

ĐẸN VỚI NHẠC Cổ Điển



NHÀ XUẤT BẢN TRẺ

Tia Sáng
BỘ KHOA HỌC VÀ CÔNG NGHỆ

<https://tieulun.hopto.org>

ĐẾN VỚI
NHẠC
Cổ Điển

BIỂU GHI BIÊN MỤC TRƯỚC XUẤT BẢN ĐƯỢC THỰC HIỆN BỞI THƯ VIỆN KHTH TP.HCM

Đến với nhạc cổ điển / Nhiều tác giả - T.P. Hồ Chí Minh : Trẻ, 2011.
412tr. : minh họa ; 23cm.

1. Âm nhạc -- Thế kỷ 18. 2. Âm nhạc -- Thế kỷ 19.

781.68 -- dc 22
Đ391

Nhiều tác giả

ĐẾN VỚI
NHẠC
Cổ Điển

NHÀ XUẤT BẢN TRẺ
TẠP CHÍ TIA SÁNG

Lời nói đầu

Trong một cuộc thảo luận quanh chủ đề “Con đường đến với nhạc cổ điển” của một nhóm bạn trẻ ở Hà Nội, các thành viên lần lượt chia sẻ “phương pháp” mà từng người đã áp dụng để trở nên say mê thể loại âm nhạc này - cơ duyên gắn kết họ thành một nhóm bạn thân thiết. Các thành viên cũ đã bật cười sảng khoái khi một thành viên trẻ mới gia nhập tiết lộ “phương pháp” của mình - thường xuyên đọc tạp chí *Tia Sáng*. Đến lúc đó, thành viên trẻ nói trên mới biết rằng các thành viên cũ vốn là cộng tác viên thân thiết bấy lâu nay của chuyên mục nhạc cổ điển trên tạp chí *Tia Sáng*. Sự cộng tác này bắt đầu từ năm 2006, cùng năm bút nhóm nhaccodien.info cho ra mắt trên mạng Internet *Trang thông tin âm nhạc cổ điển* và *Diễn đàn nhạc cổ điển Việt Nam* - một kênh giao lưu trực tuyến mà nhờ đó thành viên trẻ nói trên biết tới và có thể tham dự các cuộc thảo luận về âm nhạc cổ điển đầy bổ ích và lý thú.

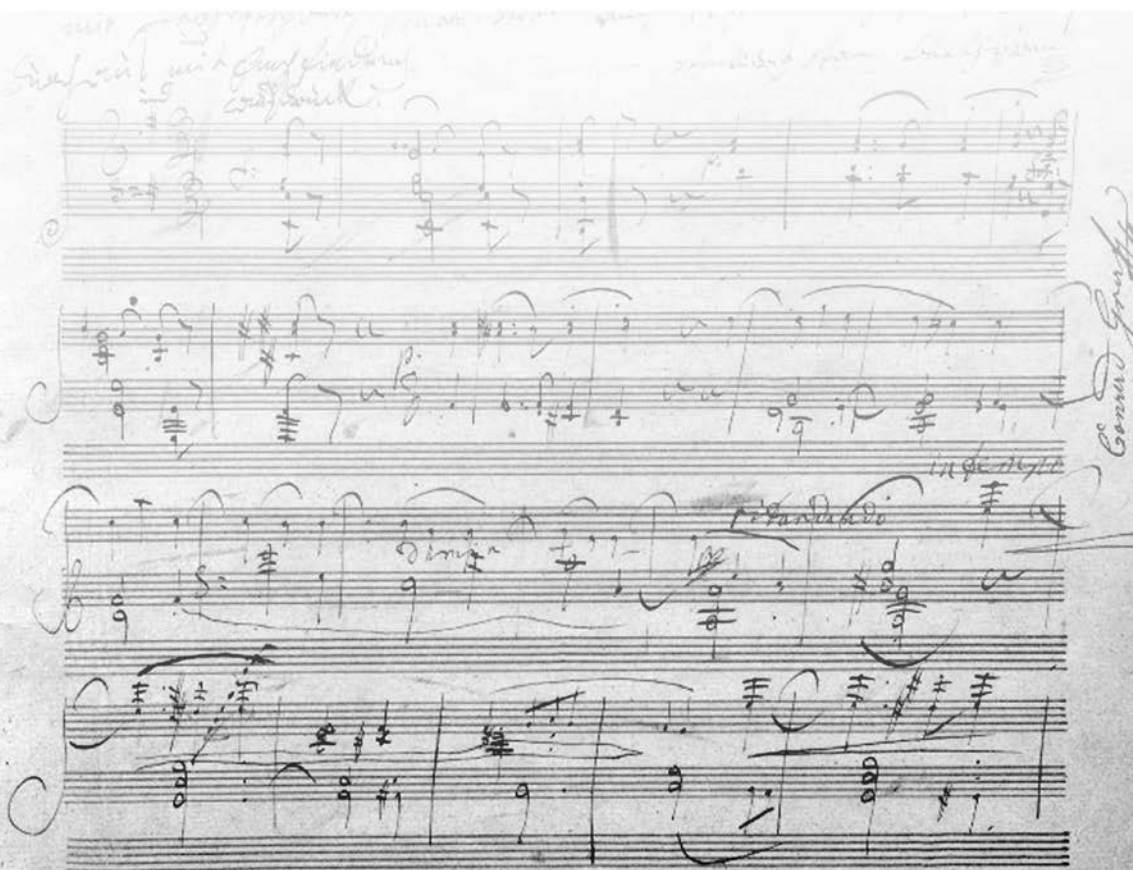
Nhà soạn nhạc Pháp Maurice Ravel nói: “Tôi có cảm tưởng rằng âm nhạc trước tiên phải là những rung động trong tâm hồn rồi sau đó mới là sự lên tiếng của lý trí”. Công chúng nhạc cổ điển ở Việt Nam, ngoài cảm xúc hồn nhiên thơ trẻ, đang rất cần sự lên tiếng của lý trí là những kiến thức khoa học và chuẩn xác để có thể thưởng thức nhạc cổ điển một cách trọn vẹn.

Với sự cộng tác của bút nhóm nhaccodien.info, tạp chí *Tia Sáng* là một trong số hiếm hoi các kênh báo chí thường xuyên đăng tải các bài viết khá sâu về âm nhạc cổ điển so với mặt bằng báo chí Việt Nam hiện nay. Nếu theo dõi tạp chí này thường xuyên, bạn đọc có thể thu lượm được một lượng thông tin và kiến thức về âm nhạc cổ điển không hề nhỏ. Các bài viết hay nhất về âm nhạc cổ điển từng đăng trên tạp chí *Tia Sáng* những năm qua, phần lớn do thành viên bút nhóm nhaccodien.info thực hiện, đã được tuyển chọn vào cuốn sách *Đến với nhạc cổ điển* mà bạn đang cầm trên tay. Ấn phẩm này, như một hạt giống bé xinh, ấp ủ hy vọng sẽ nảy mầm trong lòng độc giả thành cây tình yêu với âm nhạc cổ điển như đã xảy ra với một thành viên trẻ của bút nhóm nhaccodien.info.

Người biên soạn

Phần I

Tác Giả
và
Tác Phẩm





Johann Sebastian Bach, khi âm nhạc bước ra khỏi mái vòm nhà thờ

Nhạc sĩ người Đức Johann Sebastian Bach là người có những đóng góp to lớn cho kho tàng âm nhạc của nhân loại. Âm nhạc Bach tạo nên bước ngoặt quan trọng trong lịch sử âm nhạc phương Tây, đánh dấu sự phát triển đỉnh cao của thời kỳ âm nhạc Baroque và mang trong

minh những mầm mống đầu tiên của một thời kỳ mới đầy sức sống và hơi thở của thời đại: thời kỳ Cổ điển và Lãng mạn sau này. Tác phẩm của ông thừa hưởng nét đẹp của những nền âm nhạc lớn, mạch nguồn của âm nhạc cổ điển như âm nhạc Đức, Pháp, Italia và Hà Lan. Sự kết hợp những phong cách âm nhạc khác nhau trong một tư duy khúc chiết và logic rất đặc trưng đã tạo nên cái phong phú, sâu sắc và bao quát của âm nhạc Bach. Song trên tất cả, chính cuộc sống luôn vận động, chính cá tính mạnh mẽ và nghị lực đã làm cho âm nhạc Bach bước ra khỏi mái vòm của nhà thờ để đến với những giá trị nhân văn bất diệt, không bị lu mờ bởi thời gian.

Bach sinh ngày 21/3/1685 tại Eisenach (Thuringia) vùng Đông Bắc nước Đức trong một dòng họ có truyền thống âm nhạc. Ông được rửa tội và đặt tên tại Nhà thờ thánh George vào ngày 23/3/1685. Cuộc đời Bach rất đặc biệt, chỉ giới hạn trong một phạm vi địa lý không rộng, trong bán kính khoảng 200km: Bach hầu như sinh sống ở các thành phố trong vùng Đông Bắc Đức. Cha của ông, Johann Ambrosius Bach (1645-1695) là một nhạc công đàn dây, kèn trumpet của xứ Eisenach. Năm 1668, Johann Ambrosius Bach cưới Elisabeth Lämmerhirt (1644-1694), con gái trong một gia đình âm nhạc ở Erfurt. Johann Sebastian Bach là con thứ tám trong gia đình. Chú họ của Bach là Johann Michael và Johann Christoph là những nhạc sĩ

có tên tuổi thời bấy giờ. Truyền thống âm nhạc của một gia đình nhiều thế hệ làm nhạc công đàn nhạc, thành viên dàn hợp xướng và nhạc công đàn ống đã là điều kiện đầu tiên cho sự phát triển tài năng của Bach sau này.

Song bất hạnh cho Bach, năm 1694 rồi 1695, mẹ rồi cha ông đều qua đời khi ông mới lên 9-10 tuổi. Bach đến sống với anh cả, Johann Christoph, đang giữ vị trí nhạc công đàn ống tại Ohrdruf. Tại đây ông được học trong trường dòng, hát trong hợp xướng của trường. Nhờ sự dạy dỗ của anh, Bach được học những bài học đầu tiên về âm nhạc, học đàn ống và violin. Do điều kiện kinh tế, anh của Bach không thể tiếp tục chu cấp cho Bach được nữa. Ngày 15/3/1700, cùng với một người bạn học là Georg Erdmann, Bach rời khỏi Ohrdruf đến Lüneburg, bắt đầu cuộc sống tự lập khi mới 15 tuổi.

Tại Lüneburg, Bach học trong trường dòng và trả học phí bằng cách hát trong hợp xướng của trường nhờ chất giọng đẹp của mình. Tuy vậy, công việc chính của Bach trong giai đoạn này là nâng cao trình độ đàn ống, dưới sự hướng dẫn của Georg Bôhm. Đồng thời ông cũng học hỏi từ những nhạc sĩ khác bằng cách nghe họ biểu diễn. Năm 1701, Bach đã đi bộ 48km đến Hamburg để nghe Reinken biểu diễn, và năm 1705 ông đi bộ 300 km đến Lübeck để nghe Buxtehude. Bach trở thành người biểu diễn đàn ống xuất sắc, bắt đầu tiếp cận âm nhạc nhà thờ cổ và sáng tác.

Thông qua những người thầy của mình, Bach tiếp nhận các phong cách âm nhạc Pháp, Hà Lan và gián tiếp là âm nhạc Anh thời bấy giờ. Năm 1703, Bach bắt đầu sự nghiệp âm nhạc độc lập của mình với tư cách là nhạc công đàn ống và nhạc sĩ tại Arnstadt. Với tính khí nóng nảy và bồng bột của tuổi trẻ, công việc không được suôn sẻ cho lắm, thậm chí ông đã có lần đánh nhau trên đường phố với một nhạc công chơi bassoon

trong dàn nhạc. Tuy vậy vào năm 1706, ông đã gặp cô em họ xa, Maria Bachbara, người sau này trở thành vợ ông.

Công việc cũng tạo điều kiện cho Bach phát triển trình độ và sự chú tâm đối với nhạc đàn ống và nhạc hát, thể hiện qua những tác phẩm nổi tiếng đầu tiên như Toccata và Fugue giọng Ré thứ BWV 565, Passacaglia giọng Đô thứ BWV 582 cho đàn ống và một số lượng cantata trong đó phải kể đến bản cantata thể tục đầu tiên, Cantata “Đi săn” BWV 208.

Năm 1708, Bach tiếp tục công việc làm nhạc công đàn ống và sáng tác tại Weimar. Thời kỳ này kéo dài tới năm 1717, là thời kỳ quan trọng đầu tiên trong sự nghiệp sáng tác của Bach. Tại đây ông đã sáng tác phần lớn các tác phẩm cho đàn ống của mình và một số lượng đáng kể các bản cantata, do từ 1713 ông phải viết mỗi tháng một cantata theo nhiệm vụ. Nhờ tiếp xúc với những tác phẩm âm nhạc Italia, đặc biệt là Vivaldi, Bach đã mở rộng khả năng sáng tác của mình, đưa những yếu tố mới và tự nhiên hơn vào trong âm nhạc nhà thờ, nhất là ở thể loại cantata. Ông cũng bắt đầu dạy nhạc. Về phía gia đình, vợ ông đã sinh cho ông những đứa con đầu tiên, trong đó có hai người con trai sau này cũng là những nghệ sĩ và nhạc sĩ lớn là Wilhelm Friedemann và Carl Philipp Emanuel. Từ khi đến Weimar, Bach tạo quan hệ với cả hai vị công tước đứng đầu vùng này. Song không may cho Bach, hai vị này không ưa gì nhau, và kết quả là khi vị bảo trợ chính cấm Bach làm việc cho vị công tước còn lại thì một cuộc xung đột giữa Bach và vị bảo trợ chính nổ ra. Bach bị bắt giữ và tống giam trong một tháng (từ 6/11 đến 2/12/1716) rồi được thả ra trong tình cảnh mất hết danh dự.

Thật may mắn, hoàng thân trẻ Leopold xứ Côthen nhận bảo trợ cho Bach và tháng 12/1717, Bach trở thành giám đốc âm nhạc ở Côthen với tiền lương khá hậu hĩnh. Hoàng thân trẻ

là một người rất yêu thích âm nhạc và biết chơi nhiều nhạc cụ. Bach rất thoải mái và khá tự do ở đây, ông không phải sáng tác cantata thường kỳ nữa. Lòng yêu âm nhạc của hoàng thân cùng với việc Bach có được cây đàn clavecin hiệu Mietke năm 1719 đã tạo cho Bach điều kiện sáng tác nhiều tác phẩm nhạc thính phòng và nhạc cho bàn phím quan trọng. Những kiệt tác cho clavecin của thời kỳ này gồm có bộ Bình quân luật tập I gồm 24 cặp Prelude và Fugue ở tất cả các giọng BWV 846 - 869, bộ các Invention hai bè BWV 772 - 786 và Invention (cũng gọi là Sinfonia) ba bè BWV 787 - 801, các Tổ khúc Pháp BWV 812 - 817 và các Tổ khúc Anh BWV 806 - 811. Bên cạnh đó, Bach cũng sáng tác những kiệt tác cho các nhạc cụ khác như 3 Partita và 3 Sonata cho violin độc tấu BWV 1001 - 1006 và 6 Tổ khúc cho violoncello độc tấu BWV 1007 - 1012.

Bach còn sáng tác nhiều tác phẩm thính phòng khác, và đặc biệt là các concerto như 6 Concerto thành Brandenburg BWV 1046 - 1051 và Concerto cho violin giọng Mi trưởng BWV 1042. Bach tiếp tục sáng tác một số tác phẩm cho đàn ống và cantata. Ngày 7/7/1720, vợ Bach, bà Maria Bachbara, qua đời sau một đợt ốm bất ngờ. Trong số bảy đứa con bà sinh cho Bach, chỉ có bốn còn sống. Một năm sau, Bach lấy cô ca sĩ giọng soprano Anna Magdalena Wülken, lúc đó mới 19 tuổi, cũng làm việc cho Hoàng thân. Do tác động của Anna, nhưng chủ yếu vì Bach muốn được sáng tác trở lại âm nhạc nhà thờ, và thậm chí đơn giản là vì lí do tài chính, ông đã vài lần xin việc ở các thành phố lớn. Một lần, Bach đã đề cập đến việc xin vị trí nhạc sĩ bằng cách đề tặng sáu bản Concerto thành Brandenburg cho ông hoàng Ludwig xứ Brandenburg song không thành. Năm 1723 Bach mới nhận một vị trí quan trọng trong cuộc đời ông, làm trưởng dàn đồng ca nhà thờ ở Leipzig. Tuy vậy, ông vẫn giữ quan hệ tốt với Hoàng thân Leopold, giữ chức giám đốc âm nhạc danh dự cho đến lúc Hoàng thân qua đời

năm 1729 và một trong những tác phẩm lớn nhất của Bach, bản St. Matthew Passion BWV 244, được viết cũng để tưởng nhớ người bảo trợ, người bạn của ông.

Thời điểm năm 1723, khi Bach chuyển đến Leipzig và rồi sống hẳn ở đó là thời điểm đặc biệt với cuộc đời sáng tác của Bach. Nó đánh dấu sự phân chia hai thời kỳ trong sự nghiệp sáng tác của Bach, cũng như cuộc đời ông, một của sự đam mê học hỏi và tìm tòi đầy ý chí và sức trẻ trong tất cả các lĩnh vực của âm nhạc, còn một là thời kỳ đỉnh cao và chín chắn của sự nghiệp với những kiệt tác có tầm vóc lớn lao trong phần lớn các thể loại lúc đó. Giai đoạn đầu cho đến năm 1729, theo yêu cầu của nhà thờ, Bach phải viết cantata cho tất cả các buổi lễ trong năm, tính ra là 59 cantata mỗi năm (mỗi tuần một cantata và một số dịp lễ đặc biệt khác). Bach đã làm công việc đó trong năm năm cho đến năm 1729. Một phần ba trong số hơn 300 cantata của Bach đã thất lạc, song những tác phẩm còn lại cho thấy một sự sáng tạo phi thường, sự phát triển và tiếp thu những nhân tố âm nhạc mới từ những thể loại âm nhạc khác nhau, những trường phái và nền âm nhạc khác nhau để tạo nên những tác phẩm cách mạng vượt ra khỏi mục đích và phạm vi tôn giáo ban đầu. Bên cạnh những cantata sáng tác phục vụ nghi lễ nhà thờ, Bach vẫn viết những cantata thế tục khác, mang hơi thở cuộc sống hiện thực. Đỉnh cao của giai đoạn này là các kịch tôn giáo quy mô rất lớn, bản Magnificat BWV 243, St. Matthew Passion BWV 244 và St. John Passion BWV 245.

Quy mô dàn nhạc, dàn đồng ca và những đòi hỏi của Bach về biểu diễn ngày càng vượt ra khỏi khả năng và phạm vi của những buổi lễ thánh. Đồng thời, sự đả ngộ không thỏa đáng và một số tranh chấp về quyền lợi đã khiến Bach thất vọng hoàn toàn và dừng viết cantata cho nhà thờ. Bach bắt đầu chú ý hơn đến các dự án âm nhạc ngoài nhà thờ, trong đó có việc Bach trở thành chủ tịch Hội âm nhạc Leipzig (Collegium Musicum),

tổ chức hòa nhạc vào các tối thứ sáu hàng tuần tại quán cà phê Zimmermann. Chính nhờ công việc này, Bach đã viết nhiều cantata thế tục và những tác phẩm thính phòng như *Coffee Cantata* BWV 211, *Peasant Cantata* BWV 212, các Concerto cho violin BWV 1041 và 1043, các Concerto cho harpsichord và các Tổ khúc cho dàn nhạc. Bach vẫn viết nên những tác phẩm nhạc nhà thờ lớn cho đến năm 1735, như các bản St. Mark Passion BWV 247, Christmas Oratorio BWV 248, Easter Oratorio BWV 249 và Ascension Oratorio.

Bach cũng chú ý hơn đến những công việc khác liên quan đến âm nhạc, như các dự án tu bổ đàn ống - công việc mà Bach thực hiện hầu như trong suốt sự nghiệp của mình. Bach bắt đầu xuất bản sách trong đó có những tác phẩm như bốn quyển *Bài tập cho đàn phím* (Clavier - Übung), Italian Concerto BWV 971 và French Overture BWV 831 (tập 2), Goldberg Variation BWV 988 (tập 4, sáng tác và xuất bản trong thời kỳ cuối). Thậm chí Bach còn tham gia bán nhạc cụ. Ông cũng tiếp tục dạy nhạc. Trong số học sinh ngày càng tăng của Bach, có một số học sinh rất quan tâm đến lịch sử và lý luận âm nhạc. Thực tế là những công việc nghiên cứu này sau này đã thu hút Bach tham gia và để lại dấu ấn rất quan trọng trong sự thay đổi phong cách của Bach ở giai đoạn cuối đời.

Hai sự kiện Bach trở thành giám đốc âm nhạc danh dự tại Dresden năm 1736 và cuộc tranh luận với người học trò cũ của ông, Johann Adolph Scheibe, năm 1737 là những điểm mốc đánh dấu giai đoạn cuối của cuộc đời Bach. Nhờ những sự kiện này, phong cách sáng tác của Bach có thay đổi quan trọng, mang tính bước ngoặt không chỉ với sự nghiệp của Bach, mà cả với một thời kỳ âm nhạc. Những mối liên hệ thường xuyên với đời sống âm nhạc tại Dresden và Berlin tạo điều kiện cho Bach gặp gỡ những nghệ sĩ có tên tuổi đang lên thời bấy giờ.

Nhờ thế một mặt Bach tiếp thu những đỉnh cao về kỹ thuật sáng tác phức điệu nghiêm ngặt của thế kỷ 15-16; một mặt tiếp thu những nhân tố âm nhạc mang tính mới mẻ và tiên phong của âm nhạc Pháp và Italia.

Các tác phẩm của Bach trong sự nghiệp hầu hết là những tác phẩm âm nhạc phức điệu (sáng tác cho nhiều bè giai điệu), song những tác phẩm phức điệu thời kỳ cuối có lẽ là những tác phẩm khác biệt nhất cả về hình thức lẫn nội dung. Chặt chẽ và chuẩn xác về hình thức, nhưng những tác phẩm này lại có được cái hồn tự nhiên và cảm xúc vô cùng bay bổng, thể hiện rõ qua các tác phẩm như bộ Bình quân luật tập II BWV 870 - 893, Biến tấu Goldberg BWV 988, Musical Offering BWV 1079 và Nghệ thuật Fuga BWV 1080. Bản Mass giọng Si thứ BWV 232, hoàn thành vào năm 1749, một năm trước khi Bach qua đời, là sự kết tinh những sáng tạo và trải nghiệm trong suốt cuộc đời của nhạc sĩ. Mang trong mình những suy tư về nỗi đau khổ của con người, vận động vĩnh hằng của cuộc sống và niềm tin vào cái thiện và con người, tác phẩm này cùng với Giao hưởng số 9 của Beethoven đã trở thành một trong những tác phẩm vĩ đại nhất của nền âm nhạc nhân loại.

Bach mất ngày 28/7/1750. Trong số bảy người con còn lại của ông (hai người vợ đã sinh cho ông tổng cộng 20 người con), bốn người con trai đều theo nghề âm nhạc. Ba người trong số đó trở thành những nhạc sĩ lớn là Carl Phillip Emanuel Bach (1714 - 1788), Johann Christoph Friedrich Bach (1732 - 1795) và Johann Christian Bach (1735 - 1782). Họ có công rất lớn trong việc tiếp thu chất liệu của những nền âm nhạc khác nhau để xây dựng nên những trường phái của thời kỳ Cổ điển, và qua đó có những đóng góp và ảnh hưởng quan trọng cho sự hình thành trường phái Cổ điển Vienna mà tiêu biểu là Haydn, Mozart và Beethoven thời trẻ.

Trong giai đoạn đầu của thời kỳ Cổ điển, khi mà sự lên ngôi của âm nhạc chủ điệu khiến âm nhạc phức điệu thoái trào, nhiều người đã không công nhận tài năng của Bach. Song sang đầu thời kỳ Lãng mạn (thế kỷ 19) sự vĩ đại của Bach đã được tất cả các thế hệ nhạc sĩ ngưỡng mộ và học hỏi. Vai trò của Bach trong quá trình phát triển âm nhạc cổ điển còn thể hiện cho đến tận ngày nay. Điều thú vị là những nhạc sĩ lớn đầu tiên trân trọng tài năng của Bach lại chính là Mozart và Beethoven, cũng như Bach từng là người đầu tiên trân trọng tài năng của Vivaldi.

Trần Minh Tú tổng hợp



Tartini và bản sonata “Âm lấy ma quỷ”

Có lẽ tác phẩm nổi tiếng nhất của Tartini là Sonata giọng Son thứ, thường được biết đến nhiều hơn với cái tên Sonata “Âm lấy ma quỷ”, viết cho violin cùng phần đệm basso continuo. Rất nhiều giai thoại được dựng lên xung quanh cái tên và nguồn gốc ra đời của tác phẩm. Nhưng giai thoại nào cũng cho rằng bản sonata này khởi nguồn từ một giấc mơ.

Giuseppe Tartini sinh ngày 8/4/1692 tại Pirano, một thị trấn nhỏ trên bán đảo Istria, thuộc Cộng hòa Venice (ngày nay là Piran, Slovenia). Cha mẹ ông muốn con trai mình trở thành một linh mục dòng Francis và nhờ thế Tartini đã được đào tạo âm nhạc cơ bản. Ông học luật tại Đại học Padua và trở nên điêu luyện trong môn đấu kiếm. Sau cái chết của người cha năm 1710, ông kết hôn với một học trò của mình là Elisabetta Premazone. Mối quan hệ của ông với Elisabetta trước đây không được cha ông tán thành, phần vì cô ở tầng lớp dưới, phần vì sự khác biệt quá lớn về tuổi tác giữa hai người. Thật không may cho Tartini, Elisabetta cũng lọt vào mắt xanh của Hồng y Cornaro đầy quyền lực. Cornaro ngay lập tức buộc cho Tartini tội bắt cóc Elisabetta. Tartini phải trốn khỏi Padua tới tu viện Assini dòng Thánh Francis, nơi ông có thể thoát khỏi truy tố và tiếp tục chơi violin.

Có một giai thoại kể rằng khi Tartini được nghe nhà soạn nhạc kiêm nghệ sĩ violin Italia Francesco Maria Veracini (1690 - 1768) chơi đàn vào năm 1716, ông bị ấn tượng mạnh đến nỗi vì quá thất vọng với kỹ năng chơi đàn của chính mình, ông đã trốn đến Ancona và tự nhốt mình trong một căn phòng để luyện tập.

Kỹ năng chơi violin của Tartini được cải thiện rõ rệt. Vào năm 1721 ông được bổ nhiệm vị trí kapellmeister⁽¹⁾ tại Il Santo ở Padua, với một hợp đồng cho phép ông chơi đàn cho cả các tổ chức khác nữa nếu ông muốn. Ở Padua, ông đã gặp gỡ và kết thân với nhà soạn nhạc, nhà lý luận âm nhạc Francesco Antonio Vallotti (1697 - 1790).

Năm 1726, Tartini mở một trường dạy violin và đã thu hút được học viên từ khắp châu Âu. Dần dần ông cũng trở nên hứng thú với lý thuyết về hòa âm. Từ năm 1750 đến cuối đời, ông đã xuất bản nhiều chuyên luận âm nhạc.

Không như những nhà soạn nhạc cùng thời, Tartini không viết opera hay bất kỳ một thể loại âm nhạc nhà thờ nào. Là một nghệ sĩ violin nên hầu hết tác phẩm của Tartini được viết cho đàn violin. Ông đã viết hàng trăm trio sonata, concerto cho violin và các nhạc cụ khác. Trong các concerto, ông đi theo những nguyên tắc hình thức của Vivaldi nhưng viết nên thứ âm nhạc có thể phô diễn được kỹ thuật chơi đàn đỉnh cao của mình. Trong các bản sonata của ông, mọi chương nhạc đều ở cùng một giọng, hình thức nhịp đôi rõ ràng và chiếm ưu thế.

Các học giả và nhà biên tập gặp nhiều khó khăn khi nghiên cứu tác phẩm của Tartini vì ông không bao giờ đề ngày tháng sáng tác lên bản thảo. Thêm vào đó, ông cũng thường sửa chữa những tác phẩm đã được xuất bản hay được hoàn thành từ những năm trước. Điều này gây khó khăn cho việc xác định thời điểm tác phẩm được viết, sửa chữa cũng như việc xác định mức độ sửa chữa. Các học giả Minos Dounias và Paul Brainard đã cố chia các tác phẩm của Tartini thành hai giai đoạn, hoàn toàn dựa trên đặc trưng phong cách âm nhạc. Charles Burney (1726-1814) nhận xét rằng phong cách của Tartini thay đổi vào khoảng năm 1744 từ “cực khó chơi sang duyên dáng và diễn cảm”.

1 Kapellmeister: thuật ngữ trong âm nhạc cổ điển, chỉ chức danh giám đốc nghệ thuật của một dàn nhạc, một nhà hát.

Có lẽ tác phẩm nổi tiếng nhất của Tartini là Sonata giọng Son thứ, thường được biết đến nhiều hơn với cái tên “Âm láy ma quỷ”, viết cho violin cùng phần đệm basso continuo. Đây là một tác phẩm nổi tiếng vì đòi hỏi không chỉ kỹ thuật chơi violin cực khó, ngay cả với thời nay, mà còn cả ở mức độ biểu cảm nội tâm sâu sắc - một của hiếm vào thời Tartini.

Sonata “Âm láy ma quỷ” được xuất bản lần đầu vào năm 1798, 28 năm sau khi tác giả qua đời. Rất nhiều giai thoại được dựng lên xung quanh cái tên và nguồn gốc ra đời tác phẩm. Nhưng giai thoại nào cũng cho rằng Sonata “Âm láy ma quỷ” khởi nguồn từ một giấc mơ.

Nào là trong một giấc mơ của Tartini khi ông ẩn náu tại tu viện Assini, quý sứ đã hiện lên ở chân giường ông và chơi một bản sonata. Lúc thức dậy, ông đã sáng tác một bản sonata cho violin, mô phỏng tác phẩm mà ông nghe thấy quý sứ chơi trong giấc mơ. Theo một giai thoại khác thì chính Tartini đã kể với nhà thiên văn học Jérôme Lalande rằng ông mơ thấy quý sứ hiện ra và đề nghị được làm người hầu của ông. Cuối những bài học giữa họ, Tartini trao cho quý sứ cây đàn violin của mình và kiểm tra kỹ năng chơi của nó - ngay lập tức quý sứ chơi đàn với một trình độ bậc thầy khiến Tartini như nghẹt thở. Khi Tartini thức dậy, ông lập tức chép lại bản sonata, cố gắng nắm bắt được những gì ông nghe được trong giấc mơ.

Phần lớn bản sonata mang những đặc trưng hoàn toàn theo thông lệ sonata thời bấy giờ. Tấn bi kịch nội tâm được thể hiện qua những giai điệu bóng bẩy, những nốt láy duyên dáng ngập tràn trong tác phẩm. Đường như một bức tranh mô tả nụ cười của một người con gái hồng nhan bạc phận đang hiện dần lên. Nụ cười tươi tắn không che giấu nỗi nội tâm giằng xé: giữ gìn thiên lương hay buông mình cho quý sứ? Yếu tố âm nhạc liên quan đến cái tên của tác phẩm xuất hiện ở đoạn cadenza chói sáng gần cuối tác phẩm. Trong đoạn cadenza này, kỹ thuật láy/

rung (trill) rất khó vì đòi hỏi người biểu diễn phải rung trên một dây đàn trong khi phải lướt nốt thật nhanh trên một dây khác. Ngay cả nghệ sĩ vĩ cầm có tiếng là Leopold Mozart (cha của Wolfgang Amadeus Mozart vĩ đại) cũng đánh giá: “Những nét lướt đó đòi hỏi một kỹ xảo không xoàng”. Sau đoạn cadenza khá dài, bè basso continuo tham gia trở lại trong ít nhịp cuối cùng đầy kịch tính. Cao trào đấu tranh nội tâm vừa mới qua nhưng câu trả lời cuối cùng vẫn chưa hề xuất hiện.

Tuy rất thành công khi biểu diễn Sonata “Âm lách ma quỷ” trước các thính giả của mình nhưng Tartini vẫn khẳng định: “Còn thua xa so với những gì tôi đã được nghe” và “Nếu tôi có thể kiếm sống bằng cách khác, tôi đã đập cây đàn violin và từ bỏ âm nhạc mãi mãi”. Trái tim Tartini ngừng đập vào ngày 26/2/1770. Cũng trong năm đó tại thành Bonn, nước Đức, một trái tim khác bắt đầu đập trong lồng ngực của một vĩ nhân sau này. Đó là Beethoven - người viết nên những tác phẩm ngợi ca sức mạnh tinh thần của con người mà trong đó đoạn coda thường là một khúc khải hoàn. Nếu trong giấc mơ, Tartini được nghe trước một đoạn coda như vậy của Beethoven thì hẳn cuộc đời và sự nghiệp của ông sẽ khác đi nhiều lắm.

Ngọc Anh



Nhà cách tân âm nhạc Mozart

Lục tìm khá lâu trong kho sách gia đình, tôi mới tìm được cuốn "Mô Da" của Bằng Việt do Nhà xuất bản Văn hóa in năm 1978, sách khổ nhỏ, giấy thô ngả vàng, bìa màu ghi nhạt, cho tới nay vẫn là cuốn duy nhất viết về Mozart ở Việt Nam.

Mozart sinh ngày 27/1/1756 tại thành phố Salzburg nay thuộc nước Áo, bắt đầu học nhạc từ năm lên sáu dưới sự hướng dẫn của người cha vốn là một nhạc công lão luyện trong dàn nhạc nhà thờ, trong vòng vài năm tiếp theo đó, ông đã đưa Mozart và gia đình sang nhiều thành phố châu Âu nhằm giúp cậu con trai có cơ hội học hỏi, giao tiếp, và biểu diễn âm nhạc. Từ năm lên mười, Mozart đã nổi tiếng với khả năng chơi đàn clavier và organ nhà thờ, trong chương trình biểu diễn luôn có phần ngẫu hứng cá nhân rất độc đáo. Năm mười hai tuổi, dưới sự hướng dẫn của cha, Mozart bắt đầu viết những bản đầu tiên cho dàn nhạc và hợp xướng. Kể từ đó cho tới khi mất (ngày 5/10/1791 tại Vienna, một cuộc đời 35 tuổi ngắn ngủi), ông đã viết tổng cộng hơn 600 tác phẩm gồm 52 bản giao hưởng, 24 vở nhạc kịch, 55 concerto, 19 sonata cho piano, 38 sonata cho violin và piano, 50 tam tấu, tứ tấu, ngũ tấu nhạc cụ, hơn 70 ca khúc nghệ thuật (aria, duo, trio), 40 bài hát trữ tình, hàng trăm tiểu phẩm cho độc tấu và hòa tấu nhóm nhạc nhỏ... - một khối lượng công việc đồ sộ và số lượng tác phẩm khổng lồ nếu ta biết rằng để soạn một bản giao hưởng, nhạc kịch hay concerto, mỗi nhà soạn nhạc cần trung bình một năm tập trung làm việc!

Âm nhạc Mozart ngày nay được coi là mẫu mực của chủ nghĩa cổ điển, giản dị và nhẹ nhàng, khác với sự sôi nổi trào lên từ các giao hưởng của Beethoven. Tuy vậy, vào những năm giữa thế kỷ 18, giai đoạn chuyển tiếp từ thời kỳ tiền cổ điển của J.S.Bach sang Joseph Haydn đến Mozart, âm nhạc của ông đã từng “bị” coi là “phá khổ”, quá tiên phong, và trong nhiều đêm công diễn bị khán giả la ó bỏ về.

Một trong những vở nhạc kịch nổi tiếng của ông là *Don Giovanni* hoàn thành năm 1787, trong đêm công diễn đầu tiên giữa năm 1788 tại Vienna với sự có mặt của hoàng đế Áo lừng lẫy thời đó là Joseph II, giữa lúc khán giả xôn xao, lắc đầu khó chịu vì sự cách tân mạnh mẽ trong tác phẩm, thì nhà vua tuyên bố một câu được ghi lại trong sử sách: “... đó là thứ âm nhạc siêu phàm, nhưng điều bất hạnh là món ăn đó có thể không tiêu hóa được đối với dân thành Vienna của ta”.

Trước đó, từ năm 1783, Mozart đã áp ủ ý tưởng cải tổ hệ thống nhạc kịch già nua bằng cách kết hợp rồi thay đổi các lối mòn giữa “nhạc kịch kinh viện” (opera seria - theo khuôn khổ khô cứng) và “nhạc kịch hài hước” (opera buffa - những trò đùa bông lơn) nhằm tạo ra những vở mới chân thực, giản dị, và gần với công chúng hơn.

Đầu năm 1785, ông tìm được kịch bản *The Marriage of Figaro* (Đám cưới Figaro) rồi miệt mài làm việc cho tới giữa năm 1786 hoàn thành vở nhạc kịch cùng tên. Đầu tháng Năm năm 1786, *The Marriage of Figaro* ra mắt tại nhà hát lớn Vienna chật khán giả và họ ngay lập tức chia thành hai phe, phe ủng hộ và phe phản đối, bên nào cũng quyết liệt như nhau liên quan đến sự cải cách quá mạnh trong tác phẩm. Đến đêm công diễn lần thứ tám thì tình hình hỗn loạn giữa các bên chống đối nhau lan rộng đến mức Hoàng đế Joseph II đã buộc phải ra lệnh ngừng toàn bộ chương trình cho đến khi có một hội đồng nhận định lại tác phẩm.

Vở nhạc kịch cuối đời của Mozart *Die Zauberflöte* (Cây sáo thần) hoàn thành năm 1791 còn thể hiện ý tưởng cải cách mạnh hơn nữa. Sau Cách mạng Pháp 1789, tư tưởng “tự do, bình đẳng, bác ái” lan truyền rộng khắp châu Âu khiến Hoàng đế Áo Leopold II lo ngại tung ra chiến dịch đàn áp mạnh mẽ, bản thân Mozart từng bị nghi ngờ tham gia Hội Tam điểm và bị quản thúc. Về mặt âm nhạc, lần đầu tiên ông đã tạo được hệ thống chủ đề và âm hình dàn nhạc theo sát những chuyển động nhanh trong phần kịch, mỗi nhân vật được khắc họa rõ tính cách thông qua chủ đề âm nhạc, và toàn bộ dàn nhạc đã được huy động tới đa để nâng đỡ từng giọng ca, tạo nền cho mỗi nhân vật, và hòa tấu cùng dàn hợp xướng thành một khối âm thanh mạnh nhưng mềm mại, lớn nhưng uyển chuyển, đánh dấu một bước chuyển rõ rệt trong nghệ thuật sử dụng hợp xướng và dàn nhạc, một cuộc cách mạng về “công nghệ” kiến tạo nghệ thuật và tư tưởng thời kỳ đó. Sự cách tân mạnh mẽ của *Cây sáo thần* không những đã gây tranh cãi trong giới nghệ thuật thành Vienna lúc đó, mà còn để lại dư âm tới khá lâu sau, tới mức mà Goethe, nhà thơ vĩ đại người Đức, phải thốt lên: “Phải có kiến thức để hiểu được giá trị của kịch bản và tác phẩm đó, không thì sẽ phủ nhận nó”.

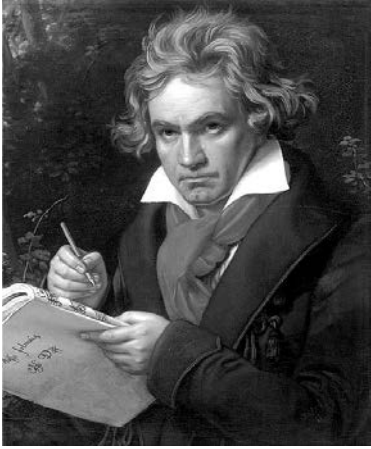
Về phần dàn nhạc, Mozart đã đưa những khúc hòa tấu nhỏ còn ở dạng tùy hứng đến với khuôn khổ và chính ông là người xác lập một dạng cấu trúc tác phẩm hoàn toàn mới vào thời đó, những bản concerto (hòa tấu giữa một nhạc cụ với dàn nhạc) viết theo hình thức sonata. Trong lĩnh vực nhạc hát, ông đã thể nghiệm loại ca khúc một người hát với phần đệm piano, khi đó rất mới lạ với công chúng và phải mất nhiều năm sau mới được phổ biến rộng rãi cho tới khi trở thành mẫu mực tới tận ngày nay, thể loại “ca khúc nghệ thuật”.

Chịu ảnh hưởng âm nhạc của Haydn thời kỳ đầu, Mozart đã viết liền sáu bản tứ tấu cho đàn dây (1728 - 1785) với cấu trúc

và tinh thần rất mới, mà sau này trở thành mẫu mực cổ điển cho thể loại tứ tấu đàn dây, không những thế, loạt tác phẩm còn được giới phê bình đánh giá là “sự phát triển của chủ nghĩa lãng mạn chân chính” và là “chiếc cầu nối” với tâm hồn Schubert thời kỳ sau. Cũng trong thời gian này, Mozart đã nghiên cứu và xác lập nên hai hình thức fantasia và rondeau, là cơ sở cho lý thuyết âm nhạc cổ điển sau này.

Phần lớn cuộc đời Mozart chìm trong cảnh nghèo túng với suất lương của một “nhạc sĩ hầu cận trong triều đình”. Ông buộc phải viết không ngừng nghỉ và không mệt mỏi vì mưu sinh kiếm sống, rồi trong quá trình đó tìm cách giành giật, co kéo, và nâng những tác phẩm lên theo tiêu chuẩn của riêng mình để đưa ra công chúng. Một phần lớn trong kho tàng tác phẩm đồ sộ của ông đã chìm lại trong cuộc mưu sinh, những gì còn tới ngày nay được thời gian sàng lọc mà trở thành kiệt tác. Cho tới khi qua đời, ông luôn bị giày vò bởi sự nghèo túng, dấu vết ngôi mộ của ông tại một nghĩa trang không tên ở ngoại ô thành Vienna cũng không còn. Mãi tới tận ngày nay, người ta vẫn chưa thể xác định được nơi lưu giữ những dấu vết cuối cùng của Mozart.

Vũ Nhật Tân



Beethoven qua ngôn từ của chính ông

Âm nhạc Beethoven đã quen thuộc với nhiều người, nhưng ở ông dường như còn một thứ hấp dẫn hơn, đó là những nhận xét của chính ông về nghệ thuật, tình yêu với thiên nhiên, cuộc sống, sáng tạo, về những nhạc sĩ khác và Thượng đế⁽¹⁾.

• Về Nghệ thuật

Nghệ thuật là nữ thần cho ông câu nguyện, là người ông cảm tạ và là người được ông che chở. Ông ca ngợi Nàng là vị cứu rỗi linh hồn ông những lúc tuyệt vọng; ông thú nhận rằng nhờ Nàng ông từ bỏ ý định tự sát. Nàng cũng chính là người bạn đồng hành trong những chuyến đi lang thang xuyên qua cánh đồng và rừng rậm, chia sẻ với ông sự cô độc do bệnh điếc mang lại, làm cho cuộc đời đầy bất hạnh của ông trở nên đáng sống với những niềm vui nghệ thuật thuần khiết. Còn những thứ nghệ thuật giả dối chỉ càng làm ông thêm khinh bỉ và thù ghét tới tận đáy lòng.

“Người ta từng nói rằng, nghệ thuật là lâu dài còn cuộc sống chỉ là thứ phù du. Nhầm đấy; cuộc sống mới là lâu dài, nhưng chỉ là sự tóm lược một giai đoạn của nghệ thuật; nếu trước kia hơi thở của nghệ thuật từng gặp đức Chúa trời, thì chúng ta được sinh ra từ ân huệ của cuộc gặp đó”.

(Cuốn *Cuộc nói chuyện*, tháng 3/1820)

1 Bài tổng hợp này dựa theo cuốn sách *Beethoven: Con người và Nghệ sĩ*, thể hiện qua ngôn từ của chính ông của Friedrich Kerst và Henry Edward Krehbiel.

“Thế giới như một ông vua, và cũng như một ông vua, nó thềm khát lời nịnh bợ để ban phát ân huệ; nhưng nghệ thuật thật ích kỷ và ngang bướng, nó không màng đến những lời nịnh bợ”.

(Cuốn *Cuộc nói chuyện*, tháng 3/1820)

“Những sáng tác của tôi không để trưng bày!”

(Beethoven đáp khi nam tước Van Braun nói rằng vở opera *Fidelio* đã giành được thiện cảm và sự tán thưởng của tầng lớp trên)

“Hãy tiếp tục tiến bước tới thiên đàng của nghệ thuật; tại đó không có một hạnh phúc thuần khiết, yên bình và trong sạch nào sánh bằng”.

(Ngày 19/8/1817, nói với Xavier Schnyder, người tìm tới Beethoven từ năm 1811 để xin sự chỉ bảo nhưng không được đáp ứng)

“Nghệ thuật đích thực là bất diệt và người nghệ sĩ đích thực sẽ tìm thấy sự vui sướng tốt bậc trong những tác phẩm vĩ đại của thiên tài”.

(15/3/1823, gửi Cherubini, người được Beethoven coi là nghệ sĩ vĩ đại nhất còn sống, ngoài ông ra)

“Sự thật chỉ tồn tại với người khôn ngoan; cái đẹp chỉ tồn tại với người biết cảm nhận. Chúng đi cùng với nhau và bổ sung cho nhau”.

(Viết trong cuốn bản thảo của bạn ông là Lenz von Breuning vào năm 1797)

• Về sáng tác

Beethoven cho rằng cái đẹp hình thức và thuần túy chẳng có ý nghĩa gì với ông. Ông luôn nhắc đi nhắc lại rằng chỉ có tâm hồn, cảm xúc, cuộc sống hiện tại mới là cái cần đầu tiên cho nghệ thuật. Vì thế chúng ta chẳng ngạc nhiên khi thấy trong nhiều bản sonata và giao hưởng của mình, ông phớt lờ những nguyên tắc truyền thống. Rung động bột phát và tự do là đặc điểm nổi bật nhất trong sáng tác của Beethoven.

“Những đáng tối cao! Sự chi phối tư tưởng của tôi là ở trong không khí; những âm thanh xoay tít như con gió, và tâm hồn của tôi cũng quay cuồng y như vậy”.

(13/2/1814, gửi Bá tước Brunswick)

“Vâng, đúng rồi, đặt những nốt nhạc đó cạnh nhau thì thật kinh ngạc bởi vì không bao giờ tìm thấy chúng trong bất kỳ quyển sách âm nhạc nào”.

(Viết cho Ries khi những nhà phê bình buộc tội ông phạm những lỗi thô thiển về quy tắc âm nhạc)

“Không một con quỷ nào có thể buộc tôi chỉ được viết những phách nhạc như thế”.

(Trích những ghi chép của ông trong những năm học nhạc)

“Nhiều người khẳng định rằng với những giai điệu mềm mại thì phải chấm dứt bản nhạc bằng một quãng thứ. Không! Tôi thì thấy ngược lại, một quãng ba trưởng khi chấm dứt bản nhạc có một hiệu ứng lạ lùng. Hết nỗi buồn sẽ lại tới niềm vui, khi mưa tạnh sẽ lại có ánh nắng mặt trời. Nó tác động đến tôi như thể tôi đang kiếm tìm ánh bạc lấp lánh của sao Hôm”.

(Trong lời giới thiệu cuốn sách của Hoàng tử Áo Rudolph)

“Để trở thành người soạn nhạc có tài phải học hòa âm và đối âm từ khi mới 7 đến 11 tuổi, nhưng điều quan trọng hơn là phải để cho trí tưởng tượng và cảm xúc biết làm gì theo những quy tắc đó”.

(Schindler nhớ lại câu nói này của Beethoven.

Schindler nói: “Khi Beethoven tới Vienna, ông không hề biết đối âm và chỉ biết chút ít về hòa âm”)

“Thu từ và sự giao thiệp, như Ngài biết đây, không bao giờ là sở trường của tôi; một vài người bạn thân thiết nhất của tôi không hề gửi thư cho tôi trong suốt mấy năm. Tôi chỉ sống trong những ghi chép và sáng tác của mình, và ít khi hoàn thành một bản nhạc rồi mới bắt đầu một bản mới. Như hiện nay, tôi thường soạn ba, thậm chí bốn bản một lúc”.

(Vienna, ngày 29/6/1800, gửi Wegeler ở Bonn)

“Tôi buộc mình phải quen với việc nghĩ ra toàn bộ bản nhạc với mọi giai điệu và nốt nhạc ngay khi ý tưởng vừa xuất hiện trong đầu tôi”.

(Ghi chú trong một bản phác thảo năm 1810)

Bạn sẽ hỏi tôi rằng tôi lấy những ý tưởng đó ở đâu. Tôi không thể kể chắc chắn cho bạn; chúng đến thật tự nhiên - Tôi có thể nắm bắt chúng trong bàn tay của mình, trong không trung, trong khu rừng; trong khi đi bộ; trong sự tĩnh lặng của đêm; trong buổi sáng sớm; hối thúc bởi tâm trạng, được nhà thơ chuyển tải thành ngôn từ, được tôi chuyển tải thành âm thanh, và tiếng gầm rú và con bão xoáy vào tôi cho đến khi tôi đặt chúng xuống thành những nốt nhạc”.

(Nói với Louis Schlosser, một nhạc sĩ trẻ.
Beethoven rất quý trọng tình bạn này, quãng năm 1822 -23.)

“Tôi không quen viết lại những tác phẩm của mình. Tôi không bao giờ làm điều đó bởi tôi hoàn toàn tin rằng mỗi chi tiết thay đổi sẽ làm thay đổi đặc tính của toàn bộ bản nhạc”.

(19/2/1813, gửi George Thomson, người yêu cầu ông thay đổi một vài nốt nhạc trước khi xuất bản)

• Về những nghệ sĩ khác

Quan điểm của người nghệ sĩ này về người nghệ sĩ khác thường phiến diện và không phải không có thành kiến. Nhưng với Beethoven thì khác, đặc biệt là sự phán xử của ông về Rossini, người đã quyến rũ dân chúng thành Vienna.

Từ khi còn nhỏ, Beethoven đã tới Vienna và biểu diễn cho Mozart nghe, Mozart rất ấn tượng về tài năng của cậu bé, ông nói với mọi người hãy chăm sóc và theo dõi cậu! Khác với Mozart, Beethoven sống nhờ việc sáng tác nhạc cho công chúng hơn là cho các quý tộc và cung đình. Bản giao hưởng đầu tiên Beethoven viết khi ông đã 30 tuổi, vào tuổi đó, Mozart đã sáng tác được tới 40 bản!

Đừng làm rách những vòng nguyệt quế trên đầu của Handel, Haydn và Mozart; chúng thuộc về họ chứ không phải về tôi.

(Teplitz, 17/7/1852, viết cho cô bé 10 tuổi tên là Emilie M.
rất ngưỡng mộ ông)

“Handel là bậc thầy không thể với tới của mọi bậc thầy. Hãy tới học ông cách để đạt được những hiệu ứng rộng lớn chỉ với những cách thức đơn giản... Handel là nhà soạn nhạc vĩ đại nhất từng sống. Tôi muốn ngã mũ và quỳ xuống trước ngôi mộ của ông”.

(Câu nói của ông trên giường bệnh giữa tháng 2/1827,
ông nói với chàng thanh niên Gerhard von Breuning,
về sự cảm nhận đối với các tác phẩm của Handel)

Việc Ngài sẽ xuất bản những tác phẩm của Sebastian Bach là một điều làm tôi hạnh phúc, trái tim tôi đang đập trong tình yêu nghệ thuật cao ngất và vĩ đại của người đã sinh ra sự hòa âm; tôi muốn sớm nhìn thấy chúng.

(Tháng 1/1801, gửi Hofmeister ở Leipzig)

Tôi luôn luôn coi bản thân mình là một trong những người vô cùng ngưỡng mộ Mozart, và sẽ mãi vậy cho tới ngày tôi qua đời.

(Ngày 6/2/1806, gửi Abbe Maximilian Stadler, người đã gửi cho ông bài luận về Mozart có tên là “Lẽ cầu siêu”)

“Đúng vậy, một sự thiêng liêng luôn tỏa sáng không ngừng bên trong Schubert!”

(Nói với Schindler khi ông nghe những bản nhạc
Songs of Ossian, Die Junge Nonne, Die Burgschaft
và *Grenzen der Menschheit* của Schubert)

“Rossini là một nhạc sĩ có tài và sáng tác các bản nhạc du dương, êm ái, nhưng âm nhạc của ông ta chỉ làm thỏa mãn cảm xúc và tinh thần hời hợt của thời đại”.

(Năm 1824, viết tại Baden, gửi cho Freudenberg)

“Người Italia phải xem trường nhạc của họ dạy những gì? Hãy ngắm nhìn lại thần tượng của họ, Rossini! Nếu thần May Mắn không mang lại cho ông ta tài năng và những giai điệu dễ thương nhờ bất chước, thì ông ta học được gì từ trường đó ngoài khoai tây, thứ chỉ làm ông ta to bụng mà thôi”.

(Trong một cuộc trò chuyện tại cửa hàng âm nhạc của Haslinger, nói Beethoven thường xuyên lui tới)

Nguyễn Cảnh Bình dịch

Người tác thành cho thơ và âm nhạc cổ điển

Nói đến mối liên hệ giữa thơ và âm nhạc cổ điển, tên tuổi đầu tiên cần được nhắc tới là Ludwig van Beethoven (1770 - 1827). Ông là nhà soạn nhạc đầu tiên đưa thơ vào thể loại giao hưởng, là tác giả của tập liên khúc được cho là tập liên khúc đích thực đầu tiên, là người đã phổ biết bao bài thơ tiếng Đức, tiếng Anh thành những ca khúc nghệ thuật hết sức tuyệt vời có sức sống vững bền đến tận ngày nay. Nếu như Schubert được mệnh danh là "Vua của Lied" thì có thể gọi Beethoven là "người tác thành cho thơ và âm nhạc cổ điển".

“Adelaide”, một trong những lied nổi tiếng nhất và được lấy vào hợp tuyển nhiều nhất của Beethoven, được sáng tác vào khoảng năm 1794-1795 khi tác giả ở tuổi 25. Ca từ của “Adelaide” là một bài thơ Đức thời kỳ đầu lãng mạn do Friedrich von Matthisson (1761-1831) sáng tác. Được viết ở giọng Si giáng trưởng cho giọng tenor hoặc soprano, có cấu trúc như một bản sonata cỡ nhỏ, Adelaide là một trong những tác phẩm rất tâm đắc của Beethoven và chính ông đã chơi phần đệm piano trong một buổi hòa nhạc kỷ niệm sinh nhật nữ hoàng Nga năm 1815. Bài thơ của Matthisson là lời thổ lộ nỗi khát khao dành cho một người con gái lý tưởng (tên là Adelaide) và dường như không thể vói tới được. Bài thơ rõ ràng đã đánh trúng tình cảm của Beethoven, người mà trong đời tư thường có nỗi khát khao về một người phụ nữ lý tưởng xa xôi.

Bức thư cảm ơn mà Beethoven đã viết cho nhà thơ đã chứng tỏ cảm tình sâu sắc của ông đối với bài thơ này. “Adelaide” (Op. 46) được Artaria xuất bản ở Vienna với lời đề tặng cho tác giả bài thơ. Nhưng rất lâu sau Beethoven mới gửi cho Matthisson

một bản sao lied này vì e rằng nhà thơ sẽ không thích nó. Song Matthiesson cảm thấy đây là lied hay nhất trong tất cả những lied phổ thơ ông. Rất nhiều thính giả sau này xem nó là một trong những tác phẩm hay nhất thời kỳ đầu của Beethoven. Rất nhiều nghệ sĩ piano như Franz Liszt, Henri Cramer và Sigismond Thalberg đã soạn những phiên bản dành cho piano độc tấu dựa trên lied này.

An die ferne Geliebte (Gửi người yêu phương xa) Op. 98 là tập liên khúc duy nhất của Beethoven và thường được cho là tập liên khúc đích thực đầu tiên trong lịch sử thể loại lied. Ca từ của tác phẩm này là của bác sĩ, nhà văn, chính trị gia và nhà báo Alois Isidor Jeitteles (1794 - 1858). Đây là một tác phẩm quan trọng không chỉ vì giá trị âm nhạc mà còn vì nó đóng vai trò như một bước ngoặt lớn trong phong cách và sự nghiệp của Beethoven. Tác phẩm mở ra một con đường mới cho nhà soạn nhạc ở nhiều khía cạnh: chủ nghĩa anh hùng và sự huy hoàng của quá khứ đều vắng mặt ở đây; cá tính hướng ngoại (quan tâm đến người khác hơn bản thân mình) nhường chỗ cho sự diễn tả có sức nặng hơn, nội tâm hơn. Ở mức độ cá nhân, âm nhạc biểu trưng cho nhận thức rõ ràng của Beethoven, rằng ông có thể sẽ không bao giờ kết hôn và rằng tuổi trẻ của ông, với tất cả những thất vọng cay đắng của nó, đã qua rồi. Tuy nhiên dù âm nhạc phản ánh nỗi đau của tác giả nhưng nó chưa bao giờ gọi lên bất cứ sự ca thán nào, thậm chí đôi chỗ mang màu sắc tươi sáng - tiếng “Ừ” thanh thản trước những điều bất khả của số phận.

Vào ngày 7/5/1824, Ludwig van Beethoven tận hưởng thắng lợi vang dội nhất của mình trước công chúng trong buổi công diễn bản Giao hưởng số 9 tại nhà hát Kaerntner, Vienna. Giao hưởng số 9 giọng Rê thứ Op. 125 bắt nguồn từ hai tác phẩm riêng biệt - một bản giao hưởng với chương kết có hợp xướng và một tác phẩm khí nhạc thuần túy giọng Rê thứ. Beethoven đã

làm việc với chúng trong gần 10 năm trước khi quyết định kết hợp hai ý tưởng lại thành một bản giao hưởng với lời thơ “An die Freude” (Tụng ca niềm vui) của Schiller như là chương kết. Nhà âm nhạc học Dennis Matthews nhận xét về Giao hưởng số 9 của Beethoven: “Như với các tác phẩm thời kỳ cuối, có những chỗ mà không gian phải rung lên dưới sức nặng của tư tưởng và tình cảm, nơi mà nhà soạn nhạc khiếm thính dường như chiến đấu chống lại hoặc vươn ra ngoài các giới hạn của nhạc cụ và giọng ca”.

Bản giao hưởng bất hủ này cũng là hiện thân của tính nhị nguyên trong âm nhạc đã trở thành cuộc xung đột ở thế kỷ 19 giữa chủ nghĩa Cổ điển và chủ nghĩa Lãng mạn, giữa cái cũ và cái mới. Các phong cách hoàn toàn khác nhau, như phong cách của Brahms và của Liszt, đều tìm thấy các tiền lệ của chúng trong tác phẩm này. Ba chương đầu của tác phẩm rõ ràng vẫn còn cắm rễ vào thế kỷ 18 trong khi chương thứ tư - hân hoan và thấm nhuần ý nghĩa thi ca - dường như đập tan khuôn vàng thước ngọc của chủ nghĩa Cổ điển, đưa toàn bộ tác phẩm vào trong lãnh địa của âm nhạc chương trình, một khái niệm được xác nhận của chủ nghĩa Lãng mạn thế kỷ 19. Chẳng thế mà trong cuộc luận chiến âm nhạc thế kỷ 19 giữa phe ủng hộ âm nhạc chương trình và phe ủng hộ âm nhạc tuyệt đối (còn gọi là âm nhạc thuần túy), chương hợp xướng trong Giao hưởng số 9 của Beethoven được cả hai phe đem ra làm bằng chứng cho luận cứ của mình. Những nhà hình thức chủ nghĩa cự tuyệt các thể loại như opera, ca khúc nghệ thuật, thơ giao hưởng vì chúng bộc lộ ý nghĩa rõ ràng. Với họ, chương nhạc này cũng như Giao hưởng số 6 của Beethoven là “có vấn đề” mặc dù họ vẫn coi Beethoven là một trong những nhà tiên phong của âm nhạc thuần túy (đặc biệt là với các bản tứ tấu đàn dây thời kỳ cuối). Còn ở phe ủng hộ âm nhạc chương trình, Richard Wagner coi chương hợp xướng trong bản Giao hưởng số 9 của Beethoven

là một minh chứng cho thấy âm nhạc sẽ hay hơn nếu có lời ca bằng câu nói nổi tiếng: “Noi âm nhạc không thể đi xa hơn nữa, thì lời ca sẽ tới... Lời ca đứng cao hơn tiếng nhạc”.

Bài thơ “An die Freude”, được thi hào Đức Friedrich von Schiller viết năm 1785, ngợi ca lý tưởng hòa hợp và tình huynh đệ của toàn nhân loại. Một số nhà soạn nhạc đã phổ nhạc bài thơ này trong đó có Franz Schubert (soạn năm 1815, xuất bản năm 1829). Beethoven cũng đã ấp ủ dự định phổ nhạc bài thơ này trong nhiều năm. Khi sáng tác chương 4 của Giao hưởng số 9 Beethoven đã phải trăn trở rất nhiều để tìm cách bắt vào phần mở đầu đoạn tụng ca của Schiller. Ông viết đi viết lại đoạn đó nhiều lần cho đến khi nó thành hình dáng như chúng ta nghe thấy ngày hôm nay.

Người ta kể lại rằng mặc dù người chỉ huy chính thức của buổi hòa nhạc lịch sử ngày 7/5/1824 là Michael Umlauf - giám đốc âm nhạc của Nhà hát Kaerntnert - nhưng Beethoven đã cùng chỉ huy với Umlauf. Do chúng kiến Beethoven thất bại trong việc chỉ huy buổi tổng duyệt vở opera *Fidelio* hai năm về trước nên ở buổi này Umlauf đã chỉ thị cho các nhạc công và ca sĩ lờ đi “sự chỉ huy” của nhà soạn nhạc đã hoàn toàn khiếm thính. Giao hưởng số 9 được các nhạc công kết thúc trong tiếng vỗ tay vang dội của khán thính giả khi mà Beethoven vẫn đang chỉ huy một vài ô nhịp nữa trong tổng phổ. Vì thế ca sĩ giọng nữ trầm Caroline Unger phải bước tới bên Beethoven và xoay người ông lại để ông có thể nhìn thấy khán thính giả đang tung hô mình. Công chúng thành Vienna đã đón nhận vị anh hùng với lòng tôn kính và cảm phục sâu sắc nhất.

Với Giao hưởng số 9, Beethoven là người đầu tiên đưa thơ vào thể loại giao hưởng. Đến thời Hậu lãng mạn, nhà soạn nhạc người Áo Gustav Mahler (1860-1911) thường xuyên đưa thơ của Nietzsche, Goethe cho đến các nhà thơ Trung Hoa thời Đường như Lý Bạch, Trương Kế, Mạnh Hạo Nhiên và Vương Duy

(qua các bản dịch thơ sang tiếng Đức) vào sáng tác giao hưởng. Trong *Das Lied von der Erde* (Bài ca trái đất), Mahler đã hòa trộn hai hình thức sở trường của mình (lied và giao hưởng) thành một bản giao hưởng - ca khúc lớn, mặc dù bề ngoài nó có vẻ như một bộ sáu ca khúc với phần đệm của dàn nhạc.

Sang thời Hiện đại, nhà soạn nhạc Nga Dmitri Shostakovich (1906 - 1975) cũng có một thử nghiệm tương tự như Mahler ở bản Giao hưởng số 14 Op. 135 viết cho hai giọng soprano và bass cùng dàn nhạc dây nhỏ và bộ gõ. Trong Giao hưởng số 14, Shostakovich sử dụng 11 bài thơ của bốn nhà thơ Garcia Lorca, Guillaume Apollinaire, Wilhelm Küchelbecker và Rainer Maria Rilke. Tác phẩm này có ba phiên bản: sử dụng bản dịch thơ tiếng Nga, bản dịch thơ tiếng Đức và bản dịch ngược từ tiếng Nga về ngôn ngữ gốc. Nhưng có lẽ đến tận bây giờ vẫn chưa có một thử nghiệm đưa thơ vào giao hưởng nào lại thành công vang dội bằng Giao hưởng số 9 của Beethoven.

Ngọc Anh

Thiên tài chống lại chủ nghĩa chuyên chế

Khi tia sáng của chế độ dân chủ bùng sáng ở Đức, cả Beethoven và Wagner đều là những nhân vật chống lại thế giới quý tộc già cỗi nhưng điều khác biệt giữa họ là trong khi Beethoven luôn giữ vững lập trường của mình, thì Wagner sau nhiều năm sống lưu vong và lâm vào cảnh bần cùng, đã thỏa hiệp với tầng lớp quý tộc để nhận được sự bảo trợ của tầng lớp này.

Điều đặc biệt đáng ca ngợi là sự kiêu hãnh của Beethoven trong tư cách là một nghệ sĩ và một nhà tư tưởng. Vào một ngày, khi anh trai Johann của ông gửi một tấm thiệp với dòng chữ “chủ đất” sau tên mình, nhà soạn nhạc đã gửi lại tấm thiệp của mình, trên đó ghi dòng chữ “chủ sở hữu bộ não”. Một trường hợp khác, Beethoven có ý định bán chiếc nhẫn mà ông nhận được từ vua Phổ nhân những cống hiến của bản Giao hưởng số 9. Nghệ sĩ violin Karl Holz, người bạn thân thiết đến cuối đời của Beethoven, đã cố gắng thuyết phục ông giữ lấy kỷ vật này và nhắc lại rằng người tặng là một vị vua; nhưng Beethoven đã trả lời: “Tôi cũng là một vị vua”.

Có thể đoán chắc, Beethoven đã vượt xa thời đại của mình, để trở thành một nhà quý tộc của những thiên tài với niềm kiêu hãnh đặc biệt, hơn cả những vị quý tộc bẩm sinh. Ông khẳng định: “Tôi không bao giờ viết vì tiếng tăm. Những thứ tràn ngập trong trái tim tôi cần thiết phải được biểu lộ, đó là nguyên nhân vì sao tôi sáng tác”.

Vào thời của Beethoven, tại Áo cũng như tại Đức, giới quý tộc vẫn còn thống trị. “Nhân loại bắt đầu với ngài nam tước” là một câu châm ngôn xác xược và xuẩn ngốc nhưng lại thịnh hành. Beethoven nghĩ gì về nó, ắt hẳn chúng ta đều biết qua

những hàm ý trong hành động của ông. Beethoven luôn giữ mình ngang hàng với tất cả những nhà quý tộc danh giá nhất thành Vienna bằng mọi cách, và từ chối mọi hành động khúm núm trước họ. Và trong trường hợp học sinh của ông là thành viên của các gia đình hoàng gia thì điều đó cũng không thuyết phục Beethoven đối xử tôn trọng với họ hơn những người khác. Nhà soạn nhạc đã từng cự tuyệt các nghi lễ cung đình ngay cả khi dạy nhạc trong lâu đài của Hoàng tử Rudolph, cậu con trai út của Hoàng đế Leopold II; và khi các cận thân quấy rầy Beethoven với những cố gắng của họ để bắt ông phải tuân theo những luật lệ của chốn cung đình, thì hoàng tử đã mỉm cười và nói với các cận thân hãy để cho Beethoven được xử sự theo cách riêng của mình.

Nhà soạn nhạc Đức Ferdinand Ries, người từng được biết đến với tư cách là thư ký, người sao chép tài liệu cho Beethoven và đồng thời là người bạn keo sơn của ông, đã kể lại rằng nhà soạn nhạc đã từng quở trách vài nhà quý tộc vô giáo dục. Đó là vào một buổi biểu diễn âm nhạc ở lâu đài của bá tước Browne, Beethoven đang chơi một số bản hành khúc piano bốn tay với Ries thì ngài bá tước P. bắt đầu trò chuyện với một tiểu thư quý tộc trẻ trung xinh đẹp bên cánh cửa của phòng liền kề đó. Sau những nỗ lực vô ích để lấy lại sự im lặng, Beethoven đột ngột đứng dậy và giận dữ kêu lên “Tôi không thể chơi đàn cho những con lợn này nghe”. Tất cả mọi van nài để nhà soạn nhạc trở lại bên cây đàn sau đó đều thất bại.

Một buổi tối, người bảo trợ của Beethoven, hoàng thân Karl Lichnowsky, đề nghị ông chơi đàn cho một vài người bạn nghe nhưng Beethoven dứt khoát từ chối. Nổi giận đùng đùng khi Lichnowsky vẫn cứ chờ đợi dù ông không muốn, Beethoven đã chạy lao ra ngoài trời mưa, bản tổng phổ vẫn cầm trong tay. Ông kiêu hãnh nói: “Thưa hoàng thân, những gì ngài có là bởi sự ngẫu nhiên, còn tôi, những gì tôi có là bởi nỗ lực của

riêng tôi. Trên thế gian này đã có hàng ngàn hoàng thân và sẽ tiếp tục có hàng ngàn hoàng thân nữa, nhưng chỉ có duy nhất một Beethoven!”. Mưa để lại những vệt dài trên bản thảo viết tay “Appassionata”...

Có thể tất cả các nghệ sĩ đều có được sự dũng cảm tương tự như Beethoven. Nhưng nhiều người trong số họ chắc chắn không đủ sức hành động theo gương ông. Và cũng không có bất cứ ai dám sử dụng thứ ngôn ngữ trái với quy tắc ứng xử chốn thượng lưu của ông. Cách từ chối của Liszt thì nhiều chất lịch thiệp hơn nhưng hoàn toàn hiệu quả. Một lần, Liszt chơi nhạc cho cung đình ở thủ đô nước Nga. Khi Sa hoàng bắt đầu nói chuyện âm ỹ, Liszt đã dừng lại một cách bất ngờ, và khi được hỏi vì sao không chơi tiếp, ông trả lời: “Nghỉ thức cung đình yêu cầu khi hoàng đế nói chuyện thì tất cả những người khác buộc phải im lặng”.

Brahms là một con người hết sức khiêm tốn và nhún nhường. Nhưng sự khiêm nhường như thế xa lạ với Beethoven, ông biết rằng mình là một vị vua - trên thực tế còn hơn cả thế, bởi nhiều bậc vua chúa đã bị lãng quên ngay sau khi qua đời. Tuy nhiên Beethoven biết rõ mình cũng có khi mắc sai lầm. Ông không thích những người theo chủ nghĩa Beethoven một cách ngu xuẩn, luôn có ý nghĩ rằng mọi tác phẩm của ông đều hoàn hảo. Khi Katharina Tibbini ca tụng Beethoven là bậc thầy duy nhất, người không bao giờ sáng tác bất cứ thứ gì tầm thường hoặc kém cỏi, ông đã trả lời: “Cô nói điều quái gở gì thế. Tôi cảm thấy rất vui sướng được phá hủy nhiều tác phẩm trong số những gì mình đã sáng tác nếu có thể”.

Trong các bức thư của mình, Beethoven nhiều lần thú nhận rằng ông viết các tác phẩm “mì ăn liền” kiếm tiền nhằm dành điều kiện tốt nhất hoàn thành các kiệt tác. Một trong số những tác phẩm “kiếm cơm” kiểu như vậy, theo lời thú nhận của ông, là bản pianoforte sonata Op. 106; nó được viết ra, cũng như

lời ông tâm sự với Ries: “gần như vì lợi ích của bánh mì - tôi đã phải làm đến mức như vậy”.

Không nhiều người hâm mộ Beethoven thú nhận một cách thành thực về những thiếu sót trong tác phẩm của thần tượng, nhưng nhà văn Wilhelm Joseph Von Wasielewski, trong phần hai cuốn sách tiểu sử Beethoven, giải thích: cùng lúc sáng tác những bản sonata cuối cùng Op. 109, 110 và 111, nhà soạn nhạc còn mải mê tập trung vào tác phẩm vĩ đại Mass nên các bản sonata đó đã phải hứng chịu hậu quả. Nhà viết tiểu sử cho biết: “Một điều rõ ràng là các tác phẩm viết cho piano không nhận được sự quan tâm như trước đây”. Beethoven kiên quyết (trong năm 1823, một năm sau khi sáng tác các tác phẩm trong Op. 111) không viết thêm bất kỳ tiểu phẩm piano nào nữa, ngoại trừ khi được đặt hàng.

Các nhà phê bình đương đại đã không do dự chĩa mũi dùi của họ vào những tác phẩm của Beethoven, những lỗi có thật hoặc tưởng tượng. Đặc biệt là “những con bò thiến Leipzig”, như cách Beethoven gọi họ, đã quá quen với lối trò chuyện đầy khiếm nhã của ông. Beethoven viết cho một người bạn làm trong ngành xuất bản của mình: “Nhưng cứ để cho họ nói chuyện, họ sẽ chắc chắn không làm cho bất cứ ai trở thành bất tử bằng những lời lẽ nhảm nhí của mình, và cũng không thể tước đoạt được sự bất tử của bất cứ ai, những người đã được thần Apollo ban tặng sự bất tử”.

Việc các nhà phê bình tấn công vào phong cách và cấu trúc trong tác phẩm chỉ kích thích Beethoven cảm thấy vui hơn. Nhạc trưởng Ignaz von Seyfried, học trò của Mozart và từng chỉ huy buổi ra mắt vở opera *Fidelio* của Beethoven, đã viết: “Khi thấy những lời phê bình chỉ trích về việc mắc những sai lầm ngớ ngẩn trong nhạc lý, Beethoven thường cười âm ỉ và xoa hai bàn tay vào nhau một cách hân hoan rồi la lên: ‘Đúng thế, đúng thế! Họ đã cắm đầu mình vào nhau và ngoác mồm ra

bởi vì họ không bao giờ thấy bất cứ thứ gì như thế trong một cuốn sách bàn về hòa âm”.

Về những nghệ sĩ piano chuyên nghiệp cùng thời đại, Beethoven viết: “Nhiều người trong số họ là kẻ thù chí mạng của tôi”. Tại sao vậy? Bởi vì kẻ tầm thường thường thù ghét bậc thiên tài. Ở góc độ nào đó, người ta có thể thấy không có lý do đặc biệt nào để các pianist căm ghét Beethoven. Ông không biểu diễn thường xuyên trước công chúng, và nếu có thì ông cũng chỉ chơi các tác phẩm của mình. Nhưng chắc chắn rằng không ai trong số họ mong chơi hay như Beethoven, bởi ông là “người khổng lồ giữa các pianist”.

Trong thời đại của Beethoven, tất cả các pianist đều được mong đợi sẽ ứng tác trong các buổi trình diễn. Nhiều tài liệu ghi lại rằng, trong một dịp Beethoven và một trong số các địch thủ của ông, Woelffl, cùng ngồi cạnh nhau bên hai cây đàn piano, trong vòng quay ứng tác trên các chủ đề được đề xuất bởi mỗi người. Và tất nhiên Beethoven là người thành công hơn cả. Mozart đã có nhận xét lịch sử sau khi lắng nghe Beethoven chơi ứng tác: “Hãy hướng cặp mắt lên người nghệ sĩ này! Một ngày nào đó anh ấy sẽ buộc cả thế giới phải nói về mình”.

Một nhà phê bình cùng thời Beethoven viết: “Ông ấy trở nên tuyệt vời nhất khi ứng tác và thực tế là thật kỳ diệu khi được thấy ông biểu diễn ứng tác một cách dễ dàng và hoàn hảo trên bất kỳ chủ đề nào được đưa ra, không đơn thuần bởi sự biến đổi của cấu trúc (như nhiều nghệ sĩ bậc thầy đã làm với sự thành công và cả sự hào nhoáng) mà bằng sự phát triển đích thực của ý tưởng”. Một khán giả đã viết về buổi biểu diễn ứng tác của Beethoven tại Vienna: “Beethoven nhanh chóng quên đi những gì diễn ra xung quanh và trong vòng hơn một tiếng ruồi đồng hồ, ông chìm đắm vào chuỗi ứng tác... Đúng hơn là ông chìm đắm một cách say mê trong những âm điệu mãnh liệt, táo bạo hơn là những âm điệu dịu dàng, ủy mị. Khối cơ trên gương mặt

của ông cũng căng lên, các tĩnh mạch dường như căng phồng, đôi mắt long lên hoang dại, khuôn miệng rung động dữ dội. Với những tinh thần do bản thân gọi lên, ông đã xuất hiện như một phù thủy bậc thầy”.

Có một giai thoại vui kể về một dịp Beethoven chơi đàn cho những người bạn nghe. Nhà xuất bản âm nhạc lỗi lạc Schlesinger mời bạn bè đến Vienna dự một bữa tiệc. Beethoven là một trong những khách mời này, và tất nhiên, được mời biểu diễn ứng tác. Sau khi từ chối nhiều lần không được, Beethoven cuối cùng cũng phải ưng thuận với điều kiện rằng Castelli, người không có lấy một ý tưởng nào về việc chơi đàn, sẽ phải đưa ra cho ông một chủ đề. Castelli liền bước đến bên cây đàn, chạm ngón tay đầu tiên lên bốn phím đàn và lặp lại điều đó một lần nữa. “Thế là quá đủ!”, Beethoven nói to và cười vang. Sau đó người nghệ sĩ thiên tài ngồi xuống và làm các vị khách vui thích, ông ứng tác trong vòng một giờ đồng hồ trên bốn nốt nhạc ấy, thú tạo thành tất cả những gì ông chơi hôm đó.

Chuyện đó xảy ra vào năm 1825, hai năm trước khi ông qua đời. Toàn bộ sự nghiệp biểu diễn như một nghệ sĩ bậc thầy của Beethoven chỉ kéo dài trong vòng 19 năm. Có một sự thật là ông chưa bao giờ quan tâm một cách đặc biệt đến phương diện biểu diễn. Theo lời của Ries và nữ bá tước Julia Guicciardi, người được Beethoven đề tặng bản sonata “Ánh trăng”, ông không thích chơi các tác phẩm của mình trước công chúng, có thể bởi vì ông không quan tâm đến việc dành thời gian cho việc đạt tới một kỹ thuật hoàn hảo. Czerny, học trò của ông, đã giải thích nguyên nhân vì sao Beethoven lại thích chơi ứng tác các tác phẩm của mình như vậy, bởi theo cách đó, ông có thể rèn được những phần mà ông không có thời gian luyện tập.

Một vài học trò và bạn bè của nhà soạn nhạc vĩ đại nói rằng khi chơi đàn, Beethoven sử dụng pedal thường xuyên hơn trong nguyên bản các tác phẩm của mình. Và có thể nhận thấy

Beethoven, khi chơi tác phẩm của mình, thường sử dụng một cách tự do sự dao động tốc độ, thứ vẫn được gọi là tốc độ linh hoạt.

Theo lời kể của Ries, có lẽ thói nghiện sử dụng nhịp độ dao động như thế này ở Beethoven là do ông không bao giờ được học khiêu vũ. Ries đã đề cập đến sự thất bại của Beethoven trong chuyện học khiêu vũ như một hình mẫu về sự vụng về nhất mà người ta có thể thấy và quả thật ông thiếu hẳn phong cách phong nhã “trong mọi cử chỉ”. Beethoven hiếm khi cầm vật gì trong tay mà không làm rơi vỡ nó. Nhiều lần ông đã làm rơi giá để bút vào trong cây đàn của mình. Không một vật dụng nào được yên ổn trong bàn tay ông. “Làm thế nào mà ông học được cách cạo râu cũng là một điều khó hiểu, ngay cả khi chúng ta không có cơ hội thấy vết cắt thường xuyên trên má ông”. Điều lạ lùng là không có nhiều dấu vết của sự vụng về trong âm nhạc của ông!

Bạn bè thân thiết của Beethoven cũng thường phải hứng chịu những cơn bùng nổ “tính khí” của ông. Beethoven xúc phạm đến cả những người bạn tốt nhất của mình, nhưng khi cơn giận dữ tan biến, ông lại viết thư gửi họ với những lời xin lỗi đầy thống thiết.

Cũng như Brahms, Handel và Chopin, Beethoven chưa bao giờ kết hôn nhưng ông rất ngưỡng mộ những người phụ nữ đẹp và luôn say mê họ đắm đuối. Con cuồng dại của ông, dấu sao, cũng không bao giờ kéo dài quá bảy tháng, theo lời của Ries. Tuy nhiên không hề thấy dấu vết của sự hời hợt hoặc nông cạn trong tình yêu âm nhạc của ông.

Tình yêu của ông với thiên nhiên, bản giao hưởng “Đồng quê”, là một bằng chứng hùng hồn rằng, với biệt lệ của tình yêu dành cho phụ nữ, không có nguồn cảm hứng trong âm nhạc nào có thể so sánh được với nó. Pianist, cellist người Anh Charles Neate kể lại rằng ông “chưa bao giờ gặp một người đàn ông nào hân

hoan mừng vui khi ở giữa thiên nhiên như Beethoven. Ông thường rất đỗi thích thú với những bông hoa và những đám mây. Thiên nhiên là nguồn sống và là yếu tố khiến ông hòa nhập vào cuộc sống. Khi đi bộ trên đồng cỏ gần Vienna ông có thể ngồi xuống bất cứ thảm cỏ xanh mơn mởn nào như ngồi xuống một chiếc ghế bành và lập tức ông cảm thấy mơ màng. Trong cuốn sổ ghi chép của mình, ông từng viết: “Cứ như là tất cả cây cối cùng nói với tôi. Thánh thiện, thánh thiện! Trong khu rừng này có nhiều thứ như bỏ bùa mê - ai có thể nhanh chóng làm được tất cả những điều này [như thiên nhiên]?”

Henry T. Finck
Thanh Nhân dịch



Florestan và Leonore trong vở *Fidelio*, nhà hát Queen Elizabeth

Fidelio đưa con đầy nước mắt và vinh quang

Mùa xuân năm 1804, Beethoven đặt bút hoàn thành những giai điệu cuối cùng của bản Giao hưởng số 3 đồ sộ mang tên "Eroica" (Anh hùng). Trước đó, các tác phẩm Sonata "Kreutzer", sonata "Appassionata", sonata "LAurora" đã ra đời với xúc cảm mãnh liệt đúng như thời đại của chúng - thời đại "Bão táp và Xung kích". Tất cả dồn dập và ồn ã để chuẩn bị cho sự xuất hiện một trong những tác phẩm quan trọng nhất của nhạc sĩ - tác phẩm mà trước khi qua đời Beethoven từng gọi là "đứa con đầy nước mắt và vinh quang" - vở opera *Fidelio*.

Nhện nhóm

Tuổi trẻ của Beethoven gắn liền với đời sống âm nhạc thành Vienna với những sinh hoạt trong các sân khấu vừa và nhỏ. Thời gian này ông sáng tác khá nhiều các tác phẩm sân khấu tiêu biểu như vở ballet *Creatures of Prometheus*, âm nhạc cho vở kịch *Coriolan* của Collin và một số ca khúc nghệ thuật (lied), tiểu phẩm thanh nhạc trên sân khấu kịch mà ngày nay phần lớn đã bị quên lãng.

Nhạc sĩ đương thời nổi tiếng người Pháp, Luigi Cherubini đã khuấy động thính giả các nhà hát bằng những vở opera có nội dung mới phần lớn là bi kịch thay thế dần các thể loại hài hước và thần thoại như *Lodoiska*, *Médée*, *Elize*, *Les deux journées...* Đặc biệt vở *Les deux journées* (Người chở nước) với phần lời của nhà văn Bouilly được dựng ở

Nhà hát Hoàng gia năm 1802 đã gây ấn tượng mạnh mẽ với Beethoven. Ông rất tâm đắc với phần kịch bản và luôn ca ngợi Cherubini là nhạc sĩ vĩ đại nhất. Chính từ đây ý tưởng hình thành một vở opera tiếp bước thần tượng của mình đã được Beethoven nhen nhóm.

Bước khởi đầu của vở opera bắt nguồn từ đơn đặt hàng của Nhà hát Vienna năm 1804 với Beethoven, và ông lập tức chú ý đến tác phẩm cũng của Bouilly mang tên *Tình nghĩa vợ chồng*. Đây là một câu chuyện dựa trên sự kiện có thật những năm Bouilly giữ chức nghị viên ở Tua, kể về một người phụ nữ dũng cảm cứu chồng khỏi sự trả thù đê tiện của tên tỉnh trưởng. Trước Beethoven, đã có hai nhạc sĩ là Pierre Gaveaux và Ferdinando Paer cùng sáng tác opera trên cốt truyện đó nhưng chúng nhanh chóng bị rơi vào quên lãng do âm nhạc quá sáo mòn. Tuy nhiên Beethoven đã lấy phần lời tác phẩm của Paer làm cơ sở cho bản thảo đầu tiên của mình, dưới tên gọi *Leonora*.

Cốt truyện của vở opera kể về Leonora, người phụ nữ đã cải trang thành đàn ông dưới tên gọi Fidelio để tìm cách cứu chồng. Chồng nàng là Florestan do tố cáo những việc làm phi pháp của tên tỉnh trưởng Pizarro đã bị hấn bỏ tù với âm mưu thủ tiêu. Leonora cải trang thành nam giới và xin vào làm trợ lý cho viên quản ngục Rocco để cứu chồng, nàng tìm cách đưa tin về hành động ti tiện của Pizarro cho bộ trưởng Fernando, vốn là bạn cũ của Florestan. Được lệnh phải đào huyệt để chôn người tử tù ấy, Leonora đã gặp được chồng dưới hầm tối. Tên tỉnh trưởng xông vào đòi đâm chết Florestan nhưng Leonora đã xông ra đứng chắn trước hấn làm Pizarro ngỡ ngàng. Đúng lúc đó tiếng kèn trumpet vang lên báo hiệu viên bộ trưởng đã tới giải cứu cho những tù nhân vô tội. Họ ừa ra quảng trường và hát bài ca vui bất tuyệt.

Thất bại phủ đầu

Vai diễn chính đầu tiên được giao cho giọng soprano nổi tiếng là Anna Milder lúc đó mới 20 tuổi. Buổi công diễn đầu tiên vào ngày 20/11/1805 tại nhà hát Kaerntnerthor, Vienna. Tuy nhiên đây là thời kỳ đen tối của thành Vienna khi trước đó một tháng, quân đội của Napoleon tràn vào thành phố và xua đuổi đám quý tộc. Nhà hát tràn ngập binh lính Pháp. Vở opera đã ra mắt phiên bản thứ nhất trong hoàn cảnh như vậy. Ở phiên bản này nhạc sĩ vẫn giữ nguyên phiên bản ba màn của Paer, nhưng thực sự âm nhạc đã không lôi cuốn được khán giả mặc dù ông đã sửa chữa rất nhiều. Beethoven đã thay hẳn khúc overture đầu tiên và viết một overture khác mà ngày nay ta vẫn gọi là “Overture Leonora” No.2. Các khán giả chân chính còn lại hiếm hoi ở Vienna cũng hò hững với tác phẩm.

Điều này làm Beethoven rất khổ tâm. Trong một buổi họp ở nhà hoàng thân Karl Lichnowsky - người bảo trợ thân thiết của Beethoven, bạn bè ông ra sức thuyết phục nhạc sĩ sửa chữa lại một số chỗ trong tác phẩm. Ban đầu Beethoven đã kiên quyết bảo vệ tác phẩm “như một con sư tử bảo vệ đàn con của mình”, và phải rất vất vả những người bạn của nhạc sĩ mới thuyết phục được ông sửa chữa lại phần âm nhạc và kịch bản. Sự khó tính của Beethoven có lẽ bắt nguồn từ căn bệnh điếc lúc này đang gây cho ông những cực hình khi ông bắt đầu không thể phân biệt được các bè trong dàn nhạc nữa.

Năm 1806 vở opera được chỉnh sửa hoàn thiện. So với nguyên tác, nó đã được rút gọn lại chỉ còn hai màn như chúng ta thấy ngày nay, quan trọng nhất ở lần chỉnh sửa này là tác giả đã viết một overture đồ sộ cho tác phẩm, đó chính là khúc Overture “Leonora” No.3, một tác phẩm khí nhạc đặc biệt quan trọng mà Xerov đã gọi là “kỳ quan vĩ đại của nghệ thuật giao hưởng”. Tuy lần công diễn này có vẻ đã được công chúng đón nhận cởi mở

hơn nhưng Beethoven lại gặp những chỉ trích vô cùng gay gắt từ các nhà phê bình và các nhạc sĩ đương thời mà điển hình là Cherubini - thần tượng của Beethoven. Cherubini đã công kích dữ dội khúc Overture “Leonora” No.3, cho rằng nó quá lộn xộn, dàn nhạc lấn át lời ca. Trong một lá thư gửi Beethoven, Cherubini đã khẳng định Beethoven không hiểu gì về thanh nhạc cả. Còn giới thượng lưu thì kịch liệt đả kích tác phẩm như họ đã từng làm với vở *Đám cưới Figaro* của Mozart trước đây. Chính vì vậy chỉ sau đêm diễn thứ hai, vở *Leonora* đã bị rút khỏi kịch mục của Nhà hát. Các năm sau đó Beethoven đã cố gắng để nó được trình diễn trên sân khấu ở Berlin, Prague và Bonn nhưng tất cả đều thất bại.

Vinh quang

Nếu so sánh với bản Giao hưởng số 9, một tác phẩm cũng được phôi thai trong thời gian khá dài nhưng lại thành công ngay lần công diễn đầu tiên, thì vở *Fidelio* quả thật kém may mắn hơn nhiều. Bởi vì mãi đến năm 1814, sau lần chỉnh sửa thứ ba, Beethoven mới nhận được những đền đáp xứng đáng so với trí lực mà ông bỏ ra suốt 10 năm trời.

Kết quả của sự thành công đó chính là sự kết hợp giữa Beethoven với Georg Friedrich Treitschke - nhà văn nổi tiếng cùng thời. Beethoven đã gọi con người này là Fernando - vị cứu tinh của *Fidelio*. Treitschke viết lại phần lớn lời ca và Beethoven cũng chỉnh sửa âm nhạc rất nhiều, một lần nữa nhạc sĩ đã viết một overture khác phù hợp hơn cho tác phẩm và nó gắn bó chặt chẽ với vở opera dưới tên gọi chính thức - *Fidelio*. Đặc biệt trong lần sửa chữa này Beethoven có những cách tân quan trọng với dàn nhạc cũng như hợp xướng. Và đây chính là tác phẩm *Fidelio* mà chúng ta vẫn thưởng thức ngày nay.

Một học trò của Beethoven kể lại rằng nhạc sĩ rất say sưa và hứng khởi khi ông chỉ huy buổi tổng duyệt và công diễn lần này, mặc dù lúc đó Beethoven đã bị điếc trầm trọng. Ngày 23/5/1814, cũng tại nhà hát Kaerntnerthor nơi trước đây tưởng như đã chôn vùi tác phẩm, *Fidelio* trở lại huy hoàng với giọng hát của nàng Milder do chính tác giả chỉ huy. Michael Umlauf (người sau này đã giúp Beethoven chỉ huy bản Giao hưởng số 9) đã trợ giúp nhạc sĩ. Vở nhạc kịch đã thu được thành công mỹ mãn.

Ngày 18/7 cùng năm, Beethoven đã tổ chức buổi biểu diễn có doanh thu đầu tiên của vở. Và trong lớp khán giả nô nức đến xem có chàng trai trẻ Franz Schubert khi ấy 17 tuổi và sau này “chàng trai” ấy nhớ lại “tôi đã bán cả những cuốn sách quý của mình để mua được vé”.

Khởi nguồn của kỹ nguyện Lãng mạn

Nếu “Eroica” đưa lịch sử giao hưởng sang một trang mới thì opera *Fidelio* cũng có ảnh hưởng vô cùng to lớn tới nghệ thuật nhạc kịch của Đức thế kỷ 19. Nhạc sĩ đã làm công việc rất quan trọng mà sau này thường được nhắc đến với thuật ngữ “giao hưởng hóa opera”. Dàn nhạc lúc này không còn đóng vai trò là một “nhạc cụ lớn” đệm cho giọng ca nữa mà đã tham gia trực tiếp vào tuyến phát triển của tác phẩm, thậm chí còn trực tiếp bộc lộ những dòng nội tâm của nhân vật. Các aria được xây dựng theo cấu trúc sonata, hợp xướng được xây dựng theo tính chất khí nhạc. Điều này ta có thể nhận thấy rõ ràng qua các aria của Leonora, Pizarro hay đoạn song ca của vợ chồng Florestan, nhất là “Hợp xướng tù nhân” ở đầu màn 2. Phần hợp xướng chiến thắng cuối vở được coi là tiền thân đầu tiên của chủ đề “Niềm vui” trong chương kết của Giao hưởng số 9, và Beethoven cũng đã trích hai câu trong bài thơ *An die Freude* của thi hào Schiller: “Ai tìm được người bạn đời yêu dấu/ Hãy tới đây cùng hát khúc hoan ca”. Nhạc sĩ đã đưa vào tác phẩm

này tất cả các tư tưởng quan trọng nhất đời ông - tình yêu, sự chung thủy, tình bạn, sự hy sinh cá nhân, chủ nghĩa anh hùng và niềm vui bất tuyệt.

Richard Wagner sau này đã kế tục Beethoven trong việc xử lý dàn nhạc nhưng theo một cách cực đoan hơn. Schubert và Brahms luôn coi *Fidelio* là một sự mẫu mực còn M. Glinka - người đặt nền móng của opera Nga thì gần như tôn sùng nó khi ông nói với Xerov “Tất cả các vở nhạc kịch của Mozart cũng không thể so sánh với *Fidelio*”. Năm 1944, nhạc trưởng Arturo Toscanini đã chỉ huy vở *Fidelio* phát trực tiếp qua sóng phát thanh NBC như một thông điệp của phe Đồng minh gửi đến Hitler và Mussolini.

Fidelio chính là minh chứng rõ ràng nhất cho sự miệt mài, tỉ mỉ và cẩn thận của Beethoven. Ông đã bỏ công sức cho nó nhiều hơn hết thấy các tác phẩm của mình. Ngày nay người ta vẫn lưu giữ cuốn vở nháp gần 300 trang ghi dày đặc các phác thảo của tác phẩm, cũng như những dị bản của các aria và hợp xướng. Aria của Florestan có tới 18 dị bản khác nhau, hợp xướng tù nhân có 8 dị bản, khúc hoan ca có 10 dị bản... tất cả đủ nói lên tình yêu của Beethoven với tác phẩm này. Có người hỏi Beethoven tại sao ông không viết thêm một vở opera nào nữa, ông trả lời rằng: “Tôi cũng rất muốn viết opera, nhưng thực sự tôi không tìm được kịch bản nào thích hợp cả...”. Thực ra Beethoven đã khởi thảo một số kịch bản như *Machbeth*, *Werther* và *Faust* của Goethe nhưng càng về sau, ông càng không tìm được tiếng nói chung trong tư tưởng của mình, thậm chí Beethoven tỏ ra khá thất vọng với cái kết mang tính “thỏa hiệp” trong kiệt tác *Faust*.

Romain Rolland viết rằng trước khi qua đời, cầm bản tổng phổ trao cho một học trò của mình, Beethoven đã nói: “Trong tất cả các tác phẩm của mình, chính vở nhạc kịch này mang cho tôi những xúc động mãnh liệt nhất và cũng là những nỗi phiền muộn lớn nhất, và bởi thế tôi quý nó hơn hết thấy...”.

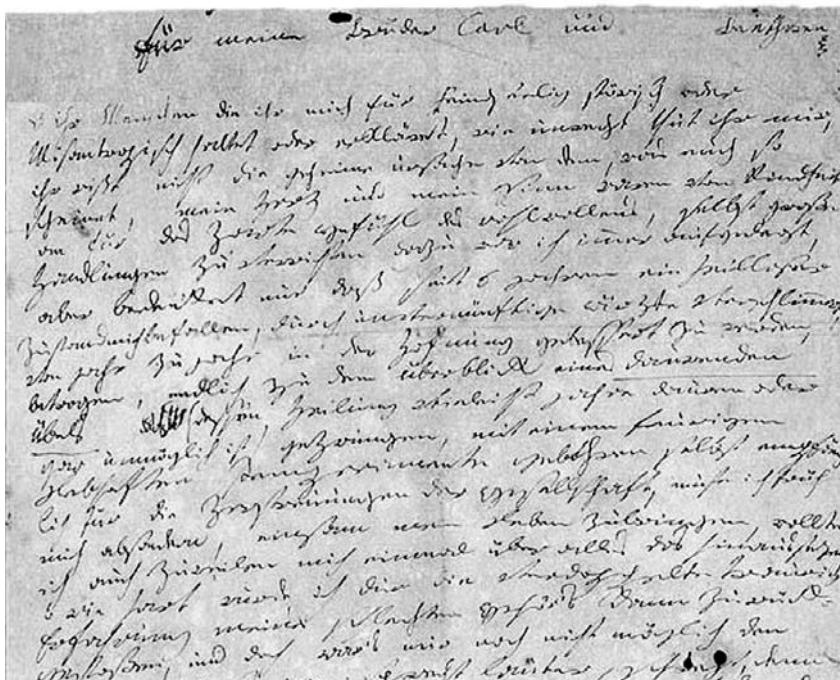
Đinh Quang Trung

Chức thư Heiligenstadt

Chức thư Heiligenstadt là một lá thư gửi hai người em Carl và Johann được Ludwig van Beethoven viết tại Heiligenstadt (ngày nay thuộc Vienna, Áo) vào ngày 6/10/1802.

Bức thư thể hiện sự tuyệt vọng của Beethoven đối với chứng điếc ngày càng nặng và ước muốn vượt qua sự đau yếu về thể xác và tinh thần để hoàn thành sứ mệnh nghệ thuật của mình. Beethoven đã giấu bức thư này bên trong những giấy tờ cá nhân suốt quãng đời còn lại, và có lẽ chưa cho ai xem bao giờ. Bức thư được Anton Schindler và Stephan von Breuning phát hiện vào tháng 3/1827 và được công bố vào tháng 10 năm đó.

Điểm kỳ lạ của bức thư là tên của Carl được đề cập ở những chỗ cần thiết, trong khi những chỗ lẽ ra phải đề tên Johann lại để trống (như ở góc trên bên phải của lá thư gốc). Có vô số lý giải về điều này, từ việc Beethoven không chắc liệu có nên dùng tên đầy đủ của Johann (Nikolaus Johann) trong bức thư gần như văn bản pháp lý này, cho đến tình cảm lẫn lộn của ông dành cho hai người em của mình, hoặc liên quan đến sự căm ghét suốt đời đối với người cha nát rượu, hay hành hạ con cái (chết trước đó mười năm), cũng tên là Johann.



Gửi hai em Carl và [Johann] Beethoven

Hỡi hai em của anh! Hai em đã nghĩ và nói ra rằng anh là người ác tâm, ngoan cố và căm ghét con người. Các em đã bắt công với anh biết bao. Các em không hiểu nguyên nhân sâu xa biến anh thành như vậy trong mắt các em. Từ thời niên thiếu, trái tim anh, tâm hồn anh đã tràn đầy những tình cảm dịu dàng của lòng từ tâm, và anh còn có xu hướng thực hiện những điều lớn lao. Nhưng các em hãy nghĩ xem, sáu năm rồi anh sống trong đau đớn tuyệt vọng, lũ bác sĩ bắt tải càng làm bệnh tật của anh tệ hại hơn, năm này qua năm khác anh bị đánh lừa bởi niềm hy vọng cải thiện được tình hình, để cuối cùng bị dồn đến chỗ phải đối mặt với viễn cảnh mang tật suốt đời (phải mất nhiều năm để chữa trị hoặc cũng có thể không bao giờ chữa khỏi). Mặc dù bẩm sinh có tính khí mãnh liệt, sôi nổi, thậm chí nhạy cảm trước những thay đổi của xã hội, anh đã sớm bị buộc phải tự rút lui để sống đời cô độc. Nếu đôi khi anh cố quên đi tất cả, thì hỡi ôi, anh lại bị trải nghiệm đau đớn gấp bội – bệnh điếc – ném trở lại hiện thực một cách phũ phàng. Tuy nhiên anh lại không thể nói với mọi người rằng: “Hãy nói to lên, hãy la lớn lên vì tôi bị điếc”. Chao ôi, làm sao anh có thể thừa nhận sự khiếm khuyết của một giác quan mà lẽ ra anh phải trội hơn những người khác, một giác quan mà một thời từng hoàn hảo tuyệt đối, hoàn hảo đến nỗi ít người trong giới của anh có được hay đã từng có được.

Ôi, anh không thể làm được điều đó; vì thế hãy tha thứ cho anh khi các em thấy anh thu mình lại trong khi lẽ ra anh phải hòa đồng vui vẻ cùng các em. Nỗi bất hạnh đó đối với anh càng đau đớn bội phần bởi vì anh hẳn đã bị hiểu lầm; anh không thể thư giãn cùng bạn bè, không có những cuộc trò chuyện ý nhị, không thể trao đổi các ý tưởng. Anh phải sống hầu như đơn độc, giống như người bị lưu đày; anh không thể hòa mình vào xã hội ngay cả ở mức tối thiểu. Nếu anh đến gần mọi người,

một nỗi sợ hãi tràn ngập lòng anh, và anh sợ mọi người có thể để ý đến tình trạng của anh. Do đó suốt sáu tháng rồi anh đã sống ở nông thôn. Bằng việc ra lệnh cho anh sử dụng đôi tai càng ít càng tốt, vị bác sĩ thông minh của anh gần như chiều theo tâm trạng hiện tại của chính anh, mặc dù đôi khi anh trái lệnh khi không cưỡng lại nổi ham muốn kết bạn. Nhưng thật là bẽ mặt khi người đứng cạnh anh nghe thấy tiếng sáo ở xa còn anh chẳng nghe thấy gì cả, hay người ta nghe thấy tiếng mục đồng hát còn anh vẫn chẳng nghe thấy gì. Những sự việc đó đã đẩy anh đến chỗ gần như tuyệt vọng; chỉ thêm một chút nữa thôi là anh đã tự kết liễu đời mình rồi – chỉ nhờ âm nhạc níu kéo mà anh còn ở lại với đời. Chao ôi, dường như anh không thể nào rời bỏ thế giới này cho đến khi anh viết ra hết tất cả những tâm sự trong lòng. Vì thế anh cam chịu sự tồn tại khổ sở này – thật sự khổ sở cho một thân xác dễ bị tổn thương, một thân xác có thể bị quật ngã bởi sự thay đổi trạng thái đột ngột từ hoàn hảo nhất xuống tệ hại nhất.

Người ta nói hiện tại anh phải chọn chữ “nhẫn” làm phương châm sống, và anh đã làm như vậy. Anh hy vọng mình sẽ giữ vững được quyết tâm để chịu đựng cho đến khi nào các nữ thần Parcae⁽¹⁾ không thể lung lạc chịu cắt đứt sợi chỉ cuộc đời anh. Cũng có thể anh sẽ khá hơn, cũng có thể không; anh đã chuẩn bị sẵn tinh thần. Bị buộc phải trở thành một triết gia ở lứa tuổi hai mươi tám, ôi thật không dễ dàng gì, và đối với người nhạc sĩ thì càng khó hơn những người khác rất nhiều. Lạy Chúa lòng lành, Người nhìn thấu lòng con, Người biết rằng ở đó ngự trị tình yêu nhân loại và ước muốn làm điều thiện. Bạn đời ơi, vào một lúc nào đó khi bạn đọc những dòng này, hãy suy xét lại rằng các bạn đã bắt công với tôi; những ai gặp điều bất hạnh sẽ

1 Trong thần thoại La Mã, Parcae là các nữ thần định mệnh (trong thần thoại Hy Lạp là Moirae). Họ nắm giữ sợi chỉ cuộc đời quy định số phận của thần thánh và người trần. Ngay cả thần Jupiter (Jeus) cũng phải e ngại các Parcae và chấp nhận quyền lực của họ. (ND)

được an ủi khi tìm được một người bất hạnh như mình, người mà bất chấp tất cả những giới hạn của Tự nhiên vẫn làm mọi điều trong khả năng của mình để được các nghệ sĩ và những con người đáng kính chấp nhận.

Hai em Carl và [Johann] của anh, khi anh chết, nếu bác sĩ Schmidt vẫn còn sống, hãy nhân danh anh yêu cầu ông ấy mô tả lại bệnh tật, và kèm chúc thư này với mô tả đó để càng nhiều người biết càng tốt, để ít nhất anh có thể làm lành trở lại với thế gian này sau khi anh chết đi. Đồng thời, anh tuyên bố hai em là người thừa kế khối di sản nhỏ bé của anh (nếu có thể gọi như thế); hãy chia cho công bằng; hãy nhường nhịn và giúp đỡ nhau. Anh đã tha thứ từ lâu cho hai em về những tổn thương các em đã gây ra cho anh.

Em Carl, anh đặc biệt cảm ơn em vì sự gắn bó với anh mà em đã thể hiện trong thời gian gần đây. Anh mong em có được một cuộc sống tốt hơn và tự do hơn cuộc đời anh. Hãy dạy các con em sống cho tốt; chính đức, chứ không phải tiền, mới đem lại hạnh phúc cho chúng. Anh rút ra từ kinh nghiệm đời mình; đây chính là điều đã nâng đỡ anh trong những thời điểm cùng cực. Nhờ nó và nhờ âm nhạc, anh đã không tự kết liễu đời mình.

Vĩnh biệt và gửi tình thương yêu đến tất cả mọi người. Tôi xin cảm ơn tất cả bạn bè của tôi, đặc biệt là Hoàng thân Lichnowsky và giáo sư Schmidt. Tôi muốn các nhạc cụ Hoàng thân L. tặng sẽ được một trong hai bạn gìn giữ, nhưng tôi cũng muốn việc đó sẽ không phải là nguyên nhân gây ra mâu thuẫn giữa hai bạn, và khi nào cần bán cho một mục đích tốt đẹp hơn thì hãy bán chúng đi. Tôi sẽ hạnh phúc biết bao nếu tôi vẫn có thể hữu ích cho các bạn khi đã ở dưới mồ. Tôi vội vã, hân hoan đón nhận cái chết. Nhưng nếu nó đến trước khi tôi có cơ hội phát triển hết khả năng nghệ thuật của mình thì vẫn là quá sớm mặc dù số phận của tôi quá nghiệt ngã, và có lẽ tôi nên cầu mong cho cái chết đến chậm hơn. Tuy nhiên ngay cả nếu nó đến sớm

thì tôi vẫn nên hạnh phúc, vì lẽ nào cái chết không giải thoát tôi khỏi tình trạng đau đớn vô tận này sao? Hãy đến khi thời đã điếm, ta sẽ can đảm đón nhận ngươì.

Vĩnh biệt và xin đừng quên hẳn tôi khi tôi đã qua đời; tôi xứng đáng được nhớ đến, vì suốt cuộc đời tôi luôn nghĩ đến mọi người và tìm cách để mọi người được hạnh phúc. Vì thế xin hãy nhớ đến tôi.

Ludwig van Beethoven

Heiglstadt (Heiligenstadt)

Ngày 06 tháng 10 năm 1802

Nam An dịch



Carl Maria von Weber - cha đẻ chủ nghĩa lãng mạn Đức

Carl Maria von Weber là người đã chuyển lịch sử, văn hóa dân gian, thi ca và huyền thoại thành những tác phẩm âm nhạc thể hiện tinh thần và khát vọng của chủ nghĩa lãng mạn Đức, đồng thời thiết lập trường phái opera Đức.

Nhà soạn nhạc người Đức Carl Maria von Weber sinh ngày 18/11/1786 ở Eutin, là con cả trong ba người con của Franz Anton von Weber và người vợ thứ hai, Genovefa Brenner, một nữ diễn viên. Weber đã được cha mình truyền lại cho những kiến thức âm nhạc, tuy có bị gián đoạn do những đợt chuyển nhà của gia đình. Năm 1796, Weber học âm nhạc ở Hildburghausen dưới sự hướng dẫn của nghệ sĩ oboe Johann Peter Heuschkel. Sau đó, Weber tới Salzburg theo học nhà soạn nhạc Áo Michael Haydn (em trai của Joseph Haydn) rồi đến Munich theo học ca sĩ Johann Evangelist Wallishauser (nghệ danh là Valesi) và nghệ sĩ organ J.N. Kalcher.

Năm 1798, tác phẩm đầu tiên của Weber đã được xuất bản ở Leipzig, đó là sáu fughetta (fugue nhỏ) viết cho piano. Những sáng tác khác trong thời kỳ này của Weber gồm có một mass và vở opera đầu tiên *Die Macht der Liebe und des Weins* (Sức mạnh của tình yêu và rượu vang) đã bị thất lạc và Variations for the Pianoforte (Những biến tấu cho đàn piano).

Vào năm 1800, gia đình Weber chuyển tới Freiberg. Ở Saxony, khi mới 14 tuổi, Weber đã viết vở opera có tên *Das stumme Waldmädchen* (Sự im lặng của nữ chúa rừng) được trình diễn ở

nhà hát Freiberg. Về sau vở opera này cũng được trình diễn ở Vienna, Prague và St. Petersburg. Năm 1801, gia đình lại quay về Salzburg, nơi Weber lại tiếp tục học âm nhạc với Michael Haydn và sau đó theo học tiếp tại Vienna với Abbé Vogler, nhà soạn nhạc Đức.

Năm 1803, vở opera *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (Peter Schmoll và những người láng giềng) của Weber được trình diễn ở Augsburg. Với thành công của vở diễn, ông được cử làm giám đốc nhà hát opera ở Breslau (1804) và từ 1807 đến 1810.

Mặc dầu cuộc sống riêng của Weber thời kỳ này chưa ổn định (ông đã bỏ chức vụ ở Breslau vì thất vọng sau lần bị bắt giữ do nợ nần và gian lận, bị trục xuất khỏi Württemberg cũng như dính líu vào nhiều vụ tai tiếng), ông vẫn viết một số lượng lớn tác phẩm âm nhạc nhà thờ, chủ yếu là các bản mass Cơ đốc giáo rất phổ biến ở Đức. Tuy nhiên điều này đã gây nên thái độ thù địch của những người chủ trương cải cách đang tiến hành chính thức hóa thánh ca truyền thống trong nghi lễ.

Năm 1810 Weber đã tới thăm một số thành phố Đức. Từ năm 1813 đến 1816 ông là giám đốc của nhà hát opera ở Prague. Từ 1816 đến 1817 ông làm việc tại Berlin và từ 1817 trở đi là giám đốc nhà hát opera lừng danh ở Dresden, và đã thiết lập một trường phái opera Đức, phản ứng lại trường phái opera Italia đã thống trị diện mạo âm nhạc châu Âu từ thế kỷ 19.

Buổi trình diễn lần đầu thành công của vở opera *Der Freischütz* (Nhà thiện xạ) ngày 18/6/1821 tại Berlin đã mở đầu cho những lần trình diễn tiếp theo trên toàn châu Âu. Ngày nay *Der Freischütz* vẫn còn là một trong những vở opera của Weber nằm trong vốn tiết mục được trình diễn thường xuyên. Bên ngoài đây là một singspiel ca tụng văn hóa dân gian Đức và đời sống thôn quê. Nhờ việc sử dụng tài tình các motif từ âm nhạc dân gian Trung Âu, những hòa âm và lối phối dàn nhạc

giàu màu sắc, cách bài trí về thị giác và nhạc cụ cùng với libretto buồn rầu ảm đạm, kết thúc bằng sự xuất hiện của quỷ sứ trong một khu rừng về đêm, đặc biệt là cảnh thung lũng sói, một hình mẫu nổi bật trong âm nhạc về cách xử lý đầu thời kỳ Lãng mạn đối với lực lượng hiểm ác và siêu nhiên, ông đã đem lại cho tác phẩm này một mức độ sáng tạo mới cũng như đảm bảo được tính đại chúng của tác phẩm.

Năm 1824 ông nhận được lời mời từ nhà hát Convent Garden, London để sáng tác và trình diễn vở *Oberon*, phỏng theo vở kịch *Giấc mộng đêm hè* của William Shakespeare. Weber đã chấp nhận lời mời và năm 1826 chuyển đến Anh để hoàn thành tác phẩm. Vở *Oberon* được Weber viết khác hẳn với một số vở khác để phù hợp với thị hiếu Anh song tác phẩm vẫn giữ lại cách trình bày motif tài tình một cách đặc trưng và sự miêu tả cả những yếu tố tự nhiên lẫn siêu nhiên.

Trình diễn vào ngày 12/4/1826, *Oberon* được người Anh đón nhận nồng nhiệt nhưng đó cũng là tác phẩm cuối cùng của ông. Weber qua đời vào đêm 4 rạng ngày mùng 5/6/1826 vì bệnh lao ở tuổi 39. Ông được chôn cất tại London và 18 năm sau hài cốt đã được chuyển nhà soạn nhạc đồng hương Richard Wagner về chôn tại Dresden. Vở opera *Die Drei Pintos* còn dở dang của ông được người vợ góa trao cho Mayerbeer viết tiếp nhưng cuối cùng nó lại được Gustav Mahler hoàn thiện. Mahler cũng là người đã chỉ huy trong buổi công diễn lần đầu tác phẩm này ở Leipzig vào ngày 20/1/1888.

Sáng tác của Weber, đặc biệt là các vở opera của ông, có ảnh hưởng lớn lao đến sự phát triển của opera Lãng mạn Đức. Ngoài opera, ông là một nhà soạn nhạc viết nhiều tác phẩm cho clarinet và có nhiều cách tân, với một concertino và hai concerto cho clarinet, một ngũ tấu cho clarinet và đàn dây và đặc biệt là tác phẩm bậc thầy *Grand duo concertant* cho clarinet

và piano. Những tác phẩm nổi tiếng khác của Weber còn gồm hai bản giao hưởng, concerto cho bassoon, một concertino cho horn (tác phẩm đòi hỏi kỹ thuật “polyphonics” dành cho nhạc cụ bộ đồng), konzertstück viết cho piano và dàn nhạc giàu màu sắc và một số lied.

Weber còn là một nhà chỉ huy lớn, hiểu biết về dàn nhạc của ông còn hơn cả Schubert và Beethoven dù về mặt tổng thể ông không thành công bằng họ. Với tư cách nhà chỉ huy, Weber đã tổ chức lại một cách có hệ thống những hoạt động của nhà hát và xây dựng nên hình mẫu cho sự phát triển của truyền thống opera Đức. Song việc ông tìm kiếm những cải cách (mở rộng tới cả phòng cảnh, ánh sáng, cách bố trí dàn nhạc, kế hoạch và thù lao diễn tập) đã dẫn tới thái độ thù địch của nhiều nhà soạn nhạc. Cuộc đấu tranh của ông cho một nền opera Đức đích thực giành được sự ủng hộ của công chúng từ trước khi ông làm nhạc trưởng tại Dresden (1817).

Sau thắng lợi không có tiền lệ của vở *Der Freischütz* (1821) ở Berlin và trên toàn nước Đức, những phản đối chính thức vẫn tiếp tục, cả từ việc thiết lập trường phái opera Italia ở Dresden và từ Spontini (1774 - 1851, tác giả opera và nhà chỉ huy Italia, phát triển sự nghiệp chủ yếu ở Paris và Berlin). Song Weber đã đáp lại các nhà phê bình bằng vở opera lớn mang tính anh hùng ca *Euryanthe* (1823, Vienna).

Ngọc Anh



Franz Schubert, người chạy đua với thời gian

Rất kính phục Beethoven, khi biết cái chết đã ở rất gần mình, Schubert có một ước muốn: “Hãy chôn tôi cạnh mộ Beethoven”. Ước muốn đó đã thành sự thực, mộ của Schubert được đặt cạnh mộ của Beethoven tại nghĩa trang Waltring, và sau đó là nghĩa trang Zentralfriedhof. Trên mộ của Schubert ghi dòng chữ: “Cái chết đã chôn vùi một tài năng tuyệt vời của nhân loại, và đó còn là một tài năng hứa hẹn hơn gấp nhiều lần”.

Sự phát triển của con người và xã hội luôn liên tục và âm nhạc cũng không đứng ngoài quy luật đó. Bối cảnh lịch sử những năm cuối thế kỷ 18, đầu thế kỷ 19 tại châu Âu có những biến động đáng kể tạo nên những thay đổi lớn về chính trị, kinh tế và nghệ thuật. Hòa mình vào dòng chảy đó, âm nhạc cổ điển cũng có những chuyển mình cho phù hợp với quy luật tự nhiên. Giai đoạn Cổ điển Vienna khép lại với những tên tuổi lừng lẫy như Haydn, Mozart, Beethoven để mở ra một giai đoạn mới, giai đoạn Lãng mạn, mà sự huy hoàng của nó lan toả suốt thế kỷ 19 với rất nhiều nhà soạn nhạc ưu tú như Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt hay Tchaikovsky nhưng trong đó người khai phá và là “nhân vật vĩ đại” đầu tiên chính là Franz Schubert.

Franz Schubert sinh ngày 31/1/1797 tại Himmelpfortgrund, một làng nhỏ ở ngoại ô Vienna trong một gia đình có nguồn gốc Bohemia. Cha của Schubert là thầy giáo làng chơi được violin và cello, mẹ ông là đầu bếp. Cha mẹ Schubert có cả thầy

15 người con nhưng 10 người trong số họ đã chết ngay từ khi còn nhỏ. Schubert có ba người anh trai Ignaz (1785), Ferdinand (1794), Karl (1796) và một cô em gái Theresia (1801). Chính người cha và anh trai Ignaz đã dạy cho Schubert những bài học âm nhạc đầu tiên.

Lớn lên trong một gia đình mà mọi thành viên đều có niềm đam mê âm nhạc lớn lao nhưng kinh tế gia đình lại tỷ lệ nghịch với niềm đam mê đó, thời thơ ấu của Schubert là những chuỗi ngày ông không thể nào quên cho đến cuối cuộc đời. Luôn sống trong cảnh nghèo đói, những ký ức tuổi thơ buồn bã thường xuyên xuất hiện trong rất nhiều tác phẩm của Schubert sau này. Năm 1804, khi mới 7 tuổi, Schubert được gửi tới nhà thờ Lichtenthal ở Vienna để học chơi đàn organ.

Năm 1808, để gia đình giảm bớt một miệng ăn, Schubert tới học ở trường nội trú Convict nơi có nhà soạn nhạc nổi tiếng Antonio Salieri - người cùng thời với Mozart làm hiệu trưởng. Tuy được miễn hoàn toàn học phí cũng như tiền ăn, tiền trọ nhưng cuộc sống hà khắc nơi đây thật quá sức chịu đựng của một cậu bé mới 10 tuổi. Trong thời gian năm năm sống ở trường nội trú, Schubert còn phải chịu đựng sự ghẻ lạnh của những người bạn học vốn là con của những gia đình giàu có. Cũng trong thời gian này, Schubert ban đầu chơi ở bè violin 2 sau đó chuyển lên bè violin 1 trong dàn nhạc của trường. Những sáng tác đầu tiên của cậu bé cũng bắt đầu xuất hiện trong đó nổi tiếng nhất là bản Fantasia cho 2 piano (1810).

Rời trường nội trú năm 16 tuổi, để san sẻ gánh nặng gia đình, Schubert định đi đăng lính. Nhưng vì cận thị quá nặng, bị quân đội từ chối, ông đành nghe theo lời cha đi làm thầy giáo tại Annegasse. Tuy công việc khá nhàn chán, không làm thỏa mãn nhà soạn nhạc trẻ vốn đầy hoài bão, ước mơ, nhưng vì thực tế cuộc sống, Schubert đành phải tạm bằng lòng với bản thân. Trong thời gian ba năm dạy học, Schubert đã sáng tác

được hai tứ tấu đàn dây, những bản giao hưởng đầu tiên, một vài piano sonata, Mass số 1 giọng Fa trưởng. Tác phẩm Mass số 1 giọng Pha trưởng lần đầu tiên được vang lên vào tháng 10/1814 tại nhà thờ Lichtenthau với giọng hát chính là ca sĩ trẻ Therese Grob, người mà Schubert đem lòng yêu mến. Sau này Schubert đã ngỏ lời cầu hôn nhưng bị gia đình cô gái từ chối và từ đó Schubert luôn mang trong mình vết thương lòng sâu sắc cũng như không bao giờ nghĩ đến chuyện lấy vợ nữa.

Thời gian này các tác phẩm của Schubert xuất hiện với số lượng thật đáng kinh ngạc. Năm 1814, Schubert hoàn thành vở opera đầu tiên *Des Teufels Lustschloss* D.84 cũng như 17 lied trong đó có những bài nổi tiếng như “Der Taucher” D.77/111 hay “Gretchen am Spinnrade” D.118 (dựa theo thơ của Goethe). Một năm sau, 145 lied và bốn vở opera khác ra đời, những con số thật ấn tượng. Có cảm giác không phải Schubert sáng tác mà những bài hát tuôn trào dưới tay ông như một dòng thác.

Schubert chuyển đến dạy học tại trường Laibach ở Slovenia vào năm 1816. Hàng loạt các tác phẩm nổi tiếng được ông sáng tác vào thời gian này. Tiêu biểu có các lied “Erlkönig” (Chúa rừng), “Gesänge des Harfners”, Giao hưởng số 4 “Tragic” giọng Đô thứ D.417, Giao hưởng số 5 giọng Si giáng trưởng D.485. Tháng 6/1816, Schubert bắt tay vào viết bản cantata “Prometheus”.

Một năm trước đó, trong một lần đến thăm Linz, Schubert gặp Franz von Schober - một chàng trai trẻ rất đáng mến và họ trở thành những người bạn thân nhất của nhau. Là con nhà khá giả, Schober nhiệt tình giúp đỡ Schubert trong cuộc sống sau này. Nghe theo lời khuyên của Schober, Schubert rời bỏ nghề dạy học để làm nhà soạn nhạc tự do, điều mà Schubert luôn khao khát. Năm 1817, trở lại Vienna thời gian đầu, Schubert sống tại nhà của Schober. Tại đây Schubert gặp Johann Michael Vogl, giọng nam trung nổi tiếng nhất Vienna thời bấy giờ. Sự cộng tác giữa họ tạo nên những buổi hòa nhạc rất ấn tượng

thu hút được nhiều sự chú ý mà công chúng Vienna hồi đó gọi là Schubertiaden. Tuy nhiên điều này cũng không che giấu được thực tế là chàng trai 20 tuổi Franz Schubert vẫn rất khó khăn trong việc khẳng định vị trí của mình. Các nhà xuất bản chỉ trả cho Schubert những khoản nhuận bút rất thấp khi in ấn các tác phẩm của ông và Schubert vẫn phải ở nhờ nhà bạn.

Với bản tính vui vẻ, thích giao thiệp, Schubert có rất nhiều bạn bè và một người trong số đó là Anselm Huttenbrenner đã giới thiệu ông đến làm việc tại lâu đài của công tước Esterhazy - nơi Haydn vĩ đại từng sống. Thời gian đầu tại đây Schubert còn cảm thấy hạnh phúc nhưng dần dần nổi buồn xâm chiếm ông và trong vòng chưa đầy một năm ông đã trở về Vienna.

Mùa hè năm 1819, một niềm vui nhỏ đến với Schubert. Trong chuyến lưu diễn cùng với Vogl tại Upper, Áo, các lied của ông, trong đó có lied “Die Forelle” (Cá hồi) và Ngũ tấu Piano giọng La trưởng D.667 còn có tên khác là Ngũ tấu “Cá hồi”, được giới yêu âm nhạc đón nhận nồng nhiệt. Năm 1820, Schubert hoàn thành piano Sonata giọng La trưởng, D.664, tác phẩm thính phòng xuất sắc Tứ tấu đàn dây giọng Đô thứ Quartettsatz D.703, âm nhạc cho vở kịch *Die Zauberharfe* D.64 và vở opera *Die Zwillingsbrüder* D.647.

Lúc này Schubert đã trở nên nổi tiếng nhưng sự nghèo khó vẫn không chịu buông tha ông. Các nhà xuất bản chỉ chịu trả cho Schubert những khoản tiền ít ỏi để in những tác phẩm của ông. Thường xuyên phải nhịn đói, đã có lần để đói lấy một bữa ăn Schubert phải sáng tác một bài hát tặng ông chủ quán.

Năm 1822 sự nghiệp âm nhạc của Schubert có một bước ngoặt vĩ đại. Ông sáng tác bản Giao hưởng số 8 giọng Si thứ “Bỏ dờ” D.759 nổi tiếng. Không hiểu vì lý do gì bản giao hưởng chỉ có hai chương thay vì bốn chương như thông thường. Nếu như những tác phẩm được sáng tác trong thời gian đầu của Schubert

còn mang hơi hướng của trường phái cổ điển Vienna thì đến bản giao hưởng này đã bộc lộ một ngôn ngữ thể hiện hoàn toàn khác vượt qua những quy tắc khắt khe, chặt chẽ để đến với những sáng tạo, tìm tòi mới tạo lập nên một trường phái mới: trường phái Lãng mạn mà sau này đã lan rộng ra khắp châu Âu trong suốt thế kỷ 19 trong đó Franz Schubert chính là “người vĩ đại đầu tiên”. Tổng phổ tác phẩm này bị thất lạc trong hơn 60 năm kể từ ngày được Schubert viết, chỉ được tìm thấy một cách tình cờ trong ngăn kéo tại nhà Anselm Huttenbrenner.

Cùng trong năm 1822 này, Schubert hoàn thành bản Mass giọng La trưởng D.678 và tác phẩm nổi tiếng *Wanderer fantasy* cho piano D760 (sau này Liszt đã phối khí lại cho piano và dàn nhạc). Sở dĩ có tên gọi như vậy là vì bản nhạc này dựa trên lied “Der Wanderer” của Schubert.

Toàn bộ các sáng tác của Schubert đều mang đậm màu sắc trữ tình, trữ tình đến mức nhiều nhà phê bình sau này không lý giải được và họ phải thốt lên: “Chất trữ tình tràn đầy như mặt nước của con sông Rhein trôi êm đềm”. Phải chăng cuộc sống nghèo khổ lại là nguồn cảm hứng bất tận và âm nhạc là người bạn sẻ chia mọi nỗi buồn đau?

Năm 1823, vở opera *Rosamunde, fürstin von Cypern* (Rosamunde, hoàng tử đảo Cyprus) và tập bài hát đầu tiên *Die Schöne Müllerin* D. 795 (Con gái ông chủ cối xay xinh đẹp) dựa theo thơ của Wilhelm Müller ra đời. Các tác phẩm của Schubert luôn xuất hiện với số lượng đáng kinh ngạc cho thấy ông quả là một con người thật phi thường. Một năm sau, Schubert sáng tác hai bản Tứ tấu đàn dây giọng La thứ và Rê thứ “Death and the maiden” (Thần chết và trinh nữ) cũng như Octet giọng Fa trưởng D.803.

Trong lần trở lại nhà công tước Esterhazy để dạy học cho hai con gái của công tước, ông viết “Divertissement a l’Hongroise” D.818 sau khi bị những giai điệu dân ca Hungary chinh phục.

Thời gian này, đời sống của Schubert có khá hơn nhưng ông lại có những nỗi bức bối khác. Trong một bức thư cho bạn, Schubert viết: “Tôi cảm thấy rất mệt mỏi. Sự tự do của tôi đang bị đánh cắp. Tôi sẽ trở về và không bao giờ quay trở lại đây nữa”. Schubert là như vậy, luôn coi trọng tự do và không để những việc đời thường làm ảnh hưởng đến công việc sáng tác của mình.

Trong thời kỳ mà sự ổn định tạm thời về kinh tế xen lẫn với sự suy sụp về sức khỏe, Schubert vẫn không ngừng sáng tác, âm nhạc đối với ông như một niềm an ủi. Từ năm 1825 đến 1826, hàng loạt các tác phẩm quan trọng ra đời như Piano Sonata giọng La thứ Op. 42; giọng Rê trưởng Op. 53 và bản giao hưởng cuối cùng của ông: bản Giao hưởng số 9 giọng Đô trưởng (The Great) D.944. Bản nhạc này cũng bị thất lạc như bản số 8 nhưng được Robert Schumann tìm thấy vào năm 1839 trong đồng giấy tờ còn sót lại của Schubert. Mendelssohn đã lần đầu tiên chỉ huy bản giao hưởng này nhân dịp kỷ niệm mười năm ngày mất của Schubert.

Năm 1827, người mà Schubert luôn kính phục trong suốt cuộc đời là Beethoven qua đời. Như dự báo được số phận của mình, Schubert lao vào sáng tác, chạy đua với thời gian. Tập bài hát thứ 2 *Winterreise* D. 911 (Hành trình mùa đông) cũng dựa theo thơ của Müller ra đời và cùng với tập thứ nhất là những viên ngọc vô giá trong kho tàng thanh nhạc của nhân loại. Bốn Impromptu cho piano, D.899, Trio giọng Si giáng trưởng và Fantasia cho violin và piano, D.934 ra đời trong thời gian này cũng là những tác phẩm ưu tú.

Mười bốn lied trong tập liên khúc thứ ba và cũng là tập cuối cùng *Schwanengesang* D.957 (Bài ca thiên nga) được Schubert viết vào năm 1828. Sáu bài trong số đó là dựa vào thơ của Heinrich Heine. Các tác phẩm cuối cùng của Schubert là ba Piano Sonata cuối cùng cũng như Ngũ tấu cho dàn dây giọng Đô trưởng D.956 cho hai violin, viola và hai cello.

Giữa lúc sức sáng tạo đang dồi dào nhất, sức khoẻ của Schubert ngày càng trở nên xấu hơn. Ông luôn phải vật lộn với căn bệnh thương hàn và do chữa bệnh bằng thủy ngân (cách chữa bệnh phổ thông thời đó) nên bệnh tình của ông ngày càng trở nên trầm trọng hơn. Schubert bị suy sụp hoàn toàn vào tháng 10/1828 sau khi trở về Vienna từ Eisentadt, nơi ông đi thăm mộ của Haydn. Trong bức thư cuối cùng Schubert viết cho Schober ngày 12 tháng 11, ông thể hiện sự tuyệt vọng của mình: “Tôi đang ốm. Mười một ngày nay tôi hầu như không ăn uống được gì. Tôi đi không vững nữa”. Schubert qua đời ngày 19/11/1828. Và thể theo nguyện vọng lúc cuối đời của ông, mộ của Schubert được đặt cạnh mộ của Beethoven tại nghĩa trang Walhring. Vào năm 1888, hai ngôi mộ này được chuyển đến nghĩa trang Zentralfriedhof bên cạnh Johann Strauss cha và Johannes Brahms.

Chỉ sống một cuộc đời ngắn ngủi nhưng Schubert đã để lại cho đời một khối lượng tác phẩm thật đồ sộ. Chín bản giao hưởng (bản Giao hưởng số 7 bị thất lạc), khoảng 10 vở opera, 15 tứ tấu đàn dây, 8 mass, gần 20 piano sonata, 500 tiểu phẩm cho nhiều nhạc cụ và hơn 600 lied, những con số khổng lồ khiến chúng ta ngày nay vẫn chưa hết kinh ngạc. Thật tiếc nuối cho Schubert và cho tất cả những người yêu âm nhạc, ở độ tuổi 31, Bach và Haydn chưa có tác phẩm nổi tiếng còn Beethoven thì chỉ vừa mới hoàn thành bản Giao hưởng số 1. Sự ngọt ngào trong đau khổ của Schubert đã thổi vào nền âm nhạc thế kỷ 19 những ngọn gió nhẹ trong lành, tươi mát mãi cho đến tận bây giờ...

“Khi tôi muốn ca hát về tình yêu thì tình yêu lại biến thành đau khổ, nhưng khi tôi chỉ muốn hát về đau khổ thì đau khổ lại hoá thành tình yêu”. - Franz Schubert.

Cobeco tổng hợp



“St Matthew Passion” đã được đánh thức như thế nào

Khi ban hành lệnh cấm đối với âm nhạc của Mendelssohn, Đức quốc xã đã làm ngơ trước một sự thật, chính Mendelssohn chứ không phải ai khác đã làm sống lại Bach, một niềm tự hào của âm nhạc Đức, thông qua việc phát hiện và dàn dựng oratorio “St Matthew Passion”. Những

người tôn sùng Bach không bao giờ quên được ngày 11/3/1829, khi Mendelssohn với những nỗ lực của mình, đã đưa tác phẩm này ra mắt công chúng, đồng thời đánh thức một huyền thoại âm nhạc.

200 năm sau ngày nhà soạn nhạc Đức Felix Mendelssohn ra đời, các nhà phê bình nghiên cứu âm nhạc đã nhận thấy rằng số lượng tác phẩm của Mendelssohn không thua kém Mozart hoặc Brahms nhưng một phần ba các tác phẩm của ông (khoảng 270 trong số 750 tác phẩm) chưa được công bố hoặc biểu diễn.

Theo các nhà nghiên cứu tiểu sử, Mendelssohn đã có buổi biểu diễn đầu tiên trước công chúng vào năm 9 tuổi. Năm 1821, mới 12 tuổi, Mendelssohn đã sáng tác 12 fugues cho tứ tấu đàn dây. Cũng vào thời điểm này, qua sự giới thiệu của người thầy, Karl. F. Zelter, Mendelssohn đã gặp Goethe, một trong những bộ óc vĩ đại của thi ca Đức, và được lưu lại trong ngôi nhà của nhà thơ vĩ đại 72 tuổi trong hai tuần. Goethe bị tài năng của cậu bé Mendelssohn mê hoặc trong lần nghe bản Tứ tấu piano giọng Si thứ do Mendelssohn sáng tác. Qua những đánh giá của Goethe, châu Âu hồ hởi đón nhận Mendelssohn - một thiên tài âm nhạc mới, người được Goethe dự báo có thể thay thế được khoảng trống lớn kể từ khi Mozart qua đời vào năm 1791.

Ở tuổi 16, Mendelssohn viết bản Bát tấu giọng Mi giáng trưởng, và một năm sau là overture lấy cảm hứng từ *Giấc mộng đêm hè* của Shakespeare. Những tác phẩm đầu tiên báo hiệu sức sáng tạo của thiên tài âm nhạc được cả châu Âu chào đón và luôn có mặt trong danh mục biểu diễn của các dàn nhạc lớn.

Khi lật lại tiểu sử của Mendelssohn, các nhà nghiên cứu chỉ ra rằng, cả khi ông qua đời ở tuổi 38, ông vẫn là nạn nhân của chủ nghĩa bài Do Thái. Kẻ chủ mưu được xác định là Richard Wagner, nhà soạn nhạc có vai trò hết sức quan trọng trong đời sống âm nhạc Đức nửa cuối thế kỷ 19. Wagner cố gắng sáng tạo ra cụm từ “chủ nghĩa Do Thái trong âm nhạc” để ám chỉ âm nhạc của Mendelssohn quá trau chuốt, và được đăng trên báo chuyên về âm nhạc ở Leipzig vào năm 1850 (ba năm sau khi Mendelssohn qua đời). Đức quốc xã đã cấm không cho những cái tai Đức nghe âm nhạc của Mendelssohn cũng như của các nhà soạn nhạc Do Thái khác.

Khi ban hành lệnh cấm đối với âm nhạc của Mendelssohn, Đức quốc xã đã làm ngơ trước một sự thật, chính Mendelssohn chứ không phải ai khác đã làm sống lại Bach, một niềm tự hào của âm nhạc Đức, thông qua việc phát hiện và dàn dựng oratorio *St Matthew Passion*. Những người tôn sùng Bach không bao giờ quên được ngày 11/3/1829, khi Mendelssohn với những nỗ lực của mình, đã đưa tác phẩm này ra mắt công chúng, đồng thời đánh thức một huyền thoại âm nhạc.

Nhưng cũng phải nhìn nhận rằng Wagner cũng tôn trọng những sáng tác trong thời kỳ đầu của Mendelssohn. Trong những năm cuối đời, Wagner đã chơi bản overture “Giấc mộng đêm hè” trên cây đàn piano và hát lên giai điệu của bản nhạc này cho những đứa con của mình nghe. Mendelssohn thậm chí còn thường hiện lên trong giấc ngủ của Wagner, có đêm Wagner còn mơ thấy người đồng nghiệp cũ của mình. Và tác phẩm

cuối cùng của Wagner *Parsifal* đã trả lại sự tôn kính Mendelssohn trên trang tổng phổ.

Khi lệnh cấm của Đức quốc xã ban hành vào năm 1936, thì những bức thư và các tác phẩm âm nhạc chưa được công bố của Mendelssohn đang được ký gửi bí mật ở Prussian State Library tại Berlin. Người quản lý thư viện coi đó là một phần quan trọng của di sản âm nhạc Đức nên quyết định gửi chúng tới Ba Lan. Đây là điều may mắn cho Mendelssohn bởi Đức quốc xã đã đốt khoảng 20.000 cuốn sách, phần lớn được lấy từ thư viện, bao gồm các tác phẩm của Thomas Mann, Erich Maria Remarque, Heinrich Heine, Karl Marx và nhiều nhà văn, nhà tư tưởng khác. Và khi Đức quốc xã tấn công Ba Lan, tác phẩm của Mendelssohn đã được vội vã đưa đi phân tán khắp thế giới.

Felix Mendelssohn sinh tại Hamburg, Đức vào ngày 3/2/1809, con trai của Leah Salomon và Abraham Mendelssohn, một chủ nhà băng giàu có và là cháu của một giáo sĩ Do Thái và nhà triết học Moses Mendelssohn. Mendelssohn được hưởng một nền giáo dục hoàn hảo, điều đó để lại rất nhiều dấu ấn trong cuộc đời nhà soạn nhạc Lãng mạn này. Với sự hậu thuẫn của gia đình, Mendelssohn và cô chị gái Fanny được học nhạc từ nhỏ, và bộc lộ những năng khiếu khác thường về âm nhạc.

Gia đình Mendelssohn đưa con cái của mình du lịch khắp châu Âu, trong đó chuyến đi tới Berlin đóng một vai trò lớn với Mendelssohn khi được học piano với Ludwig Berger và học sáng tác với Karl. F. Zelter. Mendelssohn có tác phẩm đầu tay vào năm 1820, sau đó sáng tác nhiều sonata, concerto, giao hưởng cho dàn dây, tứ tấu cho piano và singspiel⁽¹⁾ thể hiện khả năng ngày càng tăng trong việc làm chủ nghệ thuật đối âm và hình thức âm nhạc.

1 Singspiel: một loại nhạc kịch sử dụng ngôn ngữ Đức

Bên cạnh những chuyến du lịch cùng gia đình và sự viếng thăm của những vị khách nổi tiếng tới salon của cha như Humboldt, Hegel, Klingemann, A.B. Marx, Devrient, Felix sớm chịu ảnh hưởng của thi hào Đức Goethe, và các tác phẩm của Shakespeare; điều đó có thể thấy trên chặng đường sáng tác của ông, bao gồm Bát tấu dây Op.20 và bản overture chói lọi “Giấc mộng đêm hè” Op.21. Tài năng của Mendelssohn còn được thể hiện ở lĩnh vực chỉ huy, ông cũng đạt tới thành công với việc phát hiện và trình diễn *St. Matthew Passion* của Bach tại Berlin Singakademie vào năm 1829, mở đầu cho sự phục hưng sự nghiệp của Bach.

Sau những chuyến đi, Mendelssohn đã giới thiệu nhiều tác phẩm xuất sắc như Hebrides, Piano Concerto giọng Son thứ, Italian Symphony... Âm nhạc của Mendelssohn chịu ảnh hưởng của Bach (kỹ thuật fuga), Handel (nhịp điệu, chuỗi hòa âm), Mozart (tính chất trữ tình, hình thức âm nhạc, kết cấu) và Beethoven (kỹ thuật khí nhạc), qua đó phát triển đặc điểm phong cách của ông, có nền móng từ văn học, lịch sử nghệ thuật, địa lý và cảm xúc kết nối; đó là những tác nhân góp phần nào tạo ra phong cách Lãng mạn.

Mendelssohn hết sức gắn bó với gia đình. Sau cái chết của ông Abraham Mendelssohn vào năm 1835, Mendelssohn vô cùng đau đớn bởi mất đi người cha - người bạn lớn. Bảy năm sau đó, người mẹ cũng qua đời và tiếp tục tới ngày 14/5/1847, chị gái Fanny gục ngã trong khi chuẩn bị cho một buổi concert. Mendelssohn đã nói rằng đó là tin buồn nhất mà ông phải nghe. Sau những cú đòn của số phận, Mendelssohn ra đi vĩnh viễn ở tuổi 38 vào ngày 4/11/1847.

Thanh Nhàn



Chopin - nhà thơ bên cây đàn piano

Lối trình diễn của Chopin tương đồng với phong thái của ông, cả hai đều thanh nhã và mơ mộng. Ông không ưa những động tác phô trương, thiếu tự nhiên. Để chuẩn bị cho mỗi buổi hòa nhạc, ông thường cô lập bản thân trong hai tuần và chỉ chơi Bach mà không tập luyện các tác phẩm của mình.

Trong thế giới âm nhạc, Chopin là trường hợp độc nhất vô nhị. Theo cách nói của F. Liszt, cùng với cây đàn piano, Chopin đã vượt qua được sự quyến rũ của dàn nhạc để rút đây những mảnh nhỏ của giai điệu vào khuôn nhạc. Ông đã chứng tỏ được rằng một thiên tài có thể tập trung những dòng cảm hứng vô tận của mình vào những hình thức nhỏ nhất của âm nhạc.

Trí tưởng tượng của Chopin tràn ngập những khúc ca, đem lại cảm giác đẹp như truyện cổ tích và những giấc mơ ám ảnh nổi nhớ quê hương, với nỗi sầu muộn bị kìm nén từ một tâm hồn cao quý. Tác phẩm của ông chỉ có thể được thể hiện bằng những vần thơ của thi hào Ba Lan Adam Mickiewicz. Tất cả những nỗi đau đớn của cuộc sống lưu vong, ý thức sâu sắc về những bất hạnh của mảnh đất quê hương, những quan niệm cao nhất của ông về giới quý tộc Ba Lan cổ đã được phản chiếu trong những tác phẩm ấy với một sự phong phú, một sự giản dị lớn lao và luôn loại trừ tất cả những gì thái quá.

Trong sáng tác của ông, các điệu polonaise đầy tinh thần hào hiệp, gọi ra phong thái cao quý của một trang phong lưu mã thượng;

các bản ballade là những ảo ảnh buồn đẫm màu sắc Ba Lan; các điệu mazurka gọi ra vũ điệu dân tộc của một đất nước vừa vui tươi lại vừa bi thương, tràn ngập ý thức về phẩm giá. Bằng sự mơ mộng tao nhã, nhưng là một thứ tao nhã nguyên chất, ông đã lôi cuốn người nghe vào trong những đường viên đầy mơ hồ, không ngừng biến chuyển của âm nhạc và cả sự duy cảm trong mỗi người

Nếu chơi đàn theo cách riêng của ông, những đoạn kỹ xảo mang tính chất trang trí không bao giờ cản trở độ tinh khiết của các giai điệu. Những vòng quay mang đặc điểm của ông, các đường lượn và những nét trang trí mỏng manh, tất cả đều trong trẻo, không bao giờ làm lu mờ đi ý tưởng chính của tác phẩm. Qua các bản nocturne, valse và impromptu, tinh thần đầy xúc cảm của ông được thể hiện một cách thanh thản và tự nhiên chưa từng có; chúng mô tả cuộc sống của ông trong xã hội, nơi “ông tôn thờ một cách say đắm ba người phụ nữ như nhau trong một buổi dạ hội, và thà bỏ chạy còn hơn là phản bội một người trong số đó”, và nỗi sầu muộn sẽ bám lấy ông khi trở về nhà để rồi “như một người đàn bà cuồng loạn, ông sẽ khiến cho chính bản thân mình rơi vào chứng mất ngủ với nỗi xúc động trong ký ức” (Georges Sand đã từng khắc họa con người Chopin như vậy).

Các buổi biểu diễn của ông, theo lời những người cùng thời, đều hết sức hoàn hảo và phong cách biểu diễn của ông quá đẹp. Nhà soạn nhạc, nghệ sĩ piano bậc thầy người Bohemia, Ignaz Moscheles, đã nói rằng lối trình diễn của Chopin tương đồng với phong thái của ông, cả hai đều thanh nhã và mơ mộng. Moscheles kể: “Chỉ sau khi nghe anh ấy chơi đàn, tôi mới bắt đầu lĩnh hội được thứ âm nhạc của anh và hiểu được những cảm xúc mà anh khuấy lên trong lòng giới nữ. Khả năng ứng tác của anh bao gồm cả sự biến đổi của nhịp điệu một cách đều đặn, nhưng đó không phải là sự lôi cuốn nhất của anh ấy.

Những ngón tay của Chopin lướt đi khắp bàn phím với tốc độ chỉ có trong thần thoại; cây đàn piano của Chopin quá dịu dàng bởi anh ấy không cần thiết phải chơi những đoạn đầy sức mạnh mới thể hiện được sự tương phản mà anh vẫn hằng khao khát”.

Chopin hiểu thấu những ý tưởng về việc chơi piano. Học sinh của ông thường kể lại rằng, những bài học đầu tiên với Chopin thực sự là một nỗi thống khổ. Lối bấm phím luôn luôn phải chính xác và ngay cả những chi tiết nhỏ nhất không đúng ý nhà soạn nhạc đều bị khiển trách gay gắt. Cách đặt bàn tay lên phím đàn cũng phải thật duyên dáng và Chopin luôn hướng dẫn học trò của mình đặt tay lên bàn phím một cách nhẹ nhàng. Phong cách chơi đàn của ông luôn luôn phụ thuộc vào sự thanh tao của lối bấm phím và sự giản dị của cách phân nhịp. Ông không ưa những thứ thiếu tự nhiên và những động tác phô trương.

Một căn phòng trong ngôi nhà của Pleyel có một góc riêng biệt để một chiếc piano nhỏ làm bằng gỗ gụ màu đồng. Đó là chiếc đàn piano của Chopin, trên chiếc đàn này ông đã sáng tác bản Fantasia giọng Fa thứ, Hành khúc tang lễ, Scherzo giọng Rê giáng trưởng và nhiều bản prelude, nocturne, mazurka... Các nghệ sĩ đều quan tâm đến chiếc đàn đặc biệt này với sự tôn kính. Felix Mendelssohn nói sau concert đầu tiên của Chopin ở Paris: “Chopin đã chơi một cách tao nhã, nhưng anh ấy chỉ mới trình diễn một chút điều đó từ cây đàn của mình”.

Sau buổi concert đầu tiên của Chopin tại Vienna, tờ *Wiense Theater-Zeitung* viết: “Nghệ sĩ đã chơi đàn với phong cách nhẹ nhàng, tinh tế nhất, những hiệu ứng cảm xúc này sẽ còn được đề cập đến nhiều hơn, nhưng đáng tiếc trong lối chơi của ông thiếu hẳn sự hoa mỹ, thứ vốn được coi là không thể thiếu của các nghệ sĩ biểu diễn xuất sắc”.

Chopin biết rõ về điều này, nhưng vẫn tin tưởng bản thân mình đúng và không bao giờ sửa chữa những thứ bị cho là

“khuyết điểm” này; ở hướng ngược lại, ông đã làm tất cả những gì có thể để ngăn ngừa một “cuộc chiến piano” xảy ra. Liszt đã có lần khuyên Chopin nên trình diễn ở các salon âm nhạc lớn. Chopin trả lời: “Không, một đám đông khán giả khiến tôi cảm thấy không thoải mái, nhưng anh có thể thích nghi được với điều đó, bởi vì nếu khán giả không nhiệt tình hưởng ứng thì anh luôn có thể áp đảo được họ”.

Bất chấp sự khâm phục dành cho Beethoven, ông đã không thích một vài tác phẩm của nhà soạn nhạc Đức thiên tài này. Ông say đắm các tác phẩm của Schubert nhiều hơn, còn việc chơi các tác phẩm của Liszt cũng hiếm khi khiến ông hài lòng. Những nhà soạn nhạc yêu thích của ông là Mozart và Bach. Chopin là một tín đồ của nhà soạn nhạc vĩ đại Đức, J.S.Bach. Bà Streicher viết, “Vào một buổi sáng, ông ấy đã chơi liền một mạch 14 prelude và fugue của Bach bằng trí nhớ và khi tôi bày tỏ sự ngưỡng mộ của mình với màn trình diễn vô song này, ông đã trả lời: ‘Đó là những tác phẩm không bao giờ tôi có thể quên được’”.

Khi được hỏi chuẩn bị như thế nào cho một buổi hòa nhạc, Chopin thường trả lời: “Trong vòng hai tuần tôi thường cô lập bản thân mình và chỉ chơi Bach. Đó là sự chuẩn bị của tôi. Tôi không tập luyện các tác phẩm của mình”. Với sự tôn sùng Bach và với sự nhận thức rõ ràng các tác phẩm của Bach đã tạo nền tảng vững chắc cho các nhà soạn nhạc, các pianist thế hệ sau, Chopin (theo lời kể của Schumann) đã “làm cho bộ *Bình quân luật* trở thành thứ bánh mì hằng ngày” cho những hoạt động âm nhạc của mình. “Luôn luôn tập luyện Bach, đó là phương tiện tốt nhất để tiến bộ”.

Lenz, một học trò của Chopin, đã có lần lắng nghe người thầy của mình chơi đàn tại lâu đài của nữ bá tước Chérémétiène, chơi những biến tấu từ bản Sonata giọng La giáng trưởng Op. 26 của Beethoven. Lenz kể lại: “Ông ấy chơi tác phẩm đó một cách

đáng ngưỡng mộ, tôi cảm thấy kinh ngạc về điều này, nhưng chỉ ở mức độ vẻ đẹp của âm thanh, ở sự duyên dáng đầy tinh tế và sự thuần khiết của phong cách. Nhưng đó không phải là Beethoven; nó quá nhẹ nhàng, quá nữ tính”. Trên đường trở về, người học trò đã thẳng thắn đề cập những gì mình nghĩ với người thầy của mình thì nhận được câu trả lời: “Tôi chỉ đề xuất, chỉ gợi ý và tôi đưa điều đó cho những thính giả của tôi hoàn thành bức tranh âm nhạc”. Khi về đến nhà, trong lúc Chopin thay quần áo, Lenz đã cả gan chơi chủ đề tương tự của Beethoven trên chiếc đàn piano ở phòng bên cạnh. Chopin lặng lẽ bước sang phòng và tiến gần đến cây đàn piano, chăm chú lắng nghe đến hết tác phẩm; sau đó ông đặt bàn tay mình lên vai người học trò bướng bỉnh và nói: “Tôi phải nói với anh rằng đó cũng là một cách chơi hay, nhưng có nhất thiết phải trở nên quá *khoa trương* như vậy không?”

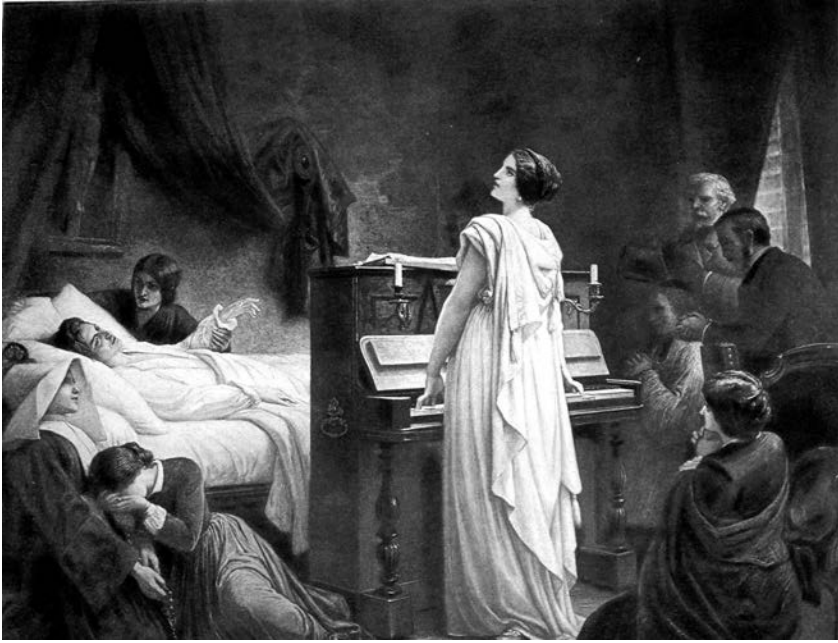
Xúc cảm mạnh mẽ với Chopin không bao giờ đến từ thứ hiện thực chủ nghĩa buồn tẻ bởi đơn giản, ông ghê sợ những sức mạnh tàn bạo. Liszt đã quả quyết rằng bất cứ những gì quá cường điệu trong âm nhạc, văn học và cuộc sống cũng đều khiến Chopin ác cảm. Tempo rubato⁽¹⁾ của Chopin có quá ít điểm chung với các nghệ sĩ biểu diễn xuất sắc đương thời và cả với thứ “tempo động kinh” của họ, vốn thường chơi các nét trang trí hoa mỹ bằng sự nhấn mạnh một cách cường điệu. Chopin muốn rubato phải là một thứ hoàn toàn nguyên chất, không rối loạn; bàn tay trái giữ nhịp, trong khi tay phải chuyển động trong sự tương đồng về ý tưởng.

Một học trò tên Guttman của Chopin từng tuyên bố là lối chơi của Chopin luôn luôn được kiểm chế và nhà thơ vô song của cây đàn piano hiếm khi nhờ cậy đến những âm lượng fortissimo.

1 Tempo rubato: Thuật ngữ chỉ sự thay đổi tốc độ. Nghĩa đen của “rubato” là “đánh cắp” giá trị thời gian bằng cách kìm giữ hoặc đẩy nhanh tốc độ tùy ý theo sắc thái của đoạn nhạc.

“Trong khi biểu diễn bản Polonaise giọng La giáng trưởng, ông ấy dứt khoát không sử dụng đến sức mạnh, thứ mà chắc chắn bất kỳ pianist xuất sắc nào cũng thường sử dụng. Ông ấy thường mở đầu pianissimo cho đoạn quãng tám nổi tiếng, và duy trì điều đó cho đến cuối bản nhạc”.

Thanh Nhàn



Tranh *Cái chết của Chopin*

Cái chết của thiên tài

Nhà soạn nhạc và nghệ sĩ piano thiên tài người Ba Lan Fryderyk Chopin qua đời ngày 17/10/1849 tại Paris, khi ông mới 39 tuổi. Trong cuộc đời ngắn ngủi của mình ông đã viết hơn 230 tác phẩm, toàn bộ cho piano. Ông được coi là một trong những nhạc sĩ vĩ đại nhất của trào lưu Lãng mạn. Sau khi ông mất, Franz Liszt (1811 - 1886) - một trong những người bạn gần gũi của Chopin, đồng thời là nghệ sĩ piano và nhà soạn nhạc thiên tài người Hungary - đã viết cuốn sách "Cuộc đời Chopin" bằng tiếng Pháp. Cuốn sách sau đó được xuất bản bằng tiếng Anh lần đầu tiên năm 1863. Dưới đây là đoạn trích dịch phần cuối của bản tiếng Anh (lần tái bản thứ tư, 1880), thuật lại những giờ phút lâm chung của Chopin.

Ước cùng căn bệnh đã trở nên trầm trọng rõ rệt khiến nỗi lo âu của các thân hữu của ông nhuộm màu tuyệt vọng. Hầu như ông không rời khỏi giường, và chỉ thảng hoặc mới cất tiếng. Chị ông⁽¹⁾, sau khi nhận được tin, đã từ Vác-sa-va tới để túc trực cạnh giường ông, và từ đó không rời ông nửa bước. Ông không biểu lộ ấn tượng trước sự khổ não, linh cảm về cái chết, nỗi đau buồn ngày càng tăng lên đang vây quanh ông. Ông nghĩ về cái chết với sự bình thản và cam chịu của người theo đạo Cơ đốc, tuy rằng ông vẫn chưa ngừng chuẩn bị kế hoạch cho tương lai. Với sở thích luôn muốn thay đổi chỗ ở, ông đã tìm một ngôi nhà mới, kêu người cho chuyển đồ đạc tới đó, và bận bịu thu xếp mọi tiểu tiết cho chỗ ở mới. Ông không rút lại sự xếp đặt của mình, vì thế, cho tới ngày cuối cùng của đời ông, người ta vẫn vận chuyển đồ đạc tới ngôi nhà mà số mệnh đã không bao giờ cho phép ông được ở.

Phải chăng ông sợ cái chết sẽ không đáp ứng lời thề hẹn của mình? Phải chăng ông lo rằng, sau khi đã chạm vào bàn tay giá băng của thần chết, ông vẫn phải khổ sở sống lần nữa trên cõi đời này mà chưa được ra đi? Liệu ông có cảm thấy rằng cuộc sống sẽ trở nên hầu như không chịu đựng nổi một khi mọi ràng buộc triu mến đã bị cắt đứt, mọi liên hệ gần gũi nhất đã bị chia lìa? Những khí chất trời sinh thường cảm thấy một ảnh hưởng to lớn nào đó trước một sự kiện có ý nghĩa quyết định của số phận. Con tim đau đáu, bị thôi thúc bởi ham muốn làm sáng tỏ những bí mật của Tương lai chưa được biết, bỗng phủ nhận trí tuệ lạnh lùng và nhút nhát sợ phải lao xuống vực thẳm của cái chết đang tới gần. Nhu cầu về sự hài hòa giữa những tiên đoán

1 Ludwika Jędrzejewicz (họ khai sinh: Chopin) (1807 - 1855) - chị của Chopin, người từng dạy ông những bài học piano đầu tiên. Lo sợ bị chôn mà vẫn chưa chết hẳn, Chopin đã di chúc lại rằng, sau khi ông chết, trái tim của ông phải được lấy ra khỏi xác. Để chứng thực cho tình yêu quê hương, ông đã di chúc đem trái tim mình về mai táng tại Ba Lan. Ngày 8/1/1850 chị của Chopin đã bí mật đem trái tim của ông về nước. Trái tim của Chopin hiện được bảo quản trong một bình pha lê đựng rượu cognac chôn trong tường Giáo đường Thánh Giá tại Vác-sa-va. (Các chú thích trong bài này là của người dịch.)

đồng thời của cả lý trí và con tim thường khiến các đầu óc kiên định nhất đưa ra những khẳng định mâu thuẫn với các hành động của họ, cho dù cả khẳng định và hành động đều bắt nguồn từ cùng một niềm tin. Có phải Chopin đã phải đau đớn bởi sự không tương xứng giữa những tiên tri thì thầm của con tim và những nỗi nghi ngờ đang choán hết tinh thần?

Tuần nối tuần, và chẳng mấy chốc, ngày lại ngày, bóng đen lạnh lẽo của cái chết bao phủ lên ông. Hồi kết thúc nhanh chóng tới gần, đau đớn của ông ngày càng tăng. Các cơn đau kéo đến mỗi lúc một thêm dồn dập, và ngày càng gần với con hấp hối. Song, giữa những cơn đau, ông vẫn giữ được tỉnh táo và ý chí mạnh mẽ đến phút cuối, không khi nào mất đi sự chính xác của tư duy, hay sự trong sáng của nhận thức về các ý định của mình. Những nguyện vọng ông bộc lộ trong những giây phút ngắn ngủi này cho thấy sự trang nghiêm của ông khi chờ đợi cái chết. Ông muốn được mai táng bên cạnh Bellini⁽¹⁾, người mà ông đã quen thân trong thời gian Bellini sống tại Paris. Mộ của Bellini tọa lạc tại nghĩa địa Père La Chaise, cạnh mộ Cherubini⁽²⁾. Chính nguyện vọng muốn làm quen với bậc thầy vĩ đại mà ông hằng ngưỡng mộ đã là một trong những lý do xui khiến ông, trong hành trình năm 1831 từ Vienna sang London, dừng chân tại Paris mà không hề đoán trước được rằng số phận sẽ gắn chặt ông với thành phố này. Chopin nay yên giấc giữa Bellini và

1 Vincenzo Bellini(1801 - 1835) - nhà soạn nhạc Italia, sinh tại thành phố Catania trên đảo Sicily. Cùng với Rossini và Donizetti, Bellini là nhà soạn nhạc tinh hoa của phong cách bel cantotrong opera Italia. Phong cách hát này xuất hiện vào khoảng cuối thế kỷ 17. Sang thế kỷ 18 - 19 bel-canto được dùng để chỉ kiểu hát legato (luyện) hoàn hảo, với những khoảng âm cao, được hát nhẹ, mềm mại và nhanh. vở opera hai hồi Norma(1831) của Bellini được coi là đỉnh cao của phong cách bel-canto. Bellini và bel-canto có ảnh hưởng lớn tới cách thể hiện âm nhạc của Chopin, đặc biệt trong cách dùng các gam bán cung (chromaticism) và các làn giai điệu. Chopin mong muốn khôi phục lại sự thanh cao của giọng hát bằng tiếng đàn piano. Ông thường khuyên học trò phải biết hát trước khi chơi piano, và rằng hát thầm trong khi chơi piano sẽ giúp chơi hay hơn.

2 Luigi Cherubini(1760 - 1842) - nhà soạn nhạc Italia, được Beethoven coi là nhạc sĩ cùng thời vĩ đại nhất.

Cherubini, hai thiên tài rất khác nhau, song với cả hai vị ông có mối liên hệ cùng tâm cơ, bởi ông kính trọng giá trị tri thức của một vị ngang với mối đồng cảm với sự sáng tạo của vị kia. Cũng như tác giả của *Norma*, ông tràn trề các xúc cảm về giai điệu, song ông cũng đầy tham vọng đạt tới chiều sâu hòa âm của các bậc thầy cổ điển, muốn thống nhất, trong một phong cách kỳ vĩ và tao nhã, tính du dương mơ hồ của các xúc động ngẫu hứng với sự uyên bác của những bậc thầy tuyệt vời nhất.

Tiếp tục giữ phong thái của mình cho đến phút chót, ông không yêu cầu gặp lại bất kỳ ai lần cuối. Song, ông bày tỏ lòng biết ơn xúc động nhất với những ai đến bên ông. Những ngày đầu của tháng Mười không còn để lại bất cứ nghi ngờ hay hy vọng nào nữa. Phút định mệnh đã tới gần. Không còn trông đợi vào ngày tới, rồi giờ tới được nữa. Ngài Gutman⁽¹⁾ và chị của Chopin liên tục túc trực bên giường ông, không rời một khoảnh khắc. Nữ bá tước Delphine Potocka⁽²⁾, trước đó vắng mặt,

1 Adolphe Gutman (1819-1882) - học trò yêu quý và xuất sắc nhất của Chopin, theo học Chopin năm năm. Ông là trò nam duy nhất được Chopin đề tặng tác phẩm (bản Scherzo cung Đô trưởng thứ Op. 39 No. 3). Các học trò khác của Chopin đã không thể hiểu được vì sao, với phong cách chơi mạnh mẽ, khác xa thầy mình, Gutman lại được Chopin coi là người thể hiện các tác phẩm của ông một cách xuất sắc nhất. Có lẽ cũng tương tự như vậy, một bất đồng lớn đã xảy ra giữa các thành viên hội đồng giám khảo Cuộc thi Quốc tế Piano Chopin lần thứ 10 (1980). Số đông thiên về các thí sinh trình bày "đúng tinh thần" Chopin. Một số ít, gồm các bậc thầy như Martha Argerich, Paul Bradura-Skoda, Nikita Margaloff, ủng hộ các thí sinh có cá tính độc đáo, phong cách khác thường. Pianist Ivo Pogorelich (Nam Tư) được Martha Argerich tuyên bố là thiên tài, nhưng lại bị hội đồng loại tại vòng 3 của cuộc thi. Bà Argerich đã bỏ hội đồng giám khảo để phản đối quyết định này. Có ý kiến (chưa được kiểm chứng) cho rằng một trong những tác nhân gây nên chia rẽ là do Sergei Dorensky - phó chủ tịch hội đồng giám khảo cuộc thi Chopin đồng thời là giáo sư nhạc viện Tchaikovsky - muốn "lobby" cho pianist người Nga sinh viên nhạc viện Tchaikovsky Tatyana Shebanova, đoạt giải nhất, và vì thế tìm cách gây áp lực để loại Ivo Pogorelich (cũng là sinh viên nhạc viện Tchaikovsky, nhưng là người Nam Tư). Kết quả năm đó thật bất ngờ với giải nhất về tay Đặng Thái Sơn (Việt Nam). Tatyana Shebanova đoạt giải nhì. Song, scandal này lại khiến Ivo Pogorelich trở nên rất nổi tiếng.

2 Delphine Potocka (1807-1877) - nữ bá tước Ba Lan, nổi tiếng vì nhan sắc, học vấn và tài năng âm nhạc nghệ thuật, từng là học trò, bạn và nàng thơ của Chopin. Nàng đã được Chopin viết tặng bản valse giọng Rê giáng trưởng Op. 64 No. 1, còn có tên "Valse một phút" hay "Con chó nhỏ".

đã lập tức quay về Paris ngay sau khi nhận được hung tin về ông. Không ai trong số những khách tới thăm người nghệ sĩ hấp hối lại có thể cầm lòng khi chứng kiến quang cảnh cái chết đau đớn đang hành hạ linh hồn vĩ đại và thiên tài ấy.

Bất kể với một cảm xúc mãnh liệt hay hồi hợt trong tim, bất kể một mãnh lực hay sự dửng dưng được bộc lộ khi đón nhận những tai ương bất ngờ, cũng không thể tránh khỏi ấn tượng gây ra bởi vẻ uy nghiêm hùng vĩ của một cái chết đẹp và kéo dài, khiến cho cả những tâm hồn ít sẵn sàng nhất đối với những cảm xúc linh thiêng và siêu phàm cũng trở thành mềm yếu, mủi lòng, bị mê hoặc, và cảm thấy siêu thoát. Sự khởi hành chậm chậm từng bước một tới những bến bờ xa lạ, sự trang nghiêm kỳ bí của các giấc mơ bí ẩn của ông, hồi ức của ông về các sự kiện và ý tưởng đã qua, thoi thóp thở trên ranh giới mong manh giữa thời gian và sự vĩnh hằng, làm chúng ta xúc động hơn tất cả những gì khác trên thế gian này. Các thảm họa bất ngờ gieo xuống con tàu mỏng manh run rẩy, bị trận cuồng phong quăng như một thứ đồ chơi; máu của bãi chiến trường mịt mù khói súng đại bác; những nhà xác ghê sợ khi ta bị đẩy tới trong những đại dịch lây lan, các trận đại hỏa hoạn bao trùm những luỹ lửa sáng chói lên các thành phố, những vực thẳm không đáy mở ra dưới chân ta, tất cả những cái đó cũng không khiến ta rung động bằng khi ta nhìn một tâm hồn đang ý thức rõ ràng tình trạng của mình, im lặng chiêm ngưỡng những diện mạo phong phú của thời gian và cánh cửa lặng câm của vĩnh hằng! Lòng can đảm, sức chịu đựng, sự thanh cao, cảm xúc hòa hợp với sự phân hủy tất yếu mà mọi bản năng của chúng ta đều cảm thấy ghê tởm, chắc chắn gây ấn tượng mạnh cho người xung quanh còn sâu sắc hơn cả những thảm họa đáng sợ nhất, bởi những tai họa này, trong cảnh hỗn loạn do chúng gây ra, đã làm mất đi nỗi đau trong yên lặng, mất đi sự trầm mặc uy nghi.

Các bạn của Chopin thường xuyên có mặt tại phòng khách tiếp giáp phòng ngủ của ông. Họ lần lượt vào gặp ông để đón nhận cái nhìn triu mến của ông khi ông không còn khả năng nói chuyện với họ nữa. Tối Chủ nhật, 15 tháng 10, các con đau trở nên dữ dội và dòn dập hơn, kéo dài tới vài giờ. Ông chịu đựng chúng với một sự nhẫn nại và sức mạnh tinh thần ghê gớm. Nữ bá tước Delphine Potocka, có mặt lúc đó, đã tỏ ra rất đau khổ. Đứng gần chân giường ông, khuôn mặt đầm lệ, dáng thon cao trong y phục trắng, nàng trông giống như một thiên thần tuyệt đẹp được tạo nên bởi trí tưởng tượng của người chân thành nhất trong các họa sĩ. Chắc ông đã coi nàng như một tiên nữ giáng trần, và khi con đau tạm lắng, ông yêu cầu nàng hát. Lúc đầu người ta tưởng ông mê sảng, song ông khấn khoản nhắc lại yêu cầu của mình. Ai dám từ chối yêu cầu của ông? Chiếc đàn piano được đẩy từ phòng khách sang trước cửa phòng ngủ, và trong khi nước mắt lăn xuống gò má, người nữ đồng hương tài năng của ông cất tiếng hát lẫn trong tiếng nấc. Chất giọng vốn quyến rũ tới mê mẩn của nàng chắc chắn chưa bao giờ sâu lắng và thống thiết như thế. Hình như khi lắng nghe nàng hát, ông cảm thấy bớt đau hơn. Nàng hát bài thánh ca nổi tiếng về Đức Mẹ Đồng trinh, bài hát nghe đồn đã có lần cứu Stradella⁽¹⁾ thoát chết. “Thật đẹp làm sao!” ông thốt lên: “Lạy Chúa tôi! Thật là quá hay! Nữa đi!”.

1 Alessandro Stradella (1645-1681) - nhà soạn nhạc Italia giai đoạn trung kỳ Baroque, sinh tại Rome, người đầu tiên sáng tạo ra thể loại concerto grosso, sau này được phát triển bởi các nhà soạn nhạc lừng danh như Corelli và Antonio Vivaldi. Stradella là người háo sắc, dính vào nhiều scandal yêu đương. Tương truyền có lần một quý tộc Venice mời Stradella dạy nhạc cho vợ mình. Trong khi dạy, Stradella quyến rũ luôn bà quý tộc phu nhân, và cả hai người đã rủ nhau trốn đi Rome. Vị quý tộc bị phản bội thuê hai tay anh chị tìm giết Stradella. Hai tên này đi đến nhà thờ với âm mưu sẽ giết chết nhạc sĩ ngay sau khi dàn đồng ca trình diễn xong ca khúc của ông. Tại đây hai tên giết người đã bị rung động bởi vẻ đẹp thống thiết của bài ca đến nỗi thay vì giết ông, chúng đã báo cho ông ý đồ của chúng để ông trốn thoát đi Torino. Tuy nhiên gã quý tộc vẫn không buông tha Stradella. Cuối cùng, một buổi sáng người ta thấy Stradella bị giết ngay trên giường tại nhà mình ở Genova (1681) (Theo S. Suzuki, "Anthology of Italian songs of the 17th and 18th centuries", Book II, Alfred Publishing, 1985).

Mặc dù đang run rẩy tràn đầy xúc động, nữ bá tước đã tỏ ra can đảm một cách rất quý phái, chiều theo mong muốn cuối cùng của người bạn. Bà lại ngồi xuống bên đàn piano và cất tiếng hát một bài thánh ca của Marcello⁽¹⁾. Mọi người đều cảm thấy sợ trước tình trạng đang xấu dần đi của Chopin. Như bị một thôi thúc bất ngờ, không ai nói một câu, tất cả những người có mặt đều quỳ xuống. Trong sự yên lặng thiêng liêng chỉ vang lên tiếng ca của nữ bá tước, bỗng bẽn lẽn như một giai điệu từ chốn Thiên đàng trôi trên những tiếng thở dài và tiếng nấc tạo thành bè đệm nặng nề và tang tóc của Trần thế. Buổi hoàng hôn ma quái đang dần đến. Ánh sáng leo lét chết chóc kéo theo những bóng đen bí mật bao trùm lên quang cảnh buồn thảm: chị của Chopin phủ phục bên giường ông, vừa khóc vừa cầu nguyện như van lơn trong khi cuộc đời của người em mà bà rất mực yêu thương đang dần dần kết thúc.

Đêm đó bệnh tình của Chopin trở nên tồi tệ, nhưng tới sáng Thứ hai ông cảm thấy nhẹ nhõm hơn, và dường như tự ông đã sắp đặt trước, trong lúc thích hợp nhất, ông yêu cầu được làm lễ rửa tội. Vì vị cha cố rất thân với Chopin vì đã cùng nhau đi di tản⁽²⁾ vắng mặt, nên Chopin đã cho mời cha cố Jelowicki,

1 Benedetto Marcello (1686-1739) - nhà soạn nhạc kiêm nhà văn, luật sư và quan toà Italia (cùng thời với Antonio Vivaldi), tác giả của nhiều nhạc phẩm cho nhà thờ, thánh ca, song tấu, sonata, concerto và sinfonia.

2 Chopin rời Ba Lan sang Áo ngày 2/11/1830, khi ông 20 tuổi. Sau đó một tuần nổ ra cuộc nổi dậy tháng Mười một (còn có tên là Cách mạng học viên sĩ quan) tại Vác-sa-va do các sĩ quan Ba Lan khởi xướng chống lại chế độ của Đế quốc Nga tại Ba Lan và Lithuania. Sau khi nhanh chóng lan rộng ra các tầng lớp khác trong xã hội Ba Lan và thành công lúc đầu, cuộc cách mạng đã bị quân đội Nga, vượt trội hẳn về số lượng, đàn áp. Sự thất bại của cuộc nổi dậy đã đẩy Chopin cũng như nhiều chính khách ưu tú của Ba Lan vào con đường lưu vong trong cuộc Di tản Vĩ đại của Ba Lan năm 1831-1870. Phần lớn họ di tản sang Pháp. Trong vòng gần 40 năm đó, ngoài Chopin, Cộng đồng người Ba Lan hải ngoại tại Pháp còn có những tên tuổi như thi hào Adam Mickiewicz, văn hào Joseph Conrad, thi hào Guillaume Apollinaire, nhà vật lý và hoá học Marie Curie (Maria Skłodowska), v.v. Nổi đau sau khi nghe tin cuộc nổi dậy bị quân Nga đàn áp đã khiến Chopin viết nên bản Étude giọng Đô thứ Op. 10 No. 12 còn có tên là "Cách mạng". Bề tay phải của bản étude này vang lên như những tiếng kêu thống thiết, tuyệt vọng, trên nền gam hoà âm sôi sục của bè tay trái như tiếng gầm rú của đại bác.

một trong những nhân vật ưu tú của *Cộng đồng người Ba Lan Hải ngoại*. Khi bánh thánh được đưa tới, ông đón nhận rất thành tâm giữa vòng bạn bè yêu mến đang vây quanh giường ông. Sau đó ông gọi các bạn ông lần lượt tới gần để ông ban phước, nhiệt thành cầu mong Chúa Trời ban ân huệ cho họ, cho tình cảm và những mong ước của họ. Tất cả đều quỳ gối, cúi đầu. Mọi cặp mắt đều đắm lệ. Mỗi con tim đều nặng trĩu sầu đau. Mỗi tâm hồn đều trở nên cao thượng.

Các con đau lại đến nhiều hơn, dồn dập hơn, và tiếp diễn cả ngày. Từ đêm Thứ hai tới ngày Thứ ba ông không hề cất tiếng. Ông có vẻ như cũng không nhận ra những người quanh ông nữa. Khoảng 11 giờ đêm Thứ ba, ông có vẻ như hơi hồi lại một chút. Cha cố Jelowicki luôn ở bên cạnh ông. Khi khả năng nói vừa phục hồi, ông yêu cầu cha cố cùng xuống theo ông kinh nguyện cầu cho người hấp hối. Ông đã đọc được theo cha cố bằng giọng rõ ràng rành mạch. Từ lúc đó đến khi chết, ông luôn tựa đầu mình vào vai ngài Gutman, người đã dành toàn bộ thời gian để ngày đêm túc trực bên ông.

Giác ngủ co giật kéo dài tới ngày 17/10/1849. Con hấp hối bắt đầu hồi 2 giờ. Mồ hôi lạnh vã ra trên trán ông. Sau một thoáng mê man, ông cất giọng yếu ớt hỏi: “*Ai đang ở bên tôi?*”. Sau khi nghe thấy câu trả lời, ông nghiêng đầu hôn tay ngài Gutman, người vẫn đang đỡ ông. Trong khi bày tỏ bằng chứng cuối cùng ấy của tình yêu và lòng biết ơn, linh hồn của người nghệ sĩ già từ thể xác mỏng manh. Ông đã chết như ông từng sống - trong tình yêu.

Khi cửa phòng khách được mở ra, bạn bè của ông lao tới vây quanh thi thể yêu mến của ông, không ai cầm được nước mắt.

Sinh thời ông có tiếng yêu hoa. Hoa được mang đến trong ngày hôm sau nhiều tới mức chiếc giường và toàn bộ căn phòng hầu như biến mất trong các sắc màu phong phú và rực rỡ của nhiều loại hoa. Ông như đang yên nghỉ trong khu vườn

đây hoa hồng. Trên khuôn mặt ông hiện lại vẻ kiêu diễm trước kia, vẻ tinh khiết của biểu cảm, vẻ thanh thản hiếm có. Với vẻ yêu kiều trẻ trung, bấy lâu bị đắng cay đau khổ làm lu mờ, nay được phục hồi bởi cái chết, ông ngủ êm đềm giữa những loài hoa ông từng yêu quý một giấc ngủ triền miên không mộng寐!

Ngài Clésinger⁽¹⁾ đã phác họa lại những nét thanh tú, mà cái chết đã trả lại vẻ đẹp thanh xuân, và ngay sau đó đã dùng bức ký họa để tạo khuôn làm nên bức phù điêu bằng cẩm thạch gắn trên mộ ông.

Lòng ngưỡng mộ thành kính của Chopin đối với thiên tài Mozart đã khiến ông từng yêu cầu chơi bản *Cầu hồn (Requiem)* của Mozart tại đám tang của mình. Và yêu cầu này đã được đáp ứng. Tang lễ được cử hành tại Nhà thờ Madeleine vào ngày 30/10/1849. Người ta đã lùi đến ngày đó để sự kiện trọng đại này phải được tổ chức xứng đáng với bậc thầy và các học trò của ông. Các nghệ sĩ hàng đầu của Paris đều khao khát được tham dự đám tang này. Bản Hành khúc tang lễ (*Marche funèbre*) của Chopin, do ngài Reber⁽²⁾ phối khí cho dàn nhạc, đã được chơi trong phần khai lễ. Trong phần dâng bánh thánh, ngài Lefébure Wély⁽³⁾ đã trình diễn các prelude giọng Si thứ và Mi thứ tuyệt vời của Chopin trên đại phong cầm. Phần độc tấu của bản

-
- 1 Auguste Clésinger (1814-1883) - họa sĩ và nhà điêu khắc Pháp, con rể của nữ văn sĩ George Sand (1804-1876), người tình cuối đời của Chopin. Chopin và Sand chia tay nhau sau khi Sand nghi ngờ quan hệ yêu đương giữa Chopin và Solange, con gái bà. Năm 1847, khi Sand phản đối Solange kết hôn với Clésinger thì Chopin lại đứng về phe họ. Sand đã từ con gái mình và cắt đứt với Chopin. Kết quả là, mặc dù Chopin vẫn nặng tình với Sand và vẫn giữ các bức thư kèm một lọn tóc của bà cho đến khi ông chết, người ở bên ông vào phút lâm chung lại là Solange và chồng cô.
 - 2 Napoléon Henri Reber (1807-1880) - nhà soạn nhạc Pháp, giáo sư Nhạc viện Paris từ năm 1851, viện sĩ Hàn lâm Pháp năm 1853, lãnh huân chương Bắc đẩu bội tinh hạng chevalier năm 1855 và hạng officier năm 1870.
 - 3 Louis James Alfred Lefébure-Wély (1817-1869) - nghệ sĩ đại phong cầm (organ) và nhà soạn nhạc Pháp.

Cầu hôn do bà Viardot⁽¹⁾ và bà Castellan đảm nhiệm. Ngài Lablache⁽²⁾, người từng ca Tuba Mirum của bản *Cầu hôn* tại đám tang Beethoven năm 1827, đã trình diễn lại Tuba Mirum trong dịp này. Ngài Meyerbeer⁽³⁾ và Hoàng thân Adam Czartoryski⁽⁴⁾ dẫn đầu đoàn đưa tang. Các ngài Delacroix⁽⁵⁾, Franchomme⁽⁶⁾, Gutman và Hoàng thân Alexander Czartoryski khiêng linh cữu.

Nguyễn Đình Đăng dịch từ Franz Liszt, "Cuộc đời Chopin"

- 1 Pauline Viardot (1821 - 1910) - nữ ca sĩ giọng mezzo-soprano (nữ trung-cao), đồng thời là nhà soạn nhạc và nghệ sĩ piano Pháp gốc Tây Ban Nha, từng là học trò piano của Franz Liszt. Nàng thường hòa tấu piano với Chopin. Chopin giảng giải cho nàng về kỹ thuật chơi piano, và thậm chí còn giúp đỡ khi nàng sáng tác loạt bài hát dựa trên giai điệu các bản mazurkas của Chopin. Về phía mình, Chopin được nàng truyền cho các kiến thức về âm nhạc Tây Ban Nha.
- 2 Luigi Lablache (1794 - 1858) - danh ca giọng nam trầm (bass) người Italia, từng hát Tuba Mirum trong bản *Cầu hôn* (Requiem) của Mozart tại đám tang Beethoven (1827), Chopin (1849), và Bellini (1835).
- 3 Giacomo Meyerbeer (1791 - 1864) - nhà soạn opera gốc Đức, nổi tiếng nhất châu Âu trong những năm 1830 - 1840.
- 4 Adam Jerzy Czartoryski (1770 - 1861) - quý tộc Ba Lan, từng là chủ tịch Chính phủ Quốc gia Ba Lan trong cuộc nổi dậy chống Đế quốc Nga tháng 11/1830.
- 5 Eugène Delacroix (1798 - 1863) - đại danh họa Pháp trào lưu Lãng mạn, tác giả bức tranh nổi tiếng "Tự do lãnh đạo nhân dân". George Sand đã mô tả Delacroix khích lệ Chopin sáng tác như thế nào trong một đêm tại Nohant vào khoảng 1839 - 1843: *Chopin ngồi trước piano, như hoàn toàn quên mọi người đang lắng nghe. Ông đắm mình vào một khúc tùy hứng ngẫu nhiên rồi bỗng dừng lại. "Chơi tiếp đi, chơi tiếp đi!", Delacroix kêu lên, "Đó chưa phải là phần kết." "Đó cũng chẳng phải là phần mở đầu. Chẳng là gì cả... Chẳng có gì ngoài những phản quang, bóng đen, và hình hài bất định. Tôi đang cố tìm ra màu sắc thích hợp, song ngay cả hình tôi cũng không thể tạo ra được." "Cậu sẽ không tìm ra màu mà lại không có hình", Delacroix nói, "Cả hai sẽ cùng hiện ra." "Nếu tôi không tìm thấy gì ngoài ánh trăng thì sao?" "Thế thì cậu sẽ tìm ra phản quang của phản quang". Ý tưởng này có vẻ làm người nghệ sĩ siêu phàm thích thú. Ông có vẻ nửa như bắt đầu lại, nửa như không phải vậy, hình hài thật không rõ ràng. Màu sắc hiện ra dần dần cùng với những âm thanh trầm bổng ngọt ngào vang trong tai chúng tôi. Bỗng một nốt nhạc buồn màu lam cất lên trong đêm tối bao trùm quanh chúng tôi, xanh biếc và trong vắt. Những đám mây nhẹ hình thù kỳ dị phủ kín bầu trời, vây lấy mặt trăng, và hừng từ trăng những đĩa ánh sáng lớn trắng đục như sữa, đánh thức những màu sắc còn đang say ngủ. Chúng tôi mơ về một đêm hè, và ngồi đó đợi tiếng ca của chim họa mi.*
- 6 Auguste Franchomme (1808 - 1884) - nhà soạn nhạc Pháp, đồng thời là nghệ sĩ cello xuất sắc nhất trong thời đại của mình. Franchomme đã tạo ra kỹ thuật tay phải (kéo vĩ) một cách tinh tế, nhẹ nhàng và ngọt ngào, đặc trưng cho trường phái chơi cello của Pháp sau này. Tay trái của ông nổi tiếng vì ngón bấm đặc biệt chuẩn xác, cách rung sâu, và đẩy sức biểu cảm. Ông được tặng Bắc Đẩu bội tinh năm 1884 vì những cống hiến cho âm nhạc.



Robert Schumann, trí tuệ của trào lưu Lãng mạn Đức

Là người kế thừa tinh thần của Bach và Beethoven, người tiên đoán về Chopin và Brahms, nhà phê bình tận tâm và sắc sảo và trí thức dòng dõi quý tộc cởi mở với bất cứ điều gì liên quan đến văn chương thơ phú, Robert Schumann trong hình thức âm nhạc là hiện thân của sự thăng trầm tình cảm và trí tuệ của toàn bộ trào lưu Lãng mạn Đức.

Robert Schumann sinh ngày 8/6/1810 tại Zwickau ở Saxony, là con út trong năm người con của gia đình. Cha ông, một nhà xuất bản và buôn bán sách, rất yêu âm nhạc và văn chương. Mẹ ông, một nhạc sĩ nghiệp dư có tài, đã dạy cho ông những bài cơ bản về piano, vậy nên khi 11 tuổi, ông đã cố gắng để biến giấc mơ thời niên thiếu thành một tác phẩm nhỏ dành cho giọng hát và nhạc cụ dựa trên bài thánh ca thứ 150.

Ông đọc rất nhiều, và nhà văn làm ông có cảm giác ngậy ngát là Friedrich Richter, nhà văn người Đức mới quá cố (1825), người lấy bút danh bằng một cái tên Pháp là Jean Paul Richter. Mặc dù rất mê âm nhạc, Schumann lại được ghi danh vào khoa Luật của trường Đại học Leipzig vào năm 1828. Ông đã không phản đối nhưng lại rơi vào tình trạng lãnh đạm sâu sắc. Để vượt qua cú sốc đầu tiên, ông phải nỗ lực rất nhiều để thích nghi với nó. Ông tới các sân đấu kiếm, thám hiểm các vùng quê xung quanh Leipzig, du lịch tới Munich và Bayreuth với bạn mình là Rosen, bắt đầu nghiên cứu về triết học của Kant, Fichte, Schelling và Hegel, học đấu kiếm, chơi piano và viết những lá thư tình tế quen thuộc kiểu Proust.

Chuyến đi đến Leipzig của bác sĩ Carus, một người quen cũ ở Zwickau, đã giúp kết thúc thời kỳ bần khổ, không phương hướng này trong cuộc đời ông. Được đón chào tại ngôi nhà thân thiện, Schumann rốt cuộc cũng có thể nghỉ ngơi và nói chuyện thẳng thắn, không còn bị hạn chế bởi sự e ngại mà ông luôn cảm thấy khi có mặt những người xa lạ.

Bạn bè của Carus gồm cả hai con người rất tuyệt vời là giáo sư Wieck và con gái ông. Clara Wieck, người mà Schumann sẽ gắn bó trong phần đời còn lại mình, một cô gái rất thông minh và có tài năng âm nhạc bẩm sinh (cô có một buổi biểu diễn piano rất thành công khi chưa đến 10 tuổi). Schumann và giáo sư Wieck ngay lập tức rất hiểu nhau và mối quan hệ thầy trò giữa họ không thể mặn nồng hơn thế. Dưới sự dạy dỗ nghiêm khắc của Wieck, ông đã củng cố thêm về kỹ thuật piano mà cho đến tận lúc đó vẫn chỉ là những mảng chắp vá, và mặc dù việc nghiên cứu âm nhạc chiếm gần trọn thời giờ của ông, ông vẫn tiếp tục học luật để làm vui lòng mẹ mình.

Đến cuối tháng 8/1829 Schumann khởi hành tới Italia và trở về sau hai tháng đi thăm Brescia, Milan và Venice. Nhưng khi chuyển từ Leipzig tới Heidelberg, ông lại cảm thấy sự căng thẳng trước đó. Sự khủng hoảng đột ngột bắt đầu tại buổi hòa nhạc Phục sinh ngoài trời ở Frankfurt ngày 11/4/1830, khi ông lần đầu tiên được nghe Paganini chơi đàn. Buổi biểu diễn làm ông lóa mắt, và lần đầu tiên ông hiểu sức mạnh ma thuật của âm nhạc.

Với sự khuyến khích của mẹ và sự tán thành của Wieck, Schumann dùng phần gia sản mà mình được hưởng để đầu tư đầy đủ vào việc học nhạc. Năm 1831 là một năm quan trọng trong cuộc đời âm nhạc của ông. Khi ông làm tinh tế hơn khiếu thẩm mỹ phê bình của mình trong một bầu không khí âm nhạc luôn được trau dồi ở Leipzig, một cách vô thức, ông đã tự trang bị thứ rồi đây sẽ trở thành nghề nghiệp nghệ thuật lớn thứ hai và mang tính chuyên nghiệp trong cuộc đời mình, nghề phê bình

âm nhạc. Bài báo đầu tiên của Schumann được xuất bản trong số tháng 12 của một tạp chí phê bình âm nhạc mới có tên là *Allgemeine musikalische zeitung* (Universal Musical Gazette - Báo âm nhạc đại chúng).

Một trong những bài báo được xem là quan trọng đối với sự nghiệp cầm bút của Schumann sau này, một bài bình luận sắc sảo và thấu hiểu, giới thiệu cho giới âm nhạc Leipzig một nhạc sĩ mà cho đến tận lúc đó hoàn toàn chưa được biết tới, Fryderyk Chopin, với một câu nói đầy ấn tượng: “hãy ngả mũ thưa quý bà quý ông, con người này là một thiên tài!”.

Trên thực tế, Schumann hoàn toàn có thể nói về chính mình như vậy. Khả năng sáng tạo mà ông chỉ nhận biết một cách mơ hồ trước đó, giờ đây đã bắt đầu thành hình cụ thể. Các bản phác thảo ngắn của ông trở nên mạch lạc hơn, thanh nhã hơn. Cuối cùng, vào năm 1831, tác phẩm đầu tiên của ông được xuất bản - *Theme and variations on the name Abegg* Op.1 cho piano. Ông cũng viết *Papillons* Op.2 cho piano vào thời gian này, nhưng đến năm 1832 nó mới được xuất bản. Kết cấu bởi hai hồi vũ khúc, 12 tiểu khúc tạo thành *Papillons* đã khẳng định tài năng của ông với tư cách một nhà soạn nhạc. Một loạt các bản nhạc ngắn vẫn còn dở dang cho chúng ta thấy sự sáng tạo tuyệt vời của ông trong việc tạo ra một bầu không khí hay một miêu tả một trạng thái cảm xúc mà lại sử dụng những chất liệu âm nhạc ngắn gọn nhất có thể.

Năm 1833 ông xuất bản một số lượng lớn các tác phẩm quan trọng. *Studies on caprices by Paganini* Op.3 và *Six concert studies on caprices by Paganini* Op.10, là hai tác phẩm ông bày tỏ sự ngưỡng mộ của mình với violinist người Italia, người đã mở rộng tầm mắt cho ông về sức mạnh huyền bí của âm nhạc. Những kỹ thuật khô khan nhất đã được Schumann biến đổi thành một dòng chảy tuyệt vời trong vắt như pha lê, một “moto perpetuo” (chuyển động vĩnh cửu).

Tháng 10/1833 Schumann bị sốc và đau buồn sâu sắc bởi cái chết trẻ đột ngột của người anh trai và vợ của một người anh trai khác, và xuất hiện những dấu hiệu đầu tiên của sự điên loạn hủy hoại ông trong quãng đời sau này.

Tác phẩm đòi hỏi nỗ lực lớn nhất của ông, với ý nghĩa nó được viết ra khi ông đang dao động giữa sự lạc quan hân hoan và sự bi quan sâu sắc nhất, là *Grande sonata* giọng Fa thăng thứ Op.11, được ông hoàn thành năm 1835. Sau đó ít lâu cũng vào năm 1835 là tác phẩm dành cho piano được xem là vĩ đại nhất của ông, *Carnaval* Op.9, một tập hợp gồm 20 bản nhạc ngắn cho bốn nốt.

Cảm thấy cần phải sáng tác trên một hệ thống thang âm rộng lớn hơn, Schumann quay trở lại với thể loại sonata và viết ra *Fantasie* Op.17, thực chất là một sonata không phải như tên của nó. Ở *Fantasie*, Schumann đã xử lý các cấu trúc kiến trúc lớn với một sự thuận lợi và dễ dàng mà ông hiếm khi đạt được trong các tác phẩm sau này.

Bên cạnh sáng tác, Schumann còn có những mối quan tâm khác. Một nhóm những nhạc sĩ và nhà văn tiên phong dần dần hình thành xung quanh ông. Các cuộc gặp gỡ sôi nổi của họ tại quán rượu ở *Fleischergasse* là những dịp hâm nóng các tranh luận trong đó tác phẩm của Beethoven, Bach, Weber và Schubert được đề cao, và nỗ lực của những nhạc sĩ mới, đặc biệt là Chopin và Mendelssohn, được nhìn nhận. Một liên minh mới được thành lập mà như Schumann nói: “Còn hơn cả điều bí mật vì nó chỉ tồn tại trong đầu của những nhà sáng lập”, “League of the Brothers of David” (Liên minh những người anh em của David) chống lại những định kiến tư sản và chủ nghĩa tầm thường trong âm nhạc trên danh nghĩa tiến bộ và cảm hứng tự do của thời kỳ lãng mạn.

Sau cái chết của người bạn thân nhất, Schunke, và do sự thờ ơ của Hartmann, ông chủ *Neue Zeitschrift für Musik*,

tờ tạp chí mà Schumann đang viết bài, lý tưởng của Liên minh đường như bị thất bại, nhưng Schumann vẫn tự mình làm tất cả công việc biên tập lẫn xuất bản cho tờ tạp chí, và kết quả là nó đã trở thành một sáng tạo của riêng ông (tên của ông luôn đi cùng với nó trong giới phê bình âm nhạc từ đó). Với trình độ tranh luận cao và lập trường rõ ràng, đầy tính trí tuệ, nó nhanh chóng trở thành một trong những tạp chí âm nhạc hàng đầu của thời kỳ này.

Thời kỳ sáng tạo ban đầu mà piano chiếm ưu thế của Schumann gần như chấm dứt hẳn vào khoảng những năm 1838 - 1839 với một loạt các tác phẩm quan trọng: *Kriesleriana* Op.16, một tập hợp những bản nhạc dựa trên những câu chuyện hư cấu của Hoffmann, *Kapellmeister Kriesler* đi từ những điều kỳ quái nhất cho đến những điều siêu phàm nhất; *8 Novelletten* Op.2; Sonata giọng Son thứ Op.22; *Kinderszenen* (Những hoạt cảnh từ thuở ấu thơ) Op.15, một kiệt tác về sự thấu hiểu tâm lý; và *Humoresque* Op.20 đầy màu sắc biến ảo.

Với vai trò một người viết ca khúc, ông tiếp tục truyền thống tuyệt vời đã được thiết lập bởi Schubert, mặc dù ông không bao giờ đạt được hoàn toàn cái xúc cảm mãnh liệt, sung sướng đến vô ngần như Schubert. Piano cũng được đưa vào những bài hát của Schumann với một niềm luật mới, nơi mà tài năng piano bẩm sinh của ông được thử thách cực độ bởi chất thơ trong lời của các bài hát. Thế nên chúng ta mới có những *Liederkreise* Op.24 dựa trên lời thơ của Heine; *The myrthen cycle* Op.25 từ Goethe, Ruckert, Byron, Heine và nhiều người khác; *Liederkreise* Op.39 dựa trên lời thơ của Eichendorff; tập liên khúc *Frauenliebe und leben* (Cuộc sống và tình yêu của một người phụ nữ) Op.42 tuyệt vời dựa trên lời của Adelbert von Chamisso và có lẽ là kiệt tác ca khúc lớn nhất của ông; và cuối cùng là *Diechterliebe* (Tình yêu của thi nhân) Op.48 cũng dựa trên lời thơ của Heine.

Trong lĩnh vực nhạc thính phòng, ba tứ tấu cho đàn dây Op.42 (1842) rất hay, nhất là bản giọng La trưởng. Hai sonata cho violon Op.105 (1851) và Op.121 (1851), mặc dù có lẽ ít nhất quán hơn, nhưng vẫn có những chương tràn đầy cảm xúc khác thường và sức mạnh bên trong.

Bốn giao hưởng của Schumann, dù có hơi yếu về mặt cấu trúc, nhưng ấn tượng về mặt âm nhạc cùng hòa âm độc đáo của chúng vẫn ở vị trí trung tâm của truyền thống giao hưởng Đức. Piano concerto Op.54 (1846), Introduction and Allegro Op.92 (1849) cho piano và dàn nhạc và Cello concerto Op.129 (1850) cũng rất được yêu thích vì chúng lôi cuốn bởi vẻ ngẫu hứng.

Genoveva Op.81 (1847), vở opera duy nhất của Schumann, không bao giờ được diễn lại từ sau lần công diễn ra mắt thảm họa vào năm 1850 (mặc dù nó nên được nhớ tới vì xuất hiện cùng năm với vở *Lohengrin* của Wagner) và có lẽ cũng đáng xem xét lại một cách tỉ mỉ vì có yếu tố Wagner trong đó. Ba oratorio phi tôn giáo của ông, *Das Paradies und die Peri* (Paradise and the Peri) Op.50 (1843); *Scenes from Goethe's Faust* (1847-1853) và câu chuyện ngụ ngôn *Der rose Pilgerfahrt* (Cuộc hành hương của đóa hồng) Op.112 (1851) thành công hơn, và đều liên quan tới giao hưởng hợp xướng *Requiem für Mignon* Op.98b (1849) với sự ứng khẩu trong lời nói rất đặc trưng của Schumann.

Mặc dù Schumann vẫn tiếp tục soạn nhạc, song dường như có điều gì đó trong ông đã sụp đổ. Năm 1844 ông phải từ bỏ cây đàn piano cũng như vị trí giảng dạy ở Nhạc viện Leipzig (được Mendelssohn thành lập), và bác sĩ khuyên ông nên chuyển đến một thành phố khác. Ông chuyển đến Dresden năm 1846, ở đó ông bị một cơn suy sụp nặng hơn do mắc chứng mất trí nhớ và khó khăn trong đi lại, lại bị ám ảnh bởi nỗi sợ chết. Chuyển từ Dresden tới Dusseldorf năm 1850, ông chấp nhận vị trí chỉ huy trong dàn nhạc của thành phố, nhưng lại

bị buộc phải từ chức vì tinh thần ngày càng không ổn định. Bài báo phê bình âm nhạc cuối cùng của ông xuất hiện năm 1853, trong đó ông chỉ ra những nét tiêu biểu của nhà soạn nhạc trẻ tuổi Johannes Brahms (mà ông vừa mới gặp), đánh giá anh như người kế vị thực thụ của Beethoven trong thể loại nhạc giao hưởng.

Trở lại Dussendorf từ chuyến thăm Hà Lan, Schumann gần như cạn hết nguồn năng lượng, bị hành hạ bởi chứng mất ngủ vì ông sợ sẽ chết khi đang ngủ. Bị ảo giác có người đang theo đuổi mình, ông đã bỏ trốn khỏi nhà vào một đêm giá rét của tháng 2/1854 và nhảy xuống sông Rhine. Ông được những người đi thuyền cứu sống và mang về nhà, nhưng giờ đây gần như điên hoàn toàn. Sau khi nhập viện ở Endenich gần Bonn một thời gian, ông qua đời vào ngày 29/7/1856. Clara vẫn sống rất lâu sau đó và trình diễn các bản nhạc giúp tạo nên sự vĩ đại của chồng mình trên khắp thế giới.

Lê Thanh Huyền tổng hợp



Clara Schumann

Câu chuyện tình lãng mạn nhất trong lịch sử âm nhạc

Tình yêu khác thường của nhà soạn nhạc Robert Schumann (1810-1856) đối với người vợ tài năng và chung thủy Clara Schumann là một minh chứng đẹp nhất về sự gắn bó giữa tình yêu và âm nhạc cổ điển.

Năm 18 tuổi, Robert Schumann tới Leipzig với mục đích học luật. Nhưng khi ông bắt đầu trở thành một sinh viên luật siêng năng thì cũng là lúc tình yêu với âm nhạc ngày càng lớn dần. Schumann quyết định đi tìm giáo viên dạy piano và chọn Fried-rich Wieck, không chỉ vì danh tiếng của ông mà bởi Wieck có một cô con gái mới chín tuổi nhưng đã bộc lộ những tài năng âm nhạc khác thường. Schumann cho rằng, nếu một người cha đã đem lại những thành công bước đầu cho con gái của mình ắt hẳn sẽ là một giáo viên giỏi. Chàng thanh niên 18 tuổi hết sức quan tâm đến cô bé tài năng sáng chói mang tên Clara này và thường ở bên cô bé nhiều giờ để kể cho cô nghe những câu chuyện thần tiên. Đó là điểm bắt đầu của một cuộc tình lãng mạn nhất trong số các chuyện tình.

Schumann không chỉ theo học Wieck mà còn sống hai năm dưới chung mái nhà với thầy và được đối xử như một thành viên của gia đình. Khi Clara biểu diễn tại Zwickau, Schumann đã viết thư gửi mẹ mình, trong đó không tiếc lời ca ngợi cô bé thần đồng 13 tuổi. Và khi mẹ của Schumann gặp Clara,

hai người cùng đứng bên cửa sổ nhìn Schumann đi ngang qua, rồi bà mẹ siết nhẹ lấy cô bé trong vòng tay và thì thầm: “Cháu có thể sẽ trở thành vợ của con trai bác một ngày nào đó”.

Khi Clara mới 14, Schumann, 23 tuổi, đã dành cho cô một tình yêu thật lãng mạn: “Ngày mai, đúng lúc 11 giờ, anh sẽ chơi khúc adagio trong Variations của Chopin và chỉ chăm chú suy nghĩ về em. Anh cầu xin em cũng làm như vậy, vì thế chúng ta vẫn có thể gặp gỡ và thấy nhau về mặt tinh thần”.

Tình địch của Clara

Để thay đổi cảm xúc của chúng ta trong một tác phẩm âm nhạc cần phải có chút nghịch tai cũng như sự hòa âm của âm thanh ngọt ngào. Tiến trình của tình yêu đích thực không bao giờ được vận hành một cách êm ái, nhiều nhà thơ vĩ đại đã nói như vậy; tất nhiên là Clara và Robert cũng không thoát khỏi điều đó. Nốt nhạc nghịch tai đầu tiên đã xuất hiện dưới bóng dáng của một tình địch. Trong một chuyến lưu diễn, Clara đã gặp lại người quen là Ernestine von Fricken, cô gái từng theo học với Clara trong lớp học của ông Wieck. Sau đó không lâu, ông Wieck đã gửi Clara tới Dresden theo học lý thuyết âm nhạc với Reissiger. Trong suốt thời gian Clara vắng mặt, Schumann bắt đầu có mối quan tâm khá lớn tới Ernestine. Schumann miêu tả cô như “một cô gái ngây thơ đầy hấp dẫn, một tâm hồn trẻ thơ, mềm yếu và không kém phần sâu sắc, gắn bó với tôi và tất cả vẻ đẹp của cô được tạo thành bởi tình yêu chân thành nhất, đặc biệt là đối với âm nhạc - nói tóm lại là một cô gái tôi có thể ao ước lấy làm vợ”.

Schumann đã trao nhẫn cho Ernestine trước khi cô rời Leipzig, nhưng ngay sau đó, ông mới nhận ra đó chỉ là sự mê say ngắn ngủi, “một giấc mộng đêm hè”. Schumann nhận ra sự tương phản giữa họ, và ông thấy rằng, Clara mới là cô gái ông yêu đích thực.

Với Clara, cô tuyệt vọng khi trở về nhà và biết rằng, Schumann đã đính ước với Ernestine. Cô bắt đầu một tour diễn khác nhưng trái tim của cô thì không còn tha thiết với chuyến biểu diễn. “Clara biểu diễn một cách miễn cưỡng và dường như không muốn làm bất cứ điều gì nữa”, cha của cô viết từ Hamburg như vậy.

May mắn thay, cơn si cuồng với Ernestine cũng đã qua và kết thúc nhanh chóng. Trong nhật ký của mình, Schumann đã ghi lại rằng, ông nhận được nụ hôn đầu tiên từ Clara vào tháng 11-1835, cô đã đón nhận tình yêu của ông.

Sự giận dữ của người cha

Tiếng sấm giữa bầu trời xanh đã đột ngột đến khi con giận dữ của Wieck bùng lên: ông phát hiện ra mối tình của cô con gái qua những người quen biết. Ông giải quyết mọi chuyện theo cách riêng của mình, dọa bán Schumann trừ khi Clara gửi lại tất cả những bức thư Schumann đã gửi cô. Wieck đã cố gắng làm tất cả để cố gắng tạo ra cảm tưởng rằng Clara đã từ bỏ Schumann. Khi Schumann lén lút gửi cho Clara bản Piano Sonata giọng Fa thăng thứ, tác phẩm ông đề tặng cô, và ông từng nói rằng “một trái tim đau khổ khóc than vì cô”, ông đã không nhận được bất cứ sự hồi âm nào.

Một năm sau, Clara chơi tác phẩm này tại một buổi biểu diễn ở Leipzig. Schumann bí mật tới dự buổi biểu diễn để lắng nghe tác phẩm này. “Anh có đoán được, sau này Clara đã viết thư cho ông, rằng em đã chơi tác phẩm này bởi vì em không còn cách nào khác để bộc lộ cho anh thấy rõ nội tâm của em không? Em đã bị cấm làm điều đó, vì thế em chỉ còn cách đó để công khai tình cảm của mình”.

Cô gái đang yêu đã có một cách làm tuyệt vời. Cô đã nhờ một người bạn thân nhắc rằng cô khẩn cầu Schumann hãy gửi lại cô những bức thư mà cha cô một năm trước đây đã bắt cô phải trả lại Schumann. Trái tim của Schumann rung lên mãnh

liệt khi nhận được thông điệp này. Điều đó tác động mạnh hơn cả bản sonata, bởi nó thật sự chứng tỏ rằng Clara còn yêu ông. Schumann trả lời lại rằng ông sẽ vẫn giữ những bức thư cũ nhưng cô sẽ có thể có nhiều bức thư mới rồi gửi một thông điệp cùng với một bó hoa. Trong bức thư này, ông yêu cầu cô chỉ cần viết một từ “Vâng” và cô đã trả lời: “Chỉ đơn thuần từ ‘vâng’ mà anh đã hỏi em ư? Đó là một từ ngắn ngủi nhưng quan trọng biết bao! Tất nhiên, một trái tim tràn ngập tình yêu không thể nói lên lời. Từ sâu thẳm tâm hồn mình, em thì thầm với anh mãi mãi: Vâng”.

Tình yêu và âm nhạc

Trong một bức thư, Schumann viết: “Nếu như anh ứng tác bên cây đàn piano, nếu như anh sáng tác mà không phải suy nghĩ, điều anh thiết tha muốn vẽ nên với một chữ cái lớn và một hợp âm duy nhất là “Clara”. Và Clara, cũng trong vòng xoáy ấy, chỉ có duy nhất ý nghĩ về Schumann khi chơi đàn. Khi miêu tả về sự phấn khích cô có được trong một buổi hòa nhạc tại Prague, cô viết



Clara và Robert Schumann

trong bức thư gửi Schumann: “Em nghĩ về anh trong khi em chơi đàn và khi nhận được sự tán thưởng của khán giả, vì vậy toàn bộ khán giả cũng trở thành đồng cảm sâu sắc với em”. Trong bức thư khác viết từ Vienna, cô thổ lộ: “Mặc dù hoàng đế, hoàng hậu và những người khác trò chuyện với em, nhưng điều em cần nói với anh là em muốn trò chuyện với anh biết nhường nào”.

Wieck không phải là người đánh giá thấp tài năng của Schumann, ngược lại, ông là một trong những người đầu tiên hiểu rõ giá trị của thiên tài. Clara viết: “Cha em đã nói về anh, với mọi người với sự nhiệt tình sôi nổi, và hỏi em có thể chơi một vài tác phẩm của anh không. Một dịp nọ ông tổ chức một bữa tiệc lớn (trong bữa tiệc có những nhà thơ hàng đầu Vienna tới dự) chỉ để mọi người nghe em chơi *Carnaval* và trong tháng hai vừa qua ông đã bảo em chơi *Toccata* và *Etudes Symphoniques* của anh”.

Cuối cùng, Wieck đã miễn cưỡng đồng ý để Schumann cưới Clara với điều kiện cặp vợ chồng trẻ không được ở Leipzig, nơi hoàn cảnh khiêm tốn của họ sẽ tương phản quá nhiều với sự giàu có của Mendelssohn và David. Về điểm này, Clara không đồng ý với cha mình. Cô từng viết thư cho Schumann rằng cô không thèm muốn những tàu ngựa và kim cương, cô chỉ ao ước cảm thấy tin tưởng rằng cuộc sống được đảm bảo mà không ảnh hưởng gì đến con đường nghệ thuật của mình. Đối với Schumann công việc của một người vợ đảm thắm và một người mẹ hiền dường như còn cao hơn cả sự nghiệp của một nghệ sĩ và một người dạy nhạc, ông đã từng viết cho Clara: “Em hãy chuyên tâm cho những buổi học thật tốt, nhưng khi em trở thành vợ anh, em không cần phải làm thêm bất cứ điều gì khác, bởi vì đó sẽ là công việc của anh”.

Schumann không chia sẻ quan điểm coi thường vị trí và quyền lực của phụ nữ trong xã hội thời kỳ đó. Ông không ngăn cản nỗ lực sáng tác của Clara mà còn khuyến khích cô, kết quả là cô đã sáng tác được nhiều ca khúc nghệ thuật có giá trị mà chưa một nhà soạn nhạc nữ nào có được, những tác phẩm mà oái oăm thay lại phản chiếu tinh thần của Mendelssohn hơn là tinh thần của Schumann. Vào năm 1839, cô viết một cách đầy khiêm tốn: “Thời gian trước đây em vẫn nghĩ rằng em có tài năng về sáng tác, nhưng em đã thay đổi quan điểm này của mình.

Một người phụ nữ không cần phải có nhu cầu sáng tác. Em có nên tiếp tục sáng tác nữa không? Em nghĩ rằng đó có thể là sự trung bày của tính kiêu ngạo, thứ mà cha em trước đây vẫn thường khuyến khích em”.

Nhiều nốt nghịch tai

Wieck đã đề nghị hoãn đám cưới lại hai năm và Clara cũng ưng thuận; vì vậy Schumann đã ấn định đám cưới vào dịp lễ Phục sinh năm 1840, nhưng một điều bất ngờ đã xảy ra trong quãng thời gian chờ đợi này.

Wieck đã giới thiệu những người đàn ông khác với Clara với hy vọng rằng cô có thể từ bỏ Schumann nhưng vô hiệu. Cô viết: “Thật kỳ lạ, nhưng không một người đàn ông nào làm em cảm thấy hài lòng, em không màng đến họ, bởi vì chỉ một người khiến cho em được sống - Robert của em”.

Khi Wieck nhận thấy rằng mọi phương pháp đều vô hiệu, sự phẫn nộ càng tăng lên. Clara thấy cha mình ghi “không bao giờ tôi ưng thuận”, và gạch đậm hai gạch dưới dòng chữ này; rồi cô viết thư cho Schumann: “Em khiếp sợ đến nhường nào với những điều đã xảy ra đó, em phải làm những việc không được sự cho phép của cha, không được cha mẹ ban phúc lành. Điều đó mới đau đớn làm sao! Nhưng em có thể không làm điều gì vì anh ư? Tất cả mọi thứ, mọi thứ”.

Nếu trường hợp này xảy ra, Schumann hỏi đáp, nếu cha em không bao giờ đồng ý, tại sao không chờ hai năm nữa- tại sao không giữ lấy luật pháp trong đôi tay chúng ta và tổ chức đám cưới bất ngờ? Schumann đã chuyển nhà và từ *Tạp chí âm nhạc mới* ra hàng tuần của ông, để tới Vienna, bởi vì Wieck đã hứa sẽ đồng ý cho phép Schumann lấy Clara ở bất kỳ nơi nào trừ Leipzig; nhưng bây giờ ông mới phát hiện ra rằng, đó chỉ là phép “câu giờ” của Wieck. Wieck trở nên hết sức kích động,

ông đe dọa rằng nếu Clara không khước từ Schumann thì có thể sẽ tước quyền thừa kế của cô và sẵn sàng chuẩn bị cho một vụ kiện kéo dài từ bốn đến năm năm.

Schumann đã buộc phải thảo một văn bản tới Wieck, trong đó yêu cầu ông chính thức “trả tự do” cho con gái: “Chúng tôi cần một cơ sở vững chắc để tin cậy sau những điều khủng khiếp đã xảy ra, ông nợ điều đó với chính bản thân ông, với Clara và cả tôi”. Wieck đã đưa ra sáu điều kiện cho sự chấp nhận của mình, về quá trình cư trú, tài sản của Clara và quyền thừa kế của cô, những điều kiện khiến không thể nghĩ rằng đó là một sự thỏa hiệp thực sự. Robert viết thư cho Clara: “Ông ấy, sau tất cả mọi chuyện, sẽ là cha của anh, và anh hứa với em rằng sau khi chúng ta thành hôn, anh sẽ làm tất cả để giảng hòa với ông ấy”.

Chương cuối

Khi Clara từ chối chấp nhận những điều kiện của cha mình, ông trở nên giận dữ hơn bao giờ hết. Ông khước từ việc bàn giao tiền cho Clara, những đồng tiền cô thu được từ những buổi recital⁽¹⁾, với lý lẽ rằng cô còn nợ ông tiền cho hàng ngàn bài giảng.

Những hành động sau đó của Wieck giống như một kẻ điên dại hơn là một người cha. Wieck đã quay ra ủng hộ Kamilla Pleyel, một nghệ sĩ piano, hỗ trợ các buổi biểu diễn của cô này và tự cho phép làm tất cả những điều khác để làm tổn thương con gái mình. Ông cáo buộc Schumann là một kẻ nghiện ngập - một gánh nặng sai lầm gây tổn thương cực độ cho Clara.

Chúng điên cuồng này đã lên tới đỉnh điểm trong một bức thư mạo danh Wieck viết gửi Clara tố cáo sự hung bạo của Schumann. Ông xếp đặt bức thư này đến tay cô chỉ trước khi

1 Thuật ngữ chỉ buổi biểu diễn đề cao một nghệ sĩ hoặc một nhạc sĩ.

bắt đầu một buổi recital quan trọng đầu tiên tại Berlin với hy vọng sẽ đưa cô đến sự suy sụp tinh thần. May mắn sao, buổi recital đó đã được hoãn lại bởi vì một chấn thương tay nhỏ của Clara.

Tòa án mà Wieck lựa chọn đệ đơn đã bãi miễn vụ việc sau một năm trì hoãn. Không điều gì có thể ngăn cản được đám cưới cuối cùng cũng được tổ chức một cách lặng lẽ vào ngày 12/9/1840. Schumann cho rằng “sự nhẫn nại siêu phàm” của họ đã được đền đáp bằng một liên kết hạnh phúc trên cả phương diện hôn nhân lẫn nghệ thuật. Khi tạm ngưng các bốn phần gia đình, Clara tiếp tục biểu diễn, giới thiệu với thế giới những kiệt tác của chồng mình bằng cảm hứng lấy từ trái tim đồng cảm của mình như ngày họ mới yêu nhau. Wieck đã giảng hòa và hạnh phúc thực sự đã tràn ngập trong gia đình họ.

Có thể thấy rằng, trong suốt cuộc đời sáng tác của mình, Robert Schumann đã tìm thấy năng thơ của mình. Những sáng tác với cảm hứng từ tình yêu của họ như các tập ca khúc nghệ thuật *Frauenliebe und leben*, *Liederkreise* Op.24, *Liederkriese* Op.39, *Diechterliebe* Op.48 cùng những tác phẩm thính phòng và giao hưởng khác đã trở thành kiệt tác.

Thế nhưng bất hạnh đã đến nhiều năm sau đó, chứng mất trí nhớ, nỗi ám ảnh thường trực về cái chết, sự suy sụp về tinh thần luôn giày vò Schumann. Vào một đêm giá lạnh tháng 2/1854, Schumann đã bí mật rời khỏi nhà và lao mình xuống dòng sông Rhine. Tuy được cứu sống nhưng Schumann đã rơi vào trạng thái điên loạn hoàn toàn khiến Clara buộc phải gửi ông vào một bệnh viện tâm thần ở gần Bonn. Hai năm sau, Schumann qua đời vào ngày 29/7/1856, để lại Clara góa bụa và 8 con nhỏ. Trong suốt những năm tháng còn lại của cuộc đời, Clara đã tiếp tục sự nghiệp biểu diễn với những kiệt tác của người chồng thiên tài.

“Clara đã sáng tác một chuỗi những tiểu phẩm, trong đó thể hiện một thứ âm nhạc đầy nhạy cảm, tinh tế hơn bất kỳ những tác phẩm cô ấy sáng tác trước đó. Nhưng việc có những đứa con và một ông chồng luôn sống trong vương quốc huyền hoặc khiến cô không thể duy trì công việc sáng tác. Cô ấy không thể sáng tác một cách thường xuyên, và tôi vẫn thường bối rối nghĩ rằng có biết bao ý tưởng sâu sắc đã bị đánh mất bởi nó đã không được viết ra”. (Robert Schumann đã ghi lại điều này trong nhật ký chung của ông và Clara)

Henry T. Finck
Thanh Nhân lược dịch

Chuyện về bản Giao hưởng “Mùa xuân”

Robert Schumann là một con người kỳ lạ, âm nhạc của ông kỳ lạ, và cả số phận của ông cũng kỳ lạ. Bản thân tài năng của Schumann cũng chứa đựng sự mâu thuẫn giữa tính bông bột, xúc nổi và những suy tư tâm lý phức tạp, tế nhị, sâu kín, giàu sức nặng tình cảm. Schumann mất khi mới 46 tuổi nhưng 16 năm cuối cùng của cuộc đời ông đã đủ để trở thành một cuốn tiểu thuyết mà chương đầu của nó chính là bản Giao hưởng số 1 của ông - Giao hưởng “Mùa xuân”.

Năm 1840 là năm hạnh phúc nhất của Schumann. Ông và nữ danh cầm piano Clara Wieck đã vượt qua được những rào cản để tổ chức một đám cưới thật hạnh phúc. Đối với Schumann, đó là cả một cuộc sống mới với những giấc mơ mới. Schumann sáng tạo bằng mộng tưởng, và có lẽ phải là những mộng tưởng bùng lên trong đầu ông mới có thể khiến ông sáng tác với tốc độ phi thường đến thế. Chỉ trong bốn ngày cuối tháng Giêng năm 1841, Schumann đã phác thảo xong bản giao hưởng đầu tiên của ông, giọng Si giáng trưởng Op. 38. Một tháng sau đó, nó đã được hoàn thành với một cấu trúc hoàn chỉnh. Ông đã đặt tên nó là Giao hưởng “Mùa xuân”. Theo nhật ký của Clara, bản Giao hưởng số 1 này cùng với tiêu đề của nó được lấy cảm hứng từ những bài thơ mùa xuân của Adolph Boettger. Nhưng chính Schumann thì lại cho rằng, cảm hứng của ông hoàn toàn bắt nguồn từ việc Clara đã khích lệ ông viết giao hưởng và từ một mùa xuân tràn ngập hạnh phúc trong tình yêu với Clara.

Bản giao hưởng đã được chào đón nồng nhiệt ngay trong lần trình diễn đầu tiên ngày 31/3/1841 ở Leipzig, do Felix Mendelssohn chỉ huy. Tuy nhiên, Schumann vẫn quyết định sửa lại các chương vào tháng tám năm đó. Kể từ Giao hưởng

số 1, Schumann đã bắt đầu xây dựng cách thức sáng tác các tác phẩm lớn của ông, đó là phác thảo thật nhanh tất cả những ý tưởng bùng lên trong đầu và chỉnh sửa lại tác phẩm sau một lần trình diễn thử nghiệm.

Schumann, có lẽ cũng giống như nhiều nhà soạn nhạc thời sau Beethoven, đã cố gắng tìm cho mình một con đường khác để vượt ra khỏi cái bóng của Beethoven và Schubert. Giao hưởng số 1 của ông nằm ở giữa những cái gọi là âm nhạc tuyệt đối (absolute music/abstract music - âm nhạc thuần túy trừu tượng) và âm nhạc chương trình (có chủ đích mô tả cảnh sắc, tâm trạng hoặc kể một câu chuyện). Toàn bộ Giao hưởng “Mùa xuân” là những cảm xúc tươi tắn, hồ hởi, tràn đầy những hương sắc của khí trời và hoa cỏ. Hình thức giai điệu mới mẻ, hòa âm đẹp, mang vẻ độc đáo và đầy cá tính. Schumann đã đưa vào tác phẩm của ông những yếu tố cấu trúc kỳ lạ, thuần túy là sự bốc đồng lãng mạn chủ nghĩa và không thể lý giải được theo chuẩn mực giao hưởng của Beethoven. Tuy nhiên, kiểu cấu trúc này lại được giải thích bằng chính bản thân tính hấp dẫn và vẻ đẹp mới lạ của âm nhạc.

Schumann sáng tác nhanh, nhưng âm nhạc của ông không hề rời hợt. Tchaikovsky từng viết: “Âm nhạc của Schumann là những diễn biến sâu sắc của đời sống tinh thần, những hoài nghi, những thất vọng và những hoài bão lý tưởng xâm chiếm lòng người”. Các tác phẩm của Schumann thường là sản phẩm của những cảm hứng và niềm xúc động dào dạt nhiều hơn là từ sự sắp xếp, dàn dựng mang tính kỹ thuật hay năng lực sáng tác ổn định. Chính vì thế mà giao hưởng của Schumann thường thiên về sự cường điệu cảm xúc mà ít chú ý đến cấu trúc cũng như sự phối dàn nhạc. Tuy nhiên, chính những biểu hiện tâm lý phức tạp và nhạy cảm đến mức dữ dội trong âm nhạc của Schumann đã khiến Tchaikovsky ca ngợi ông là nhà soạn nhạc giao hưởng xuất sắc nhất của trường phái giao hưởng Đức thời sau Beethoven.

Kể từ khúc dạo đầu đầy sức sống với Giao hưởng “Mùa xuân”, Schumann đã viết thêm ba bản giao hưởng nữa. Chúng đều là

sản phẩm của tố chất thiên tài đầy thất thường. Chính Schumann có lẽ cũng đã thừa nhận rằng, sức sáng tạo của ông bắt nguồn từ tình cảm không thể tả xiết với Clara. Trong mỗi tác phẩm, Schumann dường như đều cố gắng đi tìm hình ảnh người vợ yêu dấu của ông.

Cuối năm 1853, Schumann rơi vào tình trạng trầm cảm nặng và không bao giờ hồi phục lại được nữa. Ông không còn đủ sức để chống lại những suy nghĩ điên rồ, trong đầu ông đan xen lẫn lộn những âm điệu huy hoàng với những tiếng gào thét đau đớn. Ngày 26/2/1854, ông đã nhảy xuống sông Rhine tự tử. Ông vẫn còn khóc nức nở khi người ta đưa ông về nhà. Chiếc xe ngựa chở ông đi qua một đám đông, ở đây mọi người đang tổ chức một lễ hội hóa trang địa phương. Những chiếc mặt nạ, những bộ trang phục nực cười và đầy chế giễu lại khiến trong đầu ông vang lên bản Fantasy *Carnaval* (Lễ hội hóa trang) - một tác phẩm nổi tiếng cho piano và ông đã từng viết. Dòng sông Rhine, nơi ông vừa nhảy xuống cũng đã từng là cảm hứng cho ông viết nên bản Giao hưởng "Sông Rhine" bất hủ từ bốn năm trước đó. Số phận đang trêu ngươi ông và đang làm cho bệnh của ông thêm trầm trọng. Trở về nhà, chính Schumann đã yêu cầu được đến bệnh viện tâm thần ở Endenich, vì ông sợ chứng điên của ông sẽ có thể làm hại Clara. Schumann đã phải vật lộn khổ sở với những âm thanh ma quỷ trong đầu ông, ông thường xuyên chửi mắng các bác sĩ. Ông thường ngồi cả ngày để viết những bản fugue một cách vội vã, nhưng không có tác phẩm nào làm ông hài lòng, và ông đã đốt hết chúng.

Cuốn tiểu thuyết dành cho hai người đã trở thành cuốn tiểu thuyết dành cho ba người kể từ khi vợ chồng Schumann đến thăm thiên tài trẻ tuổi Johannes Brahms, năm tháng trước khi Schumann đến Endenich. Bằng danh tiếng của một nhà phê bình âm nhạc hàng đầu châu Âu thời đó, chính Schumann đã là người đầu tiên nhận ra và tôn vinh tài năng của Brahms.

Brahms đã đau lòng đến độ quẫn trí khi người ta mang Schumann đi. Ông chuyển đến ở Düsseldorf để giúp gia đình Schumann chăm nom những đứa trẻ trong thời gian đợi Clara trở về từ những chuyến lưu diễn gập ghềnh như bất tận của bà. Brahms và Clara vẫn thường xuyên trao đổi thư từ. Đến cuối năm 1854, quan hệ của họ trở nên thân thiết đến mức trong đoạn cuối một bức thư gửi cho Clara, Brahms viết lại một đoạn lấy từ cuốn truyện *Nghìn lẻ một đêm*: “Hôm nay, Thượng đế đã cho phép tôi nói với em rằng, tôi đã yêu em. Nước mắt đã khiến tôi không nói được thêm điều gì nữa”. Chúng ta không thể biết được Clara đã trả lời như thế nào, bởi vì mãi nhiều năm sau họ mới lại viết thư cho nhau.

Thỉnh thoảng Schumann viết thư về, lúc thì cho Clara, lúc thì cho Brahms. Trong những bức thư ông vẫn cố gắng chứng minh rằng đầu óc của mình đã trở lại bình thường và sẵn sàng để trở về nhà.

Cuối cùng thì Brahms cũng được phép đến Endenich để thăm Schumann. Họ đã chơi song tấu và đi dạo cùng nhau. Nhưng cũng kể từ đó, Schumann lại rơi vào sự lãnh đạm và suy sụp tinh thần một cách tồi tệ hơn, có lẽ ông cũng đã cảm nhận rằng, giữa Brahms và Clara nảy sinh những tình cảm đặc biệt. Lần duy nhất Clara đến thăm Schumann là hai ngày trước khi ông mất. Schumann đã ở một mình lúc ông từ biệt cuộc đời, đó là khoảng bốn giờ chiều ngày 29/7/1856.

Có lẽ, trước bi kịch của Schumann, không ai đau buồn hơn Brahms. Tình cảm của ông dành cho cả Robert và Clara có thể nói là quá lớn. Người ta có thể nghe được điều đó trong chính âm nhạc của Brahms. Tác phẩm mà Brahms viết sau cái chết của Schumann - bản Concerto số 1 cho piano, tràn đầy sự đau đớn. Ông đã cố gắng rời xa Clara để có thể quên đi tình yêu với bà.

Trần Trung Dũng



Franz Liszt - người chạm tới tương lai

Trong thế giới âm nhạc cổ điển, Franz Liszt được coi là trường hợp độc nhất vô nhị. Không chỉ là một trong những nhân vật quan trọng của thời kỳ Lãng mạn, Liszt còn ảnh hưởng tới thời kỳ Hậu lãng mạn, Ấn tượng và cả âm nhạc vô điệu thức. Nói như công nương Carolyne Sayn-Wittgenstein, thì "ngọn giáo của Liszt đã chạm tới cả tương lai".

Franz Liszt không xuất thân từ dòng dõi quý tộc. Cha của Liszt là một người chơi nhạc nghiệp dư có tài. Khi mới năm tuổi, cậu bé Franz bắt đầu học piano với cha mình và có tác phẩm đầu tiên từ năm 8 tuổi. Ấn tượng bởi buổi trình diễn đầu tiên trước công chúng của nghệ sĩ piano chín tuổi, tại Sopron và Pozsony (nay là Bratislava, Slovakia), các vị quý tộc Hungary đã tài trợ kinh phí để Franz có thể tới Vienna học piano với Antonio Salieri và Carl Czerny, nhà soạn nhạc, pianist danh tiếng và hơn thế nữa, là học trò của Beethoven.

Tiếp tục con đường học tập, Liszt tới Paris cùng gia đình vào năm 1823. Do Liszt là người nước ngoài nên Học viện Âm nhạc Paris kiên quyết không nhận cậu. Sau này, người ta cho rằng, đây là một trong những quyết định sai lầm nhất vì đã từ chối một nhân vật kiệt xuất của âm nhạc thế giới. Thay vì học ở Học viện âm nhạc, Liszt đã thụ giáo nhà lý luận âm nhạc Anton Reicha, người từng là học trò của anh trai Joseph Haydn, và ông Ferdinando Paer, giám đốc trường Theatre-Italien tại Paris.

Với nghệ thuật trình diễn xuất sắc, buổi hòa nhạc ra mắt khán giả Paris của Liszt vào ngày 7/3/1824 đã gây xúc động mạnh mẽ, tạo cơ hội cho những buổi biểu diễn khắp các nẻo đường châu Âu của Liszt, trong đó đáng chú ý là buổi biểu diễn theo lời mời của Đức vua George IV tại lâu đài Windsor... Tuy nhiên, Liszt vẫn không ngừng học tập để mở mang vốn hiểu biết của mình ở nhiều lĩnh vực khác. Liszt đặc biệt quan tâm đến thi ca, vì thế ông đọc rất nhiều thơ của Alphonse de Lamartine, Victor Hugo và Heinrich Heine. Trước sự kiện Vua Charles X thoái vị tháng 6/1830 và Louis-Philippe lên ngôi, Liszt phác thảo bản Giao hưởng “Cách mạng”.

Cuộc đời nghệ thuật của Liszt chỉ thực sự bước sang trang mới vào quāng những năm 1830 -1832, khi ông gặp ba nhân vật quan trọng. Cuối năm 1830, Liszt gặp nhà soạn nhạc Hector Berlioz lần đầu trong buổi ra mắt bản giao hưởng đầu tiên, “Symphonie fantastique” (Giao hưởng Hoang tưởng) của Berlioz. Và dòng chảy lãng mạn từ Berlioz đã bắt đầu thấm vào Liszt. Từ sự ngưỡng mộ Berlioz, Liszt hoàn tất việc chuyển soạn “Symphonie fantastique” cho piano vào năm 1833 và còn chuyển soạn nhiều tác phẩm khác của nhà soạn nhạc này.

Nhân vật thứ hai đóng vai trò quan trọng trong cuộc đời Liszt là nghệ sĩ violin huyền thoại người Italia Niccolò Paganini. Tháng 3-1831, ông được nghe Niccolò Paganini chơi đàn tại Paris. Khi ấy, trong lòng Liszt dấy lên nỗi khao khát cũng làm được những điều như Paganini đã làm trên cây đàn violin ngay trên các phím piano. Tiếng đàn kỳ diệu của Paganini gợi mở cho Liszt sự quan tâm đến nghệ thuật virtuoso. Sau này, Liszt đã hoàn tất việc chuyển soạn nhiều tác phẩm đạt đến trình độ kỹ thuật bậc thầy của Paganini từ violin sang piano. Một trong số đó là *La campanella*, sau này luôn có trong danh mục biểu diễn của bất cứ pianist tài ba nào.

Cũng trong thời gian này, Liszt diện kiến Fryderyk Chopin - nhà thơ của cây đàn piano. Từ Barcaroll Op.60 của Chopin đến *Le Jeux d'eau a la Villa de Este* của Liszt, ta có thể thấy một cách rõ ràng phong cách đầy chất thơ nhưng cũng hết sức sâu sắc của Chopin đã ảnh hưởng đến các sáng tác của Liszt.

Một thời kỳ mới đã mở ra với Liszt. Ông lưu diễn toàn châu Âu trong vòng gần 10 năm, gây những cơn sốt trong các phòng hòa nhạc với tên gọi “Vị chúa của cây đàn piano”. Qua các buổi hòa nhạc của mình, Liszt mở ra khái niệm recital trong âm nhạc, mới đầu được gọi là soliloquies (độc diễn).

Chuyến lưu diễn đem lại cho Liszt nhiều điều: tiền bạc, danh tiếng, những mối quan hệ tốt đẹp và cả những điều tai tiếng, gièm pha. Bối cùng đi với Liszt là nữ bá tước Marie d'Agoult, một phụ nữ đã có chồng, người ông quen qua lời giới thiệu của nhà thơ Lamartine. Cũng như mối quan hệ đầy phóng túng và lãng mạn giữa nhà văn George Sand với Chopin, Liszt và Marie d'Agoult không ngừng cung cấp cho các phòng khách quý tộc những đề tài chỉ trích. Bất chấp điều đó, hai người đã có ba đứa con và một trong số đó là Cosima, người ban đầu lấy học trò danh tiếng của Liszt là Hans van Bulow nhưng rồi lại đến với Richard Wagner. Sau này, Liszt vẫn không ngừng cung cấp đề tài cho giới ngòi lê đôi mách bởi sống với một phụ nữ có chồng khác, công nương Sayn-Wittgenstein, cũng như nhiều mối quan hệ tình ái với nhiều phụ nữ.

Năm 1848 Liszt đến Weimar. Đây là thời kỳ sáng chói trong sự nghiệp sáng tác của ông. Chính tại khu làng Đức cổ tại Weimar, Liszt đã nghiên ngấm thể loại thơ giao hưởng. Một hình thức âm nhạc mới được thiết lập và xô đổ bức tường của chủ nghĩa Cổ điển. Đó là kỷ nguyên của 12 thơ giao hưởng, *Faust Symphony*, *Symphony to Dante's Divina Commedia*, và bản Thơ giao hưởng số 13 *From the Cradle to the Grave*

(Từ chiếc nôi tới nấm mồ) được viết vào cuối năm 1881. Tương tự như vậy, nhiều tác phẩm viết cho piano như Sonata giọng Si thứ, Concerto số một giọng Mi giáng trưởng, Concerto số 2 giọng La trưởng, Dante sonata... những tác phẩm kinh điển viết cho đàn piano của thời kỳ Lãng mạn.

Trong giai đoạn cuối cuộc đời, Liszt sáng tác ít đi nhưng những tác phẩm này lại mang ý nghĩa tiên đoán cho sự ra đời của nhiều khuynh hướng mới, như “En Reve-nocturne”, “Nuages gris”, “Les Jeux d’Eaux la Villa d’Este”, “Bagatelle Sans Tonalite”, “Unstern!-Sinistre”. Các nhà phê bình âm nhạc cho rằng, Liszt đã lên kế hoạch cho sự ra đời của Debussy hay Schoenberg, những người đem đến những phong cách âm nhạc mới của thiên niên kỷ sau.

Phải nói thêm rằng, Liszt có một niềm đam mê không cưỡng nổi với việc chuyển soạn các tác phẩm của những nhà soạn nhạc mình yêu mến. Ngoài Berlioz, Paganini, Liszt còn chuyển soạn thành công chín bản giao hưởng của Beethoven, các lied của Beethoven, Schubert... đến những khúc biến tấu trên chủ đề của các vở opera như waltz từ *Faust* (Gounod), *Rigoletto* (Verdi); overture từ *Tannheuser* (Wagner)...

Năm 1869, Liszt trở về Weimar sau tám năm sống ở Rome và mở trường dạy piano. Hai năm sau, Liszt cũng mở Học viện Âm nhạc hoàng gia ở Budapest. Rome, Weimar và Budapest là những điểm di chuyển cuối cùng trong đời Liszt. Liszt có trên 400 học trò, nhiều người trong số họ là những tên tuổi nổi danh như Bulow, Rosenthal, Siloti, Friadheim, d’Albert, Tausig... Có “cặp mắt xanh” trong âm nhạc, Liszt còn phát hiện và nâng đỡ nhiều tài năng còn chưa được công chúng biết tới như Richard Wagner, Edvard Grieg, Rimsky-Korsakov, Mily Balakirev, Aleksandr Borodin, Saint-Saëns, Smetana, Faure và Claude Debussy... Tầm ảnh hưởng của Liszt đến ngày nay vẫn khiến người ta kinh ngạc.

Rimsky-Korsakov viết tác phẩm *Scheherazade* dựa trên yếu tố từ “Trận đánh của người Phở” của Liszt. Tác phẩm *Những bức tranh trong phòng triển lãm* của Mussorgsky viết năm 1874 rõ ràng chịu ảnh hưởng từ “Fantasy & Fugue on Bach” của Liszt năm 1856. Hoặc như Tchaikovsky, người vẫn tuyên bố là dành tình yêu cho Mozart nhưng nhiều sáng tác quan trọng của ông cũng có bóng dáng của Liszt: Overture 1812, Hamlet, Fatum, hoặc Piano Concerto số 1. Ngay phần nổi tiếng “Hang động của vua núi” của Grieg cũng được xem là có mối quan hệ với phần “Inferno” từ *Dante Symphony* của Liszt. Ngoài việc sáng tạo ra hình thức giao hưởng thơ, Liszt còn đưa ra việc phát hiện “biến đổi của chủ đề” trên cơ sở một hoặc hai chủ đề trong một hình thức phức tạp, có thể quy định nền tảng của cả tác phẩm - nguồn gốc dẫn đến hệ thống “leitmotif”⁽¹⁾ trong các vở opera của Wagner.

Lần cuối cùng ra mắt công chúng của Liszt là buổi hòa nhạc Luxembourg vào ngày 19/7/1886. Hai ngày sau, Liszt định tới đến Bayreuth để tham dự một festival âm nhạc của con rể là Wagner. Dù bị sốt cao, ông vẫn gắng chỉ đạo hai buổi biểu diễn của Wagner. Con sốt đã khiến Liszt bị viêm phổi nặng và qua đời vào lúc 11h30 đêm ngày 31/7 trong cô đơn, không có người thân bên cạnh. Cosima, người con duy nhất còn lại của ông, còn bận đến dự festival của chồng.

Trong đám tang của Liszt, nhà soạn nhạc Anton Bruckner đã chơi bản solemnly organ cầu hồn cho một trong những tượng đài lớn của thế giới âm nhạc.

Thanh Nhàn

1 Leitmotif: Thuật ngữ chỉ các giai điệu lặp đi lặp lại trong tác phẩm, để gọi tả về một nhân vật hoặc một sự kiện đặc trưng nào đó (dùng cho các tác phẩm của các nhạc sĩ theo trường phái Wagner).

Từ overture đến những khúc dạo đầu

Franz Liszt, một trong những đại diện nổi bật nhất của “trường phái Đức mới”, là người sáng tạo đích thực của thể loại thơ giao hưởng, một hình thức chung cất tinh chất thi ca bằng âm nhạc. Nổi tiếng nhất trong các thơ giao hưởng của Liszt là bản Thơ giao hưởng số 3 với tên *Les préludes* (Những khúc dạo đầu). Mặc dù tên tác phẩm là “Những khúc dạo đầu” nhưng tự nó là một tác phẩm trọn vẹn và độc lập.

Trong khoảng 10 năm, từ 1848 đến 1858, Liszt đã sáng tác 12 thơ giao hưởng và đều đề tặng công nương Carolyne Sayn-Wittgenstein. Bản Thơ giao hưởng số 13 và cũng là thơ giao hưởng cuối cùng của Liszt, *Von der Wiege bis zum Grabe* (Từ chiếc nôi tới nấm mồ), được soạn vào năm 1881- 1882. Liszt gọi chúng là các thơ giao hưởng vì chúng không giống những bản giao hưởng truyền thống. Chúng có thời lượng biểu diễn ngắn hơn và không được chia thành các chương tách biệt. Hơn nữa chúng không theo dòng tường thuật mà “trình bày” một ý tưởng. Chủ đề của các thơ giao hưởng được nhận ra qua tiêu đề và những lời giới thiệu. *Hunnenschlacht* (Cuộc chiến của người Hung) được lấy cảm hứng từ bức họa cùng tên của Wilhelm von Kaulbach và *Von der Wiege bis zum Grabe* (Từ chiếc nôi tới nấm mồ) lấy cảm hứng từ bức phác họa nổi tiếng cùng tên của Michel Zichy. Trong khi đó thơ giao hưởng *Mazeppa* (có xuất phát điểm từ một tác phẩm cho piano) và *Ce qu'on entend sur la montagne* lại lấy cảm hứng từ các bài thơ cùng tên của Victor Hugo.

Ce qu'on entend sur la montagne (Tiếng nghe trên núi), cũng được chính Liszt gọi là *Bergsinfonie* (Giao hưởng từ núi), là tác phẩm đầu tiên trong số các thơ giao hưởng của Liszt. Tác phẩm được viết vào khoảng thời gian 1848-1849 và dàn dựng

ở Weimar vào năm 1850 dưới sự chỉ huy của chính tác giả. Sau đó Liszt đã tiếp tục sửa chữa tác phẩm vào năm 1851 rồi hoàn thành năm 1857. Thơ giao hưởng *Ce qu'on entend sur la montagne* phỏng theo một cách tự do bài thơ cùng tên của Victor Hugo rút từ tập thơ *Feuilles d'automne* (Những chiếc lá thu). Với thời lượng biểu diễn khoảng 33 phút, *Ce qu'on entend sur la montagne* là bản thơ giao hưởng dài nhất trong số những thơ giao hưởng một chương của thế kỷ 19 và chỉ bị vượt qua về thời lượng biểu diễn trong thế kỷ 20 bởi thơ giao hưởng *Pelléas et Mélisande* của Arnold Schonberg. Và mặc dù được đánh dấu bằng tiêu đề của nó, song âm nhạc của *Ce qu'on entend sur la montagne* không hề có tính chất nhìn ngắm hay gợi nhắc tới thế giới núi non thực sự như các thơ giao hưởng *Jour d'été à la montagne* (Ngày hè ở núi) của Vincent d'Indy hay *Eine Alpensinfonie* (Giao hưởng núi Alps) của Richard Strauss.

Hamlet và *Orpheus* là hai trong số các thơ giao hưởng hay nhất của Liszt và được hình thành như là các introduction cho các tác phẩm sân khấu. *Hamlet* (1858) bắt nguồn từ một overture cho vở kịch cùng tên của Shakespeare còn *Orpheus* bắt nguồn từ một prelude. Trong thời gian chỉ huy biểu diễn vở opera *Orfeo ed Eurydice* của Gluck tại Nhà hát triều đình Weimar năm 1854. Liszt quyết định soạn một prelude (khúc dạo đầu) và một postlude (khúc dạo kết) cho vở này. Chúng được trình diễn cùng với vở opera vào ngày 16/2/1854. Trong khi postlude vẫn ít được biết đến và thực tế là đã bị thất lạc sau nhiều năm thì prelude được lưu giữ lại và trở thành Thơ giao hưởng số 4 của Liszt. Cũng phải nói thêm rằng *Orfeo ed Eurydice* của Gluck là một trong các vở giữ vị trí nổi bật nhất trong lịch sử opera và qua vở này Gluck trở thành nhà soạn nhạc đầu tiên đưa một số giai điệu của opera vào trong phần overture. Điều này giúp cho overture trở thành phần dự báo

và giúp cho thính giả nắm được chủ đề cơ bản của vở opera. Trong khi đó, thơ giao hưởng Orpheus của Liszt cũng không giống như các thơ giao hưởng khác của ông ở chỗ nó không khắc họa xung đột, thất bại hay thắng lợi mà thay vào đó nó có vẻ giống như một dòng suối âm điệu.

Nổi tiếng nhất trong các thơ giao hưởng của Liszt là bản Thơ giao hưởng số 3 với tên *Les préludes* (Những khúc dạo đầu). Mặc dầu tên tác phẩm là “Những khúc dạo đầu” nhưng tự nó là một tác phẩm trọn vẹn và độc lập. Khá lâu trước khi nó có được hình thức cuối cùng, Liszt đã mừng tượng tác phẩm trong một bối cảnh khác. Vào khoảng năm 1844-1845, ông sáng tác một liên khúc cho hợp xướng nam và piano có tên *Les Quatre Eléments* (Bốn yếu tố) dựa theo các bài thơ của Joseph Autran. Liszt dự định dùng một overture để giới thiệu chùm bốn hợp xướng miêu tả trái đất, những cơn gió bắc, những cơn sóng và những vì sao (ngụ ý bốn yếu tố chính theo quan niệm của người Hy Lạp cổ là đất; gió; nước và lửa). Trong những năm tiếp theo, Liszt đã gác lại các hợp xướng trong khi vẫn tiếp tục sửa chữa chương nhạc giới thiệu. Khi chương nhạc này trở nên độc lập với mục đích ban đầu, Liszt không nhắc đến nó như một overture nữa và đến năm 1854 nó đã trở thành một tác phẩm chính thức ở thể loại của riêng nó - thể loại thơ giao hưởng.

Thơ Giao hưởng số 3 được lấy tên theo tiêu đề bài thơ *Les préludes* trong tập *Méditations Poétiques* (Những khúc trầm mặc nên thơ) của nhà thơ Pháp Alphonse de Lamartine, người mà trong số các môn đệ trung thành có Joseph Autran. *Les préludes* của Lamartine là một khúc tụng ca dài miêu tả cuộc sống của một con người từ tình yêu thời tuổi trẻ qua những thực tế khắc nghiệt của sự nghiệp và chiến tranh rồi cuối cùng tới toại nguyện. Vậy là Liszt đã viết xong Thơ giao hưởng *Les Préludes* rồi mới liên hệ nó với bài thơ có vẻ thích hợp nhất

trong tập thơ của Lamartine mà ông rất yêu thích. Nhà soạn nhạc thấy bài thơ ấy đáp ứng được tinh thần của bản thơ giao hưởng, tuy vậy ông đã kiến giải tư tưởng của Lamartine theo cách của mình.

Trong xuất bản phẩm đã sửa chữa, Liszt viết: “Cuộc sống của chúng ta là gì nếu không phải là một chuỗi những khúc dạo đầu cho bài ca bí ẩn mà trong đó những nốt nhạc trang nghiêm đầu tiên do Sự Chết ngân lên? Tình yêu là buổi bình minh mê đắm của mọi cuộc đời; song có ai đủ may mắn để những hân hoan hạnh phúc ban đầu không bị cơn bão tố nào đó làm cho gián đoạn, luồng gió chết chóc của nó làm tiêu tan ảo tưởng của tình yêu, tiếng sét tai ác của nó thiêu hủy bộ thò của tình ái, và ở đâu tâm hồn bị một trong các cơn bão làm tổn thương dữ dội lại không tìm cách vịn vào ký ức về sự thanh thản êm đềm của cuộc sống nơi đồng quê của mình? Song con người không cam chịu hưởng thụ lâu dài hơi ấm từ tâm là cái đầu tiên đã quỵ rũ mình trong sự chở che đùm bọc của Thiên Nhiên, và khi “Kèn trumpet vang lên báo động”, anh ta xông tới vị trí hiểm nguy dù cho chiến tranh có thể là cái kêu gọi anh vào hàng ngũ của nó, để tìm ra trong cuộc chiến đấu lương tâm trọn vẹn của bản thân và toàn bộ sức mạnh tiềm tàng của mình”.

Dù không được lấy cảm hứng một cách cụ thể từ lời thơ của Lamartine nhưng âm nhạc của *Les Préludes* ở phiên bản sau cùng lại phản ánh một cách trung thành các cảnh huống tâm trạng thay đổi của mỗi đoạn trong bài thơ tuy có đảo lộn trình tự hai đoạn cuối (1- Bình minh của cuộc đời, Tình yêu; 2- Cơn bão cuộc đời; 3- Trú ẩn và an ủi trong cuộc sống thôn dã; 4- Chiến đấu và chinh phục). Ngôn ngữ âm nhạc thể hiện những chủ đề tương đương với chủ đề được Lamartine thể hiện bằng lời thơ mà không cần phải đưa ra một diễn dịch trực tiếp các yếu tố của chủ đề. Motive ba nốt riêng rẽ tạo ra

chất keo dính trọng yếu, các hoán vị và biến đổi đa dạng của nó phản ánh nhiều tâm trạng khác nhau của mỗi đoạn. Một chủ đề khác, một người anh em họ xa của motive gốc, cuối cùng hòa nhập vào, tạo yếu tố tương phản khi nó cũng trải qua biến đổi. Tác phẩm kết thúc bằng sự trở lại với motive ba nốt ở hình thức gốc. *Les Préludes* là hình mẫu đẹp nhất cho kiểu thơ giao hưởng bắt nguồn từ overture hòa nhạc và lấy cấu trúc từ sự kết hợp giữa hình thức sonata và tương phản bốn đoạn trong cùng một chương nhạc.

Ngọc Anh



Charles Alkan - thiên tài và bất hạnh

Sinh cùng thời với những nhạc sĩ trường phái lãng mạn như Chopin và Liszt nhưng âm nhạc của Alkan giàu tính hiện đại không thua kém gì âm nhạc của những nhạc sĩ đời sau như Bartók, Cowell, Mahler và Messiaen. Có thể chính điều đó đã khiến những tác phẩm của ông không được công chúng thế kỷ 19 nhìn nhận đúng giá trị của chúng. Mãi cho tới những năm 1960, khi các tác phẩm của Alkan bắt đầu được giới phê bình chú ý, những bí ẩn về cuộc đời của nhà soạn nhạc vượt trước thời đại này mới được hé lộ.

Charles-Valentin Alkan sinh ngày 30/12/1813 tại Paris trong một gia đình Do Thái. Alkan là con thứ hai trong gia đình sáu anh chị em và tất cả đều được thừa hưởng tài năng âm nhạc từ cha họ, vốn là người điều hành một trường nhạc tư ở Le Marais.

Khi lên sáu tuổi, ông được nhận vào Nhạc viện Paris, nơi đào tạo ra rất nhiều những nghệ sĩ Pháp lỗi lạc, và Alkan đã biểu diễn ra mắt công chúng lần đầu tiên khi mới bảy tuổi, đáng chú ý hơn cả là khi đó Alkan biểu diễn violin chứ không phải piano, nhạc cụ sở trường của mình. Năm 13 tuổi, Alkan hoàn thành khóa học hòa thanh tại nhạc viện và sau đó bắt đầu sáng tác và trình tấu những tác phẩm của mình. Tác phẩm đầu tiên được ông viết năm 1828, năm 14 tuổi.

Alkan từng là học trò cưng của Joseph Zimmermann, người thầy của một loạt các tài năng khác như Georges Bizet, Cézair Franck, Charles Gounod và Ambroise Thomas. Zimmermann yêu quý và coi trọng Alkan hơn rất nhiều những học trò khác.

Ông giới thiệu Alkan với tầng lớp thượng lưu và giới nghệ sĩ tại Paris, ngoài ra ông còn tiến cử Alkan làm phụ tá cho mình. Năm 1830, Alkan đã nổi danh là một trong những nghệ sĩ piano điều luyện bậc nhất của Paris.

Vào thời điểm đầu thế kỷ 19, Paris gần như là trung tâm văn hóa của cả châu Âu và có vô số những nghệ sĩ từ mọi miền châu Âu đổ về mảnh đất màu mỡ cho nghệ thuật này. Trong số đó bao gồm những tài năng như Chopin, Liszt và Ferdinand Hiller... Chàng trai Alkan đã không mất nhiều thời gian gia nhập “hiệp hội” những tài năng trẻ này. Thậm chí một người hiếm khi tán dương người khác như Chopin cũng đã dễ dàng bị ấn tượng bởi tài năng của Alkan. Họ sớm trở thành bạn thân và không lâu sau đó, Alkan chuyển về sống ngay cạnh nhà Chopin. Hai người thường dạy thay trong các lớp học của nhau và điều này đem lại khá nhiều lợi ích cho Alkan vì những lớp học của Chopin thường đem đến nhiều học sinh giàu có hơn.

Năm 1838, dù chỉ mới 25 tuổi nhưng Alkan đã đạt tới đỉnh cao của sự nghiệp. Ông thường xuyên biểu diễn cùng Chopin và được ca ngợi là có kỹ thuật điều luyện ngang ngửa với những “con quý của piano” như Liszt, Sigismond Thalberg và Friedrich Kalkbrenner. Liszt thậm chí đã phải thốt lên rằng Alkan là người có kỹ thuật piano tinh tế nhất mà ông từng gặp.

Không may cho Alkan là ngay chính vào thời điểm đó, sự nghiệp của ông lại bị đe dọa. Vốn cả đời quanh quẩn sống ở Paris, hiển nhiên là danh tiếng của Alkan không thể vang xa so với những nghệ sĩ thường xuyên đi lưu diễn khắp nơi như Chopin hay Liszt. Dân Paris lại có tính hiếu kỳ nên ưa chuộng những nghệ sĩ đến từ ngoại quốc hơn là tài năng ở ngay quê nhà. Thêm vào đó Alkan là người Do Thái nên tình cảm của công chúng dành cho ông dần trở nên khá tiêu cực bởi tinh thần bài Do Thái đang lan rộng thời đó. Ngoài ra, Alkan còn phải chịu nhiều điều tiếng do mối tình vụng trộm với một nữ học trò giàu có

đã có chồng. Mối tình này đã cho ra đời cậu bé Elie-Miriam Delaborde vào ngày 8/2/1939, sau này cũng trở thành một trong những nghệ sĩ piano thành công nhất của Pháp. Mặc dù ở Paris, những vụ scandal tình ái không có gì mới lạ nhưng vốn tính nhạy cảm, Alkan không khỏi bị suy sụp bởi sự dè bủ của dư luận. Ông ngừng biểu diễn và chuyển sang chuyên tâm vào nghiệp sáng tác và dạy học. Tới năm 1848, Alkan mới quay trở lại biểu diễn trước công chúng sau sáu năm im hơi lặng tiếng.

Cũng như nhiều nghệ sĩ, Alkan có rất nhiều mâu thuẫn nội tâm: là người rất cởi mở nhưng lại hay thất vọng trong tình bạn; dù rất có tài nhưng lại ghét phải trình diễn trước công chúng. Do quá nhút nhát nên Alkan rất dễ bị tổn thương bởi dư luận. Ngược hẳn với Liszt, khi sự nghiệp bị đe dọa bởi những điều tiếng không đáng có, Alkan lại càng phản ứng tiêu cực và trốn tránh xã hội. Chính tính hướng nội đã hủy hoại sự nghiệp và cuộc đời của Alkan về sau này.

Năm 1848, chức trưởng khoa piano của Nhạc viện Paris tạm thời để trống và hiển nhiên không ai xứng đáng với chức vụ đó hơn Alkan. Tuy nhiên do bản tính nhút nhát, không giỏi xã giao, hơn nữa lại không được tin nhiệm vì là người Do Thái nên Alkan đã để vị trí đó rơi vào tay học trò của mình, Marmontel, một giảng viên xướng âm (solfege) có khả năng trung bình và thậm chí còn chẳng biết chơi đàn piano cho ra hồn. Sự bất công này lại một lần nữa khoét sâu thêm vết thương tinh thần của Alkan và là một trong những nguyên nhân khiến Alkan một lần nữa từ bỏ sự nghiệp biểu diễn và lần này ông xa lánh công chúng suốt 25 năm.

Nguyên nhân lớn khác khiến Alkan lui về ở ẩn là cái chết của Chopin. Vốn rất ngưỡng mộ con người và âm nhạc của Chopin nên sự ra đi quá sớm của người bạn tài hoa đã ảnh hưởng rất lớn đến tính cách quá nhạy cảm của Alkan. Cũng có nhiều ý kiến cho rằng, việc Alkan rút lui khỏi công chúng

không hẳn chỉ vì ông chán ngấy xã hội mà chỉ muốn chuyên tâm vào sáng tác.

Ngoài âm nhạc ra, Alkan còn một niềm đam mê lớn khác, đó là thần học. Mặc dù là người Do Thái nhưng Alkan nghiên cứu cả kinh Tân Ước (người Do Thái chỉ đọc kinh Cựu Ước). Âm nhạc của ông mang đậm màu sắc tôn giáo và ông từng có mong muốn đem toàn bộ Kinh thánh vào các bản nhạc của mình. Tuy nhiên Alkan chưa kịp hoàn thành nguyện ước đó mà “mới chỉ” dịch được hết cuốn Kinh thánh từ tiếng Hebrew sang tiếng Pháp. Ông có rất nhiều tác phẩm mang chủ đề tôn giáo viết riêng cho Pedal piano, một loại đàn giống như piano nhưng có gắn thêm bộ pedal của đàn organ và người chơi phải sử dụng cả tay lẫn chân để tạo ra âm thanh. Tuy nhiên đáng tiếc loại đàn này về sau không còn được sử dụng nữa nên kỹ thuật chơi Pedal piano cũng gần như thất truyền từ đó.

Mặc dù dành phần lớn thời gian vào việc dạy học, sáng tác và dịch Kinh thánh nhưng về khoảng đầu nửa cuối cuộc đời, cũng có đôi lần Alkan quay trở lại biểu diễn trước công chúng. Hầu hết những tác phẩm ông trình tấu đều mang ít nhiều màu sắc tôn giáo như các bản nhạc của Couperin, Rameau; ngoài ra ông cũng biểu diễn những tác phẩm của các nhạc sĩ cùng thời như Chopin, Schumann, Mendelssohn... Nhờ có ông kiên trì biểu diễn mà các bản piano sonata lúc gần cuối đời của Beethoven dần trở nên được ưa chuộng. Nhịp điệu đàn của Alkan được truyền tụng là khoan thai, chắc chắn nhưng lại vô cùng linh hoạt. Nhà soạn nhạc Vincent d'Indy sau khi nghe Alkan chơi bản Piano Sonata Op.110 của Beethoven đã phải thốt lên rằng: “Tôi không biết phải miêu tả điều gì đã xảy ra với những bản nhạc vốn đậm chất thơ kiểu Beethoven này nữa, giai điệu các khúc arioso và fugue bỗng như tỏa ra một luồng ánh sáng chói lòa mặc dầu vẫn toát lên vẻ đau thương của cái chết. Nhờ đó mà trong tôi dấy lên một niềm xúc cảm

mãnh liệt chưa từng có. Thậm chí tôi còn xúc động hơn cả khi nghe Liszt biểu diễn...”

Những năm cuối đời Alkan sống cô độc và buồn thảm. Ông không kết hôn và việc sống một mình càng khiến ông trở nên tuyệt vọng. Tâm trạng của Alkan lên xuống thất thường và ngay cả âm nhạc đôi khi cũng không giúp ông khỏi bị suy sụp. Trong lá thư viết năm 1861 gửi cho người bạn thân, nhà soạn nhạc Ferdinand Hiller, Alkan tâm sự: “Càng ngày tôi càng cảm thấy căm ghét xã hội, căm ghét phụ nữ... Tôi chẳng cảm thấy cuộc sống có gì đáng quý hay có điều gì đáng để tôi đổ hết tâm huyết vào. Tình trạng này kéo dài khiến tôi cảm thấy buồn chán và thảm hại. Thậm chí đến cả việc viết nhạc cũng không còn sức hấp dẫn với tôi vì tôi không còn thấy được mục đích của nó nữa”.

Có nhiều lời đồn thổi xung quanh cái chết của nhà soạn nhạc bất hạnh này, chẳng hạn như là lời đồn ông bị một giá sách đè chết khi đang với tay lấy cuốn sách trên cao. Nhưng sự thực còn bi thảm hơn những gì người ta đồn thổi. Ông bị đồ đạc rơi đè lên người và vì sống một mình cộng với việc sức khỏe quá yếu nên mãi 24 tiếng sau đó mới có người phát hiện và đưa ông đến bệnh viện nhưng đã quá muộn. Năm 1888, Alkan ra đi ở tuổi 74, gần 40 năm sau khi người bạn thân Chopin qua đời. Ngẫu nhiên, Alkan được chôn cất tại nghĩa trang Montmartre đúng vào ngày 1/4/1888 và đó cũng chính là ngày Chủ nhật của lễ Phục Sinh.

Hầu hết những tác phẩm của Alkan đều mang một giai điệu buồn thảm như muốn thét lên tâm trạng của một người bị chứng trầm cảm. Khúc prelude dành cho piano mang tên “The Song Of The Mad Woman On The Sea Shore” (Bài hát của người phụ nữ điên trên bãi biển) là một trong những tác phẩm phản ánh phần nào cảm xúc tuyệt vọng trong sự cô độc của Alkan. Tâm trạng thất thường và đầy mâu thuẫn của ông được khắc họa rõ nét nhất ở những nốt nhạc mãnh liệt như thiêu đốt

tâm can người nghe. Chúng như những lát cắt nhỏ từ cuộc đời cô độc đầy buồn thảm của chính Alkan.

Trong 75 tác phẩm của mình, phần lớn được Alkan viết cho piano và keyboard. Những tác phẩm được đánh giá cao nhất đều được Alkan cho ra đời trong khoảng 15 năm tính từ mốc năm 1847 tức sau khi ông bắt đầu cảm thấy xã hội là nơi không an toàn cho mình. Thời kỳ sáng tác sung sức này của Alkan đem lại những bản nhạc như một bộ prelude gồm 25 khúc nhạc; bản Grande Sonate; Douze Etudes dans les tons majeurs (hay còn gọi là Major Key Etudes) và lớn nhất là tác phẩm Douze Etudes dans les tons mineurs (Minor Key Etudes). Ngoài ra Alkan cũng viết một bản nhạc tuyệt vời dành cho cello và piano gồm 4 chương, cố gắng khắc họa cuộc đời con người trong 4 giai đoạn khác nhau: những năm 20 tuổi, 30 tuổi, 40 và cuối cùng là 50 tuổi, đó là Grande Sonate de Concert opus 47. Đây là tác phẩm tiêu biểu nhất cho sự trưởng thành trong sáng tác của Alkan.

Đã từng có tin đồn rằng các tác phẩm dành cho piano của Alkan là “khó đến mức không thể chơi nổi”. Đây chính là một trở ngại lớn trong việc phổ biến các tác phẩm của Alkan vì phần đông các nghệ sĩ hầu như không có hứng thú với việc chọn những tác phẩm như vậy. Nhưng ngay cả các tác phẩm đòi hỏi những kỹ thuật khá cao siêu của Alkan cũng hoàn toàn nằm trong tầm tay những pianist hàng đầu. Để chơi được các bản nhạc của Alkan thực ra không cần liên tục dùng nhiều kỹ thuật khó như các tác phẩm của Chopin hay của Rachmaninoff.

Tác phẩm của Alkan được coi là thách thức kinh hoàng với tất cả các nghệ sĩ piano là opus 39 Minor Key Etudes bao gồm 12 khúc nhạc và xuất bản thành hai tập. Cuốn đầu tiên bao gồm 7 khúc trong đó có 4 chương thuộc một “giao hưởng” (symphony). Cuốn thứ 2 bao gồm 3 chương cho concerto, bản Overture và bản Etude số 12 nổi tiếng, Le Festin Aesope (Bữa tiệc của Aesope). Điểm độc đáo là dù được đặt tên như vậy

nhưng toàn bộ tác phẩm chỉ dành cho piano độc tấu. Để chơi được Minor Key Etudes, không những người chơi phải với tay từ những nốt cao nhất tới thấp nhất của chiếc đàn piano mà còn phải liên tục lặp lại vô số những nhịp 2/16 vốn là một loại nhịp vô cùng phức tạp, ngoài ra còn phải chạy gam trên phím đen với tốc độ cao nhất.

Những khoảng lặng xuất hiện bất ngờ và cách sử dụng hợp âm đột phá là đặc điểm lớn nhất trong âm nhạc của Alkan. Điều bí ẩn nhất với giới nghiên cứu là tại sao một người sống nép mình trong những quy tắc khắt khe của xã hội như Alkan lại có thể khởi đầu cho xu thế âm nhạc trong tương lai. Những nét nhạc của ông hoàn toàn có thể tìm thấy ở những tác phẩm của những nhạc sĩ có tầm ảnh hưởng lớn về sau như Debussy và Ravel. Không phải ngẫu nhiên khi cho rằng chính Alkan mới là người tiên phong đặt nền tảng cho “âm nhạc Ấn tượng” khi cả hai “ông lớn” của trường phái này đều vô cùng ngưỡng mộ Alkan. Mặc dù sống ở thế kỷ 19 nhưng các sáng tác của Alkan hoàn toàn không bị tính mô phạm của thể thức âm nhạc cổ điển đương thời gò bó. Ông viết những tác phẩm mang chất cổ điển nhưng lại vượt trước cả thời đại về nhạc điệu và cấu trúc. Vì thế mà khi tiếp xúc với các tác phẩm của Alkan lần đầu, không ít người ngỡ ngàng khi biết ông sinh cùng thời với những nhạc sĩ trường phái Lãng mạn như Chopin và Liszt, nhưng âm nhạc của Alkan giàu tính hiện đại không thua kém gì âm nhạc của những nhạc sĩ đời sau như Bartók, Cowell, Mahler và Messiaen. Có thể chính điều đó đã khiến những tác phẩm của ông không được công chúng thế kỷ 19 đánh giá đúng giá trị của chúng.

Thùy Hương



Richard Wagner - một quyền lực lớn trong âm nhạc thế kỷ 19

Richard Wagner không chỉ được biết đến với tư cách một nhà soạn nhạc có 13 vở opera nổi tiếng, ảnh hưởng sâu sắc đến âm nhạc hiện đại, mà còn là một nhân vật lớn của văn hóa và lịch sử Đức thế kỷ 19 và 20.

Wilhelm Richard Wagner sinh ngày 22/5/1813 tại Leipzig. Cha trên danh nghĩa của Richard Wagner là viên thư lại Carl Friedrich Wagner chết vì bệnh thương hàn ngày 23/11/1813. Còn cha đích thực của Wagner là Ludwig Geyer, một họa sĩ, ca sĩ và nhà thơ tài năng. Mẹ của Wagner, bà Johanna Rosine, kết hôn với Ludwig Geyer vào tháng 8/1814, chưa đầy một năm sau cái chết của người chồng. Từ rất nhỏ, Wagner đã quan tâm đến nghệ thuật, đặc biệt là sân khấu. Ông tham gia những khóa học đối âm và hòa âm với nhạc trưởng Christian Gottlieb Muller ở Leipzig. Những buổi trình diễn nhạc cổ điển, các tác phẩm *Der Freischutz* của Carl Maria von Weber và *Fidelio* của Beethoven trở thành nỗi ám ảnh suốt cuộc đời ông.

Năm 1829, Wagner bắt đầu sáng tác những tác phẩm âm nhạc đầu tiên, hai piano sonata, một tứ tấu đàn dây. Bản Piano Sonata giọng Si trưởng đã gây ấn tượng sâu sắc đến nổi Weinlig, người dạy Wagner môn đối âm, quyết định không lấy tiền học của Wagner và tổ chức buổi công diễn tác phẩm đó. Tháng 3 năm đó, Wagner đã chỉ huy bản Giao hưởng giọng Đô trưởng viết theo phong cách Beethoven tại nhà hát ở Leipzig và Prague. Wagner cũng viết vở opera *Die Hochzeit* nhưng không bao giờ

được hoàn thành và thay vào đó là viết nốt bản Piano Piano Sonata giọng La trưởng.

Giữa những năm 1833 và 1836, Wagner sáng tác hai vở opera, bắt đầu hình thành thời kỳ mang dấu ấn của mình. Vở đầu tiên là *Die Feen*, hoàn thành năm 1833, trên cơ sở tác phẩm của nhà viết kịch Carlo Gozzi. Tuy nhiên *Die Feen* chỉ được trình diễn năm năm sau cái chết của nhà soạn nhạc. Vở opera thứ hai, *Das Liebesverbot*, sáng tác dựa trên vở kịch của William Shakespeare *Measure for Measure* (Ăn miếng, trả miếng) đã được ra mắt vào năm 1836. Năm 1834, Wagner công bố “Die Deutsche Oper” một tiểu luận bắt đầu cho cả cuộc đời nghiên cứu lý thuyết mỹ học trong âm nhạc. Quan điểm của Wagner ở bài tiểu luận này là Đức có thể học hỏi ở Italia một kiểu mẫu trong nghệ thuật sáng tác opera. Với ý tưởng này, vài tháng sau, Wagner bắt đầu viết *Das Liebesverbot*.

Năm 1834, Wagner hoàn thành vở *Die Feen*, và cũng để hết tâm trí vào *Das Liebesverbot*. Trong thời gian đó, Wagner gặp nữ nghệ sĩ trẻ Christine Wilhelmine “Minna” Planer, đồng thời được mời làm giám đốc âm nhạc của nhà hát của Heinrich Bethmann ở Magdeburg. Hai năm sau, vào ngày 19/3/1836, Wagner chỉ huy *Das Liebesverbot* tại Magdeburg, vở opera đầu tiên của ông được dàn dựng. Ngày 24/11 năm đó, Wagner kết hôn với Minna và vài tháng sau được mời làm giám đốc âm nhạc tại Königsberg. Cuộc hôn nhân sóng gió ngay từ khi bắt đầu nhưng họ vẫn duy trì nó cho đến 20 năm sau.

Tiền bạc là căn bệnh truyền nhiễm bám riết lấy Wagner trong suốt cuộc đời. Nhà hát tại Königsberg bị vỡ nợ, năm 1837 Wagner tới Riga làm giám đốc âm nhạc nhờ sự giới thiệu của bạn bè. Bị cuốn hút bởi phong cách của grand opera Pháp, Wagner đã viết tác phẩm đồ sộ *Rienzi, der Letzte der Tribunen*, lấy cảm hứng từ tiểu thuyết của nhà văn Anh Edward Bulwer-Litton. Tuy nhiên, thói tiêu hoang vô độ của cặp vợ chồng trẻ đã khiến họ phải

chạy trốn các chủ nợ trong một đêm xấu trời với tập bản thảo *Rienzi* còn dang dở. Hai vợ chồng tới Paris trên con tàu mang tên một nữ thần Hy Lạp, Thetis. Và như một Odyssey, họ đi tới Sandwiken, Na Uy rồi trở lại London. Trên boong tàu lộng gió, Minna phải chịu một bất hạnh là bị sảy thai.

Tháng 9/1839, vợ chồng Wagner tới Paris tràn đầy niềm hy vọng sẽ ghi điểm trước công chúng Paris bằng những tác phẩm âm nhạc mới và những ý tưởng sâu sắc. Nhưng không may, ông chỉ thấy những cánh cửa đóng im ỉm, sự thờ ơ lạnh nhạt và không có lấy một sự quan tâm chân thành nào. Hoàn thành *Rienzi* vào tháng 11/1840, Wagner gửi bản thảo tới giám đốc nhà hát Paris Opera, Leon Pillet, nhưng Pillet đã không thèm để ý. Bất chấp sự thờ ơ của giới âm nhạc Paris, Wagner tiếp tục lao vào sáng tác nhiều ca khúc trên phần lời tiếng Pháp cho các ca sĩ nổi tiếng.

Năm 1840, Wagner sáng tác một vở opera mới, nảy sinh từ chuyến đi bão táp trên tàu *Thetis*. Sự kết hợp của chủ nghĩa Lãng mạn Đức và trải nghiệm về những giông bão trên biển cả của Wagner đã đem đến phiên bản của *Der Fliegende Holländer* mà chúng ta biết ngày nay. Cuối năm đó Wagner trở về Đức khấn cầu lãnh chúa vùng Saxony dàn dựng *Rienzi* tại nhà hát Dresden Court Theater. Và vào tháng 6/1841, ánh sáng may mắn đã đến với Wagner khi *Rienzi* được chấp nhận trình diễn ở Dresden. Buổi ra mắt *Rienzi* ngày 20/10/1841 tại Dresden được đón nhận nồng nhiệt ngay từ buổi trình diễn đầu tiên kéo dài năm giờ đồng hồ.

Năm 1843 cũng là năm của Richard Wagner. Đầu năm, ông dàn dựng *Der Fliegende Holländer*, yết kiến Hofkapellmeister, người đứng đầu vùng Saxony, và được cho vay tiền để trả những món nợ của những ngày còn ở Magdeburg. Ngày 2/1, *Der Fliegende Holländer* ra mắt khán giả lần đầu tiên tại chính Dresden Court Theater và chinh phục được cả khán giả lẫn giới phê bình.

Không cảm thấy thỏa mãn với tác phẩm này, Wagner tiếp tục những dự án tiếp theo, trong đó có việc suy nghĩ về diện mạo của grand opera.

Là giám đốc âm nhạc của cung đình Dresden, cuộc đời của Wagner bắt đầu bước vào thời kỳ ổn định về tài chính. Ngày 13/4/1845, Wagner hoàn thành *Tannhauser* và được trình diễn vào ngày 19/10 năm đó, tại Hoftheater. Cùng năm, Vua Ludwig đệ nhị của xứ Bavaria ra đời, đây là con người nhiều năm sau sẽ làm thay đổi cuộc đời Richard Wagner.

Năm 1845, Wagner bị cuốn hút bởi thần thoại Đức của Jacob Grimm và nghiên cứu những thiên sử thi Đức, văn thơ cổ vùng Scandinavia và nhiều bộ thần thoại Bắc Âu. Dựa vào bài thơ “Parzival” của nhà thơ Trung cổ Wolfram von Eschenbach, Wagner đã viết bản phác thảo *Lohegrin* và *Parsifal*. Ông lại tiếp tục lao vào viết tác phẩm *Siefried Tod* (Cái chết của Siefried) và sau đó được gọi là *Gotterdammerung* (Hoàng hôn của các vị thần).

Năm 1848, cuộc khởi nghĩa của nhân dân hai nước Đức và Áo nhằm chống lại thế lực chuyên chế hoàng gia bùng phát. Ủng hộ cuộc khởi nghĩa, ông đã viết những bài báo nặc danh trình bày những điều ông hình dung về sự suy tàn của giai cấp quý tộc, khiến ông trở thành đối tượng truy nã. Với sự hỗ trợ của người bạn và sau này trở thành bố vợ ông, nhà soạn nhạc Franz Liszt, Wagner trốn khỏi Dresden để rồi sang Thụy Sĩ và Paris.

Sống tha hương, Wagner đã cố gắng kiếm sống như một nhà văn. Trong thời gian đó, ông viết những tác phẩm lý luận về âm nhạc và sân khấu quan trọng nhất của mình. “Nghệ thuật và cách mạng”, “Lao động nghệ thuật của tương lai”, “Opera và tính kịch”. Những tác phẩm này là nền tảng cho các vở kịch âm nhạc của Wagner thời kỳ cuối. Tháng 4/1848, *Lohegrin* được hoàn thành cùng với những ý tưởng của *Ring of Nibelung*

bắt đầu xuất hiện. Ngày 28/8/1850, *Lohengrin* được trình diễn tại Weimar Court Theater dưới sự dàn dựng của người bạn thân thiết Franz Liszt. Thái tử Ludwig của xứ Bavaria đã tới dự buổi ra mắt của vở *Lohengrin* khi 15 tuổi và đã rơi lệ vì hạnh phúc. Khi lên ngôi xứ Bavaria, một trong những hành động đầu tiên đáng quân vương thực hiện là truy tìm tung tích Wagner và đưa đến yết kiến ông.

Ngày 4/5/1864, đức vua 18 tuổi và nhà soạn nhạc 51 tuổi gặp nhau lần đầu tiên. Đó là cuộc gặp gỡ của hai thế giới. Một bên là đức vua trẻ tuổi đầy mơ mộng, bên kia là một nhà soạn nhạc trung niên đầy giông bão, người đã quá mệt mỏi vì cuộc sống nợ nần nhưng là một tài năng nghệ thuật độc đáo. *Tristan và Isolde* là cuộc cộng tác đầu tiên của họ. Nhiều bức thư trao đổi còn lưu lại đến ngày nay, thể hiện sự sùng bái của đức vua với nhà soạn nhạc. Trong khi vở opera đang diễn tập, Vua Ludwig đã viết cho Wagner: “Trái tim tôi đã khiến cho tôi không được yên ổn... gần và gần đến ngày hạnh phúc - Tristan sẽ tỏa sáng! Người yêu quý của tôi, tôi sẽ không bao giờ bỏ rơi người! Ôi Tristan, Tristan sẽ đến với tôi! Giấc mơ thời thơ ấu và trai trẻ của tôi sẽ được sáng tạo thực sự...”.

Tristan và Isolde là một vở opera phức tạp bậc nhất của thời đại ấy. Được sinh ra từ một lý thuyết mới về sáng tác, vở opera được truyền thêm cảm hứng từ tình yêu của Wagner với Mathilde von Wesendonck, người vợ xinh đẹp của một thương gia giàu có ở Zurich, và chịu ảnh hưởng sâu sắc bởi tư tưởng bi quan, yếm thế và u uất từ nhà triết học Arthur Schopenhauer. Buổi trình diễn đầu tiên của *Tristan và Isolde* do Hans von Bulow, một học trò xuất sắc của nhà soạn nhạc Franz Liszt, chỉ huy.

Năm 1862, Wagner và vợ ông là Minna đã li dị, và bà Minna chết một năm sau buổi trình diễn đầu tiên của *Tristan và Isolde*. Wagner không cô đơn, ông có nhân tình là bà Mathilde von Wesendonck (vốn là nguồn cảm hứng cho *Tristan và Isolde* cũng như

lieder *Wasendonck*) nhưng sau đó lại bị cuốn hút một cách say đắm bởi Cosima, vợ của Bulow, con gái của nhà soạn nhạc Liszt và trẻ hơn ông 24 tuổi. Cuộc tình tai tiếng giữa Wagner và Cosima khiến cho nhạc trưởng rủi ro Bulow hết sức đau khổ nhưng cuối cùng cũng tha thứ cho họ. Khi Cosima chia tay Hans von Bulow và cưới Wagner, bà viết trong nhật ký những dòng chữ mà người ta có thể dễ dàng nhận ra hơi hướng của phần libretto *Tristan và Isolde*: “Tình yêu của tôi đã khiến tôi được tái sinh, một sự giải thoát, một sự giải tỏa khỏi tất cả những gì tầm thường và xấu xa trong tôi, và tôi thề rằng sẽ sẵn sàng đi qua cả cái chết, đi qua nó... để hoàn toàn hiến dâng”.

Những năm cuối đời của Wagner diễn ra trong sự vinh quang tột đỉnh. Với tài trợ của Vua Ludwig xứ Bavaria, một nhà hát tại Bayreuth đã được xây dựng do chính Wagner thiết kế và chuyên để trình diễn các tác phẩm của ông. Festival Bayreuth lần đầu tiên được tổ chức vào năm 1876 hết sức thành công nhưng lại bị thua lỗ về tài chính. Vì vậy năm 1877, Wagner tới London với hy vọng thu tiền từ những buổi trình diễn tại đây để bù đắp vào những thiếu hụt tài chính ở Festival Bayreuth. Cuối năm đó, ông bắt đầu viết vở opera mới “*Parsifal*”, tác phẩm được trình diễn tại Festival Bayreuth năm 1882.

Mùa đông năm 1882, Wagner cùng gia đình tới Venice và bất ngờ qua đời vào tháng 2/1883 sau một cơn đau tim. Thi hài của ông được đưa về an táng tại chính Bayreuth, nơi sau này vẫn tiếp tục tổ chức các buổi trình diễn tác phẩm của ông.

Thanh Nhàn



Vở "Traviata", Metropolitan Opera

Nàng thơ hẳn đã thâm thị

"La Traviata" là một ngoại lệ trong danh mục opera của Giuseppe Verdi. Mối tình giữa Violetta và Alfredo không lấy cốt truyện lịch sử hay thần thoại như truyền thống gần như bất di bất dịch vào thời Verdi. Đó là câu chuyện lãng mạn về một mối tình đặt trong bối cảnh những năm 1850. Chính tính chất rất hiện đại của nó, theo như lời tường thuật vào thời ấy, là lý do dẫn đến thất bại ban đầu của vở diễn. Ngoài ra, việc nhân vật nữ chính phỏng theo cuộc đời một kỹ nữ có thực khó mà được chấp nhận là đất diễn cho một diva trong giới opera vào những năm 1850.

Libretto (do Piave viết) dựa theo vở kịch *La Dame aux camellias* (Trà hoa nữ) của Alexander Dumas con (mà trước đó đã được xuất bản dưới hình thức tiểu thuyết). Dumas gần như không giấu giếm sự thật rằng cả tiểu thuyết và vở kịch đều mang tính tự truyện, dựa trên mối quan hệ yêu đương của ông với Marie du Plessis, một kỹ nữ Paris nổi tiếng. Dumas gọi cô là Marguerite Gautier. Verdi cũng từng đau đầu với chuyện đề tài không thích hợp. Khó khăn của ông càng tăng lên do truyền thống opera phản đối việc sử dụng những đề tài đương thời. Nhưng dù sao ông vẫn đưa đề tài này vào âm nhạc và bằng việc làm đó, ông đã tạo ra một trong những kiệt tác độc đáo thực sự của nghệ thuật trữ tình.

Điều nổi bật là ông sáng tạo ra Violetta (thay cho tên Marguerite), một nhân vật âm nhạc và sân khấu mà các ca sĩ soprano (và dĩ nhiên là cả khán giả) phải biết ơn mãi mãi.

Vì chính soprano là người gần như thống lĩnh hoàn toàn vở opera, nhiều đến mức một nhà phê bình nhận xét rằng một buổi biểu diễn *La Traviata* mà không có ca sĩ hạng nhất đóng vai chính thì cũng ảm đạm ngang với viễn cảnh vở *Hamlet* không có một hoàng tử điển trai.

Violetta mang chất Verdi theo nghĩa đầy đủ nhất của từ này; cô đại diện cho một thân phận bé mọn. Ở Violetta, người kỹ nữ và người tình cùng tồn tại ở một cân bằng bất hạnh, rất giống trong trường hợp Rigoletto⁽¹⁾ người cha âu lo cùng tồn tại với anh hề nông cạn và vô tình của triều đình; hay trường hợp người mẹ và người phụ nữ gypsy kiên định đấu tranh giành ưu thế ở nhân vật Azucena⁽²⁾. Niềm đam mê của Violetta đối với Alfredo hoàn toàn đối nghịch với cách sống của cô. Những thay đổi tâm trạng của Violetta cũng nhiều và đồng bóng như George Marek⁽³⁾ đã diễn đạt và nữ ca sĩ nào “kiên định, đồng bóng và gọi tình” mới có thể hóa thân thành Violetta. Chẳng có gì đáng ngạc nhiên khi vai diễn đã thách thức các ca sĩ soprano không giống bất cứ vai nữ nào khác trong danh mục opera. Vào thời của chúng tôi (nửa đầu thế kỷ 20), những Violetta vĩ đại nhất là Galli-Curci, Lucrezia Bori và Licia Albanese, ca sĩ sau cùng được nhiều người xem là Violetta lý tưởng của thời mình.

Bản thân Verdi cũng đòi hỏi người sắm vai Violetta phải có một số phẩm chất nhất định. Ông từng viết rằng cô ấy phải vừa có vẻ đẹp tâm hồn vừa có vẻ đẹp sân khấu. Và dĩ nhiên “vai diễn của các vai diễn” này (như Marek phong tặng) đòi hỏi nữ ca sĩ-diễn viên phải đạt tới kỹ thuật thanh nhạc và tâm lý thanh nhạc đáng kinh ngạc. Cô ấy, với tố chất của một nghệ sĩ lớn và tính sáng tạo theo bản năng, có khả năng thu hút chúng ta

1 Rigoletto: nhân vật trong opera cùng tên của Verdi.

2 Azucena: nhân vật trong opera *Il trovatore* (Người hát rong) của Verdi.

3 George Marek: một nhà phê bình âm nhạc danh tiếng của hãng thu âm RCA Victor.

vào thế giới của Violetta; cô ấy phải có khả năng, như một nhà phê bình diễn đạt, khiến chúng ta cảm thấy “như một kẻ xâm nhập đang nghe trộm những phút giây biền bạch trong cuộc sống của một người phụ nữ”.

Và với mọi loại hình nghệ thuật lớn, chúng ta không phải chỉ nhìn vào các cao trào kịch tính, các aria và duo lớn để nắm bắt tác động toàn diện của vở opera; chúng ta phải xem xét các thung lũng giữa các đỉnh điểm, các chuỗi kết nối và cái có thể khiến vai Violetta hoặc trở thành một sự kiện âm nhạc tẻ ngắt (vì ngay cả thứ âm nhạc tuyệt vời cũng có thể đứng vững hay sụp đổ tùy thuộc vào cách diễn xuất nó) hoặc trở thành một buổi lễ hiển linh thực sự của ý nghĩa cùng cảm xúc âm nhạc và sân khấu nếu tất cả yêu cầu được thỏa mãn.

Không phải tình cờ mà các vai chính khác, Alfredo và Germont, xoay quanh vai Violetta. Ngay cả vai Norma cũng phải chia sẻ ánh sáng chói lọi của nó cùng thứ âm nhạc tuyệt diệu mà Bellini soạn cho mọi vai chính trong vở opera cùng tên. Nhưng trong khi tính chân thật nghệ thuật của vai Violetta có thể đứng riêng một mình thì tính chân thật nghệ thuật của các vai Alfredo và Germont lại chỉ tìm thấy tiếng vang trong mối quan hệ với Violetta. Hậu quả của tội lỗi có thể là cái chết, nhưng trong *La Traviata* của Verdi, hậu quả của tội lỗi có thể là sự cứu chuộc. Với Germont, cô chuộc lại niềm đam mê bằng sự hy sinh và đau khổ; với Alfredo là món quà tình yêu.

Từ lúc tám rèm sân khấu được kéo lên, trình diện trước mắt chúng ta là một Violetta chuyển từ một kiểu thức âm nhạc và sân khấu hiệu quả một cách đáng ngạc nhiên này sang một kiểu thức khác, khác nữa... và khác nữa. Màn đầu tiên là cảnh Violetta chào đón những vị khách của mình; cảnh này được tiếp nối bằng việc Violetta và Alfredo cùng hòa giọng trong bài ca chúc rượu Brindisi; aria ngây ngất song tở thái độ nước đôi “Ah forse è lui...” (A, có lẽ ông là...) của Violetta được tiếp nối ngay

bằng lời ca tụng tự do cá nhân bất chấp tất cả “Sempre libera” (Luôn tự do). Tất cả được thể hiện qua sự trình diễn xuất sắc âm nhạc và kịch, và tất cả xoay quanh Violetta...

Tác giả bài viết này mong muốn thu hút sự chú ý của độc giả và khán giả tới khả năng của Verdi trong việc hoàn thiện hình tượng thanh nhạc và sân khấu không phải bằng cách sử dụng những nét rộng lớn mà bằng cách sử dụng những nét nhỏ, khéo léo. Chúng tài khéo đến mức chúng ta lấy làm lạ rằng có thể tìm thấy chúng không chỉ ở những câu đơn mà ngay cả ở những từ đơn. Hãy nhớ lại cuộc đối đáp giữa Violetta và Alfredo ở màn thứ nhất, bắt đầu bằng những từ: “Voi Qui!” (“Anh, ở đây!”). Các ca sĩ phải có được tinh thần của cái mà người Italia gọi là “prontezza”, nghĩa là sự lưu loát. Cụ thể là suốt cuộc đối thoại Violetta phải biểu lộ sự ngạc nhiên lúc này, sự hoài nghi lúc khác, sự sững sốt khi lần đầu tiên phải đối mặt với sự thật về đời sống tình cảm căn cốt của mình: “Che dite?... ha forse alcuno cura di me?” (Anh đang nói gì cơ? Liệu có ai đó thực sự quan tâm đến tôi?) cô hỏi. Và Alfredo vắn lại: “Không ai quan tâm tới cô vì không ai yêu cô cả”. “Không ai ư?” Violetta hỏi và Alfredo trả lời, trước sự sững sốt của Violetta, “Chỉ mình tôi thôi”. Violetta giờ đây sẵn sàng nghe lời bày tỏ tình yêu trọn vẹn của Alfredo, bắt đầu bằng những từ: “Một ngày hạnh phúc...” Tất cả diễn ra trong khoảng vài phút. Chỉ khi sự đối đầu của Alfredo gây ra vô số những phản ứng của Violetta thì sự đối đầu của cô với Germont mới đưa cuộc sống của cô trở lại như cũ. Khi Germont thẳng thừng hỏi cô: “Tại sao, tại sao quá khứ kết tội cô?”. Câu trả lời của Violetta đưa ra một khoảnh khắc âm nhạc phi thường khác: “Quá khứ của tôi “không còn tồn tại nữa... Giờ đây tôi yêu Alfredo và Chúa xóa nó đi bằng sự ăn năn của tôi!”. Nhận ra rằng mình đang đối mặt với một người phụ nữ khác thường, Germont đáp: “Những cảm xúc cao quý, quả vậy!”, và Violetta trả lời một cách gián dị thấm thía:

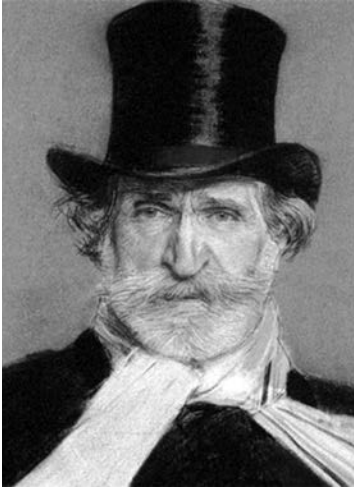
“Oh come dolce mi suona il vostro accento!” (Lời ngài nói với tôi nghe ngọt ngào làm sao!”

Từ lúc này trở đi, thực tại của cô không tránh khỏi gần dần đi. Nhưng hãy lưu ý rằng Verdi đã hết sức dụng công trong mấy phút đối thoại này: vào lúc bắt đầu, sự lạc quan của Violetta là không có ranh giới; nhưng trong vòng vài dòng nhạc, cô nhận ra rằng cuộc sống của cô với Alfredo đã bị định đoạt là phải kết thúc: “Il previdi, v’attesi... Ero felice troppo” (“Tôi biết trước điều đó... Tôi đang đợi ngài... Tôi đã quá hạnh phúc”). Cường độ của sự biến đổi tâm lý và đạo đức đó hẳn phải được gia công tỉ mỉ như trên đồ trang sức; nó hẳn phải được tái tạo từng bước một, từng nốt nhạc một, từng lời một. Tất cả ngập tràn cảm giác bậc thầy của Verdi trong việc thiết kế tiết tấu và giai điệu; nếu cách thể hiện dễ dãi dù chỉ một chút so với cách phối hợp tiết tấu và giai điệu của nó thì cảnh này, như các cảnh khác suốt cả vở opera, sẽ sụp đổ thành sự trần tục và chỉ là kịch cường điệu (melodrama).

Ở bất cứ môn nghệ thuật nào, vai Violetta cũng đòi hỏi phải hoàn thiện ở từng chi tiết nhỏ và thính giả phải sẵn sàng lắng nghe để nhận ra chúng. Bởi vì, như John Machlis từng viết trong một bối cảnh khác, “khi những điều bé nhỏ là đúng đắn và tràn đầy đam mê cùng tính nhân văn, chúng sẽ trở thành những điều lớn lao”. Việc lắng nghe *La Traviata* một cách chủ động với sự chăm chú mang tính sáng tạo sẽ làm tăng cảm giác rằng năng thơ hẳn đã thực sự thâm thì vào tai nhà soạn nhạc.

Alfred E. Vecchio⁽¹⁾
Ngọc Anh dịch

1 Alfred E. Vecchio: một người hâm mộ opera, khán giả thường xuyên trong hàng chục năm của Nhà hát Metropolitan. Bài bình luận này được viết nhân dịp nhà hát Jersey State Opera công diễn vở *La Traviata*, mùa xuân năm 1982.



Aida - bi kịch bên dòng sông Nil

Năm 1917, nhà thiên văn học người Đức Max Worf đã lấy tên Aida và Amneris⁽¹⁾ để đặt tên cho hai tiểu hành tinh số 861 và 871 của vành tiểu hành tinh trong hệ mặt trời. Cũng như kênh Suez nối liền hai đại dương, "Aida" là vở opera nối liền hai trường phái âm nhạc lớn của Italia, góp phần làm cho tên tuổi của Verdi luôn toả sáng trên bầu trời âm nhạc

Giuseppe Verdi (1813-1901) được tôn vinh là một trong những nhà soạn nhạc opera vĩ đại của thế giới, ông cũng được coi là nhạc sĩ có tầm ảnh hưởng lớn nhất với nước Italia. Cũng như Beethoven, Verdi trưởng thành trong một châu Âu đầy biến động. Ông sống ở Italia khi ở đất nước này liên tiếp nổi lên ba cuộc chiến tranh giành giật từng phần lãnh thổ khỏi tay Áo - Phổ. Trong bối cảnh đó, những tác phẩm của Verdi luôn là sự kết hợp giữa chủ nghĩa Lãng mạn và tinh thần dân tộc.

Hợp xướng "Va, pensiero..." trong vở *Nabucco* được coi như Quốc ca thứ hai của nước Italia, tên của Verdi được hiểu là viết tắt của khẩu hiệu "Vittorio Emanuele, Re d'Italia" (Vittorio Emanuele, vua của nước Italia) được hô vang lên thành khẩu hiệu trên những con đường, những đoàn người rầm rộ biểu tình. Chính hoàng đế Áo đã tuyên bố: "Khi người Italia hét lên Viva Verdi, họ đang nói đến chính trị chứ không phải âm nhạc".

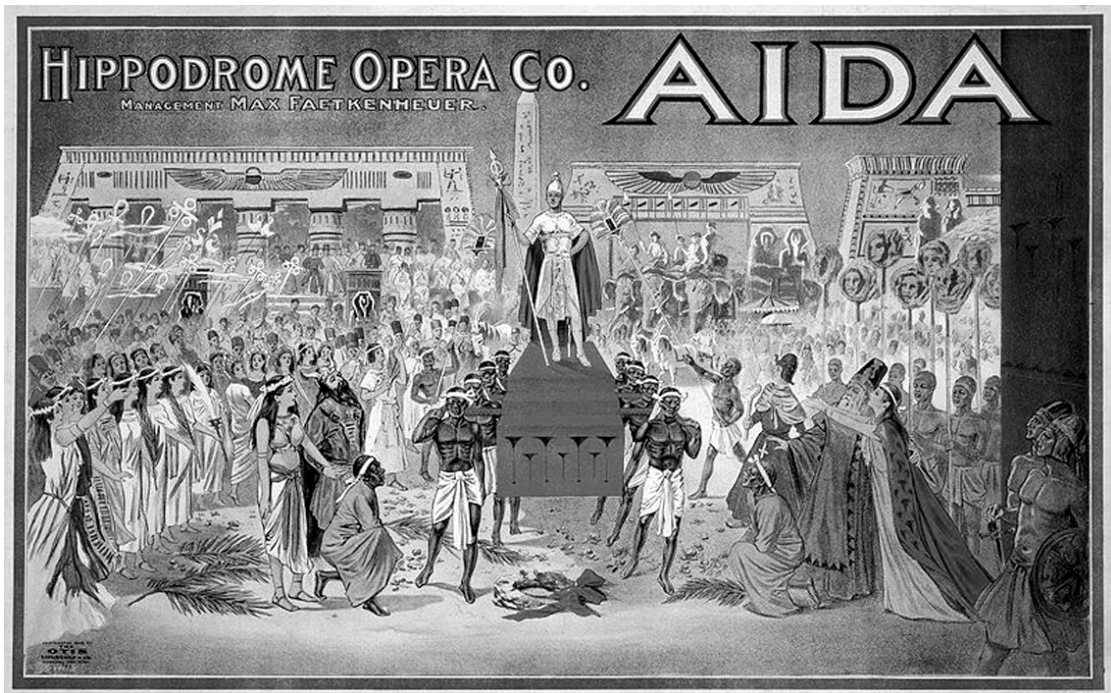
Trong khi Italia đang bước vào cuộc chiến tranh giành độc lập lần thứ ba, Verdi được mời làm đại diện của chính quyền

1 Aida và Amneris: tên hai nhân vật nữ chính trong vở opera Aida của Verdi.

theo lời mời của Thủ tướng Cavour. Ở Ai Cập lúc đó cũng diễn ra một sự kiện lớn: năm 1867, con tàu đầu tiên đã thử nghiệm đi xuyên qua kênh đào Suez. Và để chuẩn bị cho việc khánh thành con kênh lịch sử này, phó vương Ai Cập Ismail đặt Verdi viết một tác phẩm thanh xướng kịch. Ismail là một quý tộc và chính khách lớn, ông cũng là người cho xây dựng nhà hát Cairo. Nhà hát này khánh thành năm 1869 nhưng các buổi biểu diễn ở đây không làm vị phó vương bằng lòng, ông muốn có một tác phẩm truyền tải được tinh thần Ai Cập với một chủ đề về Ai Cập và đã tìm đến Verdi. Nhưng Verdi đã khéo léo từ chối với lý do ông không thể sáng tác trong bối cảnh đất nước phức tạp như vậy. Bởi vậy buổi biểu diễn khánh thành năm 1869 là vở *Rigolletto* của Verdi.

Tuy nhiên Nhà hát vẫn liên tục đặt vấn đề với Verdi trong giai đoạn 1869 - 1870, và khi họ tuyên bố rằng nếu Verdi không đồng ý, họ sẽ mời Charles Gounod thay vào đó. Không muốn làm mất lòng vị phó vương, Verdi đã đưa ra một mức thù lao khá cao là 150.000 franc nhưng mong Ismail sẽ từ bỏ ý định. Thế nhưng Ismail sẵn sàng trả cho Verdi mức thù lao cao hơn thế. Vậy là Verdi tìm đến Antonio Ghislazoni để đặt lời. Ghislazoni cũng là một nhà nghiên cứu về Ai Cập, bởi vậy ông có những hiểu biết khá sâu sắc về lịch sử, văn hoá của vùng Đông Phi. Sự hợp tác đó đã cho ra đời vở opera *Aida*. Tuy nhận lời miễn cưỡng nhưng khi bắt tay vào công việc sáng tác, Verdi thật sự say sưa với tác phẩm và cuối cùng đã cho ra đời một kiệt tác nữa trong sự nghiệp của ông.

Aida được coi là một trong ba vở opera vĩ đại mà Verdi sáng tác trong thời kỳ cuối, cùng với *Otello* và *Don Carlos*. Trong bối cảnh Ai Cập cổ đại, Aida là công chúa Ethiopia, bị bắt làm nô lệ khi đế chế Ai Cập hùng mạnh đánh chiếm đất nước nàng. Làm thị tì của công chúa Ai Cập Amrenis, Aida và Radames - vị tướng trẻ của quân đội đã nảy sinh tình yêu, tuy nhiên Radames



Poster quảng cáo vở "Aida" biểu diễn ở Cleveland năm 1908

lại là người mà công chúa Amneris dành tình cảm đơn phương. Khi quân đội Ethiopia phản công lại quân đội Ai Cập, Radames được cử làm tướng tiên phong thảo phạt quân Ethiopia. Chàng ra đi với quyết tâm chiến thắng với hy vọng nhà vua sẽ ban Aida cho mình mà không hề hay biết vua Ethiopia chính là cha đẻ của Aida. Mọi bí mật về thân phận của Aida bị bại lộ khi đoàn quân của Radames ca khúc khải hoàn trở về và trong số tù binh có cả Amonaros, vua Ethiopia. Được tha chết, Amonaros khuyên Aida thuyết phục Radames tiết lộ bí mật quân sự của Ai Cập. Bị bại lộ, Radames phải chịu tội chôn sống. Công chúa Amneris ra điều kiện với Radames rằng nếu chàng từ bỏ Aida thì sẽ thoát khỏi tội chết. Tuy nhiên Radames thà chấp nhận cái chết chứ không từ bỏ tình yêu của mình. Vở opera kết thúc với cảnh cầu nguyện của Aida và Radames dưới hầm mộ.

Toàn bộ vở diễn tập trung vào những đau đớn, giằng xé nội tâm của nhân vật Aida. Ở màn 1, đó là mâu thuẫn trong

mong muốn của Aida khi đoàn quân Ai Cập xuất trận (aria “Ritorna Vincitor”). Nếu quân Ethiopia chiến thắng, nàng sẽ được giải thoát, được trở về quê hương, nhưng khi đó nàng sẽ mất Radames, người yêu và là nguồn an ủi khi phải lưu lạc nơi đất khách. Bất lực trước số phận, Aida chỉ còn biết trông đợi một cái gì đó mà nàng cũng chẳng thể biết và cầu nguyện những thiên thần giúp nàng vượt qua đau khổ. Ở màn 3 đó là lời tạm biệt với mảnh đất Ethiopia yêu dấu, nơi mà nàng không bao giờ có thể quay về nữa...

Dan xen trong bi kịch của Aida còn là bi kịch của Radames khi phải lựa chọn giữa dân tộc và tình yêu, giữa sự sống và cái chết, là sự hối hận muộn màng của công chúa Amneris khi để những tham vọng ích kỷ và lòng đố kỵ lấn át lý trí và hại chết người mình yêu. Trong bức tranh âm nhạc đồ sộ ấy, người ta còn nghe được âm vang kiêu hãnh của một đế chế Ai Cập hùng mạnh, tiếng nói của những pharaon và những âm thanh sâu kín của Isis và Osiris. Những âm thanh kêu gào tuyệt vọng của những người nô lệ mất nước mà chắc chắn đã được Verdi lấy cảm hứng từ quá khứ của dân tộc mình. Hơn cả mong đợi của những người đặt hàng, vở opera đã tái hiện được bức tranh quá khứ hoành tráng bằng tất cả vẻ đẹp của âm nhạc.

Được công diễn lần đầu tiên ở nhà hát Cairo - Ai Cập vào tháng 12/1871, *Aida* nhận được sự hưởng ứng nhiệt liệt từ khán giả. Tuy nhiên Verdi không hài lòng với buổi công diễn này vì thành phần khán giả hầu hết là các chính trị gia, các nhà tài phiệt và tầng lớp quý tộc mà không hề có khán giả đại chúng. Bởi vậy, Verdi đã đề nghị nhà hát La Scala dựng *Aida* trong mùa diễn 1872 và ông chính thức mời Teresa Stolz vào vai Aida, ca sĩ mà Verdi muốn mời hát tại buổi biểu diễn ở Ai Cập nhưng không thành. Ngay các năm sau đó tất cả các nhà hát lớn của Italia đã trình diễn *Aida*. *Aida* đòi hỏi một sân khấu đủ rộng để có thể dàn dựng những khung cảnh rộng lớn và một dàn hợp xướng cùng diễn viên ballet đồ sộ lên đến gần 200 người.

Aida được đón chào nồng nhiệt cũng vì đây là vở opera có vị trí quan trọng trong bút pháp sáng tác của Verdi, nơi Verdi đã từ bỏ chính những thủ pháp nghệ thuật trước đó của mình để khám phá những màu sắc và khía cạnh mới của giọng hát. Các aria và duo, trio có cấu trúc phức tạp hơn, sử dụng các chuỗi giai điệu liên hoàn mang màu sắc âm nhạc phương Đông. Tuy vẫn lấy cốt truyện lịch sử theo truyền thống nhưng âm nhạc có những bút phá quan trọng, tạo tiền đề cho opera verismo. Chính Puccini năm 18 tuổi khi nghe xong vở *Aida* đã quyết định sẽ trở thành một nhà soạn nhạc chỉ sáng tác opera. Và không thể phủ nhận việc *Aida* và *Otello* có tác động to lớn đến trào lưu sáng tác Hiện thực từ Mascagni đến Puccini.

Các vai diễn chính trong *Aida* đều là những vai diễn khó, đặc biệt là nhân vật Aida. Cũng như Violetta trong *La Traviata*, Aida đòi hỏi người ca sĩ phải đi hết chiều sâu của âm nhạc cũng như nội tâm nhân vật, nó là thách thức với những soprano lớn của thế giới. Leontyne Price là ca sĩ da màu đầu tiên thể hiện Aida, và cũng với vai diễn này, bà đã trở thành soprano đầu tiên thành công ở nhà hát La Scala danh giá cũng như được cả châu Âu đón nhận. Với chất giọng đặc trưng, mộc mạc, bà đã thể hiện trọn vẹn một Aida với tâm trạng phức tạp và được ca tụng là Aida lớn nhất của thế kỷ 20.

Aida nằm trong danh sách 20 vở opera được trình diễn nhiều nhất ở Bắc Mỹ, đây cũng là một niềm tự hào và trở thành thương hiệu của Nhà hát La Scala, Milan, nơi *Aida* được trình diễn lần đầu.

Đinh Quang Trung



César Franck - nhà cách tân lớn của âm nhạc Pháp

Là một trong những nhân vật quan trọng của đời sống âm nhạc Pháp nửa cuối thế kỷ 19, César Franck đã trở thành người truyền sức mạnh cho phong cách giao hưởng Pháp. Sử dụng ngôn ngữ hòa âm theo nguyên mẫu Hậu lãng mạn nhưng César Franck đã sáng tạo ra một bút pháp mới là "thể thức chu kỳ".

César Franck sinh ngày 10/12/1822 ở thành phố Liège, nước Bỉ. Ông là nhà soạn nhạc, nghệ sĩ organ và nhạc sư gốc Bỉ nhưng sinh sống và làm việc tại Pháp. Nguồn gốc văn hóa của Franck cũng là một đề tài gây tranh cãi. Trước năm 1830, Liège là một phần của vùng Wallonie vốn nằm dưới sự đô hộ của Pháp rồi trở về với nước Bỉ. Mẹ ông có dòng dõi Đức trong khi cha ông, Nicolas-Joseph, một thầy kỹ đang thất nghiệp khi con trai mình cất tiếng khóc chào đời, lại xuất thân từ Gemmenich, một vùng thuộc Bỉ sát biên giới với Đức. Sự kết hợp của một tài năng phát triển sớm, một cặp cha mẹ vô trách nhiệm song quá nhiều tham vọng, sống đúng vào thời kỳ bùng nổ thần đồng đã đẩy Franck vào một hoàn cảnh trở trêu: thời thơ ấu và thanh xuân của ông bị khai thác đến cùng kiệt và có lẽ như người ta nói, đã góp phần làm chậm trễ sự thành thực hoàn toàn trong sáng tác sau này.

Năm 1830, cha của César Franck đăng ký cho cậu con trai vào Nhạc viện thành phố Liège, nơi cậu bé nhanh chóng giành được những giải thưởng lớn về xướng âm (1832) và piano (1834). Từ năm 1833 đến năm 1835, César Franck học hòa âm dưới sự

chỉ dẫn của Dassoigne, một hậu duệ của Étienne Méhul (1763-1817, tác giả opera quan trọng nhất của Pháp trong thời Cách mạng và là nhà soạn nhạc đầu tiên được gắn mác “Lãng mạn”). Được khuyến khích bởi những thành công mang tính kinh viện này, cha của Franck đã tổ chức một loạt các buổi hòa nhạc cho con trai mình ở Liège, Brussels và Aachen.

Năm 1835, gia đình Franck chuyển đến sống ở Paris, đưa Franck bước vào một cuộc đua hướng tới những công chúng mới mẻ. Cũng tại đây, Franck có những buổi học với Zimmermann và Anton Reicha (1770 -1836), thầy dạy hòa âm và đối vị của Berlioz, Liszt và Gounod.

Ban đầu người ta không nhận César Franck vào học Nhạc viện Paris vì lý do quốc tịch và phải đợi một năm trong khi cha của ông làm các thủ tục nhập quốc tịch Pháp cho con trai. Cuối cùng, ngày 4/10/1837 Franck trúng tuyển vào lớp piano của giáo sư Zimmermann và lớp đối vị của Leborne. Một năm trong lớp organ của Benoist chỉ đem lại cho Franck một giải nhì (1841). Franck đã bỏ nhạc viện theo yêu cầu của cha mình ngày 22/4/1842 mà không có cơ hội tham dự Giải thưởng Roma để ông có thể chuyên tâm vào vào sự nghiệp nghệ sĩ piano. Gia đình Franck lại trở về sống ở Bỉ. Thời kỳ này Franck chuyên tâm vào sáng tác. Ông xuất bản Tam tấu Op. 1 vào năm 1843 và khởi thảo Oratorio tôn giáo *Ruth* của mình. Bản Tam tấu Op. 1 đã gây ấn tượng mạnh với Franz Liszt và nhà soạn nhạc người Hungary danh tiếng đã dành những lời khen ngợi xứng đáng cho tài năng của Franck.

Sau thời gian hai năm lưu lại Bỉ, nơi cha ông không thấy những lợi ích mà mình tìm kiếm, gia đình ông quay trở về Paris vào năm 1844. Ở đây, một tấn thảm kịch đã đến với César Franck. Sự nghiệp của một nghệ sĩ độc tấu điều luyện đã suy tàn; còn trên phương diện sáng tác, buổi công diễn lần đầu Oratorio *Ruth* của ông vào ngày 4/1/1846 bị công chúng phản ứng.

Kết quả này góp phần làm hỏng mối quan hệ của ông với người cha đang ngập tràn thất vọng về những ảo tưởng bị đổ vỡ. Ít lâu sau, không chịu được sự căng thẳng, Franck đã rời bỏ vòng kiểm tỏa của gia đình.

Để kiếm sống, Franck giảng dạy ở nhiều trường công và trường tôn giáo khác nhau và nhận chơi organ ở nhà thờ nhỏ Notre-Dame-de-Lorette (từ năm 1847 đến năm 1851). Franck trải qua phần lớn thời gian ở nhà người vợ chưa cưới của mình, Félicité Saillot Desmousseaux, một nữ diễn viên kịch. Họ kết hôn vào ngày 22/2/1848. Thoạt đầu cha của César Franck kịch liệt phản đối mối quan hệ này, song cuối cùng ông cũng chấp nhận và ngồi sau tấm ngăn lò sưởi để dự hôn lễ. Thời kỳ này, Franck sáng tác một thơ giao hưởng có tên *Ce qu'on entend sur la montagne* (Tiếng nghe trên núi) và tiếp tục viết vở opera mà ông bỏ dở có tên *Le valet de la ferme* (Người làm công ở trang trại). Trừ hai tác phẩm này, không một tác phẩm quan trọng nào khác được viết trong thời gian từ 1848 đến 1858.

Năm 1853, César Franck trở thành người chơi organ ở nhà thờ Saint-Jean-Saint-François du Marais, nhà thờ sở hữu một cây organ do nhà làm đàn organ người Pháp Aristide Cavallé-Coll sản xuất. Franck gắn bó với hãng làm đàn này với tư cách “đại diện về mặt nghệ thuật”. Lấy cảm hứng từ lối diễn xuất của nhà soạn nhạc và nghệ sĩ organ người Bỉ Jacques-Nicolas Lemmens (1823 -1881), César Franck đã quyết định hoàn thiện kỹ thuật, nhất là kỹ thuật dùng pedal, và phát triển các kỹ thuật ứng tác của mình trong thời gian này.

Một thời kỳ mới trong sự nghiệp của César Franck mở ra. Từ năm 1858, sau một cuộc thi có nhiều nhà soạn nhạc tham dự, ông trở thành người chơi organ của nhà thờ Saint Clotilde Basilica mới được khánh thành, nơi có một trong những nhạc cụ đẹp nhất do hãng Cavallé-Coll sản xuất. Ông lưu lại đó cho đến tận cuối đời.

Dẫu rằng phải tham gia vào việc soạn các tác phẩm âm nhạc cho các nghi lễ tôn giáo, nhưng những bản ứng tác của ông sau các nghi lễ đã nhanh chóng tỏ rõ sức hấp dẫn đối với công chúng. Bộ “Sáu tác phẩm cho organ” rất đáng được ghi nhớ trong thời kỳ này, được xuất bản năm 1868 khi tác giả 46 tuổi, trong đó có tác phẩm hay nhất cho organ của ông là *Grande Pièce Symphonique*. Ngoài ra thời kỳ này ông còn sáng tác một số nhất định các tiểu phẩm cho organ mà chỉ được xuất bản sau khi tác giả qua đời.

Năm 1871, trước sự ngạc nhiên của nhiều người, ông được được bổ nhiệm làm giáo sư organ của Nhạc viện Paris thay cho Benoist. Ông đã có lớp dạy chính thức của mình vào ngày 1/2/1872. Các học trò của ông tại Nhạc viện gồm cả Vincent d’Indy, Ernest Chausson, Louis Vierne và Henri Duparc.

Chính trong năm 1872 ông đã hoàn thành phiên bản đầu tiên của Oratorio *Rédemption* (Sự cứu thế) nhưng thất bại thê thảm trong lần công diễn đầu tiên vì biểu diễn tồi. Franck đã cải biên tác phẩm, rồi thuyết phục Henri Duparc và Indy làm phiên bản thứ hai được hoan nghênh nhiệt liệt. Giai đoạn từ 1874 cho đến khi César Franck qua đời đánh dấu một thời kỳ sáng tạo mãnh liệt: các oratorio, tác phẩm cho piano, tứ tấu cho đàn dây, sonata cho violin, ballet, thơ giao hưởng và biến tấu giao hưởng, tác phẩm cho organ... Với tư cách một nghệ sĩ organ, ông được đặc biệt chú ý vì kỹ năng ứng tác của mình; và dựa vào 12 tác phẩm lớn cho organ, Franck được nhiều người xem là nhà soạn nhạc organ vĩ đại nhất sau J. S Bach. Tác phẩm cho đàn organ của Franck là những tác phẩm hay nhất xuất xứ từ Pháp trong hơn một thế kỷ và đặt nền tảng cho phong cách organ giao hưởng Pháp. Đặc biệt là tác phẩm dài 25 phút “Grande Pièce Symphonique” đã dọn đường cho các giao hưởng organ của Widor, Louis Vierne và Marcel Dupré.

Nhiều tác phẩm của Franck áp dụng “thể thức chu kỳ”, một bút pháp để đạt được sự thống nhất giữa một số chương trong tất cả chủ đề của tác phẩm được sinh ra từ một motif ban đầu. Các chủ đề giai điệu chính của tác phẩm, tương quan với nhau theo cách đó, được tóm tắt lại trong chương cuối. Âm nhạc của ông thường phức tạp về đối âm, sử dụng ngôn ngữ hòa âm theo nguyên mẫu cuối thời Lãng mạn, thể hiện ảnh hưởng lớn từ Franz Liszt và Richard Wagner. Trong các sáng tác của mình, Franck thể hiện một tài năng và thiên hướng đối với việc chuyển điệu thức thường xuyên và duyên dáng. Học trò của Franck kể rằng lời nhắc nhở thường xuyên nhất của ông luôn là “chuyển điệu, chuyển điệu”. Phong cách chuyển điệu của Franck và bút pháp đặc ngữ trong việc chuyển đổi các tiết giai điệu của ông là những nét dễ nhận biết nhất. Chia khóa cho âm nhạc của ông có thể tìm thấy trong tính cách của ông. Bạn bè ông ghi nhận rằng ông là một người vô cùng khiêm tốn, giản dị, sùng đạo và siêng năng. Nhiều tác phẩm âm nhạc của Franck nghiêm túc một cách sâu sắc và mang vẻ tôn kính, thường là hân hoan, nồng nhiệt và bí ẩn, nhưng hầu như không bao giờ thư thái hay hài hước. Chính vì vậy, có ý kiến cho rằng, âm nhạc của Franck dường như trái ngược với thứ cảm xúc bộc lộ mãnh liệt ở bề mặt, đôi khi hơi thái quá của Franz Liszt, Richard Wagner, thậm chí ở chừng mực nào đó của cả Beethoven.

Tiếng tăm của Franck phần lớn dựa vào một số nhỏ các sáng tác viết trong những năm cuối đời, đặc biệt là Giao hưởng giọng Ré thứ (1886-88), Các biến tấu giao hưởng cho piano và dàn nhạc (1885), Prelude, Chorale và Fugue cho piano solo (1884), Sonata cho violin và piano giọng La trưởng (1886) và Ngũ tấu cho đàn piano và dàn dây giọng Pha thăng thứ. Bản giao hưởng đặc biệt được khen ngợi và đã gây ảnh hưởng đến thế hệ các nhà soạn nhạc Pháp trẻ hơn và mang trọng trách đối với việc làm tăng sức mạnh cho truyền thống giao hưởng Pháp sau những năm

bị suy yếu. Một trong những tác phẩm ngắn hơn nổi tiếng nhất của ông là Motet *Panis Angelicus* (ban đầu được viết cho giọng tenor solo cùng organ, harp, cello và double bass nhưng ngày nay thường được hát bằng giọng soprano.) Tác phẩm này về sau được bổ sung vào bản Mass cho ba giọng năm 1861. Năm 1885 César Franck được trao tặng huân chương Bắc đẩu bội tinh và năm 1886 ông trở thành chủ tịch Hội Âm nhạc Quốc gia.

Năm 1890 Franck bị một tai nạn giao thông nghiêm trọng. Sau tai nạn đó ông đã viết kiệt tác *Trois Chorals* cho organ gồm ba bản giọng Mi trưởng, Si thứ và La thứ. Một thời gian ngắn sau khi hoàn thành bộ ba này, ông bị viêm màng phổi do những biến chứng từ vụ tai nạn. Franck trút hơi thở cuối cùng vào ngày 8/11/1890 và được chôn cất tại nghĩa trang Montparnasse ở Paris.

César Franck để lại một tầm ảnh hưởng đáng kể trong âm nhạc. Thứ nhất, ông đã giúp tăng cường sức mạnh và làm mới âm nhạc thánh phòng. Tiếp theo, ông đã phát triển các nguyên tắc của “thể thức chu kỳ” điển hình trong âm nhạc của ông. Ảnh hưởng của Franck cũng một phần do bản tính của “một người vô cùng khiêm tốn, giản dị, sùng đạo và siêng năng”. Claude Debussy và Maurice Ravel đã áp dụng “thể thức chu kỳ” mặc dù quan niệm của họ về âm nhạc không còn giống với quan niệm của Franck.

Ngọc Anh



Chín bài ca kính dâng lên Chúa

Anton Bruckner (1824-1896), nhạc sĩ vĩ đại người Áo với một niềm tin tôn giáo sâu sắc và vô cùng chân thành trong suốt cuộc đời mình, đã để lại cho kho tàng âm nhạc cổ điển thế giới chín bản giao hưởng - đó chính là những bài hát "dâng lên Chúa kính yêu" như tiêu đề bản Giao hưởng số 9 của ông.

Quê hương Bruckner là ngôi làng Ansfelden, không xa thành Linz. Cả bố và ông của Bruckner đều đã dành cả đời để làm thầy giáo ở ngôi làng này. Và người ta đã kỳ vọng sự chào đời của cậu bé Anton vào ngày 4/9/1824 không gì khác hơn là sự xuất hiện của một thầy giáo làng nghèo khó mới.

Anton sớm bộc lộ khả năng âm nhạc từ năm 4 tuổi, người ta vẫn thường thấy cậu gõ nhịp, huýt sáo và chơi những giai điệu mới mẻ từ cây vĩ cầm nhỏ. Thực hiện nhiệm vụ truyền thống của một thầy giáo làng, bố của Anton thường phải chơi organ ở nhà thờ, thành ra cậu bé biết chơi loại nhạc cụ này một cách thành thục từ năm lên 10. Một nhạc công giỏi ở ngôi làng kế bên nhận ra tài năng của Anton và nhận dạy cậu bé nhạc lý cũng như đàn organ trong hai năm.

Bruckner khởi nghiệp ở một ngôi làng miền núi gần như bị thế giới lãng quên có tên là Windhaag với vị trí của một trợ giáo và người chơi organ. Bruckner không hề cảm thấy chán nản đối với cuộc sống nghèo khó và lạc hậu ở miền quê, ngược lại, anh tìm thấy sự vui thú từ việc kéo đàn, nhảy múa và hát những giai điệu dân dã cùng mọi người. Ít ai có thể ngờ rằng, những điệu nhảy

quê mùa ấy sẽ trở nên bất tử trong những chương scherzo kiệt xuất của Bruckner sau này.

Bản giao hưởng đầu tiên của Bruckner được ông viết vào năm 1865 - năm công diễn lần đầu vở *Tristan* - sự kiện âm nhạc lớn nhất thế kỷ. Bruckner đã thực hiện một chuyến đi đến thủ đô xứ Bavaria, “thánh đường” của “đế chế Wagner”. Ông đã gặp Hans von Bülow và ngưỡng nghịu đưa cho nghệ sĩ piano nổi tiếng xem ba chương đầu của bản giao hưởng đang viết dở. Ngạc nhiên trước sự lộng lẫy huy hoàng của tác phẩm, Bülow không kim được đã kể với Wagner. Vị “giáo chủ” âm nhạc xứ Bavaria muốn gặp Bruckner để xem tận mắt tác phẩm. Nhưng Bruckner không đủ can đảm để đưa nó cho một người mà về phương diện tinh thần ông luôn coi là “thủ lĩnh tối cao”, “bậc thầy của các bậc thầy”. Không có gì ngạc nhiên là, sau buổi công diễn *Tristan*, Bruckner đã coi Wagner là một “vị thánh sống” của mình.

Ngày 14/4/1866, bản giao hưởng thứ nhất được hoàn thành. và được công diễn cùng năm. Bruckner đã thực hiện rất nhiều buổi tập với bản giao hưởng trước sự có mặt của giới phê bình với hy vọng họ có thể đánh giá một cách đầy đủ về tác phẩm.

Năm 1868, sau khi Setcher qua đời, Bruckner thừa kế vị trí giáo sư về lý thuyết âm nhạc ở Nhạc viện Vienna. Sau khi lời cầu hôn với cô gái 17 tuổi Josephine Lang bị từ chối, Bruckner rơi vào giai đoạn khủng hoảng tinh thần. Ông quyết định ngừng sáng tác trong một thời gian và thực hiện chuyến lưu diễn đến Pháp. Báo chí thời ấy ca ngợi Bruckner là “nghệ sĩ organ lớn nhất của thời đại”.

Năm 1872, Bruckner chi một khoản tiền bằng tám tháng lương của ông để thuê dàn nhạc nổi tiếng thế giới Vienna Philharmonic trình diễn tác phẩm Mass giọng Fa thứ. Sau đó ông lại tiếp tục đi vay tiền để có thể cho dân thành Vienna nghe Giao hưởng số hai của mình. Herbeck từng nói với Bruckner: “Tôi chắc chắn

với ông là, nếu một bản giao hưởng như thế này mang tên tác giả là Brahms thì cả nhà hát sẽ ngập trong tiếng pháo tay”. Bấy giờ Brahms tuy chưa hoàn thành Giao hưởng số 1 của ông nhưng đã được coi như một trong những nhân vật hàng đầu thế giới về âm nhạc giao hưởng.

Giao hưởng số 3 của Bruckner được đề tặng Wagner. Lần này ông đã có đủ can đảm để dâng một bản giao hưởng lên thần tượng của mình. Có một giai thoại kể rằng, khi Bruckner gặp Wagner, ông quỳ xuống, đặt tay lên môi và nói: “Ôi! Thầy! Tôi tôn kính ngài”. Phản hồi của Wagner đã đem đến cho Bruckner những khoảnh khắc hạnh phúc nhất trong cuộc đời bi kịch của ông: “Bạn thân mến, món quà của bạn thực sự có ý nghĩa, đối với tôi, nó là niềm vui lớn nhất”.

Giao hưởng số 4 - giao hưởng “Romantic” (Lãng mạn), được hoàn thành ngày 22/11/1874. Cái tên Lãng mạn không thực sự gắn liền với tác phẩm theo kiểu âm nhạc chương trình, nó chỉ có chủ đích gắn kết một cách hình thức với trường phái Wagner, nhất là sau khi Wagner công bố một sự diễn giải mang tính hình ảnh về Giao hưởng số 9 của Beethoven. Trên thực tế Bruckner không coi trọng “tính chất chương trình” trong bản giao hưởng của ông. Ông viết: “Trong chương cuối, tôi đã quên hoàn toàn bức tranh tôi có trong đầu”. Giao hưởng Lãng mạn được đánh giá là đạt đến một sự thống nhất chưa có tiền lệ của âm nhạc chương trình.

Bruckner bị cô lập ở Vienna vì ông đã “làm bạn” và “sùng bái” Wagner. Trong cuộc chiến tranh Brahms - Wagner, giai đoạn khốc liệt nhất của “Chiến tranh thời Lãng mạn”, Vienna chính là thánh địa của những người ủng hộ Brahms - mà đứng đầu là nhà phê bình Eduard Hanslick. Giới phê bình thành Vienna với quyền lực của Hanslick đã vùi dập gần như mọi thứ mà Bruckner có. Danh tiếng nhỏ nhoi thì tiền bạc lại càng thiếu thốn. Trong một bức thư gửi cho bạn năm 1875, Bruckner viết: “Tôi chỉ có

duy nhất một chỗ trong nhạc viện, ngoài dạy học, tôi không có khoản thu nhập nào khác. Tôi phải đi vay tiền hết lần này đến lần khác nếu không muốn chết đói. Và Bruckner chìm sâu vào trầm kịch với Giao hưởng số năm, về sau được gắn với cái tên là Giao hưởng “Tragic” (Bi kịch). Chỉ có sống trong bản giao hưởng, Bruckner mới có khả năng đóng vai một người anh hùng chống lại định mệnh. Mười tám năm sau khi hoàn thành, tác phẩm mới được trình diễn lần đầu, không phải ở Vienna, và Bruckner cũng chưa bao giờ được nghe nó.

Ngày 16/12/1877, một trong những ngày buồn nhất của lịch sử âm nhạc, Giao hưởng Wagner (Giao hưởng số 3) được lên chương trình công diễn ở Vienna. Vì không nhạc trưởng nào dám cầm đũa nên chính Bruckner phải trực tiếp chỉ huy. Ngay trong những phút đầu, một số người đã đứng dậy và rời khỏi khán phòng. Khi tác phẩm kết thúc, phòng hòa nhạc chỉ còn lại mười khán giả, là những học trò thân của Bruckner, trong đó có Gustav Mahler. Họ đã cố gắng an ủi người thầy đang tuyệt vọng.

Sau ngày đen tối với Giao hưởng Wagner, Bruckner vẫn còn đủ tinh thần để tiếp tục viết Giao hưởng số sáu. Như thế với Bruckner, tất cả những vận đen đều chỉ là do Đấng bề trên muốn thử thách niềm tin của ông. Những ngày đó, Hans Richter, học trò của Wagner đến thăm ông và đã bị quyến rũ khi đọc được tổng phổ Giao hưởng Lãng mạn. Richter quyết định lên chương trình công diễn tác phẩm và mời Bruckner đến xem buổi tập. Richter kể lại sự ngây thơ chất phác của Bruckner: “Khi bản giao hưởng kết thúc, ông ấy đến chỗ tôi, mặt mày hớn hỏ, ấn một đồng xu vào bàn tay tôi và nói: ‘Cầm lấy và uống một cốc bia cho khỏe!’”. Richter nhận lấy đồng xu như một kỷ niệm, ông gắn nó vào dây đeo đồng hồ của mình.

Buổi công diễn Giao hưởng số bảy (1886) ở Munich dưới sự chỉ huy của Hermann Levi thậm chí còn là thành công lớn hơn. Vị nhạc trưởng đã gọi bản giao hưởng là một “tác phẩm tuyệt vời”.

Sau lần công diễn đó, Giao hưởng số bảy bắt đầu chuyến chinh phục, gặt hái thành công ở nhiều nơi trên thế giới: Cologne, Graz, Chicago, New York, Amsterdam, Budapest, Dresden, và London.

Ngày 18/12/1892, Bruckner có màn trình diễn ấn tượng nhất trong sự nghiệp của ông khi Vienna Philharmonic chơi Giao hưởng số tám. Các nhà phê bình đã gọi bản giao hưởng là “đỉnh cao của thế kỷ 19”, “tuyệt tác của phong cách Bruckner”. “Tác phẩm đã vô hiệu hóa mọi sự phê bình, chương Adagio tuyệt đối là một chương nhạc vô song”...

Thời gian này sức khỏe của Bruckner ngày càng xấu, đến mức ông không thể tới nhà hát để nghe và chứng kiến thành công của những tác phẩm của mình. Tuy nhiên, chính trong giai đoạn bệnh tật ốm yếu như vậy, Bruckner đã viết nên chương Scherzo của Giao hưởng số chín, một chương nhạc có lẽ đầy sức sống nhất của ông. Bruckner vô cùng lo sợ rằng ông không đủ thời gian để hoàn thành nốt bản giao hưởng cuối đời. Bác sĩ của Bruckner khi bước vào phòng ông đã có lần chứng kiến ông đang quỳ gối cầu nguyện: “Lạy Chúa! Hãy cho con một chút sức lực! Người thấy đấy, con cần sức lực để hoàn thành nốt bản giao hưởng này!”

Bruckner đã phải bỏ dở Giao hưởng số chín sau khi viết xong chương ba Adagio - một chương nhạc mà ông từng nói với bạn bè là “thứ đẹp đẽ nhất” mà ông từng viết nên.

Ngày 11/10/1896, một ngày chủ nhật, Bruckner đã cố gắng ở bên những phác thảo chương cuối Giao hưởng số chín của mình trong suốt buổi sáng. Ông trút hơi thở cuối cùng vào khoảng 3 giờ chiều. Trong đám tang ông, người ta đã trình diễn chương Adagio của Giao hưởng số bảy.

Trần Trung Dũng



Bedrich Smetana - vị tướng tiên phong

Vào nửa cuối thế kỷ 19, ở vùng đất mà ngày nay là nước Cộng hòa Czech đã từng có một "Cuộc chiến tranh nhân dân" mà trong đó vũ khí lợi hại nhất là âm nhạc. Phong trào giành độc lập cho Czech từ Đế chế Hapsburg chỉ là một phần trong cuộc chiến giành độc lập nơi mà các vị tướng là các nhà soạn nhạc và bộ binh là dàn nhạc. Bedrich Smetana có thể coi là vị tướng tiên phong nhất trong cuộc chiến cam go này.

B trong quốc Bohemia, ngày nay là Cộng hòa Czech, là nơi trong nhiều thế kỷ là một trong những trung tâm chính trị, văn hóa và tôn giáo của châu Âu. Nhưng giống như những láng giềng Moravia và Slovakia, Bohemia đã tiến hành một cuộc chiến không ngừng để duy trì nền độc lập trước những láng giềng có ý đồ bành trướng. Sau Cuộc chiến Núi Trắng năm 1620, vị thế là một dân tộc của Bohemia bị xóa nhòa và Bohemia bị nhập vào Đế chế Hapsburg cho đến tận lúc chấm dứt Thế chiến thứ nhất. Đến cuối thế kỷ 18, chỉ có giai cấp nông dân Bohemia mới nói tiếng Czech và thay vào đó, tiếng Đức được dùng như là ngôn ngữ dân tộc. Nhưng âm nhạc của Bohemia, bộ phận đặc trưng nhất của nền văn hóa dân tộc, vẫn mãnh liệt sống.

Trong thế kỷ 18, truyền thống âm nhạc của Đức đã có một ảnh hưởng quan trọng ở Bohemia. Nhiều nhà soạn nhạc lớn của Bohemia rút cuộc cũng định cư ở Đức. Mặc dù những nhà soạn nhạc đó viết theo một phương pháp và phong cách tương tự với những đồng nghiệp người Đức nhưng cũng có cả nét đặc trưng Czech độc đáo, có thể nhận ra ở sự táo bạo về hòa âm và

nhịp điệu. Phải đến nửa cuối thế kỷ 19, âm nhạc Bohemia mới thực sự là chính mình và nổi lên như một vũ khí hiệu nghiệm trong cuộc chiến tranh văn hóa. Những nhân vật chủ chốt trong thời kỳ này là Bedrich Smetana (1824-1884) và Antonin Dvorak (1841-1904).

Smetana được xem là người sáng lập ra âm nhạc dân tộc Czech. Là một nhà ái quốc nồng nhiệt, ông đã có mặt tại chiến lũy trong cuộc nổi dậy bị Hapsburg đè bẹp ở Prague năm 1848. Tại thời điểm đó ông viết một bản hợp xướng với piano có tên *Pisen svobody* (Bài ca tự do). Đây là tác phẩm duy nhất của ông có lời bằng tiếng Czech tính đến năm 1860 của ông nhưng nó đã không đến được với công chúng lúc đó. Sau này tác phẩm trở nên quen thuộc với người Mỹ nhờ bản thu âm song ngữ của Paul Robeson. Smetana đã tiến tới hình thành quan niệm sáng tác âm nhạc như một nhiệm vụ ái quốc.

Vào ngày 25/9/1866, Smetana đạt được một vị trí mà ông mong chờ nhất là chỉ huy chính của Royal Provincial Czech Theatre, nhà hát chuyên nghiệp đầu tiên của Czech. Smetana nhận thức rõ về vai trò cốt yếu mà opera Czech có thể đảm nhiệm trong đời sống dân tộc và nhận ra rằng sân khấu chuyên nghiệp thường xuyên sẽ cần một đội ngũ những vở opera Czech mới. Nhu cầu này cũng được bá tước Jan Harrach tiên liệu khi vào tháng 2/1861 ông thông báo một cuộc thi chọn hai vở opera Czech xuất sắc nhất (comic và seria). Smetana bắt đầu tìm kiếm libretto và trong hai năm 1862-63 ông đã soạn vở opera đầu tiên của mình, *Braniboři v Čechách* (Những người Brandenburg ở Bohemia). Smetana đã ẩn danh gửi nó đến cuộc thi của Jan Harrach với phương châm: “âm nhạc- ngôn ngữ của cảm xúc, lời - ngôn ngữ của tư tưởng”. Sau ba năm cân nhắc, ban giám khảo cuộc thi đã tuyên bố vở *Braniboři v Čechách* giành chiến thắng. Smetana đã cho diễn tập và trình diễn lần đầu tiên tại Royal Provincial Czech Theatre vào ngày 5/1/1866. Thành công

của vở diễn thứ nhất cộng với yếu tố công chúng đang háo hức xem các vở opera Czech đã khiến nhà hát ngay lập tức chấp nhận vở opera thứ hai của Smetana, *Prodaná nevěsta* (Cô dâu bị đánh tráo), vừa được hoàn thành lúc đó. Mặc dù tác phẩm còn phải sửa chữa nhiều lần trước buổi công diễn lần đầu vào ngày 30/5/1866 vốn không mấy triển vọng (do bóng đen của cuộc chiến Áo-Phổ đang treo lơ lửng), nó bắt đầu được công chúng dần chấp nhận là một opera Czech mẫu mực, thực hiện được ý tưởng opera phải điển hình cho dân tộc. Tuy nhiên là một opera comic, đôi khi nó bị coi là thiếu trọng lượng cho một mục đích nghiêm túc.

Một cột mốc quan trọng cho phong trào văn hóa vì nền độc lập Czech đang lớn mạnh là việc đặt viên đá xây nền cho Nhà hát quốc gia Prague thay thế cho Royal Provincial Czech Theatre nhỏ bé. Đại diện cho các nhạc sĩ Czech, Smetana đã tham gia vào lễ khởi công và tuyên bố: “Trong âm nhạc có đời sống của người Czech”. Việc công diễn vở opera thứ ba của ông, *Dalibor* (16/5/1868), cũng là một phần của lễ khởi công. Vở *Dalibor* trở thành luận cứ cho cả hai phe ủng hộ và chống Wagner trong những cuộc bút chiến. Nhưng Smetana giữ niềm tin không lay chuyển về tính sáng tạo độc đáo của mình. Ông viết trong một bức thư cho nhạc trưởng Adolf Čech (4/12/1882): “Tôi chẳng viết theo phong cách của bất cứ nhà soạn nhạc nổi tiếng nào, tôi chỉ ngưỡng mộ sự vĩ đại của họ và lấy cho mình mọi thứ mà tôi thấy tốt và đẹp, và trên tất cả là tính chân thực trong nghệ thuật. Anh đã biết tôi một thời gian dài và hiểu điều này, nhưng những người khác thì không và họ cứ nghĩ rằng tôi đang giới thiệu trường phái Wagner!!! Tôi đã viết bằng bút pháp cũng như phong cách Smetana một cách chân thực nhất”. Trong giai đoạn các cuộc bút chiến gay gắt nhất, Smetana đã soạn vở opera hoành tráng *Libuše* (1869-72), tiếp theo là opera salon *Dvě vdovy* (Hai bà quả phụ, 1873-74).

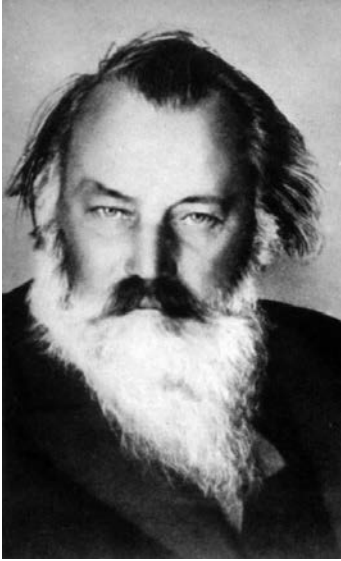
Giống Beethoven, Smetana phải đối mặt với bi kịch cá nhân khi mất đi thính giác vào mùa thu năm 1874. Ông phải từ bỏ vị trí chỉ huy của mình ở nhà hát, rời Prague và chuyển đến sống với cô con gái cả ở Jabkenice gần Mladá Boleslav. Sau này ông viết: “Hãy tin rằng tôi cần tất cả lòng can đảm và sức mạnh để giữ mình khỏi trở nên tuyệt vọng. Tôi đã định dùng đến cái chết để chấm dứt nỗi đau đớn của mình. Chỉ có gia đình và ý nghĩ phải tiếp tục cống hiến cho nhân dân và đất nước mới giữ cho tôi sống và tạo cảm hứng cho những sáng tạo mới của tôi”.

Bệnh điếc không thể nào dè bẹp sức sáng tạo âm nhạc của Smetana mà ngược lại, trong thập niên cuối đời ông đã tận dụng được khả năng sáng tác trong yên tĩnh. Ngay khi mới bị điếc và còn ở Prague, ông đã hoàn thành hai chương *Vyšehrad* và *Vltava* của liên khúc thơ giao hưởng *Má vlast* (Tổ quốc tôi). Bốn chương còn lại được viết ở Jabkenice trong hơn 5 năm tiếp theo. Trong thập niên cuối cùng của mình, ông cũng viết hai tứ tấu đàn dây (bản thứ nhất có tên *Z mého života* (Từ cuộc đời tôi) khắc họa một cách cảm động sự tấn công của bệnh điếc); hai bộ *Czech Dances* cho piano và liên khúc *Večerní písně* (Những khúc ca chiều tối). Những tác phẩm hợp xướng thời kỳ này gồm cả *Píseň na moři* (Bài ca của biển) - một tác phẩm đòi hỏi khát khe và hai tác phẩm viết cho lễ kỷ niệm lần thứ 20 ngày thành lập đội hợp xướng Prague Hlahol là *Věno* (Dâng tặng) và *Modlitba* (Lời nguyện cầu). Quan trọng nhất là có thêm ba vở opera: *Hubička* (Nụ hôn, 1875-6) được trình diễn lần đầu vào ngày 7/11/1876 và ngay lập tức được hoan nghênh nhiệt liệt, *Tajemství* (Điều bí mật, 1877-8) và *Čertova stěna* (Bức tường của quỷ, 1879-82). Sức khỏe ngày càng tồi tệ khiến Smetana phải chuyển đến một dưỡng trí viện ở Prague và qua đời vào ngày 12/5/1884. Người Czech tiếc thương ông như một vị anh hùng dân tộc. Một trong những người cùng thời với ông là Ladislav Dolansky nói: “Với tôi, Smetana luôn là một hình mẫu của lòng yêu nước

thuần khiết nhất. Khi ông phát âm từ “dân tộc tôi”, giọng ông ngân vang và trái tim những người nghe ông nói đập nhanh hơn”.

Trong âm nhạc và văn hóa Czech, Smetana được công nhận là một trong những đại diện lớn nhất của âm nhạc dân tộc Czech. Tiến trình song song của phong cách cá nhân và phong cách dân tộc được Smetana củng cố trong nửa cuối những năm 1870 và được Dvorak, Janacek kế tục sau khi Smetana qua đời. Bản thân Smetana cũng hoàn toàn nhận thức được vai trò mà một số tác phẩm của mình đã bắt đầu gánh vác; nhận thức này càng lớn trong cộng đồng Czech thì ý thức về bốn phận của ông càng lớn. Thái độ điển hình này có thể được tìm thấy trong một bức thư gửi Ludevít Procházka ngày 31/8/1882 khi ông từ chối soạn những đoạn hài hước lồng thêm vào vở opera *Dvě vdovy* theo đề nghị của người chuyển soạn vở này sang tiếng Đức: “Tôi phải tìm cách giữ gìn vị thế vinh dự và vẻ vang mà những sáng tác của mình đã xây dựng được trong lòng dân tộc mình, đất nước mình. Theo công trạng và theo những nỗ lực của tôi thì tôi là nhà soạn nhạc Czech và người sáng tạo theo phong cách Czech trong mọi nhánh âm nhạc kịch nghệ và giao hưởng dành riêng cho người Czech... Tôi không thể làm việc với một bản lời phù phiếm; tôi ghét cay ghét đắng thứ âm nhạc như vậy và nếu làm việc đó thì cả thế giới sẽ cho rằng tôi viết bất cứ cái gì người ta muốn vì tiền”.

Ngọc Anh



Con đường riêng của Johannes Brahms

Brahms đã tìm ra con đường riêng giữa thời kỳ Lãng mạn, thời kỳ của chủ nghĩa cá nhân, trí tưởng tượng, sự bốc đồng và cảm xúc chủ quan. Điều làm cho âm nhạc của Brahms trở nên đặc biệt và được yêu mến chính là ở chỗ, những thể thức cổ điển không những không gò bó, mà lại càng làm cảm xúc nồng cháy trong sáng tác của ông trở nên mạnh mẽ hơn.

Johannes Brahms sinh ngày 7/5/1833 tại Hamburg trong một gia đình thuộc tầng lớp trung lưu. Mẹ ông, Johanna, người chủ thực sự của gia đình, nhiều tuổi hơn chồng, Johann Jacob - một nhạc công đa tài, chơi kèn horn và contrabass - tới 17 tuổi. Sự cách biệt về tuổi tác và tính cách khiến sau này họ phải ly thân, bất chấp mọi cố gắng ngăn cản của Brahms.

Cha ông, mặc dù nông nổi và không đủ trưởng thành để có thể gánh vác gia đình, vẫn phát hiện rất nhanh khiếu âm nhạc của cậu con trai, và năm 1840 Brahms đã được theo học Otto Cossel, trước khi đến học với Edmund Merxen, người thầy mà ông vẫn luôn giữ liên lạc trong suốt cuộc đời. Bên cạnh việc học piano, Brahms cũng học ngoại ngữ, và quan trọng hơn cả là trở thành một độc giả hâm mộ thơ ca.

Gia đình Brahms không được sung túc lắm, vì thế Brahms chấp nhận chơi đàn thuê ở một quán rượu tại bến tàu khi mới 13 tuổi. Năm 1850, nghệ sĩ violin người Hungary Eduard Reményi, vốn bị trục xuất khỏi quê hương sau cuộc cách mạng

1848 - 1849, đến Hamburg và đã gặp chàng thanh niên Brahms mới 17 tuổi. Hai người ngay lập tức trở thành bạn của nhau và đã cùng nhau biểu diễn một loạt buổi độc tấu quanh thành phố Hamburg.

Joachim, người bạn thuở thiếu thời của Reményi, một nghệ sĩ violin được đánh giá cao bởi sự tinh tế trong phong cách, nhanh chóng nhận ra tài năng của Brahms cũng như sự khác biệt giữa Brahms và Reményi. Sự màu mè và khoe khoang của Reményi làm ông khó chịu, trong khi Brahms thu hút ông ngay lập tức bởi vẻ khắc khổ và lạc lõng giữa đám đông. Brahms luôn lúng túng trong giao tiếp và khó tham gia vào những cuộc trò chuyện vui vẻ về Liszt, Schumann và Chopin, những người mình ngưỡng mộ. Lần gặp gỡ với Joachim là bước ngoặt quan trọng trong cuộc đời Brahms. Nó cho ông lòng can đảm để cắt đứt quan hệ bạn bè với Reményi, người giờ đây công khai khoe khoang tài năng của mình, nhưng quan trọng hơn, nó mở ra cho ông con đường tới công quốc của âm nhạc Weimar, nơi Liszt đang toả sáng, và đưa ông đến với gia đình Schumann.

Cuộc gặp gỡ đầu tiên của Brahms với Liszt tại Weimar không thành công và sự khác biệt giữa họ làm họ mãi mãi tránh mặt nhau, nhưng tình bạn mà ngay từ đầu Brahms có được với gia đình Schumann đã khẳng khái cả đời, giống Goethe từng miêu tả là “sự đồng cảm tiền định”. Sự rụt rè của Brahms biến mất như một phép lạ giữa sự ấm cúng và bình yên trong ngôi nhà của Schumann, tràn ngập âm nhạc, sách báo, cây cỏ cùng tiếng nói của trẻ thơ.

Năm 1857, ông nhận chức trưởng ban đồng ca tại công quốc nhỏ Westphalian xứ Detmond, nơi vẫn còn duy trì phần lớn những phong tục và phép tắc trước đó cả thế kỷ. Brahms vẫn không hề quan tâm nhiều đến xung quanh và vì vậy hoàn toàn không thích hợp với những nghi lễ giả tạo ở triều đình, nhưng lại chịu ảnh hưởng nhiều hơn bởi cuộc sống nơi đây. Hơn thế,

việc ông phục vụ triều đình như những nhạc sĩ thời trước kia, chứ không như những nghệ sĩ độc lập giống Schumann, Liszt hay Wagner, đã tạo trong ông một quan điểm sáng tạo nghệ thuật rất nghiêm khắc, tỉ mỉ, độc lập với tư tưởng của chủ nghĩa Lãng mạn mà theo đó âm nhạc phải diễn tả mạnh mẽ những cảm xúc đậm chất cá nhân.

Một năm sau, Brahms trở về Hamburg với hy vọng sẽ trở thành giám đốc dàn hợp xướng (Singakademie) của thành phố, nhưng vị trí đó lại được giao cho bạn ông, Julius Stockhausen. Thất vọng, ông chuyển tới Vienna năm 1862 và được bổ nhiệm làm giám đốc dàn hợp xướng của thành phố, nhưng ông chỉ đảm nhận chức vụ này trong khoảng một năm. Tính toán rằng có thể kiếm đủ sống bằng việc xuất bản tác phẩm và các hợp đồng, ông quyết định trở thành nhạc sĩ tự do vào năm 1864.

Những vấn đề gia đình nghiêm trọng thỉnh thoảng buộc ông phải quay trở lại Hamburg, và khi cha mẹ ly thân, ông phải đối mặt với trách nhiệm chu cấp cho cả hai người sống hai nơi, một nghĩa vụ tài chính nặng nề mà ông đảm nhận cho đến khi mẹ ông mất vào tháng 2/1865. Ông không mấy khi nói đến nỗi khổ của mình, nhưng lại nhận được một lá thư rất cảm động từ Clara Schumann. Bức thư này khởi đầu cho sự liên lạc thường xuyên qua thư từ giữa hai người tới tận cuối đời, cũng như khởi đầu cho tình yêu thầm kín mà Brahms dành cho Clara.

Ngoài mối quan hệ mơ hồ với Clara, cuộc sống riêng tư của Brahms còn được đánh dấu bởi sự kiện đính hôn với nữ ca sĩ Agathe von Siebold nhưng sau đó đổ vỡ ngay trước lúc làm đám cưới; và lần cầu hôn với con gái của Clara Schumann, và bị chính Clara từ chối.

Trái ngược với quan niệm phổ biến của thời kỳ Lãng mạn rằng cuộc sống và nghệ thuật không thể tách rời, rất ít điều về cuộc sống của Brahms được bộc lộ trong âm nhạc của ông.

Một bên chúng ta có cuộc đời của ông, đầy những thư từ, giai thoại, và phía bên kia, chúng ta có âm nhạc của ông. Và cho đến giờ, chúng ta dường như chẳng thấy mối liên hệ nào giữa chúng.

Brahms trưởng thành ở Vienna, nơi hàng loạt tác phẩm thính phòng của ông được bổ sung bởi những giao hưởng quy mô lớn. Một phác thảo giao hưởng năm 1854 khó hoàn thành đến nỗi cuối cùng ông sử dụng lại vài chất liệu của nó vào bản Piano Concerto số 1 Op. 15, hoàn thành năm 1859. Tác phẩm mang tính phán xét bản thân, tràn đầy cảm xúc này đã không được giới phê bình ủng hộ, và hàng năm trời sau đó Brahms không thử sức viết những tác phẩm có quy mô tương tự.

Sau này khi quay trở lại viết giao hưởng, ông đã có thể giải quyết các vấn đề trước kia về kỹ thuật và cấu trúc mà không gặp phải khó khăn nào. *Lễ tưởng niệm Đức* (Deutsches Requiem) Op. 45, một trong những tác phẩm tiêu biểu nhất của ông, được viết trong giai đoạn từ năm 1857 đến 1868 để tưởng nhớ mẹ ông.

Sự hùng vĩ uy nghiêm của Giao hưởng số 1 Op. 68, hoàn thành năm 1876, được thể hiện rõ ràng trong chương I mang hình bóng Beethoven. Giao hưởng số 2 Op. 73, hoàn thành năm tiếp theo, lại mang vẻ đồng quê và bình dị hơn. Mặc dù có quy mô nhỏ hơn, Giao hưởng số 3 Op. 90, hoàn thành năm 1883 lại nổi bật với nhiều giai điệu nồng cháy, và giống như Giao hưởng số 2, có chương III vô cùng tuyệt diệu, một chương poco allegretto đầy cảm xúc mềm mại như dòng nước chảy, với một sự rành mạch về cấu trúc và âm áp về giai điệu. Hoàn thành năm 1885, Giao hưởng số 4 Op. 98, có chương IV đầy sức nặng, mà thật ra là một chaconne, một thể loại biến tấu cổ trong đó bè bass của chủ đề được lặp lại trong mỗi biến tấu, một minh chứng khác về sự nặng lòng của Brahms đối với quá khứ và khả năng dễ dàng kết hợp được cấu trúc và những quá trình của nó vào tác phẩm của mình.

Những concerto khác cũng không kém phần quan trọng: bản Concerto cho piano số 2 Op. 83 bất hủ, bản Concerto hai đàn Op. 102 cho violin và cello, và hơn cả là bản Concerto cho violin Op. 77 (1878), trong đó ông phô diễn một lối viết kỹ thuật rất hiếm gặp ở ông, và biến nó thành sự trữ tình thuần khiết nhất.

Những năm cuối đời Brahms từ bỏ dàn nhạc để tập trung vào viết nhạc thính phòng, thứ nhạc ông vẫn viết suốt đời mình. Đáng chú ý là Violin Sonata Op. 78; Tam tấu piano Op.101; và những tác phẩm sáng tác cuối năm 1891- Tam tấu clarinet Op. 114 và Ngũ tấu clarinet Op.115. Brahms sống những năm cuối đời trong sự quan tâm của bạn bè, nhưng chuyến đi dài vất vả đến dự lễ tang của Clara năm 1896 đã làm yếu thêm thể trạng của ông. Khi ung thư gan đã di căn, ông viết những tác phẩm cuối cùng, *Bốn bài hát cuối cùng* Op. 121, cho giọng nam trầm và piano rất đau thương, dựa trên Kinh thánh, và một bộ Prelude thánh ca rất hay cho đàn ống Op. 122.

Brahms ra đi trong sự bình yên vào ngày 3/4/1897 và được chôn cất bên cạnh Beethoven trong nghĩa trang Währing, Vienna.

Trần Minh Tú tổng hợp

“Bản Giao hưởng số 10 của Beethoven”

Chống lại trường phái Weimar đang ngự trị đời sống âm nhạc châu Âu, Johannes Brahms trở thành nhà soạn nhạc bản lĩnh nhất thế kỷ 19, sáng tác những bản giao hưởng với hình thức kế thừa sâu sắc các truyền thống từ thời Bach, Mozart và Beethoven. Giao hưởng giọng Đô thứ của ông được đặt ngang hàng với những đỉnh cao nhất của truyền thống cổ điển, hay còn được mệnh danh là “Giao hưởng số 10”.

Những năm giữa thế kỷ 19, Mendelssohn, Chopin và Schumann lần lượt qua đời, những trào lưu nghệ thuật cấp tiến lan tỏa khắp bầu trời âm nhạc châu Âu với sự ra đời của thể loại âm nhạc có chương trình kể từ bản giao hưởng *Fantastique* (Áo tưởng) của Hector Berlioz và thơ giao hưởng của Franz Liszt. Trường phái Weimar do Liszt và Richard Wagner đứng đầu đã ảnh hưởng sâu rộng và có xu hướng dập tắt mọi nỗ lực nhằm kế tục và phát huy truyền thống cổ điển.

Johannes Brahms có lẽ là người duy nhất dám chống lại trường phái Weimar, dám bỏ ngoài tai những vận động cấp tiến cuồng nhiệt và đẩy sức nặng lý luận của Wagner. Brahms, nhà soạn nhạc bản lĩnh nhất thế kỷ 19, đã quyết định sáng tác những bản giao hưởng với hình thức kế thừa sâu sắc các truyền thống từ thời Bach, Mozart và Beethoven. Thành công của ông đã trở thành tấm gương lớn để nhiều nhà soạn nhạc cùng thời nhận ra được những sai lầm chủ quan, tùy tiện, mơ hồ, ngộ nhận và thiếu chính xác về hình thức, nảy sinh từ tính xu thời cấp tiến của họ.

Bốn bản giao hưởng của Brahms toát lên phẩm chất anh hùng, cao thượng, tự trọng, điềm đạm và tính chất suy tư minh triết. Brahms cũng cất giấu trong các tác phẩm của ông

niềm xúc động lãng mạn chủ nghĩa, tình cảm mãnh liệt, chân thành và cả sự nâng niu triu mến trong tình yêu với thiên nhiên, con người. Brahms đã luôn xây dựng cho âm nhạc của ông cái vỏ bọc duy lý, khắt khe, cứng rắn và nghiêm trang. Nhưng vỏ bọc ấy dường như là để cố che giấu đi phần yếu đuối của tâm hồn người nghệ sĩ.

Brahms đã bắt đầu sáng tác một bản giao hưởng từ năm 1854, nhưng cuối cùng thì nó lại trở thành bản Concerto cho Piano số 1 của ông. Sang đầu thập kỷ 1860, Brahms lại bắt đầu lại từ đầu những nỗ lực sáng tác giao hưởng. Công việc này đối với Brahms đòi hỏi sự bền bỉ và khắt khe đến mức mãi đến năm 1873 giám đốc nhà xuất bản Fritz Simrock đã phải sốt ruột hỏi Brahms: “Chẳng nhẽ ông không sáng tác gì nữa sao? Liệu tôi có thể có một bản giao hưởng của ông trong năm nay được không?”. Có lẽ ông giám đốc đã không quan tâm đến một thực tế là Brahms bị ám ảnh bởi cái bóng quá lớn của Beethoven. Một năm trước đó, chính Brahms đã từng nói: “Tôi sẽ không bao giờ viết giao hưởng. Tôi không thể nảy ra ý tưởng nào cả khi luôn phải nghe thấy những bước chân của một người khổng lồ ở ngay sau lưng mình”.

Hồi năm 1862, Brahms đã có gửi cho Clara Schumann phác thảo chương một bản giao hưởng đầu tiên của ông. Nhưng mãi đến mười bốn năm sau đó, ngày 4/10/1876, bản Giao hưởng số 1 giọng Đô thứ của Brahms mới được trình diễn lần đầu tiên ở Karlsruhe (Baden). Vì sao Brahms lại chọn Karlsruhe chứ không phải Vienna, thành phố ông đang sống? Brahms là con người thận trọng và suy nghĩ thấu đáo. Thành Vienna vốn là nơi tôn thờ Beethoven và có nhiều nhà phê bình khắt khe. Việc sáng tác một giao hưởng theo kiểu âm nhạc thuần túy như của Brahms là rất mạo hiểm. Nó chắc chắn sẽ phải thách thức lớn trong sự so sánh với các kiệt tác của Beethoven. Thêm vào đó, Brahms có quá nhiều đối thủ mạnh đi theo trào lưu âm nhạc chương trình,

họ sẵn sàng tấn công, phê phán ở ạt và thậm chí thẳng tay bác bỏ bất cứ tác phẩm âm nhạc phi chương trình nào mới ra đời.

Lần trình diễn đầu tiên khá thành công, chỉ có một ý kiến tỏ ra không hài lòng lắm. Nhưng ý kiến đó lại chính là của Brahms, ông nói rằng bản giao hưởng mới này “hoi dài và không êm tai cho lắm”. Tuy nhiên, Giao hưởng giọng Đô thứ thực sự là một “cây to mọc chậm”. Nó là thành quả xuất sắc của trí tuệ thiên tài và quá trình lao động nghệ thuật bền bỉ. Hans von Bülow (học trò của Liszt) vốn là người của trường phái Weimar nhưng đã bị âm nhạc Brahms thuyết phục và chuyển sang ủng hộ Brahms. Chính Bülow đã gọi Giao hưởng giọng Đô thứ là “Giao hưởng số 10” của Beethoven, đặt nó ngang hàng với những đỉnh cao nhất của truyền thống cổ điển.

Chương 1 (*Un poco sostenuto - Allegro - meno Allegro*) được mở đầu hùng vĩ và căng thẳng cao độ. Âm nhạc chuyển mình theo một giai điệu gian truân nhưng đầy quả cảm và thống thiết của bè dây. Chương nhạc không thuần túy là hình thức sonata allegro vẫn phổ biến trong giao hưởng cổ điển mà được thiết kế quy mô hơn, hòa âm phong phú và đồ sộ hơn.

Chương 2 (*Andante sostenuto*) là phần tâm hồn vừa hiền hậu vừa trữ tình say đắm của Brahms. Âm nhạc đi từ bình thản đến niềm xúc động da diết. Đôi khi, cả dàn nhạc dừng lại để nhường chỗ cho những đoạn độc tấu thanh tao, trù mển của oboe và violin.

Chương 3 (*Un poco Allegretto e grazioso*), clarinet và bè dây lần lượt hát lên một giai điệu đồng quê thanh bình và rộng mở. Chương nhạc như một khúc intermezzo với những nét dịu dàng, trẻ trung đặc trưng của Brahms.

Chương 4 (*Adagio - Più Andante - Allegro non troppo ma con brio - Più Allegro*), có đoạn mở đầu, theo như lời của một nhà phê bình, “vẽ lên giới hạn cuối cùng của nỗi tuyệt vọng”. Sắc thái

này làm gọi lại kịch tính giao hưởng ở chương một. Hình thức ở đây được thiết kế khá phức tạp. Đoạn Adagio tạo bầu không khí bí ẩn. Bộ đồng và bộ gõ diễn tấu một nhạc điệu chậm rãi và mờ đục như một khung cảnh trước lúc bình minh. Bước vào đoạn Allegro, một chủ đề anh hùng ca phóng khoáng vang lên làm thay đổi hoàn toàn sắc thái của chương nhạc. Nhiều nhà phân tích khẳng định rằng, Brahms có dụng ý xây dựng chủ đề này tương tự với chủ đề “huống tới niềm vui” trong chương 4 Giao hưởng số 9 của Beethoven.

Khi có một số người đến gặp Brahms để “chỉ ra” cho ông thấy sự tương đồng này, Brahms đã có một câu trả lời hoàn toàn thích đáng: “Bất cứ kẻ ngu ngốc nào cũng nhận ra điều đó”.

Trần Trung Dũng



Người duy trì phong cách lãng mạn kinh điển Đức

Âm nhạc của Bruch phảng phát sự bí ẩn và hoài cổ, giàu tính trí tuệ suy tư cùng với giai điệu trong sáng mang cảm xúc của chủ nghĩa lãng mạn. Tên tuổi của ông vẫn luôn được thế giới nhắc đến nhờ kiệt tác: bản Concerto cho violin giọng Son thứ Op.26. Tuy nhiên, giới phê bình đôi khi vẫn không coi Bruch như một nhà soạn nhạc hàng đầu, có lẽ bởi xu hướng bảo thủ trong tư tưởng sáng tác của ông.

Max Bruch sinh ngày 6/1/1838, là con trai của một sĩ quan cảnh sát, mẹ là một ca sĩ và cũng là người đã truyền cho cậu những kiến thức đầu tiên về âm nhạc. Bản Septet được Bruch sáng tác khi mới 11 tuổi là một tác phẩm quan trọng định hình cho phong cách tương lai của một nhà soạn nhạc tài năng.

Ở tuổi 14, Bruch giành được giải Frankfurt Mozart-Stiftung, một giải thưởng mà thời bấy giờ ai cũng thèm muốn. Thành công này cho phép Bruch được theo học với những bậc thầy nổi tiếng là Ferdinand Hiller, Carl Reinecke và Ferdinand Breunung.

Tác phẩm trưởng thành đầu tiên của Bruch là vở opera dựa trên nội dung vở *Scherz, List und Rache* của Goethe, được viết và trình diễn ở Cologne năm 1858 (hiện nay tổng phổ cho dàn nhạc của tác phẩm này vẫn bị thất lạc). Sau khi Bruch đạt được những thành công đáng chú ý với vở opera, các thầy giáo đã khuyến khích nhà soạn nhạc trẻ tuổi thực hiện một chuyến

công du khắp nước Đức: Leipzig, Mannheim... Ở Mannheim, Bruch viết vở opera *Die Loreley* có nội dung liên quan đến một câu chuyện truyền thuyết về sông Rhine và bản cantata cho giọng nam Frithjof, hai tác phẩm này đã đưa tên tuổi Max Bruch đến với công chúng Đức. Năm 1870, Bruch viết vở *Hermione* dựa trên *The Winter's Tale* (Truyện cổ Mùa đông) của Shakespeare nhưng tác phẩm này không đem lại thành công.

Trong giai đoạn 1865-1867, Bruch là giám đốc âm nhạc tại nhà hát ở Koblenz, và cũng tại nơi đây ông đã viết bản Violin Concerto giọng Son thứ Op.26 để tặng nghệ sĩ violin kiệt xuất Joseph Joachim. Tác phẩm này là một trong bốn bản concerto cho violin hay nhất trong lịch sử âm nhạc Đức (theo lời của Joachim). Bruch đã bán đứt bản quyền của tác phẩm cho nhà xuất bản August Crazz nên ông đã không nhận thêm được khoản tiền nào ngoài khoản tiền trả ban đầu, mặc dù bản concerto đã được trình diễn không biết bao nhiêu lần. Bruch cũng nhận ra rằng, Concerto giọng Son thứ đã là cái bóng quá lớn bao phủ lên những tác phẩm cho violin và dàn nhạc khác của ông. “Không gì có thể so sánh với sự lười biếng, ngu xuẩn và dằn dặt của một số nghệ sĩ violin Đức,” Bruch than phiền như vậy trong một bức thư gửi cho nhà xuất bản nổi tiếng Fritz Simrock vào năm 1887. “Cứ hai tuần một lần, hết người này đến người khác đến tìm tôi để đòi chơi Concerto số 1, tôi đã phát điên lên và bảo họ rằng: ‘Tôi không muốn nghe bản concerto này nữa, tôi đâu chỉ có viết mỗi một bản concerto đâu? Hãy chơi hai bản concerto số 2 và số 3 ấy, chúng cũng hay như bản số 1 thôi!’”.

Bruch rất yêu thích âm nhạc dân gian, ông coi chúng như cội nguồn của giai điệu. Nhiều tác phẩm của ông gắn bó với âm nhạc dân gian của nhiều nước như Scotland (Scottish Fantasy Op.46, Das Feuerkreuz Op.52), Thụy Điển (Serenade Thụy Điển Op.posth, Vũ khúc Thụy Điển Op.63) và Nga (Tổ khúc Dân ca Nga Op.79). Tác phẩm nổi tiếng cho violin và dàn nhạc,

Scottish Fantasy (Khúc Phóng túng Scotland) giọng Mi giáng trưởng Op.46 hoàn thành năm 1880 và được đề tặng cho nghệ sĩ violin xuất chúng Pablo de Sarasate. Tác phẩm bốn chương này gắn bó với những giai điệu dân gian Scotland, nó làm người ta nhớ đến Giao hưởng Scotland của Felix Mendelssohn bởi vẻ đẹp truyền thống cổ kính, và thấm đượm những tình cảm bùi ngùi, hoài cổ đối với miền đất phương Bắc này.

Trong những năm 1867-1870 Bruch đến với nhà hát ở Sondershausen và đến năm 1878, sau một thời gian dài hoạt động như một nhà soạn nhạc tự do, ông đã làm chỉ huy dàn nhạc ở Berlin (1878-1880), Liverpool (1880-1883) và Breslau (1883-1890). Sau đó, ông hướng dẫn một lớp thạc sĩ về sáng tác tại Hochschule für Musik ở Berlin (1890-1911).

Trong những năm ở Berlin, ông chỉ huy Sternscher Gesangverein, một đội hợp xướng gồm toàn các thành viên người Do Thái. Đội hợp xướng này cũng là cảm hứng cho ba bài hát Do Thái của ông, xuất bản năm 1888 và tác phẩm rất nổi tiếng *Kol Nidrei* Op.47, hay *Khúc Adagio những Giai điệu Do Thái* cho cello và dàn nhạc. Ở Anh, Bruch nổi tiếng bởi những buổi trình diễn xuất sắc và rất thành công các oratorio thể tục của ông: *Odysseus* Op.41 năm 1877 và *Das Lied von der Glocke* Op.45 năm 1879. Những tác phẩm quy mô lớn này, cùng với *Arminius* Op.43, *Achilleus* Op.50 và *Moses* Op.67 thường được trình diễn và được chào đón khắp nước Đức, đặc biệt là trong những năm 1870 khi nước Đức được thống nhất dưới thời Bismarck và trào lưu âm nhạc yêu nước cũng như cổ súy cho niềm tự hào dân tộc đang thịnh hành. Tuy nhiên, những tác phẩm này của Bruch khó tồn tại lâu ở quốc đảo Anh và Mỹ (trong chuyến đến Mỹ năm 1883 ông chỉ huy các hội hợp xướng Mỹ trình diễn những tác phẩm này), lý do chủ yếu là vì các bản dịch thời ấy quá tệ và trào lưu bài Đức nảy sinh từ Thế chiến thứ nhất.

Bruch viết ba bản giao hưởng (1868, 1870, 1882), tất cả đều chứa đựng những giá trị âm nhạc đáng chú ý.

Trong suốt cuộc đời mình, Bruch gặt hái được nhiều danh tiếng nhờ các sáng tác cho thanh nhạc và được giới âm nhạc coi trọng vì tài năng chỉ huy và sự phạm của ông. Tuy nhiên, giới phê bình đôi khi vẫn không coi Bruch như một nhà soạn nhạc hàng đầu, có lẽ bởi xu hướng bảo thủ trong tư tưởng sáng tác của ông. Âm nhạc của Bruch cuốn hút người nghe bởi vẻ đẹp cổ xưa, trang trọng, giàu tính trí tuệ suy tư và cũng đồng thời mang cảm xúc của chủ nghĩa lãng mạn. Tác phẩm cuối cùng của Bruch, Bất tấu đàn dây được sáng tác vào quāng tháng 1 và tháng 2 năm 1920 và được hoàn thành vào đầu tháng 3 năm đó. Mãi đến năm 1996, tác phẩm này mới được trình diễn lần đầu ở Karlsruhe, Đức.

Trong suốt sự nghiệp âm nhạc, Bruch duy trì xu hướng bảo tồn một cách tuyệt đối phong cách âm nhạc của Mendelssohn và Schumann. Những tác phẩm thính phòng của Bruch viết vào những năm 1918, những năm cuối đời của nhà soạn nhạc nghe vẫn giống như những sáng tác từ 60 năm trước đó, mặc dù tài năng phối dàn nhạc và tính sáng tạo giai điệu của ông là không thể phủ nhận.

Sự ngoan cố và bảo thủ đến cùng của Bruch với mục đích đi ngược lại xu hướng Wagner vô hình trung trở thành rào cản hạn chế khả năng cách tân và sáng tạo của nhà soạn nhạc.

Bruch mất tại Berlin ngày 2/10/1920, thọ 82 tuổi.

Trần Trung Dũng



Jules Massenet - bậc thầy của sân khấu opera Pháp

Jules Massenet là một trong những đại diện quan trọng nhất của tinh thần Pháp trong nghệ thuật âm nhạc thế kỷ 19 bằng đặc tính tinh tế, sắc sảo, hấp dẫn và duyên dáng với giai điệu dường như thường bắt nguồn từ thơ trữ tình, cho phép ông tạo ra những tác phẩm có hiệu quả kịch tính cao. Vì vậy khi đề cập đến opera Pháp gần như không thể không nhắc đến Jules Massenet.

Nhà soạn nhạc Jules Massenet chào đời ngày 12/5/1842 tại Montaud, vào thời đó là một làng nhỏ xa xôi hẻo lánh, nay là ngoại ô thành phố Sain-Étienne thuộc tỉnh Loire. Ông là con út trong một gia đình có 12 người con của ông chủ xưởng rèn Alexis Massenet. Năm 1844, gia đình ông chuyển đến thành phố Sain-Étienne rồi bốn năm sau dọn nhà lên thủ đô Paris, ở phố Beaume.

Theo cuốn tự truyện *Mes Souvenirs* (Những kỷ niệm của tôi) thì vào ngày 24/2/1848 (chính là ngày vua Louis Philippe thoái vị), cậu bé Jules đã được mẹ dạy bài học piano đầu tiên. Khi 9 tuổi Massenet thi vào nhạc viện nhưng không đỗ và phải hai năm sau đó, vào ngày 9/10/1853, cậu mới đỗ vào lớp piano của Giáo sư Adolphe Laurent.

Năm 1859 Jules Massenet nhận được giải thưởng đầu tiên về piano. Để kiếm sống, Massenet chơi piano trong các quán cà phê, chơi trống định âm ở nhà hát nhạc kịch, nơi ông có thể quan sát sân khấu, xây dựng gu thẩm mỹ và chắc hẳn tham gia buổi công diễn lần đầu vở opera *Faust* của Gounod vào ngày 19/3/1859.

Tác phẩm được xuất bản đầu tiên của Massenet (NXB Brandus et Dufour) là một khúc dẫn giải cho đàn piano, Grande Fantaisie hòa nhạc dựa trên chủ đề opera *Pardon de Plormel* của Giacomo Meyerbeer. Tháng 11/1861 ông vào học lớp sáng tác của Amboise Thomas và vài tháng sau đó ông dự thi Giải thưởng Rome lần thứ nhất và giành giải nhì về đối âm và phức điệu với cantata *Louise de Mézières*. Năm 1863 ông lại dự thi Giải thưởng Rome với cantata David Rizzio và giành giải thưởng lớn với sự hậu thuẫn của Hector Berlioz. Trước khi tới Italia ông tiếp tục học với Thomas và viết tác phẩm giao hưởng đầu tiên, Overture en Sol.

Ở Rome, ông sáng tác một bản mass, một requiem cũng như các tác phẩm thính phòng và giao hưởng. Trong thời gian này Massenet đã tới thăm Naples, Pompei, Capri... Những ấn tượng về Italia đã khiến ông say mê cuộc sống quanh vùng Địa Trung Hải trong suốt quãng đời còn lại. Ông cũng gặp gỡ nhà soạn nhạc Franz Liszt và được Liszt giới thiệu với một phụ nữ trẻ người Pháp đang nóng lòng muốn học piano, Louise-Constance de Gressy có biệt danh Ninon - tình yêu ngay từ cái nhìn đầu tiên của Massenet. Ngày 17/12/1865 ông rời biệt thự Medici, nơi ông lưu trú với tư cách khách mời trong thời gian ở Rome, và quay lại Paris.

Ngày 24/2/1866, tổ khúc giao hưởng *Pompeia* mà Massenet viết ở Italia ra mắt công chúng. Mùa xuân năm ấy, với Ninon kề bên, ông sáng tác *La Grand-Tante*, vở opera một hồi đầu tiên và nhờ tác động của Ambroise Thomas mà một năm sau tác phẩm được nhà hát Opéra Comique trình diễn. Bị Schumann mê hoặc, Massenet viết tập liên khúc đầu tiên, *Poème d'Avril* (Bài thơ tháng tư) Op. 14 dựa trên thơ của Armand Silvestre. Tháng 7/1866, *Le Retour d'une caravanne* và *Noce flamande*, hai bản thơ giao hưởng mà ông viết ở Paris hồi mùa xuân được công diễn lần đầu. Massenet kết hôn với Ninon vào tháng 8, đôi vợ chồng son sống ở Paris và mùa hè thì sống ở Fontainebleau.

Buổi công diễn ra mắt tổ khúc đầu tiên cho dàn nhạc của Massenet diễn ra vào ngày 24/3/1867 tại buổi hòa nhạc đại chúng của Jules Pasdeloup. Tháng 8 năm đó, ông tham gia cuộc thi sáng tác opera chính thức và giành vị trí thứ hai, sau Eugène Diaz, với vở opera *La Coupe du Roi de Thulé*, đồng thời cantata *Paix et Liberté* (Hòa bình và Tự do) của ông cũng được trình diễn tại Nhà hát Opéra Comique trong khuôn khổ chương trình lễ hội hoàng gia.

Ngày 31/3/1868, Juliette, cô con gái duy nhất của vợ chồng nhà soạn nhạc Massenet ra đời. Đây cũng là năm ra đời NXB Âm nhạc của Georges Hartmann, nơi mau chóng giành độc quyền xuất bản các tác phẩm của Massenet mà khởi đầu là hai tập liên khúc *Poème d'Avril* và *Poème du Souvenir* (Bài thơ kỷ niệm). Tháng 7/1868 ông hoàn thành comic opera *Florentin* cho cuộc thi năm tới và giành giải ba tại cuộc thi.

Năm 1869 Massenet lên kế hoạch cho một số vở opera tiếp theo nhưng việc dạy piano vẫn là nguồn thu nhập chính của ông cho tới khi được bổ nhiệm vị trí ở Nhạc viện Paris. Nghỉ ngơi ở Fontainebleau từ tháng 5 đến tháng 7/1870, Massenet đã hoàn thành opera ba hồi *Méduse*. Khi Paris bị quân Phổ vây hãm (từ tháng 7/1870 đến tháng 1/1871) trong cuộc chiến tranh Pháp - Phổ, Massenet đã gia nhập quân đội cùng với Bizet và các nhạc sĩ Pháp khác. Tháng 2/1871, ông tới nơi sơ tán Biarritz để đoàn tụ với gia đình và tới tháng 7 thì trở về Fontainebleau sáng tác *Scènes Pittoresques*. Năm đó, cùng với Saint-Saens, Massenet đã tham gia thành lập Société Nationale de Musique (Hội Âm nhạc Quốc gia) với mục đích khôi phục sự quan tâm tới khí nhạc và giao hưởng Pháp, công diễn lần đầu tổ khúc *Scènes Hongroises* và sáng tác oratorio *Marie-Madeleine* dựa trên libretto của Louis Gallet.

Những thành công ngày càng lớn hơn đã đến với Massenet trong những năm tiếp theo. Ngày 27/4/1877 opera *Le Roi de Lahore*

(Vua Lahore) được công diễn lần đầu tại Nhà hát Opéra Paris và thu được thắng lợi rực rỡ. Massenet được các nhà phê bình xem là nhân vật hàng đầu của âm nhạc Pháp. Mùa hè năm đó ông khởi thảo Oratorio *La Vierge*, hoàn thành vào tháng 8/1878, được in ngay lập tức và hai năm sau được công diễn lần đầu trong buổi hòa nhạc lịch sử tại Opéra Paris do chính tác giả chỉ huy. Khi đang chỉnh sửa lại opera *Le Roi de Lahore*, nhà biên tập người Milan Ricordi đề xuất với ông dịch opera này sang tiếng Italia để trình diễn tại đất nước quê hương opera. Cuối cùng, opera *Il Re di Lahore* (Vua Lahore) với một cảnh được thêm vào đã ra mắt công chúng Italia ngày 13/2/1878 tại Teatro Regio ở Turin và nhà soạn nhạc Pháp được hoan nghênh nhiệt liệt. Trong những năm tiếp theo, *Le Roi de Lahore* tiếp tục đem lại danh tiếng cho tác giả khi được công diễn tại Budapest, Milan, London, Munich, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Prague, Barcelona... Ngày 1/10/1878 Massenet được bổ nhiệm làm giáo sư dạy sáng tác ở Nhạc viện Paris. Tại đây ông đã đào tạo những học trò nổi tiếng như Gustave Charpentier, Reynaldo Hahn và Charles Koechlin... Tháng 11 cùng năm ông được bầu vào Viện Hàn lâm nghệ thuật.

Massenet sáng tác nhiều loại hình opera và hầu như mọi thời kỳ sáng tác đều có chất lượng nghệ thuật cao, trong đó ba vở opera thành công nhất là *Manon*, *Werther* và *Thais*.

Manon là comic opera 5 hồi với libretto của Henri Meilhac và Philippe Gille, dựa trên tiểu thuyết *L'histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (Câu chuyện về chàng kị sĩ des Grieux và nàng Manon Lescaut) của Abbé Prévost. Nó được công diễn lần đầu tại nhà hát Opéra Comique ở Paris vào ngày 19/1/1884 với Marie Heilbron đóng vai Manon. Công chúng đã bị chinh phục hoàn toàn. Từ đó đến nay, vở *Manon* đã duy trì vị trí quan trọng trong danh mục biểu diễn. Đó cũng là một hình mẫu tinh túy về sức sống và sức hấp dẫn của âm nhạc và văn hóa Paris trong Kỷ nguyên Đẹp (Belle Epoque).

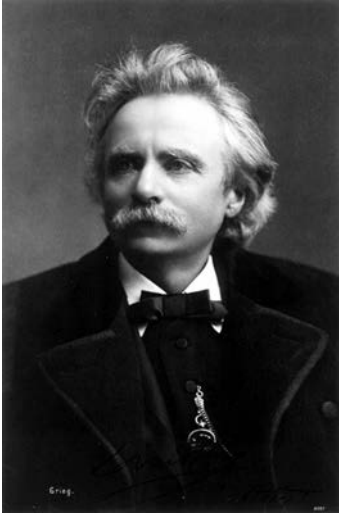
Opera 4 hồi *Werther* với libretto của Édouard Blau, Paul Milliet và Georges Hartmann, dựa trên truyện *Nỗi đau của chàng Werther* của Goethe. Massenet khởi thảo *Werther* từ năm 1886 và đến tháng 7/1887 phối xong dàn nhạc nhưng Carvalho, giám đốc Nhà hát Opéra Comique, thấy nó quá ảm đạm đã từ chối dàn dựng. Nhà hát Hoàng gia Vienna sau thành công của vở *Manon* đã đề nghị được dàn dựng tiếp *Werther* của Massenet. Ngày 16/2/1892 *Werther* đã được công diễn tại đây với phiên bản tiếng Đức. Một năm sau, vào ngày 16/1/1893 *Werther* được công diễn lần đầu tại Nhà hát Opéra Comique. Dù một năm sau *Werther* bị rút khỏi kịch mục nhà hát Opéra Comique nhưng nó vẫn được diễn ở Chicago, New York, London, New Orleans và Milan. *Werther* đến nay vẫn là vở opera được biểu diễn thường xuyên ở các nhà hát Opera lớn trên thế giới.

Opera 3 màn *Thais* với libretto của Louis Gallet dựa trên tiểu thuyết cùng tên của nhà văn Pháp Anatole France. Nó được công diễn lần đầu tại Nhà hát Opéra Paris ngày 16/3/1894, cũng do Sybil Sanderson thủ vai chính. Tuy vậy thành công tại Paris lại rất xoàng xĩnh trong khi lại gây tiếng vang trong công chúng các tỉnh thành khác của Pháp. Ngày 13/4/1898 *Thais* được phục dựng tại Opéra Paris với phiên bản mới nhưng lần này cũng chỉ đạt được thành công khiêm tốn. Trong opera *Thais* có bản “Méditation” vô cùng nổi tiếng viết cho violin, một khúc nhạc chuyển cảnh ở giữa màn II. Nó nằm trong số những tiểu phẩm hòa nhạc được biểu diễn thường xuyên và cũng được chuyển soạn cho nhiều nhạc cụ khác nhau.

Bên cạnh opera, Massenet cũng sáng tác nhiều tổ khúc hòa nhạc, âm nhạc cho ballet, oratorio, cantata và khoảng 280 mélodie. Một số tác phẩm khí nhạc của ông được phổ biến rộng rãi và thường xuyên biểu diễn như “Méditation” trích opera *Thais* nói trên cũng như “Aragonaise” trích từ opera *Le Cid* và *Élégie* cho solo piano. Massenet thống trị sân khấu nhạc kịch Pháp

trong hơn ba mươi năm đến khi mất vào ngày 13/8/1912, thành công quá lớn của ba vở opera *Manon*, *Werther* và *Thais* khiến công chúng quên lãng những tác phẩm quan trọng khác của ông. Ngày nay Massenet đã được trả lại sự công bằng: Những tác phẩm của ông được biểu diễn một cách thường xuyên trên các sân khấu nhạc kịch lớn và vô số những bản thu âm cho phép chúng ta xem xét lại sáng tác của ông một cách toàn thể.

Ngọc Anh



Edvard Grieg - Chopin của Bắc Âu

“Những nhạc sĩ như Bach hay Beethoven đã tạo dựng nên những đền đài vĩ đại của nghệ thuật. Còn tôi, tôi chỉ muốn xây những căn nhà cho người dân của tôi ở, và họ sẽ cảm thấy hạnh phúc và thoải mái vì được sống trong chính ngôi nhà của mình”.

Câu nói trên của Edvard Grieg cũng mộc mạc và dung dị như chính âm nhạc của ông - nhà soạn nhạc Na Uy đã để lại nhiều tác phẩm nổi tiếng, được yêu thích trên toàn thế giới như: Piano Concerto giọng La thứ, Tổ khúc giao hưởng “Peer Gynt”, Sonata cho violin và piano, Tổ khúc “Holberg”, tiểu phẩm cho dàn nhạc mang tên “Mùa xuân cuối cùng”... Tchaikovsky đã viết: “Âm nhạc của Grieg giàu chất thương cảm đắm đuối, mang trong mình vẻ đẹp của thiên nhiên Na Uy, khi thì âm đậm, khiêm nhường, khi thì hùng vĩ, tráng lệ, có một sức quyến rũ không tả xiết, và luôn tìm thấy trong mỗi chúng ta một lời đáp đồng tình nồng nhiệt”.

Edvard Grieg sinh ngày 15/6/1843 ở Bergen, Na Uy. Sự nghiệp của Grieg bắt đầu từ mùa thu năm 1858, khi mới 15 tuổi, cậu đến học âm nhạc ở Nhạc viện Leipzig. Thầy giáo của cậu, E.F. Wenzel là một trong những nhà sư phạm âm nhạc danh tiếng nhất châu Âu. Bốn năm sau, cậu rời nhạc viện, chính thức trở thành nhạc công và nhà soạn nhạc. Sau đó, Grieg sống ở Copenhagen, được sự chỉ bảo và khuyến khích của

nhà soạn nhạc Đan Mạch nổi tiếng Niels W. Gade, Grieg đã sáng tác một bản giao hưởng đầu tay. Tác phẩm được trình diễn vài lần, nhưng sau này Grieg đã không chấp nhận nó, ông đã viết vào tổng phổ của bản giao hưởng là: “Đừng bao giờ trình diễn”. Tuy nhiên, vài năm sau, bản giao hưởng lại được trình diễn, và về sau nó còn được thu âm nữa. Harald Herresthal, giáo sư thuộc Viện hàn lâm Âm nhạc Oslo viết rằng: “Chẳng có gì phải ngỡ ngàng về tác phẩm này cả, nó đem lại cho thính giả ngày nay một cái nhìn rộng hơn về quá trình phát triển âm nhạc và nghệ thuật của Grieg”.

Bản giao hưởng này đã đánh dấu sự phát triển về kỹ năng và kỹ thuật sáng tác của Grieg. Những tác phẩm tiếp theo, bản Sonata cho Piano và Sonata cho Violin và Piano Op.8 viết năm 1865 được giới chuyên môn đánh giá rất cao và chúng cũng được xếp vào danh sách các tác phẩm nổi bật của Grieg.

Ban đầu, Grieg còn chịu ảnh hưởng của âm nhạc lãng mạn Đức, nhưng ý thức dân tộc đã lớn dần trong ông, và ông nhận ra rằng, cần phải phát triển một phong cách âm nhạc điển hình của Na Uy. Ở Copenhagen, Grieg đã gặp người đồng hương Rikard Nordraak (1842-1866), một nhà soạn nhạc theo chủ nghĩa yêu nước, sử dụng âm nhạc dân gian Na Uy làm chất liệu chính để sáng tác. Tuy Nordraak không đạt đến trình độ như Grieg nhưng đã mở ra một con đường đầy triển vọng cho sự phát triển âm nhạc dân tộc.

Khi Grieg định cư ở Christiania (bây giờ là Oslo) năm 1866, ông cũng chịu ảnh hưởng của Otto Winter Hjelm (1837-1931), nhà soạn nhạc này đã thấy rõ được phương pháp để biến những giai điệu dân tộc thành âm nhạc ở trình độ cao. Cũng cần phải nhắc đến một nhân vật nữa, đó là Ludvig Mathias Lindeman, người này có cả một bộ sưu tập các giai điệu dân gian Na Uy, đó là nền tảng quan trọng cho sự phát triển âm nhạc của Grieg.

Với mong muốn được sống như một nhạc sĩ ở Na Uy, ban đầu, Grieg chủ yếu là chơi piano và dạy nhạc ở Oslo. Chỉ vào thời gian nghỉ hè, Grieg mới sáng tác, nhưng vào những năm này, ông đã bộc lộ một khả năng làm việc rất say mê. Mùa thu năm 1868, Grieg hoàn thành tác phẩm trứ danh đầu tiên của ông, bản Piano Concerto giọng La thứ. Tác phẩm này nổi tiếng đến mức, có những lúc nó còn đại diện cho cả đất nước Na Uy. Mặc dù vẫn mang khuôn mẫu và hình thức chung của âm nhạc châu Âu, nhưng Grieg rất thành công khi đưa vào bản Concerto những yếu tố của âm nhạc dân gian Na Uy cùng với những hình ảnh đặc trưng về thiên nhiên và con người Na Uy qua cái nhìn triu mến của nhà soạn nhạc. Phong cách của ông trở nên đồng nhất với tâm hồn âm nhạc Na Uy.

Tài năng và cảm hứng sáng tác của Grieg được lớn lên qua những hình ảnh, âm thanh của phong cảnh thiên nhiên và cuộc sống con người xung quanh ông. Người viết tiểu sử đầu tiên của Grieg, Aimer Gronvold, kể rằng Grieg có một căn nhà gỗ ở gần vịnh Lofthus, ông vẫn đến sống ở đó vào mùa hè, đôi khi cả mùa đông nữa, để tìm kiếm sự yên tĩnh và thanh bình phục vụ cho công việc sáng tác. Giữa cái sân khấu hùng vĩ và khoáng đạt của tự nhiên, Grieg đặt một cây đàn piano và bàn viết, ông chơi nhạc giữa núi rừng, giữa muông thú, âm nhạc của ông đến từ những tình cảm sâu sắc nhất về làng quê nông thôn Na Uy. Gronvold đã kết luận: “Có một mối quan hệ thắm thiết và không giải thích được giữa những mảnh đất Grieg đã sống và âm nhạc mà ông tạo ra”. Khi nghe nhạc của Grieg, ta có thể cảm nhận những ánh nắng ấm áp, những hơi thở tươi mát của làn nước trong xanh, sự ẩn hiện của những dòng sông băng lấp lánh, vẻ hùng vĩ của những dãy núi đá dựng đứng và cuộc sống thanh bình, êm ả bên bờ vịnh của mảnh đất miền Tây Na Uy, nơi Grieg đã sinh ra và suốt đời yêu mến nó.

Đằng sau hình ảnh lãng mạn và thanh thản về một nhà soạn nhạc, trong cuộc đời và sự nghiệp của mình, Grieg cũng phải luôn luôn phấn đấu, làm việc miệt mài, cật lực, chịu đựng khó khăn và vượt qua những thất bại. Hồi còn học ở Đức, ông đã phải chống chọi với căn bệnh viêm màng phổi nghiêm trọng và dai dẳng. Vào những năm 1860, ông vừa làm nhạc trưởng, vừa dạy nhạc, vừa biểu diễn để kiếm sống và gánh vác gia đình. Sự lo toan về kinh tế chỉ chấm dứt khi ông được chính phủ Na Uy trợ cấp suốt đời, giúp ông chuyên tâm sáng tác.

Việc từ chối đi theo trường phái Mendelssohn, được coi là trường phái Lãng mạn chính thống, để đi theo khuynh hướng dân tộc cũng gây cho Grieg những khó khăn trên con đường khẳng định tiếng nói âm nhạc của mình. Ban đầu, âm nhạc của ông tỏ ra lạc lõng và thiếu chính thống trong môi trường âm nhạc châu Âu. Âm nhạc của ông được nhìn nhận là đơn giản, cho nên 10 tuyển tập các tiểu phẩm trữ tình viết cho piano của ông bấy giờ đã chỉ được người châu Âu ưa thích như những tác phẩm biểu diễn ở nhà. Cũng có thể coi là một niềm an ủi đối với Grieg khi người ta gọi ông là “Chopin của Bắc Âu”.

Có lẽ bước ngoặt lớn nhất trong sự nghiệp sáng tác của Grieg là khi Henrik Ibsen mời ông viết nhạc nền cho vở kịch *Peer Gynt*. Đây không phải là công việc dễ dàng đối với Grieg, nhưng phần âm nhạc mà ông viết nên đã trở thành tác phẩm nổi bật nhất trong những năm 1870. Grieg đã vẽ tranh với những nốt nhạc, ông vẽ con người, cảnh vật, và những tâm hồn Na Uy. Trong Tổ khúc *Peer Gynt* bất hủ, Grieg đã nắm bắt được ánh ban mai của mặt trời, sự than khóc của cái chết, và hình ảnh của một buổi đi săn trong *Hang động của Vua Núi*. Các tác phẩm của ông chứa đựng cái mà ngày nay người ta gọi là “những giai điệu”. Khi Grieg và vợ ông, Nina, dạo qua những con phố ở Bergen, những đứa trẻ đi theo họ ở đằng sau, chúng huýt sáo

những giai điệu này, để tỏ lòng ngưỡng mộ đối với một nhà soạn nhạc vĩ đại. Chắc chắn những bản nhạc của Grieg sẽ còn tiếp tục được người ta huýt sáo và ngân nga cũng như được trình diễn bởi những dàn nhạc danh tiếng trên toàn thế giới.

Năm 1874, Grieg trở về nhà ở Bergen. Không còn phải lo toan về kinh tế, Grieg tiếp tục hoàn thiện và nâng cao trình độ sáng tác của mình. Hai tác phẩm đầy tham vọng là Ballad giọng Son thứ cho piano và tứ tấu đàn dây được sáng tác vào thời gian này phản ánh quyết tâm của Grieg, muốn đạt đến sự hoàn hảo cả về hình thức lẫn nội dung. Những năm sau này, Grieg sáng tác chậm dần. Những tác phẩm cuối cùng của ông là những *Vũ khúc Na Uy* cho piano song tấu và tổ khúc Holberg nổi tiếng viết cho đàn dây. Từ 1880 đến 1882, Grieg chỉ huy dàn nhạc giao hưởng Bergen, nhưng sau này, ông đã từ bỏ tất cả những chức vụ của mình.

Grieg có dự định tham dự Festival âm nhạc rất có uy tín ở Leeds, nhưng ông mất đột ngột vì bệnh tim vào ngày 4/9/1907 tại quê nhà.

Trần Trung Dũng



“Shakespeare của âm nhạc”

Không ít người ví Edward Elgar là “Shakespeare của âm nhạc” bởi ở Vương quốc Anh, nếu Shakespeare là người đại diện tiêu biểu trong văn học thì trong âm nhạc, Elgar là người có rất nhiều tác phẩm đang được trình diễn thường xuyên và trở thành di sản quý giá của âm nhạc thế giới.

Edward Elgar vốn không phải là thần đồng, cũng không phải là người được đào tạo âm nhạc bài bản ngay từ nhỏ. Tài năng của ông có được là nhờ quá trình tự học, cộng với một cá tính hơi phức tạp.

Ông sinh ngày 2/6/1857 tại một làng nhỏ ở Worcestershire (Anh) trong một gia đình có người cha là thợ lên dây đàn piano. Thời tuổi trẻ, với mơ ước trở thành nghệ sĩ violin, Elgar đã từng lặn lội đến London để học đàn. Nhưng khi tận mắt nhìn thấy một nghệ sĩ bậc thầy trình diễn, Elgar đành phải từ bỏ ước mơ đó.

Elgar trở về làm nhạc công violin trong một dàn nhạc bán chuyên nghiệp ở Worcestershire và dạy đàn cho bọn trẻ ở trường học. Tại đây, ông từng tham gia trình diễn Giao hưởng số 6 và *Stabat Mater* của Antonin Dvorak dưới sự chỉ huy của chính tác giả. Cảm hứng trước tài năng và phong cách của Dvorak, Elgar bắt đầu sáng tác. Một trong những tác phẩm đầu tay đáng chú ý của ông là *Serenade* cho dàn dây, bắt đầu viết từ năm 1888.

Năm 32 tuổi, Elgar viết tiểu phẩm rất nổi tiếng cho violin và piano mang tên *Salut d'amour* (Chào tình yêu), dành tặng cho

Caroline Alice Roberts - con gái của một vị thiếu tướng. Sau “lời chào tình yêu”, Elgar và Caroline trở thành vợ chồng bất chấp sự phản đối của gia đình Caroline.

Năm 1899, tác phẩm *Những Biến tấu Enigma* ra đời, đánh dấu bước ngoặt quan trọng trong sự nghiệp sáng tác của Elgar. Tác phẩm này lần đầu tiên được trình diễn bởi nhạc trưởng nổi tiếng Hans Richter, nó đã khẳng định Elgar là một nhà soạn nhạc hàng đầu của nước Anh.

Trong những năm 1905-1908, Elgar giữ chức giáo sư âm nhạc ở Đại học Birmingham. Đến năm 1908, ông viết xong Giao hưởng số 1. Nghệ sĩ violin lừng danh Fritz Kreisler rất ngưỡng mộ Elgar và đã nhờ ông viết một concerto cho violin. Đến năm 1910 thì bản Concerto cho violin giọng Si thứ của Elgar được hoàn thành. Ngay khi mới ra đời, Concerto giọng Si thứ đã thu hút nhiều sự chú ý. Khi ấy, ở Brussels, danh cầm Eugene Ysaye cũng đã trình diễn nó và đánh giá rất cao. Bản thu Concerto giọng Si thứ được đánh giá là kinh điển nhất thế kỷ 20 chính là bản thu mà Elgar thực hiện cùng với thần đồng violin 16 tuổi Yehudi Menuhin vào năm 1932. Ngày nay, tác phẩm này được xếp vào một trong số ít các concerto cho violin đặc biệt xuất sắc của thế kỷ 20.

Năm 1911, Giao hưởng số 2 ra đời, cũng trong năm đó Elgar được phong tặng Order of Merit, một danh hiệu cao quý của Hoàng gia Anh.

Đến năm 1919, Elgar có thêm một tác phẩm xuất sắc nữa, Cello Concerto giọng Mi thứ. Tác phẩm này sánh vai cùng với các concerto của Dvorak, Haydn, Saint Saens trong hàng ngũ những cello concerto nổi tiếng nhất mọi thời đại.

Tên tuổi Elgar còn đặc biệt gắn liền với bộ tác phẩm *Pomp and Circumstance Marches (Những hành khúc trọng thể)* viết trong suốt giai đoạn 1911-1930. Tiêu đề *Pomp and Circumstance* vốn được lấy từ phần lời trong màn ba vở *Othello* của

William Shakespeare. Năm 1905, Elgar được mời đến Đại học Yale (Mỹ) để nhận bằng tiến sĩ âm nhạc danh dự. Để tôn vinh Elgar, toàn bộ sinh viên tốt nghiệp và cán bộ của trường đã tổ chức diễu hành trên nền nhạc *Pomp and Circumstance Marche* số 1. Thế là kể từ đó, bản Hành khúc số 1 đã trở thành “bài hát tốt nghiệp”, phần nghi thức âm nhạc không thể thiếu trong các lễ tốt nghiệp ở Mỹ.

Người bạn thân của Elgar, nhà viết kịch lừng danh George Bernard Shaw, chính là người được Elgar đề tặng tác phẩm Tổ khúc “Sông Severn” nổi tiếng. Sau này Shaw thuyết phục đài BBC đặt hàng Elgar viết bản giao hưởng thứ ba, nhưng tác phẩm này đã bị dang dở khi nhà soạn nhạc qua đời vào ngày 23/2/1934.

Cũng có một ít lý do để gắn tên tuổi của Elgar với Shakespeare. Thứ nhất, cả hai người đều sinh ra ở vùng trung du miền Tây nước Anh. Thứ hai, cả hai người đều được giới hoàng gia tôn vinh và đều là những niềm tự hào trong thành tựu văn hóa của người Anh. Trên thực tế, rất nhiều người yêu thích Elgar nhưng chỉ có ít người sùng kính ông tới mức độ ngang với Shakespeare. Năm 1957, 100 năm ngày sinh Elgar, số buổi hòa nhạc kỷ niệm Elgar cũng không nhiều lắm. Từng có một số nhà phê bình người Anh không thực sự đánh giá cao Elgar. Năm 1930, một giáo sư ở Cambridge viết trong một từ điển bách khoa của Đức rằng: “Âm nhạc của Elgar hơi quá cường điệu về cảm xúc. Các tác phẩm cho dàn nhạc thì phong phú về màu sắc nhưng hơi phô trương về phong cách và cấu kỳ long trọng một cách thiếu tự nhiên”.

Lời phê bình đó lập tức bị những người hâm mộ Elgar phản đối dữ dội. Nhưng có một thực tế là, vào năm 1927, tại buổi hòa nhạc kỷ niệm sinh nhật thứ 70 của Elgar, số ghế trong nhà hát vẫn còn thừa một nửa. Quyết định của Ngân hàng Anh thay chân dung Edward Elgar bằng chân dung nhà triết học kinh tế Adams Smith trên tờ 20 bảng cũng gây ra những phản ứng

hết sức gay gắt, nhất là vào dịp kỷ niệm 150 năm ngày sinh Elgar. Khi mới ra đời, *Những biến tấu Enigma* có lẽ được yêu thích ở Đức nhiều hơn ở Anh. Người ta nhận thấy âm nhạc của Elgar chịu ảnh hưởng từ các nhà soạn nhạc vùng Trung Âu, đặc biệt từ Richard Strauss.

Thực ra, những lời phê bình đối với Elgar thường tập trung vào phong cách sống của ông. Elgar có lẽ đã khoác lên mình hình ảnh của một “nhà soạn nhạc nghiệp dư”. Người ta kể rằng ông dành khá nhiều tâm trí cho môn thể thao đua ngựa. Và đặc biệt, Elgar rất thích thí nghiệm hóa học và làm các “sáng chế” khoa học. Niềm đam mê công nghệ và các kỹ thuật mới khiến Elgar trở thành nhà soạn nhạc đầu tiên đích thân thu âm tác phẩm của mình vào các đĩa hát chạy điện.

Thành công tuyệt vời trong sáng tác của Elgar khiến người ta nghi ngờ vai trò quyết định của việc đào tạo âm nhạc bài bản. Elgar hầu như chỉ tự học và phát triển tài năng dựa trên kinh nghiệm thực tế. Vào năm Elgar lập gia đình (1899), trong khi những người cùng thời với ông là Gustav Mahler và Richard Strauss đã viết xong những tác phẩm lớn thì ông vẫn chưa viết được gì quan trọng. Nhưng 10 năm sau đó, nhạc trưởng Hans Richter đã phải ca ngợi Elgar như một nhà soạn nhạc giao hưởng bậc thầy.

Edward Elgar có thể được coi là một trong những nhân vật quan trọng nhất của âm nhạc thời Hậu lãng mạn. Ông đã duy trì, đem lại sức sống mới và làm trẻ lại trường phái Lãng mạn. Mặc dù đã có thêm Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Benjamin Britten... nhưng có thể nói nước Anh phải mất hàng thế kỷ chờ đợi một nhà soạn nhạc như Edward Elgar, kể từ sau thời nhà soạn nhạc gốc Đức George Frideric Handel.

Trần Trung Dũng



Claude Debussy - linh hồn của trường phái âm nhạc Ấn tượng

Mối quan hệ thân thiết với nhà thơ thuộc trường phái Biểu tượng Stéphane Mallarmé và với các họa sĩ Ấn tượng như Manet, Degas và Renoir đã hình thành định hướng con đường sáng tạo của Claude Debussy. Ông dùng âm nhạc vừa để thể hiện những gì mà trường phái Ấn tượng và Biểu tượng đang làm trong thi ca, vừa chống lại khuynh hướng quá nhiều cảm xúc ở trường phái lãng mạn do ảnh hưởng của Wagner.

Mỗi một trường phái âm nhạc đều có những tên tuổi lớn, làm nên nét đặc sắc và thành công của trường phái ấy. Với âm nhạc Ấn tượng cũng vậy, sẽ là một sự thiếu vắng khủng khiếp nếu không có các nhà soạn nhạc như Claude Debussy, Maurice Ravel.

Người ta biết tương đối ít về thời thơ ấu của Debussy. Những tư liệu hiếm hoi còn sót lại cho biết, Claude-Achille Debussy sinh năm 1862 ở Saint Germain-en Laye, trong một gia đình thuộc dòng họ Burgundy lâu đời, vốn là nông dân từ những năm 1600. Khi ấy gia đình cậu đang sở hữu một cửa hàng đồ sứ nhỏ. Có thể thấy, dường như tuổi thơ của Debussy không có may mắn được sống trong môi trường âm nhạc từ nhỏ như nhiều nhà soạn nhạc tiền bối. Nhưng có lẽ, may mắn nhất trong cuộc đời ông là được hưởng sự chăm sóc triu mến của người cô Clémentine, người đã đưa Debussy lên Paris học hành. Ở Paris, cô có mối quan hệ khá thân thiết với ông Achille-Antoine Arosa,

một người sống bằng nghề sưu tập nghệ thuật. Sau này, ông Achille-Antoine Arosa trở thành cha đỡ đầu của Claude Debussy. Và có thể, chính qua ông bố đỡ đầu, Claude Debussy mới có những khái niệm ban đầu về nghệ thuật và nhất là âm nhạc.

Trong một chuyến đi đến Riviera, lần đầu tiên, Claude Debussy biết đến âm nhạc một cách bài bản. Ở đây, Debussy đã có bài học piano đầu tiên trong đời với ông Giovanni Cerutti, một giáo viên người Italia. Tài năng của Debussy bắt đầu được hé lộ từ những bài học này. Sau đó, Debussy được nhận học bổng ở ngôi trường mơ ước là Nhạc viện Paris. Người trực tiếp hướng dẫn cậu là ông Antoine François Marmontel, một thầy giáo piano danh tiếng thời bấy giờ. Nhanh chóng nhận ra tài năng âm nhạc đặc biệt của cậu học trò, Antoine François Marmontel đã hết lòng truyền thụ kiến thức âm nhạc của mình. Ngoài việc học piano, Debussy còn học hòa âm với Emile Durand và học sơ qua về organ với chính nhà soạn nhạc César Franck, người đem lại những cách tân trong phong cách giao hưởng Pháp.

Cuộc sống của Debussy rất khó khăn, gia đình không thể trợ giúp gì thêm cho con trai mình. Để trang trải cuộc sống, Debussy phải nhận thêm công việc gia sư piano và đệm đàn cho các gia đình quý tộc giàu có. Công việc không nhàn nhã gì nhưng bù lại, trong quá trình làm việc, Debussy được đi xa thường xuyên. Các chuyến đi Italia và Nga đã có một ảnh hưởng đặc biệt sâu sắc đến trí tuệ và cảm xúc của chàng thanh niên. Đặc biệt, quãng thời gian làm việc cho đại gia đình Marguérite Wilson - Perlouze đã đem lại cho Debussy cơ hội được sống trong một trường văn hóa nghệ thuật rất thú vị, trong tòa lâu đài đẹp đẽ ở Chenonceaux. Tại đây, Debussy đã được tiếp xúc với nhiều nghệ sĩ danh tiếng, trong đó có cả nhà văn George Sand.

Năm 1880, ở tuổi 18, Debussy bắt đầu làm việc cho bà Nadia von Meck, người bảo trợ nổi tiếng của nhà soạn nhạc Nga vĩ đại, P.Tchaikovsky, và đã cùng với bà đi vòng quanh châu Âu.

Đặc biệt, ở Vienna, Debussy còn được xem cả vở *Tristan và Isolde* của Wagner. Quá sốt ruột với những hòa âm truyền thống đang học ở Nhạc viện, anh đã bắt đầu mày mò đưa các chủ đề của nhà thơ De Musset vào âm nhạc và viết nên bản Trio Piano Son trưởng. Debussy đã dành ba mùa hè (1880 - 1882) để làm việc cho Nadia von Meck, chơi piano cho gia đình và dạy nhạc cho nhiều đứa con của bà. Trong ký ức của bọn trẻ, Debussy được nhớ đến “như một người Pháp tế nhị nhưng vui vẻ, người không bao giờ ở yên một chỗ và luôn mang lại một sức sống cần thiết cho bầu không khí ngọt ngào của gia đình”.

Chính một chuyến đi Nga đã quyết định sự phát triển tài năng nghệ thuật của Debussy, bởi ông đã khám phá ra âm nhạc của Mussorgsky, người vừa qua đời trong bệnh viện quân y ở St. Petersburg. Những cấu trúc bất hình dạng tuyệt vời và những hình ảnh chất phác một cách tự nhiên của Mussorgsky ảnh hưởng sâu sắc đến sự nghiệp sáng tác của Debussy. Debussy cũng rất ấn tượng khi được nghe âm nhạc dân gian và gypsy ở đây. Cuộc đời nghệ thuật thực sự của Debussy ở Paris bắt đầu vào cuối năm 1881 khi anh gặp gỡ gia đình kiến trúc sư Vasnier, một trí thức có tư tưởng hết sức phóng khoáng và có người vợ là một ca sĩ xinh đẹp, người trình diễn lần đầu nhiều bài hát của Debussy.

Lập trường âm nhạc và nhận thức của Debussy đã mang màu sắc của hai khuynh hướng nghệ thuật chủ đạo trong thời đại của ông, chủ nghĩa Tượng trưng trong văn học và chủ nghĩa Ấn tượng trong hội họa. Những chủ nghĩa này đã từ bỏ tất cả các hình thức chính thống, trong đó tính hàn lâm học thuật là sự ngụy trang của tính thụ động. Và cũng không ngạc nhiên gì khi những chủ nghĩa đó phải chịu những phản ứng coi thường của giới nghệ thuật được coi là chính thống thời bấy giờ. Từ năm 1885 đến 1887, Debussy sống tại biệt thự Medici ở Rome sau khi được trao Giải thưởng Rome với bản cantata “L'enfant prodigue” (Đứa trẻ lang bạt, 1884). Debussy ngày càng trở nên nổi bật với

sự cách tân nghệ thuật trong thời đại của ông. Ở Rome, ông sáng tác hai tác phẩm cho dàn nhạc, *Zuleima*, và *Le printemps* (Mùa xuân) lấy cảm hứng từ bức họa nổi tiếng của Botticelli. Cả hai tác phẩm này đều bị hội đồng thẩm định Viện Hàn lâm phê bình gay gắt vì chủ nghĩa phản quy tắc (anti-conformism) của chúng. Điều này đã đẩy sáng tác thứ ba của ông vào một sự ép buộc đối với một người được nhận Giải thưởng Rome, *La demoiselle élue* (Thánh nữ, 1886 - 1887), dựa trên phần lời của Dante Gabriel Rossetti.

Debussy trở nên gần gũi với âm nhạc của Wagner trong sáu năm, từ 1887 đến 1893, và mặc dù, trước công chúng ông tỏ ra không đồng tình với Wagner, nhưng nhiều nhà phê bình đã nhận thấy rằng đây chỉ là một điệu bộ để che giấu sự ngưỡng mộ và kính nể của ông đối với âm nhạc của nhà soạn nhạc người Đức này. Tuy Debussy từng coi Wagner là “một lão già chuyên đầu độc tinh thần”, nhưng ảnh hưởng của Wagner đến âm nhạc của ông đã thể hiện hết sức rõ ràng trong các tác phẩm *La demoiselle* (Thiếu nữ), *Pelléas et Mélisande* (*Pelléas và Mélisande*) và *Le martyre de Saint Sébastien* (*Sự hy sinh của St Sebastian*).

Trở về Paris năm 1888, Debussy đã cắt đứt mối quan hệ lâu dài với Gaby Dupont để cưới Lily Texier, và tiếp tục giao thiệp với những nghệ sĩ theo chủ nghĩa Tượng trưng, tất cả những người này đều là những người ủng hộ Wagner rất mạnh mẽ. Khi Debussy đến buổi dạ hội âm nhạc Ngày Thứ ba tại nhà riêng của nhà thơ Stéphane Mallarmé, ông nảy sinh cảm hứng từ một bài thơ của nhà thơ này để viết nên một tuyệt tác đầu tiên, *Prélude à l'après-midi d'une faune* (Khúc dạo đầu Giấc nghỉ trưa của thần Điền dã, 1894). Bài thơ của Mallarmé là hình ảnh về những người phụ nữ trong một buổi trưa mùa hè nóng như thiêu như đốt, và âm nhạc của Debussy là một sự diễn dịch tài tình bầu không khí đầy ảo giác và mang tính gợi tả của bài thơ. Đối với khán giả, nó đã thành công ngay trong lần

trình diễn đầu tiên, nhưng đối với các nhà phê bình thì không hoàn toàn đơn giản như vậy. Bất chấp sự chỉ trích của giới phê bình, nhà thơ Mallarmé lại rất thích thú và đã viết thư gửi Debussy: “Ngài đã dịch ngôn từ của tôi thành những hòa âm hoàn hảo, ngoại trừ một điều là tác phẩm của ngài còn đi xa hơn thế. Nó đã xuyên sâu vào tận cùng của sự luyến tiếc quá khứ, nó chứa đựng sự cảm nhận phong phú và sâu sắc về những thứ ánh sáng mơ hồ”. *Prélude à l'après-midi d'une faune* là tác phẩm điển hình cho phong cách âm nhạc gọi tả tinh tế của Debussy: một sự cảm nhận nửa vời và hoàn toàn lơ đãng, với một nhóm nhỏ các chủ đề mà dường như không bao giờ được phát triển một cách trọn vẹn.

Tiếp tục với những sáng tác như *Trois chansons de Bilitis* (Ba bài hát của Bilitis) (1897) cho giọng hát và piano, và ba nocturne (1897 - 1898) cho hợp xướng nữ và dàn nhạc, Debussy đã tập trung vào âm nhạc cho piano để viết nên tổ khúc *Bergamasque* (1895 - 1899) nổi tiếng. vở opera duy nhất của ông, *Pelléas et Mélisande*, dựa trên vở kịch của Maurice Maeterlinck mà ông đã xem ở Paris năm 1893, cũng bắt đầu được viết trong thời kỳ này. Mười năm sau, nó được trình diễn lần đầu tại Opéra Comique ở Paris vào ngày 30/4/1902 và tạo ra một phản ứng pha trộn giữa sự phản cảm gay gắt và sự phấn khích cuồng nhiệt. Chính nó đã kết thúc mối quan hệ bạn bè của Debussy với Maeterlinck, người công khai chỉ trích việc Debussy từ chối không cho một ca sĩ vốn là bạn của Maeterlinck được hát trong vở opera. Dường như là Maeterlinck không nghe vở opera mãi cho đến tận năm 1920, khi Debussy đã qua đời. Ngay sau buổi biểu diễn, ông đã viết cho Mary Garden: “Tôi đã tự thề với mình là tôi sẽ không bao giờ đi xem *Pelléas et Mélisande*, nhưng hôm qua tôi đã tự phá lời thề, và tôi thấy vui. Nhờ có bạn, lần đầu tiên tôi đã hiểu được tác phẩm của chính mình”. Trong *Pelléas et Mélisande*, Debussy đã tạo ra một sự diễn đạt hư ảo mới,

trong đó giai điệu được dựa trên các nhạc tố của hợp âm ba nốt. Theo một nhà phê bình (Lockspeiser) thì “thành tựu lớn nhất trong những năm tháng trưởng thành của Debussy là sự chuyển đổi của opera vào thi ca”.

Ngay sau *Pelléas et Mélisande* là một tiểu phẩm cho piano, “Les estampes” (Những bức tranh khắc) và vào năm 1903, Debussy bắt đầu viết tuyệt tác lớn nhất của ông, *La mer* (Biển), gồm ba phác họa giao hưởng cho dàn nhạc. Debussy viết cho nhà soạn nhạc André Messager vào năm 1903: “Có lẽ ngài không biết rằng, tôi luôn luôn hướng đến cuộc sống thú vị của một thủy thủ, và rằng, chỉ vì những thăng trầm của cuộc đời đã ngăn cản tôi theo đuổi cái thiên hướng nghề nghiệp thực sự của mình”. Chủ đề về nước, một trong những biểu tượng yêu thích của Debussy, được tìm thấy trong rất nhiều tác phẩm của ông, bao gồm cả *Pelléas et Mélisande*, trong tác phẩm này, nó trở thành một chủ đề âm nhạc và hội thoại trọng yếu. Toàn bộ vở opera được choán đầy bởi tập hợp những hình ảnh: sóng nước, biển bão, giếng nước, vẻ trắng lợt của những mặt nước đang đóng băng, và những vật thể mờ đục khác. Debussy đã bị ám ảnh bởi cái bản chất biến đổi của nước, bởi những vòng xoáy, cuộn lại hay tan ra, trong suốt hay mờ đục - nhìn vào những chiều sâu của nó, với sự hiện hữu đầy sức mạnh và thậm chí là đau đớn của những cảm nhận và tư duy vô thức.

Sau *La mer*, Debussy bắt đầu làm việc với tuyển tập thứ hai là *Các hình ảnh* cho piano, xuất bản Tổ khúc *Bergamasque* và *Iberia* năm 1905, và hoàn thành một tổ khúc nhỏ cho piano, *Góc trẻ thơ*, tặng cho Chouchou, con gái của ông từ cuộc hôn nhân lần thứ hai với Emma Moyse Bardac, một phụ nữ có địa vị xã hội cao. Trong năm sau, Debussy nhận ra rằng mình bị ung thư và bắt đầu phải dùng morphine để vượt qua những cơn đau. Nhưng ông vẫn tiếp tục làm việc và sáng tác, ngay cả khi yếu đến mức không thể rời khỏi giường. *Những khúc dạo đầu*

cho piano tập 1 được hoàn thành năm 1910, và trong thời gian đó, Debussy đã có thể gặp được những nhà soạn nhạc châu Âu quan trọng nhất trong thời đại ông như Richard Strauss - nhà soạn nhạc đương đại hàng đầu của Đức - ở Paris năm 1906. Sau buổi gặp gỡ, Debussy đã viết một bài báo về Richard Strauss (sau này được xuất bản trong *Monsieur Croche antidilettante*, một tuyển tập về phê bình âm nhạc của Debussy). Năm 1910, ông gặp Gustav Mahler. Vào thời điểm đó, âm nhạc của Mahler vẫn còn bị chế nhạo ở Paris vì bị coi là quá theo phong cách Schubert và Slave.

Có rất nhiều mâu thuẫn xung quanh sự khác nhau của âm nhạc Đức và âm nhạc Pháp trong suốt thời kỳ này, và sự tranh luận về khuynh hướng dân tộc và bản chất âm nhạc thuần túy đã dự báo trước cho một cuộc xung đột bao trùm khắp châu Âu sau đó một thời gian ngắn. Có những năm mà châu Âu hình thành Đồng minh Ba nước giữa Đức, Áo-Hung, Italia, và Hiệp ước Ba bên giữa Pháp, Nga, Anh, tất cả các phe này đều đang lao vào chuẩn bị cho chiến tranh. Trong bầu không khí ngột ngạt và căng thẳng của các mối quan hệ quốc tế, cả Debussy và Fauré đều từ chối không tham gia vào Festival Pháp ở Munich.

Debussy gặp Igor Stravinsky năm 1910. Họ nói chung là mang những quan điểm âm nhạc khác xa nhau, và mối quan hệ bạn bè của họ cũng không phải thực sự là êm đẹp. Tuy nhiên, trên thực tế cả hai đều hết sức ngưỡng mộ các tác phẩm của nhau.

Tháng 2/1911, Debussy bắt đầu viết nhạc sân khấu cho *Le martyre de Saint Sebastien*, vở kịch tôn giáo năm màn của Gabriele d'Annunzio, được biểu diễn ngày 25/5/1911 tại nhà hát Châtelet ở Paris với phần biên đạo múa của Fokine và trang phục của Bakst. Mặc dù có phần âm nhạc gọi tả thú vị của Debussy nhưng tác phẩm đã không thành công. Giữa những năm 1910 và 1915, Debussy hoàn thành các prelude và etude của ông, chúng được coi là những tuyệt tác của âm nhạc piano

thế kỷ 20. Tiếp đó, năm 1912, vở ballet *Jeux* (Những trò chơi) được sáng tác cho đoàn Ballet Russe của Diaghilev theo ý tưởng của Nijinsky, một diễn viên kiêm biên đạo múa. Một vở ballet khác cho thiếu nhi, *La boîte à joujou* (Hộp đồ chơi), ra đời năm 1913. Tác phẩm cuối cùng của ông, Sonata cho violin, viết năm 1917. Debussy mất ở Paris ngày 25/3/1918 vì bị bệnh ung thư.

Mặc dù Debussy sáng tác thất thường và không liên tục, nhưng ông đã cực kỳ thành công trong việc phác họa lại những hình ảnh hư ảo, thoáng hiện lên trong nhận thức của con người về âm nhạc. Debussy không lập nên bất cứ trường phái nào và cũng không đưa ra bất cứ một quy tắc định dạng lý thuyết nào đối với sự diễn đạt của ông dựa trên sự thực chứng với các âm sắc, hòa âm và sự thể hiện âm nhạc trong nhận thức của chúng ta về tự nhiên.

Trần Trung Dũng



Khi Salome còn nhảy múa

Vở opera "Salome" có một chỗ đứng quan trọng đối với chủ nghĩa Biểu tượng. Nó hàm chứa ý nghĩa biểu tượng khi đụng chạm đến tôn giáo qua một cách tiếp cận mới mẻ, trong những tầng nghĩa phức tạp và độc đáo về tình yêu và cái chết.

Công chúa Salome, một nhân vật trong Kinh Tân Ước, được biết đến chủ yếu qua mối quan hệ với Thánh John the Baptist. Chuyện kể rằng công chúa Salome, con gái hoàng hậu Herodias, vào ngày lễ mừng sinh nhật mẹ mình đã múa một vũ điệu quyến rũ khiến cha dượng là vua Herod mê đắm đến mức ngài hứa sẽ ban cho Salome bất cứ thứ gì cô ta muốn. Và Salome đã đòi cái đầu của Thánh John the Baptist, người đã nguyện rửa cuộc kết hôn giữa hoàng hậu Herodias với vua Herod là loạn luân! Câu chuyện về Salome gây cảm hứng cho nhiều nghệ sĩ, từ những họa sĩ Phục hưng đến Oscar Wilde với vở bi kịch cùng tên. Dựa trên vở bi kịch này, nhà soạn nhạc Pháp Jules Massenet đã sáng tác một vở opera khá nổi tiếng mang tên *Herodias*. Tuy nhiên, nhắc đến Salome trong âm nhạc, người ta lại nghĩ trước hết đến vở opera *Salome* của nhà soạn nhạc Đức Richard Strauss.

Richard Strauss (1864-1949) là một nhà soạn nhạc quan trọng vào chặng cuối của chủ nghĩa Lãng mạn. Sự nghiệp sáng tác của Strauss gắn liền với những thơ giao hưởng (tone poem) độc đáo

sánh ngang với các giao hưởng của Mahler, các lieder và opera đạt đến đỉnh cao của nghệ thuật Đức, cùng những thử nghiệm của ông trong việc sử dụng phương thức hòa âm mới - mở đầu cho Schoenberg với trường phái 12 âm. Strauss cũng là một nhạc trưởng tài ba mà ngày nay ta còn giữ được một vài bản thu các tác phẩm của Mozart và của chính ông do ông chỉ huy dàn nhạc giao hưởng Vienna.

Cha của Strauss là một nhạc công chơi kèn French horn. Truyền thống âm nhạc của gia đình phần nào ảnh hưởng đến phong cách sáng tác sau này của ông. Năm 1882, Strauss học ở Đại học Munich chuyên ngành triết học và lịch sử nghệ thuật. Khi còn trẻ, những bậc thầy đã để lại dấu ấn sâu đậm đối với chàng thanh niên Strauss là nhà soạn nhạc Richard Wagner và các nhà triết học Schopenhauer và Friedrich Nietzsche. Chính những vở opera hoành tráng của Wagner, cùng những hòa âm bay bổng quyến rũ của chủ nghĩa lãng mạn phóng túng trong các vở opera của Wagner đã được Strauss (và nhiều nhà soạn nhạc cùng thời như Mahler, Bruckner...) đẩy lên tột đỉnh. *Also sprach Zarathustra* (Zarathustra đã nói như thế), tuyệt phẩm triết học của Nietzsche cũng được Strauss tiếp nhận và dựng thành một thơ giao hưởng hoành tráng. Mặc dù những cải cách của ông không phải lúc nào cũng được các nhà phê bình cùng thời tán thưởng nhưng Strauss luôn tin tưởng vào tài năng thật sự của mình. Trước khi qua đời, ông để lại tác phẩm huyền thoại *Vier Letzte Lieder* (Bốn bài ca cuối cùng) như lời trăng trối của một thiên tài âm nhạc trước cuộc sống. Qua đời ở tuổi 85, Strauss để lại một di sản âm nhạc thật đồ sộ và phong phú đa dạng về thể loại.

Với hai vở opera đầu tay *Guntram* (1894) và *Feuersnot* (1901), tên tuổi của Strauss trong giới opera vẫn chưa được khẳng định, thậm chí cốt truyện của opera còn bị các nhà phê bình thời bấy giờ cho là dậm tục (vở *Feuersnot*). Thật ra, ý định của Strauss khi viết *Feuersnot* là để châm biếm và đả kích những kẻ bảo thủ

đã phản bác việc trình diễn các sáng tác của ông. Kunrad, tên phò thủy đã gây chuyện rắc rối trong vở opera này, vốn là đệ tử của một nhà phép thuật tên Reichart der Wagner (đọc trại âm, ám chỉ thiên tài Richard Wagner). Âm nhạc mới mẻ, nội dung đầy ẩn ý, cùng những cách chơi chữ nói bóng nói gió trong lời thoại là vượt quá sự tiếp thu của khán giả đương thời, cho nên các buổi trình diễn *Feuersnot* không được tán thưởng Nhìn chung, cả *Guntram* và *Feuersnot* đều tiên đoán được sự xuất hiện của *Salome* và *Elektra*, hai vở opera đặc sắc trong sự nghiệp của Strauss về sau.

Tiếp đến, khi *Salome*, vở opera thứ ba của Strauss vừa ra mắt, đã có nhiều phản ứng khác nhau trong giới phê bình và khán thính giả. Buổi công diễn lần đầu ở nhà hát Metropolitan Opera của *Salome* gặp phải sự phản đối mãnh liệt, đến nỗi tác phẩm không thể trình diễn được suốt một thời gian sau đó. Thậm chí ở London, chính quyền đã cấm việc trình diễn tác phẩm, mãi cho đến năm 1907. Trong khi đó tại New York, một ông bầu giàu sụ đã thuyết phục nhà soạn nhạc nổi tiếng người Anh Edward Elgar công khai phản đối và chỉ trích *Salome*. Tuy nhiên, Elgar không đồng ý, và ông gọi Strauss là “thiên tài của thời đại chúng ta”.

Có nhiều lý do gây ra luồng phản ứng mạnh mẽ trên. Trước hết, kịch bản của Oscar Wilde thường bị cho là dâm tục, đồi bại, báng bổ tôn giáo. Mặt khác, Strauss đã sử dụng triệt để thủ pháp dissonance (hòa âm nghịch tai) trong toàn bộ tác phẩm, thậm chí đi xa hơn cả những dissonance mà Mahler sử dụng trong các giao hưởng thời kỳ này. Tuy nhiên, sự mới mẻ và đầy thách thức của vở opera cũng mang sức quyến rũ đối với một số khán giả ở nhiều nơi khác, và về một khía cạnh nào đó, *Salome* đã mang về cho Strauss một chỗ đứng mới trong sự nghiệp sáng tác opera.

Salome là một vở opera một màn vì mọi diễn biến của cốt truyện chỉ xảy ra trong vòng một đêm. Đó là vào một buổi

dạ tiệc long trọng được tổ chức tại cung điện của vua Herod, tại Tiberias. Cảm thấy chán nản bởi không khí của buổi tiệc, Salome bỏ ra ngoài mái hiên lớn. Chợt cô nghe thấy những lời nguyện rủa tố cáo mẹ cô (hoàng hậu Herodias) về hành vi loạn luân của bà, vang lên từ một giếng sâu là nơi giam giữ Jochanaan (tên tiếng Đức của thánh John the Baptist). Quá tò mò, Salome nằng nặc đòi Narraboth, viên thị vệ trưởng của cung điện, đem kẻ tù nhân đến với cô. Khi Narraboth tỏ vẻ chần chừ, Salome thuyết phục gã rằng cô sẽ làm một điều gì đó cho gã nên Narraboth đã dám cãi lệnh của Herod, dắt Jochanaan đến bên cô. Nhìn thấy Jochanaan, trong Salome dâng lên một khát khao được chạm vào người khách lạ, và cô cầu xin được hôn ông một lần, mặc cho Jochanaan khăng khăng từ chối. Quá khiếp đảm vì hành động của Salome, Narraboth lấy dao tự tử tại chỗ. Jochanaan vừa thuyết giảng về Đức Chúa cứu thế, vừa quay trở lại ngục giam. Ngay lúc đó, vua Herod đến nơi cùng với hoàng hậu Herod và những cận thần. Vô tình nhà vua trượt chân bởi vũng máu của Narraboth và bắt đầu bị ảo giác.



Erika Sunnegardh trong vai Salome. Vở "Salome", Florentine Opera, 2008

Những lời nguyện rửa về cuộc hôn nhân loạn luân của hoàng hậu Herodias vang lên dưới giếng sâu vừa làm vua Herod lo lắng, vừa làm hoàng hậu bực tức. Bà ta yêu cầu đức vua hãy ra lệnh làm kẻ tù nhân kia câm miệng lại, mặc cho nhà vua đang hoang mang với những dự cảm không lành, và Herodias giễu cợt sự hèn nhát của chồng. Nhà vua bảo Salome múa cho ông xem, và để đáp lại ông ta sẽ tặng cô bất cứ thứ gì cô muốn, kể cả phân nửa vương quốc ông đang trị vì. Salome đồng ý và múa một điệu múa mê hồn, lần lượt trút bỏ bảy lớp áo đang mặc trên người. Vua Herod tỏ ra rất tán thưởng, và ông định ban cho cô nhiều đồ quý hiếm. Thế nhưng Salome từ chối tất cả, bởi thứ cô cần là cái đầu của Jochanaan! Nhà vua tỏ ra kinh khiếp, nhưng vì lời hứa nên ông đành giữ lời. Và tên đao phủ đã ra tay, chiếc đầu được đem đến bên cô. Salome, trong cơn điên loạn hôn lên chiếc đầu để thỏa những khát khao bất nguồn từ khi cô thấy Jochanaan lần đầu. Vua Herod kinh hoàng sai lính giết chết Salome.

Vở *Salome* có một chỗ đứng quan trọng đối với chủ nghĩa Biểu tượng. Bản thân vở kịch của Wilde đã hàm chứa ý nghĩa biểu tượng, khi nó đụng chạm đến tôn giáo qua một cách tiếp cận mới mẻ, trong những tầng nghĩa phức tạp và độc đáo về tình yêu và cái chết. Phảng phất ở đây tình yêu “cấm kỵ” của Siegmund và Sieglinde, hay giữa Tristan và Isolde trong âm nhạc của Wagner. Nhiều nhà nghiên cứu còn cho thấy sự tiếp thu các yếu tố triết học của Schopenhauer về Tình yêu và Cái chết, cùng những nguyên tắc mỹ học của Nietzsche.

Yếu tố “Biểu tượng” tiếp tục được Schoenberg và Berg phát huy trong những vở opera của trường phái Vienna Đệ Nhị một cách rõ nét hơn về sau, nhưng người ta phải công nhận rằng Strauss đã có vai trò rất lớn trong việc mở đường cho chủ nghĩa Biểu tượng. Về mặt âm nhạc, ta thấy rõ ảnh hưởng sâu đậm của Wagner lên Strauss, qua việc ông sử dụng leimotif. Có rất nhiều leimotif được sử dụng, nhưng người ta đếm ra có khoảng

16 leitmotif chính: diễn tả sức quyến rũ của Salome, gợi tả về sự tranh cãi giữa những người Do Thái, và đặc biệt quan trọng là leitmotif đặc trưng cho điệu múa của Salome. Mỗi một nhân vật cũng xuất hiện với một cung nhạc khác nhau, như C trưởng vang lên khi Jochanaan thuyết giảng về Chúa, C thứ khi ám chỉ về cái chết, G thăng thứ diễn tả nỗi sợ hãi, E giáng trưởng gắn liền với Jochanaan... Những leitmotif của Strauss không rực rỡ huy hoàng như của Wagner, cũng khó nhận ra hơn, nhưng Strauss đã sử dụng leitmotif khá thành công, gây được nhiều hiệu quả sân khấu và tâm lý cho người xem

Salome là một vai kịch tính rất khó, sánh ngang với Brunhilde, Isolde của Wagner và Turandot của Puccini. Soprano thể hiện vai Salome cần có một giọng khỏe, vũng vàng, đủ chất kịch tính cần thiết. Về tầm cỡ âm vực, dù không đòi hỏi những nốt Đô c3 rực rỡ như vai Brunhilde của Wagner, nhưng nó đặc sắc ở chỗ đòi hỏi một soprano phải xuống đến những nốt rất thấp (vượt cả tầm cỡ âm vực trung bình của một Mezzo soprano), hai lần xuống nốt son thấp ở bát độ bên dưới (như một alto). Về diễn xuất, nhân vật Salome phải được khắc họa như một cô thiếu nữ tuổi mới lớn, với tất cả sự hiếu kỳ tò mò khi nhìn thấy Jochanaan và những đam mê cuồng nhiệt trong scene cuối cùng. Nhưng một phần quan trọng không thể thiếu của tác phẩm, đó là “Vũ điệu bảy lớp mạng che” với âm nhạc đầy cuồng loạn mà cũng cực kỳ mê đắm. Khi soprano không múa được, họ sẽ nhờ người khác thế vai trên sân khấu, và điệu múa ấy góp phần làm nên sự thành công cho tác phẩm. Điệu múa ấy kết thúc với sự dâng trào của những cảm xúc, là kết tinh của chủ nghĩa Lãng mạn đang dần biến mất và bị che khuất.

Khi Salome còn nhảy múa trên sân khấu, người ta còn chưa quên tác phẩm độc đáo này của Strauss.

Võ Nhật Nguyên



Sergei Rachmaninoff, người khép lại trường phái Lãng mạn một cách huy hoàng

Âm nhạc của Sergei Vasilyevich Rachmaninoff giàu cá tính và nhiều khi thiên về cá nhân. Về đẹp và xúc cảm trong những giai điệu của ông đã lôi cuốn sự đồng cảm, ngưỡng mộ, yêu mến của đông đảo thính giả. Cái tên Rachmaninoff đi vào lịch sử âm nhạc piano như một sự nối tiếp và khép lại huy hoàng trường phái Lãng mạn.

Rachmaninoff sinh ngày 1/4/1873 ở Oneg, gần Novgorod, Nga. Cậu là người con thứ tư trong một gia đình địa chủ có sáu người con. Bố cậu, Vasily là một sĩ quan quân đội về hưu và mẹ cậu, Lyubov là con gái của một viên tướng giàu có. Cả hai đều là những nghệ sĩ piano nghiệp dư. Lyubov đã dạy Sergei những bài học piano đầu tiên khi cậu lên bốn, nhưng bà không phát hiện ra bất kỳ khả năng nào đặc biệt ở cậu con trai. Đến năm Rachmaninoff lên bảy, gia đình cậu mới bắt đầu chú ý đến tài năng âm nhạc của cậu và mời một nhạc công tốt nghiệp Nhạc viện St Petersburg làm gia sư cho cậu.

Vì thói ăn chơi trác táng của Vasily, năm 1882 gia đình Rachmaninoff phải bán hết điền trang và dọn đến St Petersburg. Một trận dịch bạch hầu tràn qua thành phố này, chị gái của Rachmaninoff là Sophia qua đời. Người bố bỏ mẹ con Rachmaninoff đi biệt tăm. Trong thời gian khó khăn đó, niềm vui lớn nhất của cậu bé Rachmaninoff chính là người bà Butakova. Bà mua một trang trại cho Rachmaninoff ở ngoại ô Novgorod.

Cậu đã ở đó mấy mùa hè và thường xuyên đi nhà thờ. Cậu rất thích những bài thánh ca và có một niềm đam mê bất tận với những tiếng chuông nhà thờ.

Năm 10 tuổi, Rachmaninoff được nhận một học bổng học ở Nhạc viện St Petersburg nhưng vì không được ai chỉ bảo nên năm 1885 cậu đã trượt hết tất cả các môn và có nguy cơ bị đuổi. Anh họ của Rachmaninoff là Alexandre Siloti - nghệ sĩ piano, nhạc trưởng và cũng là học trò của Liszt - đã giới thiệu cậu cho Nikolai Zverev, một thầy dạy piano có tiếng ở Moscow.

Ngoài việc học với Zverev, Rachmaninoff cũng vào Nhạc viện Moscow năm 1886. Sáu năm tiếp theo, Rachmaninoff học piano với Siloti, học hòa âm với Arensky, học đối âm với Taneyev và học nhạc nhà thờ với Stepan Smolensky. Sáng tác sớm nhất được biết đến của Rachmaninoff là một khúc Scherzo cho dàn nhạc viết trong khoảng 1887-1888, gọi nhớ lại chủ đề âm nhạc *Giấc mộng đêm hè* của Mendelssohn.

Vì mâu thuẫn nội bộ giữa Siloti và giám đốc nhạc viện Vasily Safonov, Rachmaninoff quyết định hoàn thành những bài thi tốt nghiệp piano và sáng tác sớm hơn một năm. Với vở opera một màn *Aleko* dựa trên *Những người Du mục* của Pushkin, Rachmaninoff đã tốt nghiệp năm 1892, nhận Huy chương Vàng và danh hiệu “Nghệ sĩ Tự do”.

Năm 1892, Rachmaninoff viết bản Prelude giọng Đô thăng thứ - một trong năm khúc ngẫu hứng Op.3 nổi tiếng của ông. Bản Concerto số 1 Op.1 (1891) mang ảnh hưởng của Grieg được sửa lại lần cuối năm 1917. Sau đó là hai tác phẩm cho hợp xướng - *Hòa nhạc cho Đội hợp xướng* (1893) và *Hợp xướng của những Linh hồn* (1892).

Tchaikovsky đã rất ủng hộ một nhà soạn nhạc trẻ như Rachmaninoff, mời anh cho trình diễn vở *Aleko* cùng với một trong những vở opera của ông và chỉ huy buổi diễn ra mắt

tác phẩm *Núi đá* (1893), lấy cảm hứng từ *Trên con đường Chekov*. Tháng 10/1893, Tchaikovsky mất đột ngột, trước lịch trình biểu diễn bản *Núi đá*. Rachmaninoff đã viết khúc Tam tấu “Bi ca” Op.9 (1893) để tưởng nhớ Tchaikovsky.

Bản Giao hưởng số 1 Op.13 (1895-1896) là thất bại lớn nhất của Rachmaninoff. Trong lần công diễn đầu tiên năm 1897, phải nói là một thảm họa, Alexander Glazunov đã chê bai bản giao hưởng vô cùng thậm tệ và làm Rachmaninoff bị khủng hoảng tinh thần nghiêm trọng. Tác phẩm này không được xuất bản hay biểu diễn thêm lần nào nữa trong suốt cuộc đời Rachmaninoff, bản thảo bị mất nhưng đã được xây dựng lại từ các phần dàn nhạc được tìm thấy năm 1945. Nó vốn được đề tặng Anna Lodzhenskaya, một người mà Rachmaninoff yêu.

Trước năm 1897, Rachmaninoff đã viết *Sáu Hợp xướng Op.15* (1895), *Mười hai Bài hát Op.14* (1896) và *Sáu Khoảnh khắc Âm nhạc Op.16* (1896), chúng đều thể hiện sự phát triển tài năng giai điệu và kỹ thuật nhạc cụ của Rachmaninoff. Các tác phẩm được hình thành hoàn thiện trong đầu ông trước khi ông viết ra chúng. Ngay cả sau thất bại của bản giao hưởng đầu tiên, năng lực sáng tạo của Rachmaninoff vẫn tiếp tục phát triển, nhưng ông đã không đủ tự tin để viết âm nhạc của ông ra giấy

Năm 1899, Rachmaninoff nhận lời mời đến biểu diễn ở London. Ông đã chỉ huy tác phẩm *Núi đá*, chơi khúc *Bi ca* và Prelude. Công chúng Anh có phản ứng khá là khác nhau, bởi vì họ vẫn nhìn âm nhạc Nga với một thái độ nghi ngờ. Khi trở về Nga, Rachmaninoff nhận được tin Vera Skalon, người ông yêu bỏ đi lấy chồng. Một người bạn muốn vực dậy tinh thần của Rachmaninoff đã bố trí để ông gặp Leo Tolstoy ở Moscow. Tuy nhiên cả hai lần gặp gỡ nhà văn này vào tháng 1/1900 đều phản tác dụng.

Sau đó, Rachmaninoff đến gặp nhà thơ miền Nikolai Dahl để điều trị tâm lý. Ba tháng sau đó, tình hình có khả quan hơn.

Và bản Piano Concerto số 2 Op.18 (1900-1901) lừng danh với những giai điệu tuyệt đẹp đã ra đời, chương hai và ba được viết trước, sau đó chương một mới được hoàn thành. Trong giai đoạn này, Tổ khúc số 2 Op.17 (1900-1901) cho hai piano cũng được sáng tác.

Năm 1902, Rachmaninoff cưới cô em họ Natalia Satina. Trong suốt tuần trăng mật của họ ở Vienna, Lucerne và Bayreuth, họ đã được xem các vở *The Flying Dutchman*, *Parsifal* và *Ring Cycle* của Wagner. Rachmaninoff cũng hoàn thành *Mười hai Bài hát Op.21* trong chuyến đi này.

Trở về Ivanovka, Rachmaninoff viết tác phẩm quy mô lớn đầu tiên của ông cho piano, *Những Biến tấu trên Chủ đề của Chopin Op.22* (1902-1903) dựa trên Prelude Đô thứ Op.28/20 của Chopin. Các tác phẩm trong *Mười Prelude Op.23* (1903) mang tính cá nhân hơn. Chúng bao gồm những bản Son thứ và Mi giáng trưởng viết vào ngày con gái đầu lòng của Rachmaninoff ra đời. Hai vở opera tiếp theo được sáng tác, *Hiệp sĩ keo kiệt Op.24* (1903-1904) dựa trên một trong “những bi kịch nhỏ” của Pushkin và *Francesca da Rimini Op.25* (1904-05).

Năm 1906, Rachmaninoff chuyển đến Dresden, Đức, và viết một số tác phẩm quy mô lớn, trong đó có Giao hưởng số 2 Op.27. Bản Piano Sonata số 1 Op.28 (1907-1908) thuộc về những tác phẩm sáng tạo nhất của ông, tuy nó là tác phẩm ít mang tính đa cảm nhất. Năm 1909, Rachmaninoff sáng tác bản thơ giao hưởng *Hòn Đảo của Thần Chết Op.29*.

Năm 1909, Rachmaninoff thực hiện chuyến đi Mỹ cùng với việc sáng tác Concerto số 3 Op.30. Ông xuất hiện lần đầu trước công chúng Mỹ ngày 4/11/1909 ở Northampton, Massachusetts. Ông đã đọc tấu Concerto số 2 và Concerto số 3 mới sáng tác. Ông cũng chỉ huy *Hòn Đảo của Thần Chết* và Giao hưởng số 2. Concerto số 3 từng gây ra một phản ứng nhầm lẫn của giới

phê bình vào thời điểm đó. Khi trở về Nga, Rachmaninoff đã bị sốc nặng khi biết tin Vera Skalon đã chết vì bệnh đậu mùa.

Năm 1917, cảm thấy không thích hợp với sự thay đổi về chính trị, Rachmaninoff quyết định rời nước Nga. Nhận một lời mời sang Thụy Điển biểu diễn, ông và gia đình đã rời St Petersburg ngày 23/12 và không bao giờ quay về nữa.

Sau một thời gian lưu diễn ở các nước Scandinavia, gia đình Rachmaninoff quyết định lên đường tới New York ngày 1/11/1918. Rachmaninoff có trung bình 50 buổi hòa nhạc mỗi năm, từ Mỹ đến châu Âu, Canada và Cuba. Ông đã thực hiện hơn một trăm bản thu âm trong giai đoạn 1919-1942, đầu tiên là với Thomas Edison, sau đó là với Công ty Victor. Tất cả các bản thu đều được hãng BMG Classics in lại thành CD vào năm 1992.

Rachmaninoff có kỹ thuật biểu diễn hoàn hảo, sinh động về nhịp điệu và trên tất cả là cảm xúc sáng tạo tinh tế của ông. Ông để lại dấu ấn cá nhân của mình lên tất cả những tác phẩm mà ông biểu diễn.

Năm 1920, Rachmaninoff liên lạc với những bạn ở Nga và bắt đầu gửi tiền thường xuyên về cho họ. Năm 1921, ông quyết định ở hẳn New York đồng thời thuê một căn nhà ở Locust Point vào mùa hè. Các đợt lưu diễn và những hợp đồng thu âm đã khiến Rachmaninoff trở nên giàu có, nhưng cuộc sống bận rộn làm ông ít có thời gian sáng tác. Đến năm 1926, khi Rachmaninoff quyết định đi nghỉ ở Dresden thì ông mới có thể hoàn thành bản Concerto Piano số 4 Op.40.

Năm 1931, Rachmaninoff tham gia ký vào bức thư phê phán chế độ Xô Viết gửi cho *Thời báo New York*. Các nhà cầm quyền Xô Viết lập tức ra lệnh cấm biểu diễn tác phẩm của ông ở Nga (lệnh cấm này được duy trì trong ba năm). Năm 1931, Rachmanonov viết tác phẩm cuối cùng của ông cho piano độc tấu, *Những Biến tấu trên chủ đề của Corelli* Op.42.

Rachmaninoff dành cả mùa hè năm 1934 để viết *Rhapsody trên chủ đề của Paganini* Op.43 cho piano và dàn nhạc, lấy cảm hứng từ Caprice giọng La thứ của Paganini. Tác phẩm được trình diễn lần đầu tiên ngay trong năm đó. Nó đã trở thành một tác phẩm rất nổi tiếng của Rachmaninoff.

Niềm tin đã trở lại với Rachmaninoff, ông viết hai chương đầu của *Giao hưởng số 3* Op.44 trong mùa hè năm 1935 và sau đó hoàn thành chương cuối. Tuy nhiên, lần trình diễn đầu tiên năm 1936 của bản giao hưởng đã không thành công. Mặc dù bị hiểu sai bởi các nhà phê bình vào thời điểm đó, *Giao hưởng số 3* ngày nay vẫn được coi như một trong những thành tựu xuất sắc nhất của Rachmaninoff.

Mùa diễn 1937-1938 dự định kết thúc ở Vienna, nhưng khi Hitler xâm lược Áo, Rachmaninoff phải hủy buổi hòa nhạc. Lần cuối cùng ông xuất hiện ở châu Âu là tại Liên hoan Lucerne năm 1939. Ông trở về Mỹ khoảng một tuần trước khi chiến tranh nổ ra.

Rachmaninoff sáng tác bài hát thiên nga của ông, *Những Vũ khúc Giao hưởng* Op.45 vào mùa hè năm 1940 với những thông điệp đầy triết lý. Năm 1942, Rachmaninoff chuyển đến Beverly Hills, California và quyết định rằng mùa diễn này sẽ là mùa diễn cuối cùng. Tuy nhiên, do tình hình sức khỏe diễn biến xấu, ông phải tổ chức buổi hòa nhạc cuối cùng ở Knoxville ngày 17/2/1943 trước khi trở về Los Angeles. Rachmaninoff bị ung thư và không có khả năng chữa được. Ông mất ngày 28/3/1943, chỉ ít ngày trước sinh nhật lần thứ 70. Ông được chôn cất ở nghĩa trang Kensico, New York.

Trần Trung Dũng tổng hợp



“The Planets” - bộ tranh tiến trình cuộc đời

Năm 1934 là một năm tổn thất đối với nền âm nhạc cổ điển Anh Quốc vì chỉ ba tháng sau khi Edward Elgar qua đời, nhà soạn nhạc Gustav Holst cũng mất sau một cuộc đại phẫu. Khi phải lựa chọn giữa một cuộc tiểu phẫu và cuộc sống bị hạn chế sau đó hay một cuộc đại phẫu đầy nguy hiểm nhưng nếu thành công thì sau đó có thể tự do làm điều mình muốn, Holst đã chọn

cách thứ hai. Sau khi Holst mất, những buổi biểu diễn tác phẩm của ông suy giảm rõ rệt nhưng tổ khúc giao hưởng “The Planets” (Những hành tinh) Op. 32 đã đủ bảo đảm danh tiếng quốc tế cho ông. Trớ trêu thay, tác phẩm thành công nhất này lại đem đến cho ông ít niềm vui nhất lúc sinh thời.

Tổ khúc *Những hành tinh* gồm bảy chương, mỗi chương được đặt tên theo một hành tinh và vị thần La Mã tương ứng của nó:

1. Hỏa tinh, Vị thần mang đến chiến tranh
2. Kim tinh, Vị thần mang đến hòa bình
3. Thủy tinh, Sứ giả có cánh
4. Mộc tinh, Vị thần mang đến niềm vui
5. Thổ tinh, Vị thần mang đến tuổi già
6. Thiên Vương tinh, Pháp sư
7. Hải Vương tinh, Người thần bí

Holst bắt đầu viết tổ khúc *Những hành tinh* vào năm 1914 và hoàn thành năm 1916. Một vài đoạn hòa âm đã được phác thảo trong những kỳ nghỉ cuối tuần dài tại ngôi nhà ngoại ô

của gia đình ông ở Thaxted, thị trấn Essex. “Hỏa tinh”, “Kim tinh” và “Mộc tinh” được viết cùng một đợt. Sau khi tạm dừng để viết những tác phẩm khác, Holst mới viết tiếp “Thổ tinh”, “Thiên Vương tinh”, “Hải Vương tinh” và “Thủy tinh”.

Trong những năm 1910, Holst chắc chắn là đang trải qua một thời kỳ giống như khủng hoảng tuổi trung niên. Tác phẩm quy mô lớn đầu tiên của ông và opera *Sita* không giành giải thưởng trong cuộc thi sáng tác Ricordi. Các tác phẩm quy mô lớn khác trong thời kỳ này, đặc biệt là *Đám mây sứ giả* và *Beni Mora*, cũng không mấy thành công trong những buổi công diễn lần đầu. Tháng 3/1913, một người giấu tên đã gửi tặng Holst một món tiền, giúp ông tới Tây Ban Nha với nhà chiêm tinh Clifford Bax, anh trai của nhà soạn nhạc Arnold Bax (và về sau viết libretto cho opera *Vị học giả lang thang* của Holst). Clifford Bax và Holst trở thành những người bạn tốt. Nhờ Clifford Bax, Holst đã biết đến những khái niệm chiêm tinh học và bắt đầu khám phá lại những chuyện xảy ra trong tuổi thơ của mình qua thuyết thần bí.

Thư viện của Holst có cuốn sách *Nghệ thuật tổng hợp* của Alan Leo. Bản thân Leo cũng là một nhà chiêm tinh, đã viết nhiều cuốn sách về chiêm tinh học. Mỗi chương trong cuốn *Nghệ thuật tổng hợp* đều có một tiêu đề nêu điềm báo về việc những hành tinh được hình thành như thế nào. Alan Leo chia cuốn sách của mình thành các chương dựa theo mỗi hành tinh và miêu tả những đặc trưng về mặt chiêm tinh học của nó. Thực tế thì “Hải Vương tinh, Người thần bí” đều là một tiêu đề trong cuốn sách của Leo lẫn trong tổ khúc của Holst.

Holst gọi tác phẩm của mình là “một loạt bức tranh tâm trạng”. Điều này đem đến những ảnh hưởng khác cho tác phẩm hơn là bất cứ liên hệ cụ thể nào với chiêm tinh học hay thiên văn học. Trước khi Holst bắt đầu soạn tổ khúc *Những hành tinh*, cả Arnold Schoenberg và Igor Stravinsky đều tới nước Anh

và gây khuấy đảo lớn tại đây. Schoenberg tới Anh và chỉ huy *Bộ năm tác phẩm cho dàn nhạc* Op. 18. Holst chắc hẳn đã tới buổi hòa nhạc này và bị ấn tượng mạnh, vì Holst đã lấy tiêu đề ban đầu cho phác thảo *Những hành tinh* là *Bảy tác phẩm cho dàn nhạc*. Cũng khoảng thời gian này, Stravinsky tới Anh và chỉ huy *Le sacre du printemps* (Lễ bái xuân). Holst chắc hẳn cũng để ý đến cách phối dàn nhạc độc đáo trong tác phẩm này, vì trong chương thứ nhất, “Hỏa tinh”, sự nghịch tai hiển nhiên và nhịp điệu độc đáo dường như đã được giải thoát bằng ảnh hưởng từ Stravinsky.

Có vẻ như Holst xem *Những hành tinh* là một tiến trình cuộc đời. “Hỏa tinh” có lẽ đóng vai trò như một sự khởi đầu sỏi đá và dần vạt. Có người gọi chương này là khúc nhạc mang tính tàn phá nhất từng được viết ra. “Kim tinh” dường như đưa ra câu trả lời cho “Hỏa tinh”, tiêu đề của nó - “Vị thần mang đến hòa bình”, càng củng cố thêm khẳng định này. “Thủy tinh” có thể được coi là vị sứ giả giữa thế giới của chúng ta với những thế giới khác. Có lẽ “Mộc tinh” đại diện cho thời kỳ sung sức nhất của cuộc đời, cho dù giai điệu chính của nó được quá nhấn mạnh mà về sau được soạn lại cùng bài thơ “Con thê với người, tổ quốc ơi” của Cecil Spring-Rice thành một bài ca ái quốc. “Thổ tinh” có thể được xem như sự thể hiện cho phong cách chín muồi của Holst về sau này, và trong thực tế nó được chính Holst công nhận là chương mà ông tâm đắc nhất. Qua “Thổ tinh”, có thể khẳng định rằng tuổi già không phải luôn yên bình và hạnh phúc. Chương nhạc có lẽ thể hiện cuộc đấu tranh chống lại những lực lượng siêu nhiên kỳ bí vẫn đang diễn ra trong đời. Ý niệm này có vẻ lạ lẫm nhưng âm nhạc dường như nêu lên tín ngưỡng về điều này. Tiếp theo “Mộc tinh” là “Thiên Vương tinh, Vị pháp sư”, một khúc scherzo lắt léo thể hiện một cao trào âm nhạc mạnh mẽ trước vẻ thanh bình của đoạn hợp xướng nữ trong “Hải Vương tinh” khiến thính giả mê say.

Tác phẩm cho thấy Holst có liên hệ với các nhà soạn nhạc cùng thời. Có những ý tưởng rõ ràng được vay mượn từ Schoenberg, Stravinsky và Debussy (“Hải Vương tinh” có tính chất tương đồng với những tác phẩm viết cho piano thời kỳ đầu của Debussy). Holst không viết được tác phẩm nào giống như *Những hành tinh* nữa. Thậm chí ông còn ghét sự nổi tiếng của nó. Khi người ta hỏi xin bút tích của ông, ông đưa cho họ một tờ đánh máy khẳng định rằng ông không phân phát chữ ký. Công chúng dường như mong muốn ông viết thêm những tác phẩm như *Những hành tinh* nhưng âm nhạc của ông về sau làm họ thất vọng. Thực tế là sau khi viết tác phẩm này, ông đã thờ bỏ niềm tin vào chiêm tinh học, mặc dù đến tận cuối đời ông vẫn tính số tử vi cho bạn bè. Thật trớ trêu khi tác phẩm khiến ông nổi danh thế giới lại đem lại cho ông ít niềm vui nhất.

Diêm Vương tinh được phát hiện ra vào năm 1930 (4 năm trước khi Holst mất) và các nhà thiên văn học chào đón nó như một hành tinh mới. Song Holst không quan tâm đến việc viết thêm một chương nữa mang tên “Diêm Vương tinh”. Đến thời gian này ông đã vỡ mộng bởi sự nổi tiếng của tổ khúc *Những hành tinh*, ông cho rằng người ta vì quá chú ý đến nó nên quên mất những tác phẩm khác của mình. Tuy nhiên nhiều nhà soạn nhạc khác đã viết tiếp chương “Diêm Vương tinh”. Năm 2000, Dàn nhạc Hallé đã mời nhà soạn nhạc Colin Mathews, một chuyên gia về Holst, viết chương thứ 8. Mathews đặt tên chương nhạc là “Diêm Vương tinh, Người phục sinh” và đề tặng Imogen Holst, con gái của Holst.

Tháng 8/2006, Liên đoàn thiên văn học quốc tế (IAU) định nghĩa lại thuật ngữ “hành tinh” dẫn đến việc Diêm Vương tinh (Pluto) bị chuyển từ “hành tinh” sang “hành tinh lùn”. Vì thế tác phẩm bảy chương ban đầu của Holst lại một lần nữa có sự hiện diện trọn vẹn của mọi hành tinh trong hệ mặt trời (trừ trái đất).

Ngọc Anh



Albert Ketelbey, phù thủy của âm điệu

Trong danh mục tác phẩm giới thiệu cho thiếu nhi bắt đầu tìm hiểu nhạc cổ điển, "In a Persian Market" (Phiên chợ Ba Tư) là một tác phẩm quen thuộc mặc dù tác giả của nó, Albert Ketelbey, không hẳn là một tên tuổi lớn trong số những nhà soạn nhạc cổ điển. Thành công lớn nhất của Albert Ketelbey với tư cách nhà soạn nhạc là ở những tác phẩm mang tính miêu tả xuất sắc: "In a Monastery Garden" (Trong vườn

của một thánh đường), "In a Chinese Temple Garden" (Trong vườn của một ngôi đền Trung Hoa) và "In a Persian Market" đã nhắc ở trên... Ông được coi là người cuối cùng của một dòng nhạc bao gồm cả Johann Strauss và Franz Lehar.

Trái ngược với những tuyên bố trong một vài cuốn sách rằng Ketelbey là bút danh còn tên thật là Vodorinski, nhà soạn nhạc người Anh này thật sự có tên khai sinh là Albert William Ketelbey (không có dấu trọng âm và thường bị viết sai chính tả thành Katelby). Ông sinh ngày 9/8/1875 tại số 41 phố Alma, Aston Manor, Birmingham, là con trai của George Ketelbey, một thầy giáo ở trường nghệ thuật Victoria và người mẹ tên thời con gái là Sarah Aston. Khi còn nhỏ, Ketelbey hát trong đội hợp xướng của nhà thờ St Silas, Lozells và những bài học piano hẳn phải bắt đầu từ rất sớm khi mà ở tuổi mười một Ketelbey đã biểu diễn một bản sonata viết cho piano do chính mình sáng tác tại Worcester Town Hall trước các khán thính giả bao gồm cả nhà soạn nhạc Anh nổi tiếng Edward Elgar. Về sau ông thú nhận rằng ông là một nghệ sĩ dương cầm bất đắc dĩ nhưng có được cảm hứng sáng tạo nhờ tình cảm đối với cô con gái của người chơi organ trong đội hợp xướng nhà thờ

mà ông tham gia. Năm 1998, bản thảo viết tay cho piano sonata này được đem ra đấu giá ở Sotheby. Chính quyền thành phố đã mua và giờ đây bản thảo đang nằm tại phòng lưu trữ của thư viện trung tâm.

Sau một thời gian ngắn là sinh viên của trường Fitzroy, London, Ketelbey vào học Trường Âm nhạc Trinity, nơi ông đánh bại người đứng thứ nhì là Gustav Holst để giành một học bổng âm nhạc. Ông đã cộng tác với trường này trong nhiều năm, lúc đầu là học viên và sau là một người chấm thi. Sau khi thử sức ở những nhạc cụ khác như organ, flute, oboe, clarinet và cello, ông dừng lại ở nhạc cụ đầu tiên của mình là piano cùng với việc sáng tác chiếm một vai trò ngày càng tăng. Những tác phẩm thời kỳ đầu của ông mang phong cách cổ điển và bản Ngũ tấu cho đàn dây đã được nhận giải thưởng Sir Michael Costa.

Khi còn học ở trường, Ketelbey đã xoay xở để xuất bản nhiều tiểu phẩm do ông sáng tác. Những sáng tác quan trọng hơn được công bố dưới tên thật của ông, nhưng cũng có một loạt các tiểu phẩm phòng khách và âm nhạc viết cho mandoline xuất hiện dưới bút danh hào nhoáng Raoul Clifford. Thậm chí có cả ca khúc “Giấc mơ vinh quang” ông viết cùng với một người bạn đã được giới thiệu là “âm nhạc của G.Villa, phần organ của Raoul Clifford”. Đường Villa và phố Clifford là hai đường phố lớn gần với phố Alma nơi ông sinh ra.

Sau khi tốt nghiệp, công việc chính của ông là viết thuê ở hai hãng phát hành Chappell và Hammond. Công việc viết thuê có thể buồn tẻ nhưng kinh nghiệm thu được lại là vô giá đối với việc rèn luyện cách viết trôi chảy cho cả piano và dàn nhạc của nhà soạn nhạc.

Ông có bước đột phá vào thị trường âm nhạc cao cấp vào năm 1915 khi Larway tung ra “In a Monastery Garden” và Ascherberg phát hành “Tangled Tunes”. Người họa sĩ vẽ bìa cho Tangled Tunes đã hóm hỉnh mô tả chính nhà soạn nhạc như một

phù thủy đang pha chế hỗn hợp âm điệu trong một cái vạc lớn. Sự thật là Ketelbey đã phát triển tài năng về lối viết miêu tả, thể hiện khả năng xuất sắc trong việc nắm bắt sắc thái bầu không khí xung quanh trong tất cả các tác phẩm của ông.

Năm 1906, Ketelbey được công ty thu âm Columbia Graphophone mời làm “impresario”⁽¹⁾ và vài năm sau, ông trở thành giám đốc âm nhạc của công ty này.

Trong Thế chiến thứ nhất, ông tham gia chỉ huy một số vở kịch thời sự mang tính đả kích tại nhà hát Vaudeville, London, bao gồm *Ye Gods* (1916), *Flora* (1918) và *The Officers' Mess* (1918). Ngay lập tức, Ketelbey trở thành một nhà chỉ huy nổi tiếng và rất được kính trọng trong giới sân khấu. Ông cũng chỉ huy nhiều buổi hòa nhạc các tác phẩm của ông ở London và các tỉnh, là chỉ huy được mời của các dàn nhạc nổi tiếng châu Âu, trong đó có Amsterdam Concertgebouw.

Khi nghệ thuật điện ảnh không lờ ra đời, nhà soạn nhạc đã đưa ra đúng lúc những bộ sưu tập những khúc nhạc ngắn miêu tả tâm trạng. Những năm về sau, khi ở trên đỉnh cao danh tiếng, ông đã phục chế một số trong những đoạn nhạc chưa hoàn thiện đó thành những bản nhạc hòa tấu. Một trong những bộ sưu tập âm nhạc điện ảnh của ông đã được Bosworth xuất bản. Sau Thế chiến thứ hai, hãng này trở thành nhà xuất bản chính của Ketelbey.

Trong vòng mười năm, Ketelbey trở thành nhà soạn nhạc thành công nhất ở địa phương. Với tầm nhìn xa, năm 1918 ông đã sớm tham gia vào PRS, một tổ chức thúc đẩy việc trình diễn những tác phẩm của các thành viên. Năm 1926 thu nhập của ông đột ngột giảm khi PRS đưa ra chính sách mới trả giá thấp cho các tác phẩm âm nhạc điện ảnh, khiến cho ông và một số

¹ Impresario: trong tiếng Italia có nghĩa là nhà quản lý hay nhà sản xuất trong một ngành công nghiệp giải trí, thường là âm nhạc hay nhà hát.

nhà soạn nhạc khác phải từ bỏ tổ chức này. Năm 1929 ông được tờ công báo của PRS gọi là “Nhà soạn nhạc đương thời vĩ đại nhất của nước Anh”, căn cứ vào số buổi diễn các tác phẩm của ông. Sự kiện này làm khó chịu những nhà soạn nhạc kém thành công hơn và xuất hiện những dấu hiệu của sự ghen tức trong nghề.

Cuối những năm 1920, thành công của Ketelbey trong vai trò nhà soạn nhạc đã đủ lớn để ông có thể rời bỏ chức vụ ở Columbia và dành hết tâm trí cho công việc sáng tác. Mỗi năm ông đều tổ chức các buổi hòa nhạc Ketelbey đặc biệt, bao gồm những tác phẩm mới lạ nhất của mình, ở một vùng biển nào đó.

Sau Thế chiến thứ hai, thu nhập của Ketelbey giảm từ 3.493 bảng năm 1940 xuống còn 2.906 bảng vào năm 1950, một mức giảm lớn tính đến cả lạm phát thời chiến. Thậm chí ông còn nhận thấy BBC thờ ơ với các tác phẩm của mình.

Thực tế, âm nhạc của ông thiếu sự đổi mới. Phần lớn các tác phẩm được xuất bản vào những năm hậu chiến của ông đều khai thác lại chất liệu cũ và có nguy cơ xuất xứ. Ca khúc “Kilmoren” chính là phiên bản của “Kildoran” nổi danh của 50 năm trước. Thậm chí tác phẩm cho ban kèn đồng *Adventurers Overture* cũng được sửa lại cho dàn nhạc.

Ketelbey có một cuộc hôn nhân lâu dài và hạnh phúc với ca sĩ Charlotte Siegenberg (1871 - 1947). Sau cái chết của người vợ đầu, ông tái hôn với Mabel Maud Pritchett. Với cả hai người vợ ông đều không có con. Ông mất ngày 26/11/1959 tại tư gia ở Egypt Hill, Cowes, Isle of Wight, thọ 84 tuổi. Chúc thư của ông có những điều khoản nhằm ngăn bà vợ góa Mabel sử dụng những tài liệu cá nhân của ông, vì thế con đường trực tiếp để nghiên cứu âm nhạc do ông sáng tác đã bị đóng lại. Đó là chưa kể đến phần lớn tác phẩm của ông đã bị hủy hoại trong trận lũ mùa đông năm 1947 tại Hampstead.

Mặc dù đạt được một vài ghi nhận về mặt phê bình đối với những tác phẩm hợp xướng và thính phòng, nhưng thành công lớn nhất của Albert Ketelbey là những tác phẩm mang tính miêu tả, cùng dòng với tác phẩm “In the Fens” (Vùng đầm lầy) của Delius nhưng với những chủ đề nhiều lạ lẫm hơn. “In a Persian Market”, “In a Chinese Temple Garden” và “In a Monastery Garden” của Albert Ketelbey đều rất phổ biến với dàn nhạc trên sân khấu và trong hình thức những bản nhạc in. Mặc dù thể loại âm nhạc này hiện giờ đã lỗi thời nhưng thời đó nó được đánh giá cao và danh tiếng của Ketelbey ở châu Âu có lẽ còn cao hơn cả ở quê hương ông. Một nhà phê bình âm nhạc của Vienna từng nói về âm nhạc của Ketelbey rằng nó chỉ đến lần thứ hai với âm nhạc của Johann Strauss và Franz Lehár.

Chu Hoàng



Igor Stravinsky - nhà cách tân âm nhạc thế kỷ 20

Năm 1913 đã xảy ra vụ scandal trong lịch sử âm nhạc cổ điển - vở ballet của Stravinsky "Le sacre du printemps" (Lễ bái xuân) đã được trình diễn. Những âm điệu gay gắt, sử dụng lối hòa âm khác lạ với sự thống trị của nhạc cụ hơi và đồng so với bộ dây, đã tạo ra một làn sóng chống đối của khán giả Paris, những người vốn quen thuộc với thứ âm nhạc dịu nhẹ, du dương, êm tai. Với

tác phẩm này, Stravinsky đã mở ra một giai đoạn sáng tạo, cách tân mới, có tầm ảnh hưởng lớn đến những nhà soạn nhạc của thế kỷ 20.

Igor Fyodorovich Stravinsky sinh ra ở một khu nghỉ mát Orniensbaum trên vịnh Phần Lan vào ngày 17/6/1882. Là con trai thứ hai của ông Fyodor Ignat'yevich Stravinsky, một nghệ sĩ giọng bass nổi tiếng của nhà hát Opera Hoàng gia St Petersburg, Igor được dạy piano từ rất nhỏ và đã gắn bó với piano đến tận cuối đời đến nỗi ông không thể sáng tác mà lại thiếu đi cây đàn này.

Thời gian theo học luật tại trường Đại học Tổng hợp là quãng thời gian Stravinsky nghe nhạc nhiều nhất, đặc biệt là các tác phẩm của Tchaikovsky, Glinka và Rimsky-Korsakov - nhạc sĩ ông gặp tại Heidelberg vào năm 1902. Chính Rimsky-Korsakov đã khuyến khích ông bắt tay vào sáng tác Sonatina, Allegro, *Faune et berrgère* (Thần điền dã và cô bé chăn cừu) và tới năm 1905 là một bản giao hưởng hoàn chỉnh. Năm 1908, sau khi sáng tác bản "Pháo hoa" để kỷ niệm đám cưới với con gái của Rimsky-Korsakov, Stravinsky tiếp tục sáng tác các etude

cho piano. Khi Rimsky-Korsakov qua đời, ông đã có một tác phẩm “Chant funèbre” để tưởng niệm nhà soạn nhạc lớn này.

Năm 1909, Stravinsky đã có cuộc gặp gỡ định mệnh với Sergei Diaghilev, người đầu tiên cảm nhận và đánh giá được tài năng thiên bẩm của người nhạc sĩ trẻ. Cuộc gặp gỡ này là sự khởi đầu cho một tình bạn gắn bó với bao thăng trầm trong suốt 30 năm sau này. Khi ấy, Stravinsky mới tốt nghiệp đại học và đã có gia đình nhưng vẫn chưa xác định rõ được tương lai của mình với tư cách là nhạc sĩ sẽ ra sao. Diaghilev đặt hàng Stravinsky viết nhạc cho vở *Les sylphides* (Tiên nữ), một vở ballet lấy cảm hứng từ những bản nhạc viết cho piano của Chopin. *Les sylphides* đã được Đoàn ballet Russe biểu diễn lần đầu tiên vào mùa du lịch Paris vào năm 1909 tại nhà hát Opera Paris. Stravinsky kể lại: “Tôi vừa trở về sau một kỳ nghỉ và đang tĩnh tâm để hoàn thành nốt tác phẩm Rossignol thì nhận được một bức điện tín. Điều đó đã làm thay đổi mọi kế hoạch của tôi. Diaghilev đề nghị tôi viết nhạc cho vở *Con chim lửa*. Buổi công diễn vở *Con chim lửa* ở nhà hát Opera Paris năm 1910 đã tạo điều kiện cho Stravinsky gặp gỡ những nhà văn, nhà soạn nhạc nổi tiếng đương thời như Marcel Proust, Maurice Ravel, Manuel de Falla và đặc biệt là Claude Debussy, người sau này đã trở thành bạn của ông đến suốt đời.

Vở ballet thứ hai viết cho Diaghilev, *Pyotrushka* (1911), cũng giành được thành công tương tự, dẫu không mang nhiều màu sắc phương Đông như *Con chim lửa*. Thay vào đó, ở vở ballet này, Stravinsky đã tận dụng tối đa những giai điệu nồng nàn của nhạc Nga. Ông nhớ lại: “Khi soạn phần âm nhạc, tôi đã tưởng tượng thấy cảnh một con rối đột nhiên bị cắt dây, cảnh này được dàn nhạc tăng thêm bằng sự dồn dập của những hợp âm rải. Dàn nhạc đáp trả lại với những hợp âm kèn lệnh đầy đe dọa. Phần kết thúc ở đoạn cao trào với hình ảnh bi thảm của con rối ngã gục xuống đất đầy đau đớn”. Buổi công diễn của

vở ballet ở Paris diễn ra với sự hóa thân tuyệt vời của Nijinsky (vào vai Pyotruska), Tamara Karsavina (vai cô vũ nữ) và Enrico Cecchetti (nghệ nhân rối).

Năm 1913 xảy ra vụ scandal của lần trình diễn vở ballet tiếp theo của Stravinsky *Le sacre du printemps* (Lễ bái xuân). Ông viết tác phẩm này theo lời yêu cầu của Diaghilev năm 1912. Vở ballet này mang những âm điệu gay gắt, sử dụng lối hòa âm khác lạ với sự thống trị của nhạc cụ hơi và đồng so với bộ dây. Điều này đã tạo ra một làn sóng chống đối của khán giả Paris, những người vốn quen thuộc với thứ âm nhạc dịu nhẹ, du dương, êm tai. Tuy nhiên, tác phẩm này đã mở ra một giai đoạn sáng tạo, cách tân mới, có tầm ảnh hưởng lớn đến những nhà soạn nhạc đương thời.

Khi Thế chiến thứ nhất nổ ra vào năm 1914, Stravinsky rời Nga đến Thụy Điển, và một lần nữa, theo sự đề nghị của Diaghilev, Stravinsky đã soạn tác phẩm *Đám cưới* mà mãi đến năm 1923 mới được công diễn ở Paris. Stravinsky nhớ lại ông đã viết vở này ở một vùng núi, “trong một phòng nhỏ chứa những hộp chocolate Suchard, với một áo khoác choàng qua vai, một mũ berê da trên đầu, một đôi giày tuyết và một chiếc khăn trùm lên đầu gối”. *Đám cưới* đã đạt được thành công bất ngờ với sự kết hợp giữa bốn piano và nhạc cụ hơi. Tiếp theo là hai tác phẩm thính phòng. Tác phẩm “Renard” được ông hợp tác với tác giả Charles Ferdinand Ramuz người Thụy Sĩ do công nương Edmon de Polignac đặt hàng viết cho dàn nhạc nhỏ 20 người. Nhạc cụ chính là đàn cimbalum do những người dân digan Hungary chơi.

Ở một tác phẩm khác, *Câu chuyện người lính*, được trình diễn lần đầu tiên vào năm 1917 với sự giúp đỡ tài chính của Wener Reinhardt. Vào thời điểm này, Stravinsky lâm vào cảnh túng quẫn và bệnh tật. Điều đặc biệt là chính sách “thắt lưng buộc bụng” thời hậu chiến đã ảnh hưởng đến cả biên chế dàn nhạc giao hưởng, buộc ông phải sáng tác tác phẩm dành cho

dàn nhạc nhỏ. *Câu chuyện người lính* giống như một tác phẩm viết cho ban nhạc jazz, trong đó có một số loại nhạc cụ thể hiện cả những âm sắc trầm. Nhạc cụ chính là violin, tượng trưng cho người lính ngây thơ, cả tin đã bán linh hồn cho quỷ dữ để đổi lấy một chiếc bùa. Anh ta trở nên giàu có nhưng không hạnh phúc. Kiệt tác thính phòng này cũng được lấy cảm hứng từ tác phẩm của Charles Ferdinand Ramuz, người sáng tác câu chuyện dựa trên những câu chuyện ngụ ngôn Nga.

Và lúc này, một lần nữa, chính Diaghilev đã thúc đẩy Stravinsky viết một vở ballet quan trọng khác là *Pulcinella* (1919). Dựa trên nhạc của Pergolese, Stravinsky đã “cách tân” phong cách âm nhạc thế kỷ 18 để tạo nên một âm nhạc đánh dấu sự bắt đầu của thời kỳ tân cổ điển trái ngược hẳn với hệ thống nhạc 12 âm đang thịnh hành thời bấy giờ. Vở ballet này công diễn vào năm 1920, biên đạo múa do Massine, phần trang trí sân khấu do Picasso đảm trách. Stravinsky sáng tác *Mavra*, một vở ballet buffa năm 1922, vở oratorio *Vua Oedipus* năm 1927, ballet “*Apollon Musagète* (với sự biên đạo của Georges Balanchine) năm 1928, và Piano Concerto năm 1929. Ông còn tiếp tục tham gia lĩnh vực chỉ huy từ năm 1923 với nhóm nhạc 8 người với nhạc cụ hơi.

Sau khi mẹ, vợ và con gái qua đời, ông đã quyết định sang Mỹ vào năm 1939. Năm 1940, ông dương bệnh lao phổi ở Hollywood, nơi có khí hậu gần giống vùng biển nước Pháp.

Trong hai năm 1947 và 1948, Stravinsky chủ yếu tập trung vào việc soạn nhạc cho vở opera trữ tình *Sự hoàn lương của gã ăn chơi đàng điếm* dựa trên tác phẩm nhà thơ nổi tiếng W.H. Auden (do Aldouo Huxley giới thiệu với Stravinsky). Vở opera này mô tả cuộc sống phiêu lưu của một chàng thanh niên được hưởng một gia tài kếch xù. Anh ta đã đánh mất cả linh hồn cho Nick Shadow, tượng trưng cho ác quỷ. Sử dụng phong cách âm nhạc và opera thế kỷ 18 (chủ yếu là Gluck và Mozart), Stravinsky và Auden đã lập lại từ các aria, hợp xướng, tổng phổ...

của một vở opera cổ điển. Buổi công diễn vở opera này ở nhà hát Fenice ở Venice năm 1951 dưới sự chỉ huy của chính Stravinsky đã đạt được thành công vang dội.

Ở giai đoạn này, Stravinsky dành nhiều thời gian cho niềm say mê đối với hệ thống nhạc 12 âm, một kỹ thuật soạn nhạc từng bị chính ông từ chối sử dụng trước đây. Những tác phẩm chính ông sáng tác vào thời gian này “Canticum sacrum ad honorem Santi Marci nominis” (1958) và “Threni id est Lamentationes Jeremias Prophetae” (1958), cả hai đều viết cho giọng hát, dàn hợp xướng và đàn harp cùng vở ballet *Agon* (1957) được xem là kết quả của quá trình ông nghiên cứu âm nhạc của Anton Webern trong suốt thời gian từ 1952 đến 1955.

Những năm cuối đời, dù sức khỏe suy yếu, Stravinsky đã trở lại nước Nga, quê hương mình. Ông qua đời vào ngày 6/4/1971, và yên nghỉ tại Venice, Italia, bên người bạn tri kỷ Serge Diaghilev.

Thanh Nhàn



Arnold Bax - người kế tiếp Elgar

Trong khi những nhà soạn nhạc cùng thời thập niên 20 và 30 như Stravinsky chuộng theo phong cách Tân Cổ điển thì Bax vẫn giữ nguyên lập trường cũ. Các bản nhạc của Bax đẹp như những bức tranh đầy màu sắc với nhiều cung bậc cảm xúc khác nhau. Cả đời Bax luôn cố gắng giữ cho âm nhạc của mình mang phong cách lãng mạn, đi ngược lại với phong trào âm nhạc hiện đại và nhất là với trường phái 12 âm đang ngày càng thịnh hành của Arnold Schoenberg. Arnold Bax được coi là người kế tiếp truyền thống của nhà soạn nhạc lớn Edward Elgar.

Tên đầy đủ của Sir Arnold Bax là Arnold Edward Trevor Bax. Ông sinh ngày 8/12/1883 tại Streatham, London, Anh Quốc và mất ngày 3/10/1953 tại xứ Cork thuộc Ireland. Nhờ sinh trưởng trong một gia đình thượng lưu có gốc gác từ Hà Lan, mà Bax có thừa đủ tài chính để theo đuổi những niềm đam mê của mình.

Năm 16 tuổi, Bax bắt đầu học nhạc một cách chính quy tại Hampstead Conservatory dưới sự chỉ dẫn của Cecil Sharp, người tiên phong trong việc khôi phục nhạc dân gian truyền thống. Năm 1900 tới năm 1905, Bax theo học tại Học viện Âm Nhạc Hoàng gia Anh dưới sự chỉ dẫn của nhà soạn nhạc Frederick Corder. Phương pháp giảng dạy của Frederick Corder chủ yếu hướng sinh viên tới phong cách sáng tác tự do và phá cách Franz Liszt và Richard Wagner, đã dần hình thành cho Bax một tư duy sáng tác tương tự về sau này.

Bax lấy cảm hứng sáng tác từ rất nhiều nguồn như văn học, âm nhạc dân gian cổ... Trong số đó, nguồn cảm hứng đi theo ông

cả đời đến từ các tác phẩm của nhà thơ, nhà soạn kịch William Butler Yeats, người đi đầu trong phong trào Phục hưng văn học Ireland cổ. Qua những tác phẩm của Yeats, Bax hình thành một niềm hứng thú với xứ sở Ireland. Ông cất công đi tới tận những vùng xa xôi hẻo lánh nhất của Ireland, một trong số đó là ngôi làng nhỏ Glencolumbcille thuộc Donegal, địa điểm yêu thích mà ông thường xuyên quay lại thăm trong suốt 30 năm ròng. Rất nhiều những sáng tác cả về âm nhạc lẫn văn thơ của Bax trong khoảng từ năm 1903 tới năm 1916 được coi là một phần của phong trào Phục hưng văn học Ireland cổ. Điển hình trong số đó là các bản thơ giao hưởng *Into The Twilight* (viết năm 1908), *In The Faery Hills* (viết năm 1909) và bản *Rosc-catha* (viết năm 1910) ngoài ra còn cả các tác phẩm thơ và truyện ngắn ông viết bằng tiếng Ireland dưới bút danh Dermot O'Byrne.

Ngoài Ireland ra, các tác phẩm của nhà văn người Na Uy Bjørnstjerne Bjørnson đã góp một phần lớn trong việc đưa âm hưởng từ các nước Bắc Âu vào âm nhạc của Bax. Thậm chí ông còn phổ một tác phẩm thơ bằng tiếng Na Uy của Bjørnson vào khúc ca “The Flute” (viết năm 1907) với phần đệm piano. Những tác phẩm của Bax có mang đậm hơi hướng của âm nhạc Bắc Âu gồm có bản *Hardanger* dành cho 2 piano (viết năm 1927) và thơ giao hưởng *The Tale the Pine-Trees Knew* (viết năm 1931).

Năm 1910, mối tình chóng vánh với cô gái người Ukraina là Natalia Skarginska đã đem Bax tới tận St Petersburg, Moskva và tới cả Lubny, gần Kiev. Hành trình này đã đưa đến cho sáng tác của Bax những nét nhạc của Nga và Sla-vơ. Bản piano sonata giọng pha thăng trưởng (viết năm 1910), là tác phẩm phản ánh tâm trạng bi quan của Bax khi ông chia tay với Skarginska. Các sáng tác dành cho piano độc tấu khác cũng mang đậm chất Nga và Ukraina là *Nocturne-May Night in the Ukraina* và *Gopak* (Russian dance) đều được viết vào năm 1912.

Năm 1919, Bax cùng ba nhà soạn nhạc người Anh khác được giao nhiệm vụ viết nhạc chèo giữa các màn trình diễn của đoàn múa Ballet Russes lừng danh của Sergei Diaghilev tại London. Bax đã kết hợp giai điệu của cả ba đoạn piano sonata mang âm hưởng nước Nga mà ông từng viết trước đó thành một tổ khúc *Russian Suite* cho dàn nhạc. Năm 1920, ông viết nhạc nền cho vở kịch *The Truth About the Russian Dancers* của J. M. Barrie. Ảnh hưởng từ nước Nga cũng có thể tìm thấy ở các sáng tác khác của Bax, đặc biệt là ba bản thơ giao hưởng đầu tiên của ông.

Thế chiến thứ nhất nổ ra, Bax tránh được nghĩa vụ quân sự nhờ bệnh yếu tim. Ông sáng tác không mệt mỏi trong suốt những năm chiến tranh đó. Mặc dù vậy, việc Ireland ly khai khỏi Anh Quốc đã khiến ông buồn phiền. Bax tìm kiếm sự cảm thông từ nữ nghệ sĩ piano trẻ Harriet Cohen. Tình cảm của họ kéo dài suốt hơn 40 năm cho tới khi Bax mất. Cohen đem lại cho Bax một niềm cảm hứng mãnh liệt mới trong sáng tác. Năm 1915, chỉ trong 13 ngày ông đã viết tặng Cohen tận ba bản piano mang tên *The Princess's Rose Garden*, *The Maiden with the Daffodil* và *In the Vodka Shop*. Sự công kích cay nghiệt của xã hội đối với mối tình cấm đoán này đã khiến cả hai phải chịu nhiều căng thẳng. Chính trong thời kỳ khó khăn này Bax đã sáng tác ra những bản thơ giao hưởng tuyệt vời như *Summer Music* (1916), *Tintagel* (1917) và *November Woods* (1914-1917). Trong đó *Tintagel* là thơ giao hưởng nổi tiếng nhất của ông kể về mối tình tuyệt vọng của Tristan và Isolde.

Từ năm 1928 trở đi, Bax hay lui tới vùng Morar thuộc Scotland để làm việc. Thời gian này ông có một mối tình mới với Mary Gleaves. Khoảng những năm giữa Thế chiến thứ nhất và thứ hai, Bax tìm lại về nguồn cảm hứng với Na Uy và các nước Bắc Âu. Ông bị cuốn hút bởi chất thơ trong nhạc của Jean Sibelius. Bax hoàn thành được cả giao hưởng từ số 3 đến 7 và ba bản

Northern Ballads dành cho dàn nhạc. Ông được coi như là người kế tiếp truyền thống của nhà soạn nhạc lớn Elgar.

Bax được phong tước Hiệp Sĩ năm 1937 (Knight Bachelor) nhưng ông không mặn mà gì với chức tước đó. Ông bắt đầu thấy sức sáng tác của mình dần cạn kiệt. Bax buồn nản khi nhận ra rằng phong cách của ông quá cổ điển so với các trào lưu âm nhạc hiện đại mới đang trở nên thịnh hành. Trong tác phẩm nhạc nền ông viết cho bộ phim *Oliver Twist* của Malta G.C. là một thành công thực sự. Thế nhưng hào quang của thành công đó không đủ để cải biến quan niệm của giới phê bình và soạn nhạc tân tiến cho rằng các sáng tác của Bax quá cổ lỗ so với âm nhạc hiện đại. Bax rút lui khỏi công chúng và lui về sống ẩn dật tại khách sạn *The White Horse* thuộc Storrington, Sussex.

Năm 1947, Elsa vợ của Bax mất. Những tưởng ông và Harriet Cohen, người tình lâu năm có thể kết hôn. Nhưng Cohen đã bị sốc nặng khi Bax thú nhận rằng ông còn một mối tình dài 20 năm khác với Mary Gleaves và rằng ông đã thề sẽ không kết hôn nữa. Cohen suy sụp tinh thần và trong cơn tức giận, bà đã “vô tình” va phải một khay cốc thủy tinh. (Phải nhắc thêm rằng thời điểm đó Harriet Cohen là một trong những nghệ sĩ piano được hâm mộ nhất. Bà được coi là người chơi nhạc Bach xuất sắc nhất trong thế hệ các pianist đương thời). Tai nạn bất ngờ đó làm tổn thương trầm trọng bàn tay phải của Cohen và gần như chấm dứt hoàn toàn sự nghiệp biểu diễn của bà. Bax phản ứng với tai nạn bằng cách viết riêng cho Cohen một bản piano mới mang tên *The concertante for the left-hand* (Bản piano concerto dành cho tay trái). Harriet Cohen trình diễn tác phẩm độc đáo đó lần đầu vào tháng 7/1950 và đã giành được rất nhiều sự tán thưởng.

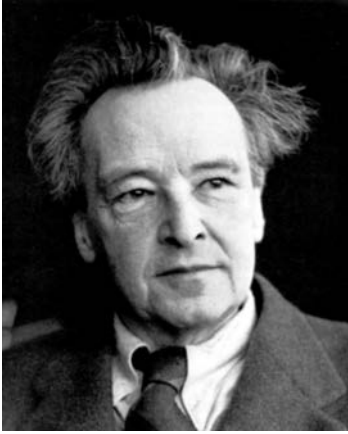
Năm 1953, Bax được Nữ Hoàng Anh trân trọng phong là Knight Commander of the Royal Victorian Order (KCVO). Cùng năm đó ông qua đời ở tuổi 69 vì bệnh tim và được

chôn cất tại nghĩa trang St. Finbarr's thuộc xứ Cork tại Ireland. Một trong những sáng tác cuối cùng của ông là tác phẩm *Coronation March for Queen Elizabeth II*.

Nhạc Bax có giai điệu đầy màu sắc. Nhiều nhà phê bình phàn nàn rằng các bản nhạc của ông quá cầu kỳ và phức tạp. Những đoạn cao trào thường được tô điểm bằng những nhạc cụ có âm sắc mạnh như kèn đồng và bộ gõ hoặc đôi khi là dùng cả bộ dây để tạo tiếng vang. Với những đoạn tiết tấu chậm, ông dùng những chất liệu âm sắc rất mềm mại và tinh tế. Cách mà Bax phối hợp các nhạc cụ thực ra rất gần với trường phái âm nhạc Ấn tượng. Người ta nói rằng trong nhạc của Bax có thể tìm thấy cả Richard Strauss lẫn Claude Debussy.

Sau khi Bax mất, các tác phẩm của ông bị cho là không hợp thời và rơi vào quên lãng hoặc rất hiếm được thu âm. Cho tới những năm 60, hãng đĩa chuyên phát hành các bản thu âm của những nhà soạn nhạc Anh Quốc là Lyrita Label mới bắt đầu cho ra mắt một series các CD nhạc của Bax. Sau đó vào thập kỷ 80 và 90, các hãng đĩa Naxos và Chandos cũng liên tiếp cho phát hành những bản thu âm biểu diễn nhạc của Bax. Giới phê bình bắt đầu quay lại tìm hiểu các tác phẩm phức tạp của nhà soạn nhạc trước đây bị coi là “cổ hủ” này.

Thùy Hương



Nhà soạn nhạc trên tờ 20 franc Thụy Sĩ

Arthur Honegger, nhạc sĩ mà chân dung hiện diện trên tờ bạc mệnh giá 20 franc Thụy Sĩ được nhiều nhà phê bình âm nhạc coi là "người kết nối kỹ năng của một kiến trúc sư thời Trung cổ với sự đơn giản của một thợ thủ công khiêm tốn của thánh đường".

Arthur Honegger sinh ngày 10/3/1892 tại Le Havre, Pháp. Cha mẹ của Honegger đều là người Thụy Sĩ. Là con cả trong số bốn người con, Arthur Honegger, được học violin và hòa âm (với R.C. Martin) khi còn bé ở Le Havre. Sau đó Honegger trải qua hai năm học tập tại Nhạc viện Zürich, Thụy Sĩ dưới sự hướng dẫn của các giáo viên Friedrich Hegar (sáng tác), Willem de Boer (violin) và Lothar Kempter (lý thuyết). Cũng tại đây, ông đã khám phá âm nhạc của Wagner, Strauss cũng như Reger và chúng có tác động sâu sắc đến ngôn ngữ âm nhạc của Honegger.

Năm 1911, Arthur Honegger ghi tên vào học Nhạc viện Paris. Trong thời gian bảy năm là sinh viên tại Nhạc viện Paris, ông học cùng Capet (violin), Gédalge (đổi âm và phức điệu), Widor (sáng tác và phối khí dàn nhạc), d'Indy (chỉ huy), Emmanuel (lịch sử) và những giáo viên khác. Bạn đồng môn của ông gồm Tailleferre, Auric, Ibert (người mà ông cộng tác trong hai tác phẩm quy mô lớn vào những năm 1930) và Milhaud (người trở thành bạn thân của ông). Âm nhạc của Arthur Honegger đến với công chúng lần đầu tiên tại Paris vào tháng 7/1916.

Sau mối quan hệ với ca sĩ giọng soprano Claire Croiza mà kết quả là một cậu con trai, Honegger kết hôn với nghệ sĩ piano Andrée 'Vaura' Vaurabourg vào ngày 10/5/1926. Honegger là người đồng sáng lập Trung tâm Âm nhạc và kịch nghệ độc lập, ông đã gặp Vaurabourg tại các buổi hòa nhạc của Trung tâm tại Salle Oedenkoven. Vì Honegger cần một nơi tuyệt đối tĩnh mịch để sáng tác, đôi vợ chồng đã sống tách biệt trong phần lớn đời sống hôn nhân. Họ chỉ chung sống một thời gian ngắn ngủi (1935 - 1936) sau khi Vaurabourg bị thương nặng vì một tai nạn ô tô và trong những năm cuối đời khi Honegger quá ốm yếu không thể sống một mình được. Vaurabourg là một nghệ sĩ piano xuất sắc và một trong những giáo viên dạy hòa âm, đối âm và phức điệu được đánh giá cao nhất tại Paris (Boulez cũng là học trò của bà). Honegger coi trọng những ý kiến về âm nhạc của bà hơn ý kiến của mọi người khác. Bà thường đồng hành với chồng trong những chuyến lưu diễn khắp châu Âu và châu Mỹ, chơi bè piano trong các tác phẩm thính phòng, đệm piano cho các ca khúc và chơi các tác phẩm cho piano độc tấu của chồng.

Mặc dù Honegger là một thành viên của Nhóm những người trẻ mới và về sau là thành viên Nhóm Sáu, giữa ông và những thành viên khác là một mối quan hệ bạn hữu vượt trên những nguyên tắc thẩm mỹ chung của nhóm mà ông luôn từ chối. Trong khi ông rõ ràng được lợi từ việc cùng quảng bá với Nhóm Sáu, ngôn ngữ âm nhạc độc đáo của ông được ngợi khen rộng rãi ngay cả trước khi nhạc nền mà ông viết cho vở kịch *Le roi David* (Vua David, 1921) của René Morax khiến ông nổi danh thế giới. Loạt tác phẩm tính kịch quy mô lớn và những tác phẩm giao hưởng, âm nhạc trong phim sáng tác trong 30 năm tiếp theo đã nâng ông lên thành một trong những nhà soạn nhạc quan trọng nhất của thế hệ mình.

Tác phẩm cho dàn nhạc thành công đầu tiên của ông, thơ giao hưởng *Le chant de Nigamon* (Tiếng hát của Nigamon, 1917)

dựa theo một tình tiết rùng rợn trong *Le souriquet của Gustave Aimardin* (vị tộc trưởng Nigamon cất tiếng hát khi ông bị kẻ thù thiêu sống), đã bộc lộ chiều hướng tự nhiên của Honegger đối với âm nhạc kịch tính.

Cũng được sáng tác trước *Le roi David* là một số lượng lớn đáng ngạc nhiên những tác phẩm thính phòng gồm hai violin sonata (1918 và 1919); Viola Sonata (1920) và Cello Sonata (1920). Nhạc nền cho vở kịch *Le dit des jeux du monde* (1918) gồm những sáng tác đối âm phức tạp gọi nhắc tới những tương đồng với ngôn ngữ âm nhạc của Schoenberg trong các tác phẩm được sáng tác ngay trước Thế chiến thứ nhất, đặc biệt là *Pierrot lunaire*. Hai tác phẩm cho dàn nhạc của ông, *Pastorale d'été* (1920) và *Horace victorieux* (1921), có sự tương phản rõ rệt: tác phẩm đầu êm ái, thanh thản và trữ tình trong khi tác phẩm sau đồ sộ, phức tạp và mạnh mẽ.

Le roi David (1921, sửa chữa năm 1923), ở phiên bản gốc là 27 tiết mục nhạc nền cho vở kịch Kinh thánh của Morax, được soạn giữa tháng 2 và tháng 4/1921. Buổi công diễn lần đầu vở kịch (11/6/1921) và ngay sau đó trình diễn 11 buổi nữa, mang lại cho Honegger cái tên “Vua Arthur”. Về sau Honegger soạn nhạc nền cho *Judith*, một vở kịch Kinh thánh khác của Morax. Lần này âm nhạc cũng được phối lại thành một opéra sérieux (một loại opera) năm 1925 và một action musicale (ca kịch hành động) năm 1927 cho phòng hòa nhạc. Cũng như trong *Le roi David*, ngôn ngữ âm nhạc về cơ bản có điệu tính và nổi bật bằng sự thống nhất và gắn kết. Sự đa dạng về phong cách có trong cả hai tác phẩm, với những ảnh hưởng từ thánh ca Gregoria và thánh ca Tin Lành tới nhạc jazz. Nhưng Honegger thường xuyên sử dụng đối âm phức tạp và việc ông chú trọng tới sự cân đối và cấu trúc vừa gọi nhắc quăng thời gian dài ông nghiên cứu kỹ thuật lẫn sự ác cảm của ông đối với việc thử nghiệm sáng tác.

Thành công của vở operetta *Les aventures du roi Pausole* (Những cuộc phiêu lưu của Pausole, 1929-30) là một hiện tượng với hơn 500 đêm diễn sau buổi công diễn lần đầu tại Bouffes-Parisiens. Tổng phổ - sự pha trộn thú vị của những gì hay nhất từ các phong cách operetta của Chabrier, Gounod, Lécocq, Messager và Offenbach - đã khiến cả công chúng lẫn giới phê bình ngạc nhiên về sự hòa hợp tuyệt đối của nó. Họ không thể đánh giá ngay rằng Honegger thời kỳ đầu tiên đã có thể phô bày tài năng thật sự rõ ràng đến thế trong thể loại này.

Sáng tác giao hưởng của Honegger gồm năm bản giao hưởng và ba chương nhạc giao hưởng. Trong số đó, *Pacific 231* được soạn năm 1924 là một minh chứng cho niềm đam mê xe lửa của Honegger. Ông từng thú nhận: “Tôi luôn yêu say đắm các đầu máy xe lửa. Với tôi chúng là những sinh vật sống và tôi yêu chúng tựa như những người khác yêu phụ nữ hay yêu ngựa”. *Pacific 231* chỉ là tiêu đề phụ còn tên thực sự của tác phẩm là “Chương nhạc giao hưởng No. 1. Pacific 231” mô tả các chuyển động cơ giới của một đoàn tàu hiệu Pacific 231. Tác phẩm này gây xúc động mạnh mẽ vào ngày 8/5/1924 tại Paris trong buổi công diễn đầu tiên. Nó khởi đầu cho một xu hướng sáng tác mang tính cơ giới, một xu hướng ảnh hưởng tới ngay cả những tên tuổi lớn như Prokofiev trong bản Giao hưởng số 2 rồi tới nhà soạn nhạc người Mỹ gốc Pháp ít tiếng tăm hơn là George Antheil trong tác phẩm huyền ảo *Ballet mécanique*.

Trong Thế chiến thứ hai, Honegger giảng dạy tại Ecole Normale de Musique và viết phê bình âm nhạc theo một phong cách riêng cho Comoedia. Vào những năm 1940 ông gắn bó hơn với Thụy Sĩ: ông có thêm nhiều chuyến đi tới đất nước này và viết nhiều tác phẩm hơn cho những liên hoan và biểu diễn của người Thụy Sĩ, trong số đó có Paul Sacher và các dàn nhạc của nhạc trưởng này tại Basle và Zürich. Sau khi bị một cơn nhồi máu cơ tim ở Mỹ (tháng 8/1947), sức khỏe tồi tệ đã khiến hoạt động âm nhạc

của ông bị hạn chế rất nhiều. Tình trạng suy yếu của ông được phản ánh rõ ràng trong hai cuốn sách *Incantation aux fossiles* (Thần chú của những hóa thạch, 1948) và *Je suis compositeur* (Tôi là nhà soạn nhạc, 1951) cũng như trong bài diễn văn “The Musician in Modern Society” (Nhạc sĩ trong xã hội hiện đại) mà ông đọc trong một hội thảo của UNESCO năm 1952. Ông nhận được nhiều vinh dự, trong đó có việc được bầu vào Viện hàn lâm Pháp (1938); là thành viên nước ngoài tại Viện hàn lâm Mỹ thuật Pháp; chủ tịch Liên đoàn quốc tế SACEM và nhận được bằng tiến sĩ danh dự từ trường Đại học Zürich (1948).

Là một thành viên của Nhóm Sáu nhưng thẩm mỹ âm nhạc nghiêm túc của Honegger hoàn toàn khác với các thành viên còn lại của nhóm. Ông phát triển các hình thức âm nhạc và kịch nghệ đặc sắc trong những tác phẩm quy mô lớn cho giọng hát và dàn nhạc và là một trong những bậc thầy về đối âm của thế kỷ 20, chịu ảnh hưởng của Bach một cách sâu sắc. Ngôn ngữ âm nhạc của ông về cơ bản có điệu tính nhưng được đặc trưng bởi cách dùng hợp âm nghịch tai rất độc đáo. Mặc dù ngưỡng mộ Maurice Ravel và Claude Debussy, âm nhạc của ông thường trúc trắc và không khoan nhượng. Arthur Honegger, người cạnh tranh với Francis Poulenc là thành viên thành công nhất của Nhóm Sáu, qua đời ngày 24/11/1955 tại Paris.

Ngọc Anh



Trò chuyện về âm nhạc với Tchaikovsky

Báo "Đời sống Petersburg" số ra ngày 12/11/1892 đăng một bài phỏng vấn đặc biệt với nhà soạn nhạc Pyotr Ilyich Tchaikovsky về phương pháp sáng tác, các vấn đề của đời sống âm nhạc Nga và phương Tây, cũng như quan điểm của ông về vai trò của chính phủ trong việc giáo dục âm nhạc... Bài phỏng vấn được thực hiện chỉ nửa năm trước khi Tchaikovsky qua đời ở tuổi 53.

Nhà soạn nhạc nổi tiếng của chúng ta, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, hiện nay đang ở Saint Petersburg, nơi ông dựng vở opera một màn *Iolanta* và vở ballet hai màn *Kẹp hạt dẻ* trên sân khấu Nhà hát Mariinsky. Chúng tôi đã có cơ hội trò chuyện với P.I. Tchaikovsky, và ông đã nói rất nhiều về những điều mình quan tâm, những giá trị khiến con người say mê nghệ thuật

Đầu tiên, chúng tôi hướng sự chú ý về một nét đặc biệt: P.I Tchaikovsky nổi tiếng bởi sự nhũn nhặn, khiêm nhường hiếm thấy và ông đặc biệt dè dặt khi nói về bản thân. Luôn điềm tĩnh và lịch thiệp, nhưng ông trở nên sôi nổi khi đề cập đến âm nhạc, và trong những lời của ông có thể cảm nhận được chính xác niềm say mê và sự dâng hiến không giới hạn với môn nghệ thuật yêu dấu của ông.

- Ông thường sống ở đâu vậy?

- Tôi sống ở một vùng nông thôn gần thị trấn Klin, nhưng trong đời, tôi thường sống như một người du mục, đặc biệt là 10 năm gần đây.

• *Vậy ông thường sáng tác vào lúc nào?*

- Thông thường tôi vẫn lui về nơi trú ẩn của mình ở Klin hoặc vài nơi hẻo lánh nào đó ở nước ngoài và sau đó sẽ sống cuộc sống của một ẩn sĩ. Tôi thường sáng tác từ 10 giờ sáng đến một giờ chiều, và từ 5 giờ chiều đến 8 giờ tối. Tôi chưa bao giờ làm việc quá khuya hoặc qua đêm.

• *Một vài người nghĩ rằng trong thời đại của chúng ta khó mà sáng tác những tác phẩm thực sự mới mẻ, không lặp lại với những gì đã có trong tác phẩm của các nhà soạn nhạc bậc thầy.*

- Không đúng như vậy đâu. Nguyên liệu cho âm nhạc: giai điệu, sự hài hòa, nhịp điệu là vô tận. Một triệu năm sau, giả dụ âm nhạc như chúng ta đã biết vẫn còn tồn tại, âm nhạc vẫn giống bảy nốt nhạc của phạm vi âm nguyên của chúng ta, trong đó sự kết hợp của giai điệu và sự hòa âm, và sự sống động của nhịp điệu sẽ vẫn tiếp tục cho những ý tưởng âm nhạc mới.

• *Thể loại nào của âm nhạc khiến ông ưa thích hơn cả - opera hay giao hưởng?*

- “Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux”⁽¹⁾. Mọi thể loại của âm nhạc đều đem đến cho chúng ta những tác phẩm lớn.

• *Tôi có thể chắc chắn rằng ông cũng có những nhà soạn nhạc yêu thích của mình. Vì sao ông lại yêu thích họ hơn những người khác?*

- Năm 16 tuổi, tôi được nghe vở opera “Don Giovanni” của Mozart lần đầu tiên trong đời. Đối với tôi, đó là một sự khám phá: tôi không tìm thấy từ nào để diễn tả sức mạnh của ấn tượng tràn ngập trong tâm hồn tôi. Hầu như chắc chắn rằng trong số các nhà soạn nhạc vĩ đại thì Mozart vẫn là người tôi

1 Mọi thể loại đều tốt, trừ những thứ nhàm chán.

yêu thích nhất, bởi vì ông là người khiến tôi cảm nhận được tất cả những tình cảm đẹp đẽ, tinh tế nhất. Đường như đối với tôi, những kinh nghiệm mỹ học tiếp nhận khi còn trẻ đã đóng dấu ấn quan trọng trong suốt cuộc đời và ảnh hưởng rất lớn đối với công việc nghệ thuật trong nhiều năm sau.

• *Vậy ông suy nghĩ gì về âm nhạc trên sân khấu hiện nay của phương Tây và cả trong tương lai?*

- Đối với tôi, âm nhạc của Tây Âu đang trong giai đoạn chuyển mình. Bởi vì một thời gian dài Wagner là nhà soạn nhạc chính duy nhất của trường phái Đức. Đó là một thiên tài, người có sức ảnh hưởng bao trùm khiến không một soạn nhạc châu Âu nào ở nửa cuối thế kỷ của chúng ta lại có thể trốn khỏi, đã đứng biệt lập một cách huy hoàng. Ông là độc nhất, không ai có thể lặp lại được điều này. Sự thật là bây giờ nước Đức đang có một nhà soạn nhạc được kính trọng - Brahms, nhưng sự ngưỡng mộ Brahms dường như chỉ là sự phản đối lại sự quá khích và vượt quá giới hạn của “giáo phái” Wagner. Với tất cả ưu thế, với tất cả sự thuần khiết và tha thiết trong nỗ lực của mình, Brahms vẫn khó có thể đóng góp những gì vĩnh cửu và quý giá vào kho báu của âm nhạc Đức⁽¹⁾. Tất nhiên cũng có thể điếm qua một vài tên tuổi các nhà soạn nhạc Đức: Goldmark, Bruckner, Richard Strauss trẻ tuổi; quả thực, ở đây cũng có thể đề cập đến Moritz Moszkowski - một người thù oán cái tên Slav, sống và làm việc tại Đức... nhưng trên toàn thể lãnh địa âm nhạc thì ai cũng có thể cảm nhận sự khan hiếm tài năng. Chỉ một nơi có cuộc sống đích thực, đó là Bayreuth, trung tâm của sự ngưỡng mộ Wagner và dù có quan điểm nào với âm nhạc Wagner, chúng ta đều không thể phủ nhận sức mạnh của nó, ý nghĩa cơ bản của nó và ảnh hưởng của nó đối với âm nhạc đương đại.

1 Tchaikovsky đã không nhận ra sự vĩ đại của Brahms, có thể do ông đã quá sùng bái Wagner.

• *Vậy còn các quốc gia khác?*

- Thời gian trước, nghệ thuật trong âm nhạc Italia vẫn còn trong con khủng hoảng. Nhưng gần đây có vẻ như đã có bằng chứng là bình minh đã đến với nơi này. Một nhóm các nhà soạn nhạc trẻ tài năng đã xuất hiện, một trong số họ là Mascagni, người đã thu hút được sự chú ý. Có nhiều người đã sai lầm khi cho rằng thành công to lớn của nhà soạn nhạc trẻ này là kết quả của một quá trình quảng bá một cách khéo léo. Bởi vì không đời nào bạn chịu mất tiền quảng bá cho một công việc kém cỏi và không có ý nghĩa đáng kể, bạn sẽ không thể tiến xa và chắc chắn không thể tạo ra áp lực lớn cho toàn thể công chúng châu Âu. Mascagni hiển nhiên không phải là người nhiều tài năng nhưng hết sức thông minh. Anh ta hiểu rằng giờ đây, tinh thần của sự thật đã bao trùm khắp mọi nơi, rằng bức họa là sự kết hợp của nghệ thuật và đời thực; anh ta nhận thức rằng tất cả những thần Wotans, Brunhildes, Fafners đều lùi xuống phía dưới và không đủ sức lay động tâm trí khán giả, rằng người đàn ông với những xúc cảm và nỗi bất hạnh của anh ta gần gũi với chúng ta và dễ hiểu hơn là các vị thần và á thần của Valhalla. Am hiểu từ việc chọn đề tài, thành công Mascagni thu được không chỉ bởi bản năng mà bởi hiểu được khán giả hiện đại muốn gì. Hơn nữa, anh ta không đi theo đường mòn như một số nhà soạn nhạc Italia khác đã làm, những người cố làm cho mình giống như các đồng nghiệp Đức càng nhiều càng tốt, và dường như thật xấu hổ, họ lại trở thành những đứa trẻ ngay trên quê hương của mình. Không, với tất cả những sự biểu cảm, mềm mại của tiếng Italia mà Mascagni đã đưa vào những sự xúc động chân thực của cuộc sống cho các vở opera của mình, những tác phẩm này đã tạo ra sức hấp dẫn không thể cưỡng được đối với công chúng.

Chúng ta cũng có thể quan sát được sự chuyển động và hướng về phía trước của nước Pháp, nơi bản thân nó có nhiều

niềm kiêu hãnh như với các nhà soạn nhạc Bizet, Saint-Saëns, Delibes, Massenet...

Chúng ta cũng có thể có nhiều điều quý giá từ Scandinavia, ngôi nhà của Grieg, nhà soạn nhạc có nhiều điều nét độc đáo và tươi mới cũng như chất Na Uy hóm hỉnh.

Với các quốc gia Slav khác, rất nhiều hứa hẹn được tìm kiếm ở những nhà soạn nhạc Czech: Dvorak có đầy đủ phẩm chất hoàn hảo trong tài năng của mình, nhưng bên cạnh anh ta còn có một số nhà soạn nhạc trẻ tuổi khác như Fibich, Bendl, Kovasevic và Foerster.

• *Thật tuyệt vời! Nhưng quan điểm của ông về sân khấu âm nhạc Nga hiện nay như thế nào? Nhiều người khẳng định một tình trạng rất tồi tệ đang xảy ra.*

- Đường như đối với tôi, thật khó để đồng ý với quan điểm đầy bi quan về sân khấu âm nhạc đương đại và tương lai của âm nhạc trong cuốn sách nổi tiếng của A.G.Rubinstein, vốn gây dư luận từ năm ngoái. Khi nghĩ về âm nhạc Nga trong những năm tháng tuổi trẻ của mình, so sánh với những gì xảy ra trước đó và sau đó với những gì có hiện nay, tôi không thể không vui mừng và ấp ủ hy vọng cho một tương lai xán lạn. Bởi vì hiện nay không gì có thể hơn được nền tảng của âm nhạc Nga: Glinka, nhưng trước đây ông không được công nhận, bị ngược đãi bởi những người sùng bái Italia, vốn đóng vai trò quan trọng trong đời sống âm nhạc Nga thời điểm đó.

Dẫu có khiêm tốn và nghiêm khắc khi đề cập đến nghệ thuật của nước Nga, chúng ta vẫn thấy rằng đã có một mùa diễn thành công để tự hào về những gì mình đạt được. Cũng như một lời cam kết cho hy vọng về tương lai tươi sáng, chúng ta có thể khen ngợi cả những nghệ sĩ xuất sắc đương thời, dẫu cho bắt đầu già đi thì vẫn từng là những tài năng sáng chói xuất hiện từ thập kỷ trước. Họ có nhiều may mắn hơn thế hệ chúng tôi

bởi họ mau chóng được lĩnh hội một nền giáo dục về âm nhạc tốt đẹp; từ nhỏ đã có cơ hội dành hết tâm trí cho thiên đường âm nhạc mà không cần phải đấu tranh hoặc lưỡng lự suy tính, và họ có thể đưa được bản thân mình lên một vị trí phù hợp.

• *Xã hội và báo chí hiện nay thường nói về “nhóm Hùng mạnh”. Nhưng mục tiêu họ theo đuổi rút cục có trở thành cái gì đó đặc biệt không?*

- Thuật ngữ “nhóm Hùng mạnh” được sử dụng vào cuối những năm 1860 và những năm 1870 để chỉ một nhóm các nhạc sĩ được liên kết bởi tình bạn, bởi thẩm mỹ trong âm nhạc và cả những quan điểm chính về âm nhạc. M.A. Balakirev là người đứng đầu và là linh hồn của nhóm này. Các nhà soạn nhạc của “nhóm Hùng mạnh” có thể tìm thấy sự khuây khỏa và sự ủng hộ về mặt đạo đức với nhau. Có một điều là sự liên kết của các cá nhân tài năng không chỉ để tìm thấy sự đồng cảm. Trên thực tế, “nhóm Hùng mạnh” dần dần càng có nhiều đối thủ. Lý do của hiện tượng lạ này là “nhóm Hùng mạnh” thường có bạn bè trong giới báo chí, những người với sự thương mến bạn bè, thường đi quá xa và sa vào sự thổi phồng quá đáng và cho phép bản thân mình giễu cợt các nhạc sĩ hoặc các hiện tượng của thế giới âm nhạc, những thứ xa lạ và không vừa ý “nhóm Hùng mạnh”.

Bây giờ thật khó khăn để tìm kiếm một điều gì đó chân thực trong các tác phẩm của các nhà soạn nhạc thuộc “nhóm Hùng mạnh”. Các nhà soạn nhạc này vẫn thường hô hào với những cụm từ triệt để, cách mạng và đổi mới. Những điều này chỉ hàm chứa một phần sự thật về họ nhưng chỉ đúng ở khía cạnh nhỏ. Nó trái ngược với Wagner, sự nối tiếp giữa quá khứ với hiện tại không bao giờ bị phá bỏ. Thế nhưng chưa bao giờ một thành viên nào của “nhóm Hùng mạnh” lại cảm thấy trân trọng cái cũ và hình thức truyền thống. Có người coi sáng tác

của “nhóm Hùng mạnh” tràn ngập “tinh thần Nga” nhưng điều đó cũng chỉ chính xác một phần, bởi một vài thành viên của nhóm đã không viết một gạch nhịp nào của âm nhạc trong “tinh thần Nga”.

Trong số các nhà soạn nhạc Nga hiện nay, tôi đánh giá cao một người hơn tất cả, đó là N. A. Rimsky-Korsakov. Ông ấy là viên ngọc sáng trên vương miện của trường phái Nga mới, trong khi tôi đã quá cũ kỹ và có xu hướng thụ lùi. Nhưng tại sao ông ấy lại như vậy? Rimsky-Korsakov là một nhà soạn nhạc xuất sắc và ảnh hưởng ít nhiều đến âm nhạc đương đại và cả tôi nữa. Ông ấy sáng tác những tác phẩm giao hưởng chương trình như tôi. Điều đó không ngăn cản ông ấy sáng tạo các bản giao hưởng theo hình thức truyền thống, hoặc viết các bản fuga, hoặc theo thể loại đối âm. Trong các vở opera của mình, ông đã không chống lại sự ảnh hưởng của phong cách Wagner hoặc của các nhà soạn nhạc khác, tiếp cận phương pháp mới thành công, tôi cũng làm như vậy nhưng đạt được kết quả thấp hơn. Tuy nhiên điều đó cũng không ngăn cản ông ấy đưa vào các vở opera của mình các khúc cavatina, aria và khúc đồng diễn theo phong cách cũ.

Nhiều năm qua, tôi là giáo sư của nhạc viện, cũng như Korsakov. Mặc dù có sự khác biệt trong tính cách âm nhạc giữa chúng tôi, nhưng dường như chúng tôi cùng đi trên những con đường giống nhau; và tôi cảm thấy tự hào khi có nhiều bạn đồng hành trên con đường của mình.

Trong cuốn sách mới xuất bản của ông Gnedich về lịch sử nghệ thuật Nga, tôi đã được xếp vào phân đối nghịch với Korsakov. Điều đó đã gây sự hiểu lầm tai hại tại Nhạc viện giữa chúng tôi và tiếp tục gây ra những hậu quả đáng tiếc. Sự hiểu lầm này sẽ khiến cho công chúng mất đi sự nhìn nhận đúng đắn về những hiện tượng xảy ra trong giới âm nhạc Nga. Nó cũng phần nào dẫn đến tình trạng thù địch vô nghĩa trong lĩnh vực cần đến

sự hài hòa. Những nhà sử học tương lai của âm nhạc Nga sẽ cười vào mũi chúng tôi cũng như bây giờ chúng tôi cười vào sự soi mói của các nhà phê bình.

- *Tôi có thể thú nhận là đã không ngờ được nghe điều này từ ông.*

- Tốt thôi, bây giờ thì anh đã thấy! Và tại sao mọi việc lại như vậy. Ví dụ, Liadov và Glazunov, vẫn được coi là đối thủ âm nhạc của tôi, nhưng trên thực tế, tôi rất thích và đánh giá cao tài năng của họ.

Thanh Nhàn dịch



Nadezhda von Meck

Nadezhda von Meck - nàng thơ vô hình của Tchaikovsky

Alexander Poznansky hiện là một trong những học giả Tchaikovsky lỗi lạc và tích cực nhất trên thế giới. Ông là tác giả cuốn tiểu sử "Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man" (Tchaikovsky: Cuộc tìm kiếm con người nội tâm, 1991), cuốn tài liệu nghiên cứu "Tchaikovsky's Last Days" (Những ngày cuối cùng của Tchaikovsky, 1996) và đồng biên soạn 2 tập "Tchaikovsky Handbook" (Sổ tay Tchaikovsky, 2002). Dưới đây là bài viết của ông về mối quan hệ giữa Tchaikovsky và phu nhân von Meck - nàng thơ vô hình của nhà soạn nhạc người Nga vĩ đại.

Đối với Tchaikovsky, 1877 là một năm định mệnh vì trong năm này ông đã có các mối ràng buộc nguy hại nhất cũng như hữu ích nhất với phụ nữ. Tàn phá và gần như hủy diệt ông chính là cuộc hôn nhân giao kết năm đó với một cựu sinh viên nhạc viện, Antonina Miliukova. Hữu ích và thậm chí là tốt lành cho ông là "tình bạn qua thư" lạ thường và thực tế là độc nhất vô nhị bắt đầu gần như cùng thời gian đó giữa ông và Nadezhda von Meck.

Không nghi ngờ gì Nadezhda Filaretovna von Meck là một phụ nữ phi thường. Ngay cả trong tình hình có thể nói là ngặt nghèo của "trào lưu Victoria" kiểu Nga, bà đã phát triển được một nhân cách hoàn hảo cùng với một cuộc sống nội tâm giàu có, cho dù tính tình bà khá lập dị. Là con gái của Filaret Frolovskii, một địa chủ và cũng là người yêu nhạc, ở tuổi 16



Tchaikovsky và Antonina Miliukova trong tuần trăng mật năm 1877

bà đã tự ý kết hôn với kỹ sư người Đức Karl von Meck, lúc bấy giờ còn rất nghèo. Những năm tuổi trẻ của bà đã trôi qua trong khốn khó, điều khiến bà có thể cảm thông với hoàn cảnh khó khăn của người khác. Thành công về tài chính nhanh đến chóng mặt của chồng bà, người sau này trở thành ông trùm đường sắt, đã biến họ thành triệu phú. Hai vợ chồng sinh hạ 18 con, nuôi được 11. Sau

cái chết của Karl von Meck năm 1876, người vợ góa theo di chúc của chồng đảm nhiệm việc quản lý gia tài. Tất cả có vẻ như đủ để sống cả đời đối với một phụ nữ mạnh mẽ.

Nhưng điều đó không làm thỏa mãn Nadezhda von Meck. Bà bị thu hút mạnh mẽ vào đời sống văn hóa Nga. Tình bạn nổi tiếng của bà với Tchaikovsky chỉ là một ví dụ nổi bật nhất về sự cổ vũ kiên định mà bà dành cho các nghệ sĩ tài năng bao gồm cả Nikolai Rubinstein và Claude Debussy. Hơn Tchaikovsky chín tuổi, bà là một người có kiến thức rộng. Bên cạnh tình yêu âm nhạc cuồng tín, lĩnh vực mà bà đã nghiên cứu khá kỹ lưỡng, những lá thư của bà gửi Tchaikovsky đã bộc lộ kiến thức rộng lớn về văn hóa, lịch sử và triết học, sự tinh thông các ngoại ngữ cùng khả năng hiểu rõ giá trị các môn nghệ thuật thị giác. Ấn tượng bao quát từ mối quan hệ thư từ của họ gọi lên sự tương xứng về mặt đạo đức, tinh thần và trí tuệ của cả hai. Đối thoại trong các lá thư của họ được dẫn dắt trên quan hệ bình đẳng rõ rệt.

Về phía Tchaikovsky, người ta không thấy có dấu hiệu nào dù là thoáng qua nhất của sự hạ mình. Khi ông tranh luận với

“người bạn tốt nhất của mình” (như ông gọi bà), ông bày tỏ lời lẽ một cách trang nghiêm và say mê. Về phần các lá thư của bà, chúng không hề lộ ra dù chỉ máy may màu mè quý tộc mà người ta thường thấy ở một nữ mạnh thường quân giàu có. Vậy rõ ràng là mối giao thiệp của họ là mối giao thiệp giữa những người đồng cảm. Mặc dù trong thái độ của bà có kha khá phần gọi cảm, bà hoàn toàn hài lòng với thỏa thuận ngầm giữa hai bên rằng sẽ không bao giờ gặp mặt nhau trong bất kỳ tình huống nào. Bà nghĩ tới một vị thần ái tình ở nghĩa tình cảm hơn là ở nghĩa thể xác và vì vậy mối quan hệ kiểu Platon của bà với nhà soạn nhạc lớn chắc hẳn đã làm thỏa mãn nhu cầu nội tâm quan trọng của bà.

Và kết quả là bất kể mỗi cá nhân còn nhiều thiếu sót (cũng được phản ánh trong các lá thư), bất kể chứng suy nhược thần kinh là bình thường với cả hai (và là cái mà cả hai gọi là “tính ghét đời”), tình bạn lâu dài của họ có lẽ là chương hấp dẫn nhất trong tiểu sử của Tchaikovsky. Bằng sự ủng hộ tài chính lớn lao của mình, Nadezhda von Meck đã giúp nhà soạn nhạc có hơn 13 năm sống tiện nghi (ông có thể rút khỏi vị trí giáo sư ở Nhạc viện Moskva mà cho đến lúc đó vẫn là nguồn thu nhập chính của ông), và giúp ông có thể đắm mình hoàn toàn vào công việc sáng tác. Ngược lại, Tchaikovsky dành cho bà không chỉ là bản Giao hưởng số 4, đề tặng “người bạn tốt nhất”; sự tin tưởng với đầy âu yếm và biết ơn làm tràn ngập lòng bà bằng nhiều an ủi và sướng vui (“một vị thần hộ mệnh chống lại điều mà tôi bất lực”) mà còn là một kiểu danh tiếng đời đời.

Giao hưởng số 4 được nhắc đến lần đầu trong lá thư gửi Nadezhda von Meck viết ngày 1/5/1877⁽¹⁾, trong đó nhà soạn nhạc tuyên bố rằng ông “đang chìm đắm trong một bản giao hưởng”,

¹ Ngày tháng trong bài viết này là theo Lịch Julius, hệ thống lịch có hiệu lực tại nước Nga thế kỷ 19 cho đến năm 1918 và chậm hơn hệ thống Lịch Gregory phương Tây 12 ngày.

tác phẩm mà ông khởi thảo “từ hồi mùa đông”. Vào ngày 3/5, ông thông báo rằng ba chương đầu đã được phác thảo xong và ông bắt đầu viết chương cuối cùng. Bản nháp của chương nhạc được viết xong vào cuối tháng 5. Mùa hè cùng năm, Tchaikovsky cũng bắt đầu soạn opera *Evgene Onegin*, nhưng bị ngắt quãng do những sự kiện xảy ra ngay sau cuộc hôn nhân của ông. Nhà soạn nhạc và người vợ tỏ ra xung khắc ở mọi khía cạnh và mối quan hệ giữa họ chưa bao giờ là vợ chồng thực sự. Chỉ sau 20 ngày chung sống, ông bỏ vợ và trong một tháng rưỡi tiếp theo ông sống cùng chị gái mình tại điền trang của bà ở Kamenka, Ukraine. Sau khi quay về Moskva vào tháng 9, ông cắt đứt quan hệ hoàn toàn với vợ. Trong một tâm trạng sầu não, nhà soạn nhạc bất ngờ chạy trốn tới Saint Petersburg rồi sau đó ra nước ngoài và không bao giờ gặp lại vợ nữa.

Tchaikovsky định cư ở Thụy Sĩ một thời gian để bình phục, và tiếp tục soạn màn đầu vở opera trong khi vẫn làm việc với bản Giao hưởng số 4. Giao hưởng này được hoàn thành và phối xong cho dàn nhạc trong tháng 11 và 12 rồi gửi về Nga.

Bản thân phu nhân von Meck cũng chờ đợi buổi công diễn ra mắt tác phẩm dưới sự chỉ huy của Nikolai Rubinstein vào ngày 10/2/1878 ở Moskva. Bà viết cho Tchaikovsky: “Thính giả đón nhận nhiệt liệt tác phẩm, đặc biệt là chương Scherzo. Nhiều tràng pháo tay vang lên và vào cuối buổi diễn, thính giả gọi tên ông. Rubinstein đã phải xuất hiện”. (Bà rời buổi hòa nhạc trước khi Rubinstein xuất hiện.)

Tuy vậy, phản ứng từ những người bạn và đồng nghiệp của Tchaikovsky lại trái ngược nhau. Chẳng hạn như Nikolai Rubinstein thì thích chương cuối trong khi Sergei Taneev viết cho tác giả về nó với một thái độ hoài nghi bộc trực. Phải đến buổi công diễn thắng lợi ở Saint Petersburg ngày 25/11/1878 dưới sự chỉ huy của Eduard Nápravník thì Giao hưởng số 4 mới được công nhận là một kiệt tác.

Giao hưởng số 4 minh chứng cho sự phát triển vững vàng của tài năng Tchaikovsky. Các đặc trưng lớn của tác phẩm cho thấy bản giao hưởng được hình thành và phát triển trước khi xảy ra thảm họa hôn nhân. Mặc dù vậy, Tchaikovsky vẫn coi tác phẩm như một hiện thân cho nỗi thống khổ tình cảm của mùa thu đông trước.

Trả lời thư của phu nhân von Meck vào ngày 17/2/1878, Tchaikovsky thừa nhận: “Mùa đông trước tôi bị suy sụp nặng nề khi đang viết bản giao hưởng này và nó đóng vai trò như một tiếng vọng trung thành của những gì tôi nếm trải lúc đó. Nhưng nó đúng là một “tiếng vọng”. Dịch từ này sang một cụm từ rõ ràng và dễ hiểu thế nào nhỉ? - Tôi không thể, tôi không biết”.

Trong cùng lá thư đó, Tchaikovsky dù sao cũng cố gắng trình bày chương trình của bản giao hưởng, mặc nhiên coi chủ đề chính của nó như sự bất khả thay đổi của định mệnh - “Cái ngăn cản sự thôi thúc hướng tới hạnh phúc khi đạt được mục tiêu, cái đảm bảo một cách đố kỵ rằng sự thành công và bình yên không bao giờ trọn vẹn và sáng sủa, cái treo trên đầu người như một thanh gươm của Damocles và đầu độc tâm hồn một cách đều đều và liên tục. Nó bất khả chiến bại và anh sẽ không bao giờ khuất phục được nó”. Song đối với chương 4, ông lưu ý: “Nếu bà không tìm thấy lý do để vui trong con người mình, hãy nhìn những người khác. Hãy đi giữa những con người bình dị. Hãy xem họ có thể vui vẻ như thế nào, có thể hiến trọn đời mình cho những cảm xúc vui tươi như thế nào... Niềm vui ở đó, đơn giản mà mạnh mẽ. Vui với niềm vui của những người khác. Cuộc đời vẫn còn có thể chịu đựng được”.

Trong câu cuối cùng này, Tchaikovsky tổng kết bài học tâm lý và sáng tạo rút ra từ giai đoạn khó khăn nhất trong cuộc đời mình. Ngày 27/2, “người bạn tốt nhất” đáp lại một cách nồng nhiệt nhất: “Thật vui sướng biết bao khi tôi đọc lời diễn tả của ông về bản giao hưởng “của chúng ta”, bạn thân yêu, Pyotr Ilyich

vô giá ơi! Tôi hạnh phúc làm sao khi thấy ở ông mình chúng hoàn hảo cho mẫu hình lý tưởng của tôi về một nhà soạn nhạc!”. Bằng cách chấp nhận nỗi thống khổ của cá nhân mình, nỗi đau và tính tầm thường của thế giới, biến đổi nó thành một cái gì đó cao cả, Tchaikovsky đã thực sự vẽ trọn vẹn hình ảnh lãng mạn của người nghệ sĩ mà bà vô cùng yêu mến.

Alexander Poznansky
Ngọc Anh dịch



Turgenev và Tchaikovsky - sự tương hợp kỳ lạ

Trên văn đàn Nga, Ivan Turgenev là một tên tuổi lớn sau Pushkin, Gogol và được ngợi ca là “nhà thơ của văn xuôi” với những tác phẩm nổi tiếng “Bút ký người đi săn”, “Một tổ quý tộc”, “Đêm trước”, “Cha và con”... P.I. Tchaikovsky là một tên tuổi sáng chói của âm nhạc Nga. Giữa hai nhân vật nổi tiếng này có sự tương hợp kỳ lạ.

Trong ký ức về Tchaikovsky, nhà soạn nhạc Aleksandr Glazunov đã có những lời nhận xét: “Nếu tôi nêu lên đặc điểm riêng biệt của các nhà soạn nhạc Nga vĩ đại, tôi có thể so sánh Borodin với một chàng hiệp sĩ, Mussorgsky với một lão nông thâm trầm, Rimsky-Korsakov với thầy phù thủy trong các thiên sử thi, nhưng với Tchaikovsky, tôi tin chắc đó là một bậc phong lưu mã thượng kiểu Nga của Turgenev”.

Nhà soạn nhạc và giáo sư âm nhạc của trường Cambridge, Sir Charles Villiers Stanford, người trao tặng bằng tiến sĩ danh dự của trường cho Tchaikovsky vào năm 1893, ghi lại những dòng ký ức của mình: “Bằng nhiều cách, Tchaikovsky đã làm cho tôi liên tưởng đến người đồng hương Turgenev của ông, người tôi từng gặp tại nhà bà Viardot. Ông ấy là một người phương Bắc mạnh mẽ, một người Pháp đầy thanh nhã với phong cách riêng của mình, và một chút khí chất Italia trong tính cách... Người ta cảm thấy tin tưởng rằng sự khiêm nhường và nhũn nhặn tột đỉnh ấy luôn xuất hiện trong con người ông”.

Những người bạn nước ngoài đương thời của Tchaikovsky, đã làm một phép so sánh, trong nhiều năm Turgenev trở thành một vị

đại sứ nổi bật của văn học Nga tại phương Tây, những tác phẩm của Tchaikovsky cũng không kém phần quan trọng khi đưa âm nhạc Nga xuất hiện trên bản đồ thế giới. Một nhà phê bình âm nhạc Áo có lời bình luận hết sức thiện chí về bản Violin Concerto sau buổi ra mắt tại Vienna ngày 4/12/1881, qua sự trình tấu của nghệ sĩ violin Adolph Brodsky, phần giữa của chương 1 “đẹp bí ẩn và tao nhã” gọi ông nhớ đến mẫu người phụ nữ quyến rũ của Turgenev.

Độc giả phương Tây lưu giữ rất lâu ấn tượng về sự kỳ diệu khác thường, và thường là “bí ẩn”, trước sự kết hợp của sự mềm yếu, mỏng manh và tinh thần dũng cảm ngoan cường, điều họ vẫn bắt gặp trong những hình tượng mà Turgenev dựng lên như nhân vật Liza trong *Một tổ quý tộc* hay Elena trong *Đêm trước*. Và nhà phê bình người Áo hẳn đã bị ấn tượng sâu sắc một cách tương tự bởi sự tương phản bất ngờ giữa chủ đề trữ tình và những nét lướt dôi dào sinh lực cũng như toàn bộ phần phát triển của bản Violin Concerto.

Cả Turgenev và Tchaikovsky luôn nhấn mạnh rằng tiêu chuẩn quan trọng nhất trong một nghệ sĩ Nga là tính chân thực. “Nghệ thuật Nga yêu cầu thông qua sự thật để đạt tới cái đẹp,” Turgenev đã nói như vậy. Tchaikovsky cũng biểu lộ điều này thông qua bức thư gửi Vladimir Pogozhev, người quản lý nhà hát Hoàng gia Nga, năm 1891: “Tôi nghĩ rằng tôi được trời phú khả năng tinh thần nắm bắt nhanh sự chân thực, minh bạch và thẳng thắn thông qua âm nhạc, và hình ảnh trong thi ca”.

Turgenev là một trong những nhà văn được Tchaikovsky yêu thích nhất. Vào năm 1867, Tchaikovsky thường thích ngồi ở nhà để đọc tiểu thuyết *Khói* hơn là tới dự những festival chúc mừng do người kế vị ngai vàng, đại công tước Aleksandr Aleksandrovich, tổ chức nhân dịp kết hôn với công chúa Dagmar của Hoàng gia Đan Mạch. Nhà phê bình âm nhạc và văn học Nga Herman Laroche, người bạn thân thiết của Tchaikovsky, hồi tưởng, tại Maidanovo, sau bữa ăn chính, Tchaikovsky thường hỏi các vị khách

“có thích đọc tác phẩm của các nhà văn ông yêu thích như Gogol, Lev Tolstoi, Turgenev, Ostrovski, và Flaubert không”. Còn với Turgenev, ông quan tâm đặc biệt tới âm nhạc của Tchaikovsky.

Ngay từ khi được nghe một số ca khúc và tác phẩm nhỏ viết cho piano của Tchaikovsky tại concert ngày 16 và 28/3/1871, bài hát “Chỉ một người biết luyện thương” trở thành một trong những tác phẩm yêu thích trong suốt cuộc đời Turgenev, và có thể đã xuất hiện trong tác phẩm xuất bản cuối cùng của ông, *Klara Milich* (1883). Mặc dầu Tchaikovsky cũng có mặt trong hai buổi hòa nhạc đó nhưng ông van nài những người bạn của mình đừng bắt ông phải ra mắt nhà văn nổi tiếng.

Nhà thơ Yakob Polonsky cũng có niềm say mê đối với âm nhạc của Tchaikovsky, đã từng viết về những hồi ức thú vị trong lần về nước cuối cùng của Turgenev (vào mùa hè năm 1881): “Cuộc trò chuyện sau đó đã quay về chủ đề âm nhạc và Turgenev cho rằng, trong thế hệ cũ của các nhà soạn nhạc Nga, ông đánh giá cao Glinka, và trong số thế hệ mới, Tchaikovsky vượt lên tất cả các nhà soạn nhạc khác”. Sau khi đọc bức thư của nhà thơ Yakob Polonsky giới thiệu một cách nồng nhiệt về overture “Romeo và Juliet”, Turgenev viết: “Tôi đã từng thấy Tchaikovsky tại Moskva, tôi đã nghe âm nhạc của anh ấy và đã trao đổi thư từ nhưng vẫn chưa hiểu hết về bản thân anh ấy. Tchaikovsky có vẻ rất dễ thương, và tài năng của anh ấy thì không thể bàn cãi - trong bất cứ trường hợp nào vẫn tài năng hơn tất cả các nhà soạn nhạc khác như Cui, Balakirev hay bất kỳ ai khác, người xứng đáng được công nhận là thiên tài”.

Sống tại Pháp từ những năm 1870, và ở cùng gia đình nữ nghệ sĩ Pauline Viardot, người có mối quan hệ rộng với những nhà soạn nhạc hàng đầu châu Âu, nhà văn đã hết sức mãn nguyện theo dõi thành công và danh tiếng đến với Tchaikovsky ở chính thủ đô âm nhạc của châu Âu. Trong bức thư Turgenev gửi cho nhà văn trẻ L. Tolstoi vào ngày 27/11/1878, sau khi

đề cập đến sự thành công của Tchaikovsky tại buổi biểu diễn ở Palais de Chaillot trong suốt thời gian diễn ra Hội chợ thế giới từ tháng 5/11/1878, ông viết: “Tại Cambridge, một giáo sư âm nhạc Anh nói với tôi rằng, Tchaikovsky là một trong số những nhân vật khác thường trong thế giới âm nhạc ngày nay. Tôi đã sững người khi lắng nghe những điều đó!”

Turgenev luôn đón nhận những tác phẩm mới của Tchaikovsky. Ông thường nhờ bạn bè trong nước gửi những tác phẩm đó sang Paris cho ông. Thông qua các bức thư nổi tiếng của mình, Turgenev bộc lộ tình cảm tha thiết đối với những tác phẩm mới ấy, như thư gửi L.Tolstoi đề ngày 27/10/1878: “Vở opera *Evgenie Onegin* của Tchaikovsky như thế nào? Tôi chưa từng được nghe nó nhưng tôi hết sức quan tâm đến nó”. Sau khi nhận được phần chuyển soạn cho piano, ông viết: “*Evgenie Onegin* của Tchaikovsky đã tới. Bà Viardot đã bắt đầu chơi tác phẩm này vào buổi tối. Phần âm nhạc không còn nghi ngờ gì nữa, rất đặc biệt. Nhưng phần libretto của Pushkin mới đẹp làm sao!”

Nhiều nguồn tư liệu cho thấy Turgenev và Tchaikovsky lẽ ra có thể gặp nhau vào năm 1871 nhưng đáng tiếc điều đó đã không xảy ra. Khi đó, Tchaikovsky ra ga tàu hỏa để gặp một vài người bạn trên chuyến tàu St. Petersburg - Moskva thì có người thông báo, Turgenev cũng có mặt tại ga trên một chuyến tàu khác và rất mong muốn được gặp ông. Lúc này, Tchaikovsky đã hành động bất ngờ, ông trốn vào toa thứ ba để trở lại Moskva và không rời khỏi đó đến khi kết thúc hành trình. Sau này, một người bạn hỏi Tchaikovsky vì sao lại hành động như vậy, trong khi ông là một người rất ngưỡng mộ các tác phẩm của Turgenev, Tchaikovsky đã trả lời: “Tôi vô cùng tôn thờ ông ấy, tôi cúi mình trước ông ấy, nhưng tôi có thể nói gì đây? Tôi cảm thấy hết sức ngượng ngùng và bối rối, và thế là tôi bỏ chạy”.

Đường như sự trớ trêu của số phận vẫn đùa dai với cả Turgenev và Tchaikovsky. Vào năm 1879, khi nhà soạn nhạc tới Paris

và Clarens, nơi ông viết *Người con gái Orlean* thì Turgenev đã rời Paris để trở về Nga. Tại Nga, Turgenev tham gia nhiều hoạt động lớn, và tất nhiên tới theo dõi hầu hết buổi hòa nhạc của Tchaikovsky ở cả St. Petersburg và Moskva với những tác phẩm xuất sắc. Ông kể lại trong bức thư gửi cô con gái Claudie của bà Viardot: “Tối hôm qua bác đã tới Nhạc viện, nơi Nikolai Rubinstein chỉ huy vở opera của Tchaikovsky, *Evgenie Onegin*. Bác đã tìm thấy thứ âm nhạc kỳ diệu: đó là sự nồng nhiệt, tràn ngập xúc cảm, trẻ trung, nhiều màu sắc và đầy chất thơ. Phần viết cho dàn nhạc biểu lộ những nét đặc sắc được tạo bởi sự tươi mát và đầy sinh lực. Ngay lập tức, bác đã đắm chìm vào tác phẩm”.

Lần cuối cùng mà người ta có thể tin chắc rằng, Tchaikovsky đã nhìn thấy Turgenev (một lần nữa ông cũng không hề nói bất cứ câu nào với nhà văn), đó là trong đám tang của Nikolai Rubinstein ở nhà thờ Chính thống giáo Nga tại Paris vào tháng 3/1881. Không lâu sau đó, Tchaikovsky viết *Ngày cuối cùng của cuộc đời N. G. Rubinstein*, trong đó ông miêu tả Turgenev, bị vây quanh bởi nhiều người, đã tới viếng pianist và nhạc trưởng vĩ đại ngay cả khi đang ở thời kỳ cuối của bệnh tật.

Năm 1884, một năm sau cái chết của Turgenev, những bức thư của ông đã được xuất bản lần đầu tiên tại St. Petersburg và theo nhật ký của cậu em trai Modest Tchaikovsky, thì nhà soạn nhạc đã “bị cuốn hút mê mải khi đọc những bức thư của Turgenev”. Tháng 5/1886, trên đường đi từ Marseille đến Paris, Tchaikovsky đã đọc cuốn sách về Turgenev do nhà văn Pháp Paul Bourget viết. Hai tuần sau đó, nhà soạn nhạc tới thăm bà Pauline Viardot tại nhà riêng của bà ở Paris, và trò chuyện với bà rất nhiều về nhà văn mình yêu mến...

Hai tài năng của nghệ thuật Nga, hai tâm hồn đẹp ấy đã không có cơ hội gặp nhau.

Thanh Nhân (theo tchaikovsky-research.net)

“Requiem” cho chính mình

Gần hai tuần sau khi Tchaikovsky qua đời, trong đêm nhạc tưởng niệm ông vào ngày 18/11/1893 do nhạc trưởng Vasilii Safonov chỉ huy, công chúng đặc biệt cảm nhận điệu “đưa tang” buồn thảm lan tỏa khắp bản Giao hưởng số 6 “Pathetique”. Chậm rãi, chương kết Adagio như khúc “requiem” (cầu hồn), như một linh cảm về cái chết, khiến nhiều thính giả không khỏi nghĩ rằng: Tchaikovsky đã viết một “requiem” cho chính mình.

Trong những năm cuối đời, Pyotr Ilyich Tchaikovsky đạt đến sự tột đỉnh vinh quang. Ông lưu diễn thành công khắp châu Âu và nước Mỹ, gặp gỡ nhiều đồng nghiệp danh tiếng như J.Brahms, E.Grieg, A.Dvorak, C.Gounod, R.Wagner, F.Liszt, G.Mahler... Tuy nhiên, sau chuyến lưu diễn tại Mỹ vào năm 1891, Tchaikovsky luôn bị ám ảnh bởi tuổi tác và bệnh tật. Trong cuốn nhật ký ghi lại hành trình biểu diễn ở Mỹ vào tháng 5/1891, Tchaikovsky viết rằng mình trông già hơn cái tuổi 51.

Hai tháng sau, ông viết thư cho bạn, trong đó có đoạn tự miêu tả mình như “một ông già tàn tạ. Không chỉ là mái tóc chuyển sang màu trắng như tuyết, răng thì rụng và chỉ trệu trạo nhai đồ ăn, đôi mắt thì kèm nhèm, đôi chân thì lê hơn là đi”. Dấu sức khỏe bắt đầu có dấu hiệu suy sụp, Tchaikovsky vẫn tiếp tục một chuyến lưu diễn khác vào cuối năm 1892 tại Paris, Brussels. Tháng 1/1893, trở về Klin, Tchaikovsky bắt tay vào viết bản Giao hưởng số 6 giọng Si thứ. Quá trình sáng tác bản giao hưởng này kéo dài một cách khác thường bởi những dự cảm về cái chết và nỗi bi thương sâu muộn ám ảnh.

Một trong những thói quen của Tchaikovsky là thường xuyên trao đổi ý tưởng sáng tác và chia sẻ cảm xúc với bạn bè thân thiết. Quá trình sáng tác bản Giao hưởng số 6 cũng vậy.

Vào ngày 11/1/1893, Tchaikovsky đã viết thư cho cậu cháu trai thân thiết là Vladimir Davydov, người được ông đề tặng tập tác phẩm thiếu nhi viết cho piano vào năm 1878: “Cháu có biết không, trong chuyến du ngoạn của mình, bác đã có một ý tưởng mới cho bản giao hưởng sẽ được đặt tên là “bản giao hưởng chương trình” (“A Programme Symphony” - số 6), và bác vẫn thường khóc vì ý tưởng lớn này. Hình thức của bản giao hưởng sẽ rất mới mẻ, phần kết thúc không phải là một allegro huyền ảo mà đối lập với nó sẽ là một adagio kéo dài ảm đạm. Cháu không thể hình dung nổi bác đã cảm thấy hạnh phúc như thế nào đâu, bác đoán chắc rằng thời gian sẽ không trôi qua một cách phí hoài và bác có thể vẫn còn được làm việc”.

Tại trang cuối của chương 1 bản tổng phổ là chữ viết của tác giả: “Bắt đầu vào thứ Tư, ngày 4 tháng 2. Kết thúc vào thứ Ba, ngày 9 tháng 2 năm 1893”. Ông viết cho người em trai, Anatolii Tchaikovsky, vào ngày 10/2: “Bây giờ mọi suy nghĩ của anh đều tràn ngập sáng tác mới (một bản giao hưởng) và thật là khó khăn cho anh khi hoàn thành công việc này bởi nước mắt không ngừng tuôn rơi. Theo quan điểm của anh thì đây sẽ là tác phẩm hay nhất trong mọi sáng tác của anh. Bản giao hưởng này có thể phải kết thúc một cách nhanh chóng, bởi vì anh có rất nhiều công việc khác đang chờ đợi...”

Ngày 19/3 khi đã trở lại Klin, Tchaikovsky viết thư cho Modest, một người em trai khác của mình. “Đêm qua anh đã rời khỏi Kharkov... Một vài ngày nữa anh sẽ hết sức bận rộn để hoàn thành phần scherzo của bản giao hưởng mới”. (Ông đề cập đến chương hai). Ngày 24/3, một ngày sau khi hoàn thành phần tổng phổ chương hai, Tchaikovsky viết thư cho Mikhail Ippolitov-Ivanov, nhà soạn nhạc, nhà giáo và nhạc trưởng Nga trẻ tuổi: “Tôi không thể tin rằng tôi có thể làm việc đến tận mùa đông này. Tôi không biết liệu tôi có thể viết cho anh được không bởi tôi đang chuẩn bị cho một bản giao hưởng và

đột nhiên trở nên thất vọng và nước mắt vòng quanh”. Căn cứ vào những dòng chữ trên bản thảo có thể phát hiện ra quy trình sáng tác của bản Giao hưởng số 6: bắt đầu với chương một, sau đó là chương ba, rồi đến chương kết thúc và cuối cùng là chương hai. Tất cả công việc phác thảo được viết trong vòng ba tuần.

Đến tận tháng 7 Tchaikovsky mới bắt tay vào phối âm bản giao hưởng. Từ Klin vào ngày 19/7, Tchaikovsky viết thư cho cô em họ Anna Merkling: “Tôi đã hết sức nhàn rỗi trong một thời gian dài và bây giờ tôi cảm thấy khao khát được làm việc. Ngày mai tôi sẽ đắm chìm trong một bản giao hưởng mới”.

Ngày 22/7, Tchaikovsky viết thư cho em trai Modest Tchaikovsky: “Bây giờ anh đã đến đoạn nút thắt của bản giao hưởng. Nhiều điều khó khăn đã đến. Suốt 12 năm qua anh đã sử dụng cạn kiệt năng lượng của mình. Vì thế bây giờ anh ngồi đây cả ngày mà chỉ có được hơn hai trang tổng phổ. Nhưng dù thế nào thì công việc của anh vẫn tiến triển rất tốt dù anh không thể viết nhanh như trước đây. Không phải vì anh đã trở nên yếu đuối vì tuổi già, đúng hơn là bởi vì anh muốn nghiêm khắc với bản thân mình hơn nữa và không muốn lạm dụng sự tự tin cũ của mình. Anh rất tự hào về bản giao hưởng này và anh nghĩ rằng đó sẽ là tác phẩm xuất sắc nhất của mình”.

Theo ngày tháng trên bản viết tay, ngày 19/8 ông đã hoàn thành bản tổng phổ. Trong bức thư ông gửi Pyotr Jurgenson (nhà xuất bản âm nhạc, người bạn thân thiết) vào ngày 20/8, Tchaikovsky hết sức quan tâm đến bản giao hưởng mới với niềm yêu mến lớn lao: “Tôi cho rằng bản giao hưởng này sẽ thành công, thật hiếm khi tôi sáng tác tác phẩm nào đó với tất cả tình yêu và sự mê hoặc như vậy. Tôi có thể thành thật nói rằng chưa bao giờ trong cuộc đời mình tôi hài lòng thật sự với bản thân mình, vì thế tôi có thể hãnh diện hoặc cảm giác rằng mình quá may mắn khi sáng tạo ra tác phẩm như thế”.

Trong buổi ra mắt của bản Giao hưởng số 6 vào ngày 28/10/1893 tại St Petersburg, Tchaikovsky đích thân chỉ huy. Bản giao hưởng theo một tiến trình của đời người: chương một Adagio-Allegro non troppo là cảm xúc và sự linh hoạt của tuổi trẻ; chương hai Allegro con grazia là tình yêu say đắm; chương ba Allegro molto vivace là sự thất vọng và chương kết thúc Adagio lamentoso, cái chết.

Sau buổi trình diễn, Tchaikovsky đã viết cho Pyotr Jurgenson: “Có điều gì đó không ổn đã xảy ra với bản giao hưởng này. Không phải là cái gì khó chịu nhưng có điều gì đó khiến tôi thấy hoang mang. Đến mức bản thân tôi lo lắng - dù lúc đó tôi vẫn tự hào về nó hơn bất kỳ tác phẩm nào của tôi”. Dù tác phẩm được đánh giá cao nhưng Tchaikovsky vẫn không cảm thấy hài lòng với tên gọi “Program Symphony” và cuối cùng, ông bằng lòng với một cái tên khác bằng tiếng Pháp “Pathetique” (Bi thương) do người em trai Modest đặt. Trên bản tổng phổ có dòng chữ đề tặng của nhà soạn nhạc: “Tặng Vladimir L’vovich Davydov. Symphony No. 6 Pathetique”.

Vào ngày 1/11, sau bữa ăn tối ở hiệu Leiner, một trong những nơi ưa thích của nhà soạn nhạc và em trai ở St Petersburg, Tchaikovsky cảm thấy khó chịu ở dạ dày. Buổi sáng tiếp theo tôi tệ hơn nhưng nhà soạn nhạc vẫn thường có cảm giác “khó ở”. Vào buổi tối, Modest Tchaikovsky đã mời bác sĩ Vasili Bertenson, một người bạn thân thiết của gia đình, đến khám bệnh cho anh trai. Không có chẩn đoán rõ ràng nào được đưa ra nhưng rõ ràng nhà soạn nhạc đang lâm vào tình trạng nguy kịch. Vasili Bertenson đã mời thêm một bác sĩ giàu kinh nghiệm khác, anh trai của ông là Lev Bertenson tới. Khi tới nơi, Lev Bertenson lập tức chẩn đoán bệnh tả châu Á, căn bệnh đang giương lưới hái tử thân tại nước Nga thời kỳ đó. Khoảng 11 giờ đêm, người bệnh đã ở trạng thái hiếm nghèo: ông bắt đầu bị co thắt, đầu và tứ chi chuyển màu xanh sẫm, thân nhiệt giảm.

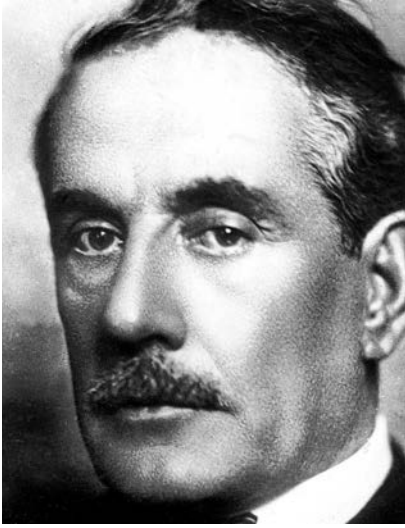
Vào ngày 5/11, người bệnh ở trạng thái nguy kịch, thường xuyên mất tỉnh táo và mê sảng; vào buổi tối mạch bắt đầu yếu và hô hấp khó khăn. Hoàn toàn mất tỉnh táo do phổi bị phù nề và suy tim, nhà soạn nhạc đã qua đời vào 3 giờ 15 phút sáng ngày 6/11. Những người chứng kiến giây phút lâm chung của ông là em trai Modest, Nikolai Tchaikovsky, cháu trai Vladimir Davydov và bác sĩ Nikolai Mamonov. Cũng vào sáng hôm đó, nhiều tờ báo đăng tin ngắn về cái chết của Tchaikovsky.

Một luồng dư luận gay gắt phản ứng lại nguyên nhân đích thực về cái chết của Tchaikovsky nhằm buộc tội những bác sĩ đã điều trị cho nhà soạn nhạc. Một điều rõ ràng là ông đã bị bệnh tả (điều hoàn toàn hiếm khi xảy ra với những thành viên thuộc tầng lớp trên), nhưng câu hỏi được đặt ra là Tchaikovsky có thể bị nhiễm bệnh ở đâu? Tại nhà hàng Leiner hay tại nhà? Theo nhiều nguồn chứng nhận thì ông đã “khinh suất” uống nước sông tại cả hai nơi, bất chấp các biện pháp phòng ngừa thông thường.

Trong khi gia đình Tchaikovsky kiên quyết im lặng thì cuộc tranh luận về nguyên nhân cái chết của Tchaikovsky vẫn tiếp diễn. Có luận cứ được đưa ra vào năm 1978 rằng trong những tháng cuối đời, nhà soạn nhạc quẩn trí về những vấn đề của cuộc sống riêng tư. Ông phải đấu tranh với những tình cảm đồng giới của mình trong suốt những năm tháng trưởng thành để che giấu khỏi bị xã hội soi mói. Có thể ông đã tự tử với hy vọng kết thúc cuộc đời và im lặng vĩnh viễn với những lời đồn đại? Dù vì lý do gì đi nữa thì với cái chết đau đớn này, âm nhạc cổ điển đã mất đi một thiên tài.

Tchaikovsky được chôn cất tại nghĩa trang Tikhvin ở tu viện Alexander Nevsky, gần mộ của các nhà soạn nhạc Alexander Borodin, Mikhail Glinka, Rimsky-Korsakov, Mily Balakirev và em trai Modest Tchaikovsky.

Thanh Nhân (theo tchaikovsky-research.net)



Giacomo Puccini - sau 150 năm vẫn gây sóng gió

Gần một thế kỷ sau khi nhà soạn nhạc người Italia Giacomo Puccini qua đời, các vở opera của ông vẫn gây sóng gió trên sân khấu các nhà hát, và thu về tới 250 triệu USD. Ở quê hương Lucca, người ta dựng tượng ông, còn trên khắp thế giới, người ta cùng ghen lòng khi lắng nghe "Sì, Mi chiamano Mimi".

Tất cả đã được bắt đầu vào một buổi tối năm 1876, khi Giacomo Puccini cùng một người bạn đi bộ một quãng đường dài 13 dặm đến thành phố Pisa để xem buổi trình diễn vở opera *Aida* của Verdi. Say đắm câu chuyện tình bi thảm của nàng công chúa Ethiopia Aida với vị tướng Ai Cập Radamès, Puccini hiểu rằng opera là niềm đam mê duy nhất của mình chứ không phải là cây đàn organ như truyền thống gia đình.

Đó là sự lựa chọn đúng đắn bởi Puccini sau này đã trở thành người tiếp nối truyền thống opera Italia mà những nhà soạn nhạc như Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi... đã dày công xây dựng. Hơn cả việc kế thừa, ông còn tạo ra một phong cách khác biệt mang dấu ấn của riêng mình, phong cách *versimo* (hiện thực) thuần túy trên sân khấu opera, vốn được manh nha bắt đầu bởi Mascagni với vở *Cavalleria Rusticana* và Leoncavallo với vở *Pagliacci*.

Trong danh mục biểu diễn hàng năm của các nhà hát opera lớn trên thế giới vẫn xuất hiện những cái tên quen thuộc như *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Turandot*... đây là những

sáng tác tiêu biểu trong sự nghiệp của Puccini. Bất chấp việc ông đã qua đời vào năm 1924, tên tuổi của ông lại càng được biết đến rộng rãi hơn trên quy mô toàn thế giới. Theo thống kê của các nhà nghiên cứu âm nhạc, sau khi ông mất, vở *La Bohème* đã được trình diễn hơn 1.200 lần và luôn đứng đầu danh sách các mùa diễn của nhà hát Metropolitan Opera (Mỹ). Hai vở opera khác của Puccini là *Tosca* và *Madama Butterfly* có mặt trong топ 6 (các vở opera khác xuất hiện trong danh sách này là *Carmen*, *Aida* và *La Traviata*). Vì thế, không cần đến những màn kỷ niệm hoành tráng thì tại các nhà hát opera hàng đầu thế giới, mùa diễn hằng năm đều là một kỳ festival nho nhỏ về Puccini.

Các hãng nổi tiếng thế giới cũng không chịu nằm ngoài kế hoạch “kiếm tiền” nhân dịp kỷ niệm 150 năm ngày sinh Puccini. Hãng Deutsche Grammophon tung ra thị trường bộ thu âm *La Bohème* với cặp nghệ sĩ soprano Anna Netreko - Mimi và tenor Rolando Villazon - Rodolfo do nhạc trưởng Bertran de Billy chỉ huy dàn nhạc đài phát thanh Bavaria ở Munich. Hãng Telarc phát hành bản trình diễn của dàn nhạc giao hưởng Atlanta, nhạc trưởng Robert Spano chỉ huy với soprano Norah Amsellem và tenor Marcus Haddock. Trong lịch sử, nhiều nghệ sĩ opera hàng đầu thế giới đã thử sức và thành công với *La Bohème* như cặp Renata Tebaldi - Carlo Beronzi, chỉ huy Tullio Serafin, cặp Freni - Pavarotti, chỉ huy Karajan huyền thoại, de los Angeles - Bjoerling, chỉ huy Beecham. Có một giai thoại rằng, khi xem Freni đóng vai Mimi, Karajan đã phải thú nhận: “Trong đời chỉ có hai lần tôi khóc, một lần khi mẹ tôi qua đời và một lần nghe Freni hát Mimi”⁽¹⁾.

Điều làm nên nét hấp dẫn của các vở opera của Puccini là sự pha trộn của âm nhạc và bi kịch. Phần lớn các vở opera

1 Tên một aria nổi tiếng của nhân vật cô gái Mimi trong vở opera *La Bohème* của Puccini. Câu này có nghĩa là “Vâng, mọi người gọi em là Mimi”.

ông sáng tác đều là những bi kịch của các cô gái. Những vai nữ hầu như quan trọng hơn các vai nam trong các tác phẩm của Puccini, bảy trong số 12 tác phẩm sân khấu của ông được đặt theo tên của các nhân vật nữ. Cùng với việc sáng tạo nên những giai điệu xúc động, dễ đi vào lòng người, Puccini còn nắm vững cách xử lý chất giọng để có thể kết hợp hài hòa và nhịp nhàng với dàn nhạc. Puccini luôn nắm bắt và đi trước một bước những đổi mới của thời đại. Các nhà soạn nhạc lớn đương thời như Wagner, Debussy hay Stravinsky là những tấm gương để ông noi theo.

Tuy học rất nhiều từ kỹ thuật âm nhạc của Wagner nhưng Puccini vẫn khẳng định phong cách riêng của mình với *versimo*, một loại hình nghệ thuật đối nghịch lại những vở opera mang tính thần thoại của Wagner. Với những chất liệu thô ráp từ cuộc sống, ông đã sáng tạo nên những kiệt tác, mặc dù vẫn khiêm tốn tự nhận: “Tôi chỉ có thể viết nhạc về những điều giản dị”. Vì thế, *La Bohème* dù là câu chuyện tình đẫm nước mắt, nhưng vẫn không được các nhà phê bình đánh giá cao còn *Tosca* bị coi là một thứ giết gân tâm thường xoàng xĩnh. Dẫu vậy, trên thực tế, đây là những kiệt tác mà Puccini đã “rót” vào một “lượng trữ tình” đáng ngạc nhiên.

Không chỉ muốn dừng lại ở đó, Puccini muốn khám phá những con đường mới, cách thể hiện mới. Kết quả của sự thay đổi này là sự ra đời của vở opera *Turandot*, lần đầu tiên được trình diễn ở Milano ngày 25/4/1926. Vở opera này hoàn toàn khác biệt với những vở mà Puccini đã từng viết trước đó, đây được coi là kiệt tác vĩ đại nhất của ông, là sự kết hợp giữa *Turandot* độc ác, Calaf anh hùng, Liu đầy chất thơ. Tuy nhiên, căn bệnh ung thư vòm họng đã ngăn cản ông hoàn thành nốt *Turandot* vào năm 1924. Sau này, nhà soạn nhạc Franco Alfano đã viết tiếp *Turandot* dựa trên bản thảo mà Puccini để lại. Trong buổi trình diễn lần đầu tiên vở *Turandot* tại La Scala, Toscanini đã

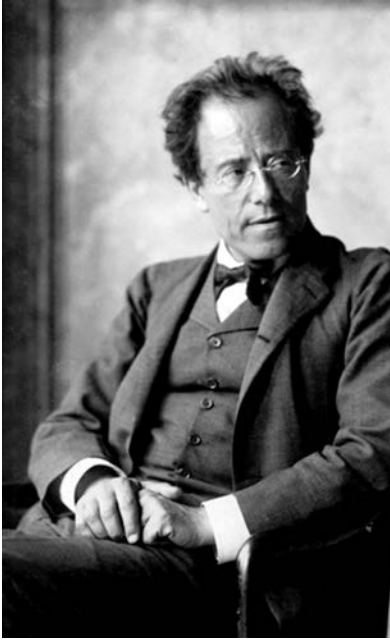
hạ đũa chỉ huy của mình xuống khi tới đoạn cái chết của Liu, đúng chỗ mà Puccini đã viết đến. Buổi tối tiếp theo, vở opera được trình diễn với đoạn kết của Alfano.

Không chỉ gây sóng gió bằng tài năng của mình, những uẩn khúc đời tư của Puccini luôn là miếng mồi ngon cho những lời đồn đại. Trong thời gian viết vở *Edgar*, dựa trên vở kịch của Alfred de Musset, Puccini đã gặp Elvira Bonturi, vợ một người bạn học phổ thông, khi nhận lời dạy piano cho bà. Họ đã phải lòng nhau, sau đó hai năm, Elvira Bonturi bỏ nhà đi theo Puccini cùng với cô con gái của mình. Vào thời điểm ấy, ly dị chưa được chấp thuận ở Italia. Chính vì lý do ấy, chỉ sau khi chồng của Elvira qua đời năm 1904, cả hai mới được phép kết hôn chính thức trong nhà thờ. Cuộc sống của cặp vợ chồng này diễn ra trong tình yêu, ghen tuông và nghi kỵ, cũng như các vở opera của chính Puccini. Tình hình trở nên nghiêm trọng khi cô gái trẻ Dora Manfredi được nhận vào gia đình Puccini làm hầu gái. Ngôi nhà đã trở thành địa ngục với sự dò xét, theo dõi của Elvira và bà đã góp sức với báo chí dựng nên một scandal ngoại tình của Puccini. Trước sức ép khủng khiếp này, cô hầu gái Dora đã trở nên suy nhược và quần trí dẫn đến hành động tự sát vào tháng 1/1909. Kết quả khám nghiệm cho thấy, Dora vẫn là một trinh nữ và Puccini hoàn toàn vô tội. Để cứu vợ khỏi phải vào tù do tội vu khống, Puccini đã phải trả một khoản tiền lớn cho gia đình Manfredi. Sự việc đã tác động mạnh đến Puccini, ảnh hưởng nghiêm trọng đến khả năng sáng tạo và niềm đam mê sáng tác của ông trong một khoảng thời gian dài.

Nhằm khai thác vấn đề đời tư của Puccini, một nhà làm phim người Italia, Paolo Benvenuti đã sản xuất bộ phim mang tên *Puccini và các cô gái* về nhà soạn nhạc danh tiếng với những điều hào nhoáng phô trương về cuộc sống riêng tư. Khi bộ phim ra mắt ở Liên hoan phim Venice, ngay lập tức bị hậu duệ

Puccini phản đối. Bất chấp tất cả những điều tiếng trên, Puccini vẫn làm hàng triệu triệu trái tim khán giả opera say đắm. Ở quê hương Lucca, người ta dựng tượng ông còn ở trên khắp thế giới, người ta ngơng mộ ông và cùng nghẹn lòng khi lắng nghe *Sì, Mi chiamano Mimi*.

Thanh Nhàn



“Bài ca trái đất” - tiếng nói tư tưởng của Gustav Mahler

Sinh thời, Gustav Mahler là một nhà chỉ huy dàn nhạc có tài năng khác thường. Ngày nay, ông được công nhận là một nhà soạn nhạc lớn, người đã đưa truyền thống giao hưởng Đức đến giới hạn hợp lý của nó. Tài năng sáng tác nổi bật của ông chỉ tập trung ở hai hình thức là lied (ca khúc nghệ thuật Đức) và giao hưởng, đồng thời ông thường xuyên kết hợp các yếu tố thanh nhạc vào sáng tác giao hưởng mà “Das Lied von der Erde” (Bài ca trái đất) là một điển hình mẫu mực.

Gustav Mahler là nhà tư tưởng lớn cuối cùng của âm nhạc Hậu lãng mạn, tuy nhiên sinh thời, ông được xem là nhà chỉ huy hơn là nhà soạn nhạc. Người sáng tác ra những bản giao hưởng đồ sộ, lạ kỳ này chỉ sau này mới được chấp nhận.

Ông sinh ngày 7/7/1860 trong một gia đình trung lưu tại Kaliste, một thị trấn Bohemia nhỏ trên biên giới với Moravia. Vào Nhạc viện Vienna năm 1875, Mahler học các môn piano, hòa âm và sáng tác trong một môi trường bảo thủ về âm nhạc. Tuy nhiên ông đã trở thành người ủng hộ Wagner và Bruckner - về sau ông chỉ huy tác phẩm của cả hai nhà soạn nhạc này. Ông cũng trở thành thành viên của nhóm người quan tâm đến chủ nghĩa xã hội, triết học Nietzsche và trào lưu Liên Đức. Khoảng năm 1880, ông bắt đầu chỉ huy và cũng viết tác phẩm thành thực đầu tiên, *Das klagende Lied* (Bài ca than thở).

Sự nghiệp chỉ huy của Mahler thăng tiến nhanh, ông chuyển từ Kassel tới Prague rồi đến Leipzig và Budapest, nhận được cả sự kính nể lớn lao lẫn xem thường hoàn toàn từ phía các nhạc công do những buổi diễn tập đòi hỏi cao và sự cầu toàn của ông.

Năm 1897 ông trở thành giám đốc âm nhạc của Nhà hát opera Hoàng gia Vienna và một năm sau thành giám đốc âm nhạc của Dân nhạc giao hưởng Vienna. Sự nghiệp chỉ huy của Mahler chỉ cho phép ông sáng tác vào mùa hè, trong một loạt các “trại sáng tác” ông dựng ở những vùng thôn quê đẹp như tranh.

Mahler hoàn thành bản giao hưởng đầu tiên năm 1888. Ông dành thời gian cho những bản giao hưởng (đều là tác phẩm quy mô lớn) và những liên khúc. Phần đông công chúng Vienna thời đó không hiểu được âm nhạc của Mahler nhưng ông đón nhận phản ứng của họ một cách bình thản, và tiên đoán chính xác rằng: “Thời đại của tôi rồi sẽ đến”. Trong lúc ấy, các cách thức độc đoán của ông trên cương vị chỉ huy đã khiến các nhạc công xa lánh. Năm 1901, sức ép của báo chí và các nhạc công là lý do chính buộc ông từ chức chỉ huy dân nhạc giao hưởng.

Ông kết hôn với một sinh viên sáng tác trẻ, Alma Schindler, vào năm 1902. Chẳng bao lâu họ có hai con gái. Đến năm 1907, Mahler ngày càng xa cách Vienna, ông chỉ huy các tác phẩm của chính mình và từ chức cả ở nhà hát opera. Ngay sau khi Mahler nhận vị trí chỉ huy chính của nhà hát Metropolitan Opera ở New York, và trước khi rời Vienna, đưa con gái đầu bốn tuổi của ông đã mất vì bệnh sốt phát ban và bạch hầu. Tệ hơn thế, ông còn phát hiện ra mình mắc bệnh tim.

Tại New York, ông gây ấn tượng bằng tài năng và mau chóng chinh phục được khán giả. Năm 1909 ông trở thành chỉ huy của Dân nhạc giao hưởng New York, đây là công việc mà cho đến thời điểm đó ông cảm thấy thoải mái hơn so với chỉ huy các tác phẩm opera. Năm tiếp theo, ông thu được thắng lợi trong lần đầu tiên công diễn bản Giao hưởng số 8 còn gọi là

“Giao hưởng Một ngàn” ở Munich. “Hãy hình dung vũ trụ bắt đầu ca hát và ngân vang, không còn là giọng của con người mà là những hành tinh và những mặt trời đang quay,” Mahler viết như thế về “Giao hưởng Một ngàn”. Dàn nhạc giao hưởng Việt Nam đã công diễn kiệt tác đồ sộ nhất này của Mahler đúng dịp kỷ niệm 1000 năm Thăng Long - Hà Nội. Kế hoạch này nằm trong khuôn khổ dự án “Mahler cycle” (Chùm tác phẩm của Mahler) được triển khai từ năm 2007 đến năm 2011, kỷ niệm 100 năm ngày mất của ông.

Mặc dầu thành công về mặt sự nghiệp song đời tư của Mahler lại phải chịu thêm một tai họa khác khi cuộc hôn nhân của ông với Alma bắt đầu nảy sinh nhiều vấn đề. Ông khởi thảo bản Giao hưởng số 10 vào năm 1910 (mà không hoàn thành được) và chỉ huy buổi hòa nhạc cuối cùng của mình tại New York năm 1911. Kiệt sức và ốm nặng, Mahler quay về Vienna và qua đời vào ngày 18/5/1911.

Tài năng sáng tác nổi bật của Mahler chỉ tập trung ở hai hình thức là lied và giao hưởng. Trong *Das Lied von der Erde* (Bài ca trái đất), ông đã hòa trộn hai hình thức trên thành một bản giao hưởng - ca khúc lớn, mặc dù bề ngoài nó có vẻ như một bộ sáu lied (ca khúc nghệ thuật Đức) với phần đệm của dàn nhạc. Tác phẩm này chính là bản giao hưởng thứ 9 của Mahler. Mahler là một người rất mê tín. Sau khi viết được tám bản giao hưởng, ông rất e sợ vì tiếp theo sẽ là bản thứ 9. Ông thấy rằng trong số những người tiền bối nổi tiếng, Beethoven không vượt qua được con số này và Bruckner cũng vậy. Nỗi e sợ của Mahler càng tồi tệ hơn khi ông khám phá ra rằng hai tác giả giao hưởng lớn khác là Schubert và Dvorak cũng là nạn nhân của cùng một giới hạn (chín bản giao hưởng). Việc xuất bản lộn xộn vào thời kỳ đó đã bỏ sót một số tác phẩm của họ và không ai biết đến sự thật này. Để xoa dịu nỗi sợ của mình, ông không đánh số bản giao hưởng tiếp theo mà gọi là “Một bản

giao hưởng cho Tenor, Contralto (hoặc Baritone) và dàn nhạc”. Khi nghĩ rằng nguy hiểm đã qua, Mahler lại tiếp tục đánh số bản giao hưởng tiếp sau đó là Symphony số 9. Tuy nhiên có vẻ như định mệnh không dễ bị đánh lừa, ông đã qua đời khi đang soạn Giao hưởng số 10.

Das Lied von der Erde là tiếng nói tư tưởng của Mahler, nó tiêu biểu cho sự tinh tế và cô đọng của phương tiện và cách biểu hiện của “Giao hưởng Một ngàn”. Trong “Bài ca trái đất”, cũng lại là phong cách đối âm phương Đông chiếm ưu thế nhưng cấu trúc mỏng hơn khiến nó có vẻ như dễ cảm nhận hơn. Tính chất thân tình và riêng tư hơn nhiều trong cách viết chịu ảnh hưởng của các bài thơ cổ Trung Hoa hơn là một sự chuyển dịch lớn về phong cách.

Das Lied von der Erde là một tổng thể giao hưởng hợp nhất, vì sáu ca khúc được tổ chức thành bốn phần tương tự như các chương giao hưởng. Ngôn ngữ hòa âm và diễn cảm của Mahler mạnh mẽ đến mức ông có thể tạo ra một hiệu quả lũy tiến hợp nhất những ca khúc này thành một thực thể ngữ nghĩa và nghệ thuật độc đáo.

Ca khúc đầu tiên với lời thơ của Lý Bạch, “Das Trinklied vom Jammer der Erde” (Bài ca nâng cốc vì nỗi sầu muộn của trái đất), là một sự kết hợp giữa ca khúc phổ thơ và hình thức sonata. Nó có thể đứng độc lập không chỉ ở hình thức mà còn ở thách thức của nỗi sầu muộn u tối không khoan nhượng khi phải đối mặt với cái chết. Đoạn mở đầu nhìn chung là mạnh mẽ, tương phản với đoạn trung tâm nhẹ nhõm lằng lằng, nhưng rồi cuộn lên đến cực điểm trong một gọi nhắc cấp bách mang tính định mệnh về số phận Con Người.

“Der Einsame im Herbst” (Kẻ cô độc mùa thu) là ca khúc thứ hai, phổ từ thơ của Trương Kế (có tài liệu cho rằng đây là bài thơ của Trương Tịch). Ca khúc với nội dung cam chịu này gọi lên những màn sương mù mùa thu khi thi nhân đau buồn

vì mất đi mùa hè và cuộc sống. Cấu trúc mỏng và các dòng lệch hướng đã nắm bắt một cách hoàn hảo nỗi cô đơn cay đắng.

“Von der Jugend” (Tuổi thanh xuân) với lời thơ của Lý Bạch là ca khúc thứ ba trong *Bài ca trái đất*. Ca khúc này và hai ca khúc tiếp theo chứa đựng phần scherzo của cấu trúc giao hưởng. Cả ba ca khúc đều ngắn, giọng điệu sáng sủa hơn và mang tâm trạng luyến tiếc quá khứ. Tại đây, những kỷ niệm về những người trẻ tuổi đang cùng thưởng thức trà đã được nắm bắt bằng những dòng quãng tám nhẹ nhàng và uyển chuyển, gọi lên cái thơ ngây và thái độ vô tư lự của tuổi trẻ.

Ca khúc thứ tư, “Von der Schônheit” (Về mỹ nhân), với thơ Lý Bạch là một cảnh lãng mạn. Sự thơ ngây quý phái của các thiếu nữ được mô tả bằng khúc Andante cảm động một cách tinh tế. Khi có sự xuất hiện của các kị sĩ dàn nhạc bất ngờ bùng nổ, trong khi giọng hát mau chóng bắt vào một giai điệu hồi hộp, khắc họa một cách hiệu quả trái tim rung động của các thiếu nữ.

Ca khúc tiếp theo là “Der Trunkene im Frühling” (Gã say ngày xuân)⁽¹⁾ với lời thơ của Lý Bạch. Mặc dù có một đoạn trung tâm đầy khao khát nhưng ca khúc này lại chủ yếu mang tính hài hước khi gọi lên cảnh thiên nhiên và sự quay cuồng say sưa của một gã trẻ tuổi. Tại đây, Mahler đã sử dụng một loạt hiệu ứng hòa âm và dàn nhạc lạ lùng.

Ca khúc cuối cùng, “Der Abschied” (Ly biệt) có lời ca được ghép từ hai bài thơ của Mạnh Hạo Nhiên và Vương Duy. Bài đầu tiên mô tả một nhân vật cô đơn đang chờ đợi một người bạn đến để nói lời ly biệt, bài thứ hai chính là lời ly biệt. Đây là chương dài nhất của tác phẩm. Mahler cho bắt đầu mỗi bài thơ bằng một đoạn dàn nhạc dài và cũng làm cho chương nhạc này

1 Đây chính là bài thơ “Xuân nhật túy khởi ngôn chí” rất nổi tiếng của Lý Bạch mà Tần Đà và nhiều người khác đã dịch sang tiếng Việt.

mang tính chất hòa âm phương Đông nhất. Bài thứ nhất đầy khao khát và ai oán, được lặp lại phần nào sau khi giọng hát bắt vào. Bài thứ hai là một hành khúc tang lễ cảm động, lên đến đỉnh điểm bi kịch lớn lao. Ở khổ thơ cuối cùng, khi thi nhân nhìn lại cuộc đời, Mahler đã soạn một đoạn coda mở rộng và mang tính cam chịu.

Mahler là một nhân vật kỳ lạ cả ở khía cạnh con người lẫn khía cạnh nghệ sĩ, một nhà chỉ huy tài năng khác thường và được hoan nghênh khắp mọi nơi nhưng tài năng trong lĩnh vực sáng tác chưa bao giờ được công nhận đầy đủ. Thậm chí rất lâu sau khi ông mất, những tác phẩm của ông bị coi là tài liệu bổ sung về một người mà nghề nghiệp thực sự là biểu diễn tác phẩm của người khác. Các nhà chỉ huy như Bruno Walter, Otto Klemperer, Willem Mengelberg và Maurice Abravanel... đã gìn giữ di sản của Mahler. Giờ đây, Mahler nằm trong số những tác giả giao hưởng được ghi âm nhiều nhất. Việc ông thường xuyên kết hợp các yếu tố thanh nhạc vào sáng tác giao hưởng đã đem lại thành quả trọn vẹn cho một quá trình mà mở đầu là bản Giao hưởng số 9 của Beethoven, minh chứng rằng âm nhạc của ông có cội rễ chắc chắn nằm trong truyền thống giao hưởng Đức.

Ngọc Anh

Đời tiếng hát và lời thơ tan biến

“Không một ai hiểu được nó. Ước gì tôi có thể chỉ huy buổi biểu diễn đầu tiên 50 năm sau khi tôi chết”. Đó là những lời Mahler thốt lên sau khi bản Giao hưởng số 5 của ông ra mắt các khán thính giả tại Cologne vào ngày 18/10/1904. Về sau, trong một lần được nghe bản giao hưởng này của Mahler, nhạc trưởng Herbert von Karajan, người được ví như một một tượng đài khổng lồ trong âm nhạc, một vị vua không ngại đây quyền uy, đã nói: “Chúng ta quên rằng thời gian đã qua đi. Một buổi biểu diễn của bản Giao hưởng số 5 là một trải nghiệm hoàn toàn khác. Chương kết đây xuất sắc thâu tóm lấy bạn, bủa vây và kiểm soát tới từng nhịp thở...”

Tiếng trumpet cô độc cất lên ở phần mở đầu bản giao hưởng mở ra một bước ngoặt trong hình thức triết lý giao hưởng của Mahler. Bốn bản giao hưởng trước đó của Mahler đã gây ấn tượng hết sức mạnh mẽ với thế giới. Cảm hứng âm nhạc được sản sinh bởi những câu chuyện, những bài hát dân gian, và đòi hỏi phải có giọng hát trong đó, một điều hết sức đặc biệt trong giao hưởng của Mahler. Với bản Giao hưởng số 5 này, như Bruno Walter đã nói, Mahler “giờ đây đang hướng tới viết thứ âm nhạc như một nhà soạn nhạc”. Điều này thoạt nghe tưởng như Walter dường như có ý chống lại những tác phẩm trước đó của Mahler nhưng thực tế, ông là một trong những nhà soạn nhạc đầu tiên nghiêm túc hiểu và chỉ huy những tác phẩm của Mahler trước khi nó được công nhận rộng rãi. Walter chỉ đơn giản nhận ra sự thay đổi bất ngờ trong lối viết của Mahler, khi từ bản Giao hưởng số 5 tới số 7, những xúc cảm của ông hoàn toàn được truyền tải bằng những nhạc cụ khí nhạc, mà không cần tới bất kỳ giọng hát hay lời thơ nào.

Thực tế, sự phá vỡ về hình thức trong tác phẩm của Mahler không hề dễ dàng và cũng không cực đoan như những suy nghĩ của chúng ta. Mahler đã có ngụ ý khi để tiếng trumpet cất lên mở đầu bản giao hưởng. Giai điệu của nó là một trích dẫn từ ca trào trong chương một bản Giao hưởng số 4, như một đường dẫn trực tiếp tới thế giới đã bị Mahler bỏ lại phía sau, và mở ra một hướng đi mới. Ở thế giới không có lời ca này, Mahler dường như giải phóng chính mình, với sự thổ lộ dạt dào của những nhạc cụ khí nhạc, sự phức tạp trong giai điệu và cầu kỳ trong từng nốt nhạc.

Sau khi rời bỏ vị trí của mình tại Stadttheatre của Hamburg, ông được bổ nhiệm vào vị trí kapellmeister, hay còn gọi là giám đốc nghệ thuật cho Nhà hát Opera Vienna trong vòng mười năm liền. Mahler làm việc ở đó chín tháng mỗi năm, và chỉ còn duy nhất mùa hè để tập trung sáng tác. Chính vì thế ông còn được gọi “nhà soạn nhạc mùa hè”, hay như ông diễn tả, dồn nén một năm cảm xúc sáng tác vào trong một kỳ nghỉ đầy thích thú. Người vợ Alma của ông sau này kể lại: “Cuộc sống của ông trong suốt những tháng hè rũ bỏ tất cả những thứ trần tục, đầy tinh khiết và không hề giống như cuộc sống của những người bình thường”. Tháng 6/1901, ông định cư tại một biệt thự ở Maiernigg, Worthersee, nơi mà trước khi mùa hè qua đi, ông viết bốn bài ca dựa trên những bài thơ của Ruckert, *Kindertotenlieder* (cũng dựa trên những vần thơ của Ruckert), *Der Tamboursg'sell* và phác thảo hai chương trong bản Giao hưởng số 5.

Trong Giao hưởng số 5, Mahler để lại cho chúng ta một vài mạch tư tưởng, tuy không bắt buộc chúng ta phải hiểu âm nhạc đang diễn tả điều gì nhưng lại gợi ý điều đó nghĩa là gì với ông. Phần trung tâm scherzo là “một cuộc sống của con người với muôn vàn sắc màu được khắc họa”. Và chương Adagietto nổi tiếng, nếu chúng ta tin vào sự quả quyết của Willem Mengelberg, là tuyên bố của Gustav Mahler về tình yêu của ông dành cho người vợ của mình, Alma, mà không cần tới lời ca để diễn tả.

Như bản Giao hưởng số 7 sau này và dự định về bản Giao hưởng số 10 còn dang dở, bản Giao hưởng số 5 được chia làm năm chương, với ba phần rõ rệt.

Phần đầu gồm chương một và chương hai, nhìn cuộc sống giống như một bi kịch đầy màu sắc. Mahler đã từng viết những hành khúc tang lễ trước đó - ba bản giao hưởng đầu tiên của ông đều có nó - nhưng giờ đây là một kiểu cách khác. Hành khúc tang lễ nổi lên gọi sự bi thương, sự bùng nổ khủng khiếp của nỗi đau đớn, chát chúa, và rồi thi thoảng lại được vỗ về bằng những giai điệu dịu ngọt, du dương, khát khao, mong ước. Chương một khép lại với tiếng kèn trumpet lẻ loi, cô độc với một khung cảnh tan hoang.

Chương hai nối tiếp chủ đề của chương một. Âm nhạc chứa đựng sự tức giận, sự hoang dại với những quãng yên lặng đan xen, như sự tuyệt vọng tột bậc. Khoảnh khắc xung đột đó mang nét đặc trưng của Mahler, khi mà tất cả nỗi buồn khổ và sự giận dữ tràn qua ranh giới của chính mình. Âm nhạc nhanh chóng chiếm lại sự điềm tĩnh của nó, nhưng dường như có phần lúng túng hơn. Gần về cuối chương, kèn trumpet và trombone bắt đầu xướng lên những âm thanh chói chang của bộ đồng, âm ì và đầy quả quyết. Trong một khoảnh khắc nó vút lên. Và sau đó, đột nhiên, nó dường như mất nghị lực, ngập ngừng, và hạ giáng. Đó là một trong những sự giễu nhại nghiệt ngã mà Mahler tạo ra.

Chương scherzo trung tâm là nguyên nhân của một sự cố trong buổi tập đầu tiên. Từ Cologne, Mahler viết cho Alma: “Chương scherzo quả thực là một chương nhạc hết sức quái quỷ. Anh nhìn nó trong vô vàn những lộn xộn, bất an! Những nhạc trưởng trong vòng 50 năm tới sẽ khiến nó chơi quá nhanh và khiến nó trở nên vô lý”.

Thật khó để biết được Mahler muốn tốc độ âm nhạc nhanh thế nào là vừa, nó được ghi chú rằng “sôi nổi, không quá nhanh”.

Sự pha trộn giữa các chất liệu tương phản của ông, như điệu nhảy dân gian và điệu valse sang trọng dường như không hề vô lý, nhưng lại đầy khiêu khích với người nghe. Toàn bộ là một điệu nhảy sôi nổi của cuộc sống, điểm thêm của nỗi luyến tiếc của thời gian, khi tiếng kèn horn dường như băng qua những thung lũng, cất tiếng gọi xa xăm điệu kỳ.

Bước thêm một bước sang chương nhạc tiếp theo, Adagietto, bạn sẽ thấy nỗi buồn được thêu dệt nên bởi những giai điệu tuyệt đẹp. Một chương nhạc có sức lôi cuốn đến kỳ lạ ngay cả với những người chưa sẵn sàng với những bản giao hưởng dài của ông, và khuấy lên những cảm xúc tưởng như đã nằm yên tận nơi đáy lòng. Đó còn là phần nổi tiếng nhất của bản giao hưởng, được sử dụng trong bộ phim *Death in Venice* của Visconti cũng như được Leonard Bernstein chỉ huy dàn nhạc chơi trong suốt buổi tưởng niệm cố Tổng thống John F. Kennedy. Việc chương nhạc được sử dụng trong những dịp như vậy, cũng như hai chương trước nó có liên quan tới hành khúc tang lễ khiến nó dường như không hoàn toàn thích hợp cho việc thổ lộ những tình cảm. Ở đó, trong cái giai điệu vươn tới vô tận này, sự tuyệt vọng, nỗi bi thương, những lời than khóc như vang lên từ vực sâu thăm thẳm, khi nhỏ nhẹ, khi căng vút hết mình. Lạnh lẽo. Đau xót. Và chút mơ hồ thoáng qua của tiếng đàn harp...

Tuy nhiên, với một cái nhìn chính xác hơn, nó lại như một bản tình ca không lời, được viết dành tặng riêng cho Alma Schindler. Sự đa dạng, màu sắc của chương Scherzo dẫn tới một sắc thái rõ ràng hơn sẽ được đẩy lên đến tột bậc ở chương cuối, mà câu nối giữa chúng, chương Adagietto thực sự là phần mở đầu. Sự hòa âm biến đổi đơn giản hơn, dành riêng cho đàn dây và harp. Đoạn nhạc được chú thích với những từ bằng tiếng Đức như “seelenvoll” (sâu lắng), “mit innigster Empfindung” (với sự xúc động sâu sắc) và “mit Wärme” (với sự ấm áp).

Những dấu hiệu này nhấn mạnh mối liên hệ của âm nhạc với tình cảm của Mahler dành cho Alma, mong mỏi và khát khao, được ngân dài bởi dàn dây. Giai điệu bản thân nó vươn tới một giới hạn, sự ám áp cực điểm trước khi một làn gió mới được mang tới ở chương kết.

Phần giữa của chương chậm này mở đầu với một chút căng thẳng hơn, chuyển qua lại giữa giọng thứ và giọng trưởng. Nó dường như hướng tới chủ đề trong *Tristan und Isolde* của Wagner, thứ có thể được xem như một sự ám chỉ tới chương nhạc hoặc như một bài ca tình yêu, hoặc như một bài ca về cái chết. Sự quay trở lại của giai điệu chính thậm chí dè dặt, thận trọng hơn, với những nốt được trải dài hơn bao giờ hết. Mahler để lại cho chúng ta một số dấu hiệu như sự do dự, ngưng ngừng, lưỡng lự để nhấn mạnh nó. Và còn một điều đặc biệt, đó là phần kết hai lần ngưng lại, lần đầu ở bè bass, sau đó là ở giai điệu chính và đều được đẩy lên đến kịch tính trước khi chúng được giải quyết.

Giai điệu chuyển sang một tông màu tươi tắn hơn ở chương năm, với sự mở đầu của kèn horn, và chuyển sang thứ âm nhạc lỏng lẻo, rạng rỡ, ngược lại hẳn với chương Adagietto. Bi thương chuyển thành niềm vui chiến thắng. Bộ đồng gia nhập và khiến chương kết trở nên trọn vẹn, kết thúc vui nhộn. Những nhà phê bình đã chia làm hai phe với hai luồng ý kiến về việc có hay không một sự mỉa mai, châm biếm đằng sau giai điệu hân hoan của chương kết. Theo nhà triết gia và âm nhạc học Theodor W. Adorno, “sự diễn đạt những bi kịch của Mahler luôn luôn rõ ràng trong khi sự tuyên bố lạc quan của ông lại thường xuyên được đặt trong những dấu nháy kép. Những dấu nháy kép được làm rõ ở đây, một phần bởi sự ám chỉ tới bài hát trào phúng, nhạo báng. Tuy nhiên, sự hân hoan vang dội của chương kết lại là một điều hoàn toàn mới trong âm nhạc của Mahler, không giống như bốn bản giao hưởng đầu tiên của ông”.

Giao hưởng số 5 bắt đầu ở giọng Đô thăng thứ và kết thúc năm chương nhạc với giọng Rê trưởng. Cho đến thời kỳ Mahler, các bản giao hưởng thông thường mở đầu và kết thúc với cùng một giọng, và một vài giao hưởng trước đó của Mahler là như vậy. Việc Mahler nỗ lực để chuyển từ giọng Đô thăng lên Rê, và từ giọng thứ lên giọng trưởng như một bước phát triển mới, đưa âm nhạc từ bi kịch lên chiến thắng. Với Mahler: *Giao hưởng cần phải như thế giới này: nó phải ôm vào lòng mình tất cả.*

Tuấn Việt



Alexander Scriabin và khát khao phá vỡ chuẩn mực

Trong nền âm nhạc cổ điển Nga, Scriabin chiếm một vị trí rất đặc biệt. Ông vừa tuân thủ chặt chẽ các chuẩn mực truyền thống, vừa khát khao phá vỡ mọi chuẩn mực đó. Điều đó thể hiện trong các cách tân mạnh mẽ những phương tiện biểu cảm trong các tác phẩm của mình, cho đến nay vẫn gây nên những tình cảm,

đánh giá trái ngược ở người nghe. Không ai phủ nhận ông là một thiên tài, nhưng để hiểu hết Scriabin, nhân loại còn cần nhiều thời gian nữa bởi không chỉ người đương thời, mà cả các thế hệ kế cận, trong đó có chúng ta, chưa đủ trình độ để hiểu và đánh giá hết chiều sâu, sự phức tạp, tính riêng biệt của học thuyết vũ trụ được Scriabin thể hiện trong các tác phẩm của mình, bởi ông đã vượt trước thời đại của mình rất xa.

Alexander Nikolaevich Scriabin sinh ngày 25/12/1871 (theo lịch mới là ngày 6/1/1872) tại Moskva. Tài năng âm nhạc của Scriabin được thể hiện từ rất sớm do ông thừa hưởng năng khiếu từ mẹ, nghệ sĩ piano nổi tiếng Liubov Petrovna Scriabina. Tài năng của bà được anh em Anton và Nikolai Rubinstein, Borodin và cả Tchaikovsky khen ngợi. Là con gái họa sĩ vẽ gốm Peter Tshetinin, năm 1870 bà kết hôn với Nikolai Alexandrovich Scriabin, sinh viên khoa luật trường Đại học Tổng hợp Moskva và khi tốt nghiệp nhạc viện St Petersburg đã đi lưu diễn rất thành công tại nhiều thành phố của Nga. Bà Liubov Petrovna mất vì bệnh lao năm 1873, để lại con trai duy nhất Alexander mới một tuổi rưỡi cho cô em chồng chăm sóc. Niềm say mê piano của bà cô ruột đã truyền sang cho cậu bé Alexander, nhạc sĩ tương lai.

Từ năm 1882 Alexander bắt đầu học piano dưới sự hướng dẫn của G. Konius (1862-1933), sinh viên Nhạc viện Moskva, người sau này trở thành nhà lý luận âm nhạc và nhạc sĩ xuất chúng. Mùa thu cùng năm ông thi đỗ vào trường Thiếu sinh quân số 2 thành phố Moskva và trong suốt thời gian học tại trường luôn đứng đầu về thành tích học tập. Ngay từ khi còn niên thiếu ông đã tham gia các buổi biểu diễn tại phòng hòa nhạc của trường Thiếu sinh quân, và tại một trong các buổi biểu diễn đó khi đang trình bày một bản gavotte của Bach, ông đã chơi sai, nhưng không hề bối rối, tiếp tục chơi ngẫu hứng theo đúng phong cách của thiên tài người Đức này cho đến hết. Bản lĩnh tự chủ và ý chí tập trung cao độ của một nhạc công luôn là nét tính cách nổi bật của Scriabin-nghệ sĩ piano trong suốt cuộc đời.

Năm 1885 Scriabin bắt đầu học piano với nhà sư phạm âm nhạc lỗi lạc N. Zverev và học sáng tác với S. Taneev. Năm 1888 Scriabin thi vào lớp piano Nhạc viện Moskva và thường xuyên biểu diễn các tác phẩm của Chopin, nhưng ông cũng chơi cả Liszt, Beethoven và Schumann. Quyết tâm hoàn thiện kỹ năng bằng mọi giá đã dẫn đến một bi kịch trong đời Scriabin và để lại hậu quả vĩnh viễn: Ông không hỏi ý kiến giáo viên mà tự ý luyện tập đến mức tay bị chấn thương. Nhờ nỗ lực của các bác sĩ giỏi nhất, đôi tay của ông được phục hồi chức năng, nhưng ông không bao giờ còn có thể chơi nhạc với kỹ thuật cao như trước. Sự kiện này ảnh hưởng rất lớn đến tâm lý của nhạc sĩ.

Năm 1892 Scriabin tốt nghiệp Nhạc viện Moskva nhưng không được nhận bằng về sáng tác, do quan hệ cá nhân của ông với giáo sư A. Arensky, người hướng dẫn lớp sáng tác vào thời gian đó, không được suôn sẻ. Bởi thế, ông ghi tên học tiếp khoa lịch sử âm nhạc và là sinh viên tốt nghiệp với Huy chương vàng Nhỏ. Cho tới thời gian này nhà soạn nhạc trẻ tuổi đã có khá nhiều tác phẩm thuộc nhiều thể loại khác nhau,

nhưng khuynh hướng viết cho piano và giao hưởng đã được xác định khá rõ nét. Phong cách chung cho các tác phẩm thời kỳ đầu tiên của Scriabin có thể xếp vào trào lưu Hậu lãng mạn với sự tiếp tục các truyền thống của Chopin, tuy nhiên ngay trong các etude và prelude “Hậu lãng mạn” này, các yếu tố ngôn ngữ âm nhạc hài hòa hiếm thấy ở một nhà soạn nhạc cách tân tài năng đã được thể hiện.

Năm 1894 xảy ra một sự kiện lớn trong cuộc đời Scriabin. Ông gặp vị “manh thường quân” nổi tiếng thời đó là M. P. Beliaev và hầu như ngay lập tức Beliaev đã đánh giá rất cao tài năng của nhà soạn nhạc trẻ. Từ đó trở đi, các sáng tác của Scriabin bắt đầu được xuất bản và vang lên trong các chương trình hòa nhạc Nga.

Năm 1896 Scriabin kết hôn với Vera Ivanovna, một nghệ sĩ piano tài năng, tốt nghiệp Nhạc viện Moskva với huy chương vàng năm 1897. Năm 1897-1898, Vera Ivanovna cùng biểu diễn với chồng ở nước ngoài trong các buổi hòa nhạc và trình diễn các tác phẩm của ông.

Ở tuổi 26, Scriabin nhận được lời mời trở thành giáo sư lớp piano tại Nhạc viện Moskva và trường Đại học Ekaterinin. Rất nhiều học sinh sau khi tốt nghiệp trường này đã tiếp tục theo học âm nhạc tại Nhạc viện Moskva trong lớp piano của Scriabin. Tuy nhiên Scriabin vẫn dành phần lớn thời gian và sức lực để sáng tác. Năm 1900 và hầu như cả năm sau đó ông dành cho việc hoàn thiện Giao hưởng số 1 - tác phẩm đồ sộ gồm sáu chương, kết thúc bằng một hợp xướng, phần lời của hợp xướng này do chính Scriabin viết. Ý tưởng chính là tôn vinh nghệ thuật và vai trò kiến tạo hòa bình, liên kết mọi con người của nghệ thuật. Chính Giao hưởng số 1 đã định hình các chủ đề chính mà nhạc sĩ sẽ phát triển trong sự nghiệp sáng tác của mình sau này, nhất là các ý tưởng chính của tác phẩm âm nhạc mang tính tôn giáo vĩ đại “Mystery” mà ông không kịp hoàn thành.

Sau Giao hưởng số 1 là Giao hưởng số 2, rồi Giao hưởng số 3 “Trường ca thần thánh” mà ông hoàn thành vào năm 1904. Tâm cơ của Giao hưởng số 3 khiến người ta choáng váng: Nhạc sĩ sử dụng dàn nhạc tới bốn quãng. Cũng chính trong giao hưởng này, tài năng xuất chúng của Scriabin-nhà soạn kịch được thể hiện. Tác phẩm gồm ba chương có bố cục hoàn chỉnh, liên kết với nhau bởi một ý đồ thống nhất. Chương một có tên gọi “Tranh đấu”, chương hai - “Tận hưởng” còn chương ba - “Màn trình diễn thần thánh”.

Trong sự nghiệp sáng tác của mình Scriabin chịu ảnh hưởng sâu sắc từ các đại diện nghệ thuật Phục hưng Nga, nhất là V. Soloviev, V. Ivanov với ý tưởng trung tâm là tái tạo cuộc sống trong nghệ thuật mang màu sắc thần bí, đôi khi được đẩy đến tận cùng, là nỗ lực xa rời đời thường, phản ánh những nét tinh tế, nóng bỏng nhất của tâm hồn nghệ sĩ. Tham gia nhóm triết học S.N. Trubetskoi và tin theo học thuyết của ông, Scriabin đồng thời cũng say mê triết học của Kant, Shelling, Hegel... trong thời gian sống ở Geneve. Ông cũng quan tâm đến các học thuyết tôn giáo phương Đông, văn học thần học hiện đại, nhất là tác phẩm “Học thuyết bí mật” của E.P. Blavatskoi. Từ đây, ông nhận thức được bản thân mình như trung tâm và cội nguồn của một học thuyết mới, có khả năng thay đổi cuộc sống, đưa cuộc sống lên một vòng xoay phát triển ở mức cao hơn. Theo Scriabin, nghệ sĩ giống như một tiểu vũ trụ, có thể ảnh hưởng đến toàn thể thế giới, các quốc gia và thậm chí cả thế giới quan chung.

Từ năm 1904 tới năm 1910 Scriabin sống và làm việc ở nước ngoài, ít khi trở về Nga, và trong cuộc sống riêng của ông xảy ra một sự kiện quan trọng hầu như đã thay đổi cả cuộc đời. Nhạc sĩ say mê một phụ nữ tên là Tatiana Fedorovna Shletser. Ông rất đau khổ vì tình cảm của mình và luôn giày vò bản thân vì đã làm một việc “rất đáng trách”. Vera Ivanovna buộc lòng phải mang các con quay về Moskva làm giảng viên piano ở Nhạc viện.

Bà không chấp nhận đề nghị ly hôn do ông đưa ra và tiếp tục mang họ chồng. Vậy là Tatiana Fedorovna phải chấp nhận vai trò vợ không chính thức của nhà soạn nhạc.

Tháng 10/1905, Tatiana Fedorovna sinh một con gái. Do những khó khăn về tài chính, bà đã làm đủ mọi cách khiến Scriabin tin rằng đáng lẽ nhà xuất bản Beliaev phải trả ông nhiều tiền nhuận bút hơn, và vì thế, ông cắt đứt quan hệ với nhà xuất bản vào năm 1908. Tuy thế, ông không thể đưa tác phẩm của mình đến các nhà xuất bản khác, nên đành phải quay lại với sự nghiệp biểu diễn để kiếm tiền. Ông đã biểu diễn ở Geneva, Brussels, Amsterdam và nhiều thành phố châu Âu khác. M.I. Altshuler, một người bạn của Scriabin hồi còn ở Nhạc viện mời ông tham gia biểu diễn cho dàn nhạc Giao hưởng Nga do chính Altshuler thành lập ở New York.

Trở về từ Mỹ, Scriabin định cư ở Paris, nơi ông thường xuyên gặp gỡ với các nhà soạn nhạc, nghệ sĩ Nga như Rimsky-Korsakov, Glazunov, Rachmaninoff, Shaliapin... Tình hình tài chính của gia đình tạm ổn, và ông như được tiếp thêm cảm hứng sáng tác nhờ quan hệ với bạn hữu. Năm 1907, Scriabin hoàn thành “Trường ca Ekstaza” đã được thai nghén từ lâu, và năm 1908 nó mang lại cho ông giải thưởng mang tên Glinka lần thứ mười một. Buổi công diễn đầu tiên của tác phẩm được tổ chức ở Nga năm 1909, và dàn nhạc Hoàng gia Petersburg được vinh dự chơi bản nhạc này. Tài năng của Scriabin đạt tới đỉnh vinh quang.

Tác phẩm lớn tiếp theo của Scriabin là “Trường ca Lửa” - “Prometheus”. Ở đây, cũng như trong “Trường ca Ekstaza”, nhà soạn nhạc viết cho một dàn nhạc rất lớn, thêm cả phần phổ cho piano và một hợp xướng hỗn hợp quy mô. “Trường ca Lửa” đòi hỏi phải được trình diễn với sự kết hợp nhiều màu sắc của ánh đèn toả sáng khán phòng theo nhịp các phím piano. Hiện nay người ta không giải mã được trọn vẹn các ghi chép miêu tả

cụ thể phân trình diễn của ánh sáng này, được định hướng với một bảng mà nhà soạn nhạc gọi là “màu của thính giác”, mô tả sự tương ứng của màu sắc với âm thanh mà người ta cảm nhận được. Ngoài cách tân trong việc mở rộng phổ liên tưởng giữa âm thanh và thị giác với cảm thụ âm nhạc, Scriabin còn đưa vào tác phẩm lớn này một thứ ngôn ngữ hài hòa mà không dựa trên hệ thống cao độ truyền thống. Thế nhưng thành công lớn nhất mang tính cách mạng của tác phẩm này lại nằm trong cách nhìn mới, cách lý giải mới của hình tượng Prometheus, và mở ra con đường đến tác phẩm “Mystery”.

Suốt năm năm cuối đời Scriabin chìm trong ý tưởng về một tác phẩm âm nhạc chưa từng có trong lịch sử. Tất cả các tác phẩm ra đời sau “Prometheus” có lẽ cần phải được xem xét như sự chuẩn bị, các phác thảo cho tác phẩm “Mystery”.

Trở lại Nga, Scriabin sống ở Moskva, nơi đã hình thành một “nhóm Scriabin”, hạt nhân của “Hội Scriabin” sau này. Các tác phẩm giao hưởng và viết riêng cho piano của ông được trình diễn khắp nơi, có mặt trong mọi chương trình biểu diễn. Làm việc quá sức, nhà soạn nhạc thường xuyên cảm thấy mệt mỏi và uể oải.

Năm 1914 Scriabin thăm London, dự buổi công diễn đầu tiên tác phẩm “Prometheus” và biểu diễn các tác phẩm của chính mình. Lần đầu tiên ông bị mắc phải căn bệnh mà sau này đã trở thành nguyên nhân dẫn đến cái chết của ông. Nhưng dù phải biểu diễn với môi trên đau nhức, ông vẫn tỏ ra hết sức xuất sắc, nhận những lời tán dương và những tràng pháo tay nồng nhiệt của khán giả London vốn nổi tiếng khó tính và biểu hiện tình cảm chừng mực. Các buổi biểu diễn đưa lại cho ông điều kiện vật chất cần thiết để dựng tác phẩm “Mystery” - điều ông mơ ước từ lâu. Scriabin cũng muốn mua đất ở Ấn Độ để dựng một ngôi đền, như kiểu một “minh họa thực tế” cho các ý tưởng sáng tạo vô cùng đồ sộ của mình.

Ngày 2 (lịch cũ là 15)/4/1915 Scriabin biểu diễn lần cuối cùng. Ông thấy rất mệt. Môi trên lại bị sưng tấy, giống như hồi ở London. Tình trạng sức khỏe của ông xấu đi nhanh chóng, và việc phẫu thuật muộn mản đã trở thành vô nghĩa. Sáng ngày 14/4/1915, ông đã ra đi, nhưng các tác phẩm của ông không bao giờ vắng bóng trong đời sống âm nhạc của xã hội chúng ta.

Nguyễn Quỳnh Hương



Ottorino Respighi và cảm hứng từ vốn cổ

Respighi là nhà soạn nhạc đa tài, người đã đưa vào âm nhạc những trải nghiệm và xúc cảm thị giác mạnh mẽ khi thể hiện nổi quuyến luyến những nơi chốn mến yêu. Các tác phẩm giao hưởng của Respighi được ngợi ca trước hết vì cách phối dàn nhạc tinh tế, nhưng các sáng tác này cũng chứa đựng sức quyến rũ vượt trên cái đẹp đơn thuần. Điều này được thể hiện rõ trong các tác phẩm lấy cảm hứng từ âm nhạc Trung cổ

và Phục hưng (trong đó có các tác phẩm viết cho đàn lute của Vincenzo Galilei - cha của Galileo Galilei).

Ottorino Respighi sinh ngày 9/7/1879 tại Bologna, Italia. Là một cậu bé tính tình dè dặt nhưng bộc lộ rõ năng khiếu âm nhạc, Respighi chỉ bắt đầu học violin khi lên tám tuổi. Đến tuổi hai mươi, Respighi chơi viola xuất sắc và chơi piano còn giỏi hơn nữa. Về sau Respighi đệm đàn cho vợ là Elsa trong những lần thu âm từ rất sớm các ca khúc do ông sáng tác và ông còn biểu diễn như một soloist trong các tác phẩm *Concerto in modo misolidio* và *Toccata* mà nhiều nghệ sĩ ngày nay còn cảm thấy khó chơi.

Khoảng mười ba tuổi, Respighi bắt đầu học sáng tác và năm 1900 ông đã cho ra đời tác phẩm lớn đầu tay *Symphonic Variations (Những biến tấu giao hưởng)* viết cho kỳ thi tốt nghiệp tại Liceo Musicale - có lẽ chịu ảnh hưởng từ truyền thống Đức. Cũng trong năm này, ông đang chơi trong dàn nhạc của Teatro Comunale, Bologna và tài năng chơi violin, viola của ông nổi bật đến mức ông được mời tham gia biểu diễn viola trong Nhà hát Hoàng gia St. Petersburg, Nga. Sau đó ông chơi tại Nhà hát

Bolshoi tại Moskva. Nhanh chóng sử dụng thông thạo tiếng Nga, cũng như các ngoại ngữ khác sau này, ông đã học cùng Rimsky-Korsakov trong khoảng năm tháng. Bậc thầy người Nga mau chóng đánh giá cao sự tinh nhạy của chàng trai Italia, nhìn bao quát được tài năng của Respighi và đưa ra những gợi ý đáng giá. Tuy nhiên những tổng phổ của Respighi thật sự rực rỡ sắc màu một phần nhờ Rimsky-Korsakov. Respighi cũng tham dự những bài giảng của Max Bruch ở Berlin.

Trở lại Bologna, Respighi lấy bằng sáng tác vào năm 1901 và trong những năm tiếp theo ông củng cố danh tiếng của mình với các tác phẩm đa dạng và sắc sảo - những ca khúc như *Nebbie*, vở opera đầu tiên *Re Enzo*, bản *Prelude, Chorale và Fugue cho đàn nhạc*, một piano concerto, các tứ tấu, các sonata và *Tổ khúc giọng Son trưởng cho đàn dây và organ* - một tác phẩm để tỏ lòng tôn kính với Bach, nhà soạn nhạc mà ông vô cùng khâm phục. Là một người chuyển soạn cho đàn nhạc xuất sắc, Respighi không chỉ chuyển soạn lại các tác phẩm của Bach như *Ba Chorale Prelude, Passacaglia và Fugue* mà còn chuyển soạn các tác phẩm của các tác giả đồng hương như Monteverdi, Tartini, Vitali, Vivaldi và Rossini (tổng phổ cho ballet nổi tiếng *La Boutique Fantasque* là do Respighi chuyển soạn từ âm nhạc của Rossini).

Có nhà phê bình đã gọi âm nhạc của Respighi là “nhạc cổ mới”. Tình yêu sâu sắc và sự gắn bó của ông với quá khứ của âm nhạc Italia cùng sự tôn kính với hầu hết các nhà soạn nhạc bị lãng quên trong quá khứ đã tạo cảm hứng cho các tác phẩm như *Antiche danze ed arie (Những điệu nhạc và Vũ khúc cổ xưa)*, *Concerto theo phong cách cổ* và *Gli uccelli (Lũ chim)*.

Ông còn tỏ lòng tôn kính đó theo những cách khác nữa. Được người vợ giới thiệu cho thể loại đồng ca nhà thờ Gregorian, Respighi đã đưa kiểu nhạc này vào tác phẩm *Concerto gregoriano, Vetrata di chiesa (Những ô cửa sổ nhà thờ)* - dựa theo tác phẩm

của chính ông là *Ba prelude trên các giai điệu Gregorian* và tác phẩm giả cổ *Concerto theo kiểu Mixolydian* viết cho piano và dàn nhạc.

Thành phố Rome (nơi Respighi trở thành giáo sư dạy sáng tác tại Viện hàn lâm Santa Cecilia) được lưu danh muôn thuở trong ba tác phẩm nổi tiếng nhất của ông - *Bộ ba La Mã* gồm: *Fontane di Roma (Những đài phun nước thành Rome)*, *Pini di Roma (Những cây thông thành Rome)* và *Feste Romane (Những lễ hội thành Rome)*. Đặc biệt trong tác phẩm cuối cùng, Respighi đã khiến mọi người hiểu lầm rằng ông không phải là một nhà soạn nhạc “truyền thống” qua các nghịch âm lạ lẫm, các hiệu ứng tiếng khàn và kiểu phối dàn nhạc “hiện đại”. Trong suốt những năm 1920 và đầu những năm 1930, các tác phẩm xuất sắc theo nhiều phong cách và quy mô khác nhau của ông nối tiếp nhau tuôn trào: tác phẩm mang tính kịch melo *Ballata delle gnomidi (Ballad của Gnomes)*, *Khúc Adagio cùng những biến tấu cho cello và dàn nhạc lõng lẩy* và đặc biệt là *Trittico Botticelliano (Ba bức tranh của Botticelli)*..

Respighi soạn *Ba bức tranh của Botticelli* cho dàn nhạc thính phòng theo đơn đặt hàng của Quỹ tài trợ Elizabeth Sprague Coolidge. Đây là một tổ khúc ba chương dựa trên ba bức tranh nổi tiếng treo tại Bảo tàng mỹ thuật Uffizi ở Florence của danh họa thời Phục hưng Sandro Botticelli: “*La Primavera*” (Mùa xuân); “*L’adorazione dei Magi*” (Lòng tôn sùng của đạo sĩ) và “*La nascita de Venere*” (Sự ra đời của thần Vệ nữ). Dù chỉ sử dụng tiết kiệm số lượng nhạc cụ nhưng tổng phổ vẫn đầy màu sắc và hấp dẫn ngang với các tác phẩm *Những đài phun nước thành Rome* hay *Những cây thông thành Rome*. Được trình diễn lần đầu năm 1927 tại Vienna, *Ba bức tranh của Botticelli* không chỉ thể hiện tài nhạc tươi mát và ấn tượng của Respighi mà còn bộc lộ mối quan tâm của ông tới lịch sử mỹ thuật của nước Italia quê hương. “Mùa xuân” trải ra như một khúc nhạc

đồng quê với tiếng thiên nhiên xào xạc, tiếng chim hót và những điệu nhảy cổ xưa. “Lòng tôn sùng của đạo sĩ” gọi lên không khí mộ đạo thời Trung cổ bằng việc sử dụng những điệu nhạc nhà thờ cổ và các giai điệu chịu ảnh hưởng từ thánh ca Gregorian. Chương kết chói sáng, “Sự ra đời của thần Vệ nữ”, là ấn tượng qua thính giác đối với bức tranh nổi tiếng về vị thần tình yêu và sắc đẹp, dàn dây dập dờn như những làn sóng khi nàng hiện ra từ vỏ sò biển khổng lồ.

Ngoài các tác phẩm khí nhạc, Respighi còn viết nhiều vở opera độc đáo, đầy màu sắc rực rỡ và sự tinh nhạy kịch tính như các kiệt tác *La Fiamma*; *La campana sommersa*, opera châm biếm hóm hỉnh *Belfagor*, opera làm say mê lòng người *La bella dormite nel bosco* (*Người đẹp ngủ*), opera tuy gượng ép nhưng mang tính đúc kết *Lucrezia* - đây cũng là tác phẩm sân khấu cuối cùng và độc đáo nhất của Respighi. Tiếng tăm của Respighi trải rộng, đặc biệt tại Mỹ ông được nhiều tên tuổi lớn như Toscanini, Koussevitsky, Fritz Reiner, Bernardino Molinari, Tullio Serafin và Willem Mengelberg ủng hộ.

Trong vai trò là một nhà âm nhạc học, Respighi là một học giả nhiệt thành về âm nhạc Italia từ thế kỷ 16 đến thế kỷ 18. Ông đã xuất bản những ấn phẩm âm nhạc của Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi và Benedetto Marcello. Lòng sùng bái của ông đối với những nhân vật xa xưa và phong cách sáng tác của họ dễ khiến người ta xem ông là một điển hình của chủ nghĩa Tân cổ điển. Trên thực tế, phong cách Phục hưng mới và Baroque mới sẽ là chính xác hơn để miêu tả những sáng tác dựa trên tác phẩm cổ của Respighi. Nhìn chung, ông vẫn giữ cách diễn đạt âm nhạc trong sáng của thời Cổ điển, không giống như hầu hết các nhà soạn nhạc Tân cổ điển. Ông ưa kết hợp phong cách giai điệu và các hình thức âm nhạc Tiên cổ điển với cách hòa âm và cấu trúc kiểu lãng mạn cuối thế kỷ 19.

Respighi nhận được rất nhiều vinh dự, ngoài việc được phong chức trưởng khoa sáng tác tại Viện hàn lâm Santa Cecilia năm 1913, ông còn được bầu vào Viện hàn lâm Italia năm 1930. Respighi qua đời vào ngày 18/4/1936 tại Rome vì bệnh viêm màng tim, thọ 56 tuổi. Trước đó, căn bệnh này (một chứng nan y vào thời đó) đã khiến thính giác của ông không còn chuẩn xác và rất có thể đã ảnh hưởng đến vở opera cuối cùng của ông, vở này được vợ ông, Elsa Respighi, hoàn thiện sau khi ông mất. Bản thân Elsa Respighi cũng là một nhà soạn nhạc tài năng. Chính những ca khúc của Respighi đã đưa cô gái Elsa mười tám tuổi trở thành học trò của ông trước khi mối quan hệ giữa họ đơm hoa kết trái thành tình yêu và hôn nhân. Elsa sống thọ hơn chồng rất nhiều và tận tâm cố gắng tác phẩm của ông một cách không mệt mỏi cho đến khi bà mất vào năm 1996 ở tuổi 102.

Ngọc Anh



George Gershwin, một nhạc sĩ Mỹ thực thụ

George Gershwin, người được coi là nhạc sĩ Mỹ thực thụ đầu tiên, sáng tác cho cả sân khấu Broadway và phòng hòa nhạc cổ điển, đồng thời cũng viết những ca khúc nhạc pop rất thành công. Sau thành công của *Rhapsody in blue*, tên tuổi ông ngày càng trở nên nổi tiếng hơn với tư cách một nhà soạn nhạc cổ điển với các tác phẩm như *An American in Paris* (Một người Mỹ ở Paris, 1928); *Second Rhapsody* (1932); *Cuban overture* (1932)...

George Gershwin sinh ngày 26/9/1898 tại Brooklyn, New York trong một gia đình nhập cư người Do Thái thuộc tầng lớp trung lưu có nguồn gốc từ nước Nga. Người bố đã cố gắng kinh doanh để có đủ tiền trả học phí cho các con của mình, đặc biệt là George. Gershwin làm quen với nhạc cổ điển từ một hiệu đàn piano ở cùng phía của con phố; cũng như vậy, ông đến với nhạc Jazz từ một câu lạc bộ ở phía đối diện của con phố. Sau hàng loạt bài học piano trong những năm tháng đầu với những giáo viên không tên tuổi, ông bắt đầu học với những người thầy thực thụ.

Nhưng kỳ thực George bị cuốn hút bởi nhạc Jazz hơn. Năm 1913 khi ông tròn 15 tuổi, phong cách “New Orleans” đã được biết đến khắp thành phố New York và nhóm jazz Original Dixieland, một nhóm nhạc sĩ da trắng, có vinh dự là ban nhạc đầu tiên thu thanh những bản nhạc jazz. Với tư cách một nghệ sĩ piano có hạng, năm 16 tuổi, ông giành được hợp đồng làm việc với Remick, nhà phát hành âm nhạc ở Tin Pan Alley, con phố huyền thoại của những bài hát Mỹ. Trong một căn phòng nhỏ

tại đây, Gershwin chơi nhạc cùng các ca sĩ, nhạc sĩ, nhà tổ chức của hãng để chọn những bài hát mới mà họ tiên đoán có khả năng thành công sau này. Lúc bấy giờ những bản nhạc ủy mị rất hợp thời, nhưng ông nhanh chóng nhận ra rằng mọi thứ đang thay đổi. Thời đại máy móc đã bắt đầu và các bài hát cần phải “điều chỉnh” lại. Ông quyết định gây dựng sự nghiệp riêng cho mình với tư cách là một nhà viết nhạc và cho phát hành bài hát đầu tiên của mình vào năm 1919. Tên tuổi ông đã được biết đến trên sân khấu nhạc kịch Broadway qua vở *La La Lucille* quá thành công và được công diễn vào năm 1919. Cùng năm đó bài hát *Swanee* của ông do Al Jolson hát nhanh chóng thành công ngoài sức tưởng tượng. Al Jolson là một “nghệ sĩ hát rong da trắng”, người luôn bôi đen mặt của mình trên sân diễn. Đường như Jolson đã nắm bắt được tâm hồn, bản chất của người Mỹ gốc Phi và qua anh, các nghệ sĩ da đen có thể xuất hiện trên các sân diễn của người da trắng.

Sau Thế chiến thứ nhất, giới âm nhạc Mỹ lo thành lập một trung tâm đào tạo biểu diễn và sáng tác của thế kỷ 20. Nước Mỹ là nơi tập hợp mọi chủng tộc và mọi nền văn hóa trên toàn thế giới và chính sự đa dạng này đã ảnh hưởng đến các thể loại âm nhạc cũng như phương thức biểu hiện của nó. Một buổi hòa nhạc đặc biệt năm 1924 tại New York với hội đồng giám khảo gồm những nhạc sĩ không phải là người Mỹ và các thành viên Viện hàn lâm (hội đồng bao gồm Sergei Rachmaninoff, Jascha Heifetz và Alma Gluck) mong muốn xác định một cách rõ ràng: Âm nhạc Mỹ là gì? Gershwin được giới thiệu tại đêm diễn với tác phẩm *Rhapsody in blue* mà ông đã viết trong 22 ngày (đây là tác phẩm pha trộn phong cách của nhạc cổ điển và jazz). Hội đồng giám khảo không đưa ra bình luận gì khi nghe chúng, tuy nhiên khán giả đã có quyết định riêng của mình. Họ chào đón tác phẩm của Gershwin với những tràng vỗ tay nhiệt liệt. Nhạc trưởng của đêm diễn

đáng nhớ đó, Paul Whiteman (một nhạc sĩ da trắng) luôn bị nhạc jazz cuốn hút và ông là một trong những nhà soạn nhạc jazz đầu tiên của Mỹ, mặc dù ông không tự cho mình là một nghệ sĩ jazz thực thụ. Chính Paul Whiteman đã động viên Gershwin sáng tác theo phong cách jazz và đưa những tác phẩm sau này của mình đến với công chúng.

Một vài điệu Swing và những tiết tấu đặc trưng chưa đủ để đưa *Rhapsody in blue* trở thành một concerto cho piano và dàn nhạc thực thụ. Nhưng Gershwin đã viết tác phẩm tuyệt vời mang phong cách bán hàn lâm (semi-academic) cùng với sự đa dạng của màu sắc Mỹ - Phi trong cách phối khí. Điều này đã giải thích tính hiện đại trong các tác phẩm của ông, khiến ông được coi là nhạc sĩ Mỹ thực thụ đầu tiên. Trong suốt cuộc đời mình, ông không bao giờ cho rằng mình “thực sự viết được nhạc” hay nắm bắt được tường tận như những nhà sáng tác cần phải có; mặc dù rằng ông có một bộ óc sáng tạo tuyệt vời và có tố chất của “thiên tài trong lĩnh vực giai điệu”.

Ông tiếp tục trau dồi nhạc cổ điển và tìm kiếm lời khuyên từ những nhà soạn nhạc vĩ đại như Maurice Ravel hay Igor Stravinsky với nỗ lực không biết mệt mỏi để nâng cao kỹ thuật sáng tác của mình. Tuy nhiên, trong chuyến ghé thăm châu Âu vào năm 1928 - một nơi tràn đầy không khí của âm nhạc, tất cả những nhạc sĩ mà ông gặp đều từ chối chỉ dạy. Lúc này Gershwin đã trở nên nổi tiếng và bản *Rhapsody in blue* đã được trình diễn tại các phòng hòa nhạc lớn cùng với tên tuổi của Weber, Liszt và Copland.

Từ năm 1924 đến 1931, ông viết hàng loạt các vở nhạc kịch xuất sắc trên sân khấu Broadway, bao gồm *Lady be good* (1924); *Oh, Kay* (1925); *Funny face* (1927); *Showgirl* (1929); *Strike up the band* (1930); *Girl crazy* (1930) và *Of thee I sing* (1931). Nhưng sau thành công của *Rhapsody in blue*, tên tuổi của ông ngày càng trở nên nổi tiếng hơn với tư cách nhà soạn nhạc

cổ điển. Walter Damrosch - nhạc trưởng của New York Philharmonic đã đề nghị giám đốc dàn nhạc là Harry Harkness Flager cho trình diễn một bản concerto của Gershwin. Kết quả, Concerto giọng Pha trưởng cho piano và dàn nhạc được chọn. Công chúng coi tác phẩm này là một thành công vang dội nhưng các nhà phê bình lại bất bình với quan điểm về cấu trúc tác phẩm và tính điển hình về thể loại. Buổi trình diễn bản concerto đầu tại nhà hát Opera Paris năm 1928 đã đạt được thành công tương tự (chính ông là người chỉ huy đêm diễn) nhưng sự kiện quan trọng nhất đối với ông là cuộc gặp tại Vienna với Alban Berg, một người Áo lịch sự và có văn hóa. Alban Berg là một trong những nhà soạn nhạc hàng đầu của trường phái 12 âm (dodecaphonic) cùng với Arnold Schoenberg và Anton von Webern. Berg rất kinh ngạc với những ca khúc của Gershwin, trong khi đó Gershwin lại tỏ ra say mê và hứng thú với thứ âm nhạc hiện đại của Berg. Một niềm vui khác là Gershwin nhận được tổng phổ của bản tứ tấu đàn dây Lyric Suite for String Quartet cùng với lời đề tặng của Berg. Trở về nhà với niềm hứng khởi, Gershwin sáng tác bản giao hưởng khác có tên *An American in Paris* (một người Mỹ ở Paris) vào năm 1928, tiếp ngay sau đó là bản *Second Rhapsody* (1932) cũng như tiếp tục cống hiến cho lĩnh vực sân khấu và nhạc kịch Broadway. Buổi trình diễn *Second Rhapsody* lần đầu được dàn nhạc Boston Symphony Orchestra biểu diễn dưới sự chỉ huy của nhạc trưởng Sergei Koussevitzky (cấu trúc hoàn toàn khác so với thể loại concerto truyền thống).

Chuyến viếng thăm Cuba vào năm 1932 đã khơi nguồn cảm hứng cho ông viết nên tác phẩm *Cuban overture* khi ông trở về nhà. Buổi ra mắt tác phẩm này (và một vài tác phẩm khác nữa của ông) tại sân vận động Lewinsohn, New York thu hút tới 17.000 khán giả đến nghe, một số lượng tương đương với các buổi hòa nhạc pop lớn. Đêm diễn thành công ngoài sức

tưởng tượng nhưng ông lại cảm thấy không hài lòng. Gershwin viết được năm tác phẩm giao hưởng, thay đổi phương thức biểu hiện trong âm nhạc của Mỹ đồng thời tạo dựng sự nghiệp cho Glinger Rogers, Fred & Adele Astaire cũng như đóng góp vào sự phát triển của nhạc phim sau khi con người phát minh ra cinema sound-track. Và rồi ông tiến tới khám phá một lĩnh vực mà trước kia ông chưa bao giờ đụng đến: opera.

Năm 1932, ông mua bản quyền âm nhạc cho tiểu thuyết *Porgy* của Edwin Dubose Heyward (vài năm trước đó cuốn sách này là cuốn tiểu thuyết bán chạy nhất). Cuộc sống ngoại ô tại những thành phố của người da đen hiện lên qua những trang sách này khiến Gershwin, người vốn đam mê dòng âm nhạc Mỹ - Phi từ những ngày còn ở Tin Pan Alley, bị thu hút. Để hiểu sâu sắc và đầy đủ về cuộc sống “phía Nam” đầy quyến rũ, ông chuyển tới Folly Island, ngoại ô của Charleston, năm 1934. Ông sống trong một ngôi nhà nhỏ chỉ có một chiếc piano đứng và những đồ dùng thiết yếu nhất cho cuộc sống (giống như nhân vật trong một vở opera của ông). Lúc đó ông đang nghiên cứu cũng như tìm hiểu tâm hồn và đời sống âm nhạc của cộng đồng người da đen tại đây. Bốn năm sau, vở opera mới của ông mang tên *Porgy anh Bess* đã được trình diễn lần đầu tiên vào ngày 10/10/1935 và được ghi nhận là một trong những vở opera thành công nhất của mọi thời đại. Sự pha tạp của mọi nền văn hóa và sự không thông hiểu nhau trên đất Mỹ khiến cho chẳng ai thừa nhận tài năng của Gershwin cho tới sau khi ông qua đời, lúc này hết thấy mọi người đều nhận ra rằng *Porgy and Bess* quả thật là một vở opera “Mỹ” đầu tiên.

Đến năm Gershwin 38 tuổi, ông đã rất giàu có và nổi tiếng nhưng như theo lời ông nói năm 1937 (cũng là năm ông mất) thì ông lại cảm thấy không được may mắn.

Gershwin tới Hollywood năm 1936 để viết sound-track cho phim *Shall we dance* cùng với Fred Astaire và Glinger Rogers. Mọi tài năng vĩ đại nhất của New York - các nghệ sĩ, nhạc sĩ, nhà văn - đều tụ họp tại đây. Không một người nào không cảm thấy phấn khích khi nghe những khúc nhạc phim này. Ông cũng có cơ hội được gặp nhà soạn nhạc người Áo vĩ đại Arnold Schoenberg, người đã trốn thoát khỏi cuộc thảm sát người Do Thái tại châu Âu.

Ông mất ngày 11/7/1937 sau một trận ốm bất ngờ trong khi đang thực hiện phần nhạc cho bộ phim *Damsel in Distress*.

Amazinggrace tổng hợp



Shostakovich - chuẩn mực của sáng tạo nghệ thuật

Hơn 30 năm sau khi Dmitri Shostakovich qua đời, người ta ngày càng tìm thấy trong các tác phẩm của ông những giá trị không thể nào lãng quên. Âm nhạc của ông đã khắc họa nên một phân lịch sử thế kỷ 20. Đó là một lịch sử phức tạp của những cuộc chiến tranh, những ràng buộc chính trị, những hệ thống xã hội mới, những trào lưu nghệ thuật thời đại và sự vươn lên của tư tưởng con người. Song, khi những bối cảnh chính trị đã

lùi vào quá khứ thì di sản âm nhạc của Shostakovich- một chuẩn mực của sáng tạo nghệ thuật - thực sự là di sản văn hóa của nhân loại chứ không phải chỉ là thứ dùng để tái hiện lịch sử.

Dmitri Shostakovich sinh ngày 25/9/1906 ở St. Petersburg, Nga. Sau Cách mạng tháng Mười năm 1917. Shostakovich theo học với Alexander Glazunov ở Nhạc viện Petrograd (sau này là Leningrad). Qua Glazunov, ông đã hấp thụ được những truyền thống quý giá của các nhà soạn nhạc Nga tên tuổi như Rimsky-Korsakov (thầy của Glazunov), Tchaikovsky và đặc biệt là Modest Mussorgsky. Sau này, chính Shostakovich đã soạn lại cho dàn nhạc hai kiệt tác opera của Mussorgsky: *Boris Godunov* và *Khovanshchina*.

Nhưng Shostakovich không kế tục các nhà soạn nhạc thế kỷ 19 một cách đơn giản như vậy. Tuy ông vẫn thường xuyên dựa trên cơ sở âm điệu truyền thống và chối bỏ trường phái 12 âm của Arnold Schonberg nhưng các tác phẩm của ông vẫn hoàn toàn chứa đựng tính chất nhạy cảm của thế kỷ 20. Shostakovich cũng nằm trong tầm ảnh hưởng rất lớn của Gustav Mahler

và Igor Stravinsky. Mahler là nhà giao hưởng lớn của thời kỳ Hậu lãng mạn. Và Stravinsky, người đã rời khỏi nước Nga sau Cách mạng, là nhà soạn nhạc lừng danh đầu thế kỷ 20, tác giả của âm nhạc cho ba vở ballet nổi tiếng: *Chim lửa*, *Petrouchka* và *Lễ báii xuân*. Người ta có thể nhận ra trong tác phẩm của Shostakovich cái vẻ u buồn, giàu nội tâm và sâu sắc cảm xúc của âm nhạc Mahler cũng như những yếu tố chậm biếm, thậm chí là kỳ cục của âm nhạc Stravinsky. Nhưng tất cả những điều đó lại được thể hiện theo phong cách và ngôn ngữ âm nhạc chỉ của riêng Shostakovich.

Trong những năm sau Cách mạng, nền âm nhạc ở Liên Xô được khuyến khích phát triển theo khuynh hướng đại chúng hóa. Nền âm nhạc khi ấy cũng có sự du nhập từ phương Tây đương đại. Những nhà soạn nhạc phương tây đầu tiên đã đến với Liên Xô phải kể đến là Paul Hindemith, Alban Berg và Darius Milhaud. Một số tác phẩm của họ đã được trình diễn ở Liên Xô vào cuối những năm 1920. Nhạc jazz cũng đã bắt đầu phát triển.

Trong giai đoạn này, Shostakovich, khi đó mới 19 tuổi, đã hoàn thành bản giao hưởng đầu tiên. Đó chính là luận văn tốt nghiệp Nhạc viện Leningrad của ông. Ở đây, Shostakovich đã đạt đến sự trưởng thành trong xu hướng sáng tác của riêng mình. Ông ngày càng thuần thục hơn trong sự kết hợp những kỹ thuật hiện đại và vẻ đẹp truyền thống.

Shostakovich đã tìm ra cách để sáng tạo âm nhạc, một thứ âm nhạc mà không cần thiết phải quy cho một hệ thống tư tưởng nào. Ông đã luôn đấu tranh để có thể giữ được sự độc lập của mình như một nghệ sĩ tự do sáng tạo. Trên tất cả, ông đã tập trung vào tính chân thực và nhiệt thành của cảm xúc chứ không phải sự khôn khéo của tính nhị nguyên. Tuy nhiên, điều này hoàn toàn không có nghĩa là các sáng tác của ông xa rời quần chúng. Nhà soạn nhạc Xô Viết đã nhận ra rằng,

việc hướng đến đông đảo thính giả không những không làm giảm giá trị của các tác phẩm mà còn làm tăng niềm say mê, sự tinh tế và chiều sâu cảm xúc. Ở Liên Xô, đã có những nhà soạn nhạc chỉ tập trung sáng tác theo những khuôn mẫu lặp đi lặp lại, mang tính chất xu thời về chính trị. Shostakovich không phải là một trong số đó.

Hầu hết những phân tích, nghiên cứu về Shostakovich đều nhấn mạnh sự ảnh hưởng của những bối cảnh và sự kiện chính trị đến âm nhạc của ông. Vào thời của Stalin, người ta vẫn cho rằng Shostakovich đã phải đối mặt với những ràng buộc lớn về tư tưởng chính trị cũng như cả một hệ thống lý luận phê bình cực kỳ khuôn mẫu. Nhưng nói một cách công bằng, Shostakovich là một nhà soạn nhạc, một nghệ sĩ theo đúng cái ý nghĩa tuyệt vời của từ này chứ không phải chỉ là một cỗ máy biết tạo ra âm thanh theo ý muốn của người khác.

Nhà âm nhạc học Joseph Horowitz viết rằng: “Giống như Beethoven với tư tưởng ngợi ca tự do, Shostakovich là một người bảo vệ trung thành của đạo đức”. Những Giao hưởng số 5 và số 7 của Shostakovich đều là những kiệt tác. Đặc biệt là Giao hưởng số 7, với những hình ảnh quyết liệt của chiến tranh, sự quả cảm và chủ nghĩa anh hùng. Đó là bức tranh nghệ thuật âm nhạc khắc họa cuộc đấu tranh vì tự do và giải phóng con người. Giống như Beethoven đã từ bỏ ý định ca ngợi một cá nhân như Napoleon, giao hưởng của Shostakovich có lẽ cũng không liên quan đến việc ca ngợi Stalin. Một trong những điều khiến âm nhạc trở nên trong sáng là nó biết ca ngợi những gì đáng được ca ngợi.

Sự thực là, Shostakovich đã phải chịu nhiều áp lực. Thậm chí những bản giao hưởng mang tính chất nhẹ nhàng hơn như Giao hưởng số 6 và số 9 cũng đã bị phê bình vì thiếu “tính chất anh hùng”, mặc dù đó cũng là những tác phẩm giàu giá trị nghệ thuật. Trong giai đoạn từ 1948 đến năm Stalin chết (1953), một số

tác phẩm đỉnh cao của Shostakovich đã ra đời. Trong đó có các bản Tứ tấu số 4 và 5, Violin Concerto số 1, Giao hưởng số 10 và tuyển tập 24 Prelude và Fugue cho piano rất nổi tiếng.

Trong những năm sau đó, âm nhạc của Shostakovich cũng chứa đựng một cách hồn nhiên những lý tưởng tốt đẹp về chủ nghĩa xã hội. Điển hình là các tác phẩm *Bài hát Rừng xanh*, các Giao hưởng số 11 (1957, có tiêu đề “Năm 1905”) và Giao hưởng số 12 (1960, có tiêu đề “Năm 1917”). Đó tuy không phải là những tác phẩm có mức độ sâu sắc cao nhưng chúng đã thể hiện niềm tin của nhà soạn về lý tưởng xây dựng một cuộc sống tốt đẹp cho con người.

Trong những năm cuối đời, các tác phẩm của Shostakovich mang tâm trạng nghi hoặc và buồn bã. Giao hưởng số 13, có tiêu đề “Babi Yar”, dựa trên những bài thơ của Yevgeny Yevtushenko. Giao hưởng số 14, một bản giao hưởng dành cho các giọng hát solo, sử dụng lời thơ của các nhà thơ Federico Garcia Lorca, Guillaume Apollinaire và Rainer Maria Rilke, được đề tặng nhà soạn nhạc Anh Benjamin Britten. Giao hưởng số 15, bản giao hưởng cuối cùng của Shostakovich là một sáng tác mang nhiều bí ẩn. Sử dụng các phân trích từ âm nhạc của Rossini và Wagner, Shostakovich cũng đã xây dựng nên tác phẩm với rất nhiều những chi tiết mang tính chất tự sự.

50 năm kể từ bản Giao hưởng số 1 cho đến những tác phẩm cuối cùng, bao gồm Tứ tấu dây số 15 (1974) và Viola Sonata (1975), Shostakovich đã trở thành một nhà soạn nhạc có một không hai của thế kỷ 20. Ông mất ngày 9/8/1975. Từ điển Bách khoa âm nhạc *Grove* viết rằng: “Trong nghệ thuật âm nhạc nghiêm túc những năm giữa thế kỷ 20, Shostakovich là nhà soạn nhạc nổi tiếng nhất”.

Âm nhạc của ông có lẽ là một chuẩn mực để dựa vào đó người ta có thể phân biệt được đâu là giá trị sáng tạo nghệ thuật thực sự và đâu là sự nhầm lẫn hoặc cố tình nhầm lẫn khái niệm

nghệ thuật. Trong các tác phẩm của Shostakovich, người ta có thể cảm nhận thấy vẻ đẹp tuyệt vời của truyền thống âm nhạc cổ điển và lãng mạn được kết hợp với tinh thần thời đại và những suy nghĩ mới mẻ. Âm nhạc của Shostakovich cũng cho thấy sự vươn lên của cá tính, của tư tưởng phóng khoáng, tự do, gạt bỏ mọi ràng buộc và thậm chí tới mức bướng bỉnh, nổi loạn. Song tất cả những điều đó đều nằm trong tầm nhìn nghệ thuật sâu sắc và đầy bao quát của nhà soạn nhạc. Kế tục xuất sắc những thiên tài âm nhạc đi trước, Shostakovich cũng đã sáng tạo ra những vẻ đẹp mới. Và âm nhạc của ông mang đầy đủ tính chất trong sáng của nghệ thuật, nó có thể thoát khỏi mọi sự lợi dụng và định kiến tư tưởng để mãi mãi trở thành di sản văn hóa của loài người.

Trần Trung Dũng



Witold Lutoslawski - hiện tượng âm nhạc Ba Lan thế kỷ 20

Âm nhạc Ba Lan nửa sau thế kỷ 20 xuất hiện một nhân vật có nhiều đóng góp vào tiến trình phát triển - nhà soạn nhạc Witold Lutoslawski (1913-1994). Tiếp tục con đường phát triển âm nhạc, ông cùng với Fryderyk Chopin, Karol Szymanowski trở thành những nhà soạn nhạc nổi tiếng Ba Lan mọi thời đại.

Sinh ra tại Vác-sa-va vào năm 1913, Lutoslawski đã bộc lộ tài năng âm nhạc từ rất sớm. Năm 1919, Lutoslawski bắt đầu những bài học violin đầu tiên với một cựu học trò của nghệ sĩ violin Joseph Joachim. Có nhiều tài liệu nhắc đến sự kiện năm 1922, khi mới chín tuổi, cậu bé Lutoslawski đã có chương trình biểu diễn đầu tiên trước công chúng. Với những năng khiếu rõ rệt này, từ năm 1928, cậu đã theo học tại Học viện âm nhạc Vác-sa-va dưới sự hướng dẫn của nhà soạn nhạc Ba Lan Witold Maliszewski, một trong những học trò ưu tú của nhà soạn nhạc Nga Rimsky-Korsakov và từng tham gia sáng lập Học viện âm nhạc Odessa. Nhà soạn nhạc thủ cựu và tràn đầy lòng say mê với âm nhạc lãng mạn Nga này đã truyền thụ cho Lutoslawski nghệ thuật biểu diễn piano và sáng tác nhưng lại không thể đưa cậu học trò của mình tới phong cách âm nhạc hiện đại bởi ý niệm âm nhạc của Maliszewski vẫn bám sâu vào hình thức sonata, hình thức âm nhạc đã được nhà soạn nhạc vĩ đại Beethoven hoàn thiện. Tuy nhiên, những kiến thức từ Maliszewski đã truyền cảm hứng về âm nhạc Cổ điển - Lãng mạn

và đem lại cơ sở cho Lutoslawski hướng đến thứ ngôn ngữ âm nhạc mới mẻ. Cũng cùng thời gian này, Lutoslawski còn theo học toán tại trường Đại học Tổng hợp Vác-sa-va.

Yếu tố cổ điển đã trở thành một phần trong con người nghệ sĩ Lutoslawski. Bên cạnh hình thái âm nhạc, yếu tố cổ điển đã đem lại cho ông một ý thức thẩm mỹ, sự hài hòa hoàn hảo của thanh âm và đầy xúc cảm sâu lắng. Lutoslawski tâm sự: “Không sự kế tiếp nào của âm thanh, không sự hài hòa nào có thể được xây dựng nên mà lại thiếu vắng sự cân nhắc của các yếu tố biểu cảm, màu sắc, đặc điểm riêng biệt. Chỉ âm nhạc mới có khả năng biểu đạt những tình cảm phức tạp, điều mà các ngôn ngữ khác không thể có được”.

Phong cách trong sáng tác thời kỳ đầu của Lutoslawski biểu lộ xu hướng đặc trưng của trường phái Tân cổ điển châu Âu, đang thịnh hành vào thời điểm ấy, đặc biệt là trong các biến tấu với hình thức và cấu trúc âm nhạc có cơ sở là di sản của chủ nghĩa Cổ điển. Trong thời kỳ này, nhiều nhà soạn nhạc Ba Lan như Grazyna Bacewicz, Michal Spisak và Stefan Kisielewski, những người cũng quan tâm đến phong cách Tân cổ điển, đã tìm đến Paris để mở rộng thêm hiểu biết qua trường học nổi tiếng của bà Nadia Boulanger, một nhà soạn nhạc, nhạc trưởng và giáo sư âm nhạc. Lutoslawski cũng muốn theo bước đi này của họ. Lẽ ra, sau buổi ra mắt tác phẩm Symphonic Variations vào năm 1939, Lutoslawski sẽ tới Paris nhưng Thế chiến thứ hai đã tước đi của ông cơ hội này.

Có thể nói, tiến trình cuộc đời của ông luôn gắn liền với những tai họa của chiến tranh và những âm mưu chính trị. Cha của ông, Jozef Lutoslawski, từng là một thành viên nhiệt thành của phong trào đấu tranh giải phóng Ba Lan và bị giam giữ tại Moskva cùng em trai. Một phần tuổi thơ của Lutoslawski trôi qua ở Moskva và ông chỉ về nước cùng gia đình vào năm 1917, khi nền độc lập trở lại với Ba Lan. Và vào tháng 9-1939,

quân Đức xâm lược quê hương, ông đã buộc phải ở lại Vác-sa-va mà không thực hiện được kế hoạch tới Paris của mình. Thậm chí, Lutoslawski còn bị quân Đức bắt tại Krakow nhưng sau đó đã may mắn trốn thoát trên đường tới trại tập trung và cuộc bộ hơn 400km để về Vác-sa-va. Một người anh của ông, cũng là nạn nhân chiến tranh và không may mắn khi bị đưa tới trại tập trung Siberia rồi chết tại đây. Ở Vác-sa-va trong suốt thời gian chiến tranh, Lutoslawski đã kiếm sống bằng cách chơi đàn tại quán cà phê “Sztuka i Moda” và “U Aktorek” cùng với Andrei Panufnik, một nhà soạn nhạc Ba Lan. Ông và bạn mình đã tổ chức nhiều buổi hòa nhạc và recital không chính thức tại các quán cà phê này, như nhiều nghệ sĩ đồng hương vẫn thường làm. Trong thời gian này, ông đã viết tác phẩm nổi tiếng, *Variation on a theme of Paganini* cho hai đàn piano (năm 1941), sau đó vào quãng năm 1977-1978, ông đã chuyển soạn lại cho piano và dàn nhạc. Đây cũng là một trong những tác phẩm sáng chói của Lutoslawski và thường xuyên có trong danh mục biểu diễn của các nghệ sĩ nổi tiếng.

Mặc dù đời sống âm nhạc ở Vác-sa-va bị hạn chế dưới sự kiểm soát chặt chẽ của phát xít Đức nhưng điều đó không ngăn cản nổi Lutoslawski tiếp tục nghiên ngẫm về âm nhạc và tìm hướng đi mới cho mình. Vào thời điểm Thế chiến thứ hai kết thúc, Ba Lan lại rơi vào một trạng thái hỗn loạn chính trị mới và âm nhạc Ba Lan cũng bị kiểm soát khá chặt chẽ. Trong thời điểm này, với các nghệ sĩ Ba Lan, đặc biệt là Roman Palester và Andrei Panufnik, chỉ có một con đường là xây dựng sự độc lập trong nghệ thuật bằng sự sáng tạo của mình. Và cuối cùng, Lutoslawski đã đi theo con đường này. Đây cũng là lý do thôi thúc ông hoàn thành bản Giao hưởng số 1 vào năm 1947, vốn được bắt đầu vào năm 1941.

Bản Giao hưởng số 1 được dựa trên cái nền cơ bản là hình thức và kết cấu canon cổ điển, nhưng lại nằm trong số các tác phẩm

của chủ nghĩa Hình thức. Do bị ảnh hưởng bởi chủ nghĩa Hình thức, các tác phẩm âm nhạc của ông rất hiếm khi được trình diễn trước công chúng. Để tránh bị kiểm duyệt, Lutoslawski đã phải sáng tác các tác phẩm âm nhạc dân gian và thiếu nhi, đây cũng là một trong hai hướng chính trong sự nghiệp âm nhạc của ông. Một lần nữa, sự thiếu may mắn trong đời sống chính trị đã trở thành định mệnh của Lutoslawski.

Tuy vậy, ở nhánh kia của sự nghiệp, Lutoslawski vẫn đều đặn sáng tác, như các tác phẩm Overture cho dàn nhạc dây (1949), Tổ khúc nhỏ cho dàn nhạc (1950-1951), Silesian Triptych cho soprano và dàn nhạc (1951)... Cùng với những hoạt động mạnh mẽ vào cuối những năm 1950, Lutoslawski bắt đầu được biết đến nhiều hơn ở trên lãnh thổ Ba Lan và nước ngoài. Với phong cách sáng tác dựa trên kỹ thuật 12 âm, ông viết tác phẩm *Âm nhạc tang lễ* (năm 1954-1958) để tưởng nhớ nhà soạn nhạc Hungary Bela Bartok, người qua đời năm 1945 tại New York. Vào thời kỳ sau, rõ ràng chịu ảnh hưởng từ đợt trình diễn bản concerto piano của John Cage năm 1960, với tác phẩm *Jeux Vénitiens* (năm 1961), Lutoslawski đã bước những bước đi đầu tiên vào “một sự giới hạn bấp bênh của âm nhạc” và sau này được phát triển thành phong cách âm nhạc riêng của ông, phong cách Ngẫu nhiên. Kể từ thời kỳ này trở đi, hầu hết các tác phẩm của ông viết cho dàn nhạc hoàn toàn là bán cung, hòa âm theo gợi ý từ bút pháp của Debussy và Ravel. Lutoslawski đã sáng tác gần 20 tác phẩm quan trọng cho dàn nhạc, bao gồm bản Giao hưởng số 3 (1982), tác phẩm đem lại cho ông giải thưởng Grawemeyer Award và tác phẩm cuối cùng, Giao hưởng số 4 (năm 1992).

Lutoslawski có nhiều tác phẩm đặc sắc cho các nghệ sĩ solo như Dietrich Fischer - Dieskau (*Les espaces du sommeil*), Heninz và Ursula Holliger (concerto cho oboe và harp), Anne -Sophie Mutter, Mstislav Rostropovich (cello concerto),

Krystian Zimmerman (piano concerto). Ông viết: “Sự mới mẻ là tiêu chuẩn của các tác phẩm nghệ thuật trong thời đại phát triển quá nhanh này. Sự tìm kiếm của tôi trên cánh đồng của ngôn ngữ âm nhạc không phải là mục đích cho sự cách tân. Tôi tìm kiếm thật nhiều yếu tố kỹ thuật, thứ có thể giúp tôi sáng tác và trong nhiều tác phẩm, tôi mong chờ vào những giá trị cuối cùng, điều mà không phải ngay lập tức ai cũng đón nhận”.

Trong những lần trả lời phỏng vấn báo chí, Lutoslawski từng nói rằng ông kế tục di sản tinh thần của Debussy, Ravel, Stravinsky và Bartok hoặc các nhà soạn nhạc đề cao yếu tố duy cảm trong âm nhạc. Lutoslawski còn cho rằng ông không bị hấp dẫn bởi quan điểm của trường phái Vienna gồm những nhà soạn nhạc như Schonberg, Berg và Webern. Dẫu vậy ông vẫn thử nghiệm kỹ thuật âm nhạc 12 âm trong cuộc đời sáng tác của mình. Âm nhạc của ông là kiểu mẫu về sự cân bằng giữa hình thức và nội dung, giữa trí tuệ và xúc cảm. Sự hoàn hảo trong âm nhạc của Lutoslawski đem lại vị thế vững chắc cho ông giữa các nhà soạn nhạc vĩ đại của thế kỷ 20.

Ngoài sáng tác, Lutoslawski còn tham gia dàn dựng và chỉ huy. Ông bắt đầu quan tâm đến lĩnh vực này kể từ năm 1963, với việc chỉ huy chính tác phẩm của mình, *Ba bài thơ của Henri Michaux* soạn cho hợp xướng và dàn nhạc (viết năm 1961-1963). Ông đã rất thành công với vai trò nhạc trưởng, đi tới các quốc gia Pháp (năm 1964), Tiệp Khắc (1965), Hà Lan (1969), Na Uy, Áo (1969), chỉ huy các dàn nhạc giao hưởng lớn như Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, BBC Symphony, London Sinfonietta, Orchestre de Paris... Kể từ năm 1990, cuộc thi quốc tế mang tên ông, Lutoslawski International Competition dành cho các nhà soạn nhạc đã được khởi xướng tại Vác-sa-va. Tháng 4/1993, ông được vinh dự nhận giải Polar Music Prize, được coi là “Nobel Âm nhạc”, tại Stockholm và giải thưởng âm nhạc của Hội Âm nhạc hoàng gia Anh tại London.

Năm 1994, ông nhận giải thưởng cao quý nhất của đất nước Ba Lan, Giải thưởng Đại bàng trắng.

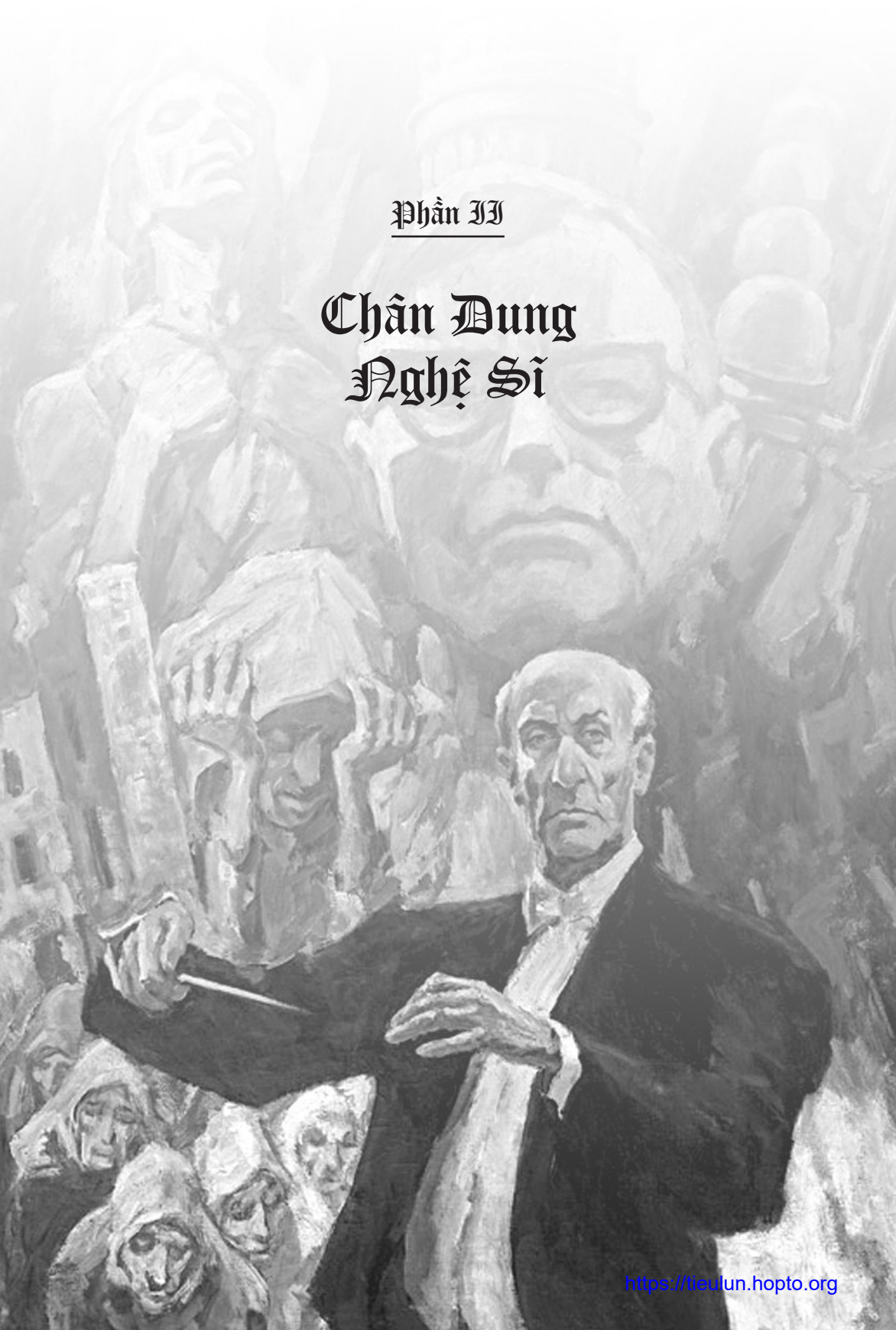
Lutoslawski là thành viên danh dự của Hội âm nhạc Quốc tế đương đại, Tiến sĩ danh dự của nhiều học viện âm nhạc tại Ba Lan và nhiều nước khác như Krakow, Vác-sa-va, Torun, Chicago, Glasgow, Cambridge, Durham, Cleveland và thỉnh giảng tại các trường âm nhạc Tanglewood, Darlington, Essen, Copenhagen, Stockholm...

Lutoslawski qua đời ngày 7/2/1994 và được chôn cất tại nghĩa trang Powazki và hai tháng sau, người vợ yêu quý của ông, cũng từ giã cõi đời vào ngày 23/4 do đột quỵ sau cái chết của chồng.

Thanh Nhàn

Phần III

Chân Dung Nghệ Sĩ





Evgeny Mravinsky - nhạc trưởng huyền thoại

50 năm làm nhạc trưởng của Leningrad Philharmonic, Evgeny Mravinsky đã góp phần đem lại danh tiếng huyền thoại cho dàn nhạc giao hưởng này, đặc biệt với các tác phẩm của Tchaikovsky và Shostakovich. Tuy nhiên, do hoàn cảnh lịch sử, ông không được biết đến nhiều ở châu Âu và châu Mỹ, so với các nhạc trưởng vĩ đại khác cùng thời.

Tình bạn với Shostakovich

Ngày 21/11/1937, một bầu không khí đặc biệt bao trùm khắp phòng hòa nhạc của Leningrad Philharmonic Society. Dàn nhạc đang trình bày Giao hưởng số 5 vừa hoàn thành của Shostakovich, nhà soạn nhạc có thói quen nghe các tác phẩm của mình tại đây do một nhạc trưởng giỏi nhất chỉ huy. Có thể tưởng tượng ra sự ngạc nhiên của công chúng khi thấy một nhạc trưởng còn ít được biết đến - Evgeny Mravinsky - đang dẫn dắt cả dàn nhạc chơi tác phẩm mới nhất của Shostakovich. Người ta nghe thấy những lời bàn tán: “Mravinsky... chưa từng nghe tên bao giờ... Anh ấy từ Moskva đến à?”. “Không, anh ấy là cháu trai nữ danh ca của Nhà hát Mariinsky, Yevgeniya Mravina. Đó là nơi anh chỉ huy rất nhiều cho tới tận bây giờ...” “Anh ấy bao nhiêu tuổi nhỉ?”. “Chỉ khoảng 30 tuổi thôi. Thật là một người nhạy cảm, với đầu óc vĩ đại, cánh tay dài và những ngón tay thật nổi bật. Cử chỉ của anh hết sức tao nhã và dứt khoát. Anh trông như một ‘nhà tu khổ hạnh’ nhưng âm nhạc thì thật mượt mà và sâu sắc...”

Ba mươi năm sau, Mravinsky thú nhận, “Tôi vẫn còn băn khoăn làm sao tôi dám nhận chỉ huy một tác phẩm phức tạp như vậy không chút do dự. Nếu là bây giờ tôi sẽ phải mất nhiều thời gian cân nhắc và tôi không chắc tôi sẽ chỉ huy tác phẩm đó... Tôi đã đem cả danh tiếng của mình ra để đặt cược và quan trọng hơn, đó cũng là tác phẩm hoàn toàn mới chưa từng được trình diễn trước công chúng... Lý do duy nhất là tôi còn trẻ, không ý thức được trách nhiệm mà tôi đang nắm giữ...”.

Bản Giao hưởng số 5 đã có một khởi đầu tuyệt hảo và sau này ông chỉ huy tác phẩm đó hàng trăm lần ở Leningrad, Moskva và hầu khắp các nơi ông đến biểu diễn. Buổi công diễn không thể nào quên của Giao hưởng số 5 cũng khởi đầu cho tình bạn vô cùng thân thiết giữa Mravinsky và Shostakovich, người kém ông ba tuổi. Tình cảm quý mến giữa họ kéo dài gần nửa thế kỷ.

Lừng danh ở tuổi 35

Evgeny Alexandrovich Mravinsky sinh ngày 4/6/1903, tại St. Petersburg, trong một gia đình dành hết tình yêu cho âm nhạc. Ông bắt đầu học piano năm lên sáu tuổi, cũng là lần đầu tiên ông đến nhà hát Mariinsky xem *Người đẹp ngủ* của Tchaikovsky. Ai có thể ngờ vở ballet tuyệt vời này lại trở thành tác phẩm công diễn đầu tiên của Mravinsky tại chính nơi đây?

Khi còn trẻ, Mravinsky rất say mê các môn khoa học tự nhiên. Sau khi học xong phổ thông, ông nghiên cứu sinh vật học tại Đại học St.Petersburg nhưng phải bỏ dở giữa chừng khi bố ông mất năm 1920. Để trang trải cuộc sống, ông nhận đệm đàn piano cho các buổi tập của đoàn Ballet Hoàng gia cũng như tại Nhà hát Mariinsky. Đó chính là lúc ông thật sự yêu thích âm nhạc và chuẩn bị thi vào Nhạc viện Petrograd.

Năm 1924, ông học ở khoa sáng tác để rồi nhận ra rằng mình nên theo học chỉ huy hơn. Tới năm 1927, ông chuyển sang học

chỉ huy với Alexander Gauk và Nicolai Malko. Khi tốt nghiệp năm 1931, ông được chỉ định làm trợ lý nhạc trưởng của Nhà hát Opera Mariinsky.

Bắt tay vào chỉ huy các vở ballet, Mravinsky, khi đó gần 30 tuổi, tiếp nối thành công ban đầu của vở *Người đẹp ngủ* bằng các tác phẩm nổi tiếng không kém của Tchaikovsky là *Hồ thiên nga* và *Kẹp hạt dẻ*. Với Mravinsky, Tchaikovsky là nhạc sĩ số một, và ông đã mang lại cho âm nhạc của Tchaikovsky một giọng điệu khác lạ, không ủy mị quá mức nhưng lại thêm phần du dương.

Mùa thu năm 1938, Mravinsky lần đầu tiên tham dự cuộc thi quy mô quốc gia dành cho nhạc trưởng. Ở vòng cuối, Mravinsky nằm trong nhóm những người dẫn đầu và gần như chắc chắn là người thắng cuộc.

Sau cuộc thi, ngay lập tức ông nhận được rất nhiều hợp đồng có giá trị, nhưng lời mời tới Leningrad Philharmonic mới thật sự khiến đầu óc của vị nhạc trưởng tài ba 35 tuổi cảm thấy quay cuồng. Suốt 50 năm sau đó, dưới sự dẫn dắt của Mravinsky, Leningrad Philharmonic được đánh giá là một trong những dàn nhạc giao hưởng tuyệt vời nhất trên thế giới.

Chơi nhạc ở Siberia

Khi Mravinsky sôi sục với những ý tưởng mới thì Đức quốc xã tấn công Liên Xô giữa năm 1941. Dàn nhạc giao hưởng được chuyển tới thành phố Novosibirsk, Siberia. Chính quyền thành phố Novosibirsk, nơi chưa từng có dàn nhạc giao hưởng riêng, đã đề nghị Mravinsky chơi nhạc một cách dễ tiếp cận hơn nhưng đồng thời không muốn các tiêu chuẩn âm nhạc bị hạ thấp dù chỉ một chút xíu, và Mravinsky đã khởi đầu với bản Giao hưởng số 5 của Shostakovich... Thật ngạc nhiên khi tính đa cảm trong âm nhạc của Shostakovich lại trùng hợp với tâm trạng mọi người những tháng ngày cam go đó.

Ngày 9/6/1942, nghe Evgeny Mravinsky chỉ huy Giao hưởng số 7 “Leningrad” của mình, Shostakovich đã choáng váng trước sự thể hiện của nhạc trưởng. Ông nói say sưa rằng: “Sự tập trung vào từng chi tiết và nghệ thuật của Mravinsky thật không thể tin nổi. Trong nhiều tháng họ không ở thành phố, nhưng dàn nhạc không những vẫn giữ được chất lượng nghệ thuật tốt nhất, mà còn cố gắng hết mình để bổ sung thêm vào những gì họ đã có!”. Bản Giao hưởng số 7 thành công một cách lạ lùng, được biểu diễn bốn lần chỉ trong một tuần!

Trong suốt ba năm thiếu thốn ở Siberia, Mravinsky và dàn nhạc đã làm nên một huyền thoại: thực hiện 538 buổi hòa nhạc với sự tham dự của hơn 400.000 người. Họ còn biểu diễn hơn 200 buổi hòa nhạc để phát trên đài phát thanh. Sau lần biểu diễn cuối cùng của họ, thành phố đã lập ra một hội yêu âm nhạc và dàn nhạc giao hưởng của riêng mình.

Đến von Karajan cũng phải ngẫm lại

Tháng 9/1944, Mravinsky cùng dàn nhạc trở về Leningrad. Và ngay tại buổi biểu diễn đầu tiên dàn nhạc dưới sự chỉ huy của ông đã được giới phê bình đánh giá có sự tiến bộ vượt bậc. Tháng 2/1946, trong chuyến lưu diễn nước ngoài đầu tiên, ông đã chỉ huy dàn nhạc trình diễn các tác phẩm giao hưởng của Beethoven, Brahms, Mahler, Mozart, Berlioz, Bruckner... và một vài trích đoạn trong các vở opera của Wagner. Và vẫn vậy, ông đặc biệt “thiên vị” cho tác phẩm mới của người bạn thân Shostakovich.

Chín buổi ở Phần Lan và đều bán hết vé đồng thời nhận được nhiều lời khen ngợi liên tục trên các tờ báo địa phương. Báo *Uusi Suomi* kinh ngạc viết rằng: “Các buổi hòa nhạc giống như một bữa tiệc hiếm có mà người ta có thể đợi hàng năm để thưởng thức. Bạn không thể thấy nhạc trưởng và dàn nhạc

ngày nào cũng biểu diễn hòa hợp một cách ngoạn nhiên như vậy, như cách mà Mravinsky dẫn dắt dàn nhạc của mình”.

Evgeny Mravinsky đã dẫn dắt Leningrad Philharmonic trong suốt 50 năm, một thành tựu mà nếu nhìn rộng ra thế giới thì có lẽ chỉ bắt gặp ở Willem Mengelberb với Concertgebouw Orchestra hay Eugene Ormandy với Philadelphia Orchestra. Trong những năm sức khỏe Mravinsky suy yếu, công chúng thường bắt gặp ông ngồi trên chiếc ghế cao chỉ huy dàn nhạc, nhưng không tỏ chút dấu hiệu nào của tuổi già mệt mỏi.

Người ta nói rằng, nhạc trưởng tài ba Herbert von Karajan sau một lần thu tác phẩm Giao hưởng số 5 của Tchaikovsky đã tỏ ra rất hài lòng với bản ghi âm này. Ông bảo người quản lý tìm cho mình bản thu tác phẩm này của Mravinsky. Karajan khẽ mỉm cười: Tôi nghe nói ông ta chơi tốt lắm! Nghe đi nghe lại ba lần bản thu của Mravinsky trong suốt một đêm, sáng hôm sau, Karajan đã gọi điện yêu cầu xóa đi bản thu của mình. Và từ đó, Karajan không bao giờ động đến bản Giao hưởng số 5 một lần nào nữa...

Mravinsky được phong tặng danh hiệu Nghệ sĩ nhân dân Liên Xô năm 1954 và nhận Huân chương Anh hùng lao động xã hội chủ nghĩa năm 1973. Ông qua đời ngày 19/1/1988 tại Leningrad, và chỉ rời chiếc đũa chỉ huy cách đó gần một năm.

Ngô Thu Yến



Maestro⁽¹⁾

Lorin Maazel

Trong hơn năm thập kỷ gần đây, Lorin Maazel là một trong những nhạc trưởng hiếm hoi nhận được sự kính trọng trên toàn thế giới. Cả cuộc đời của Maazel là chuỗi liên tục những hoạt động biểu diễn, thu âm rất nhiều tác phẩm kinh điển cùng với những dàn nhạc hàng đầu thế giới ở khắp các châu lục.

Lorin Maazel sinh ra tại Neuilly-sur-Seine, Pháp ngày 6/3/1930, trong một gia đình người Mỹ gốc Do Thái. Khi ông lên năm, bố mẹ đưa ông trở về Mỹ, Lorin Maazel bắt đầu học violin và piano và chỉ hai năm sau, đã theo học chỉ huy với Vladimir Bakaleinikoff tại Pittsburgh. Năm 1938, Lorin Maazel ra mắt khán giả lần đầu với việc chỉ huy dàn nhạc học sinh. Màn ra mắt này thành công đến nỗi, cậu được mời tới New York chỉ huy dàn nhạc Interlochen Orchestra và chỉ huy dàn nhạc Los Angeles Philharmonic cùng với nhạc trưởng Leopold Stokowski, người đã tiên đoán “cậu bé này sẽ trở thành một nhân vật phi thường của thế kỷ”, biểu diễn tại Hội chợ thế giới năm 1939. Lorin Maazel còn được vinh dự chỉ huy NBC Symphony - dàn nhạc hàng đầu nước Mỹ - theo lời mời của nhạc trưởng danh tiếng Toscanini, và New York Philharmonic khi mới 12 tuổi.

1 Trong tiếng Italia có nghĩa là “bậc thầy”.

Năm 17 tuổi, Lorin Maazel học ngành ngôn ngữ, toán học và triết học ở trường Đại học Pittsburgh và chơi violin ở dàn nhạc Pittsburgh Symphony, nơi anh cũng theo học chỉ huy trong mùa diễn 1949-1950 và tham gia sáng lập nhóm tứ tấu Fine Arts Quartet. Maazel từng thổ lộ về thời kỳ này: “Tôi chơi violin trong dàn nhạc Pittsburgh Symphony trong ba năm đi học. Tôi đã có được những kinh nghiệm đáng kinh ngạc trong cách chơi dưới sự chỉ huy của Stokowski, William Steinberg, Leonard Bernstein, Rodzinski, Leinsdorf, Cantelli. Tôi làm việc suốt cả ngày với nhóm tứ tấu đàn dây, chuẩn bị cho recital violin, còn đến trường từ 8 giờ tối đến nửa đêm để học kinh tế, văn học, tiếng Pháp và tiếng Nga. Tôi kiên quyết phải hoàn thành chương trình học đại học”. Việc duy trì một thời khóa biểu dày đặc từ lúc còn trẻ đã trở thành thói quen và sự khao khát làm việc trong suốt cuộc đời sau này của Lorin Maazel.

Năm 1951, Lorin Maazel tới Italia và hai năm sau, bắt đầu sự nghiệp chỉ huy ở châu Âu tại nhà hát Massimo Bellini ở Catania. Maazel đã biểu diễn ở khắp đất nước Italia với dàn nhạc Đài phát thanh Italia, lưu diễn tại Áo và Đức. Bản thu âm đầu tiên của Lorin Maazel là với dàn nhạc Berlin Philharmonic theo lời mời của hãng đĩa Deutsche Grammophon năm 1957. Lorin Maazel cũng được giới âm nhạc Anh chú ý và được mời chỉ huy dàn nhạc BBC Symphony vào năm 1960 với các tác phẩm của Mahler và được giới phê bình hết lời ca ngợi. Bằng tài năng của mình, Lorin Maazel nhanh chóng thiết lập danh hiệu của một nghệ sĩ hàng đầu khi tới Bayreuth, Đức, cũng vào năm đó và là nhạc trưởng Mỹ đầu tiên làm việc tại nhà hát nổi tiếng Bayreuth Festspielhaus, nơi được xây dựng chuyên để trình diễn các tác phẩm của nhà soạn nhạc R. Wagner (Maazel sau đó đã quay lại Bayreuth để dàn dựng trọn vẹn bộ tứ opera *The Ring* vào năm 1968 và 1969). Ông xuất hiện cùng

Boston Symphony với vở *Don Giovanni* tại Festival Salzburg vào các năm 1961, 1962, 1963.

Cuộc đời của Maazel là chuỗi liên tục những hoạt động thu âm, biểu diễn không một mảy. Năm 1965, Maazel trở thành nhạc trưởng của Deutsche Oper tại Berlin và Berlin Radio Symphony Orchestra. Các vở opera do Maazel dàn dựng đều nhận được sự ca ngợi và người ta có thể kiểm chứng được điều đó khi nghe bản thu âm của Decca thời kỳ này. Năm 1975, ông trở thành nhạc trưởng của Cleveland Orchestra. Trong suốt 10 năm với dàn nhạc này, ông đã ghi âm cho cả hai hãng Decca và Columbia (Mỹ). Song song với đó, ông còn tham gia những tour diễn khắp London vào những năm 1970 cùng Philharmonia Orchestra, chỉ huy những bản giao hưởng của Mahler và Sibelius, đồng thời ghi âm những tác phẩm đó với Vienna Philharmonic Orchestra. Maazel trình diễn tại nhà hát Hoàng gia Covent Garden năm 1978 với *Luisa Miller* của Verdi, cũng là tác phẩm được ông chọn thu âm cho Deutsche Grammophon. Từ năm 1977 đến 1982, ông là nhạc trưởng chính của dàn nhạc Đài phát thanh Pháp, dàn nhạc đài phát thanh hàng đầu về opera, sau đó tiếp tục gắn bó tới năm 1991 với chức danh nhạc trưởng khách mời.

Từ tháng 9-1982 đến 1984, Maazel là giám đốc nghệ thuật tại Vienna State Opera và là người Mỹ đầu tiên được trao nhiệm vụ này. Đây là điều gây bất ngờ và đem lại những lời phê bình chống đối trong giới truyền thông nhưng bất chấp tất cả là những buổi biểu diễn gây tiếng vang lớn. Năm 1988, Maazel trở về Mỹ và đảm trách nhiệm vụ cố vấn âm nhạc sau đó là nhạc trưởng Pittsburgh Symphony Orchestra, kế vị Andre Previn. Những năm 1992 - 2002, ông kế vị Sir Colin Davis, chỉ huy dàn nhạc Đài phát thanh Bavaria. Vinh quang của Maazel

nở rộ tại Mỹ khi ông được bổ nhiệm nhạc trưởng dàn nhạc New York Philharmonic trong mùa diễn 2002-2003.

Cùng với việc chỉ huy, Maazel còn sáng tác và chơi violin. Vở opera đầu tiên, *1984*, dựa theo tiểu thuyết lừng danh của George Orwell, đã trình diễn ở Covent Garden vào tháng 5-2005, được truyền trực tiếp trên sóng truyền hình và phát thanh của BBC và nhiều đài phát thanh quốc gia khác. Trong danh mục sáng tác của Maazel còn bao gồm bộ ba concerto, Op. 10, 11, 12 “Âm nhạc cho cello và dàn nhạc” (viết tặng Mstislav Rostropovich), “Âm nhạc cho Flute và dàn nhạc” (tặng James Galway) và “Âm nhạc cho Violin và dàn nhạc”, symphonic “Tạm biệt” Op. 14 trình diễn năm 2000 với Vienna Philharmonic, và nhiều sáng tác cho dàn nhạc khác, trong đó có hai câu chuyện thiếu nhi “Cây quà tặng”, “Cái bình rỗng”. Ông cũng phối khí lại bộ *The Ring* của Wagner và được nhiều dàn nhạc nổi tiếng thế giới trình diễn.

Mùa diễn 2008, Maazel lưu diễn tại châu Á cùng New York Philharmonic và buổi biểu diễn lịch sử tại Bình Nhưỡng, CHDCND Triều Tiên. Lần đầu tiên một dàn nhạc cổ điển của Mỹ tới trình diễn trên sân khấu Bình Nhưỡng. Chuyến đi tới Triều Tiên là một sự thể hiện “sức mạnh ngoại giao văn hóa” theo lời nhạc trưởng Maazel.

Hoạt động âm nhạc sinh lợi rất nhiều cho nhạc trưởng Maazel. Trong ba mùa diễn với New York Philharmonic, ông thu được 2,8 triệu USD. Hiện ông có một trang trại rộng 550 mẫu Anh. Ông và người vợ thứ ba của mình, nghệ sĩ Dietlinde Turban-Maazel, xây dựng một nhà hát 130 chỗ ngồi tại đó và thường biểu diễn nhiều chương trình hòa nhạc từ nhiều năm qua.

Maazel có thể nói được tiếng Đức, Pháp và Italia trôi chảy, đồng thời giỏi tiếng Bồ Đào Nha, Nga và Tây Ban Nha. Ngoài những giải thưởng danh dự của nhiều quốc gia, ông còn được chọn

là đại sứ thiện chí của Liên Hiệp Quốc. Vào những khoảng thời gian rảnh rỗi, ông đọc sách, xem các bộ phim hài kinh điển, xem kịch và chơi quần vợt, bơi lội, sưu tầm các bức họa Mỹ và nghệ thuật phương Đông.

Thanh Nhân



Valery Gergiev - người mang thế giới âm nhạc trên đôi vai

Dưới cây đũa chỉ huy của Valery Gergiev, Nhà hát Mariinsky, vốn được biết nhiều ở phương Tây với cái tên Xô Viết Kirov, đã trở thành một nhà hát nổi tiếng của thế giới. Metropolitan Opera từng mời

Gergiev làm nhạc trưởng khách mời và New York Philharmonic mời ông làm nhạc trưởng thường trực. Ông được mệnh danh là người mang thế giới âm nhạc trên đôi vai và là một trong những biểu tượng của văn hóa Nga.

Ba tháng trước đây, trên chuyến bay của Aeroflot từ Nga đi Israel, Valery Gergiev ngủ say. Suốt một giờ sau, Valery Gergiev vẫn im lặng. Ông không nói bất cứ câu nào với cả đồng nghiệp của Nhà hát Opera và Ballet Mariinsky của thành phố St. Petersburg, nơi ông làm giám đốc. Ông không gọi lại những kỷ niệm từ nơi ông đã lưu diễn trong vòng sáu tháng London, New York, Rotterdam, Milan, Lisbon, Tel Aviv, Istanbul và 12 thành phố khác. Ông không quan tâm đến những câu hỏi tọc mạch của giới báo chí rằng có phải ông sẽ nhận lời làm việc cho một dàn nhạc Mỹ hay không. Ông cũng không để ý đến những câu chuyện tầm phào với những người bạn trong dàn nhạc hoặc tranh luận với thành viên của bè kèn đồng, một nhạc công quan trọng chơi trombone trầm trong bản Giao hưởng số 4 của Shostakovich. Ngược lại, Gergiev ngủ, hoặc tỏ vẻ như thế. Tôi ngồi cạnh ông ấy, và tôi không thể chắc rằng, ông ấy rảnh rang. Đôi chân của ông đung đưa theo giai điệu đầy bất thường của Stravinsky. Theo tôi, ông đang nhắm lại *The rite of Spring* trong đầu mình.

Valery Gergiev trải qua một mùa diễn đầy mệt mỏi. Từ 8 giờ sáng đến nửa đêm, ông luôn xuất hiện ở bục chỉ huy của Mariinsky, hướng dẫn khúc khải huyền “Parsifal” của Wagner. Ông làm việc trong văn phòng đến tận 5 giờ sáng hôm sau - ông thường chỉ ở St. Petersburg hai tháng trong năm và có một đống công việc phải làm. Trong lúc tập trung căng thẳng, đôi mắt ông mờ dần và mặt xám lại. Trước khi đi ngủ, ông vẫn còn cố gắng đọc cuốn tự truyện của nhạc trưởng nổi tiếng Georg Solti, do một người bạn tặng. Trên trang nhất, người bạn của ông viết: “Có thể cuộc đời nghệ thuật của anh sẽ dài và giàu có như của Sir Georg”. Nhiều người đã khuyên Gergiev hãy lo lắng nhiều hơn cho sức khỏe của mình. Họ biết rằng cha của Gergiev đã chết ở tuổi 49, sang tháng Gergiev sẽ bước sang tuổi 45. Và Gergiev thường kết thúc cuộc thảo luận về kế hoạch tương lai của mình bằng mệnh đề “nếu tôi còn sống”.

Điều đầu tiên nói về Gergiev là ông có thể lực ổn định lạ thường. Ông cùng với các nghệ sĩ của Kirov kết thúc *Parsifal* vào lúc nửa đêm và bay đi Israel vào buổi sáng hôm sau, bắt xe buýt đến Eilat để trình diễn vở opera *Mazeppa* của Tchaikovsky vào đêm đó. Gergiev đã xây dựng tác phẩm của Tchaikovsky với những cảnh tuyệt vời của đam mê và nổi tuyệt vọng. Những nhạc trưởng khác của thế hệ Gergiev đã làm nên tên tuổi với ý thức về sự trình diễn của cá nhân, còn Gergiev đem lại nét thanh thoát, tự nhiên không gò ép của cảm xúc, sự xung tưng của âm thanh.

Gergiev là người kế thừa truyền thống của nhà hát Mariinsky lừng danh, nhưng không cắt đứt với quá khứ được xây dựng tại Học viện Rimsky-Korsakov. Ông bắt đầu học tại đây từ khi người thầy nổi tiếng của ông, Ilya Musin, từng dạy học cho ba đời giám đốc nhà hát Kirov và đến bây giờ vẫn dạy năm ngày mỗi tuần ở tuổi 94. Bản thân Musin lại từng được nhạc trưởng Nikolai Malko dạy dỗ và Malko được chính Rimsky-Korsakov

truyền thụ. Khi Gergiev chỉ huy tác phẩm của Shostakovich, ông sẽ hiểu rõ hơn về con người Shostakovich qua câu chuyện về cuộc gặp gỡ của Musin với Shostakovich trong quán cà phê sinh viên.

Gergiev không thuần túy là người con của St. Petersburg. Ông sinh ra tại Moskva, bố mẹ ông là người Ossetia, một nước cộng hòa nhỏ ở vùng núi Caucasus, nằm ở phía Nam Liên bang Nga. Người Ossetia vốn có cuộc sống nay đây mai đó như những kẻ du mục và người Nga vẫn coi họ như những kẻ kỳ dị, lạc hậu và ngoài vòng pháp luật. Bởi vậy, đã có nhiều nghi hoặc liệu một người Ossetia có thể đem vinh quang đến cho nhà hát opera và ballet của Sa hoàng. Theo nhà phê bình âm nhạc John Ardoin, tác giả của một cuốn sách về nhà hát Mariinsky: “Nhiều người trong nhà hát này không thích Gergiev vì ông không phải là người Nga”. Ngần ấy điều đó chứng tỏ Gergiev không hề gặp thuận lợi khi đến với Mariinsky, mặc dù khi mới còn là sinh viên của Học viện Rimsky-Korsakov, ông đã được mời tham gia nhà hát này. Và ở tuổi 23, Gergiev đã chiến thắng ở Cuộc thi Herbert von Karajan tại Berlin.

Gergiev tâm sự với tôi sau bữa ăn trưa: “Tôi chưa bao giờ muốn trở thành một nhà hoạt động âm nhạc. Đó là điều tôi không thể tự quyết định. Tôi chơi bóng đá từ lúc 6 hay 7 tuổi gì đó. Và tôi rất háo hức được chơi cùng những đứa trẻ khác”. Ông trở thành giám đốc nhà hát là từ tác động của người mẹ có ý chí mạnh mẽ của mình. Và những âm thanh đầu tiên mà Gergiev đánh trên cây đàn piano đã thổi miên cô giáo của ông, Alexander Toradze, người vẫn giữ mối liên hệ với Gergiev đến tận bây giờ. Bà cho biết: “Cậu bé tạo ra âm thanh một cách không thể tin được, như tiếng vang của cả dàn nhạc”. Và vì thế, Gergiev đã đến học tại St. Petersburg với cả hai chuyên ngành là piano và chỉ huy, nhưng ngay sau đó chỉ tập trung vào phần học chỉ huy.

Sau khi Gergiev giành vị trí á quân ở Cuộc thi Karajan vào năm 1977, đích thân Karajan đã mời Gergiev làm trợ lý cho ông tại Berlin. Nhưng do đặc điểm chính trị thời đó, Gergiev đã không thể đáp ứng được lời mời của vị nhạc trưởng danh tiếng này. Gergiev cảm thấy may mắn khi được giao công việc chỉ huy tại nhà hát Kirov: “Điều đó quá tốt với tôi. Trong suốt quãng thời gian đó tôi chỉ còn biết làm việc hết mình để trở thành một nhạc trưởng thực sự. Sau nữa, tôi đã được quốc tế biết đến”.

Tất cả mọi điều trong thế giới của Gergiev đều được thấm thấu bằng âm nhạc. Hai tai của ông luôn vĩnh ra như tai một con mèo, để lắng nghe bất kỳ âm thanh nhỏ nhất nào. Những người bạn thân thiết của Gergiev như Toradze, Bashmet đều là những nghệ sĩ được yêu thích của nhà hát Kirov. Gergiev kể lại: “Tôi thường so sánh Bashmet với Olga Borodina, một mezzo-soprano hàng đầu của Kirov, người nghệ sĩ có giọng hát phi thường của thời đại này. Họ như những người cùng dòng máu”.

Nhiều nhạc trưởng cầm bản tổng phổ trong tay hoặc chuyển thể bản tổng phổ trên cây đàn piano. Nhưng với Gergiev, tất cả đã được sao chụp trong bộ nhớ, thậm chí cả bản tổng phổ được thấy từ một năm trước đó. Năm 1978, ở tuổi 25, ông đã chỉ huy và dàn dựng tác phẩm đồ sộ của Prokofiev là *Chiến tranh và hòa bình*. 10 năm sau, khi người tiền nhiệm là nhạc trưởng Yuri Temirkanov rời Kirov để đến Leningrad Philharmonic, Gergiev đã nhận trách nhiệm thay thế nặng nề. Gergiev bắt đầu tìm kiếm cơ hội đến với phương Tây. Các nghệ sĩ của nhà hát như Borodina hay soprano Galina Gorchakova cũng được quốc tế quan tâm. Hãng Philips mời họ thu âm các chương trình cơ bản của opera Nga dưới sự chỉ huy của Gergiev. Nhận được sự chào đón nhiệt tình của phương Tây, năm 1995, Gergiev đem Kirov tới New York để biểu diễn vở *Con đằm pích*. Năm 1996, Yeltsin đã quyết định cho Gergiev toàn quyền chỉ huy cả opera và ballet.

Gergiev là một người được kính trọng ở Nga. Khán giả Nga dõi theo Gergiev từng bước còn báo chí thổi phồng lên mọi chuyện. Ví dụ khi Gergiev được mời sang Metropolitan Opera chỉ huy, thì ngay trên phía đầu trang báo của Nga xuất hiện dòng chữ “Chúng ta đã đánh mất Gergiev”. Người đứng đầu Bộ Văn hóa và Thông tin Nga phải lên tiếng phản đối báo chí thì Gergiev mới thoát khỏi sự bủa vây này.

Gergiev phải trải qua một quãng đường dài trước khi đến với Metropolitan Opera chỉ huy New York Philharmonic. Gergiev là một kiểu mẫu của sự lịch thiệp sau Toscanini. Khi chỉ huy Philharmonic, ông thường nói rất nhã nhặn “Tôi muốn một đoạn ngắn *diminuendo*” hoặc “Chúng ta hãy tôn trọng đoạn *staccato* của Mahler” chứ không phải giật giọng “*Diminuendo!*” hay “*Staccato!*”

Trong những lần hiếm hoi gặp Gergiev ở London, tôi đã được nghe ông chơi đàn. Căn phòng hoàn toàn tối đen, có một cây *grand piano* ở gần chúng tôi. Gergiev ngồi xuống và bắt đầu một chuỗi lộng lẫy những hợp âm từ *Lohengrin*. Tiếng đàn, như Toradze đã từng ví, kỳ vĩ, tuyệt đẹp như âm thanh của cả dàn nhạc. Tất cả như bị mê hoặc và căn phòng dường như đổi khác. Khách sạn đã trở thành Kitezh, một vùng đất tuyệt đẹp của nước Nga cổ xưa, được đánh thức bằng những chiếc chuông bạc...

Alex Ross⁽¹⁾
Thanh Nhân dịch

1 Alex Ross: nhà báo, nhà phê bình âm nhạc nổi tiếng của tờ *The New Yorker*.



Pablo Casals - người đặt nền móng cho nghệ thuật trình diễn cello hiện đại

Pablo Casals sinh ngày 29/12/1876 tại Vendrell, một thị trấn nhỏ của xứ Catalan. Cha ông, Charles Casals, là một nhạc công chơi organ trong nhà thờ, ông còn dạy hát và piano cho dân cư trong vùng. Casals được học piano, violin, flute, organ từ lúc bốn tuổi. Sáu

tuổi, ông đã đệm organ thay cha và có thể chuyển soạn một số tác phẩm cho đàn organ. Tám tuổi ông đã chơi violin rất tốt nhưng do thói quen nhắm mắt và nghiêng đàn khi chơi nên Casals bị chúng bạn trêu là "nhạc sĩ mù", điều này khiến cậu quyết định bỏ violin để học một nhạc cụ khác. Chính quyết định này đã mang đến cho thế giới một nghệ sĩ vĩ đại - người đặt nền móng cho nghệ thuật trình diễn cello hiện đại.

Lần đầu tiên Casals thấy cây cello khi một nhóm nhạc có tên *The Three Flats* đến biểu diễn tại thị trấn và cậu đã nhờ bố làm cho mình một cây tương tự. Chẳng bao lâu Casals đã có thể chơi tất cả trên cây đàn "đồ chơi" mà cha mình làm cho và thường biểu diễn cho bạn bè và gia đình trong những dịp đặc biệt. Sau này ông luôn coi cây cello "đồ chơi" là báu vật và giữ bên mình cho đến cuối đời.

Năm 1888, Casals được mẹ đưa đến Barcelona để theo học với Jose Garcia tại nhạc viện Municipal School. Sau ba năm học, Casals đã trở thành một nghệ sĩ cello hoàn hảo và ông quyết định rời nhạc viện khi mới 15 tuổi.

Rời nhạc viện, Casals thường xuyên chơi cello trong các quán cafe ở Barcelona. Lúc này số lượng các tác phẩm viết cho cello chưa nhiều nên Casals phải tìm thêm các bản nhạc mới

để bổ sung cho vốn tác phẩm ít ỏi của mình. Một lần cha cậu lên Barcelona thăm con trai và đưa Casals đến một cửa hàng bán sách nhạc cũ nằm trên đường Calle Ancha. Tại đây, Casals lần đầu tiên thấy bộ Cello Sonata của Beethoven và sáu tổ khúc viết cho cello của Bach. Như bị mê hoặc bởi sự kỳ diệu của Bach, Casals lao vào tập luyện sáu tổ khúc này trong vòng 10 năm trước khi biểu diễn lần đầu. Chính nhờ sự lao động, khám phá không biết mệt mỏi mà 6 tổ khúc của Bach trở thành kinh điển của nghệ thuật trình diễn cello hiện đại.

Không những là người có công khai phá tổ khúc cho cello của Bach mà Casals còn có những cách tân về kỹ thuật chơi cello. Lúc bấy giờ kỹ thuật chơi cello vẫn còn chưa hoàn thiện, điển hình là kỹ thuật sử dụng vĩ, hoạt động của cánh tay phải còn hạn chế, thậm chí người ta còn kẹp sách vào nách khi luyện tập. Casals cũng khắc phục các nhược điểm về cách xếp ngón giúp tay trái linh hoạt hơn cũng như tránh được các tạp âm khi di chuyển ngón trên cần đàn.

Nhà soạn nhạc L.Albeniz sau khi nghe Casals chơi đàn rất mến mộ tài năng của ông và giới thiệu ông với bá tước Morphy, thư ký riêng của vua Alfonso XII, nhờ Morphy giúp ông được biểu diễn trong lâu đài hoàng gia và nhập học tại nhạc viện Madrid. Morphy coi Casals như con trai, ông thường dành thời gian để dạy Casals toán học, triết học và các ngành nghệ thuật khác. Với mong muốn Casals sau này sẽ trở thành nhà soạn nhạc tài năng chứ không phải một nghệ sĩ cello nên ông giúp Casals có được suất học bổng của hoàng hậu Tây Ban Nha để sang Brussels, Bỉ, học khoa sáng tác.

Giám đốc nhạc viện Brussels ấn tượng đặc biệt với tài chơi cello của Casals và giới thiệu ông với Eduard Jacobs - giáo viên đảm nhiệm khoa cello của trường. Một chuyện thú vị đã xảy ra tại buổi gặp gỡ này cho ta thấy được cá tính khác thường của Casals: Khi Jacobs hỏi Casals có thể chơi được những gì,

Casals trả lời một cách tự tin là ông có thể chơi tất cả các tác phẩm viết cho cello. Jacobs cười mỉa mai gợi ý Casals chơi bản “Souvenir de Spa” của Servais, một bản nhạc đòi hỏi kỹ thuật hết sức phức tạp. Casals tức giận nhưng vẫn bình tĩnh cầm đàn biểu diễn. Những nốt nhạc đầu tiên đã làm cho Jacobs và các học viên như bị thôi miên trước tiếng đàn cũng như kỹ thuật phi thường của Casals. Trước tài năng xuất chúng của ông, Jacobs gợi ý nếu ông theo học Nhạc viện thì sẽ dành cho Casals giải nhất trong cuộc thi của trường. Thấy sự tầm thường trong tính cách của Jacobs, Casals thẳng thừng từ chối. Ông rời Nhạc viện và cùng mẹ sang Paris ngay sáng hôm sau. Hoàng hậu Tây Ban Nha sau khi nhận được tin đã tức giận và thôi không giúp đỡ tài chính cho Casals nữa.

Sang Paris, Casals chơi cello trong dàn nhạc của một rạp hát nhỏ và kiếm được rất ít tiền; mẹ ông phải bán cả mái tóc dài tuyệt đẹp của mình để lo cho con trai. Những khó khăn ở Paris làm Casals bị kiệt sức và hai mẹ con quyết định về Barcelona.

Trở về Barcelona, mọi việc lại trở nên tốt đẹp với Casals, ông thay vị trí thầy dạy cũ của mình - Jose Garcia, vừa mới nghỉ hưu tại Nhạc viện. Trong ba năm ở Barcelona ông cùng hai nghệ sĩ violin Mathieu Crickboom, Galvez và nhạc sĩ, nghệ sĩ piano Enrique Granados lập nên nhóm tứ tấu. Casals thường xuyên biểu diễn tại sông bạc nổi tiếng tại Bồ Đào Nha nơi tập trung của giới thượng lưu lúc bấy giờ và ở một số gia đình hoàng gia. Danh tiếng của Casals lan khắp bán đảo Iberia, điều kiện tài chính cũng tạm ổn nên Casals quyết định quay lại chinh phục Paris, trung tâm văn hóa của châu Âu lúc bấy giờ.

Mùa thu năm 1899, ông một mình quay trở lại Paris với thư giới thiệu của Morphy đến nhạc trưởng nổi tiếng lúc bấy giờ Charles Lamoureux. Sau khi nghe Casals chơi trong một buổi tập của dàn nhạc, Charles Lamoureux đề nghị Casals chơi trong buổi hòa nhạc đầu tiên của mùa diễn năm đó. Casals đã chơi bản

Cello Concerto của Lalo vào ngày 12 tháng 11 làm cả Paris phải thán phục. Sau buổi ra mắt này, ông lưu diễn cùng dàn nhạc của Lamoureux đến nhiều thành phố lớn. Tại Paris ông kết bạn với nhiều nghệ sĩ lớn lúc đó như Ravel, Sain-Saens, Ysaye, Thibaud, Cortot...

Năm 1901, Casals lần đầu đến Mỹ. Ông biểu diễn ở 80 thành phố trên khắp nước Mỹ và buộc phải ngừng tour lưu diễn tại California khi một tai nạn làm cánh tay trái của ông bị đau. Sau bốn tháng điều trị tay của ông dần hồi phục và Casals lại tiếp tục biểu diễn. Sau này khi trả lời phỏng vấn, ông cho rằng thời gian điều trị chấn thương càng khiến ông thêm hiểu bản thân và ơn trời ông thấy tiếng đàn của mình mạnh mẽ và sâu lắng hơn trước!

Năm 1904, Casals quay lại nước Mỹ. Ông được mời tới Nhà Trắng biểu diễn cho Tổng thống Theodore Roosevelt nghe, và chơi bản “Don Quixote” với Bel-canto Orchestra do chính R.Strauss chỉ huy.

Năm 1905, Casals sang biểu diễn tại Nga lần đầu tiên. Mặc dù lúc này tình hình chính trị ở Nga rất bất ổn bởi những cuộc đình công liên miên của công nhân phản đối Nga hoàng Nicholas, nhưng buổi biểu diễn của ông được khán giả chào đón nồng nhiệt. Sau này Casals thường xuyên quay trở lại Nga biểu diễn và kết bạn với nhiều nghệ sĩ tên tuổi của Nga lúc bấy giờ như Nikolai Rymisky-Korsakov, Seigei Rachmaninoff, Alexander Scriabin... Cũng tại Nga, ông chơi bản Concerto cho violin và cello của Brahms với nghệ sĩ violin vĩ đại người Bỉ Eugene Ysaye.

Người vợ đầu tiên của Casals là ca sĩ giọng soprano người Mỹ Susan Metcalfe và ông là người đệm đàn trong các buổi hòa nhạc của bà trên khắp thế giới. Đây có lẽ là thời gian hạnh phúc nhất trong cuộc đời ông, thậm chí ông còn định từ bỏ sự nghiệp solo của mình. Nhưng do những xung khắc trong sự nghiệp nên hai người chia tay sau 14 năm gắn bó.

Là một nghệ sĩ biểu diễn tài năng, Casals không muốn bị cây đàn cello giới hạn, với ông âm nhạc mới là tất cả và ông luôn muốn trở thành một nhạc trưởng để phát huy tối đa sức sáng tạo của mình. Năm 1920 ông trở về Barcelona và thành lập dàn nhạc Pablo Casals Orchestra. Dàn nhạc có buổi biểu diễn ra mắt vào ngày 13/10/1920. Sau này Casals còn chỉ huy nhiều dàn nhạc lớn như London Symphony Orchestra, Vienna Philharmonic nhưng đối với Casals cảm giác tuyệt vời nhất vẫn là được cùng dàn nhạc của mình biểu diễn tại quê hương yêu dấu cho những người dân lao động của Barcelona.

Ngày 17/7/1936, cuộc nội chiến ở Tây Ban Nha nổ ra, chế độ độc tài của Franco được sự hậu thuẫn của Mussolini và Hitler đã khiến đất nước Tây Ban Nha chìm trong biển máu. Casals từ chối biểu diễn ở Đức để phản đối chính quyền Hitler đồng thời thường xuyên giúp đỡ những người tị nạn trong suốt Thế chiến thứ hai. Lúc nội chiến sắp diễn ra, Casals đang cùng dàn nhạc chuẩn bị biểu diễn bản Giao hưởng số 9 của Beethoven thì có một lá thư từ Bộ Văn hóa gửi tới yêu cầu Casals hủy buổi biểu diễn và cho các nhạc công về nhà bởi sắp có chiến tranh. Casals đã hỏi các nhạc công xem nên biểu diễn hay thôi và tất cả cùng đồng ý sẽ tiếp tục biểu diễn bất chấp sự đe dọa của chính quyền và khi dàn hợp xướng hát “tất cả thế giới là anh em” ông đã không kìm được nước mắt. Trong những năm nội chiến, ông nhiều lần bị đe dọa tính mạng nhưng nhờ uy tín của mình cũng như sự yêu quý của người dân nên ông đều thoát nạn.

Năm 1956, ông chuyển tới sống ở San Juan, Puerto Rico (nơi mẹ ông sinh ra) và ở đó cho đến cuối đời. Ngày 3/8/1957, khi đã 80 tuổi, ông kết hôn với Marta Montañez Martinez, một học sinh của mình. Những năm cuối đời, ông sáng tác và mở các lớp ngắn hạn tại nhiều nơi.

Casals mất tại San Juan, Puerto Rico vào ngày 22/10/1973 khi 97 tuổi mà không có cơ hội chứng kiến sự sụp đổ của chính quyền Franco và phải ba năm sau ông được đưa về chôn cất tại quê hương. Năm 1976, nhân 100 năm ngày sinh của Casals, Vua Juan Carlos I cho phát hành con tem có hình Casals để tưởng nhớ một nghệ sĩ vĩ đại của Tây Ban Nha cũng như của toàn nhân loại.

Đỗ Minh



Mstislav Rostropovich: Tôi quan tâm đến mọi người!

Trong thế kỷ 20 và những năm đầu thế kỷ 21, nghệ sĩ cello huyền thoại Mstislav Rostropovich không chỉ là chân dung xuất chúng nhất của nghệ thuật đàn cello mà còn là một tấm gương vĩ đại về nhân cách người nghệ sĩ. Rất nhiều nghệ sĩ nhạc cổ điển thành danh hiện nay đều coi ông là hình ảnh cao đẹp nhất mà họ cần phấn đấu để vươn tới.

Mstislav Rostropovich (27/3/1927 - 27/4/2007) sinh ở Baku (Azerbaijan) trong một gia đình gốc Do Thái. Bố ông cũng là một nghệ sĩ cello có tài và từng là học trò của Pablo Casals. Mstislav học ở Nhạc viện Moskva, học cùng với Dmitri Shostakovich và cũng được sự chỉ dạy của Sergei Prokofiev. Đến năm 1945, ông đã trở thành một nghệ sĩ trẻ nổi tiếng khắp liên bang Xô Viết. Năm 1950, ở tuổi 23, sau khi giành được nhiều giải thưởng quốc tế, Mstislav Rostropovich được trao tặng phần thưởng cao quý nhất của nhà nước Xô Viết - Giải thưởng Stalin. Năm 1955, Rostropovich cưới Galina Vishnevskaya, giọng soprano lừng danh nhà hát Bolshoi.

Năm 1964 là năm đánh dấu sự vang danh của Rostropovich ở phương Tây khi ông đến Tây Đức và bắt đầu chuyến lưu diễn qua các nước tư bản. Rostropovich được xem là người kế tục xuất sắc vị trí của Pablo Casals - nghệ sĩ cello số một thế giới nửa đầu thế kỷ 20. Hầu hết giới âm nhạc đều thừa nhận rằng, không ai chơi các Concerto của Dvorak và Haydn hay được như Rostropovich. Ông cũng tạo nguồn cảm hứng sáng tác

cho rất nhiều nhà soạn nhạc như Shostakovich, Khachaturian, Prokofiev, Britten, Messiaen, Dutilleux, Bernstein, Penderecki, Boulez, Berio, Schnittke và Lutoslawski. Họ đã viết nhiều tác phẩm cello để tặng ông.

Năm 1970, Rostropovich đã che chở và cứu giúp Alexander Solzhenitsyn khi nhà văn này gặp rắc rối vì có tư tưởng bất đồng với chính quyền. Kết quả là Rostropovich bị cấm ra nước ngoài biểu diễn. Năm 1974, Rostropovich và vợ con rời Liên Xô để sang Mỹ định cư. Từ năm 1977 đến 1994, ông là nhạc trưởng kiêm giám đốc âm nhạc của Dàn nhạc Giao hưởng Quốc gia Hoa Kỳ. Trong giai đoạn này, ông cũng đã biểu diễn cùng những nghệ sĩ Nga vĩ đại như Sviatoslav Richter và Vladimir Horowitz.

Đến năm 1990 thì quyền công dân Nga của ông được khôi phục. Ông và vợ trở về Nga ngay sau đó và bắt đầu gây quỹ hoạt động xã hội nhân đạo. Tháng 3/2007, đích thân Tổng thống Vladimir Putin đã đến thăm Rostropovich nhân sinh nhật 80 tuổi của nghệ sĩ cello vĩ đại. Khi ấy Rostropovich rất yếu, ông đã phải vào viện từ tháng 2 vì bệnh ung thư ruột. Đến ngày 27/4/2007 thì ông mất.

Mstislav Rostropovich yên nghỉ ở nghĩa trang Novodevichye, ông được ở gần Sergei Prokofiev và Dmitri Shostakovich. Lúc sinh thời, những người bạn thân vẫn gọi Rostropovich bằng cái tên “Slava”. Theo tiếng Nga, “Slava” có nghĩa là “niềm vinh quang”.

Julian Lloyd Webber là một nghệ sĩ cello có tiếng người Anh, một người đã đến với cây đàn cello chỉ vì sự ngưỡng mộ vô bờ bến đối với Rostropovich. Một trong những hạnh phúc lớn nhất trong đời của Webber chính là dịp được phỏng vấn Rostropovich. Có lẽ chúng ta nên gọi đây là một cuộc trò chuyện hơn là một cuộc phỏng vấn. Bởi vì người ta vẫn kể rằng, Rostropovich vốn coi trọng con người một cách tự nhiên và nhân hậu, bất kể địa vị cao thấp của họ. Dù là nguyên thủ quốc gia hay một người yêu nhạc thường dân, Rostropovich đều ôm hôn thăm thiết như nhau.

Julian Lloyd Webber (JLW): Năm 1963, tôi đã được xem ông chơi Concerto của Dvorak ở Festival Hall. Khi ấy tôi mới 12 tuổi, nhưng đó chính là lúc mà tôi quyết định trở thành một nghệ sĩ cello. Chắc là ông đã nghe câu chuyện này nhiều lần - ông đã tham gia rất nhiều vào câu chuyện của cuộc đời tôi.

Mstislav Rostropovich (MR): Trong cả cuộc đời mình, tôi đã luôn muốn chơi nhạc với tình yêu dành cho tất cả các khán giả. Tôi đã từng chơi Concerto của Dvorak hàng nghìn lần, nhưng cứ mỗi lần chơi đến những đoạn cuối cùng của tác phẩm, đôi mắt tôi lại ngấn lệ, đó là một tác phẩm quá đẹp. Và đây chính là điều mà tôi luôn cố gắng mang đến cho khán giả.

JLW: Ông đã từng có chín buổi hòa nhạc ở London năm 1964, chơi 30 concerto khác nhau chỉ trong có bốn tuần. Tờ chương trình của ông có viết: “Trong thời đại của chúng ta, cello đã trở thành một người hùng”. Đó có phải là cách để ông luôn luôn thấu hiểu được cây đàn cello hay không?

MR: Đúng vậy. Quãng âm của đàn cello khiến nó trở thành người hùng. Giọng hát của nó là giọng tenor (nam cao). Khi đàn cello bước vào trong Concerto của Dvorak, nó giống như một nhà hùng biện vĩ đại.

JLW: Ông đã bao giờ chơi trong dàn nhạc chưa?

MR: Có một lần duy nhất, đó là khi người bạn thân Dmitri Shostakovich của tôi soạn lại vở opera nổi tiếng của ông là *Lady Macbeth*, vở này đã từng bị chính quyền cấm biểu diễn. Shostakovich đã gọi phiên bản mới này là *Katerina Ismailova*. Ông đã nhờ tôi chơi trong dàn nhạc bởi vì có quá ít thời gian để diễn tập và dàn nhạc chơi cũng không tốt lắm.

JLW: Trong lần đầu tiên trình diễn ở Anh, ông đã làm việc với những nhạc trưởng như Sir Adrian Boult và Sir Malcolm Sargent. Ông thấy thế nào?

MR: Tôi đã rất thích khi đến Anh lần đầu vào năm 1956. Boulton hơi già và đôi lúc hơi lè mề. Tôi rất thích Sargent, ông ấy rất đúng với tước hiệu “Sir”, luôn luôn có một bông hoa trên áo vét. Chúng tôi đã thu âm concerto của Miaskovsky - một tác phẩm rất lãng mạn và trữ tình.

JLW: Bố của ông, Leopold cũng là một nghệ sĩ cello giỏi nhưng chưa bao giờ được nhìn nhận một cách xứng đáng. Ông có nghĩ là ông đã học được điều gì từ bố không?

MR: Tôi có một niềm tin tôn giáo rất sâu sắc. Tôi tin là bố tôi vô cùng yêu tôi. Cho nên suốt đời tôi, lúc nào tôi cũng kế tục ông - bởi vì tôi cũng yêu ông. Ông mất khi tôi mới 14 tuổi, khi ấy gia đình tôi rất nghèo. Trong suốt thời gian chiến tranh, gia đình tôi phải sơ tán đến một thị trấn nhỏ gọi là Orenburg, và tôi phải chơi nhạc ở nhà thờ địa phương để kiếm 70 rúp - chỉ đủ mua một hộp bơ. Bây giờ tôi có một núi bơ! Tôi có nhiều thứ hơn là tôi xứng đáng, bởi vì Thượng đế ban cho tôi những thứ mà Người đã không ban cho bố tôi.

JLW: Bây giờ thì tiền có ý nghĩa như thế nào đối với ông?

MR: Tôi muốn sử dụng tiền theo một cách thật hay. Tôi đã lập nên các quỹ ở Nga. Các quỹ này đã giúp tiêm chủng miễn phí cho hơn một triệu trẻ em ở quê hương tôi. Tôi cũng thành lập các chương trình học bổng mang tên những người đồng hương vĩ đại của mình - Oistrakh, Richter, Gilels, Shostakovich, Prokofiev và Schnittke. Những học bổng này sẽ giúp các nhạc công trẻ đến học ở nhạc viện Moskva. Bây giờ ở Nga không còn đào tạo âm nhạc miễn phí nữa.

JLW: Giống như Pablo Casals, ông cũng không e ngại khi nói ra chính kiến chính trị. Ông đã gửi một bức thư mở rất nổi tiếng đến tờ Pravda để bảo vệ cho Solzhenitsyn. Ông cũng đã

kết bạn với các tổng thống Mỹ. Có bao giờ ông bị lôi cuốn vào chính trị không?

MR: Không bao giờ. Mọi người rất sai lầm khi nghĩ rằng tôi quan tâm đến chính trị. Thực ra là tôi quan tâm đến mọi người! Đầu tiên, tôi đã là một “công dân Xô Viết” rất gương mẫu, trước khi Solzhenitsyn gặp rắc rối. Nhưng khi tôi được biết Solzhenitsyn gặp nạn, tôi đã đến thăm và thấy ông ấy bị đối xử rất tệ. Tôi lo cho tính mạng của ông ấy. Tôi đã mời ông ấy về nhà mình để nương náu, và những rắc rối của tôi cũng bắt đầu từ đó.

JLW: Ông đã từng cộng tác với những nhà soạn nhạc lớn nhất thế kỷ 20: Prokofiev, Shostakovich, Britten. Bây giờ có còn nhà soạn nhạc nào tầm cỡ như vậy không?

MR: Tôi nghĩ là có thể có. Nhưng có lẽ là chúng ta chưa phát hiện ra họ. Tôi ngưỡng mộ Sofia Gubaidulina, nhà soạn nhạc cùng thành phố quê hương Baku với tôi. Ngoài ra tôi còn ấn tượng một nhà soạn nhạc trẻ tên là Ali-Zadeh. Henri Dutilleux cũng rất hay.

JLW: Ông và vợ ông Galina (Vishnevskaya) đã sống với nhau hạnh phúc được hơn 50 năm rồi. Ông bà có bí quyết gì không?

MR: Bí quyết của chúng tôi là chúng tôi có nhiều lúc phải xa nhau! Chính âm nhạc đã đưa chúng tôi đến với nhau, nhưng tôi vẫn phải nói rằng, Galina chính là món quà mà Thượng đế dành cho tôi. Tôi sẽ kể cho anh cái lần đầu tiên chúng tôi gặp nhau. Lúc ấy tôi đang ngồi ở tiền sảnh một khách sạn ở Prague thì bỗng thấy một cô gái rất đáng yêu đang chậm rãi bước xuống cầu thang. Sau khi khấn cầu Thượng đế, tôi đã mạnh dạn cầu hôn với cô ấy ngay lập tức. Bốn ngày sau đó, chúng tôi đã trở thành vợ chồng. Thỉnh thoảng cô ấy có phàn nàn với tôi về những nếp nhăn xuất hiện ở xung quanh mắt

của cô ấy, tôi đã pha trò làm cô ấy cười rất nhiều và quên luôn chuyện đó. Gần đây có một tạp chí hỏi tôi: “Có đúng là ông bà đã lấy nhau chỉ sau có bốn ngày hay không?”, tôi trả lời: đúng. Họ lại hỏi: “Bây giờ, sau 50 năm, ông cảm thấy thế nào?”, tôi trả lời: thực ra tôi đã lãng phí mất bốn ngày.

JLW: Lịch trình biểu diễn của ông cả trên cương vị nhạc trưởng lẫn nghệ sĩ cello vẫn còn rất dày. Phải chăng từ “nghỉ hưu” không có trong vốn từ của ông?

MR: Hồi sinh nhật lần thứ 70, tôi đã từng nghĩ là tôi nên làm một chuyến nghỉ mát. Ngày thứ nhất, tôi đã nghĩ rằng: hay đây, mình đang ngồi trên bãi biển. Ngày thứ hai: cũng hay ra phết, mình đang ngồi trên bãi biển. Sang ngày thứ ba, tôi chỉ ước là tôi chết quách đi cho rồi, chán không thể tả được. Bây giờ thì tôi sẽ không bao giờ đi nghỉ nữa - tất nhiên là cho đến khi nào tôi nằm xuống và nghỉ vĩnh viễn!

JLW: Bây giờ ông đã gần 80 rồi, sự nghiệp tuyệt vời của ông đã truyền cảm hứng cho rất nhiều nghệ sĩ. Ông có nuối tiếc điều gì không?

MR: [trầm ngâm hồi lâu] Tôi nghĩ là không. Bởi vì chính tất cả những chương bi kịch trong cuộc đời đã làm nên tính cách của tôi.

Trần Trung Dũng dịch

Shostakovich, Prokofiev, Britten và Rostropovich

Nghệ sĩ cello vĩ đại Mstislav Rostropovich đã già biệt chúng ta vào năm 2007. Không đơn thuần là một nghệ sĩ, ông còn là cây cầu nối chúng ta với thế giới của những người khổng lồ, những nhà soạn nhạc hàng đầu thế kỷ 20. Dù ông đã mãi mãi ra đi nhưng những ký ức về ông cùng quan điểm về âm nhạc, về con người và cả cuộc sống của ông vẫn còn ở lại thế giới này với chúng ta. Nhà báo Jeremy Eichler của New York Times đã ghi lại những ấn tượng trong cuộc gặp mặt cuối cùng với Mstislav Rostropovich, chỉ diễn ra vài tuần trước khi ông qua đời.

Lịch sử âm nhạc thế kỷ hai mươi có nhiều sự kiện, và một trong số đó đã từng diễn ra ở bên kia chiếc bàn, một phần cổ đặc của câu chuyện thần thoại và nhiều xúc cảm. “Tôi là người đàn ông hạnh phúc nhất trên thế giới”, Mstislav Rostropovich đã nói như vậy bằng chất giọng Nga nặng trĩu của mình. Và người ta hoàn toàn có thể tin ông ấy.

Trên đỉnh cao của sự nghiệp, Rostropovich, 79 tuổi, là người khổng lồ của cây đàn cello, một trong số những nghệ sĩ vĩ đại nhất thời đại của mình. Khi bắt đầu biểu diễn ở phương Tây vào cuối những năm 1950, ông đã gây kinh ngạc cho khán giả bởi sức mạnh và sự nổi bật trong tiếng đàn của mình, sự linh hoạt của âm thanh, sự mãnh liệt đầy sinh lực mà ông đem đến trên sân khấu. Vào những năm 1970, sự che chở và bảo vệ của ông với Aleksandr Solzhenitsyn đã khiến ông phải đau đớn rời khỏi đất nước. Nhiều năm sau đó, ông đã đưa danh tiếng lên tới đỉnh cao, truyền cảm hứng cho thi ca, gặp gỡ các tổng thống và giáo hoàng, kết bạn thân thiết với Picasso và Chagall. Ông có nhà ở London, Paris, Moskva, St. Petersburg và Lausanne, và cũng xây dựng những bộ sưu tập nghệ thuật quý giá.

Ông sở hữu cây cello Duport Stradivarius tuyệt diệu. Truyền thuyết kể lại rằng một vết xước trên cây đàn là do đinh thúc ngựa trên chiếc ủng của Napoleon để lại. Nhưng danh tiếng đích thực của cây đàn không chỉ đến từ truyền thuyết đó mà từ Rostropovich cũng như những tác phẩm ông chơi trên nhạc cụ này.

Trong những năm cuối đời, Rostropovich còn xuất hiện với tư cách là một nhạc trưởng, khắc họa sâu sắc hơn tình bạn thân thiết của ông với nhiều nhà soạn nhạc, bao gồm ba trong số những nhà soạn nhạc hàng đầu của thế kỷ 20: Shostakovich, Prokofiev và Britten. Lối chơi của Rostropovich đã truyền cảm hứng cho họ sáng tác nên những tác phẩm xuất sắc và sau đó không lâu trở thành những tác phẩm nền tảng trong danh mục biểu diễn của cây đàn cello. Rostropovich nói về những nhà soạn nhạc này như nói về những thành viên thân thiết của gia đình và ông chắc chắn là một trong số những người trình diễn nồng nhiệt nhất âm nhạc của họ. Ông thực sự là một đường dẫn sống động nhất đến thế giới của các nhà soạn nhạc, một cây cầu nối tới cả tâm nhìn nghệ thuật và môi trường văn hóa rộng mênh mông của các nhà soạn nhạc, nơi âm nhạc được sinh ra.

Rostropovich luôn luôn bị ám ảnh bởi cảm giác muộn màng, rằng ông không còn đủ thời gian để trình diễn tác phẩm của các nhà soạn nhạc thân thiết tới thế giới. Ông linh cảm được cái chết đã đến gần, rất gần ông. Trong năm cuối cùng của cuộc đời, Rostropovich đã cảm tạ thời gian cho ông được tham gia vào các chương trình kỷ niệm 100 năm nhà soạn nhạc Shostakovich với những festival và chương trình đặc biệt. Rostropovich, hay Slava như ông vẫn thường được gọi một cách triu mến, đã dẫn đầu dàn nhạc New York Philharmonic trình diễn bản Giao hưởng số 10 của Shostakovich và bản Violin Concerto số 1 cũng của ông với sự độc tấu của Maxim Vengerov. Sau đó, ông trở lại với dàn nhạc giao hưởng Mỹ ở Washington tham dự festival Shostakovich

rồi tới Seattle và San Francisco, nơi ông trả lời phỏng vấn trước khi qua đời không lâu ở khách sạn Ritz Carlton.

Mặc dù ông có xuống cân đôi chút trong những ngày bận rộn này, Rostropovich vẫn có một sức mạnh đầy lôi cuốn: hài hước, dễ chịu và hoàn toàn tự do trong kết nối với quá khứ. Được chăm sóc bởi hai người Nga thân thiết, vợ và người phiên dịch, Rostropovich vẫn có thể trả lời bằng thứ tiếng Anh trôi chảy cùng với những cử chỉ hết sức sinh động (trong một lúc, ông đã hát một phóng tác bài hát dân ca yêu thích của Stalin, từng được Shostakovich bí mật đưa vào một bản cello concerto). Khi tiếng chuông điện thoại vang lên, ông bật dậy khỏi chiếc ghế của mình để trả lời điện thoại (đó là cú điện thoại của Mikhail Baryshnikov, biên đạo múa người Mỹ gốc Nga Xô Viết, được đánh giá là nghệ sĩ ballet vĩ đại nhất thế kỷ 20 cùng với Vaslav Nijinsky và Rudolf Nureyev). Nhưng trong suốt cuộc trò chuyện, Shostakovich vẫn đóng vai trò là leitmotif, chủ đề được nhắc đi nhắc lại.

“Ông ấy là người đóng vai trò quan trọng nhất trong cuộc đời tôi, sau người cha của tôi,” Rostropovich nói: “Nhiều lúc khi tôi đang chỉ huy, tôi bỗng nhìn thấy gương mặt của ông hiện ra trước mắt tôi. Thi thoảng đó là một khuôn mặt buồn rầu - tôi đã chỉ huy tác phẩm của ông ấy với một tốc độ quá chậm, vì thế tôi đã đẩy tốc độ nhanh lên, và gương mặt ấy lại biến mất một cách bí ẩn”.

Hai người gặp nhau vào năm 1943, không lâu sau khi Rostropovich phải hứng chịu nỗi đau mất cha. Họ trở nên thân thiết hơn khi Rostropovich theo học tại lớp học hòa âm của Shostakovich tại nhạc viện Moskva. Họ bắt đầu biểu diễn cùng nhau, và Shostakovich cuối cùng đã để tặng nhiều tác phẩm cho Rostropovich, đầu tiên là bản Cello Concerto số 1 vào năm 1959. Khi Rostropovich hỏi tường lại câu chuyện này, gương mặt của ông sáng bừng lên trong hạnh phúc: “Khi ông ấy chơi bản concerto cho tôi nghe ở St. Petersburg, tôi đã hết sức ấn tượng, rồi ông ấy nói với tôi: ‘Slava, cậu có thích tác phẩm này không, hay không

thích nhiều lắm? Bởi vì nếu cậu nói với tôi là cậu yêu thích nó, tôi sẽ đề tặng tác phẩm này cho cậu.’ Tôi đã thấy choáng váng đến mức không thể tin nổi. Vì tôi quá ngưỡng mộ ông ấy, tôi đã chơi bằng trí nhớ bản cello concerto trong bốn ngày liền. Sau đó, tôi tới nhà Shostakovich và đề nghị: ‘Tôi rất muốn chơi bản concerto của anh cho riêng anh nghe. Shostakovich mỉm cười: Ôi Slava, chỉ một giây thôi, tôi sẽ đưa cho cậu cái giá nhạc của tôi. Và tôi liền trả lời: Ô không cần đâu, bạn của tôi. Đó chính là những khoảnh khắc kỳ diệu nhất trong cuộc đời của tôi”.

Sau nhiều năm trình diễn và thu âm các tác phẩm âm nhạc của Shostakovich, Rostropovich đã thể hiện được một cách tự nhiên nhất những quan điểm âm nhạc của nhà soạn nhạc thiên tài này. Điều rõ ràng nhất là niềm tin của ông vào các thái cực của âm thanh. Ông thường đưa dàn nhạc tới những dải âm thanh xa hơn cả tiêu chuẩn, từ những đoạn nhạc pianissimo như mặt biển bình lặng êm đềm với những chấm nhỏ từ những nghệ sĩ đàn dây, đến những chùm âm thanh fortissimo rực lửa. Trong dàn nhạc San Francisco Symphony, các nhạc công kèn gỗ được xếp ngay phía trước nhạc công kèn đồng như một tấm lá chắn bảo vệ đôi tai họ từ ngay chiếc ghế của mình. Khi Rostropovich đến đây dàn dựng các tác phẩm của Shostakovich, người ta có thể thấy được sự biết ơn của những nhạc công.

“Những thái cực hoàn toàn cần thiết cho âm nhạc của Shostakovich, Rostropovich nói, Ông ấy từng nói với tôi rằng: Slava, nếu tôi muốn lăng mạ một nhà soạn nhạc thì tôi sẽ nói với ông ta là ông không phải là một nhà soạn nhạc thực sự, ông chỉ là một mezzo-fortiste”.

Mặc dù có mối quan hệ thân thiết với Shostakovic, Rostropovich vẫn có một chút kiên trì với thứ được gọi là cuộc chiến tranh Shostakovich, vốn là cuộc tranh cãi nảy lửa rằng nhà soạn nhạc đồng cảm với chế độ Xô Viết hay bất đồng quan điểm một cách kín đáo. “Anh biết đấy, điều đó không quan trọng, Rostropovich

khẳng định và còn cho biết rằng ông chưa bao giờ đọc *Sự chứng nhận*, cuốn sách gây tranh cãi và bị nghi ngờ về Shostakovich, do nhà báo gốc Nga di cư sang Mỹ Solomon Volkov xuất bản nói về những kỷ niệm với nhà soạn nhạc nổi tiếng này. “Bây giờ điều đó chỉ còn là cuộc chiến giữa các nhà âm nhạc học”.

“Shostakovich là một cá nhân hết sức phức tạp, Rostropovich kể, ông ấy có khả năng nói dối để không làm người dân thất vọng. Tôi nghĩ rằng chỉ có trong âm nhạc ông ấy mới hoàn toàn chân thật. Trong âm nhạc, ông ấy tâm sự những điều mình cảm nhận được về âm nhạc, về cuộc đời”.

Theo Rostropovich, điều khó khăn duy nhất khi nghe âm nhạc của Shostakovich là sự biểu lộ sâu sắc hơn cả sự tồn tại của con người và sự thật xã hội trong kỷ nguyên ấy. Tầm quan trọng đầu tiên trong các bản giao hưởng của Shostakovich có thể là do nhờ có sự mơ hồ thiết yếu của âm nhạc mà quân chúng và chính phủ có thể cùng nghe được thứ thông điệp âm nhạc mà họ vẫn hằng khao khát. Nhưng dấu chiến thắng hay bị lật đổ, thông điệp âm nhạc trong thời đại ấy vẫn được truyền tải tới bất cứ ai không được trải nghiệm trực tiếp.

“Âm nhạc trong thời kỳ Xô Viết hết sức quan trọng với nhân dân, Rostropovich nói, đó là một liều thuốc tinh thần”. Vào lúc đó, bà Larisa Gesin, vợ của người phiên dịch, đã tới im lặng ngồi bên cạnh và nêu lên ý kiến của mình: “Shostakovich là cuộc sống của chúng tôi, ông ấy là tất cả. Cuộc sống đã trở nên dễ dàng bởi vì ông ấy đã tuyên bố quan điểm, ý tưởng của mình về cuộc sống trong khi chính bản thân bạn lại không thể làm được điều đó”.

Nhiều bản thu âm nổi tiếng của Rostropovich có vào cuối những năm 1950 và 1960, khi ông có chuyến lưu diễn tại phương Tây, nhờ vào sự tan băng văn hóa do Khrushchev khởi xướng sau cái chết của Stalin. “Điều đó như một cơn lốc xoáy thổi vào thành phố,” Carter Brey, một trong những nghệ sĩ cello chính của

New York Philharmonic, nói. Nhưng kỷ nguyên Brezhnev đã gây tai họa cho nhiều nghệ sĩ, trong đó có cả nhà văn Solzhenitsyn. Bị khai trừ khỏi Hội nhà văn, Solzhenitsyn cần có một sự che chở và nơi trú ngụ để sáng tác, vì thế Rostropovich và vợ của ông, nữ ca sĩ giọng soprano Galina Vishnevskaya, đã mở rộng vòng tay che chở Solzhenitsyn trong căn nhà nghỉ ở ngoại ô Moskva của họ.

Khi sự tố cáo Solzhenitsyn vẫn tiếp tục diễn ra, Rostropovich đã viết một bức thư bảo vệ Solzhenitsyn và chất vấn các nhà phê bình nghệ thuật của nhà nước. Ông đã sao bức thư thành nhiều bản gửi cho bốn tờ báo Nga rồi gửi vào hộp thư của sân bay khi rời nước theo một chuyến lưu diễn vào năm 1970. Khoảng hai tuần sau đó, ông kể lại, camera quay suốt buổi concert của ông và một chiếc ô tô Volga đen bí mật theo dõi, luôn đỗ bên ngoài khách sạn. Bức thư đã bị hé lộ. K.G.B chất vấn ông

Ignat Solzhenitsyn, con trai nhà văn, cũng là một pianist và nhạc trưởng, nói qua điện thoại từ Australia, rằng “đó là một hành động dũng cảm của một công dân”. Bức thư khiến cho Rostropovich và Vishnevskaya, phải hứng chịu một hậu quả lớn: sự nghiệp biểu diễn phải tạm ngừng, họ không xuất hiện trước công chúng trong vòng bốn năm và bị từ chối cho tham dự các buổi hòa nhạc ở nước ngoài bởi các cơ quan quản lý thông báo rằng họ bị ốm hoặc không sẵn sàng trình diễn.

Đó là quãng thời gian hủy hoại họ. Nhưng sau những nỗ lực không mệt mỏi của nhạc trưởng Leonard Bernstein, hai nghệ sĩ đã được cấp visa ra nước ngoài. Năm 1974, Rostropovich và Vishnevskaya đã có giấy phép trong vòng hai năm và sau đó trở thành chuyến lưu vong kéo dài đến tận năm 1990 (Chính quyền Xô Viết tước quyền công dân của họ vào năm 1978). Rostropovich nhớ mãi nỗi đau chia cắt với Shostakovich, người ông không thể gặp lại nữa; nhà soạn nhạc đã qua đời vào năm sau đó.

Nghệ sĩ cello Mỹ David Finckel kể lại cuộc gặp gỡ bất ngờ với Rostropovich trong văn phòng của viên quản lý người Anh của ông chỉ hai tuần sau khi ông tới phương Tây: “Khắp phòng, trên các mặt bàn, ghế là hàng đống thư từ. Chúng đến từ các dàn nhạc trên khắp thế giới, mời ông ấy đến thăm và trình diễn. Ông ấy như bị choáng váng bởi các thông điệp và run rẩy như một bóng ma. Ông ấy nói với tôi: “Anh biết không, tôi đã nghĩ rằng hoàn toàn không còn bất cứ ai còn muốn nghe tiếng đàn của tôi nữa”.”

Các nhà soạn nhạc và phê bình âm nhạc đều bình luận rằng tiếng đàn của Rostropovich đã ở tột đỉnh vinh quang, nhưng sự nghiệp chỉ huy của ông, cũng như chức vụ giám đốc âm nhạc của dàn nhạc quốc gia Mỹ tại Washington và nhạc trưởng khách mời với các dàn nhạc khác trên khắp thế giới, đã không đạt được thành công tương tự.

Trong suốt hai giờ trả lời phỏng vấn, Rostropovich không ngừng nhắc đến những người bạn thân thiết trong quá khứ của mình, đặc biệt là sự kết nối giữa ông với Shostakovich và Britten, người ông vẫn gọi một cách thân mật là Ben. Ông đã hát một đoạn nhạc mà ông nói rằng Shostakovich yêu thích nhất của một vai tenor solo trong *War Requiem* của Britten nhưng rồi ngưng ở giữa câu. Đôi mắt của ông ngấn lệ. “Xin lỗi”, ông nói rồi bỏ đôi mắt kính của mình ra, “Những người như thế đã không còn có mặt trên thế giới này nữa”.

Nghệ sĩ Brey hồi tưởng lại khoảnh khắc tương tự vào năm 2006, khi Rostropovich đứng bên ngoài trụ sở New York Philharmonic, tranh luận về Prokofiev và Shostakovich. “Rõ ràng ông ấy cảm thấy mình là người cuối cùng của thế hệ ấy và có một chút gì đó của trẻ thơ trong cách nói của ông: “Tôi nhớ họ, tôi nhớ những người bạn của tôi”.”

Jeremy Eichler (New York Times)
Thanh Nhân dịch



Vladimir Horowitz, tĩnh lặng trong tiếng đàn

"Nói về Horowitz? Bạn sẽ được nghe những từ như: thiên tài, ma thuật, vị chúa của cây đàn piano. Ông đã tạo nên chuẩn mực cho tài nghệ bậc thầy, chuẩn mực cho những biến tấu trên những âm thanh đầy màu sắc của cây đàn piano, để nói lên rằng bạn có thể làm gì với thanh âm của một chiếc dương cầm... Horowitz có thể chơi thành thạo đến mức dường như ông đang chơi phức hợp một lúc trên nhiều chiếc piano. Nhưng ông ấy không phải một gã nện những ngón tay chết tiệt lên phím đàn. Horowitz làm nên danh tiếng của mình với tiếng đàn giản dị, tĩnh lặng và kín đáo". - *Miles Hofmann*

Vladimir Horowitz sinh ở Berdichev, Nga vào ngày 1/10/1903 trong một gia đình có nguồn gốc Do Thái. Ông là nghệ sĩ trình diễn quốc tế bậc thầy xuất chúng, lừng danh trong khoảng bảy thập kỷ. Vladimir nhận được sự dạy dỗ và rèn luyện sớm từ chính người mẹ của mình, bản thân bà là một nghệ sĩ piano;

và người đem đến cho ông nguồn cảm hứng từ rất sớm, không ai khác chính là nhạc sĩ nổi tiếng Alexander Scriabin, người bạn và thầy giáo của bác Horowitz.

15 tuổi Horowitz vào học tại nhạc viện của thành phố nơi ông sinh ra. Rèn luyện tại Nhạc viện Kiev, ông trở thành một nghệ sĩ piano hoàn hảo nhưng ông lại thích sáng tác và biểu diễn âm nhạc của chính mình hơn. Ông học tập dưới sự giảng dạy của Sergei Tarnowski, sau đó là Felix Blumenfeld. Horowitz có buổi biểu diễn đầu tiên năm 19 tuổi tại Kharkov, Ukraine, năm 1922. Thành công của ông như một pianist chuyên nghiệp ở nhà nước Liên bang Xô Viết mới được đảm bảo bởi một series các buổi độc tấu tại Leningrad năm 1924. Ở độ tuổi 21, ông đã có 70 buổi trình diễn, trong đó có 23 buổi độc tấu ở Leningrad, và biểu diễn tất cả trên 200 tác phẩm.

Năm 1925, Horowitz có chuyến lưu diễn vòng quanh châu Âu. Ông có buổi biểu diễn đầu tiên tại Mỹ năm 1928 tại phòng hòa nhạc danh tiếng Carnegie Hall⁽¹⁾, New York, chơi bản Concerto số 1 của Tchaikovsky cùng New York Philharmonic dưới sự chỉ huy của nhạc trưởng Sir Thomas Beecham. Olin Downes viết trên tờ *New York Times*: “Đó là những năm tháng mà kể từ đó một nghệ sĩ dương cầm thực sự giành được sự khâm phục từ thính giả ở thành phố này”.

Và đó cũng đang là thời của Paderewski, Hoffman và Rachmaninoff. Khi phải cân nhắc về buổi trình diễn thực sự đầu tiên tại Mỹ, Horowitz đến gặp Sergei Rachmaninoff. Ông đã chơi hai khúc piano ngẫu hứng trên chủ đề bản Concerto số 3 của chính Rachmaninoff. Họ nhanh chóng trở thành những người bạn thân và gắn bó cho đến khi nhà soạn nhạc qua đời.

1 Carnegie Hall: Hội trường hòa nhạc nổi tiếng do kiến trúc sư William Burnet Tuthill thiết kế và nhà hảo tâm Andrew Carnegie xây dựng, tọa lạc tại số 881 Đại lộ số Bảy, New York, Mỹ. Đây là một trong những tụ điểm hòa nhạc nổi tiếng nhất thế giới đối với cả giới cổ điển và giới nhạc pop.

Horowitz cũng nhanh chóng có được danh tiếng như một bậc thầy nổi bật.

Năm 1933 lần đầu tiên ông biểu diễn độc tấu với nhạc trưởng Arturo Toscanini, người đã chọn Horowitz để chơi Emperor Concerto trong tour diễn nhạc Beethoven cùng New York Philharmonic. Suốt quá trình chuẩn bị cho buổi biểu diễn, chàng nghệ sĩ đã gặp con gái của Toscanini là Wanda, họ làm đám cưới vào tháng 12 tại Milan. Họ có một con gái là Sonia. Khi Thế chiến thứ hai nổ ra, với việc định cư lâu dài tại New York, Horowitz trở thành một công dân Mỹ.

Một mối cùng kiệt vì những nỗ lực trình diễn và thỉnh thoảng có những bài phê bình không thuận lợi cho lắm, Horowitz quyết định ngừng chơi nhạc, về hưu sớm vào năm 1953. Suốt trong thời gian nghỉ ngơi không biểu diễn, Horowitz tiếp tục có các bản thu âm. Dù cho ông phủ nhận, nhưng trên thực tế ông luôn quan tâm xem mọi người, đặc biệt giới trẻ, nghĩ về ông như thế nào. Những bản ghi âm đặc sắc nhất của Horowitz trong thời gian này là những bản thu tác phẩm của Alexander Scriabin và Muzio Clementi (nhạc sĩ tưởng chừng như đã bị quên lãng).

Năm 1965, Horowitz quay lại sân khấu tại Carnegie Hall và đã chơi một số buổi mỗi mùa diễn cho đến năm 1969 khi ông lại dừng biểu diễn. Đến năm 1974 ông bắt đầu biểu diễn lại, dù lúc đó đã qua cái tuổi 60 lâu rồi. Dường như suốt thời gian đó, Horowitz chơi nhạc không phải để chiêu lòng những nhà phê bình hay công chúng mà vì ông yêu thích nó. Hoạt động biểu diễn của ông tăng đến đỉnh điểm vào tháng 1/1978. Horowitz tiếp tục cuộc sống biểu diễn bận rộn thêm bốn năm nữa. Sau đó, sự suy sụp trong ngón đàn của ông dường như đã bị nhiều khán giả nhận ra trong chương trình biểu diễn của ông được truyền hình tại Tokyo năm 1983. Buổi biểu diễn đó được Wanda nhắc đến như “một sự ra đi”, có nghĩa là Horowitz không còn chơi được nữa.

Sau hai năm ẩn mình phục hồi tại nhà với sự hỗ trợ tinh thần từ thư ký riêng là Giuliana Lopes và Wanda, bằng tất cả lòng tin yêu, Horowitz lại có thể thực sự chơi đàn trở lại. Năm 1985, Horowitz làm thế giới choáng váng với tour diễn tạm biệt đưa ông đi vòng quanh thế giới. Chuyến lưu diễn đó được ghi lại trong một cuốn phim tài liệu nhan đề “Vladimir Horowitz: the Last Romantic”.

Năm 1986, Horowitz được trao Huân chương vì Hòa bình (giải thưởng cao nhất có thể trao tặng cho một công dân Mỹ). Và vào chính năm đó, ông có một hành động vĩ đại trong sự nghiệp của mình: quay trở lại liên bang Nga, lần đầu tiên sau 61 năm. Hàng loạt những buổi biểu diễn của ông đều bán hết vé. Ông nảy nở tình yêu với âm nhạc của Mozart khá muộn trong đời mình và ông đã cho ra đời bản thu (hình và tiếng) Concerto số 23 giọng La trưởng K.488 của Mozart vào năm 1988 cùng với Carlo Maria Giulini và Milan Teatro alla Scala Orchestra.

Buổi biểu diễn cuối cùng trước công chúng của ông là ở Đức vào mùa xuân năm 1987 dù Horowitz vẫn tiếp tục cho ra đời những bản thu âm cho đến trước khi ông qua đời. Vladimir Horowitz mất tại nhà riêng ở New York ngày 5/11/1989, thọ 86 tuổi. Để đánh dấu ngày sinh lần thứ 100 của Horowitz, Trung tâm Lincoln ở New York đã tổ chức một lễ hội phim kéo dài ba ngày về người nghệ sĩ sinh tại Ukraine này. Một tuyển tập CD mới của Horowitz được phát hành, bao gồm cả một bản thu chưa xuất bản của ông vào năm 1965, trong lần quay lại biểu diễn tại Carnegie Hall sau 12 năm gián đoạn.

Vladimir Horowitz hiển nhiên đi vào lịch sử như một trong những nghệ sĩ vĩ đại nhất mọi thời đại. Hàng thế kỷ trôi qua, con người sẽ vẫn cố gắng vươn tới để hoàn thiện những điều vĩ đại, nhưng không gì có thể đến gần được “ma thuật” của Horowitz trong việc làm cho một bản nhạc trở nên sống động. Vladimir Horowitz là sản phẩm độc nhất của một thời đại

không còn tìm lại được nữa. Có người đã gọi ông là sự lãng mạn cuối cùng (the last romantic).

Ông luôn tự chủ với lối sáng tạo tự nhiên và phong cách âm nhạc thanh thoát. Ông thu âm bản Polonaise giọng La giáng trưởng Op. 53 của Chopin hơn sáu lần, mà mỗi lần đều có sự tươi mới và khác biệt. Hơn thế nữa, ông còn là một nhà soạn nhạc. Ông để lại cho chúng ta những tác phẩm chuyển soạn (transcription) như những sáng tác kiểu mẫu. Dường như, với Horowitz, trong chúng ta luôn có câu hỏi ông là ai, ông đã làm những gì, ông đã thay đổi âm nhạc của thế giới này như thế nào bằng con biao của những năm 20, làm Rachmaninoff choáng váng năm 1941 với màn biểu diễn của ông trong bản Concerto thứ 3, làm chúng ta nhạc nhiên và sợ hãi với việc nghỉ hưu sớm bất thường của ông, làm chúng ta mừng khôn xiết năm 1965 khi ông trở lại đầy vinh quang ở Carnegie Hall, làm chúng ta tự hào năm 1986 với chuyến lưu diễn đầy cảm động ở đất mẹ Nga, và làm chúng ta khóc ngày 4/11/1989 khi ông bỏ chúng ta ra đi.

Trần Hoài tổng hợp



Emil Gilels - biểu tượng của âm nhạc Xô Viết

Emil Gilels sinh ngày 19/10/1916 tại Odessa trong một gia đình ngoại đạo với âm nhạc: cha làm thư ký của một nhà máy đường, mẹ ở nhà nội trợ và nuôi dạy con cái. Đầu thế kỷ 20, tại Odessa, âm nhạc đã hiện diện khắp mọi nơi. Và trong ngôi nhà khiêm nhường của Gilels có một chiếc grand piano. Ở tuổi lên hai, cậu bé Emil đã thích thú lắng nghe những âm thanh kỳ diệu từ cây đàn đó.

Khi lên năm tuổi, Emil đã được học đàn với một thầy giáo nổi tiếng của Odessa, Jakob Tkatch. Điều kỳ diệu đã đến: tài âm nhạc và trí nhớ tuyệt vời đã giúp cậu bé có thể chơi được các etude của Leshgorn, sonatina của Klementi và Mozart. Emil tiến bộ rất nhanh. Ở lứa tuổi 11-12, cậu đã có thể chơi thuần thục các etude của Liszt và Chopin. Và ông J.I.Tkatch đã tiên đoán rằng, Liên bang Xô Viết sẽ có một pianist nổi tiếng toàn thế giới trong tương lai.

Tháng 5/1929, Gilels có buổi biểu diễn đầu tiên trước công chúng với sonata Pathetique (Beethoven), etude Des-dur (Liszt), các sonata của Scarlatti, scherzo của Mendelsson, waltz và etude của Chopin... Các nhà phê bình bất ngờ về sự sâu lắng, trong trẻo của lối chơi bên cạnh sự hời hợt, thiếu tập trung của tiếng đàn, vì thế, ai cũng cho rằng Gilels cần có một người thầy tài năng hơn. Mùa thu năm 1930, Gilels vào học tại Nhạc viện Odessa, lớp của Giáo sư Berta Reingbald. Kinh nghiệm và sự khéo léo của bà Reingbald đã khiến trực giác âm nhạc với sự nhận thức và hiểu biết của cậu về văn học, lịch sử... phong phú hơn.

Nhân một chuyến đến thăm Odessa của khoảng 30 nghệ sĩ âm nhạc nước ngoài danh tiếng, Gilels đã được giới thiệu với A. Borovsky và cả A. Rubinstein. Sau buổi trình diễn của cậu bé tài năng, họ đã phải thốt lên: “Thật phi thường!” Mục tiêu chính của Berta là hướng Gilels tham gia cuộc thi Toàn Liên bang Xô Viết lần thứ nhất dành cho các nghệ sĩ trình diễn được tổ chức vào năm 1933 tại Moskva, với sự tham gia của Gilels và những nghệ sĩ trẻ xuất sắc nhất của Liên bang Xô Viết. Tại cuộc thi, khi Gilels vừa kết thúc một số tiểu phẩm của Rameau, fugue của Bach-Godovsky, biến tấu của Brahms trên chủ đề của Handel, toccata của Ravel và Fantasy của Mozart-Liszt-Busou trên chủ đề vở opera *Đám cưới Figaro*, khán giả đã vỗ tay nồng nhiệt còn cả ban giám khảo đều nhất trí trao ngôi vị số một cho Gilels. Vậy điều gì đã gây ấn tượng lớn cho khán giả như vậy? Theo các nhạc sĩ như D. Shostakovitch, Ya. Flier, D. Kabalevsky, L. Barenboym, điều ấn tượng nhất với họ là tài năng biểu diễn bậc thầy, sự ấm áp, giàu có vô song của thanh âm, sự sôi nổi, sống động tinh tế của nhịp điệu.

Cuộc thi này đã đem lại sự thay đổi lớn lao trong cuộc đời của Emil: anh trở thành một nghệ sĩ nổi tiếng trên toàn đất nước, cộng với một tour diễn trên hầu khắp các thành phố lớn của Liên bang Xô Viết. Đi sát với cuộc thi là bài báo của các nhà

phê bình, những người tìm ra một danh từ mới, “Xô Viết đích thực” cho phong cách biểu diễn này.

Mùa thu năm 1935, Gilels bắt đầu khóa học tại Nhạc viện Moskva với G.G. Neuhaus⁽¹⁾ và cũng bắt đầu trình diễn trở lại. Đây là một thời kỳ đầy vất vả của nghệ sĩ piano trẻ tuổi: Neuhaus luôn chế giễu những lỗi nhỏ bởi không muốn anh trở thành kẻ kiêu ngạo, dẫu cho bản tính tự nhiên của Gilels là giản dị, rụt rè và khiêm tốn. Bất chấp thành công của Gilels, G.G. Neuhaus đã nhìn nhận rằng chỉ có nâng cao kỹ thuật trình tấu và tập luyện chăm chỉ mới hướng anh tới những chân trời mới.

Nghệ thuật trình tấu của Gilels đã thực sự thuần thực. Anh đã có được một danh mục biểu diễn hấp dẫn: Sonatas Si giáng thứ, Ballade Son thứ của Chopin, Piano Concerto số 1 của Tchaikovsky, Piano Concerto số 1, Spanish Rhapsody của Liszt, Toccata của Schumann. Nhạc trưởng nổi tiếng Otto Klemperer, người tới Moskva vào năm 1936 và đã cùng Gilels biểu diễn bản Piano Concerto số 3 của Rachmaninoff, đã khen ngợi nghệ sĩ trẻ tài ba và ngay ở lần đầu trình diễn, giữa họ đã có sự thấu hiểu kỳ lạ. Neuhaus đã viết về buổi trình tấu này “là buổi trình diễn hoàn hảo”.

Cũng vào năm 1936, Gilels đến với cuộc thi quốc tế đầu tiên tại Học viện Âm nhạc Vienna. Gilels đã không gặp may vì chỉ đoạt giải nhì nhưng thông qua đó, anh đã được châu Âu biết đến. Bạn của Gilels, nghệ sĩ Yakov Flier đã giành giải nhất. Hai năm sau, đôi bạn cùng tham dự một cuộc thi quốc tế khác tại Brussels.

1 G.G. Neuhaus (1888-1964): Nghệ sĩ piano và nhà sư phạm người Nga gốc Đức, giảng dạy tại Nhạc viện Moskva từ năm 1922 đến 1964. Cuốn sách Nghệ thuật chơi piano xuất bản năm 1958 của ông được coi là một trong những cuốn sách phổ biến nhất trong lĩnh vực này. Trong cuộc đời mình, Neuhaus có nhiều học trò nổi danh, đặc biệt là Emil Gilels và Sviatoslav Richter, Radu Lupu. Neuhaus là bạn thân thiết của các nhà thơ Nga nổi tiếng Boris Pasternak, Osip Mandelstam.

Vượt qua những vòng thi đầy khó khăn, Emil Gilels đã giành giải nhất còn Yakov Flier đứng ở vị trí thứ ba. Chiến thắng này đã đem lại vinh quang thực sự cho Emil Gilels. Sau cuộc thi, Gilels đã dự kiến lưu diễn trên toàn thế giới, bao gồm cả Mỹ. Tuy nhiên do cuộc Chiến tranh Vệ quốc vĩ đại diễn ra nên Gilels không thể thực hiện được kế hoạch này. Châu Âu và nước Mỹ chỉ biết đến Gilels qua sóng phát thanh. Sau khi nghe các chương trình của Gilels, Rachmaninoff đã gửi một tấm huy chương có gương mặt nhìn nghiêng của A.Rubinstein cho Gilels với hàm ý rằng chàng nghệ sĩ trẻ xứng đáng là người kế vị A.Rubinstein.

Năm 1938, Gilels bắt đầu giảng dạy tại Nhạc viện Moskva (từ năm 1952 là giáo sư). Nhiều tên tuổi danh tiếng như các pianist M. Mdivadi, V. Afanasyev, I. Zhukov, pianist và nhà soạn nhạc V.Blok đều tham dự các lớp học nâng cao của Gilels. Trong Thế chiến thứ hai, Gilels không sơ tán cùng Nhạc viện mà tham gia đội quân tình nguyện và trình diễn tại bệnh viện và tiền tuyến.

Trong suốt thời kỳ này, Gilels chơi nhiều tác phẩm của Rachmaninoff và Prokofiev. Bản Concerto số 3 và Prelude của Rachmaninoff đã trở thành những tác phẩm trình tấu nổi tiếng nhất của ông. Năm 1943, ông tới thành phố Leningrad đang bị phong tỏa và chơi tác phẩm “Petrushka” của Stravinsky để tiếp thêm sức mạnh tinh thần cho những người dân trong cuộc chiến bảo vệ thành phố quê hương.

Trong những năm chiến tranh, Gilels và người thầy G.G. Neuhaus vẫn giữ một tình bạn đặc biệt. Vào tháng 11-1941, G.G.Neuhaus bị bắt và giam giữ ở Lubyanka. Gilels có nhiều cơ hội gặp mặt Stalin bởi nhà lãnh đạo Xô Viết thường mời Gilels trình diễn tại các sự kiện lớn của đất nước, đặc biệt là ngoại giao. Sau các buổi trình diễn, Stalin hay hỏi Gilels về những mong muốn của nghệ sĩ nhưng Gilels vẫn thường từ chối.

Có một lần Gilels đã đề nghị Stalin trả tự do cho Neuhaus. Stalin cảm thấy khó chịu nhưng vẫn thực hiện lời đề nghị này. Neuhaus⁽¹⁾ bị lưu đày tới Sverdlovsk. Gilels thường tới thăm Neuhaus tại Sverdlovsk và cùng ông trình diễn trước công chúng.

Khi chiến tranh kết thúc, Gilels đón nhận một nhiệm vụ đặc biệt: ông là hiện thân nghệ thuật của một đất nước vừa ca khúc khải hoàn. Gilels có mặt tại nhiều sân khấu của các thành phố châu Âu còn hằn dấu vết chiến tranh, thực hiện các chuyến lưu diễn tới Italia, Anh, Pháp, Áo, vùng Scandinavia và nhiều quốc gia khác. Gilels, nghệ sĩ piano Xô Viết thực sự là “biểu tượng của chủ nghĩa xã hội”.

Năm 1955, Gilels trở thành nghệ sĩ Xô Viết đầu tiên tới Mỹ. Sau khi màn trình tấu ở Carnegie Hall kết thúc, khán giả bật khóc trong sung sướng và không muốn ông rời khỏi sân khấu. Ở Mỹ, Gilels chơi Piano Concerto của Tchaikovsky, một tác phẩm được biết đến nhiều tại Mỹ, với nhạc trưởng J. Ormandi. Rachmaninoff và Horowitz cũng tham gia trình diễn. Nhưng cả nhạc trưởng, Rachmaninoff và các nhà phê bình đều thống nhất rằng, Gilels là pianist vĩ đại nhất.

Những năm 1950 và 1970 là những năm sung sức trong sự nghiệp Gilels. Ông dạy ở Nhạc viện Moskva và đã biểu diễn hơn 100 concert một năm tại các thành phố của Liên Xô cùng các nhạc trưởng tài ba Mravinsky, A. Melik-Pashayev, Ye. Svetlanov, K. Ivanov, N. Rakhlin, A. Gauk, L. Ginsburg, K. Eliasberg, Niyazi, N. Yarvi, D. Kitayenko, V. Dudarova, R. Barshai... Ông thường biểu diễn cùng pianists Ya. Flier, Ya. Zak, sau đó với chính con gái Elena, một nghệ sĩ piano, hoặc cùng em gái Elisaveta Gilels, D. Tsyganov và L. Kogan, hợp thành nhóm tứ tấu mang tên Beethoven - nhà soạn nhạc yêu thích của Gilels. Sự kết hợp

1 Khi quân Đức tấn công Moskva năm 1942, Neuhaus bị tống giam vì bị cho là “gián điệp Đức” nhưng sau đó tám tháng, với những nỗ lực vận động của Dmitri Shostakovich, Emil Gilels và những người khác, ông đã được thả.

hoàn hảo nhất mà Gilels có được là trong nhóm tam tấu Gilels-L. Kogan-M.Rostropovich.

Luôn giữ mối liên hệ với đời sống xã hội, Gilels thường có khuynh hướng đối lập, ví dụ như không ký vào bức thư chống lại Viện sĩ Hàn lâm Sakharov⁽¹⁾. Ông tìm thấy hạnh phúc trong cuộc sống gia đình, khi cưới Fariset (Lala) Hutsistova, một sinh viên Nhạc viện Moskva vào cuối những năm 1940. Ông mất ngày 14/10/1985 tại Moskva và pianist S. Richter đã cho rằng chính trình độ kém cỏi của các bác sĩ Nga đã dẫn đến việc nước Nga phải chia tay với pianist vĩ đại nhất thế kỷ 20.

Thanh Nhàn

1 Andrei Sakharov (1921-1989) là nhà vật lý hạt nhân Liên Xô. Vào giữa năm 1958 ông bắt đầu tham gia nhóm nghiên cứu bom nguyên tử của Liên Xô và đóng vai trò quan trọng trong việc phát minh ra bom hydro cũng như các cải tiến công nghệ lò phản ứng hạt nhân. Vào cuối những năm 1960, Sakharov quan ngại về những hậu quả khôn lường của vũ khí hạt nhân nên đã tham gia vào phong trào chống phổ biến vũ khí hạt nhân. Được trao giải Nobel Hoà bình năm 1975, Sakharov bị giám sát chặt chẽ và phải sống tha hương tại thành phố Gorky. Năm 1986, ông mới được trở về Moskva dưới thời cải tổ của Mikhail Gorbachev.



Itzhak Perlman - Đưa âm nhạc vượt trên mọi kỹ thuật

Itzhak Perlman là một trong những nghệ sĩ violin vĩ đại nhất của thời đại chúng ta. Ông là một nhà ngoại giao vô giá cho sự xích lại gần nhau giữa những tâm hồn con người. Perlman đã xuất sắc vượt lên trên bệnh bại liệt chân để trở thành một nghệ sĩ thiên tài với lòng quả cảm và tâm hồn đậm chất con người. Hình ảnh về ông là nguồn cảm xúc lớn cho tất cả những ai từng được xem ông biểu diễn.

Itzhak Perlman sinh ngày 31/8/1945 ở Tel Aviv, Israel. Là con trai của một thợ cắt tóc nhưng cậu được làm quen với cây đàn từ khi còn rất nhỏ. Itzhak đã được học những bài học đầu tiên ở Viện Hàn lâm Âm nhạc Tel Aviv. Người ta đã nhận ra tố chất âm nhạc của Itzhak và đã gửi Itzhak sang Mỹ tham gia vào Đoàn các ngôi sao nghệ thuật (Caravan of Stars) của Ed Sullivan, một đoàn biểu diễn âm nhạc lưu động dành cho những đứa trẻ tài năng. Năm ấy Itzhak chỉ mới 13 tuổi nhưng đã chơi xuất sắc tác phẩm “Flight of the bumble bee” của Nicolai Rimsky-Korsakov cũng như chương 1 bản concerto giọng Son thứ Op. 64 của Felix Mendelssohn. Sau khi kết thúc chuyến lưu diễn khá mệt mỏi này, cậu đã quyết định ở lại Mỹ để nâng cao khả năng biểu diễn của mình. Itzhak đã nhanh chóng giành được học bổng của Trường Juilliard⁽¹⁾ và Quỹ Hoa Kỳ - Israel để được học với nhà sư phạm danh tiếng Ivan Galamian (và sau này là Dorothy Delay).

1 Trường Juilliard (Juilliard School): Tọa lạc tại Trung tâm Lincoln, New York, Mỹ, là nơi nổi tiếng về đào tạo các nghệ sĩ biểu diễn các chuyên ngành nghệ thuật múa, kịch nói và âm nhạc.

Perlman có buổi biểu diễn chính thức đầu tiên vào mùa xuân năm 1963 ở Carnegie Hall khi anh trình tấu bản Concerto số 1 giọng Pha thăng thứ Op. 14 của Henryk Wieniawski. Năm sau đó, nghệ sĩ trẻ Itzhak Perlman tham gia Leventritt Competition, một cuộc thi danh tiếng ở New York (cuộc thi này từng đem lại thành công bước đầu trong sự nghiệp của Van Cliburn và Pinchas Zukerman) và giành giải nhất. Một chuyện rui do xảy ra là lúc Perlman ở trên sân khấu sau khi nhận giải thưởng, cây đàn Guarnerius del Gesu do Trường Julliard cho anh mượn, đã bị lấy cắp. Về sau, nó được tìm thấy trong một hiệu cầm đồ và được đem trả lại. Sau giải Levintritt, anh ký hợp đồng với ông bầu nổi tiếng Son Hurok, thực hiện chuyến công diễn qua năm mươi thành phố ở Mỹ.

Tháng 1/1965, với tư cách nghệ sĩ quốc tế hàng đầu, Perlman trở về Israel và thực hiện tám buổi hòa nhạc với Israel Philharmonic. Những buổi biểu diễn này đã để lại một ấn tượng mạnh mẽ. Sau năm đó, Perlman lại liên tiếp gặt hái thành công ở New York. Những khán giả ở đây đã từng năm lần đòi anh biểu diễn “bis” sau khi anh đã hoàn thành phần biểu diễn chính thức của mình.

Kể từ đó, Perlman có rất nhiều chương trình biểu diễn với các dàn nhạc lớn, các buổi độc tấu, các liên hoan âm nhạc. Tháng 11/1987, ông cùng với Israel Philharmonic và thực hiện những buổi hòa nhạc lịch sử tại Vác-sa-va và Budapest. Đó là những buổi hòa nhạc đầu tiên của dàn nhạc này tại các quốc gia Đông Âu. Perlman lại một lần nữa làm nên lịch sử khi ông cùng Israel Philharmonic lần đầu tiên đặt chân đến Liên bang Xô Viết vào tháng 4/1990. Họ đã được khán giả Moskva và Leningrad đón chào và ca ngợi nồng nhiệt. Tháng 12 năm đó, Perlman đến Nga lần thứ hai để tham gia một chương trình ở Leningrad kỷ niệm 150 năm ngày sinh Tchaikovsky cùng với Yo-Yo Ma, Jessye Norman, Boris Berezovsky dưới sự chỉ huy của Yuri Temirkanov và Leningrad Philharmonic.

Năm 1991, Perlman nhận giải Grammy cho bản thu Concerto số 1 giọng La thứ Op. 99 của Dmitri Shostakovich và Concerto giọng La thứ Op. 82 của Alexander Glazunov với EMI Classics. Ông cũng đã từng thể hiện bản Concerto giọng Rê thứ Op. 47 rất khó của Jean Sibelius với sự bộc lộ tài năng hiếm có và kỹ thuật hoàn hảo. Về buổi biểu diễn của Perlman, nhà phê bình Howard Klein của Thời báo New York đã viết: "... thực sự là một nghệ sĩ nhạy cảm... những nốt nhạc thật lớn lao trong sự ám áp, đầy rộn ràng sôi nổi và cũng cực kỳ chính xác... hãy nghe Perlman diễn tả niềm vui ở mọi cấp bậc của kỹ thuật, âm nhạc và trên tất cả là cảm xúc con người. Người nghệ sĩ trẻ này có một thứ có thể đưa âm nhạc vượt lên trên mọi kỹ thuật, đó là trái tim".

Trong suốt ba thập kỷ, Itzhak Perlman đã có được một sự nghiệp xuất sắc của một nghệ sĩ được yêu thích nhất và nổi tiếng nhất trên các sân khấu hòa nhạc. Ông thu âm hầu hết những tác phẩm lớn viết cho đàn, bổ sung vào kho tư liệu biểu diễn thể loại concerto. Ông tham gia vào nhóm các nghệ sĩ nổi tiếng thế giới như Pinchas Zukerman, Isaac Stern, Yo-Yo Ma và Vladimir Ashkenazy để thu âm các tác phẩm thính phòng.

Rất nhiều tổ chức và giới truyền thông ngưỡng mộ và trọng vọng Perlman. Các trường đại học như Harvard, Yale, Brandeis Roosevelt, Yeshiva và Hebrew đều đã trao tặng ông những học vị danh dự. Năm 1986, Tổng thống Ronald Reagan trao tặng Perlman "Huân chương Tự do". Tháng 12/2000, Tổng thống Bill Clinton trao cho Perlman "Huân chương Nghệ thuật Quốc gia". Năm 2003, ông được nhận Giải thưởng Danh dự của Trung tâm Kennedy vì những thành tựu biểu diễn nghệ thuật của mình.

Trong suốt hơn mười năm trở lại đây, Perlman còn xuất hiện trên bục chỉ huy với cương vị nhạc trưởng, biểu diễn cùng các dàn nhạc Berlin Philharmonic, London Philharmonic,

Royal Concertgebouw Orchestra, Israel Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, National Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony Orchestra và New York Philharmonic. Ông vừa kết thúc nhiệm kỳ làm nhạc trưởng khách mời chính thức của Detroit Symphony Orchestra và là cố vấn âm nhạc của St. Louis Symphony Orchestra trong hai mùa diễn. Trong mùa diễn 2005 - 2006, ông là nghệ sĩ độc tấu trong đêm mở màn của các dàn nhạc Detroit Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra và National Symphony Orchestra. Ông cũng thực hiện lưu diễn ở bờ Tây cùng National Symphony Orchestra, song tấu với Pinchas Zukerman ở New York, Chicago, Boston, Washington DC, Philadelphia, Cleveland và Miami.

Bên cạnh đó, Itzhak Perlman còn chứng tỏ mình sở hữu một giọng bass không hề tồi khi ông tham gia một vai nhỏ trong bản thu âm vở opera *Tosca* của Giacomo Puccini do EMI thực hiện với sự tham gia của Placido Domingo, Renata Scottò, Renato Bruson và nhạc trưởng James Levine cùng Philharmonia Orchestra.

Là một nhân vật chính trong các buổi biểu diễn nghệ thuật trên truyền hình, Itzhak Perlman đã được trao tặng bốn giải Emmy, gần đây nhất là cho chương trình tư liệu Nghệ thuật Vĩ cầm cho Tương lai của Dịch vụ Truyền hình Công cộng (PBS - Public Broadcasting Service). Sự xuất hiện gần đây nhất của Perlman trên PBS ở Thượng Hải đã để lại một dấu ấn lịch sử không thể nào quên cho chuyến thăm của Chương trình Âm nhạc Perlman tới Trung Quốc. Ông cũng cộng tác như một nghệ sĩ độc tấu cho phần nhạc của nhà soạn nhạc John Williams trong bộ phim *Bản danh sách của Schindler (Schindler's list)*, một bộ phim được nhận bảy giải Oscar.

Perlman thu âm rất nhiều tác phẩm với Sony Classical, ông cộng tác với các nghệ sĩ lừng danh như Issac Stern, Daniel Barenboim

và các nhạc trưởng Zubin Mehta hay Seiji Ozawa. Những bản thu âm của Perlman vẫn thường là những bản thu bán chạy nhất và đã nhận tới 15 giải Grammy. Gần đây ông thu âm một số tác phẩm của Mozart với Berlin Philharmonic (EMI Classics), với tư cách vừa là nhạc trưởng vừa là người độc tấu. Hãng Deutsche Grammophon cũng vừa thực hiện một bản thu âm Perlman chỉ huy Israel Philharmonic.

Perlman dành một thời gian đáng kể cho giáo dục đào tạo. Ông vừa tham gia dạy các lớp mùa hè trong Chương trình Âm nhạc Perlman vừa giảng dạy ở Trường Juilliard. Perlman được tặng học vị tiến sĩ danh dự và huân chương thế kỷ trong dịp kỷ niệm 100 năm trường Juilliard vào tháng 5/2005.

Perlman luôn muốn dùng thành công của mình để minh chứng và cho tương lai tốt đẹp của âm nhạc cổ điển. Ông từng nói: “Tôi coi số tiền thu được trong Chương trình Âm nhạc Perlman như một thách thức và như một cách để tạo ra cơ hội cho những ai quan tâm đến tương lai của âm nhạc cổ điển”.

Perlman đã vượt qua được những mối quan hệ truyền thống của giới nhạc công. Ông là nghệ sĩ biểu diễn, người phát ngôn, thầy dạy, cộng sự và là bạn của vô số những nhạc công trẻ tuổi. Perlman cũng có những lời khuyên quý báu dành cho những nghệ sĩ trẻ: “Đối với những người có tài năng thực sự, điều mà bạn không nói sẽ trở nên cực kỳ quan trọng. Bạn phải suy nghĩ về những điều nên nói và không nên nói và điều đó khiến tài năng của bạn phát triển”.

Người ta đã kể nhiều và có lẽ còn kể mãi một câu chuyện cảm động về ông. Ngày 18/11/1995, Itzhak Perlman bước lên sân khấu trong Hội trường Avery Fisher tại Trung tâm Lincoln, thành phố New York. Nếu như bạn từng xem Perlman biểu diễn thì bạn sẽ biết rằng, ngay cả việc bước lên sân khấu cũng là một cố gắng lớn đối với ông. Perlman bị bại liệt từ nhỏ,

ông đi lại rất khó khăn với một đôi nặng. Ông bước từng bước một lên sân khấu, đau đớn và chậm chạp. Ông ngồi xuống ghế, từ từ đặt đôi nặng xuống sàn, gỡ những chiếc kẹp khỏi ống quần, duỗi một chân ra trước và một chân ra sau. Ông cúi xuống, cầm lấy cây đàn, hất đầu ra hiệu cho nhạc trưởng và bắt đầu chơi. Khán giả đều đã quen với cảnh ấy. Họ ngồi chờ đợi một cách yên lặng trong lúc ông bước khó nhọc đến ghế ngồi trên sân khấu. Họ chờ ông gỡ những chiếc kẹp khỏi ống quần. Họ chờ cho đến lúc ông sẵn sàng chơi nhạc. Nhưng lần này, một điều không may đã xảy ra. Khi ông chỉ vừa mới đàn vài ô nhịp, bỗng một âm thanh hệt hăng vang lên trong phòng hòa nhạc: dây đàn của ông đã bị đứt. Mọi người nghĩ thầm, đây cảm thông với Perlman: “Thế là ông ấy sẽ lại phải đứng dậy, kẹp nặng lại ống quần, bước qua sân khấu để tìm một cái đàn khác hoặc thay một dây khác”. Nhưng Perlman đã không làm như vậy. Thay vào đó, ông chờ một lát, nhắm mắt lại sau đó ra hiệu cho nhạc trưởng bắt đầu lại. Đàn nhạc lại tiếp tục và ông đã chơi từ đúng chỗ mà ông vừa bỏ dở. Ông chơi với một niềm say mê, một sức mạnh, một sự thuần khiết khôn tả mà khán giả chưa bao giờ từng được nghe. Dĩ nhiên, ai cũng nghĩ rằng, chơi một tác phẩm giao hưởng chỉ với ba dây là điều không thể. Nhưng đêm ấy, Perlman không muốn nghĩ như thế. Không biết ông đã phải điều chỉnh những dây đàn và cây vĩ với khả năng thiên tài tới mức nào. Có những lúc, ông làm cho ba dây đàn còn lại phát ra những âm thanh mà trước đó người ta chưa từng được nghe. Khi tác phẩm kết thúc, một sự im lặng diệu kỳ ngự trị trong nhà hát. Rồi đột nhiên, mọi người đứng dậy và vỗ tay. Tiếng vỗ tay và tiếng cổ vũ vang dội khắp nơi trong nhà hát. Khán giả đã làm tất cả mọi điều để thể hiện lòng cảm kích vô bờ bến của họ đối với Perlman. Ông đã mỉm cười, đưa tay khẽ gạt mồ hôi trên trán rồi dùng vĩ ra hiệu mọi người ngừng lại. Ông nói với mọi người bằng một giọng trầm ngâm

và đây về tôn kính: “Các bạn biết đấy, đôi khi nhiệm vụ của một người nghệ sĩ là khám phá ra anh ta vẫn có thể làm được nhiều tới mức nào cho âm nhạc chỉ với những thứ mà anh ta còn trong tay”.

Trần Trung Dũng



Martha Argerich - tiếng sấm trên phím đàn

Năm 1980, ở thủ đô Vác-sa-va (Ba Lan), một "quả bom tấn" đã nổ ra tại Cuộc thi Piano quốc tế Fryderyk Chopin (The International Fryderyk Chopin Piano Competition). Lần đầu tiên trong lịch sử tổ chức của

cuộc thi piano uy tín hàng đầu thế giới xảy ra chuyện bất đồng chính kiến dữ dội giữa nội bộ ban giám khảo. Martha Argerich, một thành viên của ban giám khảo đã giận dữ bỏ về giữa chừng để bảo vệ đến cùng sự lựa chọn của mình. Bà không chấp nhận nổi việc một tài năng piano trẻ là Ivo Pogorelic (Croatia) gây ấn tượng mạnh với bà lại bị loại ở vòng ba.

Không phải đến khi scandal nổ ra, người ta mới biết đến nét quyết liệt và ngạo ngược trong tính cách của Martha Argerich. Nữ nghệ sĩ người Argentina này luôn bộc lộ sự khác biệt so với nhiều pianist tài năng khác cùng thời. Bà chỉ ghi âm và biểu diễn những tác phẩm mình yêu thích và vì thế, người ta cho rằng, bà hầu như là pianist duy nhất có khả năng đặt điều kiện cho thị trường âm nhạc. Có thể nhiều người khó chịu, thậm chí không chịu đựng nổi sự khác người của Martha Argerich nhưng đến khi lắng nghe bà trình diễn, tất cả đều bị chinh phục bởi nét độc đáo đến phi thường trong tiếng đàn của bà.

Đến nay, Martha Argerich vẫn là một trong những nghệ sĩ hiếm hoi được so sánh với những pianist vĩ đại trong lịch sử với những bản thu âm các tác phẩm của Bach, Bartok, Beethoven, Brahms, Chopin, Falla, Franck, Hayden, Liszt, Paganini, Prokofiev,

Rachmaninoff, Ravel, Schubert, Schumann và Tchaikovsky. Giới phê bình và cả người yêu nhạc cổ điển ngưỡng mộ các bản thu âm của Martha Argerich bởi chưa bao giờ họ thấy thiếu dấu ấn của tài năng trong đó. Nhà phê bình âm nhạc Allen Linkowski đã viết trên tờ *American Record Guide*: “Bất kỳ bản thu âm nào của Martha Argerich cũng đều đẹp như những viên ngọc quý”.

Người ta thường so sánh bà với bậc thầy Vladimir Horowitz khi nhận ra sự tương đồng đến kinh ngạc về phong cách. Giống như Vladimir Horowitz, tiếng đàn của Martha Argerich luôn tràn đầy nguồn năng lượng không bao giờ voi cạn và cả niềm xúc cảm mạnh mẽ. Bản thân Martha Argerich có thích thú với sự so sánh này không thì ít ai đoán biết được nhưng rõ ràng, Martha Argerich hết sức ngưỡng mộ vị phù thủy của cây đàn piano Vladimir Horowitz. Vì thế, lần đầu dự buổi hòa nhạc của Vladimir Horowitz vào tháng giêng năm 1987 đã để lại dấu ấn không thể nào quên đối với bà. Tình cờ, đó cũng là buổi hòa nhạc đáng nhớ trong sự nghiệp của Vladimir Horowitz: sau 25 năm, ông mới biểu diễn cùng dàn nhạc. Ấn tượng về nghệ thuật biểu diễn của pianist huyền thoại, Martha Argerich đã tâm sự với bạn bè: “Sức mạnh biểu hiện trong những chùm âm thanh và cảm xúc mãnh liệt lạ thường từ nội tâm của Horowitz hết sức khủng khiếp. Tốc độ di chuyển trên các phím đàn của ông không thể tưởng tượng nổi. Và ông hoàn toàn làm chủ được tất cả. Tôi đã biết rất nhiều về nghệ thuật trình diễn của ông nhưng đây là lần đầu tiên trong đời, tôi được nhìn thấy ông trên sân khấu, được chứng kiến những gì người ta viết về ông đều là sự thật”.

Lúc đó, Martha Argerich không ngờ rằng, sau này, các nhà phê bình âm nhạc lại so sánh bà với Vladimir Horowitz huyền thoại. Nhà phê bình Bob Cowan đã bình luận về buổi biểu diễn của bà tại Suminda Triphony Hall (Tokyo, Nhật Bản): “Argerich đã tạo ra những tiếng sấm trên phím đàn như Vladimir Horowitz

đã từng làm cách đây 22 năm tại Carnegie Hall”. Sức mạnh kỳ diệu trong tiếng đàn Martha Argerich đã khiến nhiều người lầm tưởng đó là tiếng đàn của một nam nghệ sĩ. Sau khi lắng nghe Martha Argerich chơi qua sóng radio, bản thân Horowitz từng nhầm lẫn như vậy và tỏ ra vô cùng ngạc nhiên khi được biết sự thật.

Giới phê bình âm nhạc thường so sánh bà và Maurizio Pollini, một nghệ sĩ piano xuất sắc, là cặp Tebaldi - Callas của cây đàn piano. Nghệ sĩ violin Gidon Kremer, một trong những người bạn thân thiết của Martha Argerich, đã từng trả lời câu hỏi “Ông có sợ hãi khi trình tấu cùng một phụ nữ chơi piano với cánh tay của đàn ông không?” bằng một câu ngắn gọn: “Không bao giờ, bởi tôi có trái tim của một phụ nữ”.

Để trở thành một nghệ sĩ nổi tiếng, Martha Argerich đã phải trải qua quá trình tập luyện hết sức khắc nghiệt từ lúc hơn hai tuổi. Sau này, bà kể lại “Tôi không có nhiều thời gian chơi đùa như bất kỳ đứa trẻ nào”. Thầy giáo đầu tiên của Martha Argerich là Scaramuzza, người sau này đã giúp cô bé 10 tuổi theo học nhiều nhân vật nổi tiếng. Đó là những người thầy ảnh hưởng đến con người nghệ sĩ của Martha Argerich như vợ Dinu Lipatti⁽¹⁾, Nikita Magaloff⁽²⁾, Arturo Benedetti Michelangeli⁽³⁾ và đặc biệt là Friedrich Gulda⁽⁴⁾. Sau khi lắng nghe Martha Argerich chơi Bach và Schubert, Friedrich Gulda mới quyết định nhận học trò.

Theo học Friedrich Gulda khi mới 12 tuổi, Argerich không những phải rời Buenos Aires tới Vienna (Áo) mà còn gặp thêm nhiều khó khăn về tài chính và cả vấn đề ngôn ngữ. Bố mẹ

1 Dinu Lipatti (1917-1950): Nghệ sĩ piano nổi tiếng người Romania mất sớm ở tuổi 33 vì bệnh hiếm gặp.

2 Nikita Magaloff (1912-1992): Nghệ sĩ piano người Nga-Gruzia.

3 Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995): nghệ sĩ piano nổi tiếng người Italia.

4 Friedrich Gulda (1930-2000): Nghệ sĩ piano người Áo biểu diễn cả nhạc cổ điển và nhạc Jazz.

Martha Argerich không giàu có nhưng may mắn vận động được Đại sứ quán Argentina tại Vienna hỗ trợ kinh phí. Tuy vậy, khó khăn tiếp theo Martha Argerich gặp phải là ông thầy chỉ nói được tiếng Đức còn cô học trò lại chỉ biết tiếng Tây Ban Nha. Không có thứ ngôn ngữ trung gian nào, cả hai đều chọn giải pháp tốt nhất là chính âm nhạc. Guida thường gọi thứ giao tiếp này là “chủ nghĩa lãng mạn”.

Martha Argerich kể về buổi học đầu tiên tại Vienna: “Thầy Guida đã cố gắng truyền đạt về cảm xúc trong âm nhạc cho tôi nhưng lại không tìm được từ nào. Vì thế, ông đã túm lấy tôi và kéo vào nhà tắm, nhặt lên một miếng bọt biển dầm nước rồi thấm lên mặt mình. Chỉ vào gương mặt dầm nước của mình, ông nói “Như vậy đấy, như vậy đấy!” Điều khiến Martha Argerich cảm thấy thoải mái là Friedrich Guida luôn tạo không khí dân chủ giữa hai thầy trò và bà biết rằng, mình hết sức may mắn khi được thụ giáo người thầy như vậy. Chính Friedrich Guida thường tin rằng một nghệ sĩ ngoài tài năng cần phải có đôi chút ngạo mạn hoặc sự kiêu hãnh trong phong cách để đánh thức khán giả. Martha Argerich, người học trò xuất sắc của Friedrich Guida, dường như có đủ những nét tính cách ấy.

Sự độc đáo trong tính cách của Martha Argerich không chỉ ảnh hưởng đến phong cách trình tấu piano mà còn đến cuộc sống riêng tư. Martha Argerich đã trải qua ba cuộc hôn nhân và hai trong ba cuộc hôn nhân, vị hôn phu của bà đều là những người nổi tiếng của giới âm nhạc. Martha Argerich đã kết hôn lần thứ hai với nhạc trưởng Thụy Sĩ Charles Dutoit và có nhiều buổi biểu diễn lẫn thu âm cùng nhau. Người chồng thứ ba của bà là pianist kiêm nhạc trưởng người Mỹ Stephen Kovacevich.

Thanh Nhàn



Mitsuko Uchida - nghệ sĩ bên trong một nghệ sĩ

Nghệ sĩ piano người Nhật Mitsuko Uchida chào đời ở thị trấn ven biển Atami cách Tokyo không xa, trưởng thành trong môi trường âm nhạc Vienna và sinh sống ở London. Bà là một nghệ sĩ với cá tính đa dạng, một "nghệ sĩ bên trong một nghệ sĩ".

Các bản thu âm với hãng Philips những tác phẩm thuộc trường phái Cổ điển và Lãng mạn chuẩn mực đã mang lại danh tiếng cho Uchida nhờ vẻ tao nhã và sự sâu sắc trong nghệ thuật trình diễn.

Nét thanh lịch và sự biểu đạt sâu sắc trong phong cách trình diễn của Uchida còn được thấy ngay cả với những tác phẩm mang hơi hướng hiện đại từ Debussy, Schoenberg đến Bartok hay Messiaen... Những ấn tượng từ buổi recital tại Carnegie Hall mới đây còn chưa phai mờ, bà đã hoàn toàn chinh phục thính giả khi tạo được sự gắn kết tự nhiên giữa những sáng tác đặc trưng của Bach, Schubert và Schumann cho đến âm nhạc hiện đại của nhạc sĩ Gyorgy Kurtag (Hungary) vốn còn khá xa lạ với công chúng. Với những người có mặt tại khán phòng hôm đó, ít nhất họ cũng thấy bị quyến rũ bởi Sonata giọng Đô thứ của Schubert, một trong ba sonata khá sâu sắc thời kỳ cuối của nhạc sĩ được viết vào tháng 9 năm 1828 - ba tháng trước khi ông qua đời ở tuổi 31. Bản Sonata thường được hình dung như một con đường gồ ghề đầy khúc quanh, khác rất nhiều so với nét dịu ngọt trong các tác phẩm thông thường của Schubert. Song bằng cái nhìn xuyên suốt, Uchida đã vượt qua chặng đường gian nan đó, cùng với thính giả có những trải nghiệm khó quên.

Khi nói về nghệ thuật trình diễn của mình, Mitsuko Uchida thường nhắc đi nhắc lại về “sự cân bằng”, việc giữ cân bằng trong lối chơi theo bà không mang nghĩa an toàn, không khiến mọi thứ trở nên đơn giản một cách nhàm chán mà sự cân bằng giúp những yếu tố tương như tương phản với nhau có thể đồng thời cùng biểu hiện. Bà chơi nhạc với sự nhạy cảm kỳ lạ về sự cân bằng: giữa cái khắc nghiệt của lý trí và sự tự nhiên trong biểu đạt cảm xúc; giữa nhận thức sắc bén về truyền thống và yêu cầu đối với bản thân luôn khám phá không có giới hạn; bà nỗ lực biểu hiện bản thân song cũng nhận thức sâu sắc đối tượng đang được chuyển tải qua phím đàn của mình với sự tôn trọng cao độ. Tất cả những điều trên có thể làm nên tên tuổi cho bất kỳ nghệ sĩ nào song Uchida còn độc đáo ở điểm bà chịu ảnh hưởng từ nhiều nền văn hóa: sinh ra là người Nhật, được đào tạo âm nhạc ở Vienna và chọn London là điểm dừng chân từ hơn hai thập kỷ qua, bà thấy hạnh phúc khi tự gọi mình là một phụ nữ Anh.

Vào thời điểm bắt đầu đến London, với những ý tưởng đổi mới, Uchida mong muốn rũ bỏ mọi thứ ràng buộc trong lối chơi nhạc có liên quan đến phong cách Nhật hay Áo. Và bà nghĩ đến việc chinh phục trọn bộ các sonata của Mozart hay Schubert. Gần thời điểm đó, Alfred Brendel đang nổi danh với các tác phẩm Schubert ở London, nhưng không có mấy người chơi sonata Mozart trọn vẹn. Do đó ý tưởng theo đuổi các tác phẩm của Mozart bắt đầu hình thành. Kết quả là loạt recital các sonata của Mozart tại Wigmore Hall năm 1982 đã khiến tên tuổi Mitsuko Uchida được khẳng định, trước hết là tại London. Đến khi các bản thu âm trọn bộ sonata và concerto của Mozart được phát hành rộng rãi thì danh tiếng của Uchida đã vươn lên tầm quốc tế. Trong quá trình ra đĩa, đã có lúc Uchida định chuyển sang thu âm Schubert, nhưng nhà sản xuất của hãng Philips - Erik Smith, sau khi thảo luận với chi nhánh Philips tại Nhật

đã quyết định họ sẽ tiếp tục với Mozart vì có khả năng bán chạy hơn. Mỗi khi một bản thu âm Mozart mới ra đời, Uchida và Smith mong muốn cái sau sẽ là Schubert, nhưng những phản hồi từ giới phê bình và doanh số bán đĩa đã khiến họ quay lại với Mozart. Và thế là hai người lại nói “xin lỗi” với nhau, đó là cách hoàn tất trọn bộ Mozart - cùng với những lời xin lỗi.

Sau Mozart, Uchida đặc biệt hăm hở muốn thử sức với tác phẩm Beethoven và cũng được công chúng cùng giới phê bình đánh giá cao. Qua đó bà đã chứng tỏ việc gắn bó với một vài tác giả không hề làm tư duy nghệ sĩ đi theo lối mòn mà trái lại, tăng thêm giá trị ngày càng sâu sắc cho việc diễn giải tác phẩm. Uchida tâm sự: “Tôi dần thấy thực sự hiểu sức mạnh và vẻ đẹp cao thượng cùng tinh thần nhân đạo của Beethoven” và “nhu thể ông ấy thấu hiểu toàn vũ trụ, chứ không chỉ trái đất. Đó là sức mạnh như núi lửa phun trào song với lòng nhân đạo khác thường, sức mạnh không phải để hủy diệt mà là để tạo ra sự sống”. Bà cho rằng để chơi được nhạc Beethoven luôn vô cùng khó, không xét theo nghĩa chơi được mà là chơi tốt nhất. Năm 2008, trước lễ sinh nhật thứ 60, khi được hỏi rằng liệu tuổi tác có ảnh hưởng gì đến âm nhạc không, Uchida nói chẳng hề gì, cái bà lo là khi ở tuổi 70 sẽ thật không dễ gì kiểm soát những bản khó như Sonata “Hammerklavier”. Câu chuyện cho thấy bà hiện đang say mê Beethoven như thế nào.

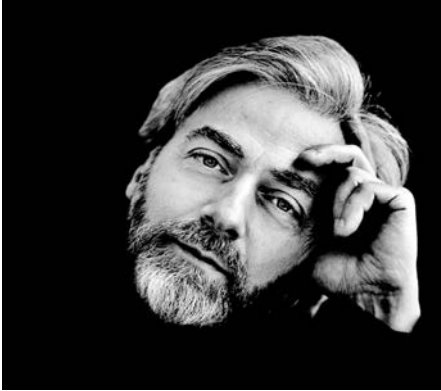
Nhưng dường như điều bà mong muốn khám phá nhất trong mọi thời điểm lại là tác phẩm Schubert, đặc biệt là những sonata cuối đời, như bản Si giáng D 960 theo bà là một trong những tác phẩm gây ám ảnh cho người nghệ sĩ, khiến họ luôn đi tìm kiếm cảm giác thể hiện được trọn vẹn nó trong các buổi trình diễn song dường như không bao giờ đạt được, ngay với bản thu âm (không phát hành) của Arthur Rubinstein thì phần cuối cũng gây thất vọng. Người ta đã nhận xét về lối chơi của Uchida rằng: “Có rất ít nghệ sĩ có thể làm bản nhạc tĩnh lặng quyến rũ

theo lối diễn giải đầy tính hùng biện như thế”. Từ điển Grove phiên bản mới về Âm nhạc và nghệ sĩ - một trong những từ điển lớn nhất về âm nhạc phương Tây được sử dụng rộng rãi qua nhiều phiên bản từ thế kỷ 19, viết về Uchida với những dòng nhận xét: “Lối trình diễn của bà khiến nhiều nhạc sĩ như ngự trị ở một thế giới quá lý tưởng và xa cách với thế giới thực,” và nhận xét này đã khiến Uchida cười lớn.

Không chỉ chú tâm vào diễn giải và chuyển tải âm nhạc qua phím đàn, Uchida còn thể hiện mối quan tâm đến những tài năng âm nhạc trẻ tuổi. Bắt đầu từ Festival âm nhạc Marlboro tổ chức từ năm 2000 cùng với nghệ sĩ dương cầm người Mỹ Richard Goode, bà xuất hiện cùng với nhiều nghệ sĩ trẻ, cùng họ chơi nhạc và giới thiệu họ với công chúng. Năm 2001, cùng với sự hỗ trợ tài chính từ tổ chức Borletti Buitoni Trust của hai vợ chồng Ilaria Borletti và Franco Buitoni, Uchida trong vai trò nối kết các nghệ sĩ trẻ triển vọng và những mạnh thường quân đầy nhiệt huyết muốn đóng góp cho sự phát triển âm nhạc cổ điển, đã lập nên giải thưởng Trust cho đối tượng nghệ sĩ từ 22 đến 35 tuổi, với các mức giải thưởng bao gồm: từ 40.000 USD cho một cá nhân đến 60.000 USD cho một nhóm tứ tấu, nhóm nhạc quy mô nhỏ hơn được hưởng từ 20.000 USD đến 30.000 USD. Hai người phụ nữ đưa ra ý tưởng về quỹ tài trợ, Uchida và Borletti cùng chia sẻ quan điểm: “Cuộc đời một nghệ sĩ có ý nghĩa nhất không phải ở điều họ làm được lúc 16 hay 18 tuổi mà là cái họ cống hiến khi đã trưởng thành trong nỗ lực đưa âm nhạc đến với công chúng”. Uchida thể hiện sự thông cảm với những người trẻ tuổi về “một thời kỳ khó khăn, đó là khi bạn mới rời nhạc viện và tới những trung tâm nghệ thuật lớn, sau khi giành được chiến thắng ở một, hai cuộc thi tầm cỡ, bạn thấy thế giới thật rộng lớn và bạn tưởng là sẽ kiếm được nhiều tiền, nhưng không hẳn vậy... Có một thời điểm trong cuộc sống mà người ta cần được sự trợ giúp để đi đúng hướng”.

Qua cuộc đòi âm nhạc của Uchida, có thể thấy không có gì có thể làm ảnh hưởng đến “sự cân bằng hoàn hảo” mà bà luôn trau dồi học hỏi. Bà cũng ý thức được sự nguy hiểm mà danh tiếng mang lại: “Bạn có thể tập luyện hay học hỏi mọi thứ, làm việc nhiều để đạt được điều mình muốn. Nhưng khi đối mặt với việc quảng bá bản thân thì lại rất khác. Có rất nhiều ví dụ về những cá nhân ham thích một cách mù quáng được thể hiện trước công chúng. Quảng bá thương hiệu có thể lây lan và dễ gây nghiện”. Do đó, bà tâm sự rằng không định trở thành nghệ sĩ được trả giá cao nhất hay người nổi tiếng nhất: “Tôi không có ý định chơi nhạc hay kiếm tiền nhiều như tôi có thể. Tôi muốn giữ cuộc sống là của chính mình bởi không muốn trở thành pianist kém hạnh phúc nhất. Tôi cần thời gian để nghỉ ngơi. Nếu bạn giữ được sự cân bằng, không có gì tốt hơn cuộc đòi một nghệ sĩ. Hạnh phúc thật đơn giản khi tôi tự hỏi mình có sẵn lòng trả tiền để được dự một buổi hòa nhạc hay không, chắc chắn là có - nhưng thực tế người ta lại trả tiền cho tôi về buổi hòa nhạc. Chẳng phải thế là may mắn sao!”

Lê Long (theo New York Times)



Krystian Zimerman - người chống “toàn cầu hóa” trong âm nhạc

Krystian Zimerman được xem là một trong những nghệ sĩ piano tài năng nhất thế kỷ 20. Ông không chỉ nổi

tiếng với những giải thưởng danh giá dành cho nghệ sĩ và bản thu âm xuất sắc mà còn được biết đến trong giới nghệ thuật như một người trình bày các concerto piano của Chopin với một phong cách mới lạ.

Sinh ngày 5/12/1956 tại Zabrze, Ba Lan, cậu bé Zimerman bắt đầu tập chơi piano từ khi năm tuổi với người cha, cũng là một nghệ sĩ dương cầm. Hai năm sau, cậu trở thành học trò của Andrzej Jasinski và tiếp tục học với ông cho đến khi hoàn chỉnh kỹ thuật. Năm 1973 Zimerman đoạt giải nhất Cuộc thi piano quốc tế Beethoven tổ chức ở Hradec Kralove và giải nhất Cuộc thi piano mang tên Fryderyk Chopin năm 1975 đã đánh dấu sự nghiệp quốc tế của ông. Arthur Rubinstein đã mời Zimerman đến Paris năm 1976, một sự kiện quan trọng đối với sự tiến bộ của người nghệ sĩ trẻ sau này.

Krystian Zimerman đến từ một gia đình có truyền thống âm nhạc dồi dào và phong phú. Các nghệ sĩ tụ họp thường xuyên ở nhà Zimerman để biểu diễn, chủ yếu là nhạc thính phòng. Những buổi biểu diễn như thế đã đem đến cho Zimerman điều kiện tiếp xúc trực tiếp, tự nhiên và thường xuyên đối với nhạc sống, tạo động lực cho sự nghiệp âm nhạc của ông. Ông bước vào thế giới âm nhạc dưới sự chỉ bảo của người cha và đến năm 7 tuổi đã bắt đầu học với Andrzej Jasinski, một nhà sư phạm

lão luyện trong trường nhạc ở Katowice, Ba Lan. Zimmerman kết thúc quá trình học và tốt nghiệp trường nhạc sau 14 năm. Zimmerman không quá hứng thú với các cuộc thi tài, song ông vẫn theo con đường quen thuộc của các nghệ sĩ piano và giành những giải cao nhất trong một số cuộc thi danh tiếng tôn vinh âm nhạc của Nga và Ba Lan và các tác phẩm của một vài nhà soạn nhạc như Prokofiev và Beethoven. Giải nhất cuộc thi Chopin năm 1975 đã đặt nền tảng cho những buổi biểu diễn của Zimmerman trên khắp thế giới.

Zimmerman ký hợp đồng độc quyền với hãng Deutsche Grammophon và đã thu âm nhiều album và đạt được nhiều giải thưởng danh giá. Danh mục biểu diễn của ông bao gồm các tác phẩm của Chopin, Liszt, Schubert, Brahms, Grieg, Bartók, Franck, Szymanowski và một số nhà soạn nhạc khác. Năm 1985 Zimmerman được nhận giải thưởng của học viện Accademia Chigiana ở Siena cho nhạc sĩ trẻ xuất sắc nhất năm; năm 1994 ông cũng được tổ chức Leonie Soppning Music Foundation ở Copenhagen tôn vinh.

Krystian Zimmerman có thể xem là điển hình về thành công của một nghệ sĩ đoạt giải nhất cuộc thi Chopin. Giải thưởng trong một cuộc thi lớn không bảo đảm cho người đoạt giải một sự nghiệp lẫy lừng. Thậm chí ngày nay khi số giải thưởng lớn ngày càng tăng lên thì tỷ lệ những trường hợp thành công càng hiếm hoi. Trong số những người đoạt giải thưởng danh giá này chỉ có Maurizio Pollini và Martha Argerich sở hữu một sự nghiệp so sánh được với Zimmerman mặc dù mỗi nghệ sĩ có con đường phát triển khác nhau. Martha Argerich chủ yếu biểu diễn dựa theo cảm tính và tránh việc tính toán mỗi quyết định của mình, còn Pollini chơi điềm tĩnh, trong khi phong cách của Zimmerman trau chuốt và có tính toán cẩn thận. Zimmerman thường hạn chế tần suất biểu diễn, đặt ra giới hạn số buổi biểu diễn và ghi âm. Vì thế mỗi lần Zimmerman xuất hiện đều được háo hức đón chờ.

Ý tưởng của Zimmerman cho ngày tưởng niệm 150 năm ngày mất của Chopin năm 1999 là một ví dụ tiêu biểu. “Tôi đã quyết định năm sau sẽ tổ chức một chuyến lưu diễn ở Đông Âu, Ba Lan và Mỹ. Trong các buổi hòa nhạc tôi sẽ biểu diễn cả hai concerto cho piano của Chopin”. Zimmerman nói trong một bài phát biểu vào ngày 29/10/1988, khi ông trở về Ba Lan tham dự một hội nghị sau nhiều năm xa quê. “Tôi đã có vinh dự được biểu diễn các tác phẩm này với những chỉ huy dàn nhạc xuất sắc nhất ở Ba Lan và các nước khác. Tôi học hỏi từ mỗi người trong số họ và qua thời gian dần dần kết hợp với suy nghĩ của riêng tôi về các concerto của Chopin. Từ đó tôi hình thành niềm tin vào việc tự mình dàn dựng hai tác phẩm từ a tới z, bắt đầu từ việc xây dựng dàn nhạc. Không biết các bạn có nhận ra rằng ngày nay các dàn nhạc biểu diễn giống hệt nhau. Nếu chỉ dựa vào tai thì bạn không thể phân biệt được dàn nhạc mà bạn đang nghe đến từ London, Paris, New York hay Tokyo. Nền công nghiệp thu âm đã ‘toàn cầu hóa’ cả cách trình bày tác phẩm. Tôi luôn gặp khó khăn trong việc tìm ra những điểm độc đáo của mỗi dàn nhạc. Ngoài ra, các dàn nhạc thường ít luyện tập mà tôi thì muốn tập chung, có khi đến nhiều tuần liên tục. Vì thế tôi kết luận rằng mình sẽ phải tìm một nhóm cùng chia sẻ khát vọng thử nghiệm và cùng làm việc với họ để tạo nên một cái gì đó là kết tinh của 20 năm kinh nghiệm của tôi”.

Zimmerman đã không nói ngoa. Dàn nhạc “Polish Festival Orchestra”, tập hợp của các nhạc sĩ trẻ người Ba Lan, được xây dựng sau nhiều buổi tuyển chọn do chính Zimmerman tổ chức và giám sát. Người nghệ sĩ vĩ đại tổ chức vô số buổi tập với các nghệ sĩ trẻ và họ biểu diễn trên 30 buổi trong một chuyến lưu diễn tại nhiều địa điểm âm nhạc nổi tiếng ở châu Âu, và ở cả nước Mỹ, trong đó có khán phòng Carnegie Hall. Ở Paris họ biểu diễn thêm một buổi ngoài dự kiến ở Salle Pleyel. Tháng 8/1999, tại khán phòng Giovanni Agnelli Auditorium tại Torino,

hãng Deutsche Grammophon đã thu âm cả hai bản concerto của Chopin do dàn nhạc Polish Festival Orchestra biểu diễn. Sau vài tuần ra mắt, album bán hết véo trên toàn thế giới. Phong cách biểu diễn của Zimerman đối với hai bản concerto nhận được nhiều phản ứng trái ngược, từ sự hoan nghênh nồng nhiệt cho đến sự buộc tội là “thảm họa”.

Thực tế, cách xử lý của Zimerman đối với cả hai bản concerto có nhiều chỗ khác biệt căn bản so với tiêu chuẩn thông thường. Thông thường, phần hòa âm cho các dàn nhạc trong hai tác phẩm của Chopin là phần bổ sung không mấy hay ho vào phần nhạc cho đàn piano. Người ta vẫn nói một cách châm biếm rằng Chopin không phải là thiên tài soạn nhạc cho dàn nhạc giao hưởng và thường bố trí các giọng rất khó chơi: kèn đồng xếp ở âm vực sai, bộ dây thì có những nốt ngân dài đến độ gây chấn thương cho các nghệ sĩ violin. Tiếp cận tổng phổ dựa trên quan niệm này dẫn đến việc dàn nhạc chơi phần đệm không được hòa hợp với phần nhạc dành cho piano. Tuy vậy, bản concerto là một giao hưởng và mặc dù phần nhạc dành cho piano được ưu tiên, dàn nhạc vẫn phải hòa hợp với solo. Âm nhạc của Chopin yêu cầu sự nhạy cảm đặc biệt ở người biểu diễn và có thể trở nên khô khan, tẻ nhạt nếu dàn nhạc chỉ cố gắng “diễn tả” phần hòa âm. Dàn nhạc phải cảm nhận được sự tinh tế trong đối thoại giữa các nhạc cụ trong dàn nhạc và piano chỉ được phát lộ khi bản nhạc được xử lý một cách tối ưu. Thông thường tiếng piano bị bao trùm bởi một khối âm thanh nền làm mất đi tiếng của từng bè và sự quyến rũ lạ thường từ phong cách hòa âm của Chopin.

Thính giả hoặc say mê phong cách của Zimerman hoặc ghét cay đắng. Tuy nhiên không thể phủ nhận rằng Zimerman không bao giờ để dàn nhạc đơn thuần là sự bổ sung cho tiếng piano. Trước ông khó có ai từng nâng cao vai trò của dàn nhạc trong âm nhạc của Chopin đến vậy. Krystian Zimerman còn có

tài lựa chọn những nghệ sĩ nhạy cảm trình diễn với mình để cùng với họ tạo nên những bản phối khí khuấy động cho âm nhạc của Chopin. Cách xử lý của họ khác với những cách xử lý thường thấy ở nhiều khía cạnh và thậm chí còn đối lập với những chuẩn mực được công nhận từ lâu của phong cách Chopin. Có người cho rằng Zimmerman lạm dụng tư cách người biểu diễn để biến đổi bản nhạc gốc, ví dụ như việc thêm tám ô nhịp vào cuối chương Allegro maestoso trong bản Concerto cho piano giọng Mi thứ Op. 11.

Sớm tiếp xúc với những xu hướng phát triển của nhạc cổ điển châu Âu - Đức, Nga, Pháp - và các trường phái khác, Zimmerman có tham vọng biểu diễn các tác phẩm âm nhạc tại quê hương của chúng. Tham vọng này được ông cụ thể hóa với việc chơi nhạc Pháp tại Paris; nhạc Beethoven, Mozart và Schubert ở Vienna; Brahms ở Hamburg; nhạc Mỹ ở New York. “Nếu tôi là một diễn viên,” Zimmerman phát biểu, “tôi sẽ đặt mục tiêu diễn Shakespeare ở London và Chekhov ở Nga”.

Piano không phải là niềm yêu thích duy nhất của Zimmerman: ông còn là nghệ sĩ biểu diễn đàn organ xuất sắc. Chơi đàn organ giúp ông hiểu được hình thái của âm nhạc theo chiều rộng. Zimmerman cũng làm giàu kiến thức về chỉ huy của mình qua những lần hợp tác với những nhạc trưởng tài ba nhất thời bấy giờ như Bernstein, Karajan, Ozawa, Muti, Maazel... Zimmerman giữ được mối quan hệ thân thiết với nhiều người trong số họ, những mối quan hệ ảnh hưởng mạnh mẽ đến sự chín muồi của Zimmerman. Zimmerman và Bernstein đã cộng tác với nhau trong 13 năm, cả trong phòng thu và tại những buổi hòa nhạc tại nhiều nước châu Âu và Mỹ.

Trong suốt 24 năm hợp tác với Deutsche Grammophon, Zimmerman đã có 22 bản thu âm, mang về cho ông nhiều giải thưởng danh giá bậc nhất.

Zimerman hiện sống với vợ và hai con ở Thụy Sĩ - nơi ông đã trú ngụ phần lớn cuộc đời, dành thời gian cho gia đình, các buổi hòa nhạc và biểu diễn thính phòng. Từ năm 1996 trở lại đây ông còn đảm nhiệm việc giảng dạy tại Music Academy ở Basle.

Trần Hoàng Hiệp



Evgeny Kissin - tài năng thiên bẩm

"Tất cả nhà hát ghi dấu thiên tài này. Một dấu ấn khiến chúng ta không thể dùng những ngôn từ rời rạc để nói về nó. Đó là xúc cảm ngập tràn, là âm vang, là từng nhịp ngón tay chói lọi, và hơn cả là năng lực tưởng tượng, đầy cảm hứng. Thực sự hấp dẫn, đó chính là nghệ thuật dương cầm của Kissin. Âm nhạc của anh luôn tươi tắn, ngay cả với

những khúc nhạc thân quen nhất; sắc thái ấy gắn với từng nốt nhạc anh chơi. Đến cuối cùng, thật chậm rãi, sức cuốn hút, mê hoặc bởi chất thơ trong dòng nhạc của anh đã đến với tận sâu thẳm trong mỗi người trong khán phòng". Tạp chí Times, ngày 10/5/1999

Evgeny Kissin sinh ngày 10/10/1971 tại Moskva trong một gia đình Do Thái và bắt đầu đến với âm nhạc bằng việc nghe piano từ khi mới 11 tháng tuổi. Đến sáu tuổi, anh theo học một trường đặc biệt dành cho trẻ em có năng khiếu âm nhạc - Genssin School of Music, Moskva. Nơi đây, anh là sinh viên của bà Ann Pavlovna Kantor, người cho đến nay vẫn là giáo viên duy nhất của Kissin.

Lần đầu tiên trình diễn của Kissin là bản Concerto số 20 K.466 của Mozart, khi đó anh 10 tuổi và thực hiện buổi biểu diễn độc tấu đầu tiên của mình ở Moskva một năm sau đó.

Thế giới bắt đầu chú ý đến Kissin vào năm 1984 khi ở tuổi 12, anh trình diễn hai bản Concerto số 1 và số 2 của Chopin tại Đại sảnh của Nhạc viện Moskva cùng Dàn nhạc Giao hưởng Quốc gia Moskva. Buổi trình diễn này được hãng Melodia thu âm trực tiếp và một đĩa đôi LP được phát hành năm sau đó. Suốt hai năm sau, hàng loạt các buổi trình diễn của Kissin

tại Moskva được thu âm trực tiếp và hơn năm đĩa LP đã được Melodia phát hành.

Kissin lần đầu biểu diễn ở Đông Âu vào năm 1985, ở Nhật Bản vào năm 1986 và ở Tây Âu vào năm 1987. Năm 1988 anh có chuyến lưu diễn vòng quanh châu Âu với Moskva Virtuosi, đồng thời trình diễn lần đầu ở London với London Symphony Orchestra dưới sự chỉ huy của nhạc trưởng Valery Gergiev. Tháng 12 năm đó, anh trình diễn bản Concerto số 1 của Tchaikovsky với nhạc trưởng huyền thoại Herbert von Karajan và Berlin Philharmonic tại buổi biểu diễn mừng năm mới được truyền trực tiếp trên toàn thế giới. Buổi biểu diễn này được lặp lại năm sau đó tại nhạc hội Salzburg Easter.

Kissin xuất hiện lần đầu trong buổi hòa nhạc BBC Promenade Concerts tại London vào năm 1990. Năm sau đó anh trình diễn lần đầu tại Bắc Mỹ. Kissin trình diễn hai bản piano concerto của Chopin với New York Philharmonic do nhạc trưởng Zubin Mehta chỉ huy. Tuần kế tiếp, ngày 30/9/1990, anh mở màn mùa kỷ niệm 100 năm của Carnegie Hall bằng buổi trình diễn độc tấu lần đầu tiên tại đây với các tác phẩm của Schumann, Prokofiev, Liszt, Chopin. Buổi biểu diễn diễn ra ngoạn mục và được hãng BMG Classics thu âm.

Các giải thưởng và danh hiệu cho nhạc sĩ trên khắp thế giới hầu như đều được dành cho Kissin. Anh nhận giải Crystal của Osaka Symphony Hall cho buổi trình diễn xuất sắc nhất năm 1986 (chính là buổi trình diễn đầu tiên của Kissin tại Nhật Bản); giải thưởng Nhạc sĩ của năm 1991 từ Học viện âm nhạc Chigiana Siena, Italia. Anh là khách mời đặc biệt trong lễ trao giải Grammy năm 1992, và năm 1995 anh trở thành Nghệ sĩ trẻ xuất sắc nhất trong năm của Mỹ. Năm 1997, Kissin trở thành một trong những người trẻ nhất nhận giải thưởng uy tín Triumph nhờ những đóng góp nổi bật cho văn hoá Nga. Tháng 5/2001, Kissin nhận bằng tiến sĩ âm nhạc danh dự của Trường

Âm nhạc Manhattan. Và tháng 2/2006, trong lễ trao giải Grammy lần thứ 48, Kissin giành giải thưởng dành cho nghệ sĩ độc tấu xuất sắc nhất với đĩa nhạc anh chơi các tác phẩm của Scriabin, Medtner và Stravinsky.

Với tài năng thiên bẩm, anh đã trình diễn với nhiều nhạc trưởng vĩ đại: Abbado, Ashkenazy, Barenboim, Dohnanyi, Guilini, Levine, Maazel, Ozawa, Svetlanov và Temirkanov, cùng hầu hết các dàn nhạc giao hưởng lớn trên thế giới.

Năm 2005, Kissin cùng với nhạc trưởng kiêm nghệ sĩ piano James Levine biểu diễn các tác phẩm dành cho piano bốn tay của Schubert tại Boston Symphony Hall và bốn ngày sau đó là tại Carnegie Hall, New York. Năm 2009, Kissin thu âm bản Piano Concerto số 2 giọng Son thứ và Piano Concerto số 3 giọng Đô trưởng Op. 26, của Prokofiev với dàn nhạc Philharmonia và nhạc trưởng Nga Vladimir Ashkenazy.

Ngoài âm nhạc, Evgeni Kissin còn có mối quan tâm đặc biệt với văn học Nga. Anh say mê đại thi hào Alexandre Puskin với “Boris Godunov”, “Con đằm pích”, “Mozart và Salieri” và những nhà văn Nga vĩ đại như Mikhail Lermontov với “Một anh hùng thời đại”; Nicolay Gogol với “Những linh hồn chết”; Lev Tolstoy với “Cái chết của Ivan Ilych”, “Haji Murad”; Anton Chekhov với “Vườn anh đào”, “Anh béo, anh gầy”, “Phòng số 6”; Michail Bulgakov với “Trái tim chó”, “Nghệ nhân và Margarita”; Aleksandr Solzhenitsyn với “Một ngày trong cuộc đời của Ivan Denisovich”...

Bộ phim tài liệu của Christopher Nupen về Kissin mang tên “The Gift of Music” (Tài năng âm nhạc) được hãng RCA Red Seal phát hành dưới cả hai định dạng băng video và DVD.

Trần Hoài

Những giọng nữ cao của mọi thời đại

“Danh sách 20 soprano hàng đầu của mọi thời đại do chúng tôi đưa ra gần đây trên BBC Music đã gây ra một cuộc tranh cãi. Tại sao lại tranh cãi? Dựa trên các phân tích của những nhà phê bình opera hàng đầu Anh quốc, chúng tôi nhận ra rằng, không nữ danh ca opera nào trên các sân khấu hiện nay đủ xứng đáng để lọt vào top ten. Dĩ nhiên là có vài lý do chính đáng để các vị trí cao nhất thuộc về những ngôi sao lớn trong quá khứ. Các soprano của những thập kỷ 1950 và 1960 được tôn sùng chẳng kém gì các ngôi sao điện ảnh. Nhưng ngày nay, các chiến dịch marketing đồ sộ đang có xu hướng nhấn chìm những soprano xuất sắc nhất cũng như nghệ thuật opera kinh điển trong một thị trường ca hát hỗn độn, thậm chí là xô bồ, bao gồm cả sự thổi phồng và cường điệu quá mức các ca sĩ crossover⁽¹⁾. Thật là khó để tìm vàng trong cát, nhưng có lẽ các soprano hiện đại dù sao cũng không thể có đủ kỹ thuật cũng như chiều sâu cảm xúc để vượt qua được những danh ca như Sutherland hay Callas của bốn mươi năm về trước”.

Dó là lời giải thích của ban biên tập *BBC Music Magazine* (BBCMM) cho danh sách 20 soprano lớn nhất mọi thời đại mới được công bố trên tạp chí âm nhạc danh tiếng này. Tạo ra tranh cãi dường như là điều nằm trong mục đích bình chọn của BBCMM. Đánh giá về các soprano này dĩ nhiên là mang ít nhiều tính chủ quan, cảm tính của từng cá nhân người yêu nhạc. Tuy nhiên tất cả những ai đam mê nghệ thuật opera đều vẫn phải thừa nhận tài năng, tầm vóc của những nữ danh ca thật sự xuất chúng, họ là những người đã đặt ra các dấu mốc và chuẩn mực cao nhất của nghệ thuật opera kinh điển. Có lẽ ý nghĩa thực sự của việc bình chọn có lẽ là để mọi người cùng nhìn lại các khái niệm của nghệ thuật soprano qua các thời đại,

1 Crossover: thuật ngữ chỉ sự pha trộn các thể loại để nhằm mục đích đạt được thành công về mặt thương mại.

nhằm tạo sự cuốn hút cũng như củng cố tư duy phê bình và nhìn nhận tốt hơn đối với môi trường ca hát hiện nay. Điều đó có thể góp phần giữ gìn và phát huy các tiêu chuẩn thẩm mỹ tốt đẹp của nghệ thuật thanh nhạc.

*Danh sách 20 soprano lớn nhất mọi thời đại đăng trên
BBC Music Magazine*

1. Maria Callas [1923-1977]
2. Joan Sutherland [1926]
3. Victoria De Los Angeles [1923-2005]
4. Leontyne Price [1927]
5. Birgit Nilsson [1918-2005]
6. Montserrat Caballé [1933]
7. Lucia Popp [1939-1993]
8. Margaret Price [1941]
9. Kirsten Flagstad [1895-1962]
10. Emma Kirkby [1949]
11. Elisabeth Schwarzkopf [1915-2006]
12. Regine Crespin [1927]
13. Galina Vishnevskaya [1926]
14. Gundula Janowitz [1937]
15. Karita Mattila [1960]
16. Elisabeth Schumann [1888-1952]
17. Christine Brewer [1960]
18. Renata Tebaldi [1922-2004]
19. Rosa Ponselle [1898-1981]
20. Elly Ameling [1933]

Sau đây, chúng ta hãy cùng đến với ý kiến của một số thính giả say mê opera. Theo bài viết trên tờ *The Guardian* của nhà báo nổi tiếng Martin Kettle, việc Maria Callas đứng ở vị trí số một trong danh sách không hề gây ngạc nhiên. Tuy không phải giọng ca thuần khiết nhất được thu âm trong thế kỷ 20 và cũng chưa bao giờ là ca sĩ yêu thích của một số nhà phê bình khó tính, nhưng Callas có một tài năng nghệ thuật thiên tài và chất giọng có một không hai. Cho đến nay, các bản thu âm của bà vẫn thuộc về những bản thu âm kinh điển nhất. Nếu Callas mà không ở vị trí số một thì chắc chắn sẽ có rất nhiều người thắc mắc.

Tuy nhiên, Kettle tỏ ra không đồng tình với cả bản danh sách. Ông cho rằng, danh sách chủ yếu chọn các danh ca trong giai đoạn 1950-1990 và đặc biệt “thiên vị” những soprano giai đoạn 1950-1975. Chỉ hai người là Elizabeth Schumann và Rosa Ponselle là có sự nghiệp trước Thế chiến thứ hai, một người là Kirsten Flagstad có sự nghiệp xuyên qua cuộc chiến. Thời đại của Callas thuộc vào giai đoạn kỹ thuật thu âm phát triển khá hoàn thiện. Đây có thể coi “thời đại hoàng kim” của các giọng soprano, thành ra việc nhiều tên tuổi không nằm trong danh sách đã khiến nhiều người bất bình. Mirella Freni và soprano người Thụy Điển Astrid Varnay không có mặt, đó là một điều không thể hiểu được, Kettle viết. Ông cho rằng, BBCMM đã tỏ ra thành kiến với các danh ca Mỹ gốc Mỹ hoặc gốc Đức. “Tôi không biết là những người xếp Emma Kirkby đứng trên Rosa Ponselle và Elisabeth Schwarzkopf đang sống trên hành tinh nào?”, Kettle bức xúc.

Một điều có thể gây bàn cãi nữa là sự thiếu vắng các danh ca đang chiếm lĩnh sân khấu opera hiện nay. Không có Rene Fleming, không Anna Netrebko, không Angela Gheorghiu và không Natalie Dessay. Thực ra điều này cũng có cái lý của nó. Hồi 2002, chính Kettle đã từng phỏng vấn Joan Sutherland,

bà có nói với Kettle: “Ngày nay, các ca sĩ trẻ thường không chú trọng phát triển kỹ thuật căn bản. Họ không biết cách thở như thế nào để phát âm cho tốt... Họ hát không thoải mái, không tự nhiên và thư thái, không đem lại cảm nhận về kỹ thuật hít thở êm ái và liên tục để phát âm. Và điều nghiêm trọng nhất là họ thiếu sự truyền cảm hứng ca hát cho công chúng”.

Về mặt kỹ thuật thì Netrebko và Fleming không phải là đối tượng của những lời phê bình này. Nhưng họ là những trường hợp cá biệt, họ là những người “còn sống sót” trong giai đoạn suy tàn của việc đào tạo kỹ thuật thanh nhạc. Mặc dù vậy thì họ vẫn phải chiến đấu với những áp lực mới trong sự nghiệp của một ngôi sao soprano hiện đại: thu CD và tung ra thị trường toàn thế giới.

Trên khía cạnh chủ quan thì có lẽ ca sĩ soprano vĩ đại nhất là người từng tạo nên một ấn tượng không thể nào quên đối với cá nhân thánh giả. Chính Kettle đã thừa nhận rằng: “kể từ 30 năm trước, khi tôi được nghe Leontyne Price hát *Requiem* của Verdi ở Albert Hall dưới sự chỉ huy của George Solti, mãi đến bây giờ tôi chưa từng nghe ai hát cái gì hay hơn thế”.

Ca sĩ giọng countertenor Daniel Gundlach cũng có cùng quan điểm với Kettle khi phản đối chuyện Emma Kirkby được coi là soprano “lớn” hơn Rosa Ponselle. “Nếu chúng ta cảm thấy hài lòng hơn với kiểu giọng líu lo như chim của Kirkby thì chẳng còn ai cần phải phấn đấu để vượt qua được chất giọng phong phú tuyệt vời như của Ponselle nữa”, Gundlach viết trên blog của mình.

Thực ra thì với thái độ cầu thị, tinh thần bình chọn của BBCMM ở mức độ nào đó cũng có phần công bằng và có lý do xác đáng. Dù sao thì sự bình chọn này cũng là dựa trên sự tổng hợp ý kiến của các nhà phê bình opera hàng đầu nước Anh. Bởi thế mà ngay cả một thánh giả Việt “bình dân” đam mê opera như Lương Vũ Hải (một trong những người tham gia

xây dựng website *Trang thông tin âm nhạc cổ điển* ở địa chỉ nhaccodien.info) cũng đã có những dự đoán khá gần với kết quả của BBCMM (mặc dù thần tượng Montserrat Caballé của Hải chỉ đứng vị trí thứ 6 trong danh sách): “Callas không chỉ chắc chắn lọt vào danh sách mà thậm chí sẽ ở ngôi vị đứng đầu trong 20 soprano... Những nốt Đô c3 chắc nịch của Nilsson chắc chắn hát căng bất cứ một sop kịch tính nào muốn lại gần dù đó là G.Jones hay H.Behrens chẳng nữa. Nhiều khả năng Nilsson sẽ đứng ở vị trí cao trong top. Sẽ thật đáng tiếc nếu với nhạc cảm, khả năng nhập vai xuất sắc của Rysanek không giúp bà vào được list... Ở địa hạt ca khúc nghệ thuật, ca khúc thính phòng, Schwarzkopf dường như không có đối thủ... Chuyện màu da của chị Leontyne Price tuy mang nhiều ý nghĩa chính trị, chủng tộc hơn, nhưng thật khó phủ nhận giọng hát cũng như vị trí của chị ấy không chỉ ở Mỹ mà cả ở châu Âu... Thật khó lựa chọn trong nhóm các danh ca hiện nay, bởi vì nhìn ai cũng thấy... không xứng đáng, và có nhiều màu sắc của sự... lãng xê. So bó đưa chọn cột cò, dễ dàng nhận thấy những cái tên đáng chú ý như Netrebko xinh đẹp (nhưng hát khô), Gheorghiu quyến rũ (nhưng đơn điệu), Dessay kỹ thuật diễn xuất độc đáo (nhưng chỉ quanh quẩn ở coloratura⁽¹⁾)”.

Trần Trung Dũng

1 Coloratura: thuật ngữ chỉ kiểu giọng nữ cao màu sắc.



Maria Callas trong vai Elvira

Maria Callas huyền thoại

Maria Callas không sở hữu giọng hát cũng như kỹ thuật thanh nhạc hoàn hảo tuyệt đối, nhưng nếu để chọn một soprano tiêu biểu nhất của thế kỷ 20, người ta không thể không nhắc đến bà - một nghệ sĩ tài năng với cuộc đời đầy bi kịch, đau đớn, thất bại và vinh quang chói lọi, một huyền thoại opera thế kỷ 20.

Cô bé Maria Kalogeropoulos chào đời vào ngày 2/12/1923 tại New York, Mỹ, trong một gia đình di cư gốc Hy Lạp với cái tên đầy đủ là Cecilia Sophia Anna Maria Kalogeropoulos. Ông bà Kalogeropoulos và Evangelina vừa mất đi đứa con trai ba tuổi vì bệnh dịch, nên mong muốn đứa trẻ sẽ là một bé trai. Bởi vậy, ngay từ khi Maria ra đời, bà Evangelina đã gần như chối bỏ đứa con gái này của mình.

Lên chín tuổi, Maria đã bắt đầu làm quen với piano. Với trí thông minh và nhạc cảm tuyệt vời, Maria hoàn toàn có thể trở thành một nữ nghệ sĩ piano tài danh nếu không đi theo con đường opera. Thậm chí sau này, khi tiếp nhận vai mới, Maria luôn tự vỗ bài một mình mà không cần đến người hướng dẫn đệm đàn riêng.

Niềm đam mê ca hát đến với Maria từ những lần lên nghe cô chị ruột Jackie học hát. Trái ngược với sự thờ ơ dành cho Maria, Jackie xinh đẹp luôn được cả nhà yêu mến, cô được học hát,

học đàn, trong sự tán dương của cha mẹ, thế nhưng Jackie luôn tiếp thu những bài luyện thanh chậm hơn cô em gái. Năng khiếu thiên bẩm càng bộc lộ khi Maria đoạt giải nhì trong một cuộc thi hát thiếu nhi trên sóng phát thanh với ca khúc “La paloma”.

Cuối năm 1936, cha mẹ Maria li dị, bà Evangelina dắt theo Maria trở về Hy Lạp. Đây thực sự là một điều đau khổ đối với cô bé 13 tuổi, vì Maria luôn gắn bó với bố hơn với người mẹ khác nghiệt. Trở về Hy Lạp nhưng Maria không quên ước mơ cháy bỏng đến với sân khấu opera lộng lẫy. Maria tiếp tục học nhạc và đến năm 1938, khi mới 15 tuổi đã được nhận vào học tại Nhạc viện quốc gia Athens, dù độ tuổi thấp nhất để có thể được nhận vào là 16. Maria học thanh nhạc dưới sự hướng dẫn của giảng viên Maria Trivella.

Việc học tuy không mang lại nhiều hiệu quả nhưng ngay từ năm đầu tiên, Maria đã chiếm giải nhất trong vai diễn đầu đời - Santuzza (“Cavalleria Rusticana”, Pietro Mascagni) trong cuộc thi của nhạc viện. Maria lập tức lọt vào mắt xanh của giảng viên Elvira de Hidalgo - một trong những coloratura soprano Tây Ban Nha nổi tiếng nhất thời bấy giờ. Đây là bước ngoặt lớn trong cuộc đời của cô, chính nhờ những bài luyện thanh đặc biệt của Hidalgo, Maria đã nắm vững hầu hết những kỹ thuật khó khăn nhất của trường phái opera bel-canto, cho dù giọng hát bẩm sinh của cô là kịch tính (dramatic soprano). Năm 1939, Maria đã có vai diễn chính thức đầu tiên, một vai nhỏ trong vở operetta của Franz von Suppé: Boccaccio. Năm 1941, may mắn đến với Maria khi được nhận vai chính Tosca tại Athens Opera. Buổi biểu diễn thành công vang dội, Maria nhận được không ít lời mời tại các nhà hát opera Hy Lạp.

Năm 1944, Maria quyết định sang Mỹ để tìm cha và thử vận may. Từ đây, Maria Kalogeropoulos chính thức đổi tên trở thành Maria Callas. Thời gian đầu, Callas vẫn luyện tập để hoàn thiện kỹ thuật thanh nhạc và giọng hát, sau đó quyết định tham gia

nhà hát Metropolitan Opera. Ngay từ khi tuyển, Callas đã không được chấp nhận cho đến khi Edward Johnson - tổng giám đốc Metropolitan Opera nghe cô thử giọng và quyết định giao cho cô hai vai chính trong vở *Madama Butterfly* (Giacomo Puccini) và *Fidelio* (Ludwig van Beethoven) ngay trong mùa diễn năm đó. Nhưng trái với sự kỳ vọng của Edward, Callas đã từ chối cả hai vai này. Callas cho rằng, cô không muốn hát *Fidelio* bằng tiếng Anh, còn vai diễn mỏng manh yếu đuối Cio-cio San quá nhẹ đối với với giọng hát kịch tính, mạnh mẽ của cô.

Thất bại ở Metropolitan Opera không làm Callas nản lòng. Sang Ý, cái nôi của nghệ thuật opera thế giới, Callas lại tiếp tục may mắn khi cô được Giovanni Zanatello lựa chọn cho vai chính trong vở *La Gioconda* (Amilcare Ponchielli), khi ông đang lựa chọn diễn viên cho buổi biểu diễn năm 1947 tại Verona Opera Festival. Ít lâu sau, Callas lọt vào mắt xanh của nhạc trưởng nổi tiếng Tullio Serafin. Nhận thấy tố chất của giọng hát kịch tính bẩm sinh, Serafin đã mời Callas tham gia vào hàng loạt những vai nặng như Isolde (*Tristan và Isolde*), Turandot (*Turandot*), Brnnhilde (*Die Walkre*).

Năm 1948, một bước ngoặt quan trọng khác đến một cách bất ngờ. Callas khi ấy vẫn đang tập dượt vai Brnnhilde (*Die Walkre*), quá mệt mỏi với những “Ho-jo-to-hos”, Callas đã quyết định tự giải trí bằng cách hát vui một đoạn nhạc trong *I Puritani* (Vincenzo Bellini). Tình cờ vợ của Serafin nghe được và bà đã lập tức nói lại với chồng. Serafin lúc này đang gặp khó khăn khi nữ ca sĩ Margherita Carosio - người đóng vai Elvira (*I Puritani*) bị ốm mà ông chưa tìm được diễn viên đúp 2 thay thế. Callas là lựa chọn duy nhất. Thật không ngờ, *I Puritani* đã thành công hơn cả mong đợi qua sự thể hiện xuất sắc của Callas. Từ đây, tên tuổi của Callas đã thực sự tỏa sáng khắp Italia với những vai diễn coloratura soprano. Chính những bài tập nghiêm khắc năm nào của Hidalgo đã giúp Callas

chiếm được cảm tình đối với những khán giả khắt khe của đất nước hình chiếc ủng. Callas đã thức tỉnh opera bel-canto - dòng opera đề cao nghệ thuật hát đẹp truyền thống của Italia từng có thời bị rơi vào quên lãng.

Chỉ ba tháng sau sự kiện quan trọng ấy, ngày 21/4/1949, tại Verona, Callas quyết định kết hôn với nhà tài phiệt hơn cô gần ba chục tuổi, Giovanni Battista Meneghini. Với ảnh hưởng lớn, quan hệ rộng và nguồn lực tài chính dồi dào, Meneghini trở thành người quản lý chính thức cho Callas và ông đã giới thiệu tài năng người vợ trẻ của mình không chỉ ở Italia mà trên khắp châu Âu. Callas được thử sức ở hàng chục vai và bất cứ vai nào cũng thành công vang dội.

Năm 1953, Callas được EMI Classics mời thu âm vở opera *Lucia di Lammermoor* (Gaetano Donizetti). Sau đó Callas tiếp tục thu âm một loạt những tác phẩm khác như *I Puritani*, *Cavalleria Rusticana* dưới sự chỉ huy của Serafin và đặc biệt là *Tosca* nổi tiếng (dưới sự chỉ huy của Victor de Sabata, cùng với tenor Giuseppe di Stefano và baritone Tito Gobbi). Năm 1954, chỉ trong một năm, Callas đã giảm hơn 30 cân, vệt con xấu xí ngày nào vụt biến thành nàng thiên nga kiêu hãnh, lộng lẫy. Những fan cuồng nhiệt của Nhà hát La Scala đã xưng tụng Callas là “La Divina”⁽¹⁾. Thời kỳ này đánh dấu sự chín muồi của Callas không chỉ ở giọng hát, kỹ thuật thanh nhạc, mà ở cả khả năng nhập vai, diễn xuất rất tinh tế, giàu biểu cảm. Sau đêm diễn *La Traviata* tại Verona, soprano huyền thoại người Đức Elisabeth Schwarzkopf đã quyết định sẽ không đóng Violetta nữa vì bà cho rằng: “Còn lấy đâu ra cảm xúc để diễn nữa, khi cô ấy đã thể hiện Violetta quá hoàn hảo rồi”. Schwarzkopf trở thành một trong những người bạn, người chị thân thiết của Callas trong suốt sự nghiệp.

1 Trong tiếng Italia nghĩa là “Thánh nữ”, biệt danh của Maria Callas do những khán giả của Nhà hát La Fenice dành tặng.

Callas quyết định quay trở lại Mỹ bằng vai diễn Norma (*Norma*, Bellini) tại Nhà hát Lyric, Chicago và tiếp tục thăng tiến đến Metropolitan Opera. Nhưng một điều không may đã đến với Callas, Tạp chí *Time* đã có một bài phỏng vấn Evangelina, người mẹ khắc nghiệt của cô - người Callas cho rằng đã tước đoạt hoàn toàn tuổi thơ của mình. Callas từng tuyên bố: “Điều duy nhất mà tôi muốn thấy là bà mẹ khốn kiếp của tôi nằm ngay đơ trong quan tài và lúc đấy thì tôi có thể an tâm là mẹ ấy chết rồi”. Bà Evangelina thề sẽ không bao giờ nhìn mặt đứa con gái hỗn xược nữa và đã giữ trọn lời thề cho đến lúc nhắm mắt. Cùng với thái độ tức giận của người mẹ, bài báo đã miêu tả Callas như một đứa con vô ơn và bất hiếu. Công chúng New York dưới tác động bài phỏng vấn đã hoàn toàn ghê lạnh với sự xuất hiện Callas. Đêm diễn hôm đó, bên cạnh những bạn diễn Mario del Monaco, Fedora Barbieri và Cesare Siepi, với sự diễn xuất và cách thể hiện hoàn hảo, Callas đã lấy lại được cảm tình của khán giả, vượt qua mọi định kiến. Kết thúc buổi biểu diễn, Callas đã nhận được 16 lần gọi ra sân khấu trước sự hoan nghênh nhiệt liệt của khán giả. Tên tuổi của Callas đã hoàn toàn được khẳng định trên khắp thế giới.

Tiền bạc và danh tiếng đến quá nhanh đã biến Callas trở thành một người phụ nữ ngạo mạn và ích kỷ. Callas luôn tự cho mình phải là trung tâm của đêm diễn, luôn giành lấy sự tán thưởng của khán giả và có những đòi hỏi thái quá về thù lao cũng như các điều kiện liên quan. Vì vậy, ngay cả những bạn diễn thân thiết từng cộng tác nhiều lần với cô như Giuseppe di Stefano hay Mario del Monaco cũng than phiền nhiều lần về tính khí quá kỳ quặc, đồng bóng ấy. Đỉnh điểm là cuộc đối đầu với diva nổi tiếng đương thời Renata Tebaldi. Ban đầu chỉ là những tranh chấp vai diễn nho nhỏ, rồi những lời qua tiếng lại trên mặt báo, Callas luôn mỉa mai Tebaldi bằng những lời lẽ cay nghiệt nhất, thậm chí một lần Callas đã phát biểu rằng:

“Renata Tebaldi⁽¹⁾ chỉ là cô ca sĩ không có cột sống” (âm chỉ căn bệnh viêm tủy của Tebaldi). Tebaldi trả lời: “Có thể tôi không có xương sống, nhưng tôi có thứ mà Callas chẳng bao giờ có, đó là trái tim”. Và Tebaldi sau đó không bao giờ tranh luận với Callas hiếu thắng nữa. Cuộc đối đầu kéo dài suốt gần 20 năm và thậm chí còn kéo theo sự phân biệt chia rẽ của những người hâm mộ hai siêu sao này. Ngày 16/9/1968, Callas đã đến xem buổi biểu diễn *Adriana Lecouvreur* (Francesco Cilea) và ôm hôn, chúc mừng Tebaldi nhân sự thành công của đêm diễn, đây được xem như hành động xin lỗi và làm hòa chính thức của Callas.

Tuy nhiên, cuộc sống của Callas lại gặp biến động khi rơi vào vòng tay của nhà tỉ phú Aristotile Onassis và cuộc hôn nhân với Meneghini nhanh chóng kết thúc. Suốt hai năm, Callas chìm đắm trong những cuộc ăn chơi xa hoa, phù phiếm với Onassis. Cùng với mối tình nóng bỏng, mãnh liệt này là sự xuống dốc không phanh trong sự nghiệp ca hát. Trong suốt bảy năm, Callas tham gia rất ít các buổi diễn opera chính thức, chỉ thỉnh thoảng biểu diễn một vài buổi recital tại các phòng hòa nhạc nhỏ. Mãi đến năm 1965, Callas mới quyết định quay lại với sân khấu opera. Tosca là một lựa chọn thông minh và vai diễn đã đem lại danh tiếng cho Callas tại Metropolitan Opera. Nhưng đó chỉ là sự lóe sáng tức thời, Callas bắt đầu có những dấu hiệu bất ổn về giọng hát, cùng với sự xuất hiện của một loạt các tên tuổi khác không thua kém gì về kỹ thuật, giọng hát, khả năng diễn xuất, Callas gần như bị lu mờ. Thế rồi, Onassis phản bội Callas, để theo đuổi con đường chính trị, và định thành hôn với bà quả phụ Jacqueline Kennedy (vợ của cố Tổng thống Kennedy). Callas trong nốt cùng đau đớn của một người phụ nữ bị mất tất cả, đã từng thốt lên rằng: “Đầu tiên tôi mất đi giọng hát, sau đó là sắc đẹp và cuối cùng tôi mất Onassis”.

1 Renata Tebaldi (1922-2004): nữ ca sĩ giọng nữ cao nổi tiếng người Italia, đối thủ cạnh tranh của Maria Callas tại Nhà hát La Scala.

Trong 2 năm 1971-1972, Callas đã tham gia giảng dạy một số khóa học Master class tại Trường Juilliard. Chính tại đây, Callas gặp lại người đồng nghiệp năm xưa Giuseppe di Stefano. Chính di Stefano đã mời Callas trở lại sân khấu bằng chuyến lưu diễn vòng quanh thế giới để kiếm tiền chữa bệnh cho đứa con gái của ông. Callas đã chấp thuận lời đề nghị của người bạn thân, tour diễn kéo dài từ 25/10/1973 cho đến cuối năm 1974 và gây được ấn tượng tốt với khán giả. Ngày 11/11/1974, buổi biểu diễn cuối cùng trong tour diễn được tổ chức tại Sapporo, Nhật Bản - và đây cũng chính là nơi cuối cùng trên thế giới được thưởng thức giọng hát của Callas.

Năm 1975, Onassis qua đời vì căn bệnh viêm túi mật. Callas rời bỏ nước Mỹ, chuyển sang Paris sống ẩn dật. Ngày 16/9/1977, bà qua đời tại nhà riêng, khi mới 54 tuổi. Không ai biết gì về nguyên nhân cái chết của Callas. Số phận với những khoảnh khắc thăng trầm trong tình yêu và sự nghiệp của Callas có gì đó gần với bi kịch của nữ ca sĩ Tosca - một trong những vai diễn thành công nhất của bà. “Vissi d’arte, vissi d’amore” - “Tôi sống vì nghệ thuật, tôi sống vì tình yêu”, có lẽ chỉ cần một câu hát đầy thôi, cũng đủ để khắc họa tính cách, con người và cuộc đời của người nữ danh ca tài hoa bạc mệnh này rồi!

Văn Phương



Montserrat Caballé: Hãy gọi tôi là La Montse⁽¹⁾

Sau hơn 50 năm thống lĩnh trên sân khấu hầu hết các nhà hát lớn nhất thế giới, ở tuổi ngoài thất thập, Montserrat Caballé vẫn không ngừng tham gia các buổi recital lớn nhỏ. Giọng hát đẹp lộng lẫy như biệt danh "La Superba" mà khán giả ưu ái dành

tặng cho bà vẫn tỏa sáng khắp các phòng hòa nhạc. Caballé thực sự là một tài năng kiệt xuất và là một trong những soprano có ảnh hưởng lớn nhất nửa sau thế kỷ 20.

Sinh ngày 12/4/1933 tại Barcelona, thủ phủ xứ Catalonia, Tây Ban Nha, trong một gia đình không có nhiều truyền thống về nghệ thuật, Montserrat Caballé đã sớm bộc lộ năng khiếu cũng như niềm đam mê âm nhạc ngay từ thời niên thiếu. Bà từng kể lại: "Tôi thực sự không quan tâm đến bảng điểm học tập dù nó có kém đến đâu, nhưng nếu phải nhận một lời than phiền về môn nhạc thì thật tồi tệ, đối với tôi, đây dường như là điều không bao giờ có thể chấp nhận được".

Mới 14 tuổi, Caballé đã thi đậu vào Nhạc viện Barcelona, nhỏ hơn hai tuổi so với độ tuổi quy định. Thật may mắn, tại đây, Caballé được sự diu dắt của nhiều giảng viên tên tuổi và uy tín nhất thời bấy giờ, trong đó có Conchita Badia, soprano từng là học trò và có mối quan hệ thân thiết với nhiều nhà soạn nhạc danh tiếng của Tây Ban Nha như Granados, Falla... Không chỉ vậy, Caballé luôn đến xem những buổi biểu diễn của những

1 La Montse: Trong tiếng Italia nghĩa là "cô Montse", tên thân mật mà Montserrat Caballé muốn khán giả gọi mình. Bà không muốn khán giả gọi mình là La Divina (Thánh nữ) như Maria Callas.

prima donna⁽¹⁾ đàn chị để học hỏi. Hai thần tượng thời kỳ này của Caballé chính là Maria Callas và Renata Tebaldi. Ngay cả khi đã thành danh, Caballé vẫn không quên cảm giác hồi hộp, háo hức trước mỗi đêm diễn của Callas hay Tebaldi dù chỉ ở hàng ghế khán giả.

Năm 1956, Caballé đã có buổi biểu diễn ra mắt tại Nhà hát Opera Basel, Thụy Sĩ, sau khi chiến thắng tại cuộc thi thanh nhạc của Nhà hát Liceo⁽²⁾. Từng bước khẳng định vị trí của mình bằng những vai trữ tình trong opera của Mozart, Puccini, R. Strauss, Caballé được đánh giá như một trong những giọng hát đầy tiềm năng của sân khấu opera thập niên 60. Nhưng phải đến năm 1965, sau đêm diễn huyền thoại với vai Lucrezia Borgia tại Carnegie Hall, tên tuổi Caballé mới thực sự vụt sáng. Dù chỉ là người thay thế ngẫu nhiên cho ca sĩ nổi tiếng người Mỹ Marilyn Horne đang nghỉ sinh con, và được học vai vồn vẹn trong 3 tuần, lại hầu như chưa có kinh nghiệm gì về opera bel-canto⁽³⁾, Caballé đã có một đêm diễn gây chấn động cả New York. Khán giả Carnegie Hall dường như lặng đi trước những nốt nhạc hát pianissimo mảnh như tơ, những đường legato mịn màng và những chùm nốt hoa mỹ chính xác hoàn hảo mỗi lần Caballé cất giọng. Một phong cách bel-canto chuẩn mực, đầy tinh tế vắng bóng sau nhiều năm đã xuất hiện trở lại. Chứng kiến sự thể hiện xuất thần của Caballé, ngay sau buổi tối hôm ấy, để tỏ lòng ngưỡng mộ, chính Marilyn Horne đã gọi điện

1 Prima donna: Trong tiếng Italia có nghĩa đen là "đệ nhất quý bà", thuật ngữ chỉ nữ ca sĩ chính của một đoàn opera, người luôn được giao những vai nữ chính quan trọng nhất.

2 Nhà hát Liceo: Nhà hát opera nổi tiếng tọa lạc tại phố La Rambla ở Barcelona, Tây Ban Nha. Nhà hát được khánh thành năm 1847.

3 Opera bel-canto: thể loại opera thịnh hành giữa thế kỷ 19, phát triển từ truyền thống "hát đẹp" của Italia thế kỷ 18, đề cao vẻ đẹp của giọng hát và sử dụng nhiều kỹ thuật thanh nhạc. Opera bel-canto nổi tiếng với những tác phẩm của ba nhà soạn nhạc Rossini, Bellini và Donizetti.

chúc mừng Caballé và quyết định sẽ không bao giờ hát lại vai diễn Lucrezia Borgia một lần nào nữa.

Tiếp tục với những vai diễn trong *Norma*, *Il Pirata*, *Anna Bolena*... Caballé đã trở thành một trong những soprano quan trọng nhất của dòng opera bel-canto, bên cạnh những tên tuổi lừng lẫy khác như Joan Sutherland và Leyla Gencer. Vai nữ tu sĩ Norma trong vở opera cùng tên của Bellini đã trở thành thương hiệu của Caballé, dù trước đây nó đã từng được Callas, Sutherland và rất nhiều huyền thoại lớn khác thể hiện xuất sắc. Caballé đã được cả 5 nhà hát lớn nhất thế giới là Metropolitan Opera, La Scala, Palais Garnier, Vienna Staatsoper và Royal Convent Garden mời diễn Norma. Sau khi Callas mất năm 1977, La Scala chỉ dám dựng *Norma* khi có Caballé tham gia.

Có thể sử dụng thành thạo cả tiếng Anh, Pháp, Đức, Ý, Caballé không chỉ hiểu và cảm nhận sâu sắc các vai diễn mà còn tạo được cho mình một kịch mục biểu diễn cực kỳ đa dạng, phong phú từ những vai kịch tính rất nặng trong opera Đức như Salome, Isolde, Brunhilde đến những vai trữ tình lãng mạn trong opera Pháp như Luise, Marguerite,... và thậm chí cả một vài vai diễn trong những tác phẩm của opera Nga như Tachiana (*Evghene Oneghin*). Tuy vậy thế mạnh thực sự của Caballé ngoài opera bel-canto chính là những vai nữ chính trong opera của Verdi và Puccini. Vừa sở hữu một sức mạnh hiếm có ở những vai kịch tính kiểu Verdi mà không đánh mất âm sắc trong trẻo, những nốt nhạc vượt nhỏ sở trường và những đoạn lướt nốt hoa mỹ tinh xảo, trong suốt thập niên 60 cho đến cuối thập niên 70, khó có thể kiếm được ai vượt trội hơn Caballé ở những kịch mục như Elisabetta (*Don Carlo*), Leonora (*Il Trovatore*), Aida, Tosca, Madama Butterfly... Nhà phê bình người Pháp André Tubeuf đã viết: “Caballé là ca sĩ đầu tiên và duy nhất còn lại sở hữu một giọng hát với chức năng

nguyên thủy của nó, vừa có hấp lực lôi cuốn mà vẫn thật đẹp đẽ. Cô ấy dâng hiến cả đời mình cho nghệ thuật của vẻ đẹp âm thanh”.

Đến tuổi thất thập, Montserrat Caballé vẫn chưa tỏ ra mệt mỏi và muốn dừng lại. Sự xuất hiện của bà ở bất kỳ một sự kiện âm nhạc nào cũng đều gây sự chú ý đối với khán giả yêu nhạc. Tuy vậy, cũng như nhiều nghệ sĩ chân chính khác, danh tiếng chưa bao giờ là thứ mà Caballé mong muốn sở hữu. “Đừng gọi tôi là La Divina, hãy gọi tôi là La Montse,” Caballé đã nói vậy khi nhiều người có ý so sánh bà với huyền thoại Maria Callas, người bạn lớn và cũng là thần tượng của bà trong suốt cuộc đời hoạt động nghệ thuật. Không cần trở thành một diva nổi tiếng hay một huyền thoại sống, ước muốn duy nhất của bà là được cả đời cống hiến cho nghệ thuật: “...Đừng bất ngờ nếu một ngày nào đó bạn nghe tin Caballé ra đi trên sân khấu...”

Văn Phương



Luciano Pavarotti - ông vua của những nốt Đô

Giọng tenor vĩ đại Luciano Pavarotti đã vĩnh viễn rời bỏ chúng ta vào sáng sớm ngày 6/9/2007 trong sự tiếc thương không chỉ của những người say mê opera. Đây là hình ảnh người đàn ông to béo với khuôn mặt điển trai cùng bộ râu quai nón, nụ cười thường trực khoe hàm răng trắng bóng và tay trái luôn nắm chặt chiếc khăn trắng sẽ chỉ còn lại với chúng ta qua những thước phim tư liệu.

Không có gì phải bàn cãi, ngày nay cái tên Luciano Pavarotti nổi tiếng hơn bất kỳ một ca sĩ opera nào. Không chỉ những người yêu thích opera mà cả những người ít quan tâm đến loại hình nghệ thuật này cũng đã từng nghe ông hát hoặc biết đến tên tuổi của ông. Nhưng nếu ngược dòng thời gian trở về quá khứ thì ta sẽ rất ngạc nhiên khi biết rằng chỉ chút nữa thôi thì cái tên Pavarotti sẽ chẳng bao giờ tồn tại trong giới ca sĩ opera. Sau khi hoàn thành chương trình cao đẳng sư phạm, ông đã phải đứng trước lựa chọn hoặc là học hát để trở thành ca sĩ (một công việc rất vất vả và mạo hiểm) hoặc trở thành giáo viên dạy thể dục. Và trên thực tế số phận của Pavarotti chỉ được quyết định thông qua việc... bỏ phiếu của cha mẹ mình. Số phận của Pavarotti đã được Đức Chúa nhân từ sắp đặt.

Chính thức xuất hiện trên sân khấu opera chuyên nghiệp vào ngày 29/4/1961 tại Teatro Municipale, Reggio Emilia với vai Rodolfo trong vở opera *La Bohème* của Giacomo Puccini nhưng tên tuổi ông chỉ được thế giới biết đến vào năm 1963 khi ông thay thế Giuseppe di Stefano - thần tượng của ông tại Covent Garden, London, và cũng là trong *La Bohème*. *La Bohème*

không chỉ là vở opera đầu tiên của Pavarotti mà còn là ngôi sao dẫn đường để ông đến với những thành công trong nghệ thuật. Nếu như *La Bohème* là “cuốn hộ chiếu” đưa ông đến các nhà hát opera nổi tiếng trên thế giới và là “mảnh đất màu mỡ” để xây dựng mối quan hệ với các ca sĩ nổi tiếng cũng như các nhạc trưởng uy tín thì *La Fille du Regiment* của Gaetano Donizetti đã đem đến sự khác biệt giữa Pavarotti và các giọng tenor khác. Trong tác phẩm này có aria “Ah! mes amis... Pour mon âme” với chín nốt Đô c2 cực kỳ hóc búa là một chương ngại vật vô cùng nan giải. Nhưng vào năm 1966, khi lần đầu xuất hiện trong vở opera này tại Covent Garden, Pavarotti đã có một đêm diễn xuất thần khiến khán giả (bao gồm cả gia đình Hoàng gia Anh) như bị mê sảng, cả khán phòng rung chuyển như sắp nổ tung. Pavarotti thực sự trở thành một tượng đài. Sự phi thường và kỳ tích chín nốt Đô đã đưa danh tiếng của ông với tư cách là một tenor bay xa trên khắp thế giới. Hãng ghi âm Decca trên một bản thu âm của ông đã giật tít: Ông vua của những nốt Đô (King of the high Cs).

Những năm 1970 và 1980 liên tiếp chứng kiến thành công huy hoàng của Pavarotti. Ông đã tạo lập được một danh mục biểu diễn khá đồ sộ. Những nhà hát opera hàng đầu trên thế giới đều in dấu chân ông, từ Bel-canto đến La Scala, Milan hay Vienna State Opera, tại bất cứ nơi đâu ông đều để lại dấu ấn khó phai mờ. Ngay cả Đại lễ đường Nhân dân oai nghiêm tại Bắc Kinh cũng được mở ra để đón tiếp ông, điều mà trước đó luôn chỉ được dành cho các nguyên thủ quốc gia.

Lần cuối cùng Pavarotti xuất hiện trên sân khấu opera là vào ngày 13/4/2004 với vai Cavaradossi trong *Tosca* (Puccini) tại Bel-canto. Và ngày 10/2/2006 với trích đoạn “Nessun dorma” trong *Turandot* (Puccini) tại Lễ khai mạc Thế vận hội mùa đông Turin, Italia năm 2006, đó là lần cuối cùng khán giả được chứng kiến sự xuất hiện của Pavarotti trên sân khấu.

Trong hơn 40 năm ca hát của mình, ông có hơn 1.000 buổi biểu diễn opera, ngoài ra còn tham gia rất nhiều concert và recital. Một năng lực hoạt động thật phi thường!

Pavarotti sở hữu một giọng hát thật đặc biệt. Chất giọng cao vút, sang trọng, khoẻ khoắn với một làn hơi dài tưởng chừng bất tận đã làm say mê biết bao thế hệ người yêu nhạc. Điểm mạnh nhất của Pavarotti là ông có khả năng thể hiện các nốt c2 thật tuyệt diệu. Chính điều này đã tạo nên sự kỳ diệu nơi ông. Các nốt c2 của ông hùng vĩ và mạnh mẽ. Ông thực sự xứng đáng với danh hiệu “Ông vua của những nốt Đô” mà hãng Decca đã phong tặng. Mỗi khi Pavarotti cất lên nốt c2 cả không gian như sáng bừng lên, tràn đầy sức sống. Dù vậy, giọng hát của ông không phải là hoàn hảo. Những nhà phê bình chuyên nghiệp thường phàn nàn rằng ông hát quá theo bản năng mà thiếu đi sự phân tích tác phẩm một cách kỹ lưỡng và tinh tế; đôi khi lạm dụng các nốt cao mà quên đi rằng ca sĩ chỉ là một bộ phận cấu thành một tổng thể opera; vóc dáng cũng góp phần khiến Pavarotti gặp khó khăn trong diễn xuất và dù đã từng vào vai Otello (Verdi) - một trong những vai kịch tính nhất dành cho giọng tenor, sánh ngang với những vai heldentenor⁽¹⁾ như Siegfried hay Tristan của Wagner - thì về bản chất, ông vẫn là một tenor trữ tình vì vậy ông gặp nhiều hạn chế khi hát những vai tenor kịch tính. Hơn nữa, loạt chương trình “Pavarotti and Friends” không đem lại hứng thú cho những fan trung thành với nghệ thuật opera nên trong cuộc bình chọn “Giọng tenor xuất sắc nhất thế kỷ 20” do “Opera fanatic” tổ chức, Pavarotti chỉ đứng ở vị trí thứ 12. Ba vị trí đầu tiên thuộc về Franco Corelli, Jussi Bjorling và Enrico Caruso. Những đồng nghiệp thân thiết của Pavarotti trong “The Three Tenors” lần lượt xếp thứ 7 (Jose Carreras) và 19 (Placido Domingo).

1 Heldentenor: thuật ngữ chỉ loại giọng nam cao siêu kịch tính

Trong cuộc đời ca hát của mình, ông đã biểu diễn cùng nhiều prima donna hàng đầu thế giới như Leontyne Price, Renata Tebaldi, Montserrat Caballe, Kathleen Battle hay Renata Scotto nhưng với ông ba soprano Mirella Freni, Joan Sutherland và Maria Callas mới là những người có ảnh hưởng sâu đậm và để lại trong ông nhiều cảm xúc nhất.

Mirella Freni đối với ông không chỉ đơn thuần là bạn diễn mà còn là người bạn thân thiết từ thuở ấu thơ. Hai người cùng tuổi, cùng quê hương Modena, cùng lớn lên bên nhau với cùng sự chăm sóc của cùng một bà vú và cùng học hát với một thầy giáo. Giữa họ có một mối quan hệ thật đặc biệt. Trong âm nhạc, họ cùng đóng chung trong nhiều vở opera như *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*. Ngoài đời thường, họ là tri kỷ. Freni nói: “Luciano giống như một người anh trai của tôi. Chúng tôi cùng lớn lên ở Modena - mẹ anh ấy và mẹ tôi cùng làm việc trong một nhà máy thuốc lá. Anh ấy rất hóm hỉnh và lúc nào cũng cười đùa được. Chúng tôi đã cùng nhau đến Mantova trong ba năm để học hát với Ettore Campogalliani. Cái xe nhỏ của chúng tôi thường xuyên hỏng dọc đường. Vì tôi không biết lái nên toàn phải làm nhiệm vụ nhảy xuống đường để đẩy. Tôi vẫn thường nhớ về anh qua những chuyện đời thường như thế, trong đó có cả những chuyện ngớ ngẩn làm tôi cười phá lên”.

Cùng với Joan Sutherland, Pavarotti đã tạo nên một cặp bài trùng tenor - soprano tuyệt vời nhất trong thế kỷ 20, điều mà chỉ một vài cặp khác như Carreras - Caballe hay Melchior - Flagstad mới có thể so sánh được. Các vở opera bel-canto, đặc biệt là bộ ba nổi tiếng *Norma*, *I Puritani*, *La Sonnambula* của Bellini chính là dấu ấn tuyệt vời nhất mà bộ đôi này đem đến cho những người hâm mộ. Một sự kết hợp vô cùng hoàn hảo. Hơn nữa, Sutherland chính là người đã giúp Pavarotti rất nhiều trong việc hoàn thiện kỹ thuật hát của mình.

Còn đối với Maria Callas thì đây lại là niềm tiếc nuối lớn nhất trong cuộc đời nghệ thuật của Pavarotti. Ông từng tâm sự: “Sự nghiệp ca hát của tôi không trọn vẹn vì tôi chưa một lần đứng trên sân khấu cùng Callas”.

Tháng 7 năm 2006, các bác sĩ xác nhận Pavarotti mắc căn bệnh ung thư tuyến tụy, trong ông có một khối u. Ngay sau cuộc giải phẫu, các bác sĩ cho biết tình trạng hồi phục của ông là rất tốt. Dù vậy thì Pavarotti phải hủy bỏ toàn bộ lịch diễn của mình trong năm 2006 và không hề thấy ông xuất hiện trước công chúng nữa. Tháng 8 năm 2007, ông được đưa vào bệnh viện tại thành phố quê nhà Modena trong tình trạng nguy kịch, căn bệnh ung thư tuyến tụy quái ác không chịu buông tha ông. Và ông đã qua đời tại nhà riêng vào rạng sáng ngày mùng 6 tháng 9 năm 2007 trong sự tiếc thương của không chỉ những người say mê opera trên toàn thế giới. Và hẳn là ông ra đi thanh thản và lạc quan lắm vì ông đã thực hiện trọn vẹn tâm nguyện của mình: “Tôi nghĩ một cuộc sống cống hiến cho âm nhạc là một cuộc sống đẹp và đó là những gì mà tôi đã hiến dâng cả đời mình”. Nhận được tin người bạn thân của mình qua đời, Carreras đã nghẹn ngào nói trong nước mắt: “Chúng tôi đã mơ về một điều kỳ diệu... nhưng thật đáng buồn, điều đó là không thể. Giờ đây chúng ta phải đau xót mà nhận thức rằng chúng ta đã mất đi một ca sĩ tuyệt vời và một CON NGƯỜI vĩ đại”.

Cobeo



“Bông hồng bạc”

Lucia Popp

Lucia Popp là ca sĩ giọng soprano nổi tiếng người Slovakia với chất giọng cao, vừa tròn trịa vừa ấm áp và kỹ thuật thanh nhạc thành thạo. “Bông hồng bạc” của nhà hát opera này là một trong những nghệ sĩ biểu diễn giọng soprano màu sắc nổi bật nhất kể từ Thế chiến thứ hai. Bà đã hiện diện trên sân khấu của nhiều nhà hát lớn nhất thế giới, đặc biệt là ở Salzburg, Munich và London.

Lucia Popp, tên khai sinh là Lucia Poppová, chào đời ngày 12/11/1939 tại Uhorska Ves, Bratislava (tên cũ là Pressburg), Slovakia. Popp rất tự hào vì xuất thân trong một dòng họ đa sắc tộc - điều đã tạo nên trong bà một sự kết hợp các phẩm chất đặc biệt hiếm có. Với các chất Áo, Moravia, Hungary và Romania trong gene di truyền, Popp xem mình như một đứa con đích thực của Đế chế Áo - Hung cổ. Những gene di truyền này chắc chắn đã góp phần tạo nên một Lucia Popp nghệ sĩ “cosmopolitan” (theo chủ nghĩa thế giới) được yêu mến tại bất cứ trung tâm âm nhạc nào mà Popp ghé thăm. Sinh khí giọng hát của Popp truyền vào mọi tiết mục bà biểu diễn và truyền sang mọi thính giả lắng nghe bà. Chính sự đa dạng trong gene di truyền được nhào trộn trong giọng hát đã khiến Popp trở thành một nghệ sĩ biểu diễn lý tưởng mọi phong cách âm nhạc từ Handel và Mozart tới âm nhạc của các nước Sla-vo.

Khi còn là một đứa trẻ hát trong đội hợp xướng địa phương, sở thích lớn nhất của cô bé Lucia là diễn xuất. Popp được truyền dạy các bài hát dân ca từ ông mình, một người Moravia. Cô còn đảm nhiệm bè tenor trong các duet với mẹ mình, một ca sĩ

giọng soprano. Sau khi hoàn thành chương trình học phổ thông, Popp học y khoa được hai học kỳ rồi mới chuyển sang học làm diễn viên tại Viện Hàn lâm Bratislava. Anna Hrusovska-Prosenkova, một giáo viên thanh nhạc tại đây, sau khi tình cờ nghe Popp hát trong một buổi trình diễn vở hài kịch *Le Bourgeois Gentilhomme* (Trưởng giả học làm sang) của Molière đã khen giọng Popp đẹp và đề nghị dạy thanh nhạc cho Popp. Chỉ đến lúc đó, Popp mới quyết định từ bỏ kế hoạch trở thành bác sĩ và bắt đầu học âm nhạc và thanh nhạc tại các Nhạc viện Brno và Prague. Popp vào Viện Hàn lâm Âm nhạc Bratislava học trong bốn năm, hoàn thành các khóa học âm nhạc và thanh nhạc. Popp bắt đầu bằng các bài tập cho giọng mezzo-soprano nhưng về sau giọng của Popp bắt ngờ phát triển lên một quãng âm cao hơn.

Ban đầu, Lucia Popp đảm nhận những vai nhỏ mà ngày nay chúng ta còn có thể tìm thấy bản thu âm trong kho lưu trữ của Đài phát thanh Áo. Rồi Popp được mời đóng vai cậu bé thứ nhất trong dàn dựng *Die Zauberflte* (Cây sáo thần) của Mozart năm 1962 tại Liên hoan Salzburg. Cũng trong vở *Die Zauberflte* mà Popp lần đầu ra mắt công chúng với vai trò ca sĩ chính ở tuổi 23 tại Nhà hát Opera Bratislava với vai Nữ hoàng đêm tối.

Vào năm 1963, nhạc trưởng vĩ đại người Áo Herbert von Karajan đã nghe Popp hát và mời Popp tham gia biểu diễn cùng đoàn Opera quốc gia Vienna. Những buổi trình diễn đầu tiên của Popp thành công đến nỗi Popp nhận được từ trước rất lâu một hợp đồng biểu diễn ba năm với đoàn Opera quốc gia Vienna. Popp bắt đầu thực hiện hợp đồng này vào năm 1963 và trở nên nổi tiếng chỉ sau một đêm hát Nữ hoàng đêm tối, một vai mà Popp được coi là không thể vượt trội hơn. Chính nhờ vai Nữ hoàng đêm tối (hoặc vai cậu bé thứ nhất) mà Popp được Walter Legge, ông bầu của hãng thu âm EMI, tiến cử với nhạc trưởng Otto Klemperer để thực hiện bản thu âm *Die Zauberflte* nổi tiếng năm 1964. Trong bản thu âm này,

Lucia Popp thể hiện một Nữ hoàng đêm tối gây sững sốt với chất giọng nhiều màu sắc, óng ánh, đầy đặn trong toàn âm vực rộng của mình. Về sau Popp thuật lại một chi tiết hài hước khi thực hiện thu âm này. Lúc đó, do ngờ ngạc nhiên và thiếu kinh nghiệm nên cô đã đến nhà sĩ vào buổi sáng ngày thu âm. Khi tới phòng thu, mặt cô vẫn còn cảm giác tê nhưng rất may sau đó mọi chuyện đã diễn ra tốt đẹp. Năm 1963, Popp đóng vai Barbarina trong vở *Le nozze di Figaro* (Đám cưới Figaro) của Mozart tại Nhà hát opera quốc gia Vienna.

Lucia Popp hiện diện trên sân khấu Nhà hát opera Covent Garden ở London lần đầu tiên vào năm 1966 với vai Osca trong opera *Un ballo in maschera* (Vũ hội hóa trang) của Verdi và từ đó biểu diễn thường xuyên tại nhà hát này. Popp hát tại nhà hát Opera Metropolitan Opera ở New York lần đầu tiên vào tháng 2/1967 trong phiên bản dàn dựng *Die Zauberflöte* của Marc Chagall ở ba mùa diễn (1966-1967, 1969-1970, 1980-1981) với 26 buổi trong ba vai và hai vở. Khán giả tại nhà hát La Scala ở Milan khám phá ra Popp vào năm 1976 với vai Sophie trong opera *Der Rosenkavalier* (Hiệp sĩ hoa hồng) của Richard Strauss dưới sự chỉ huy của nhạc trưởng Carlos Kleiber. Năm 1983, Popp biểu diễn lần đầu tiên với vai Arabella trong vở opera cùng tên dưới đũa chỉ huy của nhạc trưởng Wolfgang Sawallisch. Popp gây xúc động mạnh ở lần trình diễn đầu tiên vai Marschallin trong *Der Rosenkavalier* năm 1985 rồi thành công lớn trong vai nữ bá tước trong *Capriccio* của Richard Strauss ở Salzburg năm 1987.

Lucia Popp nhận thức rõ rằng danh tiếng duy trì được sẽ phụ thuộc vào nhiều loại vai hơn là chỉ một loại vai. Vì vậy trong 10 năm tiếp theo, trong khi vẫn tiếp tục hát Nữ hoàng đêm tối, Popp đã chuẩn bị một cách đúng phương pháp cho các vai soprano trữ tình khác trong opera của Mozart (Zerline, Suzanne, Despina, Pamina, Ilia và Servilia trong *La Clemenza di Tito*) và opera của Richard Strauss (Sophie & Marschallin trong *Der Rosenkavalier*;

Arabella, Christine và nữ bá tước trong *Capriccio*). Popp là một ca sĩ trụ danh trong opera của Dvorak và Janáček, các nhà soạn nhạc đồng hương và gần gũi với tâm hồn mình hơn cả. Popp như hóa thân trọn vẹn vào Rusalka (trong opera *Rusalka*) cũng như vào Maenka (trong opera *The Bartered Bride*) và Milada (trong opera *Dalibor*). Popp cũng bắt đầu những hợp đồng biểu diễn lớn với tư cách ca sĩ khách mời tại những nhà hát nhỏ hơn, nơi bà có thể diễn tập những vai mới trong những vở mới. Popp từng làm việc với các nhạc trưởng danh tiếng như Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Neville Marriner, Charles Mackerras, Rafael Kubelik, Bernard Haitink và Georg Solti cũng như tham gia những buổi hòa nhạc ở các nước Áo, Đức và Anh.

Lucia Popp đã mở rộng danh mục biểu diễn bằng kinh nghiệm thu âm của mình (với những nhạc trưởng lỗi lạc như Georg Solti, Raphael Frbeck de Burgos, Otto Klemperer, István Kertész, John Pritchard và Joseph Krips) và qua truyền hình. Popp hiếm khi thu âm những vai mà mình không diễn trên sân khấu, ngoại trừ vai Elisabeth trong opera *Tannhauser* của Richard Wagner và vai Daphne trong opera cùng tên của Richard Strauss. Dàn nhạc giao hưởng Vienna đã trao tặng Popp giải thưởng “Bông hồng bạc”, một vinh dự mà Popp đặc biệt tự hào.

Lucia Popp cũng có một sự nghiệp biểu diễn hòa nhạc và biểu diễn riêng vô cùng rộng rãi. Thể loại lied⁽¹⁾ chiếm một vị trí quan trọng trong danh mục biểu diễn của Popp. Popp rất thành công trong việc đem lại sắc thái mới mẻ mà không màu mè cho các lied của Schubert, Richard Strauss... Những chất giọng kiểu kèn gỗ sáng, cao, hào nhoáng thường gặp vấn đề khi phát triển màu âm ấm. Nhưng Lucia Popp có thể làm ấm giọng mình mà với các đoạn hát piano (êm dịu) trầm tư ngọt ngào đã được

1 Lied: (số nhiều là Lieder) là một từ tiếng Đức với nghĩa đen là “bài ca”. Tuy nhiên nó được sử dụng chủ yếu như một thuật ngữ chỉ thể loại ca khúc nghệ thuật bằng ngôn ngữ Đức.

nhà phê bình Anh John Steane (trong cuốn *The Grand Tradition - Seventy Years of Singing on Record*) so sánh với một cây oboe. Vì thế từ vai Nữ hoàng đêm tối - có thể là vai diễn tiêu biểu nhất được thu âm (theo Steane) - Lucia Popp đã trở thành ca sĩ trữ tình với một kỹ thuật sáng chói và làm giàu thêm những khả năng màu sắc và tinh hoa của giọng mình bằng cách hát lied.

Popp đã có một loạt buổi biểu diễn riêng tại Mỹ, Úc, Áo, Israel, Nam Phi, Anh, Áo, Ý, Thụy Sĩ và Đức. Phóng viên tờ Daily Telegraph đã nhận xét: "... Với nét quyến rũ tự nhiên, Popp đã thấm đậy những bài ca, phần lớn còn chưa được biết tới, bằng một độ hoàn hảo mà cho đến bây giờ chỉ có thể được nhận ra qua những nghệ sĩ biểu diễn vĩ đại trong quá khứ".

Tháng 1/1979, Lucia Popp nhận danh hiệu Kammersängerin ở Vienna và năm 1983 nhận danh hiệu Bayerische Kammersängerin từ Nhà hát Opera Quốc gia Bavaria ở Munich. Popp kết hôn hai lần. Người chồng đầu tiên là nhạc trưởng Georg Fischer và người chồng thứ hai là Peter Seiffert, ca sĩ giọng tenor nổi tiếng người Đức. Trên đỉnh cao nghệ thuật, bà đã bất ngờ qua đời vào ngày 16/11/1993 tại Munich, Đức vì ung thư não.

Ngọc Anh



Dmitri Hvorostovsky - “Đi tới, hát, giành chiến thắng”

Vào một ngày mùa đông bình thường ở Siberia những năm 80 của thế kỷ trước, ngôi sao opera giọng baritone 22 tuổi mới nổi, Dmitri Hvorostovsky đã biểu diễn hàng giờ liền tại một nhà máy bánh mì ở ngay chính thành phố quê hương anh - Krasnoyarsk trong nhiệt độ dưới 0. Trong

phòng biểu diễn giá lạnh không có cả lò sưởi, từng hơi thở cuộn lên thành những đám mây nhỏ, Hvorostovsky, bạn diễn và những nhạc công biểu diễn hàng chục những trích đoạn, aria của Tchaikovsky, Verdi, Bellini... một cách say sưa đến mức không nghệ sĩ nào nhận ra rằng, hầu hết khán giả đều khóc.

Đã 20 năm sau, giữa nhà hát sang trọng Bel-canto, New York ở độ tuổi 40 và là một trong những giọng baritone xuất sắc nhất thế hệ mình, Hvorostovsky đã hồi tưởng lại buổi biểu diễn năm xưa - buổi biểu diễn đáng nhớ nhất đối với anh trong cuộc đời hoạt động nghệ thuật: “Những người đàn ông và phụ nữ ngồi trong khán phòng với những đôi ủng nặng nề, những chiếc áo lông thú dày cộp, họ là những người còn chưa bao giờ biết đến âm nhạc Verdi, nhưng những giọt nước mắt của họ thực sự là món quà quý giá nhất đối với tôi, còn hơn hết thấy những tràng pháo tay cổ vũ mà tôi đã từng nhận được. Liệu có nơi nào ngoài nước Nga này, cả một nhà máy ngừng làm việc giữa ngày chỉ để đến với một buổi hòa nhạc cổ điển?”

Dmitri Hvorostovsky sinh ngày 16/10/1962 tại Krasnoyarsk, thuộc Siberia, Liên Xô (nay là Liên Bang Nga) trong một gia đình

hầu như không có truyền thống về nghệ thuật. Cha Dmitri, ông Alexandre Hovorostovsky là kỹ sư, còn mẹ, bà Ludmila Hovorostovsky, là một bác sĩ phụ sản. Ông bà Hovorostovsky rất bận bịu, có rất ít thời gian gần gũi con trai. Dima (tên thuở nhỏ mà mọi người vẫn hay gọi Dmitri, ngay cả đến sau này), trải qua thời thơ ấu và trưởng thành trong vòng tay của bà ngoại, người phải hứng chịu bao nỗi đau đớn khi từng người thân trong gia đình ra đi trong suốt thời kỳ Chiến tranh Vệ quốc, nên ngay từ khi mới ngoài 20 đã bạc đầu.

Dmitri bắt đầu học nhạc khi lên bảy tuổi tại quê hương Krasnoyarsk nằm trên hai bờ sông Yenisey. Chính vì vị trí địa lý xa xôi, thời tiết khắc nghiệt, nên dù Krasnoyarsk cũng là một thành phố công nghiệp phát triển nhưng rất ít người ngoài đặt chân đến Siberia, như lời Dmitri: “Tất cả những người lạ từ nơi khác đến đều trông như người Sao Hỏa”. Tuy vậy, thời ấy, chính quyền Xô Viết rất quan tâm đến đời sống văn hóa tinh thần của người dân vùng đất xa xôi này. Dmitri luôn trân trọng khoảng thời gian được sống, được học, được phát triển một cách toàn diện ở một nơi như thế: “Chính quyền Xô Viết cho phép bạn được học hành đầy đủ từ A đến Z mà không phải trả một xu lẻ nào... Có một câu khẩu hiệu thế này vào những năm cuối thập niên 70: ‘Hãy mang văn hóa đến với người dân Siberia’ và rất nhiều tiền được đầu tư để xây dựng nhà hát, nhạc viện. Tôi chẳng thể phàn nàn điều gì, thậm chí tôi cũng chẳng phải đi đâu xa để tiếp tục học nhạc”.

Nếu như bà ngoại là người ảnh hưởng nhất đến tính cách và thế giới tâm hồn của Dmitri thì cha anh lại là người đầu tiên hướng Dmitri vào con đường nghệ thuật. Ông rất đam mê âm nhạc, từng có mơ ước cháy bỏng được trở thành một nghệ sĩ biểu diễn, nhưng cuộc sống đã đưa ông đến với nghề kỹ sư. Chính vì điều đó, ông muốn Dmitri sẽ trở thành một nghệ sĩ piano tài năng. Dù vậy, cậu bé Dima ngộ nghịch, cứng đầu

chẳng tỏ ra chút gì có năng khiếu cũng như đam mê với nghệ thuật. Thậm chí sau khi tốt nghiệp cấp 2 trường nhạc, Dmitri còn thường xuyên giao du với những thanh niên đường phố hư hỏng, đánh nhau, gây gổ. Cậu “bắt đầu biết uống Vodka từ năm 13 tuổi, còn mõi thì hàng chục lần bị gầy” sau những trận đánh nhau và tụ tập. Thử gần gũi với nghệ thuật nhất đối với Dmitri lúc ấy là những bản nhạc jazz, rock nổi loạn của những nghệ sĩ như Louis Armstrong, Freddie Mercury hay Led Zeppelin, Deep Purple... Năm 16 tuổi, Dmitri được bố khuyến vào trường Cao đẳng Sư phạm Krasnoyarsk, học về chỉ huy hợp xướng. Trong thời gian tiếp xúc và hướng dẫn các bạn trong đội hợp xướng, Dmitri khám phá ra giọng hát bẩm sinh của mình. Lúc đó, Dmitri đã biết mình cần phải theo đuổi cái gì.

Sau khi tốt nghiệp về chỉ huy hợp xướng, Dmitri quyết định thi vào Học viện Nghệ thuật Krasnoyarsk chuyên ngành thanh nhạc dưới sự hướng dẫn của giáo sư giàu kinh nghiệm Ekaterina Yoffel - một giảng viên tận tụy và có kiến thức uyên bác, hơn nữa bà còn là một người “mạnh mẽ, độc đoán, nghiêm khắc đến cay nghiệt, luôn tỏ ra hoài nghi nhưng lại rất chân thành”.

Lúc mới học, Dmitri bộc lộ một giọng tenor vang, dày, nhưng càng học, âm vực lại càng mở rộng về khu trung, trầm, Yoffel quyết định hướng Dmitri sang giọng baritone trữ tình. Bà cũng là người dạy Dmitri những kiến thức cơ bản và khoa học nhất về nghệ thuật sử dụng và điều phối hơi thở, cũng như việc phát triển cơ hoành và lồng ngực. Dmitri rất tự tin ở thể mạnh này, chỉ với một hơi thở căng đầy, cơ hoành của anh khỏe đến mức có thể đẩy lùi cả một chiếc grand piano dọc căn phòng, điều khiến chúng ta liên tưởng đến huyền thoại Enrico Caruso. Dmitri nói: “Yoffel dạy tôi không chỉ sử dụng cái đầu trong ca hát mà phải bằng cả trái tim. Với bà, mỗi một nốt nhạc đều biểu lộ một điều gì đó”. Dmitri luôn thể hiện vai diễn với những cảm xúc mãnh liệt nhất, điều này anh được học từ chính Yoffel,

bà chịu ảnh hưởng phương pháp diễn xuất của đạo diễn sân khấu Liên Xô tài năng Stanislavsky. Với mỗi lần tổng duyệt trong các vở opera bi kịch của Verdi, Tchaikovsky, Dmitri đều phải cố gắng tự kiềm chế bản thân để ngăn những giọt nước mắt xúc cảm, và truyền những cảm xúc ấy vào những đoạn nhạc đẹp đẽ mà vẫn đúng kỹ thuật.

Có một điều mà Yoffel không thể truyền đạt được cho Dmitri, đó là nghệ thuật hát theo truyền thống bel-canto Ý, nghệ thuật hát đòi hỏi những kỹ thuật chạy nốt, lướt nốt hoa mỹ, biến ảo, kỹ năng nhả chữ hiệu quả trong những đoạn nhạc phong phú, đề cao âm nhạc và âm thanh hoàn hảo của giọng hát. Phong cách bel-canto dường như bị thất sủng ở Liên Xô trong thời kỳ Stalin vì có ý kiến cho rằng nó mang nhiều tính chất nguy hiểm của “chủ nghĩa thế giới” và ngay chính một giảng viên tài năng với kiến thức uyên bác như Yoffel cũng không nắm rõ điểm mấu chốt của phương pháp luyện tập bel-canto. Chính Dmitri đã tự khám phá và tìm tòi để chinh phục mảng âm nhạc hấp dẫn và rất được yêu thích trên thế giới này. Thật may mắn, Dmitri tìm gặp được một ông già và có vẻ lập dị trong thị trấn ở Krasnoyarsk. Ông ta là một người hâm mộ opera một cách cuồng nhiệt, sống trong một căn hộ một phòng, chất đầy đĩa nhạc opera đến nỗi “không còn chỗ để đứng hay ngồi”. Từ đây, Dmitri đã biết đến và học hỏi miệt mài ở những nghệ sĩ tài năng của Italia như Mattia Battistini, Giuseppe de Luca, Ettore Bastianini và đặc biệt là giọng baritone người Armenia - Pavel Lisitsian, người hiếm hoi theo đuổi phong cách hát bel-canto tại Liên Xô. Lisitsian là người mà Dmitri coi là thần tượng thực sự của mình trong suốt cuộc đời.

Sau khi tốt nghiệp, Dmitri tham gia Nhà hát Opera Krasnoyarsk và tham gia hàng loạt các cuộc thi thanh nhạc uy tín trong và ngoài nước và đều giành được giải nhất. Đặc biệt năm 1989 dưới sự tiến cử của Irina Arkhipova, Dmitri đã tham gia cuộc thi

thanh nhạc cổ điển danh tiếng nhất thế giới lúc này “Cardiff - singer of the world”.

Times đã giành cho anh những lời có cánh: “Đi tới, hát, giành chiến thắng”. Trên thực tế, không phải dễ dàng mà Dmitri giành được giải thưởng lớn. Năm ấy, tham gia Cardiff cũng có một giọng bass-baritone cao lớn trẻ tuổi đến từ Xứ Wales, Bryn Terfel. Cuộc chạm trán đầu tiên của họ hầu như không thể quên được đối với họ cũng như đối với những thính giả, nó đã được miêu tả là “Cuộc chiến của những Baritone”. “Cả hai chúng tôi đều còn rất trẻ và đầy sức sống”, Hvorostovsky mỉm cười thuật lại, “Tôi lớn hơn Bryn vài tuổi và tôi vừa thắng hai cuộc thi quan trọng tại Nga và tại Pháp. Tôi đến với Cardiff và không bao giờ hồ nghi rằng tôi sắp sửa chiến thắng. Rắc rối ở chỗ tôi đã không có một cái áo đuôi tôm, do đó tôi đã mượn tiền để mua cho mình một bộ đồ lầy số tiền tôi mong sẽ có khi thắng giải nhất!... Cho đến một ít phút trước khi tôi phải hát vòng chung kết, khi tôi nghe giọng ca khỏe mạnh của Bryn và nhìn thấy phản ứng của khán giả. Tôi nghĩ. Ồ không! Thôi rồi, có lẽ mình chỉ đạt hạng 3 thôi... Bryn thực sự tỏa sáng, giọng đẹp và nhã chữ thật tuyệt vời, những điều này hầu như hạ gục tôi. Nhưng Verdi đã mang chiến thắng cho tôi. Tôi đã hát cảnh cái chết của Rodrigo trong *Don Carlo*, nó đã trở thành thương hiệu của tôi hai năm trước”. Hvorostovsky đã đoạt giải thưởng lớn và ban giám khảo đành phải thêm hạng mục “ca sĩ hát thính phòng hay nhất” cho Bryn Terfel như một giải thưởng an ủi.

Từ sau chiến thắng vinh quang, con đường nghệ thuật rộng thênh thang mở ra trước mắt anh. Dmitri Hvorostovsky, giọng baritone vô danh đến từ Siberia xa xôi, chỉ sau một đêm đã được các hãng thu âm uy tín rào đón, được mời hát ở hầu hết tất cả những nhà hát opera nổi tiếng của thế giới. Ngoài ra, anh còn liên tiếp được phong tặng danh hiệu, giải thưởng tại quê hương như:

Nghệ sĩ Công huân vào năm 1990, Giải thưởng Quốc gia năm 1991, Nghệ sĩ Nhân dân của Liên bang Nga vào năm 1995.

Với thể mạnh là giọng baritone trũ tình dày, đẹp, kỹ thuật hoàn hảo, khả năng diễn xuất tinh tế, giàu cảm xúc và một ngoại hình cuốn hút sâu sắc, trong dáng vẻ vạm vỡ, khuôn mặt điển trai cùng mái tóc bạch kim lãng tử, Dmitri đã chinh phục khán giả ở tất cả những nơi anh biểu diễn, gồm hơn 30 vai trong các vở opera của Tchaikovsky, Profokiev, Mozart, Rossini... và đặc biệt là của Verdi như các vai Onegin (*Eugene Onegin*), Công tước Andrei (*War and Peace*), Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Don Giovanni và Leporello (*Don Giovanni*), Figaro (*Le nozze di Figaro*), Rodrigo (*Don Carlo*), Renato (*Un ballo in maschera*), Francesco (*I Masnadieri*), Germon (*La Traviata*), Rigoletto (*Rigoletto*)...

Từ năm 1989, những chuyến lưu diễn dài qua Royal Convent Garden, Teatro alla Scala, Bavarian State Opera, Berlin State Opera, Vienna State Opera, Teatro Colon..., Hvorostovsky dần khẳng định tên tuổi của mình như một trong những giọng baritone trẻ tài năng nhất trong những năm cuối cùng của thế kỷ 20 và dường như không có đối thủ trong những vai diễn opera Verdi.

Không chỉ với opera, Hvorostovsky cũng rất quan tâm đến mảng âm nhạc thính phòng. Từ những romance, ca khúc nghệ thuật của Ravel, Bizet cho đến những tác phẩm của những nhà soạn nhạc dân tộc như Tchaikovsky, Rubinstein, Rachmaninoff, Borodin, Mussorgsky... và đặc biệt là Svidrov - nhà soạn nhạc Nga hiện đại mà Hvorostovsky luôn ca ngợi là “học trò xuất sắc nhất của Dmitri Shostakovich”.

Theo nhận xét của Valery Gergiev: “Dmitri thực sự trưởng thành từ nền văn hóa Nga, được nuôi dưỡng từ nguồn vitamin văn hóa dồi dào của Nga. Việc này giống như những cầu thủ bóng đá Brazil thi đấu trong những câu lạc bộ của Milan,

họ không trở thành người Italia mà luôn giữ trong mình chất Brazil mỗi khi chơi bóng”. Hvorostovsky luôn giữ một tình yêu nồng nàn không hề phai nhạt với quê hương Nga yêu dấu, dù ở bất cứ nơi đâu. Bên cạnh những tác phẩm âm nhạc cổ điển, Dmitri còn biểu diễn, thu âm nhiều ca khúc dân ca và đặc biệt là những ca khúc nhạc cách mạng tiêu biểu trong thời kỳ Chiến tranh Vệ quốc: “Kachiusa”, “Chiều hải cảng”, “Chiều Moskva”, “Giờ này anh ở đâu”, “Cánh đồng Nga”... những ca khúc đã gắn liền với một thời kỳ lịch sử hào hùng và bi tráng của đất nước Nga. Hai album best-seller thu âm những ca khúc cách mạng *Giờ này anh ở đâu* và *Chiều Moskva* nhanh chóng trở thành hiện tượng không chỉ ở Nga và còn được đón nhận ở nhiều quốc gia trên thế giới. Báo chí Mỹ đã không tiếc lời ca ngợi với những cái tát thật ấn tượng: “Âm nhạc của Mẹ Nga và giọng baritone của bà”.

Tháng 5/2004, Hvorostovsky trở thành ca sĩ đầu tiên tổ chức một buổi hòa nhạc với dàn nhạc và dàn hợp xướng tại Quảng trường Đỏ, được truyền hình trực tiếp đến 25 quốc gia. Năm 2005, theo lời mời của Tổng thống Nga Vladimir Putin, Hvorostovsky thực hiện buổi biểu diễn lịch sử trước hàng trăm nghìn người để tưởng niệm những chiến sĩ đã anh dũng hy sinh trong cuộc Chiến tranh Vệ quốc.

Văn Phương

Lời cuối sách

Chỉ có một cách duy nhất để thưởng thức nhạc cổ điển, đó là thường xuyên lắng nghe, bởi cái đẹp và ý nghĩa thật sự của nhạc cổ điển chỉ có thể tìm thấy ở một nơi duy nhất. Đó là âm thanh

Vài năm gần đây những buổi biểu diễn âm nhạc giao hưởng thính phòng của các dàn nhạc, nghệ sĩ trong và ngoài nước thường xuyên diễn ra, thật sự là những điểm sáng trong bức tranh hoạt động âm nhạc của nước ta. Trên các phương tiện thông tin đại chúng cũng đã có nhiều bài viết cổ vũ khen ngợi trình độ của dàn nhạc giao hưởng và các nghệ sĩ độc tấu. Không ít người lạc quan cho rằng chúng ta đã có đông đảo công chúng cảm nhận sâu sắc những tác phẩm cổ điển thuộc nhiều trường phái khác nhau.

Nếu quả đúng như vậy thì thật đáng mừng, bởi nhạc cổ điển là một loại hình nghệ thuật có tác dụng to lớn trong giáo dục thẩm mỹ và đạo đức, nhất là đối với thanh niên. Nhưng qua một vài chuyện dưới đây, tôi cho rằng chúng ta chưa thực sự có một tầng lớp công chúng như vậy.

Một lần hỏi mua vé xem buổi biểu diễn của một nghệ sĩ piano người Mỹ, mấy tay phe vé ở Nhà hát Lớn thành phố thấy tôi lớn tuổi, ăn mặc tuềnh toàng, liền bảo: “Khốt ơi, ở đây chỉ có các ông tây, bà đầm và các ông to bà lớn nghe thôi. Nếu chốt muốn xem con phải bán thêm cho chốt cái vé ra”.

Nhiều buổi biểu diễn ở Nhà hát Lớn, mặc dù ban tổ chức đã nhắc, với các tác phẩm gồm nhiều chương, khi dàn nhạc, nghệ sĩ chơi xong toàn bộ tác phẩm, khán giả mới vỗ tay tán thưởng. Nhưng thường mới hết một chương, khán giả đã vỗ tay và khi tác phẩm kết thúc lại chẳng thấy mấy ai vỗ tay... vì sợ nhầm.

Trong một chương trình *Nốt nhạc xanh* của VTV, mỗi khi nghe thấy giai điệu của một ca khúc nhạc trẻ là người tham dự tranh nhau trả lời, và trả lời rất chính xác. Nhưng khi phát lên Chương 2 bản Giao hưởng số 6 (Đồng quê) của Beethoven thì cả hội trường im phăng phắc.

Vậy làm sao để ngày càng có thêm nhiều người yêu thích nhạc cổ điển?

Tôi có tìm hiểu một số người yêu thích âm nhạc cổ điển, thậm chí yêu đến mức đam mê mặc dù không hề học qua một lớp lý luận âm nhạc nào, họ đều cho rằng chẳng có loại âm nhạc nào là âm nhạc bác học, dành riêng cho một tầng lớp thính giả chọn lọc. Ai cũng có thể cảm thụ nhạc cổ điển nếu nghe nhiều và biết lắng nghe. Cũng như tuồng, chèo, nếu không biết lắng nghe thì người Việt Nam cũng chưa chắc thấy được cái hay của nó.

Với một bản nhạc, nếu không lắng nghe, các giai điệu chỉ vang lên trong tai một cách tự nhiên, nhưng khi nghe nhiều lần và chăm chú, chúng ta sẽ hiểu được những mẫu hình trừu tượng của âm nhạc.

Danh họa Raphael từng nói: “Hiểu biết tức là bình đẳng”. Khi chúng ta hiểu biết một tác phẩm âm nhạc là chúng ta cùng sống với khoảnh khắc đã khai sinh ra tác phẩm và đã nhận được thông điệp của người nhạc sĩ gửi gắm trong tác phẩm ấy. Nhưng ý nghĩa một tác phẩm âm nhạc không bắt biến đâu rằng âm nhạc vốn được gọi là ngôn ngữ của cảm xúc. Không chỉ các nhạc sĩ cổ điển mà cả các nhạc sĩ hiện đại đều phản đối mọi nỗ lực trói buộc tác phẩm vào một hình tượng cụ thể.

Vì như vậy sẽ phá hoại niềm vinh quang mà chỉ âm nhạc mới có, tức là vượt thoát khỏi ngôn từ, không bị kìm hãm trong một ý nghĩa cá biệt.

Giả dụ ta nói khúc nhạc *Ave Maria* của Schubert là “thánh thiện”, “thoát tục”, “sự thăng hoa của tình yêu”... Liệu những từ ngữ đó có chuyển tải được chút ý niệm nào, dù là mơ hồ nhất, đến những người chưa từng nghe và thốt thức với giai điệu của *Ave Maria*? Chắc chắn là không. Ý nghĩa của một khúc nhạc không thể nào diễn đạt được bằng ngôn từ, chính điều này tạo thành bản chất của âm nhạc. Chúng ta có thể định nghĩa một từ bằng những từ khác, nhưng chúng ta không thể định nghĩa được một giai điệu. Ý nghĩa của một giai điệu là... chính giai điệu ấy!

Ngoài ra, với từng người nghe, giai điệu gọi lên những điều rất khác, rất riêng. Chẳng hạn khi nghe một khúc quân hành, người thì nhớ lại kỷ niệm thời binh nghiệp, người lại thấy chói tai vì tiếng kèn trumpet và liên tưởng đến sự đau đớn vừa trải qua trong phòng nhỏ rặng... Cùng khúc quân hành đó, nhà phê bình âm nhạc phán “bất chúc Mozart”, còn nhà soạn nhạc trẻ thì thậm chí mong một ngày nào đó mình sẽ viết được những khúc nhạc bi hùng như thế.

Ngoài yếu tố quan trọng nhất là biết lắng nghe, khả năng cảm nhận của ta sẽ được nâng cao nếu ta biết đòi điều về các yếu tố tạo nên nền âm nhạc và các phương pháp mà các nhà soạn nhạc sử dụng để phối hợp các cung bậc thành giai điệu. Chúng ta cần tìm hiểu những trường phái, trào lưu của loại hình nghệ thuật và quan hệ của nó với môi trường văn hóa xã hội.

Chúng ta cũng cần phải có chút ít hiểu biết về những con người, mà thiên tài âm nhạc của họ đã làm phong phú thêm cho cuộc sống của nhân loại. Những thông tin này hoàn toàn không tham dự vào ý nghĩa của một tác phẩm âm nhạc

nhưng chúng sẽ giúp mỗi chúng ta tự mình dò tìm cái ý nghĩa bí ẩn và huyền diệu trong tác phẩm của họ.

Âm nhạc, cũng như tình yêu, dễ dàng ném trái hơn là phân định. Không có hai triết gia nào đưa ra một định nghĩa giống nhau về tình yêu. Một tác phẩm âm nhạc tự thân nó là một quan điểm về cuộc đời. Nó mang đến chúng ta cách diễn dịch cá nhân của người nghệ sĩ về thân phận con người, mà tác giả đã ném trái với tư cách là một người nghệ sĩ và một con người. Tìm đến được tận cội nguồn của tác phẩm, ta càng chiêm hữu được nó trọn vẹn, càng choáng ngợp trước những niềm vui tuyệt vời mà âm nhạc mang đến, đưa ta vươn tới những đỉnh cao của nhận thức, đến vực thẳm của tâm linh...

Văn Thành

Chú giải một số thuật ngữ trong các bài viết

THUẬT NGỮ CHỈ TỐC ĐỘ

Larghissimo - cực chậm (mỗi phút chưa đến 20 phách).

Lento - rất chậm (mỗi phút từ 40-60 phách).

Largo - rất chậm (mỗi phút từ 40-60 phách), giống *lento*.

Larghetto - khá chậm (mỗi phút từ 60-66 phách).

Adagio - chậm và trang nghiêm (mỗi phút từ 66-76 phách).

Adagietto - khá chậm (mỗi phút từ 70-80 phách).

Andante - thông thả (mỗi phút từ 76-108 phách).

Moderato - vừa phải (mỗi phút 101-110 phách).

Allergretto - nhanh vừa phải (nhưng chậm hơn *allegro*).

Allegro moderato - nhanh vừa phải (mỗi phút từ 112-124 phách).

Allegro - nhanh (mỗi phút từ 120-139 phách).

Vivace - nhanh hơn *allegro* (mỗi phút 140 phách).

Presto - rất nhanh (mỗi phút từ 168-200 phách).

Prestissimo - cực nhanh (mỗi phút hơn 200 phách).

THUẬT NGỮ CHỈ LOẠI GIỌNG HÁT

Baritone: Giọng nam trung.

Coloratura: Giọng màu sắc.

Countertenor: Giọng phản nam cao.

Mezzo-soprano: Giọng nữ trung.

Soprano: Giọng nữ cao.

Tenor: Giọng nam cao.

THUẬT NGỮ CHỈ CƯỜNG ĐỘ

Pianissimo: Âm lượng nhẹ, viết tắt là *Pp*.

Fortissimo: Âm lượng rất mạnh, viết tắt là *Ff*.

Mezzo-forte: Âm lượng mạnh trung bình, viết tắt là *Mf*.

THUẬT NGỮ CHỈ ĐẶC TRUNG/THỂ LOẠI

Aria: Một bài ca độc lập hoặc là một phần của một tác phẩm lớn (opera, cantata, oratorio).

Aria được thể hiện bằng một giọng ca, có hoặc không có phần nhạc đệm và thường thể hiện cảm xúc mãnh liệt.

Basso continuo: Một đặc trưng của âm nhạc thời Baroque, là một bè trầm chạy liên tục suốt tác phẩm.

Cadenza: Một đoạn nhạc mang tính trang trí được chơi gần cuối một tác phẩm, thường là ngẫu hứng và được nghệ sĩ solo trình diễn. Các đoạn cadenza phần lớn xuất hiện trong các aria hoặc concerto.

Cantata (đại hợp xướng): Thể loại thanh nhạc cổ điển với đặc điểm trang trọng hoặc có tính anh hùng, tính trữ tình; gồm một số tiết mục hoàn thiện viết cho hợp xướng, ca sĩ solo và dàn nhạc giao hưởng. Thể loại cantata có sự gần gũi với thể loại oratorio. Tuy nhiên giữa hai thể loại này cũng có những điểm khác biệt, đó là khuôn khổ của cantata không lớn lắm và không diễn tả một câu chuyện kịch, mà chỉ có một số tiết mục dựa trên một đề tài.

Coda: Đoạn kết của một tác phẩm âm nhạc.

Comic opera (tiếng Pháp là *Opéra comique*): Thể loại opera phổ biến nhất của Pháp trong thế kỷ 19 và không hề có chút gì hài hước ở trong thể loại này mặc dù có tên là comique. Opéra comique hoàn toàn không sử dụng hát nói (recitativo) mà thay vào đó là hội thoại.

Concerto: Thể loại âm nhạc với đặc trưng gồm có ba chương, cho một hay nhiều loại nhạc cụ độc tấu với dàn nhạc.

Concertino: Bản concerto nhỏ, ngắn.

Etude: Một đoạn khí nhạc được coi như một bài tập với mục đích chính là để khai thác và hoàn thiện kỹ thuật biểu diễn, chủ yếu đối với loại đàn dây có bàn phím, nhưng cũng vẫn có được sự hứng thú về âm nhạc.

Fantasia: Khúc phóng túng.

Fugue: Nhạc phức điệu, nhiều bè.

Grand opera (tiếng Pháp là *Opéra grande*): Thể loại opera thế kỷ 19 thường có 4-5 màn và sử dụng một dàn ca sĩ và dàn nhạc hùng hậu. Các tác giả tiêu biểu cho trường phái này là Meyerbeer và Berlioz.

Gavotte: Một vũ điệu của Pháp.

Lied (số nhiều là *Lieder*): Một từ tiếng Đức với nghĩa đen là “bài ca”. Tuy nhiên nó được sử dụng chủ yếu như một thuật ngữ chỉ thể loại ca khúc nghệ thuật bằng ngôn ngữ Đức.

Libretto: Một dạng kịch bản được sử dụng trong các tác phẩm âm nhạc ở thể loại opera, operetta, masque, oratorio, cantata, musical và ballet. Thuật ngữ “libretto” đôi khi cũng được dùng để chỉ phần lời của một tác phẩm âm nhạc tôn giáo như mass, requiem và cantata nhà thờ.

Mass: Thể loại thánh ca dưới dạng tác phẩm hợp xướng phổ nhạc các phần cố định của nghi lễ ban thánh thể. Bản *Missa Solemnis* giọng Rê trưởng Op. 123 của Beethoven là một trong những tác phẩm nổi tiếng nhất ở thể loại này cùng với bản *Mass giọng Si thứ* của J. S. Bach. Trước đó, Beethoven có sáng tác *Mass giọng Đô trưởng Op.86* nhưng không thể so sánh với sáng tác sau.

Opera: Là số nhiều của từ *opus* (tác phẩm) trong tiếng Latin. Opera là một loại hình nghệ thuật tổng hợp, có sự kết hợp giữa sân khấu và âm nhạc; sự tham gia của các ca sĩ độc tấu, hợp xướng, dàn nhạc cùng với những loại hình nghệ thuật vô cùng đa dạng khác như ballet, mỹ thuật, diễn xuất của diễn viên.

Opera verismo: một trường phái opera của Italia ra đời khi sự nghiệp của Verdi đã gần đi vào giai đoạn cuối. Verismo (chân thực) là trường phái bao trùm lên Italia vào những năm cuối thế kỷ 19 và đầu thế kỷ 20 với mục đích phơi bày hiện thực trần trụi của xã hội đương thời nhằm phản đối và đá kích những vở opera mang màu sắc thần thoại của Wagner.

Oratorio (thanh xướng kịch): Thể loại thanh nhạc cổ điển quy mô lớn viết cho dàn nhạc giao hưởng, ca sĩ solo và dàn hợp xướng. Oratorio thường dùng để miêu tả một câu chuyện kịch nhưng khác với một vở opera, nó không có các hành động kịch, không dùng phục trang biểu diễn và trang trí sân khấu. Oratorio là kịch bằng âm nhạc, dùng hát có nhạc đệm để kể lại những câu chuyện.

Overture: Khúc nhạc có độ dài trung bình, hoặc để giới thiệu một tác phẩm mang tính kịch hoặc được dự tính cho biểu diễn hòa nhạc.

Prelude: Khúc nhạc ngắn, thường không có hình thức nội tại đặc biệt, có thể đóng vai trò giới thiệu cho những chương nhạc tiếp theo của một tác phẩm mà thường dài và phức tạp hơn.

Rondeau (Rondo): Luân khúc.

Singspiel: Một loại nhạc kịch sử dụng ngôn ngữ Đức.

Sonata: Một thể loại tác phẩm âm nhạc cổ điển viết cho một hay nhiều nhạc cụ. Thuật ngữ sonata cũng chỉ hình thức âm nhạc đặc trưng của chương nhạc thứ nhất trong các sonata thế kỷ 18 và các thể loại có liên quan. Từ giữa thế kỷ 18, thuật ngữ sonata thường được dùng cho các tác phẩm có khuôn mẫu ba hoặc bốn chương viết cho một hoặc hai nhạc cụ, như trong piano sonata (cho piano độc tấu) hoặc violin sonata (cho violin với bè đệm đàn phím).

Symphony: Một thể loại tác phẩm quy mô dành cho dàn nhạc (hoặc dàn nhạc với giọng hát) và thường có nhiều hơn một chương. Thuật ngữ “giao hưởng” bắt nguồn từ tiếng Hy Lạp, có nghĩa là “cùng nhau phát ra âm thanh”. Ý nghĩa này của thuật ngữ “giao hưởng” đã trải qua nhiều sự thay đổi trong lịch sử âm nhạc. Ý nghĩa của nó theo cách hiểu của chúng ta ngày nay đã được định hình từ nền âm nhạc Đức và Áo trong suốt đầu thế kỷ 18.

MỤC LỤC

Lời nói đầu	5
-------------	---

PHẦN I: TÁC GIẢ VÀ TÁC PHẨM

Johann Sebastian Bach, khi âm nhạc bước ra khỏi mái vòm nhà thờ	9
Tartini và bản sonata “Âm láy ma quỷ”	17
Nhà cách tân âm nhạc Mozart	21
Beethoven qua ngôn từ của chính ông	25
Người tác thành cho thơ và âm nhạc cổ điển	31
Thiên tài chống lại chủ nghĩa chuyên chế	36
<i>Fidelio</i> đưa con đầy nước mắt và vinh quang	44
Chức thư Heiligenstadt	50
Carl Maria von Weber - cha đẻ chủ nghĩa lãng mạn Đức	55
Franz Schubert, người chạy đua với thời gian	59
“St Matthew Passion” đã được đánh thức như thế nào	66
Chopin - nhà thơ bên cây đàn piano	70
Cái chết của thiên tài	76
Robert Schumann, trí tuệ của trào lưu Lãng mạn Đức	86
Câu chuyện tình lãng mạn nhất trong lịch sử âm nhạc	93
Chuyện về bản Giao hưởng “Mùa xuân”	102
Franz Liszt - người chạm tới tương lai	106
Từ overture đến những khúc dạo đầu	111
Charles Alkan - thiên tài và bất hạnh	116
Richard Wagner - một quyền lực lớn trong âm nhạc thế kỷ 19	123
Nàng thơ hản đã thâm thi	129
Aida - bi kịch bên dòng sông Nil	134

César Franck - nhà cách tân lớn của âm nhạc Pháp	139
Chín bài ca kính dâng lên Chúa	145
Bedrich Smetana - vị tướng tiên phong	150
Con đường riêng của Johannes Brahms	155
“Bản Giao hưởng số 10 của Beethoven”	160
Người duy trì phong cách lãng mạn kinh điển Đức	164
Jules Massenet - bậc thầy của sân khấu opera Pháp	168
Edvard Grieg - Chopin của Bắc Âu	174
“Shakespeare của âm nhạc”	179
Claude Debussy -	
linh hồn của trường phái âm nhạc Ấn tượng	183
Khi Salome còn nhảy múa	191
Sergei Rachmaninoff, người khép lại	
trường phái Lãng mạn một cách huy hoàng	197
“The Planets” - bộ tranh tiến trình cuộc đời	203
Albert Ketelbey, phù thủy của âm điệu	207
Igor Stravinsky - nhà cách tân âm nhạc thế kỷ 20	212
Arnold Bax - người kế tiếp Elgar	217
Nhà soạn nhạc trên tờ 20 franc Thụy Sĩ	222
Trò chuyện về âm nhạc với Tchaikovsky	227
Nadezhda von Meck - nàng thơ vô hình của Tchaikovsky	235
Turgenev và Tchaikovsky - sự tương hợp kỳ lạ	241
“Requiem” cho chính mình	246
Giacomo Puccini - sau 150 năm vẫn gây sóng gió	251
“Bài ca trái đất” - tiếng nói tư tưởng của Gustav Mahler	256
Nói tiếng hát và lời thơ tan biến	262
Alexander Scriabin và khát khao phá vỡ chuẩn mực	268
Ottorino Respighi và cảm hứng từ vốn cổ	275
George Gershwin, một nhạc sĩ Mỹ thực thụ	280

Shostakovich - chuẩn mực của sáng tạo nghệ thuật	286
Witold Lutoslawski - hiện tượng âm nhạc Ba Lan thế kỷ 20	291

PHẦN II: CHÂN DUNG NGHỆ SĨ

Evgeny Mravinsky - nhạc trưởng huyền thoại	299
<i>Maestro</i> Lorin Maazel	304
Valery Gergiev - người mang thế giới âm nhạc trên đôi vai	309
Pablo Casals - người đặt nền móng cho nghệ thuật trình diễn cello hiện đại	314
Mstislav Rostropovich: Tôi quan tâm đến mọi người!	320
Shostakovich, Prokofiev, Britten và Rostropovich	326
Vladimir Horowitz, tĩnh lặng trong tiếng đàn	333
Emil Gilels - biểu tượng của âm nhạc Xô Viết	338
Itzhak Perlman - đưa âm nhạc vượt trên mọi kỹ thuật	344
Martha Argerich - tiếng sấm trên phím đàn	351
Mitsuko Uchida - nghệ sĩ bên trong một nghệ sĩ	355
Krystian Zimerman - người chống “toàn cầu hóa” trong âm nhạc	360
Evgeny Kissin - tài năng thiên bẩm	366
Những giọng nữ cao của mọi thời đại	369
Maria Callas huyền thoại	374
Montserrat Caballé: Hãy gọi tôi là La Montse	381
Luciano Pavarotti - ông vua của những nốt Đô	385
“Bông hồng bạc” Lucia Popp	390
Dmitri Hvorostovsky - “Đi tới, hát, giành chiến thắng”	395
Lời cuối sách	402
Chú giải một số thuật ngữ trong các bài viết	406

ĐẾN VỚI NHẠC CỔ ĐIỂN

Nhiều tác giả

Chịu trách nhiệm xuất bản: NGUYỄN MINH NHỰT
Biên tập: NAM AN
Bìa: BÙI NAM
Sửa bản in: XUÂN HUƠNG
Trình bày: VŨ PHƯƠNG

NHÀ XUẤT BẢN TRẺ
161B Lý Chính Thắng, Phường 7,
Quận 3, Thành phố Hồ Chí Minh
ĐT: (08) 39316289 - 39316211 - 39317849 - 38465596
Fax: (08) 38437450
E-mail: hophubandoc@nxbtre.com.vn
Website: www.nxbtre.com.vn

CHI NHÁNH NHÀ XUẤT BẢN TRẺ TẠI HÀ NỘI
Số 21, dãy A11, khu Đầm Trấu, Phường Bạch Đằng,
Quận Hai Bà Trưng, Thành phố Hà Nội
ĐT: (04) 37734544 - Fax: (04) 35123395
E-mail: chinhanh@nxbtre.com.vn

CÔNG TY TNHH SÁCH ĐIỆN TỬ TRẺ (YBOOK)
161B Lý Chính Thắng, P.7, Q.3, Tp. HCM
ĐT: 08 35261001 - Fax: 08 38437450
Email: info@ybook.vn
Website: www.ybook.vn

