuật bel canto. Họ là những nghệ sĩ và chiến sĩ chân chính, trong lĩnh vực nghệ thuật thanh nhạc bel canto.

Trong lịch sử thanh nhạc, sự hoạt động của các ca sĩ phải chịu giới hạn của lịch sử và bản thân; vì vậy không thể dựa vào niên đại để đánh giá một sinh mạng nghệ thuật dài hay ngắn, một thành tựu ca hát lớn hay nhỏ. Thực tế trong đời sống ca sĩ, đã có những nhân vật vượt thời đại. Chúng tôi chọn một số ca sĩ ưu tú, kiệt xuất, đã hoạt động sôi nổi từ những năm đầu đến những năm 50-70 của thế kỉ XX để giới thiệu và minh chứng tính phổ cập và tính quốc tế của nghệ thuật bel canto. Chúng tôi cũng xin giới thiệu một số ca sĩ kiệt xuất Mỹ và một vài ca sĩ hát tác phẩm thanh nhạc hiện đại.

I. CARUSO CA SĨ VĨ ĐẠI NGƯỜI ITALIA

Trong lịch sử thanh nhạc thế kỉ XX, ca sĩ Caruso được người đời phong là "Vua hát". Có bộ phim lấy tên "Caruso vĩ đại" do ca sĩ Mario Lanza đóng vai chính.

Enrico Caruso (1873-1921): ca sĩ giọng nam cao Italia, xuất thân trong một gia đình thợ thuyền ở Napoli. Mẹ sinh 21 người con, Caruso yêu thích ca hát từ nhỏ, song cuộc sống eo hẹp của một gia đình thợ rèn với đông con khiến người cha chỉ có ý định hướng con làm nghề của mình. Guglielmo Vergin, nhà sư phạm thanh nhạc Napoli, tình cờ phát hiện giọng hát Caruso và ông nhận dạy Caruso không lấy học phí. Thời gian đầu, giọng hát ca sĩ có âm sắc giọng nam trung. Năm 1895, đóng vai nam trong opera "Faust" của Gounod, không có gì nổi bật. Sau này, Caruso theo học Vincenzo Lombardi - nhà sư phạm thanh nhạc nổi tiếng. Một thời gian sau, giọng hát Caruso từ nam trung trở thành nam cao trữ tình kịch tính, có âm sắc cực đẹp. Năm 1898, đóng vai Lores trong vở "Fedora" của Giordano, đó là vai nam cao đầu tiên, song khán giả vẫn thờ ơ với giọng hát của ca sĩ. Hai năm tiếp theo, nhà chỉ huy lỗi lạc Toscanini đem Caruso đi biểu diễn khắp châu Âu. Caruso vừa biểu diễn, vừa tìm tòi nghiên cứu về thanh nhạc, vừa học hát các vở opera.



Titto Ruffo (trái), "vua hát" Caruso (giữa), Shaliapin (phải)

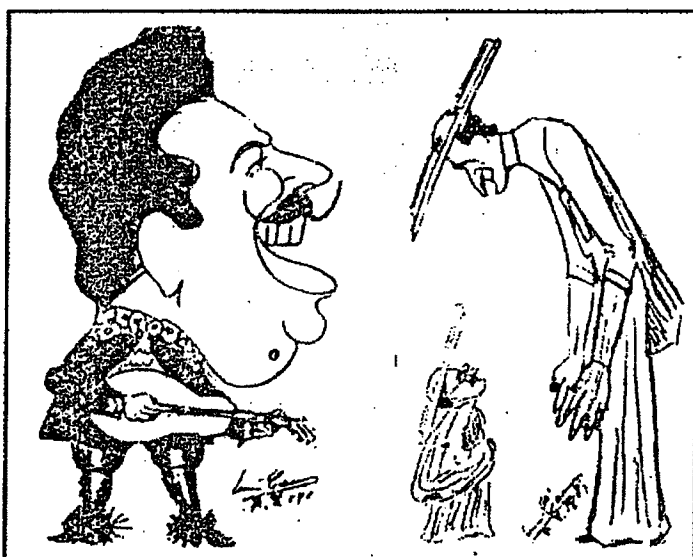
Năm 1902, Caruso xin Puccini cho mình đóng vai Rodolfo trong opera "Cuộc sống người Bohème" (La Bohème) và hát aria của Rodolfo cho Puccini nghe. Nhạc sĩ lập tức phân vai cho Caruso (như đã kể ở chương XIV). Năm đó, ca sĩ hát cùng với nữ ca sĩ nổi tiếng Mella (đóng vai Mimi) và đã thành công rực rỡ. Ngay sau đó, ca sĩ đóng vai công tước xứ Montua trong "Rigoletto" tại Nhà hát vườn hoa "Cowenthe" ở Luân Đôn, được tặng danh hiệu "Ca sĩ giọng nam cao bất hủ". Cũng trong năm đó, ca sĩ ghi đĩa hát 10 ca khúc hay nhất của mình. Caruso là ca sĩ đầu tiên trên thế giới và trong lịch sử thanh nhạc ghi đĩa hát. Đĩa hát này đã vượt đại dương đến các nước trên thế giới, khiến danh tiếng ca sĩ lây lừng khắp năm châu bốn biển.

Cuối năm 1902, Caruso đến biểu diễn tại Nhà hát Metropolitan ở New York. Năm sau, ông kí hợp đồng dài hạn với nhà hát này và làm việc tại đây 18 năm, biểu diễn trên 600 buổi.

Caruso đã hát trên 50 vở opera Italia và Pháp, chủ yếu là opera của Puccini, Mascagni, Leocavalo, Giordano, một số vở của Verdi và một số vở của những nhà tác khúc trước Verdi. Ca sĩ đóng 67 nhân vật, trong đó có Nemorino, nhân vật chính vở "Nước uống tình yêu" (L'Elisir d'Amore) của Donizetti, Canio nhân vật chính vở "Thằng hề" (I Pagliacci) của Leocavalo, Rodolfo trong "Cuộc sống người Bohème" (La Bohème) của Puccini, Rhadames trong "Aida" và Otello trong opera cùng tên của Verdi. Trên đây đều là những vai diễn để lại ấn tượng sâu sắc, khó quên trong thính giả.

Thời kỳ đỉnh cao, giọng hát của Caruso vang như chuông lớn, có tính năng động (dinamic) phi thường. Giọng hát có tầm cỡ rộng từ A đến b₂ (nghĩa là có thể hát cả vai giọng nam trung), hơi thở dài, phân câu giỏi, kĩ xảo cao siêu. Ca sĩ có thể hát một câu nhạc dài bằng một hơi với phong thái ung dung, hoàn hảo, đầy sức truyền cảm. Ông có thể ngân dài một nốt nhạc từ âm lượng PPP đến fff, rồi trở lại PPP. Trong kĩ thuật ca hát, ca sĩ sử dụng hơi thở ngực - cơ hoành cực giỏi. Các nhà sư phạm thanh nhạc cho rằng đó là lối thở tối ưu cho phương pháp bel canto. Caruso tì bụng vào piano, khi hít hơi vào có thể đẩy piano xô dịch vài centimetre. Khi hát nốt cao, tiếng vang rung vỡ của kính, âm lượng khỏe đạt tới 140 dexiben. Kĩ thuật hơi thở tốt đã giúp ca sĩ biểu cảm âm nhạc theo ý muốn và hoàn hảo.

Caruso nói: "Nghệ thuật ca hát là nghệ thuật hơi thở". Ca sĩ có một tuyệt kĩ riêng: có thể co dãn không chế hơi thở bằng cơ bụng ở mức tối đa, khi đó hạ thấp cổ họng, kéo dài dây thanh để phát thanh âm, khiến cơ bắp họng thả lỏng tuyệt đối. Có người cho rằng ca sĩ có giọng hát đặc biệt trời phú. Caruso phản đối và phân tích: "... Cách nói đó thật nực cười, tôi không thể tin người ta có thể lại suy nghĩ sai lầm như vậy. Giọng hát của bất cứ ai, muốn có hiệu quả đều phải khổ công rèn luyện. Cho dù đá cẩm thạch miền Tây Italia tuyệt đẹp, trắng muốt, không có gân. Song, nếu không có bàn tay của nhà điêu khắc có trí tuệ và tài năng, thì không thể trở thành tác phẩm nghệ thuật được".



Biếm họa của Caruso - ông vẽ về nhân vật công tước Almaviva

Caruso không qua học tập, rèn luyện trong nhạc viện, thành tựu trong ca hát của ca sĩ là do khắc khổ nghiên cứu, tìm tòi và khổ luyện. Ông nói: "Trước khi thu được thành quả, tôi đã phải miệt mài lao động trong 7 năm. Thời gian đó, tôi chỉ có một tâm niệm: Mình không được phép để một ngày trôi đi vô ích mà không thấy giọng hát có chút tiến bộ nào", "Tôi thường gặp thất bại, thậm chí có khi rất nghiêm trọng, nhưng tôi luôn cố gắng rèn luyện, tìm tòi không ngừng và cái quan trọng là biết kiên trì, nhẫn nại. Đừng thấy được hoan nghênh, khen ngợi thì ngừng lao động. Trái lại, tôi luôn luôn phát

hiện cái mới, khiến nghệ thuật biểu diễn ca hát của tôi có bước tiến bộ mới. Mỗi một năm, mỗi vở diễn là những bài học mới cho tôi...". Khi hỏi đến điều kiện để trở thành ca sĩ, Caruso đã trả lời: "Phải có một lồng ngực rộng, một cái miệng mở to, chín mươi phần trăm trí nhớ, mười phần trăm tài trí với lao động khổ luyện miệt mài và trong tâm hồn có một cái gì đó!". Qua câu nói trên đủ hiểu giọng hát siêu phàm của Caruso chính phục thính giả không phải bằng cổ họng, mà bằng trí tuệ, sự rèn luyện và trái tim chân thành, nóng bỏng.

Không chỉ là một ca sĩ vĩ đại, Caruso còn là một nhân cách đáng kính, một tấm lòng nhân ái, quảng đại, công bằng và vị tha. Xa tổ quốc muôn trùng đại dương, ca sĩ vẫn luôn theo dõi tình hình đất nước trong thế chiến I. Ca sĩ nhiều lần tổ chức biểu diễn giữa quảng trường rộng tại New York trước năm ngàn thính giả, hát những bài mọi người yêu thích lấy tiền gửi về tổ quốc cho đồng bào của mình. Năm 1921, có 48 triệu lia nhờ ghi đĩa, nhưng ca sĩ đã quyên góp cho các tổ chức phúc lợi, từ thiện. Caruso còn là một họa sĩ biếm họa thông minh, tài hoa. Tiếc rằng, khi ca sĩ vẫn đang sung sức thì bị ốm nặng và qua đời.

II. GIGLI VÀ SCHIPA, CA SĨ NGƯỜI ITALIA

Đầu thế kỷ XX, giới bình luận và thính giả thường dùng danh hiệu: "Ba cự phách giọng nam cao" để chỉ Caruso và hai ca sĩ xuất chúng sau Caruso, đó là Gigli và Schipa, cả ba đều là người Italia.

1. Beniamino Gigli (1890 - 1957)

Gigli sinh tại thị trấn nhỏ Recalati. Từ bé thích ca hát, 7 tuổi học trường ca hát địa phương. Lần đầu tiên lên sân khấu biểu diễn trong học sinh nghiệp dư, cậu hát giọng nữ cao. Năm 17 tuổi, ca sĩ đến Roma học thanh nhạc với Stefanni. Sau khi nghe Gigli hát, nhà sư phạm nổi tiếng thốt lên: "Nếu không bồi dưỡng một giọng hát như vậy thì thật là có tội". Ngoài Stefanni, Gigli còn theo học các danh sư khác...

Năm 1910, Gigli thi vào Nhạc viện St. Sesiria ở Roma. Theo qui định, thí sinh phải thi vào khoa piano, Gigli chỉ biết thổi Saxophon. Buồn quá, anh định ra về, giám đốc nhạc viện - Giáo sư Faricchin tuyên bố một quyết định: "Những ai không biết piano, không thể thi vào nhạc viện. Nhưng năng khiếu thanh nhạc và biểu diễn của thí sinh Gigli đã

để lại ấn tượng mạnh mẽ, ban giám khảo phá lệ tiếp nhận thí sinh. Gigli đã thi đỗ và được nhận học bổng là 60 lira một tháng.

Tại nhạc viện, Gigli học thanh nhạc với danh sư Enrio Rosati. Nhà sư phạm đã sửa các nhược điểm như âm thanh thiếu linh hoạt, hát nốt cao vất vả v.v. Giáo sư cho anh học các tác phẩm thế kỉ XVII - XVIII, giúp Gigli từng bước nắm được phương pháp giọng pha và một số kĩ xảo ca hát khác. Năm 1914, Gigli đã đỗ đầu trong kì thi tốt nghiệp, Rosati nói: "Gigli, bây giờ con có thể đối mặt với nữ thần số phận rồi!".

Nhân vật giọng nam cao đầu tiên của Gigli là Grimaldo Enzo trong "Ca sĩ" (La Gioconda) của Ponchielli (1894 - 1886).

Tháng 7 năm 1915, tham gia cuộc thi hát quốc tế Parma, ca sĩ hát ba trích đoạn từ opera "Sigurde" của Rehar, "Trà hoa nữ" (La Traviata) của Verdi và "Cô gái châu Phi" (L'Africaine) của Meyerbeer. Ban giám khảo vui mừng kêu lên: "Cuối cùng chúng ta đã có được một giọng nam cao thực sự". Các nhà hát tranh nhau kí hợp đồng với ca sĩ, danh tiếng Gigli vang dội khắp nơi.

Năm 1916, khi hát aria của Enzo "Bầu trời và biển cả" (Ciello! e mar!) tại nhà hát Milan, ca sĩ đã hát nốt b_2 với âm thanh tuyệt vời, thính giả sôi sục vì xúc động. Sau đó ca sĩ hát rất thành công các vai Grioux trong "Manon lescaut", Cavardossi trong "Tosca", Prunier trong "Chim én" (La Rodine), Rodolfo trong "La Boheme" của Puccini; Turiddu trong "Kị sĩ làng quê" của Mascagni; Ferdinand trong "Sủng phi" (La Favorite), Edgar trong "Lucia của Lammemoor" của Donizetti v.v. Đó là những vở opera có phong cách khác nhau. Năm 1918, tại nhà hát Scala Milan, Gigli đóng vai Faust trong "Mefistofele" của Arrigo Boito, sử dụng âm sắc khác nhau trong giọng hát, thể hiện tuyệt vời ba cuộc sống khác nhau của nhân vật Faust (trước khi Faust gặp Mefistofele, sau khi trở thành thanh niên tuần tú và cuối cùng trở lại ông lão già nua với tâm trạng ân hận, từ chối đi theo Mefistofele). Mỗi lần Gigli hát: "Trên cánh đồng, trên thảo nguyên" hay "Tôi đã lâm vào cảnh tuyệt địa" (Gi unto sul passol extremo) và tiếng vỗ tay vang lên không ngớt và phải hát lại. Năm 1919, khi hát xong "Tình yêu đã chối từ người" trong "Fedora", khán giả cũng yêu cầu hát lại. Trong qui chế, khi diễn opera, không được hát lại, Gigli đành phá lệ. Năm 1918, ghi đĩa 10 aria mà ca sĩ hát hay nhất.

Từ năm 1920, ca sĩ bước vào thời kì huy hoàng nhất, kí hợp đồng với Nhà hát Metropolitan. Tháng 10 năm đó, hợp tác với ca sĩ giọng nam trầm Nga Gitar cùng diễn vở "Mefistofele" của Boito. Lần đầu tiên trên sân khấu Nhà hát Metropolitan, ca sĩ hát vai Mefistofele và thành công bất ngờ. Các báo New-york bình luận "New-york từng nghe giọng nam cao đẹp nhất Caruso, nay Gigli ngang hàng với Caruso!".

Sau khi Caruso mất, những người lắm chuyện hay bàn tán, đánh giá "Gigli là Caruso thứ hai". Mặc dù đang nổi danh ở vị trí hàng đầu trên ca đàn quốc tế, Gigli rất khó chịu với dư luận đó, cho rằng đó là điều xúc phạm Caruso, người mà đáng được cả Italia và toàn thế giới mến mộ và tưởng niệm.

Sinh thời, Caruso là người chuyên mở màn mùa diễn hàng năm cho Nhà hát Metropolitan. Bây giờ nhà hát dành cho Gigli làm việc đó, như vậy mặc nhiên công nhận Gigli là ca sĩ giọng nam cao số một, sau Caruso.

Năm 1927, tại Berlin, khi Gigli hát aria "Ngôi sao lấp lánh" của Cavaradossi trong "Tosca", khán giả vỗ tay hoan nghênh tới 20 phút. Kỉ niệm 100 năm ngày sinh của Bellini, Gigli đã diễn vở "Cuớp biển" của nhà tác khúc. Ngoài Rubini, không ai dám hát vở này đúng gam. Gigli đã hát thành công và làm sống lại vở opera đã bị "khai tử" trên sân khấu nhà hát bấy nay. Ca sĩ đã đóng vai Mefistofele của Boyto liên tục 12 năm. Đến cuối đời, giọng hát của ông vẫn đẹp, đầy quyến rũ.

Năm 1956, đã 66 tuổi, ca sĩ mới tổ chức buổi hòa nhạc đơn ca từ già sân khấu. Là người kế thừa bel canto Italia sau Caruso, ca sĩ đã giữ vững các nguyên tắc và yêu cầu của phương pháp bel canto: âm thanh trong trẻo, thanh thoát, vang đều các âm khu, phân câu linh hoạt, nhạc cảm tinh tế, xử lí tác phẩm có trí tuệ, phát huy kĩ xảo giọng pha tuyệt đỉnh, đó là điều các ca sĩ giọng nam cao hầu như ít ai đạt được. Ca sĩ có bản lĩnh khổng lồ chế giễu hơi thở, hát nốt cao nhất hay câu nhạc khó nhất vẫn hết sức ung dung, thoải mái. Ca sĩ giỏi điều khiển âm sắc của giọng hát, có tài hát các vở opera và các nhân vật có phong cách khác nhau. Gigli thiên về tác phẩm lãng mạn và những nhân vật trang trọng có chiều sâu. Ông thuộc loại nam cao trữ tình, khi hát những vở opera anh hùng, kịch tính mạnh vẫn mang chất trữ tình, dạt dào tình cảm đầy chất thơ làm say đắm lòng người.

Ngoài opera, ca sĩ còn hát rất nhiều ca khúc trữ tình (romance), nhà thờ và dân ca các nước, đã ghi nhiều bài hát, ghi âm cho 15 bộ phim. Cũng có người cho rằng ca sĩ quá lạm dụng tiếng nức nở trong giọng hát.

2. Tito Schipa (1890 - 1965)

Có sách viết Schipa sinh năm 1888, tại Rechino, có năng khiếu âm nhạc từ bé và tiết tấu cảm rất nổi bật. Học hát tại Nhạc viện Milan với nhà sư phạm nổi tiếng E. Piccoli. Năm 1910, Schipa lần đầu ra mắt khán giả với vai Alfredo trong "La Traviata". Từ đó, ca sĩ hát trên sân khấu của các nhà hát nổi tiếng Italia, được công nhận là ca sĩ giọng nam cao kiệt xuất.

Từ năm 1919, Schipa kí hợp đồng làm việc với Nhà hát Sicago 13 năm. Năm 1932, ca sĩ hát tại Nhà hát Metropolitan cho tới khi kết thúc thế chiến II. Những năm 1940, Schipa trở về Italia tham gia biểu diễn nhiều vở opera và hát đơn ca trong các buổi hòa nhạc. Năm 1957, thăm và biểu diễn ở Liên Xô cũ. Trong các ca sĩ nổi tiếng thế giới, Schipa là người đầu tiên đến thăm và biểu diễn ở một số nước xã hội chủ nghĩa. Cuối đời ca sĩ làm công việc đào tạo và sáng tác opera.

Schipa được đánh giá là ca sĩ giọng nam cao số ba sau Caruso và Gigli. Giọng hát ông yếu hơn, âm vực hẹp hơn, song kĩ xảo độc đáo và xuất sắc. Mặc dù âm lượng không khỏe lắm, nhưng có khả năng xuyên thấu, truyền xa. Ca sĩ đã khéo tự hóa giải những bất cập trong giọng hát bằng âm thanh dịu dàng, quyến rũ, nhờ vậy đã trở thành ca sĩ giọng nam cao trữ tình xuất sắc nhất.

Schipa đã diễn thành công "Nước ượng tình yêu", "Cuộc sống người Boheme", "Tosca", "Sủng phi", "Trà hoa nữ", "Don Juan" (tức Don Giovanni), "Mamon Lescaut", "Mignon" của Thomas (Pháp) v.v. Ông hát rất hay các ca khúc nghệ thuật, dân ca và thường tổ chức các buổi hòa nhạc đơn ca riêng.

Do kĩ xảo giỏi, phân câu, xử lí tác phẩm sâu sắc, cẩn thận, nên Schipa đã để lại ấn tượng sâu sắc với tiềm lực dồi dào cho người nghe.

Caruso và Gigli đều đánh giá cao giọng hát của Schipa. Caruso không bao giờ đi nghe hòa nhạc đơn ca, vậy mà Caruso đã phá lệ đến nghe hòa nhạc đơn ca của Schipa. Gigli thì so sánh: "Giọng hát của

chúng tôi đến tự con người, còn giọng hát của Schipa đến từ trên trời. Chúng tôi phải cúi đầu xuống lắng nghe Schipa hát".

III. SHALIAPIN (1873 - 1938), CA SĨ NGƯỜI NGA

Đầu thế kỉ XX, nước Nga xuất hiện một giọng hát nam trầm kiết xuất, nổi tiếng khắp thế giới, là niềm tự hào của nước Nga trong lịch sử âm nhạc - thanh nhạc. Đó là Fedor Ivanovich Schaliapin xuất thân trong một gia đình nông dân ở Cazastan. Ông có một giọng hát hết sức truyền cảm. Thực ra, Shaliapin không được đào tạo chính qui, chủ yếu trưởng thành trong hợp xướng nhà thờ. Năm 16, 17 tuổi, anh tham gia đoàn kịch địa phương, biểu diễn một số ca kịch nhỏ dân gian. Năm 20 tuổi, được học thanh nhạc với chuyên gia Usatov ở Tibilise, đó là phương pháp kết hợp giữa bel canto với kinh nghiệm ca hát của Nga.



Shaliapin trong vai nhân vật con quỉ

Năm 1894, Shaliapin tham gia Đoàn opera hoàng gia ở Saint Peterbourg. Hai năm sau, ca sĩ làm việc trong Đoàn opera Manotor ở Maxcova, biểu diễn opera của các nhà tác khúc Nga như "Nàng tiên cá" của Dargamizsky, "Psvintianka" của Rimsky-korsakov, "Boris Godunov" của Mursovsky v.v. Năm 1899, là ca sĩ Nhà hát lớn Maxcova (Bolshoi theatre).

Năm 1901, Schaliapin đến biểu diễn ở Milan. Đây là lần đầu tiên ca sĩ bước ra khỏi cánh cửa quê hương, đặt chân lên mảnh đất châu Âu. Thời gian này, ca sĩ làm quen với Caruso, Titto Ruffo và các ca sĩ, nghệ sĩ tiếng tăm thế giới. Năm 1907, ông cùng Caruso diễn vở "Faust" của Gounod. Năm 1913 - 1914, ca sĩ biểu diễn tại Nhà hát vườn hoa Cowenthe Luân Đôn.

Sau khi cách mạng tháng 10 thành công, Shaliapin nhận lời mời của Gorky trở về nước làm ca sĩ kiêm chỉ đạo nghệ thuật cho Nhà hát Marinsky tại St. Peterbourg và lập tức được nhận danh hiệu "Nghệ sĩ nhân dân của Liên bang Xô Viết". Nhưng những năm 1921 - 1922, do tình hình văn học nghệ thuật trong nước có những bất lợi đối với ca sĩ, ông đành bỏ đi lưu vong nước ngoài. Shaliapin liền bị tước bỏ danh hiệu cao quý, bị tuyên bố là "phần tử phản bội cách mạng". Sau đó ca sĩ đến Mỹ, cuối cùng định cư ở Pháp cho tới khi qua đời. Năm 1935, Shaliapin đến biểu diễn ở Bắc Kinh, Thiên Tân, Thượng Hải và Cáp Nhĩ Tân.

Lần thứ nhất, Shaliapin đến hát tại Nhà hát Metropolitan ở New York vào năm 1907 - 1908, nhưng phong cách biểu diễn theo chủ nghĩa chân thật cùng cách phát âm giọng hát còn "thô kệch", nên không được khán - thính giả Mỹ hoan nghênh. Đến năm 1921 - 1929, ca sĩ quay trở lại biểu diễn lần thứ hai tại Nhà hát Metropolitan, tài hoa xuất chúng của ca sĩ đã chinh phục thính giả New York.

Ca sĩ đóng hai phim "Ivan bạo chúa" (Tsar Ivan the Terrible - 1915) và "Don Quixote - 1933) và ghi nhiều đĩa hát.

Shaliapin là ca sĩ vĩ đại nhất của nước Nga. Sở trường hát và diễn các nhân vật đậm màu sắc Nga như Boris Godunov, Ivan Sussanin. Shaliapin chú trọng khắc họa thế giới nội tâm và cá tính của nhân vật. Ca sĩ thông hiểu tình cảm, phong tục các địa phương của nước

Nga, nắm vững ngũ điệu và sắc thái trong ngôn ngữ Nga nên hát dân ca Nga tuyệt hay như "Chèo thuyền trên sông volga". Khán giả Nga yêu, say mê ông: "Chúng ta nhắm mắt nghe Shaliapin hát, thấy cả một tâm hồn Nga trong tiếng hát của ông". Gorki đã đánh giá rất cao Shaliapin: "Shaliapin ở vị trí hàng đầu trong nghệ thuật ca hát Nga, cũng như Lev Tolstoi trong nghệ thuật ngôn ngữ".

Shaliapin còn là ca sĩ tâm cỡ thế giới. Hát các vở opera Italia, Pháp... Ông đã sáng tạo các nhân vật như vua Filipe trong "Don Carlos", Rigoletto trong opera cùng tên, Mefistofele trong "Faust", Bartolo trong "Anh thợ cạo thành Siviglia"...

Mặc dù các vai đó đã được nhiều ca sĩ lỗi lạc châu Âu diễn, nhưng tài năng Shaliapin có những sáng tạo độc đáo riêng, hình tượng mới mẻ không theo khuôn mẫu cũ, với lí giải mới và phong cách mới. Ca sĩ cho rằng diễn viên opera không thể dừng lại ở mặt kĩ xảo thanh nhạc mà cần thể hiện và phản ánh diện mạo tinh thần của nhân vật. Ông nói "Nghệ thuật ca hát phải đạt được sự thống nhất trong chính thể của opera".

Shaliapin là ca sĩ giọng nam trầm kiểu nam trung, âm vực rộng, giọng vang khỏe với nhiều màu sắc và hùng hồn; đặc biệt, sở trường phong cách Monologue (độc thoại), giỏi điều khiển sắc thái to nhỏ, giọng giả, giọng pha, biểu diễn tiếng cười, tiếng khóc đều hoàn hảo.

Đặc biệt, Shaliapin rất coi trọng hoá trang, nhất là "hoá trang mang tính chất tâm lí" nhân vật. Ca sĩ khắc họa tình cảm, tâm lí và tính cách nhân vật giỏi đến mức khiến khán giả không hiểu tiếng Nga vẫn hiểu và nắm được hình tượng nhân vật mà Shaliapin đang diễn, đang hát. Nhà đạo diễn nổi tiếng Liên Xô cũ Stanilavsky nói: "Cuốn hệ thống biểu diễn của diễn viên mà tôi đã viết, đều lấy từ mẫu mực của Shaliapin". Tuy nhiên, cũng có các nhà bình luận Âu Mĩ cho rằng, lối diễn của Shaliapin "dậm tính chất Nga", do đó không hợp khiêu thẩm mĩ của họ.

Cũng giống Caruso, Shaliapin là một ca sĩ đa tài, thích hội họa, vẽ giỏi, đặc biệt nghệ thuật hoá trang. Ca sĩ cho rằng hội họa rất bổ ích đối với người nghệ sĩ, cho nên được công nhận là nghệ sĩ biểu diễn vĩ đại nhất đương đại.

Shaliapin đã viết các tác phẩm: "Những trang đời của tôi" (pages from my life - 1926) và "Con người và mặt nạ" (Man and Mask - 1932).

IV. CALLAS, CA SĨ NGƯỜI MỸ

Maria Callas (1924-1977) ca sĩ giọng nữ cao người Mỹ gốc Hi Lạp, sinh ở New-York, 7 tuổi bắt đầu học hát, học piano và nghe đĩa hát opera. 10 tuổi bộc lộ rõ giọng hát trời phú. Tài năng ngày càng nổi bật, nhiều lần giặt giải trong các cuộc thi nhạc ở trường và thi hát nghiệp dư toàn quốc, trở thành ngôi sao nhỏ trên đài phát thanh Mỹ.



Maria Callas

"Nữ thần opera" - Maria Callas

Năm 1937, 15 tuổi, Callas theo bố mẹ trở về Hi Lạp. Tháng 9 năm đó, Callas thi đỗ vào Nhạc viện Athen với thành tích tối ưu, giành được học bổng. Nhà sư phạm nổi tiếng của nhạc viện, ca sĩ giọng nữ cao màu sắc người Tây Ban Nha Elvira de Idalgo hướng dẫn thanh nhạc. Callas tiến bộ vượt bậc, trong thời gian ngắn đã nắm được phương pháp kỹ thuật thanh nhạc và các tác phẩm opera kinh điển.

Năm 1941, trong tiếng súng của quân phát xít Đức, Callas lên sân khấu Nhà hát opera Athen, diễn opera của nhà tác khúc tả thực Đức Albée. Đó là Một tác phẩm bình thường, nhưng diễn xuất vai chính của Callas cực kỳ xuất sắc. Ít lâu sau ca sĩ hát Tosca một vai lớn trong opera cùng tên. Kết thúc thế chiến I, Callas trở về Mĩ.

Năm 1946 ở New York, để tổ chức "Ngày hội nhạc Verone" ở Italia, ca sĩ Zenetro giọng nam cao nổi tiếng Italia đã đến New York tìm diễn viên, có người tiến cử Callas. Khi cô vừa cất tiếng hát aria của Gioconda trong "Ca nữ", nghệ sĩ Zenetro hơn 70 tuổi đã không cầm lòng được, đứng lên hát đoạn nhạc của vai Enzo. Sau đó, ông nói với mọi người rằng: "Đây không phải là hát thử, đây là một ngôi sao đang xuất hiện". Năm 1947, Callas hát Gioconda trong nhà hát có cột tròn kiểu Hi Lạp tại Verone, dưới sự chỉ huy của Seraphin. Sau khi diễn xong, nhà chỉ huy opera nổi tiếng Seraphin tuyên bố "Callas sẽ trở thành ca sĩ vĩ đại". Ông đã giúp đỡ và chỉ đạo nghệ thuật cho Callas. Cô rất biết ơn người thầy đáng kính đã rèn luyện giúp đỡ mình, cô nói: "Thầy Seraphin đã dạy và yêu cầu tôi: tất cả câu nhạc hát lên đều phải có biểu cảm, điều đó cực kỳ chính xác. Tôi đã hiểu mỗi một nốt nhạc hoa mỹ phải thể hiện được nội dung âm nhạc. Nếu bạn thực sự quý trọng các nhà tác khúc, thì bạn phải tìm thấy ý nghĩa của mỗi một nốt rung lí (trillo), mỗi một âm giai, dựa trên cơ sở đó để truyền đạt hạnh phúc hay đau khổ, niềm vui hay nỗi buồn. Tóm lại, thầy Seraphin đã dạy tôi hiểu và nắm được chiều sâu của âm nhạc".

Sau khi biểu diễn tại Verone, Callas kết hôn với Menegini, nhà doanh nghiệp cự phách Milan, ông đã cung cấp mọi nhu cầu vật chất để Callas chuyên tâm vào sự nghiệp ca hát.

Kí hợp đồng với Nhà hát Phượng hoàng của Venice, Callas đóng opera "Turanalot", một lần nữa, tiếng hát Callas đã làm chấn động

dư luận Italia, đơn đặt hàng, thư mời kí hợp đồng tới tấp. Dưới sự chỉ đạo của Seraphin, Callas đóng vai chính opera "Norma". Vai này, ca sĩ đã hát cực kì xuất sắc. Cả đời mình, ca sĩ đã diễn 90 buổi opera "Norma". Cũng qua vở này, Callas thực sự lĩnh hội được tinh túy của opera cổ điển thế kỉ XIX.

Khi Callas đang tập vai Brunnhilde trong vở nhạc kịch "Nữ võ thần" của Wagner thì một tốp diễn viên khác đang tập "Thanh giáo đồ", nữ ca sĩ nổi tiếng Italia Carosio đảm nhận vai chính đột ngột ngã bệnh, không thể trình diễn được. Seraphin yêu cầu Callas tập vai Elvira chỉ thay Carosio trong một tuần. Không chịu lùi bước trước khó khăn, đúng sau một tuần, Callas đã lên sân khấu hát không sai một nốt nhạc, không phụ tấm lòng mong đợi và uỷ thác của thầy Seraphin. Nhà đạo diễn nổi tiếng Zefreli đã phải nói: "Chỉ có ai hiểu opera thì mới hiểu nổi giá trị thành công của Callas".

Tháng 5 năm 1949, Callas diễn vai Turandot 24 buổi tại 7 thành phố và vở diễn được ghi đĩa toàn bộ. Sau đó, Callas thốt lên: "Cảm ơn thượng đế, giọng hát tôi chưa đến nỗi hỏng". Vai Turandot đã khiến nhiều người bị hỏng giọng. Từ đó về sau, Callas không hát lại vở opera này nữa. Cũng năm đó, Callas được hát lần đầu tiên tại thánh điện opera bạc nhất của Italia - Nhà hát Scala. Lúc này, Tebaldi đang trong thời kì cực thịnh. Vì ốm, Tebaldi không diễn "Aida" được, nhà hát mời Callas hát thay. Mặc dù không thú vị lắm, nhưng để "cấp cứu" cho nhà hát, ca sĩ đã nhận lời.

Tháng 1 năm 1951, Callas đóng vai chính trong "La Traiaviata" và đã chứng minh vai Violetta mà Callas đóng là xuất sắc nhất. Vai này trở thành hình tượng điển hình của Callas, và ca sĩ cũng trở thành diễn viên độc tôn diễn nhân vật này. Sau khi xem xong Callas đóng Violetta, ca sĩ giọng nữ cao nổi tiếng Đức tuyên bố ngay sau buổi diễn: "Từ nay về sau, tôi sẽ không diễn vai Violetta nữa, bởi vì khi đã có một nghệ sĩ biểu diễn nhân vật này đạt đến mức tuyệt đỉnh, bạn có hát lại cũng không còn ý nghĩa gì". Cũng năm đó, Maria Callas mở đầu mùa diễn 1951-1952, với opera "Cầu nguyện buổi chiều Sicilia" (I vespri Siciliani) của Verdi tại Nhà hát Scala. Giọng hát của Callas làm cho khán giả sửng sốt và thán phục. Nhà hát kí hợp đồng với các điều kiện ưu đãi, mỗi buổi diễn là 500 đô la, nhưng đối với Callas,

điều quan trọng là một nhà hát danh tiếng thế giới phải công nhận mình. Tháng 9 năm đó, Callas lại làm một điều hết sức bất ngờ: diễn vở "Orphée và Eridice" của Gluck sáng tác năm 1791 - một tác phẩm đã 160 năm không ai biểu diễn. Nay, Callas công diễn vở này tại Nhà hát Florence và rất thành công. Callas đã thể hiện đúng phong cách nghệ thuật của thế kỉ XVIII, với sự hiểu biết sâu sắc và sự diễn giải chính xác. Mọi người coi khả năng biểu diễn với tầm rộng lớn của Callas như một kì tích trong lịch sử biểu diễn opera đương đại.

Từ năm 1952 đến 1953, Callas lại sáng tạo những đỉnh cao huy hoàng mới. Ca sĩ đóng vai Constance trong vở "Trốn khỏi hậu cung" của Mozart. Khi hát aria đầu tiên của Constance, Callas đã hát hơn 20 lần cao độ C₃, 11 lần cao độ d₃; khi đóng vai chính "Armiste" trong opera cùng tên của Rossini, ca sĩ chỉ luyện trong 5 ngày đã nắm được các đoạn nhạc kĩ xảo hào hoa, từng chùm rung lí với âm hình cấp tiến và các kĩ xảo cực khó; khi đóng màn diễn của Lucia trong "Lucia di Lammemoor", tiếng vỗ tay của khán giả kéo dài 20 phút. Ca sĩ đã cùng với Stefano, Gobi ghi đĩa "Lucia di Lammmermoor" đó là một đĩa hát đặc biệt quý giá.

Trong lịch sử thanh nhạc, Callas và Caruso được đánh giá là hai ca sĩ vĩ đại nhất của thế kỉ XX, bà được tôn danh là "Nữ thần opera". Những năm thập kỉ 50, giọng hát nữ cao của Callas hầu như không ai sánh nổi. Cố gắng lớn lao nhất vào nghệ thuật thanh nhạc của Callas là: ca sĩ đã làm sống lại truyền thống opera cổ điển châu Âu, kế thừa và phát huy toàn diện tinh hoa của phương pháp bel canto. Callas không chỉ là một ca sĩ, mà còn là một diễn viên kịch; cả con người của Callas toát lên một sức mạnh hấp dẫn về nghệ thuật opera.

Là giọng nữ cao toàn tài, Callas hầu như đóng đủ các nhân vật chủ chốt với 43 tính cách, thân phận, phong cách với chất giọng khác nhau và đã diễn trên 500 buổi. Bà có tầm cỡ giọng cực rộng (từ A - b_{e3}) với kĩ xảo thanh nhạc tuyệt đỉnh: cao nhất, hát các vai nữ cao màu sắc như Norma, Elvira, Violetta, Armiste; khoẻ nhất với các vai nữ cao kịch tính như Turandot, Aida, Tosca, trầm nhất là vai nữ trung như Carmen. Callas rất chú trọng khắc hoạ tính cách nhân vật, hát và diễn với tình cảm chân thật, nồng nhiệt; ca sĩ còn cho

rằng tình cảm chân thật còn quan trọng hơn bản thân ca hát. Các nhà bình luận trên thế giới đã đánh giá: "Callas đã đưa nghệ thuật opera bước vào "một thời đại hoàng kim hoàn toàn mới". Callas là nghệ sĩ đương đại vĩ đại nhất. Cần đánh giá ca sĩ một cách toàn diện về cả âm nhạc và kĩ xảo bel canto, kịch và hành động sân khấu. Ngày nay, trên thế giới chưa có một ca sĩ thứ hai như Callas, bà là hiện thân của nghệ thuật. Callas đã mở ra cánh cửa rộng lớn, nhưng với các ca sĩ thế giới, cánh cổng đó nay cũng đã bị khép lại. Chẳng phải ngẫu nhiên, Callas được tôn vinh là "Nữ hoàng opera". Vậy mà, cũng có những người "bói lông tìm vết", cách nhìn hạn hẹp, phiến diện, đã chỉ trích giọng hát Callas không phải nữ trung, cũng không phải nữ cao kịch tính, cũng chẳng phải nữ cao mâu sắc. Nhưng họ đâu có hiểu, riêng cái sai sót mà họ chỉ trích lại là cái vĩ đại, là cái ngoài tầm của nhiều ca sĩ: Khi hát nhân vật kịch tính như Aida, âm thanh dày, bốc lửa; vai Norma mâu sắc, nhẹ bay, các chùm nhạc kĩ xảo lướt nhẹ và rõ nét; vai Carmen, giọng nữ trung hát nồng cháy quyến rũ như chính nhân vật đó.

Song vì quá lao碌, lại vì muốn giữ sắc đẹp, thể hình, ca sĩ giảm ăn để giảm béo, giọng hát do đó sớm bị suy yếu. Để giữ được ấn tượng tốt đẹp trong khán giả, năm 42 tuổi, khoảng năm 1965, Callas đã từ giã sân khấu. Bà mất ngày 16 tháng 9 tại Pari trong đau buồn.

V. NHỮNG CA SĨ XUẤT SẮC NHỮNG NĂM 50-60 CỦA THẾ KỈ XX

Những năm 50-60 (thế kỉ XX), về giọng nam cao cự phách có Monaco và Stefano; về giọng nữ cao, một trong hai nữ hoàng opera, ngoài Callas là Tebaldi.

1. Mario Dall Monaco (1915-1982), người Italia.

Ca sĩ giọng nam cao, sinh ở Florence. Mẹ là ca sĩ giọng nữ cao, cho nên từ bé Monaco đã thuộc lòng các trích đoạn opera, và mơ ước lớn lên sẽ trở thành ca sĩ. Khi cả nhà về ở Pissaro, Monaco vào học trường nhạc địa phương. Năm 13 tuổi tham gia lĩnh xướng trong dàn nhạc hợp xướng lớn tại Montarf.

Năm 1935, 20 tuổi, theo đề nghị của nhà chỉ huy Seraphin, Monaco tham gia cuộc thi thanh nhạc và nổi bật trong 80 thí sinh, được chọn vào lớp bồi dưỡng opera của Nhà hát Roma. Là người có

thiên phú bẩm sinh đặc biệt, lại tự đánh giá rất cao về mình, Monaco không chịu sự hướng dẫn thanh nhạc của bất cứ thầy nào. Dựa vào tư chất trời cho và khả năng lĩnh hội, lí giải rất cao, ca sĩ tự coi mình là giáo sư thanh nhạc của chính mình, ông tự học, tự rèn luyện bằng các đĩa hát của các ca sĩ trứ danh.

Năm 1939, nhờ "tự học thành tài", Monaco chính thức lên sân khấu tại Nhà hát Gigli ở Pissaro, đóng Turiddu trong "Kị sĩ làng quê" của Mascagni. Giọng hát Monaco đã chinh phục khán giả. Từ năm 1941 đến 1946, Monaco đóng Pincherton trong "Madam Butterfly", Rodolfo trong "La Bohème" của Puccini, Rhadames trong "Aida", từng bước thể hiện phong cách hát riêng của mình và đứng ở ngôi bá chủ sân khấu của giọng nam cao đương thời.

Năm 1946, Monaco biểu diễn tại Nhà hát hoàng gia vườn hoa Cowenthe, ở Luân Đôn, gây dư luận xôn xao, đánh giá Monaco có đủ phong độ của một ca sĩ giọng nam cao kịch tính. Giọng hát khoẻ của ông có thể át cả dàn nhạc. Song, cũng có ý kiến cho rằng kĩ xảo thanh nhạc của Monaco chưa vững vàng, âm thanh quá chói tai. Năm sau, ca sĩ đi biểu diễn ở các thành phố Italia, Nam Mỹ, Ai Cập, Bồ Đào Nha, Tây Ban Nha, Thụy Điển, Thụy Sĩ v.v.

Những năm 50-60, nghệ thuật ca hát của ca sĩ bước vào thời kì đỉnh cao. Từ năm 1950, Monaco được Nhà hát Metropolitan mời làm diễn viên chính thức. Monaco được coi là một trong ba cự phách giọng nam cao vĩ đại nhất tiếp sau Caruso, được xếp ngang hàng với Stefano, họ là "hai cự phách" của thời kì này.

Năm 1950, tại Nhà hát Colongne ở Boys-Airis, ca sĩ lần đầu tiên đóng Otello, giọng hát vang khoẻ như sư tử gầm, khiến khán giả vô cùng sững sốt, thậm chí nữ ca sĩ đóng Desdemona vô cùng sợ hãi, tưởng như Monaco sẽ bóp chết mình thật. Dominco, người mà sau này trở thành ca sĩ lỗi lạc vào bậc nhất thế giới phải cảm thán: "Giọng hát Monaco có một uy lực hiếm có, anh là Otello vĩ đại nhất của thời đại chúng ta". Cả cuộc đời Monaco đã đóng 427 buổi opera "Otello", một kỉ lục trong lịch sử opera ngày nay.

Năm 1952, với giọng hát opera vang như "Trombetta bằng vàng", Monaco đã hát thành công vai Alvar trong "Sức mạnh số phận" (La

Forza del destino) của Verdi. Monaco đã cùng đóng opera với Callas và Tebalodi, đặc biệt với Callas, hai người cùng có trình độ nghệ thuật cao với tính cao ngạo giống nhau, họ đều không coi ai ra gì ngoài Caruso.

Monaco, trong thời kì cực thịnh, đã ghi nhiều đĩa hát, trong đó có một đĩa ghi 17 bài aria nổi tiếng của Verdi. Chất giọng khỏe, đầy uy lực của ca sĩ đến năm 55 tuổi, tức năm 1970 khi hát "Thằng hề" (I Pagliacci) giọng hát vẫn không có hiện tượng bị suy thoái, làm Pavaroti và Domingo rất sùng sốt.

Monaco nổi tiếng về giọng hát khỏe như sư tử, là điển hình loại giọng nặng của giọng nam cao, được xếp vào loại giọng hát "nam cao cường bạo" (tenor robusto). Về giọng hát trời cho, Monaco gần như Caruso, làm người nghe có cảm tưởng Caruso sống lại. So với Gigli, giọng hát Monaco như trompette, giọng hát Gigli như cây đàn violon. Song tiếng hát của Monaco không có chiều sâu như Caruso, cũng không có chất trữ tình như Gigli.

Trên thực tế, Monaco hát tác phẩm của Verdi nhiều nhất và có thành tựu lớn nhất. Giọng hát choang choang, vang rền như sấm, cực kì hợp với phong cách sáng tác đầy kịch tính với hình tượng nhân vật mạnh mẽ của Verdi. Những đoạn nhạc cực khó trong các vai giọng nam cao khiến nhiều ca sĩ muốn hát nhưng không khỏi e ngại thì Monaco đã hát một cách thành công, trong đó có aria "Ngọn lửa rừng rực trên đàn lửa" (Di quella pira d'orrendo foco) trong "Il Trovatore", "Aida thánh thiện" (celeste Aida) của Radames trong "Aida"; tuy người nghe cảm thấy uy lực, song vẫn thấy thiếu cái ấm áp, thiếu cái xử lí tinh tế về tác phẩm.

2. Guispe de Stephano (1921-), ca sĩ người Italia.

Ca sĩ giọng nam cao, sinh tại đảo Sicilia. Thời niên thiếu, ca sĩ thích hát những bài dân ca có phong cách độc đáo. Để được học thanh nhạc, Stefano đã thuyết phục bố mẹ dọn về Milan, ở đây, Stefano đã học thanh nhạc với ca sĩ giọng nam trung, nhà sư phạm nổi tiếng Montessanto. Thế chiến II bùng nổ, ca sĩ phải vào lính. Khi chiến tranh kết thúc, tiếp tục theo học Montessanto.

Tháng 4 năm 1946, Stefano lần đầu tiên lên sân khấu tại Aimiria, vai Des Grieuse trong "Manon Lescaut" và thành công ngay. Một năm sau, đóng lại vai Des Grieuse tại Nhà hát Scala ở Milan, Stefano nổi danh khắp Italia.

Đầu năm 1948, khi tiếng tăm lẫy lừng, ca sĩ đến hát tại sân khấu Nhà hát Metropolitan và hát liên tục 5 mùa diễn, với các vai như: công tước xứ Montua trong "Rigoletto", Alfredo trong "La Traviata", Nemorino trong "Nước uống tình yêu", Rinuccio trong "Gianni Schicchi" và Wilhelm trong "Mignon". Năm 1949, Stefano hát cùng với ca sĩ Mỹ các vở opera như "Falsaff" và "Anh thợ cạo thành Siviglia", sau đó, đi biểu diễn các nước Trung và Nam Mỹ. Giới bình luận Mỹ đánh giá Stefano trở thành niềm vinh dự cho Metropolitan; nhà hát đã được bổ sung quan trọng về trường phái ca hát Italia. Giọng hát Stefano đẹp không thể tưởng được, có sức truyền cảm phi thường, vang đẹp lại mềm mại như nhung, đó là giọng hát hiếm có sau Gigli.

Năm 1951, khi kỉ niệm 50 năm ngày mất của nhà soạn nhạc vĩ đại Verdi, Stefano đã hát "Khúc cầu hồn" (Requiem) của nhạc sĩ. Năm 1951 đến 1953, ca sĩ hát xuất sắc Rodolfo trong "La Bohème" và Enzo trong "La Gioconda" tại Nhà hát Scala ở Milan. Thời gian đó, Stefano thường xuyên diễn cùng với Callas và Tebaldi như: "Lucia di Lammemoor" và Lensky trong "Eugene Onegin" của Tchaikovsky.

Từ năm 1954, ngoài các vai diễn xuất sắc như Rodolfo, Enzo, Nemorino, công tước Montua, Alfredo, Stefano còn đóng các vai Don José, Rhadames, Turiddu v.v... và đã chứng minh khả năng của mình không những hát được vai nam cao trữ tình, còn hát được vai nam cao kịch tính. Khi đóng các vai này, giọng hát ca sĩ sôi nổi, kích động như dòng thác mạnh tuôn chảy. Đặc biệt, diễn vai Don José trong "Carmen", ca sĩ được công nhận là người hát hay nhất. Khán giả coi giọng hát của Stefano như thượng đế. Hễ thấy Stefano xuất hiện trên sân khấu, khán giả không kìm nổi biểu lộ tình cảm ngưỡng mộ nồng nhiệt của mình.

Năm 1957, Stefano và Tebaldi cùng diễn trong opera "Andiana Laicoflar" của Cirea, một vở opera bị lãng quên đã 50 năm. Năm 1958, cùng ca sĩ giọng nữ cao nổi tiếng Thụy Điển Nirsén đóng

"Turandót", Stefano đóng Calaf, vai giọng nam cao kịch tính. Năm 1960 tại Sicago, cùng Tebaldi diễn trong "Tosca" trong vai nam cao kịch tính Cavaradassi.

Mặc dù Stefano có thể hát các vai trữ tình và kịch tính, song bản chất giọng hát vẫn là giọng hát trữ tình. Do quá lạm dụng khả năng giọng hát của mình nên khoảng 40 tuổi, giọng bắt đầu xuống, không thể hát tốt vị trí đơn ca của mình nữa. Từ năm 1965 trở đi, để tránh bớt sai sót, ca sĩ thỉnh thoảng mới lên sân khấu. Năm 1971 là mùa diễn cuối cùng của Stefano. Ca sĩ trở về Nhà hát Scala, diễn lần cuối vai Rodolfo. Khán giả quê hương ông vẫn không quên những ngày vang bóng của ông, đã đón ông với tình cảm nồng nhiệt, mặc dù khi hát đến màn cuối, ông mệt mỏi, hết sức, nhưng khán giả vẫn đứng dậy hoan hô: "Stefano là ca sĩ giọng nam cao số một mãi mãi". Sau đó, ca sĩ chỉ còn hát những bài tình ca của Napoli và đơn ca trong các buổi hoà nhạc.

3. Renata Tebaldi (1922-...), ca sĩ người Italia.

Ca sĩ giọng nữ cao. Tebaldi sinh ở Pissaro. Năm 17 tuổi, học piano tại Nhạc viện Parma. Một giáo sư thanh nhạc của Nhạc viện phát hiện Tebaldi có giọng hát đẹp, khuyên cô theo học thanh nhạc. Sang năm sau, Tebaldi vào Nhạc viện Boito, học với nhà sư phạm thanh nhạc nổi tiếng Melis. Năm 1944, khi ca sĩ 22 tuổi, lần đầu tiên lên sân khấu tại Nhà hát Roveche ở Venice, đóng vai Elena trong opera "Mefistofele" của Boito. Năm 1946, được nhà chỉ huy vĩ đại - Toscanini chọn làm diễn viên đóng vai chính trong opera "Mose ở Ai Cập" (Mosé in Egitto) của Rossini tại Nhà hát Scala. Buổi diễn thành công rực rỡ, từ đó Tebaldi trở thành ca sĩ nổi tiếng.

Năm 1947, Tebaldi đi biểu diễn khắp Italia, đóng Marguerite trong "Faust", Desdemona trong "Otello", Violetta trong "La Traviata", v.v. Sau đó, được Nhà hát Scala mời làm ca sĩ chủ chốt. Năm 1950, ca sĩ nhận các vai chính trong một loạt tác phẩm của Verdi. Năm 1955, Tebaldi đi thăm và biểu diễn ở Mĩ, diễn Desdemona tại Nhà hát Metropolitan, làm chấn động dư luận nước Mĩ.

Tebaldi đã cùng biểu diễn với các ngôi sao cự phách đương đại. Cùng với Monaco, ghi đĩa nhiều vở opera, trong đó có "Il troubadour",

"La Traviata", "La forza del destino" (Sức mạnh số phận), "Otello" của Verdi, "Tosca", "Tu randot" của Puccini, "Andre - Senée" của Giordani "Mefistofele" của Boito. Cùng ca sĩ giọng nam cao Italia Bergonzi ghi đĩa "Aida", "La Bohème", đồng thời là đôi diễn xuất sắc trong "Tosca" với Stefano.

Tebaldi điển hình giọng nữ cao trữ tình kịch tính, nhưng cũng có thể hát kĩ xảo màu sắc. Giọng hát tròn mượt, đầy đặn, trong trẻo, linh hoạt và truyền cảm. Ca sĩ có hơi thở thâm hậu, kĩ xảo điêu luyện, đẹp và hấp dẫn. Lối hát của Tebaldi là mẫu mực của phương pháp bel canto. Các hình tượng do Tebaldi sáng tạo như Mimi, Violetta, Aida, Desdemona, Leonora (nhân vật chính trong "La forza del destino" và "Il troubadour" v.v... đều vô cùng tuyệt diệu. Những năm 50, 60, chỉ có Tebaldi xứng đáng là đối thủ của Callas. Song hai ca sĩ mỗi người có cái ưu thế và đặc sắc hoàn toàn khác nhau. Callas là một nữ ca sĩ toàn năng, thành tựu chính là các tác phẩm bel canto cổ điển. Tebaldi nổi tiếng nhờ sở trường hát các opera của Verdi và Puccini, và được giải thưởng huy chương vàng. Nhiều vở opera Italia theo chủ nghĩa chân thật của Puccini vốn không nằm trong kế hoạch biểu diễn, nhưng một số nhà hát đã tổ chức biểu diễn cho Tebaldi thi thố tài năng; về điều này, Tebaldi hơn hẳn Callas. Khi Tebaldi vẫn hoạt động sôi nổi trên sân khấu opera thì giọng hát của Callas bắt đầu suy thoái. Phương pháp bel canto của Tebaldi đạt đến một đỉnh cao tuyệt vời, giành được vinh quang lớn mà nhiều ca sĩ hằng ước mơ.

VI. MỘT SỐ CA SĨ ƯU TÚ KHÁC

Bước vào thế kỉ XX, ngoài những ca sĩ vĩ đại như Caruso, Shaliapin, Callas, v.v. còn có một số ca sĩ ưu tú nổi tiếng thế giới. Họ là những ca sĩ có vị trí quan trọng trong lịch sử thanh nhạc, nếu không có Caruso, Callas, họ nhất định sẽ trở nên ca sĩ kiệt xuất đương đại.

1. Titta Ruffo (1877-1953), ca sĩ người Italia.

Ca sĩ giọng nam trung, sinh trưởng ở Pissaro. Lúc đầu, ca sĩ học hát tại Nhạc viện Sant Sicilia, về sau học tại Nhạc viện Milan. Năm 1898, Ruffo đóng vai Frederich trong "Lohengrin" tại Nhà hát Constanzi ở Roma. Mặc dù, tiếp thu trường phái thanh nhạc truyền

thống Italia, ca sĩ vẫn khắc hoạ xuất sắc các nhân vật trong tác phẩm opera Đức, được công chúng thừa nhận là một ngôi sao mới. Ruffo đi biểu diễn các nơi ở Italia, Viên, Pari, Luân Đôn, Nam Mỹ. Năm 1912, đi biểu diễn các thành phố Florida, Sicago... và biểu diễn tại Nhà hát Metropolitan. Là giọng nam trung được khán giả Mỹ yêu thích nhất và cũng là giọng nam trung khi biểu diễn được các nhà hát bán vé với giá cao nhất. Mặc dù giọng nam trung có ít nhân vật chính trong opera, nhưng Ruffo được đánh giá ngang tầm và có thù lao ngang với giọng nam cao chủ chốt.

Ruffo là bạn thân của Caruso, hễ có dịp, họ hát cùng nhau trong các vở opera. Năm 1914, hai người cùng ghi đĩa "Otello", Caruso hát vai Otello, Ruffo hát vai Iago. Họ là hai ca sĩ hợp ý nhau, cho nên mỗi khi hát đôi đều rất thành công. Sau khi Caruso qua đời, Ruffo thường hát đôi với Gigli, Schipa, Martinelli, v.v.

Trong lịch sử thanh nhạc, giọng hát nam trung của Ruffo vang như chuông đồng, khoẻ như "tiếng gâm của sư tử", hùng vĩ, tráng lệ. Ca sĩ có tầm cỡ giọng từ bD đến a_2 (trên hai quãng 8) với giọng hát rất huy hoàng, được coi là một "kỳ tích". Hình thể ca sĩ cao lớn, phong thái khoáng đạt, là hình tượng oai phong, lẫm liệt trên sân khấu.

Những vai xuất sắc của Ruffo là Don Carlos trong "Ernani", Rigoletto trong opera cùng tên. Figure trong "Anh thợ cạo thành Siviglia", Tonio trong "I pagliacci" (Thằng hề), bá tước Luna trong "Il Trovatore", Germont trong "La Traviata", Iago trong "Otello".

Những năm 1920, khi hơn 40 tuổi, giọng hát Ruffo bắt đầu suy thoái. Đến năm 1926, khi gần 50 tuổi ca sĩ trở về Italia. Năm 1929, ông tuyên bố từ giã sân khấu. Sau đó, đôi khi ông sáng tác một vài ca khúc và viết hồi kí. Năm 1937, bị chính quyền Mussolini bức hại, ca sĩ về ở Florence cho tới khi từ trần.

2. Giovanni Martinelli (1885-1969), ca sĩ người Italia.

Ca sĩ giọng nam cao. Lúc bé được đánh giá là thần đồng âm nhạc, học thanh nhạc tại Nhạc viện Milan.

Năm 1910, Martinelli lần đầu tiên lên sân khấu hát "Ernani" của Verdi. Sau đó, được Toscanini mời đóng Dich Johnson trong "La Fanciulla del west" (Cô gái miền Tây) của Puccini tại Roma, trở

thành ca sĩ giọng nam cao chủ chốt của Nhà hát vườn hoa Cowenthe ở Luân Đôn. Puccini mời riêng ca sĩ đóng Cavaradossi trong "Tosca" cho Nhà hát Scala Milan. Năm 1913, Martinelli cùng Caruso, Gigli trở thành diễn viên chủ chốt của Nhà hát Metropolitan. Ca sĩ làm việc tại đây trên 30 năm, đóng hơn 30 vở opera, khoảng hơn 1000 buổi diễn.

Martinelli là ca sĩ giọng nam cao kịch tính ưu tú nhất sau Caruso và Gigli với giọng hát khoẻ, âm thanh bóng mượt, khi đóng các vai trữ tình cũng hết sức truyền cảm. Về âm khu chuyển giọng, hơi thở, nhả chữ, ca sĩ có kĩ xảo hết sức điêu luyện, cao siêu. Những vai diễn xuất sắc nhất gồm có Otello, Calaf, Rhadames; Ngoài ra còn có Arfaro, Don-Carlos, Canio, Rodolfo, Don Jose, Faust v.v.

3. Jussi Bjorling (1911-1960), ca sĩ người Thụy Điển.

Ca sĩ giọng nam cao. Bjorling xuất thân gia đình có truyền thống âm nhạc, cha là ca sĩ giọng nam cao và cùng với ba người con trai trở thành nhóm tứ ca. 17 tuổi, Bjorling học thanh nhạc tại Nhạc viện Hoàng gia. Năm 19 tuổi, Bjorling chuyên tu opera tại Nhà hát Hoàng gia.

Năm 1930, ca sĩ đóng vai đầu tiên là Des Grieux trong "Manon Lescaut", sau đó vai Ottavio trong "Don Giovanni". Bjorling là ca sĩ chủ chốt của Nhà hát Hoàng gia, đóng trên 20 nhân vật có hình tượng và tính cách khác nhau. Vai thành công nhất là Arnolde trong "Guillaume Tell", ca sĩ đã hát 19 lần c_3 , 2 lần $\#c_3$ với giọng hát vang khoẻ, khẳng định vị trí đứng đầu trên ca đàn Thụy Điển. Tại Nhà hát Hoàng gia, ca sĩ đã lập kỉ lục 616 buổi diễn. Năm 1935, hát vai Rhadames trong "Aida". Từ đây Bjorling khẳng định vị trí một trong những ca sĩ ưu tú nhất của thế kỉ XX. Theo các nhà bình luận, Bjorling là giọng nam cao hoàn hảo nhất của Thụy Điển trong gần 50 năm.

Từ 1938, Bjorling làm diễn viên Nhà hát Metropolitan, đóng các vai chính trong "Rigoletto", "La Bohème", "Il Trovatore", "Faust" v.v. trở thành ca sĩ trẻ nhất, xuất sắc nhất tiếp theo Caruso, Gigli.

Thế chiến II, Bjorling trở về Thụy Điển. Sau khi chiến tranh kết thúc, ca sĩ trở lại sân khấu. Nghệ thuật ca hát của ca sĩ đạt đến đỉnh tuyệt hảo. Cùng Callas hát "Il Trovatore", Callas đầy kiêu hãnh, phải

thốt lên "Anh là Monaco kiệt xuất nhất". Ca sĩ biểu diễn ở Anh, Pháp, Tiệp, Đức, Mĩ, Acgiăngtin, ngoài opera ca sĩ còn tổ chức hoà nhạc đơn ca.

Phong cách ca hát của Bjording trang nhã, nghiêm chỉnh, mang phong cách học giả. Khi hát, ca sĩ chìm sâu trong tình cảm, biểu cảm hàm súc kín đáo. Trên sân khấu, ca sĩ chú trọng khí chất và phong độ, ca sĩ theo đuổi cái đẹp trong âm thanh; giọng hát trong sáng mượt mà và ngọt ngào. Những nốt cao khoẻ có âm sắc phong phú. Sở trường của Bjording là hát các tác phẩm của Verdi, Gounod, dân ca Italia và Mĩ. Khi đang biểu diễn trên sân khấu Thụy Điển, ca sĩ đột ngột qua đời vì bệnh tim. Sau khi mất, những bài hát hay nhất được chọn lựa ghi vào một đĩa hát riêng.

4. Franco Corelli (1928), ca sĩ người Italia.

Ca sĩ giọng nam cao. Từ bé, yêu thích ca hát, từng giặt giải lớn trong cuộc thi hát tại Florence, Schipa là người hướng dẫn thanh nhạc cho Corelli.

Năm 1952, lên sân khấu lần đầu tiên. Năm sau, trở thành ca sĩ chủ chốt của Nhà hát Scala. Đầu năm 1961, Corelli là ca sĩ chủ chốt của Nhà hát Metropolitan với tư cách ca sĩ ưu tú thế giới. Corelli hát thành công vai Manrico trong "Il Trovatore", đặc biệt aria "Ngọn lửa rực trên đàn thiêu", khi hát đến C₃, âm thanh vang vọng, bay xa.

Giọng hát Corelli có chất thép khoẻ kinh người, xuyên thấu dàn nhạc, vang rền trong không gian. Pavaroti cho rằng Corelli có giọng hát phi thường, bởi vì "ca sĩ giỏi sử dụng lực nén ở cơ hoành cách". Ca sĩ quen xử lí tác phẩm theo kịch tính, Giọng hát nồng nhiệt tuôn trào, nhưng cũng biết tiết chế âm thanh thoả đáng. Ca sĩ chú trọng nghiên cứu phân tích tác phẩm để biểu cảm hợp lí, cần mẫn, cần thận trong nghiên cứu, học tập vở diễn, ca sĩ bao giờ cũng thuộc lòng toàn bộ âm nhạc của cả vở. Corelli có gương mặt khôi ngô, thân hình cao lớn, đó là một ưu thế hấp dẫn trên sân khấu.

Corelli là ca sĩ nổi tiếng hát hay dân ca Italia, có đĩa hát chuyên ghi âm "Ca khúc Napoli", trở thành mẫu mực dân ca Italia. Khi ca sĩ hát "Mặt trời của tôi" tình cảm nồng nhiệt, âm thanh vang động; đặc biệt câu kết bằng nốt C₃, khiến bài hát đạt đến mức huy hoàng.

Corelli và Bergonzi là hai ca sĩ xuất sắc nhất, tiêu biểu cho nam cao kịch tính những năm 60 của thế kỉ XX.

5. Carlo Bergonzi (1924-?), ca sĩ người Italia

Ca sĩ Italia giọng nam cao, sinh ở Parma. Lúc đầu, học với Clamtini, về sau, học thanh nhạc tại Nhạc viện Boito. Trong thế chiến II, vì chống phát xít, ca sĩ bị cầm tù. Sau chiến tranh, tiếp tục học tại Nhạc viện Boito. Ban đầu, Bergonzi là giọng nam trung, biểu diễn opera lần đầu với vai Figaro trong "Anh thợ cạo thành Siviglia", rồi đóng vai Rigoletto, v.v. các nhân vật giọng nam trung.

Từ năm 1951, Bergonzi thấy mình có tiềm lực chất giọng nam cao, bắt đầu hát các bài hát của giọng nam cao, rồi đóng vai chính trong "Andre Senée" của Giordano, kết quả được khán giả và giới bình luận Italia công nhận. Từ đấy, Bergonzi trở thành một ca sĩ giọng nam cao siêu việt. Sau khi công diễn "Andre senée" ở Pali, đài phát thanh Italia nhiệt tình mời ca sĩ biểu diễn nhân ngày mất 50 của nhà soạn nhạc Verdi. Trong lần biểu diễn đó, ca sĩ hát các aria giọng nam cao trong các vở opera "Simon Bocanela" và "La forza del destino" (Sức mạnh số phận) của Verdi, khiến thế giới chú ý. Từ đó, Bergonzi trở thành ca sĩ giọng nam cao tầm cỡ thế giới

Năm 1955, Bergonzi sang Mĩ, làm quen với sân khấu Sicago. Năm 1956, diễn Rhadames trong "Aida" trên sân khấu Nhà hát Metropolitan làm chấn động dư luận New York. Từ đó đến năm 1974, Bergonzi thường xuyên biểu diễn tại Metropolitan. Ngoài các vai chính trong opera Verdi, ca sĩ còn biểu diễn "L'Elisir d'Amore" (nước uống tình yêu), "Mefistofele", "Manon Lescaut", "I pagliacci", "Cavalleria Rusticana" v.v. và đã đóng trên 40 nhân vật chính. Ca sĩ còn sang Anh biểu diễn tại Nhà hát vườn hoa Cowenthe hai lần vào năm 1962 và 1975 diễn các vở "La forza del destino", "Il Trovatore", "Un Ballo in Maschera" (vũ hội hoá trang), "Tosca", v.v.

Bergonzi được đánh giá là một trong mười giọng nam cao xuất sắc đương đại. Đặc điểm nghệ thuật thanh nhạc của ca sĩ là vận dụng tốt kĩ xảo phương pháp bel canto chính thống, có phong cách nghiêm chỉnh của ca sĩ cổ điển với khí chất cao quý, tao nhã và chắc chắn, lối hát ung dung tự nhiên. Bergonzi là ca sĩ hát hay nhất tác phẩm của

Verdi, nắm vững phong cách âm nhạc của Verdi. Các nhà bình luận đánh giá: "Borgomzi là ca sĩ có sự phân tích, nghiên cứu tỉ mỉ toàn bộ tác phẩm của Verdi, cho nên hát diễn rất thành công, ngày nay không có người nào sánh nổi với ông ta".

6. Tito Gobbi (1915-1984), ca sĩ người Italia

Ca sĩ giọng nam trung. Nguyên là sinh viên luật. Năm 18 tuổi, chuyển sang học thanh nhạc. Năm 22 tuổi được học bổng của Trường nhạc Scala và giạt giải nhất trong cuộc thi thanh nhạc quốc tế năm đó. Năm 1938, chính thức biểu diễn opera với vai Germont trong "Trà hoa nữ". Từ đó, ca sĩ hầu như diễn các vai giọng nam trung trong tất cả các vở opera của Verdi.

Năm 1942, Gobbi vinh dự được lên sân khấu của Nhà hát Scala, trở thành diễn viên chính thức của nhà hát. Đóng vai cảnh sát trưởng Scarpia trong "Tosca", được mệnh danh là "ca sĩ quyền uy, tuyệt diệu". Ca sĩ hát hay những vở như "Don carlos", "Rigoletto", "Falstaf".

Từ những năm 50-60, Gobbi là một trong "bộ ba nổi tiếng" - Callas, Stefano và Gobbi. Các đĩa ghi vở opera của họ là những đĩa hát quý được lưu trữ và bán rất chạy.

Mặc dù Gobbi là giọng nam trung nhưng âm sắc hao hao giống Caruso, nên được mọi người yêu chuộng. Giọng hát vững vàng, sôi nổi, giàu nhạc cảm và sức thể hiện khắc họa nhân vật đạt tới mức xuất thần. Những hình tượng nghệ thuật mà ca sĩ sáng tạo đến nay chưa có ai vượt nổi Gobbi, ông là ca sĩ giọng nam trung xuất sắc nhất của những năm 1960.

7. Mario Lanza (1921-1959), ca sĩ người Mĩ.

Ca sĩ người Mĩ gốc Italia, giọng nam cao. Mẹ là người say mê âm nhạc, có ảnh hưởng lớn đối với Lanza. Song ca sĩ hiến thân cho sự nghiệp ca hát lại hoàn toàn ngẫu nhiên. Năm 21 tuổi, Lanza là tài xế xe tải và trong một lần chở hàng, hứng chí anh cất cao tiếng hát khiến nhà chỉ huy danh tiếng Cussevisky chú ý. Ông giới thiệu anh thi vào Nhạc viện Felala. Lanza không những thi đỗ, còn được học bổng.

Thế chiến II, Lanza phục vụ trong không quân Mỹ. Ca sĩ lấy giọng hát của mình khích lệ các phi đội, phi công, nên được mệnh danh là "Caruso của không quân". Đây là những năm đầu hiến thân cho sự nghiệp ca hát của Lanza. Về sau, khi người đời tưởng nhớ đến Caruso, dựng phim "Caruso vĩ đại", Lanza đã đóng Caruso và hát 27 ca khúc yêu thích của Caruso. Bộ phim này đã đem lại vinh quang cho Lanza. Giới bình luận nhận xét: "Giọng hát của Lanza thoải mái, thả lỏng, giàu sức biến hoá và nhạc cảm dạt dào hùng hậu", "Xử lí âm nhạc của ca sĩ thật tuyệt". Bộ phim này chiếm kỉ lục bán vé rất chạy trong lịch sử điện ảnh, và có ảnh hưởng lớn đối với những ca sĩ vĩ đại đương đại như Pavaroth, Careras trên con đường nghệ thuật ca hát.

Lanza còn đóng các phim như "Cái hôn trong nửa đêm", "Tình yêu của tôi", "Đêm tình yêu trong một năm", v.v. cho Hollywood. Những bài hát trong các bộ phim đó đều được ghi đĩa. Thầy của Lanza là Gigli từng nói với Lanza rằng: "Giọng hát của anh là trời phú. Để tìm được một giọng hát như vậy, tôi đã trải qua 34 năm, cuối cùng tôi đã tìm thấy".

Lanza là một nhân vật mang màu sắc li kì. Mặc dù có thể hát các tác phẩm kinh điển như Caruso, nhưng thực ra ông không phải ca sĩ hàn lâm (Academic) chính thống. Thành tựu và đặc sắc chủ yếu của Lanza là hát các ca khúc sáng tác. Phong cách ca hát vừa nồng nhiệt, trong sáng như ánh mặt trời của người Italia, vừa hào sảng, phóng khoáng như người Mỹ. Mặc dù trong con mắt các nhà sư phạm, cách hát tác phẩm opera và ca khúc của Lanza không đạt tiêu chuẩn qui phạm cho lắm, nhưng đối với đông đảo công chúng, Lanza vẫn là một giọng hát hoàn hảo.

Lanza bị bọn mafia giết tại Roma, năm 38 tuổi.

8. Elisabeth Schwarzkopf (1915-...), ca sĩ người Đức.

Ca sĩ giọng nữ cao, sinh trưởng ở Ba Lan. Năm 1932, bà học thanh nhạc, piano, cello và tác khúc tại trường cao đẳng âm nhạc Berlin. Học thanh nhạc với nhà sư phạm nổi tiếng Iwohkin, và từ giọng nữ trầm chuyển sang giọng nữ cao.

Năm 1938, Schwarzkopf tốt nghiệp loại ưu giành được giải thưởng Liên minh quốc tế, được mời hát đơn ca ở Nhà hát Berlin. Ca sĩ đã

hát hai vở opera Wagner với vai giọng nữ cao mâu sắc, khiến ca đàn Đức chú ý. Năm 1939, biểu diễn hoà nhạc đơn ca opera tại Vienne, rồi sau đó đi học thêm ở Anh.

Kết thúc thế chiến II, Schwarzkopf đã trở thành ca sĩ ưu tú, được mời làm diễn viên đơn ca của Nhà hát Vienne và là ca sĩ hát hay nhất các tác phẩm opera của Mozart và Richard Strauss. Thời kì này, ca sĩ vừa là diễn viên trụ cột của Nhà hát Scala, vừa là diễn viên của Nhà hát vườn hoa Cowenthe, vừa là ngôi sao lớn trong các ngày lễ hội âm nhạc.

Năm 1955, Schwarzkopf biểu diễn ở Alaska và New York, mở ra một vùng trời hoạt động mới cho mình. Ca sĩ đóng thành công vai Masalin trong "Kị sĩ hoa hồng" (Rosen kavalier) của Richard Strauss, đặc biệt vai Hanna trong "Goá phụ phong lưu" (The Merry Widow) của Lehár, đó là vai xuất sắc vô song, nổi tiếng quốc tế.

Những năm 1960, Schwarzkopf cùng với Sutherland, Wicete, Arwa các ca sĩ xuất sắc, ghi đĩa 2 opera kinh điển "Don Juan" và "Cosi fan tutte" (trái tim đàn bà) của Mozast.

Schwarzkopf là ca sĩ ưu tú nhất của Đức và thế giới, được hiệp hội Mozart tặng thưởng huy chương Lerhmann, được phong học vị tiến sĩ âm nhạc Cộng hoà Liên bang Đức tặng huân chương thập tự và Italia tặng tượng vàng Orfeo.

Giọng hát bóng mượt, linh hoạt giàu sắc độ và tinh tế, tuôn chảy như dòng suối thơ mộng.

Về ca khúc nghệ thuật, bà là nghệ sĩ hát xuất sắc nhất các tác phẩm của Mozast, Schubert, Schumaun và Johann Strauss với các ca khúc nhà thờ, được nhà chỉ huy nổi tiếng Karagan đánh giá là "Ca sĩ hát hay nhất".

Về lĩnh vực opera đóng xuất sắc các vai, như Elvira trong "Don Juan", Maseka trong "Cô dâu bị gả bán" của Smetana, Pamina trong "Sáo thần", Susanna trong "Đám cưới Figaro" của Mozart, Eva trong "Danh ca của Nurnberg" của Wagner, Violetta trong "La Traviata", Gilda trong "Rigoletto" của Verdi, Mimi trong "La Bohème", Cio Cio San trong "Madama Butterfly" và Manon trong "Manon Lescout" của Puccini v.v.

9. Birgit Nilsson (1918-?), ca sĩ người Thụy Điển.

Ca sĩ giọng nữ cao. Thời niên thiếu được mẹ hướng dẫn hát, 23 tuổi học hát dưới sự hướng dẫn của nhà sư phạm Hyslop tại Nhạc viện hoàng gia Thụy Điển.

Năm 1946, ca sĩ lần đầu xuất hiện trên sân khấu Nhà hát hoàng gia, đóng vai Agathe trong "Viên đạn thần". Năm 1947 đóng vai bà Marbeth trong "Marberth" của Verdi, đóng nguyên soái phu nhân trong "Rosenkavalier". Chính vở "Rosenkavalier" đã đưa lại vinh quang lớn cho ca sĩ.

Thành tựu lớn nhất của bà là diễn các opera của Wagner như vai Brunnhilde trong "Chiếc nhẫn Nibelungen" và Isolde trong "Tristan Isolde", các vai đó bà đều hát rất thành công. Tiếng tăm lừng lẫy khắp châu Âu. Giới bình luận cho rằng, chính Nilsson đã làm cho opera Wagner sống lại.

Ca sĩ cũng hát giỏi các opera của Beethoven, Verdi Puccini, Richard Strauss, bà đã ghi đĩa cùng các ca sĩ trứ danh hai vở opera "Aida" và "Tusandot".

Tuổi thọ nghệ thuật ca hát của Nilsson rất dài. Sau tuổi 60, giọng hát của bà vẫn tốt. Bà vẫn xuất hiện trên sân khấu của Metropolitan và không chỉ hát những vở cũ, còn đóng thêm một số vở khác. Nilsson nói một cách tự hào: "Tôi không ngại giọng hát của mình sẽ kém đi. Miễn là tôi cảm thấy mình còn hát được, tôi sẽ tiếp tục hát".

Dominco nhận xét: "Giọng hát Nilsson vang, khoẻ như sấm sét". Đến năm 61 tuổi, bà hát "Gotterdammerung" "Hoàng hôn của chú thân" của Wagner, giọng hát vẫn lóng lánh, xuyên thấu không gian, như có chất thép.

Ngoài một số ca sĩ vĩ đại và kiệt xuất như đã kể trên, còn một số ca sĩ ưu tú khác như: Mary Cardenm (1877-1967), ca sĩ Scotlen, giọng nữ cao, nổi tiếng với vai mélisande trong opera "Pelléas et Melisande" của Debussy; Geraldine Farrar (1882-...), ca sĩ Mỹ giọng nữ cao, từng được gọi là "tuyệt thế giai nhân", đóng xuất sắc các vai như: "Madama Buterfly" và "Carmen"; Lotte Lehmann (1888-1976); ca sĩ Mỹ gốc Đức giọng nữ cao, là ca sĩ đầu tiên đóng các vai trong opera "Ariadene ở Neckashuoss", "Người đàn bà không có bóng",

"Khúc gian tấu", v.v. của R. Strauss; Marian Anderson (1902-1993), ca sĩ Mĩ giọng nữ trầm, là ca sĩ da đen đầu tiên giành được danh vọng quốc tế và cũng là ca sĩ da đen đầu tiên trở thành diễn viên đơn ca của Nhà hát Metropolitan, từ đó mới phá lệ cấm ca sĩ da đen buổi diễn trên sân khấu nhà hát đó. Năm 1955, hát thành công vai Ulrica trong "Vũ hội giả trang" của Verdi, nhân vật là người da đen xem bói. Nhà chỉ huy vĩ đại Toscanini đánh giá giọng hát bà "trăm năm hiếm có". Anderson biểu diễn đơn ca hoà nhạc, sở trường hát các tác phẩm của Sibelius và ca khúc người da đen.

VII. NHỮNG CA SĨ XUẤT SẮC NHẤT TRONG NHỮNG NĂM 70 CỦA THẾ KỈ XX

Ở thế kỉ XXI, tôi thấy không thể không giới thiệu một số ca sĩ nổi tiếng sau thế hệ Monaco, Stefano, Callas và Tebaldi như:

1. Joan Sutherland (1926), ca sĩ người Australia.

Ca sĩ giọng nữ cao màu sắc. Học thanh nhạc ở Sydney và Luân Đôn, học trò của Clive Carly. Năm 1951, xuất hiện trên sân khấu Nhà hát opera Sinyi, năm 1952 xuất hiện trên sân khấu Nhà hát vườn hoa Cowenthe. Sau khi diễn thành công Lucia trong "Lucia di Lammermoor" năm 1959, ca sĩ được mọi người chú ý. Năm 1960, đến Nhà hát Alaska và đây là lần đầu tiên ca sĩ xuất hiện tại sân khấu nước Mĩ. Năm sau, Sutherland biểu diễn tại Nhà hát Metropolitan ở New York. Nổi tiếng với vai Lakme trong opera cùng tên của Léo Delibes và nữ hoàng đêm trong "Sáo thần" của Mozart, v.v. Ca sĩ được đánh giá là một trong những ca sĩ giọng nữ cao màu sắc xuất sắc nhất đương đại. Sở trường của bà là hát các opera của Rossini, Donizetti và Bellini, chồng là nhà chỉ huy danh tiếng của Australia - Riachard Bonyngé (1930). Mỗi lần bà biểu diễn thường do ông chỉ huy. Hai ông bà định cư ở Thụy sĩ.

2. Leontyne Price (1927), ca sĩ người Mĩ.

Ca sĩ da màu giọng nữ cao. Xuất thân trong gia đình nghèo khó. Bà tốt nghiệp Nhạc viện Juliade và xuất hiện trên sân khấu năm 1952, từng biểu diễn ở châu Âu. Năm 1955, bà đóng vai Tosca trong vở diễn cùng tên. Vở diễn này được phát trên đài truyền hình. Sau

đó, đi biểu diễn ở Alaska, Vienne, Luân Đôn, Milan, v.v. đóng vai Aida. Price là ca sĩ người da đen đầu tiên xuất hiện trên sân khấu Nhà hát Scala danh tiếng Italia. Từ năm 1961, bà trở thành diễn viên đơn ca của Nhà hát Metropolitan. Tháng 9 năm 1966, trong buổi khánh thành Nhà hát Metropolitan mới, tại Trung tâm Lincon ở New York, Price đóng vai chính đầu tiên cho vở "Antoni và Cleopatra" của Samuel Barber (1910-1981). Giọng hát của bà tròn mượt, đầy đặn, âm sắc hơi tối, là một giọng hát trữ tình - kịch tính (Lyrico - Spinto soprano). Price được phong học vị tiến sĩ.

3. Mirella Freni (1935), ca sĩ người Italia.

Ca sĩ giọng nữ cao. Năm 10 tuổi được giải ca hát nhi đồng: "Ôi, kì diệu" khúc hát trong "La Traviata". Hai năm sau, giạt giải nhất "Một ngày trong sáng" trong "Madama Butterfly". Được sự giúp đỡ của B. Gigli. Freni đến học tại Nhạc viện Bologna. Năm 1955, lần đầu xuất hiện trên sân khấu ở Modena. Năm 1960, biểu diễn tại Nhà hát vườn hoa Cowenthe, Scala, Metropolitan v.v. Năm 1964, bà biểu diễn tại Nhà hát lớn Maxcova thành công vang dội và được đánh giá là một trong những ca sĩ giọng nữ cao có nhạc cảm nhất. Ca sĩ có giọng hát trong ấm, dịu dàng, rất trữ tình. Nổi tiếng hát hay Cio-Cio-San trong: "Madama Butterfly", Mimi trong "La bohème", hát các vai Zerlina trong "Don Juan", Violetta trong "La Traviata", v.v. Về sau, Freni chuyển sang hát những vai trữ tình kịch tính như Desdemona trong "Otello", Elisabeth trong "Don Carlos", Amelia trong "Simon Bocanela" v.v.

4. Teresa Stratas (1938), ca sĩ người Mĩ.

Ca sĩ gốc Canada, giọng nữ cao. Năm 1954, học tại Nhạc viện hoàng gia Dolondo. Năm 1958, Stratas lần đầu lên sân khấu với vai Mimi trong "La Bohème". Năm 1959, được giải nhất của Nhà hát Metropolitan, sau đó là diễn viên đơn ca của nhà hát. Ca sĩ có âm sắc độc đáo, chất giọng trữ tình, kịch tính. Đóng phim "La Traviata" được hoan nghênh nhiệt liệt. Ca sĩ còn biểu diễn tại Nhà hát lớn Maxcova, Scala, Milan, v.v. và những nhà hát nổi tiếng thế giới.

5. Kathleen Battle (1948), ca sĩ người Mĩ

Ca sĩ Mĩ da màu giọng nữ cao. Học tại Nhạc viện Sinsinnadi, học trò của nhà sư phạm Franklin Bens, được phong tặng học vị thạc sĩ

âm nhạc. Năm 1972, bà xuất hiện trên sân khấu vào ngày lễ hội âm nhạc Spolaito ở Italia và thành công rực rỡ. Năm 1978, Battle biểu diễn vai mục đồng trong "Tannhause" của Wagner, từ đó, danh tiếng vang khắp và được đánh giá là ca sĩ ưu tú nhất của nước Mĩ. Nhạc viện Sinsanadi phong tặng bà học hàm tiến sĩ âm nhạc. Ca sĩ hát vai Rosina trong "Anh thợ cạo thành Siviglia", Pamina trong "Sáo thần", được khán giả hoan nghênh nhiệt liệt.

Bà giọng hát nam cao xuất sắc nhất đương đại, đó là:

6. Luciano Pavarotti (1935), ca sĩ người Italia

Ca sĩ giọng nam cao. Học trò của Arrigo Pola và Etolei Canpogariani. Năm 1961, lần đầu tiên ông lên sân khấu với vai Rodolfo, sau đó biểu diễn ở Venice, Palemo, Vienne. Năm 1966, theo Joan Sutherland sang biểu diễn ở Australia, rồi chính thức ra mắt ở sân khấu Nhà hát Scala. Năm 1967, biểu diễn ở Nhà hát Alaska. Năm 1968, đóng vai Rodolfo ở Nhà hát Metropolitan, thành công rực rỡ. Là giọng nam cao được mến chuộng sau Casuso. Ông có thể trong một buổi diễn liên tục nhiều lần hát nốt C₃ khiến giới opera sửng sốt, bái phục. Giọng sáng, khoẻ, đầy đặn suốt tầm cỡ hai quãng 8, nốt cao có lực xuyên thấu, cách phát thanh âm mở điển hình của Italia. Năm 1981, ca sĩ xuất bản cuốn tự truyện "Pavarotti, kinh nghiệm của tôi" (Pavarotti, My own story). Lồng tiếng cho phim "Vâng, Giorgio" (yes, Giorgio). Những năm 80, từng đến biểu diễn và dạy hát ở Bắc Kinh, Trung Quốc.

7. Placido Domingo (1941), ca sĩ người Tây Ban Nha

Ca sĩ giọng nam cao. Xuất thân gia đình nghệ sĩ. Năm 1950, ông theo cha mẹ đến Mehico, học piano và chỉ huy với Igor Markevich (1912-1981). Sau này, mới học thanh nhạc. Lúc đầu, là giọng nam trung. Năm 1960, ông hát Alfredo trong "La Traviata". Năm 1966, hát ở Nhà hát thành phố New York. Năm 1968, xuất hiện trên sân khấu Metropolitan, sau đó, đi biểu diễn ở Milan, Luân Đôn, Alaska, Pari, Hambourg.

Năm 1976, khi biểu diễn tại Bologna, Dominco vừa đóng vai Turiddu trong "Cavalier Rusticana", vừa đóng vai Canio trong "I pagliacci". Ở Nhà hát vườn hoa Cowenthe Luân Đôn, trong một

buổi diễn, phải đóng hai vai. Từ khi bắt đầu biểu diễn opera đến năm 1977, Dominco đã đóng cả thảy 74 vai, 1209 buổi diễn. Mặc dù giọng hát không phải tuyệt vời nhất; song kĩ xảo điêu luyện, hào sảng, lưu loát, nồng nhiệt với thắm mĩ tao nhã, tinh tế, ông vẫn được đánh giá là một trong những giọng nam cao trữ tình, kịch tính. Năm 1983, ca sĩ xuất bản tự truyện "Bốn mươi năm trước của tôi" (My first forty years). Cuối những năm 80, từng biểu diễn ở Trung quốc,

8. Jose Carreras (1946), ca sĩ người Tây Ban Nha

Ca sĩ giọng nam cao. Lúc bé học piano, năm 17 tuổi thi đỗ Nhạc viện Bologna. Khi tốt nghiệp đóng vai Ismaele trong "Nabuco" của Verdi. Năm 1972, biểu diễn vai Pinkerton trong "Madama Butterfly". Sau đó, ca sĩ đi biểu diễn ở Alaska, Luân Đôn, Tokyo, Brazil... Năm 1975 lên sân khấu Metropolitan đóng các vai Rodolfo trong "La Bohème"... Giọng hát Carreras đẹp, biểu cảm tinh tế, nồng nhiệt, là một trong những giọng nam cao đương đại được yêu thích nhất.

Dưới đây, chúng tôi giới thiệu một số ca sĩ xuất sắc, không những biểu diễn tốt các vai trong opera kinh điển của âm nhạc cổ điển và lãng mạn mà còn hát thành công những vở opera hiện đại.

Marie Powers (1910-1973), giọng nữ trầm Mĩ. Thập kỉ 30 xuất hiện trên sân khấu châu Âu. Ngoài một số vai như Azucena trong "Il Trovatore", Amneris trong "Aida" của Verdi, Cieca trong "La Gioconda" của Ponchielli v.v. bà còn đóng đạt các vai như Flora phụ nhân trong "Phù thủy" (The Medium), vai người mẹ trong "Lãnh sự" của Menotti (năm 1947), v.v.

Peter Pears (1910-1986), giọng nam cao người Anh, là bạn rất thân của nhà tác khúc Britten. Năm 1942, ông bắt đầu xuất hiện tại Nhà hát opera Luân Đôn, với vai nhà thơ Hoffmann trong vở "Những câu chuyện Hoffmann" (Les contes d'Hoffmann) của Offenbach. Năm 1945, đóng vai chính trong vở "Peter Grimes" của Britten. Sau đó là các vai chính trong opera của Britten như "Lucretial bị làm nhục" (1946), "Albert Herring" (1947) vai đội trưởng Will trong "Billy Budd" (1951), hay nhân vật chính trong "Gloriana" (1953), "Đinh ốc xiết chặt" (The Turn of the Screw), (1954); "Giấc mộng đêm hè" (A

Midsummer night's dream) năm 1960 (ca sĩ cùng Britten viết ca từ cho kịch bản vở này); hay vai người đàn bà điên cũng là vai chính trong "Sông cò" (Curlew River- 1964); Con quỷ Sato trong "Lãng tử" (The prodigal); Ngài Phillip trong vở "Owen Wingrave" (1971); vai nhà văn trong "Lâm chung tại Venice" (Death in Venice-1973), v.v. Lần cuối cùng, ông đóng vở đó tại Nhà hát Metropolitan năm 1974. Ca sĩ có tài năng, trí tuệ âm nhạc phi phàm, khắc họa các nhân vật kết hợp sự biểu cảm tinh tế, là thành viên nhóm xây dựng opera Anh. Đã từng cùng nhóm opera Anh đi biểu diễn ở các nước Viễn Đông. Cuộc đời ca hát của ông trên 30 năm.

Christel Goltz (1912-...), giọng nữ cao Đức. Là một ca sĩ kiệt xuất đóng các vai của R.Strauss, như: Salome trong opera cùng tên; Electra trong opera cùng tên; Ariadne trong "Ariadne ở Naxos" (Ariadne auf Naxos); Arabella trong opera cùng tên; Vợ của Der trong "Người đàn bà không có bóng" v.v. Ngoài ra, bà còn đóng các vở opera như "Jenufa" của Janacek, Lisa trong "Con đầm Pich" của Tchaikowsky; vai Antigone trong opera cùng tên của F.Wolf; hay opera "Pénélope" của Faure.

Richard Lewis (1914) ca sĩ giọng nam cao Anh. Ngoài các nhân vật opera của Hendel, Gluck, Mozart, Cherubini, Beethoven, Verdi, Bizet, Massenet và R.Strauss, ca sĩ còn có khả năng đặc biệt hát các nhân vật trong opera hiện đại như: "Troilus và Crisido" của Walton (1902 - 1982- Anh); "Lễ cưới giữa hè" của Tippett, "Quốc vương Priam" (không rõ tác giả), hay vai Alwa trong "Lulu" và đội trưởng trong Wozzek" của Berg, đặc biệt Aaron trong "Moses và Aaron" của Schönberg, v.v.

Geraent Evans (1922-...).

Giọng nam trung, người Anh. Nổi tiếng thế giới nhờ đóng đạt các vai như Figaro, Leporello và Papageno trong các vở opera của Mozart. Ngoài ra, ca sĩ cũng hát giỏi vai chủ chốt trong "Wozzek" của Berg, các vai quan trọng trong "Billy Budd" (1952) và "Gloriana" (1953) của Britten. Ca sĩ kết hợp thể hiện khéo léo giữa cá tính và tình cảm nhân vật bằng giọng hát đầy sáng tạo nhiều hình tượng xuất sắc, để lại ấn tượng khó quên.

Dietrich Fischer-Dieskau (1925...)

Giọng nam trung người Đức. Ngoài một số vai trong opera của Mozart và Verdi, ca sĩ còn đóng các vai quan trọng trong các vở opera "Salome", "Người đàn bà không có bóng", "Arabella" của R. Strauss; "Ca buồn của tình yêu" (Elegy for young lovers) của Henze; "Wozzek" của Berg; "Hoạ sĩ Mathis" của Hindemith, v.v... Ông là ca sĩ hát xuất sắc nhất các romance của Đức. Từ năm 1975, ông làm chỉ huy.

Helga Pilarczyk (1925-...)

Ca sĩ giọng nữ cao Đức. Từng hát những vai giọng nữ trung như Carmen, Macbeth phu nhân, v.v. Bà nổi tiếng hát opera hiện đại như "Salome", "Lulu", nhân vật trong "đợi chờ" của Schönberg; "Thiên thần lửa" của Prokofiev, "Âm thanh xa xôi" của Schreker; "Antonia" của Blomdahl (1916 - 1968- Thụy Điển) v.v.

Ngoài ra, còn có các ca sĩ như: Leontyne Price (1927...) ca sĩ giọng nữ cao Mĩ, người da đen hát vai Bess trong "Porgy và Bess" của Gershwin (1952).

Hermann Prey (1929-...), ca sĩ giọng nam trung người Đức - đóng các nhân vật trong "Ariadne ở Naxos", "Khúc gian tấu", người lẩm mồm trong "Người đàn bà trầm lặng", "Capriccio" của R. Strauss hay "Palas Athene đang khóc" (1955) của Krenek v.v.

Cuối cùng, chúng tôi xin giới thiệu thêm:

Tác phẩm âm nhạc của thế kỉ XX có ngôn ngữ hết sức mới mẻ, phong phú, đa dạng. Ngôn ngữ đó xây dựng trên khái niệm mới về cao độ (âm trình nhỏ nhất không phải là bán cung, mà là một phần tư cung, hay một phần sáu cung). Điệu thức mới từ đa điệu tính đến không điệu tính- Serilism, tiết tấu cũng rất phức tạp, không đàng đối. Cường độ cực mạnh hoặc cực yếu với hoà thanh không hài hoà, nhảy quãng xa đột ngột v.v. Do đó, các nhà diễn tấu khí nhạc và ca sĩ phải có trình độ kĩ thuật mới và rất giỏi mới biểu diễn được các sáng tác đó.

Nói riêng về thanh nhạc, có những tác phẩm đòi hỏi ca sĩ hát từ âm thanh thì thầm đến âm thanh quát lớn, gào thét hay rên rỉ, nức nở đến tiếng rít, v.v. Nghĩa là ca sĩ phải có khả năng sử dụng bất cứ

kiểu âm thanh nào với những quãng xa, nghịch tai để thể hiện sáng tác mới của hiện đại.

Đặc trưng ngôn ngữ âm nhạc mới như trên đã khiến nhiều nhà diễn tấu và ca sĩ biểu diễn thất bại. Tuy nhiên, trong các trung tâm âm nhạc quan trọng đã xuất hiện những nhà diễn tấu và ca sĩ trẻ, có cộng hưởng thực sự với âm nhạc mới. Chúng tôi xin giới thiệu tên một vài nhân vật như: Cathy Berberian (1925-1983) ca sĩ giọng nữ Trung Mĩ, Bathany Beardsle (1927 - ?, ca sĩ giọng nữ cao Mĩ), Jane Manning (1938 - ?, ca sĩ giọng nữ cao Anh), hay Jan de Gâetni (?). Họ đã chinh phục kĩ xảo mới, biểu diễn thuần thục tác phẩm mới, khiến những người lớn lên trong âm nhạc truyền thống không khỏi phải sửng sốt, nể trọng. Lớp nghệ sĩ mới đã có những cống hiến quý báu đối với âm nhạc mới, số đó đang tăng dần, đó là dấu hiệu đáng mừng đối với nghệ thuật biểu diễn âm nhạc - thanh nhạc hiện đại.

LỜI CUỐI CÙNG

Sự xuất hiện opera - seria đã thúc đẩy nghệ thuật thanh nhạc phát triển mạnh mẽ. Người đã viết nên những trang sử huy hoàng trên sân khấu opera trong thế kỉ XVII, XVIII chủ yếu là các ca sĩ castrato. Các ca sĩ đó làm chủ kĩ thuật ca hát bằng hơi thở dài kinh lạ với những tuyệt kĩ ngẫu hứng kì thú đầy sáng tạo. Họ đẩy nghệ thuật ca hát bel canto lên đỉnh cao chưa từng có, đó là "Thời đại hoàng kim lần thứ nhất" của nghệ thuật thanh nhạc bel canto. Nghệ thuật hát ngẫu hứng với kĩ thuật siêu việt của castrato, từng khuynh loát một thời trên sân khấu opera Italia và các nước châu Âu, song cũng chính nghệ thuật đó đã bóp chết opera - seria, đồng thời cũng chấm dứt hẳn lịch sử 200 năm huy hoàng của ca sĩ castrato. Một số nhà sư phạm như Caccini, Tosi, Mancini tuy có tổng kết phương pháp thanh nhạc, nhưng tựu trung sự tổng kết đó còn mang tính chất kinh nghiệm cảm tính. Thanh nhạc thời kì đó chú trọng và nhấn mạnh kĩ thuật hơi thở với lối hát ngẫu hứng, bởi vì người ta có thể điều khiển kĩ thuật giọng hát bằng hơi thở dài, có thể quan sát hơi thở khi hát một cách dễ dàng. Ngoài ra, thời kì đó, giọng nam cao hát từ f_2 trở xuống bằng giọng ngực, từ f_2 trở lên bằng giọng falsetto, do đó, giọng hát nam cao không thể truyền đạt âm nhạc có kịch tính được. Trong lịch sử thanh nhạc gọi phương pháp thanh nhạc thời kì đó là "Trường phái thanh nhạc cổ" của Italia.

Thế kỉ XIX, các nhà soạn nhạc Rossini, Donizetti và Bellini đã chấn hưng và phát triển "opera bel canto" bằng sáng tác của mình, đẩy nghệ thuật bel canto lên một cao trào mới, nổi bật nhất là opera hiện thực - lãng mạn giàu kịch tính của Verdi. Thời kì này đòi hỏi giọng hát ca sĩ phải vang khỏe, đầy kịch tính với sức truyền cảm mãnh liệt, do đó thúc đẩy nghệ thuật bel canto phát triển một bước hoàn hảo và toàn diện hơn, để đáp ứng được âm nhạc của thời đại mới, đó là "Thời đại hoàng kim lần thứ hai" của nghệ thuật bel canto. Do yêu cầu của thời đại, đào tạo thanh nhạc quan tâm và chú trọng

vấn đề cộng minh (resonance) giọng hát, đặc biệt đã đột phá một phương pháp ca hát mới cho loại giọng nam cao, đó là phương pháp hát "đóng giọng" (voix sombrée). Các nhà sư phạm lớn như hai cha con Lamperti, hai cha con Garcia, đặc biệt là Garcia II, nhà sư phạm kiêm người phát minh gương soi họng, đã viết những luận văn khoa học về vấn đề giọng hát ca sĩ. Ngoài ra, ca sĩ nam cao Duprez có bản báo cáo: "Nghiên cứu về một lối hát mới" (tức vấn đề hát "đóng giọng"). Những văn kiện đó đã mở đầu một kỉ nguyên đào tạo thanh nhạc mang tính khoa học và tính hiện đại.

Thế kỉ XX, kế thừa và phát triển thành tựu nghệ thuật bel canto của thế kỉ trước, tiếp tục đẩy nghệ thuật thanh nhạc lên bước tiến mới, kết hợp hữu cơ giữa kĩ thuật, kĩ xảo bel canto và biểu cảm âm nhạc với diễn xuất kịch. Cho nên ca sĩ opera của thế kỉ XX có trình độ toàn diện, hoàn hảo với tố chất văn hóa âm nhạc siêu việt hơn và phẩm chất diễn viên cao thượng hơn. Song chương trình biểu diễn thường xuyên và chủ yếu tại các nhà hát opera châu Âu và Mỹ vẫn là những vở opera của Mozart, Rossini, Verdi, Wagner hay Puccini, R. Strauss, đó là những vở opera viết theo phong cách bel canto truyền thống. Tuy nhiên thỉnh thoảng cũng có trình diễn một số vở opera của một số nhà soạn nhạc hiện đại như "Wozzek" của Berg, "Cuộc đời lãng tử" của Strawinsky, "Giấc mộng đêm hè", "Đỉnh ốc" xiết chặt của Britten v.v...

Sáng tác opera của thế kỉ XX thật đa dạng, phong phú, sáng tạo và táo bạo nhưng cũng có thể nói, ngôn ngữ âm nhạc hiện đại không thuận lợi cho lắm đối với lối hát bel canto truyền thống. Vậy thì phương pháp thanh nhạc cần có sự chuyển mình nhất định để phù hợp với hơi thở và ngôn ngữ âm nhạc hiện đại, hay ngược lại, sáng tác hiện đại cũng nên quan tâm tính năng riêng của loại nhạc cụ giọng hát. Vấn đề này hãy để thời gian trả lời.

Do tiến bộ của khoa học kĩ thuật, thế kỉ XX đã đột phá nghiên cứu vấn đề "cơ chế hoạt động thanh quản" của ca sĩ khi hát. Những máy thấu thị, chiếu, chụp hiện đại đã giúp các nhà khoa học quan sát đầy đủ quá trình làm việc của dây thanh và thanh quản ca sĩ khi hát trọn vẹn một tác phẩm khó. Qua đó, các nhà khoa học đã viết ra những cuốn sách giải thích chính xác cặn kẽ về cơ chế hoạt động của

thanh quản ca sĩ. Các nhà sư phạm dựa trên những giải thích khoa học đó, kết hợp kinh nghiệm giảng dạy của mình đã viết những trang sách về phương pháp huấn luyện và rèn luyện giọng hát có tính khoa học, đó là thành tựu lớn trong đào tạo thanh nhạc của thế kỉ XX.

Cái gì đang chờ đợi ở thế kỉ XXI này? Chúng ta đều biết rằng chỉ có kĩ thuật thanh nhạc, nhạc cảm vẫn chưa đủ đảm bảo tuyệt đối cho sự thành công trên sân diễn khi ca sĩ không có "tinh thần sung mãn, hưng phấn". Tinh thần thuộc phạm trù thần kinh học. Ngày nay khoa học đang đi sâu nghiên cứu thần kinh trung ương của con người. Có ý kiến dự báo rằng thế kỉ này, các nhà khoa học sẽ nghiên cứu về thần kinh ca sĩ, vậy các bạn trẻ hãy chờ đáp án về vấn đề này trong một tương lai không xa nữa.

Nhìn người lại ngẫm đến ta. Mặc dù sự hiểu biết còn rất hạn hẹp, nhưng người cầm bút xin mạnh dạn giới thiệu đôi nét về quá trình hình thành và phát triển về thanh nhạc bel canto và opera cổ điển châu Âu ở Việt Nam để các bạn đọc tham khảo.

Đất nước nào cũng có nền văn hóa nghệ thuật truyền thống mang bản sắc và đặc sắc của dân tộc mình. Ngoài dân ca các miền, nước ta còn có nền ca kịch dân tộc như tuồng, chèo, cải lương. Ở đây, tôi chỉ xin đề cập mảng thanh nhạc bel canto và opera cổ điển phương Tây ở Việt Nam.

Do điều kiện địa lí, kinh tế, chính trị và văn hóa riêng, các nước châu Á nói chung, Việt Nam nói riêng tiếp xúc và tiếp thu âm nhạc mang tính bác học của phương Tây có thể nói rất muộn màng.

Âm nhạc phương Tây phần nào đã du nhập vào xã hội thượng lưu của Trung Quốc và Việt Nam thế kỉ trước, nhưng mãi thập kỉ 20 - 30 của thế kỉ XX, ở Thượng Hải và Bắc Kinh mới chính thức mở trường âm nhạc phương Tây, đó chính là tiền thân của Nhạc viện Thượng Hải và Nhạc viện Trung ương Bắc Kinh ngày nay của Trung Quốc. Hai nhạc viện lớn đó đã từng đào tạo những nhạc sĩ nổi tiếng của Việt Nam như Huy Du, Hoàng Vân, Phạm Đình Sáu, Chu Minh v.v...

Trước Cách mạng tháng 8, ở Hà Nội lẻ tẻ có lớp tư thục dạy piano, violon. Trường tư thục của Lưu Quang Duyệt có qui mô hơn, song

chương trình đào tạo chỉ dừng ở trình độ sơ cấp, trong đó không có môn thanh nhạc.

Khoảng thập kỉ 20 thế kỉ XX, nước ta nổi lên phong trào sáng tác và hát "Tân nhạc". Thế hệ tiếp sau đó có những nhạc sĩ tài năng có tinh thần dân tộc và yêu nước như Văn Cao, Lưu Hữu Phước, Đỗ Nhuận, Lương Ngọc Trác, Nguyễn Đức Toàn v.v... sau này đều là nhạc sĩ xuất sắc, đã sáng tác những ca khúc cách mạng đầy hào hùng trước tổng khởi nghĩa và trong kháng chiến chống Pháp, chống Mĩ.

Những ca sĩ nổi tiếng trước cách mạng như Thương Huyền (cố nghệ sĩ nhân dân), Mai Khanh (Phó Giáo sư, nghệ sĩ nhân dân), Trần Khánh (đã quá cố) v.v... sau này đều trở thành ca sĩ đơn ca nổi tiếng của đài phát thanh "Tiếng nói Việt Nam". Ngoài ra còn có các nghệ sĩ miền Nam như Xuân Mai, Phan Vân đã có cống hiến lớn trong chiến trường miền Nam trong thời kì kháng chiến chống Pháp.

Sau khi hòa bình lập lại, các ca sĩ của Đoàn văn công Trung ương như Quốc Hương (cố nghệ sĩ nhân dân), Khánh Vân (đã quá cố), Ngọc Dậu (NSUT), các ca sĩ quân đội như Kim Ngọc (NSUT), Trần Chất (NSUT) v.v... đều có giọng hát đẹp, đầy sức truyền cảm, đã động viên, khích lệ đồng đảo thính giả. Tuy nhiên thời kì đó, lối hát của các ca sĩ như đã kể trên còn mang tính chất tự nhiên.

Năm 1954, sau khi trở về thủ đô, Chính phủ ta mở rộng giao lưu văn hóa nghệ thuật với các nước trong phe Xã hội Chủ nghĩa. Các đoàn nghệ thuật của Trung Quốc, Rumani v.v... lần lượt sang nước ta biểu diễn. Đoàn nghệ thuật của Liên Xô cũ là đoàn đầu tiên sang nước ta, biểu diễn của họ làm xôn xao dư luận trong giới văn học nghệ thuật, đặc biệt lối hát có giọng đầy, đầy đặn với âm thanh vang kì diệu, đã khiến mọi người háo hức. Trình độ và phong cách biểu diễn ca múa nhạc của các đoàn nghệ thuật nước ngoài như luồng gió mới lạ thổi vào nước ta. Trong giới nghệ thuật nói chung, ca hát nói riêng dấy lên phong trào đòi hỏi học tập cái mới, cái tiên tiến của quốc tế. Chính phủ đã cử nhiều đoàn lưu học sinh các ngành, trong đó có ca múa nhạc đi học nước ngoài. Mai Khanh là ca sĩ đầu tiên đi học thanh nhạc tại Nhạc viện Trung ương Bắc Kinh (1956).

Mặt khác, hàng năm Bộ Văn hóa mời chuyên gia Trung Quốc, Liên Xô cũ sang đào tạo ca sĩ trẻ cho lớp thanh nhạc của Trường âm nhạc Việt Nam, tức Nhạc viện Hà Nội ngày nay. Lớp đầu tiên (1956) gồm Trung Kiên (NSND), Quý Dương (NSND), Trần Hiếu (NSND), Vũ Thúy Huyền (cố nhà giáo ưu tú). Sau này các hạt nhân đó đều trở nên nhà giáo cốt cán của Khoa thanh nhạc Nhạc viện Hà Nội. Cũng thời gian đó, Tổng cục Chính trị mở lớp tập huấn thanh nhạc ngắn hạn, mời bà Lý Hoa Anh (sau này bà là Phó Giám đốc Nhạc viện Trung Quốc tại Bắc Kinh) làm chuyên gia hướng dẫn phương pháp ca hát quốc tế. Lớp tập huấn đó gồm các ca sĩ xuất sắc trong và ngoài quân đội như Trần Chất, Ngọc Dậu, Tân Nhân, Quốc Hưng v.v... Nội dung học là những vấn đề về cách lấy hơi và cách sử dụng hơi thở khi hát, cách tìm vị trí âm thanh cộng minh đầu và cách luyện giọng hát. Ngoài ra, dàn dựng đơn ca và hợp xướng.

Ngày nay, trong giới ca sĩ hầu như đều biết vấn đề hơi thở ca sĩ và cộng minh giọng hát, nhưng thời kì đó, đối với ca sĩ Việt Nam đó là những vấn đề rất mới mẻ, cho nên các ca sĩ hết sức hăm hở tìm tòi, rèn luyện giọng hát hàng ngày.

Thập kỉ 50 – 60 thế kỉ XX, Chính phủ ta liên tục cử người đi du học các ngành, trong đó có thanh nhạc. Thế hệ đầu có thể kể đến như Quốc Hương, Quang Hưng, Mộ La (tác giả), Trung Kiên v.v... và sau đó là Gia Khánh, Quốc Trụ, Lô Thanh v.v... Có thể nói, thời kì này thanh nhạc bel canto được coi trọng đào tạo chính quy trong nước và ngoài nước, đã tạo ra đội ngũ cốt cán thanh nhạc đáng trân trọng.

Năm 1960-1961, có một sự kiện lớn chấn động dư luận trong giới văn học nghệ thuật và cũng là các mốc lịch sử đáng ghi nhớ về opera cổ điển phương Tây ở Việt Nam, đó là Bộ Văn hóa mời nghệ sĩ nhân dân Liên Xô cũ - ông Badrigie sang dạy thanh nhạc và dàn dựng vở opera nổi tiếng của Tchaikovsky: "Eugene Onegin" do Quý Dương, Ngọc Dậu, Trung Kiên, Trần Hiếu đảm nhiệm các vai chủ chốt. Các nhân tài ca múa nhạc, trang trí sân khấu trong nước được huy động tham gia vở diễn này. Kết quả những buổi công diễn thành công rực rỡ. Công chúng Việt Nam lần đầu tiên tiếp xúc loại hình nghệ thuật này, đối với họ, opera Tchaikovsky vừa lạ lẫm, vừa lí thú và cũng vừa thân thiết. Đối với hàng ngũ ca sĩ, đó là niềm tự hào và sự phấn

khích, là tiền đề và triển vọng về sự nghiệp nghệ thuật thanh nhạc của nước nhà sau này.

Một sự kiện lớn thứ hai rất quan trọng: Năm 1964, Bộ Văn hóa chính thức cho thành lập "Nhà hát ca vũ kịch Việt Nam". Chức năng của nhà hát là chuyên dàn dựng và biểu diễn các vở opera và ballet cổ điển phương Tây và dân tộc.

Một sự kiện lớn thứ ba không kém phần quan trọng trong lịch sử thanh nhạc bel canto và opera Việt Nam: Năm 1965, Nhà hát ca vũ kịch Việt Nam dàn dựng và công diễn vở opera dân tộc đầu tiên của nước ta, đó là vở "Cô sao" của nhạc sĩ Đỗ Nhuận-nhà soạn nhạc lớn của Việt Nam. Đỗ Nhuận đã dựa vào thủ pháp sáng tác truyền thống của opera cổ điển phương Tây kết bện với âm hưởng và chất liệu âm nhạc dân tộc viết nên vở opera này. Các nghệ sĩ Quý Dương, Ngọc Dậu, Quang Hưng, Trung Kiên v.v... đóng các vai chủ chốt của vở. Vở diễn thành công to lớn. Đây là niềm tự hào đầy khích lệ đối với sự nghiệp sáng tác opera dân tộc của đất nước ta. Sau đó công diễn tiếp các vở "Bên sông Krompa" của Nhật Lai, "Tạc tượng" của Đỗ Nhuận v.v...

Ngoài các vở opera dân tộc, Nhà hát ca vũ kịch Việt Nam còn dàn dựng và biểu diễn nhiều vở opera cổ điển phương Tây như: "Ruồi trâu" (1979 - 1980) của Spadavzkya (Liên Xô cũ), "Fidelio" (1987 - 1982) của Beethoven Đức. "Madame Butterfly" (1985) của Puccini Italia, "Lucile" (1995) của Gretry Pháp, "Cuộc sống người Pari" (1996) của Offenbach Pháp, "Viên đạn thần" (1997) của Weber Đức, "Orphee" (1998) của Gluck Đức, đặc biệt vở "Núi rừng hãy lên tiếng" (1964) của Lý Minh San (Bắc Triều tiên). Đó là vở opera đã được Triều Tiên hoá bằng âm hưởng dân ca với nhân vật và cốt truyện Triều Tiên, nhưng vẫn giữ được tính thể loại và cách hát bel canto. Ngoài các ca sĩ opera như đã kể trên còn có các ca sĩ xuất sắc như Gia Khánh, Gia Hội, Tâm Trùng, sau đó là Kim Định, Hoàng Hoa, Mạnh Chung, Mai Tuyết v.v...

Năm 1982, cố nghệ sĩ nhân dân Lê Dung, dưới sự hướng dẫn của Phó Giáo sư Trung Kiên, mở lá cờ đầu đi tham dự cuộc thi hát quốc tế mang tên Tchaikovsky tại Matxcova và đã thi vào vòng II, được tặng thưởng bằng khen. Mặc dù chưa chính thức đóng opera trên sân

khẩu Việt Nam, nhưng năm 1988, chị đã đi dự cuộc thi quốc tế "Ca sĩ opera tài năng trẻ" tại Sophia Bungari năm 1988; Lê Dung là ca sĩ Việt Nam đầu tiên đóng thành công vai Gilda trong vở opera "Rigoletto" của Verdi bằng tiếng Italia cùng các nghệ sĩ Bungari tại nhà hát opera Sophia và giật giải IV trong cuộc thi đó.

Năm 1986, tiếp bước Lê Dung, ca sĩ Xuân Thanh (dưới sự hướng dẫn của nhà giáo Mộ La) cũng đã lọt vào vòng II cuộc thi hát quốc tế mang tên Tchaikovski tại Maxcova và cũng được tặng thưởng bằng khen.

Cùng thế hệ này, nghệ sĩ nhân dân Quang Thọ cũng là một giọng hát xuất sắc được công chúng yêu mến. Mặc dù chưa đóng opera, song anh đã từng hát thành công những trích đoạn của nhiều vở opera cổ điển với kỹ thuật thuần thục. Anh là một trong những ca sĩ hát hay ca khúc chính thống Việt Nam bằng lối hát bel canto như Trung Kiên, Quý Dương, Lê Dung, v.v...

Đặc biệt, ngày 8 và 9 tháng 12 năm 2004, đoàn opera Hàn Quốc công diễn vở opera "Hoàng Chân Y" tại Nhà hát lớn. Opera kể lại câu chuyện một nhà thơ - kỹ nữ trong thời đại Triều Tiên (??? 1392 - 1910). Đó là vở opera dân tộc kết hợp âm nhạc và vũ đạo Hàn Quốc theo thủ pháp sáng tác opera với lối hát bel canto của phương Tây. Trong thế kỷ XXI, vở "Hoàng Chân Y" đã công diễn nhiều nơi trên thế giới như: Bắc Kinh, Tokyo, Los Angeles, Hà Nội, được giới phê bình và công chúng đánh giá cao và tán thưởng nhiệt liệt. Opera "Hoàng Chân Y" trở thành một tác phẩm nghệ thuật Hàn Quốc, góp phần tăng cường quan hệ hữu nghị giữa các nền văn hoá hiện đại của các quốc gia trên thế giới.

Qua đó đủ thấy các nước Đông Nam Á đang cố gắng vươn lên phát triển âm nhạc thanh nhạc hiện đại và dân tộc.

Hiện nay, nước ta có ba trung tâm lớn đào tạo ca sĩ chuyên nghiệp: Khoa thanh nhạc Nhạc viện Hà Nội (1956), Khoa Thanh nhạc Nhạc viện Thành phố Hồ Chí Minh (1977), Khoa Thanh nhạc Nhạc viện Huế (1985). Ba trung tâm này đã đào tạo ra nhiều ca sĩ và giáo viên thanh nhạc, họ đang làm việc ở hầu khắp mọi nơi trong cả nước.

Sau khi giải phóng miền Nam (1975), nổi lên lối hát giọng thật với những ca khúc gọi là "nhạc trẻ", thực ra đó là một loại ca khúc nhạc nhẹ mang tính quần chúng, rất phù hợp thị hiếu đông đảo quần chúng thanh niên và nhân dân lao động. Do đó lối hát bel canto với những ca khúc truyền thống và thính phòng đã không được xã hội quan tâm đúng mức.

Để phục hồi nghệ thuật ca hát thính phòng Việt Nam với những ca khúc nghệ thuật cổ điển phương Tây, năm 1996, Bộ Văn hóa tổ chức cuộc thi hát thính phòng toàn quốc lần thứ nhất tại Thành phố Hồ Chí Minh (sau này trở thành cuộc thi quốc gia thường niên). Trong cuộc thi đó thí sinh được chia làm hai nhóm:

Nhóm I, gồm các ca sĩ trẻ đã có thành tích cống hiến. Kết quả cuộc thi:

Rơ chăm Phiang giải nhất (nhà giáo Mộ La hướng dẫn).

Bích Hồng và Tạ Minh Tâm giải nhì (NSUT Quốc Trụ hướng dẫn).

Thu Lan giải ba (nhà giáo Mộ La, NSDN Lê Dung hướng dẫn).

Hà Thủy (nhà giáo Mộ La hướng dẫn).

Nhóm II, gồm có các sinh viên tài năng. Kết quả cuộc thi:

- Đặng Dương - Giải nhất (phó Giáo sư Trung Kiên hướng dẫn)

- Ngọc Định - Giải nhì (nhà giáo ưu tú Diệu Thuý hướng dẫn).

- Quốc Hưng - Giải ba (NSND Trần Hiếu hướng dẫn).

- Klong Hagin - Giải ba (NSUT Anh Đào hướng dẫn).

- Kim Oanh - Giải ba (NSND Lê Dung hướng dẫn)

Cuộc thi có tiếng vang tốt đẹp, từ đó thanh nhạc bel canto được coi trọng trở lại.

Cuộc thi thính phòng toàn quốc lần thứ hai tổ chức tại Hà Nội vào cuối năm 2000. Thí sinh cuộc thi là những sinh viên và ca sĩ trẻ mới rời khỏi ghế nhà trường. Kết quả như sau:

- Lan Anh - Giải nhất giọng nữ (phó giáo sư Trung Kiên hướng dẫn).

- Quốc Hưng - Giải nhất giọng nam (NSND Trần Hiếu hướng dẫn).

- Anh Thơ - Giải nhì giọng nữ (nhà giáo Mộ La hướng dẫn).

- Trọng Tấn - Giải nhì giọng nam (NSND Trần Hiếu hướng dẫn).

- Trần Hoàng Đức - Giải ba giọng nam (nhà giáo Nguyễn Công Nghệ hướng dẫn).
- Huỳnh Anh Bằng - Giải ba giọng nam (nhà giáo ưu tú Mĩ An hướng dẫn)
- Klong Hagin - Giải ba (NSUT Mãng Thị Hội hướng dẫn).

Cuộc thi này có tiếng vang lớn hơn, phương pháp thanh nhạc bel canto bắt đầu khởi sắc trở lại. Gần đây xuất hiện một gương mặt trẻ sáng giá Bích Thủy. Chị mới tốt nghiệp Nhạc viện Hà Nội dưới sự hướng dẫn của phó Giáo sư, nghệ sĩ nhân dân Trung Kiên. Cuối năm 2002, Bích Thủy đi dự cuộc thi ca hát thánh phòng Đông Nam Á tại Băng Cốc Thái Lan và đoạt giải nhất trong cuộc thi này. Hiện nay chị cùng nhiều bạn đồng nghiệp trẻ đang tiếp tục rèn luyện và nâng cao trình độ kĩ thuật để chuẩn bị một ngày gần đây có thể đi dự những cuộc thi thánh phòng quốc tế lớn hơn.

Không chỉ ở Việt Nam mà ngay cả ở các nước khác trên thế giới, lối hát bel canto không phải là bộ môn nghệ thuật thu hút được đông đảo thính giả. Song hàng năm, các nước phát triển trên thế giới vẫn tổ chức các cuộc thi âm nhạc bác học như piano, violon, thanh nhạc bel canto để tuyển chọn và biểu dương những tài năng trẻ, điều đó chứng tỏ thanh nhạc bel canto vẫn được thế giới trân trọng và phát triển.

Nước ta đang cố gắng hội nhập các mặt với các nước trên thế giới, cho nên hiện nay nước ta vẫn cần không ngừng đào tạo, bồi dưỡng nhân tài về âm nhạc, thanh nhạc bel canto. Mặt khác, các ca khúc nghệ thuật như "Bài ca hy vọng", "Mẹ yêu con", "Xa khơi", "Mẹ yêu con"... hay các ca khúc truyền thống như "Bình Trị Thiên khói lửa", "Sông Lô" v.v... vẫn cần sử dụng lối hát bel canto mới truyền đạt và thể hiện được nội dung và hình thức âm nhạc của những tác phẩm đó. Ngoài ra, những ca sĩ hát nhạc nhẹ như Thanh Lam, Mĩ Linh đều là những học sinh tốt nghiệp ở Nhạc viện ra. Đặc biệt Trần Thu Hà là sinh viên tốt nghiệp bậc đại học thanh nhạc Nhạc viện Hà Nội. Nhờ nắm được phương pháp bel canto, chị có thể hát những bài hát có tầm cỡ rộng với nhiều thủ pháp biểu

cảm âm nhạc, do đó khả năng truyền đạt các ca khúc nhạc trẻ cũng có hiệu quả và nghệ thuật hơn.

Kể từ năm 1956, ngành ca hát nước ta bắt đầu tiếp thu phương pháp "ca hát quốc tế" cho tới nay đã 48 năm, đối với nước ta, quãng thời gian đó không phải là ngắn bởi vì đó là những năm tháng trong chiến tranh, nhưng so với lịch sử thanh nhạc phương Tây, đó là một thời gian quá ngắn, có thể nói thanh nhạc bel canto của nước ta còn quá non trẻ, còn phải trải qua nhiều thế hệ với sự nỗ lực lớn, chúng ta mới sánh kịp với các nước trên thế giới. Hy vọng thế hệ trẻ sẽ kiên trì rèn luyện, phấn đấu cho sự nghiệp nghệ thuật thanh nhạc.

PHỤ LỤC

1. Âm nhạc: (music) gốc từ Muse (chín nàng tiên văn hóa, nghệ thuật trong thần thoại cổ Hi Lạp¹). Qua khai quật khảo cổ, người ta tìm thấy phù điêu thần Apollo cùng hai nàng muse gảy đàn lire 7 dây v.v... Song không thể hình dung được người cổ Hi Lạp ca hát như thế nào (chương I đã trình bày). Qua văn tự cổ, người ta tìm thấy di vật nói lên tôn giáo cổ Hi Lạp sùng bái âm nhạc và ca kịch. Ca sĩ hát kèm theo động tác múa. Năm 530 trước công nguyên, Pitagoras viết: "Âm nhạc Thiên thể" nói đến toán học vũ trụ với âm nhạc có quan hệ mật thiết. Sau này, Aristodes (năm 400 trước công nguyên) là người kế tục học thuyết Pitagoras. Đến nay có những vấn đề trong học thuyết của họ vẫn có giá trị nhất định.

Người cổ Hi Lạp cho rằng tất cả mọi hoạt động đều liên quan đến "cái chân thật và cái đẹp" và đều gắn liền với âm nhạc. Họ cho rằng "con số" là chìa khóa của thế giới tinh thần và vật chất. Âm nhạc và hệ thống tiết tấu được sắp xếp bằng chữ số (một thời phức điệu mang tính số học nhiều hơn, xem chương III). Số học là cơ sở hệ thống âm trình trong âm nhạc.

Âm nhạc và thi ca có quan hệ mật thiết, thậm chí họ cho rằng âm nhạc và thi ca là một. Thi ca trữ tình (lyric) nghĩa là khi ngâm thi ca phải có đàn lyre đệm theo (ở Việt Nam, ngâm thơ bao giờ cũng có đàn thập lục đệm). Thời đó, ngợi ca (ode) và thơ ngợi ca (hym) được coi là thuật ngữ âm nhạc.

Ngày nay người ta vẫn chưa tìm thấy bằng chứng vật thể chứng minh lí luận và thực tiễn về âm nhạc của La Mã thời cổ đại. Sau khi

1. 9 nữ thần Muse: 1. Kalliope-nữ thần sử thi; 2. Eutarque-nữ thần âm nhạc; 3. Erato-nữ thần trữ tình; 4. Terpsisichore-nữ thần ca múa; 5. Polimhymnie-nữ thần hùng biện; 6. Melpomene-nữ thần bi kịch; 7. Thailie-nữ thần hài kịch; 8. Klio-nữ thần sử học; 9. Urairie-nữ thần thiên văn và chiêm tinh học.

xâm chiếm Hi Lạp, trong những năm thịnh trị của đế quốc La Mã, nghệ thuật, kiến trúc, triết học, nghi thức tôn giáo, các thương phẩm văn hóa đều du nhập từ Hi Lạp (chương I).

Tóm lại âm nhạc cổ Hi Lạp có các đặc điểm:

- a. *Khái niệm âm nhạc*: giai điệu không thêm nốt hoa Mĩ.
- b. *Khái niệm giai điệu*: giai điệu gắn liền với thi ca, đặc biệt là tiết tấu thi ca.
- c. *Truyền thống biểu diễn âm nhạc*: chủ yếu là ngẫu hứng, không có luật ghi nhạc cố định.
- d. *Triết học về âm nhạc*: Âm nhạc gắn liền với thiên nhiên, có vai trò giáo dục, làm đẹp cuộc sống và xã hội.
- e. *Lí thuyết âm nhạc*: Gắn liền với khoa học.
- g. *Bốn cung*: Là cơ sở của hệ thống âm giai cổ Hi Lạp.
- h. *Thuật ngữ*: Nhiều thuật ngữ âm nhạc có gốc từ ngôn ngữ cổ Hi Lạp.

Trong di sản của nhân loại, ba điểm 5,6,7 là của riêng Hi Lạp, còn các đặc điểm khác dân tộc nào cũng có.

2. Cuộc cải cách âm nhạc nhà thờ của Gregoire I: đây là cuộc cải cách rất vĩ đại, song có những nhà sử học hiện đại cho rằng, công cuộc đó kéo dài hàng thế kỉ cho nên đó là công lao của nhiều thế hệ (Chương II).

3. Missa: (Missa - tiếng La tinh; Mass - tiếng Anh, Messe - tiếng Pháp) gồm hai loại chính:

a. *Missa lớn*: (Missa solennis tức là High Mass), dàn hợp xướng nhà thờ đảm nhiệm, do chủ tế và phó chủ tế chủ trì điều khiển. Trong đó lại có hai loại riêng: Missa đặc định (proper of the Mass) và missa phổ thông (ordinary of the Mass).

b. *Missa nhỏ*: loại Missa giảng kinh, do cha cố và giáo sĩ chủ trì điều khiển.

- Missa đặc định: gồm 5 khúc hát: 1. Introit (Tiến dài kinh), 2. Gradual (Khai giai kinh), 3. Alleluia (Ngợi ca), 4. Offertory (Phụng hiến kinh), 5. Communion (Thánh xan kinh).

- Missa phổ thông: gồm 5 khúc hát: 1- Kyrie (Thượng đế lân mẫn), 2- Gloria (Vinh quang thuộc về chúa), 3- Credo (Tín kinh), 4- Santus (Thánh tai kinh trong đó gồm Ban phúc kinh-Benedictus), 5- Agus Dei (Con chiên của Thượng đế) (Xem chương II).

4. **Motet**: (Kinh văn ca) (Motet - tiếng Anh; Motette - tiếng Đức; Motetto - tiếng Italia), là một hình thức âm nhạc phức điệu thịnh hành từ năm 1200-1750. Bắt nguồn từ "mot" tiếng Pháp. Thông thường gồm ba bè. Giai đoạn 1450-1600, motet là loại ca khúc nhà thờ (chuyên hát bằng tiếng La tinh) trên cơ sở giai điệu Tổ ca và không có đệm, về sau vận dụng có chủ đề và kiểu mô phỏng. J. S. Bach viết nhiều thể loại này, đến Schubert, Mendelssohn, Bahms v.v... viết loại này với hai dạng: có đệm và không có đệm (chương II).

5. **Baroque** (tiếng Pháp; Baroco - tiếng Italia), baroque có nguồn gốc từ "Barroco" - tiếng Bồ Đào Nha, chỉ về hình thù méo mó, quái dị của ngọc trai. Về sau người ta dùng từ này để chỉ phong cách kiến trúc phù phiếm, hào hoa của thế kỉ XVII, XVIII. Các nhà sử học âm nhạc cuối thế kỉ XIX-XX mượn từ này để chỉ âm nhạc có đặc trưng riêng, tương đương thời kì kiến trúc Baroque, nhưng không mang nghĩa xấu. Âm nhạc Baroque thịnh hành khoảng 150 năm, từ đầu thế kỉ XVII đến giữa thế kỉ XVIII.

Âm nhạc Baroque thời kì đầu có thể kể từ Gabrieli Monteverdi... thời kì cuối kể từ A.Sarlatti, Hander, Bach... Cuối thế kỉ XV-XVI, thường gọi là Văn nghệ Phục hưng, cuối thế kỉ XVIII thông thường gọi là âm nhạc rococo, nghĩa là âm nhạc phong cách hào hoa-Style galant. Một số nhạc phẩm của Bach cũng có phong cách đó, tiêu biểu là âm nhạc của Couperin, Domenico Serlatti (con của Ascarlatti) (tham khảo: "Những nền văn minh thế giới"-1999, trang 1063).

6. **Gothique** (tiếng Pháp): Thế kỉ XVIII coi âm nhạc Gothique thuộc loại nguyên thủy, thô tháp. Thực ra Gothique là danh từ chỉ về một thời kì kiến trúc trong lịch sử (thế kỉ XIII, XIV-XV); còn trong lịch sử âm nhạc, Gothique để chỉ âm nhạc Bắc Âu. Về sau người ta dùng từ này để chỉ loại âm nhạc thuần túy tình cảm mang chất linh tính siêu nhiên như "Toccatà" cho organ của Bach và Buxtehude hay một số nhạc phẩm cận đại của Hindemith,

Kaminski (1886-1946), Strawinsky (Tham khảo chương VI và chương XIV).

7. Opera: dịch ra tiếng Việt là Ca kịch. Toàn bộ kịch bản viết cho loại hình nghệ thuật này, trong đó có đơn ca, song ca, tam, tứ ca, hợp xướng, vũ đạo, giao hưởng. Tiếng Italia nghĩa là "lao động". Lúc đầu tiếng Italia là "Opera in musica: Tác phẩm âm nhạc". Thế kỉ XVII gọi là "Favola in musica: câu chuyện bằng âm nhạc"; "Drama per musica: kịch bằng âm nhạc"; rồi Pháp gọi Opera nghiêm là "Tragedie en musique: bi kịch viết bằng âm nhạc, về sau gọi gọn là Opera. Đầu thế kỉ XVII, vì lệ thuộc tiết tấu, trọng âm và nội dung ca từ, cho nên khúc hát gần chất recitativo hòa thanh đệm cho hát viết bằng "chữ số bè trầm" (Italia: Basso continuo; Pháp: figured bass). Nhạc cụ chủ yếu là clavecin - tiền thân của piano, nhưng cũng có thể ghép thêm một vài nhạc cụ khác, như 3 cây sáo đồng, gậy ấn tượng tạo nhã, cổ kính. Thực ra opera có nhiều loại:

- Opera-seria (ca kịch nghiêm) Từ đầu thế kỉ XVII-cuối thế kỉ XVIII (xem chương IV).

- Opera-grand (ca kịch lớn) của Pháp-thế kỉ XIX.

- Opera-buffa (ca kịch hài) của Italia, giữa thế kỉ XVIII.

- Opera-comique (ca kịch hài) của Pháp, tương đương thời kì opera-buffa.

- Opera-semiseria hoặc serio comic (ca kịch nửa nghiêm) tiêu biểu: "Đám cưới Figaro" của Mozart, "Anh thợ cạo thành Siviglia" của Rosini hoặc "Don Giovanni" (Don Joan) của Mozart nửa bi nửa nghiêm và nửa hài. Song Mozart thích gọi hai tác phẩm trên của mình là "Opera-humour" tức opera dí dỏm.

- Opera-ballet (ca vũ kịch) đó là đặc điểm một loại hình nghệ thuật riêng của Pháp, tiêu biểu là một số sáng tác của Lully và Rameau (chương IV).

- Opera-oratorio (ca kịch-thanh xướng kịch). Người khởi xướng là Honegger (Xem chương XIV).

- Chamber-Opera (ca kịch thính phòng) sử dụng cơ số diễn viên ít và dàn nhạc nhỏ, biểu diễn trong không gian tương đối nhỏ. Có một số vở opera thính phòng được sáng tác và biểu diễn với mục

đích chống lại loại opera có qui mô lớn như các vở nhạc kịch của Wagner. Còn thế kỉ XX, những vở opera thính phòng như "Albert Herring", "Giấc mộng đêm hè", đặc biệt vở "Đỉnh ốc xiết chặt" của Britten do kinh phí hạn hẹp, khuôn khổ vừa phải, song có hiệu quả rất lớn. Có thể nói đó là loại có hình thức trữ tình nhất trong các loại opera. "Dafne" của Peri thế kỉ XVIII cũng thuộc loại này (xem chương XIV).

- Quest opera (ca kịch tìm tòi) miêu tả một hoặc nhiều nhân vật phải trải qua gian nan, thử thách mới đạt được mục đích. "Sáo thần" của Mozart thuộc loại này.

- Number opera (ca kịch phân khúc) gồm aria, song ca v.v... phổ biến thế kỉ XVIII. Ngày nay, opera như "Cuộc đời lãng tử" của Strawinsky, "Lardilac" của Hindemick vận dụng hình thức này.

8. Melodrama (Kịch âm nhạc) đây là loại kịch bằng thoại, nhưng có âm nhạc đệm theo. Thường thể loại này chỉ có một hai nhân vật. Ví dụ màn "Đào mộ" trong opera "Fidelio" của Beethoven, hay vở "Ariadne ở Naxos" (1775), "Medea" (1778) của Bend (1722-1795 Tiếp Khắc) đều viết theo hình thức này (xem chương XIV).

9. Monodrama (Kịch thoại âm nhạc) Thể loại này chỉ có một nhân vật như tác phẩm "Đợi chờ" của Schoenberg, cũng có thể gọi là Melodrama, có khi chỉ có một loại nhạc cụ đệm, họa theo thoại của nhân vật.

10. Music theatre (âm nhạc nhà hát) khi diễn không sử dụng nhiều nhân vật lực như opera. Thập kỉ 60 của thế kỉ XX, nhiều nhạc sĩ sáng tác theo hình thức này, trong số đó có Lain Hamilton (người Scolant, 1922), vì vậy dùng phương pháp sáng tác dodecaphonic chứ không sử dụng ngôn ngữ âm nhạc dân tộc, cho nên bị người dân Scoland phản đối kịch liệt, cuối cùng ông sang định cư và làm giáo sư đại học âm nhạc ở Mĩ. Ông sáng tác một số opera loại này, đặc biệt vì cảm xúc về chiến tranh xâm lược ở Việt Nam với tình cảm hào hùng, ông đã viết tác phẩm organ có tên: "Đáng trách, những năm tháng chiến tranh", hay peter Maxwell Davies (người Anh, 1934) sáng tác "kịch âm nhạc" của ông nổi bật đặc điểm kịch tính, ngoài "Ngọn lửa Luân Đôn"... còn có vở "Tám bài hát của nhà vua điên" đều thuộc thể loại này; vở "Con

đường dài dẫn đến ngôi nhà quái nhân Natasa" của Henze cũng thuộc thể loại này.

11. Musical comedy (Hài kịch âm nhạc) là một thể loại gần với ca kịch nhẹ (Operette = operetta), được các nhạc sĩ cuối thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX sử dụng nhiều, như "Câu chuyện miền Tây", "Thị trấn xinh xinh" của Bernstein (người Mĩ, 1918-1990), "Vương tử học sinh", "Tình cả sa mạc", hay "Mùa hoa nở" (vận dụng giai điệu Schubert) v.v... của Sigmund Romberg (người Mĩ gốc Hungary, 1887-1951)...

12. Gesamtkunstwerk (tiếng Đức) nghĩa đen: "Tác phẩm nghệ thuật hoàn chỉnh", còn Wagner giải thích những sáng tác cải cách của mình là "Nghệ thuật tổng hợp" bởi vì nhạc sĩ tư duy và sử dụng thủ pháp sáng tác, âm nhạc mang tính liên tục, dàn cảnh, trang trí sân khấu, kịch tính và âm nhạc (xem chương XI). Trong "lịch sử âm nhạc Tây Phương" của tác giả Mĩ, "Giản sử âm nhạc Oxford" của tác giả Anh, "Từ điển âm nhạc ngoại quốc" của tác giả Trung Quốc và "Từ điển bách khoa âm nhạc" của Liên xô cũ đều dịch là "Nhạc kịch". Mặc dù tiếng Đức còn có một danh từ "Musikdrama-nhạc kịch". Nhưng Wagner gọi nhạc kịch của mình là Gesamtkunstwerk. Nhạc kịch tiêu biểu của Wagner như "Chiếc nhẫn Nibelungen", đặc sắc, nhưng quá dài.

13. Aria (tiếng Italia) bắt nguồn từ "Air" (tiếng Anh) nghĩa là giai điệu, khúc hát, dân ca. Đó là ca khúc đơn ca của các nhân vật chủ chốt trong Opera. Đến thế kỉ XVIII, giữa aria và recitativo đã được phân biệt rõ ràng. Aria có loại đệm bằng dàn nhạc, cũng có loại hát không có đệm. Dựa vào tình huống, tâm trạng, tình cảm và tính cách nhân vật. Từ thế kỉ XIX trở đi, các nhà soạn nhạc đã làm phong phú thêm thể loại đơn ca này: Aria di bravura (aria hào hoa, có kĩ xảo-khó với màu sắc phong phú, rục rỡ); Aria di patetico (aria bi tráng, đau thương); Aria di Patético (aria đau khổ, phiến não); Aria di lyrico-intervorate (aria trữ tình nồng nhiệt). Ngoài ra còn có Aria buffa (Aria hài hước) v.v...

Aria concertato (chuyên viết đơn ca với dàn nhạc, hát trong buổi hòa nhạc, không phải trích đoạn opera); Aria di chisea (aria cầu

nguyên, hát trong nhà thờ); Aria parlanta (aria mang chất hát như nói-ngâm đọc, còn gọi là parlando, pariente).

14. Arietta (tiếng Italia), (ariette-Pháp) loại aria ngắn, nhỏ.

15. Arioso (Italia) aria mang chất recitativo.

Ngoài các loại chính kể trên, các nhà soạn nhạc còn tùy nội dung và tình huống câu chuyện viết các opera đơn ca bằng những hình thức khác như: Romance, canzone (tình ca), menuet (vũ khúc Pháp), ballad (tự sự), cavatina (ca khúc trữ tình), rondo v.v...

16. Recitativo (tiếng Italia), (recitative - Pháp, rexitativ hay sprechgesang - Đức) một loại hát nói có cao độ và tiết tấu, gân chất ngâm đọc. Nửa đầu thế kỉ XVIII, opera, oratorio, cantata và một số ca khúc nhà thờ đều viết theo kiểu này, hòa thanh viết theo "chữ số bè trầm" (Italia: basso continuo; Pháp: figured bass; Đức: bass chiffrec) đệm bằng harpsichora (một loại đàn như harp, nhưng kiểu nằm). Thời kì Baroque đó là một loại nhạc cụ độc tấu và đệm cho opera và các nhạc phẩm thanh nhạc, khí nhạc. Về sau các nhạc sĩ Italia sáng tác những ca khúc có giai điệu đẹp, phân biệt rõ ranh giới giữa aria và recitativo, đó là một bước tiến của opera Italia giữa thế kỉ XVII. Thế kỉ XVIII chia recitativo làm hai loại: recitativo secco (khô) đệm bằng chùm hợp âm bằng clavecin; recitativo otromentato hay accompagnato (có đàn nhạc đệm theo, nét nhạc có chất giai điệu và sức truyền cảm, ngoài opere ra, trong "St. Matthen passion" của Bach; hay chương II "Giữa trưa" trong giao hưởng số 7 của Joseph Haydn, chương cuối phần tiết tấu trong "Giao hưởng số 9" của Betthoven v.v... đều có sử dụng hình thức này. Loại này có kịch tính mạnh mẽ, căng thẳng (xem chương IV). Ngoài ra còn có recitativo parlante: như nói hoặc ngâm đọc.

17. Popular music (tiếng Anh), (Populaire musique-Pháp) gọi tắt là nhạc Pop, nhạc thông tục, nhạc quần chúng. Theo "Từ điển âm nhạc ngoại quốc" (Trung Quốc) đó là loại nhạc dễ hiểu, dễ nhớ, tuyệt đại đa số quần chúng có thể hát được và diễn tấu được.

18. Bop (hay gọi là Bebop, rebop) đó là một loại nhạc Jazz nổi lên và phát triển ở New York cuối thời kì thế chiến II. Đặc điểm: người diễn tấu sử dụng hợp âm nghịch, tiết tấu phức tạp, triển miên không

dứt, giai điệu mang chất ngẫu hứng. Bop đã cách tân nhạc Jazz. Nhà diễn tấu Mĩ La Tinh Miles Davis (1926) chuyên thổi trompete (tiếng Đức; trombeta - tiếng La Tinh) và Flute hay Charlie Bird Parker cũng là nhà diễn tấu Mĩ da đen, chuyên thổi saxophon. Hai nhân vật này có trình độ diễn tấu nhạc Bop vô cùng điêu luyện.

19. **Passion**: là thể loại gần oratorio, nội dung chuyên về chuyện kể Jesus Christ lâm nạn, cho nên chúng tôi dịch là "Khúc lâm nạn". Hình thức này có từ thế kỉ IV, bắt nguồn từ kịch thần bí (mystery play và kịch giảng kinh trong nhà thờ). Thế kỉ XII, trong passion giọng nam cao đóng vai người dẫn chuyện; giọng nam trầm đóng vai Jesus; giọng nữ cao đóng vai quần chúng. Sau cải cách tôn giáo của Luther, thể loại này càng được phát triển. "St. Matthew passion" hay "St Johann passion" nếu hiểu nghĩa trọn vẹn của nó là "Khúc lâm nạn dựa vào Phúc âm của thánh Matthew", hay "Khúc lâm nạn dựa vào Phúc âm của thánh Johann". Đến thế kỉ XIX, oratorio thay thế Passion, bởi vì hình thức sáng tác này có qui tắc nghiêm ngặt. Thế kỉ XX, nhạc sĩ Ba Lan Kzysztof Penderecki (sinh 1933) đã sáng tác "St Luke passion" (1963-1966), trong đó gồm người dẫn chuyện, giọng nữ cao, nam trung, nam trầm, hợp xướng trẻ em, ba đội hợp xướng hỗn thanh (nhiều bè, nhiều giọng) và dàn nhạc. Kết quả biểu diễn thành công rực rỡ (chương VII).

20. **Jean Jacque Rousean (1712-1778)** là nhà văn, triết học, mỹ học, là một trong những người chủ xướng tư tưởng của chủ nghĩa Khai sáng, cũng là người khẳng định giá trị văn học nghệ thuật chủ nghĩa lãng mạn Pháp. Thực ra trình độ âm nhạc của ông không phải uyên thâm, năng lực có hạn. Song vở "Anh thầy bói làng quê" cũng như vở melodrama "Pygmalion" (1762-1770) đều có nội dung tư tưởng hay, đương thời được hoan nghênh, ủng hộ nhiệt liệt và trở thành người đi đầu về sáng tác opera comique (chương VI).

21. **André Ernest Modeste Gretry**: Các vở opera tiêu biểu: "Bức tranh biết nói" (Le Tableau pariant-1769), "Hai người hà tiện" (Les deux avares - 1770), "Aucassin và (et) Nicalette" (1779), "Nhà buôn ở Cairo" (La Caravane de Cairo-1789), "Lão râu xanh" (Raoul Barlebleu-1789), "Đôi vợ chồng" (Ménage-1803). Năm 1995, Nhà hát ca vũ kịch Việt Nam dựng và công diễn vở "Lucile" tại Hà Nội (chương VI).

22. Lully: Nhà sáng tác một số vở ballets comedies (vũ kịch hài), vở "Cuồng hôn", "Trưởng giả học làm sang", "Thầy thuốc đa tình" (1665), "Người Sicile" (1664), "Quý ông bần thủ" (1669), "Người tình xinh đẹp" (1670) v.v... Opera: "Yến tiệc của thần ái tình và thần rượu", "Cadmus" (1673), "Alceste" (1674), "Thésee" (1675), "Althys" (1676), "Isis" (1677), "Proserpine" (1680), "Presée" (1682), "Phaëton" (1683), "Amadis" (1683), "Roland" (1685), "Armide" (1686), "Psyché" (1678 - kịch bản của Fontenelle và Corneille), "Bellérophon" (1679), trên đây là 13 vở, nhạc sĩ gọi đó là opera bi (opera tragedies), ngoài ra còn có những vở opera pastoral như: "Carnaval" (1675), "Thắng lợi của thần ái tình" (Le Triomphede L'Amour-1681), "Mục ca hoà bình" (L'Idylle sur la paix-1685), "Mục ca Versailles" (L'Eglogue de Versailles-1685), "Cung điện hòa bình" (Le Temple de la Paix-1685) (Chương IV).

23. Các ca sĩ castrato: Ngoài số castrato lỗi lạc nhất, còn có một số castrato xuất chúng như: Grimardi Nicolino (1673 - 1732) là người đầu tiên đóng Rinardo trong vở opera cùng tên của Handel tại Anh. Song có người cho rằng ông diễn nhiều hơn là hát. Nhà bình luận Giariade đánh giá: "Nicolino có đủ phẩm chất của ca sĩ và diễn viên... Ông diễn rất giỏi, nhưng hát cũng chẳng kém gì ai". Senessio (?-1750), giọng nữ trung. Nhạc sĩ cung đình. Johann Quantz (1691-1773) nhận xét: "Ca sĩ có phong độ ca hát đỉnh đặc, phát âm tuyệt vời không ai sánh được. Khi hát nhịp độ chậm (tempo), không sử dụng nốt hoa mỹ thái quá, hát tuyến giai điệu tinh tế hoàn hảo. Các đoạn nhạc nồng nhiệt, ông hát với tình cảm nóng bỏng. Những nốt nhạc hoa mỹ nhanh, ông hát có trọng âm và bằng giọng ngực trong và đầy, cực hay" Semessio nổi tiếng khắp châu Âu và được tặng danh hiệu "Vua hát". Giovanni Casetni (1705-1759) được đánh giá là "Ca sĩ có giọng hát đầy đặn, đầy sức sống, nồng nhiệt, hào sảng, làm say đắm lòng người, có trình độ nghệ thuật kiệt xuất", lúc đầu là giọng nữ cao, về sau chuyển giọng nữ trầm. Gasparo Pacchiero (1740-1821) giọng nữ trung, có trình độ âm nhạc uyên thâm. Giọng hát đẹp, ngọt ngào, đầy đặn, giàu sức truyền cảm. Sở trường diễn tả tình cảm tinh tế, u buồn. Nổi tiếng hát ngân dài từ nhỏ đến to, từ to đến nhỏ. Tiếng hát của ông không những cảm động thính giả mà còn cảm động cả chỉ

huy và dàn nhạc đến nỗi nhiều khi họ không diễn tấu được. Đặc biệt ông có trí nhớ tuyệt vời, chỉ cần đọc qua bản nhạc một lần, có thể hát ngay, không sai một nốt nhạc và thể hiện đúng nội dung tư tưởng của tác phẩm.

24. Bốn bài hát của Farinelli hát ở cung đình Tây Ban Nha: (1) "Mặt trời ảm đạm" (Pallido il sole); (2) "Ôm ấp, dịu dàng" (Per questo dolce amplesso trích từ opera "Artaserse" của J.A.Hasse); vũ khúc menuet "Nỗi đau của chúng ta đã may mắn qua đi" (Fortunate passate mie pene) của Attilio Ariosti (1666-1729) và "Họa my" (Quell usigruolo) của Germiniano Giacomelli (1692-1740), bài này Farinelli thêm đoạn nhạc ngẫu hứng, mô phỏng tiếng chim hót với kỹ thuật hiếm có (Chương IV).

25. Gluck: "Từ điển bách khoa âm nhạc" của Nhà xuất bản âm nhạc Maxcova (1960-1961) ghi, ông sáng tác 100 vở opera, nay còn lại khoảng 50 vở. "Từ điển âm nhạc ngoại quốc" của nhà xuất bản Thượng Hải (1988-1999) ghi, ông sáng tác trên 100 vở opera, nhưng bị thất lạc rất nhiều vở (Chương VII).

26. Bach: Đồi thứ nhất họ Bach, một số sách "Lịch sử âm nhạc" ghi là Witther Bach. "Từ điển âm nhạc ngoại quốc" của Nhà xuất bản âm nhạc Thượng Hải ghi là, Hans Bach, chơi giỏi đàn Zither. Chúng tôi nghĩ rằng phải chăng tên trọn vẹn của cụ tổ Bach là Witther Hans Bach.

27. Những người con xuất chúng của J.S. Bach.

- Wilhelm Friedemann (1710 - 1784) là nghệ sĩ organ xuất sắc, sáng tác nhiều nhạc phẩm organ, cantata. Ông có tài, sống tự do phóng khoáng, cuối đời nghèo khổ.

- Carl Philipp Emanuel (1714 - 1788) là nhạc sĩ tiêu biểu phái nhạc miền Bắc nước Đức. Ông có kỹ xảo và tài ngẫu hứng kiệt xuất, có khiếu thẩm mỹ tao nhã và tinh tế. Sáng tác nhiều nhạc phẩm xuất sắc, có địa vị trong xã hội và sống sung túc. Ông là một trong những người đánh giá thấp nhạc phức điệu của cha mình.

- Johann Christoph Friedrich (1732-1792) nhà sáng tác khúc. Sáng tác oratorio, cantana, giao hưởng v.v...

• Johann Christian (1735-1782) học nhạc với C.P.E Bach (tức người anh thứ hai). Năm 1763 sang Luân Đôn và định cư ở đó, sáng tác rất nhiều nhạc phẩm, được mệnh danh "Bach của Luân Đôn, là người khởi xướng độc tấu piano" (là nhạc cụ mới xuất hiện thời bấy giờ) (Chương VII).

28. Sáng tác âm nhạc của J.S. Bach (Chương VII): Ngoài "st. Johann Passion" (1723) và "st. Matthew Passion" (1729) còn có các tác phẩm: "Magnificat" (1723), "Missa si thứ" (1733-1738), 4 "Missa nhỏ", "oratorio Noel" (1734), khoảng 300 bộ Missa nhà thờ (hiện nay còn lại khoảng 200 bộ), 24 Cantata thế tục (trong đó có "Cuộc thi giữa Feb và Pan", "Săn bắn", "Cà phê", "Nông dân"...), ngoài ra còn có một số motet, ca khúc thế tục; hợp xướng.

29. Sáng tác thanh nhạc của Handel: Khoảng 40 vở Opera: "Almira" (1705), "Neron" (1705), "Rodrigo" (1707), "Agrippina" (1709), "Rinaldo" (1711), "Mục sư trung thành" (1712)... "Numitore" (1720), "Radamiste" (1720), "Mizio Scevola" (1721), "Floridante" (1723), "Ottone" (1723), "Flavio" (1733), "Giulio Casare in Egitto" (1724), "Tamerlans" (1724), "Rodelinda" (1725), "Scifione" (1726), "Alessandro" (1726), "Admeto" (1727), "Riccardo I" (1727), "Siroe" (1728), "Tolommeoi" (1728), "Lotario" (1729), "Partenope" (1730), "Poro" (1731), "Ezio" (1732), "Sosarme" (1732), "Orlando" (1733), "Ariadne" (1734), "Alcina" (1735), "Ariodante" (1735), "Atalanta" (1736), "Giustino" (1737), "Berenice" (1737), "Serse" (1738), "Imeneo" (1740), "Deidamida" (1741), "Terpsichorez", "Ariodante"; khoảng 30 vở Oratorio: "Phục sinh" (1708), "Thắng lợi của thời gian" (1708), "Esthee" (1720, sửa lại 1732), "Debora" (1733), "Yến tiệc của Alexandre" (la Fête d' Alexandre) hay "Uy lực của âm nhạc" (La Puissance de la Musique) (1736), "Samson" (1743), "Juda Macchabée" (1748), "Josué" (1748), "Suzanne" (1748), "Salomon" (1748), "Theodora" (1749), "Jephte" (1751-khi đó nhạc sĩ đã mù); ngoài ra còn có một Oratorio với tiêu đề "L'allegro, il pensieroso ed il Moderato" (tạm dịch: vui tươi, trầm tư và đúng mực-1740), "Thắng lợi của thời gian và chân lí" (1757), passion: "Vì loài người Jesus đã chết trong đau đớn và đau đớn" (1716). Ngoài ra còn có hợp xướng thế tục và ca khúc nhà thờ.

30. Sáng tác thanh nhạc của Mozart: Tác phẩm đầu tay: "Trách nhiệm giới luật đầu tiên" (1767-Oratorio nhà hát), "Giả ngây giả dại" (la finta semplice) (opera-buffa 1768), "Bastien và Bastiene" (1768), "Mitridate, quốc vương xứ Ponto" (1769-Seria), "Ascanio ở Alba" (1771-opera-Serenade), "Giấc mơ của Scipion" (1772-opera-serenade), "Ludi Sulla" (1772-seria-melodrama), "Cô thợ vườn giả trang" (la finta giardiniera-1775), "Vua mục đồng" (Il Re pastore-1775), "Idomeneo, quốc vương xứ Creta" (Idomeneo, Re di Creta-1781), "Trốn khỏi hậu cung" (Singspiel: Die entführung aus dem Serail) (opera-buffa-1782), "Giám đốc nhà hát" (Der schauspiel director) (opera-buffa 1786), "Đám cưới Figaro" (Le nozze di Figaro) (opera-comique-1786), "Don Giovanni" (opera-semiseria 1787), "Sáo thần" (Die Zauberflöte) (singspiel-opera 1791), "Sự nhân từ của Titus" (La clemenza di Titus-1791).

31. Bi kịch Hi Lạp cổ: Trong thần thoại Hi Lạp có nhiều chuyện bi kịch lớn, sau này đã trở thành những đề tài cho các bộ môn nghệ thuật như hội họa, kịch và opera tiền cổ điển và cận-hiện đại v.v...

- Prometheus: Vị thần đã ăn cắp lửa trên trời để đem lại ánh sáng cho loài người. Chúa tể chư thần là Zeus trừng phạt Prometheus hết sức tàn khốc.

- Agamemnon: Thống soái liên quân Hi Lạp.

- Trước khi đi đánh thành Troye, buộc phải giết con gái út của mình là nàng Iphigeni để tế nữ thần săn bắn Artemis.
- Sau khi chiến thắng trở về, ông bị vợ là Clytaemnesta cùng nhân tình của bà ta giết chết.
- Con gái trưởng của Agamemnon là Electra giận mẹ đã giết cha, nên xúi em trai là Orestes giết mẹ để trả thù.
- Orestes đã phát điên vì bị nữ thần Phục thù săn đuổi vì tội giết mẹ. Chư thần trên đền thờ Athene đã xét xử Orestes, cuối cùng nữ thần Athene đã xử Orestes trắng án.

Đây là câu chuyện có rất nhiều các nhân vật bi kịch. Lấy các đề tài từ đó, các nhà soạn nhạc như Gluck đã sáng tác hai vở opera: "Iphiganie ở Aulid" và "Iphigenie ở Touride"; R. Strauss sáng tác vở

"Electra", Kneneck sáng tác vở "Orestes"; Milhaud sáng tác opera liên hoàn ba tập "Agamemnon".

- Medea: Vì tình yêu nàng phản bội vua cha, giết các anh em ruột để chạy trốn theo Jason. Sau nhiều năm lưu lạc đây đó cùng Jason với ba đứa con trai nhỏ, nàng lại giết chết ba đứa con để trả mối hận vì Jason phản bội tình yêu của mình.

- Priam (hay Pream): vị vua tài giỏi của thành Troye. Trong cuộc chiến 10 năm chống liên quân Hi Lạp, những người con lần lượt hy sinh, để bảo vệ thành. Đặc biệt con trai trưởng Hector bách chiến bách thắng là người hi sinh dưới lưỡi gươm của Achilles-anh hùng vĩ đại nhất của liên quân Hi Lạp. Priam bất chấp nguy hiểm, đã đến doanh trại của Achilles để chuộc lại thi hài Hector. Đây là câu chuyện cảm động đầy tình người.

- Penelope: Người vợ chung thủy của Odysseus-vị anh hùng đa mưu nhất của Liên quân Hi Lạp. Sau 10 năm đánh thành Troye, Odysseus lại lưu lạc 10 năm trên biển. Trở về nhà, Penelope vẫn một mực chung thủy chờ đợi ông.

- Paris: Người con thứ của vua Priam, đã quyến rũ nàng Helen (vợ Menelaus, vua xứ Spart) và là người đàn bà đẹp nhất Hi Lạp. Menelaus là em trai của Agamemnon đã yêu cầu Liên quân Hi Lạp đi đánh Troye để đòi vợ về. Câu chuyện Paris, Helen đã trở thành một đề tài đầy hấp dẫn đối với các tác giả kịch và opera.

- Oedipus: là nạn nhân của sấm truyền chư thần, cả cuộc đời Oedipus đầy bi kịch trở trêu: giết nhầm cha đẻ; lấy nhầm mẹ đẻ làm vợ; đẻ ra một lũ con bất nhân. Sau khi phát hiện lỗi lầm lớn của mình, ông tự đâm mù hai mắt và đi khất thực khắp nơi.

- Antigone: Con gái út trong trắng, cố hiếu của Oedipus, từ bỏ cuộc sống sung sướng ấm no, dắt người cha mù loà đi khất thực. Nhà soạn nhạc Carl Orff có viết các tác phẩm: "Bạo chúa Oedipus", "Antigone", "Prometheus" (chương XIV).

- Ariadne o Naxex: cũng là nhân vật trong thần thoại Hi Lạp.

32. Dodecaphonic: Nguyên thuật ngữ tiếng Hi Lạp, nghĩa là "12 cung" có sách viết là dodecaphony. Trung văn dịch là "Kĩ pháp 12 cung" hay "Hệ thống 12 cung", tiếng Anh gọi là "Twelve-note system"

hoặc "Note row". Từ thế kỉ XIX, trong thơ giao hưởng của Liszt đã sử dụng nhiều âm biến hóa bán cung, nó gợi lên ý tưởng, sử dụng nhiều âm biến hóa bán cung dẫn đến hợp âm trùng điệp vào nhau, khiến người nghe cảm giác không rõ điệu tính. Ví dụ nhạc kịch "Tristan và Isolde" của Wagner, đó chính là mầm mống của âm nhạc hiện đại. Thế kỉ XX, từ thủ pháp mở rộng điệu tính phát triển lên "Song điệu tính" (Bitonality), đến "Đa điệu tính" (Polytonality) như vũ kịch "Petrushka" của Strawinsky, cuối cùng phát triển thành "Vô điệu tính" (atonality) như lục tấu dây "Đêm thăng hoa" (tiếng Đức: Verklarte Nacht (tiếng Đức, tiếng Anh: Transfigured Night) của Schoenberg. Nhưng nhạc sĩ thích gọi sáng tác của mình là "Phiếm điệu tính" (Pantonacity)-Trung văn "Phiếm" nghĩa là nhiều. Đến năm 1921, music theatre: "Pierrot dưới ánh trăng" (Moonstruck Pierrot) của nhạc sĩ bắt đầu thể hiện rõ phương pháp sáng tác dodecaphonic.

Đặc điểm của dodecaphonic:

a. Schoenberg cho rằng 12 cung có giá trị và vị trí ngang hàng nhau. Bằng những nguyên tắc riêng rất nghiêm ngặt, nhạc sĩ cấu trúc hệ thống 12 cung với 48 thức khác nhau để sáng tác. Âm nhạc truyền thống của châu Âu cấu trúc 7 trên 12 cung với một âm chủ, còn dodecaphonic không có âm chủ.

b. Âm khu sử dụng (tessitura) rất rộng, giai điệu phát triển theo hình răng cưa, quãng nhảy cực xa, cho nên người biểu diễn khó làm chủ kĩ thuật, đặc biệt là thanh nhạc. Ví dụ một đoạn nhạc trong "cantata số 1" viết năm 1939 của Welbern (học trò của Schoenberg).

c. Bản chất của âm nhạc dodecaphonic là âm nhạc đối vị, cho nên nhấn mạnh tuyến giai điệu chứ không phải là hòa thanh.

Về sau các học trò của Schoenberg phát triển dodecaphonic hoàn chỉnh hơn: ngoài 12 cao độ ra, còn có 12 cường độ, 12 trường độ, 12 loại âm sắc cấu trúc thành một hệ thống gọi là: "Serialism", Trung Quốc dịch là "Chủ nghĩa hệ liệt". Các môn đồ xuất sắc của Schoenberg ngoài Berg, Webern còn có Boulez (Pháp), Stockhausen (Đức), Dallapicola (Italia) v.v...

Âm nhạc của nhóm Schoenberg gây ấn tượng không hài hòa, căng thẳng, biến hóa không ngừng. Họ không thích sự mô tiến, cân đối và

đoạn nhạc kết (cadence). Âm nhạc của họ trù lên một ảo tượng bất an. Những năm gần đây, rất nhiều nhạc sĩ vận dụng và phát triển phương pháp sáng tác của Schoenberg với quan điểm mỹ học khác nhau. Từ thập kỉ 50, 60 của thế kỉ XX, dodecaphonic trở nên một phương pháp sáng tác tiên tiến nhất trong mỹ học âm nhạc mang tính thế giới, đối với phương hướng âm nhạc đương đại có ý nghĩa lớn và ảnh hưởng sâu xa. Grout (nhà sử học âm nhạc Mĩ) chỉ công nhận phương pháp sáng tác của Schoenberg mới thực sự là một trào lưu, một trường phái âm nhạc thế kỉ XX.

33. Một số khuynh hướng: có một số khuynh hướng sáng tác tuy không đứng vững được trên nhạc đàn thế giới, nhưng ít nhiều cũng có ảnh hưởng đến âm nhạc sau này của thế kỉ XX. Nói chung, các trào lưu trong văn học nghệ thuật đều có ảnh hưởng lẫn nhau, đặc biệt giữa hội họa với âm nhạc. Khi hội họa xuất hiện của chủ nghĩa vị lai, đa đa siêu thực, cụ thể v.v... thì âm nhạc cũng vậy. Trước thế chiến I, nhạc sĩ Italia F.T. Marinetti khởi xướng chủ nghĩa vị lai (Futurism) và tổ chức buổi hòa nhạc đầu tiên năm 1914 tại Milan với những tiêu đề: 1. Sự thức tỉnh của Thủ đô; 2. Hội chiến giữa ô tô và máy bay; 3. Bữa ăn tối trên ban công sông bạc; 4. Sự xung đột của châu lục (lục ở đây nghĩa là màu xanh). Người biểu diễn sử dụng các máy như: tiếng ong ong, tiếng bọ phá, tiếng sấm sét và tiếng sáo. Buổi hòa nhạc kết thúc bằng một trận ẩu đả giữa người biểu diễn với thính giả. F.T. Marinetti nói: chủ nghĩa vị lai là sự thể hiện tổng hợp sức sống tràn trề mà lại tiết kiệm nhất, gợi tình nhất, táo tợn nhất... Họ đeo đuổi nhạc tảo âm (cacophony) đó là loại âm thanh không hài hòa và hỗn tạp. Một số opera và giao hưởng thời kì đầu của R. Strauss, ballet "Tế lễ mùa xuân" của Strawinsky từng bị phê phán là nhạc tảo âm. Ngày nay những tác phẩm đó được công nhận là sáng tác kinh điển của thế kỉ XX. Âm nhạc của chủ nghĩa vị lai đã khơi gợi sự sáng tạo của Varese (nhạc sĩ Mĩ gốc Pháp, 1883-1965) và âm nhạc điện tử.

Trong thế chiến I, xuất hiện chủ nghĩa Đa đa (dadaism), họ là những người miệt thị giá trị tinh thần, lấy những vật đơn giản thay thế khái niệm nghệ thuật, sáng tác những tác phẩm hoang đường. Những người đeo đuổi chủ nghĩa tân hiện thực với linh cảm được gợi

ý từ chủ nghĩa Đa đa, họ tìm chủ đề và kĩ thuật thể hiện qua các sự vật như: cơ khí, quảng cáo, tranh liên hoàn, điện ảnh, tranh ảnh thương mại v.v... những gì liên quan đến cuộc sống thường nhật trong đô thị, đó chính là nhạc Bop (như đã trình bày) với âm nhạc Jazz nổi lên sau thế chiến II.

34. Âm nhạc cơ ngộ (Aleatory music) tiêu biểu là Cage (1912-nhà soạn nhạc kiêm nghệ sĩ Piano Mĩ), học trò của Schoenberg, Edgar và Varese. Dadaism có ảnh hưởng nhất định đối với nhạc sĩ. "Alea" gốc chữ La Tinh, nghĩa là "xúc xắc", một vật dùng mang ý niệm tượng trưng và mang tính ngẫu nhiên. Có thể khẳng định rằng Âm nhạc dodecaphonic hay serialism có lí tính, có tính tổ chức cao bao nhiêu thì âm nhạc aleatory của Cage phi lí tính, tự do bấy nhiêu. Đây là loại âm nhạc mang nhân tố trực giác, ngẫu nhiên, là sự xung đột nhất thời (Sau giải phóng miền nam, nhạc sĩ Nguyễn Thiện Đạo từng giới thiệu sơ lược các trào lưu âm nhạc hiện đại, trong đó có nhắc tới âm nhạc Futurism, Dadaism và Aleatorism trong giới âm nhạc Hà Nội).

Cage là nghệ sĩ piano kiêm nhà soạn nhạc, là nhà thực nghiệm không mệt mỏi, là người không thích tuân theo quy luật và quy tắc sáng tác âm nhạc. Ông nói: "Tôi giống một người thợ săn hoặc một nhà phát minh, chứ không phải là một người lập pháp".

35. Âm nhạc điện tử (Electronic music) phát triển qua nhiều giai đoạn. Đầu thập kỉ 50 thế kỉ XX, đài phát thanh Pari cho ra loại "âm nhạc thực nghiệm", gọi là "âm nhạc cụ thể" (musique conerete), đó là kết quả của sự kết hợp giữa âm hưởng tự nhiên với âm hưởng ghi trên đĩa. Sau khi tăng tốc độ ghi âm, các âm hưởng đó sẽ có hiệu quả khác hẳn. Qua các thực nghiệm bằng nhiều thủ pháp, các nhạc sĩ nhận thấy bất cứ âm hưởng của nhạc âm (musical tone) hay tảo âm (noise tức âm thanh không có tần số cố định) đều có thể trở thành chất liệu nguyên thủy cho sự sáng tác của họ. Về sau họ sử dụng thêm âm hưởng nhân tạo để làm chất liệu sáng tác, đó là thành tựu vĩ đại của âm nhạc cụ thể (những năm thập kỉ 60, nhiều nhạc sĩ từng phê phán khuynh hướng âm nhạc cụ thể).

Sang giai đoạn hai, coi như là cuộc cách mạng kĩ thuật: các nhà phát minh sáng chế ra "máy hợp thành" (synthesizer tức nhạc cụ

điện tử tạo ra rất nhiều loại âm thanh khác nhau, kể cả bất chức nhạc cụ khác). Sau nhiều năm phát triển, synthesizer có loại quy mô lớn, tốn kém nhiều tiền và sử dụng trong phòng thí nghiệm, nhưng cũng có loại cầm tay có thể sử dụng khi biểu diễn hiện trường.

Giai đoạn ba, người ta vận dụng computer làm máy phát thanh âm. Đặc điểm âm nhạc điện tử:

a. Sự sáng tạo "âm hưởng mới" đã thúc đẩy các nhạc sĩ vận dụng thủ pháp này để sáng tác âm nhạc.

b. Quan trọng hơn nữa, các nhạc sĩ điện tử có thể sử dụng trực tiếp các loại âm hưởng để thể hiện nhạc phẩm của mình.

Ngày nay, người ta kết hợp sử dụng âm nhạc điện tử với âm nhạc hiện trường. Đơn ca, độc tấu biểu diễn kết hợp với máy ghi âm (nước ta cũng đã vận dụng một phần), thậm chí, thay cho cả một dàn nhạc, người ta trình diễn những bản concerto với máy ghi âm hay với Synthesizer.

Song, âm nhạc điện tử chỉ nên coi như một thủ pháp, một công cụ như piano hay giọng hát chứ không phải là một phong cách âm nhạc, nghĩa là có thể sử dụng phương pháp âm nhạc điện tử để thể hiện cho nhiều phong cách tác phẩm, điều đó quyết định ở các nhà soạn nhạc. Ưu điểm lớn nhất của âm nhạc điện tử ở chỗ có thể thể hiện những cái mà bất cứ loại nhạc cụ nào không thể thể hiện được (xem chương XIV). Thực ra âm nhạc hiện đại trên thế giới muôn màu muôn vẻ, ở đây chúng tôi chỉ trình bày những khuynh hướng chủ yếu.

36. Đại cách mạng Pháp: bùng nổ năm 1789, giai cấp tư sản Pháp cùng nhân dân lao động vũ trang khởi nghĩa, buộc Louis XVI thoái vị và lập ra thể chế cộng hòa. Cuộc cách mạng đó đã động viên khích lệ tầng lớp nhân dân bị áp bức, bị thống trị ở các nước nổi dậy. Nhưng bọn thống trị các nước liên minh can thiệp bằng hành động quân sự hòng bóp chết chính quyền cộng hòa non trẻ của Pháp. Thời kì đó, chính quyền cách mạng thành lập đội quân nhạc, trường âm nhạc miễn học phí của cận vệ quân (đó chính là tiền thân của Nhạc viện Pari ngày nay). Các nhạc sĩ nổi tiếng đều tham gia sáng tác ca khúc cách mạng. Ít lâu sau, bọn quý tộc giành

lại quyền lực thống trị. Đến tháng 2 năm 1848, nhân dân Pháp lại nổi dậy lật đổ vương triều quý tộc, lần thứ hai tuyên bố thành lập nền cộng hòa Pháp. Nhưng Chính phủ lâm thời của nền cộng hòa Pháp không hề cải thiện đời sống cho nhân dân lao động. Tháng 7 năm đó, nhân dân Pari tiến hành khởi nghĩa vũ trang, nhưng không thành công (trong tiểu thuyết "Những người cùng khổ" của Victor Hugo có đoạn phản ánh giai đoạn lịch sử hào hùng đó). Thực chất hai cuộc cách mạng tư sản đều bị thất bại, song để lại tinh thần đấu tranh cho dân chủ và tự do, để lại hào khí cách mạng trong quần chúng nhân dân. Do đó cả một giai đoạn từ cuối thế kỉ XVIII đến nửa đầu thế kỉ XIX, nổi lên phong trào sáng tác ca khúc quần chúng (Chương IX).

37. Olivier Messiaen (1908 -) là nhà soạn nhạc có ảnh hưởng sâu xa, ông sáng tác bằng con đường, phong cách riêng khác người, là thầy của Boulez và Stockhaccsen-hai nhạc sĩ Đức, sau này họ là đầu đàn của trào lưu âm nhạc mới trong thập kỉ 50, 60 thế kỉ XX. Đặc điểm âm nhạc của Messiaen: hàm chứa các loại tình cảm, mang màu sắc tôn giáo và không ngừng khai phá về âm hưởng, tiết tấu và hoà thanh. Nội dung bao gồm cuộc sống con người trong thiên nhiên và cuộc sống tinh thần mang màu sắc siêu nhiên. Ngoài ra, ông còn là một nhà thơ, cho nên ca từ trong nhạc phẩm thanh nhạc do ông tự sáng tác (chương XIV).

38. "Chim lửa" (L'oiseau de Feu-tiếng Pháp; The Firebird-tiếng Anh) ballet của Strawinsky, công diễn lần đầu năm 1910 tại Pari. Âm nhạc mang phong cách của Rimsky-Korsakov, qua đó đã bộc lộ cá tính sáng tác của nhạc sĩ (đề tài đồng thoại-chương XIV).

39. "Thiên thần lửa" (The Fiery Angel) opera 5 màn của Prokofiev, sáng tác từ năm 1917, nhưng vì thế chiến I và cách mạng tháng 10 Nga-Xô Viết, mãi hơn 30 năm sau mới công diễn tại Pari. Tác giả tự đánh giá đó là một trong những vở opera hay và quan trọng của nhạc sĩ. Kể lại câu chuyện thế kỉ XVI, một thiếu nữ lên đồng bị quỷ ám, cuối cùng bị nhà thờ đưa lên đàn lửa hành hình (chương XIV).

40. "Petrushka": Ballet của Strawinsky kể lại cuộc đời một con rối bằng gỗ; vở này cùng "chim lửa" và "Tế lễ mùa xuân" được đánh giá

là cái mốc trong lịch sử sáng tác của thế kỉ XX và của bản thân nhạc sĩ (Chương XIV).

41. Dolstoievsky: nhà văn lỗi lạc thế kỉ XIX: tiểu thuyết nổi tiếng "Những người bị làm nhục và bị tổn thương", "Tội ác và trừng phạt" v.v... (chương XIV).

42. Lev Tolstoi: nhà văn lớn Nga thế kỉ XIX: tiểu thuyết nổi tiếng "Anna Karenina", "Phục sinh", "Chiến tranh và hòa bình" v.v... (chương XIV).

43. Gogol: nhà văn lỗi lạc thế kỉ XIX cực lực chống chế độ nông nô, tiểu thuyết nổi tiếng "Những linh hồn chết" (chương XIV).

44. Tugnev: nhà văn tiến bộ thế kỉ XIX, tiểu thuyết nổi tiếng: "Đêm trước", "Mỏm núi" v.v... Vậy mà khi nhà văn xem "La Traviata" của Verdi, ông buồn một câu: "Một vở opera đòi trụ" (chúng tôi được đọc trong tập tản văn của Nga) (chương XIV).

45. "Đêm núi hoang dã" (Night on the Bare Mountain) của M.P. Mussorgsky là nhạc phẩm fantastic symphony viết cho dây và kèn. Trước khi qua đời, nhạc sĩ định ghép một phần nhạc phẩm đó vào vở opera "Chợ phiên". Sau này, Rimsky-Korsakov phối khí lại, công diễn lần đầu tại St. Peterbourg. Dưới tổng phổ có dòng chữ: "Dưới âm phủ vang lên tiếng kêu la của ma quỷ, chúng theo nhau chui lên mặt đất quì lạy chúa quỷ. Sau missa, chúng bắt đầu nhảy múa. Đang lúc nhảy múa say sưa, bỗng xa xa vọng tới tiếng chuông nhà thờ. Lũ quỷ vội chạy tán loạn, chui xuống đất. Bình minh bắt đầu rạng sáng".

Những năm 30, 40 thế kỉ XX, Walt Disney dựng phim hoạt hình hoành tráng gồm 2 bộ trong đó dựa vào các kiệt tác âm nhạc như: "Bốn mùa" của Haydn, symphony số 6 với tiêu đề "Giao hưởng diên viên" của Beethoven, "Đệ tử của pháp sư" của P. Dukas, "Đêm núi hoang dã"... (chương XI).

46. "Đệ tử của pháp sư" (L'Apprenti Sorcier của P. Dukas) là bản giao hưởng hài hước, kể lại câu chuyện một đệ tử học pháp thuật chưa đến nơi đến chốn đã thi triển pháp thuật, cuối cùng chính pháp thuật đó áp đảo, khiến y khiếp sợ (chương XIV).

47. "Pelleas và Melisande" đã có một số nhạc sĩ từng phổ nhạc, kể cả Schoenberg. Như đã trình bày trong chương XIV, âm nhạc huyền ảo kì bí kể về chuyện tình của nàng Melisande với vương tử Pelleas-em chồng. Cuối cùng Pelleas bị giết, còn nàng chết mòn mỏi trên giường bệnh.

48. "Ariane và lão Râu xanh" (Ariane et Barbe-Bleue-1907) của P. Dukas. Kể lại câu chuyện người vợ thứ 6 của lão Râu xanh dùng cảm mưu trí mở năm phòng cấm của chồng để cứu 5 người vợ trước của lão. Họ không những không trả thù lão, còn tỏ vẻ thông cảm khi lão bị nông dân trong vùng đánh bị thương. Năm 1911, công diễn lần đầu tại New York dưới sự chỉ huy của nhà chỉ huy vĩ đại người Italia Toscanini.

CÁCH ĐỌC TÊN NGƯỜI

- Chương II: St.Silveste: Xanh Xi-lơ-vê-xtê (La mã)
 St.Ambroise: Xanh Am-bơ-rô-i-giê (La mã)
 Gregoire le grand: Gờ-ri-go-i-re lê gờ-răng (cách đọc tiếng Italia).
 Cách đọc thông thường theo tiếng Pháp: Gờ-ri-go-ri lơ-gờ-răng.
- Chương III: Dante: Đan-tê (hay: Đăng-tơ - Italia)
 Petrarque: Pê-tơ-ra-rơ-co (hay Pê-tơ-rắc-Italia)
 Machaut Guillaume: Ma-sô Guy-lơ-mơ (Pháp)
 Dunstable John: Đun-xthê-bô Giôn (Anh)
 Phillipe le Bou: Phi-lip lơ Bông (Pháp)
 Chales le Téméraire: Sắc-lơ Tê-lê-me-rơ (Pháp)
 Binchois Gilles: Banh-soa Gi-lê (Flamand)
 Guicciardini: Gu-i-tri-a-rơ-đi-ni (Italia).
 Josquin Des Prés: Giô-xơ-quinh Đê Prê-xơ (Flamand)
 Isaac Heinrich: I-giắc Hai-nơ-ri-ích (Nederland)
 Ockeghem Johannes: Ôc-ghêm Giô-ha-nét (Flamand)
 Luther Martin: Lu-thơ Ma-rơ-tin (Đức hay đọc là Luy-thơ Mắc-tanh)
 Palestrina Giovanni Pierluigi: Pa-le-xơ-rina Giô-van-ni Pi-e-rơ-lu-i-gi (Italia)
 Monte Phillipe de: Mông Phi-lip đơ (Pháp)
 Lassus Roland: Luyx Rô-lan (Flamand)
 Willaet Adrian: Vi-la-ê-t A-đơ-ri-an (Nederland)
 Janequin Clement: Gia-nơ-quinh Cơ-lê-măng (Pháp)
 Shakespeare: Sêch-xpi-ê (Tác giả kịch Anh)
 Monteverd Claudio: Môn-tê-vê-rơ-đi Cơ-la-ô-đi-ô (Italia)
 Rore Cipriano: Rô-rơ Si-pơ-ri-a-nô (Flamand)
 Luca Marezio: Lu-ca Ma-ren-xi-ô (Italia)
- Chương III: Jénémie: Giê-nê-mi-ê
 Ottavio Rimuccini: Ô-ta-vi-ô Ri-ni-tri-ni (Italia)
 Jacopo Corsi: Gia-cô-pô Cô-rơ-xi (Italia)
 Jacopo Peri: Gia-cô-po Pê-ri (Italia)
 Caccini Giulio (1550-1618): Ca-tri-ni Giu-li-ô (Italia)
 Vincenzo Galilei: Vin-tren-zo Ga-li-lê-i (Italia)
 Marco da Gagliano: Ma-rơ-cô đơ Ga-gơ-li-a-no (Italia)

- Emilio Cavaliere: Ê-mi-li-ô Ca-va-li-ê-ri (Italia)
- Mazochi Domenico (1592-1665): Ma-zo-ki Đô-mê-ni-cô
- Michelangelo Rossi: Mi-ke-lan-giê-lô Ro-si (Italia)
- Stefano Landi (1590-1655): Xtê-pha-nô Lan-đi (Italia)
- Francesco Cavalli (1590-1676): Phơ-răng-trê-xcô Ca-va-ly (Italia)
- Antonio Vivaldi (1623-1683): An-tô-ni-ô Trê-x-ti (Italia)
- Alessandro Scarlatti (1660-1725): A-lê-xăng-đơ-rô Xca-rơ-la-ti.
- Luigi Rossi (1598-1653): Lu-i-gi Ro-xi (Italia)
- Perrin (mục sư kiêm nhà thơ 1620-1675): Pê-ranh (Pháp)
- Robert Camber (1628-1677): Rô-bớt Khem-bơ
- Jean Baptiste Lully (1632-1687): Giảng Bap-ti-stơ Luy-li
- Henry Purcell (1659-1695): Hen-ri Pu-rơ-sen
- Heinrich Schütz (1582-1672): Hai-nơ-rich Suytx
- Georg Phillip Thelemann (1681-1767): Gê-ô Phi-líp Tê-lê-man
- Reinhard Keiser (1674-1793): Rai-nơ-hart Kai-de-rơ.
- John Wolfgang Franck (1641-1695): Giôn Vôn-phơ-răng Phơ-răng
- Alessandro Gaudi (1577-1630): A-lêc-săng-đơ-rô Gờ-rau-đi
- Giacomo Carissimi (1605-1675): Gia-cô-mô Ca-ri-si-mi
- Giovanni Legrenzi (1620-1690): Giô-van-ni Lê-gơ-rên-gi
- Ba nhà viết kịch lớn của Pháp:
- Jean Baptiste Poquelin Moliere (1622-1673): Giảng Bap-ti-x-tơ Po-cơ-lanh Mô-li-e-rơ.
- Jean Racine (1639-1699): Giảng Ra-xin.
- Piere Corneille (1606-1684): Pi-e-rơ Co-rơ-nây
- Chương V: Maria Callas (1923-1977): Ma-ri-a Ca-lax.
- Renata (Tebaldi) (1922 -): Rê-na-ta Tê-ban-đi
- Joan Sutherland (1926 -): Gioan Xu-thơ-len
- Enrico Caruso (1873-1921): Ên-ri-cô Ca-ru-giô
- Mario Monaco: Ma-ri-ô Mô-na-cô
- Giuseppe Stefano: Giu-giê-pê Xtê-pha-nô
- Luciano Pavarotti (1935 -): Lu-tri-a-nô Pa-va-rô-ti
- Placido Domingo (1940 -): Pơ-la-tri-đô Đô-min-gô
- Jose Carreras (1946 -): Giô-giê Ca-rê-rax
- Gioseffo Zanlino (1517-1590): Giô-giê-phô Gian-li-nô

Ludovice Zacconi (1555-1670): Lu-đo-vi-trê Giắc-cô-ni
 Pietro Francesco Tosi (1647-1727): Pi-e-tơ-rô Phơ-ran-trê-xco Tô-gi
 Antonic Mamiliano Pistocchi (1659-1726): An-tô-ni-ô Ma-ni-li-a-nô Pi-stô-ki
 Antonio Bernacchi (1685-1756): An-tô-ni-ô Be-rơ-na-ki
 Nicola Porpora (1686-1768): Ni-cô-la Pô-rơ-pô-ra
 Mancini Giambattista (1714-1800): Man-tri-ni Giam-ba-ti-sta
 Morales Cristobal (1500-1553): Mô-ra-lê Cờ-ri-xtô-ban
 Thomas, Luida Victoria (1548-1611): Thô-max Lu-i-đa Vic-tô-ri-a
 Sanstos Giovanni Di: San-xtôx Giô-van-ni Đì
 Soto Francisco (1539-1619): Sô-tô Phơ-răng-tri-xcô
 Burney Charles (1726-1814): Bô-nêi Sác-lơ
 Bontempi Giovanni Andrea (1624-1705): Bôn-tem-pi Giô-van-ni An-đô-rê-a
 Ferri Baldassare (1610-1680): Phê-ri Ban-đa-sa-rê
 Arteaga de Esteban: A-rơ-tê-a-ga đơ Ê-stê-ban
 Caffarelli Gaetano Majorano (1703-1783): Ca-pha-rê-li Ga-ê-ta-nô
 Ma-giô-ra-nô.
 Farnelli Carlo Broschi (1705-1782): Pha-ri-nê-li Ca-rơ-lô Bơ-rô-ki
 Velluti Giovanni Battista (1781-1861): Vê-lu-ti Giô-van-ni Ba-ti-sta
 Beyle Stendhal (1782-1842): Bêi-la Xten-hat
 Bordoni Faustina (1700-1781): Bô-rơ-đô-ni Pha-u-xti-na
 Cuzzoni Francesca (1698-1770): Ca-chô-ni Phơ-răng-trê-xca
 Mara Gertrud Elisabeth (1749-1833): Ma-ra Ga-tơ-rut Ê-li-gia-bet
 Catalani Angelica (1780-1849): Ca-ta-la-no An-gie-li-ca
 Raaff Anton (1714-1791): Ra-phơ An-tôn
 Rubini Giovanni Battista (1795-1854): Ru-bi-ni Giô-van-ni Ba-ti-xta
 Vivaldi Antonio (1678-1741): Vi-van-đi An-to-ni-ô
 Rameau Jean Philippe (1683-1764): Ra-mô Giăng-phi-lip
 Bach Johann Sebastian (1685-1750): Bắc Giô-han Xe-ba-xti-an
 Bach Ambrosius (cha của Sebastian): Bắc An-bơ-rô-xi-ux.
 Bach Johann Christoph (anh của Sebastian): Bắc Giô-han Cơ-ri-xtô-phơ
 Diderot: Đì-đơ-rô
 Voltaire: Vôn-te
 Rousseau Jean Jacque: Ru-sô Giăng Giắc
 La Pouplimiere: La Pu-pơ-li-mi-e-rơ.

- Couperin Armand-Louis (1725-1789): A-rơ-măng Lu-i Cu-pơ-ranh
- Buxtehude Diefrich (1637-1707): Bu-xte-ha-đê Đê-ê-phơ-rich
- Goethe (Johann Wolfgang 1749-1832): Gơt Giô-han Vôn-phơ-găng)
- Marchand Luis (1669-1732): Ma-rơ-săng Lu-ix
- Leopold: Lê-ô-pôn
- Boehm Georg: Bô-em Gê-ô-rơ
- Anna Magdalena: An-na Ma-gơ-đa-li-na
- Reinken Johann (Reincken 1623-1722): Rai-nơ-ken Giô-han
- Anhnichol Christoph (con rể S.Bach): An-ni-côn Cơ-ri-xtô-phơ
- Forkel Johann Nikolaus (1749-1818): Phô-rơ-ken Giô-han Ni-kô-la-ux
- Mozart Wolfgang Amadeus: Mô-cha-rothơ Vôn-phơ-găng A-ma-đơ
- Mendelssohn (Jacob Ludwig) Felix (1809-1847): Men-đen-son
(Gia-cốp Lu-đơ-vich) Phê-lix
- Chopin Frederic Fransois, (1810-1849): Sô-panh Phơ-rê-đê-rich
Phơ-rang-xoa (tên thật: Fryderyk Franciszek - Ba lan)
- Liszt Ferencz, (1811-1886): Li-xthơ, Phê-renx (Hungari)
- Handel George Frideric (1785-1759): Han-đen Ghê-ô-rơ Phơ-ri-đê-rich.
- Corelli Arcangelo (1653-1713): Cô-rên-li A-rơ-can-giê-lo (Italia)
- Zachan Fr.W: Cha-sa-u
- Steffani Agostino, (1654-1728): Xtê-pha-ni A-gô-xti-nô (Italia)
- Metastasio Pietro Antono (1698-1782) nhà biên kịch nổi tiếng thời kì
opera-seria): Me-ta-xta-gi-ô Pi-e-tơ-rô An-to-ni-ô
- Chương VIII: Stamitz Johann Anton (1717-1757): Xta-mitx Giô-han An-tôn
- Sammartini Giuseppe: Sa-ma-rơ-ti-mi Giu-giê-pê
- Bach Karl Philipp Emanuel (1714-1788) con trai thứ hai của J.S.Bach:
Bắc-hơ Ca-rơ-lơ Phi-lip Ê-ma-nu-en.
- Monn Georg Mathias (1717-1750): Mon Gioc-giơ Ma-thia-xơ
- Schiller (1759-1805): Sơ-lơ
- Kant Immanuel (1724-1804): Căng-tơ I-ma-nu-en
- Hegel Georg Wiheim Friedrich (1770-1830): Hê-ghen Ghê-ô-rơ-gơ
Vi-haim Fơ-ri-ê-đơ-rich
- Beethoven van Ludwig (1770-1827): Bê-tô-ven van Lu-thơ-vich
- Haydn Franz Joseph (1732-1809): Hai-thơ-nơ (Hai-đơn) Fơ-ranx Giô-giép
- Esterhazy: Ê-xtê-rơ-ha-gi

- Salomon: Sa-lô-mông
- Mozart Marie Anna (Nannerl) (chị của nhạc sĩ): Ma-ri-ê An-na Nan-ne-rô-lô
- Weber Constance: Vê-be-rô Công-xtan-xe
- Weber Aloisia: Vê-be-rô A-lôi-gi-a
- Ponte da Lorenzo (1749-1838): Pôn-tê đa Lô-rên-chô
- Beaumarschais de Pier Augustin Caron (1732-1799): Bô-ma-sê đơ Pi-e-rê Ô-guy-xtanh Ca-rông
- Chương IX: Hoffmann Erust Theodor Amadeus (tác giả văn học, nhạc sĩ 1776-1822): Hô-fơ-man Ê-rô-stơ Tê-ô-đơ
- Haine Heinrich (1797-1856): Hai-nơ Hai-nơ-ri-ích
- Byron George Gordon (1788-1824): Bai-rôn Gio-rơ-giô Go-rô-đơn
- Schubert Franz Peter (1798-1828): Su-be-rô-thơ Phơ-răng-xơ Pê-te-rô
- Miller: Mui-lơ
- Scott Walter (1771-1832): Xcôt Uôđơ
- Schumann Robert (1810-1856): Sô-man Rô-be-rô-thơ
- Wieck Clara: Vich Cơ-la-ra
- Brahms Johann (1833-1897): Bơ-ramx Giô-han
- Strauss Johann (1825-1899): Xtơ-ra-ux Giô-han
- Grieg Edvard Hagerup (1843-1907): Gơ-ri-ích Êt-va-rô Ha-giê-rup
- Wolf Hugo (1860-1903): Vôn-fơ Hu-go
- Mahler Gustav (1860-1911): Ma-lơ Gu-xta
- Tosti Francesco Paolo (1846-1916): Tô-xti Phơ-răng-trê-xcơ Pau-lô
- Welber von Carl Maria Ernest (1786-1826): Vê-bê-rô vôn Ca-nơ-lô Ma-ri-a Ê-rô-nê-xthơ
- Spontini Gasparo Luigi Pacifico (1774-1851): Pa-tri-phi-cô Ga-xpa-ro Lu-i-gi
- Cherubini Maria Luigi Carlo Zenobio (1760-1842): Kê-ru-bi-ni Ma-ri-a Lu-i-gi Ca-rô-lô Giê-nô-bi-o
- Kind Friedrich: Kín Phơ-ni-e-đơ-ric
- Planché James Robinson: Plan-sê Gia-metx Rô-bin-son
- Helmine von Segi: Hê-lơ-mi-nê Vôn Sê-gi
- Rossini Antonio Gioacchino (1792-1868): Rô-si-ni An-tô-ni-ô Giô-ô-a-ki-nô
- Cimarosa Domenico (1749-1801): Tri-ma-rô-gia Đô-mê-ni-cô
- Donizetti Gaetano (1791-1848): Đô-ni-giê-ti Ga-ê-ta-nô
- Martini Johann Paolo (1741-1816): Ma-rô-ti-ni Giô-han Pa-ô-lô

- Mayr Johann Simon (1763-1845): May-rơ Giô-han Simon
- Bellini Vincenzo (1801-1835): Bê-li-ni Vin-trên-giô
- Meyerbeer Giacomo (1791-1864): Mây-e-rơ-be-rơ Gia-cô-mô
- Auber Daniel Francois Esprit (1782-1871): Ô-be-rơ Đa-ni-en
Phơ-răng-xoa Ô-xpơ-rit
- Halévy Jacque Francois (1799-1822): Ha-lê-vi Giắc-cơ Phơ-răng-xoa
- Glinka Mikhail Ivanovich (1804-1857): Gơ-lin-ca Mi-kha-in I-va-nô-vich
- Anna Ivanovna: An-na I-va-nô-phơ-na
- Pedronovna Elisabeth: Pê-đơ-rô-nô-phơ-na Ê-li-giá-bet
- Pushkin Alexander: Pu-kín, A-lêc-xan-đe-rơ
- Dargomigski Alexander Sergeivich (1813-1869): Đa-nơ-ga-mig-xki
A-lê-xăng Xê-rơ-ghê-y-vich.
- Chương XI: Wagner Richard (1813-1883): Va-gơ-ne-rơ (Vác-ne) Ri-sắc
- Geyer Ludwig: Gây-er Lu-đơ-víc
- Chopenhauer Arthur (1788-1860): So-pen-hao-ơ-rơ A-rơ-tu-rơ
- Bakunin Mikhail (1814-1876): Ba-cu-nin Mi-kha-in.
- Nietzsche Friedrich (1844-1900): Nic-sê Phơ-ri-đơ-ri-ích.
- Feuerbach Ludwig Andreas (1804-1872): Phơ-êr-bắc Lu-đơ-vích
- Verdi Giuseppe (1813-1901): Vê-rơ-đi (Vec-di) Giu-giê-pe.
- Barezzi Antonio: Ba-rê-gi An-tô-ni-ô
- Barezzi Margherita: Ba-rê-gi Ma-rơ-ghê-ri-ta
- Bizet Georges (1838-1875): Bi-giê Gio-giơ
- Manzoni Alessandro (1782-1873-nhà văn Đức) Man-giô-ni
A-lec-san-đơ-rô
- Josephine (vợ Verdi): Giô-giê-phi-ne
- Boito Arrigo (1842-1918) Bô-itê A-ri-go
- Ponchielli Amilcale (1834-1886): Pon-ki-ê-li A-mi-lơ-ca-lê
- Offenbach Jacques (1819-1880): Ô-phên-bắc Giắc
- Thomas Charles Louis Ambroise (1811-1896): Thô-max Sác-lơ
Lu-i Am-broa-giê
- Gounod Charles Francois (1818-1893): Gu-no Sác-lơ Phơ-răng-xoa
- Massenet, Jules Emile Frederie (1842-1912): Ma-sê-nê Giuy-lơ Ê-min
Phơ-rê-đê-ri-ích
- Saint-Saens Charles Camille (1835-1921) Sanh-răng Sác-lơ Ca-min

- Balakirev Milg Ale (1837-1910): Ba-la-ki-rev Mi-li A-lê-xây-ê-vich
- Borodin Alexander Porfirevich (1833 - 1887): Bô-rô-đin A-lê-xăng-đơ-rô Pô-rơ-phi-rê-vich
- Kui Zesar Antonovich (1835-1918): Kuy-i Chê-gia-rơ An-tô-nô-vich
- Mussorgsky Modest Petrovich (1839-1881) Ma-sô-rơk-xki Mô-đê-xthô Pê-tơ-rô-vich
- Rymky-Korsakov Nikolay Andreyevich (1844-1908): Rim-xki-Kô-rơ-sa-kov Ni-cô-lay An-đơ-rêy-ê-vich
- Tchaikovsky Piotr Ilyich (1840-1893): Chai-kô-fơ-xki Pi-ô-tơ-nơ I-li-ich
- Smetana Bedrich (1824-1884): Xmê-ta-na Bê-đơ-rich
- Dvorak Antonin (1841-1904): Đơ-vo-giắc An-tô-nin
- Erkel Ferenez (1810-1893): Ê-rơ-ken Phê-rê-net
- Moniuszko Stanislaw (1819-1872) Mô-ni-u-xkô, xta-ni-xlar
- Chương XII: Pasta Giuditta (1795-1865): Pa-xta Giu-đi-ta
- Malibran Maria Felicia (1808-1836): Ma-li-bơ-răng Ma-ri-a Phê-li-tri-a
- Schroder Devrient (1804-1860): Xơ-rô-đê-rơ Đe-vơ-ri-en Ni-ke-lơ-mi-na
- Grisi Giulia (1811-1869): Gơ-ri-gi Giu-li-a
- Sontag Henriette (1806-1854): Sông-tac Hen-ri-ê-tê
- Lind Jenny (1820-1887): Lin-gien-ni
- Patti Adelina (1843 -): Pa-ti A-đê-li-na
- Lehmamn Lelli (1848-1929): Lê-hơ-mán Lê-li
- Garcia Viador Pauline (1821-1910): Ga-rơ-tri-a Vi-a-đơ-rơ Pau-li-nê
- Nordica Lillia (1857-1914): Nô-rơ-đi-ca Li-li-a
- Melbe Neilie (1861-1931): Mê-lơ-ba Nê-i-li
- Alboni Marietta (1823-1894): A-lơ-bô-ni Ma-ri-ê-ta
- Uneger Sabatier Coroline (1803-1877): U-nê-ghê-rơ Sa-ba-ti-ê-rơ Cô-rô-li-nê
- Bramobilla Marietta (1807-1875): Bơ-ra-mô-bi-la Ma-ri-ê-ta
- Nourrit Adolphe (1802-1839): Nu-rit A-đôn-phơ
- Dupre Gibert Louis (1806-1896): Đuy-pơ-rê Gi-bê-nơ Lu-i
- Tamberlik Enrico (1820-1889): Tam-bê-rơ-lich En-ri-cô
- Tichatshek Joseph (1807-1886): Ti-tra-sêch Giô-glep
- Schnorr Luduig (1836-1865): Sno-rơ Lu-dui-gơ
- Donzelli Domenico (1790-1873): Đô-chê-li Đô-mê-ni-cô

Labloche Luigi (1791-1858): La-bơ-lô-kê Lu-i-gi

Tamburini Antonio (1860-1876): Tam-bu-ri-ni An-tô-ni-ô

Alboni Uraietta (1826-1893): A-lơ-bô-ni U-rai-ê-ta

Chương XIII: Lamperti Francescs (1813-1892): Lam-pe-rơ-ti Phơ-răng-trê-xcô

Lamperti Giovanni Battista (1839-1910): Lam-pe-rơ-ti Giô-van-ni Ba-ti-xta

Stozz Tagesa: Xtôc Ta-giê-gia

Vudemann Maria: Vu-đơ-man Ma-ria

Cheponini Irota: Kê-pô-ni-ni I-rô-ta

William Sackespeare: Vi-li-êm Séc-khơ-spi-rơ

Schumann Singk: Su-man Sing-khơ

Garcia Manuel del Popolo Vincente (1775-1832): Ga-rơ-tri-a Ma-nu-e-le
de-lơ Pô-pô-lô vi-tren-tê

Garcia Manael Patricio Rodriguer (1808 - 1906): Ga-rơ-tri-a Ma-na-e-lơ
Pa-tơ-ri-tri-ô Rô-đơ-ri-gơ-rơ

Helmholtz: Hơ-lơ-mhô-lơx

Dreshk: Đơ-rex-khơ

Marchesi: Ma-rơ-kê-gi

Stockhausen: Xtôc-khô-hao-gien

Tetsazzini Luisa: Tê-tơ-sa-chi-ni Lu-ì-gia

Brown: Bơ-rov-nơ

Chương XIV: H.Stuckenschmith: Xtuc-khen-smi-xơ

J.Murgier: Muy-rơ-gi-ơ

J.Cocteau: Côt-tô

Mascagni Pietro (1826-1945): Ma-xea-nhi Pi-e-tơ-rô

Leocavallo Ruggiero (1857-1919): Lê-ô-ca-va-li Ru-gi-ê-ro

Puccini Giacomo (1858-1924): Pu-tri-ni Gia-cô-mô

Dallapiccola Luigi (1904-1975): Đa-la-pi-cô-la Lu-ì-gi

Berio Luciano (1925 -): Bê-ri-ô Lu-tri-a-nô

Faure Gabriel (1845-1824): Fô-rê Ga-bơ-ri-en

Debussy Claude (1862-1918): Đê-buy-si Cơ-lô-đê

Ravel Maurice (1875-1937): Ra-ven Mô-ri-sê

Honegger Arghur (1892-1955): Ô-nê-gơ A-rơ-tua

Milhaud Darius (1891-1971): Mi-lơ-ô Đa-ri-ux

Dukas Paul (1865-1935): Đuy-kax Pô-lơ

Boulez Piero (1925 -): Bou-lex Pi-e-no
 Strauss Richard (1864- 1949): Xơ-ra-ux Ri-sắc
 Schoenberg Arnold (1871-1951): Sôn-be-rơ-khơ A-rơ-non
 Berg Alban (1885-1935): Bê-rơ-gơ A-lơ-ban
 Hindemith Paul (1895-1963): Hin-đê-mich Pa-u-lơ
 Orff Carl (1895-1982): Ô-rơ-fơ Ca-rơ-lơ
 Weill Kurt (1900-1950): Oai-lơ Ku-rơ-thơ
 Krenek Ernst (1900 -): Kơ-rê-nêck Ê-rơ-xthơ
 Henze Hans Werner (1926 -): Hen-xơ Hanx Vê-rơ-ne-rơ
 Sullivan Arthur (1842-1900): Xu-livan A-thơ
 Elgar Edwad (1857-1934): I-go Et-uôt
 Gustav Theodore (1874-1934): Gu-xơ-ta The-ơ-đơ
 Tippell Michael Kemp (1905 -): Ti-pơ-lơ Mai-kơ Kem-pơ
 Britten Edward Benjamin (1913-1976): Bơ-ri-ten Êt-uôt Ben-gia-manh
 Rakhmaninov Sergey Vasilievich (1873-1943): Rac-khơ-ma-ni-nốp
 Xê-rơ-gây Va-xi-li-ê-vich
 Prokofiev Sergey Sergeyevich (1891-1971): Pơ-ra-khơ-phi-ep Xê-rơ-gây
 Xê-rơ-gây-ê-vich
 Janacek Leos (1854-1928): Gia-na-treck Lê-ôx
 Novak viteslav (1874-1949): Nô-vac-khơ Vi-tê-xi-lơ
 Haba Alois (1893-1973): Ha-ba A-li-ôx
 Lehár Franz (1870-1948): Lê-ha-rơ Phơ-răngx
 Bastok Bela (1881-1945): Ba-rơ-tok Bê-la
 Kodaly Zoltan (1882-1967): Kô-đai Giô-lơ-tan
 Enescu George (1881-1955): Ê-ne-xen Giô-rơ-giơ
 Falla Manuel de (1876-1946): Pha-la Mana-enlơ-de
 Vasese Edgard (1883-1965): Va-rê-giơ Ê-đơ-ga-rơ
 Parke Horatio Willam (1863-1919): Pa-kơ Hô-ra-thô Uy-li-âm
 Harris Roy (1897-1979): Ha-ri-xơ Roi
 Still William Grant (1895-1978): X-ti-lơ Uy-li-âm Gơ-rent
 Schuman William Howad (1910 -): Tru-man Uy-li-âm Hô-oat
 Gershwin George (1898-1937): Giô-xơ-uy-n Giốc-giơ
 Copland Aaron (1900-1990): Kô-pơ-lan E-a-rông
 Menotti Gian Carlo (1911 -): Mê-nô-ti Gian Ca-rơ-lô

Weisgall Hugo (1912 -): Văng-i-ga-lơ Hugô
 Bernsten Leonard (1918-1990): Bơ-n-x-tên Lê-ô-nat
 Crumb George (1929 -): Krăm-bơ Gióc-gơ
 Babbitt Milton (1916 -): Bê-bi-tơ Mi-lơ-tông
 Cage John: Kha-giơ Giôn

Chương XV: Gigli Beniamino (1890-1957): Gi-li Be-ni-a-mi-nô

Schipa Tito (1890-1965): Xki-pa Ti-tô
 Shialiapin Fyodor (1873-1938): Sa-li-a-pin Phi-ô-đơ-rơ
 Gorky (Văn hào Nga-Xô Viết cũ): Go-rơ-ki
 Stephano Guispede (1921 -): Xtê-pha-nô Gu-i-xpê-đơ
 Tebaldi Renata (1922 -): Tê-ba-lơ-đi Rê-na-ta
 Ruffo Tittal (1877-1953): Ru-phô Ti-ta
 Martinelli Giovanni (1885-1969): Ma-rơ-ti-nê-li Giô-van-ni.
 Bjorling Jussi (1911-1960): Giô-rơ-linh Giu-si
 Corelli Franco (1928 -): Cô-rê-li Phơ-răng-cô
 Bergonzi Carlo (1924 -): Be-rơ-gôn-chi Ca-rơ-lô
 Gobbi Tito (1915-1984): Gôp-bi Ti-tô
 Lanza Mario (1921-1959): Lan-cha Ma-ri-ô
 Schwarzkopf Elisabeth (1915): Sva-rơ-xkov Ê-li-gia-bê-thơ
 Nilsson Birgit (1918 -): Ni-lơ-sông Bi-rơ-git
 Cardenm Mary (1877-1967): Ca-rơ-đên Ma-ri
 Farrar Geraldin (1882-Mĩ): Pha-ra Giô-ra-đin
 Lehmann Lotte (1888-1976): Lê-hơ-man Lô-tê
 Anderson Marian (1982-1993): An-đe-rơ-sơn Ma-ri-an
 Roberson Paul (1894-1976): Rô-bê-rơ-sơn Pau-lơ
 Sutherland Joan (1926 -): Xu-thơ-len Gioan
 Price Leontyne (1927 -): Pơ-rai-xơ Lê-ô-tin-nơ
 Freni Mirella (1935 -): Phơ-rê-ni, Mi-rê-la
 Stratas teresa (1938 -): Xi-tơ-ra-ta-xơ Tê-rê-xa
 Battle Kathleen (1948 -): Ba-tơ-lơ Kha-thơ-lin
 Davarotti Luciano (1938 -): Pa-va-rô-ti, Lu-tri-a-nô
 Domingo Placido (1941 -): Đơ-min-gô, Pơ-la-tri-đô
 Carreras Jose (1946 -): Ca-rê-rax, Giô-giê

Powers Marie (1910-1973): Pao-ơ Ma-ri-a
Pears Peter (1910-1986. Anh): Pi-e-xơ Pi-tơ
Lewis Richard (1914. Anh): Lê-uy-xơ Ri-cha-đơ
Evans Geraent (1922-Anh): Ê-van-xốt Giơ-ra-en-tơ
Fischer Dieskau Dietrich (1925 - Đức): Phích-sơ-rơ Đix-khâu Đì-e-tơ-ri-ích
Pilarezyk Helga (1925 - Đức): Phi-la-rơ-zik Hê-lơ-ga
Prey Hermann (1929 - Đức): Pơ-rêi Hơ-man-nơ
Vyvyan Jennifer (1928-1974. Anh): Vi-vian Giê-ni-phơ
Seiutti Graziella (1937): Sê-i-u-ti Gơ-rá-chi-ê-la
Shirky Quirk John (1931 -): Sơ-rơ-ki Quy-rơ-ơ
Beardslee Bethany (1927-Mĩ): Bê-đơ-xơ-li Bê-thian-ni
Manning Jane (1938-Mĩ): Men-ning Giên
Berberian Cathy (1925-Mĩ): Bơ-be-ri-an Ca-thi
Gaetani Jande: Gê-ta-ni Giên đơ

ĐỊA DANH

Venice: Vê-ni-trê (Vơ-ni-dơ)

Florence: Phờ-lô-ren-trê (Phơ-lo-ren)

Napoli: Na-pô-li (Náp)

Dijon: Đì-giông

Clermont: Cơ-lê-mông

Rouen: Ru-ăng

Eisennach: Ai-sen-nac

Ohrdruff: Ô-rơ-đơ-ru-phơ

Lunebourg: Lu-nê-buộc

Arnstadt: A-rơ-xtat

Mulhouse: Mui-hâu-giê

Weimar: Vai-mac

Anhalt: An-hant

Leipzig: Lai-pơ-gích (Lep-gích)

Dresden: Đơ-rê-x-đen

Hambourg: Hăm-buộc

Mannheim: Man-hai-mơ

Vienne: Viên

Eisenstadt: Ai-sen-xta-thơ

Amsterdam: Am-xtec-đam

Bon: Bon

Prague: Pơ-ra-cha

Salzbourg: San-xbuộc

Hanover: Ha-no-vê-rơ

Bavaria: Ba-va-ri-a

Bologna: Bô-lô-nha

Wirnius: Vi-rơ-ni-ux

War: Ua-rơ

Berlin: Bec-lin

Recalati: Rê-ca-la-ti

DANH MỤC SÁCH THAM KHẢO

1. *Khái lược phát triển thanh nhạc phương Tây* - Lí Duy Bật (Trung Quốc) Công ty Xuất bản đồ thư thế giới - Năm 1999.
2. *Lịch sử thanh nhạc châu Âu* - Lưu Tân Tùng, Lưu Chính Phu (Trung Quốc) Nhà xuất bản Thanh niên Trung Quốc - Năm 1999.
3. *Lịch sử âm nhạc Phương Tây* - "A History of Western Music" D.J.Grout, C.V. Palisca (Mĩ). Người dịch: Ông Khởi Chương, Ngô Bội Hoa, Cố Liên Lí. Nhà xuất bản âm nhạc Nhân dân - Năm 1996 - 2001.
4. *Giản sử âm nhạc Oxford* - "The Concise Oxford of Music" Gerald Abraham (Anh). Nhà xuất bản Đại học Oxford uỷ quyền xuất bản Trung văn. Biên tập: Châu Vĩnh Đạt. Công ti ấn loát hữu hạn Thượng Hải xuất bản năm 1999.
5. *Lịch sử âm nhạc phương Tây* - "Histoire de La Musique" Paul Landormy (Pháp). Nhà xuất bản âm nhạc nhân dân - Bắc Kinh 1989 - 1999. Người dịch: Chu Thiếu Khôn v.v.
6. *Lịch sử âm nhạc Châu Âu* - Chủ biên: Trương Hồng Đảo (Trung Quốc). Nhà xuất bản âm nhạc nhân dân - Bắc Kinh, năm 1983 - 2000.
7. *Lịch sử âm nhạc phương Tây* - Carl Neff (Đức). Nhà xuất bản Vạn Diệp thư điểm, năm 1955. (Người dịch: Trương Hồng Đảo).
8. *Lịch sử âm nhạc các nước châu Âu (Nga)* - Tập I - V.X.Galaskaya (1963). Tập II - B.V. Levick (1959); Tập III - V.X. Galaskaya (1958). Tập III - B.V. Levick (1955) - Nhà xuất bản âm nhạc Quốc gia.
9. *Lịch sử âm nhạc Nga* - Bộ Văn hóa Liên Xô. Chủ biên tập I: Bộ môn nghiên cứu giáo khoa, Bộ Văn hóa Liên Xô. Nhà xuất bản âm nhạc Quốc gia Matxcova năm 1961. Chủ biên tập III: Bộ môn lịch sử âm nhạc, Nhà xuất bản quốc gia Matxcova, năm 1960.

10. *Lịch sử âm nhạc Nga - Xô Viết* (toàn tập). Nhiều tác giả (Nga). Nhà xuất bản âm nhạc Quốc gia Matxcova (trích đọc).
11. *Opera châu Âu* - A.A. Khahcoxkina (Nga). Nhà xuất bản âm nhạc quốc gia Matxcova, năm 1962.
12. *Nghệ thuật ca hát* - I.K. Nasarenkô (Nga) - Nhà xuất bản âm nhạc quốc gia Matxcova, năm 1963.
13. *Opera* - E.Triornaya (Nga) - Nhà xuất bản âm nhạc quốc gia Matxcova, năm 1961.
14. *Trích giảng lịch sử nghệ thuật thanh nhạc* - M.Levov (Nga) - Nhà xuất bản âm nhạc quốc gia Matxcova năm 1964.
15. *Nội dung ca kịch phương Tây (The Complete Opera Book)* gồm hai tập của Gustav Kabbe (Mi). Người bổ sung và hiệu đính: Bá tước Harewood (Anh). Người biên dịch: Trương Hồng Đảo. Nhà xuất bản âm nhạc nhân dân Bắc Kinh, năm 2000.
16. *Thưởng thức âm nhạc châu Âu (The Enjoyment of Music)* - Joseph Machlis (Mỹ). Nhà xuất bản nhân dân Bắc Kinh, năm 2001.
17. *Schumann* - Tim Dowley (Anh) - Người dịch: Chu Kiến Tuệ - Nhà xuất bản nhân dân Giang Tô, năm 1999.
18. *Schubert* - Peggy Woodford (Anh) - Người dịch: Hoàng Chính Kiều - Nhà xuất bản Nhân dân Giang Tô, năm 1999.
19. *Mozart* - Peggy Woodford (Anh). Người dịch: Trình Thu Nghiêu - Nhà xuất bản Nhân dân Giang Tô, năm 1999.
20. *Beethoven* - Ates Orga (Anh). Người dịch: Tiêu Mộ Huệ, Lâm Lệ Quân - Nhà xuất bản Nhân dân Giang Tô, năm 1999.
21. *Brahms* - Paul Holmes (Anh). Người dịch: Vương Giản Dung - Nhà xuất bản Nhân dân Giang Tô năm 1999.
22. *Wagner* - Howard Gray (Anh). Người dịch: Liên Huệ Hạnh - Nhà xuất bản Nhân dân Giang Tô năm 1999.
23. *Verdi* - Peter Southwell - Sander (Anh). Người dịch: Trần Minh Triết - Nhà xuất bản Giang Tô năm 1999.
24. *Các nhà tác khúc châu Âu của thế kỉ XX* - Loentiev (Nga) - NXB Âm nhạc Matxcova, năm 1964.

25. *Nội dung các vở opera gồm nhiều tác giả* (Nga) chủ biên V.A. Pancratova, L.V. Palyakova, G.M. Xipin (ifoinure) - Nhà xuất bản âm nhạc Quốc gia Matxcơva năm 1962.
26. *Enrico Caruso* - V.Cortorelli (Italia), người dịch: N.V.Visnevskoi (Nga) - Nhà xuất bản âm nhạc Matxcơva, năm 1965.
27. *Salyapin - Thiên tài trời phú* - V.Đrankor (Nga) Nhà xuất bản âm nhạc Leningrat, năm 1973.
28. *Các ca sĩ kiệt xuất Italia* - V.Timokhin (Nga) - Nhà xuất bản âm nhạc quốc gia Matxcơva, 1962.
29. *Từ điển thuật ngữ âm nhạc* - Biên tập Diêu Phương Chính, Chu Vĩnh Đạt (Trung Quốc) - Nhà xuất bản âm nhạc Thượng Hải năm 1988 (bản 1) - 1999 tái bản.
30. *Từ điển thuật ngữ âm nhạc* - Biên tập: Tân âm nhạc thư điển (Trung Quốc) - Xuất bản Tân âm nhạc thư điển - năm 1953.
31. *Từ điển bách khoa âm nhạc Maxcova* (Nga) - Nhà xuất bản âm nhạc quốc gia năm 1960 - 1961.
32. *Từ điển các nhà thanh nhạc trứ danh ngoại quốc* (Trung Quốc)- Biên tập: Hoàng Bá Xuân (Trung Quốc) - Nhà xuất bản Nhân dân Bắc Kinh năm 2001.
33. *Từ điển âm nhạc ngoại quốc* - Ban nghiên cứu âm nhạc Nhạc viện Thượng Hải biên dịch, nhà xuất bản âm nhạc Thượng Hải (1999).

MỤC LỤC

	Trang
<i>Lời dẫn</i>	5
<i>Thay lời nói đầu</i>	8
Chương I. ĐÔI NÉT VỀ THANH NHẠC CỔ HI LẠP VÀ LA MÃ	11
Chương II. THANH NHẠC THỜI KÌ TRUNG CỔ (GIỮA THẾ KỈ V - XIV)	14
I. Âm nhạc - thanh nhạc nhà thờ thời kì đầu	15
II. Thánh ca (Choral)	16
III. Ca khúc Gregoire (Gregorian Chant 590 - 604)	16
IV. Âm nhạc phức điệu thời kì đầu	17
V. Ca khúc thế tục	19
Chương III. ÂM NHẠC - THANH NHẠC THỜI KÌ VĂN NGHỆ PHỤC HUNG (THẾ KỈ XIV - XVI)	21
I. Âm nhạc - thanh nhạc Pháp và Italia (thế kỉ XIV)	23
II. Âm nhạc - thanh nhạc Anh và vùng Burgundian (thế kỉ XV)	25
III. Trường phái âm nhạc - thanh nhạc Nederland (thế kỉ XV - XVI)	27
IV. Âm nhạc - thanh nhạc thời kì cải cách tôn giáo (thế kỉ XVI)	30
V. Âm nhạc - thanh nhạc mang phong cách dân gian (thế kỉ XVI)	35
VI. Đào tạo thanh nhạc (trước thế kỉ XVI)	38
Chương IV. OPERA VÀ NGHỆ THUẬT THANH NHẠC THỜI ĐẠI BAROQUE (ĐẦU THẾ KỈ XVII ĐẾN GIỮA THẾ KỈ XVIII)	42
I. Italia - Quê hương của opera với các trường phái	45
II. Opera Pháp và nhạc sĩ Lully	54
III. Opera Anh và nhạc sĩ Purcell	58
IV. Opera Đức	61
V. Thể loại cantata và oratorio	63

Chương V. PHƯƠNG PHÁP THANH NHẠC BEL CANTO TRONG THỜI KÌ OPERA-SERIA (THỜI ĐẠI ÂM NHẠC BAROQUE ĐẦU THẾ KỈ XVII - CUỐI THẾ KỈ XVIII)	67
I. Đào tạo thanh nhạc theo phương pháp bel canto	69
II. Sự hình thành và vai trò lịch sử của castrato (ca sĩ hoạn)	78
III. Tình hình diễn xuất của ca sĩ và nhà hát	83
IV. Những castrato kiệt xuất	86
V. Một số ca sĩ nữ kiệt xuất	94
VI. Một số ca sĩ nam kiệt xuất	97
Chương VI. CÁC NHÀ SOẠN NHẠC LỚN VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC THỜI ĐẠI ÂM NHẠC BAROQUE VỚI TƯ TƯỞNG CỦA TRÀO LƯU CHỦ NGHĨA KHAI SÁNG (NỬA ĐẦU THẾ KỈ XVIII)	100
I. Thời đại âm nhạc Baroque với tư tưởng của phong trào chủ nghĩa Khai sáng thế kỉ XVIII	100
II. Vivaldi, Rameau và sáng tác thanh nhạc	102
III. Bach và tác phẩm thanh nhạc	107
IV. Handel và tác phẩm thanh nhạc	124
Chương VII. CẢI CÁCH OPERA VÀ VAI TRÒ ĐẦU ĐÀN CỦA GLUCK NHÀ SOẠN NHẠC ĐỨC THỜI KÌ PHONG TRÀO CHỦ NGHĨA KHAI SÁNG (TỪ GIỮA THẾ KỈ XVIII - CUỐI THẾ KỈ XVIII)	135
I. Opera hài các nước	135
II. Luận chiến opera-comique	144
III. Christoph Willibard Gluck và cải cách opera	147
IV. Opera và sáng tác thanh nhạc thời kì đại cách mạng Pháp (cuối thế kỉ XVIII)	153
Chương VIII. CÁC NHÀ SOẠN NHẠC LỚN VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC TRÀO LƯU ÂM NHẠC CHỦ NGHĨA CỔ ĐIỂN (TỪ GIỮA THẾ KỈ XVIII ĐẾN ĐẦU THẾ KỈ XIX)	157
I. Haydn và sáng tác thanh nhạc	159
II. Mozart và sáng tác thanh nhạc	169
III. Ludwig van Beethoven và sáng tác thanh nhạc	185

Chương IX. NHỮNG NHÀ SOẠN NHẠC KIỆT XUẤT VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC TRÀO LƯU ÂM NHẠC CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN (TỪ CUỐI THẾ KỈ XVIII - ĐẾN ĐẦU THẾ KỈ XIX)	189
I. Schubert và sáng tác thanh nhạc	193
II. Schumann và tác phẩm thanh nhạc	201
III. Một số nhà soạn nhạc và sáng tác thanh nhạc - Mendelssohn, Berlioz, Chopin, Liszt	205
IV. Brahms và sáng tác thanh nhạc	209
V. Một số nhà soạn nhạc nổi tiếng và sáng tác thanh nhạc: J. Strauss và nhạc Valse, Grieg và ca khúc dân tộc, H. Wolf, Mahler và tác phẩm "Bài ca của đất", Tosti	214
VI. Nghệ thuật hợp xướng	223
VII. Ca khúc quần chúng	227
Chương X. NGHỆ THUẬT OPERA TRÀO LƯU ÂM NHẠC CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN (THẾ KỈ XIX)	229
I. Weber và opera lãng mạn Đức	230
II. Rossini, Donizetti, Bellini và opera trữ tình lãng mạn Italia	232
III. Meyerbeer và opera - grand Pháp	245
IV. Glinka - opera dân tộc Nga và tác phẩm thanh nhạc	251
Chương XI. MỘT SỐ NHÀ SOẠN NHẠC LỚN VÀ NGHỆ THUẬT OPERA TRÀO LƯU ÂM NHẠC CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN (THẾ KỈ XIX)	258
I. Wagner và nhạc kịch	259
II. Verdi và opera	274
III. Một số nhà tác khúc nổi tiếng Pháp và sáng tác opera	289
IV. Sáng tác thanh nhạc Nga và một số nước Đông Âu	298
Chương XII. CÁC CA SĨ KIỆT XUẤT CỦA THẾ KỈ XIX	310
I. Các nữ ca sĩ kiệt xuất	311
II. Các ca sĩ nam kiệt xuất	328

	495
Chương XIII. Đào tạo thanh nhạc thế kỉ XIX - XX	334
I. Mô hình cơ bản về đào tạo	335
II. Trường phái thanh nhạc Lamperti	338
III. Trường phái thanh nhạc của Garcia	345
IV. Những lí luận khác về phương pháp ca hát	350
Chương XIV. SÁNG TÁC ÂM NHẠC - THANH NHẠC CUỐI THẾ KỈ XIX ĐẾN THẬP KỶ 70 THẾ KỈ XX	356
I. Sáng tác opera của Italia	359
II. Tác phẩm thanh nhạc Pháp	369
III. Sáng tác thanh nhạc Đức và Áo	374
IV. Sáng tác thanh nhạc của Anh	384
V. Sáng tác thanh nhạc của nước Nga thời kì Xô Viết	388
VI. Một số nhạc sĩ của các nước	394
VII. Sáng tác âm nhạc - thanh nhạc Mĩ	398
Chương XV. NHỮNG CA SĨ KIỆT XUẤT CỦA THẾ KỈ XX	409
I. Caruso ca sĩ vĩ đại người Italia	412
II. Gigli và Schipa, ca sĩ người Italia	415
III. Shaliapin (1873-1938), ca sĩ người Nga	419
IV. Callas, ca sĩ người Mĩ	422
V. Những ca sĩ xuất sắc những năm 50-60 của thế kỉ XX	426
VI. Một số ca sĩ ưu tú khác	431
VII. Những ca sĩ xuất sắc nhất trong những năm 70 của thế kỉ XX	440
<i>Lời cuối cùng</i>	447
<i>Phụ lục</i>	457
<i>Danh mục sách tham khảo</i>	489

LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT THANH NHẠC PHƯƠNG TÂY

Chịu trách nhiệm xuất bản:

TS. TRỊNH TẤT ĐẠT

Biên tập:

HOÀNG THÁI

Chế bản và trình bày:

THU HƯƠNG

Trình bày bìa:

NGUYỄN TRỌNG KIÊN

Sửa bản in:

HOÀNG THÁI

In 500 cuốn, khổ 16 x 24 cm, tại Công ty In Khoa học Kỹ thuật - Hà Nội.
Số in: 88/VV. Giấy phép xuất bản số: 649/XB-QLXB, CXB cấp ngày 05/5/2005.
In xong và nộp lưu chiểu quý II năm 2005.

ĐÍNH CHÍNH

Trang	Dòng	Sai	Đính chính
9	15	Các trường phái <u>âm</u> nhạc cổ, cận, hiện đại...	Các trường phái <u>thanh</u> nhạc cổ, cận, hiện đại...
15	9	...chia làm <u>ba</u> thời kỳ:...	...chia làm <u>các</u> thời kỳ:...
21	9	...ở các nước châu Âu <u>với</u> những thành tựu...	...ở các nước châu Âu <u>có</u> những thành tựu...
40	16	...rung <u>lị</u>rung <u>lấy</u> ...
63	31	...trình độ cao mới <u>được</u> <u>thường</u> thức...	...trình độ cao mới <u>được</u> <u>thường</u> thức <u>được</u> ...
64	6	<u>A</u> dessandro Scarlatti...	<u>A</u> lessandro Scarlatti...
113	27	...trên <u>phí</u> đàn...	...trên <u>phím</u> đàn...
125	31	...Scarlatti; Corelli...	...Scarlatti, Corelli...
127	6	...”Muôn năm ông <u>Sassone</u>”Muôn năm ông <u>Saxe</u> ...
155	10	Gương mặt <u>một</u> nhà soạn nhạc...	Gương mặt <u>một số</u> nhà soạn nhạc...
197	19	...có tiết tấu <u>và</u> khúc dân gian.	...có tiết tấu <u>ca</u> khúc dân gian.
451	11	...Ngọc Dậu, Tân Nhân, Quốc <u>Hung</u>Ngọc Dậu, Tân Nhân, Quốc <u>Hương</u> ...
451	26	...cũng là <u>các</u> mốc lịch sử...	...cũng là <u>cái</u> mốc lịch sử...
453	18	...trong thời đại Triều Tiên (??? 1392-1910)	...trong thời đại Triều Tiên (<u>Chosun</u> 1392-1910)
462	30	...aria <u>di/patetico</u> (a. đau khổ, <u>phiền</u> não)	...aria <u>di patimento</u> (aria đau khổ, <u>buồn</u> phiền)
474	15	...là thầy của Boulez, <u>Stockhaccsen</u>là thầy của Boulez, <u>Stockhausen</u> ...
474	34	... <u>Bellet</u> của Strawinsky...	... <u>Ballet</u> của Strawinsky...

Các ý kiến đóng góp xin gửi vào e-mail: ho_mola@yahoo.com