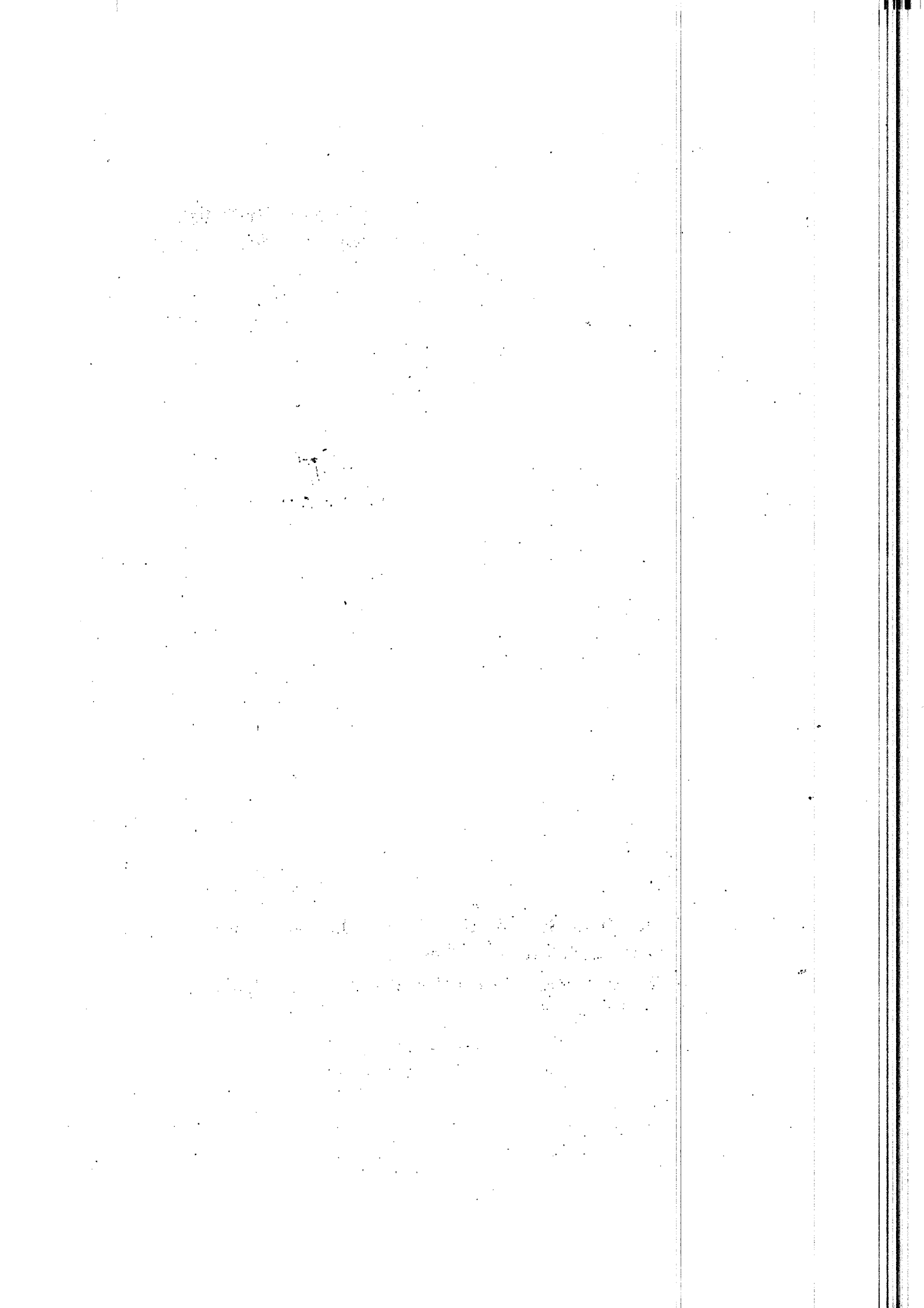


**LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT
THANH NHẠC PHƯƠNG TÂY**

Bìa 1: Nhà hát La Scala ở Milan, Italia: Nhà hát cổ kính, lớn và nổi tiếng nhất thế giới về bel canto.

Bìa 4: Nhà hát Metropolitan ở New York, Mĩ: Nhà hát hiện đại, lớn nhất thế giới.

Tất cả các nhà tác khúc opera và ca sĩ belcanto nổi tiếng đều coi là vinh hạnh lớn nhất khi được trình diễn ở hai nhà hát này.



LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT THANH NHẠC PHƯƠNG TÂY

HỒ MỘ LA biên soạn

NHÀ XUẤT BẢN TỬ ĐIỂN BÁCH KHOA

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARY

ANN ARBOR, MICHIGAN

1950

LỜI DẪN

T.S Nhạc sĩ Doãn Nho

Tôi cảm thấy hạnh phúc vô cùng khi được đọc cuốn "Lịch sử nghệ thuật thanh nhạc phương Tây" do nhà sư phạm nổi tiếng Hồ Mộ La biên soạn. Không kể lời mở đầu và kết, cuốn sách gồm 15 chương với 58 tiểu mục đã gợi lại cả một quá trình hình thành và phát triển của nghệ thuật thanh nhạc phương Tây trải dài suốt hai nghìn năm, song song với sự hình thành và phát triển của nhiều thể loại âm nhạc từ thời cổ đại xa xưa cho tới những năm tháng gần đây.

Đọc lịch sử mà nhiều lúc xúc động đến khó kìm nén, bởi người thật việc thật được kể lại một cách chân thực, ngắn gọn nhưng hàm súc, gắn liền với từng bước đi lên vất vả, gian nan của nghệ thuật thanh nhạc. Đồng thời rất sung sướng bởi có nhiều điều mới mẻ mà đến giờ mình mới được biết, hoặc có những điều đã biết nhưng được sáng tỏ hơn, hệ thống hơn.

Như vậy là từ thời cổ đại Hi Lạp đã bước đầu có sự phân chia theo chất giọng, và tại La Mã đã hình thành nội dung luyện tập thanh nhạc, bao gồm luyện tâm cũ, độ vang, độ chuẩn xác và truyền cảm.

Lối viết phức điệu phát triển đến độ chín mùi đã báo hiệu kết thúc thời Trung cổ để bước sang thời Phục hưng với lối viết chủ điệu; từ đó hình thành các loại hình ca hát mới, từ ca khúc phổ thơ tới romance, hợp xướng, thanh xướng kịch và đặc biệt là opera - một loại hình gắn liền với lối hát bel canto như hình với bóng từ lúc hình thành tới khi phát triển, trải qua các thời kỳ Baroque tới Cổ điển, Lãng mạn... và cuối cùng là Cận và Hiện đại.

Opera- một loại hình lớn nhất, đồ sộ nhất của thanh nhạc- là đấu trường và cũng là nguồn cảm hứng sáng tạo vô tận của các loại giọng bel canto lừng danh thế giới. Tìm hiểu về nguồn gốc opera, thật vô cùng bất ngờ và thích thú khi được biết "Đại dương opera" được bắt nguồn từ tiểu mục kịch hát mang tính giải trí xen kẽ giữa các màn kịch lớn, được gọi là intermezzo! (Có lẽ cũng tương tự như vậy, ở ta

Cải lương đã hình thành từ một dạng bài ca đơn giản, kể lại một câu chuyện với hình thức ca ra bộ!).

Nếu ở thời hoàng kim I giọng hát của các castrato (ca sĩ hoạn) chiếm vị trí thống lĩnh, thì ở thời hoàng kim II, từ thế kỉ XIX đã xuất hiện đủ các loại giọng và đều có những đỉnh cao đi vào sử sách.

Ở vị trí cao hơn tất cả là "Vua hát" Enrico Caruso và "Nữ thần opera" Maria Callas.

Thật khó có thể nhớ hết các giọng hát lừng danh của nghệ thuật bel canto! Để có được thành tựu này phải kể tới công lao của các nhà sư phạm. Qua thực hiện giảng dạy cùng với nhận thức khoa học và sự tiến bộ của khoa học công nghệ, các nhà sư phạm đã hướng cho thanh nhạc dần dần đứng vững trên cả hai chân: dựa vào kinh nghiệm thực tế và căn cứ theo luận chứng khoa học về cơ chế hoạt động của thanh quản.

Từ cuối thế kỉ XIX sang thế kỉ XX bước vào thời Cận, Hiện đại xuất hiện đan xen nhiều trào lưu âm nhạc khác nhau với những gương mặt tác gia cùng các ca sĩ tiêu biểu.

Có thể nói ngôn ngữ âm nhạc của thế kỉ XX hết sức mới mẻ, phong phú, đa dạng; được xây dựng trên khái niệm mới về cao độ (âm trình nhỏ nhất không phải là bán cung, mà có thể chỉ còn 1/4 cung...), từ đa điệu tính tới không điệu tính - Serialisme, tiết tấu cũng hết sức phức tạp, không đàng dôi. Cường độ cực mạnh hoặc cực yếu với hoà thanh không hài hoà vv.. Do đó các nhà diễn tấu khí nhạc và ca sĩ phải có trình độ kĩ thuật mới và rất giỏi mới có thể trình diễn nổi...

Đáng lẽ cuốn sách đã có thể kết thúc ở đây, nhưng với lòng say nghề và ý thức trách nhiệm cao của một nhà sư phạm, người biên soạn cuốn sách này còn qua "Lời cuối cùng" để bổ sung một số ý cũng rất quan trọng:

- Nghệ thuật bel canto đã có mặt tại châu Á từ đầu thế kỉ trước, đã đạt một số thành tựu ở Trung Quốc, ở CHDC nhân dân Triều Tiên và Hàn Quốc...

- Với bản lĩnh sáng tạo chúng ta đã tiếp nhận và từng bước "Việt hoá" nghệ thuật này; bước đầu đã có những thành công nhất định, thể hiện qua phương pháp giảng dạy cùng một đội ngũ những người

thầy đầy uy tín, những nghệ sĩ nhân dân, nghệ sĩ ưu tú và các giọng ca trẻ xuất sắc. Với các ca sĩ chuyên hát nhạc nhẹ có thể tìm thấy ở đây lời khuyên chân thành: phương pháp thanh nhạc bel canto sẽ giúp họ hát hay và bền giọng.

- Không chỉ riêng giới ca sĩ mà cả giới sáng tác nên tìm hiểu để có thể viết tốt hơn những tác phẩm giúp cho nghệ thuật bel canto trụ vững và phát triển ở Việt Nam.

Chúng ta đang sống trong kỷ nguyên mới - kỷ nguyên của sự hoà nhập và phát triển. Để "hoà nhập mà không hoà tan", cũng như ngược lại, để khỏi rơi vào cảnh "Trong nhà nhất mẹ nhì con", chúng ta cần nắm được những thông tin khoa học về mọi mặt của thế giới, trong đó có nghệ thuật thanh nhạc mà cuốn sách này đã đóng góp một phần không nhỏ. Nó không chỉ giúp cho hoạt động âm nhạc mà, theo chúng tôi, còn có ích cho mọi ngành nghệ thuật khác (hội họa, múa, kịch, điện ảnh...); và nếu mọi ngành nghệ thuật đều có những công trình tương tự thì chắc sẽ góp phần thúc đẩy nền nghệ thuật nước ta phát triển nhanh hơn.

Đĩ nhiên cuốn sách này là tư liệu quý giúp cho việc giảng dạy âm nhạc, cũng như giúp cho cộng đồng những người yêu âm nhạc, yêu ca hát có thêm nhiều hiểu biết lí thú để có thể thưởng thức và hơn thế, có thể trực tiếp tham gia vào các hoạt động của môn nghệ thuật mà mình ưa thích.

Cuối cùng xin thành thực nói rằng: Những điều viết và dẫn ra trong LỜI DẪN chỉ là khái quát sơ lược từ một góc nhìn đối với kho kiến thức chất đầy từ những trang được biên soạn công phu của cuốn sách này!

Hà Nội, 4/4/2005

THAY LỜI NÓI ĐẦU

Trong bảy năm học dự bị đại học và đại học, một năm thực tập trên đại học về thanh nhạc tại Nhạc viện Quốc gia Maxcova mang tên Tchaikovsky, tôi được nghe giảng về quá trình phát triển của nghệ thuật thanh nhạc, song phần giới thiệu nghệ thuật thanh nhạc Italia và các nước phương Tây còn sơ lược, không thỏa mãn được nhu cầu hiểu biết của tôi, cũng như thực tế lịch sử phát triển thanh nhạc thế giới. Những cuốn sách như: "Trích giảng lịch sử nghệ thuật thanh nhạc" của Levov, "Nghệ thuật ca hát" của Nadarenko v.v. chủ yếu viết về nghệ thuật thanh nhạc Nga và Liên Xô.

Trong mấy chục năm làm công tác đào tạo, tôi luôn trăn trở suy nghĩ và mong muốn biên soạn lịch sử nghệ thuật thanh nhạc phương Tây.

Ngoài một số sách chuyên ngành, lịch sử âm nhạc phương Tây và lịch sử âm nhạc Nga - Xô do các tác giả Liên Xô viết, gần đây, tôi đã sưu tầm thêm một số sách lịch sử âm nhạc, thanh nhạc và truyện ký về một số nhà soạn nhạc lớn dịch từ tiếng Anh, Pháp, Đức sang Trung văn. Những cuốn sách đó có cách nhìn khách quan và đã giúp tôi nắm hiểu hệ thống và có chiều sâu hơn về quá trình hình thành và phát triển nghệ thuật âm nhạc - thanh nhạc Italia và các nước phương Tây.

Có lẽ tuyệt đại đa số các bạn đồng nghiệp trẻ cũng có nhu cầu hiểu biết về mặt này. Mặc dù không phải là nhà nghiên cứu lí luận âm nhạc chuyên nghiệp và những cuốn sách có trong tay chưa nhiều, nhưng với lòng nhiệt thành tâm huyết đối với nghề nghiệp, tôi mạnh dạn biên soạn cuốn sách này để giới thiệu với các bạn đồng nghiệp trẻ, những bạn đọc yêu thích và muốn tìm hiểu nghệ thuật thanh nhạc bel canto và opera phương Tây.

Trong thời gian biên soạn, do thị lực bị giảm nặng nề, tôi đành dùng bút ở đây, mặc dù thâm tâm luôn mong muốn cuốn sách này chu toàn hơn.

Đối với tôi, việc biên soạn một cuốn sách về lịch sử một bộ môn chuyên ngành trong âm nhạc mang tính học thuật, chắc chắn không tránh khỏi khiếm khuyết. Tôi thành thực mong bạn đọc thông cảm và góp ý cho tôi, để khi có điều kiện có thể bổ sung và sửa chữa.

Cuốn sách gồm 15 chương với nội dung như sau:

1. Quá trình hình thành và phát triển của phương pháp thanh nhạc bel canto, opera của Italia và một số nước phương Tây như Pháp và Đức; trong đó chủ yếu giới thiệu từ thời kỳ Văn nghệ Phục hưng, Baroque đến cận, hiện đại với trào lưu tư tưởng sáng tác của chủ nghĩa khai sáng, cổ điển, lãng mạn, chân thật, ấn tượng, biểu hiện.
2. Các nhà soạn nhạc kiệt xuất với những tác phẩm opera, oratorio, cantata, romance quan trọng có ảnh hưởng lớn và sâu xa đối với lịch sử âm nhạc-thanh nhạc phương Tây và nước Mỹ sau này.
3. Các trường phái âm nhạc cổ, cận, hiện đại của Italia và các nhà sư phạm lỗi lạc của Italia, Pháp v.v.
4. Thành tựu và tên tuổi một số ca sĩ xuất chúng trong các thời kỳ (kể từ thế kỉ XVII đến thập kỷ 60 - 70 của thế kỉ XX).
5. Giới thiệu sơ lược về các cuộc cách tân trong sáng tác, có ảnh hưởng lớn đến sự phát triển của nghệ thuật ca hát bel canto, đặc biệt là cuộc cách tân của đầu thế kỉ XX đến thập kỷ 70 của thế kỉ XX.

Những cuộc cách tân trong sáng tác là cần thiết, thúc đẩy sự phát triển của nghệ thuật thanh nhạc và ngược lại. Sáng tác và biểu diễn luôn kích thích và phát triển song song như hình với bóng. Sự phát triển trong sáng tác âm nhạc – thanh nhạc của thế kỉ XX rất phong phú, đa dạng và rất táo bạo. Có những tác phẩm thanh nhạc hiện đại gần như không dành cho phong cách bel canto, có những giá trị sáng tác thanh nhạc không thể đánh giá và công nhận trong một thời gian ngắn. Vấn đề này, được giới thiệu qua đôi nét trong chương XIV. Phải chăng đó là một trong những nguyên nhân làm cho nghệ thuật thanh nhạc và opera bel canto của thế kỉ XX hầu như chững lại, mặc dù trình độ ca hát có những thành tựu đáng kể trọng. Hiện nay trên thế giới, phương pháp đào tạo thanh nhạc bel canto ngày càng hiện đại

và có tính khoa học cao. Hằng năm, các nước Âu và Mỹ vẫn tổ chức các cuộc thi biểu diễn âm nhạc cổ điển.

Tôi hy vọng qua cuốn sách này, các bạn đồng nghiệp trẻ nắm, hiểu thêm những kiến thức cơ bản về quá trình hình thành và phát triển của nghệ thuật bel canto và opera, coi đó là chìa khóa nhỏ giúp các bạn trẻ tiếp tục nỗ lực khai mở các "ngăn kéo" của kho tàng di sản văn hóa âm nhạc - thanh nhạc vô cùng phong phú của thế giới; hãy vững tin và tự hào con đường nghệ thuật bel canto mà mình đã chọn; noi gương lao động nghệ thuật quên mình của các bậc ca sĩ tiên bối trên thế giới. Tự khích lệ và không ngừng trau dồi, rèn luyện trình độ, năng lực chuyên môn để góp phần xây dựng và phát triển sự nghiệp thanh nhạc bel canto và opera của Tổ quốc ta. Sự nghiệp đó không chỉ của một người, không chỉ một thế hệ mà là sự nghiệp chung của nhiều thế hệ, đòi hỏi chúng ta phải có phương pháp phong phú đa dạng, nhưng vẫn giữ được tính khoa học. Cho dù nghệ thuật bel canto và opera phương Tây còn xa lạ đối với nhân dân ta, nhưng tôi tin chắc chắn rằng, đất nước ta cũng sẽ có một nền nghệ thuật thanh nhạc chuyên nghiệp vừa dân tộc vừa hiện đại, mang tính quốc tế cao. Cũng như các ngành kinh tế, khoa học và văn hóa, âm nhạc - thanh nhạc nước ta hẳn sẽ có ngày hội nhập và sánh vai với các nước tiên tiến trên thế giới.

TÁC GIẢ

CHƯƠNG

I

**ĐÔI NÉT VỀ THANH NHẠC CỔ
HI LẠP - LA MÃ**

Cổ Hi Lạp không có âm nhạc tách rời thi ca, ngược lại, cũng không có thi ca tách rời âm nhạc.

Karl Neff¹

Khi bàn về nguồn gốc âm nhạc, trong lịch sử âm nhạc, có ba quan điểm khác nhau: Một là âm nhạc có trước tiếng nói; Hai là âm nhạc là sự mô phỏng và phát triển của tiếng nói; Ba là quan điểm chiết trung: âm nhạc và ngôn ngữ sinh ra, tồn tại và phát triển song song với nhau, có mối quan hệ mật thiết với nhau.

Lịch sử phát triển loài người rất dài, xét đoán nguồn gốc lịch sử của một hình thái xã hội thật không đơn giản. Song, văn tự, bích họa, điêu khắc, kiến trúc v.v. là nghệ thuật hữu hình, cho dù trải qua bao tác của thời gian và chiến tranh, nhưng vẫn để lại dấu vết nhất định. Dựa vào đó, người đời sau vẫn có cơ sở tối thiểu để suy đoán, nghiên cứu và kết luận. Còn âm nhạc là nghệ thuật vô hình, cho nên chúng ta khó có thể cảm nhận thật đúng về âm nhạc thời kì nguyên thủy và cổ đại. Nhưng, chúng ta có thể dựa vào qui luật phổ biến và lí luận cơ bản về lịch sử phát triển xã hội loài người để xét đoán và đưa ra một quan điểm khả dĩ chấp nhận rằng nguồn gốc âm nhạc có những mối quan hệ với lịch sử phát triển loài người, hơn nữa mối quan hệ đó không thể tách rời với thế giới tự nhiên. Có thể nói lịch sử âm nhạc là bản sao thu nhỏ của đời sống loài người, vậy thì âm nhạc tất yếu bất

1. Trích "Lịch sử âm nhạc Phương Tây" - tác giả Karl Neff.

nguồn từ âm thanh trong thiên nhiên, từ tiếng cười, tiếng khóc, tiếng hú và tiếng nói của con người; tiết tấu bắt nguồn từ lao động và nhịp thở của con người. Do yêu cầu của lao động và cuộc sống, thờ cúng và tập tục, âm nhạc được sử dụng và phát triển không ngừng.

Hình thái sớm nhất của âm nhạc là ca hát. Nhạc cụ sớm nhất của loài người là giọng hát. Giữa ca hát, thơ ca, vũ đạo và kịch có mối quan hệ lâu đời. Từ xa xưa, các nước trên thế giới nói chung cũng như Việt Nam nói riêng, người ta đã đọc thơ bằng cách ngâm thơ, một lối ngâm ngợi có tiết tấu khoan nhặt với âm điệu trầm bổng.

Trước công nguyên, các nước như Ai Cập, các nước Tiểu Á và châu Á đã hình thành nghệ thuật âm nhạc ca hát riêng của dân tộc mình. Hi Lạp cổ đại là cái nôi của văn minh, văn học nghệ thuật châu Âu. Người Hi Lạp thích thơ, ca, kịch. Trong bi kịch Hi Lạp cổ có đơn ca, song ca, đồng ca, hát đối đáp và độc thoại bằng hát nói, đó là phôi thai của recitativo trong opera sau này. Hi Lạp cổ có những thể loại thanh nhạc như sau: fren - thanh nhạc dùng cho tang lễ, cho nghi thức hành lễ của tôn giáo; pean là loại hành khúc chiến thắng, khai hoàn ca, đó là khúc hát hân hoan ca ngợi thần Apollo và nữ thần Athene (hai vị thần của trí tuệ và chiến tranh); difiramb là khúc hát trữ tình, ca ngợi Thượng đế Bakh¹ thể loại này biểu diễn trong ngày lễ trang trọng hoặc trong các cuộc tỉ thí. Về sau difiramb phát triển thành những tiết mục trình diễn trong nhà hát. Nội dung phần lớn là ca ngợi anh hùng và thần linh. Những đề tài đó có ảnh hưởng lớn đối với ca kịch Italia sau này. Tiếc rằng các tác phẩm thanh nhạc cổ Hi Lạp hầu như bị thất truyền. Cổ Hi Lạp chia giọng hát làm ba loại như sau:

- Netoide: giọng hát cao, có kĩ xảo, với phong cách thoải mái như hát Aria.
- Mesoide: giọng hát trung, điển hình cho ca hát quần chúng, hợp xướng.
- Iratoide: giọng hát trầm có màu sắc riêng, biểu diễn bi kịch.

1. fren, pean, difirambi và Bakh phiên âm qua tiếng Nga.

Đế quốc La Mã xâm chiếm Hi Lạp đã cướp đoạt kho tàng, tài sản quý báu với vô số tù binh, trong đó có cả nhạc sĩ, ca sĩ, nhà điêu khắc, kiến trúc sư v.v. Do đó, vô hình trung văn hoá nghệ thuật Hi Lạp du nhập đế quốc La Mã bao gồm cả âm nhạc - thanh nhạc.

Đế quốc La Mã biến thanh nhạc thành công cụ mua vui cho vua chúa, quý tộc. Giai điệu và nội dung bài hát ca ngợi lối sống xa hoa trụy lạc và tinh thần thương võ của giai cấp quý tộc La Mã. Nhưng mặt khác, trong lao động và cuộc sống của nhân dân, ca hát phục vụ cho hôn lễ, tiệc tùng trong ngày lễ hội... Những bài hát đó phản ánh đời sống và tình cảm hồn nhiên, giản dị của đông đảo nhân dân lao động. Sau này, do phân công lao động trong xã hội, La Mã cổ hình thành tầng lớp nhạc sĩ - ca sĩ có trình độ chuyên môn cao, diễn tấu khí nhạc mang tính chuyên nghiệp và từng lừng danh một thời xa xưa.

Thời cổ La Mã từng thúc đẩy phát triển nghệ thuật ca hát. Trong đào tạo về thầy dạy hát đưa ra ba yêu cầu nội dung học hát như sau:

- Vociferarril: luyện mở rộng tầm cỡ giọng và phát triển giọng khoẻ.
- Phonasci: phát âm giọng hát có chất lượng cao (tức cộng minh giọng hát).
- Vocales: luyện âm điệu (cao độ) chuẩn xác với sắc thái giọng (có thẩm mỹ về nghệ thuật ca hát).

CHƯƠNG

II

THANH NHẠC THỜI KÌ TRUNG CỔ

Khúc nhạc êm dịu khiến con người yên tĩnh, khúc nhạc ngược lại khiến con người kích động. Trong thiên tính con người, không có đặc tính nào độc đáo hơn vậy... Bất kể lứa tuổi nào khi nghe những ca khúc đẹp trong lòng đều cảm thấy hân hoan.

Boethius¹

Từ năm 476 sau công nguyên, khi chế độ nô lệ bị tan rã, đế chế La Mã bị diệt vong cho tới giữa thế kỉ XV, các nước châu Âu chìm đắm dưới ách thống trị nặng nề của chế độ phong kiến và nhà thờ đạo Cơ đốc. Lịch sử gọi thời kì này là "Đêm trường trung cổ". Song cũng trong mười thế kỉ đen tối đó, âm nhạc được phát triển mạnh mẽ và được xếp ở vị trí hàng đầu trong lĩnh vực văn hoá nghệ thuật, được coi là "Môn khoa học hiện đại cao thượng nhất", và được đưa vào chương trình giảng dạy cấp đại học, ngang hàng với các bộ môn như toán học, thiên văn học² v.v.

Thời kì này, âm nhạc - thanh nhạc chia làm hai dòng:

a. Dòng nhạc nhà thờ: gồm có các bài tổ ca, thánh ca. Tôn giáo là công cụ thống trị đặc lực về mặt tinh thần của giai cấp phong kiến. Văn học nghệ thuật nói chung và âm nhạc - thanh nhạc nói riêng là công cụ hoạt động thống trị tư tưởng, tình cảm con người, cho nên nhà thờ sử dụng âm nhạc - thanh nhạc để truyền bá tư tưởng, giáo lí Cơ đốc, mê hoặc tâm hồn, tình cảm của con chiên, nhất phần hồn của

1. Boethius (480-521) trích "Thường thức âm nhạc Tây phương" của J. Machlis.

2. Thời kỳ đó, trong các học đường giảng dạy 7 môn khoa học: Ngữ pháp, Logic học, Tu từ học, Hình học, Toán học, Thiên văn và Âm nhạc.

giáo dân vào nhà tù vô hình. Bởi vậy Cơ đốc giáo ra sức thúc đẩy, phát triển âm nhạc - thanh nhạc nhà thờ.

b. Dòng nhạc thế tục: trong đời sống lao động của đông đảo nhân dân, tồn tại và phát triển hình thức nghệ thuật trực quan, trực giác, đó là vũ đạo, thơ ca, ca hát và biểu diễn sân khấu. Những hình thái nghệ thuật đó phản ánh trung thực tâm hồn, tình cảm và cuộc sống thực tại của đông đảo quần chúng nhân dân. Vì vậy, hình thái nghệ thuật đó có sức sống mãnh liệt, phong phú đa dạng và phát triển song song với âm nhạc - thanh nhạc nhà thờ.

Giữa hai dòng nhà thờ và thế tục có sự ảnh hưởng lẫn nhau. Trong thời kì này, ở châu Âu đã xuất hiện phép ghi nhạc, hơn nữa đã hình thành và phát triển âm nhạc phức điệu. Còn các nước châu Á vẫn đi trên con đường âm nhạc đơn điệu. Âm nhạc - thanh nhạc châu Âu giai đoạn này được chia ra làm ba thời kì:

I. ÂM NHẠC - THANH NHẠC NHÀ THỜ THỜI KÌ ĐẦU

Âm nhạc nhà thờ thời kì này chủ yếu là hợp xướng. Âm nhạc - thanh nhạc nhà thờ có một vị trí hết sức quan trọng trong lịch sử thanh nhạc châu Âu, có ảnh hưởng lớn đối với sự phát triển của nghệ thuật thanh nhạc sau này.

Từ xa xưa, ca khúc nhà thờ đạo Cơ đốc là phỏng theo âm nhạc của đạo Do Thái. Thời kì đầu, thông qua con đường từ Jérusalem đến Tiểu Á, rồi truyền sang châu Âu. Địa điểm trung chuyển quan trọng là Byzantine (tức Istanbul ngày nay). Thời bấy giờ, Byzantine là thủ đô Đông La Mã, tại đó có một chính quyền lớn mạnh nhất châu Âu, cũng là một trung tâm giao lưu văn hoá giữa Đông và Tây. Những tác phẩm thanh nhạc mẫu mực, đặc sắc nhất của Byzantine là những bài thơ ngợi ca, đó chính là những ca khúc ban đầu của tôn giáo. Chúng chia làm hai loại chính: stichera và canon.

La Mã là một trung tâm âm nhạc của châu Âu. Vì sợ bị bức hại, các giáo dân Cơ đốc hầu như hoàn toàn không ca hát. Đến năm 313, Constantine Đại đế (288 - 337) tuyên bố rằng Cơ đốc giáo và các tôn giáo khác trong nước được hưởng sự bảo trợ của nhà nước và có quyền bình đẳng như nhau. Khi đó đạo Cơ đốc mới dám hoạt động công khai. Giáo hội bắt đầu sử dụng tiếng La tinh. Dần dần uy tín của giáo chủ lên cao, thậm chí còn lấn cả Hoàng đế La Mã.

Đến thế kỉ thứ IV, Giáo hoàng La Mã là St. Sylvester (năm 314-336) chính thức mở Trường dạy hát Scola Cantorum để đào tạo ca sĩ hợp xướng nhà thờ, từ đó Italia và các nước khác lần lượt theo nhau mở trường. Thế kỉ thứ VI xuất hiện dàn hợp xướng của Giáo hoàng. Thế kỉ thứ VII, Giáo hoàng Gregoire le Grand xây dựng trường âm nhạc tại Lateran, đào tạo các trẻ mồ côi có tài năng âm nhạc thành nhạc sĩ và ca sĩ, chương trình đào tạo trong chín năm.

Nhà thờ và giai cấp thống trị lợi dụng đặc trưng vô hình của âm nhạc tạo ra không khí nghiêm trang, huyền bí khắc đời thường để ru ngủ giáo dân, khiến quần chúng quên đi nỗi nhọc nhằn, đau khổ của cuộc sống thực tại, ước mơ hạnh phúc vĩnh hằng nơi thiên đường. Họ đã thực hiện ý đồ đó hết sức thành công. Họ tuyên bố thẳng rằng âm nhạc là dây tợ của nhà thờ.

Cha cố thành phố Milan là St. Ambrose (374-397) đã dựa vào chất liệu dân ca sáng tác một số bài ngợi ca Chúa với giai điệu đẹp, và tuyên bố rằng ông sử dụng giai điệu quyến rũ để dạy dỗ mọi người tin vào Chúa.

II. THÁNH CA (CHORALE)

Trong nhà thờ La Mã có hai loại nghi thức hành lễ chủ yếu, đó là "Nhật Tụng" và "Missa"¹.

Nhật tụng là hành lễ hàng ngày vào một giờ qui định. Nội dung gồm cầu nguyện, đọc thi ca, hát đơn ca, thánh ca luân lưu và kinh khởi ứng.

Missa là nghi thức cúng tế trang nghiêm nhất, trong đó có hai loại chính: missa lớn (*missa solennis*) và missa nhỏ (*Missalecta*), Missa cantata (Missa hát kinh) ngoài ra còn có Missa viết cho người quá cố, cho hôn lễ.

III. CA KHÚC GREGOIRE (GREGORIAN CHANT - 590-604)

Từ ngày Constantines được phong làm Giáo hoàng, đạo Cơ đốc được coi là quốc giáo La Mã, nhà thờ các nơi tổ chức dàn hợp xướng. Âm nhạc - thanh nhạc nhà thờ là một dòng nghệ thuật quan trọng của thời kì đó

1. Tham khảo phụ lục.

và được phát triển cực thịnh. Trong quá trình âm nhạc đạo Cơ đốc du nhập sang các nước châu Âu như Hi Lạp, Italia, Tây Ban Nha và Gaule (phần lớn lãnh thổ nước Pháp ngày nay). Các ca khúc nhà thờ và nghi thức hành lễ có nhiều sai lệch, không thống nhất. Do đó vào khoảng năm 590 - 604, Giáo hoàng La Mã Gregoire Đệ nhất (*Le Grand*) đã hoàn thành một công việc hiển hách, đó là cuộc cải cách âm nhạc nhà thờ¹. Gregoire I đặt ra qui chế mới và biên soạn bộ nhạc trang nghiêm hoàn chỉnh cho nghi thức hành lễ. Trong lịch sử âm nhạc gọi đó là "thánh ca hợp xướng" hay "tố ca Gregoire". Âm nhạc tố ca giản dị, phóng khoáng, lưu loát, gồm hai loại: tố ca giai điệu (*cantique*) tức "Missa hát" và tố ca ngâm đọc (*recitatif*) tức "Missa đọc kinh".

Âm nhạc nhà thờ của Gregoire là bông hoa đẹp nhất của âm nhạc đơn điệu, là tinh hoa âm nhạc của nhân loại và có ảnh hưởng sâu rộng đối với âm nhạc hiện đại. Ví dụ như Credo trong missa giọng si thứ của Bach, đoạn kết fuga trong bản giao hưởng "Jupiter" của Mozart, bản Giao hưởng "Fantasia" của Berlioz v.v. đều lấy chất liệu của âm nhạc Gregoire.

Do cải cách âm nhạc nhà thờ, về sau cả nước Italia đều mở trường nhạc nhà thờ gọi là "Chapelle" hay "Maitrise" để đào tạo ca sĩ cách hát tố ca Gregoire. Những trường đó là phôi thai của các nhạc viện hàn lâm sau này. Ngày nay vẫn còn nghe thánh ca hợp xướng của Gregoire trong các nhà thờ đạo.

IV. ÂM NHẠC PHỨC ĐIỆU THỜI KÌ ĐẦU

Ca khúc thời kì từ khoảng đầu thế kỉ IV đến cuối thế kỉ VIII là âm nhạc đơn điệu. Một phát minh lớn của thời kì Trung cổ (thế kỉ IX), đó là âm nhạc phức điệu. Phức điệu chia làm hai loại lớn:

- **Phức điệu dân gian:** Đó là những sáng tác mang tính bản năng của nghệ nhân dân gian, riêng ở Anh phức điệu dân gian được lưu truyền rộng rãi.
- **Phức điệu học giả:** Đó là những sáng tác kế thừa âm nhạc dân gian, có sự tìm tòi qua lí luận. Phức điệu học giả chia làm hai loại: phức điệu hai giọng và phức điệu từ ba, bốn giọng trở lên.

¹ Tham khảo phụ lục.

Giai đoạn phức điệu phát triển cao nhất là xuất hiện phương pháp đối vị. Phép đối vị không những giải quyết được vấn đề ghi chép tiết tấu hát ngẫu hứng, đồng thời đã có ảnh hưởng lớn đối với sáng tác âm nhạc sau này.

Thế kỉ XII, XIII phong cách ca khúc giữa nhà thờ và dân gian gần giống nhau. Thời kì đó, âm nhạc nhà thờ chính là âm nhạc phức điệu. Nhưng khi mới xuất hiện phức điệu, phái Bảo thủ của nhà thờ đã từng phản đối kịch liệt.

Cuối thế kỉ XIII, sử dụng hình thức "kinh văn ca" tức "motet", đó là liên khúc tình ca, vũ khúc, điệp ca và ngợi ca của nhà thờ. Hình thức này mang màu sắc của tư tưởng tôn giáo với quan niệm thế tục. Một motet mẫu mực thời kì đó như: "Cô gái xinh đẹp - tôi tiêu tụy - chúa của tôi" có ca từ thật xúc động:

Bè ba:

*Xinh tươi cô gái đoan trang
Nét tươi, nét nhã, dịu dàng xiết bao
Vì nàng, tôi đã khát khao
Tắm tình thanh khiết dạt dào nơi tôi
Họa mi hót thánng năm trôi
Giọng nàng hơn cả chim trời thánng năm.*

Bè hai:

*Gây mòn ấy bệnh tương tư
Thà tôi chết, chẳng già từ nhớ nhung
Chết tương tư - đẹp vô cùng!*

(phỏng dịch: Phạm Tiến Duật)

Âm nhạc Motet phản ánh tình thế sắp sụp đổ của thời đại Trung cổ, hệ thống thanh nhạc cổ sắp bị phân hoá và đang phôi thai một phong cách thanh nhạc mới.

Âm nhạc phức điệu phát triển lên từng bước chững chạc vững vàng trở nên một nghệ thuật âm nhạc có kết cấu hoàn chỉnh, đồng thời cũng mở ra con đường mới cho nghệ thuật âm nhạc - thanh nhạc hoành tráng trong thời đại Văn nghệ Phục hưng.

V. CA KHÚC THỂ TỤC

Cuối thế kỉ XI, thương nghiệp thành thị phát triển và trên con đường hoàn thiện. Ca khúc thể tục phá vỡ hàng ổ nhà thờ và đồn lũy phong kiến, đi vào thành phố, thị trấn và nông thôn. Từ đó ca khúc thể tục ngày càng phát triển.

Thời kì đầu, ca khúc thể tục lan truyền bằng con đường chép tay của tầng lữ không an phận thủ thường và của học sinh tinh nghịch. Chủ đề chính của ca khúc thể tục là rượu, đàn bà và đả kích, có phong cách sắc bén, phóng khoáng. Thời kì đó tính chất giai điệu giữa ca khúc thể tục và nhà thờ không có ranh giới rõ rệt, nhưng ca khúc thể tục cơ bản là những sáng tác mới. Đặc biệt nội dung mang khuynh hướng chống đối đạo lí nhà thờ, ca từ là tiếng địa phương, không phải tiếng La tinh. Đặc trưng nổi bật là sử thi anh hùng, như "chiến công anh hùng Chamson" (Chanson de gestes) lấy từ sử thi dân tộc Pháp "Bài ca Roland"

Giữa thế kỉ XII đến cuối thế kỉ XIII, ở vùng Provence nước Pháp xuất hiện lớp người chuyên hát ca khúc thể tục và dân ca. Họ là nhạc sĩ sáng tác kiêm thi sĩ và ca sĩ. Đa số trong họ xuất thân từ giai cấp trung lưu, cá biệt có người xuất thân từ gia đình quý tộc. Lịch sử gọi họ là "troubadours" hay "trouveres"¹. Thế kỉ XII, có nữ troubadour là bá tước phu nhân Dia, sáng tác những tác phẩm như "Tôi muốn hát".

Hấp thụ chất liệu âm nhạc dân gian, Troubadours sáng tác những ca khúc có tiết tấu thoải mái, hoạt bát và phong phú đa dạng. Họ thường sử dụng 6 loại tiết tấu riêng, trong đó có nhịp 3/4, 6/4 sử dụng những hòa âm biến hoá #F, #G. Khác hẳn ca khúc của Gregoire. Về nội dung và hình thức đều rất mới mẻ. Kết cấu rất đa dạng. Ca khúc của troubadour là những bài tự sự có tình tiết đơn giản, có những bài hát kể chuyện mang phong cách kịch với nhiều nhân vật, còn có hình thức như "kịch câm", "hát múa đôi" v.v. Đề tài rộng lớn, thậm chí đề cập đến chính trị, đạo đức, tình yêu và cuộc sống của người Kị sĩ v.v.

Troubadour tự biên, tự diễn và đi biểu diễn khắp các thành phố, thị trấn, hội chợ hoặc đến các lâu đài quý tộc. Họ tổ chức hiệp hội

1. Tham khảo phụ lục.

nghiệp đoàn vì mùa đông đi lại khó khăn, họ đến các trường âm nhạc học tập chuyên môn, nâng cao thêm trình độ nghiệp vụ. "Tôi nhìn thấy chim Vân Tước vẫy cánh" của một troubadour nổi tiếng đã thể hiện tinh thần ca khúc thế tục thời đó:

Tôi nhìn thấy chim Vân Tước vẫy cánh

Đôi cánh hân hoan mở đón mặt trời

Vỗ háo hức, vỗ cả niềm cuồng nhiệt

Hồn ngất ngây như Vân Tước bao người

Tôi ghen với họ, đắm mình trong hoan lạc

(phỏng dịch: Phạm Tiến Duật)

Có thể nói thế kỉ XIII ca khúc của troubadour là loại âm nhạc đơn điệu hoàn hảo nhất được đông đảo quần chúng yêu chuộng. Mãi đến giữa thế kỉ XIV, người đương thời mới bắt đầu để ý đến âm nhạc phức điệu.

Ca khúc thế tục thời kì này chịu ảnh hưởng âm nhạc trang nghiêm của nhà thờ, do đó có phong cách tao nhã, tinh tế hơn. Trái lại do ảnh hưởng ngôn ngữ âm nhạc và tiết tấu phong phú linh hoạt của âm nhạc thế tục, ca khúc nhà thờ bớt khô khan, cứng cỏi hơn. Ca khúc nhà thờ và thế tục là hai dòng sông dài, cùng chảy xiết theo dòng thời gian, đôi khi hai dòng đó hội nhập vào nhau, rồi lại tách nhau ra. Còn chúng ta được hưởng cả âm nhạc tươi đẹp của cả hai dòng.

CHƯƠNG**III**

**ÂM NHẠC - THANH NHẠC
THỜI KÌ VĂN NGHỆ PHỤC HƯNG
(THẾ KỈ XIV - XVI)**

*Không thể tìm thấy một người vừa là nhạc sĩ chân chính, vừa là con người
tà ác, sa đọa.*

Vincenzo Galilei¹

"Thần khúc" của nhà thơ vĩ đại Italia Dante là tiêu chí của sự mở đầu một kỉ nguyên mới - Văn nghệ Phục hưng châu Âu. Tư tưởng chủ đạo của Văn nghệ Phục hưng là nêu cao chủ nghĩa nhân văn, chống áp bức của phong kiến và nhà thờ. Nhờ đó âm nhạc châu Âu nói chung, nghệ thuật thanh nhạc nói riêng được thúc đẩy phát triển mạnh mẽ và bước vào một thời đại mới.

Văn nghệ Phục hưng (Renaissance) bắt đầu từ thế kỉ XIV đến cuối XVI, đó là thời kì kinh tế, văn học, hội họa, kiến trúc v.v. ở các nước châu Âu với những thành tựu huy hoàng. Thế kỉ XVI, ở Italia, nghệ thuật âm nhạc chịu ảnh hưởng tư tưởng của Văn nghệ Phục hưng cởi bỏ xiềng xích thần quyền, từ âm nhạc nhà thờ bước lên con đường thênh thang của âm nhạc thế tục. Riêng về nghệ thuật thanh nhạc đã có những thành tựu mới như sau:

1. Với sự nổi lên của âm nhạc thế tục trong sáng tác thanh nhạc, nổi bật là các tác phẩm romance (ca khúc nghệ thuật), đã làm phong

1. V. Galilei (1520 - 1591) cha của Galileo Galilei - Nhà thiên văn vĩ đại, trích "Thường thức âm nhạc Tây phương" J. Machlis.

phụ thêm thể loại âm nhạc và chiếm một vị trí chủ chốt trong kho tàng tác phẩm thanh nhạc, phá tan cục diện ca khúc nhà thờ chiếm vị trí thống soái.

2. Sự phát triển và hoàn thiện về âm nhạc phức điệu khiến âm nhạc nhiều bè như song ca, tam ca, tứ ca, đại hợp xướng v.v. lấy bè chính là giai điệu làm chủ đạo, nghĩa là âm nhạc chủ điệu bước vào một thời kì phát triển huy hoàng. Thể loại thanh nhạc từ đơn nguyên bước vào thời kì đa nguyên hoá¹.

3. Nhờ tư tưởng nhân văn, âm nhạc và văn học được liên kết chặt chẽ, các nhà soạn nhạc nhờ ý nghĩa, nội dung của thơ ca, phổ ra những bản nhạc mới mang tư tưởng mới, màu sắc mới, giai điệu mới, ca từ mới và hình thức mới, chứ không còn vận dụng "bình cũ rượu mới" như trước nữa.

4. Văn nghệ Phục hưng đã sinh ra một thể loại mới về thanh nhạc, đó là opera tức ca kịch. Opera thời kì Phục hưng có ảnh hưởng sâu xa đối với ca kịch các nước châu Âu sau này, khiến nghệ thuật thanh nhạc với nghệ thuật ca kịch có một ranh giới rõ rệt, song lại kết hợp chặt chẽ với nhau.

5. Thời kì này khí nhạc thoát khỏi vị trí phụ thuộc thanh nhạc - đệm cho thanh nhạc, bắt đầu bước vào nhạc đàn với tư thế độc lập, khiến nghệ thuật thanh nhạc phải nỗ lực tự hoàn thiện hơn nữa.

6. Đó một thời đại vĩ đại, đòi hỏi các nhà soạn nhạc và ca sĩ phải có trình độ kĩ thuật cao mới có thể có cống hiến, đáp ứng được yêu cầu của thời đại.

7. Cuối cùng dưới sự thúc đẩy của các ca sĩ chuyên nghiệp, các nhạc sĩ đã sáng tác âm nhạc mang đậm màu sắc dân tộc, do đó đã hình thành các trường phái thanh nhạc, mặt khác xuất hiện những tổ chức ca hát có nhiệm vụ phổ cập thanh nhạc trong xã hội.

Có thể nói, trong thời kì Văn nghệ Phục hưng thế kỉ XVI, nghệ thuật thanh nhạc có bước chuyển mình mang ý nghĩa cách mạng trong lịch sử, đã lập một tiêu chí quan trọng với thành tựu lớn lao trong lịch sử nghệ thuật thanh nhạc châu Âu.

1. Trước kia phức điệu viết theo phép đối vị (contrapuntus), nay viết theo chủ điệu; từ đơn điệu chuyển sang song, tam, tứ ca v.v.. hoặc hợp xướng.

I ÂM NHẠC - THANH NHẠC PHÁP VÀ ITALIA THẾ KỈ XIV

Khoảng giữa những năm 30-40 của thế kỉ XIV, nhà soạn nhạc Pháp Meaux Phillipe de Vitry (1291-1361) viết trứ tác "nghệ thuật mới" (ars nova), thực chất là âm nhạc mới. Trong sách nêu ra những quan điểm và phương pháp sáng tác mới có liên quan mật thiết với thanh nhạc thế tục. Những nhạc sĩ cấp tiến đều cho mình thuộc phái "nghệ thuật mới", và họ hằng mong mở ra một con đường mới trong sáng tác. Nghệ thuật mới là sản phẩm thời kì đầu của Văn nghệ Phục hưng ở Pháp và Italia, phần lớn là sáng tác ca khúc thế tục, cho dù còn viết theo hình thức ca khúc nhà thờ như "motet", song điều quan trọng là nó mang nội dung thế tục. Tiếc rằng sáng tác của ông lưu lại rất ít.

Người tiêu biểu cho nghệ thuật mới là nhà thơ kiêm nhà soạn nhạc lớn: Guillaume de Machaut (1300-1377). Ông chủ trương sáng tác theo tình cảm, ông nói: "Khi làm thơ hay viết nhạc, nếu không có tình cảm tác động thì hậu quả sẽ tác hại ca từ và âm nhạc (Qui de sentiment ne fait, son dit et son chant contrefait)¹."

Ông đã viết 33 bài ca khúc tự sự, 23 bộ motet bằng tiếng Italia và Pháp, một missa bốn bè, những bài hát canon (hát đuổi) và một số tác phẩm khí nhạc.

Những ca khúc đơn điệu của ông kế thừa truyền thống ca khúc của troubadours còn gọi là virelais. Đặc điểm hình thức sáng tác của virelais là ballade. Ngoài ra ông còn viết một số virelais phức điệu. Tác phẩm của ông có phong cách khác hẳn âm nhạc trung cổ, nổi bật là giàu tình cảm. Ông chú trọng giai điệu có biến hoá tinh tế, mang tính chất miêu tả, gây xúc động thực sự.

Cuối thế kỉ XIV, các tác phẩm của Pháp chủ yếu là đơn ca tự sự (ballade), virelais. Ca từ do nhà soạn nhạc tự sáng tác, phần lớn là tình ca, giai điệu cực kì tinh xảo, hòa thanh màu sắc tinh tế, trang nhã, là những tinh phẩm của quý tộc.

1. Trích trong trang 48 "Lịch sử âm nhạc phương Tây" của Karl Neff (Đức) bản Trung Văn - Nhà xuất bản Văn Diệp Thương vụ Đô thư quán Thượng Hải.

Do ảnh hưởng của Pháp, âm nhạc mới cũng hoạt động sôi nổi ở khắp nơi trên nước Italia như Bologna, Podova, Milan v.v. đặc biệt là trung tâm văn hoá âm nhạc Florence. Người Italia thích hình thức canon. Thế kỉ XIV xuất hiện các nhà thơ vĩ đại như Dante, Petrarque v.v. "Tĩnh thổ" (Purgatoire) trong Thân khúc của Dante được Pietro Casella (Pietro Casela) phổ nhạc trở nên một madrigal (một loại mục ca) nổi tiếng, ông cũng là người đầu tiên sáng tác madrigal.

Các sáng tác của Florence khiến người ta cảm thấy hơn hẳn Pháp từ cách sử dụng hòa thanh cho tới cách viết giai điệu. Điều đó chứng tỏ rằng người Italia có thiên tài đặc biệt về sáng tác thanh nhạc.

Nhạc sĩ Florence sáng tạo ba loại ca khúc, đó là Pastoral (mục ca, ca khúc diễn viên), caccia (bài ca săn bắn), và ballade (ca khúc tự sự, tiếng Italia còn có nghĩa là nhảy múa).

Pastoral được mọi người yêu thích, là thể loại hai đến ba bè có đệm bằng nhạc cụ ở bè trầm. Nội dung về cuộc sống đồng quê, tình yêu, trào phúng. Giai điệu êm ái, phong cách hài hước.

Caccia miêu tả cảnh săn bắn, phản ánh cảnh sống vui nhộn, huyền ảo ở hội chợ, săn bắn, chiến tranh. Âm nhạc đặc tả tiếng hò la, mặc cả, tiếng tù và, tiếng chim hót v.v. hết sức sinh động, thường áp dụng hình thức canon.

Ballade vốn là ca khúc hát khi nhảy múa, mỗi một đoạn cuối có điệp ca (refrain).

Các tác giả tiêu biểu, có ảnh hưởng lớn thời kì này là Francesco Landino (1325-1397). Thời thơ ấu, nhạc sĩ mắc bệnh đậu mùa mù cả hai mắt. Để giải thoát nỗi bất hạnh lớn, ông tìm niềm vui trong âm nhạc, cuối cùng trở nên một nhạc sĩ tài năng, uyên thâm, diễn tấu giỏi các loại nhạc cụ, được người đương thời quý trọng. Ông không sáng tác cho nhà thờ. Ngày nay còn lưu giữ hơn 130 tác phẩm ballata hai đến ba bè, 10 bài pastoral, 1 bài caccia. Giai điệu cực đẹp, hòa thanh rất quyến rũ.

Hệ thống âm nhạc chủ đạo là phức điệu được sáng lập tại Florence. Cách sử dụng hòa thanh loại bỏ quãng 5, quãng 8 liên tục. Bắt đầu sử dụng quãng 3, quãng 6 làm cơ sở hòa thanh, cho nên âm nhạc êm ái quyến rũ. Hơn nữa, sáng tác của Italia quan tâm phát huy ưu thế và tài năng của ca sĩ.

Một đặc điểm sáng tác ca khúc thế kỉ XIV ở châu Âu là: "diễn xướng diễn tấu", nghĩa là có bè không có ca từ, nhưng có thể cho ca từ vào để hát. Ngược lại có bè có ca từ, nhưng không nhất thiết phải hát, nhạc cụ có thể diễn tấu thay.

II. ÂM NHẠC - THANH NHẠC ANH VÀ VÙNG BURGUNDIAN¹ (THẾ KỈ XV)

Bước vào thế kỉ XV, thanh nhạc Pháp và Italia không có thành tựu gì đặc sắc. Nghệ thuật thanh nhạc Anh phát triển nổi bật hẳn lên.

Trước kia, so với châu Âu, thanh nhạc Anh không có thành tựu gì đáng kể. Song thanh nhạc Anh cũng như các nước Bắc Âu có mối quan hệ mật thiết với âm nhạc dân gian. Mặt khác giữa Anh và lục địa châu Âu vốn dĩ có sự giao lưu và ảnh hưởng lẫn nhau về nghệ thuật thanh nhạc. Đầu thế kỉ XV, nhiều tác phẩm chép tay của Anh lưu truyền sang lục địa châu Âu. Phong cách điển hình của thanh nhạc Anh là có "sức cuốn hút lạ kì", khiến lục địa châu Âu không khỏi sửng sốt và chịu ảnh hưởng lớn.

John Dunstable (1390 - 1453) là nhạc sĩ tiêu biểu của Anh, sáng lập trường phái phức điệu với phong cách mới. Có trên 70 tác phẩm còn lưu truyền tới ngày nay, trong đó phần lớn là thanh nhạc. Tác phẩm của Dunstable chủ yếu sử dụng thủ pháp phức điệu, chú trọng giai điệu đẹp, trong sáng. Bè cao nổi bật hơn, có những đường nét hoa mỹ, hào hoa, giải quyết khúc thức trên nội dung của ca từ. Tác phẩm phần lớn là motet viết theo phong cách âm nhạc mới, ví dụ "Em điệu kì biết bao". Ngoài ra còn một số ca khúc thế tục như "Bông hồng đẹp", "Em thân yêu của tôi" có giai điệu trữ tình, giàu sức truyền cảm, đường nét hòa thanh rõ ràng, phản ánh phong cách đặc sắc của âm nhạc Anh.

Ở Anh, thịnh hành hai thể loại ca khúc: Một là "Ngợi ca Noel" (carol), chúng có giai điệu tươi tắn, mới mẻ, tiết tấu hoạt bát, là loại ca khúc thông tục ở Anh. Hai là "Thánh ca hứa nguyện" (antiphon) đó là loại ca khúc nhà thờ, thường dùng ca ngợi đức mẹ Maria, phối nhạc phức điệu cực tinh xảo, âm thanh phong phú, các bè giọng hát thay nhau xuất hiện.

1. Burgundian tức là Bourgogne (tiếng Pháp).

Motet của thế kỉ XV có sự thay đổi rất lớn. Những hình thức cổ đã biến mất, thay vào là phong cách âm nhạc mới về giáo lí, thậm chí có cả ca khúc thế tục.

Đầu thế kỉ XV, miền bắc lục địa châu Âu, ở vùng đất nằm trong thế lực của các đại công tước Burgundian (Hà Lan và miền đông nước Pháp ngày nay) như Phillipe le Bon (Phillipe Đại thiện) và Charles le Téméraire (Charles Đại dũng). Nghệ thuật được coi trọng và ủng hộ, cho nên sáng tác và ca hát hoạt động sôi nổi. Đa số các nhà soạn nhạc không những có mối quan hệ mật thiết với cung đình Burgundian, mà còn được các vị công tước vùng này tài trợ.

Hoạt động âm nhạc của Burgundian chủ yếu là hợp xướng nhà thờ tại các nhà thờ nhỏ. Cuối thế kỉ XIV đến đầu thế kỉ XV, Giáo hoàng, quốc vương ở các nước châu Âu đua nhau xây dựng nhà thờ nhỏ có những thiết bị âm nhạc tinh xảo, thuê các ca sĩ, nhạc sĩ nổi tiếng với mức lương cao. Đó là một lối sống thời thượng của quý tộc. Các nhà bình luận đương thời nói: Vinh quang và tiền tài là điều kiện kích thích và sinh ra các thiên tài. Các thế hệ của công tước Burgundian thông thường thuê mấy chục ca sĩ, nhạc công và nhạc sĩ để phục vụ nghi thức ca hát cho nhà thờ và giải trí cho cung đình. Các vị công tước đó chiêu mộ nhân tài từ các nước Pháp, Italia, Đức, Bồ Đào Nha v.v. hình thành một hiện tượng giao lưu nghệ thuật và nhân tài. Một mặt do uy tín và thành tựu âm nhạc của cung đình Burgundian, nhạc sĩ các nước theo nhau đổ về. Mặt khác Burgundian mở cửa ra thế giới, cho nên phong cách âm nhạc và thể loại thanh nhạc phát triển mang tính quốc tế. Ngoài ra cung đình các nước cũng theo nhau khích lệ và bảo trợ các nhân tài âm nhạc. Song cũng có một số nhạc sĩ đã bỏ Burgundian đến các nước khác, do đó nghệ thuật thanh nhạc được giao lưu mạnh mẽ và phát triển phồn thịnh ở các nước châu Âu.

Các nhà soạn nhạc tiêu biểu thời kì âm nhạc Burgundian có Guillaume Dufay (1400-1474) là người Italia. Cả cuộc đời ông phần lớn hoạt động ở Burgundian. Dufay là bậc thầy về âm nhạc nhà thờ và ca khúc thế tục. Trên 50 năm sáng tác, viết rất nhiều missa và motet. Qua các tác phẩm, ta thấy tư duy phức điệu của ông ngày càng phức tạp, vượt qua sự hạn chế của phép đối vị, có nhiều biến hoá và chú trọng phát triển cân bằng giữa các bè giọng. Bộ missa bốn bè cuối đời đã thể

hiện tri thức uyên bác của ông và đã hình thành một phong cách riêng. Trong các ca khúc thể tục như ballade, rondeau, ông thích sử dụng phức điệu 3 bè, chú trọng giai điệu đẹp, có sự kết hợp chặt chẽ giữa nội dung và tình cảm, cho nên ca sĩ dễ phát huy sở trường giọng hát của mình. Ví dụ "Hãy tỉnh dậy, hãy vui lên!" "Gân đây hoa hồng đua nở" là những ballade có giai điệu đẹp. Gilles Binchois (1400-1460), ông sở trường và là bậc thầy sáng tác các bài chanson (loại ca khúc Pháp hát bằng tiếng Pháp có nhiều lời.) Những ca khúc tiêu biểu như "Đôi mắt dịu dàng biết bao", "Niềm vui sâu muộn và nỗi hân hoan đau khổ" v.v. Những sáng tác của ông phản ánh tư tưởng thời kì đầu của Văn nghệ Phục hưng, thể hiện thế giới nội tâm của con người khát khao giải phóng.

III. TRƯỜNG PHÁI ÂM NHẠC - THANH NHẠC NEDERLAND (THẾ KỈ XV - XVI)

Trong nhiều thế kỉ, vương quốc âm nhạc chuyển từ nước này sang nước nọ. Sau khi bước vào thế kỉ XV, trung tâm âm nhạc chuyển sang vùng Nederland. Đó cũng là một thời kì hết sức quan trọng trong lịch sử âm nhạc châu Âu.

Nederland tức là Flamand, gồm Bỉ, Hà Lan, Luxembourg và miền đông bắc nước Pháp. Nhà sử học Italia Guicciardirai khẳng định: "Người Flamand là những nhạc sĩ thực sự, họ đã phát triển nghệ thuật âm nhạc đến mức hoàn hảo". Trường phái âm nhạc Nederland đã duy trì trong nhiều thế kỉ, đóng vai trò lớn về sự hoàn thiện âm nhạc phức điệu, có ảnh hưởng lớn và sâu rộng đối với sự phát triển âm nhạc châu Âu sau này.

Nederland là quốc gia đầu tiên hình thành công cuộc cách mạng tư sản ở châu Âu. Mặt khác hội họa ở đây phát triển mạnh mẽ, đã miêu tả cuộc sống đời thường của con người đương thời, thể hiện tư tưởng nhân văn của Văn nghệ Phục hưng. Phong cách hội họa đó có ảnh hưởng lớn đối với các lĩnh vực văn học nghệ thuật và giúp vào sự thai nghén thời đại âm nhạc Nederland.

Mặc dù thời đại Nederland đã đẩy sáng tác phức điệu lên đỉnh cao (phức điệu thời kì này thiên về tính chất toán học), song sự ứng dụng thanh nhạc trong nghệ thuật âm nhạc cũng có thành tựu rộng lớn và

phong phú. Thanh nhạc bước lên con đường chuyên nghiệp hoá, kĩ xảo hoá và đa nguyên hoá.

1. Sự phát triển thanh nhạc trong thời đại Nederland có mấy đặc điểm:

Soạn nhạc trở thành một bộ môn chuyên nghiệp, do đó bắt đầu có sự phân công giữa sáng tác ca từ và sáng tác âm nhạc (thời kì trung cổ và cổ đại, một người kiêm cả sáng tác ca từ lẫn âm nhạc, nghĩa là tác giả vừa là thi sĩ, nhạc sĩ và cũng là ca sĩ). Theo đà tiến bộ của xã hội và văn hoá, trình độ và kĩ xảo sáng tác của âm nhạc ngày càng phát triển lên mức chuyên môn hoá. Dưới ảnh hưởng của tư tưởng Văn nghệ Phục hưng, quý tộc, tầng lữ hay bình dân đều nhiệt tình ủng hộ, khích lệ, tài trợ cho sự nghiệp âm nhạc và hoạt động ca hát. Khí nhạc thông qua việc tổ chức dàn nhạc đã có thể đứng độc lập ngang hàng với thanh nhạc, và sự phân công sáng tác là tất yếu. Các nhạc sĩ bắt đầu cuộc sống của một nhà soạn nhạc chuyên nghiệp. Họ vừa sáng tác vì nghệ thuật, vừa sáng tác vì mưu sinh.

Do yêu cầu tự hoàn thiện sáng tác của nghệ thuật thanh nhạc, với sự ủng hộ và thúc đẩy của chính quyền cùng Giáo hội, thời kì này xuất hiện một số ca sĩ lừng danh. Cùng với nhà soạn nhạc nổi tiếng, các ca sĩ phục vụ ở các đoàn ca nhạc cung đình của giáo hội và quý tộc, hoặc các trung tâm tài trợ. Họ được mời và đi biểu diễn khắp nơi.

Xuất hiện các tổ chức ca hát và đoàn thể âm nhạc ở nhiều cấp, nhiều hệ thống khác nhau. Hợp xướng với ý nghĩa thực sự của nó, là một tiêu chí nghệ thuật thanh nhạc thời đại Nederland. Trong các tổ chức hợp xướng này có hợp xướng (chapella) của Cambrai, của Giáo hoàng, đặc biệt là hợp xướng của Philippe Đại thiện và Charles Đại dũng. Họ vừa là giáo viên âm nhạc trình độ cao vừa là thầy dạy hát, cho nên trình độ biểu diễn cực kì xuất sắc. Các bản hợp xướng thời kì này phần lớn là hợp xướng không đệm (a cappella), nếu có khí nhạc thì các nhạc cụ đó chỉ diễn tấu những phần nhạc không có giọng hát. Đề tài hợp xướng liên quan đến tôn giáo. Trong hòa ca (ensemble) có hát đui (canon), tam ca, tứ ca. Loại ca khúc này mang tính chất công thức toán học thiếu cá tính và chất biểu cảm, cho nên chỉ thích hợp hát trong nghi thức hành lễ ở nhà thờ. Về sau, các nhạc sĩ Pháp và Italia đã làm cho các bản hợp xướng dần dần có chất trữ tình và tự sự.

Do nhu cầu phát triển của nghệ thuật hợp xướng, bắt đầu xuất hiện ấn loát âm nhạc. Trước kia, các bản nhạc đều chép tay cho nên không khỏi sai lạc, lại tốn kém. Giữa thế kỉ XV, ở Italia có kĩ thuật in ấn giấy nhạc, nốt nhạc và ca từ. Đầu thế kỉ XVI, ở Luân Đôn có kĩ thuật ấn loát và được phổ cập khắp các nước châu Âu. Kĩ thuật ấn loát âm nhạc ra đời có một ý nghĩa cực kì quan trọng, giúp cho việc phổ cập âm nhạc phát triển nhanh chóng và lưu truyền dễ dàng.

Thời đại Nederland đã xuất hiện nhiều nhà soạn nhạc kiệt xuất. Tác phẩm của họ đã ảnh hưởng phi thường tới âm nhạc châu Âu, trong đó có: Johannes Ockeghem (1430-1495). Ông sáng tác 13 bộ missa, 10 bộ motet và hơn 20 bài chanson. Ca khúc của ông thiên về kĩ xảo phức điệu, chú trọng phát triển giai điệu, biến hoá tân kì, mang tính tương phản, có hiệu quả giải trí, vui chơi. Đó là phong cách phổ biến thời bấy giờ.

2. Các nhạc sĩ tiêu biểu

a. Des Prés Josquin (1440-1521): ông sống nhiều năm ở Italia. Trong thời kì toàn thịnh của Văn nghệ Phục hưng, tinh thần và tác phẩm của nhiều nhà nghệ thuật vĩ đại thời kì đó có ảnh hưởng quan trọng đối với ông, đã khiến ông trở nên một nhạc sĩ kiệt xuất của thời kì đó. Josquin được tôn vinh là "nhà soạn nhạc ưu tú nhất đương đại", "người cha của âm nhạc". Nhà cải cách tôn giáo Đức Martin Luther gọi ông là "chủ nhân của các nốt nhạc", "nốt nhạc hành sự dưới ý chỉ của ông, còn các nhạc sĩ khác hành sự dưới ý chỉ của nốt nhạc". Người đời đánh giá cống hiến âm nhạc của Josquin ngang tầm với nhà kiến trúc, hội họa kiêm điêu khắc Michelangelo. 200 tác phẩm của ông phần lớn là motet và chanson, thường kết cấu 3 bè hoặc 6 bè, trong đó có cả những tác phẩm thuộc bài hát không lời cho khí nhạc.

Phong cách điển hình về âm nhạc Josquin là vừa truyền thống vừa hiện đại, có vài đặc điểm đáng chú ý sau:

Josquin kế thừa và phát triển phong cách âm nhạc của Dufay, kết hợp cái tinh xảo, huyền diệu của phức điệu với giai điệu hài hòa chất phác, có thể truyền đạt tình cảm phong phú của con người, của cuộc sống nhiều màu nhiều vẻ, cho nên ông đã uốn nắn khuynh hướng

khoe kĩ xảo, coi nhẹ phản ảnh nội hàm tư tưởng của phái nhạc phức điệu trước kia. Tác phẩm của ông nổi bật chất thơ.

Tác phẩm của Josquin chú trọng thể hiện tính tư tưởng, nội dung của ca từ. Đặc biệt là motet của ông đã nói lên một cách cụ thể ý đồ thể hiện nội dung ca từ kể cả trọng âm ca từ. Nhạc sĩ vận dụng giai điệu có kịch tính. Tất cả các điều đó đã phản ánh tư tưởng chủ nghĩa nhân văn trong sáng tác của ông.

Josquin đã sử dụng thủ pháp kết hợp giữa hòa thanh với đối vị, chất liệu rõ ràng, bút pháp mới mẻ, biến hoá vô cùng thú vị.

b. Heinrich Isaac (1492-1555): ở Nederland nhưng sống chủ yếu ở Florence. Đặc điểm sáng tác của Isaac là phong cách mang tính quốc tế hoá, đề tài đa dạng. Ông làm nhiều ca khúc bằng tiếng Pháp, Italia, Đức, trở thành nhà soạn nhạc mang đậm tính quốc tế đương thời. Ngoài âm nhạc nhà thờ, ông còn viết nhiều ca khúc biểu diễn trong các ngày lễ hội như Carnaval, lễ thánh Johann v.v. và các ca khúc quân chúng mang phong cách âm nhạc Đức, kể cả ca khúc quảng cáo v.v.

IV. ÂM NHẠC - THANH NHẠC THỜI KÌ CẢI CÁCH TÔN GIÁO (THẾ KỈ XVI)

Đầu thế kỉ XVI, giai cấp tư sản mới lên ở châu Âu đã phát động phong trào đòi "cải cách tôn giáo" với qui mô lớn. Họ lên án mạnh mẽ Giáo hội Thiên chúa giáo, đứng đầu là Giáo hoàng La Mã, kêu gọi thực hiện cuộc cải cách. Nước Đức là nơi phát động cuộc cải cách đầu tiên ở châu Âu.

Năm 1517, Martin Luther (1483-1546) dán "Luận cương 95 điều khoản" trước nhà thờ của cung đình Đức. Luận cương nổi tiếng đó mở màn cho phong trào cải cách tôn giáo. Luther chống lại sự khống chế của giáo đình La Mã đối với các nước, chống các nghi thức và giáo qui phiền toái, cũ kĩ của Thiên chúa giáo. Luther xây dựng Giáo hội riêng, thực hiện cương lĩnh do ông đề xuất. Ông lấy việc cải cách âm nhạc nhà thờ làm điểm đột phá, nhấn mạnh âm nhạc phục vụ đại chúng và phải có tính chiến đấu. Phản đối hát các thánh ca bằng tiếng La tinh mà dân chúng Đức khó nắm bắt, đề xuất yêu cầu hát bằng tiếng mẹ đẻ - tiếng Đức. Do đó, đã xây dựng trung tâm âm nhạc

tôn giáo của Giáo hội Luther. Cuộc vận động đó đã vượt ra khỏi ranh giới của Giáo hội và giới Thần học, thúc đẩy sự tiến bộ và phồn vinh về các lĩnh vực xã hội, kinh tế, khoa học, văn hoá ở các nước châu Âu, đã có một vai trò mang tính quyết định đối với sự thay đổi hình thức âm nhạc châu Âu thế kỉ XVI.

Martin Luther không những là nhà cải cách tôn giáo vĩ đại mà còn là nhà soạn nhạc nghiệp dư. Ông nhấn mạnh âm nhạc có chức năng giáo dục, yêu cầu giáo dân phải thường xuyên tham gia các hoạt động âm nhạc. Luther cho rằng âm nhạc là niềm an ủi cho những người khổ đau, đem hạnh phúc cho con người. Cần phải giáo dục thế hệ trẻ loại nghệ thuật thiêng liêng này, bởi vì nó sẽ cải thiện tính người. Luther cực kì yêu thích âm nhạc phức điệu Nederland, đặc biệt suy tôn âm nhạc của Josquin. Tự ông lãnh đạo sáng tác một loại thánh ca gọi là ngợi ca (Odes) cho tôn giáo thay thế thánh ca truyền thống.

Odes là loại thánh ca cho tập thể con chiên hát: (1) Cải biên trên cơ sở các bài ngợi ca bằng tiếng La tinh mà Thiên chúa giáo đã sử dụng phổ cập; (2) Cải biên trên cơ sở thơ ngợi ca hymn bằng tiếng Đức; (3) Cải biên trên cơ sở ca khúc thế tục; (4) Phổ nhạc những bài thơ ngợi ca mới. Phần lớn Odes dựa trên cơ sở tổ ca của Gregoire và ca khúc thế tục. Ví dụ: "Hãy đến đây, chúa cứu thế của giáo đồ Cơ đốc", Bài hát đó sau khi cải biên trở nên thánh ca nổi tiếng nhất của Tôn giáo. Ngoài ra còn có những bài hát song ngữ tiếng La tinh và tiếng Đức như "Hân hoan trong ngọt ngào". Thánh ca sử dụng trong ngày lễ hội Noel (hát bằng tiếng Đức). Ví dụ như "Christ trong xiềng xích của thân chết" v.v. Đó là những odes do Luther cải biên. Thế kỉ XVI-XVII xuất hiện nhiều odes sáng tác như: "Thượng đế là dinh lũy kiên cố của chúng con" (Ein fest Burg ist unser Gott). Tương truyền rằng đó là sáng tác của Luther.

Odes có nhiều loại, quan trọng nhất là loại "odes thay đổi ca từ". Ngoài ra còn có "odes phức điệu". Trước thế kỉ XVI, odes không có đệm, sau thế kỉ XVI, có organ đệm theo và đánh theo các bè của giọng hát. "Odes motet" là loại sáng tác tự do dựa vào giai điệu truyền thống, thể hiện thái độ và tư tưởng của nhà soạn nhạc. "Odes hợp xướng" phản ánh tư tưởng sám hối, hoài nghi, nỗi sợ hãi, sự thành kính, niềm hy vọng. Do đó odes mang tính nhân văn, giảm tính chất thần bí trong âm

nhạc truyền thống của nhà thờ. Nhà soạn nhạc tiêu biểu nhất là Hans Leo Hassles. Âm nhạc của ông giản dị, chất phác như "Ôi cái đầu đầy vết thương" (O Haupt voll Blut und Wunder). Nhưng odes cũng không hoàn toàn thay thế thánh ca La tinh. Sau khi Luther mất, hơn một trăm năm sau, Johann Sebastian Bach đã đưa odes lên đỉnh cao.

Do ảnh hưởng từ Đức, ở Pháp cũng dấy lên phong trào cải cách. Thái độ và quan điểm cải cách Pháp cứng rắn hơn, cấm hát thánh ca La tinh trong nhà thờ khi hành lễ, phủ định lối tuyên truyền rằng ca hát sẽ cảm hoá, làm trong sạch tâm hồn mọi người, chỉ sử dụng thi ca đã được dịch sang tiếng Pháp, đã được phổ nhạc dân gian hay giai điệu Tổ ca. So với âm nhạc giáo phái Luther thì âm nhạc của Pháp dịu dàng chất phác hơn. Âm nhạc các nước Anh, Thụy Sĩ chịu ảnh hưởng của Pháp, còn các nước Bohémia, Ba Lan mang tính tổng hợp phong cách giữa Đức với Pháp.

Khác hẳn Đức và Pháp, ở Italia hình thành hai phái bảo thủ và cấp tiến: trong hội nghị Trent năm 1551, phái bảo thủ thắng thế. Sau 10 năm hội nghị Trent mới nhóm họp lại vào ngày 1 tháng 9 năm 1562. Phái bảo thủ lấy lí do âm nhạc phức điệu đã thế tục hoá và làm lu mờ ca từ, đề nghị loại bỏ hẳn phức điệu ra khỏi nhà thờ. Hoàng đế Ferdinand I và công tước Banaria Albrecht V phản đối kịch liệt. Có hai hồng y giáo chủ Borromeo và Vitellozzi khôn khéo cho hội nghị nghe những motet và missa phức điệu mang tính chủ điệu như: "Nữ hoàng trên trời" v.v. sáng tác của nhạc sĩ Nederland, nhờ đó phái bảo thủ lắng dịu đi. Đặc biệt năm 1564, nhạc sĩ phức điệu vĩ đại Palestrina cho biểu diễn sáng tác mới: "Missa Giáo hoàng Marcel" (Messe du Pape Marcel)¹ với kĩ xảo siêu việt, từ đó phái bảo thủ câm miệng, sáng tác âm nhạc phức điệu được cứu vãn, phát triển và giữ được thành quả cải cách.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) đã sáng tác 93 bộ Missa, 179 motet, khoảng 100 bài ca khúc thế tục, hơn 50 bài mục ca nhà thờ và rất nhiều ca khúc nghi lễ khác. Tác phẩm tiêu biểu nhất là Missa "Assumpta est Maria" và motet "Ave Regina caelorum".

1. Thời kỳ đó, Palestrina là chỉ đạo nghệ thuật hợp xướng của nhà thờ lớn Roma "St. Maria".

Phong cách chung tác phẩm của Palestrina thể hiện mâu thuẫn giữa cải cách và chống cải cách ca khúc nhà thờ Italia thời bấy giờ. Một mặt, ông viết nhiều tác phẩm âm nhạc nhà thờ, đó là mẫu mực của âm nhạc phức điệu nhà thờ, được đánh giá là những tác phẩm mang phong cách nhà thờ "Hoàn mỹ nhất". Mặt khác, ông cũng chịu ảnh hưởng lớn của phái nhạc Nederland, theo đuổi phong cách âm nhạc chủ điệu. Khách quan mà nói, những sáng tác của ông đã đưa âm nhạc phức điệu phát triển, tiến bộ lên. Cuối đời, tuy ông từng lấy làm xấu hổ vì mình đã viết về đề tài tình yêu, song trong một số sáng tác đó, ông vẫn kiên trì tiếp thu chất dinh dưỡng của âm nhạc mới, vẫn thử nghiệm sáng tác phong cách mới.

Tác phẩm của ông có những đặc điểm: (1) Chú trọng âm nhạc làm rõ ca từ, có ý thức tránh sự phức tạp, phiền toái về các bè để khỏi ảnh hưởng đến phát âm ca từ; (2) Hợp xướng không có đệm, tức "a cappella", ông chú trọng hòa thanh rõ ràng, cân đối, được xem là người mở đường cho nghệ thuật a cappella; (3) Phong cách tác phẩm giàu tình cảm, hàm súc, giàu chất thơ, kết cấu chặt chẽ, âm nhạc trong sáng, không bộc lộ kịch tính trong âm nhạc.

Ngoài ra, còn có một số nhạc sĩ tiêu biểu khác như Lassus de Roland, Philippe de Monte v.v.

Thế kỉ XVI, Venice là thành phố phồn vinh thứ hai sau Roma. Tổng đốc có quyền hành ngang Giáo hội. Venice là một thành phố mang tinh thần chủ nghĩa hưởng lạc, suy tôn thương mại, còn đối với tôn giáo có thái độ tùy tiện. Cuối thời kì Phục hưng, kinh tế, quyền lực và sự thịnh vượng của Venice bắt đầu sa sút. Song âm nhạc vẫn hoạt động sôi nổi với danh tiếng lẫy lừng, vẫn là "Thủ đô âm nhạc" châu Âu.

Nửa cuối thế kỉ XVI, nghệ thuật âm nhạc hoạt động vẫn ở vị trí hàng đầu trên lục địa châu Âu. Thời kì này, thanh nhạc là hoạt động chủ yếu của âm nhạc, đồng thời có mối quan hệ mật thiết với chính trị, văn hoá và đời sống hàng ngày của thành phố đó. Dàn hợp xướng và dàn nhạc tổ chức qui mô, hoạt động sôi nổi trong các cuộc tụ hội như lễ khánh tiết, liên hoan xướng đường với khí thế và cảnh trí hoành tráng. Những chức vụ và nghề nghiệp có liên quan đến âm nhạc là mục tiêu đeo đuổi, tranh giành của nhiều người. Đặc biệt vị trí chỉ huy hợp xướng, vị trí diễn tấu organ trong nhà thờ đều phải

qua sát hạch và thường do các nhà soạn nhạc nổi tiếng đảm nhiệm. Nhà thờ lớn St. Marco đồ sộ huy hoàng, xây dựng từ thế kỉ XI, mang phong cách của Byzantine, là một kiến trúc tiêu chí cho âm nhạc và văn hoá Venice. Quảng trường lớn trước mặt nhà thờ là trung tâm tổ chức lễ khánh tiết long trọng của thành phố. Các nhạc sĩ, ca sĩ, các nhân viên, chức sắc hành lễ của nhà thờ đều do thị trưởng thành phố xét duyệt. Các sự vụ âm nhạc của nhà thờ do quan viên chính phủ sở tại quản lí. Do đó, trường phái âm nhạc và nghệ thuật thanh nhạc Venice có một sắc thái riêng khác với mọi nơi.

Thành tựu chủ yếu của trường phái nhạc Venice là viết hai bản nhạc hợp xướng do hai đội hợp xướng trở lên biểu diễn và do nghệ sĩ organ tâm cỡ số một đệm theo. Ca sĩ biên chế theo bè giọng cao, trung, trầm. Hợp xướng có dàn nhạc đệm theo, nhưng organ đóng vai trò chủ chốt. Thời kì đó, các nhà soạn nhạc Venice sáng tác những bản hợp xướng qui mô lớn: tám bè, mười hai bè hoặc nhiều hơn nữa. Đồng thời sử dụng bốn, năm đội hợp xướng. Các bè giọng thay nhau xuất hiện, tạo ra một khí thế và âm lượng hùng hậu đạt tới trình độ siêu việt chưa từng có. Các đội hợp xướng đứng trên bục sân khấu ở các vị trí khác nhau, phong cảnh là bích họa lớn. Khi bắt đầu hát, người ta kéo phông lên, hiện ra phù điêu màu vàng chói lọi, rực rỡ. Các đội hợp xướng đứng trang nghiêm, cất cao tiếng hát của từng bè hòa cùng tiếng đàn hùng vĩ của organ. Hợp xướng khi hòa ca, khi đối đáp, khi hát đuổi, tiếng hát làm rung chuyển cả một không gian rộng lớn, gây hết sức cảm xúc mạnh mẽ cho thính giả.

Nhà soạn nhạc tiêu biểu cho trường phái Venice là Roland de Lassus (1532-1594), gốc người Flamand. Ông là người từng chu du các nước châu Âu, nhìn xa thấy rộng, chịu ảnh hưởng tư tưởng nhân văn. Ông tích lũy chất liệu âm nhạc nhiều nơi, sáng tác bằng linh cảm. Cũng như Palestrina, ông nổi tiếng sáng tác motet (hơn 1200 tác phẩm). Song motet của ông không hẳn là ca khúc nhà thờ, trong đó thể hiện các tình cảm khác nhau với giai điệu trang nghiêm, khắc họa các hình tượng tươi tắn, vui có, buồn có, giàu kịch tính, ngôn ngữ âm nhạc độc đáo. Lassus là nhạc sĩ đa tài, tình cảm phóng khoáng nồng nhiệt. Nhạc sĩ còn sáng tác mục ca và dân ca Pháp, Đức, Italia, các tác phẩm đó đã miêu tả về gia đình, thôn trang, đường phố và

thiên nhiên, có màu sắc châm biếm, hài hước. Hơn nữa ông khéo biến hoá âm lượng và âm sắc để tái hiện cảnh thiên nhiên như mây, gió, thung lũng, tiếng vọng v.v. Bằng những nét nhạc truyền cảm. Ông rất chú ý nội dung của ca từ. Lassus là nhạc sĩ để lại nhiều tác phẩm được mọi người yêu thích, là nhà soạn nhạc có ảnh hưởng thế giới.

Mặc dù Lassus là nhạc sĩ có ảnh hưởng lớn của trường phái Venice, song người sáng lập ra trường phái này lại là Adrian Willaert (khoảng 1485 - 1562). Ông cũng là nhạc sĩ Nederland. Ông đã kết hợp có hiệu quả âm nhạc phức điệu của Nederland với bản sắc âm nhạc địa phương của Venice, trên nguyên tắc ca từ quyết định âm nhạc. Ông là người xây nền móng nhạc hợp xướng hai dàn. Ông đã đào tạo nhiều nhạc sĩ kiệt xuất như Andrea Gabrieli v.v. Về sau Berlioz có ý định bắt chước biểu diễn hợp xướng hai dàn, nhưng người đương thời không hiểu và không ủng hộ.

V. THANH NHẠC MANG PHONG CÁCH DÂN GIAN THẾ KỈ XVI

Thế kỉ XVI là thời kì cuối của Văn nghệ Phục hưng châu Âu, là mùa xuân trăm hoa đua nở của nghệ thuật thanh nhạc. Khi âm nhạc của các trường phái Nederland, Roma, Venice đang tranh nhau khoe tài sắc thì những ca khúc mang phong cách dân gian như chanson của Pháp, pastoral của Italia là những bông hoa lạ, tươi đẹp mọc giữa vườn hoa âm nhạc thế kỉ XVI.

Nếu nói rằng trường phái âm nhạc Nederland có khuynh hướng quốc tế, thì ngôn ngữ đó cũng bắt nguồn từ mảnh đất âm nhạc dân gian của các dân tộc. Nhưng so với nghệ thuật âm nhạc tao nhã, uyên thâm thì ca khúc phong cách dân gian có sức truyền cảm và sức sống nhiều hơn. Một xu thế mới xuất hiện trên ca đàn châu Âu thế kỉ XVI là sáng tác ca khúc mang phong cách dân gian.

Chanson mới cũng là dân ca Pháp, nhưng là thể loại mang đậm đà bản sắc dân gian hưng thịnh nhất trong thế kỉ XVI. So với thế kỉ XIV, chanson Pháp có hai đặc điểm mới nổi bật: (1) Nội dung cụ thể hơn, hình tượng rõ ràng hơn. Đề tài cực kì rộng lớn, đề cập đến đời sống xã hội, thế giới tự nhiên, tình yêu, phong tục, chợ phiên, chiến tranh v.v. Những đề tài đó đều cố gắng phản ánh cụ thể, khắc họa tinh tế, khiến ca khúc có hình tượng lập thể rõ ràng và sống động. (2)

Giai điệu có tạo hình sinh động, âm nhạc phục vụ ca từ, phá vỡ khuôn sáo gò bó, trừu tượng của âm nhạc phức điệu. Giai điệu chính của bài hát ở bè cao, là âm nhạc chủ điệu với tiết tấu hai phách, giai điệu nhanh nhẹ, tiết tấu mạnh mẽ rõ ràng, khai thác thành công âm thanh hình tượng, truyền cảm với ngôn ngữ âm nhạc rất mới mẻ.

Nhà soạn nhạc nổi tiếng nhất là Clement Janequin (khoảng 1485-1558) ông chủ yếu sống ở Bordeaux, Pari v.v. Bản hợp xướng bốn bè nổi tiếng "Chiến dịch Marignan" (La Bataille de Marignan) đã phản ánh lại toàn bộ quá trình diễn biến của chiến tranh. "Cuộc săn" (La chasse) miêu tả cảnh vua cùng tùy tùng đi săn và đâm chết con hươu, "Bách điệu ca" (Le chant des Oiseaux) đúng là buổi hòa nhạc của các loài chim; "Chim Bạch linh" (L'Alouette) ngoài sự miêu tả con chim, còn phản ánh cuộc sống phù hoa của đời người; "Tiếng gọi Pari" (Les Cris de Paris) vận dụng đàn nhạc dây, kèn có phong cách cận đại. "Những đàn bà lấm mồm" (Le Caquet des femmes) là một bài hát rất khó cho thanh nhạc, ca sĩ phải có kỹ thuật nhả chữ linh hoạt mới thể hiện được tính cách nhân vật. Janequin là nhạc sĩ thiên tài người Pháp. Ông có sức tưởng tượng phong phú, có khả năng sáng tác độc đáo, siêu việt.

Caccia của Italia thế kỷ XVI là loại ca khúc phổ thơ của các thi sĩ nổi tiếng. Đề tài rộng lớn, không chỉ nói về cuộc sống mục đồng mà còn nói nhiều về tình yêu, về cảnh sống điền viên, giàu chất trữ tình. Phong cách âm nhạc tao nhã, tình cảm dạt dào, âm luật tự do. Thủ pháp đặc trưng là miêu tả và tượng trưng. Về sau, xuất hiện pastoral đơn ca, song ca, chịu ảnh hưởng phong cách của floto (một loại ca khúc) của thế kỷ XV. Pastoral khi sử dụng phức điệu, khi sử dụng chủ điệu, nổi bật hiệu quả của hòa thanh. Điều quan trọng là ngôn ngữ âm nhạc phù hợp với nội dung ca từ. Ngoài ra còn có loại caccia thánh phòng, đó là những bản hợp xướng biểu diễn trong nghi thức ngoại giao, đặc biệt trong các cuộc họp mặt của các đoàn thể văn nghệ sĩ hoặc hoạt động giải trí trong hoàng thất. Italia trở thành "vương quốc" của pastoral châu Âu. Các nhà soạn nhạc có ảnh hưởng lớn, có tác phẩm đặc sắc nhất như: Ciprino de Rore (1516-1563) sáng tác thể hiện tư tưởng, tình cảm thi ca, giàu hình tượng, miêu tả sự tĩnh lặng, nỗi đau buồn có tinh thần cách tân. Luca Marenzio (1553-1599), tác phẩm của ông tao nhã, tài hoa. Sở trường của ông là thể hiện tình cảm với giai điệu cực đẹp, được mệnh

danh là "Thiên nga tao nhã". Bản caccia nổi tiếng "Mình tôi trầm tư" miêu tả phong thái ung dung dạo trên cánh đồng hoang, ánh mắt thơ mộng của thi sĩ, dòng chảy của con sông, từ bước đi chậm rãi đến bước chạy như bay... diễn tả tâm trạng tinh tế của con người. Cario Gesualdo (1560-1613) sáng tác caccia sử dụng hòa thanh tương phản, chuyển điệu xa đột ngột dẫn đến hợp âm nghịch, thủ pháp mới mẻ, tân kỳ, đặc biệt sử dụng bán cung đạt tới đỉnh cao. Claudio Monteverdi (1567-1643) tinh thông kỹ xảo caccia Italia, nhạc sĩ vận dụng điệu tính cận đại có hòa thanh mạnh mẽ, từ caccia nhiều bè, viết caccia đơn ca và song ca. Sáng tạo khúc thức mới cho caccia, cũng là thử nghiệm cho sáng tác recitativo và aria trong opera sau này (chương IV, chúng tôi sẽ nói kỹ về nhạc sĩ vĩ đại này).

Đến cuối thế kỷ XVI, đầu thế kỷ XVII, caccia có bước phát triển mới: sử dụng "phép bán cung". Trước kia sử dụng gam tự nhiên, nay phát triển chuyển điệu, sử dụng chế độ hòa thanh mới. Thủ pháp sáng tác mới mẻ đó đã tạo điều kiện cho sự xuất hiện và phát triển ca kịch - opera và thanh xướng kịch - oratorio sau này.

Ở Đức, ngoài cải cách nhạc nhà thờ, các danh ca hoạt động sôi nổi trong cuộc thi và biểu diễn tại các thành phố. Còn ca khúc phức điệu liede được sử dụng phổ biến.

Nửa cuối thế kỷ XVI, Anh cũng là nơi phát triển thể loại mục ca. Âm nhạc Anh phát triển rầm rộ, cho nên chẳng phải ngẫu nhiên trong tác phẩm của Shakespeare¹ có những ngôn từ tuyệt đẹp ca ngợi âm nhạc. Ở Anh, ngoài nhạc nhà thờ còn có âm nhạc Virginal².

Âm nhạc Anh bám chắc vào âm nhạc dân gian, nên giai điệu mục ca Anh đậm màu sắc dân gian, tuy không sinh động bằng Italia, nhưng có sức truyền cảm độc đáo riêng. Người Anh vốn tính dí dỏm, nên văn học và mục ca cũng mang chất hài hước, dí dỏm. Đó là đặc sắc riêng của nước Anh.

Ca khúc Tây Ban Nha trữ tình nồng nhiệt, tiết tấu sắc nét, mạnh mẽ, đậm đà màu sắc dân tộc.

1. William Shakespere (1564-1616) là Kịch tác gia vĩ đại người Anh.

2. Virginal là loại đàn phím dân tộc của Anh. Thế kỷ XVI - XVII, các nhạc sĩ Anh thích viết nhạc phẩm cho loại đàn này.

VI. ĐÀO TẠO THANH NHẠC (TRƯỚC THẾ KỈ XVI)

Mặc dù âm nhạc - thanh nhạc đi cùng lịch sử phát triển loài người, nhưng tư liệu nói về những ngày bình minh của âm nhạc - thanh nhạc hầu như không tìm thấy trong các cổ vật của người nguyên thủy. Cho nên từ thời kì thượng cổ cho tới khoảng năm 314 sau công nguyên, trước khi có trường dạy hát hợp xướng nhà thờ (scola cantorum) do Giáo hoàng St.Sylvester mở tại Roma, được gọi là "Thời kì tiền đào tạo thanh nhạc". Thời kì này, ca hát đang ở giai đoạn phát âm phát thanh tự nhiên, còn mang tính chất mô phỏng và truyền miệng, nên chưa hình thành một phương pháp ca hát có ý thức rõ ràng, vì vậy cũng chưa thể có đào tạo thanh nhạc có ý thức. Về sau, nghệ nhân giang hồ của các bộ tộc truyền thụ kinh nghiệm cho nhau, sáng tác các bài hát mới truyền miệng, đào tạo thanh nhạc từ trạng thái không tự giác dần dần chuyển thành tự giác.

Từ thế kỉ IV(314-336) đến thế kỉ VI chính là giai đoạn chuyển hoá từ đào tạo tự nhiên thành đào tạo có ý thức.

Từ thế kỉ VII, chính xác là từ khi Giáo hoàng Grigoire le Grand mở trường đào tạo ca sĩ-nhạc sĩ tại Lateran (khoảng năm 600) lịch sử âm nhạc gọi đó là "Thời kì đầu đào tạo thanh nhạc". Thời kì này, Italia là nơi khởi thủy, là trung tâm đào tạo thanh nhạc. Phương pháp ca hát ngày càng được coi trọng và có khuynh hướng khoa học, hình thành một lớp người chuyên dạy hát.

Có hai nhân tố chính dẫn đến việc đào tạo thanh nhạc:

- *Một là nhân tố chủ quan:* Quá trình phát triển của ca hát hình thành thành đào tạo từ giai đoạn tự nhiên chuyển sang giai đoạn có ý thức. Trong quá trình này có những giai đoạn cách tân lối hát, thúc đẩy sự tiến bộ, phát triển và phồn vinh về thanh nhạc.
- *Hai là nhân tố khách quan:* thời kì văn nghệ Phục hưng, sự phân công xã hội ngày càng tỉ mỉ hơn, do đó âm nhạc cũng có sự phân hoá, phân công tiến bộ hơn, có điều kiện và thời cơ chín muồi cho việc đào tạo thanh nhạc trở thành một bộ môn độc lập, có tính khoa học hơn trước.

Ngoài hai nhân tố chính kể trên, còn có một số nguyên nhân khác như: sự nổi lên về nghệ thuật âm nhạc phức điệu, đã đề ra những yêu cầu mới về kĩ thuật ca hát. Tác phẩm thanh nhạc phức điệu có

âm vực rộng, có những đoạn nhạc hoa mỹ, màu sắc, đảo phách v.v. Những yêu cầu mới trong tác phẩm đã buộc các ca sĩ phải tìm phương pháp ca hát mới, xây dựng quan niệm mới về ca hát để đáp ứng yêu cầu của thời đại. Đó là nguyên nhân trực tiếp, đòi hỏi đào tạo thanh nhạc trở thành một bộ môn chuyên nghiệp, cũng là mấu chốt thúc đẩy ca hát và đào tạo trở nên khăng khít với nhau.

Từ giai đoạn khởi đầu cho tới nhiều thế kỉ sau, Italia luôn là trung tâm đào tạo thanh nhạc và ở vị trí hàng đầu châu Âu cũng như trên thế giới. "Vì sao vậy?", có mấy nguyên nhân sau:

- Trong thời kì Văn nghệ Phục hưng, Italia luôn luôn là "đất thánh" của âm nhạc, là trung tâm nghệ thuật thanh nhạc tiên tiến nhất, có nhân tài thanh nhạc ưu tú nhất châu Âu.
- Thanh nhạc Italia là mẫu mực và ở vị trí hàng đầu với uy tín cao nhất, được các nước châu Âu công nhận và học tập.
- Các nhà soạn nhạc Italia đa số là ca sĩ. Họ có tài sáng tác ca khúc thanh nhạc với góc độ của người ca sĩ, đồng thời họ vừa tư duy, nghiên cứu, tổng kết kinh nghiệm, vừa truyền thụ phương pháp ca hát, một phương pháp phù hợp với tâm sinh lí của con người.
- So với các nước châu Âu, trời phú cho người Italia chất giọng khỏe, đẹp, trữ tình, nồng nhiệt.
- Tiếng Italia cơ bản xây dựng trên cơ sở các nguyên âm I, E, A, O, U, so với tiếng các nước khác thuận lợi và có tính âm nhạc - thanh nhạc hơn cả.

Italia - trung tâm đào tạo thanh nhạc thời kì đầu, đã có những thành tựu đáng mừng và quan trọng:

1. Là nơi mở trường, lớp ca hát đầu tiên và rộng rãi. Cuối thế kỉ VII, Giáo hoàng Gregoire le Grand khởi xướng mở trường âm nhạc gần như nhạc viện hiện đại, có chương trình đào tạo 9 năm về âm nhạc-thanh nhạc. Trường đó đã đặt nền móng đào tạo cho thanh nhạc và các bộ môn khác của âm nhạc. Các trường nhạc như Cambrai đã đào tạo hàng loạt các nhà soạn nhạc nổi tiếng kiêm ca sĩ như Guillaume Dufay, Gilles Binchois v.v. Họ không những có kĩ xảo soạn nhạc cao siêu mà còn có năng lực hát giỏi. Thời kì đó, các tầng lớp trong xã hội ngày càng yêu thích nghệ thuật ca hát, nhu cầu đối với tài năng ca hát

ngày càng lớn, thúc đẩy việc mở trường chuyên nghiệp. Thời kì Phục hưng, các lớp hợp xướng, chapelle hay maitrise có nhiệm vụ vừa hát vừa học, là một loại trường âm nhạc-thanh nhạc. Các chapelle có số lượng ca sĩ lớn hơn các trường âm nhạc-thanh nhạc, một số nhà soạn nhạc và ca sĩ ưu tú vừa sáng tác vừa giảng dạy ở đó, cho nên các chapelle có trình độ ca hát cao siêu, thậm chí tiêu biểu cho một quốc gia hoặc một thời kì trong lịch sử.

2. Các trường, các chapelle của Italia qua thực tiễn, từng bước hình thành một phương pháp có hệ thống cho đào tạo thanh nhạc, ở Italia, từ khoảng thế kỉ XII, XIII đã có những tổng kết kinh nghiệm về thanh nhạc và áp dụng phương pháp thanh nhạc một cách hệ thống. Trong một số sách để lại, đã có những ghi chép về chương trình học như sau:

Buổi sáng:

- Luyện thanh một giờ, gồm luyện tập cộng minh và các câu nhạc khó.
- Luyện rung lí (trillo) một giờ.
- Luyện các câu nhạc nảy (staccato), lướt chạy (passge) một giờ (có khi hai giờ).
- Luyện các bài luyện thanh (vocalises) một giờ và rèn luyện biểu diễn ca hát một giờ.

Các bài tập kể trên đều được các thầy hướng dẫn và làm trước gương để tự uốn nắn các tư thế. Các bài luyện thanh tùy theo khả năng và yêu cầu huấn luyện của từng học sinh nhằm mục đích bảo đảm cách hát đúng ở âm khu tự nhiên.

Buổi chiều:

- Nhạc lí nửa giờ, làm bài tập đối vị nửa giờ.
- Học lí luận văn nghệ hoặc soạn nhạc một giờ.
- Thời gian còn lại tùy học sinh tự chọn những môn học sở thích.

3. Các giáo trình huấn luyện khi thi thực hiện ngay tại trường khi thi tập ở dã ngoại, nơi có thung lũng hoặc đứng trước bức tường có tiếng vọng, để thông qua tiếng vọng sửa cố tật cho học sinh. Nhà trường thường xuyên đưa học sinh tham gia các hoạt động ca hát ở nhà thờ hoặc tại các buổi hòa nhạc trong trường. Sau đó có mạn đàm rút kinh nghiệm phương pháp tự học và biểu diễn.

4. Kỹ thuật ca hát ngày càng cao và khoa học. Thời kì này ở châu Âu bắt đầu chia các loại giọng hát như sau: giọng nữ cao, nữ trung, nam cao và nam trầm; còn phân biệt khu vực công minh của giọng đầu, giọng ngực và giọng cổ v.v. bắt đầu đề cập đến các khái niệm về hơi thở, giả thanh, nguyên âm và phụ âm. Trong thực tiễn đào tạo, có phương pháp dạy tùy từng loại giọng và từng âm khu.

4. Hàng ngũ các thi sĩ, các nhà soạn nhạc và ca sĩ, dần phân hoá, sự phạm thanh nhạc trở thành một nghệ thuật chuyên môn để đào tạo ca sĩ, hoặc nhà soạn nhạc kiêm nhà sư phạm thanh nhạc. Đồng thời các nhà sư phạm biên soạn một số trứ tác thanh nhạc tiêu biểu, những trứ tác đó trở nên giáo trình huấn luyện thanh nhạc, hình thành phong trào lần thứ nhất về nghiên cứu giảng dạy thanh nhạc. Một số nhà sư phạm tương đối có tiếng như thế kỉ VIII có Pietr, Roman là ca sĩ-thầy thanh nhạc đầu tiên của trường La Mã, thế kỉ IX, X có Gigione Tulle, Cambree. Thời kì đào tạo tương đối chín muồi hơn là thế kỉ XII có Borne. Thế kỉ XIV có Marcheto v.v.

CHƯƠNG**IV**

**OPERA VÀ NGHỆ THUẬT
THANH NHẠC THỜI ĐẠI BAROQUE¹
(ĐẦU THẾ KỈ XVII - GIỮA THẾ KỈ XVIII)**

Tôi không biết, với con mắt người khác tôi là loại người gì, với tôi, mình chẳng qua như đứa trẻ nghịch trên bờ biển. Tôi vui sướng hơn hờ khi tìm thấy một hòn cuội bóng đẹp hay vỏ ốc đẹp kì diệu, hiện ra trước mắt tôi là đại dương chân lí mênh mông mà chính mình chưa khám phá.

Newton²

Đầu thế kỉ XVII là thời kì quá độ từ chế độ Phong kiến sang chế độ Tư bản chủ nghĩa. Đó là một thời kì cực kì phức tạp trong xã hội các nước châu Âu. Diễn biến chính trị và chế độ xã hội ở mỗi nước cũng hết sức khác nhau: Thế kỉ XVII, nước Anh dẫn đầu làm cuộc cách mạng tư sản; nước Pháp đang bước vào nền chuyên chế phong kiến, Italia phồn thịnh đang trên đà suy thoái. Cũng như Tây Ban Nha, Italia đang co rúm dưới ách thống trị nặng nề của nhà thờ. Nước Đức vẫn đang trong tình trạng lạc hậu và trì trệ. Mặc dù giữa các nước đó có sự khác nhau rất lớn về tình hình chính trị và kinh tế, song họ có chung một đặc điểm, đó là chính quyền phong kiến và Giáo hội vẫn ở vị trí thống trị tối cao, thế lực ở khắp mọi nơi.

1. Tham khảo phụ lục.

2. Isaac Newton (1642-1772) nhà vật lý vĩ đại, trích: "Thường thức âm nhạc phương Tây" J Machlis.

Trong khi cả châu Âu đang vội vã nghênh tiếp chế độ xã hội mới, thì trên lĩnh vực âm nhạc xảy ra một cuộc cách mạng lớn. Thời đại Văn nghệ Phục hưng chưa kết thúc hẳn, nhưng nghệ thuật nói chung và âm nhạc nói riêng bước vào một thời kì mới, đó là thời đại nghệ thuật Baroque.

Thời đại Baroque kế thừa tư tưởng Văn nghệ Phục hưng trong một bối cảnh mới. Có thể nói nghệ thuật âm nhạc Baroque là con đẻ của Văn nghệ Phục hưng. Không một thời đại nào có thể thay thế vai trò lịch sử và sự cống hiến to lớn, độc đáo của thời đại Baroque. Âm nhạc Baroque chủ yếu phản ánh mâu thuẫn giữa âm nhạc thị dân với âm nhạc quý tộc. Thời đại Baroque bắt đầu hình thành âm nhạc chủ điệu, sử dụng phổ biến chữ số âm trầm (*basse chiffrée*), xuất hiện hệ thống gam trưởng, gam thứ và hòa thanh mang ý nghĩa hiện đại. Thời đại đó được coi như một cái mốc lịch sử của âm nhạc châu Âu. Thời đại Baroque sinh ra những nhạc sĩ tầm cỡ như Monteverdi, Lully, Bach, Handel v.v. cũng sinh ra các thể loại âm nhạc mới như sonate, concerto... Âm nhạc Baroque có phong cách quyến rũ độc đáo, tình cảm nồng nhiệt phong phú, có những thủ pháp thể hiện với ngôn ngữ âm nhạc mang kịch tính, chất hội họa và đầy mơ ước, mộng tưởng. Hơn nữa, thời đại Baroque còn có một cống hiến vĩ đại, đó là sự xuất hiện của loại hình nghệ thuật opera.

Thời kì Văn nghệ Phục hưng, nghệ thuật âm nhạc phát triển trong các lĩnh vực, đã tổng kết hàng loạt kinh nghiệm quý báu về phương pháp soạn nhạc, đã tạo tiền đề cho sự xuất hiện opera trong thế kỉ XVII. Sự ra đời của opera không chỉ có ý nghĩa tăng thêm một thể loại mới cho nghệ thuật âm nhạc - thanh nhạc, quan trọng hơn là opera đã trở thành nhân tố thôi thúc, phát triển và hoàn thiện hệ thống mới và các thể loại mới trong thời đại Baroque. Ở mức độ lớn hơn, chúng ta còn có thể nói rằng không có opera thì không có âm nhạc Baroque. Còn một sự kiện trọng đại đã hỗ trợ và tô điểm cho sự ra đời của opera, đó là đào tạo thanh nhạc đã bước vào "thời kì *bel canto*". Về sau opera và *bel canto* như hình với bóng phát triển mật thiết, song song với nhau, thôi thúc nhau cùng phát triển, khiến opera và đào tạo thanh nhạc *bel canto* bước vào một kỉ nguyên mới huy hoàng.

Trong lịch sử văn học nghệ thuật, thể loại opera thế kỉ XVII bắt nguồn từ bi kịch và hài kịch cổ Hi Lạp, trong đó gồm đối thoại, song ca, hợp xướng. Đến thời kì Văn nghệ Phục hưng, kịch cổ Hi Lạp vẫn được coi là mẫu mực trong nhà hát kịch các nước châu Âu

Thời kì trung cổ, từng xuất hiện kịch mục đồng với hình thức vừa hát vừa diễn, nội dung nói về tình yêu trai gái của người chăn cừu. Giữa thế kỉ XII-XIII bắt đầu xuất hiện "kịch diễn viên" (pastorale) có phong cách trữ tình, thơ mộng. Diễn viên lên sân khấu có trang phục, hoá trang hẳn hoi. Đến thế kỉ XV-XVI, kịch phát triển đa dạng hơn, ngoài kịch diễn viên còn có "kịch thần bí" (mystery play) "kịch kì tích" (miracle play) mang màu sắc tôn giáo, trình diễn trong ngày lễ hội khi hành lễ ở nhà thờ.

Thế kỉ XVI xuất hiện một loại kịch gọi là "gian mộ kịch" (intermezzo), đó là sáng tác của các nhà soạn nhạc mục ca. Kịch gian mộ tức "kịch hát" giữa các màn kịch, nó gần với opera sau này. Khi trình diễn có phong cảnh, đạo cụ, diễn viên vừa đi lại trên sân khấu vừa ca hát, có hiệu quả sân khấu. Kịch mục ca đã có những ca khúc mang tính kịch. Các loại hình thức kịch kể trên có chung một đặc điểm là tình tiết đơn giản, kết cấu kịch lỏng lẻo, nhân vật ít, cảnh trí sơ sài, thường là kịch một màn, thời lượng ngắn (khoảng 20 – 30 phút). Âm nhạc và ca khúc trong gian mộ kịch đều sử dụng ca khúc có sẵn. Thực ra đó là tổ hợp các ca khúc thế tục, ca khúc nhà thờ, có sự gia công sơ sài cho một số chuyện cổ tích. Mặc dù vậy, chúng vẫn là tiền thân của opera sau này.

Âm nhạc opera là sự kết hợp giữa âm nhạc đơn điệu và chủ điệu, giàu tính kịch. Âm nhạc thời kì đó có một đặc điểm nổi bật là âm nhạc phụ thuộc ca từ, phục vụ và thể hiện nội hàm của ca từ đến mức thăng hoa. Thế kỉ XVI xuất hiện nhiều khuynh hướng mới và thủ pháp mới trong sáng tác, đưa âm nhạc phức điệu bước vào thời đại âm nhạc chủ điệu.

Opera là một thể loại mới mang tính sáng tạo thực sự. Cho dù có tính kế thừa, song opera đã chứa trong mình linh hồn tư tưởng nhân văn. Chủ nghĩa nhân văn thấm thấu trong đề tài, chủ đề, nhân vật, ca từ và âm nhạc của opera. Mặt khác opera chú trọng sự biểu hiện, truyền đạt chân thật những tình cảm, tư tưởng con người, khắc họa

hình tượng âm nhạc có cá tính, tình tiết xung đột mang tính kịch mạnh mẽ. Hình tượng nhân vật, âm nhạc tươi tắn, mới mẻ, là thành quả lao động sáng tạo độc đáo của các nhà soạn nhạc. Opera còn là một bộ môn nghệ thuật tổng hợp văn học, âm nhạc, biểu diễn, kiến trúc, hội họa v.v. của tập thể nghệ sĩ bao gồm ca sĩ, nhạc sĩ, thi sĩ, chỉ huy dàn nhạc, thiết kế mỹ thuật, nhân viên kỹ thuật, quản lý sân khấu với đội hợp xướng, đội vũ đạo v.v. Sự thành công của những vở opera gồm các nhân tố trên đây và phải dựa vào tư duy, lao động sáng tạo của cả một tập thể. Một loại hình nghệ thuật như vậy rõ ràng là một sự kiện sáng tạo mang tính khởi xướng trong lịch sử âm nhạc-thanh nhạc thế giới.

I. ITALIA - QUÊ HƯƠNG CỦA OPERA VỚI CÁC TRƯỜNG PHÁI

Italia là người mẹ, là cái nôi của opera. Thế kỷ XVII, Italia ở trong tình trạng bất lực về chính trị, thấp kém về kinh tế, song trong sáng tạo nghệ thuật vẫn đầy sức sống, vẫn giữ vai trò và vị trí "vương quốc âm nhạc" trên thế giới. Sở dĩ như vậy có ba nguyên nhân: Một, Italia là một nước giàu giai điệu; Hai, Italia là một vườn ươm hạt giống các thể loại âm nhạc đa dạng và mới mẻ, người Italia lấy việc bồi dưỡng, sáng tạo các thể loại mới về âm nhạc làm thiên chức của mình; Ba, Italia là một nước luôn sinh ra những nhà soạn nhạc và những ca sĩ tài năng. Cuối cùng, Italia là một nước có điều kiện đặc biệt, họ có các nhà quý tộc yêu thích văn học nghệ thuật, ủng hộ và tài trợ cho sự nghiệp phát triển về văn học nghệ thuật. Thế kỷ XVII, Italia, hơn bất cứ một nước nào khác ở châu Âu, có đầy đủ điều kiện sinh ra loại hình nghệ thuật opera và dâng tặng cho châu Âu và toàn thể nhân loại.

Trong các thời kì khác nhau, địa danh và phong cách khác nhau, Italia có các trường phái opera khác nhau:

1. Opera Florence

Cuối thế kỷ XVI, một số văn nghệ sĩ Florence thường tụ hội ở nhà bá tước Bardi, về sau ở nhà bá tước Jacopo Corci. Họ sùng bái tinh thần Plato¹, họ tự xưng là "nhóm hàn lâm" (Academie) còn gọi là "Nhóm nghệ thuật Florence". Họ muốn phục hồi âm nhạc cổ Hy Lạp.

1. Plato tức là Palton, nhà triết học cổ Hy Lạp.

Sau khi tìm thấy và nghiên cứu ba bài thơ ngợi ca của cổ Hi Lạp, Vincenzo Galilei cùng các bạn trong nhóm rút ra kết luận: sở dĩ âm nhạc Hi Lạp có sức truyền cảm bởi vì đó là âm nhạc đơn điệu (Monody), phổ nhạc trên cơ sở thanh điệu, tiết tấu của thi ca. Do đó âm nhạc truyền đạt được nội dung tư tưởng của ca từ, khiến ca từ thêm sinh động, có sức truyền cảm và hấp dẫn. Nhóm văn nghệ sĩ đó dựa vào bài thơ "Địa ngục" (L'inferno) trong trường ca "Thần khúc" của Dante và "Thơ buồn" (Lamentation) của Jérémie phổ ra một số ca khúc. Tiếc thay những tác phẩm đó đều bị thất lạc.

Về sau, nhà thơ Ottavio Rinuccini dựa vào cốt truyện thần thoại Hi Lạp viết ra kịch bản: "Cuộc đấu giữa thần Apollo với mãng xà" (Pythom), ca sĩ kiêm nhà soạn nhạc Jacopo Peri phổ nhạc, từ đó mở ra một kỉ nguyên thể loại mới-opera. vở đó trình diễn năm 1591 tại nhà Jacopo Corsi và được hoan nghênh nhiệt liệt. Trong suốt ba năm, mỗi lần đến ngày lễ Noel đều diễn vở này. Đáng tiếc phần âm nhạc đã bị thất lạc, chỉ còn lại ca từ của kịch bản. Năm 1597, tại Florence trình diễn opera "Dafne" cũng là tác phẩm hợp tác giữa Rinuccini và Peri. Nội dung lấp lánh đốm lửa tư tưởng của chủ nghĩa nhân văn. Vở này được coi là opera đầu tiên của nước Ý và cả châu Âu. Thật đáng tiếc phần âm nhạc cũng bị thất lạc, chỉ còn lại ca từ của kịch bản.

Năm 1600, nhân lễ cưới của Henri IV với công chúa Marie de Medicis, Rinuccini cùng Peri lại sáng tác opera "Euridice" và tác phẩm đó được xuất bản, nên âm nhạc thời kì này còn lưu giữ đến ngày nay.

Nhóm văn nghệ sĩ Florence chủ trương trong ca khúc, phần thơ, tức là ca từ đóng vai trò chính, phần nhạc đóng vai trò phục vụ cho ca từ. Họ lên án âm nhạc phức điệu làm méo mó ca từ. Họ sáng tạo ra một phong cách hoàn toàn mới trong sáng tác, đó là phong cách nửa hát nửa nói (style recitativo). Đó là loại nhạc bám sát trọng âm, âm tiết và nội dung của thơ ca, do đó âm nhạc có sức biểu cảm mạnh. Song ngày nay chúng ta không khỏi cảm thấy nó khô khan, thỉnh thoảng mới có đôi ba nét nhạc tình cảm, nồng nhiệt. Vincenzo Galilei còn sáng tác một số bài hát đơn điệu, gọi là "monody" rất thành công, về sau định vận dụng vào trong opera, gọi là "monodique" nghĩa là độc thoại, phần đệm đơn giản, bộc bạch nỗi lòng con người.

Nói tóm lại, Italia là tổ quốc của opera châu Âu, Florence là cái nôi của opera Italia. Ngoài Peri còn có những nhà soạn nhạc tiêu biểu như Caccini và Gagliano. Năm 1608 Gagliano viết "Dafne", năm 1628 viết opera ngụ ngôn "Flora". Các sáng tác của ông đã thể hiện sự phát triển giai điệu đẹp trong opera Italia và vận dụng hợp xướng hết sức khéo léo. Một thời gian sau, trung tâm nghệ thuật opera chuyển sang thành phố khác.

2. Opera Roma

Opera Roma phần lớn sử dụng đề tài thần thoại, ngụ ngôn và mang đậm màu sắc tôn giáo, thiết kế, trang trí sân khấu hào hoa, hoành tráng.

Mới đầu, tác giả opera chủ yếu của Roma là một số thành viên của "nhóm nghệ thuật Florence" như Emilio Cavaliere (1550 - 1602), ông viết opera "Sự biểu hiện của linh hồn và thể xác" (Rappresentazione di anima e di corpo), đã trình diễn ở Roma. Đó là vở viết về thánh nhân cổ xưa, tức là "kịch thần bí" hay gọi là "kịch giáo lí" (drame liturgiques). Âm nhạc mô phỏng phong cách recitativo của vở "Euridice", cho nên khô khan, thiếu hấp dẫn. Vở "Dafne" và "Flora" của Marco da Gagliano (1575 - 1642) được trình diễn ở Roma, trên sân khấu xuất hiện "rồng máy", đó là mầm mống xa xưa của nhạc kịch (Gesamtkunstwerk) Wagner¹ sau này.

Các nhà soạn nhạc Roma như Domenico Mazocchi sáng tác vở "Cái xích của Adone" (Catena d'Adone - 1626). Michelangelo Rossi sáng tác vở "Ăn sữ trên sông Giordano" (Erminio sul Giordano - 1637) v.v. đều là những vở có hợp xướng hay, giai điệu đẹp, tình cảm phong phú, tình tiết lí thú, điển hình cho phong cách opera Roma. Vở "Thánh Alssio" biểu diễn trong ngày lễ khánh thành nhà hát mới của Roma, hay vở "Cái chết của Orfeo" (La Morte d'Orfeo - 1619), trong đó có những khúc nhạc nửa buồn, nửa hài đều là của Stefano Landi (1590 - 1655). Các nhà soạn nhạc của phái nhạc Roma đã viết những vở opera pha chất hài, đó là mầm mống của opera - buffa sau này.

1. Xem phụ lục và chương XI nói về sáng tác của Wagner.

Sáng tác opera của phái nhạc Roma có một số ưu điểm: tính chất âm nhạc giữa recitativo với aria khác nhau rõ ràng, recitativo nổi bật tính chất ngôn ngữ tiếng nói; aria nổi bật tính chất giai điệu đẹp, tình cảm. Trong "Cái xích của Adone", recitativo đã loại bỏ được tính chất khô khan, tiền tấu của opera trở thành ouverture, được sử dụng phổ biến trong opera sau này. Vận dụng hợp xướng rất khéo khiến người ta liên tưởng đến hợp xướng trong opera thời kì lãng mạn sau này.

Song do hạn chế về chủ đề tư tưởng và khuynh hướng quý tộc hoá, opera Roma đã tách rời đông đảo thị dân và chính sự xa xỉ hào hoa của nó đã bóp chết sức sống tự thân của opera, cuối cùng opera Roma dần dần bị suy thoái.

3. Opera Venice và nhà soạn nhạc Monteverdi

Ở các thành phố, opera trình diễn trong nhà hát nhỏ của cung đình quý tộc, cho nên opera chỉ là trò giải trí, mua vui riêng cho tầng lớp này. Nhưng Venice là một thành phố thương mại, ý thức kinh doanh rất mạnh, thương nhân nhạy cảm thương mại, họ thấy có thể kiếm lời bằng opera, lập tức xây nhà hát để bán vé. Nhờ đó, đông đảo thị dân có thể đến nhà hát, từ đó opera mới trở thành sở hữu chung của đông đảo quần chúng. Trung tâm opera của châu Âu dần dần chuyển sang Venice, đó là những năm 30 - 40 của thế kỉ XVII.

Năm 1637, nhân lễ khai trương nhà hát công chúng đầu tiên trong lịch sử - Nhà hát "Casiano", tại Venice công diễn vở "Andromeda" của hai nhạc sĩ Feralli và Manelli. Ba năm sau, các thương nhân xây thêm ba nhà hát nữa. Những hàng lô đẹp nhất được giới quý tộc thuê bao hàng năm, chỗ còn lại dành cho tầng lớp trung lưu và bình dân. Thị dân nghèo có thể vào nhà hát miễn phí để đứng xem.

Ở Venice, opera thu hút đông đảo thị dân trong các buổi diễn, tiếng cười nói, tiếng vỗ tay, tiếng huýt sáo, tiếng hoan hô rộn rịp, huyền ảo. Điều đó nói lên một phần tinh thần dân chủ trong cuộc sống của thành phố này, mặt khác, cũng phản ánh tình hình kinh tế thương mại ở Venice đang phồn thịnh.

Từ thập kỉ 30 đến cuối thế kỉ XVII, trong 70 năm, số lượng opera được trình diễn lên đến trên 350 vở. Nhà hát Venice mang một bản sắc riêng: dân chủ hoá, thị dân hoá, thương mại hoá và giải trí hoá. Đó cũng

có phong cách và đặc trưng riêng của opera Venice. Các vở có đề tài lịch sử được hoan nghênh nhất, các bài aria rất trữ tình được vận dụng phương pháp hát bel canto, tình tiết kịch ngày càng phức tạp, kết cấu kịch bản ngày càng chặt chẽ. Qui mô của vở phát triển thành ba màn với nhiều cảnh, dàn dựng ngày càng cơ giới hoá, có thể nhìn thấy bão táp, hải chiến, chư thân bay v.v. kĩ thuật sân khấu có những thành tựu lớn và được vận dụng mãi cho đến thế kỉ XIX.

Claudio Monteverdi (1567 - 1643): là nhà soạn nhạc thiên tài. Nhạc sĩ đã đáp ứng các yêu cầu của người Italia thời bấy giờ. Hình thức âm nhạc của nhạc sĩ vừa táo bạo, vừa mới mẻ, khiến người ngày nay vẫn không khỏi kinh ngạc. Đó là thời đại của chủ nghĩa tả thực. Tài năng tả thực của nhạc sĩ, ngay cả các nhạc sĩ chủ nghĩa Chân thực (Verism) ngày nay cũng không thể sánh được. Người đời vẫn đánh giá tài năng và vị trí của nhạc sĩ ngang hàng với người cùng thời: tác gia kịch vĩ đại Shakespeare của Anh. Năm 1590 đến năm 1612, Monteverdi phục vụ tại cung đình Mantur, viết "Orfeo" năm 1607, "Ariana" năm 1608. Từ năm 1612 ở Venice cho tới khi qua đời.

Nhạc sĩ đã viết 10 vở opera cho nhà thờ và nhà hát. Trong đó có "Cuộc chiến giữa Tancredi và Clorinda" (Il combattimento di Tancredi e Clorinda)(1624), "Ulisse hồi hương" (Il ritorno d'Ulisse) (1641), năm 75 tuổi, ông sáng tác vở "Poppea¹ được phong hậu" (L'Incoronazione di Poppea) (1643). Đây là những kiệt tác, khắc họa hình tượng nhân vật và hình tượng âm nhạc vượt hẳn bất cứ một tác phẩm opera nào trước đó, đã trở thành ngưỡng kiệt tác opera của thế kỉ XVII.

Là nhà soạn nhạc tình cảm nồng nhiệt, Monteverdi cho rằng âm nhạc không phải là thứ nghệ thuật có kết cấu kĩ xảo, không phải để mua vui cho thiên hạ, mà là một công cụ thể hiện tâm hồn tình cảm con người. Âm nhạc trước kia chỉ nói lên nỗi u uất, niềm hy vọng và sự yên tĩnh. Với Montevendi, âm nhạc, đặc biệt âm nhạc opera phải phản ánh được mâu thuẫn, xung đột phức tạp của thế giới nội tâm: như cảm xúc phẫn nộ, lo sợ, thất vọng, thù hận v.v. Âm nhạc opera phải có sức mạnh phấn khích chứ không phải ngọt ngào, vuốt ve. Ông cho rằng "Âm nhạc không chỉ có nhiệm vụ làm rõ ý ca từ, mà còn

1. Vợ của bạo chúa thời đế quốc La Mã.

phải thể hiện nội hàm sâu sắc của ca từ, phải biết khắc họa tinh tế những thay đổi về tư tưởng tình cảm của nhân vật trong quá khứ, hiện tại và tương lai". Thời gian vợ nhạc sĩ lâm bệnh nặng và qua đời, vì đã nếm trải nỗi đau đớn đắng cay của sự mất mát, nên ông sáng tác "Orfeo" và "Arianna", với các hình tượng nghệ thuật sâu sắc và sống động đến nỗi khiến hàng nghìn khán giả xúc động rơi lệ.

Recitativo (hát nói) của Orfeo: "Em ra đi mãi mãi" đã thể hiện tình cảm đau đớn của cuộc chia ly. Trong truyền thuyết, Orfeo là thi sĩ kiêm ca sĩ, cho nên tiếng hát của Orfeo khiến đá, cây cỏ và thú rừng cũng phải xúc động. Cái chết của Euridice khiến chàng thi sĩ đau đớn muốn tìm đến cái chết:

Em yêu ơi, em ra đi mãi mãi

Anh trợ trọi thế gian này, em bỏ anh mà đi

Anh khắc khoải giữa đời, em mãi mãi không về

Không, không, nếu như vần thơ rung chuyển được lòng người

Anh sẽ đi đến tận cùng địa ngục

Khiến cả Diêm vương phải nghĩ lại cho anh

Cho anh đưa em trở về cùng bầu trời, ánh sáng

Và nếu như số phận tàn khốc từ chối ước muốn đó của anh

Anh nguyện cùng em ở mãi dưới âm phủ.

(phỏng dịch: Phạm Tiến Duật)

Monteverdi đã vận dụng các thủ pháp sáng tác âm nhạc để phổ nhạc cho bài thơ này, đó là bản recitativo đau buồn, có sức truyền cảm, phát huy sở trường của giọng hát, khiến bài hát trở thành mẫu mực điển hình của âm nhạc opera kiểu Monteverdi. Ông còn là nhà soạn nhạc đầu tiên định hình tính kịch trong âm nhạc opera. Mọi thủ pháp thể hiện của ông đều phục vụ cho yêu cầu của kịch. Ông là người đầu tiên sử dụng "motivo¹ chủ đạo" (leitmotiv) trong opera (như vở "Orfeo") và sử dụng ca từ kịch tính. Ông là người đầu tiên

1. motivo hay motif, motive nghĩa là động cơ, chủ đề câu nhạc được vận dụng và phát triển trong tác phẩm (hay còn gọi là sujet).

vận dụng hình tượng âm nhạc và sử dụng khí nhạc để miêu tả nội tâm và khắc họa cá tính nhân vật. Phát huy âm khu cao để mở rộng và phong phú thêm cho giọng đơn ca; nhấn mạnh tính chất biểu cảm của recitativo. Monteverdi cũng là người đầu tiên sử dụng 40 loại nhạc cụ để tổ chức dàn nhạc dây và kèn, căn cứ yêu cầu của tình huống kịch và nhân vật để biên chế số nhạc cụ thích hợp cho dàn nhạc, ông cũng là người đầu tiên sử dụng kĩ xảo tremolo của violon khi viết dàn nhạc. Những đặc điểm trong sáng tác của ông đã trở thành những nguyên tắc và mẫu mực sáng tác cho người đời sau mô phỏng một thời gian khá dài. Vì vậy Monteverdi không những chỉ là nhà soạn nhạc lỗi lạc của opera Italia, mà còn là nhà soạn nhạc vĩ đại của cả châu Âu trong thế kỉ XVII.

Monteverdi cũng chính là nhà soạn nhạc tiêu biểu cho trường phái nhạc opera của Venice.

Hai học sinh lỗi lạc của Monteverdi là Francesco Cavalli (1599-1676) và Antonio Cesti (1623-1669) là hai nhạc sĩ của phái nhạc opera Venice.

Cavalli viết cả thảy 42 vở opera. Năm 1660, nhân lễ mừng "Hòa ước Pyrémées" công diễn vở "Serse" ở Pari. Năm 1662, nhân lễ cưới của Luis XIV, công diễn vở "Người tình Ercole" (Ercole amante). Kiệt tác "Jason" không chỉ biểu diễn ở Venice, còn biểu diễn ở các thành phố khác ở Italia và được hoan nghênh nhiệt liệt.

"Jason" được sáng tác năm 1649. Trong vở này aria và recitativo có sự khác nhau rõ rệt về phong cách. Cavalli chú ý phát triển tính kịch trong âm nhạc, sử dụng miêu tả tâm lí nhân vật; đặc biệt là aria của ông giàu chất giai điệu đẹp, tính ca hát và rất hấp dẫn. Recitativo không có sự biến hoá tinh tế như Montevendi nhưng cũng rất tự nhiên và lưu loát.

Phong cách opera của Cesti trữ tình và hoa mỹ hơn. Ông muốn phục hồi và phát triển thuần túy chất âm nhạc vốn có của Italia. Ông chú trọng giai điệu đẹp, lưu loát, tinh tế. Do đó aria viết rất hay, song thiếu kịch tính, tác phẩm thiếu không khí sôi nổi. Năm 1667, nhạc sĩ sáng tác vở opera cho cung đình: "Quả táo vàng" (Il Pomo) thần thoại Hi Lạp, đó là vở điển hình cho phong cách âm nhạc

Baroque, cũng là một kiệt tác của Cesti được công diễn ở Venice, Roma, Florence, Milan, Napoli, là một trong những vở opera được trình diễn nhiều nhất trong thế kỉ XVII. Những khi trong hoàng thất có hôn lễ, thế nào cũng phải biểu diễn vở này, thậm chí còn xây một nhà hát 5000 chỗ ngồi để chuyên biểu diễn vở này. "Quả táo vàng" gồm 5 màn, có những 25 bài Aria, có thể phát huy giọng hát, kĩ xảo của ca sĩ. Sân khấu qui mô, hào hoa, lộng lẫy. Opera "La Dori" (1663) cũng là một kiệt tác của Cesti.

Đến giữa thế kỉ XVII, trường phái opera Venice đã định hình một cách cơ bản. Trong 200 năm sau đó, hình thức opera Italia không có sự thay đổi căn bản.

4. Opera Napoli

Khoảng những năm 80 của thế kỉ XVII, trung tâm opera Italia chuyển sang thành phố Napoli. Thời gian đầu, opera Napoli chịu ảnh hưởng của Venice. Các tác phẩm của Cavalli và Cesti có ảnh hưởng lớn và được hoan nghênh nhiệt liệt tại Napoli. Về sau Napoli xuất hiện nhà soạn nhạc kiệt xuất và cũng là người sáng lập trường phái opera Napoli.

Alessandro Scarlatti (1660 - 1725): Opera của nhạc sĩ duy trì được sức sống của mình mãi đến gần cuối thế kỉ XVIII. Ngoài ra, opera của các nhạc sĩ Napoli còn được biểu diễn khắp châu Âu, do đó đã có tác dụng mở rộng và phổ cập tích cực nghệ thuật opera Italia ở lục địa châu Âu.

Phong cách chung của opera Napoli khá dí dỏm (humour), linh hoạt, mang sắc thái opera buffa (ca kịch hài) đầy sức sống. Chú trọng hình thức đẹp trang nhã, tính kịch tuy yếu, nhưng chất đẹp của âm nhạc đã bổ khuyết cho nhược điểm đó trong opera Napoli.

Scarlatti từng làm nhạc trưởng riêng cho nữ hoàng Christine của Thụy Điển. Năm 1694 làm nhạc trưởng nhà thờ tại Napoli. Năm 1703 làm chỉ huy hợp xướng cho nhà thờ lớn "St.Maria" tại La Mã, sau đó trở về Napoli cho tới khi mất. Ông sáng tác 175 vở opera, 200 bộ missa, trên 700 cantata và oratorio. Trong sáng tác của ông có opera "Tình yêu chân thành" (1680), "Sự sụp đổ của nhóm mười người" (1697), "Vinh quang chiến thắng" (1718) v.v. Ông là nhạc sĩ đứng đầu hàng ngũ sáng tác đương đại.

Sáng tác opera của Scarlatti có những cống hiến đáng kể như:

- Ông cho rằng âm nhạc có nhiệm vụ thể hiện tính kịch của opera, là hạt nhân của opera, có thể khái quát tư tưởng, tình cảm nhân vật, khắc họa hình tượng điển hình của nhân vật. Ca từ làm nhiệm vụ gợi ý, thuyết minh, chứ không đóng vai trò chủ chốt trong opera.
- Sáng tác "recitativo bạch thoại" (recitativo parlante) chủ yếu sử dụng trong những đoạn độc thoại và đối thoại, chỉ đệm bằng một vài nhạc cụ, làm môi giới cho quá trình phát triển các tình huống của opera.
- Sử dụng khúc thức ba đoạn: A B A' cho aria, tiếng Italia gọi là "Aria da capo" để nói lên tâm trạng mâu thuẫn xung đột của nhân vật, xác định đó là mô hình khúc thức của Aria, và được các thế hệ nhạc sĩ như Handel, Bach, Gluck, Mozart học tập làm theo suốt thế kỉ XVIII.
- Phát triển và định hình hình thức Overture của opera. Overture trong opera của Scarlatti mở đầu bằng nhịp độ nhanh, rồi chuyển sang âm nhạc mang tính ca hát với nhịp độ chậm, cuối cùng tiết tấu nhanh mang tính chất vũ khúc, nó trở nên mô hình ouverture sau này.
- Tổ chức dàn nhạc hoàn chỉnh, có tổ nhạc cụ 4 bè. Căn cứ đặc điểm âm sắc của từng loại nhạc cụ để diễn tấu âm nhạc có tình, có hồn. Cách biến chế dàn nhạc và cách phối khí của Scarlatti được đời sau ứng dụng trong một thời gian dài. Scarlatti là nhà soạn nhạc xuất chúng, nhưng rất cẩn mẫn, nghiêm túc trong sáng tác, nên được người đời mệnh danh: "Scarlatti nghiêm túc". Có thời gian, tác phẩm của ông không được công chúng hoan nghênh nhưng trong giới chuyên môn, nhạc sĩ được mọi người tôn sùng, có ảnh hưởng quan trọng đối với một số nhà soạn nhạc, trong đó có Handel. Mặc dù về sau, opera của Scarlatti gần với sáng tác của các nhạc sĩ thời kì cuối của trường phái opera Napoli, đó là những vở "opera phục trang", nghĩa là opera chỉ là cái cớ cho các ca sĩ castrato¹ thi thố tài năng và kĩ

1. Castrato là ca sĩ hoạn, sẽ trình bày trong chương V.

thuật thanh nhạc trên sân khấu, khiến opera mất đi tính kết cấu của kịch. Song những nguyên tác sáng tác của ông vẫn được người đời sau học tập và kế thừa, vẫn được khẳng định vai trò lịch sử của Searlatti trong lĩnh vực nghệ thuật opera.

Đến đầu thế kỉ XVIII, opera Napoli nói riêng và Italia nói chung chỉ chú trọng âm nhạc trữ tình, dần dần sa vào vũng lầy của đơn ca kĩ xảo bay bướm với phục trang, trang trí hào nhoáng, khiến opera xa rời những nguyên tắc khắc họa tâm lí, tính cách và nội tâm nhân vật mà chạy theo thị hiếu thính khán giả.

Cuối thế kỉ XVII hình thức chung của opera là được định hình, song có những mặt có sự phát triển sâu hơn.

Từ thế kỉ XVII đến thế kỉ XVIII những opera viết theo mô hình kể trên với đề tài thần thoại hay kì tích anh hùng, trong lịch sử âm nhạc gọi là: "opera seria" (Ca kịch nghiêm).

Đặc điểm chủ yếu của opera Italia: Đơn ca là hình thức ca hát chủ yếu, có sự khác nhau rõ rệt giữa aria và recitativo. Aria là một hình thức âm nhạc được nhà soạn nhạc coi trọng và được khán giả hoan nghênh nhất. Lối hát bel canto đóng góp một vai trò quan trọng trong diễn xuất opera. Thời kì đầu, "Nhóm nghệ thuật Florence" chủ trương âm nhạc phục vụ ca từ, nhưng càng về sau, càng thiên về khuynh hướng âm nhạc là chủ đạo, ca từ phụ thuộc âm nhạc.

II. OPERA PHÁP VÀ NHẠC SĨ LULLY

Trong khi opera hoạt động sôi nổi ở Italia, nước Đức có nhạc sĩ Schiitz là người noi theo Italia, sáng lập opera dân tộc Đức. Còn Pháp vẫn im lìm đứng ngoài cuộc.

Năm 1647, lần đầu tiên tại Pari trình diễn vở opera "Orféo" của Luigi Rossi nhà soạn nhạc nổi tiếng của Roma. Buổi trình diễn có sự tham gia của ca sĩ và thiết kế sân khấu của Italia. Năm 1660 và 1662, trình diễn vở "Serse" và "Người tình Ercole" (Ercole amante) của Cavalli tại cung điện Louvre. Mặc dù đó là những kiệt tác opera Italia, song không gây được hiệu ứng gì đặc biệt ở Pháp. Người Pháp có khiếu thẩm mĩ riêng của mình, cho nên họ đón nhận opera Italia với nụ cười mỉm trên môi và tràng vỗ tay lịch sự. Họ không hề tỏ thái độ tán thưởng opera Italia, nếu không nói là thờ ơ, lạnh nhạt.

Trong một thời gian khá dài, người Pháp vẫn lạnh lùng như thế với thể loại âm nhạc này, thậm chí có thái độ đả kích, bài xích.

Những năm 70 của thế kỉ XVII, dưới quyền trị vì của Louis XIV, sau một số thử nghiệm, cuối cùng opera mang đậm bản sắc dân tộc Pháp đã ra mắt trên sân khấu và khiến cả châu Âu kinh ngạc, sửng sốt.

Opera Pháp chủ yếu bắt nguồn từ truyền thống tốt đẹp của văn hoá Pháp, đó là nghệ thuật ballet.

Nước Pháp là quê hương của ballet. Người Pháp yêu thích và tự hào về các hình thức nghệ thuật của dân tộc mình như vũ kịch ballet, vũ hội hoá trang (masque), nghi trượng hoàng thất với các cảnh trí huy hoàng, lộng lẫy v.v. Cả nước Pháp đều yêu thích nghệ thuật ballet, hễ có dịp, ballet lập tức được biểu diễn.

Trong ballet của Pháp có nhân tố kịch, ví dụ: "Hài kịch ballet của hoàng hậu" (Ballet comique de la Roine) là vở ballet hài (comédies - ballets) được biểu diễn nhân lễ cưới của Quận chúa (Weaurmon) và Công tước Jevarié. Vở đó đã thể hiện tình cảm, tình tiết bằng vũ đạo, có chủ đề gắn với kịch. Trong comédie-ballet có cả phần thanh nhạc như: Aria, recitativo, hợp xướng và có cả ouverture. Đề tài ballet phần lớn là thần thoại và ngụ ngôn. Âm nhạc ballet có tiết tấu phong phú, đa dạng.

Người Pháp có định kiến rằng người Italia không có thiên tài về giọng hát, họ chỉ ca ngợi những ca khúc cung đình (les airs de cour). Đúng là hai nước Italia và Pháp có quan điểm và khiếu thẩm mĩ hoàn toàn khác nhau về ca hát. Trong tác phẩm "Hòa thanh của vũ trụ" (L'harmonie universelle, 1636 - 1637) của linh mục Mersenne có đoạn viết: "Trong ca hát, người Italia đã làm được những điều mà người Pháp chưa làm được. Người Italia thường cố gắng bộc lộ những tình cảm nồng nhiệt, thể hiện những biến hoá trong nội tâm như: phẫn nộ, tuyệt vọng v.v. bằng tiếng hát và họ hát hết sức nồng nhiệt, khiến người nghe có cảm tưởng như đó chính là tâm trạng của người đang hát. Còn người Pháp chúng ta chỉ thích nghe những âm nhạc khoái tai. Trong ca khúc của "người Pháp mãi mãi chỉ có sự ngọt ngào, thiếu hẳn sức mạnh".

Linh mục Perrin (1620 - 1675), đã cùng nhạc sĩ Robert Cambert (1628 - 1677) sáng tác kịch mục ca (pastorale) có tên: "Thắng lợi của

tình yêu". Trên quảng cáo biểu diễn ghi đó là vở opera đầu tiên của Pháp, vở này khá thành công, tiếc rằng bản thảo bị thất lạc. Ít lâu sau, hai người sáng tác vở pastorale thứ hai, gồm 5 màn, lấy tên "Pomone" trình diễn ngày 3 tháng 3 năm 1671. Cũng trong thời gian đó với tư tưởng "Trăm tấc là nhà nước", Louis XIV đã ra lệnh thành lập "Học viện âm nhạc hoàng gia" (L'Academie royal de musique). Đó là một tổ chức quan trọng và còn tồn tại cho tới ngày nay. Kịch mục ca "Pomone" rất thành công, vang dội khắp cả nước Pháp, đã biểu diễn trên 140 buổi. Vì Perrin và Cambert coi thường và bài xích opera Italia, xây dựng opera Pháp bằng kịch bản và ca từ tiếng Pháp, cho nên opera Pháp đã có một bước tiến quan trọng đáng quý trong lịch sử opera Pháp.

Cuối cùng xuất hiện một nhân tài kiệt xuất, đã có công đặt viên gạch đầu tiên cho nền opera Pháp, đó là Lully.

Jean Baptiste Lully (1632 - 1687) là người Florence. Thời thơ ấu học ghi ta và violon. Ông từng theo đoàn nghệ nhân lang thang biểu diễn khắp nơi. Năm 1646, làm thợ học nghề trong nhà bếp của quận chúa Montpensier - chị họ của Louis XIV. Nhờ có thiên tư âm nhạc, cậu bé được bá tước Nogent cấp tiền theo học âm nhạc. Về sau, Lully trẻ tuổi tổ chức một đội nhạc violon, bộc lộ rõ tài hoa âm nhạc và năng lực tổ chức nên anh đã được tiến cử với Louis XIV. Từ đó, nhạc sĩ sáng tác nhạc cho ballet và opera, có uy tín cao, được nhà vua sủng ái, trở thành nhạc sĩ cung đình Pháp và được Louis XIV ban đặc quyền chuyên sáng tác, tổ chức và lãnh đạo mảng opera.

Lully là một người đa tài, không chỉ là nhà soạn nhạc, còn là nhà vũ đạo, chỉ huy, đạo diễn, giám sát sân khấu v.v. Hầu như mỗi lần biểu diễn, Lully đều tự tay cất đặt, kiểm tra mọi công việc. Trong thời gian đó, nhạc sĩ đã sáng tác 32 vở ballet, khoảng 17 vở opera. Năm 1661, Lully nhập quốc tịch Pháp. Năm 1664, nhạc sĩ cùng tác gia hài kịch vĩ đại Pháp Molière hợp tác sáng tác những vở hài kịch kết hợp với vũ đạo (balletcomédies), trong đó có vở "Cưỡng hôn" (Mariage forcé) (1664), "Trưởng giả học làm sang" (Bourgeois Gentilhomme). Ngoài ra ông còn hợp tác với Molière và Corneille (tác giả kịch vĩ đại Pháp sáng tác "Psyché" (1671). Đó là những vở opera hài mang nhiều màu sắc ballet, không có recitativo.

Từ năm 1672, Lully chuyên tâm sáng tác opera, đó là năm mấu chốt trong lịch sử opera Pháp. Do đặc ân toàn quyền phụ trách sáng tác opera Pháp. Suốt 15 năm Lully chiếm địa vị độc tôn opera, không một nhạc sĩ Pháp nào có thể chen chân.

Trong opera của Lully có ballet. vở opera đầu tay của ông là "Tiệc rượu của thần ái tình và thần rượu" (Les festes de l'Amour et de Bacchus) viết năm 1672.

Lully kết hợp giữa opera với ballet hết sức nhuần nhuyễn. Tác phẩm của nhạc sĩ chủ yếu ca ngợi vua chúa và dân tộc Pháp, vô hình trung đã phù hợp yêu cầu thời đại lúc bấy giờ và cũng là khuynh hướng chung của opera Pháp. Nghệ thuật opera của Lully cũng có ảnh hưởng lớn đối với sự phát triển của opera châu Âu đương thời.

Lully qua đời do nhiễm trùng máu vì tai nạn sân khấu.

Những đặc điểm chính trong âm nhạc opera Lully:

- Nhạc sĩ dựa vào sự biến hoá vận điệu, tiết tấu, lối ngâm thơ cổ của tiếng Pháp để sáng tác recitativo, do đó, nâng cao giá trị tác phẩm và gây sức hấp dẫn và sức truyền cảm đối với người Pháp. Song vì Lully quá câu nệ hình thức thơ cổ (L'alexandrian classique), nên recitativo khiến người nghe cảm thấy khô khan, tuy nhiên cũng có những chỗ âm nhạc có tăng thêm sức biểu cảm cho ca từ, phát huy giá trị của ngôn ngữ Pháp. Mặt khác, nhạc sĩ đã khéo kết hợp và dung hòa giữa recitativo với aria theo "kiểu Pháp", nên recitativo gần chất ca hát hơn, ngược lại aria lại mang phong cách ngâm ngợi, như bài hát "Cuối cùng chàng đã phải chịu điều khiển của em" của Armide trong vở "Armide".
- Kết cấu Overture hoàn chỉnh: A B A' thể ba đoạn. Đoạn A: chậm rãi, nặng nề, trang nghiêm, dang hoàng; đoạn B tốc độ Fuga, nhanh, nhẹ nhõm, linh hoạt; đoạn A' trở về trạng thái cũ. Overture của Lully chú trọng phát huy tác dụng của dàn nhạc dây và bộ hơi, nên có ảnh hưởng lớn đối với sáng tác sonata và concerto sau này. Trong opera "Roland" phần Overture khiến người nghe có thể tưởng tượng "Vua mặt trời" - Louis XIV ngồi cao chót vót trên ngai vàng giữa cung điện nước Pháp.

- Một đặc sắc của opera Lully là sử dụng nhiều vũ đạo khiến opera thêm sinh động, phong phú và đa dạng. Vũ đạo của nhạc sĩ rất hay, rất phù hợp thói quen và khiếu thẩm mỹ của người Pháp, như vũ khúc "Menuet", "Gavotte", "Chacone", "Bourrée". Ngay trong phần ca hát, nhạc sĩ cũng vận dụng tiết tấu của vũ khúc.
- Có một phương pháp biểu hiện mà người Italia coi thường, nhưng Lully đã vận dụng và phát huy rất thành công trong opera đó là hợp xướng. Trong những cảnh quần chúng, nhạc sĩ vận dụng hợp xướng kết hợp với vũ đạo, tạo ra cảnh vui, tráng lệ, đường hoàng, sinh động.

Những thủ pháp sáng tác này đã được các nhà soạn nhạc opera các nước châu Âu học tập và tiếp tục phát huy.

Thời kì đó, do Lully độc quyền, lũng đoạn và bài xích sáng tác của các nhà soạn nhạc khác, cho nên sân khấu opera Pháp chỉ nở có "Mỗi một bông hoa" với chỉ mỗi một màu sắc mà thôi. Các nhà soạn nhạc khác đành phải viết âm nhạc cho nhà thờ. Do đó opera Pháp bị hạn chế, không đa dạng và phong phú. Hơn nữa, sau khi Lully mất một thời gian dài, opera Pháp không có sáng tác hay, khán giả dần dần mất niềm tin. Cuối cùng opera Pháp đi vào thoái trào. Phải chăng đó là một tội lỗi của Lully lúc sinh thời vì quá độc quyền, cho nên ảnh hưởng đến sự nghiệp phát triển opera dân tộc của nước Pháp đương đại?!

III. OPERA ANH VÀ NHẠC SĨ PURCELL

Trái với tư tưởng và thái độ bài xích âm nhạc ngoại lai của Pháp, nước Anh rất sùng bái nghệ thuật nước ngoài, nóng lòng tiếp nhận nghệ thuật và nhân tài âm nhạc của Italia và Pháp, còn "ca kịch bản xứ" lại bị rẻ rúng, coi thường. Hiện tượng khác thường đó còn có nguyên nhân sâu xa của lịch sử.

Những năm 40 của thế kỉ XVII, ở Anh, cuộc đấu tranh giữa chủ nghĩa Cộng hòa và Phi Cộng hòa cực kì quyết liệt. Cuộc nội chiến kéo dài đã khiến cho các hoạt động văn hoá nghệ thuật bị đình đốn. Đến năm 1660, khi lập lại vương triều Stuarts, các lệnh cấm hoạt động văn hoá nghệ thuật mới được giải toả, opera mới được trình diễn trên sân khấu. Song ca kịch dân tộc Anh không được biểu diễn, vì opera Pháp và Italia đã độc chiếm sân khấu nhà hát Anh. Thời kì đó, một

mặt, do vua chúa Anh sùng ngoại, họ có thể bỏ ra nhiều tiền bạc mời các nhạc sĩ và nghệ sĩ Pháp, Italia sang biểu diễn, nhưng tuyệt nhiên không quan tâm và ủng hộ sáng tác trong nước. Mặt khác, nghệ thuật ca kịch Anh cũng tồn tại nhiều vấn đề, trình độ sáng tác của nhạc sĩ Anh thua kém hẳn Italia và Pháp.

Thời Trung cổ, nước Anh có những hình thức nghệ thuật như Vũ hội mặt nạ (mask ball), Kịch câm (Pantomime) v.v. trong đó có mầm mống và nhân tố kịch. Đầu thế kỉ XVII, kịch mặt nạ (masque hay mask) là một giải trí của quý tộc. Trong thời kì nội chiến, loại hình đó vẫn hoạt động sôi nổi trong giao tế của xã hội thượng lưu. Kịch mặt nạ Anh có recitativo, đơn ca, song ca, hợp xướng, vũ khúc và khí nhạc. Thể loại nghệ thuật tổng hợp đó đã có địa vị chủ đạo trong nước. Ngay sáng tác của Shakespeare trong giao thời giữa thế kỉ XVI - XVII, đã biểu lộ phong cách kịch đó. Đã có những vở kịch mặt nạ nổi tiếng như: "Jupite và cái chết" (1653). Đến năm 1684, John Blow (1649 - 1708) cho ra đời vở: "Winess và Adoniss". Đó là vở opera đồng quê (pastorale), hát từ đầu đến cuối, mang màu sắc opera Pháp và Italia. Ouverture và màn tựa theo kiểu Pháp, recitativo và aria theo kiểu bel canto Italia ca từ bằng tiếng Anh, còn âm nhạc thì đậm đà màu sắc, phong cách dân tộc Anh.

Henry Purcell (1659 - 1695) là người thực sự khai sinh cho nền opera dân tộc Anh. Song, sáng tác opera của nhạc sĩ như ngôi sao băng vút qua bầu trời đen tối của nước Anh. Sáng tác của Purcell gồm nhiều lĩnh vực, song lĩnh vực âm nhạc opera hay âm nhạc kịch của ông có ý nghĩa quan trọng trong lịch sử âm nhạc Anh. Trong cuộc đời ngắn ngủi của mình, ông đã sáng tác 49 vở kịch âm nhạc. Trong những năm cuối cùng của cuộc đời, ông đã sáng tác những vở kịch âm nhạc sáng giá nhất, đó là: "Nữ tiên tri" (1690); "Vua Arthur" (King Arthur - 1619); "Hoàng hậu tiên" (1692), cải biên theo "Giấc mộng đêm hè" của Shakespeare. Ngoài ra, còn có vở "Nữ hoàng Ấn Độ" (1695) và "Bão táp" (1695) v.v. Những vở kịch đó không hẳn là opera, nhưng gần phong cách với opera, vì trong các vở đó có ouverture, đơn ca, hợp xướng và vũ đạo.

Năm 1680, Purcell viết vở: "Didon và Enée" (Didon and Enée), đây mới có thể được coi là opera thực sự. Vở đó lấy sử thi của nhà thơ La

Mã cổ đại, Vergile làm ca từ, tình tiết đơn giản, chỉ có bốn nhân vật chính. Khuôn khổ ngắn gọn với thời lượng một giờ. vở opera này là mẫu mực của sự kết hợp giữa âm nhạc dân tộc Anh với âm nhạc châu Âu, cũng tiêu biểu cho phong cách sáng tác của Purcell. Overture của opera viết theo kiểu Pháp, hợp xướng có tiết tấu rõ ràng của vũ khúc Pháp. Âm nhạc opera của Purcell có giai điệu đẹp, tự nhiên, lưu loát hơn âm nhạc của Lully. "Anh thân yêu, hãy tiếp tục sự chinh phục của chàng đi". "Hãy đi đi, các bạn thủy thủ ơi" và "Đôi cánh khép lại" đều là những tác phẩm thanh nhạc tuyệt vời. "Khi em nằm xuống đất" là aria cuối cùng và hay nhất của vở đó. Aria này vận dụng thủ pháp opera Italia về phân kỹ xảo và hình tượng âm nhạc đều hết sức hoàn hảo. Đặc biệt câu nhạc: "Hãy nhớ tới em" khiến người nghe xúc động, nốt g₂ khiến người ta tan nát cõi lòng và khó quên. Đó cũng là một aria kinh điển, mẫu mực trong opera của thế kỷ XVII. Đặc điểm kịch âm nhạc của Purcell chịu ảnh hưởng trường phái Venice và Lully, nhưng nhạc sĩ đã vận dụng hoàn hảo âm nhạc dân gian Anh với trọng âm ngôn ngữ tiếng Anh, hình thành một phong cách độc đáo riêng của opera Anh, làm cho giai điệu và hình thức âm nhạc của Purcell có một phong cách độc đáo kì lạ. Tác phẩm của Purcell thể hiện tình cảm nồng nhiệt và có cá tính, thể hiện chiều sâu tư tưởng bi kịch. Recitativo và aria tuy mô phỏng kiểu Italia, nhưng thủ pháp tươi tắn, mới mẻ hơn, tình cảm phong phú, tinh tế hơn. Hợp xướng có khí thế hùng vĩ hơn opera Italia và Pháp. Thành công vĩ đại nhất của Purcell là ông đã sáng tác những giai điệu, hình tượng âm nhạc phù hợp thói quen thưởng thức và khiếu thẩm mỹ của người Anh, trên cơ sở vận dụng trọng âm, tốc độ và tiết tấu của ca từ tiếng Anh. Người đời sau đã thẩm định: "Muốn hiểu Purcell thì hãy nghe opera Anh tại nước Anh..." Ngoài ra "Oedipus"¹ cũng là một vở opera rất thành công của nhạc sĩ.

Purcell đã mang một sứ mệnh lịch sử đối với opera Anh trong thời kì gian nan nhất. Vị trí của ông trong lịch sử opera Anh không ai có thể thay thế. Tiếc thay, sau khi Purcell mất, đã không có ai kế tục sự

1. Nhân vật đầy bi kịch trong thần thoại cổ Hy Lạp. Tham khảo phụ lục.

nghiệp opera Anh nữa. Mãi về sau, nhà soạn nhạc Handel mới kế thừa phong cách của Purcell.

IV. OPERA ĐỨC

Do sự kích thích của nghệ thuật opera Italia, nửa đầu thế kỉ XVII, ca kịch dân tộc Đức mới ở trạng thái nhu động.

Heinrich Schütz (1582 - 1672), nhà soạn nhạc kiệt xuất người Đức. Sau khi du học ở Italia về, vừa tiếp thu di huấn của thế hệ trước, vừa tiếp thu tư tưởng thời đại mới, ông lấy kịch bản của Rinucini dịch sang tiếng Đức và phổ nhạc làm nên vở opera "Dafne", được trình diễn lần đầu năm 1627 nhân lễ cưới của George II với công chúa Sophea tại cung điện Hartenfels ở Torgau. "Dafne" của Schütz được lịch sử công nhận là vở opera đầu tiên của nước Đức, nhưng tiếc rằng bản thảo bị thất lạc. Do chiến tranh liên miên trong suốt 30 năm, nên nhạc sĩ không thể viết thêm vở opera nào nữa. Schütz chủ yếu sáng tác âm nhạc nhà thờ.

Vua Ferdinand III yêu chuộng hòa bình đã kết thúc cuộc chiến 30 năm giữa Đức và Áo. Leonpol I cho xây một nhà hát opera Italia sang trọng không kém gì của Venice tại Vienne - kinh đô Áo. Năm 1642 cho trình diễn opera "Egisto" của Cavalli. Cesti viết "Quả táo vàng" (Il opmo d'Oro) chính cho nhà hát này, biểu diễn năm 1667. Ngoài ra còn có các sáng tác mới của Bertali, Draghi v.v. Những vở opera tiêu biểu đặc trưng phong cách trường phái Venice liên tục trình diễn tại Vienne, có tới 400 tác phẩm mới của các nhạc sĩ Italia đã biểu diễn suốt nửa thế kỉ ở Vienne.

Năm 1654, ở Munich, cũng tại nhà hát cung đình, đã biểu diễn nhiều tác phẩm của các nhạc sĩ Italia, trong đó có "Alesandro" của Cavalli v.v. Năm 1656, Johann Kaspar Kerl chỉ huy dàn nhạc kiêm nghệ sĩ organ của nhà hát, ông là nhạc sĩ Đức đầu tiên viết một vở opera kiểu Italia, đáng tiếc tác phẩm đó đã bị thất lạc. Sau đó, người Italia chiếm lĩnh hoàn toàn kịch đàn Munich. Đặc biệt Agostino Steffani (1654 - 1728) người tiêu biểu trường phái Napoli hoạt động tại Munich từ cuối thế kỉ XVII đến đầu thế kỉ XVIII. Ông là người cách tân opera, là nhà soạn nhạc opera có tiếng. Các tác phẩm của ông kết hợp đặc điểm phong cách Italia, Pháp và Đức. Vở "Tassitone"

(1709) của ông có giai điệu đẹp và giản dị, trong đó có aria của nhân vật Rotrude nổi bật nhất. Bản song ca thính phòng "Duetti da camera" là tác phẩm thanh nhạc mẫu mực của Steffani.

Năm 1662, tại nhà hát Dreszden biểu diễn opera "Il Paride" của Bontempi. Năm 1667, khi xây xong nhà hát lớn thành phố, Carlo Pallavicino làm chỉ huy kiêm soạn nhạc cho nhà hát. Bontempi và Pallavicino đã độc chiếm sân khấu nhà hát lớn thành phố

Có thể nói sân khấu opera ở Đức hoạt động rất sôi nổi. Khán giả Đức nồng nhiệt tiếp nhận opera. Song đáng tiếc, hầu như tất cả các nhà hát Đức đều diễn opera nước ngoài, trong đó hầu hết là opera Italia.

Hambourg là một thành phố có đời sống văn hoá cao, yêu thích opera và đón nhận rất nhiều vở opera Italia. Nhà hát thành phố Hambourg được xây xong vào năm 1678. Người đầu tiên sáng tác opera cho nhà hát là John Wolfgang Franck (1641 - 1695). Từ năm 1679 đến 1686, nhạc sĩ đã viết 14 vở opera, song tuổi thọ của những vở đó rất ngắn ngủi. Chỉ có một vở nổi trội hơn cả là vở "Adam và Eva" (hay gọi là "Sự ra đời, trầm luân và tái sinh của nhân loại") hát bằng tiếng Đức, do học trò của Schütz là Georg Phillip Thelemann phổ nhạc. Từ năm 1705 đến 1708, Handel từng viết bốn vở opera cho nhà hát này. Handel trẻ tuổi đã sớm bộc lộ là một thiên tài sáng tác âm nhạc opera, tiếc rằng kịch bản kém quá nên không thành công.

Thành phố Hambourg có nhiều tài năng sáng tác, trong đó xuất sắc nhất là Reinhard Keiser, nhà soạn nhạc opera người Đức.

Reinhard Keiser (1674 - 1739), sáng tác opera từ năm 19 tuổi. Ông đã viết 116 vở tiêu biểu cho trường phái opera Hambourg. Đề tài opera của ông chủ yếu là thần thoại, chuyện lịch sử, một số ít nói về cuộc sống dân gian Đức, phản ánh tình cảm của ông đối với thiên nhiên. Trong thời kì thăng hoa, các tác phẩm âm nhạc của nhạc sĩ đã dung hòa một cách thuần thực đặc sắc giữa opera Italia và Pháp, đồng thời cũng phản ánh ý thức sáng tạo mới. Mặc dù tiếp thu opera Italia và Pháp, song âm nhạc của ông không bị ảnh hưởng nhiều âm nhạc nước ngoài. Keiser là nhạc sĩ tài hoa, giàu tâm hồn, sáng tác theo linh cảm và ngẫu hứng. Ca khúc trong opera của ông có giai điệu tươi mát, du dương, giàu sức truyền cảm và quyến rũ, nên được

người đời sau gọi ông là "Mozart của opera cổ điển". Nói đúng hơn âm nhạc của Reiser đã gợi ý rất nhiều cho Mozart và Handel sau này, cho dù so với hai nhạc sĩ vĩ đại này, Keiser chỉ là người đi trước. Tiếc rằng âm nhạc Keiser thiếu chiều sâu, nghe rất thích thú, song không khiến người nghe xúc động sâu sắc, nếu không, ông đã có thể sánh ngang với Mozart và Schubert. Nhưng phải thừa nhận với bút pháp điêu luyện, hình thức hoàn hảo, ông là người tiêu biểu của thời đại mình (từ cuối thế kỉ XVII đến đầu thế kỉ XVIII).

Trước khi Keiser mất, nhà hát Hambourg bị đổ bể, cuối cùng sân khấu opera ở Hambourg cũng như ở các thành phố khác lại bị các nhà soạn nhạc Italia thao túng trong tay.

V. THỂ LOẠI CANTATA VÀ ORATORIO

Thế kỉ XVI, xuất hiện hai thể loại thanh nhạc, đó là cantata và oratorio. Hai thể loại thanh nhạc này phát triển song song với nhau và có nhiều điểm giống nhau và cùng có quan hệ mật thiết với opera.

Cantata dịch từ cantare của tiếng Italia, có nghĩa là ca hát. Đây là thể loại viết cho đơn ca, hợp xướng và dàn nhạc, là loại âm nhạc thế tục. Thời kì đầu là hình thức biến thể của bài hát phân tiết một bè (giọng), về sau phát triển thành tổ hợp một số ca khúc ngắn nhiều bè. Có thời gian dài, cantata không có khái niệm rõ ràng, những tác phẩm thanh nhạc không phải giành cho opera đều gọi là cantata. Đến nửa cuối thế kỉ XVII, hình thức cantata mới được định hình, có những đặc trưng riêng, trở nên tổ khúc thanh nhạc gồm recitativo và Aria, phức điệu viết bằng chữ số bè trầm. Sự khác nhau chủ yếu giữa cantata và opera ở chỗ: cantata là âm nhạc thánh phòng (camera), opera là âm nhạc cho sân khấu. Về đề tài cũng như về hình thức, hai thể loại này rất giống nhau. Cantata không có phục trang, đạo cụ, dàn cảnh, thời lượng ngắn khoảng 15 phút, giống opera một màn. Vì là thanh nhạc thánh phòng, âm nhạc và biểu diễn của cantata tinh tế hơn, tư duy lời hát của bel canto, đòi hỏi thánh giả phải có trình độ cao mới được thưởng thức, song môi trường diễn xuất đơn giản và gần gũi hơn opera.

Alecsandro Graudi (1577 - 1630) nhà soạn nhạc Italia, là người đầu tiên sáng tác cantata. Từ nửa cuối thế kỉ XVII, ngoài opera ra,

các nhà soạn nhạc opera Italia còn sáng tác nhiều tác phẩm cantata, trong đó có Carissimi, Rossi, Cesti, Legreri, Stradella v.v. Nhờ sáng tác và tìm tòi của các nhà soạn nhạc, nên cantata với hình thức opera thính phòng cỡ nhỏ phát triển ngày càng hoàn hảo và bắt đầu thêm hình thức hợp xướng.

Adessandro Scarlatti không chỉ là nhà soạn nhạc opera dồi dào, còn là nhà soạn nhạc cantata xuất sắc. Nhạc sĩ đã viết hơn 600 bản cantata, đánh dấu thể loại âm nhạc này bước vào thời kì đỉnh cao. Trong tác phẩm: "Xin chớ, xin chớ như vậy" đã thể hiện những đặc trưng điển hình của cantata. Mở đầu bằng aria nhỏ với nhịp độ chậm rãi, tiếp đó là recitativo có hòa thanh thoáng, hoành tráng, thể hiện tâm trạng đau khổ, bị ruồng bỏ của nhân vật. Sau đó là aria trở lại trạng thái ban đầu có giai điệu lưu loát, hoàn chỉnh với chủ đề: "Tình yêu tàn khốc, đừng dầy vò tôi nữa."

Thế kỉ XVII, cũng như opera, cantata Italia bắt đầu đặt chân tới các nước châu Âu, có ảnh hưởng đến phong cách sáng tác cantata của các nước này. Cantata Pháp gần với Italia, thậm chí hát bằng tiếng Italia. Ở Đức, cantata chia làm hai loại: cantata nhà thờ và cantata thế tục.

Oratorio - Thanh xướng kịch, bắt nguồn từ chữ "Oratory", nghĩa là phòng cầu nguyện của nhà thờ. Ý nghĩa đó đã nói lên đặc điểm của Oratorio là âm nhạc nhà thờ. Oratorio biểu diễn vào ngày lễ tôn giáo và mùa nghỉ diễn opera. Oratorio có nguồn gốc kịch thánh tích của thời kì trung cổ. Sự hình thành của oratorio bắt đầu từ cuối thế kỉ XVI. Trong oratorio có đơn ca, song ca và hợp xướng cùng dàn nhạc, là loại tổ khúc thanh nhạc có qui mô lớn gồm nhiều chương nhạc, là một loại hình thức âm nhạc giữa cantata và opera mang đậm màu sắc tôn giáo. Thời lượng diễn xuất dài và kết cấu kịch hoàn chỉnh hơn cantata, tình tiết câu chuyện cũng phức tạp, gần với opera hơn, chỉ khác opera ở chỗ đó là loại hình nghệ thuật chủ yếu dành cho thính giác. Sự phát triển của câu chuyện tình tiết, khắc họa nhân vật đều dựa vào ca hát với người dẫn chuyện bằng thoại. Không có hành động sân khấu, cũng không cần phục trang và dàn cảnh. Carissimi của Italia và Schutz của Đức đều là những nhà soạn nhạc oratorio tiêu biểu của thế kỉ XVII. Thời bấy giờ chia hai loại: "Oratorio volgare"

(thành xướng kịch thông tục) và "Oratorio latino" (thành xướng kịch tiếng Latin) viết cho nhà thờ.

Carissimi là nhạc trưởng kiêm nhà sư phạm của Roma, là thầy của Cesti và A. Scarlatti. Ông là người khởi xướng Oratorio và cũng là nhà sáng tác cantata kiệt xuất. Oratorio bằng tiếng La tinh của ông cực kì sinh động và tình cảm. Ông phát triển tình huống kịch và khắc họa nhân vật bằng ngôn ngữ âm nhạc tinh tế và súc tích. Nhưng tác phẩm của ông bị mất mát nhiều, lưu truyền lại đời sau không được bao, trong đó có: "Abraham và Isaac", "Balthasar", "Nạn hồng thủy" (Diluvium universale) "Sự phán quyết của thần linh" (Extremum Dei iudicium) và "Jeptha"...

"Jeptha", sáng tác vào khoảng 1650, điển hình của Oratorio nhiều cảnh. Mở màn, "Người dẫn chuyện" giới thiệu tình tiết câu chuyện, tiếp theo là nhân vật Jeptha hát recitativo bằng giọng nam cao, trước khi chinh chiến, Jeptha thề với Thượng đế rằng: nếu chiến thắng trở về, sẽ hiến tế Thượng đế người gặp đầu tiên. Hợp xướng đầy xúc động, aria và song ca (duo) miêu tả cảnh tượng chiến đấu, người dẫn chuyện hát recitativo kể chuyện Jeptha chiến thắng trở về, điều bất hạnh là người đầu tiên ra đón Jeptha lại chính là con gái yêu duy nhất của ông ta. Để giữ đúng lời thề, ông đành hiến tế con gái mình cho thượng đế. Jeptha và con gái đối thoại bằng recitativo: kể cho nhau nghe nỗi nhớ thương khi xa cách giữa hai cha con. Tiếp theo khúc hát của cô con gái với hợp xướng các bạn gái, nói lên nỗi đau khổ không thể làm khác được của nàng. Tiếp đó là recitativo lớn của cô con gái, khiến người nghe tan nát cõi lòng, kết bằng hợp xướng sáu bè, với âm nhạc bi thương và tráng lệ. Khúc hát đau đớn của người cha bất hạnh cũng là một nét điển hình của âm nhạc Carissimi.

Về sau Oratorio đều được hát bằng tiếng Italia, vẫn giữ hợp xướng, nhưng đơn ca và song ca là chủ chốt, cho nên Oratorio càng tiếp cận với opera nhiều hơn.

Schütz là người khởi xướng oratorio Đức. Cuộc đời ông trải qua từ Văn nghệ Phục hưng quá độ sang thời kì nghệ thuật Baroque. Sáng tác của ông là sự kết hợp thành công giữa âm nhạc Đức với Italia. Ông từng học ở Italia, và đưa thể loại oratorio của Italia về Đức.

Những bản oratorio quan trọng của ông có: "Bảy câu nói của Jesus trên thánh giá" (Les sept paroles de Jesus en Croix - 1664).

Trong "Bảy câu nói của Jesus trên thánh giá", Recitativo của Jesus giàu sức truyền cảm, có phong cách tự do. Mở màn và kết thúc bằng hợp xướng. Hình tượng Jesus có cá tính. Toàn bộ âm nhạc của Oratorio tạo ra một tinh thần, một không khí yên tĩnh, sâu lắng và sùng kính.

Schütz còn là nhà soạn nhạc cantata và hợp xướng nhà thờ. Trong tác phẩm "Saül", kể câu chuyện về Davit, có đoạn nhạc than thở: "Absalon fili mi" nổi tiếng nhất. Ngoài ra còn có đoạn nhạc có ca từ trích từ Kinh thánh.

Khi Saül bức hại môn đồ của mình, Jésus hiển thánh nói: "Saül, Saül, tại sao nhà ngươi dồn ép ta thế, nhà ngươi sẽ khó được giải thoát đây". Âm nhạc miêu tả tâm trạng bức bách với tiếng hô hoán hùng mạnh dồn dập từ giàn đồng ca (unisson), âm thanh vang rền, tạo thành tiếng vọng. Khi bài hát lên cao trào, lại có tiếng hát nhắc đi nhắc lại "Saül, Saül". Đoạn kết, tuyến giai điệu phát triển đi lên, tăng thêm không khí căng thẳng, khiến kịch tính tác phẩm phát triển lên cao trào, gây xúc động sâu sắc người nghe.

Sáng tác của Schütz chủ yếu là âm nhạc nhà thờ, bề mặt là nội dung tôn giáo, nhưng bên trong lại phản ánh cuộc sống con người hiện thực, miêu tả sự diễn biến tâm lí sâu sắc của con người. Phong cách âm nhạc của ông trang nghiêm, thiêng liêng, mang màu sắc giáo huấn. Ngoài ra, nhạc sĩ dựa trên bốn bộ "Phúc âm" viết bốn bộ Pasion quan trọng nhất là "Khúc lâm nạn trong Phúc âm của Thánh Matthew" (St. Matthew Passion¹).

1. Passion chúng tôi tạm dịch là "Khúc lâm nạn" (Xem chương VI sẽ rõ).

CHƯƠNG**V**

**PHƯƠNG PHÁP BEL CANTO
TRONG THỜI KÌ OPERA-SERIA,
THỜI ĐẠI ÂM NHẠC BAROQUE
(ĐẦU THẾ KỈ XVII - CUỐI THẾ KỈ XVIII)**

Tất cả những âm nhạc đẹp đều khiến lòng người rung động.

Monteverdi¹

Ngay từ thế kỉ XVI, Italia đã là cái nôi của ca sĩ. Bắt đầu từ những bước đi chập chững trong sự nghiệp đào tạo thanh nhạc, đặt nền móng cho phương pháp bel canto trong thế kỉ XVII, nước Italia đã trở thành môi trường tốt đẹp và cũng là nguyên nhân trực tiếp cho sự ra đời opera-seria (Ca kịch nghiêm).

Trước hết "ca sĩ bel canto" là điều kiện để biểu diễn opera-seria. Ngược lại chính nghệ thuật opera-seria lại đưa các ca sĩ lên vị trí quan trọng và hiển hách trên sân khấu. Giữa ca sĩ và opera có mối quan hệ khăng khít và tác động lẫn nhau, tất nhiên sự nổi lên và phổ cập opera đã thúc đẩy và kích thích sự nghiệp đào tạo ca sĩ.

Sự biểu diễn sôi nổi của opera đã thúc đẩy việc xây dựng các nhà hát, tạo điều kiện môi trường hoành tráng cho ca sĩ phô bày giọng hát, tài hoa kĩ xảo và diễn xuất kịch của mình. Do đó cũng dấy lên những cơn sốt sùng bái ca sĩ trong thính giả. Tất cả những điều đó làm cho ca sĩ cảm thấy hãnh diện, lòng mong muốn được tôn vinh cũng như ham muốn thể hiện tài năng với công chúng được thỏa mãn.

1. Trích: "Thường thức âm nhạc Tây phương" J. Machlis.

Sự phát triển và phồn thịnh của nghệ thuật opera còn sinh ra nhiều ngành nghề mới như trường đào tạo đúc kết kinh nghiệm ca hát và phương pháp giảng dạy, các tổ chức bảo trợ ca hát trở thành một ngành chuyên nghiệp, đồng thời ở mức độ nhất định khiến nghề ca hát tăng thêm tính cạnh tranh. Người ca sĩ không những phải có giọng hát đẹp mà còn phải rèn luyện giọng hát đạt kỹ xảo cao. Phải giành được uy tín lớn trong thính giả thì mới đứng vững trong cạnh tranh.

Phong cách âm nhạc opera khác hẳn phong cách âm nhạc nhà thờ và thế tục, đặc biệt recitativo và aria trong opera có đặc trưng kịch tính, nếu không có kỹ xảo cao, ca sĩ không thể đáp ứng được yêu cầu của opera. Do đó sinh ra tiêu chuẩn ca sĩ opera, để ra chuẩn mực nghiêm cách về phương pháp ca hát. Dựa trên những yêu cầu và chuẩn mực mới, phương pháp bel canto và đào tạo ca sĩ đã hình thành và phát triển mạnh mẽ chưa từng có.

Bel canto cùng với opera và ca sĩ đã trở thành một chính thể du nhập sang các nước châu Âu, chẳng mấy chốc đã trở thành phương pháp ca hát duy nhất tất yếu của opera trong nhiều thế kỷ ở châu Âu. Vấn đề này, có nhà bình luận nói: "Là quê hương của opera, Italia đã vận dụng một phương pháp ca hát riêng cho opera. Uy tín opera Italia lan rộng khắp châu Âu. Các nước đều ưa chuộng loại âm nhạc và phong cách ca hát mới này. Họ đua nhau mời các nhà soạn nhạc và ca sĩ Italia sang phục vụ nước mình. Thời bấy giờ các nước cho rằng chỉ có người Italia mới biết cách "Viết opera và hát hay Aria". Rút cuộc trong thế kỷ XVIII hầu như tất cả các nước châu Âu đều chịu ảnh hưởng của opera và phương pháp ca hát của Italia.

Nghệ thuật thanh nhạc bel canto trong thời kỳ opera-seria có ba đặc điểm cơ bản:

- a. Xuất hiện các nhà sư phạm bel canto.
 - b. Nghệ thuật ca hát opera chiếm vị trí chủ yếu trong nhà hát.
 - c. Xuất hiện hàng loạt ca sĩ castrato lỗi lạc ở tầm cỡ thế giới.
- Những đặc trưng đó của nghệ thuật thanh nhạc Italia đã đưa thanh nhạc Italia vào "Thời đại hoàng kim lần thứ nhất".

I. ĐÀO TẠO THANH NHẠC THEO PHƯƠNG PHÁP BEL CANTO

Cho đến nay chúng ta cũng chưa biết cụ thể thời kì đầu người ta đã dạy hát như thế nào, mặc dù chúng ta biết âm nhạc của Troubadour và hợp xướng nhà thờ thời kì Gregoire le Grand, nhưng chúng ta vẫn không biết thực sự họ đã hát như thế nào. Tuy nhiên văn hoá nghệ thuật có tính kế thừa, vậy thì có thể khẳng định bel canto đã kế thừa phần tinh hoa, khoa học của phương pháp hát nhà thờ và nó phản ánh sự tiếp thu có sàng lọc và tinh luyện qua thành quả đào tạo nhân tài thanh nhạc trong nhiều thế kỉ đã qua.

Sự hình thành phương pháp bel canto ở Italia có một ý nghĩa vô cùng quan trọng trong lịch sử thanh nhạc Italia nói riêng, châu Âu và thế giới nói chung. Nó tổng kết mấy vấn đề:

- **Về mặt lí luận:** Đã xây dựng cơ sở khoa học và nguyên lí ca hát có giá trị thực tiễn trong quá khứ và cả cho ngày nay. Phương pháp bel canto vừa mang đặc sắc riêng của nước Italia, nhưng cũng vừa có giá trị ứng dụng rộng rãi chung cho toàn thế giới.

- **Về mặt đào tạo:** Nhờ sự nỗ lực của các nhà sư phạm, qua nhiều thế hệ đã xây dựng được một phương pháp rèn luyện giọng hát nghiêm cách, qui phạm và có hiệu quả nâng cao hẳn trình độ và chất lượng ca hát bẩm sinh. Đã bồi dưỡng và đào tạo lớp lớp ca sĩ ưu tú ở tầm cỡ thế giới.

- **Về mặt thực tiễn sân khấu:** Lân đầu tiên thể hiện tiếng vang của giọng hát du dương, hào hoa, âm thanh hào sảng và huy hoàng với kĩ xảo cực khó, khiến nghệ thuật thanh nhạc có sức sống và sức lôi cuốn rất mạnh mẽ.

Phương pháp bel canto không chỉ là phương pháp ưu việt nhất, cơ bản nhất cho biểu diễn opera, mà còn có ảnh hưởng rộng rãi và chi phối biểu diễn ca hát các thể loại khác.

Bel canto đã gắn với sự nghiệp đào tạo và phát triển của nền opera Italia. Bel canto có một ý nghĩa rộng rãi trong lịch sử thanh nhạc. Song về thuật ngữ âm nhạc, "bel canto" lúc đầu còn là một "khái niệm mơ hồ". Trong tiếng Italia, "bel" nghĩa là tốt đẹp, "canto" nghĩa là ca hát. Vậy thì bel canto nghĩa là "hát đẹp", tức là "hát giọng đẹp". Mặc dù phương pháp bel canto ra đời cùng với opera từ thế kỉ XVII.

Song mãi đến giữa thế kỉ XIX, "Phương pháp bel canto" mới thực sự trở nên một danh từ có ý nghĩa riêng nói về lối hát có "Giọng hát đẹp, hào hoa" trên sân khấu opera thế kỉ XVII. Như vậy, bel canto có nghĩa là lối hát hay với giọng hát đẹp hào hoa, có phong cách riêng hát aria và thể hiện kĩ xảo ca hát cực kì khó và cao siêu. Ngày nay, trên sân khấu opera cổ điển ở các nước phương Tây cơ bản vẫn hát theo phương pháp bel canto. Các giọng nữ tiêu biểu có: Maria Callas, Renata Tebaldi, Joan Sutherland v.v. Giọng nam cao có Enrico Caruso, Mario Monaco, Giuseppe Stefano. Đặc biệt là các giọng nam cao nổi tiếng đương đại có Luciano Pavaroti, Placido Domingo, José Carreras v.v. Tuy nhiên phương pháp ca hát đương đại cũng có những nét khác với thế kỉ XVII, XVIII, chúng tôi sẽ trình bày ở chương sau.

Thế kỉ XVII, XVIII sự nghiệp đào tạo thanh nhạc bel canto chia làm 2 giai đoạn: giai đoạn khởi đầu và giai đoạn thành hình của phương pháp bel canto không thể bỏ qua vai trò lịch sử của các nhà sư phạm nổi tiếng thời bấy giờ như Caccini, Tosi, Pistocchi, Bernachi, Porpra và Mancini.

Trước Caccini đã có những người tìm tòi về phương pháp ca hát như Gioseffo Zanolino (1517 - 1590). Ông là nhà lí luận âm nhạc, là người xây nền móng trường phái âm nhạc Venice. Từ năm 1565 ông làm chỉ huy hợp xướng tại nhà thờ St. Marco ở Venice. Trong quyển "Hòa thanh cơ bản" (Istituzione armoniche - 1553) ông đã đề cập những vấn đề như giọng hát phải nhẹ nhàng tự nhiên; phát các nguyên âm thanh âm phải tập trung và sáng sủa; khi hát, hơi thở tác động vào thanh quản; Khi luyện hát phải vận dụng ý chí. Hoặc như Ludovico Zacconi (1555 - 1627), ông là thầy tu, là nhà chỉ đạo hợp xướng trong tu viện Venice, là thành viên Chappelle của cung đình. Trong quyển "Âm nhạc thực hành" (Prattica di Musica) ông đã phân tích và chia ra các loại giọng: Giọng đầu mở (voce di testa) âm thanh sáng, chói tai. Giọng ngực mở (voci di petto) khoẻ hơn giọng đầu, dễ chịu hơn, nhưng hát quá nhiều sẽ dẫn đến giọng bị mờ tối (voce obtuse). Giọng pha trộn (mezzane) là giọng hát nửa ngực, nửa đầu, nửa mờ tối (nghĩa là loại giọng pha). Giọng tự nhiên, là loại giọng giữ được tiếng vang ngực, có âm nhạc

cảm, chất giọng đó không phải giả thanh, không phải giọng đầu hay giọng pha. Ông đề nghị hát nhẹ nhàng, nguyên âm sáng sủa: "A" là âm mở, "U, I" là âm đóng, "E, O" là âm nửa đóng nửa mở. Khi phát thanh âm về phụ âm phải mạnh mẽ và nhanh. Tránh gào, tránh rung gập (Tremollo), hơi thở đủ cho từng câu nhạc... Song trong số các nhà sư phạm chỉ có Caccini là người đưa ra những kinh nghiệm khoa học và có hệ thống hơn cả.

1. Giulio Caccini và trứ tác "Âm nhạc mới" (1545 - 1618)

Ông tiêu biểu cho trường phái Florence. Ông vừa là nhà soạn nhạc kiêm ca sĩ, vừa là nhà sư phạm thanh nhạc quyền uy thời bấy giờ.

Năm 1602, Caccini cho ra mắt trứ tác "Âm nhạc mới" (Nuove musique) đề cập cụ thể vấn đề phương pháp ca hát. Ông cùng với "Nhóm nghệ thuật Florence" mở ra kỉ nguyên nghệ thuật opera. Caccini - thành viên của nhóm đã sáng lập ra một phương pháp ca hát mới, đó chính là "bel canto". Ông đã đào tạo thành công nhiều ca sĩ hát theo phương pháp này, có ảnh hưởng quyết định đến sự hình thành và phát triển phương pháp bel canto sau này.

Trong bài tựa: "Âm nhạc mới", Caccini trình bày quan điểm dạy hát như sau:

a. Về huấn luyện cơ bản: Khi mới học hát, luyện nguyên âm mở "A" sau đó luyện nguyên âm đóng "U, I". Phải nắm được đặc điểm các nguyên âm. Khi hát âm thanh phải chính xác, sáng sủa. Ngay từ phút đầu luyện giọng, phải chuẩn xác cao độ. Bắt đầu luyện từ âm khu trung. Sau khi luyện giọng đúng phương pháp, mới phát triển âm vực (tâm cũ giọng) lên cao dần hoặc xuống trầm dần. Khi luyện giọng, chú ý kết hợp luyện sắc thái to nhỏ, tăng âm lượng (cường độ âm thanh) một cách tự nhiên và luyện cơ bản tốt về hơi thở.

b. Về luyện kĩ xảo: Yêu cầu cơ bản nhất của ca hát là phải hiểu và phải truyền đạt được ý nghĩa ca từ, đặc biệt khi hát recitativo. Thời gian đầu, khi hát bài luyện thanh nên hát tên nốt nhạc, sau khi cao độ ổn định, mới hát vocalise (bằng O hoặc A), luyện giọng linh hoạt từng bước. Sau khi có cơ bản nhất định mới luyện các kĩ xảo như trillo, martellato, staccato, gruppo v.v.

c. Về lí thuyết thanh nhạc: Giọng hát chia làm hai âm khu, giọng ngực và giọng đầu.

Trên đây chỉ nêu sơ lược những nét chính về phương pháp ca hát, song trong đó những vấn đề cơ bản là hợp lí, có ý nghĩa đối với phương pháp giảng dạy thanh nhạc của chúng ta ngày nay.

Đầu thế kỉ XVII, quê hương của bel canto ban đầu ở Florence, đứng đầu là Caccini. Về sau nhanh chóng phát triển sang các thành phố lớn ở Italia. Các ca sĩ thời đó ít nhiều đều từng trải qua đào tạo theo phương pháp bel canto. Trong quyển "Bàn về âm nhạc" của hầu tước Giustiniani ở Passano có đoạn miêu tả các ca sĩ bel canto ở Mantua và Felara như sau: "Các ca sĩ giọng nữ luyện hát dựa vào yêu cầu của bài hát. Giọng hát của họ khi to khi nhỏ, khi nặng nề khi nhẹ nhàng, khi ngân nga du dương, khi nảy giọng (staccato), nhảy quãng, khi rung lí kéo dài. Giọng hát rất ngọt ngào v.v."

Thời kì đầu của bel canto, đa số các nhà sư phạm là ca sĩ bel canto vừa được thực hành trên sân khấu, vừa được thực hành tổng kết trên giảng đường.

2. Pietro Francesco Tosi (1647 - 1727)¹

Tosi là nhà lí luận phê bình, ca sĩ castrato, nhà sư phạm thanh nhạc, nhà soạn nhạc và đồng thời là nhà ngoại giao.

Năm 1723 ông cho ra mắt trứ tác: "Những kiến giải của tôi về cách hát hào hoa" (Opinioni decantori antichi e moderrì). Tác phẩm đó đặt tiêu chí cho giai đoạn hình thành phương pháp bel canto thế kỉ XVIII.

Từ khi Caccini khởi xướng lối hát bel canto, một thế kỉ sau, qua thực nghiệm và tích lũy kinh nghiệm, từng bước nâng cao thêm về mặt lí luận và thực hành. Bel canto đã trở thành một phương pháp, một phong cách (bel canto style) ca hát của Italia. Trong trứ tác của mình, Tosi phê phán lối hát "nhạc cụ hoá", khẳng định phong cách bel canto, giải thích tỉ mỉ các nguyên tắc ca hát và phương pháp giảng dạy thanh nhạc như cách luyện rung lí (trillo), gruppetto v.v. các câu nhạc kĩ xảo hào hoa (passage) recitativo v.v.

1. Có sách ghi (1653 - 1732).

Tosi nêu ra ba vấn đề quan trọng như sau:

a. *Về ngẫu hứng*: ngoài vấn đề luyện kĩ thuật kĩ xảo cho điêu luyện, Tosi đề cao năng lực hát ngẫu hứng (cantar al mente). Ông cho rằng khi hát các bài Aria, không có năng lực hát ngẫu hứng sẽ không bao giờ trở thành ca sĩ vĩ đại. Tosi nói: "Có đầu óc sáng tạo, cho dù chỉ là ca sĩ có giọng hát trung bình vẫn được người đời nể trọng hơn so với những người thiếu sáng tạo". Nguyên tắc đó khiến ca sĩ thời đó quan tâm và rèn luyện năng lực hát ngẫu hứng và cũng trở nên một biệt tài của họ. Suốt hai thế kỉ, các ca sĩ đã làm mưa làm gió trên sân khấu opera, làm cho nghệ thuật opera mất đi bản sắc kịch của mình. Đó cũng chính là một đặc trưng nổi bật của thời đại bel canto (the Age of bel canto) của opera - seria. Tuy nhiên, bản thân Tosi cũng cảm thấy "hát ngẫu hứng là con dao hai lưỡi", có thể dẫn đến kĩ xảo thuần tuý, cho nên ông đã cảnh cáo: "Hát ngẫu hứng có thể tạo ra một ca sĩ và cũng có thể huỷ hoại một ca sĩ".

b. *Về recitativo*: Tosi chú trọng cách dạy hát recitativo. Bản thân ông là một ca sĩ nổi tiếng hát hay recitativo. Tosi chia recitativo ra làm 3 loại: recitativo nhà thờ, nhà hát, và thánh phòng. Ông đã đưa ra những yêu cầu khác nhau khi hát 3 loại recitativo đó. Ông cho rằng hát recitativo là một loại công phu cơ bản mà các thầy dạy hát phải có trách nhiệm dựa vào nội dung tư tưởng của recitativo, hướng dẫn học sinh cách hát recitativo.

c. *Về tư cách người thầy*: Tosi nói đến trách nhiệm giảng dạy. Bản thân Tosi là một người thầy cần cù, lao động không mệt mỏi, điều đó thể hiện lòng nhiệt thành và niềm say mê, trách nhiệm và thái độ nghiêm túc đối với công tác giảng dạy của một nhà sư phạm có phẩm chất cao thượng. Tác phẩm "Những kiến giải..." của ông có uy tín cao, được ngành thanh nhạc trong và ngoài nước coi trọng và được dịch ra nhiều thứ tiếng, qua đó người đời sau có thể hình dung nghệ thuật bel canto thế kỉ XVII, XVIII.

3. Antonio Mamiliang Pistocchi (1659 - 1726)

Ông là người sáng lập trường phái âm nhạc Bologna, được đánh giá là một thần đồng âm nhạc. Từ năm ba tuổi, ông đã biểu diễn trước công chúng, tám tuổi đã xuất bản "40 bài Capriccio". Ông là

một castrato giọng nữ trầm, bắt đầu sự nghiệp huy hoàng tại Italia và Đức. Năm 1705 Pistocchi từ giã sân khấu làm hội trưởng Hội khuyến nhạc, đồng thời làm nhà sư phạm thanh nhạc. Những học sinh nổi tiếng của ông gồm có: Antonio Bernacchi, Anibale Pio, Fabri v.v. Tosi đánh giá: "Pistocchi là ca sĩ ưu tú nhất của mọi thời đại. Tên tuổi của ông đồng nghĩa với sự sáng tạo với một thẩm mỹ cao thượng. Pistocchi có thể dạy người ta nắm vững một cách hoàn hảo cái đẹp của nghệ thuật bel canto mà vẫn giữ được tiết tấu". Về lối hát kĩ thuật thanh nhạc "khí nhạc hoá", ông đã bỏ xa Tosi.

Nhà sư phạm Vienne Franz Habock trong trứ tác "Castrato với nghệ thuật ca hát (Die Kastranten and ihre Gesangskunst - 1921)" viết rằng, sở dĩ Pistocchi thích hiệu quả khí nhạc hoá kĩ thuật bel canto, bởi vì ông từng làm chỉ huy dàn nhạc Bourg. Kĩ thuật thanh nhạc mang "tính khí nhạc" thật mới mẻ đối với thời bấy giờ, đã đưa lại vinh quang cho các học trò của ông và được công nhận là phong cách ca hát của trường phái thanh nhạc Bologna do Pistocchi chủ xướng.

Bản thân Pistocchi biết cách sử dụng "tính khí nhạc" trong thanh nhạc với thẩm mỹ cao và đúng mực. Nhưng về sau một số học trò của ông đã lạm dụng thủ pháp đó, nên bị ông phê phán là kĩ thuật thuần túy, làm lu mờ nội hàm âm nhạc của tác phẩm, dẫn đến sự suy thoái về nghệ thuật thanh nhạc - opera.

4. Antonio Bernacchi (1685 - 1756)

Tiêu biểu trường phái thanh nhạc Bologna, là castrato giọng nữ trầm. Ông đã từng đi biểu diễn khắp châu Âu. Bernacchi vận dụng nhiều kĩ xảo mâu sắc, thích sử dụng rung lí (trillo), chùm nhạc hoa mỹ (passage)¹.v.v.. người ta gọi ông là ca sĩ "khoe kĩ xảo", giọng hát của ông trong sáng, uyển chuyển, linh hoạt và tinh tế, nhiều thính giả tôn ông là "Vua hát". Để tránh sự hạn chế của giọng hát bẩm sinh Bernacchi sử dụng giọng ngực hát các đoạn kĩ xảo hào hoa (không giống các ca sĩ khác hát bằng giọng đầu), do đó đoạn nhạc kĩ xảo do ông hát có mâu sắc độc đáo rất riêng. Lối hát đó trở thành một sáng tạo trong nghệ thuật thanh nhạc, nhưng vì ông quá chú trọng

1. Chùm hay câu nhạc hoa mỹ huy hoàng (roulades hoặc divison).

hiệu quả kĩ xảo mang tính khí nhạc, nên người thầy của ông - Pistiocchi cũng không chịu nổi phải thốt lên: "Tôi dạy anh hát chứ đâu có dạy anh trở thành nhà khí nhạc!"

Từ 1730 trở đi, Bernacchi chuyển sang giảng dạy. Ông đã kế thừa những nguyên tắc của trường phái thanh nhạc Bologna một cách xuất sắc, sáng tạo nên kĩ xảo "chạy"¹. Đào tạo nhiều ca sĩ castrato lỗi lạc như Senesino, Carestini, Mangorri, ca sĩ giọng nam cao người Đức Anton Paff, đặc biệt nhà sư phạm lỗi lạc Mancini sau này.

Bernacchi là người có đức tính khoan hồng độ lượng, không đố kỵ đồng nghiệp.

5. Nicola Porpora (1686 – 1768)

Hệ thống phương pháp thanh nhạc của ông được người đời gọi là "Trường phái thanh nhạc của Italia". Ông là nhà sư phạm nổi tiếng nhất thế kỉ XVIII sau Tosi. Những nguyên tắc lí luận đúng đắn và tiến bộ của Porpora vẫn được áp dụng trong đào tạo và giảng dạy thanh nhạc cho đến tận ngày nay.

Porpora từng biểu diễn, sáng tác opera, nhưng thành tựu lớn và chủ yếu của ông là sư phạm thanh nhạc. Năm 1712, ông sáng lập một trường dạy hát nổi tiếng. Sau đó đi khắp các nước châu Âu, khi làm thầy dạy sáng tác, khi làm chỉ huy opera. Sau 7 năm chủ trì Nhà hát quý tộc ở Luân Đôn, năm 1736 ông trở về Venice làm hiệu trưởng, và giảng dạy thanh nhạc. Năm 1745, ông về dạy thanh nhạc ở Vienne. Thời gian này Joseph Haydn trẻ tuổi là học trò, trợ lí và người đệm đàn cho lớp thanh nhạc của Porpora. Cuối cùng ông làm viện trưởng Nhạc viện Anoféo. Cuối đời Porpora sống trong cảnh nghèo túng.

Mặc dù thành quả đào tạo của Porpora được mọi người công nhận, song tiếc rằng những tư liệu về lí luận và phương pháp giảng dạy của ông lưu truyền lại không được bao nhiêu. Có thể do công việc bận rộn và cả cuộc đời ông hầu như đi đây đi đó nên những bài viết của ông bị thất lạc. Nhưng người đời vẫn hiểu được phương pháp của ông qua học trò và qua bạn bè. Về cơ bản Porpora kế thừa những nguyên tắc

1. Tức câu nhạc hào hoa, chùm câu nhạc hát nhanh như lướt, song các nốt nhạc rất nét.

và phương pháp thanh nhạc của Tosi song ông đề cao và nhấn mạnh vai trò tình cảm trong giọng hát, chú trọng nghiên cứu và rèn luyện hát recitativo, coi trọng tính "cương nhu" trong giọng hát và sự khống chế hơi thở trong tiếng hát. Nhiều học trò của ông sau này trở nên ca sĩ lỗi lạc, trong số đó đặc biệt có các ca sĩ castrato kiệt suất như Farinelli, Cafarelli, Poporino, Apianni, Salibeni v.v. Ngoài ra còn có hai nữ ca sĩ là Regina Mingoti, Caterina Gabriell và ca sĩ giọng nam trầm danh tiếng Antonio Montaniano.

Porpora là một người thầy nghiêm khắc, nhưng cũng là người bạn, người cha tình cảm và thuần khiết. Ông hay quát mắng và yêu cầu học trò phục tùng tuyệt đối. Trong hồi tưởng, Haydn kể lại: "Tôi bị thầy mắng nhiều lần, thầy mắng tôi là đồ ngu, là đồ con lừa v.v. nhưng tôi đều nhẫn nhịn được, bởi vì nhờ học với thầy tôi đã thu được nhiều điều bổ ích cho sáng tác về ca hát và ngôn ngữ tiếng Italia sau này". Có một giai thoại được truyền miệng và được ghi chép trong quyển "Những giai thoại trong lịch sử âm nhạc" (Curiosities historique de la musique - 1830) của Francois Joseph Fetis (1784 - 1871):

Porpora thích một castrato trẻ tuổi, ông hỏi cậu ta có đủ lòng kiên nhẫn và dũng khí rèn luyện theo toàn bộ chương trình huấn luyện của ông không bởi vì chương trình đó rất khô khan. Cậu ta trả lời cương quyết rằng có thể làm được. Porpora lấy giấy nhạc ra viết gam một cung, bán cung, nhảy quãng bốn, quãng năm, các quãng xa, các âm ngân dài (Filar il tuono), âm nảy (staccato), rung láy (trillo) v.v. Cậu ta đã dựa trên mấy trang giấy đó luyện một năm rồi hai năm, mãi mà không thấy thầy cho bài tập mới. Song đến năm thứ năm cậu bắt đầu kêu ca, Porpora chỉ trả lời ngắn gọn: "Em hãy thực hiện lời hứa đi". Sang đến năm thứ 6, anh ta chỉ học thêm cách phát âm nhả chữ, ngâm đọc thi ca. Cậu ta phàn nàn rằng cho đến bây giờ mình cũng vẫn chỉ là một cậu học trò mới học hát mà thôi. Porpora cười trả lời: "Con ơi, hãy đi đi, ta không còn gì để dạy con nữa". Cậu học trò đó chính là Cafarelli kiệt suất sau này.

Theo ghi chép của Heriot (một học trò, trợ thủ của nhà sư phạm), Porpora sắp xếp chương trình và giờ học của Cafarelli rất nặng. Buổi sáng luyện các đoạn nhạc khó một giờ, luyện phát âm nhả chữ một giờ, đứng trước gương tập một giờ. Buổi chiều học nhạc lí cơ bản một

giờ, luyện phép đối vị - nghĩa là hát ngẫu hứng trên một giai điệu có sẵn một giờ, làm bài tập đối vị trên bảng đen một giờ, luyện phát âm nhà chữ một giờ, còn lại những giờ khác tập hát trên đàn clavecin, phổ nhạc cho thi ca v.v.

Câu chuyện trên đây cho chúng ta thấy rõ tài năng của nhà sư phạm kiệt xuất Porpora, đồng thời cũng chỉ ra rằng: Không có sự khổ luyện kiên trì thì không thể trở thành ca sĩ lỗi lạc được.

6. Giambattista Mancini (1716 - 1800)

Là một castrato và là nhà sư phạm lỗi lạc cuối cùng của thế kỉ XVIII.

Ông là học trò của Bernachi, còn là học trò sáng tác của Martini và Mozart. Từ năm 1735, ông đi biểu diễn khắp Italia, Đức. Từ năm 1753 chuyển sang nghiên cứu và giảng dạy thanh nhạc tại cung đình Vienne, được phong là "Nhạc sĩ cung đình".

Trước tác nổi tiếng của ông là "Ý kiến và thể nghiệm qua thực hành về nghệ thuật hát kĩ xảo mâu sắc" (*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* - xuất bản tại Vienne năm 1774), đó là văn kiện kế tiếp cuốn "Những kiến giải của tôi về cách hát hào hoa" của Tosi sau nửa thế kỉ. Năm 1777 khi tái bản có bổ sung "Những thể nghiệm qua thực hành về nghệ thuật hát kĩ xảo mâu sắc" (*Riflessioni pratiche sul canto figurato*). Năm 1733 khi tái bản ở Tulin, tên sách được thu gọn lại "Ca hát và hát hay" (*Canto et Belto*). Qua tác phẩm của Mancini, người đời sau hiểu được tình hình ca hát Italia trong thế kỉ XVIII. Mancini đã kế thừa tư tưởng về phương pháp giảng dạy thanh nhạc của Tosi và Porpora, đã dựa vào tình hình mới về thực hành biểu diễn và đào tạo, ông viết cuốn sách này được xem là kết luận trọn vẹn về bel canto trong thời kì opera-seria. Suốt 100 năm sau đó, những ý kiến và kinh nghiệm của Mancini vẫn được vận dụng rộng rãi ở Italia và châu Âu, đã đánh dấu một chặng đường trong lịch sử đào tạo thanh nhạc bel canto.

a. *Về phát âm*: chia giọng hát thành 2 âm khu: giọng đầu (hay là còn gọi là falsette - giả thanh) và giọng ngực. Ông yêu cầu điều chỉnh âm thanh theo "xu hướng tự nhiên". Các nguyên âm là cơ sở của ca hát.

b. *Về khoang miệng*: ông hết sức coi trọng mở khoang mồm miệng, ông cho rằng mở khoang mồm miệng đúng là cơ sở hàng

đầu cho vấn đề nắm vững phương pháp ca hát, cũng là cơ sở cho âm thanh. Còn cách xử lí cụ thể về mồm miệng thì tùy theo tình hình cụ thể của từng người. Mancini nói: "Những lời khuyên răn chung chung không mấy tác dụng..... Khi hướng dẫn cho học sinh, người thầy phải giải thích tường tận, thông qua những ví dụ cụ thể để học sinh hiểu". Với các khẩu hình khác nhau sẽ có những hiệu quả âm thanh khác nhau. Khi luyện giọng, nét mặt phải tươi cười, song với các nguyên âm khác nhau, sẽ có nét mặt tươi tắn khác nhau, khẩu hình khác nhau.

c. *Về tư thế*: Mancini cho rằng khi hát tư thế đầu ngay ngắn, tự nhiên, để thanh quản, cổ họng được thả lỏng, không căng cứng. Phải phối hợp hài hòa các bộ phận trong thanh quản, cổ họng (điều đó cực kì quan trọng) nếu không sẽ ảnh hưởng không tốt đến giọng hát.

d. *Về mặt huấn luyện*: Phải luyện giọng hát cho học sinh trong trạng thái tự nhiên, thoải mái, từng bước loại bỏ cách phát thanh âm thô lậu chua, gắt, rít. Luyện giọng trong trẻo, ngọt ngào, mềm mại, âm thanh ngân dài và đều. Khi bắt đầu hát âm thanh, khẩu hình không được căng cứng, mở to dần. Đối với người mới vào học nên chọn các bài luyện thanh (vocalise) có tuyến giai điệu ổn định đều đặn.

e. *Về kĩ xảo*: Mancini cho rằng: sở dĩ nghệ thuật ca hát rung động lòng người chính là nhờ lối hát bay bướm, hào hoa, trong đó có những kĩ xảo như legato, staccato, trillo, portament (luyện giọng) v.v. đặc biệt rung lí (trillo). Ông khuyên ca sĩ nên tập đọc thơ hàng ngày, khi đọc, lấy âm thanh và hình thể để truyền đạt tư tưởng tình cảm của nhân vật, làm cho giọng hát có sức truyền cảm.

II. SỰ HÌNH THÀNH VÀ VAI TRÒ LỊCH SỬ CỦA CASTRATO (CA SĨ HOÀN)

Trong lịch sử thanh nhạc, việc sử dụng giọng nữ cao (soprano), giọng nữ trung và nữ trầm (mezzo – alto) có những diễn biến kì lạ và lí thú đầy bi kịch, nhưng huy hoàng. Như phần trên đã trình bày, từ thế kỉ V đến VII Giáo hoàng La Mã rất quan tâm nghi thức và âm nhạc nhà thờ. Họ bắt buộc đạo Do thái sử dụng hợp xướng, linh xướng, bắt buộc Jerusalem sử dụng giọng hát "đồng nam" để hát các bè cao trong hợp xướng nhà thờ.

Vấn đề sử dụng giọng hát đồng nam có bối cảnh lịch sử riêng. Sách "Colindo tiên thu"¹ trong "Kinh thánh" dòng 34, chương 14 viết rằng: Giáo hoàng St. Paulo nói: "Trong hội họp cấm phụ nữ không được phát ngôn.... tiếng nói của phụ nữ trong hội họp là một điều sỉ nhục..." Trong bức thư của St. Paulo viết cho St. Demothai: "Ta ra lệnh phụ nữ phải im lặng khi nghe giảng đạo trong nhà thờ, phải tuyệt đối vâng lệnh ta. Cấm phụ nữ giảng đạo và cai quản đàn ông..." (đoạn 11 chương 2 trong "Demothai tiên thu").

Trước kia, phụ nữ vẫn tham gia hát hợp xướng trong nhà thờ. Từ ngày có lệnh cấm của Giáo hoàng St. Paulo, phụ nữ không những bị tước quyền ca hát trong nhà thờ mà cả trong nhà hát và các cuộc hội họp công cộng (trừ trong Nữ Tu viện). Để lấp chỗ trống cho bè giọng nữ cao trong hợp xướng, người ta phải sử dụng giọng hát đồng nam, đó là những trẻ em trai từ 7 đến 12 tuổi. Nhà soạn nhạc vĩ đại J.S. Bach thời niên thiếu từng là ca sĩ đồng nam trong nhà thờ.

Do sự phát triển của âm nhạc phức điệu, các nhà soạn nhạc viết bè giọng nữ cao có tầm cỡ rất rộng, phải có kỹ thuật ca hát tốt mới đáp ứng được yêu cầu hợp xướng. Giọng đồng nam bị hạn chế về hơi thở và âm lượng, nên rất khó hát các nốt nhạc thật cao. Hơn nữa, đến khi bị vỡ giọng ở tuổi dậy thì, các đồng nam không còn giữ được giọng hát trong trẻo, nhẹ nhàng và linh hoạt như giọng nữ, nên không thể đảm nhận nhiệm vụ hợp xướng được nữa.

Thế kỉ VII - VIII ở Trung cận Đông, thịnh hành con trai hát giọng giả thanh. Trong thế kỉ VIII người Maures xâm nhập Tây Ban Nha, nên nghệ thuật giọng hát giả thanh cũng du nhập Tây Ban Nha và được phát triển cao độ. Sự nổi lên của troubadour thúc đẩy sự truyền bá lối hát giả thanh. Để thoả mãn yêu cầu mới của âm nhạc phức điệu, nhằm tăng cường hiệu quả đối vị, người ta sử dụng ca sĩ nam hát giọng giả thanh để thay thế giọng hát đồng nam. Các nam ca sĩ hát giả thanh có tầm cỡ rất rộng, âm lượng khoẻ hơn giọng đồng nam.

Đã có một thời, người Tây Ban Nha độc quyền ca sĩ giả thanh. Trong nhà thờ Sistine (Sistine Chapel) có ca sĩ giả thanh người Tây

1. Colindo, St. Demothai phiên âm qua Trung văn.

Ban Nha, ông ta có bí quyết đào tạo ca sĩ nam hát giọng nữ cao hoặc giọng nữ trầm. Ca sĩ giả thanh của Tây Ban Nha có giọng hát đẹp, âm lượng khoẻ và âm thanh linh hoạt hơn ca sĩ giả thanh thông thường. Cuối cùng người ta đoán rằng bí quyết của họ ở chỗ sử dụng thủ thuật hoạn.

Thế kỉ XVI ca sĩ giả thanh nổi tiếng nhất là Cristobal Morales (1500 - 1553) và Thomas Luida Victoria (khoảng 1548 - 1611). Ca sĩ giả thanh cuối cùng của nhà thờ Sistine là Giovanni di Sanstos, ông ta là người Tây Ban Nha, mất 1625.

Khoảng từ năm 1575 đến 1625, trong lịch sử thanh nhạc có hai sự kiện lớn nhất đó là sự xuất hiện ca sĩ castrato và opera-seria. Năm 1562 nhà thờ Sistine (nhà thờ của Giáo hoàng) có ca sĩ giọng nữ cao người Tây Ban Nha Francisco Soto (1539 - 1619) chính là một castrato. Tương truyền rằng, sau khi ông ta mất vẫn để lại ấn tượng sâu sắc về giọng hát quyến rũ của mình trong quần chúng. Jaconio Spagnoletto - người Tây Ban Nha và ca sĩ Martino đều là castrato hát trong nhà thờ Sistine. Nhà thờ Munich có tới sáu castrato. Nhà thờ Lisbon Bồ Đào Nha v.v. đều sử dụng ca sĩ castrato. Từ đó các nhà thờ, nhà nguyện, kể cả nhà thờ của cung đình thuộc giáo phái La Mã ở châu Âu đều sử dụng castrato trong giàn hợp xướng hoặc lĩnh xướng. Lớp ca sĩ castrato, ca sĩ đồng nam, ca sĩ giọng giả thanh, và ca sĩ phản nam cao (Countertenor) - một loại giọng nam cao có màu sắc ấm áp dịu dàng như giọng nữ trầm về sau bị suy thoái và đi vào quên lãng. Nhưng những năm thập kỉ 50 của thế kỉ XX, ở Anh lại thịnh hành loại giọng hát này để hát những ca khúc tiền cổ điển¹.

Ngày trước ở châu Âu các nô lệ bị hoạn để phục vụ các quý cô, quý bà trong cung đình (ở châu Á cũng vậy). Như vậy thủ thuật hoạn đã có từ lâu, song nay hoạn vì mục đích nghệ thuật, đúng là một việc làm lần đầu tiên trong lịch sử loài người. Thực ra danh chính ngôn thuận, Giáo hội La Mã cấm hoạn, những người hành nghề thủ thuật này sẽ bị xử tử, người có liên quan sẽ bị khai trừ ra khỏi Giáo hội. Nhưng trên thực tế, Giáo hội lại khuyến khích những người đã hoạn

1. Tham khảo phụ lục.

để phụng sự vua chúa hơn là xử phạt họ. Vô hình trung "thủ thuật hoạn" được ngấm ngấm dung túng.

Ba nguyên nhân dẫn đến hoạn:

- Do bệnh tật, thế kỉ XV, XVI ở châu Âu hay có dịch quai bị, sau khi mắc bệnh, nhiều trẻ em bị hoạn đi để hạn chế cơ năng sinh lí.
- Do sự cố tai nạn dẫn đến hoạn, trường hợp này rất hạn hữu.
- Cố tình hoạn để làm ca sĩ giọng nữ là phổ biến hơn cả.

Giọng hát castrato được mọi người ưa chuộng và có một vị trí cao trên sân khấu opera. Nhiều gia đình nghèo hy vọng con em mình sau này phát triển rạng rỡ đưa lại cuộc sống ấm no giàu có cho gia đình, họ đua nhau đem con em mình đi hoạn. Làm thủ thuật hoạn trở thành "chợ đen", đã có một số người phát lên vì nghề đó. Tuy nhiên trong xã hội vẫn coi đó là việc làm nhục nhã. Trong quyển "Lịch sử âm nhạc" (History of Music 1776 - 1789) của nhà sử học Chesles Burney (1726 - 1814) có đoạn viết về vấn đề này: "Tôi đến Milan hỏi nơi làm "thủ thuật", được người ta giới thiệu về Venice, đến đó, người ta lại trả lời rằng ở Florence... cuối cùng tôi đến Roma, Napoli, họ lại chỉ tôi về Milan. Điều đó chứng tỏ xã hội Italia coi đó là một việc làm phi pháp, trái với đạo lí, là điều sỉ nhục". Thủ thuật hoạn phải làm khi đứa trẻ khoảng từ 7 đến 12 tuổi. Song trước khi làm thủ thuật, các trò phải học hát với các thầy giỏi để xác định năng khiếu âm nhạc và ca hát. Sau khi làm thủ thuật, các trẻ em đó đến học tại các trường nhạc nổi tiếng chuyên dạy ca hát và sáng tác. Về thanh nhạc chủ yếu rèn luyện hơi thở và mở rộng lồng ngực sao cho tương đương với lồng ngực phụ nữ, có khả năng khống chế hơi thở thật tốt. Ngoài ra huấn luyện giọng hát khoẻ và linh hoạt, có thể nắm vững kĩ xảo hoa mỹ hào hoa. Đồng thời học sáng tác, học phép đối vị, luyện cách hát ngẫu hứng. Đối với các học sinh hoạn, nhà trường có chế độ ưu ái hơn so với các học viên bình thường như ăn uống tốt và đầy đủ hơn, buồng ngủ có lò sưởi để các em không bị ảnh hưởng giọng hát vì lạnh. Song các trẻ em đó phải khổ luyện, miệt mài học tập, bởi vì họ hiểu rằng cuộc đời mình gắn bó với nghề hát, nếu không họ sẽ thất nghiệp suốt đời. Đến năm 15, 16 tuổi, sau khi trải qua 5 năm học tập chính qui, các trẻ em đó sẽ trở nên castrato. Nhiều castrato có trình độ kĩ

xảo ca hát phi thường, có khí chất và phong độ cao quý. Họ thường đổi tên. Nhiều người trong số họ là ca sĩ opera nổi tiếng và giàu có. Song tuyệt đại đa số là những ca sĩ vô danh và nghèo khổ. Năm 1637 khi khai trương nhà hát đầu tiên ở Venice, công diễn vở opera đầu tiên là "Andromeda" của Manelli, toàn bộ vai nữ của vở diễn đều do castrato của nhà thờ St. Marco đảm nhiệm. Trong lần công diễn vở "Nữ hoàng Ditone" của Cavalli vào năm 1641, vai nam trong vở do castrato đóng, có lẽ đó là kỉ lục sớm nhất của castrato diễn vai nam trong opera.

Giovani Andrea Bontempi - nhà sử học, nhà soạn nhạc kiêm ca sĩ, ông đã bình luận castrato Baldassare Ferri (1610 - 1680) như sau: "Nếu chưa được nghe Ferri hát, khó tưởng tượng nổi giọng hát của ông trong trẻo linh hoạt như thế nào... hát cao độ cực kì chuẩn xác, trillo tuyệt vời và hơi thở dài vô tận. Hát từ nhỏ đến to dần rồi nhỏ lại với tốc độ chậm bằng một hơi. Khi hát một câu nhạc kĩ xảo hào hoa rực rỡ xong, tưởng chừng ông đã mệt, không ngờ ca sĩ hát tiếp trillo trên hai quãng 8 với bán cung chạy lên rồi lại chạy xuống, tất cả những cái đó làm như bốn cột".

Do sự phát triển của opera, ca sĩ castrato cũng không ứng cầu. Con em các gia đình nghèo khổ đua nhau đi hoạn. Hằng năm ở Italia có trên 4000 trẻ em bị hoạn.

Thời kì đó, ca sĩ (chủ yếu là opera) sân khấu gồm 3 loại: castrato, ca sĩ nam, ca sĩ nữ (ở những vùng không chịu sự khống chế của nhà thờ, có tư tưởng dân chủ). Trong 3 loại đó, địa vị xã hội, sự tôn quý, sự ngưỡng mộ đối với castrato là cao hơn cả.

Trong castrato cũng phân hóa thành nhiều loại: Những ca sĩ xuất sắc chi phối sân khấu nhà hát opera. Họ đóng các vai nữ và cả các vai nam anh hùng (nên trong opera tiền cổ điển, nhiều vai nam viết cho giọng nữ) đã chinh phục cả thế giới bằng tuyệt kĩ của mình và giành được vinh quang tột bậc. Ngoài ra còn có ca sĩ phục vụ trong cung đình, dinh thự riêng của quý tộc, họ được sủng ái, trọng vọng. Trong số đó, sau một thời gian biểu diễn, có người chuyển sang làm nhà sư phạm, đào tạo ca sĩ trong và ngoài nước, một số khác nghỉ hưu, về ở ẩn. Những ca sĩ trở thành nhà sư phạm viết sách, sáng lập trường

phái thanh nhạc danh tiếng lẫy lừng. Còn tuyệt đại đa số castrato chỉ hát trong hợp xướng nhà thờ. Cuộc sống của họ đạm bạc, càng về già càng nghèo khổ. Những castrato mất hẳn giọng hát sẽ lâm vào cảnh khốn đốn thê thảm, bởi vì người Italia rất kì thị những castrato không còn khả năng ca hát. Nói chung, các castrato đã có những cống hiến rực rỡ không thể phủ nhận được, từng được trọng vọng, được đời nâng bốc lên mây xanh, nhưng một khi thất thế, đời khinh bạc đến bất công và tàn nhẫn.

Trong lịch sử âm nhạc - thanh nhạc, castrato đã đưa nghệ thuật thanh nhạc Italia lên mức huy hoàng tột đỉnh, lịch sử thanh nhạc gọi đó "Thời đại hoàng kim lần thứ nhất" (The first Golden Age). Đến thế kỉ XVIII, castrato đưa phong cách bel canto đi vào con đường kĩ thuật thuần túy, lấy kĩ thuật để giành vinh quang cho cá nhân, thậm chí vì ghen tức và tranh giành ảnh hưởng, họ không ngại đánh nhau trên sân khấu, đánh mất đạo đức nghề nghiệp tối thiểu phải có của người ca sĩ. Đầu thế kỉ XIX, castrato xuất hiện trên sân khấu thưa dần, họ lùi vào hợp xướng nhà thờ. Giáo hoàng Leo XIII (1878 - 1903) lên ngôi ít lâu, ra lệnh cấm hoạn trẻ em làm ca sĩ. Đến cuối thế kỉ XIX, trong nhà thờ ít thấy bóng dáng của castrato.

Castrato cuối cùng là Alessandro Moleischi ở nhà thờ Roma, ông đã nghỉ hưu năm 1913, mất năm 1922. Từ đấy, castrato với nghệ thuật thanh nhạc khuynh đảo một thời trên sân khấu đã vĩnh viễn ra đi. Người ta có ghi âm giọng hát của Moleischi. Qua bản ghi âm đó, chúng ta có thể hình dung một phần nào về giọng hát của castrato. Nhưng giọng hát của ông ta không tiêu biểu cho nghệ thuật thanh nhạc thời hoàng kim của castrato.

III. TÌNH HÌNH DIỄN SUẤT CỦA CA SĨ VÀ NHÀ HÁT

1. Tình hình diễn xuất của ca sĩ

Sân khấu opera-seria thế kỉ XVII và XVIII thực chất là sân khấu trở tài kĩ thuật thanh nhạc của castrato. Người đương thời yêu thích và sùng bái điên cuồng giọng hát của castrato, cho nên trên sân khấu opera, castrato đã chiếm vị trí hàng đầu hầu như tuyệt đối. Diễn xuất của họ có mấy đặc điểm như sau:

a. Sân khấu opera là nơi thể hiện cá nhân ca sĩ chứ không phải nhân vật opera.

Sân khấu opera ngày nay, ca sĩ trước hết phải làm tròn trách nhiệm của mình là thể hiện hoàn hảo nhân vật mình đang diễn. Còn opera thế kỉ XVII, XVIII, ca sĩ chỉ thể hiện tài hoa bản lĩnh của cá nhân mình chứ không phải nhân vật.

Năm 1720, trong bài báo "Nhà hát thời thượng" (Il teatro alla moda) của nhà soạn nhạc Benedetto Marcello (1686 - 1739) có đoạn châm biếm: "Các ca sĩ nam và nữ coi cá nhân mình cao hơn tất cả, do đó khi diễn họ không bao giờ nghe đồng nghiệp hát. Trên sân khấu họ lên tiếng chào hỏi người quen ngồi trong ghế lô, hoặc bông đùa với nhạc công trong dàn nhạc. Khán giả có thể nhận ra ngay đó không phải "hoàng tử Zoroaste" (nhân vật opera) mà là ngài ca sĩ Forconi; không phải "hoàng hậu Filastroca" mà là bà ca sĩ Giandussa Pelaluti..." Dù họ đóng vai tù phạm hay nô lệ, họ vẫn trang điểm mình thật lộng lẫy, ngọc ngà châu báu đầy người với lông chim dài, thanh kiếm và xiềng xích sáng loáng. Họ không ngừng rung xiềng xích để khán giả phải động lòng thương xót. Nếu vai chính là nữ, họ sẽ giơ cao cánh tay này sang cánh tay nọ hoặc không ngừng phe phẩy chiếc quạt từ tay nọ sang tay kia. Nếu như đóng vai nam, họ sẽ luôn tay cài chặt găng tay, trên mặt nhân vật nam điểm những nốt ruồi to. Trước khi ra sân khấu thường xuyên vờ quên đeo kiếm, đội mũ trụ, hoặc đội tóc giả để gây sự chú ý của khán giả.

"Khi hát Aria, họ có thể kéo dài bài hát tùy ý. Khi hát ngẫu hứng những đoạn nhạc hào hoa, những câu nhạc hoa mỹ, chỉ huy dàn nhạc có thể rời tay đàn hít thuốc mũi, để ca sĩ mặc sức trở tài. Ca sĩ có thể sẽ biểu diễn theo ý tưởng quái đản của mình, bởi vì các nghệ sĩ thời bấy giờ không cần băn khoăn tìm cách thể hiện tình cảm nội dung của ca từ, cũng không cần tìm tòi hình tượng hay động tác nhân vật cho thoả đáng. Khi hát aria da capo, họ sẽ thay đổi âm nhạc tùy thích, chẳng cần quan tâm sự thay đổi đó có trái với hòa thanh của tác giả đã viết hay không... bởi vì nhà soạn nhạc phải phục tùng ca sĩ".

b. Sân khấu opera thời đó có qui chế về đẳng cấp ca sĩ và chỗ đứng của từng loại diễn viên trên sân diễn.

Về đẳng cấp thanh nhạc có: vai chính nam thứ nhất (primo uomo), vai chính nữ thứ nhất (primo donna), giọng nam cao (tenor) - vai chính nam thứ hai (secondo uomo), vai chính nữ thứ hai (secondo donna) và giọng nam trầm (bass).

Về chỗ đứng trên sân khấu chia ra: Bên phải, chính giữa, bên trái. Bên phải là chỗ đứng cao quý nhất (có sách viết là bên trái) dành cho ca sĩ hạng nhất.

Sở dĩ có tình trạng như thế vì đề tài opera lúc bấy giờ đơn giản, kết cấu sơ sài, hình tượng nhân vật không rõ ràng, nói chung thiếu tính kịch, thiếu sức sống của vở diễn, do đó ca sĩ có cơ hội xây dựng hình tượng riêng cho cá nhân mình, lấy giọng hát để duy trì cả buổi diễn của opera.

c. Các ca sĩ có thể diễn đủ các vai.

Ví dụ trong một vở opera, ca sĩ giọng nam cao ngoài vai nam ra cũng có thể đóng các vai nữ, và ngược lại ca sĩ giọng nữ cao, nữ trung, ngoài vai nữ ra còn có thể đóng các vai nam viết cho giọng nam cao hay nam trung thậm chí cả giọng nam trầm. Sở dĩ có tình trạng ấy bởi vì họ là những ca sĩ nắm được phương pháp giọng đầu và kĩ thuật giả thanh, nên hát như vậy không khó khăn gì. Tính cách nhân vật và tính kịch trong opera cũng không rõ ràng. Tình hình đó kéo dài hơn một thế kỉ.

d. Về thu nhập.

Có thể nói hai thế kỉ XVII, XVIII do "cơn sốt opera" ca sĩ chạy xô thực mạng hát ở các nhà hát trong và ngoài nước, tiền thù lao tối đa là 100 đến 120 curon, đến thập kỉ 20 của thế kỉ XVIII lên đến 100 đồng tiền vàng một buổi diễn. Những ca sĩ đầu bảng tiền thù lao còn lớn hơn số tiền chi trả cho buổi biểu diễn bởi vì nguồn thu nhập của ca sĩ ngoài tiền lương ra còn có tiền thưởng của các nhà quý tộc.

2. Tình hình diễn xuất của nhà hát

Nhà hát opera Venice là điển hình của nhà hát Italia. Điều đó không chỉ vì nó được xây sớm nhất châu Âu mà còn vì thiết kế mang

tính mẫu mực. Tại đó có thể trình diễn các cảnh kì thú, phô bày sự cao sang của nhà hát Italia.

Lúc đầu nhà hát xây dựng theo chế độ đẳng cấp. Phòng khán giả xây từng bậc đi lên, ít lâu sau xây thêm các lô. Khu vực lô có diện tích rộng lớn hơn nhiều so với tầng một của khán giả bình dân. Các lô dành cho giới Quý tộc, cho dù quý ông quý bà không có mặt cũng không để bình dân ngồi trong đó. Nhà hát siêu lớn của Milan có tới năm tầng lô, mỗi tầng có 100 lô, mỗi lô có 6 ghế ngồi, ngoài ra còn có phòng bếp, phòng ăn để các ngài Quý tộc có thể ngồi chơi bài, nghỉ ngơi và ăn đêm. Phòng lớn tầng một dành cho thị dân thành phố, nhà buôn, quan lại, thân sỹ, viên chức và trí thức. Còn thợ thuyền chỉ được phép đứng xem ở hai bên hành lang tầng một. Thiết kế nhà hát Venice được xem như mô hình cơ bản về nhà hát của các nước châu Âu từ đây cho đến nay. Khán giả nhà hát thời đó không lịch sự như thời nay. Các buổi biểu diễn kéo dài từ 6,7 giờ tối đến 11, 12 giờ khuya. Người diễn cũng như người xem đều mệt mỏi. Hơn nữa các câu chuyện trong opera đều cũ rích, recitativo vừa dài vừa tẻ nhạt, do đó khán giả mặc sức cười nói âm ỉ: nói chuyện buôn bán, cờ bạc, tình ái vụng trộm, trong khi ca sĩ đang hát trên sân khấu. Các quý ông ở hàng lô vẫn minh, lịch sự hơn một chút, nhưng họ thì thầm về thời cuộc, về thời trang. Các quý cô quý bà ngồi chơi bài và ăn uống trong phòng ăn. Khi có ca sĩ mà họ sùng bái nhất ra sân khấu hát aria với tuyệt chiêu ngẫu hứng, khi các cảnh kì thú xuất hiện thì mọi người mới im lặng. Các ca sĩ đơn ca tha hồ vận dụng mọi kĩ xảo cao siêu tài hoa của mình để chinh phục khán giả, giành tiếng vỗ tay, tiếng hò la vang trời. Qua những điều trên đây, chúng ta cũng có thể hiểu, thông cảm và tha thứ cho các ca sĩ thời đó, tại sao họ trở tài giành ảnh hưởng với nhau mà quên mất vai trò thể hiện nhân vật và nội dung opera.

IV. NHỮNG CASTRATO KIỆT XUẤT

Thời kì opera-seria là "Thời đại hoàng kim lần thứ nhất" của phương pháp thanh nhạc bel canto, cũng là thời đại huy hoàng lần thứ nhất của các ca sĩ opera, chủ yếu là các ca sĩ castrato có giọng hát đẹp, kĩ xảo cao siêu điêu luyện, họ không chỉ mua vui cho người đời

mà họ là những ca sĩ thực sự đã xây dựng nên những điển hình nghệ thuật làm cho người đời khó quên. Có người về sau là nhà sư phạm kiệt xuất trong sự nghiệp đào tạo, phát triển nghệ thuật thanh nhạc như đã trình bày.

1. Baldassare Ferri (1610 - 1680)

Là ca sĩ giọng nữ cao kiệt xuất nhất Italia thế kỉ XVII. Vì tai nạn ở tuổi ấu thơ, ca sĩ buộc phải làm thủ thuật hoạn. Điều đó khiến ca sĩ đi vào con đường ca hát và trở thành ca sĩ lớn lòng danh. Năm 11 tuổi đã hát giọng nữ cao. Năm 15 tuổi đến phục vụ vương triều Balan tại Warsawa suốt 30 năm. Năm 1655 khi quân Thụy Điển xâm chiếm Balan, ông phải lưu vong sang Vienne, lập tức được vua Áo Ferdinand I và Leopold III trọng vọng. Năm 65 tuổi về hưu ở ẩn tại quê hương Perugia, 5 năm sau ông mất tại đó.

Giọng hát Ferri trong veo, linh hoạt, có sức truyền cảm mạnh mẽ. Ông hát các kĩ xảo tuyệt vời: rung trillo rất nét, nhanh và nhiều màu sắc. Ông có thể hát trillo chỉ bằng một hơi từ trầm lên cao xuống trầm lại bằng bán cung trên 2 quãng tám, với sắc thái từ nhỏ đến to rồi nhỏ lại. Người đời đánh giá đó là "tuyệt chiêu" riêng của Ferri. Ông có hơi thở dài kinh lạ, hát đoạn nhạc kĩ xảo (passage) bằng một hơi dài 50 giây không cần đệm, khi kết, cao độ chuẩn xác tuyệt đối. Tương truyền rằng, năm 1643 nhân lễ cưới của Vương tử Ladisslas với Công chúa Maria Lucia, ca sĩ trở về Venice biểu diễn, thị dân thành phố ném hoa tươi lên xe của ông. Khi ông trở về Florence, thị dân ở đó đi bộ ba dặm Anh để đón. Cảnh đón tiếp nhiệt tình của dân chúng như thế rất hiếm thấy thời bấy giờ.

Ferri nổi tiếng ở các nước Balan, Đức, Anh v.v. Ca sĩ rất ít khi biểu diễn ở thành phố mình, nhưng không vì thế làm giảm đi sự ngưỡng mộ của đồng bào quê hương đối với ông.

Nhà sử học opera người Tây Ban Nha Esteban de Arteaga đánh giá Ferri là người đầu tiên trong lịch sử vận dụng "aria da capo" với tài năng tuyệt vời, đóng góp lớn cho sự phát triển của nghệ thuật opera.

Trên tượng đồng của Ferri có khắc dòng chữ: "Người sáng tạo ra kì tích" (Qui fecit mirabilia multa).

2. Caffarelli (1703-1783)

*Caffarelli*

Tên thật là Gactano Majorano, là ca sĩ giọng nữ trung, chính là người học trò bị thử thách trong sáu năm của Porpora. Năm 21 tuổi, lần đầu tiên lên sân khấu Roma, đã làm chấn động dư luận và nổi tiếng khắp Italia. Tại Nhà hát Venice và Napoli, ông chiếm vị trí hàng đầu trên ca đàn. Sau năm 1730, bước vào thời kì đỉnh cao. Từng biểu diễn ở Tây Ban Nha, Anh, Pháp và Áo, tỏ ra là một ca sĩ tài năng với cuộc đời sân khấu hơn 40 năm. Thời trẻ hát giọng nữ cao, về sau chuyển hát vai nam bằng giọng nữ trung với âm sắc ấm, đẹp sáng như nhung. Sở trường nổi bật của ông là hát những ca khúc nhịp độ chậm, đầy tính bi kịch, nhưng hát các đoạn nhạc hoa mỹ cũng rất xuất sắc, đặc biệt kĩ xảo bán cung cực giỏi, được người đời đánh giá là một trong những ca sĩ lỗi lạc nhất

đương đại. Đáng tiếc rằng ông thường tỏ ra trịch thượng, ngạo mạn và vô lễ với đồng nghiệp: lấy tay chỉ huy họ khi họ đang hát trên sân khấu, hoặc nhại giọng họ một cách châm biếm, thậm chí làm những động tác hạ lưu với nữ diễn viên khiến khán giả bất bình. Có lần do tranh cãi nghệ thuật đã đi đến quyết đấu và ngồi tù. Mặc dù vậy, vì yêu mến và quý trọng tài năng của ông, người đời đã bỏ qua cho ông các tật xấu đó.

Cuối đời tính tình ca sĩ có phần ôn hòa hơn, nhưng ông vẫn ngông nghênh, trên ngôi biệt thự mới xây của mình. Cafarelli đã ngạo mạn ghi dòng chữ: "Amphion¹ xây thành Thebas, còn ta xây ngôi nhà này" (Amphion Thebas, ego Domum). Có ý tự so sánh với vị vua tài giỏi thành Thebas thời cổ Hi Lạp.

3. Farinelli (1705-1782)

Giọng nữ cao, cha là tổng đốc, sau khi cha thất thế, gia đình bị sa sút, năm 7 tuổi cậu bé bị hoạn. Năm 15 tuổi biểu diễn lần đầu trên sân khấu, Farinelli đã thể hiện một tài năng xuất chúng. Ông cũng là học trò của Porpora. Năm 17 tuổi, khi biểu diễn một aria có trompette hòa theo, lúc đầu tiếng hát và tiếng kèn cùng lên bổng xuống trầm, về sau tiếng hát của anh vượt trội lên. Khi cây trompette cạn kiệt hơi sức, Farinelli vẫn hát ung dung với nét mặt tươi tắn. Đến đoạn nhạc hào hoa với các nốt rung láy, ca sĩ hát một hơi với âm thanh tuyệt vời đến nỗi cây trompette sững sờ ngừng bật tiếng kèn để nghe anh solo tiếp. Khi mọi người tưởng Farinelli sắp ngừng hát, bỗng bất ngờ vang tiếp đoạn nhạc kĩ xảo khó hơn, nét mặt anh vẫn tươi. Khán giả không cầm lòng được bùng nổ lên những tràng pháo tay cuồng nhiệt, lúc đó Farinelli mới ngừng tiếng hát.

Trong gần 20 năm biểu diễn, trình độ ca hát của Farinelli lên tới tột đỉnh, trở thành ca sĩ số một châu Âu. Aria "Chiến sĩ trên trận địa vũ trang" có những đoạn nhạc kĩ xảo cực khó, nhảy quãng 10, người đời gọi bài hát đó là "Concerto của cổ họng". Ngoài Farinelli không ai

1. Amphion là con trai của của nàng Antiben với thần Zéu, ông dùng ma lực của đàn harp xây nên thành Thebas.

dám hát bài này. Năm 1734, khi Farinelli đến biểu diễn ở nhà hát Luân Đôn có một giai thoại được truyền tụng như sau: Đang dàn dựng opera, cả dàn nhạc bỗng sững sốt vì giọng hát của ông đến nỗi quên cả diễn tấu. Trong buổi diễn chính thức, nhân vật bạo chúa do ca sĩ Senessino đóng, khi nghe "tù binh" của mình (do Farinelli đóng) hát xong Aria, quên mất vai diễn "hoàng đế", ca sĩ đã xúc động chạy bổ tới ôm chầm lấy "tù binh" của mình - Farinelli.



Farinelli

Nhà bình luận Quanzi¹ đánh giá: "Farinelli có giọng hát tròn đầy, lóng lánh trong trẻo, uyển chuyển..." Nhà sư phạm lớn Mancini phải sửng sốt thốt lên: "Giọng hát đẹp quá, truyền cảm quá! Suốt cả tầm cỡ giọng của ca sĩ, âm thanh vang rền, đều và đầy đặn. Trong thời đại của chúng ta, không ai có giọng hát sánh nổi với Farinelli" Khán giả thần phục đến nỗi có người đã hô to lên: "Trên trời có thượng đế, dưới trần có Farinelli".

Khi sự nghiệp ca sĩ đang rực rỡ như mặt trời giữa trưa, hoàng hậu Elisabeth Farnese của Tây Ban Nha đã khẩn khoản mời ca sĩ đến làm việc tại cung đình Madrid. Năm đó ông mới 32 tuổi. Ông phục vụ ở đây trên 20 năm. Suốt 10 năm liền, Farinelli đêm nào cũng ngồi cạnh vua Fillipe trầm uất, hầu chuyện từ nửa đêm đến 5 giờ sáng. Đêm nào ca sĩ cũng hát bốn bài hát mà nhà vua yêu thích, tiếng hát của Farinelli, đã chữa khỏi hẳn bệnh trầm uất của nhà vua. Cung đình Tây Ban Nha càng kính trọng Farinelli.

Sau khi vua Fillipe mất, Ferdinand VI lên ngôi, Farinelli đã tổ chức và huấn luyện cho nhà vua một dàn nhạc hay nhất châu Âu. Ông còn mời các ca sĩ nổi tiếng như Caffanelli, Montacnana, Raff v.v. sang biểu diễn opera. Ngoài các sự vụ âm nhạc nghệ thuật, ông còn phụ trách một số công việc quan trọng như công trình sửa dòng chảy của sông Tagus, xây dựng Nhà hát hoàng gia Tây Ban Nha và phụ trách cả một số công tác ngoại giao của hoàng gia.

Mùa thu 1759, khi Ferdinand VI qua đời, Richard III lên ngôi, vì chính kiến bất đồng, nhà vua cho ông nghỉ hưu. Do những cống hiến lớn lao, năm 1760 ông được phong tước hiệu Kị sĩ cao nhất và được nhận lương hưu rất hậu. Cuối đời ông về quê Bologna ở ẩn. Ông không những là nhà chính trị có tài, đặc biệt khác hẳn với Caffanelli, ông còn là ca sĩ có một nhân cách cao thượng với đức tính khiêm tốn vị tha.

4. Giovanni Bathista Velluti (1781-1861)

Là castrato opera xuất sắc cuối cùng của thế kỉ XIX, điều đó đã quyết định vai trò đặc biệt của ông trong lịch sử thanh nhạc.

1. Johann Joachim Quantz (1691 - 1773).



Velluti

Cuối thế kỉ XVIII đầu thế kỉ XIX, opera - seria bước vào thời kì thoái trào, thời đại ca sĩ castrato được suy tôn dần lui vào dĩ vãng và nổi lên các ca sĩ giọng nam cao, ngày càng được đông đảo quần chúng hoan nghênh và yêu chuộng. Họ đều chiếm vị trí hàng đầu trong hàng ngũ ca sĩ opera. Velluti trở thành ca sĩ castrato mang tính "bi kịch của thời đại". Vì Velluti luôn bị ca sĩ giọng nam cao áp đảo. Để giữ được vinh quang và tôn nghiêm của castrato, ông đã vận dụng hết tài năng "tuyệt kĩ" với ưu thế vóc dáng tuấn tú trang nhã của mình để chinh phục lớp khán giả cuối cùng của castrato. Sau khi biểu diễn ở các thành phố Italia, năm 1812 ông đến biểu diễn ở Vienne làm chấn động dư luận tại đó. Đến Munich, được phong làm ca sĩ cung đình. Năm 1825 đến biểu diễn ở Luân Đôn, thính giả ở đó đã 20 năm chưa được nghe castrato biểu diễn,

cho nên họ tỏ ra hiếu kì nhiều hơn là thích thú. Ngày 16 tháng 12 năm 1813 ca sĩ về Milan tham gia diễn vở "Aureliano in Palmira" của Rossini. Vì Velluti lạm dụng ngẫu hứng, Rossini thấy mình phải viết những nốt nhạc hoa mỹ trong các vở opera (Trước kia, nhà soạn nhạc chỉ viết giai điệu chính, các nốt hoa mỹ do castrato tùy hứng sáng tạo thêm). Trong quyển "Cuộc đời Rossini" (Lie Rossini-1824) của tác giả Pháp Beyle Stendhool (1783-1842) kể lại một giai thoại sau: "Velluti trẻ khoẻ, đang ở đỉnh cao tài năng... Ông lạm dụng tài hoa của mình không chút băn khoăn. Rossini chưa từng nghe ca sĩ kiệt xuất này hát lần nào, nhưng vẫn viết một aria quan trọng cho riêng ca sĩ."

"Buổi dàn dựng lần thứ nhất, Velluti hát từ đầu chí cuối aria này không thêm bớt gì. Rossini vô cùng cảm phục và mê giọng hát của ông ta. Buổi tập thứ hai, Velluti bắt đầu thêm một số nốt hoa mỹ cho giai điệu, Rossini cảm thấy xử lí ngẫu hứng của ca sĩ cũng thoả đáng vì vẫn giữ được ý đồ tác giả. Nhưng lần thứ ba, bóng dáng giai điệu gần như bị lu mờ vì các nốt nhạc hoa mỹ tinh xảo của ca sĩ. Cuối cùng đến ngày công diễn chính thức, biểu diễn của Velluti thành công rầm rộ, nhưng nhà soạn nhạc khóc dở, mếu dở, vì đó không còn là tác phẩm âm nhạc của ông nữa. Quả thực Velluti hát thật tuyệt vời, khán giả đã vỗ tay về cái mà họ yêu thích, cho nên không được trách cứ điều đó.

"Song hư vinh của nhà soạn nhạc bị tổn thương. Rossini nhạy cảm đã rút ra một kết luận nhục nhã, rằng quân chúng hoan nghênh nhiệt liệt ca sĩ giọng nữ cao Velluti, chứ không phải tác phẩm âm nhạc của nhà soạn nhạc Rossini."

Từ đó trở đi, trong tác phẩm của mình, nhạc sĩ ghi rõ các nốt hoa mỹ cần thiết và yêu cầu các ca sĩ dứt khoát phải hát đúng nguyên tác. Nhưng cũng chẳng phải dễ dàng gì bắt các ca sĩ từ bỏ ngay đặc quyền hát ngẫu hứng, một phong cách truyền thống ca hát lâu đời. Tuy nhiên cũng hạn chế được phần nào ca sĩ hát đoạn kết (cadance) một cách "tự do" (ad libitum). Dù sao Rossini cũng không thích cách hát ngẫu hứng của các ca sĩ. Khi hai nữ ca sĩ Malibran và Patti hát một số nốt hoa mỹ trong aria của ông, nhạc sĩ thường hỏi vặn họ đang hát bản nhạc của tác giả nào.

Khi Venluti từ già sân khấu cũng là thời điểm đánh dấu cho sự mở đầu một thời đại mới với các anh tài ca sĩ nam và nữ, kết thúc hẳn một thời đại kéo dài 200 năm huy hoàng về opera - seria với nhiều thế hệ castrato kiệt xuất.

Trên đây chúng tôi chỉ nêu ra một số rất ít tên tuổi siêu việt nhất, có những đặc sắc riêng nổi bật nhất về castrato.

V. MỘT SỐ CA SĨ NỮ KIẾT XUẤT

Trong thời kì opera - seria, so với ca sĩ castrato, số lượng và chất lượng ca sĩ nữ thật ít ỏi đến đáng thương. Song những ca sĩ nổi bật đều là học trò của các nhà sư phạm castrato. Phương pháp và chương trình học cũng giống các ca sĩ castrato. Những nữ ca sĩ kiệt xuất cũng giành được không ít những tràng vỗ tay, sự hâm mộ, và những vinh quang đáng kể. Chỉ khác một điều là tính đố kỵ, cạnh tranh, chèn ép và ganh ghét nhau giữa họ còn nặng nề hơn giữa các castrato. Phải chăng đây là một tính xấu bẩm sinh? Là cái bóng không rời nửa bước của các ca sĩ nữ có tài? Đáng tiếc tính xấu đó như một bệnh di truyền từ ngày xa xưa cho tới ngày nay!

1. Faustina Bordoni (1700-1780)

Ca sĩ giọng nữ cao đầu tiên của Italia, xuất thân từ gia đình quý tộc. Học với hai người thầy castrato, năm 23 tuổi lần đầu tiên lên sân khấu với giọng hát trong trẻo và gương mặt xinh đẹp, nên Bordoni đã giành được thành công lớn. Năm 1719, diễn cùng với Bernacchi (castrato) tại Venice làm xôn xao dư luận. Trong cuộc thi hát tại Napoli năm 1722, bà giật huy chương vàng. Năm 1724 nhận lời mời của Handel, đến Luân Đôn biểu diễn vở "Alessandra", bà được nhận thù lao tới 2000 bảng Anh, đó là thù lao cao nhất thời bấy giờ. Bordoni cũng là nữ ca sĩ Italia đầu tiên giành vinh quang quốc tế. Năm 1728 bà kết hôn với nhà soạn nhạc nổi tiếng Đức. Tại đó, bà luôn giữ vị trí số một tuyệt đối trên sân khấu hơn 20 năm, năm 58 tuổi bà từ già sân khấu và mất năm 90 tuổi.

2. Franc Cuzzoni (1700-1770)

Ca sĩ giọng nữ cao. Bà là một đối thủ đáng gờm của Bordoni.

Khác với Bordoni, Cuzzoni xuất thân nghèo khó, cuộc sống, tướng mạo, khí chất và phong độ đều thua kém Bordoni, đời nghệ thuật

cũng không dài bằng Bordoni. Khi đang ở đỉnh cao, bà đã kết thúc sự nghiệp ca hát của mình. Song về năng khiếu thì phi phàm và trình độ kĩ xảo tuyệt vời. Những thành tựu huy hoàng về nghệ thuật, địa vị tầm cỡ thế giới, số lượng khán giả hâm mộ giữa bà và Bordoni coi như ngang hàng vì thế hai người trở thành kình địch. Sự kiện nổi tiếng là ngày 6 tháng 6 năm 1727, khi hai nữ ca sĩ kiệt xuất cùng diễn trên sân khấu, khán giả hai phe vì ủng hộ ca sĩ mình ngưỡng mộ đã gây ra cuộc ẩu đả, hai nữ ca sĩ cũng đánh nhau, giật tóc nhau trên sân khấu. Buổi diễn buộc phải dừng lại.

Đối với thành tựu của hai nữ ca sĩ Italia đầu tiên này, các nhà sư phạm thanh nhạc và các nhà phê bình bình luận rất nhiều, trong đó sự đánh giá của Tosi là thoả đáng và tiêu biểu hơn cả: "Faustina Bordoni có tài ca hát không ai sánh nổi. Bà có chất giọng lấp lánh khác người, được mọi người yêu thích và hết sức mãn nguyện. Bà là ca sĩ nổi tiếng thế giới. Giọng hát của Cuzzoni dịu dàng, trữ tình, có sức quyến rũ đặc biệt, hát cao độ và tiết tấu rất chuẩn xác. Hai ca sĩ đều là tài năng hiếm thấy, mỗi người có đặc sắc riêng, có năng khiếu phi phàm mà người khác khó bắt chước nổi. Giá như tài năng của hai nhân vật như thiên thần kia hòa vào làm một sẽ là một điều kì diệu biết bao!" Đây là đánh giá có tính cảm thán cuối cùng của Tosi.

Năm 1745 cuộc đời sân khấu của Cuzzoni chấm dứt, sau đó bà chỉ hát trong các buổi hòa nhạc và hát cho nhà thờ... Do nợ nần, bà bị tống giam vào ngục ở Hà Lan. Cuối đời Cuzzoni sống ở Bologna, tên tuổi bị lãng quên, sống bằng nghề thừa khuyết và chết trong cảnh nghèo khổ cùng.

3. Gertrud Elisabeth Mara (1749-1783)

Ca sĩ nữ đầu tiên trong lịch sử nước Đức có vị trí tầm cỡ thế giới.

Bà xuất thân từ gia đình thợ thuyền nghèo khổ. Năm 6 tuổi, biểu diễn Violon. Do đau yếu từ nhỏ, hình thể phát triển không hoàn hảo nên đã ảnh hưởng đến hình tượng sân khấu của bà. Sau khi học hát ở Luân Đôn và Leipzig, bà viết thư tự tiến cử với đại đế Friederick nước Đức, xin được làm ca sĩ trong cung đình nhà vua. Friederick từng phát biểu câu nói nổi tiếng: "Thà nghe ngựa hí còn hơn nghe đàn bà Đức ca hát". Nhưng vì tò mò, nhà vua đã triệu nữ ca sĩ vào

cung. Sau khi nghe Mara hát ca khúc Italia bằng tiếng Italia, nhà vua lập tức thay đổi định kiến, cho Mara ở lại cung đình, nhưng với lệnh cấm rằng: ngoài cung đình nước Đức, bà không được biểu diễn ở nước nào khác.

Nhưng Mara không cam lòng làm "chim lồng, cá chậu". Năm 1779, bà cùng chồng lấy cello của hoàng cung trốn sang Bohémia. Sau đó đi biểu diễn các nơi khác: Munich, Vienne, Luân Đôn v.v.

Năm 1783, khi Mara đến Pari biểu diễn đã xảy ra cuộc cạnh tranh ảnh hưởng cực kì quyết liệt đối với nữ ca sĩ Bồ Đào Nha Todi.

Mara có giọng hát đẹp, nổi tiếng về âm vực từ g đến g₂ đầy khoẻ, có kĩ xảo gân như bầm sinh, hát ca khúc trữ tình rất hay. Nhưng khi nghệ thuật đạt tới đỉnh cao, bà cũng như một số ca sĩ chủ chốt của sân khấu opera trở nên ngang ngược và tự phụ đến tầm thường.

4. Anbelica Catalani (1780-1849)

Là ca sĩ nữ cuối cùng có tầm cỡ thế giới trong thời kì opera-seria. Giọng hát của ca sĩ khỏe, kĩ xảo tuyệt vời đến mức có thể hát một bản nhạc viết cho violon với âm lượng siêu phàm khiến người nghe cảm thấy muốn lấy bông bịt tai lại. Khi đã trên 50, giọng hát của bà vẫn mạnh mẽ như tuổi thanh xuân.

Song ca sĩ thường quá lạm dụng và phát huy thái quá giọng hát phi thường của mình, các chuyên gia chê bà cố tình theo đuổi hiệu quả kinh dị, không cho thính giả được thưởng thức cái đẹp của nghệ thuật. Giới báo chí cũng bình luận: "Giọng hát có chất phi thường chứng tỏ cấu tạo thanh quản của ca sĩ có năng lực khuếch trương siêu nhiên, khi hát âm lượng khiến người nghe kinh sợ". Vì vậy hát tuy trong trẻo, kĩ thuật hoàn hảo, âm vực rộng, đặc biệt hát rung lí với âm trình toàn cung hay bán cung đều cực giỏi, có lối hát sáng tạo, song nhược điểm cơ bản và lớn nhất là giọng hát không có tâm hồn.

Catalani thích đóng vai nữ hoàng đỉnh đạo cao quý, và cũng thích người ta coi mình như một nữ hoàng. Trên sân khấu, thái độ cao ngạo lạnh lùng, thái độ mục hạ vô nhân của bà thường làm khán giả ác cảm. Thậm chí, khi khán giả không vỗ tay hoan nghênh, bà tỏ

ngay thái độ bất mãn của mình trước hàng ngàn đôi mắt của công chúng.

VI. MỘT SỐ CA SĨ NAM KIẾT XUẤT

Thời kì opera-seria, ca sĩ catrato đóng vai trò chủ chốt trên sân khấu. Thời bấy giờ thính giả yêu chuộng giọng hát nữ cao. Các vai nhân vật nam chính trong opera đều do giọng nam cao đảm nhiệm. Các ca sĩ giọng nam trầm vì kĩ xảo màu sắc khó với tới, hơn nữa chỉ đóng vai phụ trong opera, nên vai trò của họ bị lu mờ.

1. Anton Raaff (1714-1791)

Ca sĩ giọng nam cao người Đức. Nhờ một cơ may, ông quen biết một vương hầu Bavaria, ông này có con mắt tinh đời, phát hiện ngay tài năng của Raaff, đã tài trợ cho Raaff sang học thanh nhạc với danh sư Bernacchi. Năm 1728, sau khi học xong, biểu diễn trên sân khấu Italia đã khiến thính giả Italia vô cùng sững sốt về kĩ xảo ca hát của Raaff.

Năm 1742, khi trở về tổ quốc, ông đã danh tiếng hiển hách. Sau đó đi biểu diễn ở các nước châu Âu. Năm 1779 trở về Munich, ông phục vụ trong nhà hát cung đình Bavaria đến trọn đời.

Giữa Raaff và Mozart có tình bạn "vong niên"¹ và được người đời truyền tụng.

Năm 1777, trên đường sang Pari, khi đó ông đã 63 tuổi, còn Mozart mới 21. Lúc đầu, đối với vị ca sĩ già trên lục tuần, Mozart không lấy gì làm kính trọng cho lắm, thậm chí có lúc còn tỏ thái độ chế giễu, vì nhạc sĩ cho rằng giọng hát của Raaff đã già cỗi. Dù biết hay không Raaff vẫn một mực kính trọng và quý mến Mozart. Điều đó khiến Mozart cảm động, ông kể lại: "Có một hôm tôi đã đưa cho Raaff một bài aria mới viết xong. Tôi hỏi ông có thể hát bài đó không và nếu ông thích bài hát đó, tôi có thể sửa lại hoặc viết một bài khác dễ hơn. Raaff trả lời: "Không nên thay đổi, aria này quá hay, nhưng có thể rút ngắn một chút vì giọng hát tôi không kham nổi nữa". Mozart đã vui vẻ làm theo ý của ca sĩ. Khi hát xong đoạn hai, Raaff

1. Vong niên: quên tuổi- tình bạn thân thiết quên sự khác xa về tuổi đời.

hạ mục kính xuống, trợn tròn mắt nói: "Hay quá, hay quá, đoạn hai thật tuyệt vời". Sau khi hát xong ba lượt, trước khi ra về, Mozart hứa sẽ viết xong bài này để vị ca sĩ già hát thật vui vẻ. Raaff nhiệt tình cảm ơn Mozart.

Sau một năm hợp tác, quan hệ giữa hai người càng thêm gắn bó, Mozart đã thay đổi hẳn cách nhìn đối với Raaff. Trong bức thư gửi cho cha mình, Mozart viết: "Khi nghe ông ta hát lần đầu ở Pari, con rất thích phong cách hát của ông ta, mặc dù con không khoái trường phái Bologna. Con tin rằng lúc trẻ, khi đang thời sung mãn, ông ta hát rất hay, rất hiệu quả, làm người nghe phải sửng sốt..."

Raaff lớn hơn Mozart 42 tuổi, hai người xa cách nhau hẳn một thời đại. Trong quá trình hợp tác, có nhiều lúc hai người tranh luận về quan điểm nghệ thuật, song tình bạn vong niên giữa họ không hề sút mẻ. Raaff hết sức kính trọng tài hoa phi phàm của Mozart, ngược lại, Mozart thực sự hâm mộ ca sĩ Raaff nổi lạc.

2. Giovanni Battista Rubini (1795-1854)

Là ca sĩ giọng nam cao đầu tiên được quốc tế trọng vọng nhất, và cũng là ca sĩ giọng nam cao Italia lỗi lạc nhất trong thời kì cuối của opera - seria.

Thực ra lúc đầu giọng hát của ông không được thuần cho lắm, ca sĩ hát vất vả, cuối cùng ca sĩ phải thay đổi cách hát cho phù hợp với điều kiện bẩm sinh của mình.

Đến khi biểu diễn các vở opera của Bellini và Donizetti, vị trí "Vua hát" của Rubini mới được xác nhận thực sự, Bellini và Donizetti là hai nhạc sĩ cự phách, tiêu biểu cho âm nhạc bel canto. Ca khúc của họ đầy sức truyền cảm và kịch tính mạnh mẽ, mang đậm màu sắc lối hát bel canto. Chỉ có Rubini mới hát xuất sắc tác phẩm của họ. Mặt khác, nhờ sáng tác của hai nhạc sĩ lỗi lạc kia, Rubini mới thực sự phát huy hết tài năng ca hát của mình. Năm 1827, Khi hát vở "Cướp biển" của Bellini tại Nhà hát "Scala" ở Milan, ông đã làm cho vở opera này thành công rực rỡ. Năm 1837, khi hát vở "Lucia của Lammemor" của Donizetti, Rubini đã bộc lộ cực kì xuất sắc giọng hát đầy sức quyến rũ và đầy tính bi kịch của mình. Từ đó trở đi, Rubini chuyên hát opera của hai nhà soạn nhạc kể trên, khiến opera của hai

nhà soạn nhạc nổi tiếng khắp mọi nơi. Giữa ba người có sự hợp tác chân thành, lâu bền với tình bạn sâu sắc.

Giọng hát Rubini có âm vực rất rộng, âm khu trầm hát giọng ngực dày ảm đến e_1 , âm khu cao hát đến b_2 với giọng đầu rất vang. Dự luận đương thời đánh giá: "Ông là ca sĩ duy nhất có trình độ nghệ thuật cao, một ca sĩ thực sự, một ca sĩ mà giọng hát được mọi người tưởng nhớ". Giọng hát của Rubini cũng từng ảnh hưởng tới sáng tác của Rubinshten¹ Liszt.

Từ năm 1843 đến năm 1845, Rubini phục vụ trong cung đình Nicolai đệ nhất ở St.Peterbourg. Sau đó ông trở về quê hương Romano, sống cuộc đời giàu sang, ảm đạm. Ngôi biệt thự của ông sau này trở thành "Phòng lưu niệm Rubini".

1. A.G Rubinshten là nhà soạn nhạc xuất chúng Nga cuối thế kỷ XIV.

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)**

Âm nhạc có hai mục tiêu: một là bằng hoà thanh trong sáng khiến cảm quan con người thích thú, hai là khiến lòng người cảm động và kích phát nhiệt tình.

Roger North¹

**I. THỜI ĐẠI ÂM NHẠC BAROQUE VỚI TƯ TƯỞNG CỦA PHONG TRÀO
CHỦ NGHĨA KHAI SÁNG THẾ KỈ XVIII**

Thế kỉ XVIII, mầm mống kinh tế tư bản chủ nghĩa ngày càng phát triển, giai cấp tư sản châu Âu, đặc biệt Tây Âu ngày càng lớn mạnh, các nhà tư tưởng Pháp như Diderot, Voltaire, Jean Jacques Rousseau đã đẩy lên phong trào "Khai sáng"² và phát triển rộng khắp lục địa châu Âu, phong trào đó đòi giải phóng tư tưởng lần thứ hai sau Văn nghệ Phục hưng. Một loạt thành tựu về khoa học tự nhiên đã khơi dậy sự chống đối toàn diện trên các lĩnh vực thượng tầng kiến trúc của chế độ Phong kiến. Về triết học: chống chủ nghĩa hữu thần và

1. Roger North (1653-1734) trích "Thường thức âm nhạc phương Tây" J. Machlis.

2. Tham khảo phụ lục.

chủ nghĩa kinh viện; về tư tưởng: đề cao nhân quyền, đòi hỏi tự do, bình đẳng, bác ái, khẳng định vai trò quyết định của con người về sự tiến bộ xã hội; về kinh tế: chủ trương tự do mở rộng kinh tế sản xuất công nghiệp, chống chỉ coi trọng thương nghiệp; về chính trị: chủ trương xây dựng thể chế cộng hoà mang tính dân chủ, chống nền thống trị quân chủ phong kiến liên kết với nhà thờ. Phong trào khai sáng đã tạo tiền đề cho cách mạng tư sản châu Âu, đặc biệt cách mạng tư sản Pháp năm 1789 sau này, phong trào đó đã có ảnh hưởng lớn và sâu xa trong lịch sử châu Âu cận đại. Đối với nghệ thuật âm nhạc và thanh nhạc, tư tưởng của phong trào khai sáng cũng đã có những ảnh hưởng lớn như:

1. Ngôn ngữ âm nhạc:

Ngôn ngữ âm nhạc ngày càng mang tính quốc tế, khoảng cách giữa các quốc gia, các dân tộc ngày càng thu hẹp lại. Nhạc sĩ các nước không chỉ coi tổ quốc mình là mảnh đất duy nhất để sáng tác. Hoạt động âm nhạc của họ ở khắp các nước châu Âu, những tác phẩm ưu tú của họ hiến dâng cho toàn thể nhân loại. Họ kế thừa có chọn lọc di sản cổ đại, tiếp thu những chất liệu âm nhạc của các dân tộc, tiếp nhận thành tựu cận đại và hấp thụ dinh dưỡng của âm nhạc bản xứ. Vì vậy phong cách âm nhạc của họ là kết tinh của các quốc gia, các dân tộc, khiến mỗi dân tộc đều có thể tìm thấy trong đó cái của mình, cái liên quan đến mình, do đó dân tộc nào cũng có thể hài lòng đón nhận chúng. Thời kì đó, một nhạc sĩ xuất thân từ đất nước của riêng mình, song không thể nhìn nhận đơn giản tác phẩm của ông ta là âm nhạc riêng của đất nước đó. Ngày nay, châu Âu chỉ có một loại âm nhạc và nó đã trở thành ngôn ngữ của cả châu Âu, thậm chí của cả toàn thế giới.

2. Đề tài và nội dung tư tưởng:

Tư tưởng tác phẩm đã phản ánh nhận thức mới, quan niệm mới đối với xã hội và con người trên tinh thần chủ nghĩa nhân văn "Bốn biển là anh em".

Đề tài sáng tác ngày càng gắn gũi với cuộc sống, đề cập những vấn đề rộng lớn của thời đại, phá vỡ hình tượng truyền thống về thần thánh và vua chúa. Hình thức tác phẩm ngày càng phong phú, đa dạng. Các kiểu hoà nhạc và các lễ hội âm nhạc trước công

chúng được đông đảo quần chúng hoan nghênh. Nhân vật tác phẩm ngày càng điển hình hóa, phù hợp lí tưởng của chủ nghĩa khai sáng. Cho dù là cổ điển hay lãng mạn, đều chú trọng nhân tính và tình cảm con người.

Thể loại âm nhạc opera và khí nhạc đều có những thành quả lớn lao. Về opera đã xuất hiện opera- buffa và cải cách opera-seria, đây là đặc điểm mang tính thời đại. Về khí nhạc, các thể loại như giao hưởng, sonata, concerto đều phát triển mạnh mẽ. Các tác phẩm khí nhạc phản ánh cảnh thiên nhiên hùng vĩ, khắc họa sâu tư tưởng tình cảm con người, thậm chí những tác phẩm đó còn giàu sức tưởng tượng, sức thể hiện, sức truyền cảm hơn cả sáng tác của thanh nhạc.

Đặc biệt thời kì này đã ra đời một loạt các bậc thầy âm nhạc tầm cỡ thế giới, họ có một vị trí quan trọng trong lịch sử âm nhạc nói chung và thanh nhạc nói riêng.

II. VIVALDI, RAMEAU VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC

1. Antonio Vivaldi (1678-1741)

Nhà tác khúc kiêm nghệ sĩ violon Italia. Vivaldi sinh ở Venice, con một nhạc sư nhà thờ lớn Thánh Marco. Lúc nhỏ học violon với cha, về sau học âm nhạc với Leiclendi. Hai mươi lăm tuổi phục vụ trong nhà thờ. Vì Vivaldi có mái tóc đỏ nên những ai thích âm nhạc đều thân thiết gọi ông là "Thầy tóc đỏ".

Từ năm 1703 đến 1740, nhạc sĩ làm việc tại Trường giáo dưỡng "Nhân ái" của Venice. Ông vừa là người chỉ huy, nhà tác khúc, vừa là thầy dạy nhạc và chỉ đạo nghệ thuật. Trường giáo dưỡng "Nhân ái" là một trường nổi tiếng. Các học sinh đa số là trẻ mồ côi và con hoang. Giáo trình giảng dạy nghiêm túc. Âm nhạc là một môn học chủ yếu. Các thiếu nữ sau khi học xong sẽ trở thành những diễn viên chuyên nghiệp, có trình độ âm nhạc cao, có kĩ xảo ca hát và diễn tấu giỏi. Nhiệm vụ chủ yếu của nhạc sĩ là sáng tác âm nhạc cho các buổi hoà nhạc của trường. Do các buổi hoà nhạc được tổ chức thường xuyên, nên tốc độ sáng tác của Vivaldi nhanh đến phi thường. Tương truyền một vở opera nhạc sĩ chỉ viết trong năm ngày, viết một bản concerto còn nhanh hơn tốc độ người chép nhạc. Ở Venice, có bốn trường giáo dưỡng, nhưng chỉ có diễn xuất của trường "Nhân ái" là được hoan

nghe nhất vì các tiết mục rất đặc sắc. Một học giả người Pháp đã ghi lại như sau: "Các cô bé học sinh đẹp như thiên thần, biểu diễn các cây đàn violon, cello, organ, flute, basson rất hay. Không có nhạc cụ lớn nào làm các cô sợ hãi. Họ sống ẩn dật như nữ tu kín. Khi biểu diễn, các cô mặc đồng phục, một thiếu nữ mặc áo dài trắng, tóc búi cao cài chùm hoa lựu ra sân khấu chỉ huy nhạc rất chững chạc và duyên dáng. Cảnh tượng cảm động đó tôi chưa từng thấy bao giờ. Giọng hát du dương, uyển chuyển, nhẹ nhàng đầy sức truyền cảm của các thiếu nữ làm người nghe không khỏi bồi hồi xúc động".

Phong cách âm nhạc của Vivaldi nồng nhiệt như bốc lửa, màu sắc rực rỡ huy hoàng. Các bản concerto cho violon thật tuyệt vời. Nhạc sĩ đã viết 49 vở opera với rất nhiều cantata, oratorio và missa. Các opera của ông được công diễn nhiều nhất tại nhà hát Venice với hiệu quả cao nhất và cũng nổi tiếng như vậy ở các thành phố khác như Florence, Felara, Roma, Vienne v.v.

2. Jean Philippe Rameau (1683-1764)

Nhà tác khúc kiêm nhà lí luận âm nhạc Pháp. Cha là nhạc sư organ. Thời học tiểu học, thành tích học tập và kỉ luật của cậu trong lớp rất kém, nhưng cậu say mê âm nhạc. Không chỉ thường ca hát trong lớp mà còn sáng tác một số ca khúc nhỏ, cậu bị thầy quản trách như cơm bữa. Rameau chủ yếu học nhạc tại quê hương mình, thị trấn Dijon miền trung nước Pháp. NHẠC SĨ học nhạc ở Milan có mấy tháng. Sau khi về nước, Rameau bắt đầu cuộc sống "Nghệ nhân tự do", đi lang thang khắp nơi biểu diễn organ và violon.

Năm 1702, nhạc sĩ kiêm được chức nhạc sư organ tại nhà thờ lớn Clermont. Ở đó, nhạc sĩ đã viết ba vở oratorio, một tập nhạc cho piano. Không cam lòng chôn vùi tài năng của mình ở đây, cậu thanh niên đã quyết tâm ra đi và từ chức bằng "phong cách rất Rameau". Trong buổi lễ cầu nguyện, nhạc sĩ cố tình đánh các hợp âm nghịch rất chối tai, làm người nghe không thể chịu nổi, nhà thờ cảnh cáo, Rameau không chịu và tuyên bố: "Nếu không để tôi ra đi, tôi vẫn đánh kiểu như cũ". Cuối cùng nhà thờ đành phải để Rameau ra đi. Trước khi từ giã mọi người, Rameau đã chơi một bản nhạc organ tuyệt vời, hành động đó thể hiện tính cách độc đáo của Rameau, cũng

bộc lộ tài năng âm nhạc và kĩ xảo diễn tấu khác người, không ai có thể sánh nổi của nhạc sĩ.

Rameau đến Pari, đó là lần đầu tiên Rameau có mặt tại thành phố này. Nhạc sĩ cho xuất bản "Tập nhạc Piano", bắt đầu nghiên cứu lí luận và hoà thanh, đi lại biểu diễn organ tại mấy thành phố như Dijon, Clermont và Rouen. Năm 1722, nhạc sĩ viết quyển "Hoà thanh học" nổi tiếng. Năm 1723, ông trở về định cư ở Pari, viết cuốn lí luận âm nhạc "Hệ thống mới về lí luận âm nhạc", xuất bản tiếp tập 2, tập 3 "Tập nhạc Piano". Những tác phẩm thành công đó đã khẳng định vị trí nhà lí luận âm nhạc của nhạc sĩ.

Trên danh nghĩa là nhà tác khúc opera, ông là người có tài lớn nhưng thành công muộn vì người đời không mấy tin một nhà lí luận âm nhạc lại có thể viết giỏi được opera. Sau 10 năm tích lũy và chờ đợi, cuối cùng cơ may đã đến với Rameau. Nhạc sĩ tình cờ làm quen với một đại phú - tướng quân La Pouplimiere, ông ta nhận tài trợ Rameau.

Trong suốt 17 năm, La Pouplimiere là quan thuế vụ của cung đình Louis XV, sau đó Pouplimiere được phong tước hầu, được kế thừa một di sản kếch sù với nhiều lâu đài diên sản, nên ông ta khảng khái nhận "Tước vị mới": Nhà tài trợ âm nhạc. Trong lâu đài sang trọng ở Pari, ông thường xuyên tổ chức các loại "Salon văn hoá". Ông nuôi dưỡng nhiều danh nhân văn hoá nghệ thuật, trong đó có Voltaire, Rousseau, nhưng ông đặc biệt thích tài trợ và ủng hộ các hoạt động âm nhạc. Ông có một đội nhạc với 14 nhạc công, hầu như ngày nào cũng biểu diễn. Đáng quý nhất là ông rất chú ý phát hiện và bồi dưỡng những tài năng âm nhạc mới, nhờ đó, Rameau có điều kiện giới thiệu và thể hiện mình.

Mới đầu, Rameau làm nhạc sư organ trong phủ đệ của Pouplimiere, dạy hầu tước phu nhân chơi đàn và viết nhạc cho các buổi hoà nhạc, dạ hội, yến tiệc v.v. Hoài bão sáng tác opera của ông được ủng hộ. Nhà văn Voltaire viết kịch bản "Samson" nhưng kịch bản đó không được sử dụng. Pouplimiere mời một vị mục sư có trình độ văn học viết kịch bản cho Rameau, kịch bản này cải biên tác phẩm của Rassin (nhà văn lớn Pháp) "Hyppolyte và Aricie" (Hyppolyte et Aricie), tuy không phải là một kiệt tác, nhưng Rameau đã dồn hết

tình cảm tích tụ bấy lâu cho sáng tác, khiến vở opera này có một phong cách âm nhạc mới mẻ độc đáo.

Năm 1733, vở opera đầu tay của Rameau "Hyppolyte và Aricie" được công diễn tại Pari, gây nhiều tranh luận, lúc này Rameau đã 50 tuổi.

Từ đó trở đi, sáng tác opera của Rameau nở rộ. Năm 1735, ông sáng tác opera - ballet "Người Ấn Độ đa tình" (L'indien galant). Ballet chiếm một vị trí quan trọng trong opera của ông, hơn nữa âm nhạc rất hay. Năm 1737, ông viết "Castor và Pollux" (Castor et pollux), đây là một opera tiêu biểu. Năm 1739, ông cho ra mắt liền hai vở: "Những ngày hội của nữ thần Hébe" (Les Fêtes d'Hébé) và "Dadarnus". Vở "Dadarnus" là một trong những opera xuất sắc nhất của nhạc sĩ. Năm 1745, nhân một lễ cưới trong hoàng cung, Rameau sáng tác vũ kịch hài "Công chúa Navala" được nhà vua phong danh hiệu nhà tác khúc âm nhạc thánh phòng và thưởng một món tiền lớn. Những tác phẩm quan trọng cuối đời Rameau là: "Đĩa thức ăn" và "Soloiasde". Cả cuộc đời, ông đã sáng tác khoảng 30 vở opera nhưng ông không quên làm công tác nghiên cứu lí luận và cho ra mắt tiếp một số tác phẩm về hoà thanh.

Opera của Rameau, khi vừa ra mắt công chúng đã lập tức gây tranh luận sôi nổi. Dư luận chia làm hai phe, cuộc chiến xoay quanh vấn đề phong cách mới của âm nhạc opera. Phe ủng hộ ngợi khen nhạc sĩ có "kĩ xảo kinh lạ", khuyến khích ông tiếp tục sáng tác những cái mới. Phe phán đối - phe Lully lên án tác phẩm của ông quái đản, khó hiểu, xa rời truyền thống tốt đẹp của opera Pháp. Cuộc chiến này càng khiến Rameau được giới âm nhạc Pháp quan tâm và danh tiếng vang lừng.

Cuối cùng, Rameau lên tiếng, tuyên bố với mọi người rằng phong cách âm nhạc của mình thuộc trường phái Lully. Thực ra âm nhạc của hai người quả có nhiều chỗ tương đồng, nhiều chỗ gần nhau. Cả hai nhạc sĩ đều rất thích chất ngâm đọc của recitativo, cách xử lí tinh tế về tiết tấu, giữa recitativo và aria không có tương phản rõ ràng, cả hai đều chú trọng cảnh vũ đạo hào hoa tráng lệ, cả hai đều đeo đuổi cách mô phỏng, miêu tả thiên nhiên bằng âm nhạc.

Tuy nhiên, Rameau vẫn có cái riêng: Trước hết, là nhà lí luận âm nhạc, ông đã xác lập những nguyên tắc cơ bản về hoà thanh cổ điển, xây dựng chức năng cơ bản của hoà thanh cận đại. Về sáng tác, giai điệu của nhạc sĩ xây dựng trên cơ sở hoà thanh, điều đó chứng tỏ tài năng và kĩ xảo sáng tác xuất chúng của ông. Song cũng vì quá tìm tòi hiệu quả hoà thanh, nghệ thuật âm nhạc của nhạc sĩ không khỏi thiếu sức truyền cảm. Qua con mắt của người đương thời, Rameau đáng là một học giả, nhà toán học, chẳng may trở thành nhà tác khúc opera. Có một tác gia chuyên nghiên cứu Rameau phát biểu: "Tài năng của nhạc sĩ về sáng tác thanh nhạc không bằng sáng tác khí nhạc". Ngay cả những vở opera thành công nhất, các ca sĩ xuất sắc nhất cũng cảm thấy khó hát. Về điều này, những người ủng hộ ông cũng có ấn tượng như vậy. Mặc dù vậy, không thể phủ nhận nhân tố kịch và sức lôi cuốn của sân khấu trong opera của Rameau là rõ ràng, mạnh mẽ. Phần khí nhạc của Rameau cực kì độc đáo, những ouverture, vũ khúc và nhạc giao hưởng của ông mang tính miêu tả có cá tính âm nhạc sâu sắc, thủ pháp phối khí rất thần kì, đặc biệt là những đoạn nhạc miêu tả sấm rền, động đất, bão táp thể hiện được hình tượng rõ nét, làm người ta liên tưởng ông là một hoạ sĩ sân khấu bằng âm nhạc.

Hai, Rameau rất chú ý sử dụng các cảnh hoành tráng, tạo ra những hiệu quả âm nhạc kì lạ. Trong opera "Người Ấn Độ đa tình", tình tiết câu chuyện xảy ra tại các nước khác nhau dưới các tiêu đề: "Người Thổ Nhĩ Kỳ khảng khái", "Người Inca ở Perou", "Ngày lễ Batư đầy hoa tươi", "Thăng bưng". Những câu chuyện đó tăng thêm sức thể hiện và tính kịch của âm nhạc, thoả mãn tính tò mò của người Pháp đối với cảnh sống của các nước xa lạ.

Ba, trong opera của Rameau có những hợp xướng viết bằng âm nhạc chủ điệu, khí thế hùng vĩ hiệu quả mãnh liệt.

Cuối đời, Rameau vẫn được triều đình ưu ái, có một cuộc sống đầy đủ nhưng tính cách cô độc của ông vẫn không thay đổi. Tình yêu duy nhất của ông là nghệ thuật âm nhạc, ông đã dốc hết tâm huyết đời mình cho sự nghiệp này. Khi ông qua đời, người Pháp đã tổ chức tang lễ long trọng để từ giã và tưởng nhớ người nhạc sĩ kiệt xuất của mình.

III. BACH VÀ TÁC PHẨM THANH NHẠC

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750), nhạc sĩ vĩ đại nhất nước Đức thế kỉ XVIII.

Trước thế kỉ XVIII, bất luận âm nhạc nhà thơ hay âm nhạc thế tục, nước Đức chưa có một nhạc sĩ nổi tiếng tầm cỡ thế giới. Lịch sử âm nhạc Đức đã từng có các nhạc sĩ kiệt xuất như Schutz, Keiser, Thelemam... nhưng tên tuổi của họ chưa thể ngang hàng với Monteverdi, Lully. Trong một thời gian dài, người đời không khỏi có lí do hoài nghi tài năng âm nhạc của người German.

Tài năng lỗi lạc của Bach và Handel đã đưa nước Đức bước vào hàng ngũ của các nước âm nhạc tiên tiến của châu Âu. Thành tựu lỗi lạc và vinh quang lớn lao của họ đã làm lu mờ tên tuổi của các nhạc sĩ trước đó.

Cống hiến lớn lao và quan trọng của Bach là đưa âm nhạc Baroque lên tới đỉnh cao, là người kết thúc cả một thời đại và mở ra một kỉ nguyên mới, xây nên móng đầu tiên cho âm nhạc cận đại châu Âu. Lịch sử âm nhạc đã tôn vinh Bach là "Người cha của âm nhạc", sáng tác của ông là đài kỉ niệm bất hủ của âm nhạc cổ điển¹ thế giới.

1. Thân thế và hoạt động sáng tác

Johann Sebastian Bach sinh ở Eisenach, trong một gia đình có truyền thống âm nhạc từ giữa thế kỉ XVI đến giữa thế kỉ XIX. Trong sáu thế hệ, dòng họ Bach đã xuất hiện hơn 50 nhạc sĩ. Mãi đến năm 1871, khi nhạc sĩ cuối cùng của dòng họ Bach qua đời mới chấm dứt hẳn lịch sử hơn 200 năm đầy vinh quang về âm nhạc của dòng họ này. Tương truyền rằng đời thứ nhất Wither Bach² là thợ làm bánh mỳ ở một vùng quê Hunggari. Vì theo đạo Luther nên bị săn đuổi, cuối cùng cả gia đình di cư sang Đức. Ông là người sưu tầm nhạc cụ, chơi giỏi đàn Zither (loại nhạc cụ 40 dây). John Christoph Bach (1642 - 1703), nhà tác khúc kiêm nghệ sĩ organ

1. Âm nhạc cổ điển có hai khái niệm: 1. Là loại sáng tác chỉ về thời kì âm nhạc chủ nghĩa cổ điển; 2. Là những sáng tác cận-hiện đại với thủ pháp sáng tác có nghệ thuật cao.

2. Tham khảo phụ lục.

Đức là bác của Sebastian Bach. Cha của Sebastian, ông Ambrosius là cây violon nổi tiếng ở Eisenach.

Lúc nhỏ, Sebastian học violon cới cha, tham gia hợp xướng đồng nam trong nhà thờ và thường xuyên biểu diễn ngoài phố. Năm lên 9, Sebastian mất cả cha lẫn mẹ. Người anh cả Johan Christoph chịu trách nhiệm nuôi dạy cậu em mồ côi. Sebastian học organ với anh, học các môn khác ở trường tiểu học Ohrd Ruff. Cậu thích một số tác phẩm của các bậc tiền bối, nhưng ông anh không cho xem, cậu đành mượn trộm và sao chép dưới ánh trăng đêm. Sao chép nhạc trở thành một thói quen suốt đời của Bach và đã đưa lại nhiều bổ ích cho nhạc sĩ.

Năm 1700, khi Sebastian 15 tuổi, cậu bắt đầu tự lập bằng cách vừa học vừa làm tại Trường trung học St. Michel nổi tiếng của nhà thờ Lunebourg. Ngoài giọng hát đẹp ra, cậu còn chơi rất giỏi violon, organ và clavecin. Sebastian đảm nhận lĩnh xướng bè giọng nữ cao của dàn hợp xướng trường cho tới khi vỡ giọng mới thôi.

Thời bấy giờ, Lunebourg là một trung tâm biểu diễn âm nhạc - thanh nhạc nhà thờ. Ở đó sau giờ làm, Bach dồn toàn bộ thời gian còn lại vào thư viện, đọc các tác phẩm của Monteverdi, Rameau, Schutz v.v. và bắt đầu sáng tác nhạc cho dàn organ. Trường có một organ rất tốt, Bach được phép sử dụng và được nhạc sĩ Georg Boehm dạy phức điệu, phép đối vị, organ. Ông còn cho phép Bach sử dụng thoải mái tủ sách của mình, đưa Bach đến Hambuorg nghe nhạc sĩ organ nổi tiếng người Đức là Reinken độc tấu. Đó là thời gian mà Bach tích lũy kiến thức cho sự nghiệp sáng tác sau này.

Sau khi tốt nghiệp trung học, vì sinh kế, nhạc sĩ đã dự thi tuyển chọn viên chức âm nhạc và được nhận vào làm nhạc sư organ tại nhà thờ Arnstadt. Mức lương 275 Frãng một năm là món tiền lương khả quan đối với Bach. Chỉ trong một thời gian ngắn, Bach được đánh giá là nghệ sĩ organ giỏi tại Arnstadt. Cũng trong thời gian này, nhạc sĩ được nghe nghệ sĩ organ lỗi lạc Pháp là Couperin "Le Grand" Francois (1668-1733) biểu diễn và ít nhiều được chịu ảnh hưởng của ông ta. Bach đã từng đi bộ 200 dặm Anh để đến thành phố Lubeck, nơi nghệ sĩ organ kiệt xuất Đan Mạch Buxtehude (1637 - 1707) đang cư trú để nghe biểu diễn và học hỏi ông. Buxtehude có ảnh hưởng lớn

đối với nghệ thuật biểu diễn và sự nghiệp sáng tác âm nhạc organ của Bach sau này.

Tuy không được học đại học, nhưng Bach đã biết sử dụng thời gian để học hỏi, bổ sung kiến thức cho mình. Nhạc sĩ cho rằng bất cứ người nào biết cần cù học tập như ông, cũng sẽ có được những thành tựu như vậy. Sau này qua các tác phẩm của ông, Goethe - nhà thơ lớn Đức đã đánh giá Bach là người có trình độ uyên thâm về nhiều mặt.

Sau thời gian tích lũy, Bach bước vào sự nghiệp sáng tác miệt mài và sôi nổi. Cuộc đời sáng tác của ông có thể chia làm bốn thời kì:

Thời kì thứ nhất (1703 - 1707): Thời kì này Bach làm việc ở Weimar và Arustadt, sáng tác chủ yếu là cantata, nhạc phẩm organ và cải biên các thánh ca (chorale). Sau một thời gian ngắn làm việc tại cung đình Weimar với thân phận như "nô bộc", nhạc sĩ đã đến thi và làm việc ở nhà thờ Arustadt như đã kể ở trên. Tại đó, nhạc sĩ đã cho ra một số nhạc phẩm, trong đó có cantata "Người đừng ném linh hồn ta xuống địa ngục". Tác phẩm này đã vận dụng thủ pháp biểu cảm mang tính kịch, phân thanh nhạc nổi bật hình tượng lâm nạn của Jesus, phân đệm bằng khí nhạc có những thử nghiệm táo bạo. Trong tiểu phẩm viết cho Clavecin "Khúc tuyền hứng tiễn anh em viễn du" là bản nhạc tiêu đề đầu tiên của Bach, một tác phẩm trữ tình, hết sức dịu dàng thân thiết, phản ánh cuộc sống và tình cảm của người dân bình thường.

Tác phẩm và phong cách diễn tấu organ của Bach bị phái bảo thủ phỉ báng, bài xích. Sau khi ở lại Lubeck bốn tháng để học hỏi Buxtehude, tháng 10 năm 1705 ông trở về thì bị lãnh đạo của nhà thờ Arustadt khiển trách nặng nề, thậm chí còn đưa ra toà án nhà thờ với các tội danh vô lí như ý thức quái đản trong sáng tác, âm hưởng quái dị trong diễn tấu. Tệ hại hơn, họ còn moi móc đời sống riêng tư của nhạc sĩ. Bach phần nộ bỏ đi.

Thời kì thứ hai (1708 - 1717): Bach làm việc tại Mulhouse và Weimar. Ông đã sáng tác rất nhiều cantata và phần lớn các tác phẩm Fuga organ. Tháng 6 năm 1707, Bach làm nhạc sư organ tại nhà thờ Mulhouse, tháng 10, Bach kết hôn với Maria Barbara. Họ sinh với

nhau bảy người con, trong đó có hai chết yểu. Người con trưởng và con thứ hai¹ về sau đều trở thành nhạc sĩ xuất sắc của nước Đức. Ở Mulhouse, Bach sáng tác một tác phẩm quan trọng: "Cantata tuyền cử" cho tòa thị chính. Do các điều kiện làm việc ở đó rất kém và nhà thờ chỉ mãi tranh luận về thần học mà không quan tâm gì đến âm nhạc, sau một năm ông đệ đơn xin từ chức.

Tháng 7 năm 1708, Bach trở lại cung đình Weimar, nhờ có điều kiện và quan hệ tốt với vương tử Saxe Weimar, Bach đã ở lại làm việc tại đó chín năm. Bach làm nhạc sư cung đình, chịu trách nhiệm sáng tác, chơi organ và violon. Ông đã sáng tác rất nhiều tác phẩm cantata, organ, trong đó có những tác phẩm nổi tiếng như Toccata và Fuga giọng rê thứ "Prelude và Fuga giọng la thứ", "Prelude và Fuga" giọng đô thứ cho organ v.v. Cũng trong thời gian đó, Bach đã nghiên cứu các tác phẩm của các nhạc sĩ người Italia như Vivaldi và Corelli. Các tác phẩm đó không những làm phong phú thêm ý tưởng và nội dung sáng tác của nhạc sĩ mà còn giúp ông cải biến những tác phẩm của họ thành âm nhạc viết cho organ và clavecin.

Những năm làm việc ở Weimar, Bach đã đi biểu diễn organ nhiều nơi, kĩ xảo và trình độ hiểu biết âm nhạc của ông được mọi người công nhận và nhiệt liệt hoan nghênh. Thời gian này có hai giai thoại về khả năng ngẫu hứng của Bach. Một lần, một vương công hờn hĩnh nghĩ ra một chủ đề âm nhạc hết sức cằn cỗi và yêu cầu nhạc sĩ chơi ngẫu hứng trên chủ đề đó. Bach đã chơi ngẫu hứng biến tấu suốt mấy giờ liền mà vẫn không lạc chủ đề, thậm chí còn thổi vào chủ đề đó một sức sống. Có thể nói Bach đã vắt đá ra nước. Một lần khác, vào mùa thu năm 1717, ông đến biểu diễn ở Drezden. Cũng trong thời gian đó, Louis Marchand, một nghệ sĩ organ nổi tiếng của Pháp cũng đang biểu diễn ở đó. Sau khi Louis Marchand chơi rất hay một bản nhạc Pháp, Bach đã diễn tấu lại cùng bản nhạc đó bằng 12 bản biến tấu với những kĩ xảo mới chưa từng có khiến thính giả sửng sốt và hoan nghênh nhiệt liệt. Bach đề nghị nghệ sĩ Pháp thi đấu hữu nghị, tự xét thấy mình không thể so sánh nổi, Marchand đã khéo léo từ chối.

1. Tham khảo phụ lục.

Mặc dù đã làm rất nhiều việc cho vương tử Saxe Weimar, vậy mà cuối cùng ông ta đã sử dụng một nhạc sĩ bất tài, hay nịnh hót để chỉ huy Bach. Một lần nữa ông xin từ chức. Ngài vương tử đã đền đáp Bach bằng cách đưa ông ra truy tố với tội danh ngoan cố từ bỏ chức vụ và cầm tù ông một tháng.

Thời kì thứ ba (1717 - 1723): Bach đến làm việc tại cung đình Arustadt, đó là thời kì cao trào sáng tạo của Bach. Nhạc sĩ sáng tác tập nhạc: "Concerto Brandenbourg" (Les concertos Brandenbourg), một số bản Sonata và tập I cuốn "Bình quân luật" cho piano. Vương tử Leopold là người yêu thích âm nhạc nên đã trọng dụng Bach, đã trích ngân quỹ tài trợ cho dàn nhạc do Bach lãnh đạo. Để đáp ơn tri ngộ, nhạc sĩ đã sáng tác nhiều tác phẩm thế tục.

Tháng 7 năm 1720, khi dòng sáng tác trong Bach đang đạt dào, tuôn trào, không may Barbara - người vợ yêu quý của ông qua đời. Suốt một thời gian dài, nhạc sĩ chìm đắm trong đau khổ, hầu như không sáng tác được. Ca sĩ giọng nữ cao Anna Magdalena đã chia sẻ, động viên và khuyến khích ông. Năm 1721 hai người kết hôn. Anna Magdalena Wuken là người vợ hiền, giúp đỡ ông rất nhiều trong cuộc đời và sự nghiệp. Hai người có với nhau mười ba người con. Do cuộc sống nghèo khổ, các con phần lớn chết yểu, trong những người còn lại, có hai người sau này là những nhà tác khúc ưu tú, đó là Christoph Bach và Christian Bach. Ghi nhận ơn đức Anna, ông đã ghi tên bà lên hai tập nhạc Piano, trong đó có "Tổ khúc nước Pháp" và "Tập nhạc Piano Anna".

Ở Arustadt, có điều kiện rộng rãi hơn, nhạc sĩ đã nhiều lần đến Hambourg và các nơi khác biểu diễn organ. Nghệ sĩ lớn Reinken một lần nghe Bach chơi ngẫu hứng phát huy chủ đề bản nhạc "Bên bờ sông Babilon", ông ta đã phải kính nể và thán phục nhạc sĩ.

Nhưng do sự xúc xiểm của hoàng thái hậu, quan hệ giữa Bach và vương tử Lepol ngày càng xấu, cuối cùng Bach lại phải ra đi.

Thời kì thứ tư (1723 - 1750), làm việc ở Leipzig 27 năm cho đến khi qua đời ở đây. Trong sự nghiệp của mình, Bach đã sáng tác một khối lượng khổng lồ các tác phẩm kiệt xuất, trong đó thể loại cantata là nhiều hơn cả. Thời kì này, những cantata bất hủ của ông đã ra đời và

còn lưu truyền đến ngày nay như "Khúc lâm nạn" (Passion), "Missa giọng si thứ"...

Leipzig là thành phố lớn của nước Đức, tại đó, Bach nhận làm tổng chỉ đạo nghệ thuật của thành phố Leipzig, đó là chức vụ âm nhạc cao nhất thành phố, đồng thời là nhạc sư chính của nhà thờ "Thánh Thomas" và "Thánh Nicolas". Ngoài ra, ông còn phụ trách giáo dục âm nhạc cho bốn trường học của nhà thờ "Thánh Thomas". Đây là một nhà thờ có lịch sử lâu đời và có ảnh hưởng lớn, các nhạc sĩ vào làm đều phải qua sát hạch. Khi Bach trình diễn "Khúc lâm nạn Thánh Johann", tất cả cử tọa không khỏi sửng sốt về kĩ xảo diễn tấu của nhạc sĩ. Tuy không hài lòng phong cách âm nhạc mang chất "dị giáo" của ông, nhưng họ không thể không thừa nhận trình độ uyên thâm của Bach về tôn giáo. Cuối cùng họ đã phải giao trọng trách cho ông. Trong bản hợp đồng có những điều khoản hết sức phi lí, nhưng vì mưu sinh, vì điều kiện làm việc và giáo dục con cái, Bach phải nhấn nhọc hạ bút kí tên vào đó. Những điều khoản vô lí trong hợp đồng như: "Sáng tác nhạc phải phù hợp tinh thần sùng tín của các con chiên", "Không được nhận bất cứ một chức vụ nào trong trường đại học", "Không có sự phê chuẩn của thị trưởng, không được tự tiện rời khỏi thành phố" v.v.

Mặc dù trách nhiệm nặng nề, công việc vất vả, phiền toái, điều kiện làm việc thiếu thốn, môi trường âm nhạc không hơn thời kì Mulhouse là bao, lương hàng năm của nhạc sĩ cũng chỉ là 700 quan tiền bằng bạc, không bằng một phần mười số lương trả cho một ca sĩ giọng nữ cao của Italia. Tuy vậy, đây cũng là một khoản tiền lớn đối với gia đình ông. Nhạc sĩ rất thích chỉ huy dàn dựng âm nhạc nhưng không sao đủ điều kiện để tổ chức một dàn nhạc ra hồn. Hằng ngày, nhạc sĩ phải quản lí các học trò tinh nghịch, bàn các công việc không dính dáng gì đến âm nhạc với các quan chức tòa thị chính. Để tiện cho công việc, cả gia đình nhạc sĩ đã thuê một căn hộ sát vách nhà trường, sống cuộc đời đạm bạc, mô phạm như một tu sĩ cơ đốc. Dù cố gắng như thế nào Bach vẫn bị khiển trách: "Ngang bướng", "Dạy bảo nhiều lần, vẫn không sửa lỗi" v.v. cuối cùng họ đã hạ bậc lương để xử phạt nhạc sĩ.

Tuy vậy, chặng đường 27 năm cuối cùng này, Bach đã làm việc ngoan cường, đã cho ra đời những kiệt tác, lần nữa đẩy sự nghiệp sáng tác lên đỉnh cao, trong đó có những tác phẩm thanh nhạc cỡ lớn như: "Magnificat", "Bài ca tang lễ", "Khúc lâm nạn St. Matthew", 5 bản cantata nhà thờ, "Missa giọng si thứ", tập II cuốn "Bình quân luật" cho piano, "Concerto Italia" cùng tác phẩm phức điệu xuất sắc nhất "Hiến cho âm nhạc" và tác phẩm chưa hoàn thành "Nghệ thuật fuga". Với thân phận nhà chỉ huy, nghệ sĩ organ, ông phải tổ chức biểu diễn trong vườn hoa, quán cà phê và phòng hòa nhạc trước đông đảo thị dân thành phố và các nơi khác. Ông còn phải thường xuyên tham dự giám định đàn organ, dự lễ khai trường bổ sung đàn organ mới.

Cho dù cuộc sống đầy gian nan, công việc lắm thứ phiền toái, bận rộn, chịu đựng mọi sự phỉ báng vô lí và bất công, Bach vẫn giành được niềm vui từ những thành công trong sáng tác và biểu diễn, từ hạnh phúc giản dị, êm ấm của gia đình. Năm 1714, với thành tích và uy tín không ai sánh nổi, Bach được Hiệp hội âm nhạc thành phố Leipzig bầu làm chủ tịch hội. Năm 1737, qua đề nghị của các nhạc sĩ, vương hầu Saxe đã phê chuẩn danh hiệu "Nhạc sĩ cung đình Dzedden". Nhờ danh hiệu đó, về sau, Bach được đối xử tử tế hơn một chút. Trong lần đi biểu diễn cuối cùng của ông tại Posdam, sau khi vừa kết thúc buổi diễn, Đại đế Friedrich đã phá lệ, đứng dậy đón tiếp nhạc sĩ. Trong những năm cuối đời, nhạc sĩ bị loà cả hai mắt. Song nỗi bất hạnh lớn đó không đánh gục nổi tâm hồn nhạy cảm, đầu óc đầy sáng tạo, ý chí kiên cường của nhạc sĩ. Bằng trí tuệ siêu việt và đôi bàn tay vàng không ngừng lướt trên phím đàn organ, nhạc sĩ tiếp tục sáng tác 18 bản prelude cuối cùng, do Christoph Anhnichol người con rể và là học trò trung thành của ông ghi chép lại.

Là một thiên tài lỗi lạc, Bach đã lao động sáng tạo suốt cả cuộc đời, để lại số lượng tác phẩm khổng lồ về các lĩnh vực, trừ opera. Nhưng người cùng thời không hiểu nổi giá trị âm nhạc của Bach, thậm chí còn cho rằng âm nhạc ông cổ lỗ, lỗi thời. Tại sao vậy? Vì thị hiếu đương thời là âm nhạc Italia? Hay vì tâm từ tưởng và thủ pháp sáng tác của Bach đi trước thời đại?! Do đó, trong những ngày cuối

cùng của mình, Bach không khỏi mặc cảm rằng sáng tác và tên tuổi của mình sẽ sớm bị lãng quên.

Ngày 28 tháng 7 năm 1750, Bach lặng lẽ ra đi. Người ta mai táng ông trên một mảnh đất bình thường trong nghĩa trang nhà thờ. Cả thành phố Leipzig không hề có một phản ứng gì đối với cái chết của vị nhạc sĩ khổng lồ của thời đại.

Cuộc đời vĩ đại của Bach qua đi một cách bình dị, lặng lẽ như vậy. Khi sống, nhạc sĩ không hề được hưởng một đãi ngộ đặc biệt, không hề có một địa vị xã hội xứng đáng với tài năng và cống hiến của mình. Thời bấy giờ, khi người đời nhắc đến "Bach vĩ đại" là chỉ mấy người con xuất chúng của nhạc sĩ. Người đời không hiểu và đánh giá đúng tài năng của Bach, ngay cả những người con của nhạc sĩ cũng coi thường sáng tác của cha mình.

Khi nhắc đến Sebastian Bach, người ta chỉ nghĩ đây là một nghệ sĩ organ có tài, là nhà giám định organ. Trong một thời gian dài, người đời đã lãng quên tên tuổi của ông. Một vài nhà lí luận âm nhạc đã phát hiện ra tài năng của Bach qua một số tác phẩm chép tay. Không cam lòng để tài năng của nhạc sĩ bất hạnh mai một họ đi lục lọi, tìm kiếm tác phẩm chép tay của ông trong thư viện của các nhà thờ. Trong số nhà lí luận có Johann Nikolaus Forkel, người đầu tiên đã viết truyện kí về ông: "Bản về cuộc đời, nghệ thuật và tác phẩm của Johann Sebastian Bach" (1802).

Năm 1789, trong một buổi lễ long trọng tại nhà thờ Leipzig, Mozart tình cờ nghe một người chơi nhạc của Bach, nhạc sĩ đã sững sốt đứng bật dậy kêu lên: "Ôi cuối cùng mình đã được nghe thấy loại âm nhạc thực sự". Đến 1802, khi đọc truyện kí về Bach do Forkel viết, mọi người mới nhìn lại và có sự đánh giá cao về Bach. Năm 1828, khi Schumann phát hiện tác phẩm của Bach trong thư viện, nhạc sĩ không khỏi kinh ngạc, sững sốt. Năm 1829, Mendelssohn chỉ huy tác phẩm "Khúc lâm nạn st. Matthew" (St. Matthew passion). Ít lâu sau, Chopin, Lizst cũng bắt đầu chỉ huy và diễn tấu một số tác phẩm khác của Bach. Lúc này, tác phẩm của Bach mới được đông đảo quần chúng đón nhận với một niềm hân hoan, kính trọng vô hạn. Tên tuổi của nhạc sĩ thực sự đã được sống lại. Năm 1850, nhân kỉ niệm 100 năm ngày mất của Bach, Schumann tổ chức Hội nghiên

cứu về Bach: "Học hội Bach" đã lần lượt xuất bản "Bach toàn tập" 59 cuốn, trong đó có trên 400 tác phẩm còn lưu truyền của ông.

Trong tiếng Đức, chữ "Bach" có nghĩa là "con suối nhỏ", nhưng khi Betthoven lần đầu tiên đọc tác phẩm của Bach, nhạc sĩ đã bàng hoàng cảm thán: "Bach không phải là con suối nhỏ, mà là đại dương!".

Ngày nay, chương trình dạy và học trong các trường âm nhạc từ tiểu học lên đến đại học ở các nước trên thế giới không thể thiếu vắng sáng tác của nhà soạn nhạc vĩ đại, thậm chí được xếp vào chương trình luyện cơ bản, kĩ xảo tối thiểu. Các cuộc thi biểu diễn âm nhạc cổ điển châu Âu, trong đó có thanh nhạc, cũng không thể thiếu vắng sáng tác của Bach.

2. Tác phẩm thanh nhạc của Bach

Trong các sáng tác của Bach, thanh nhạc chiếm trên một nửa. Các tác phẩm đó, đã phản ánh tư tưởng, phong cách và đặc điểm của Bach.

a. Sáng tác của Bach thể hiện sâu sắc tinh thần của chủ nghĩa nhân văn và tư tưởng tình cảm của nhân dân lao động trong xã hội đen tối của nước Đức thời bấy giờ

Chủ đề cơ bản là tái hiện cuộc đấu tranh giữa ánh sáng và bóng tối, giữa áp bức và phản kháng giữa đau buồn và thắng lợi, giữa sự sống và cái chết. Nhiều tác phẩm đã phản ánh một cách khách quan mâu thuẫn chủ yếu của xã hội Đức, phản ánh nguyện vọng ước mơ của tầng lớp thị dân Đức, miêu tả cuộc sống đời thường với những suy nghĩ, tình cảm của nhân dân Đức. Tác phẩm của Bach mang tính triết lí sâu sắc, kịch tính mạnh mẽ tình cảm trữ tình cao thượng. Những đặc điểm đó cũng là tư tưởng chủ đạo và phong cách cơ bản trong sáng tác của ông.

b. Tác phẩm của Bach biểu hiện sắc nét tính cách và cá tính riêng của tác giả.

Cả cuộc đời mình, nhạc sĩ hầu như sống trong nghịch cảnh. Mặc dù đã có sự phản kháng nhất định, nhưng không thể nào xoay chuyển tình cảnh bất công của đời mình. Song trong nghịch cảnh cay đắng, Bach vẫn giữ vững ý chí mạnh mẽ với niềm tin cao thượng, tự

khích lệ mình, thể hiện rõ trách nhiệm và vinh dự đối sự nghiệp âm nhạc cao cả, thể hiện tinh thần hy sinh lớn lao vì sự nghiệp đó. Qua tác phẩm chúng ta cảm nhận rõ khí chất hiên ngang, hào sảng, ý chí và khát vọng đòi giải phóng cá tính.

c. Nỗi thống khổ của nhân dân Đức cũng chính là nỗi thống khổ của cá nhân Bach.

Mâu thuẫn giữa Bach với bọn lãnh đạo nhà thờ và bọn quý tộc là mâu thuẫn về tư tưởng và quan điểm, chứ không phải về cá tính hay lối sống lật lọng. Bọn cầm quyền sử dụng tài năng của Bach, nhưng tuyệt nhiên không thích âm nhạc của ông, họ cho rằng âm nhạc của nhạc sĩ mang tính kích động, không phù hợp với chúa, với nhà thờ. Là nhạc sĩ phục vụ nhà thờ, nhưng sáng tác của Bach phục vụ quần chúng và thuộc về nhân dân. Do lịch sử và thời đại, Bach buộc phải sử dụng đề tài và điển tích trong kinh thánh với những ca từ ngợi ca chúa Jesus Christ. Song, nội dung tư tưởng và tinh thần của tác phẩm đã phản ánh cuộc đấu tranh với thế lực đen tối và phản động của xã hội Đức, đồng thời nói lên nỗi thống khổ của số đông người lao động Đức. Hình tượng Jesus Christ có xương có thịt là hiện thân lí tưởng và nguyện vọng của nhân dân. Trong tác phẩm của Bach, có sự mâu thuẫn thống nhất giữa tôn giáo với thế tục, giữa thần thánh với con người, giữa anh hùng với người bình thường, mang tính tư tưởng, tính nhân văn sâu sắc. Cho nên chúng ta không thể cho rằng Bach chỉ đơn thuần là nhạc sĩ nhà thờ.

Phong cách âm nhạc của Bach vốn trầm tư, trang nghiêm, suy tưởng mang tính triết lí với thẩm mĩ cao thượng. Tuy nhiên, trong những tác phẩm thế tục, nói về thiên nhiên và cuộc sống, sáng tác của ông mang đậm màu sắc dí dỏm, lạc quan, trong sáng và khích lệ. Bach đã khéo léo sử dụng thủ pháp hiện thực, khi viết về Jesus về con người và thiên nhiên. Phong cách sáng tác của ông hết sức phong phú và đa dạng.

d. Tác phẩm của Bach là đỉnh cao nhất của nghệ thuật âm nhạc phức điệu.

Vai trò lịch sử của ông là kết thúc âm nhạc thời đại Baroque, hoàn thiện hình thức có sẵn với kĩ xảo tuyệt vời, ông đã đưa âm nhạc phức

điều lên một đỉnh cao chưa từng có. Mặt khác, nhạc sĩ đã đem lại cho âm nhạc dân tộc Đức một gương mặt mới mẻ. Chủ đề tác phẩm vừa tinh luyện, vừa sáng sủa, tươi tắn, thủ pháp luôn luôn cách tân, ngôn ngữ vô cùng phong phú, rõ ràng, hơn nữa khéo gắn các nhân vật, sự kiện tôn giáo với hiện thực đương đại. Tư tưởng và thủ pháp sáng tác của ông dự báo một thời kì mới, một kỉ nguyên mới, đó là chủ nghĩa cổ điển, thậm chí cả chủ nghĩa lãng mạn sau này. Do đó sáng tác của Bach có một ảnh hưởng lớn lao và sâu xa đối với các nhạc sĩ sau này của Đức và cả thế giới.

Cuối cùng chúng ta có thể cho rằng: Bach là nhà soạn nhạc không phải chỉ là của nhà thờ nơi ông mụ sinh, không chỉ là của thời đại ông, mà còn là nhà soạn nhạc vĩ đại của nhân dân Đức và toàn thể nhân loại.

Trong sáng tác thanh nhạc, Bach đã viết khoảng 300 bộ cantata, nhà thờ, hiện còn lưu giữ được 198 bộ; 23 bản cantata thế tục; 6 bộ motet (Kinh văn ca); 2 bộ passion (Khúc lâm nạn); Magnificat (Ngợi ca thánh mẫu); "Christmas oratorio" (Thánh xướng kinh lễ Noel) và "Missa giọng si thứ". Nhà thờ Leipzig, yêu cầu mỗi một chủ nhật nhạc sĩ phải cung cấp một cantata mới. Ngoài ra, những ngày lễ lớn của nhà thờ và thành phố cũng phải có cantata mới. Từ 1723 đến 1729, Bach đã sáng tác 4 đến 5 bộ, mỗi bộ gồm 60 bản cantata.

Cantata nhà thờ:

"Hãy tỉnh dậy, một tiếng đang gọi to" là bản cantata 140 viết năm 1731 Leipzig. Đó là một trong những cantata nhà thờ xuất sắc nhất của nhạc sĩ. Trong "Phúc âm" có câu chuyện ngụ ngôn về năm cô gái thông minh và năm cô gái ngu dốt. Mười cô cùng đi đón chú rể, nhưng chỉ có năm cô gái thông minh mang đèn theo. Khi chú rể đến, năm cô gái ngu dốt mới đi kiếm đèn, lúc quay trở lại thì cổng trời đã đóng. Trong bản cantata này, Jesus xuất hiện trong hình tượng chú rể. Điều đó đã kích thích trí tưởng tượng phong phú của nhạc sĩ, khiến nhân vật đó càng trở nên thân thiết gần gũi và con người hơn. Tác phẩm đó gồm 7 chương, trong đó chương 3,4 là xuất sắc nhất.

Chương 1: Thơ ngợi ca (hymn) fantasia, nhịp 3/4.

Hãy tỉnh dậy, một tiếng đang gọi to

Người gác đêm đứng trên tháp canh cao,
 Hãy tỉnh dậy, hồi thành Jerusalem
 Bây giờ đã là nửa đêm rồi
 Họ gọi chúng tôi bằng âm thanh vang vọng:
 Trinh nữ thông minh, các nàng đang ở đâu?
 Hãy hoan hô đi, chú rể sắp đến với nàng,
 Dậy đi, hãy cầm ngọn đèn sáng của các nàng, Alleluia:
 Nàng phải đi đón chàng,
 Chuẩn bị hôn lễ.

Mở đầu bằng ouverture, trong 5 ô nhịp có hai chủ đề do violon và oboe diễn tấu, thể hiện hình tượng xốn xang, bất an của các chàng rể và các cô gái. Phần hợp xướng thông thường 4 bè: alleluia có nét nhạc hoa mĩ.

Chương 2: recitativo (secco) cho giọng nam cao, mở đầu và kết thúc bằng giọng đô thứ.

Chàng đã đến, chàng đã đến, chàng rể đã đến!
 Những người con gái của núi Zion, hãy ra đây đi,
 Chàng đến từ nhà trời,
 Đến nơi ở của các nàng.
 Chàng rể đã đến,
 Chàng như con hươu, một con hươu non.
 Nhảy nhót trong rừng,
 Mang lễ cưới linh đình đến cho nàng.
 Hãy tỉnh dậy, hãy vui lên
 Đón tiếp chàng rể này
 Xem kia, chàng đến rồi.

Do contrebasse và organ đệm cho giọng hát.

Chương 3: aria và song ca của giọng nữ cao và giọng nam trầm, giọng đô thứ nhịp 6/8.

Giọng nữ cao: Chàng đến khi nào, chúa cứu thế của em?

Giọng nam trầm: Ta đã đến, là người mà nàng đã hẹn.

Giọng nữ cao: Em đang cầm đèn sáng chờ chàng. Hãy mở rộng cửa sảnh lớn của nhà trời. Hãy đến đây, Jesus!

Giọng nam trầm: Ta mở rộng cánh cửa sảnh lớn của nhà trời. Ta đã đến, đã đến, người bạn đáng yêu.

Đối thoại giữa hai giọng dịu dàng, thân thiết. Đặc biệt phần dẫn của Violino, giai điệu chính phát triển dần với phong cách tượng tượng, kì ảo. Âm hình của phần này trở thành âm hình giai điệu đối vị của hai nhân vật.

Chương 4: Hymn, giọng mi giáng trưởng, nhịp 4/4, giọng nam cao với tam tấu của khí nhạc, đó cũng là chương nổi tiếng nhất:

"Núi Zion¹ nghe thấy tiếng hát của người gác đêm.

Khi thức dậy, nàng vội vàng xuống giường,

Tâm hồn nàng thoải mái thanh thản.

Bạn của nàng đến từ thiên đường,

Chàng sáng lạn rực rỡ, chân thành, hiền hoà và tao nhã.

Ngọn đèn của nàng sáng rực.

Các vì sao đang xuất hiện

Hãy đến đây, vị quân vương vinh quang

Chúa Jesus, con trai của thượng đế và Sana!

Chúng ta đi cùng nhau đến cung điện của hoan lạc.

Chia nhau phần ăn tối của Chúa".

Chương này càng nổi bật chất giai điệu đẹp với đối vị của bè Violon và Cello. Giọng nam cao hát cùng nhạc giây và bè song tấu giọng trầm, là một kiệt tác trong cantata nhà thờ (Đây là trio của Violon, cello và giọng hát).

Chương 5: recitativo giọng nam trầm

Hãy đến đây với ta, nàng dâu của ta

Ta xin thề, mãi mãi chung thủy với nàng

Trong trái tim, trong lòng ta

1. Zion là một ngọn núi của Jerusalem, nghĩa chỉ về Jerusalem.

Ta xin đảm bảo với nàng

Sẽ xua tan mọi ưu phiền trong lòng nàng

Em thân yêu, hãy quên đi những đau khổ lớn mà nàng không thể không nếm trải.

Nàng có thể nằm nghỉ ngơi bên trái ta,

Hôn lên má bên phải ta.

Do đàn dây và bè trầm đệm theo, từ giọng mi giáng trưởng chuyển sang giọng si trưởng.

Chương 6: Song ca giọng nữ cao và nam trầm, giọng si trưởng, nhịp 4/4:

Giọng nữ cao: Chàng của em, của em!

Giọng nam trầm: Ta là của nàng.

Song ca: Hãy đừng để bất cứ điều gì chia cắt tình yêu chân chính.

Giọng nữ cao: Em với chàng, chàng với em

Song ca: Chúng ta sẽ sống hân hoan, vui vẻ,

Giữa vườn đầy hoa hồng trên thiên đường.

Oboe đệm theo bằng giai điệu đối vị, càng tăng thêm màu sắc cho hai giọng hát nam và nữ, càng tăng thêm sự giao lưu tình cảm hân hoan một cách dịu dàng và thoả mãn của hai nhân vật.

Chương 7: Hymn, giọng mi trưởng, nhịp 4/4, hợp xướng 4 bè:

Hát dâng người, bài thơ ngợi ca,

Bằng ngôn ngữ của con người và thiên thần,

Đệm bằng tiếng đàn tinh xảo với chũm chọe.

Mười hai hạt ngọc trai khảm lên

Cổng thành của người; chúng ta đi theo

Các thiên thần đang bay trên ngai vàng của người

Chưa ai đã từng nhìn thấy

Chưa ai đã từng nghe thấy niềm hân hoan mà chúng ta đang hưởng,

Niềm hoan lạc như vậy, y-ô, y-ô

Hãy để chúng ta mãi mãi được hưởng niềm hoan lạc kì diệu này.

Mỗi một bè đều có dàn nhạc đệm theo. Đây là cao trào của cantata, giai điệu nổi bật thể hiện tính giản dị và cao thượng của tác phẩm này.¹

Trong số các cantata nhà thờ còn có hai bản điển hình, đó là "Cantata cải cách tôn giáo" (Cantata thứ 80) và bản "Ta đã chịu đựng hết mọi khổ đau" (Cantata thứ 21). Bản cantata thứ 80 có bố cục thông thường, mở đầu bằng hợp xướng ngợi ca. Phần giữa, gồm giọng nữ cao, giọng nam trầm, aria của giọng nữ cao, recitativo và song ca. Kết thúc bằng ngợi ca bốn bè của hợp xướng. Bản cantata này cải biên theo âm nhạc hợp xướng của tôn giáo "Dinh lũy kiên cố". Giai điệu hùng tráng, hình tượng hùng vĩ, kết cấu tinh luyện, mang phong cách chiến ca. Bản thứ 21 là tác phẩm mang tính chất trữ tình, thể hiện sự biến hoá tình cảm ở chiều sâu nội tâm của một con người. Đó cũng là chủ đề thường thấy trong sáng tác của nhạc sĩ.

Cantata thế tục:

Cantata thế tục của nhạc sĩ đều là tác phẩm trong các trường hợp thù ứng. Trong các tác phẩm đó, Bach sử dụng phong cách hào hoa, nổi bật phần viết cho thanh nhạc, khiến tác phẩm trở thành âm nhạc chủ điệu, ca từ tuy cũ, nhưng đề tài sát với cuộc sống, giai điệu tươi tắn, mới mẻ và sôi nổi. Loại tác phẩm này có một phong cách riêng. Như "Cantata cà phê" (Cantata thứ 211) miêu tả cảnh sống của một thị trấn, là một tiểu phẩm dí dỏm: một thiếu nữ nghiện cà phê hứa với người cha nghiêm khắc: hễ kiếm được tám chồng, mình sẽ bỏ cà phê. Khi người cha ra đi tìm chồng cho con gái, cô gái lại thề rằng nếu như người nào không cho mình uống cà phê thì đừng hòng cưới được mình. Hình tượng âm nhạc của nhân vật rõ nét: âm nhạc của người cha nặng nề, quái đản, miêu tả nhân vật thân hình to béo, có tính cách bảo thủ; âm nhạc của cô gái du dương, nhẹ nhàng, có chất vũ khúc, thể hiện tính cách tinh nghịch, thoải mái. Còn giọng nam cao là người đứng giữa bình luận, mang chất âm nhạc ngẫu hứng, tỏ rõ thái độ bênh vực cô gái. Toàn bộ tác phẩm toát lên phong cách lạc quan trong sáng, thân thiết đáng yêu, hoạt bát dí dỏm.

1. Đây là ngụ ngôn trích từ kinh thánh, qua đó thấy rõ tính nhân văn và cách chọn đề tài của Bach trong sáng tác.

"Cantata nông dân" (Cantata thứ 212) là tác phẩm phản ánh cuộc sống nông thôn mang tính hài kịch. Tác phẩm này được sáng tác nhân dịp một quý tộc nhận thừa kế một trang trại. Đề tài nói về nông thôn Leipzig, miêu tả cảnh vui thú của trang chủ, nông dân vừa hát vừa múa, trong ca từ nhắc đến tên của người thừa kế. Nhưng tác giả đã thông qua những motivo khắc họa khéo léo một thanh niên nông dân đôn hậu, dí dỏm và một thôn nữ tinh nghịch đáng yêu, chứ không phải là trang chủ. Nhà soạn nhạc đã sử dụng nhiều chất liệu vũ khúc dân gian Đức, Tây ban nha và Ba lan, đặc biệt mềm mại và kết thúc bằng hợp xướng, sử dụng ngôn ngữ địa phương của nông dân, tạo ra hiệu quả hết sức khôi hài, sống động.

Phân biệt sự khác nhau giữa cantata nhà thờ và thể tục chủ yếu qua đề tài của tác phẩm. Thực ra có một số bản hoặc từng phần của cantata nhà thờ của Bach có thể trình diễn cho cả nhà thờ lẫn thể tục.

Mặc dù Bach ít sáng tác thể loại oratorio, nhưng hai bản "Passion" (Khúc lâm nạn) về Jesus Christ của Bach đã có ảnh hưởng rất lớn. Tác phẩm thứ nhất tiêu đề là: "St. Johann Passion" (1723); tác phẩm thứ hai là: "St. Matthew Passion"¹ (1729). Tình tiết câu chuyện của hai tác phẩm trên đây cơ bản giống nhau, đều miêu tả câu chuyện Jesus Christ bị môn đồ phản bội, cuối cùng bị hành hình và chết một cách thảm khốc. Tác giả khắc họa hình tượng Jesus là người hy sinh cao cả vì muốn cứu nhân loại thoát khỏi khổ đau, khiến người nghe xúc động sâu sắc. Hai tác phẩm này đều tạo ra hiệu quả kịch tính tráng lệ, bi hùng, thể hiện tinh thần và lí tưởng vĩ đại: "Dám hy sinh vì nghĩa lớn, vì nhân dân".

Năm 1727, "Khúc lâm nạn thánh Matthew" lần đầu tiên công diễn, đã nhận được sự hoan nghênh nhiệt liệt và được đánh giá là "Khúc lâm nạn" kiệt xuất nhất.

"St. Matthew Passion" gồm hai chương với 78 bản nhạc:

Chương I, mở đầu bằng hợp xướng và dàn nhạc dây hát và diễn tấu âm nhạc bi tráng. Bị môn đồ phản bội, Jesus bị điệu phố trước

1. Tham khảo phụ lục.

khi hành hình. Nhạc sĩ miêu tả tư tưởng và tình cảm khác nhau trong quần chúng. Người thì thương xót, kẻ thì giễu cợt độc ác, còn Jesus vẫn giữ niềm tin của mình, biểu lộ phẩm chất cao thượng vô tư vị tha. Đoạn kết là hợp xướng quần chúng ca ngợi chúa cứu thế với tâm trạng đau thương và phẫn nộ.

Chương II, mặc cho quần chúng van xin ngừng cuộc hành hình, nhưng Jesus vẫn bị đóng đinh trên cây thánh giá một cách thảm khốc. Cuối cùng linh hồn Jesus sống lại và bay lên trời, aria bi tráng, recitativo có tiếng chuông hoà theo và hợp xướng trang nghiêm đẩy "Khúc lâm nạn" lên cao trào. Tiếp theo tiếng hát bi ai của giọng nữ. Đoạn kết, âm nhạc thể hiện cảnh long trời lở đất, hợp xướng bi phẫn, đau thương, tiếc nuối hoà cùng tiếng kêu than của quần chúng. Tác phẩm đã kết thúc bằng tiếng hát ngợi ca thiêng liêng, hùng tráng.

Trước Bach đã có nhiều nhà tác khúc viết "St. Matthew Passion", song chỉ có tác phẩm của Bach là sâu sắc và hoàn hảo nhất. Âm nhạc giàu tình người và tình nhân dân. Bach đã điều khiển chủ đề, xây dựng khung cảnh hoành tráng của quần chúng, khắc hoạ rõ nét hình tượng nhân vật, miêu tả tình cảm con người chân thật với kỹ xảo tài hoa tuyệt đỉnh. Đặc biệt recitative giọng nữ trầm, aria giọng nữ cao và hợp xướng là những tác phẩm thanh nhạc kiệt xuất. Mặc dù Bach chưa từng sáng tác opera, nhưng trong "Khúc lâm nạn" chứa đựng nhiều yếu tố của kịch với bút pháp tài tình, rất thành công. "St Matthew passion" là tác phẩm thanh nhạc tiêu biểu của Bach, cũng là mẫu mực điển hình của âm nhạc nhà thờ thời kì tân giáo ở Đức.

"Missa giọng si thứ" cũng là một tác phẩm quan trọng, nổi tiếng của Bach, được đánh giá là sự tổng kết tinh thần 2000 năm của đạo cơ đốc", là kết tinh của tư tưởng âm nhạc cơ đốc, là viên ngọc quý trong các tác phẩm thanh nhạc. "Missa giọng si thứ" không phải là một tác phẩm độc lập, mà là một tập hợp của một loạt tác phẩm nhà thờ, trong đó gồm 15 bài hợp xướng, 16 bài aria, 3 bài song ca. Trong tác phẩm không có một câu chuyện xuyên suốt nhất quán, ca từ không có ý nghĩa quan trọng. Nhạc sĩ mượn hình thức Missa để cấu trúc tư tưởng âm nhạc phong phú, sáng tạo ra nhiều hình tượng âm nhạc, truyền đạt tư tưởng sâu sắc của nhạc sĩ. Trong tác phẩm lớn này, nhạc sĩ đã dùng lại một số sáng tác trước kia của mình như

"Kyrie" và "Gloria" được viết trong năm 1733, hai bài này được đề trình trong thư đề nghị chức vụ âm nhạc với vương hầu Saxe. Còn "Sanctus" từng được biểu diễn ngày lễ Noel năm 1724. "Agnus Dei" trích từ một cantata. Chỉ có "Credo", "Benedictus" là sáng tác mới. Ca từ trong bản hợp xướng của Gloria: "Vinh quang thuộc về thượng đế tối cao, hãy để hoà bình thuộc về những người có nguyện vọng lương thiện trên thế gian." Qua đó chúng ta càng hiểu thêm thực chất tư tưởng sáng tác của Bach.

Việc sửa chữa rồi sử dụng lại một số tác phẩm trước kia cũng là phong cách riêng của Bach. Điều đó, một phần giảm nhẹ nhiệm vụ sáng tác, song điều quan trọng là những sáng tác đó trước kia chưa thật hoàn chỉnh, nay nhạc sĩ sửa lại đã thành những kiệt tác lưu truyền mãi mãi về sau.

IV. HANDEL VÀ TÁC PHẨM THANH NHẠC

Handel và Bach là hai bậc thầy lớn và cuộc đời của hai người có nhiều điểm trùng hợp, nhưng cũng có nhiều điểm hết sức khác nhau. Hai ông có cùng một năm sinh, một tổ quốc. Trong lịch sử âm nhạc, họ có cùng một vị trí, ảnh hưởng lớn và vinh quang, song họ chưa từng biết mặt nhau. Nhưng hai cuộc đời lại là hai số phận khác biệt nhau hoàn toàn. Bach xuất thân trong một gia đình có truyền thống âm nhạc, còn Handel thậm chí không có lấy một thân thích nào là nhạc sĩ. Sinh thời, cuộc đời Bach đầy chông gai, vô danh, nghèo khổ. Ngược lại, Handel danh nổi bốn phương, tận hưởng vinh hoa phú quý. Bach sáng tác trong mọi lĩnh vực, ngoại trừ opera, còn Handel thì thành tựu chủ yếu là opera và oratorio.

1. Thân thế và hoạt động sáng tác

George Frideric Handel (Georg Friedrich) (1685-1759), cha là bác sĩ ngoại khoa, năm hơn 60 tuổi mới sinh ra Frideric. Ông thành kiến với âm nhạc, bắt Frideric học luật để sau này trở thành luật sư. Từ bé, Frideric say mê âm nhạc, năm 6 tuổi học organ, 8 tuổi đã chính thức biểu diễn. Công tước Saxe sủng sớt trước tiếng đàn của cậu bé, ông bèn ra lệnh Handel già không được cản trở việc học âm nhạc của cậu bé Frideric. Ít lâu sau, Frideric nắm vững kĩ thuật chơi organ, violon, oboe và bắt đầu viết sonata. Sau

khi bố qua đời, Frideric thực hiện di chí của cha mình, năm 1709, Frideric vào học luật tại trường đại học Galle. Nhưng chỉ một tháng sau, nhạc sĩ đã không thể chịu nổi, lập tức từ bỏ học luật, nhận lời mời của một nhà thờ làm nhạc sư organ kiêm chỉ đạo nghệ thuật hợp xướng. Trong một thời gian ngắn ông đã sáng tác một số tác phẩm thanh nhạc cho nhà thờ.

Vì theo đuổi những hoài bão trong nghề nghiệp, ông đã từ giã quê hương, đi thăm và học tập các nơi. Cuộc đời sáng tác của Handel có thể chia làm hai thời kì lớn:

Thời kì thứ nhất, trước khi sang Anh (1703 - 1710), Handel đã kết thân với một số nhạc sĩ có thực tài và những người ủng hộ âm nhạc ở Hambourg và Italia.

Được sự tiến cử của Fr.W.Zachau, Handel đã đảm nhiệm cây violon-sô hai trong dàn nhạc của nhà hát nổi tiếng Hambourg. Trong thời gian này, Handel làm việc với hai nhà tác khúc kiệt xuất và có ảnh hưởng lớn đối với nhạc sĩ. Một là Keiser giám đốc nhà hát. Ông từng sáng tác 116 vở opera, mang phong cách opera Italia. Đây là lần đầu tiên Handel tiếp xúc với nghệ thuật opera và bắt đầu sáng tác thể loại này. Người thứ hai là ca sĩ giọng nam cao, nhà chỉ huy kiêm lí luận âm nhạc Mattheson. Nghệ sĩ đa tài này từng là bạn thân của Handel và giúp đỡ nhạc sĩ rất nhiều trong sáng tác.

Năm 1705, mới 20 tuổi, Handel sáng tác vở opera đầu tiên là "Almira", sau đó là vở "Neron". Vở "Almira" lần đầu tiên công diễn ở Hambourg và thu được những đánh giá tốt đẹp. Hai vở opera này đã bộc lộ tài hoa và phong cách riêng của nhạc sĩ. Thân vương Ferdinando Medici nước Italia rất tán thưởng tài năng của nhạc sĩ.

Mùa thu năm 1706, thân vương Medici mời nhạc sĩ đến thăm Italia, quê hương của opera. Handel đã thăm Roma, Florence, Napoli và Venice. Người Italia coi Handel là nhà tác khúc trẻ đầy triển vọng. Trong thời gian này, nhạc sĩ đã làm quen với hai cha con Scarlatt: Corelli, Steffanni v.v. những nhân vật nổi tiếng trên kịch đàn Italia. Giữa Handel với Scarlati con đã có cuộc thi tài diễn tấu đàn organ. Năm 1708, để trình diễn oratorio "Phục sinh", Corelli đã tổ chức một đội nhạc 45 người có qui mô tương đương với dàn nhạc

của nhà hát opera cho Handel. Sau đó Stefanni đã giới thiệu Handel đến Hanover.

Trong thời gian ở Italia, tài hoa sáng tác của Handel càng nổi bật. Nhạc sĩ đã sáng tác "Rodrigo" và "Agrippina". Trong những ngày lễ hội Carnival, "Agrippina" được biểu diễn 27 buổi liên tục và thành công rực rỡ. Khán giả hoan hô: "Muôn năm ông Sassone thân mến (chỉ Handel)" Ngoài ra, Handel còn sáng tác hai vở opera và oratorio: "Sự thắng lợi của thời gian".

Từ đấy trở đi, tiếng tăm Handel vang lừng khắp nước Italia. Khi từ già đất nước này, nhạc sĩ đã là một nhà tác khúc danh tiếng, có kỹ xảo hoàn hảo, có ảnh hưởng lớn. Nước Italia đã xây nên móng và trải đường cho sự nghiệp của Handel.

Thời kì thứ hai, Handel rời nước Đức sang nước Anh, và ở lại đấy 50 năm cho đến lúc từ trần, đó cũng là thời kì cực thịnh, huy hoàng nhất trong sự nghiệp sáng tác của Handel, có thể chia làm hai giai đoạn:

Giai đoạn I kể từ năm 1710 đến năm 1739, sáng tác opera của Handel đạt tới đỉnh cao.

Ở nước Anh, sau khi Henry Purcell qua đời, opera dân tộc trở lại thời kì suy thoái, sân khấu Nhà hát Luân Đôn trở thành mảnh đất độc chiếm của ca sĩ và nhà tác khúc Italia, đấy cũng là cơ may cho Handel. Nhạc sĩ sáng tác "Rinaldo", một opera theo phong cách Italia phù hợp thị hiếu của người Anh, tác phẩm đó hầu như được sáng tác theo ngẫu hứng, nhạc sĩ chỉ viết trong mười lăm ngày. Trình diễn đạt một kết quả bất ngờ, tên tuổi nhạc sĩ không những vang lừng khắp Luân Đôn, ngay cả giới thương nhân xuất bản nhạc thành phố, cũng nhân đó, thu được một món lợi nhuận bất ngờ do in ấn tác phẩm Handel.

Năm 1712, Handel lần thứ hai từ Hanover trở lại Luân Đôn, và quyết định phát triển sự nghiệp của mình ở đó. Được nữ hoàng Anni sùng ái, năm 1713, nhạc sĩ đã phổ nhạc ca ngợi nữ hoàng nhân ngày sinh của bà. Năm sau, nữ hoàng mất, khi con trai bà, thân vương Hanover lên kế vị, tức là George I, nhạc sĩ đã viết tổ khúc cho kèn và dây: "Âm nhạc trên nước" để dâng tặng nhà vua mới. Nhờ đó đã xoa

dụ nổi bất mãn của nhà vua đối với sự trể phép của Handel khi nhạc sĩ làm việc ở Hanover. Handel đã được nhà vua trể tha lỗi, ủng hộ và tài trợ, nhờ đó nhạc sĩ đã sáng tác hơn 10 bản ca khúc tôn giáo, một số vở oratoria hát bằng tiếng Anh và được tôn vinh danh hiệu "Purcell II".

Năm 1719 được sự ủng hộ của hơn sáu mươi vị quý tộc và thân sĩ sùng bái opera Italia, Luân Đôn cho xây dựng Nhạc viện hoàng gia. Handel cùng với hai nhạc sĩ Italia chịu trách nhiệm việc xây dựng. Ít lâu sau, George I đã uỷ quyền Handel làm giám đốc Nhạc viện. Dưới sự lãnh đạo của nhạc sĩ, Nhạc viện hoàng gia lập tức trở thành trung tâm opera Anh. Trong suốt khoảng mười năm, Nhạc viện hoàng gia đã giữ vững vị trí và trình độ đứng đầu về opera ở Anh. Thời gian này sáng tác của Handel cũng bước vào thời kì nở rộ. Nhạc sĩ có thể thức thâu đêm viết opera và cứ khoảng hai đến ba tuần lại cho ra một vở mới như: "Radamiste" (1720) "Muzio Scevola" (1721)¹.

Nhờ những cống hiến lớn lao, nhạc sĩ được vào quốc tịch Anh, trở thành nhà soạn nhạc cho cung đình và nhà thờ Anh.

Sự nghiệp của Handel đang thuận buồm xuôi gió thì nhà tác khúc opera xuất sắc Italia Pinocini đã tìm cách đánh bại opera của Handel. Ông ta cũng có chỗ dựa vững chắc của mình. Cuộc cạnh tranh mới về sáng tác cũng như về ca sĩ khiến Handel khá đau đầu. Nhưng cuối cùng Pinocini buộc phải rời khỏi Luân Đôn. Song những thử thách mới lại đang rình rập Handel.

Năm 1728, "Opera hành khất" (Beggars Opera) của Gay và Pepusch công diễn ở Luân Đôn. "Opera hành khất" có phong cách dân tộc với các ca khúc tiếng Anh lưu hành rộng rãi trong đông đảo quần chúng, đã được khán giả hoan nghênh nhiệt liệt. Mặt khác "Opera hành khất" có chủ định chế riếu, chống đối opera phong cách Italia của Handel, nhà hát Italia và Handel đã lâm vào cảnh ngộ bi đát, khốn đốn. Cùng lúc do quản lí yếu kém trong nội bộ nhà hát, do thiếu thốn lớn về kinh phí, cuối cùng nhà hát opera do Handel xây dựng và lãnh đạo mười năm trời buộc phải giải thể.

1. Tham khảo phụ lục.

Mặc dù trước mắt là thất bại và đổ vỡ, nhưng nhạc sĩ vẫn kiên định. Handel tích cực quiên góp tiền, xin tài trợ. Đến năm 1729, nhà hát Italia mở cửa trở lại. Nhưng khi đó, một nhà hát do Porpora nhạc sĩ kiêm nhà sư phạm thanh nhạc Italia lãnh đạo lại khiêu chiến với nhà hát của Handel. Nhờ uy tín của mình, Porpora đã mời một số ca sĩ, danh tiếng Italia sang biểu diễn, khiến một nửa khán giả của Handel chạy sang xem opera của nhà hát Porpora. Handel liên tục sáng tác opera mới để thay đổi chương trình biểu diễn và chi các khoản tiền lớn cho biểu diễn của nhà hát. Các tác phẩm của nhạc sĩ trong thời gian này gồm: "Lotario" (1729), "Partenope" (1730)¹...

Đến năm 1737, do quá hao tâm tổn lực, Handel ngã bệnh, bị tê liệt toàn thân, cuối cùng phải đi điều dưỡng suối nước nóng ở châu Âu.

Ít lâu sau, Handel bình phục, trở về Luân Đôn. Nhạc sĩ tổ chức hoà nhạc lớn, lần nữa giành lại vinh quang và nhiều tiền thù lao, nhờ đó đã trả nợ cho nhà hát, giải thoát khỏi cảnh khốn đốn về tài chính. Từ đó, nhạc sĩ lại bước vào một giai đoạn sáng tác mới với tinh thần sung mãn. Handel đã viết "Falamondo" (1737), "Serse" (1738) và "Deidamia" (1741). Tiếp thu bài học thất bại vì "Nhà hát hành khát", sáng tác của nhạc sĩ dần dần thoát khỏi khuôn khổ phong cách opera Italia. Trong các tác phẩm tăng thêm các yếu tố hài và châm biếm, phong cách âm nhạc trở nên gần gũi với đông đảo khán giả hơn, những vở như "Orlando", "Serse" v.v. được khá giả nhiệt liệt hoan nghênh. Cùng thời gian này, nhạc sĩ sáng tác cả oratorio "Saul" và "người Israel ở Ai Cập" (Israel en Egypte) cũng được hoan nghênh nhiệt liệt. Thực ra trước kia, nhạc sĩ đã sáng tác một số oratorio như "Lễ hội Alexandre" (La Fête d'Alexandre) hay gọi là "Sức mạnh của âm nhạc" (La Puissance de la Musique).

Giai đoạn II kể từ 1739 đến 1759. Đó là thời kì cao trào trong sáng tác Oratorio của Handel.

Có thể nói giai đoạn này là bước ngoặt trong cuộc đời sáng tác của Handel. Opera-seria mà nhạc sĩ yêu thích đã đến lúc phải chấm dứt, chuyển sang sáng tác oratorio là một quyết định hết sức sáng suốt

1. Tham khảo phụ lục.

của nhạc sĩ, bởi vì: 1/ Môi trường và không gian biểu diễn opera ngày càng bị thu hẹp và bị o ép trầm trọng; 2/ So với opera, kinh phí đầu tư cho oratorio ít hơn và cũng dễ thành công hơn; 3/ Opera của nhạc sĩ luôn bị một số người có thế lực phỉ báng đả kích, cho nên ông cũng muốn rút lui khỏi lĩnh vực này. Chính oratorio đã trở nên đất dụng võ của nhạc sĩ, đem lại vòng nguyệt quế đầy vinh quang trong sự nghiệp sáng tác của nhạc sĩ.

Năm 1741, Handel được mời về Berlin và được đồng đảo đồng bào hoan nghênh như một vị khách quý. Để đáp lại thịnh tình đó, nhạc sĩ sáng tác oratorio "Messiah" trong mười bốn ngày, đó là một tác phẩm thành công nhất của nhạc sĩ, tác phẩm đó hát bằng tiếng Anh. "Messiah" đã thể hiện rõ sức sống dồi dào trong sáng tác của Handel. Tiếp đó, nhạc sĩ sáng tác "Samson" (1743), "Đại lực thần Heracles" (1747), "Bersaza" (1745). Trong các vở oratorio sáng tác trong thời kì này, "Heracles" là xuất sắc nhất, được đánh giá là một trong những đỉnh cao của nghệ thuật oratorio thế kỉ XVIII. Thời gian đầu oratorio chưa được đồng đảo người Anh tiếp thu. Nhưng từ năm 1745 trở đi, sáng tác oratorio của Handel được công nhận và hoan nghênh rộng rãi.

Cũng giống Bach, cuối đời Handel bị mù hai mắt. Nhạc sĩ vẫn tiếp tục sáng tác bằng nói và đánh trên đàn, có người ghi chép nhạc cho ông, "Jeptha" đã được ông sáng tác trong thời kì này. Ông vẫn chỉ huy oratoric, vẫn diễn tấu đàn organ. Handel mất ngày 14 tháng 1 năm 1759 thọ 74 tuổi. Người Anh tổ chức tang lễ long trọng, mai táng nhạc sĩ trong nhà thờ lớn nổi tiếng ở Luân Đôn. Từ lâu, người Anh đã coi Handel là đồng bào của mình.

Một người Anh miêu tả đặc điểm con người Handel như sau:

"Thân hình cao lớn, hơi nặng nề, động tác vụng về, nhưng gương mặt biểu lộ cá tính nồng nhiệt, trang nghiêm, đó là hình dáng gây ấn tượng sâu sắc về thiên tài và tính ưu việt của Handel.

"Hành vi và tiếng nói của nhạc sĩ thô lỗ, ngang ngược, nhưng không có ác ý. Nói chính xác hơn, khi nhạc sĩ nổi cơn thịnh nộ vẫn thể hiện phong độ nhẹ nhõm, dí dỏm, lại thêm tiếng Anh lắp ba lắp bắp, khiến người ta không thể không mỉm cười nhẹ...

"Nhạc sĩ là người hiểu một cách sâu sắc rằng "thời giờ là vàng ngọc", không bao giờ để phí thời gian vào những việc tầm phào vô bổ, không bao giờ nhập cuộc với những người dung tục, cho dù người đó có địa vị cao sang trong xã hội. Nhạc sĩ yêu nồng nhiệt nghệ thuật của mình, coi đó là nghề nghiệp và lao động say mê, miệt mài. Suốt cuộc đời mình, ông cần mẫn, hiếu học, không bao giờ ngừng bút, do đó nhạc sĩ ít thì giờ chan hoà trong giới xã giao hay tham gia giải trí công cộng. Thần thái chung của Handel là sắc sảo, thâm trầm. Nhưng một khi cười phá lên thì giống mặt trời bùng lên khi ra khỏi đám mây âm u"...

2. Tác phẩm thanh nhạc

Handel sáng tác thanh nhạc nhiều hơn khí nhạc. Trong tác phẩm thanh nhạc, chủ yếu là opera và oratorio. Số lượng tác phẩm opera nhiều nhất, nhưng ảnh hưởng oratorio lớn nhất.

Opera của Handel có hai đặc trưng lớn: Một, do ảnh hưởng của thời đại, nhạc sĩ chủ yếu sáng tác opera theo phong cách Italia, phần lớn sáng tác phục vụ cung đình. Đề tài là những truyền thuyết, thần thoại hoặc anh hùng ca mà tầng lớp quý tộc ưa chuộng, có những vở ừng phó nhất thời, nên thô thiển. Hai, âm nhạc opera của Handel hoành tráng, sâu sắc, vượt xa những người đi trước. Phong cách sáng tác phóng khoáng, bi tráng, hùng hồn, trang nghiêm. Có thể vì âm nhạc của nhạc sĩ như những bức bích họa hoành tráng, đồ sộ. Nhạc sĩ vận dụng nhuần nhuyễn các hình thức của thanh nhạc, khắc họa hình tượng điển hình về anh hùng một cách sáng tạo, truyền đạt tình cảm tư tưởng nhân vật phong phú đa dạng, tạo dựng không khí kịch tính hết sức cảm động lôi cuốn. Hơn nữa nhạc sĩ rất biết phát huy sở trường và ưu thế của ca sĩ khi hát aria và recitativo. Trong những opera thời kì sau này, nhạc sĩ đã cố gắng phát triển phong cách mới phù hợp với yêu cầu của thời đại hơn, đó là phong cách nhẹ nhõm, dí dỏm.

"Julius Cesare ở Ai Cập" (Guilio Cesare in Egitto – 1724) là một trong những vở opera kiệt xuất của nhạc sĩ, nội dung nói về chuyện tình giữa Cléopâtre với Cesare và cuộc tranh giành ngôi vua Ai cập. Nhiều aria trong vở đã trở thành kinh điển của âm nhạc opera.

Trong màn I, aria của Cesare: "Hãy để Ai cập hiển dâng vinh quang cho người chiến thắng", Handel sử dụng khí nhạc, tiết tấu đầy sức thôi thúc để mở đầu aria cho giọng nam trầm, thể hiện tinh thần tự hào, vô địch của kẻ chiến thắng. Thông qua ba lần chuyển điệu và liên tục tái hiện motivo chính, khắc hoạ đậm nét tính cách kiêu ngạo, tình cảm hân hoan của nhân vật. Ngay trong ca từ "vinh quang", "kẻ chiến thắng" nhạc sĩ vận dụng câu nhạc hào hoa với sự biến hoá của hoà thanh, khiến ca sĩ có dịp thể hiện kỹ xảo ca hát.

Trong màn II, aria của Cleopatre "Ta ngưỡng mộ chàng" đã miêu tả sinh động tình yêu của nàng đối với Cesare và lòng quyết tâm chinh phục thần tượng của mình bằng sắc đẹp:

Ta ngưỡng mộ chàng, ôi đôi mắt, mũi tên của thần tình yêu.

Ánh mắt rực lửa của chàng xúc động tâm hồn ta.

Aria của Cleopatre với nhịp độ chậm rãi, cường điệu tâm trạng của nhân vật, motivo chính được tái hiện năm lần. Handel sử dụng nhạc hơi, nhạc dây, cả đàn harpe để tôn thêm giai điệu của bài hát. aria đã trở nên một mẫu mực kinh điển về phối khí.

Trong màn III, aria của Cleopatre "Ta khóc về số phận của mình" thể hiện sự than thở về số phận bất hạnh của nàng, bởi vì nàng đã bị kẻ tranh giành ngôi báu giam cầm trong ngục tối.

Ta khóc cho số phận của mình,

Số phận bi thảm bất hạnh,

Ta sẽ khóc đến khi ngừng thở.

Một khi chết, linh hồn ta

Mãi mãi quấy rối tên bạo chúa,

Bất kể ngày hay đêm.

Trong aria này, nhạc sĩ sử dụng thủ pháp đối tỉ, luôn luôn thay đổi tốc độ, điệu thức, khiến tình cảm nhân vật ngày càng kích động. Đây là một aria xuất sắc nhất của vở này.

Cũng trong màn này, sau khi thoát khỏi sự truy kích của kẻ thù, Cesare một mình bơi tới một bờ biển hoang vu, chàng hát "Gió biển ơi, hãy giúp ta", "Ta đang ở đâu? Ai có thể giúp ta? Quân đội của ta ở đâu?" Nhạc sĩ sử dụng thủ pháp rondo, miêu tả cảnh ngộ cam go của

Cesare với tiếng gió biển buồn bã thê lương. Nhạc sĩ sử dụng ngôn ngữ âm nhạc có hình tượng miêu tả cảnh tượng và không khí căng thẳng, quyết liệt của cuộc giao tranh giành quyền lực, nói lên kỹ thuật thể hiện cao siêu tuyệt vời của nhạc sĩ.

Trong lịch sử âm nhạc, cống hiến và thành tựu to lớn nhất của Handel là lĩnh vực oratorio. Nhạc sĩ sáng tác 23 oratorio (có sách ghi là 30). Trong thể loại này nhạc sĩ phá bỏ truyền thống và sự hạn chế cũ, đã phát huy hết tài hoa sáng tạo của mình. Về sau, oratorio của Handel trở thành thể loại âm nhạc truyền thống của nước Anh.

Oratorio của Handel khác hẳn ý: Một, oratorio của Handel sử dụng tiếng Anh, được đông đảo quần chúng yêu thích, nên có tuổi thọ lâu dài. Hai, sử dụng đề tài trong kinh thánh mà người Anh rất quen thuộc, ngoài ra còn sử dụng thần thoại và câu chuyện lịch sử. Đặc biệt, nhạc sĩ đã cố gắng thể hiện sự tích anh hùng, sự hưng vong của một dân tộc, nên được đông đảo quần chúng hoan nghênh. Ba, nhạc sĩ thường tổ chức biểu diễn tại nhà hát, phòng hoà nhạc, nơi có điều kiện phát huy khí thế hùng hậu, hoành tráng, giàu kịch tính của thể loại này. Âm nhạc oratorio của Handel có những đặc điểm:

- Phần đơn ca, chủ yếu là aria, trong đó, những aria viết, cho giọng nam mang chất anh hùng ca hết sức xuất sắc. *Reritativo* đóng vai trò nối giữa các aria hoặc giữa aria với hợp xướng, đó cũng là một đặc điểm nổi bật trong sáng tác của ông.
- Hợp xướng có vị trí và tác dụng cực kì quan trọng, là tinh hoa, là hạt nhân trong oratorio. Hợp xướng của Handel thể hiện cảnh quần chúng, mang tính sử thi, hùng tráng, là sở trường trong sáng tác của nhạc sĩ. Ngoài ra, hợp xướng còn đóng vai trò nhà bình luận khách quan về tình huống và diễn biến của câu chuyện, Handel thường sử dụng thủ pháp tượng trưng mang tính chất miêu tả.
- Nhạc sĩ phát triển vai trò của dàn nhạc dây và kèn. Thường thường các bản *ouverture* của oratorio *ouverture* có thể diễn tấu độc lập, cũng có khi đóng vai trò như dàn nhạc đệm cho hợp xướng và diễn giải về tình tiết kịch.

Trong sáng tác oratorio, vở "Messiah" của Handel có ảnh hưởng lớn nhất. Tác phẩm này miêu tả quá trình thượng đế cho Jesus xuống trần gian, lâm nạn, chết đi, sống lại và trở về trời. Toàn bộ câu chuyện đã được nhạc sĩ thể hiện bằng hình tượng âm nhạc với bút pháp trữ tình, đầy sức truyền cảm. Hợp xướng đóng vai trò quan trọng, miêu tả khí thế tráng lệ phi phàm. Các aria và recitativo có sức biểu cảm lớn, làm xúc động lòng người. Nhạc sĩ bộc lộ tài hoa xuất chúng khi sử dụng và điều khiển các bè giọng trong hợp xướng. Ông đã dốc toàn bộ tâm huyết trong lúc sáng tác, nên khi viết nhạc "Alleluia" nhạc sĩ cảm động chảy nước mắt.

Ông nói: "Đúng là tôi đã nhìn thấy thiên đường, nhìn thấy thượng đế xuất hiện trước mắt tôi". "Messiah" đã thực sự xúc động người nghe; khi vang lên bản hợp xướng "Alleluia", George II quá cảm động đã bất giác đứng dậy, từ đó trở thành thông lệ, mỗi khi bản hợp xướng "Alleluia" vang lên, toàn thể thánh giả lại trang nghiêm đứng dậy. Đó là một vinh quang đặc biệt dành riêng cho Handel, trong lịch sử chưa từng có một nhạc sĩ nào và tác phẩm nào có được vinh dự đó.

"Messiah" có nghĩa là "Người chịu nạn". Về sau, "Messiah" có nghĩa là "Chúa cứu thế", tức là Jesus Christ, kịch bản cải biên theo câu chuyện trong kinh thánh. Tác phẩm gồm ba phần, tổng cộng 53 ca khúc, hai bản khí nhạc Overture và giao hưởng diễn viên.

Phần I: "Vinh quang của Jehovah" hay "Một đứa trẻ sinh ra vì chúng ta" là những bản hợp xướng rất hay, aria và song ca giọng nữ trầm và nữ cao "Người sẽ như mục đồng chăn dắt đàn cừu của mình" cũng rất tuyệt. Đây là những tác phẩm sử dụng thủ pháp kết hợp giữa đối vị và hoà thanh một cách khéo léo, tinh xảo, tạo ra hiệu quả hân hoan tráng lệ.

Phần II, bản "Alleluia" là tác phẩm nổi tiếng nhất, cũng là bản nhạc cao trào của phần II. "Alleluia" gồm năm đoạn: Đoạn I chỉ có 8 ô nhịp, nhắc lại từ "Alleluia" mở đầu ca ngợi Jesus Christ, tạo dựng khí thế trang nghiêm hùng vĩ và không khí đó xuyên suốt toàn bộ tác phẩm. Mấy đoạn sau viết bằng thủ pháp fuga, âm nhạc chủ điệu, phức điệu, phát triển motivo chủ đạo, cuối cùng sử dụng đối vị và hoà thanh kết bên với nhau, đẩy hợp xướng lên cao trào, ca ngợi thánh lợi

của Jesus Christ với giai điệu lâm li thống thiết. Thành tựu nghệ thuật và ảnh hưởng lịch sử của "Alleluia" đặc biệt đoạn I mang chất khải hoàn ca, hoàn toàn có thể sánh với đoạn nhạc kết trong "giao hưởng số 5" của Beethoven. Các bản hợp xướng như "Người chia sẻ nỗi thống khổ của chúng ta". "Các bạn hối, hãy nâng cao đầu lên" v.v. đều là những bài hát được mọi người ưa thích.

Phần III, aria "Tôi biết rằng chúa cứu thế của tôi đang sống" hay Hợp xướng "Amen" đều là những bản nhạc nổi tiếng.

Nhưng cũng như các nhà tạc khúc cùng thời, Handel cũng hay "vay mượn" âm nhạc của người khác. Vì thế một thời gian khá dài, Handel bị đánh giá là nhạc sĩ "đạo trích". Song, trong thời đại của Handel, mượn và cải biên hay mô phỏng âm nhạc người khác là một việc làm bình thường. Pháp luật thời đó không có qui định cấm đoán hành vi đó. Thậm chí quan điểm đạo đức cũng không lên án, chỉ chích. Ngược lại, có một sự thật là nếu như Handel không "vay mượn", thì "những âm nhạc" đó không còn tồn tại đến ngày hôm nay.

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)**

Qua sự liên hệ nội hàm của thơ, âm nhạc tìm thấy sự tái sinh.

Liszt¹

Trong thế kỉ XVIII, thành tựu lớn nhất của nghệ thuật thanh nhạc vẫn là opera. Sự kiện lớn nhất là cuộc vận động cải cách opera và có ảnh hưởng lớn trong âm nhạc châu Âu đương đại.

I. OPERA HÀI CÁC NƯỚC

Sự tan rã của chế độ phong kiến và sự hình thành tư tưởng mới là nguyên nhân lịch sử sâu xa của cuộc vận động cải cách. Thành quả của phong trào Khai sáng trong lĩnh vực âm nhạc là đẩy mạnh sự phát triển âm nhạc thế tục cho phù hợp và đáp ứng với yêu cầu của thời đại. Nghệ thuật thanh nhạc là mũi nhọn trong cuộc xung kích này. Thời kì này, âm nhạc nhà thờ đã từng bước lùi về giáo đường và mất hẳn uy lực thống trị ngày trước. Các nhà tư tưởng, các nhà sáng tác và nghệ sĩ đã đề xuất chủ trương mới và trực tiếp tham gia thể hiện các quan điểm mới, phản ánh cuộc sống mới, xây dựng nhân vật mới. Trong đó, nổi bật nhất là thể loại nghệ thuật mới: opera-buffa

1. Trích "Thường thức âm nhạc Tây phương" J. Machlis

(ca kịch hài Italia). Opera-buffa là cuộc cách mạng chống lại opera-seria. Thể loại mới này tuyên truyền và đề cao tư tưởng của chủ nghĩa khai sáng như Dân chủ, Bình đẳng, và Bác ái. Đề tài sáng tác là phản ánh cuộc sống mới của đông đảo thị dân, khắc họa những hình tượng theo lí tưởng mới. Những điều đó chứng tỏ sự xuất hiện opera-buffa là tất yếu của lịch sử.

Thật ra Anh là nước đầu tiên xuất hiện Ca kịch Hài. Năm 1728, nhà thơ John Gay và nhạc sĩ J.Ch.Pepusch xây dựng "Đoàn kịch hành khất" (The beggars opera) ở Luân Đôn. Tại đó, các vở ca kịch hài đã kích thủng opera-seria, được khán giả hoan nghênh nhiệt liệt, đã làm cho Nhà hát hoàng gia Luân Đôn do Handel chủ trì lâm vào cảnh lúng túng và lao đao, cuối cùng Handel buộc phải chuyển hướng sáng tác oratorio. Thể loại ca hài kịch được người Anh gọi là "ballad-opera" (ca kịch dân ca). Trong ballad-opera sử dụng nhiều dân ca Anh mà mọi người ưa thích và quen thuộc, các nhạc sĩ thay ca từ mới vào các bài dân ca đó, giữa các bài hát có phần đối thoại. Sự xuất hiện ballad-opera Anh là một đòn chí mạng đánh vào opera-seria, mở màn cho cuộc vận động cải cách opera ở châu Âu.

Nguyên nhân trực tiếp dẫn đến cuộc vận động cải cách vì opera-seria ngày càng xơ cứng về tư tưởng và nghèo nàn về nội dung. Ca sĩ ngày càng làm mưa làm gió trên sân khấu, phá hoại tính kịch của nghệ thuật opera.

Opera-seria từ cực thịnh, nay bước vào giai đoạn suy tàn. Nhà thơ kiêm nhà biên kịch nổi tiếng Italia Metastasio đã viết hơn 30 kịch bản và được các nhà soạn nhạc phổ nhạc hàng trăm lần. Opera đã trở thành một khuôn sáo, đề tài lấy từ chính kịch lịch sử, kết cấu ba màn nhiều cảnh, nhân vật muôn thuở là một cặp tình nhân, một bạo chúa với một số vai phụ, aria và recitativo không đệm luân phiên nhau xuất hiện, sáng tác rơi vào vũng lầy công thức, khuôn mẫu. Tình trạng đó cứ kéo dài mãi khiến khán giả bất mãn và không còn sùng bái nghệ thuật opera seria nữa.

Mặt khác, tình hình diễn xuất của nhà hát ngày càng cam go, vì ca sĩ castrato chi phối toàn bộ sân khấu, đặc biệt các ca sĩ nam đóng vai nữ chủ chốt. Họ đưa ra những yêu sách quái đản với nhà soạn nhạc, với chỉ huy, như lên sân khấu nhất thiết phải cưỡi ngựa, phải

đeo lông chim, phải có đám tùy tùng đi theo v.v. Mặc dù những thứ đó không cần cho nhân vật, không phù hợp với tình tiết vở diễn. Họ không chịu đóng vai phụ, không chịu đóng bạo chúa hoặc tên phản bội và không chịu đóng vai lớn tuổi vì sợ ảnh hưởng đến hình thể, sắc đẹp của mình. Trên sân khấu họ không thể "chết", thậm chí đòi đặc quyền ăn hoa quả, uống champagne v.v. Tất nhiên, họ phải được hát ngẫu hứng để khoe giọng và trở tài kĩ xảo cao siêu, cho dù đoạn ngẫu hứng đó không phù hợp với tình tiết câu chuyện, phá vỡ kết cấu kịch. Do vậy, sân khấu opera đã trở thành ngôi nhà riêng, buổi hòa nhạc có phục trang của riêng castrato. Đầu thế kỉ XVIII, tình trạng đó tất yếu dẫn đến hậu quả suy vong, chấm dứt chặng đường lịch sử của opera-seria.

Sự kết thúc của opera-seria và sự nổi lên của opera-buffa đã phải trải qua một quá trình đấu tranh quyết liệt giữa cái cũ và cái mới. Ở Pháp, trong cuộc "Luận chiến" kịch liệt về sáng tác opera-comique (opera hài Pháp) có ý nghĩa lịch sử và có ảnh hưởng lớn, sâu xa đến trào lưu cải cách. Nhà soạn nhạc vĩ đại Đức Gluck đã đóng vai trò quan trọng và xuất sắc nhất trong cuộc cải cách này. Gluck đã không làm cho nghệ thuật opera bị "khai tử", trái lại khiến nghệ thuật đó có một sức sống mới. Ông đã xây nền móng cho opera lớn (opera-grand) và opera lãng mạn sau này.

a. Opera-buffa (ca kịch hài Italia):

Opera-buffa có phong cách nhẹ nhõm, tái hiện cảnh sống và nhân vật bình dị, quen thuộc với đời thường của đông đảo quần chúng. Nội dung đả kích châm biếm bọn quý tộc và trưởng giả, mang tư tưởng dân chủ và nhân tố hài hước. Kết thúc vui vẻ và có hậu. Sử dụng chất liệu dân gian nên ngôn ngữ âm nhạc tươi tắn dễ hiểu.

Opera-buffa có nguồn gốc từ kịch ngắn: "Intermezzo"¹, về sau phát triển thành loại hình nghệ thuật hoàn chỉnh, đó là loại opera có nhân tố hài, tình tiết vui, không có chất bi, có vị trí tôn quý trên kịch đàn.

1. Intermezzo là màn trình diễn ngắn giữa hai màn hý kịch chính thống, hay còn gọi là "Finale" ("kịch kết" sau mỗi màn).

Nửa đầu thế kỉ XVII, Mazocchi là người đầu tiên thử nghiệm viết vở "Đại bàng". Khoảng những năm cuối thập kỉ 50, đầu thập kỉ 60 tại Florence thành lập Nhà hát Vườn Hoa nổi tiếng, chuyên biểu diễn các vở opera-buffa. Thời kì đầu opera-buffa cạnh tranh với opera-seria. Vào đầu thế kỉ XVIII, trung tâm opera-buffa chuyển sang Napoli và chính thức khẳng định vị trí của mình trên sân khấu Napoli.

Những nhân tố cơ bản của opera-buffa: âm nhạc mang tính liên tục, nổi bật hẳn trình độ nghệ thuật điêu luyện, có sức lôi cuốn lớn. Về âm nhạc, coi trọng vai trò của giọng nam trầm - loại giọng bị coi thường trong opera-seria. Đoạn kết của các màn, các nhân vật lần lượt ra hát song ca. Hình thức này không có trong opera-seria. Ngoài ra opera-buffa coi trọng "tính âm nhạc" và "tính sân khấu".

Opera-buffa diễn biến hành động sân khấu có tốc độ nhanh, ngôn ngữ Italia lại dễ hát câu nhạc nhanh, nên opera-buffa có sức quyến rũ, duyên dáng rất riêng.

Các nhà soạn nhạc opera-buffa nổi tiếng trong giai đoạn này gồm có:

- Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) là nhà soạn nhạc xuất sắc, tiêu biểu cho trường phái opera-buffa Napoli. Mới 26 tuổi đã sáng tác 10 vở opera-seria và opera-buffa, trong đó có hai vở buffa xuất sắc nhất: "Cô hầu thành bà chủ" và "Người tù cao ngạo". Đặc biệt "Cô hầu thành bà chủ" là một tiêu chí, là vở xác lập vị trí opera-buffa ở Italia. Vở này chỉ có ba nhân vật: một giọng hát nam, một giọng hát nữ và một vai câm với dàn nhạc nhỏ gọn. Giai điệu nhẹ nhàng, hoạt bát, hòa thanh chủ điệu, âm nhạc nổi bật mâu thuẫn xung đột của kịch. Các motivo trong vở cực kì phong phú, có bao nhiêu tình tiết thì có bấy nhiêu tứ nhạc, ca khúc dễ hát, tình tiết sinh động, kết cấu chặt chẽ, sức sống tràn trề, là tác phẩm tiêu biểu cho opera-buffa.
- Nicola Piccini (1728-1800) nhạc sĩ đã viết opera-buffa "Cecchina khôn ngoan" (Cecchina nubile-1754) diễn tại Napoli, đã gây dư luận xôn xao, cũng là vở thành công nhất. Những cảnh sinh hoạt vừa hài hước, vừa trữ tình về hình tượng âm nhạc, aria của

vai nữ Cecchina thật tuyệt, là tác phẩm thanh nhạc được ca ngợi nhất. Năm 1776, theo lời mời của hoàng hậu Pháp Mari Antoinette, nhạc sĩ đến Pari làm thầy dạy thanh nhạc cho bà. Trong thời gian đó, nhạc sĩ đã sáng tác nhiều tác phẩm, trong đó có "Roland" (1778), "Didon" (1783), "Người đàn bà tình quái". Do lệnh trên, ông dự thi sáng tác vở opera "Iphigénie ở Tauride" với Gluck vào năm 1781 và bị thất bại. Piccini là nhà soạn nhạc viết nhiều, khoảng 140 vở opera-buffa và opera-seria.

- Antonio Maria Gasparo Sacchini (1730-1786) là nhà soạn nhạc chịu ảnh hưởng đầu tiên về phong cách sáng tác của Gluck. Các vở opera đầu tiên của nhạc sĩ là "Giả điên vì tình yêu" (1765), "Hòn đảo tình yêu" (1766) đã giúp ông nổi tiếng ở châu Âu. Năm 1781, ông kết thúc hoạt động sáng tác opera ở Italia, Đức, Anh và đến nước Pháp. Chịu ảnh hưởng sâu sắc opera của Gluck, ông đã sáng tác vở opera nổi tiếng nhất "Oedipus¹ ở Colon" (1786). Ông đã sáng tác hơn 40 vở opera-buffa và opera-seria.
- Giovanni Paisiello (1740-1816) là nhà soạn nhạc opera quan trọng của thế kỉ XVIII. Thời kì đầu, ông chủ yếu sáng tác về âm nhạc nhà thờ như oratorio, missa v.v. Năm 1763, từ sáng tác intermezzo ông chuyển sang sáng tác opera-buffa. Năm 1763, ông viết vở đầu tiên "Nữ sinh" và được biểu diễn ngay. Từ đó, các nhà hát trên đất Italia liên tục biểu diễn opera-buffa của ông. Vở nổi tiếng nhất là "Anh thợ cạo thành Siviglia" (Il Barbiera di Siviglia), ông sáng tác năm 1781 (Kịch bản Beaumarchais - Pháp), đó chính là vở năm 1861 Rossini phổ nhạc lại.
- Domenico Cimarosa (1749-1801) cũng là một trong những nhà soạn nhạc quan trọng của Italia trong thế kỉ XVIII. Năm 1772, vở "Quý kế bí mật của bá tước" làm chấn động dư luận châu Âu. Năm 1789, theo lời mời của Nữ hoàng Nga Ecaterina II, ông sang Nga làm nhạc sĩ cung đình. Trong thời gian đó, nhạc sĩ sáng tác vở opera-buffa nổi tiếng "Kết hôn bí mật" (1792). Nhạc

1. Tham khảo phụ lục.

sĩ đã viết gần 70 vở opera, trong số đó những vở opera-buffa là xuất sắc hơn cả. Phong cách âm nhạc của ông gần Mozart, có ảnh hưởng trực tiếp đối với Rossini, Donizetti sau này v.v.

b. Opera-comique (opera hài Pháp):

Opera-comique bắt nguồn từ hình thức nghệ thuật lễ hội dân gian. Cuối thế kỉ XVI, nhà hát của đền thờ St. German biểu diễn kịch khôi hài, trong đó sử dụng các bài hát lưu hành trong dân gian với ca từ mới, là phối thai của opera-comique. Khoảng năm 1674, ra đời thể loại opera qui mô nhỏ, diễn bằng con rối, được mọi người ưa chuộng. Ít năm sau, người ta thay thế con rối bằng diễn viên hát, với qui mô lớn hơn, trong đó có cả vũ đạo, có nhân tố hài hước, châm biếm. Nội dung loại opera đó thường đả kích những sự kiện mang tính thời sự, nên gọi là "Ca kịch châm biếm" hay "Ca kịch hài hước". Đó là tiền thân opera-comique. Loại hình nghệ thuật này bị Lully và nhà hát France phản đối kịch liệt, dưới sự kháng nghị của họ, triều đình Pháp ra lệnh cấm biểu diễn thể loại này. Nhưng những người chủ trương và ủng hộ thể loại này đã tìm một phương thức mới để chế riễu và đả kích cay độc hơn nữa đối với bọn hoàng thất và Lully - lãnh tụ của opera grand chính thống. Trước sân khấu, họ dựng một tấm bảng lớn ghi chép ca từ của vở diễn bằng nét chữ to, giai điệu của bài hát công chúng đều quen thuộc, cho nên chả mấy chốc họ có thể hát lầu lầu như diễn viên. Khi biểu diễn, diễn viên làm các động tác nhân vật trên sân khấu, khán giả hát họa theo. Cuộc biểu diễn càng thêm sôi nổi, vui vẻ. Kiểu làm đó kéo dài gần 30 năm mà chính quyền không làm gì được, cuối cùng phải nhượng bộ.

Năm 1714 tại Pari, trên quảng trường St. German có hai đoàn kịch liên kết xây dựng Nhà hát opera-comique. Năm 1716, họ tổ chức biểu diễn loại hình nghệ thuật gồm hát, múa, kịch câm, khí nhạc gọi là opera comique. Từ đó trở đi ở Pháp thịnh hành loại hình nghệ thuật này. Năm 1719, ở Pari còn xây dựng Nhà hát "opera-buffa".

Âm nhạc opera comique có hai loại. Một loại sử dụng hoặc mô phỏng âm nhạc của các ca khúc chọn lọc từ những vở opera trước đây và ca khúc lưu hành trong dân gian, dựa vào tình tiết, câu chuyện của vở, viết ca từ mới. Còn một loại là sáng tác mới. Thời kì đầu, những sáng tác mới chỉ cho vào đoạn kết của vở, người nghe vẫn cảm

thấy mới mẻ. Về sau, nhạc sĩ sáng tác đơn ca, hợp xướng và khúc hát cho vũ đạo. Tỷ lệ sử dụng hai loại kể trên, tùy theo yêu cầu từng vở. Đến những năm 60 của thế kỉ XVIII, opera-comique đã hình thành hoàn chỉnh với những sáng tác mới hoàn toàn cả âm nhạc lẫn ca từ.

Các nhạc sĩ opera-comique chủ yếu gồm có: Jean Claude Quirié (1667-1787), nhà soạn nhạc của Nhà hát opera-comique, sáng tác của ông mang đặc trưng "opera-comique" ngày hội. Jean Jezef Mouray (1682-1738) là nhà soạn nhạc của nhà hát "opera-buffa", tác phẩm của ông được trình diễn rộng rãi ở Italia. Hai nhạc sĩ trên đều được đánh giá là người sáng lập opera hài. Giữa thế kỉ XVIII, opera-comique bước vào giai đoạn chín muồi. Năm 1746 và 1752, tại Pari hai lần công diễn vở opera-buffa "Cô hầu thành bà chủ" (La serva Padrona) của Pergolesi. Đặc biệt buổi diễn cuối cùng, gây ra một cuộc tranh luận lớn, tức là "Luận chiến opera-comique" - "Luận chiến vai hề". Năm 1752, Jean Jacque Rousseau¹ viết opera-comique: "Anh thầy bói thôn quê" (Le devin du village) biểu diễn năm 1752, rất thành công. Sáng tác đó đã thúc đẩy sự ra đời chính thức opera-comique của Pháp.

Nhà hát opera-comique thành lập năm 1752. Jean Menée là người lãnh đạo đầu tiên. Dưới sự chủ trì của ông, nhà hát đã phát triển mạnh mẽ, có những thành tựu rõ rệt.

Điểm đáng chú ý là các nhà sáng lập opera-comique đã nghiên cứu và tiếp thu những thủ pháp sáng tác đặc sắc của opera-buffa, đẩy opera-comique của nước mình phát triển lên một bước đáng kể. Về âm nhạc, opera-comique loại bỏ cách làm "bình cũ rượu mới", họ sáng tác những bài "Arioso" mang phong cách vừa Pháp vừa Italia. Về hình thức, họ chú trọng vai trò của dàn nhạc và song ca, âm nhạc mang tính liên tục, bắt đầu vận dụng recitativo của Italia thay cho đối thoại. Năm 1753, vở opera comique "Kẻ trao đổi từng thú" có một thành công mới, gây ảnh hưởng tích cực. Song do Nhà hát France ngày càng mất uy tín, nhà chức trách ra lệnh cấm biểu diễn loại tác phẩm có "âm nhạc liên tục". Từ đó, opera-

1. Tham khảo phụ lục.

comique loại bỏ hẳn recitativo, chỉ có đối thoại. Đó cũng là đặc trưng điển hình của opera-comique.

Những nhà soạn nhạc chủ chốt của nhà hát opera - comique:

• *André Filidor Danican (1726-1795):*

Danican, một người thầy nổi tiếng quốc tế về môn cờ vua, năm 33 tuổi, ông mới chuyển sang sáng tác opera-comique và trở thành một trong những nhà soạn nhạc xuất sắc của thế hệ đầu tiên. Ông viết cả thảy 11 vở, những tác phẩm nổi bật gồm có "Anh thợ đóng giầy" (1759), "Thợ vườn với ông chủ" (1761), "Anh thợ móng ngựa" (1761), "Lão phù thủy" (1764) v.v. Hình tượng nhân vật của Danican rất sắc nét, các nhân vật bình dân có đạo đức cao thượng, tài trí xuất sắc, còn các nhân vật quan lại, giàu có vừa ngu xuẩn vừa xảo trá, họ là đối tượng bị nhạo báng. Hình tượng âm nhạc mang kịch tính, cấu tứ mới mẻ, miêu tả khéo léo. Đặc biệt, ông chịu ảnh hưởng lớn của âm nhạc Đức. Thủ pháp thể hiện bằng nhạc giao hưởng có phong cách độc đáo.

• *Pierre Alexandre Monsigny (1729-1817):*

Có sáng tạo rất mới trong sáng tác. Tác phẩm của ông có tư tưởng nhạy bén, tình cảm phong phú, dạt dào, có sức cuốn hút và giá trị nghệ thuật cao. Những tác phẩm tiêu biểu: "Sự thú nhận của anh bộp chộp" (1759), "Tên đào ngũ" (1769), "Arsaine xinh đẹp" (1773) v.v. Đặc điểm sáng tác: chủ đề nghiêm túc, tình tiết quanh co, tính chất hài chỉ là những nét tô điểm cho vở. Loại này còn gọi là "opera hài-nghiêm" (opera comique-seria), đây cũng là sự tìm tòi mới cho opera-comique sau này khi chuyển sang hướng opera-lyrique (ca kịch trữ tình).

• *André Enest Gretry (1741-1813):*

Là nhà soạn nhạc tiêu biểu nhất, có cống hiến lớn nhất cho opera-comique, được mệnh danh là "Molière của âm nhạc". Gretry sinh ở Liège nước Bỉ. Học thanh nhạc, violon và hòa thanh, tại trường dòng địa phương. Về sau tu học ở Roma, đi sâu nghiên cứu opera-buffa. Tại Geneve, Gretry nhờ Voltaire (nhà văn Pháp) viết kịch bản. Ông phổ nhạc cho một kịch bản có sẵn "Isabelle và Gertrude" được công

diễn thành công rực rỡ tại Geneve. Năm 1768, nhận lời mời của Voltaire, ông đến Pari và định cư ở đó cho tới khi qua đời.

Gretry viết cả thảy trên 50 vở opera, trong đó phần lớn là opera-comique. Vở thứ hai "Người Rừng" (Le Huron - 1768) công diễn tại Pari đã thành công rực rỡ. Vở opera "Richard trái tim sư tử" (Richard Coeur de Lion-1784) là vở thành công nhất, kể lại câu chuyện cảm động: Khi vua Richard lâm nguy, bạn bè xả thân đi cứu. Tác phẩm ca ngợi chủ nghĩa anh hùng, mở đầu cho loại "Opera cứu nguy" (Rescousse opera) sau này. "Richard trái tim sư tử" có kịch tính cao, có aria cho giọng nữ cao rất hay, được công diễn trên 500 buổi, được hoan nghênh nhiệt liệt, đưa lại vinh quang lớn cho nhạc sĩ. Thời kì đại cách mạng Pháp, ông còn viết "Guillaume Tell" (1791), "Nữ đại biểu cộng hòa" (1794) v.v. Đó là những vở opera-comique phản ánh tư tưởng của các nhân vật tiến bộ, cách mạng.

Do sự phát triển của thời đại, đặc biệt thời kì trước và sau cuộc Đại cách mạng Pháp, các nhân tố hài trong opera-comique ngày càng ít đi, các nhân tố nghiêm túc và trữ tình ngày càng tăng lên, thậm chí còn mang màu sắc tình cảm uỷ mị, có sức truyền cảm mạnh, đã trải đường cho nghệ thuật opera-lyrique. Cũng cần phải nói thêm mặt trái của opera-comique như sau: Vai trò âm nhạc trong kịch bị hạ thấp, kết cấu kịch lỏng lẻo, phong cách hỗn hợp, tầm mĩ tầm thường, phù hợp thị hiếu đông đảo khán giả, trình độ trung bình.

c. Opera-singspiel (opera hài Đức):

Đầu thế kỉ XVIII, từ sau khi Keiser qua đời, nhà hát opera Hambourg đóng cửa. Sân khấu opera Đức trở thành "Vương quốc opera" của Italia. "Ballad opera" Anh cũng thừa cơ lên vào, chỉ trong một thời gian ngắn đã biểu diễn rộng rãi khắp nước Đức. Về sau "Ballad opera" Anh trở thành kiểu mẫu cho opera-singspiel kết hợp hài kịch dân gian Đức.

Opera-singspiel bắt đầu hình thành từ giữa thế kỉ XVIII, người Đức gọi là "Kịch hát" bởi vì trong đó chủ yếu sử dụng chất liệu ca khúc lied của Đức. Thời kì đầu, opera-singspiel thường sử dụng đề tài của opera-comique. Các nhạc sĩ Đức phổ nhạc với phong cách Đức,

hình thức kết hợp giữa ca khúc với đối thoại, nội dung không hẳn là hài, phong cách âm nhạc giản dị, nhưng truyền cảm.

- *Johann Adam Hiller (1728-1804)*

Là một trong những người sáng lập ra opera-singspiel. Năm 1766, Hiller dựa vào một kịch bản của "Nhà hát hành khất" viết vở "Ma quỷ số lông" và trình diễn tại Leipzig. Sau đó, ông viết "Lotti trong hoàng cung" (1767), "Đi săn" (1770) v.v. Năm 1778 ở Vienne xây dựng nhà hát chuyên biểu diễn opera-singspiel, nhờ đó opera-singspiel mới có một vị trí chính thức trong kịch đàn Đức. Tác phẩm của Hiller đã tổng hợp các đặc điểm opera hài của Italia, Anh, Pháp, và vận dụng lied Đức. Nhiều bài hát trong opera-singspiel được đưa vào các tập dân ca Đức và trở thành những tiết mục đơn ca.

Đầu thế kỉ XIX, Singspiel đóng vai trò dẫn đầu opera-romantic (ca kịch lãng mạn) và trở thành opera dân tộc Đức. Các tác phẩm opera của Mozart, Beethoven, Weber v.v. thực ra là những sáng tác cải tiến, phát triển từ opera-singspiel.

II. LUẬN CHIẾN OPERA-COMIQUE:

Giữa thế kỉ XVIII, ở Pháp xảy ra cuộc tranh luận nổi tiếng về opera-comique, tức là "Luận chiến vai hề". Năm 1746, vở "Cô hầu thành bà chủ" của Pergolesi được trình diễn lần đầu tại Nhà hát opera-buffa. Ở Pari, khán giả không có phản ứng gì đặc biệt. Nhưng năm 1752, nghĩa là sau đó 7 năm, cũng vở đó do đoàn opera-buffa từ Italia sang biểu diễn tại Nhà hát France, thì lại có kết quả thành công rực rỡ, gây xôn xao dư luận ở Pháp. Sau đó, đoàn opera này diễn tiếp một số vở opera-buffa khác đều được khán giả Pháp hoan nghênh nhiệt liệt. Ngược lại, những vở opera kiểu Lully và Rameau do nhà nước tài trợ đều bị phê phán, nhạo báng. Từ đó, đã nổ ra cuộc luận chiến lớn hết sức quyết liệt và kéo dài giữa hai phe: phe opera-buffa và phe opera-grand (Pháp). Chủ đề cuộc tranh luận là so sánh cái hay, cái dở giữa opera-buffa với opera-grand. Vấn đề mấu chốt là opera-grand Pháp có nên và chịu làm một cuộc cải cách hay không. Cuối cùng cuộc chiến đã phát triển lên tầm cao mới, trở thành cuộc đọ sức giữa giai cấp tư sản tiến bộ với giai cấp quý tộc phong kiến lạc hậu, trên lĩnh vực văn hoá, âm nhạc.

Đứng đầu một phe là vua Louis XV và nhân tình của ông ta – nữ bá tước Ponpadour (bà ta tự thị là người ủng hộ văn học nghệ thuật) cùng bọn quý tộc bảo thủ với nhạc sĩ Rameau. Đứng đầu phe kia là hoàng hậu Maria Lechanska với các nhân vật trung kiên của phong trào Khai sáng, chủ yếu là Rousseau, Diderot. Trong các buổi diễn tại nhà hát, hai phe ngồi tập trung quanh hàng lô lãnh tụ của mình. Trong lúc các ca sĩ đang biểu diễn, trên sân khấu, hai phe khích bác, lăng mạ nhau, bảo vệ sở thích của mình và hò hét âm ỹ. Mỗi buổi diễn, hai phe đấu đá nhau như một cuộc chiến đầy mùi thuốc súng.

Trong tình hình không phân thắng bại, phe opera-grand cho ra vở "Didon và buổi sáng", nhằm mượn uy thế của bà bá tước Ponpadour để áp đảo vở "Cô hầu thành bà chủ". Chẳng ngờ, đó là một vở hết sức tầm thường, càng có cơ cho đối phương thừa cơ công kích quyết liệt. Jean Jacques Rousseau viết vở "Thầy bói nông thôn" công diễn trước công chúng để đáp trả. Đó là vở opera-comique mang tính chất điền viên. Mặc dù tài tác khúc của Rousseau có hạn, nhưng ông đã trình bày quan điểm nghệ thuật của mình qua vở này. Bối cảnh của vở là cảnh điền viên, nói lên quan điểm mỹ học "Hướng về thiên nhiên" của tác giả. Tác phẩm có phong cách giản dị, tươi tắn, âm nhạc có sức truyền cảm. Điều đáng nói là Rousseau đã biết kết hợp những đặc điểm của opera-buffa với opera-comique, kết hợp phân hát với phân đối thoại, giữa múa với kịch câm, tạo ra một mô hình cơ bản cho opera-comique, đã có ảnh hưởng tích cực và sâu xa.

Cuộc tranh luận sôi nổi nhất là ở các buổi tọa đàm "Phòng khách", bút chiến trên báo chí và truyền thanh văn hoá. Người Pháp đã tỏ ra quan tâm sôi nổi chưa từng có, hầu như các danh nhân trong xã hội đều bị lôi cuốn vào cuộc chiến. Thời điểm cao trào là lúc Rousseau tung ra bức thư ngỏ "Bàn về âm nhạc nước Pháp" năm 1753.

Trong bức thư ngỏ này, Rousseau đã dùng những lời lẽ sắc bén, sôi nổi phê phán âm nhạc opera và ca sĩ Pháp, ra sức đề cao âm nhạc Italia, khẳng định rằng opera Pháp nên và cần phải đi con đường cải cách, phản bác các luận điểm cũ rích, lỗi thời về âm nhạc nghệ thuật cung đình.

Rousseau cho rằng tiếng Pháp là ngôn ngữ của triết học, không thích hợp cho thi ca và âm nhạc. Âm nhạc Pháp "không có tiết tấu

cũng không có giai điệu", không có thuật ngữ biểu cảm âm nhạc như Italia, "dolce-dịu dàng", "risoluto-hoạt bát", "sostenuto-ngân giữ", "spiritoso-đầy sức sống" v.v. Pháp chỉ có mạnh và yếu. Rousseau lên án opera Lully, cho rằng âm nhạc Lully có chỗ cảm động nhưng không có thủ pháp sáng tác truyền cảm. Còn opera của Rameau thì đầy những âm thanh huyền ảo của các loại nhạc cụ. Rousseau cũng lên án khả năng ca hát của các ca sĩ Pháp. Ông kết luận nước Pháp không có âm nhạc chân chính, nếu có cũng chỉ là loại âm nhạc khuôn sáo, thiếu truyền cảm, thiếu tài hoa, không có sáng tạo, chỉ là "âm nhạc trên giấy", âm nhạc như vậy lại càng tồi tệ hơn.

Rousseau cho rằng âm nhạc Italia bắt nguồn từ ngôn ngữ đẹp, giai điệu đẹp chứ không phải mô lí luận trống rỗng. Do đó, âm nhạc của họ có sáng tạo táo bạo, có sức sống, thể hiện được những ý tưởng bất ngờ, đó là đặc trưng rất riêng của Italia.

Sau những phân tích phê phán âm nhạc hai nước Italia và Pháp, Rousseau nêu ra vấn đề nước Pháp phải xây dựng phương pháp sáng tác âm nhạc phù hợp với đặc trưng ngôn ngữ của dân tộc mình. Âm điệu ngâm đọc phải tiếp cận với tiếng nói. Rousseau kết luận nếu có một kiểu ngâm đọc thực sự của nước Pháp, đó phải là con đường tìm tòi riêng, khác hẳn với kiểu của Lully và những người thừa kế Lully. Thư ngỏ của Rousseau đã dưng cảm vạch ra những sai trái trong opera Pháp, đánh giá một cách chính xác về sự khác nhau giữa âm nhạc hai nước, dự báo triển vọng cuộc cải cách opera Pháp. Có thể nói đó là bản tuyên ngôn tuyên chiến với nghệ thuật cung đình. Sau khi bức thư ngỏ này ra đời, phái opera-grand Pháp căm ghét Rousseau tận xương tuỷ. Họ làm hình nhân Rousseau đem đốt để trả mối hận. Song cũng phải thừa nhận lời lẽ của Rousseau cũng có phần quá khích, cách nhìn có phần thiên lệch. Tác giả không hề nhắc tới thành tựu nhất định của âm nhạc Pháp, hay những thiếu sót của âm nhạc Italia, do đó, sức chiến đấu không thật cao, sức thuyết phục cũng bị hạn chế.

Kết cục, cả hai phe đều tuyên bố mình đã giành phần thắng. Tuy nhiên, nhờ cuộc luận chiến đó, opera-grand Pháp đã giành được phần tinh thần dân tộc trong dân chúng, còn phe opera-buffa đã loại bỏ

được opera-grand với truyền thống kiểu Lully và Rameau ra khỏi nhà hát. Song cũng gây ra tình trạng opera Pháp vắng bóng một thời gian trên sân khấu nhà hát Pháp.

Luận chiến thành công thực sự là đã xác lập được một phương hướng phát triển opera với tư tưởng tiến bộ của phong trào Khai sáng. Nước Pháp đã cho ra đời opera-comique mang đặc điểm riêng của dân tộc mình. Luận chiến cũng đã tạo ra cơ sở tư tưởng và không gian phát triển cần thiết cho cuộc cải cách opera của Gluck.

III. CHRISTOPH WILLIBARD GLUCK VÀ CẢI CÁCH OPERA.

Nửa cuối thế kỉ XVIII, opera-comique phát triển khả quan, đã khẳng định vị trí độc đáo của mình trên kịch đàn, đồng thời mở ra một con đường mới, hình thành một thể loại mới khác với opera-grand trước đây. Mặc dù opera-comique có phong cách, hình thức và thủ pháp mới, song tất cả những cái đó chỉ thể hiện trong opera-comique, chưa làm nhiệm vụ cải cách opera-grand. Thời kì đó, mặc dù chịu sức ép của thời đại, nhưng opera-grand vẫn chưa lột xác được. Nhiệm vụ cải cách opera mang tính lịch sử, còn đang chờ đợi một bàn tay, một nhân vật lịch sử, đó là nhà soạn nhạc Đức vĩ đại Gluck.

1. Thân thế sự nghiệp và sáng tác

Christoph Willibard Gluck (1714-1787) là nhà soạn nhạc, nhà cải cách opera người Đức, gốc Tiệp Khắc. Xuất thân từ gia đình có người cha làm nghề gác rừng, từ bé nhạc sĩ tiếp xúc và lớn lên trong môi trường thiên nhiên. Cuộc sống đạm bạc của gia đình đã giúp ông hình thành tính cách kiên nghị với thể chất khoẻ mạnh. Năm 12 tuổi, Gluck học trường của Giáo hội Kitô Tiệp Khắc, tại đó cậu bé đã được học âm nhạc văn học, ngôn ngữ và trở thành một cây violoncello. Năm 18 tuổi, Gluck học triết học tại trường Đại học Prague, đồng thời học nhạc với Schernohovsky, người được tôn vinh là "Bach của Tiệp Khắc". Về sau, do cuộc sống khó khăn, Gluck phải bỏ học đi kéo cello kiếm sống. Năm 1736, nhạc sĩ đến Vienne. Trong buổi hòa nhạc cello, nhạc sĩ được Thân vương Melzi mến tài và nhận bảo trợ cho ông. Năm 1737, Melzi gửi Gluck đến Milan học sáng tác với nhạc sĩ Italia Martini suốt bốn năm.

Năm 1741, Gluck sáng tác vở opera đầu tay với phong cách Italia, đó là vở opera có giai điệu thanh nhạc hào hoa, bay bướm, được khán giả Milan hoan nghênh nhiệt liệt. Ông đã viết khoảng 25 vở opera kiểu Italia. Đặc biệt, ông đã phổ nhạc opera bằng kịch bản của nhà biên kịch nổi tiếng, có uy quyền của cung đình Italia là Metastasio. Do đó sáng tác của Gluck trở nên nổi tiếng khắp nơi và trở thành nhà soạn nhạc uy tín ở các nước châu Âu.

Năm 1745, nhạc sĩ sang Luân Đôn. Ở đó ông đã chịu ảnh hưởng âm nhạc dân gian Anh và phong cách âm nhạc hoành tráng, cao thượng của Handel. Phong cách này đã hun đúc khí chất anh hùng trong sáng tác sau này của Gluck. Ở Luân Đôn, ông cho ra mắt hai vở opera kiểu Anh trong đó có đưa ra một số ca khúc tương đối tốt của mình, nhưng đã bị thất bại. Handel uy danh lừng lẫy không thêm đếm xỉa đến opera của Gluck, thậm chí còn châm biếm âm nhạc đó không bằng đầu bếp của mình. Sau đó Gluck làm chỉ huy cho đoàn opera Mingotti, sang biểu diễn Pari, Hambourg, Drezden, Prague, Copenhague v.v. bắt đầu cuộc đời biểu diễn nay đây mai đó. Trong thời gian đó, nhạc sĩ một mặt nghiên cứu âm nhạc Pháp, một mặt tiếp tục sự nghiệp sáng tác opera. Năm 1750, Gluck lập gia đình và định cư ở Vienne. Từ năm 1754, làm chỉ huy cho nhà hát Vienne. Năm 1756 được Giáo hoàng phong tước hiệu Kị sĩ.

Từ năm 1750 đến năm 1762, trong hơn mười năm trời, nhạc sĩ đã viết rất nhiều vở opera kiểu Italia. Trong đó có vở "Người Trung Quốc" (1754) và những vở opera-comique kiểu Pháp như "Cây ma quái" (1759), "Tên bợm rượu cải tà qui chính" (1760), "Quan tòa bị lừa" (1761) v.v.

Gluck đã tiếp thu tư tưởng tiến bộ của phong trào Khai sáng, hấp thụ khuynh hướng cải cách opera. Những suy nghĩ và ý đồ cải cách chín dần trong sáng tác của ông. Ngay trong vở opera "Ippermestra" sáng tác trước kia cũng đã manh nha tư tưởng cải cách. Khi kinh nghiệm sáng tác ngày một phong phú. Gluck bắt đầu thay đổi phong cách sáng tác trước kia, tiến tới làm một cuộc cải cách opera thực sự.

Năm 1761, nhờ một cơ duyên may mắn, Gluck đã làm quen với nhà thơ nổi tiếng Ranicro Calzabigi (1714-1795). Hai người tâm đầu ý hợp đã hợp tác viết vở opera cải cách đầu tiên "Orfeo và Euridice"

(Orfeo ed Euridice). Trong quá trình dàn dựng, nhạc sĩ đưa ra những yêu cầu nghiêm khắc thuyết phục ca sĩ đóng vai chính và đội nhạc để họ tiếp thu phong cách mới, thể hiện trung thực ý đồ của mình. Tháng 10 năm 1762, opera "Orfeo và Euridice" được công diễn thành công ở Vienne. Khán giả, cảm nhận ngay đó là opera cải cách. Trong vở, nhạc sĩ đã khéo kết hợp giữa phong cách mới của opera Italia với âm nhạc nghiêm túc Đức và hoành tráng Pháp, kết hợp giữa hiệu quả chân thực của kịch với hình tượng truyền cảm của âm nhạc. Đặc biệt loại bỏ hát kĩ xảo hoa mỹ của ca sĩ trên sân khấu. Ca sĩ phải hát đúng theo qui định của nhà soạn nhạc, không được tự ý sửa đổi. "Orfeo và Euridice" đã làm dư luận xôn xao.

Năm 1767 và 1770, nhạc sĩ và nhà thơ lại hợp tác sáng tác hai vở opera mới là "Alceste" và "Paris và Helene" (Paris et Hélène). Gluck viết tựa cho tổng phổ, trình bày những nguyên tắc quan trọng và quan điểm mỹ học của mình về cải cách opera. Nhưng hai vở này đã không được sự công nhận của đông đảo khán giả, ngay cả những người ủng hộ Gluck cũng không chấp nhận. Họ chế nhạo rằng "một vở opera-seria" mà không có lấy nổi một ca sĩ nam hát giọng nữ cao (chỉ castrato), không có lấy một đoạn nhạc kĩ xảo hoa mỹ bằng vocalise, nói đúng hơn là không có giọng hát hào hoa, bóng bẩy, hay một bài thơ ca bay bướm thì đúng là "ba kì tích lớn" mới xuất hiện trong nhà hát cung đình Vienne!".

Năm 1772, theo lời khuyên của Le Blanc du Roulet (nhà ngoại giao kiêm nhà thơ Pháp), Gluck đến Pari. Nhạc sĩ với hy vọng được sự thông cảm và ủng hộ của khán giả nơi đây, vì họ đang tiếp tục đẩy mạnh cuộc cải cách. Roulet viết kịch bản cho Gluck và tiến cử nhạc sĩ với Nhà hát Pháp. Đồng thời, giữa Gluck với Rousseau có quan điểm chung về cải cách, họ đã xây dựng một tình bạn tốt đẹp, giúp đỡ và ủng hộ nhau. Qua bao khó khăn và trở lực, sau 6 tháng dàn dựng vất vả, cuối cùng "Iphigenie ở Aulide", vở opera hợp tác giữa Gluck và Roulet đã được công diễn tại Pari. Trong vở này, Gluck đã làm nổi bật kịch tính âm nhạc, nhấn mạnh chủ đề anh hùng, đặc biệt nhạc sĩ viết chỉ trong một đêm đã hoàn chỉnh Ouverture kiểu Concerto. Vở diễn đã thành công lớn mang tính quyết định, Gluck trở thành một nhân vật nổi tiếng khắp Pari, mọi người đến chúc mừng ông nhiệt

liệt. Triều đình hai nước Pháp và Áo đã ban tặng lương bổng và thù lao opera này với mức cao nhất. Rousseau đã viết bài bình luận giới thiệu và đánh giá cao tác phẩm này. Sau đó, Gluck đã cho dịch ra tiếng Pháp hai vở "Orpheus và Euridice" và "Alceste", cho công diễn tại Pari để phát huy chiến quả. Năm 1777 nhạc sĩ cho ra mắt "Armide". Trong vở này, nhạc sĩ đã phát huy hơn nữa vai trò của dàn nhạc. Vở opera cải cách cuối cùng của nhạc sĩ là "Iphigenie ở Tauride", viết năm 1779. Trong tác phẩm này, nhạc sĩ loại bỏ nội dung thông thường về tình yêu, khắc hoạ nổi bật xung đột nội tâm của nhân vật, tăng cường vai trò aria, khiến cải cách opera của Gluck đạt tới đỉnh điểm, hạ một dấu chấm than trọn vẹn.

Tuy nhiên, sự nghiệp cải cách opera của Gluck không tránh khỏi sự phản đối của thế lực bảo thủ. Trước hết phê đối lập mời nhà soạn nhạc opera danh tiếng Piccini thi sáng tác âm nhạc opera với một kịch bản chung, đó là vở "Iphigenie ở Tauride" của Francois Guillard. Kết quả là opera của Gluck thành công rực rỡ, còn opera của Piccini thất bại hoàn toàn nhưng họ vẫn tuyên bố không công nhận bất cứ loại opera nào khác, kể cả opera cải cách của Gluck. Nhân lúc vở opera mới "Echo và Narcisse" (Echo et Narcisse) của Gluck bị bất lợi, phái bảo thủ lại cho ra mắt opera "Didon" của Piccini để đánh gục Gluck. Thời gian đó, những người ủng hộ nhạc sĩ ở Pari ngày càng ít đi, tinh thần và sức chiến đấu của nhạc sĩ bị tổn thương nặng nề.

Năm 1780, Gluck trở về Vienne hầu như nghỉ hẳn sáng tác opera, chỉ viết một số tác phẩm cho khí nhạc và hợp xướng, nhưng lòng nhiệt thành trong sáng tác đã suy giảm hẳn.

Cả cuộc đời Gluck sáng tác hơn 50 vở opera¹, 5 vở ballet trong đó có vở "Don Giovanni", ngoài ra còn có một số giao hưởng.

2. Lí luận và thành quả cải cách của Gluck.

Tư tưởng cải cách mang tính cương lĩnh của nhạc sĩ đã được trình bày trong hai bài tựa của hai vở opera:

1. Từ điển Bách khoa âm nhạc Liên Xô cũ-Nhà xuất bản quốc gia ghi: sáng tác 100 vở opera, còn lại khoảng 50 vở.

- Thực hiện quan điểm mỹ học "Trở về với tự nhiên" của các nhà khai sáng, Gluck cho rằng công việc chủ yếu nhất trong sáng tác là tìm cái đẹp trong cảm xúc chân thực trong sáng và giản dị, tránh các kỹ xảo khó và hào nhoáng. Ông quan niệm đeo đuổi cái tân kỳ không có giá trị gì, trừ phi cái đó đáp ứng được yêu cầu tình huống tự nhiên của vở opera và kết hợp chặt chẽ với sự truyền cảm. Ông tuyên bố: "Tôi có thể bỏ các nguyên tắc đó, điều quan trọng opera phải làm xúc động lòng người". Ông chỉ kiên trì một nguyên tắc: "Tất cả mọi tác phẩm nghệ thuật phải giản dị, chân thực và tự nhiên¹".
- Bàn luận về mối quan hệ giữa âm nhạc và kịch, Gluck cho rằng âm nhạc phải phụ thuộc kịch. "Âm nhạc phải tô điểm cho kịch, như tô màu đậm nhạt hài hòa cho một bức tranh vậy". Gluck nhấn mạnh: "Sự tô điểm đó chỉ cho phép hình tượng bức tranh thêm sinh động, chứ không phải làm cho bức tranh bị biến dạng".
- Đối với tình trạng ca sĩ lạm dụng kỹ xảo, Gluck nói: "Tôi sẽ tránh những lệch lạc khoe khoang quá đáng về kỹ xảo thanh nhạc và cách lấy lòng khán giả của các nhà hát Italia. Tôi sẽ cố gắng đưa âm nhạc trở về chức năng vốn dĩ của mình, nghĩa là làm vai trò phối hợp với thi ca, không sử dụng nhiều nốt nhạc hoa mỹ làm gián đoạn, hoặc làm loãng mất tình huống kịch, trái lại phải tăng cường sức truyền cảm của âm nhạc".
- Gluck chủ trương bài hát phải mang tính chất mạnh mẽ. Nên đặc biệt tránh sự không hài hòa, lộ liễu giữa đối thoại của aria với recitativo. Nhờ khơi gợi của mỹ học khai sáng, Gluck đã sáng tạo ra những giai điệu tự nhiên, cao quý và truyền cảm. Ông coi trọng vai trò của hợp xướng trong opera, sử dụng "recitativo có đệm" bằng dàn nhạc để thay thế "recitative không đệm" (recitative secco).
- Gluck sử dụng đề tài thời cổ đại, nhưng xác định rõ ý nghĩa của bi kịch. Trên bối cảnh lịch sử, khung cảnh thời cổ, nhạc sĩ đã

1. Giản dị, chân thực và tự nhiên trở thành chuẩn mực đánh giá sáng tác và biểu diễn từ bao thế kỷ nay.

đưa vào đó tinh thần mới của thời kì Khai sáng, những thiên tính tốt đẹp của loài người như tinh thần hy sinh vì đại nghĩa. Nhạc sĩ loại bỏ vũ hội cung đình, những cảnh hào hoa phù phiếm, không có ý nghĩa đối với nội dung của vở.

Gluck cho rằng ouverture trong opera đóng vai trò dự báo tình huống kịch và cho thính giả nắm được chủ đề âm nhạc của vở opera đó. Sử dụng khí nhạc có khả năng thể hiện tính cách, thay thế lối phối nhạc công thức mang tính chất diễn tấu.

Cuộc cải cách của Gluck đã phản ánh xã hội đương đại. Nhạc sĩ muốn phá bỏ các ràng buộc của truyền thống opera cũ, đòi xây dựng cấp bách một loại opera mới. Tư tưởng với nguyên tắc cải cách của Gluck đã trở thành phương châm chỉ đạo thực hành cải cách của ông. Chúng tôi xin nêu ví dụ:

Opera "Orpheus và Euridice" đã mở màn cho cuộc cải cách. Trong tác phẩm, Gluck đã vận dụng ngôn ngữ âm nhạc tự nhiên, giản dị với giai điệu hết sức truyền cảm, đã thực hiện nguyên tắc âm nhạc phục vụ cho kịch.

Cảnh I, màn II, dưới địa ngục, trong ánh lửa sáng trưng, Orpheus đang cầu xin được gặp Eurydice. Nhạc sĩ sử dụng hai dàn nhạc đệm: một dàn đệm cho hợp xướng các tinh linh phục thù (Cerberus), một dàn đệm cho tiếng hát của Orpheus. Phần đệm, nhạc sĩ bỏ lối viết chữ số bè trầm, ông viết từng bè hoàn chỉnh cho dàn nhạc, làm cho hợp xướng càng gây xúc động, băng khuâng.

Màn III, khi các linh hồn hiền hòa dắt Euridice đến, Orphée nhớ lời thần ái tình dặn: khi chưa đi khỏi con sông âm phủ Styx, chàng không được nhìn mặt vợ mình, vì vậy Orphée đã dắt Eurydice đi theo mà không ngoảnh đầu lại nhìn nàng. Eurydice tưởng chàng không yêu mình nữa nên không chịu đi tiếp. Không cầm lòng được, Orphée bèn quay đầu lại, Eurydice lập tức chết ngay trong vòng tay chàng. Tan nát cõi lòng, Orphée đau đớn hát: "Tôi đã đánh mất Eurydice, làm thế nào bây giờ?" (Che farò senza Euridice). Đây là bản aria thành công nhất, là tác phẩm bất hủ trong sáng tác của nhạc sĩ. Trong aria này, nhạc sĩ sử dụng ba giai điệu khác nhau, bi ai, thống thiết và dịu dàng. Một lần nữa tiếng

hát của Orphée đã cảm động thần ái tình, thần xuất hiện làm cho Eurydice sống lại.

Một thủ pháp mới nữa là trong Overture của opera "Alceste" và "Iphigenie ở Tauride", nhạc sĩ đã khái quát nội dung và thể hiện chủ đề tác phẩm. Overture trong "Alceste" gồm hai chủ đề: chủ đề tình cảm ai oán đau khổ của nhân vật và chủ đề đấu tranh chống lại số phận với tinh thần hy sinh vì nghĩa lớn. Giữa Overture với hợp xướng trong mở đầu của màn I. và đoạn kết của cả vở có mối quan hệ hô ứng, nhấn mạnh quan hệ nội tại giữa ouverture với chủ đề opera. Trong ouverture của "Iphigenie ở Tauride", nhạc sĩ nêu bật vai trò dẫn dắt của ouverture đối với cả vở, phát huy tính giao hưởng trong ouverture, đã thể hiện rõ tư tưởng cải cách với thủ pháp sáng tác mới. Hai bản ouverture đó đã trở thành tác phẩm kinh điển trong opera cải cách.

Các sáng tác khác trong thời kì ở Pari đều thể hiện rõ tư tưởng và nguyên tắc cải cách của nhạc sĩ. Tuy nhiên, trong các tác phẩm đó cũng có những thiếu sót rõ rệt. Vì quá đeo đuổi sự giản dị, cho nên hình tượng âm nhạc không khỏi khô khan, nhợt nhạt, giai điệu cứng nhắc, đôi khi không tự nhiên, khiến người nghe cảm thấy âm nhạc thiếu lưu loát, du dương. Còn có một vài quan điểm lí luận gần như cũ kĩ và mâu thuẫn. Song những thiếu sót đó không giảm bớt vai trò vĩ đại và ảnh hưởng lớn, sâu xa. Bất luận đó là đối thủ của ông như Piccini hay những người kế thừa ông sau này như Mehul (1763-1817), Cherubini (1760-1842), Spontini (1774-1851), thậm chí cả Weber, Berlioz, Wagner đều hết sức kính trọng ông; ở một mức độ nhất định họ đã kế thừa tư tưởng sáng tác của ông.

IV. OPERA VÀ SÁNG TÁC THANH NHẠC THỜI KÌ ĐẠI CÁCH MẠNG PHÁP (CUỐI THẾ KỈ XVIII)

Gluck qua đời năm 1787. Từ đấy, coi như kết thúc cuộc vận động cải cách opera. Tuy vậy tư tưởng cải cách của ông có ảnh hưởng lâu dài và sâu xa. Hai năm sáu khi ông qua đời, ở Pháp xảy ra sự kiện kinh thiên động địa, có ảnh hưởng sâu rộng đối với sự phát triển của văn học nghệ thuật các nước châu Âu, trong đó có lĩnh vực âm nhạc-thanh nhạc.

Được sự ủng hộ của đông đảo quần chúng, năm 1789, giai cấp tư sản tiến bộ Pháp đã lật đổ chính quyền của Louis XVI, xây dựng nên cộng hòa trẻ tuổi. Cuộc cách mạng tư sản Pháp vừa khích lệ động viên quần chúng trong và ngoài nước, vừa khiến bọn phong kiến quý tộc trong và ngoài nước khiếp sợ và thù hận. Chúng liên minh tiến hành cuộc phản công nước Cộng hòa trẻ tuổi. Giai cấp tư sản tiến bộ Pháp đã tăng cường đoàn kết vận động quần chúng cùng mình chống trả sự can thiệp quân sự trong và ngoài nước. Trong bối cảnh lịch sử vĩ đại đó, các nhạc sĩ tiến bộ như Piccini, Gossec, Monsigny, Paisiello, Gretry v.v. cùng thế hệ nhạc sĩ trẻ như Cherubini (1760-1842), Pleyel (1757-1831), Lesueur (1760-1817), Catel (1773-1830) v.v. bằng các sáng tác của mình đã ủng hộ cuộc cách mạng vì tự do, bình đẳng và bác ái. Các nhạc sĩ đã sáng tác những vở opera mang tính thời sự, đặc biệt sáng tác các ca khúc quần chúng cách mạng để cổ vũ cuộc đấu tranh. Những ca khúc tiêu biểu như: "Hành khúc Marseillaise" của Rouget de Lisle, "Bài ca xuất chinh" về sau sửa thành "Hành khúc Marseillaise thứ hai" của Mehul, "Ngày 14 tháng 7" (tức "Thắng lợi của nước cộng hòa") của Gossec. Ngoài ra, còn có những ca khúc "Sự thức tỉnh của nhân dân", hay "Nữ đại biểu của nước cộng hòa" của Gretry. Một số ca khúc mang chất vũ khúc được quần chúng yêu thích và lưu truyền rộng rãi. Các ca khúc hợp xướng cũng phát triển mạnh mẽ, được biểu diễn trong các ngày lễ hội, trong đó có "Hành khúc tang lễ", "Ca ngợi tự do", "Ca ngợi bình đẳng" của Gossec v.v.

Khi xây dựng xong chính quyền cách mạng, Nhạc viện hoàng gia đổi thành Nhà hát lớn quốc gia Pháp, tại đó chuyên biểu diễn những vở opera lớn ca ngợi cách mạng. Ngoài ra còn xây dựng hai nhà hát opera-comique.

Nội dung các vở opera cách mạng có tình tiết đơn giản, nội dung phản ánh sự lật đổ chính quyền quân chủ chuyên chế và thắng lợi của quần chúng nhân dân. Hình thức tác phẩm gần như đại hợp xướng có trang phục sân khấu, đó là những vở "Thắng lợi của nước cộng hòa" của Gossec, "Guillaume Tell" và "Nữ đại biểu của nước cộng hòa" của Gretry v.v. Những vở opera đó đã phá vỡ tính chất hàn lâm, kinh viện, chúng tràn trề sức sống và tinh thần cách mạng của opera-grand.

Opera-comique cũng thay đổi hẳn diện mạo, từ "opera-comique seria" thành "opera giải cứu" (rescue opera) đầy chất anh hùng ca. Kịch tính mạnh mẽ, phản ánh nhân vật anh hùng xả thân vì nghĩa lớn, cuối cùng được "giải cứu", thường kết hợp với chuyện tình. Để thể hiện tình tiết nguy nan đầy kịch tính, các nhà soạn nhạc đã sử dụng hình thức "Melodrama"¹, vận dụng các thủ pháp xây dựng có tính tạo hình. Về mặt phối khí, dàn nhạc cũng có những sáng tạo mới. Do đó "opera giải cứu" có ảnh hưởng rất lớn đối với opera-romantic (ca kịch lãng mạn) sau này.

Gương mặt một nhà soạn nhạc có vị trí trong lịch sử âm nhạc - thanh nhạc đương đại.

• *Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini (1760-1842).*

Nhà soạn nhạc Italia, sinh trưởng ở Venice theo học Sarti (1729-1802), từng là nhạc sĩ ngự tiền của cung đình Italia. Năm 1788, sang định cư ở Pari, năm 1822 làm giám đốc Nhạc viện Pari. Nhạc sĩ sáng tác nhiều vở opera, trong đó có 7 vở opera kiểu Italia. Về sau, chịu ảnh hưởng của Gluck, thay đổi phong cách sáng tác, viết 12 vở opera-comique bằng đối thoại. Không thể hiện phong cách khác nhau giữa những vở hài và bi của của nhạc sĩ, như vở "Medée" (1797). Các vở opera như "Hai ngày" (Les deux journées), "Chàng gánh nước thuê" (Le Porteur d'eau) là những tác phẩm "opera giải cứu" là mẫu mực của ông được Beethoven đánh giá cao. Ouverture "Egmont" và opera "Fidelio" sau này của Beethoven đều ít nhiều chịu ảnh hưởng tính chất anh hùng, mạo hiểm của Cherubini.

• *Jean Francois Lesueur (1760-1837)*

Là nhà soạn nhạc kiệt xuất Pháp. Lesueur từng làm chỉ huy hợp xướng nhà thờ. Năm 1786 làm Tổng chỉ đạo âm nhạc cho nhà thờ "Đức Bà" Pari. Vì phạm giáo qui trong sáng tác, bị bãi chức. Thời kỳ Đại cách mạng, nhạc sĩ làm thầy dạy nhạc trong cận vệ đội quốc dân, sáng tác nhiều ca khúc chính trị. Về sau ông là giáo sư tác khúc của Nhạc viện Pari cho tới khi qua đời. Berlioz và Gounod là học trò của ông. Ông đã viết 30 bộ missa. Khi Napoleon làm lễ đăng quang, ông

1. Melodrama (kịch âm nhạc) tham khảo phụ lục.

sáng tác "Ngợi ca ân điển và Missa". Ngoài ra còn sáng tác opera, oratorio, cantata motet v.v. "Hang động" (La Caverne), viết năm 1793, là vở opera được lưu hành rộng rãi thời kì đó, là một trong những tác phẩm mẫu mực có biệt danh "Opera thổ phỉ". Năm 1807, khi Napoleon chiến thắng Brussenn trở về, ông sáng tác vở "Thắng lợi của những người Troyans".

• *Gasparo Luigi Pacifico Spontini (1774-1851).*

Nhà soạn nhạc Italia, học trò của Piccini. Năm 1803, định cư ở Pari. Năm 1841, trở về Italia. Opera thành công nhất: "Nữ tu sĩ thánh thiện" (La Vestale) sáng tác năm 1809, đó là một trong những vở opera có tình tiết lịch sử, mang ý nghĩa chính trị, có qui mô lớn, phản ánh thời kì suy tôn Napoleon.

Có thể khẳng định, không có âm nhạc cách mạng đầy tinh thần anh hùng của thời kì Đại cách mạng Pháp, thì không thể có một Beethoven - nhà soạn nhạc vĩ đại của nhân loại.