

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA THỂ THAO VÀ DU LỊCH
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SÂN KHẤU - ĐIỆN ẢNH HÀ NỘI

NGUYỄN THỊ HUYỀN NGÀ

**NGHỆ THUẬT ĐẠO DIỄN NHẠC KỊCH CHÂU ÂU
TRÊN SÂN KHẤU VIỆT NAM**

LUẬN VĂN THẠC SĨ
Chuyên ngành Nghệ thuật Sân khấu

Hà Nội - 2016

NGUYỄN THỊ HUYỀN

NGHỆ THUẬT ĐẠO DIỄN NHẠC KỊCH CHÂU ÂU

TRÊN SÂN KHẤU VIỆT NAM

LUẬN VĂN THẠC SĨ HÀ NỘI - 2016

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO

BỘ VĂN HÓA THỂ THAO VÀ DU LỊCH

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SÂN KHẤU - ĐIỆN ẢNH HÀ NỘI

NGUYỄN THỊ HUYỀN NGÀ

**NGHỆ THUẬT ĐẠO DIỄN NHẠC KỊCH CHÂU ÂU
TRÊN SÂN KHẤU VIỆT NAM**

LUẬN VĂN THẠC SĨ

Nghệ thuật Sân khấu

Mã số: 60210222

Người hướng dẫn khoa học:

PGS.TS. NGUYỄN ĐÌNH THI

Hà Nội

2016

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan những vấn đề nêu trong luận văn này là do tôi nghiên cứu, không sao chép của người khác. Những ý kiến tham khảo, tư liệu của các tác giả đều có chú thích nguồn gốc đầy đủ.

Tôi hoàn toàn chịu trách nhiệm về những nội dung trong luận văn./.

Hà Nội, ngày tháng năm 2016

Người viết luận văn

Nguyễn Thị Huyền Nga

LỜI CẢM ƠN

Tôi xin chân thành cảm ơn Ban giám hiệu, Phòng Đào tạo & Quản lý khoa học, Khoa Sau đại học, Khoa Sân khấu và các thầy, cô giáo, Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội đã tạo điều kiện cho tôi được học tập nâng cao trình độ.

Tôi xin trân trọng cảm ơn thầy giáo PGS.TS. NGUYỄN Đình Thi đã tận tình giúp đỡ, hướng dẫn tôi trong suốt quá trình nghiên cứu, thực hiện đề tài này.

Tôi xin trân trọng cảm ơn Ban giám đốc Nhà hát Nhạc Vũ Kịch Việt Nam cũng như toàn bộ anh chị em, bạn bè, đồng nghiệp đã tạo điều kiện và giúp đỡ tôi trong quá trình học tập cũng như làm nghề để tôi có được những kinh nghiệm thông qua thực tiễn.

Tôi xin chân thành cảm ơn gia đình, bạn bè, anh chị em lớp Thạc sĩ Nghệ thuật Sân khấu khóa 12 – Trường Đại học Sân khấu & Điện ảnh Hà Nội, những người đã đồng hành bên tôi, tạo điều kiện để tôi học tập, nghiên cứu và thực hiện luận văn này.

Dù tôi đã cố gắng để hoàn thành tốt luận văn nhưng cũng không thể tránh khỏi những thiếu sót và hạn chế. Kính mong nhận được những đóng góp, chia sẻ của các thầy cô giáo, các bạn đồng nghiệp.

Xin trân trọng cảm ơn.

Nguyễn Thị Huyền Nga

MỤC LỤC

1. Lý do lựa chọn đề tài.....	4
2. Lịch sử nghiên cứu vấn đề.....	6
3. Mục đích nghiên cứu.....	8
4. Đối tượng nghiên cứu.....	8
5. Giới hạn phạm vi nghiên cứu.....	8
6. Nhiệm vụ nghiên cứu.....	9
7. Câu hỏi nghiên cứu.....	9
8. Phương pháp nghiên cứu.....	9
9. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn.....	10
10. Cấu trúc của luận văn.....	10
Chương 1 CƠ SỞ LÝ LUẬN CỦA NGHỆ THUẬT DÀN DỰNG OPERA.....	11
1.1. Khái niệm và đặc điểm nghệ thuật Opera (Nhạc kịch).....	11
1.2. Lược sử hình thành nghệ thuật Opera thế giới.	15
1.2.1. Opera thời kỳ tiền cổ điển.....	15
1.2.2. Opera thời kỳ cổ điển.	18
1.2.3. Opera thời kỳ lãng mạn.....	20
1.2.4. Opera thế kỷ XX.	23
1.3. Lược sử hình thành nghệ thuật Opera Việt Nam.....	29
1.4. Về nghệ thuật dàn dựng Opera.	34
1.4.1. Những dấu ấn của nghệ thuật dàn dựng sân khấu Opera.....	34
1.4.2 Nghệ thuật đạo diễn sân khấu.....	41
Tiểu kết chương 1:.....	49
Chương 2 ĐẶC ĐIỂM DÀN DỰNG NHẠC KỊCH CỦA CÁC ĐẠO DIỄN CHÂU ÂU TRÊN SÂN KHẤU VIỆT NAM.....	51

2.1 Những thủ pháp trong nghệ thuật dàn dựng nhạc kịch của các đạo diễn châu Âu trên sân khấu Việt Nam.....	51
2.1.1. Lý giải kịch bản, tìm hành động xuyên và hình tượng nghệ thuật của tác phẩm.	51
2.1.2 Xử lý chi tiết trong vở diễn.	62
2.1.3 Xây dựng nhân vật – đạo diễn làm việc với diễn viên.	68
2.1.4 Xử lý không gian, thời gian trên sân khấu nhạc kịch.	73
2.1.5 Xử lý âm nhạc.	76
2.1.6 Xử lý phục trang, đạo cụ và các yếu tố khác.	81
2.2 Cách khai thác những nét văn hóa Việt Nam trong dàn dựng nhạc kịch.....	84
2.2.1 Xu hướng “Việt hóa” Opera kinh điển châu Âu trên sân khấu Việt Nam.	84
2.2.2 Xây dựng tác phẩm Opera Việt Nam đương đại.	90
Tiểu kết chương hai:	92
KẾT LUẬN.	93
TÀI LIỆU THAM KHẢO	95

BẢNG CHỮ CÁI VIẾT TẮT TRONG LUẬN VĂN

- GS = Giáo sư
- PGS = Phó Giáo sư
- TS = Tiến sĩ
- ThS = Thạc sĩ
- VHGD = Văn hóa Giáo dục
- NXB = Nhà xuất bản
- HN = Hà Nội
- tr = Trang
- a b – d và g - c # (kí hiệu nốt nhạc) = nốt La Sol – Rê và Sol – Đô Thăng

MỞ ĐẦU

1. Lý do lựa chọn đề tài

Hơn bốn thế kỷ qua, nghệ thuật nhạc kịch (Opera) ra đời và chiếm lĩnh được hàng triệu trái tim, khối óc của con người. Bằng sự kết hợp tài tình giữa âm nhạc và sân khấu, cùng thơ ca, hội họa trang trí...; bằng những thủ pháp âm nhạc phong phú, đa dạng, Opera đã trở thành nghệ thuật độc đáo với khả năng diệu kỳ mà ít có thể loại âm nhạc nào sánh kịp trong việc thể hiện cuộc sống hiện thực và miêu tả tình cảm của con người.

Nghệ thuật Opera tác động trực tiếp tới khán giả yêu thích bộ môn nghệ thuật này. Đồng thời nó cũng hấp dẫn sự chú ý, kích thích sáng tạo của các nhạc sĩ, ca sĩ, nghệ sĩ biểu diễn trên thế giới. Tên tuổi của nhiều nhạc sĩ trở nên nổi tiếng bởi họ đã cống hiến sự nghiệp của mình cho Opera như C. Monteverdi, A. Scarlatti, C.W. Gluck, C. Weber, G. Verdi, G. Rossini, G. Bizet, R. Wagner, G. Puccini... Nhiều nhạc sĩ mà sự nghiệp của họ chói lọi trong các lĩnh vực nhạc giao hưởng, nhạc thính phòng nhưng cũng có nhiều công lao với Opera, có những tác phẩm Opera sống mãi trong lịch sử âm nhạc thế giới như W.A. Mozart, L.V. Beethoven, M. Glinka, P.I. Tchaicovsky, S. Prokofiev... Opera hấp dẫn các nhạc sĩ không chỉ bởi thế mạnh trong việc thể hiện cuộc sống hiện thực mà còn vì phẩm chất nghệ thuật. Chỉ riêng về mặt âm nhạc, Opera đòi hỏi ở người nhạc sĩ năng lực sáng tác toàn diện cả thanh nhạc và khí nhạc. Khí nhạc trong Opera cũng không kém gì nghệ thuật giao hưởng. Các thủ pháp nghệ thuật cũng như kỹ thuật thanh nhạc đạt đến đỉnh cao trong Opera là sức lôi cuốn các ca sĩ thử sức ở lĩnh vực này. Chính vì vậy, ở các quốc gia châu Âu và một số quốc gia ở các châu lục khác như Mỹ, Úc, Trung Quốc, Nhật Bản... có nền âm nhạc phát triển cao thì cùng với âm nhạc giao hưởng, Opera là một trong những môn nghệ thuật được chú trọng.

Tại Việt Nam, với tính cách là một thể loại âm nhạc chuyên nghiệp đòi hỏi trình độ cao của các nhà soạn nhạc, nghệ sĩ biểu diễn và công chúng

thường thức, Opera không xuất hiện ngay trong nền nhạc mới Việt Nam như ca khúc và một số thể loại âm nhạc thính phòng khác. Sự ra đời của Opera Việt Nam đã trải qua một quá trình khá dài. Từ những bước đi ban đầu trong sáng tác các tác phẩm ca cảnh, ca kịch ở thời kỳ 1945 - 1954, các nhạc sĩ Việt Nam dần dần trưởng thành trong sáng tác âm nhạc cho sân khấu, đến khi những điều kiện cần và đủ cả về khách quan và chủ quan chín muồi ở thời kỳ 1954 - 1975 thì thể loại Opera mới chính thức được ra đời. Cùng với nhạc giao hưởng, thính phòng, nhạc sân khấu... Opera đã góp phần cho sự phát triển nền âm nhạc chuyên nghiệp Việt Nam. Tuy nhiên cho đến nay, Việt Nam mới chỉ có 06 tác phẩm đạt chuẩn Opera và công tác bảo tồn chưa được tốt nên một số tác phẩm đã bị thất lạc hoặc không giữ được tư liệu.

Khoảng chục năm gần đây, dưới sự bảo trợ của các quỹ văn hóa của châu Âu, Nhà hát Nhạc Vũ Kịch liên tục dựng những tác phẩm kinh điển trên thế giới như: “Cosi Fantutte”, “Blog Opera”, “La Boheme”, “Carmen”, “Der das Tal geht” do các đạo diễn đến từ châu Âu dàn dựng thực sự đã đem một luồng gió mới đến với công chúng của Thủ đô. Các vở đều được dàn dựng theo cách mới và phá bỏ những quy tắc nghiêm ngặt của Opera cổ điển như không gian và thời gian. Cách xử lý tối giản về cảnh trí và phục trang đã cắt giảm được rất nhiều chi phí sản xuất mà vẫn gây được hiệu quả rất lớn với khán giả tại Việt Nam. Điều quan trọng hơn, không phải vì vấn đề kinh phí, mà vấn đề ở chỗ các đạo diễn châu Âu đã tìm tòi, sáng tạo trong các thủ pháp dàn dựng, hướng tới mục đích đưa Opera gần hơn với đối tượng tiếp nhận là khán giả ở Việt Nam. Khán giả đã bắt đầu đặt mua vé trước khi biểu diễn hàng tuần với thể loại Opera - vốn được coi là thể loại nghệ thuật sân khấu khá kén khán giả, thì với hiện tượng này có thể coi đó là một dấu hiệu rất tích cực về trình độ dân trí và trình độ thưởng thức âm nhạc đã được nâng cao. Từ tín hiệu đáng mừng đó, tôi mạnh dạn chọn đề tài “Nghệ thuật đạo diễn nhạc

kịch châu Âu trên sân khấu Việt Nam” trước hết là cần thiết cho bản thân người viết, vì tôi đang công tác tại Nhà hát Nhạc vũ kịch Việt nam với vai trò là Đạo diễn sân khấu và là người dàn tập lại những vở Opera đã được các đạo diễn nước ngoài dàn dựng như những tác phẩm được biểu diễn định kì sau khi chuyên gia về nước. Tiếp theo, đối với những người làm công tác đạo diễn sân khấu, yêu thích nghệ thuật Opera, luận văn sẽ là một tài liệu để các bạn có thể tham khảo, tìm hiểu.

Đặc biệt, ở Việt Nam hiện nay, chúng ta chưa có đội ngũ đạo diễn, diễn viên chuyên dàn dựng và biểu diễn Opera, Musical (nhạc kịch). Việc nghiên cứu và tìm hiểu về nghệ thuật dàn dựng Opera cũng là một đóng góp quan trọng cho công tác đào tạo đạo diễn, diễn viên Opera, Musical. Điều đó là yếu tố tạo nên tính mới của đề tài. Vì vậy tôi chọn đề tài này làm đề tài nghiên cứu luận văn thạc sỹ của mình.

2. Lịch sử nghiên cứu vấn đề

Về nghệ thuật Opera, chúng ta có các chuyên đề nghiên cứu, phổ biến Opera ở Việt Nam, tiêu biểu như: “Nghệ thuật Opera” của Nguyễn Trung Kiên (2004) Viện âm nhạc – Hà nội; “Các thể loại âm nhạc” - Nhiều tác giả của Nga (2002), Người dịch : Lan Hương, Nhà xuất bản Văn hóa -Thông tin; “Lịch sử âm nhạc thế giới tập 1”, tác giả Nguyễn Xinh (1983), Nhạc viện Hà nội; “Lịch sử âm nhạc thế giới tập II”, Thế Vinh- Nguyễn Thị Nhung (1985), Nhà in Nhạc viện Hà nội.

Các tác phẩm đều ghi nhận - kể từ khi vở Opera đầu tiên của châu Âu ra đời cho đến nay đã hơn 400 năm, một chặng đường lịch sử khá dài. Với khoảng thời gian đó, Opera châu Âu đã phát triển và đạt được nhiều thành tựu to lớn với nhiều thể loại, nhiều trường phái phong cách, ghi danh biết bao tên tuổi của các nhạc sĩ vĩ đại mà sự nghiệp của họ đã làm chói lọi cho những trang sử của Opera.

Nghiên cứu về Opera Việt Nam, chúng ta có các chuyên luận tiêu biểu - “Lược sử âm nhạc Việt Nam”, tác giả Thụy Loan (1993), Nhạc viện Hà nội- Nxb Âm nhạc; “Âm nhạc mới Việt nam tiến trình và những thành tựu” của nhóm tác giả Tú Ngọc- Nguyễn thị Nhung- Vũ Tự Lân- Ngọc Oánh - Thái Phiên (2000)Viện Âm nhạc; “ Âm nhạc thính phòng giao hưởng Việt Nam- Sự hình thành và phát triển- Tác giả, tác phẩm”, tác giả Nguyễn Thị Nhung (2001) -Viện Âm nhạc...

Về nghệ thuật đạo diễn Opera ở Việt Nam, trong cuốn “Sử liệu lịch sử âm nhạc Việt Nam” (tác giả Dương Quang Thiện – *Viện Âm nhạc và Múa năm 1995*) chúng ta được biết: Nghệ sĩ Nhân dân Xô viết, GS thanh nhạc Liên Xô D.I.Badoritde, năm 1961 đã chỉ đạo nghệ thuật tác phẩm “Epghenhi Onhieghin” (Nhạc kịch 3 hồi, 7 cảnh) cho Nhà hát Giao hưởng hợp xướng Nhạc Vũ kịch Việt Nam, một nhà hát có vai trò trung tâm trong việc kế thừa vốn ca nhạc kịch dân tộc cổ điển, phát triển nền âm nhạc kịch hiện đại hôm nay. Đến năm 1965 Nhà hát dàn dựng vở Nhạc kịch đầu tiên của Việt Nam – “Cô Sao” – Kịch bản và âm nhạc Đỗ Nhuận. Tác phẩm do đạo diễn Võ Bài dàn dựng. Năm 1964, Nhà hát dựng tác phẩm Opera “Núi rừng hãy lên tiếng” (ca kịch Triều Tiên gồm 5 màn, 8 cảnh) do Đạo diễn Nhà hát Nghệ thuật Quốc gia Triều Tiên Rymensop dàn dựng.

Sau thời gian gián đoạn do nhiều lý do khách quan và chủ quan, các quỹ văn hóa của châu Âu đã bảo trợ cho các chương trình, dự án dàn dựng Opera kinh điển thế giới tại Việt Nam và Nhà hát Nhạc Vũ Kịch là đơn vị thực hiện. Các tác phẩm: “Cosi Fantutte”, “Blog Opera”, “La Boheme”, “Carmen”, “ Der das Tal geht” lần lượt được ra mắt công chúng dưới sự dàn dựng của các đạo diễn đến từ châu Âu.

Các đạo diễn châu Âu đã có những sáng tạo nghệ thuật trong quá trình dàn dựng các tác phẩm Opera kinh điển của thế giới tại Việt Nam hôm nay,

đưa nghệ thuật Opera gần gũi với sự tiếp nhận của khán giả Việt hiện đại, đồng thời vẫn phổ biến được các giá trị nghệ thuật sâu sắc của thể loại nhạc kịch này. Đây cũng chính là vấn đề mang tính học thuật cần được quan tâm, tìm hiểu.

3. Mục đích nghiên cứu

Từ những tìm hiểu về lịch sử hình thành Opera thế giới và Việt Nam; từ những đặc điểm trong nghệ thuật dàn dựng Opera, những tính chất của nghiệp vụ đạo diễn sân khấu, đề tài: “Nghệ thuật đạo diễn nhạc kịch châu Âu trên sân khấu Việt Nam” hướng đến mục đích phân tích và tìm hiểu những sáng tạo nghệ thuật trong thủ pháp đạo diễn của các đạo diễn Châu Âu, dàn dựng những tác phẩm Opera kinh điển ở Việt Nam trong giai đoạn (2006 - 2016). Từ đó nhận diện những sáng tạo mang dấu hiệu giao lưu văn hóa mà ở đó các đạo diễn phương Tây xác định đối tượng tiếp nhận (khán giả) là công chúng Việt Nam, để có những cách tiếp cận mang sắc thái văn hóa Việt trong tác phẩm của châu Âu. (dàn dựng cho nghệ sỹ Việt Nam biểu diễn và diễn cho người Việt Nam xem) - ở đó sẽ có những thành công và tồn tại nhất định.

4. Đối tượng nghiên cứu

Đề tài : “Nghệ thuật đạo diễn nhạc kịch châu Âu trên sân khấu Việt Nam” xác định đối tượng nghiên cứu là:

- Thủ pháp nghệ thuật của đạo diễn châu Âu khi dàn dựng tác phẩm Opera kinh điển của thế giới, trên sân khấu Việt Nam được thể hiện trong lý giải kịch bản, xử lý không gian, thời gian, xây dựng nhân vật, xử lý âm nhạc, mỹ thuật và các yếu tố khác.

5. Giới hạn phạm vi nghiên cứu

Luận văn giải quyết những vấn đề đặt ra thông qua khảo sát và phân tích vở diễn: “Cosi Fantutte”, “Blog Opera”, “La Boheme”, “Carmen”, “Der

das Tal geht” của các đạo diễn châu Âu trên sân khấu nhà hát Nhạc Vũ Kịch Việt Nam.

6. Nhiệm vụ nghiên cứu

Để hướng tới mục đích tìm ra những sáng tạo trong Thủ pháp nghệ thuật của đạo diễn châu Âu dàn dựng tác phẩm Opera kinh điển thế giới trên sân khấu Việt Nam, nhiệm vụ nghiên cứu của đề tài là:

- Tìm hiểu cơ sở lý luận về nghệ thuật dàn dựng Opera.
- Tìm hiểu thực tiễn dàn dựng Opera kinh điển thế giới của các đạo diễn châu Âu trên sân khấu Việt Nam thông qua nghiệp vụ đạo diễn sân khấu.
- Chứng minh đặc điểm nghệ thuật mang dấu ấn giao lưu văn hóa trong thủ pháp dàn dựng nhạc kịch của các đạo diễn châu Âu trên sân khấu Việt Nam.

7. Câu hỏi nghiên cứu

- Trong thủ pháp dàn dựng Opera kinh điển thế giới của các đạo diễn châu Âu có những đặc điểm nghệ thuật gì cần chú ý?
- Vấn đề bảo đảm các yếu tố nghệ thuật Opera trong thủ pháp dàn dựng Opera kinh điển thế giới của các đạo diễn châu Âu như thế nào?
- Sự sáng tạo mang tính giao lưu văn hóa giữa phương Tây và phương Đông trong thủ pháp dàn dựng tác phẩm Opera trên sân khấu Việt Nam hôm nay có gì đặc biệt, đặc sắc?
- Hướng dàn dựng Opera kinh điển thế giới của các đạo diễn châu Âu có giúp ích gì trong việc dàn dựng Opera ở Việt Nam?

8. Phương pháp nghiên cứu

- Phương pháp mô tả.
- Phương pháp diễn giải.
- Phương pháp chứng minh.
- Phương pháp phỏng vấn.

- Phương pháp phân tích tổng hợp.

9. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn

- **Về mặt khoa học:** Đóng góp về lý luận nghệ thuật đạo diễn nhạc kịch Việt Nam trong sự tiếp thu phong cách dàn dựng nhạc kịch quốc tế.

- **Về mặt thực tiễn:** là tài liệu tham khảo cho công tác đào tạo nghệ thuật đạo diễn Opera Việt Nam. Đồng thời, kết quả nghiên cứu của luận văn sẽ là cơ sở để các đạo diễn sân khấu thực hành dàn dựng Opera ở Việt Nam.

10. Cấu trúc của luận văn

Ngoài phần mở đầu và kết luận, luận văn gồm hai chương.

CHƯƠNG 1: CƠ SỞ LÝ LUẬN CỦA NGHỆ THUẬT DÀN DỰNG OPERA

1.1 Khái niệm Opera.

1.2 Lược sử hình thành nghệ thuật Opera thế giới.

1.3 Lược sử hình thành nghệ thuật Opera Việt Nam.

1.4 Nghệ thuật đạo diễn Opera trong mối quan hệ với nghệ thuật đạo diễn sân khấu.

Tiểu kết chương 1

CHƯƠNG 2: ĐẶC ĐIỂM DÀN DỰNG NHẠC KỊCH CỦA CÁC ĐẠO DIỄN CHÂU ÂU TRÊN SÂN KHẤU VIỆT NAM.

2.1 Những thủ pháp trong nghệ thuật dàn dựng.

2.2 Cách khai thác những nét văn hóa Việt Nam trong dàn dựng nhạc kịch.

Tiểu kết chương 2

Kết luận

Chương 1

CƠ SỞ LÝ LUẬN CỦA NGHỆ THUẬT DÀN DỰNG OPERA

1.1 . Khái niệm và đặc điểm nghệ thuật Opera (Nhạc kịch)

Khái niệm của phương Tây về Opera (nhạc kịch):

Danh từ Opera trong tiếng Ý có nghĩa là “ công trình sáng tác”, “ tác phẩm”. Những thử nghiệm sân khấu âm nhạc đầu tiên của nhạc sĩ Ý thường được gọi là “Truyện kể bằng âm nhạc” hay “ Câu chuyện âm nhạc” . Về sau danh từ “ Opera” được sử dụng trong nhà hát để chỉ một thể loại mới - thể loại nhạc kịch.

Có thể thấy, Opera tuy rất gần với kịch nói, song nó vẫn có những quy luật riêng, những hạn chế riêng, cũng như các quy ước sân khấu nhất định.

Khi so sánh hai thể loại nghệ thuật này, ta sẽ thấy nghệ thuật biểu diễn Opera có nhiều điểm xa với hiện thực hơn nghệ thuật Kịch, nó cũng mang nhiều tính ước lệ, quy ước. Nét đặc trưng cơ bản nhất của Opera là các nhân vật trên sân khấu hát chứ không nói, mà thường hát cùng một lúc ba bốn người, hay đông hơn nữa, với những lời ca khác nhau, thể hiện những suy nghĩ và tình cảm khác nhau. Trong những cảnh hợp ca đó, qua ý nghĩa của lời ca những mối quan hệ giữa các nhân vật, tính cách nhân vật, cốt truyện kịch được bộc lộ khá đầy đủ, và điều quan trọng hơn nữa là với những sắc thái hết sức tinh tế mà nghệ thuật Kịch không phải là “sờ trường”.

Những sắc thái tinh tế mà ta vừa nói ở trên có được là bởi những “suy nghĩ” của các nhân vật Opera thường được dàn nhạc diễn đạt bổ sung hiệu quả.

Chúng ta biết rằng, trong kịch nói và trong điện ảnh, âm nhạc đôi khi thay mặt tác giả làm nhiệm vụ bình luận cho các sự kiện kịch trên sân khấu. Tuy nhiên, ở đó, âm nhạc chỉ làm nhiệm vụ hỗ trợ: âm nhạc tạo nên không

khí, tình cảm chung cho diễn biến kịch, lấp các “khoảng trống thích hợp” (cụm từ dùng theo PGS.TS Phạm Duy Khuê), hay bằng nét giai điệu quen thuộc gợi ra một sự kiện nào đó. Hình thức “ẩn ý âm nhạc” đó ngắn gọn và “rời rạc” – không liên tục và không mang tính độc lập, mà hòa vào chung trong tổng thể tác phẩm kịch nói hoặc điện ảnh.

Còn trong Opera, “dàn nhạc” hoạt động liên tục, tham gia tích cực vào ngôn ngữ của nhân vật. Nó không chỉ nói lên những suy nghĩ chưa bộc lộ hết của nhân vật, mà còn thuyết phụ, giải thích cho thính giả về những xúc động thực của nhân vật. Giai điệu, âm nhạc đã cho chúng ta thấy những trạng thái cảm xúc, tính cách, thái độ của nhân vật, những gì mà trong phần “lời” của bài ca chưa tải đầy đủ. Xem – nghe Opera có thể thấy, mỗi tác động hỗ trợ giữa bè thanh nhạc và khí nhạc tự nhiên chân thực tới mức dàn nhạc nhiều khi có tính thuyết phục thính giả mạnh mẽ hơn cả ngôn ngữ của diễn viên. Diễn viên Opera dễ dàng thu hút sự chú ý của khán giả vào ý nghĩ, cảm xúc của nhân vật cũng nhờ có một phần hỗ trợ “cơ hữu” của âm nhạc.

Âm nhạc có ưu thế ở chỗ, nó giúp cho khán giả không những hiểu thấu được ý nghĩa nội tại của biến cố, mà còn dễ dàng bao quát được kết cấu chung của chỉnh thể. Chính quá trình phát triển của các hình tượng âm nhạc tạo nên những điểm mốc đó để phân cắt chỉnh thể và nhấn mạnh các tư tưởng “chìm nổi” trong tác phẩm Opera. Claudio Monteverdi (1567 - 1643), nhà soạn nhạc người Ý đã từng nói về âm nhạc trong Opera: “Âm nhạc không chỉ có nhiệm vụ làm rõ ý ca từ, mà còn phải thể hiện nội hàm sâu sắc của ca từ, phải biết khắc họa tinh tế những thay đổi về tư tưởng tình cảm của nhân vật trong quá khứ, trong hiện tại và tương lai” [4, tr. 50]

Từ khi Opera ra đời, các nhạc sĩ đã sáng tạo được nhiều thủ pháp nghệ thuật sân khấu mới, song những quy luật cơ bản của kịch tính âm nhạc đã

phát hiện được ngay từ buổi bình minh của thể loại, và tồn tại vững chắc cho đến ngày nay.

Trong sách *The Development of Western Music, a History - Sự phát triển của lịch sử âm nhạc phương Tây* có đoạn viết về Opera:

Opera là kịch được biểu hiện bằng âm nhạc, với tất cả hoặc hầu hết là hát và có sự tham gia của khí nhạc. Đó là nghệ thuật tổng hợp của nhiều loại hình nghệ thuật như hội họa (trang trí, trang phục), văn học (thơ ca hoặc văn xuôi), sân khấu (diễn xuất và nhảy múa), với phần hát và khí nhạc. [2, pg.249]

Trong cuốn Từ điển Tiếng Việt của Viện nghiên cứu ngôn ngữ học có giải nghĩa từ " Nhạc kịch" là Opera. Opera là nghệ thuật tổng hợp bao gồm âm nhạc, thanh nhạc, sân khấu, văn chương, múa, nghệ thuật biểu diễn, hội họa trang trí, kiến trúc, thiết kế trang phục, thiết kế âm thanh, ánh sáng... tất cả được kết hợp nhuần nhuyễn với nhau dưới sự dẫn dắt của âm nhạc hay nói cách khác là, âm nhạc đóng vai trò chủ đạo và nghệ thuật thanh nhạc phải đạt tới đỉnh cao.

PGS.TS Nguyễn Thị Nhung cũng đưa khái niệm về Opera:

Trong Opera là sự kết hợp của âm nhạc (thanh nhạc và khí nhạc) với thơ ca và hành động kịch, nghệ thuật thể hiện bằng điệu bộ, nét mặt và nghệ thuật múa, hội họa, kiến trúc dưới hình thức trình bày trang trí và hiệu quả của ánh sáng. Tất cả được kết hợp với nhau dưới vai trò dẫn dắt chủ đạo của âm nhạc. [10, tr.24]

Trong giáo trình *Lịch sử âm nhạc thế giới* tập I của Nhạc viện Hà Nội do Nguyễn Xinh biên soạn có đoạn viết: “Nhạc kịch - một thể loại tổng hợp của nhạc, thơ và sân khấu kịch (đĩ nhiên trong đó âm nhạc đóng vai trò thống soái).” [20, tr. 78]. Đặc biệt, vai trò của thanh nhạc có một ý nghĩa hết sức

quan trọng trong nghệ thuật này, “xưa kia cũng như ngày nay, giọng hát của con người với các màu sắc phong phú, âm điệu chân tình, tính chất mềm mại, uyển chuyển không gì sánh được luôn là linh hồn của Opera” [20, tr. 277]. Thanh nhạc trong Opera có nhiều hình thức trình diễn phong phú như đơn ca, hợp ca, hợp xướng, hát nói. Đơn ca có nhiều thể loại như aria, arioso, romance, ballade, ca khúc... Hợp ca có các hình thức như duo (song ca), trio (tam ca), quartuor (tứ ca)... Khí nhạc trong Opera cũng nhiều hình thức thể hiện như ouverture (khúc mở màn), nhạc chuyển màn, nhạc đệm, nhạc nền, nhạc chen...

Theo Hồ Mộ La:

“Opera là bộ môn nghệ thuật tổng hợp văn học, âm nhạc, biểu diễn, kiến trúc, hội họa ... của tập thể nghệ sĩ bao gồm ca sĩ, nhạc sĩ, thi sĩ, chỉ huy dàn nhạc, thiết kế mỹ thuật, nhân viên kỹ thuật, quản lý sân khấu với đội hợp xướng, đội vũ đạo... Sự thành công của vở Opera gồm các nhân tố trên và phải dựa vào tư duy lao động, sáng tạo của cả một tập thể. Một loại hình nghệ thuật như vậy rõ ràng là một sự kiện sáng tạo mang tính khởi xướng trong lịch sử âm nhạc – thanh nhạc thế giới.” [4, tr .45]

Và chúng ta cũng biết rằng nhà soạn nhạc Monteverdi vĩ đại người Ý mà chúng ta nhắc đến ở trên:

Là nhà soạn nhạc đầu tiên định hình tính kịch trong âm nhạc Opera. Mọi thủ pháp thể hiện của ông đều phục vụ cho yêu cầu của kịch. Ông là người đầu tiên sử dụng mô típ chủ đạo trong Opera (tác phẩm *Orfeo*) và sử dụng ca từ kịch tính. Ông là người đầu tiên vận dụng hình tượng âm nhạc, sử dụng khí nhạc để miêu tả nội tâm và khắc họa cá tính nhân vật. [4, tr. 50 - 51]

Như vậy, dù ngắn gọn hay chi tiết, tất cả các khái niệm về Opera đều thống nhất ở một điểm: Opera là tác phẩm sân khấu với tính nghệ thuật tổng hợp. Trong Opera có sự kết hợp của nhiều loại hình nghệ thuật khác nhau :

Âm nhạc: bao gồm cả thanh nhạc và khí nhạc;

Sân khấu: kịch bản , diễn xuất , hóa trang, âm thanh, ánh sáng;

Văn chương: thơ ca hoặc văn xuôi;

Múa;

Hội họa trang trí.

Các loại hình nghệ thuật kể trên hỗ trợ và gắn bó với nhau một cách khăng khít để tạo thành một chỉnh thể thống nhất là Opera. Tuy nhiên, trong Opera có hai loại hình nghệ thuật giữ vai trò chủ yếu là âm nhạc và sân khấu (trong đó khá nhiều ý kiến cho rằng âm nhạc giữ vai trò chính, vai trò trung tâm). Nhưng cũng có thể nói, tính sân khấu được thể hiện bằng âm nhạc một cách đậm đặc trong thể loại Opera (nhạc kịch).

1.2. Lược sử hình thành nghệ thuật Opera thế giới.

Opera ra đời và được hình thành ở châu Âu với công lao đầu tiên là của người Ý. Cho đến hôm nay, Opera đã đạt những thành tựu rực rỡ, trở thành nghệ thuật âm nhạc chuyên nghiệp của thế giới. Opera châu Âu có sức lan tỏa vượt danh giới châu lục, ảnh hưởng tích cực đối với nền nhạc kịch thế giới.

1.2.1. Opera thời kỳ tiền cổ điển.

Opera Ý.

Thời kỳ tiền cổ điển đánh dấu sự ra đời của Opera với công lao của người Ý. Opera Ý đã phát triển khá rực rỡ, có nhiều trường phái Opera nổi bật như Florence Mantoue, Rome, Venice và Naples. 9 vở Opera đầu tiên ra đời ở thành phố Florence, đó là “Dafné”, được sáng tác năm 1594 - 1598 của nhạc sĩ - ca sĩ Peri (1560 - 1633), kịch bản của nhà thơ Ottovio Rinuccini. Tuy

nhiên, tổng phổ của “Dafné” không còn lưu giữ được. Năm 1600, Opera “Euridice” cũng của Peri và Rinuccini đã ra mắt khán giả và tổng phổ được in, trở thành tài sản không bị lãng quên. “Euridice” đã thực sự đánh dấu cho sự ra đời Opera và Florence trở thành cái nôi của nghệ thuật này ở Ý.

Tiếp sau Florence, các trường phái Opera của Ý như Mantoue, Rome, Venice và Naples đã đua nhau nở rộ vào thế kỷ XVII và đầu XVIII. Gắn liền với sự phát triển của Opera Ý thời kỳ này là tên tuổi của nhiều nhạc sĩ như Galileo của Mantoue, Landi của Rome, C. Monteverdi của Venice, A. Scarlatti và G.B. Pergolesi của Naples... Đặc biệt, lịch sử Opera Ý được rạng danh bởi sự nghiệp sáng tác của C. Monteverdi và A. Scarlatti.

Các nhạc sĩ Naples đã tạo ra những chuẩn mực cho thể loại Opera seria (Opera nghiêm trang). Alessandro Scarlatti (1658 - 1725) là nhạc sĩ đứng đầu trường phái Naples đã xây dựng Opera theo lối hát bel canto (hát đẹp) với những kỹ thuật thanh nhạc tinh xảo. Với lối cấu trúc số, ít sử dụng hợp xướng và ballet, lối hát bel canto đòi hỏi kỹ thuật thanh nhạc cao, Opera seria đã dẫn tới sự phát triển chưa từng có từ trước đến thời bấy giờ của nghệ thuật thanh nhạc. Giới quý tộc lúc đó rất ưa chuộng Opera seria, thậm chí còn coi như là thể loại riêng của họ. Sau này, do chiều theo thị hiếu của giới quý tộc mà đầu thế kỷ XVIII, Opera seria đã đi vào chỗ bế tắc dẫn đến khủng hoảng. Đầu thế kỷ XVIII, khi mà Opera seria của Ý đạt đến đỉnh cao của thời tiền cổ điển và có xu hướng rơi vào khủng hoảng thì cũng là lúc Opera buffa (còn gọi là Opera hài) ra đời. Tác phẩm được coi là đặt nền móng cho Opera buffa là “Con sen thành bà chủ” hay còn gọi là “Người hầu thành quý bà” (năm 1733) của nhạc sĩ người Ý thuộc trường phái Napoli, Giovanni Battista Pergolesi (1710 - 1736).

Opera Pháp.

Các nhạc sĩ Ý đã làm rạng danh cho lịch sử Opera. Nhạc kịch của họ có ảnh hưởng rộng rãi tới nhiều nước châu Âu, trong đó có nước Pháp.

Người tiên phong viết Opera của Pháp là nhạc sĩ Cambert với vở “Thôn dã” hay còn gọi là “Khúc đồng quê” (1659), phần kịch bản của nhà thơ Perrin. Người có công xây dựng nên Opera Pháp là Jean Baptiste Lully (1632 -1687). Lully đã tiếp thu Opera Ý ở mặt hình thức, bố cục nhưng ông đã sáng tạo chất liệu, thủ pháp và nội dung biểu hiện phù hợp với tâm hồn của dân tộc Pháp, làm cho Opera Pháp mang đặc điểm dân tộc và một điểm đáng chú ý là ông đã đưa nhiều múa vào Opera.

Vào giữa thế kỷ XVIII, Opera comique (Opera hài) của Pháp đã ra đời với sự đánh dấu là tác phẩm “Thầy bói làng quê” (1752) của nhà triết học J.J. Rousseau (1712 - 1788). Opera comique của Pháp từ đó phát triển và sau này gắn liền với khá nhiều tên tuổi của các nhạc sĩ E. Duni, F. D. Philidor, A. Gretry ...

Opera Anh, Đức.

Nước Anh thời đó không có một nền Opera rực rỡ như Ý và cũng không có được những trang sử đáng tự hào như Opera Pháp. Sự phát triển Opera của họ có thể nói là khiêm tốn, song cũng phải kể đến nhạc sĩ H. Purcell sáng tác Opera “Didon và Enée” (1688). Một nhạc sĩ người Đức sang định cư tại Anh thời bấy giờ đã có công phục hồi cho nền âm nhạc Anh nói chung và nhạc kịch Anh nói riêng, đó là Georges Frideric Haendel (1685 - 1759). Haendel sáng tác hơn 40 vở Opera. Lúc đó, Opera seria châu Âu đã rơi vào khủng hoảng, cải cách Opera seria là hoài bão của ông. Tuy nhiên, ông không thành công lắm và chưa đạt được đích của sự cải cách này.

Khác với nước Anh chỉ có một Opera duy nhất, người Đức đã xây dựng cho mình một trường phái Opera ở thành phố Hamburg với tên tuổi của

một số nhạc sĩ nổi tiếng như: G.F. Telemann với 40 Opera; S. Cusser, J. Mattheson và đặc biệt là nhạc sĩ Reinhard Keiser (1674 - 1739) là tác giả của 120 Opera.

Tóm lại, thời kỳ tiền cổ điển đã đánh dấu sự ra đời của Opera với hai thể loại chủ yếu là Opera trang nghiêm và Opera hài hước. Opera đã phát triển rực rỡ ở Ý, khá phong phú ở Pháp và lan sang nhiều nước như Đức, Anh v.v... Đầu thế kỷ XVIII, Opera seria bắt đầu có sự suy thoái từ nước Ý và cũng ảnh hưởng sang các nước khác ở châu Âu. Tuy nhiên, sự phát triển mạnh mẽ của Opera thời kỳ tiền cổ điển là nền tảng cho sự phát triển của Opera ở các thời kỳ sau.

1.2.2. Opera thời kỳ cổ điển.

Sự nở rộ các thể loại, các phong cách âm nhạc của nghệ thuật Phục hưng thời kỳ tiền cổ điển đã đặt nền móng cho sự ra đời trường phái âm nhạc cổ điển Viên vào nửa sau thế kỷ XVIII. Trường phái cổ điển Viên đã hoàn thiện các thể loại có hình thức lớn như: symphonie, sonate, concerto...

Riêng với Opera, các nhạc sĩ cổ điển cũng có những công lao to lớn. Trước tiên, đó là sự cải cách khôi phục cho Opera seria ra khỏi thời kỳ khủng hoảng. Tiếp theo sau là sự phát triển nâng cao cho Opera cả về nội dung, hình thức lẫn thể loại và phong cách nghệ thuật.

Như đã nêu ở trên, Opera seria đã được hoàn thiện ở Naples của Ý. Tuy nhiên, phong cách Opera này hầu như không thoát khỏi phạm vi thẩm mỹ của giới quý tộc. Giới quý tộc đã vun đắp và coi như đây là thể loại của riêng họ. Đề tài của Opera seria thường hướng tới những câu chuyện lịch sử, truyền thuyết, anh hùng, huyền thoại hoặc xoay quanh về vua chúa quý tộc mà ít đề cập đến đời sống thường nhật của nhân dân. Lối hát bel canto, sử dụng những kỹ thuật tinh xảo trong thanh nhạc (virtuoso - coloratura), thực hiện những

câu nhiều nốt (passage) ở tốc độ nhanh do A. Scarlatti xây dựng đã bị nhiều nhạc sĩ lạm dụng. Thậm chí, nhiều ca sĩ còn tự thêm những đoạn kỹ thuật trong các aria để khoe giọng khiến cho giữa âm nhạc và nội dung kịch thiếu sự gắn kết chặt chẽ. Các số mục thanh nhạc của các Opera nhiều khi bị sắp đặt một cách rập khuôn cứng nhắc theo công thức khiến vở Opera như sự cộng gộp của các tiết mục thanh nhạc chứ không phải xuất phát từ nội dung của vở Opera.

Chính từ những nguyên nhân trên mà vào đầu thế kỷ XVIII, Opera seria bị rơi vào khủng hoảng. Opera hài ra đời đáp ứng những nhu cầu thẩm mỹ mới song vẫn cần phải có sự cải cách Opera seria. Nhiều nhạc sĩ đã bỏ công sức để cải cách Opera seria trong đó có J. Rameau, G.F. Haendel... song chưa có ai thực sự thành công. Các nhạc sĩ cổ điển nửa sau thế kỷ XVIII đã làm được điều đó và công đầu tiên phải kể đến Christof Willibald Gluck (1714 - 1787).

Nguyên tắc cơ bản nhất trong sự cải cách Opera của Gluck là đề cao nội dung, âm nhạc sinh ra từ nội dung kịch. Với hơn 100 vở Opera và sự kiên định trong những nguyên tắc cải cách của mình mà Gluck đã trở thành nhà cải cách vĩ đại ở thời đại đó. Ông đã đáp ứng được nhu cầu cải cách cho Opera seria.

Người tiếp bước cho sự cải cách nhạc kịch của Gluck là nhạc sĩ Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791). Mozart không chỉ lỗi lạc trong viết Opera, ông còn xuất sắc trong các lĩnh vực cho khí nhạc giao hưởng, thính phòng. Khả năng viết Opera và giao hưởng của ông đã bổ sung cho nhau. Tư duy tính kịch và giai điệu trau chuốt của thanh nhạc được ông đưa vào giao hưởng. Và ngược lại, tư duy chặt chẽ, triết lý của giao hưởng được ông kết hợp vào Opera. Với hơn 20 Opera, Mozart đã được coi là một trong những nhạc sĩ Opera vĩ đại.

Quan điểm cải cách nhạc kịch của Mozart có phần khác với Gluck. Trong các Opera của Gluck, âm nhạc phục vụ cho nội dung kịch. Còn với Mozart, ông đề cao vai trò của âm nhạc nhưng nhạc và kịch phải gắn bó với nhau một cách hữu cơ. Nhiều aria, hợp ca, hợp xướng của ông mang tính kỹ thuật cao. Mozart đã đưa khí nhạc trong Opera lên một bước phát triển mới. Ông mở rộng thành phần dàn nhạc của Opera thành dàn nhạc giao hưởng thực thụ, tăng cường chức năng tính kịch của dàn nhạc, phát triển khí nhạc theo hướng giao hưởng. Đề cao tính kỹ thuật của thanh nhạc và khí nhạc giao hưởng là một trong những thành công làm cho Mozart trở thành nhà cải cách Opera sau Gluck. Ông đã tạo được sự hài hòa giữa âm nhạc với nội dung kịch.

Một nhạc sĩ nữa của trường phái cổ điển cũng góp phần làm phong phú cho Opera là nhạc sĩ Ludwig Van Beethoven (1770 - 1827). Beethoven chỉ viết một Opera duy nhất là “Fidelio”. Tác phẩm này thuộc dạng Opera anh hùng ca kết hợp tính trữ tình. Chủ đề đấu tranh - anh hùng - chiến thắng luôn là chủ đạo trong các tác phẩm khí nhạc của Beethoven và trong Opera này cũng như vậy. Đó là điều chưa từng có trong các Opera trước đó. Vốn là nhạc sĩ giao hưởng vĩ đại, khí nhạc giao hưởng trong Opera của Beethoven được chú trọng hơn các bậc tiền bối.

Nhìn chung, các nhạc sĩ cổ điển đã hoàn thành một sứ mạng cao cả có ý nghĩa lịch sử to lớn, đáp ứng được nhu cầu thẩm mỹ tiên bộ của thời đại, đó là cải cách Opera và quan trọng hơn, họ đã hoàn thiện những đặc điểm cơ bản cho thể loại Opera cả về thanh nhạc và khí nhạc.

1.2.3. Opera thời kỳ lãng mạn

Thời kỳ lãng mạn thế kỷ XIX, Opera được phát triển hết sức phong phú. Bên cạnh các thể loại seria và buffa truyền thống, Opera được nở rộ với nhiều khuynh hướng và đề tài mới.

Sự phản ánh cuộc đấu tranh giải phóng dân tộc của các nước châu Âu ở thời kỳ lãng mạn đã tạo ra một khuynh hướng mới là Opera lịch sử. Opera lịch sử xuất hiện vào những năm 30 của thế kỷ XIX, trong các tác phẩm của nhạc sĩ Pháp là D. Auber và sau đó là nhạc sĩ Ý - G.A. Rossini. Nội dung chủ yếu của Opera lịch sử của thời kỳ lãng mạn thế kỷ XIX phản ánh thời đại, gắn với các chủ đề yêu nước, anh hùng, cách mạng.

Một nhạc sĩ người Ý được mệnh danh “người thầy của cách mạng Ý” - Giuseppe Verdi (1813 - 1901). Trong nhiều Opera của mình, ông tập trung vào chủ đề yêu nước, những bài ca cách mạng. Opera lịch sử còn gắn với nhiều tên tuổi của các nhạc sĩ Nga như M.Glinka, P.I.Tchaikovsky, M. Mussorgsky, Rimski-Korsakov, A.P. Borodin; nhạc sĩ Tiệp B. Smetana và nhiều nhạc sĩ khác...

Một khuynh hướng mới nữa trong Opera thời kỳ lãng mạn là Opera trữ tình. Nước Pháp là nước đi đầu trong việc xây dựng cho thể loại này với thế hệ các nhạc sĩ lỗi lạc như SaintSaens, Delibes, Bizet, Massenet... Opera trữ tình còn được chia thành nhiều dạng như trữ tình tâm lý, thần thoại dân gian, huyền thoại kỳ ảo... Các nhạc sĩ Georges Bizet (1838 - 1875) của Pháp và G. Verdi của Ý đã đạt đến đỉnh cao trong Opera tâm lý trữ tình. Nhạc sĩ người Nga - Piot Ilich Tchaikovsky (1840 - 1893) cũng có một số Opera tâm lý trữ tình nổi tiếng như “Evgeni Onegin”.

Viết Opera thần thoại dân gian là nhạc sĩ người Đức, Carl Maria Weber; A. Dvorak của Tiệp; M. Glinka, Rimski-Korsakov của Nga ... Người có nhiều sự đổi mới cho Opera thế kỷ XIX nói chung và cho Opera trữ tình thần thoại nói riêng phải kể đến nhạc sĩ người Đức, Richard Wagner (1813-1883). Wagner là nhà cải cách Opera của thời đại lãng mạn. Ông có nhiều đổi mới gây tranh cãi trong giới những người quan tâm đến Opera như: cấu trúc theo nguyên tắc xuyên suốt tạo sự xóa nhòa ranh giới giữa các tiết mục thanh

nhạc, triệt để đề cao vai trò của khí nhạc giao hưởng trong Opera, sử dụng các bè thanh nhạc theo lối ngâm ngợi... Những sáng tạo của Wagner đã đưa ông trở thành nhạc sĩ thiên tài của thế kỷ XIX.

Trên đây, chúng tôi đã đề cập đến hai khuynh hướng chính trong các thể loại của Opera thế kỷ XIX là những khuynh hướng mới so với các thể loại Opera seria và buffa vốn có từ các thời đại trước.

Về mặt cấu trúc, so với thời kỳ tiền cổ điển thì Opera lãng mạn vẫn kế thừa các nguyên tắc cấu trúc như: có khúc mở màn; các lớp, màn, cảnh; các tiết mục thanh nhạc...nhưng có sự đổi mới như sử dụng nguyên tắc cấu trúc xuyên suốt khác với trước đây là cấu trúc số mục. Lối cấu trúc xuyên suốt khiến cho các sự kiện kịch được xâu chuỗi và tạo thành một dòng chảy liên tục. Một trong những phương pháp tạo tính xuyên suốt của các nhạc sĩ thời kỳ lãng mạn là xây dựng hệ thống âm hình chủ đạo (leitmotiv)

Việc sử dụng các tiết mục thanh nhạc của Opera thời kỳ lãng mạn cũng có một số điểm khác so với trước. Đó là tăng cường các tiết mục hợp xướng và đi theo là các cảnh quần chúng.

Các nhạc sĩ lãng mạn ưa dùng thể liên khúc như liên ca khúc thanh nhạc; liên khúc giao hưởng thơ, liên khúc các khúc nhạc thành tổ khúc lãng mạn... Và trong Opera, nhạc sĩ R. Wagner cũng đã có một sự sáng tạo về cấu trúc là liên kết các Opera thành dạng liên khúc đồ sộ, đó là bộ nhạc kịch “Chiếc nhẫn Nibelung” (1852 - 1874) gồm bốn vở: “Vàng sông Ranh”, “Vankiari”, “Dinfrid” và “Sự diệt vong của các thần”.

Tiếp theo con đường mà Gluck và Mozart đã đi, các nhạc sĩ lãng mạn thực sự đã thành công trong việc nâng cao tính giao hưởng của khí nhạc trong Opera. Wagner được mệnh danh là nhà giao hưởng hóa nhạc kịch với sự phát triển giao hưởng triệt để trong các Opera của mình. Các nhạc sĩ Verdi,

Tchaikovsky cũng rất chú ý tới sự giao hưởng hóa Opera. Không chỉ có các khúc mở màn được các nhạc sĩ viết ở các hình thức của giao hưởng là thể sonate hay sonate tự do mà các khúc chuyển màn, chuyển cảnh và cả nhạc đệm cho thanh nhạc cũng mang tính giao hưởng. Tính giao hưởng của Opera thể hiện ở cách sử dụng dàn nhạc đồ sộ; các thủ pháp phối khí đa dạng, chặt chẽ; các chủ đề trong khí nhạc gắn bó mật thiết với phần thanh nhạc; sự phát triển của các âm hình chủ đạo tạo sự thống nhất các tình tiết, các lớp, các màn kịch; hoặc ở các khúc mở màn, khí nhạc bao quát nội dung toàn vở bằng cách giới thiệu các chủ đề chính của các nhân vật...

Trước đây, các nhạc sĩ tiền cổ điển thường viết các khúc mở màn lớn. Đến thời cổ điển, ouverture đã được Gluck cải cách ngắn gọn hơn; Gluck và Mozart sử dụng hình thức sonate để xây dựng ouverture. Opera thế kỷ XIX cũng kế thừa những nguyên tắc này nhưng có thêm những sáng tạo mới. Nhiều nhạc sĩ đã thay thế ouverture bằng prelude với mục đích tạo khúc mở màn thật súc tích, chủ yếu để giới thiệu các hình tượng chính của vở Opera. Người đầu tiên dùng prelude làm khúc mở màn là Wagner và sau đó là Bizet, Verdi...

1.2.4.Opera thế kỷ XX.

Lịch sử thế giới thế kỷ XX phát triển hết sức phức tạp và đầy mâu thuẫn. Đặc biệt ở nửa đầu thế kỷ có những biến động lớn làm thay đổi các mặt chính trị, kinh tế và đời sống xã hội. Trước tiên phải kể tới hai cuộc đại chiến thế giới đã đẩy nhân loại tới đáy của sự cùng cực và những thảm họa khủng khiếp. Tiếp sau đó là sự phát triển như vũ bão của khoa học - kỹ thuật đã nhanh chóng khôi phục lại đời sống xã hội của con người sau hai cuộc đại chiến. Tất cả những sự kiện đó đã ảnh hưởng trực tiếp tới văn hóa nghệ thuật trong đó có âm nhạc.

Ở các thế kỷ XVIII và XIX, trong âm nhạc chỉ có hai khuynh hướng chính là chủ nghĩa cổ điển (thế kỷ XVIII) và chủ nghĩa lãng mạn (thế kỷ XIX). Còn ở thế kỷ XX, cùng với sự phát triển của đời sống xã hội, lịch sử âm nhạc cũng chuyển biến hết sức phức tạp với nhiều trào lưu, trường phái, phong cách khác nhau.

Opera nửa đầu thế kỷ XX.

Nửa đầu thế kỷ XX, trong âm nhạc nổi lên các trào lưu chính là âm nhạc ấn tượng, âm nhạc biểu hiện, tả chân, tân cổ điển. Trào lưu ấn tượng ra đời vào những năm đầu thế kỷ XX, nổi danh là tên tuổi của hai nhạc sĩ người Pháp: Claude Debussy (1862 - 1918) và Maurice Ravel (1875 - 1937). Các nhạc sĩ ấn tượng ít chú ý tới những vấn đề hiện thực của cuộc sống. Họ thiên về mô tả thiên nhiên nhiều hơn và quan tâm tới sự mới mẻ trong các mảng màu sắc âm thanh, sự sáng tạo trong các thủ pháp hòa âm, điệu thức... Debussy đã viết Opera “Pelleas và Melisande” (1902) gồm 5 màn, là tác phẩm đỉnh cao trong nghệ thuật Opera ấn tượng. Ravel cũng có một Opera khác với cấu trúc truyền thống là Opera một màn mang tính hài hước “Giờ Tây Ban Nha” (1907), vở này thể hiện đậm nét phong cách ấn tượng. Nhạc sĩ người Tây Ban Nha, Manuel de Falla (1876 - 1946) viết Opera “Cuộc sống ngắn ngủi” (1913), là tác phẩm phát triển phong cách dân tộc kết hợp với cách sử dụng hòa âm và phối khí hiện đại, trong đó có lời hát của những bài hát cổ Tây Ban Nha miền Anludia (Canto Jondo), lời hát truyền thống dân gian của người Digan và người Ả rập.

Những năm cuối thế kỷ XIX ở Ý xuất hiện trào lưu tả chân (verisimo), trào lưu này kéo sang đầu thế kỷ XX. Quan điểm của những nghệ sĩ theo trào lưu tả chân là không tô hồng hiện thực. Nổi bật trong trào lưu tả chân là Mascagni (1863 - 1945) với vở Opera “Cavalleria rusticana”. Giacomo Puccini (1858 - 1924) là nhạc sĩ ở trong thời kỳ tả chân và một số tác phẩm

giai đoạn đầu có ảnh hưởng trào lưu này nhưng đa số các tác phẩm của ông khác hẳn nghệ thuật Tả chân chủ nghĩa. Với 12 Opera trong đó có những vở xuất sắc như “La Boheme” (1896), “Tosca” (1900), “Madame Butterfly” (1904)... Puccini được đánh giá là người kế thừa xứng đáng của nhạc sĩ Verdi bởi sự sáng tạo trong hòa thanh, nghệ thuật tinh xảo trong phối dàn nhạc và đặc biệt là vẻ đẹp của giai điệu. Hơn thế nữa, các Opera của ông luôn gắn liền với cội nguồn dân tộc.

Trường phái âm nhạc biểu hiện xuất hiện vào đầu thế kỷ XX với tên tuổi các nhạc sĩ như R. Strauss, B. Bartok mà âm nhạc của họ có những màu sắc mới về hòa âm, phối khí nhưng gắn với cội nguồn âm nhạc dân tộc. Trong trường phái này còn có một số các nhạc sĩ theo khuynh hướng sáng tác âm nhạc dodecaphone (sử dụng 12 âm, xóa bỏ điệu tính - atonal). Đó là A. Schoenberg, A. Berg và A. Webern. Nhạc sĩ Alban Berg (1885 - 1935) có vở Opera “Wozzeck” (1914 - 1922) khá độc đáo. Vở này gây ấn tượng lớn trong âm nhạc thế kỷ XX bởi ngôn ngữ hết sức mới lạ, phức tạp: các hình thức khí nhạc Opera vẫn theo truyền thống nhưng sử dụng âm nhạc vô điệu tính và recitativo không phải là hát nói mà là spréchstimme có thể dịch là nói hát, có khi có cả nói thì thầm hoặc thét lên.

Một trào lưu đáng chú ý nữa của nửa đầu thế kỷ XX là tân cổ điển với một số tên tuổi nổi tiếng như I. Stravinsky, P. Hindemith, G. Mahler. Các nhạc sĩ tân cổ điển học tập hình thức, khuôn mẫu, thể loại của các nhạc sĩ cổ điển còn ngôn ngữ âm nhạc thì theo phong cách hiện đại. Paul Hindemith (1895 - 1936) là người rất thành công trong Opera. Opera xuất sắc của ông là “Mathis der Maler” (“Mathis - chàng họa sĩ”). Vở này hoàn thành năm 1935, gồm 6 màn, ông đã lấy nhiều giai điệu ở các thế kỷ XIII, XIV để xây dựng thành các aria và ca khúc. Nhưng ngôn ngữ hòa âm và giai điệu của Hindemith rất phức tạp. Ông cũng sử dụng hòa âm của hệ thống 12 âm vô

điệu tính theo kiểu của Schoenberg và cách viết hòa âm theo các tầng: Khúc mở màn trong màn 6 vở “Mathis der Maler”.

Với giai điệu trên ta không thể phân tích điệu thức và hợp âm như trong âm nhạc cổ điển được, ông chia thành hai mảng hòa thanh: một mảng ở các bè trên (khóa sol); một mảng ở các bè dưới (khóa fa). Xem xét hai chồng âm cuối cùng ta thấy ông đã sử dụng theo kiểu có thêm quãng triton (4 tầng) a b - d và g - c # , đây là đặc trưng trong cách viết hòa âm của Hindemith.

Opera nửa sau thế kỷ XX.

Lịch sử thế giới nửa sau thế kỷ XX là thời kỳ loài người bước ra khỏi hai cuộc chiến tranh thế giới. Những thành tựu của khoa học và kỹ thuật đã giúp con người nhanh chóng được khôi phục lại đời sống xã hội. Tuy nhiên, sau chiến tranh thế giới thứ II (1945), đứng trước sự hoang tàn đổ nát, tâm trạng con người không khỏi có sự hoang mang, lo lắng cho tương lai. Từ đó xuất hiện một số chủ nghĩa thể hiện sự khủng hoảng như Chủ nghĩa hiện sinh. Chủ nghĩa này có ảnh hưởng đến nhiều lĩnh vực trong nghệ thuật.

Nghệ thuật âm nhạc nửa sau thế kỷ XX cũng xuất hiện nhiều khuynh hướng, trào lưu mới như: serie, điện tử, minimal (tối thiểu), tiền phong, biến hóa âm hưởng, ngẫu nhiên... Rất nhiều nhạc sĩ, ca sĩ của các trào lưu này tìm tòi ngôn ngữ sáng tác mới, phong cách biểu diễn lạ và cắt đứt với truyền thống. Thí dụ như tác phẩm Bốn phút ba mươi ba giây cho piano của John Cage (1912 - 1995) thuộc trường phái ngẫu nhiên không có một nốt nhạc nào, có nhạc sĩ còn sáng tác cho piano tự chơi mà không phải là cho người biểu diễn như Nancarrow (1912 - 1997). Tuy nhiên, một số nhạc sĩ nửa sau thế kỷ XX vẫn sáng tạo trong mối liên hệ với truyền thống như D. Sostakovitch, S. Prokofiev...

Trong Opera có thể kể đến một số đại diện tiêu biểu như sau:

Nhạc sĩ người Đức Karlheinz Stockhausen (sinh năm 1928) thuộc trào lưu serie. Serie dựa trên âm nhạc dodecaphon (12 âm) nhưng bỏ lối tư duy chủ đề, tư duy motif mà sắp xếp âm nhạc theo lối hàng âm. Stockhausen có vở Opera “Light” (1977) theo lối liên hoàn các vở mà trước đây người sáng tạo là R. Wagner. Wagner đã liên kết 4 Opera nhưng Stockhausen còn liên kết tới 7 Opera, mỗi vở dài trong 4 giờ. Ông còn sắp xếp cho nhạc công đồng thời cũng là ca sĩ hát trong bộ Opera này. Trong ngôn ngữ âm nhạc serie, quy tắc về hàng âm rất nghiêm ngặt nhưng âm thanh vang lên tựa như là ngẫu nhiên. Opera “Light” thể hiện rõ phong cách serie.

Nhạc sĩ người Hungari G. Ligeti (sinh năm 1923) của trào lưu âm nhạc biến hóa âm hưởng viết Opera “Le Grand Macabre”. Vở này không có khúc mở màn bằng dàn nhạc mà bằng những tiếng hú gây cảm giác lạ lùng và hài hước. Ở đây tập trung những phong cách mới lạ của Ligeti như đa tiết tấu, đa tiết nhịp, các ô nhịp không đều nhau, hát không có lời, lấy phát âm làm phương tiện tạo ra kịch tính...

Trong số các nhạc sĩ nửa sau thế kỷ XX hướng vào các phương pháp sáng tác truyền thống phải kể đến Dimitry Shostakovitch (1906 - 1975). Ông viết Opera “Katerina Izmaïlova” (1932) theo lối cấu trúc âm nhạc “xuyên suốt” và phong cách recitativo ngâm ngợi của các nhạc sĩ lãng mạn. Ngoài Shostakovitch, Sergei Prokofiev (1891 - 1953) cũng dựa trên truyền thống Opera cổ điển và lãng mạn. Với 8 vở nhạc kịch, ông trở thành người viết Opera nổi tiếng nước Nga. Vở “Chiến tranh và hòa bình” (1941 - 1952) theo phong cách trữ tình anh hùng ca và còn kết hợp cả tâm lý, sử thi là những khuynh hướng cơ bản của Opera thời kỳ lãng mạn.

Một xu hướng mới trong Opera của nửa sau thế kỷ XX là Opera - ca khúc và kịch hát. Với dạng Opera - ca khúc, các nhạc sĩ đã viết các giai điệu thanh nhạc như bài hát, hay nói cách khác, bài hát và tính ca khúc là nền tảng

cho giai điệu trong thanh nhạc của Opera. Nổi tiếng trong Opera - ca khúc là tác phẩm “Sông Đông êm đềm” (1934) và “Đất vỡ hoang” (1937) của Dzerzinsky (người Nga). Kịch hát cũng là một dạng gần với Opera - ca khúc. Trong dạng này không chỉ giai điệu thanh nhạc mang tính ca khúc mà phần dàn nhạc không đề cao khí nhạc giao hưởng như các dạng Opera khác, có sự kết hợp với các nhạc cụ ngoài giao hưởng như nhạc cụ điện tử (organ điện tử, flute điện tử, trống Jazz) và các nhạc cụ dân tộc. Phần hát của Opera dạng này còn sử dụng nhiều giai điệu của Rock - Pop. Tiêu biểu có thể kể đến tác phẩm “Cats” - “Những con mèo” (1977 - 1980) của Andrew Lloyd Webber. Trong vở này ta có thể thấy những yếu tố hoàn toàn khác với Opera truyền thống từ cách trang phục của diễn viên đến các màn múa, màn hợp xướng theo kiểu nhạc Rap (nói theo tiết tấu). Các bè dàn nhạc đệm nhắc đi nhắc lại những quãng nửa cung chromatique theo kiểu âm nhạc minimal: Bài hát của các Jellicon trong vở “Cats” Chorus nói theo tiết tấu (spoken in rhythm).

Nhìn chung, các Opera thế kỷ XX có thể chia ra thành ba dạng chính như sau:

- Dạng của nhóm các nhạc sĩ dựa trên cốt cách truyền thống cả về cấu trúc, thể loại và ngôn ngữ âm nhạc như các nhạc sĩ Sostacovich, Prokofiev, Puccini, Manuel de Falla ...

- Dạng thứ hai là của nhóm các nhạc sĩ có những phong cách mới bút phá nhưng phần nào vẫn dựa trên truyền thống như cấu trúc của Opera vẫn theo màn cảnh, cách sử dụng các tiết mục thanh nhạc, biên chế dàn nhạc nhưng có nhiều sự đổi mới về ngôn ngữ âm nhạc. Nhóm này đa phần là ở nửa đầu thế kỷ XX. Dạng thứ ba là sự bút phá khác xa truyền thống mà chủ yếu là các Opera của các nhạc sĩ nửa sau thế kỷ XX và phần nào đó ở nửa đầu thế kỷ XX. Ở các Opera này (như đã viết ở trên) dùng cả tiếng hú, tiếng thét hoặc thì thầm thay cho hát là hiện tượng hiếm có. Việc giai điệu được viết dựa trên cơ

sở âm nhạc vô điệu tính, đa tiết tấu, tiết nhịp đã dẫn tới kỹ thuật biểu diễn hết sức khó. Đặc biệt, với các tác phẩm theo phong cách ngẫu nhiên thì có thể nói là hoàn toàn khác hẳn so với truyền thống.

Nhiều nhạc sĩ thế kỷ XX tiếp nối truyền thống lãng mạn là đề cao vai trò của dàn nhạc giao hưởng trong Opera. Thậm chí, họ còn đề cao vai trò khí nhạc hơn cả thanh nhạc. Ngay như trong tác phẩm của P. Hindemith, của A. Berg ta thấy họ xử lý các bè của dàn nhạc hết sức phức tạp, kỹ lưỡng. Phần khí nhạc của vở “Mathis - chàng họa sĩ” (P. Hindemith) và “Wozzeck” (A. Berg) đã được tách riêng ra thành poème - symphonique.

Việc ca khúc hóa giai điệu thanh nhạc trong Opera đã dẫn tới một khuynh hướng mới của Opera thế kỷ XX là kịch hát. Có quan điểm còn cho rằng kịch hát không được coi là Opera bởi cả về thanh nhạc và khí nhạc đã sang một dạng thể loại khác: âm nhạc mang tính đời thường, thay đổi cả về sử dụng dàn nhạc (nhạc điện tử), cách hát, múa, trình diễn, trang phục và giai điệu thanh nhạc, ngôn ngữ hòa âm, phối khí... có tính chất gần với các ca cảnh hơn.

Tóm lại, Opera ra đời và được hình thành ở châu Âu với công lao đầu tiên là của người Ý. Qua chặng đường lịch sử phát triển trên 400 năm, Opera đã đạt những thành tựu rực rỡ, trở thành nghệ thuật âm nhạc chuyên nghiệp của thế giới. Opera châu Âu có ảnh hưởng không nhỏ tới nhiều quốc gia và các châu lục khác. Nhiều nước đã học tập và có Opera của riêng mình, trong đó có Việt Nam.

1.3. Lược sử hình thành nghệ thuật Opera Việt Nam.

Opera Việt Nam là sản phẩm của các nhạc sĩ Việt Nam sáng tác dựa trên sự tiếp thu phong cách, hình thức Opera cổ điển châu Âu, được ra đời trong nền âm nhạc mới Việt Nam. Từ sau năm 1954, dưới sự lãnh đạo của

Đảng và Nhà nước, nhạc mới phát triển toàn diện, đồng bộ trong tất cả các lĩnh vực: sáng tác, biểu diễn, đào tạo, nghiên cứu phê bình... theo hướng chuyên nghiệp và đã dần hội tụ đầy đủ các yếu tố để ra đời Opera, một nghệ thuật đòi hỏi tính chuyên nghiệp cao.

Đây là nguyên nhân cơ bản và quan trọng hàng đầu dẫn đến sự ra đời Opera Việt Nam. Trong sự phát triển âm nhạc mới, các thể loại có ý nghĩa quan trọng cho sự ra đời Opera Việt Nam là ca cảnh và ca kịch. Qua ca cảnh và ca kịch, các nhạc sĩ Việt Nam được rèn luyện bút pháp sáng tác âm nhạc sân khấu, viết các tiết mục âm nhạc gắn gũi với Opera. Một trong những nguyên nhân nữa góp phần ra đời Opera Việt Nam là yếu tố ngoại sinh. Các vở Opera nước ngoài được biểu diễn ở Việt Nam đã thôi thúc các nhạc sĩ, nghệ sĩ biểu diễn Việt Nam có khát vọng sáng tác và biểu diễn Opera của đất nước mình. Thời điểm được coi là đánh dấu cho vở Opera Việt Nam đầu tiên là năm 1965 với “Cô Sao” của Đỗ Nhuận, được trình diễn ở Thủ đô Hà Nội. Nếu “Tình yêu của em” viết năm 1981 của Nguyễn Đình Tấn, Hải Như, Văn Hà là vở Opera thứ sáu thì cho đến nay cũng có thể coi là chưa có vở tiếp theo. Có một điều đáng tiếc cần phải đề cập ở đây là nhiều Opera đã được dàn dựng và biểu diễn nhưng không được ghi âm lại, chính vì vậy mà đến nay không còn tư liệu.

Sự ra đời và diễn trình lịch sử của Opera Việt Nam. Tuy ca cảnh và ca kịch ra đời từ thời kỳ đầu hình thành nền nhạc mới, đến 1945 - 1954 đã có những thành tựu khá nổi bật, có những ảnh hưởng đến sự ra đời của nghệ thuật Opera, nhưng lúc đó âm nhạc Việt Nam vẫn chưa thể có Opera. Opera là một hình thức nghệ thuật chuyên nghiệp, đòi hỏi trình độ cao của nhà soạn nhạc. Nhạc sĩ viết Opera phải giỏi cả hai lĩnh vực: Khí nhạc và Thanh nhạc. Bên cạnh đó, để trình diễn tác phẩm Opera thì các nghệ sĩ biểu diễn phải có trình độ chuyên nghiệp và được học tập bài bản, công phu, không chỉ là

những ca sĩ hát các ca khúc thông thường. Mặt khác, người thưởng thức cũng phải có trình độ nhất định về âm nhạc mới có thể hiểu được nghệ thuật này. Nói cách khác, để thể loại Opera có thể ra đời thì nền âm nhạc Việt Nam phải hội tụ đủ các yếu tố: - Trình độ của nhà soạn nhạc - Trình độ của các nghệ sĩ biểu diễn - Trình độ của người thưởng thức. Không thể một sớm một chiều nền âm nhạc mới Việt Nam có đầy đủ các điều kiện trên mà phải có một quá trình phát triển lâu dài với một đường lối văn hóa văn nghệ đúng đắn và được phát triển đồng bộ trên nhiều mặt: sáng tác, biểu diễn, đào tạo, nghiên cứu, phê bình... Quá trình phát triển từ khi hình thành cho đến những năm 1954 - 1975 (thời kỳ chống Mỹ cứu nước) cho thấy nền nhạc mới Việt Nam đã dần dần từng bước hội tụ đầy đủ các yếu tố nêu trên. Có thể nói, thời kỳ đầu hình thành, âm nhạc cải cách ra đời là do khát vọng tự thân của các nhạc sĩ Việt Nam muốn bảo vệ âm nhạc của đất nước mình. Nói cách khác, xét về nguyên nhân chủ quan, ban đầu nhạc mới Việt Nam ra đời là do tự phát, không có đường lối chỉ đạo. Trong thời kỳ kháng chiến chống Pháp (1945 - 1954), với đường lối chính sách đúng đắn của Đảng, nền nhạc mới Việt Nam đã bước vào giai đoạn trưởng thành, đạt được nhiều thành tựu trên các mặt: Sáng tác, biểu diễn, và một số lĩnh vực khác. Ở thời kỳ hình thành, nhạc mới Việt Nam chỉ phát triển chủ yếu thể loại ca khúc, các thể loại thanh nhạc lớn hơn là ca cảnh và ca kịch đã xuất hiện nhưng mới chỉ ở dạng manh nha. Còn thể loại nhạc không lời mới chỉ có một số rất ít tác phẩm như “Ra khơi” (1942) viết cho violon của Tạ Phước, tuyển tập piano (gồm hơn 30 bản nhỏ) của Thái Thị Lan dưới bút danh Nguyễn Văn Ty ... Đến thời kỳ chống Pháp, ca khúc nhạc mới được phát triển ở nhiều thể loại: Ca khúc hành khúc, ca khúc quần chúng, ca khúc trữ tình, ca khúc thiếu nhi... Ngoài ra, còn xuất hiện những ca khúc viết ở hình thức lớn như: hợp xướng, trường ca. Bên cạnh ca khúc, ca cảnh và ca kịch phát triển và đạt những thành tựu đáng kể, phản ánh kịp thời hiện thực

cuộc kháng chiến chống Pháp của dân tộc. Đội ngũ nhạc sĩ sáng tác cũng tăng lên ở cả ba miền: Bắc - Trung - Nam. Nhiều nhạc sĩ vừa sáng tác vừa tham gia kháng chiến như: Đỗ Nhuận, Hoàng Vân, Văn An, Nguyễn An, Văn Chung, Hoàng Việt, Lưu Cầu.v.v... Do cuộc kháng chiến trường kỳ gian khổ, đất nước bị chia thành các chiến trường, chiến khu, vùng địch tạm chiếm, vùng tự do... và do nhiều nguyên nhân khác mà các nhạc sĩ Việt Nam không có điều kiện để sáng tác những tác phẩm khí nhạc ở các thể loại có hình thức lớn. Vì vậy, “khí nhạc hóa ca khúc” là đặc điểm của thời kỳ này và dàn quân nhạc của nhạc sĩ Đinh Ngọc Liên có vai trò nổi bật. Lĩnh vực biểu diễn trong thời kỳ chống Pháp đạt những thành tựu nhất định. Các đơn vị biểu diễn nghệ thuật tổng hợp (ca múa, nhạc, kịch), các đoàn văn công được thành lập. Hoạt động của các đơn vị này thúc đẩy công tác biểu diễn của âm nhạc thời kỳ kháng chiến. Bên cạnh các hoạt động sáng tác, biểu diễn, công tác thông tin, báo chí, phê bình âm nhạc và công tác đào tạo cũng được chú ý. Tuy các hoạt động này còn nhiều hạn chế nhưng đã góp phần thúc đẩy sự phát triển nền âm nhạc cách mạng Việt Nam thời kỳ chống Pháp. Nhìn lại nền âm nhạc thời kỳ chống Pháp thì thấy rằng, đó là bước đầu của giai đoạn trưởng thành, là “thời kỳ quá độ của sự chuyển tiếp từ tình trạng tiền chuyên nghiệp sang chuyên nghiệp”, chưa hội tụ đủ các yếu tố để ra đời thể loại Opera. Về thanh nhạc, ngoài ca khúc là lĩnh vực chủ yếu thì ca cảnh và ca kịch đã đạt những thành tựu nhất định về số lượng và chất lượng. Bước phát triển từ ca khúc đến ca cảnh, ca kịch là cơ sở cho thanh nhạc trong Opera. Song, nền khí nhạc hầu như chưa có gì đáng kể, chưa đáp ứng được yêu cầu cho thể loại Opera. Tầm của các nhạc sĩ Việt Nam lúc đó mới đạt đến sáng tác ca khúc và chủ yếu theo tư duy đơn tuyến, chưa theo tư duy đa thanh. Đội ngũ các nhạc sĩ sáng tác chưa có sự chuyên môn hóa. Ngoài ra, trình độ của các ca sĩ biểu diễn, công chúng thưởng thức cũng là những yếu tố chưa thể đáp ứng cho sự ra đời

Opera ở thời kỳ này. Sau chiến thắng lịch sử Điện Biên Phủ 1954 và sau Hiệp định Giơnevơ, lịch sử Việt Nam bước sang một chặng đường cách mạng mới: miền Nam đấu tranh chống can thiệp của đế quốc Mỹ, miền Bắc đi lên xây dựng chủ nghĩa xã hội, là hậu phương lớn cho miền Nam đồng thời chiến đấu chống chiến tranh phá hoại của đế quốc Mỹ. Thời kỳ 1954 - 1975 là thời kỳ vừa có chiến tranh, vừa có hòa bình và đất nước còn gặp rất nhiều khó khăn, gian khổ. Tuy vậy, đây là thời kỳ mà nền âm nhạc mới Việt Nam thực sự trưởng thành, đạt những thành tựu to lớn và đóng bộ trên tất cả các mặt sáng tác, biểu diễn, đào tạo, nghiên cứu, phê bình..., hội tụ đầy đủ các yếu tố để ra đời nghệ thuật Opera.

Nhà hát Giao hưởng hợp xướng Nhạc Vũ Kịch Việt Nam đóng một vai trò trung tâm trong việc kế thừa vốn ca nhạc kịch dân tộc cổ điển, phát triển nền âm nhạc kịch hiện đại theo con đường hiện thực xã hội chủ nghĩa. Đó là việc đương nhiên cần phải làm trong nền ca nhạc kịch của bất kỳ một nước nào.

Năm 1961, Nhà hát dựng “Epghenhi Onhieghin” (Nhạc kịch 3 hồi, 7 cảnh) do D.I.Badoritde – Nghệ sĩ Nhân Dân Xô Viết, GS thanh nhạc Liên Xô tại Việt nam chỉ đạo nghệ thuật.

Năm 1965 Nhà hát dàn dựng vở Nhạc kịch đầu tiên của Việt Nam – “Cô Sao” – Kịch bản và âm nhạc Đỗ Nhuận, đạo diễn Võ Bài.

Năm 1964 Nhà hát dựng tác phẩm Opera “Núi rừng hãy lên tiếng” (ca kịch Triều Tiên gồm 5 màn, 8 cảnh) do Đạo diễn Nhà hát nghệ thuật Quốc gia Triều Tiên Rymensop dàn dựng.

Sau thời gian gián đoạn các quỹ văn hóa của Châu Âu đã bảo trợ cho các chương trình, dự án dàn dựng Opera kinh điển thế giới tại Việt Nam và Nhà hát Nhạc vũ kịch là đơn vị thực hiện. Công chúng được thưởng thức các

tác phẩm: “Cosi Fantutte” (2007), “La Boheme” (2008), “Blog Opera” (2010), “Carmen” (2011), “Der das Tal geht” (2011).

Các đạo diễn Châu Âu đã có những sáng tạo nghệ thuật trong quá trình dàn dựng các tác phẩm Opera kinh điển của thế giới tại Việt Nam hôm nay, đưa nghệ thuật Opera gần gũi với sự tiếp nhận của khán giả Việt hiện đại, đồng thời vẫn phổ biến được các giá trị nghệ thuật sâu sắc của thể loại nhạc kịch này. Đây cũng chính là vấn đề mang tính học thuật cần được quan tâm, tìm hiểu.

1.4. Về nghệ thuật dàn dựng Opera.

1.4.1. Những dấu ấn của nghệ thuật dàn dựng sân khấu Opera.

Như ở phần trên chúng ta đã khảo sát về khái niệm và tính chất của nghệ thuật Opera: Opera là tác phẩm nghệ thuật tổng hợp. Trong Opera có sự kết hợp của nhiều loại hình nghệ thuật khác nhau: Âm nhạc (bao gồm cả thanh nhạc và khí nhạc), Sân khấu (bao gồm: kịch bản, diễn xuất, hóa trang, âm thanh, ánh sáng..), Văn chương (thơ ca hoặc văn xuôi), Múa, Hội họa trang trí. Các loại hình nghệ thuật hỗ trợ và gắn bó với nhau một cách khăng khít để tạo thành một chỉnh thể thống nhất mang tên -Opera. Tuy nhiên, trong Opera có hai loại hình nghệ thuật giữ vai trò chủ yếu là âm nhạc và sân khấu (trong đó khá nhiều ý kiến cho rằng âm nhạc giữ vai trò chính, vai trò trung tâm).

Như vậy, yếu tố đạo diễn, dàn dựng trên sân khấu Opera là không thể thiếu, và chúng ta thấy, ngay từ khi ra đời, những dấu ấn của nghệ thuật đạo diễn đã gắn với sự thành công của tác phẩm, gắn với lịch sử phát triển của thể loại.

Theo tác giả Hồ Mộ La viết trong cuốn *Lịch sử nghệ thuật thanh nhạc phương Tây*:

Trong lịch sử văn học nghệ thuật, thể loại Opera thế kỷ XVII bắt nguồn từ bi kịch và hài kịch cổ Hi Lạp, trong đó gồm đối thoại và song ca hợp xướng... Opera là một thể loại mới mang tính sáng tạo thực sự. Cho dù có tính kế thừa, song Opera chứa trong mình linh hồn tư tưởng nhân văn. Chủ nghĩa nhân văn thấm thấu trong đề tài, chủ đề, nhân vật, ca từ và âm nhạc của Opera. Mặt khác, Opera chú trọng sự biểu hiện truyền đạt chân thật những tình cảm, tư tưởng con người, khắc họa tình tượng âm nhạc có cá tính, tình tiết xung đột mang kịch tính mạnh mẽ. Hình tượng nhân vật, âm nhạc tươi tắn, mới mẻ. [4,tr.44- 45]

Ngược dòng lịch sử, cũng theo tác giả Hồ Mộ La, thế kỷ XVI, xuất hiện loại kịch “Gian mộ kịch” (intermezzo) (kịch mục ca) – kịch hát, khi trình diễn có dàn dựng, diễn viên vừa ca hát, vừa đi lại gây hiệu quả sân khấu, có phong cảnh, đạo cụ, xuất hiện những ca khúc mang tính kịch.

Tình tiết kịch đơn giản, kết cấu kịch lỏng lẻo, nhân vật ít, sơ sài, thường là kịch một màn, thời lượng ngắn (khoảng 20 – 30 phút). Âm nhạc trong gian mộ kịch đều sử dụng ca khúc có sẵn. Thực ra đó là tổ hợp các ca khúc thể tục, ca khúc nhà thờ, có sự gia công sơ sài cho một số truyện cổ tích. Mặc dù vậy chúng vẫn là tiền thân của Opera sau này. [4,tr. 44]

Sau này, chúng ta cũng gặp lại sự chú trọng dàn dựng sân khấu trên sân khấu Opera Italia – quê hương của Opera. Ví dụ như – “Opera Roma phần lớn sử dụng đề tài thần thoại, ngụ ngôn và mang đậm màu sắc tôn giáo, thiết kế trang trí sân khấu hào hoa, hoành tráng”. [4,tr. 47]

Hay như ở một trường phái khác – Opera Venec, từ cuối thập kỷ 30 đến cuối thế kỷ XVIII, các nhà hát Opera Venice đã mang bản sắc dân chủ hóa, thương mại hóa, giải trí hóa, số lượng các vở Opera được trình diễn lên tới 350 vở. Ở đây, các vở có đề tài lịch sử được ưa chuộng. Bên cạnh các bài aria trữ tình được vận dụng phương pháp hát bel canto thì:

Tình tiết kịch trong các vở ngày càng phức tạp, kết cấu kịch bản ngày càng chặt chẽ. Quy mô của vở phát triển thành ba màn với nhiều cảnh, dàn dựng ngày càng cơ giới hóa, có thể nhìn thấy bão táp, hải chiến, chur thần bay...mĩ thuật sân khấu có những thành tựu lớn và được vận dụng mãi cho đến thế kỉ XIX. [4, tr.49]

Nhận xét về Opera thời kỳ đầu, các nhà nghiên cứu cho rằng: “Đề tài Opera lúc bấy giờ còn đơn giản, kết cấu sơ sài, hình tượng nhân vật không rõ ràng, nói chung thiếu tính kịch, thiếu sức sống của vở diễn”. [4, tr.85]

Các ca sĩ giọng nam cao ngoài vai nam ra cũng có thể đóng các vai nữ, ngược lại ca sĩ nữ giọng nữ cao, nữ trung ngoài vai nữ còn có thể đóng vai nam viết cho giọng nam cao, nam trung, thậm chí là nam trầm. Sở dĩ có tình trạng ấy là bởi vì họ là những ca sĩ nắm được phương pháp giọng đầu và kỹ thuật giả thanh, nên hát như vậy không khó khăn gì. Tính cách nhân vật vì thế không rõ ràng và tính kịch cũng vì vậy không cao. Tình hình đó kéo dài hơn một thế kỷ.[4, tr.85]

Như vậy có thể thấy rằng một vở Opera hoàn chỉnh phải là sự kết hợp nhuần nhuyễn các yếu tố của nghệ thuật sân khấu. Ngoài các kỹ thuật thanh nhạc của diễn viên, ngoài khí nhạc của dàn nhạc (mang đặc trưng Opera) thì nghệ thuật sân khấu với những đặc trưng thể loại: xung đột, kịch tính, tính cách nhân vật, sự bài trí, dàn cảnh...cần phải được phát triển đồng bộ cùng âm nhạc (bao gồm thanh nhạc và khí nhạc).

Trường hợp Vivandi (1678 - 1741) nhà soạn nhạc Ý và Rameau (1683 – 1764), nhà sáng tác ca khúc kiêm nhà lý luận âm nhạc Pháp và những tác phẩm Opera kiệt xuất của mình đã chứng minh sự hoàn chỉnh của một thể loại sân khấu nhạc kịch đặc biệt trong thế giới nghệ thuật của nhân loại.

Hậu thế đánh giá về các tác phẩm Opera của Vivandi “nồng nhiệt, bốc lửa, đầy màu sắc huy hoàng” [4,tr .103]. Sở dĩ đạt được thành công đó vì ngay

từ khi sáng tác các tiết mục cho trường “Nhân ái”, nơi Vivandi vừa là chỉ huy, vừa sáng tác ca khúc, vừa dạy nhạc, ông đã chú ý đến yếu tố diễn xuất trong thanh nhạc và tạo nên những tiết mục đặc sắc.

Các cô bé học sinh đẹp như thiên thần, biểu diễn các cây đàn violon, cenlo, flute, bassoon rất hay. Không có nhạc cụ lớn nào làm họ sợ hãi. Họ sống ần dật như nữ tu kín. Khi biểu diễn các cô mặc đồng phục, một thiếu nữ mặc áo dài trắng, tóc búi cao, cài chùm hoa lựu ra sân khấu chỉ huy rất chững chạc và duyên dáng. Cảnh tượng cảm động chưa từng thấy bao giờ. Giọng hát du dương uyển chuyển, nhẹ nhàng đầy sức truyền cảm của các thiếu nữ làm người nghe không khỏi bồi hồi xúc động. [4, tr.103]

Còn về các sáng tác của Rameau có những nhận định:

Tài năng sáng tác thanh nhạc của ông không bằng khí nhạc. Ngay cả ở những vở Opera thành công nhất, ca sĩ xuất sắc nhất cũng cảm thấy khó hát. Mặc dù vậy, không thể phủ nhận nhân tố kịch và sức lôi cuốn của sân khấu trong Opera của Rameau là rõ ràng, mạnh mẽ. Phần khí nhạc của Rameau cực kỳ độc đáo, những ouverture, vũ khúc và nhạc giao hưởng của ông mang tính miêu tả có cá tính âm nhạc sâu sắc, thủ pháp phối khí thần kỳ, đặc biệt là những đoạn miêu tả sấm rền, động đất, bão táp thể hiện được hình tượng rõ nét, làm người ta liên tưởng ông là một họa sỹ sân khấu bằng âm nhạc. [4, tr.106]

Bên cạnh đó

Rameau rất chú ý sử dụng cảnh hoành tráng, tạo ra những hiệu quả âm nhạc kỳ lạ. Trong Opera *Người Ấn Độ đa tình*, tình tiết câu chuyện xảy ra ở tại các nước khác nhau dưới các tiêu đề: *Người Thổ Nhĩ Kỳ khảng khái*, *Người Inca ở Perou*, *Ngày lễ Batu đầy hoa tươi*, *Thằng bướng*. Những câu chuyện đó tăng thêm sức thể hiện kịch tính của âm nhạc và thỏa mãn tính tò mò của người Pháp đối với cảnh sống ở các nước xa lạ. [4, tr.106]

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) nhà soạn nhạc vĩ đại của nước Đức và của nhân loại, người mà Beethoven lần đầu đọc tác phẩm của Bach đã thốt lên: Bach không phải con suối nhỏ, mà là đại dương (Trong tiếng Đức, từ “Bach” có nghĩa là con suối nhỏ) và các tác phẩm thanh nhạc của ông là đỉnh cao mở ra một hình thức nhạc kịch đỉnh cao của nhân loại với tính chất cũng như ý nghĩa của tên gọi thể loại – Opera.

Các sáng tác của Bach thể hiện sâu sắc tinh thần của chủ nghĩa nhân văn và tư tưởng, tình cảm của con người. Chủ đề cơ bản là tái hiện cuộc đấu tranh giữa ánh sáng và bóng tối, giữa áp bức và phản kháng, giữa đau buồn và thắng lợi, giữa sự sống và cái chết... Các tác phẩm thể hiện cá tính riêng biệt – nỗi thống khổ của người Đức chính là nỗi thống khổ của Bach. Các tác phẩm thanh nhạc của Bach là đỉnh cao nhất của nghệ thuật âm nhạc phức điệu.

Vai trò lịch sử của ông là kết thúc âm nhạc thời đại Baroque, hoàn thiện hình thức có sẵn với kỹ xảo tuyệt vời, ông đã đưa âm nhạc phức điệu lên một đỉnh cao chưa từng có. Mặt khác, Bach đã đem lại cho âm nhạc Đức một gương mặt mới mẻ. Chủ đề tác phẩm được tinh luyện, vừa sáng sủa, tươi tắn, thủ pháp luôn luôn cách tân, ngôn ngữ vô cùng phong phú, rõ ràng, hơn nữa khéo gắn các nhân vật, sự kiện tôn giáo với hiện thực đương đại. Nó dự báo một kỷ nguyên mới, một thời kỳ mới, đó là chủ nghĩa cổ điển, thậm chí cả chủ nghĩa lãng mạn sau này. [4, tr. 116 - 117]

Bach viết Cantata Nhà thờ “Hãy tỉnh dậy, một tiếng đang gọi to” (bản Cantata 140, viết năm 1731 công lịch). Đó là câu chuyện ngụ ngôn về năm cô gái thông minh và năm cô gái ngu đần. Mười cô cùng đi đón chú rể, nhưng chỉ năm cô gái thông minh mang đèn theo. Khi chú rể đến, năm cô gái ngu đần mới đi kiếm đèn, lúc quay trở ra thì công trời đã đóng. Là một thánh tích, song qua tác phẩm của Bach, “các nhân vật trở nên thân thiết, gần gũi và con người hơn”. [4, tr. 117]

Bach viết Cantata thể tục với phong cách hào hoa và nổi bật những thành công thanh nhạc với giai điệu tươi mới của đề tài sát với cuộc sống. *Cantata coffee* (Cantata thứ 211) miêu tả cảnh sống của một thị trấn một cách dí dỏm.

Một thiếu nữ nghiện cà phê hứa với người cha nghiêm khắc của mình, hễ cô kiếm được tám chòng sê bỏ cà phê. Khi chọn chòng, cô lại thề, người nào không cho mình uống cà phê thì đừng hòng nàng lấy làm chòng. Ở tác phẩm này “hình tượng nhân vật qua âm nhạc rất rõ nét. Âm nhạc của người cha nặng nề, quái đản, miêu tả thân hình to béo, bảo thủ. Âm nhạc dành cho cô con gái du dương, nhẹ nhàng, có chất vũ khúc thể hiện tính cách tinh nghịch, thoải mái. Giọng nam cao là người đứng giữa bình luận, mang chất âm nhạc ngẫu hứng, tỏ thái độ bênh vực cô gái. Tác phẩm toát lên tinh thần lạc quan, trong sáng, thân thiết, đáng yêu, hoạt bát, dí dỏm. [4, tr.121]

Khúc lâm nạn thánh Matthew (viết năm 1721) được đánh giá là khúc lâm nạn kiệt xuất nhất. Tác phẩm gồm hai chương với 78 bản nhạc.

Chương 1, mở đầu bằng hợp xướng, hát, diễn tấu âm nhạc bi tráng. Bị môn đồ phản bội, Jesus bị điệu phổ trước khi hành hình. Âm nhạc miêu tả những tư tưởng, tình cảm khác nhau trong quần chúng khi chứng kiến cảnh này. Người thương xót, kẻ giễu cợt độc ác. Jesus vẫn giữ niềm tin của mình và biểu lộ phẩm chất cao thượng, vị tha. Đoạn kết – hợp xướng – quần chúng ca ngợi đáng chúa cứu thế đầy đau thương bi phẫn.

Chương 2, mặc cho sự van xin của quần chúng - ngừng cuộc hành hình, Jesus vẫn bị đóng đinh trên cây thánh giá đầy thảm khốc. Âm nhạc thể hiện cảnh long trời lở đất bi thương, phẫn nộ, tiếc nuối trong tiếng than khóc của quần chúng. Cuối cùng linh hồn của Jesus bay lên trời bằng aria đầy bi tráng, ca ngợi sự thiêng liêng, hung tráng của đáng cứu thế.

Trước Bach đã có nhiều nhà sáng tác viết *St. Matthew Passion* song chỉ có tác phẩm của Bach là sâu sắc, hoàn hảo nhất. Âm nhạc ẩn chứa tình người. Bach bằng âm nhạc đã điều khiển chủ đề, xây dựng khung cảnh hoành tráng, khắc họa rõ nét tư tưởng tình cảm của con người, miêu tả nhân vật với kỹ xảo tài hoa tuyệt đỉnh. Tác phẩm chứa đựng yếu tố của kịch với bút pháp tài tình.

Một vài ví dụ về nền nghệ thuật Opera thời kỳ đầu để thấy những dấu ấn của nghệ thuật sân khấu, trong đó có nghệ thuật dàn dựng sân khấu, thể hiện tư tưởng, chủ đề, cốt truyện, tình huống, xung đột, tính cách tình cảm nhân vật từ tác phẩm âm nhạc được viết trên giấy lên sân diễn sân khấu.

Các tác phẩm âm nhạc Opera ẩn chứa trong nó tính sân khấu, hay nói cách khác, nó được sáng tác dành cho sân khấu trình diễn Opera – một thể loại nhạc kịch đỉnh cao. Nghệ thuật dàn dựng đã “tự nhiên” bước vào nghệ thuật Opera với tư cách một thành tố cấu thành. Nó và những thành tố còn lại đảm nhận những vị trí của mình trong sự thành công, hấp dẫn, lôi cuốn khán giả trước sân khấu Opera – sân khấu được trình diễn bằng âm nhạc – nhạc kịch.

Như vậy, nghệ thuật dàn dựng Opera chịu “sức ép thẩm mỹ” (từ dùng theo PGS Tất Thắng) của âm nhạc (gồm thanh nhạc và khí nhạc) đồng thời với “sức ép thẩm mỹ sân khấu”. Đó là nghệ thuật đạo diễn sân khấu nhạc kịch.

Nói cách khác, đạo diễn sân khấu nhạc kịch là người đạo diễn nhất thiết phải có những hiểu biết về Opera, đọc được tổng phổ âm nhạc, từ đó tìm ngôn ngữ dàn cảnh cho phù hợp với tổng phổ, làm bật được nội dung, tư tưởng, chủ đề của vở nhạc kịch. Đạo diễn Opera là đạo diễn sân khấu âm nhạc, khai thác các tính cách, xung đột, hành động, cao trào, cảm xúc thẩm mỹ... bằng ngôn ngữ âm nhạc (khí nhạc và thanh nhạc).

1.4.2 Nghệ thuật đạo diễn sân khấu.

Nghệ thuật sân khấu có một định nghĩa, theo A. D. Avdeev trong cuốn *Nguồn gốc sân khấu* :

Các phẩm của nghệ thuật sân khấu là vở diễn, hình tượng được quy định bởi việc tổ chức hành động, được dàn ra trong thời gian và không gian, khi diễn viên (tức “người hành động”) xuất hiện trước khán giả, khi hành động (một người hay tập thể) nhân danh người sáng tạo hình tượng nghệ thuật. [18, tr.14]

Trong nghệ thuật sân khấu, theo Nemirovich-Danchenko thì diễn viên bước ra khoảng sân rộng và diễn kịch. Còn A. R. Kughel thì đã tiến xa hơn trong các luận điểm của mình về bản chất của sân khấu:

Lấy mất diễn viên ở nơi tác giả kịch bản thì còn cuốn sách, nhưng không còn kịch bản. Nhắc anh diễn viên khỏi nhà họa sĩ trang trí thì vẫn còn tấm vải thô mà trên đó vẽ bức tranh hoặc phong cảnh, nhưng không còn cảnh trí sân khấu. Lấy mất diễn viên ở người dàn dựng thì vẫn còn đám đông, dàn đồng ca, còn cuộc dạo chơi quần chúng, nhưng không còn sân khấu. Ngược lại, lấy đi tất cả các vị trên ở nơi diễn viên: tác giả, đạo diễn, họa sĩ trang trí thì sân khấu vẫn còn, bởi vì người biểu diễn có thể miêu tả bất cứ cái gì anh ta muốn, kể, cho xem bất kỳ chuyện gì, nhưng các bạn vẫn nhận được những ấn tượng sân khấu thực thụ. [18, tr.11 - 12]

Và N.J. Berkovski đã nhận xét :

Sân khấu giữ thì hiện tại, nhưng sân khấu không phải lúc nào cũng biết đánh giá nó. Trong thực tế, nếu vở diễn được trình bày một cách thiếu tự nhiên, giả tạo, nếu từ đầu đến cuối nó là sự lặp lại, thì nó không phải là một chế phẩm, mà chỉ là sự sao chép, thì thời hiện tại trong vở diễn chỉ được lưu lại với ý nghĩa hình thức. [19, tr.18]

Đạo diễn đến với nghệ thuật sân khấu với vai trò sáng tạo, lắp ghép, bổ khuyết những thiếu hụt trong nghệ thuật diễn xuất, thể hiện của diễn viên. Đạo diễn kết nối các thành phần sáng tạo lại thành một “cơ thể” sân khấu hoàn chỉnh. “Sự xuất hiện của người đạo diễn trong sân khấu liên quan đến việc biến vỡ diễn từ những miếng chấp vá nhiều mảnh của công việc diễn viên thành một chỉnh thể nghệ thuật”. [18, tr.18- 19]

Để định nghĩa: đạo diễn là ai, làm gì, có nhiều ý kiến khác nhau, chẳng hạn GS.TS Ian Mc Grath (Australia) gọi đạo diễn là “ Người bao quát tầm nhìn” ; John Mikes- Brown, đạo diễn người Anh thì cho rằng: “đạo diễn là người có khả năng tạo ra những hình ảnh sân khấu để lý giải vở diễn, là tấm gương phản chiếu những chủ đích còn ẩn dấu đằng sau kịch bản” [1, pg.12]

Nghệ thuật đạo diễn sân khấu xuất hiện từ “trong lòng” tác phẩm sân khấu. Khi sân khấu mới ra đời, nghệ thuật đạo diễn chưa xuất hiện. Nhưng “dấu hiệu” của nó có thể thấy rất rõ.

Vào thời kỳ cổ đại Hy Lạp, nơi bi kịch đạt tới đỉnh cao với *Ăngtygôn*, *Prômê-tê bị xiềng*, *Êdip làm Vua* của Eripit, Elsilê, Xôphôclơ thì có thể coi Thetspi là "thầy tuồng" đầu tiên của sân khấu phương Tây. Thetspi vừa là tác giả, vừa là diễn viên và là người hoạt động sân khấu chuyên nghiệp. Tại thành Aten ông đã có một sân khấu lưu động được gắn vào bánh xe để phục vụ cho di chuyển và khi diễn thì dùng làm sân khấu. Ông đã có công sáng tạo ra cả một hệ thống mặt nạ, và là người quan tâm đến nghệ thuật biểu diễn.

Thoát khỏi bóng tối của đêm trường Trung cổ, trong hai thế kỷ XV và XVI, châu Âu đã dấy lên cuộc vận động tư tưởng và văn hoá mới đầy hào hứng. Ngọn gió “Renascita” bắt đầu từ Italia rồi dần lan rộng ra khắp châu Âu. Theo một số học giả phương Tây cho rằng, văn hoá Phục Hưng là làm “sống lại” nền văn hoá cổ đại Hy Lạp và La Mã được phát hiện nhờ những

cuộc khai quật hoặc những di chỉ là các bản chép tay còn được giữ đến giai đoạn này. Đúng là chưa bao giờ văn hoá Hy La cổ đại lại được chú ý, đề cao say mê đến như vậy. Từ những truyền thống tốt đẹp, phong trào Phục Hưng đã lấy tinh thần chủ nghĩa nhân văn, là trào lưu tư tưởng cơ bản tạo nên những giá trị rực rỡ của nền văn nghệ Phục Hưng, đó là:

- Trân trọng, đề cao con người, trái ngược với thái độ coi rẻ, miệt thị con người dưới chế độ phong kiến Trung Cổ.

- Đấu tranh cho tự do con người trái ngược với sự chuyên chính độc tài của Phong kiến và Giáo hội.

Không ở nơi đâu sự đối lập giữa hai mặt tối sáng của xã hội lại rõ rệt bằng ở đất Anh. Để phản ánh được bản chất của sự đối lập ấy thì kịch là loại nghệ thuật có sức mạnh nhất.

Nền kịch nghệ nước Anh nhờ tiếp thu được những kịch tính gay gắt, những dục vọng ghê gớm, cuộc đấu tranh của con người chống lại định mệnh khắc nghiệt...từ kịch cổ đại Hy La, lại tiếp thu được cái không khí tung bừng vui vẻ, tươi mát với những đề tài chủ đề mới mẻ phản ánh cuộc sống trần thế từ kịch Italia hiện đại. Khoảng thời gian từ 1580 đến 1642, nền kịch nghệ nước Anh phát triển hết sức mạnh mẽ, phong phú. Nhiều xu hướng, nhiều tác giả và các tác phẩm đua nhau nảy nở và tranh tài. London lúc đó có khoảng hai mươi vạn dân mà có đến chục rạp kịch. Các rạp công cộng chứa được khoảng hàng nghìn người. William Shakespeare (1564-1616), thiên tài sân khấu của nhân loại đã được sinh ra trên mảnh đất nghệ thuật này. Vào thời của William Shakespeare sân khấu truyền thống dân gian Anh được giữ lại trong lối diễn xuất tổng hợp, trong đó có âm nhạc, hát và những điệu múa hòa lẫn với nhau một cách hữu cơ trong hành động kịch. Nghệ thuật dàn dựng sân khấu được các thầy tuồng và diễn viên đảm nhiệm, họ tự phối hợp trong việc diễn tả những kịch bản kiệt xuất của William Shakespeare.

Vào thời kỳ cổ điển, sân khấu với những thành tựu của Cornay, Raxin, Moliere... như chúng ta đã biết. Đặc biệt, trường hợp Moliere, ông đã tự dàn dựng – đạo diễn chính những vở diễn của mình. Ông chỉ đạo diễn xuất ngay trong kịch bản đó là những chú thích về hành động, tình cảm của diễn viên. Trong khi giải thích cho các diễn viên bản chất của các vai đã giao cho họ, ông đã nghiên cứu kỹ lưỡng tất cả các phương tiện biểu hiện của họ: ngữ điệu, tư thế, cử chỉ, điệu bộ. Ông đặc biệt quan tâm đến ngữ điệu trong lời nói, bên cạnh đó là phương pháp diễn tả lại những ngữ điệu cần thiết, làm cho ngữ điệu đó phù hợp với cử chỉ và điệu bộ...

Và chức nghiệp đạo diễn mới chỉ có từ cuối thế kỷ XIX sang thế kỷ XX. Antoine (1858-1943) đánh dấu mốc cho sự ra đời chức nghiệp Đạo diễn. Antoine là người dựng bức tường thứ 4 của sân khấu, bức tường vô hình giữa khán giả và sàn diễn, ông gọi khán giả là những người tò mò nhìn qua lỗ khoá nhà người khác. Là người theo Chủ nghĩa tự nhiên nên Antoine rất coi trọng cái thật. Chính vì vậy ông yêu cầu, thái độ diễn xuất của diễn viên, điều độ sân khấu, hướng di chuyển đều phải rất tự nhiên. Đến thời Antoine sân khấu bắt đầu không chỉ có cảnh vẽ mà bắt đầu cảnh dựng và bắt đầu tắt đèn khán giả đưa khán giả vào áo giác của sân khấu.

Thế kỷ XX, thế giới đã chứng kiến sự lên ngôi của nghệ thuật đạo diễn sân khấu. Đạo diễn tham gia vào vở diễn và trở thành thành phần không thể thiếu. Nếu tác giả là “cha đẻ” của kịch bản thì đạo diễn chính là tác giả của vở diễn. “Đạo diễn- đó là nghệ sĩ có thể giới quan sắc sảo và sáng sủa, với cặp mắt tinh tường của thời đại, với niềm say mê cuộc sống”. [18, tr. 21]

Người đạo diễn đã đắm mình trong thế giới của kịch bản và “hữu hình” thế giới hiện thực đó trên sân khấu, thông qua nghệ thuật biểu diễn của diễn viên. Bậc thầy của nghệ thuật biểu diễn hiện thực tâm lý, Stanislavski đã từng nói về nghệ sĩ, trong đó có đạo diễn sân khấu rằng:

Hãy yêu nghệ thuật trong bản thân anh, chứ đừng yêu mình trong nghệ thuật". "Bị gạt ra sau cánh gà bởi lịch sử sân khấu, nhưng người đạo diễn chưa bao giờ khước từ một chức năng nào của mình. Địch thị chúng đã được Nemirovich - Danchenko gọi ra khi khẳng định đạo diễn có ba bộ mặt. Bộ mặt thứ nhất ("người lý giải") nhằm vào kịch bản, bộ mặt thứ hai ("tấm gương") hướng vào diễn viên, bộ mặt thứ ba (người tổ chức vở diễn) - nhằm tới khán giả. [18, tr. 24]

Kịch bản là một tác phẩm văn học hoàn chỉnh, người đạo diễn chính là người đầu tiên "lý giải kịch bản". Đạo diễn Peter Brook đã từng nêu quan điểm- "Hãy diễn những gì đã được viết ra !- ông nói tiếp.- Còn cái gì đã được viết ra ư ? Lời kịch đã chứa đựng mật mã". Vậy cần khám phá "xung động" đó như thế nào, dịch mật mã kịch bản ra sao ?"[18, tr. 27]. "Biết cách đọc vở" tức là có khả năng "nhìn thấy" khi đọc lời thoại, là sự cần thiết của người đạo diễn.

Sự hình dung- "nhìn thấy" vở diễn của người đạo diễn gắn với không gian, thời gian. Người đạo diễn vận dụng những quy luật của không gian thời gian "vật chất", và những quy ước ước lệ diễn tả trạng thái của không gian và thời gian "tâm lý" (sự cảm nhận về không gian và thời gian của con người) ... trong quá trình hình dung ra vở diễn. Ở giai đoạn sau, người đạo diễn đã kết nối những thành phần sáng tạo của nghệ thuật sân khấu (biểu diễn, âm nhạc, mỹ thuật, âm thanh, tiếng động...) để tạo dựng nên không gian và thời gian đó. "Cuộc sống hư cấu của các nhân vật trong tác phẩm nghệ thuật diễn ra theo một thước đo nghiêm ngặt trong không gian và thời gian. Đó là những điều kiện tất yếu, là những hoàn cảnh quy định chủ yếu trong cuộc sống nghệ thuật của chúng." [18, tr.38]

Mối quan hệ đặc biệt của không gian và thời gian đã được Bakhtin đã mở rộng khái niệm trong bình diện sáng tạo nghệ thuật khi lý giải nó với tư

cách như là một trong các phạm trù chủ yếu của hình thức và nội dung trong sáng tác văn học. Ông đã vận dụng lý thuyết tương đối để “ép chặt hai khái niệm không tách rời trong lĩnh vực tồn tại của nghệ thuật: những dấu hiệu của thời gian được khám phá trong không gian, và không gian được biết đến và được đo bởi thời gian. [18, tr.38]

Khi vận dụng quy luật không tách rời của không gian – thời gian nghệ thuật, trong đó có sân khấu, người nghệ sỹ, đạo diễn đã tạo nên từ những giới hạn nhất định (không gian, thời gian thật của sân diễn) những không gian, thời gian nghệ thuật không giới hạn. “Như vậy, nghệ thuật đạo diễn kịch là nghệ thuật tạo ra sự hài hoà của không gian- thời gian (mỗi lần mới), mà nó kết nối kịch bản, diễn viên và khán giả lại với nhau.” [18, tr.66]

Mối quan hệ giữa đạo diễn và những thành tố còn lại của nghệ thuật sân khấu là mối quan hệ “biện chứng”. Đặc biệt, đối với diễn viên và nghệ thuật biểu diễn, người đạo diễn và diễn viên có sự “cộng hưởng” sâu sắc, quan trọng. “Sáng tạo của Stanislavski - đạo diễn và diễn viên là tài sản của lịch sử sân khấu.” [18, tr.67]

Stanislavski là người đầu tiên đã khẽ chạm đến những bí mật thâm kín nhất của sự sáng tạo biểu diễn, khám phá ra tính quy luật của nó. Stanislavski đã đau đầu với việc tìm kiếm các quy luật của “cảm xúc tự nhiên của sự sáng tạo theo bản chất hữu cơ với tiềm thức của nó. Ông đã nghiên cứu cảm xúc, khi thấy đó chính là “bản chất sáng tạo của cả hệ thống. [18, tr.70]

Stanislavski đã trăn trở trong nhiệm vụ đạo diễn sân khấu :

Stanislavski đã không thể thiết kế hệ thống của mình theo kiểu ngẫu hứng bất chợt và cũng không thể bằng trực cảm bởi một tác nhân kích thích duy nhất của quá trình thể nghiệm vai diễn. Làm thế nào để kết nối tính bất chợt với sự cần thiết ở mỗi buổi diễn, mời gọi nó đến với cuộc sống? Làm thế

nào để đạt đến độ không phải “thi thoảng” và không phải chỉ trong chốc lát, mà “mỗi lúc của vai diễn lại sống như mới, nhập vào vai như mới”? Làm thế nào chuẩn bị trong các buổi dàn tập và sau đó nuôi dưỡng cảm xúc của người nghệ sĩ trong mỗi buổi diễn, trong mỗi lần lặp lại nó- “lần đầu tiên hay lần thứ một nghìn, trong bất kỳ lần gặp gỡ nào của anh ta với khán giả? Đó là những vấn đề đặt ra mà Stanislavski cần giải quyết. [18, tr.76]

Ông đã tự đặt ra cho mình trách nhiệm lý giải những linh cảm hiếm hoi, được quan sát từ các nghệ sĩ tài năng, đặt ra những điều kiện bắt buộc của sự sáng tạo biểu diễn. Và ông đã chinh phục được những tìm tòi của mình theo nguyên tắc đó. Mục đích sáng tạo của diễn viên là nhằm tạo ra “cuộc sống tinh thần của con người” (mượn cách diễn đạt của N. G. Chernyshevski) và thể hiện nó trong hình thức nghệ thuật”[18, tr .77]. Với Stanislavski, đạo diễn là người giúp diễn viên thể hiện những nguyên tắc :

“Tôi diễn”; *“Diễn cùng với bạn diễn”* ; *“không biết, cuộc chơi sẽ kết thúc bằng gì”*(Diễn viên, theo cách nói hình ảnh của A. D. Popov, mỗi lần rình đón các sự kiện phải bằng tấm lưng của mình. Chí ít, anh ta phải sẵn sàng tiếp thu nó. Mỗi sự kiện xảy ra với diễn viên (với nhân vật) theo lộ trình hành động (của vở diễn) và hơn nữa, còn đang là của hôm nay- hoàn toàn bất ngờ, bất chợt gặp phải. [18,tr. 83]

Có thể thấy, trên sân khấu “Cái tôi nhân vật” là mục đích sáng tạo cuối cùng của người diễn viên, mà nhân vật đó đã được người đạo diễn hình dung trong không gian - thời gian cụ thể với những cảm xúc, hành động “hợp lý”, trọn vẹn trong những xung đột, kịch tính nhất định.

Đạo diễn người xây dựng hình tượng nghệ thuật của vở diễn, “bắt đầu từ chỗ, chú ý, với sự tin tưởng tiếp thu những chỉ dẫn của nhà viết kịch”. [18, tr.113]

Hình tượng nghệ thuật vốn là đặc tính chủ yếu của nghệ thuật. Mục đích cuối cùng của nghệ thuật là xây dựng hình tượng nghệ thuật. Nghệ thuật sân khấu nhắm tới những hình tượng nghệ thuật đọng lại sau vở diễn của mình. Hình tượng nghệ thuật là sự thật hiện thực của các hiện tượng cuộc sống được “trang trí, tưởng tượng” của người nghệ sĩ cải biến và khái quát hóa và bộc lộ tình cảm, cảm xúc cụ thể. Hình tượng nghệ thuật là sự biểu hiện của cái chung trong cái riêng (cái cụ thể). Hình tượng nghệ thuật có sự tác động lớn lao về mặt nhận thức và giáo dục.

Mức độ cao nhất của nghệ thuật đạo diễn là xây dựng được một cách thành thực và có cảm hứng hình tượng nghệ thuật của vở diễn nói chung. Hình tượng sân khấu phải được phát triển từ chính tinh thần của vở kịch, từ tư tưởng, từ nội dung của vở kịch, từ nhiệm vụ tối cao và hành động xuyên của vở kịch, từ “hạt nhân” bên trong của vở kịch, từ sự hiểu biết sâu sắc “lý trí” và “tâm hồn” của vở kịch”, từ bản chất đầy chất thơ của vở kịch, từ thế giới những nhịp điệu bên trong của vở kịch, từ “hơi thở” của vở kịch. Như thế, hình tượng nghệ thuật là công thức triết học và nghệ thuật của vở diễn. [18, tr.3]

Mỗi trạng thái mới của tính tổng hợp sân khấu là một sự chuyển dịch lớn mang tính lịch sử trong lĩnh vực hình thức sân khấu. Đã thay đổi tận gốc rễ tính chất của các phương tiện biểu hiện sân khấu trong suốt cả thập kỷ phát triển gần đây nhất của nó. [18, tr.54]

“Dàn cảnh” chính là “ngôn ngữ” của nghệ thuật đạo diễn – là việc người đạo diễn thực hiện ý đồ nghệ thuật, xây dựng hình tượng nghệ thuật của vở diễn, thông qua việc chỉ đạo, kết nối nghệ thuật biểu diễn của diễn viên với các thành tố khác của nghệ thuật sân khấu. Ở đó, “sự sống” mới của vở diễn được hình thành.

Tiểu kết chương 1:

Opera ra đời tại Ý, Ban đầu Opera là những thể nghiệm sân khấu âm nhạc đầu tiên của nhạc sĩ Ý thường được gọi là “Truyện kể bằng âm nhạc” hay “ Câu chuyện âm nhạc”. Về sau danh từ “ Opera” được sử dụng trong nhà hát để chỉ một thể loại mới - thể loại nhạc kịch.

Opera là tác phẩm sân khấu với tính nghệ thuật tổng hợp. Trong Opera có sự kết hợp của nhiều loại hình nghệ thuật khác nhau gắn bó với nhau một cách khăng khít để tạo thành một chỉnh thể thống nhất. Tuy nhiên, trong Opera có hai loại hình nghệ thuật giữ vai trò chủ yếu là âm nhạc và sân khấu (trong đó khá nhiều ý kiến cho rằng âm nhạc giữ vai trò chính, vai trò trung tâm). Nhưng cũng có thể nói, tính sân khấu được thể hiện bằng âm nhạc một cách đậm đặc trong thể loại Opera (nhạc kịch).

Cho đến hôm nay, Opera đã đạt những thành tựu rực rỡ. Opera có sức lan tỏa vượt danh giới châu lục, ảnh hưởng tích cực đối với nền nhạc kịch thế giới, trong đó có Việt Nam.

Opera Việt Nam là sản phẩm của các nhạc sĩ Việt Nam sáng tác dựa trên sự tiếp thu phong cách, hình thức Opera cổ điển châu Âu, được ra đời trong nền âm nhạc mới Việt Nam. Từ sau năm 1954, dưới sự lãnh đạo của Đảng và Nhà nước, nhạc mới phát triển toàn diện, đồng bộ trong tất cả các lĩnh vực: sáng tác, biểu diễn, đào tạo, nghiên cứu phê bình... theo hướng chuyên nghiệp và đã dần hội tụ đầy đủ các yếu tố để ra đời Opera, một nghệ thuật đòi hỏi tính chuyên nghiệp cao.

Opera là sân khấu nhạc kịch, như vậy, yếu tố đạo diễn, dàn dựng trên sân khấu Opera là không thể thiếu, và chúng ta thấy, ngay từ khi ra đời, những dấu ấn của nghệ thuật đạo diễn đã gắn với sự thành công của tác phẩm, gắn với lịch sử phát triển của thể loại.

“Dàn cảnh” chính là “ngôn ngữ” của nghệ thuật đạo diễn sân khấu – là việc người đạo diễn thực hiện ý đồ nghệ thuật, xây dựng hình tượng nghệ thuật của vở diễn, thông qua việc chỉ đạo, kết nối nghệ thuật biểu diễn của diễn viên với các thành tố khác của nghệ thuật sân khấu. Ở đó, “sự sống” mới của vở diễn được hình thành.

Các tác phẩm âm nhạc Opera ẩn chứa trong nó tính sân khấu, hay nói cách khác, nó được sáng tác dành cho sân khấu trình diễn Opera – một thể loại nhạc kịch đỉnh cao. Nghệ thuật dàn dựng đã “tự nhiên” bước vào nghệ thuật Opera với tư cách một thành tố cấu thành. Nó và những thành tố còn lại đảm nhận những vị trí của mình trong sự thành công, hấp dẫn, lôi cuốn khán giả trước sân khấu Opera – sân khấu được trình diễn bằng âm nhạc – nhạc kịch. Nghệ thuật dàn dựng Opera chịu “sức ép thẩm mỹ” của âm nhạc (gồm thanh nhạc và khí nhạc) đồng thời với “sức ép thẩm mỹ” của sân khấu. Đó chính là vấn đề được quan tâm tìm hiểu thông qua trường hợp các đạo diễn châu Âu dàn dựng Opera trên sân khấu Việt Nam hôm nay, ở chương hai của luận văn.

Chương 2

ĐẶC ĐIỂM DÀN DỰNG NHẠC KỊCH CỦA CÁC ĐẠO DIỄN CHÂU ÂU TRÊN SÂN KHẤU VIỆT NAM

2.1 Những thủ pháp trong nghệ thuật dàn dựng nhạc kịch của các đạo diễn châu Âu trên sân khấu Việt Nam.

Như đã trao đổi ở chương một của luận văn, sau một thời gian gián đoạn, do những nguyên nhân chủ quan, khách quan, nhạc kịch Việt Nam, những năm gần đây đã có dấu hiệu “khởi sắc”, công chúng yêu nghệ thuật biểu diễn đã lại được xem những vở nhạc kịch kinh điển, những tác phẩm nhạc kịch mới, do các đạo diễn châu Âu dàn dựng trên sân khấu nhạc kịch Việt Nam.

Với mong muốn, đưa nhạc kịch đến với công chúng Việt Nam hôm nay, các đạo diễn châu Âu đã có những tìm tòi, sáng tạo khá độc đáo, bước đầu đã đem lại hiệu quả đáng ghi nhận.

Tuy nhiên, như ta cũng đã biết, dàn dựng nhạc kịch đồng thời đáp ứng hai yếu tố, sân khấu và âm nhạc – Nghệ thuật dàn dựng Opera chịu “sức ép thẩm mỹ” của âm nhạc (gồm thanh nhạc và khí nhạc) đồng thời với “sức ép thẩm mỹ” của sân khấu. Nói một cách khác là khi dàn dựng nhạc kịch, người đạo diễn cần hiểu rõ các yếu tố về âm nhạc và các yếu tố tạo nên ngôn ngữ dàn cảnh của một vở diễn. Đó chính là nội dung của chương hai.

2.1.1. Lý giải kịch bản, tìm hành động xuyên và hình tượng nghệ thuật của tác phẩm.

Một trong những tác phẩm nhạc kịch kinh điển quay trở lại Việt Nam, sau một thời gian dài gián đoạn là La Boheme (những người Digan) - câu chuyện về tuổi trẻ, tự do, tình yêu và cái chết, được viết bởi nhà soạn nhạc

Giacomo Puccini và được công diễn lần đầu tiên vào ngày 01-02-1896 tại Teatro Regio, Ý.

Ngay sau đó La Boheme đã được trình diễn liên tục khắp nước Ý và trở thành vở Opera được biểu diễn thường xuyên trên toàn thế giới cho đến tận ngày nay. Tại Việt nam, vở do Nhà hát Nhạc Vũ Kịch Việt Nam thực hiện dưới sự tài trợ của quỹ Sida, Đại sứ quán Thụy Điển tại Việt Nam và Nhà hát Norlands Operans. Đạo diễn Marten Forslund dàn dựng và công diễn tại Nhà hát lớn Hà nội vào 27,28/4/2010.

Kịch bản “La Boheme” được viết dựa theo tiểu thuyết “Cuộc sống của những người lưu đãng” của nhà văn Pháp (1822-1861). Tác phẩm này mô tả những người tài năng, là những nghệ sĩ trẻ nghèo, những nhà thơ, những họa sĩ, nhạc sĩ ngụ cư ở khu Latinh thủ đô Paris. “Cuộc sống của những người lưu đãng” là tiểu thuyết được đánh giá có giá trị nhất trong năm 1851. Tác phẩm đã mang lại sự nổi tiếng cho tác giả văn học. Bản thân Murger đã cùng hợp tác với nhà văn G.Bariere chỉnh lý và chuyển thể cuốn tiểu thuyết của mình thành vở kịch năm hồi “La Bohême”, vở kịch này cũng thu được kết quả thành công vang dội vào thời điểm nó ra đời.

Khi lựa chọn La Boheme dàn dựng trên sân khấu nhạc kịch Việt Nam, đạo diễn Thụy Điển - Marten Feorslund đã nhận thấy, tuy bối cảnh xa xôi, thời gian trong vở diễn đã lui về quá khứ, nhưng hiện thực lúc đó không xa lạ với thời đại hôm nay. Cảnh những thanh niên Bô-hê-miêng phóng túng, nghèo khó đến mức phải đốt bản thảo vở kịch đang viết để sưởi ấm. Nhiều người trong đám trẻ ấy có thể chết trong đói nghèo, bệnh tật mà chẳng ai hay vẫn là những hình ảnh gây nên “ám ảnh” về sự hy sinh về lòng nhiệt huyết của những nghệ sĩ có tâm, có tài, hết mình cống hiến cho nghệ thuật ở bất cứ đâu, ở mỗi quốc gia nào. Nỗi khổ, nỗi đau của người nghệ sĩ nghèo – là những “dấn thân” mưu sinh nhọc nhằn, điển hình. Những con người nghèo

khó luôn mang trong mình tâm hồn nhân hậu, trong sáng. Chính nỗi vất vả trong cuộc sống đối lập với tâm hồn và bản chất tốt đẹp của những con người là sự “ám ảnh” sự day dứt của xã hội, trước những số phận bất hạnh. Sự nhân đạo và tính nhân văn của vở nhạc kịch nổi rõ trong chủ đề này.

Nhà soạn nhạc Puccini từng nói điều thôi thúc ông viết nhạc cho tác phẩm này là vì muốn khán giả thấu hiểu được những nỗi đau lớn lao nơi những tâm hồn bé nhỏ. Là sinh viên nhạc viện Milan tốt nghiệp năm 1883, chính Puccini từng có trải nghiệm thực tế về những tháng năm “trụy lạc tội tệ”, bởi vậy, ông dễ đồng cảm với “cảnh đời Bô-hê-miêng. Vì mang đậm chất hiện thực và hơn thế là mang tiếng nói bảo vệ người thấp cổ bé họng, với các nhân vật mang tính phổ quát, có thể gặp đâu đó trong đời thường mà vở diễn dễ cuốn hút, dễ chia sẻ, giống như thuở La Bohème mới ra đời... Có thể thấy trong La Bohème rất nhiều mảng đối lập, đó là bóng tối và ánh sáng, tuyết rơi và nắng lên, cảm dỗ và phản kháng, tuyệt vọng và hy vọng... [22]

Như vậy, từ hành động xuyên là sự hy sinh một cách tự nhiên cho đam mê nghệ thuật, hình tượng nghệ thuật của La Bohème đã được tạo dựng từ những mảng đối lập sáng tối giữa khó khăn hiện thực và sự bay bổng lãng mạn của ước mơ nghệ thuật của đời sống sinh động... nó tạo nên sự ám ảnh, nhức nhối vốn luôn tồn tại trong đời sống mỗi người.

Trong trường hợp vở Opera Cosi Fantutte được dàn dựng tại Việt Nam (2006), chúng ta lại bắt gặp sự lý giải kịch bản khá bất ngờ và lý thú của nữ đạo diễn Thụy điển- Helena Rohr.

Cosi Fantutte hay còn gọi là “Đàn bà là như thế” hoặc “ Trường học tình yêu” do nhà soạn nhạc Amadeus Wolfgang Mozart sáng tác và Lorenzo da Ponte viết lời. Vở được viết theo “đơn đặt hàng” của Hoàng đế Joseph II. Tác phẩm được công diễn lần đầu tiên vào ngày 26-01-1790 tại thủ đô Vienna của nước Áo.

Vở với hai màn, màn I: Hai chàng trai Guglielmo và Ferando tranh cãi cùng Don Alfonso về sự chung thủy của các quý bà, quý cô. Guglielmo và Ferando quả quyết với niềm tin sắt đá vào sự chung thủy tuyệt đối của người mình yêu là Fiordiligi và Dorabella. Ngược lại, Don Alfonso hoài nghi về điều đó và luôn tỏ ra giễu cợt hai chàng. Họ đã quyết định các cược: Alfonso sẽ chứng minh cho Guglielmo và Ferando thấy rằng niềm tin của họ là không chắc chắn với điều kiện họ phải thực hiện mọi điều theo sự sắp đặt của ông trong vòng 24 giờ.

Cùng với sự trợ giúp của Despina, Don Alfonso bày ra một cuộc đua tiễn hai chàng trai lên đường nhập ngũ đầy kịch tính trong sự hoảng loạn và đau khổ của hai cô gái trong cuộc chia tay đầy vội vã... Khi các cô vẫn còn ứ đọng và không ngừng than vãn thì hai chàng trai đóng giả thành hai người ngoại quốc quay lại tán tỉnh, ve vãn. Các chàng trai ra sức quyến rũ hai cô gái nhưng họ đã bị từ chối thẳng thừng nên họ đã giả vờ uống thuốc độc và ngã gục dưới chân các nàng. Despina giả trang làm bác sĩ đến cứu giúp và với vai trò trợ cho Alfonso thì cô cũng có tình cảm với ông ta lúc nào không hay.

Màn 2: Despina thuyết phục hai chị em Fiordiligi và Dorabella hãy tự cho phép mình chấp nhận hưởng sự ve vãn, tán tỉnh của những” chàng trai mới” trẻ tuổi và hấp dẫn. Dorabella và Fiordiligi thú nhận đều đã bị hai chàng trai này hấp dẫn và lôi cuốn. Trong khi Ferrando hiểu rằng người bạn tốt nhất của anh đã ân ái với chính người yêu của mình, anh vô cùng đau khổ mặc dù Guglielmo cố gắng an ủi anh. Alfonso thì cho rằng mọi việc chưa kết thúc vì chưa hết 24 tiếng. Sau đó Fiordiligi thổ lộ với Dorabella rằng cả cô cũng đã yêu không chỉ Guglielmo mà cả “chàng trai mới” của mình còn Dorabella thì kể cho Fiordiligi nghe về những cảm xúc của mình sau khi ân ái với Guglielmo.

Hai chàng trai trở nên mâu thuẫn với nhau, nhưng Alfonso thì an ủi họ rằng: “ Phụ nữ là thế!”. Không ai có thể thay đổi trái tim họ. Chỉ có chính họ mới làm được điều đó. Tất cả kết thúc bằng một đám cưới và không phải ai cũng có thể tận hưởng niềm vui của tâm hồn.

Đúng lúc đó có tin báo hai chàng trai đang từ chiến trận trở về , hai “ chàng trai mới” sợ hãi chuồn mất. Thay vào đó là Ferrando và Guglielmo trở lại là chính họ. Câu hỏi đặt ra là: Họ là ai?

Họ đã tìm thấy tờ hôn thú, “sự thật” được hé mở và các chàng trai vui vẻ chấp nhận “sự trao đổi” - bởi một tình yêu thật sự đang “bùng cháy”.

Tuy nhiên tại thời điểm đó, vở diễn bị cho là có nội dung thô tục những câu chuyện về sự không chung thủy, về tình dục bị coi là phi đạo đức. Sau 05 lần trình diễn, vở đã không được diễn lại trong suốt thế kỉ 19 và cho đến tận đầu thế kỉ 20, gần như trong suốt cuộc đời còn lại của Mozart. Mãi đến sau Thế chiến 2 nó mới lấy lại được vị trí của mình và được trình diễn khắp nơi trên thế giới.

Đối với vấn đề “tình dục” được Mozart “khởi” lên trong tác phẩm (vốn bị phản đối khi tác phẩm ra đời) thì ngày hôm nay, chúng ta đã có cái nhìn cởi mở hơn, “thông thoáng” hơn. Đặc biệt theo đạo diễn, vấn đề “tình dục” trong vở lại được lý giải ở bản dựng này như sau:

Hiện nay trên thế giới cũng như ở Việt nam, chúng ta đang phải đối mặt với HIV/ AIDS. Con số những người dưới 25 tuổi bị nhiễm căn bệnh này ngày càng tăng cao. Nếu chúng ta không có biện pháp ngăn chặn thì các thế hệ hiện tại và tương lai sẽ biến mất. Đó mới chính là điều phi đạo đức. Một trong những điều cần làm là cung cấp cho thế hệ trẻ những kiến thức về giới tính và tình dục. Trong cuộc sống, tất cả chúng ta đều liên quan đến những vấn đề này. Điều đó không có nghĩa là lúc nào chúng ta cũng phải có những

mối quan hệ tình dục, điều quan trọng là trao đổi với các bạn trẻ về những điều đó. Hãy để họ nhận thức được rằng, những cảm xúc giới tính là hoàn toàn tự nhiên và họ có thể làm điều họ muốn, nhưng phải biết bảo vệ chính mình. [23]

Ý kiến trên đây khiến chúng ta có một bất ngờ thú vị, vấn đề của kịch bản cổ điển lại được nhìn ở góc nhìn hiện đại, và nó đem tới một nội hàm mới.

Cách nữ đạo diễn lý giải kịch bản đã giúp chúng ta hiểu được quan điểm cũng như cách cô dàn dựng tác phẩm này. Đạo diễn Helena Rohrdã cho biết:

Đây là vở Opera được diễn ở châu Âu hàng trăm năm nay với cốt truyện hài hước, dí dỏm và châm biếm. Xoay quanh chuyện tình của hai chị em gái một gia đình quý tộc, các chàng trai hoài nghi về lòng chung thủy của các quý bà, quý cô nên đã gài bẫy bằng nhiều hình thức... Họ cá cược với nhau và lừa các quý cô, các cô đã cương quyết giữ gìn tình yêu của mình để đợi người yêu từ mặt trận trở về. Tuy nhiên, cuối cùng các cô gái đã thay lòng đổi dạ, các chàng trai bỏ bộ mặt hóa trang ra và mọi chuyện kết thúc vui vẻ để trở lại như cũ.

Chúng tôi muốn chứng minh Opera cổ điển cũng dành cho khán giả trẻ và tất cả mọi người ngày nay. Bởi vì, vở này nói về tình yêu, khán giả thuộc mọi đối tượng đều quan tâm chứ? Tôi dựng vở theo phong cách hiện đại, mặc dù trang phục thế kỷ 18 chỉ là màn mở đầu, sau đó xử lý tình huống nhân vật bằng ngôn ngữ đương đại để gần gũi với khán giả trẻ tuổi. Âm nhạc và nội dung của Mozart chúng tôi được tôn trọng tuyệt đối. Có nhiều điều trong cuộc sống hôm nay khán giả quan tâm đến, nhưng trong cổ điển thì chưa có, vì vậy vở diễn xử lý nhân vật theo cách nghĩ của thanh niên ngày nay để đi vào cuộc sống của công chúng hiệu quả nhất. [23]

Với thể tài hài kịch “tình huống kết thúc quay trở về tình huống ban đầu”, *Così fan tutte* là cuộc đấu tranh của con người với những cảm xúc “tự nhiên”, ở đó là sự nhận ra và tự điều chỉnh bằng nhận thức sau những trạng thái “thăng hoa” của cảm xúc đã xảy ra và gây ra “hậu quả”. Cảm xúc là điều tự nhiên của cuộc sống, nó cần thiết, nó là khát khao của mỗi người, nhưng con người cần tự bảo vệ, điều chỉnh cảm xúc của mình để tránh đi tới những kết cục đáng tiếc, chính là thông điệp gửi tới khán giả từ hình tượng nghệ thuật của vở diễn.

Tương tự như *Così fan tutte*, Helena Rohr dàn dựng lý giải kịch bản *Carmen* trong bản dựng cho nhà hát Nhạc Vũ Kịch Việt Nam (2011) với cách lý giải của riêng mình. Với cách lý giải ấy, bà khiến vở “*Carmen Hà Nội*” biểu diễn tại Việt Nam “khác biệt” vô cùng so với vở “*Carmen*” nguyên mẫu của Bizet.

Bizet bắt đầu sáng tác Opera “*Carmen*” từ năm 1874. Cốt truyện của Opera lấy từ cuốn tiểu thuyết cùng tên của nhà văn Pháp Prosper Mérimée (1803-1870), viết năm 1845. Nội dung cuốn tiểu thuyết này được chuyển thể sang Opera có một số thay đổi.

Hai nhà biên kịch kinh nghiệm là Henri Meilhac (1831-1897) và Ludvic Mérimée (1834-1908) đã chuyển thể kịch bản một cách rất tài tình, mang đầy kịch tính, làm sâu sắc thêm những cảm xúc tương phản, xây dựng những hình tượng nổi bật của các nhân vật hành động, khác nhiều so với nguyên mẫu văn học. Vai Jose trong tiểu thuyết, nhà văn mô tả là một tên cướp đen tối đau khổ và cục cằn, trong Opera thì lại được biểu hiện những nét khác hẳn. Một anh nông dân, trong vai một kỵ binh, anh ta tỏ ra giản dị trong sạch nhưng bản tính và là một con người nhu nhược. Hình tượng Escamillo người đấu bò tót thì dũng cảm, nghị lực, trong Opera lại còn được trình bày sáng sủa hơn và

rực rỡ hơn. Phát triển hơn nhiều so với nguyên mẫu văn học, đó là hình tượng Micaela vợ chưa cưới của Joze – một cô gái dịu dàng ngọt ngào, dung mạo nổi bật lên tính cách mãnh liệt, nồng nàn của cô gái Di-gan. Sự thay đổi còn có ở trong vai chính. Carmen, trong Opera được biểu hiện là một phụ nữ đẹp và duyên dáng, khát khao tự do và dũng cảm. Sự láu cá, ăn cắp thành thạo đó là Carmen trong tiểu thuyết của Merimee, trong Opera tính cách này bị loại bỏ. Bizet nâng cao tính cách nhân vật của mình, nhấn mạnh tính chân thực của tình cảm và tính độc lập của những hành vi. [14, tr. 273]

Phạm vi của câu chuyện Carmen cũng được mở rộng với những màn quần chúng đầy màu sắc. Cuộc sống sôi động của người Di-gan với những đám đông sắc sảo dưới ánh mặt trời của phương Nam, đầy lãng mạn và không khí phấn chấn của cuộc đấu bò đầy kịch tính được nhấn mạnh trong Opera Carmen. *Joze, Micaela Escamillo*, cùng với chất kịch tính trong số phận của họ đã bổ sung thêm cho cốt truyện bi thương ý nghĩa lạc quan – là thành công và sự khác biệt của Opera Carmen so với tác phẩm văn học.

Nhạc kịch Carmen ra mắt lần đầu tại Paris ngày 3 tháng 3 năm 1875 (nhà hát Opera – comique) và không đạt kết quả. Người ta lên án tác giả là vô đạo đức: biểu lộ tình cảm của các nhân vật một cách quá tự do – những con người bình thường trong nhân dân, ghê tởm đạo đức tư sản giả dối. Một trong số những người đương thời vĩ đại của Bizet là Tchaikovsky đã đánh giá âm nhạc của “Carmen” như sau: “Opera Bizet đã viết là một tuyệt tác, làm một trong số không nhiều tác phẩm đã phản ánh trong đó mức độ mạnh mẽ nhất những khát vọng âm nhạc của toàn bộ thời đại. Qua mười năm nữa, “Carmen” sẽ trở thành Opera phổ cập nhất trên thế giới”. Những lời nói đó đã trở thành những lời nói tiên tri. Nếu trong năm 1876 “Carmen” biến mất không lâu khỏi kịch mục của những nhà hát Paris, thì ở nước ngoài như Viên (1875), ở Peterburg (1878) và nhiều thành phố khác của châu Âu, kết quả của nó quả

thật vô cùng to lớn. Ở Paris khi phục hồi dàn dựng lại vở “Carmen” năm 1883 trong hiệu đính của E Giro (1837-1892) đã thay đổi đối thoại nói bằng đối thoại hát nói, bổ sung những màn múa ballet ở phần kết của Opera, những màn này lấy âm nhạc từ những tác phẩm khác của Bizet. [14, tr. 274 – 275]

Chúng ta vốn quen thuộc với câu chuyện về Carmen. Trên quảng trường thành phố Seville, cạnh xí nghiệp thuốc lá, trong đám đông sôi động thấp thoáng những kỵ binh, những đứa trẻ lang thang, những nữ công nhân xí nghiệp thuốc lá cùng với những người yêu của họ, xuất hiện Carmen, cô gái nồng nhiệt và mạnh dạn. Gặp chàng kỵ binh Joze, người đã làm thức dậy trong cô niềm khát vọng – về tình yêu và tự do. Bông hoa cô ném dưới chân chàng chính là lời hứa hẹn về một tình yêu đầy sắc màu và sự khát khao.

Vợ chưa cưới của Joze là Micaela – một cô gái nông thôn chất phác, bắt anh quên đi cô gái Di-gan táo tợn kia đi bằng những gợi nhớ về làng quê, về ngôi nhà, người mẹ. Joze đắm mình trong những mơ tưởng trong sang về một đời sống vốn có của anh nơi quê nhà. Và rồi Carmen lại phá vỡ sự bình yên đó. Cô đã gây cảnh cãi lộn âm ỹ với những người trong xưởng và Joze phải giam cô ta vào tù. Nhưng cô gái Di-gan kiêu diễm lại mê hoặc, thuyết phục Joze vi phạm lệnh, giúp cho Carmen bỏ chạy.

Trong quán rượu Lislas – Pastia sôi nổi vui vẻ. Đó là địa điểm bí mật của những tên cướp được Carmen hỗ trợ. Cùng với mấy cô bạn gái Frasquita và Mercedes, Carmen hát và nhảy múa để tiêu khiển trong thời gian rảnh rỗi.

Người khách luôn được mong đợi của quán rượu là chàng đấu sĩ Escamillo. Anh luôn vui vẻ, tự tin và mạnh mẽ. Cuộc sống của anh tràn đầy lo âu, những cuộc đấu nguy hiểm, những tặng phẩm khoái lạc tặng cho người hùng lại là niềm vinh quang và tình yêu của những cô gái đẹp.

Trời tối dần. Những vị khách đã rời quán rượu. Dưới bầu trời đêm bọn cướp tụ tập với những mưu đồ liêu lĩnh. Lần này Carmen từ chối không đi với họ. Nàng đợi Joze. Chàng đến quán rượu gặp nàng, hai người chìm trong hạnh phúc. Tiếng kèn lệnh nhà binh gọi chàng kỵ binh phải về doanh trại. Carmen tức giận. Giữa hai người xảy ra cãi cọ. Bất ngờ xuất hiện, đó là thủ trưởng của Joze, ông ta luôn hy vọng vào tính khoan ái của Carmen. Trong cơn ghen bột phát Joze tuốt kiếm, thách đấu với chính đội trưởng Zuniga để bảo vệ danh dự cho Carmen. Joze ở lại với Carmen, bắt đầu cuộc sống mới nhưng đầy lo âu nguy hiểm với toán cướp.

Carmen và Joze có sự khác biệt rất lớn. Anh luôn mơ ước một cuộc sống yên bình. Còn Carmen thì nồng nhiệt với những “xê dịch” với những mạo hiểm, với sự vui đùa định mệnh.

Sau khi chinh phục được Joze, quyền rũ thuyết phục anh bỏ nghĩa vụ đi theo mình, dần dần Carmen không còn yêu Joze nữa. Ngay lúc đó Escamillo đến.

Một ngày nắng chói chang. Quảng trường ở Seville đông kín, nhân dân tụ tập chờ đợi bắt đầu cuộc đấu bò. Trong không khí ồn ào và vui vẻ, họ chào đón những người hùng, đứng đầu là Escamillo mà họ ngưỡng mộ. Carmen chào anh ta. Escamillo hấp dẫn Carmen bởi sự yêu đời, quả cảm. Frasquita và Mercedes đã báo trước cho Carmen về sự nguy hiểm: Joze đang theo dõi cô. Carmen không nghe họ; cô đi vào rạp xiếc; Joze ngăn cô lại, anh bày tỏ tình yêu với Carmen. Joze không tin rằng nàng đã yêu người khác. Nhưng câu trả lời của Carmen rất tàn nhẫn: giữa họ tất cả đã kết thúc. Cô “cay độc” nói với Joze: “Sinh ra bởi tự do cũng bởi tự do mà chết”. Trong cơn giận giữ điên cuồng Joze đâm chết Carmen. Bằng cái chết cô khẳng định tự do của mình.

“Carmen Hà Nội” của Helena Rohr khác biệt hoàn toàn, vở cũng lấy bối cảnh tại một nhà máy thuốc lá, nhưng Carmen đến từ Hà Nội và Joze đến

từ Yên Bái. Bà đã lý giải cho cách dàn dựng “đặc biệt” của mình là - cùng với vở Carmen này chúng tôi muốn kể câu chuyện được đặt trong bối cảnh của Hà Nội đương đại để khán giả có thể theo dõi và hiểu câu chuyện và một phần nào đó liên hệ với cuộc sống của mình.

Phiên bản Carmen mới sẽ tập trung vào chủ đề bạo lực gia đình trong xã hội ngày nay, đối tượng hướng tới cụ thể là phụ nữ. Vở Opera sẽ miêu tả Carmen như là một nạn nhân hơn là người bị đổ tội cho những điều xảy ra – như vẫn thường thấy trong các phiên bản truyền thống.

Theo Helena Rohr, tình trạng bạo lực giữa Carmen và Joze cuối cùng dẫn đến cái chết của Carmen thể hiện thực tế phũ phàng mà nhiều phụ nữ phải đối mặt trong xã hội ngày nay. Với mong muốn biết rõ hơn về tình trạng kinh khủng này của xã hội. Trước đó, bà và nhóm làm việc đã có những cuộc khảo sát trực tiếp với những nạn nhân của vấn đề bạo hành trong gia đình ở xã hội Việt Nam hôm nay.

Như vậy có thể thấy, ở các phiên bản Carmen là bi kịch của “lỗi làm vô tội”, thì Carmen Hà Nội là sự vùng vẫy của nạn nhân Carmen bị vùi dập bởi bạo hành, bởi tệ nạn, vấn nạn mang tính xã hội. Carmen hy sinh cho sự vùng lên của mình là bài học cảnh tỉnh, thức tỉnh xã hội cần đấu tranh chống lại những tệ nạn mà bạo hành gia đình là một ví dụ. Nói cách khác đó chính là thông điệp từ hành động xuyên – mục đích tối cao của vở diễn, từ hình tượng nghệ thuật Carmen của vở diễn.

Khi dàn dựng nhạc kịch kinh điển trên sân khấu Việt Nam, các đạo diễn châu Âu đã tìm cách lý giải kịch bản hướng tới những vấn đề mang tính “đương đại” của đời sống xã hội Việt Nam hôm nay. Các đạo diễn châu Âu tìm đường dây liên hệ giữa những vấn đề của tác phẩm nhạc kịch kinh điển với hiện thực Việt Nam bởi tính nhân văn và tinh thần nhân đạo. Các đạo diễn đã lồng ghép những vấn đề xã hội “quan thiết” như AIDS, như bạo lực gia

đình, nạn nhân là nữ giới vào các chủ đề của nhạc kịch: La Bohème, Così Fantutte hay Carmen...

2.1.2 Xử lý chi tiết trong vở diễn.

Với *La Bohème* (những người Digan) - câu chuyện về tuổi trẻ, tự do, tình yêu và cái chết - đạo diễn Thụy Điển đã nhận thấy sự gần gũi và sợi dây liên hệ trực tiếp với thực tại trong bi kịch của người nghệ sĩ nghèo, của những con người với cuộc sống khốn khó trong xã hội, như chúng ta tìm hiểu ở phần trên. (Nổi bật và trong cuộc sống đối lập với tâm hồn và bản chất tốt đẹp của những con người là sự “ám ảnh” sự day dứt của xã hội trước những số phận bất hạnh.)

Đạo diễn Marten Forslund đã đưa ra những chi tiết khi dàn dựng *La Bohème* trên sân khấu nhạc kịch Việt Nam để “minh họa” cho những lý giải kịch bản của mình như sau:

Màn I:

-Trong khung cảnh một buổi chiều mùa đông lạnh giá. Trong căn phòng của nhà trọ tồi tàn, họa sĩ Marcello và nhà thơ Rodolfo đang cố gắng làm việc, nhưng không thể tập trung được vì họ đang thiếu thức ăn và chất đốt để sưởi ấm. Rodolfo đem các bản thảo thơ của mình ra đốt để lấy chút hơi ấm.

Từng trang thơ được ném vào lò và ngọn lửa như đang nhảy múa, nhưng rồi chúng cũng chẳng được bao lâu, nó cũng như những tia hy vọng của những chàng trai trẻ này, lóe sáng rồi vụt tắt.

- Cái đói và lạnh khiến họ dễ nổi nóng và cáu gắt, ngay kể cả khi Colline - một nhà triết gia bước vào và cố tình xoa dịu hai người bạn của mình bằng những trò hài hước, nhưng cũng chẳng cải thiện được tình hình. Đúng lúc đó thì bạn của họ là Schaunard – anh bạn nhạc sĩ bước vào và đem theo thức ăn, rượu và chất đốt. Trong khi mọi người vui vẻ ăn uống thì anh ta

kể cho mọi người nghe về cách anh ta kiếm tiền như thế nào. Sau đó, anh ta ngăn họ lại và mời mọi người ra quán ăn tối.

- Khi tất cả kéo nhau đi còn lại Rodolfo với bài thơ còn dang dở thì bỗng nhiên, có tiếng gõ cửa. Mimi, một cô thợ may nghèo, bước vào chầm nhờ nển. Bỗng nhiên cô bị lả đi và ngã vào tay Rodolfo. Anh mời cô chút rượu và họ kể cho nhau nghe về cuộc sống của mình, cũng như những giấc mơ của họ về nghệ thuật, sắc đẹp và sự tự do. Tình yêu đột ngột đến với họ và họ cùng rời căn hộ, đi ra quán Cafe Momus, nơi những người bạn của Rodolfo đang chờ đợi.

Màn II: Cảnh trong một nhà hàng trên phố đông đúc.

- Nhóm thanh niên kéo đến, chọn một bàn cho mình bằng cách gây lộn khiến cho những người khách khác bỏ đi. Rodolfo mua cho Mimi một chiếc mũ đúng màu hồng mà cô rất thích rồi giới thiệu cô với những người bạn. Khi mọi người đang làm quen với Mimi thì Musetta(vốn là người tình cũ của Marcello) tay trong tay với Alcindoro- một lão già giàu sụ bước vào.

- Musetta chọn một chiếc bàn gần ngay chỗ Marcello ngồi và cố tình khiêu khích để anh chú ý và phải ghen tức với cô. Cô hát lên bài ca mà Marcello yêu thích để thu hút tình cảm của Marcello và quả thật anh đã mềm lòng. Musetta tìm mọi cách để đuổi khéo Alcindoro đi và sau đó cô và Marcello lại quay lại bên nhau.

Màn III: Hai tháng sau, cũng tại nhà hàng này vào một buổi sáng. (Musetta và Marcello làm việc tại đây với tư cách là ca sĩ và họa sĩ của nhà hàng).

- Mimi đến để tìm Marcello xin lời khuyên về mối tình của cô và Rodolfo, vì anh ta rất hay cáu giận và ghen tuông. Lúc đó, Rodolfo cũng đến tìm Marcello về việc này. Nghe thấy tiếng Rodolfo, Mimi vội vàng nấp.

Rodolfo đã thú nhận với Marcello rằng anh đang tìm mọi cách để rời bỏ Mimi, bởi vì cô ấy quá ốm yếu và anh không thể kiếm đủ tiền để giúp đỡ cô.

- Mimi nghe được điều đó nên cô xuất hiện và nói với Rodolfo rằng, cô sẽ rời bỏ anh, chỉ xin anh đóng gói các thứ đồ đạc của cô còn để ở nhà anh. Rodolfo đã xin lỗi vì cách đối xử của mình với Mimi và cố cũng cảm thấy khó khăn khi sẽ lại phải sống cô đơn giữa mùa đông lạnh lẽo. Họ quyết định sẽ tiếp tục yêu nhau cho đến mùa xuân tới.

Màn IV: Một buổi chiều ấm áp tháng tư tại căn phòng của nhà trọ tồi tàn.

- Marcello và Rodolfo đều đang xa cách các cô bạn gái của mình. Họ cố che dấu nỗi buồn, giả vờ như việc đó không đáng quan tâm. Cả nhóm giờ đây không còn chút tiền nào, nhưng họ giả vờ như đang được ăn một bữa tối sang trọng, nhằm quên đi sự nghèo đói của mình.

- Bỗng nhiên Musetta xuất hiện cùng với Mimi lúc này đã quá yếu. Họ tìm mọi cách để giúp đỡ cô, bán hết cả những đồ vật cuối cùng mà họ có để lấy tiền mua thuốc và mời bác sĩ cho cô. Nhưng tất cả đã quá muộn.

Câu chuyện kết thúc với cái chết của Mimi trong sự bất lực của những người bạn, người yêu của cô. Và một không khí ảm đạm, tẻ nhạt gần như quán xuyên từ đầu đến cuối. Ở đó, niềm vui có lóe lên, nhưng không đủ sức nhen nhóm hạnh phúc cho một xã hội thu nhỏ. Hình ảnh những trang bản thảo thơ dang dở, được ném vào lò sưởi, bùng lên, chẳng kịp sưởi ấm chiếc lò chứ đừng nói gì đến việc xua tan lạnh giá của căn phòng trống trải, nghèo nàn trong cái lạnh giá của thời tiết: Tiếng ho liên tục, nhịp thở đứt quãng của Mimi, những đôi lập sáng tối trong không gian, trong ý thức, trong hành động của nhân vật... được đạo diễn dàn dựng với những chi tiết mà chúng ta khảo

sát phía trên đã cho thấy một tư tưởng xuyên suốt, một hình tượng nghệ thuật được tạo dựng thông qua các chi tiết cụ thể, hợp lý và khá đắt giá.

Như chúng ta đã biết, Opera Carmen Việt Nam của đạo diễn Helena Rohr lấy bối cảnh từ một nhà sản xuất thuốc lá ở Việt Nam. Phiên bản này của Carmen sẽ tập trung vào các chủ đề bạo lực gia đình mà thực tế nhiều phụ nữ trong xã hội ngày nay phải đối mặt. Nhân vật Carmen được khắc họa như là một nạn nhân của bạo lực gia đình và cuối cùng dẫn đến cái chết của cô.

Chính vì thế, Helena đã biến một cô gái Digan đầy phóng túng, bản năng, thậm chí hoang dại của Bizet trở thành một cô gái đầy bất hạnh nhưng không chịu đầu hàng trước số phận với tên gọi Carmen Hà Nội.

Đạo diễn đã xây dựng những chi tiết cho chủ đề của tác phẩm Carmen khá “khác biệt” này như sau: Vở nhạc kịch bao gồm bốn màn.

Màn I:

- Carmen là một phụ nữ độc thân. Do không chịu nổi những trận đòn vô cớ của người chồng, cô đã bỏ con ra khỏi nhà. Cô xin vào làm việc tại nhà máy sản xuất thuốc lá.

- Đội trưởng Zuniga và những người trong tổ bảo vệ thì luôn mơ tưởng và khát khao những người phụ nữ làm việc bên trong nhà máy thuốc lá. Bỗng nhiên xuất hiện Micaela- một cô gái cùng quê với Joze (chàng bảo vệ của nhà máy thuốc lá).

- Morales- một anh bảo vệ khác đã ra tán tỉnh và ve vãn cô nhưng Micaela đã từ chối và bỏ đi.

- Trong giờ nghỉ giải lao, công nhân nữ ra ngoài hút thuốc thì Carmen cố gắng che các dấu vết trên cơ thể do người chồng vũ phu gây ra. Cô nghĩ về tình yêu và những điều mơ ước giản đơn mà chẳng thể nào có được.

- Bất ngờ, cô nhìn thấy Jose và một điều gì đó xuất hiện trong cô. Cô tặng anh một bông hoa. Và trái tim họ như hòa chung nhịp đập.

- Sau đó, Micaela đến gặp Jose để chuyển cho anh lá thư của mẹ anh và thông báo rằng bà đang ốm nặng. Trong thư bà muốn Jose cưới Micaela. Gặp lại Micaela, trong tâm thức của Jose gọi lại những kỉ niệm xưa và Jose cố gắng từ bỏ cảm xúc tình yêu vừa có với Carmen.

- Carmen nhìn thấy họ ôm hôn nhau, trong lòng nổi lên cơn ghen tức, liên sinh sự với đồng nghiệp là Manuelita. Cả hai bị Morales bắt và Zuniga giao cho Jose canh giữ Carmen. Và, tình yêu trong họ lại bùng lên. Jose giúp Carmen chạy trốn. Đội trưởng Zuniga buộc phải bắt giữ Jose.

Màn II

- Một tháng sau khi bỏ trốn và sống với nhóm buôn lậu, Carmen nhận được tin Jose bị bắt giữ và chịu nhiều kỉ luật sau khi giúp cô bỏ trốn. Khi đang nghĩ đến Jose đầy thương cảm thì chàng võ sĩ Escamillo xuất hiện. Anh được mọi người cuồng nhiệt chào mừng và ngưỡng mộ. Trong đám đông bao quanh, anh chỉ để ý tới cô và ngỏ lời yêu Carmen nhưng nàng nói với anh rằng anh phải chờ đợi. Chàng võ sĩ đã dời đi sau khi xin được thông tin liên lạc với cô. Đám buôn lậu tìm đến nhờ cô giúp cho một phi vụ làm ăn nhưng Carmen từ chối vì cô muốn chờ Jose với tâm trạng đầy khát khao yêu đương.

- Carmen gặp lại Jose, họ đã rất hạnh phúc khi nhìn thấy nhau và thể hiện tình cảm ân ái. Khi tiếng còi ca đêm làm gián đoạn khúc tâm tình, Jose chia tay Carmne để chuẩn bị bước vào ca. Carmen vô cùng tức giận mà tuyên bố rằng mình không hề yêu anh.

- Jose đã lấy bông hoa mà cô đã tặng ra để bày tỏ rằng anh yêu cô rất mãnh liệt. Carmen yêu cầu anh bỏ nhà máy để cùng cô đi lên miền núi sống một cuộc đời mới nhưng anh không đồng ý.

-Bất ngờ, Zuniga bước vào và hy vọng có một đêm vui vẻ với Carmen .
Đoán biết được ý đồ của Zuniga , Joze đã hành động để bảo vệ tình yêu của mình. Những người bạn của Carmne ủa tới để bắt giữ Zuniga. Và cuối cùng, Joze thấy không còn sự lựa chọn nào khác hơn là chạy trốn lên núi cùng với Carmen và bạn bè của cô.

Màn III.

-Vài tháng sau đó. Tại trang trại ở vùng núi cao, Joze sống cùng các bạn của mình. Cuộc sống không như họ tưởng, mặc dù Jose và Carmen vẫn rất yêu nhau nhưng họ thường xuyên cãi vã và tranh luận. Từ đó, Joze không tin nên bắt đầu giải quyết các vấn đề bằng vũ lực.

- Carmen nhận thấy sự giống nhau của các hành vi bạo lực mình đã từng hứng chịu từ cuộc hôn nhân cũ. Cô bắt đầu mơ tưởng tới chàng võ sĩ và cô đã liên hệ với anh ta.

- Trong một lần, Carmen và bạn bè cô xem bói bài Tây, các lá bài đều nói về những tiên đoán rất xấu cho cô, có cả cái chết. Trong khi võ sĩ Escamillo đến trang trại tìm cô thì chạm trán với Joze. Họ nhanh chóng hiểu được người đối diện là ai, họ lao vào nhau và Carmen cùng những người bạn tới để ngăn cuộc ẩu đả. Escamillo trước khi rời đi vẫn không quên mời mọi người tới dự trận đấu sắp tới của mình.

- Micaella xuất hiện và thông báo với Jose mẹ anh đang hấp hối cần phải trở về. Carmen khuyên Jose về quê cùng Micaela thăm mẹ. Jose buộc phải về quê và hẹn sẽ gặp lại Carmen.

Màn IV

- Thời điểm chuẩn bị vào cuộc đấu lớn của võ sĩ Escamillo. Mọi người tập hợp thành một đám đông bên ngoài đấu trường để cổ vũ.

- Trong đám đông, Joze tìm kiếm Carmen. Carmen và Escamillo từ xa đi đến đã được nghe các bạn cảnh báo về sự có mặt của Joze nhưng cô trấn an mọi người và ở lại bên ngoài một mình để gặp Joze dứt khoát mọi chuyện.

- Joze năn nỉ và khẳng định tình yêu của mình với Carmen. Mặc dù trong lòng Carmen vẫn còn yêu Joze nhưng cô đã từ chối tình cảm của anh, vì biết rằng cuộc sống của mình sẽ tốt hơn khi ở bên cạnh Escamillo.

- Mong muốn giành lại tình yêu của Carmen, Joze đã mất hết lý trí, trong phút điên cuồng anh đã giết chết Carmen. Joze bừng tỉnh, đau khổ ôm xác Carmen trên tay và ân hận với hành động của mình gây ra.

Trên nền khí nhạc, thanh nhạc không thay đổi. Cốt truyện không thay đổi. Chúng ta thấy sự “tài tình” của đạo diễn khi đã thay đổi cách chi tiết trong nhân vật kịch ở hoàn cảnh ở sự kiện đầy “khác biệt” song vẫn hợp lý với mạch truyện và kết cấu âm nhạc.

Khi xây dựng một chủ đề mới cho tác phẩm kinh điển, bằng việc thay đổi bối cảnh, giữ nguyên cảm xúc, thay đổi tính chất sự kiện và chi tiết...chính là một cách làm đầy sáng tạo của nữ đạo diễn Thụy Điển. Sẽ có những điều bất cập, sẽ có những điều thành công cũng như tồn tại, chúng ta sẽ tìm hiểu ở phần tiếp sau của luận văn. Ở đây, tác giả luận văn khảo sát kỹ các chi tiết của Carmen để thấy được sự thông minh, gây bất ngờ thú vị trong cách kể, cách lý giải Carmen bằng hệ thống các chi tiết đầy mạch lạc, sáng tạo của Helena Rohr – nữ đạo diễn có “thâm niên” trong dàn dựng nhạc kịch kinh điển thế giới trên sân khấu Việt Nam.

2.1.3 Xây dựng nhân vật – đạo diễn làm việc với diễn viên.

Chúng ta đều biết, khi dàn dựng Opera kinh điển nói chung, tại Việt Nam nói riêng, chúng ta chỉ có thể “cắt gọt”, biên tập, chứ không thể chỉnh

sửa hay thay đổi “nốt nhạc” của “khí nhạc” hay “giai điệu” của phần “thanh nhạc”.

Khi dàn dựng vở lớn, đối với đạo diễn, khó nhất là đạo diễn cần nắm bắt được số ca sĩ có thể đảm nhận vai diễn (ở Việt Nam, thực trạng diễn viên nhạc kịch không có nhiều để đạo diễn lựa chọn). Chính vì thế, đạo diễn châu Âu, trước khi dàn dựng một vở nhạc kịch kinh điển ở Việt Nam, cần khảo sát để nắm được trong tay mình có được những chất giọng gì, phù hợp với vai diễn nào, trong vở nào thì mới quyết định dựng vở nào...(Giọng Soprano - nữ cao - phù hợp với nhân vật trẻ trung, các thiếu nữ đang yêu; Giọng Terno - nam cao- phù hợp với dạng nhân vật nam thanh niên; Giọng mezzo soprano - nữ trung- dành cho nhân vật ở tầm tuổi khoảng từ 25-35; Giọng Alto - nữ trầm - dành cho vai nữ trung tuổi và già tuổi; Giọng Baritone dành cho đàn ông đứng tuổi ; Giọng Bass - nam trầm - dành cho nhân vật ông già.)

Trên thực tế, khối lượng ca sĩ nhạc kịch vốn ít, nên đạo diễn đã phải lược bớt những cảnh, đoạn có nhiều vai phụ mà chủ yếu tập trung vào vai chính và hợp xướng.

Hiện nay, trên sân khấu Nhà hát Nhạc Vũ Kịch Việt Nam, Hà Phạm Thăng Long sở hữu một chất giọng Soprano lyric (nặng) với kỹ thuật đã đạt đến mức điêu luyện. Cô là một trong những ca sĩ Opera hàng đầu tại Việt Nam.

Trong vở La Boheme của Puccini, cô được đạo diễn giao cho đảm nhận vai diễn Mimi - một cô gái nghèo chuyên làm những bông hoa bằng lụa sống trong căn phòng áp mái của khu nhà trọ tồi tàn nhưng trong cô chứa đựng những hoài bão, khát khao vô cùng lớn về tình yêu và niềm hạnh phúc. Sở dĩ đạo diễn lựa chọn Thăng Long vì trong màn một, cảnh hai, khi Mimi sang phòng của Rodolfo để châm nhõ ngọn nến và ở đó họ đã gặp tiếng sét ái tình thì nhân vật Mimi phải hát một Aria "Si, michia mano Mimi" (Vâng, người ta

gọi em là Mimi) với nốt cao nhất lên tới C (nốt Đố trên ngoài khuông nhạc- là 1 nốt đòi hỏi người diễn viên phải có kỹ thuật chắc chắn, ổn định thì mới đảm nhiệm được cả vai diễn trong suốt hơn hai tiếng đồng hồ với những nốt treo như vậy). Và Thăng Long có đầy đủ tố chất để đảm nhiệm kỹ thuật thanh nhạc khó ở mức đó.

Và dưới sự gợi mở của đạo diễn, Thăng Long đã hát được. Thăng Long đã thể hiện rất thành công vai diễn này khi mà cô đã áp dụng kỹ thuật hát bằng giọng “óc”. (rất nhỏ, nhưng vẫn rất có nội lực) và Thăng Long đã tinh tế thể hiện những nốt cao khi nhân vật kể về mình hay những nồng nhiệt trong tình yêu đúng với tâm trạng e lệ của một cô gái nghèo.

Tương tự, khi dàn dựng nhạc kịch *Così fan tutte* của nhà soạn nhạc Wolfgang A. Mozart, đạo diễn Helena Rohr đã lựa chọn nữ diễn viên Hà Phạm Thăng Long với chất giọng soprano đầy chất kịch tính, đảm nhiệm vai Fiordiligi trong vở nhạc kịch.

Trong cảnh XI của vở chị đã thể hiện aria " Như mỏm đá vững vàng" một cách xuất sắc. Aria này được coi là một trong những aria kinh điển mà bất cứ giọng nữ cao nào cũng mơ ước chinh phục được nó. Ở trong aria này liên tục có những đoạn chạy không ngừng nghỉ với tiết tấu nhanh ngoài ra còn đó những đoạn với một loạt nốt trắng nhưng nhảy quãng khá xa với cường độ mạnh với thái độ vô cùng phấn nộ của một cô gái nguyện giữ trọn tình với người yêu đang ở ngoài mặt trận đối với người đàn ông lạ mặt đến tán tỉnh. Âm nhạc trong đoạn này khiến người ta hình dung ra giọng hát được phát ra như của kèn đồng, và nghệ sĩ Thăng Long đã làm rất tốt khiến cho khán giả nhìn thấy một cô gái Việt Nam chung thủy, kiên cường và vững vàng, không dễ bị thuyết phục bởi những cám dỗ.

Trong nhạc kịch La Boheme, trái ngược với nhân vật Mimi là nhân vật Musetta - một nhân vật đầy sự quyến rũ, mạnh mẽ và phô trương, đạo diễn đã lựa chọn nghệ sĩ Vành Khuyên thể hiện vai diễn này.

Vành Khuyên có chất giọng Mezzo Soprano (dày dặn , kịch tính). Đạo diễn đã khai thác chất giọng đó đặc biệt thành công trong cảnh hai của màn hai: Khi Musetta đi mua sắm trong khu trung tâm cùng với lão bồ già giàu có thì bất chợt gặp lại người tình cũ của mình là Marcello, khi anh ta vờ như không biết đến sự có mặt của cô thì cô đã “lòng lộn” lên và tìm mọi cách để thu hút cái nhìn của Marcello về phía mình. Bằng giọng hát kịch tính của mình, đạo diễn đã để nhân vật của Vành Khuyên bộc lộ tính cách rất rõ nét - Vành Khuyên đã thể hiện được tốt vai diễn này từ những đoạn cười phá lên để trêu tức Marcello hay đoạn thét lên giả bộ đau chân để đuổi khéo lão bồ già đi đổi cho mình đôi giày. Sau khi đuổi được lão bồ già đi thì Musetta lại hát những khúc hát ngọt ngào say đắm với người yêu cũ của mình là Marcello. .. Vành Khuyên là sự lựa chọn tốt nhất để đảm nhận cho vai diễn này trong giai đoạn hiện nay.

Đạo diễn đã “khai thác” chất giọng Vành Khuyên bằng kỹ thuật Saccato (hát nảy) rất khó để nhảy thẳng vào nốt Si ngoài khuôn nhạc đổ xuống, nhanh và nét. Cũng cần phải nói thêm rằng khi gặp phải cảnh diễn này nếu người diễn viên có kỹ thuật thanh nhạc chưa ổn định thì không thể đảm nhiệm được vai diễn. Ngoài kỹ năng thanh nhạc ra thì người diễn viên phải diễn, mà vai diễn này di chuyển, nhảy rất nhiều, phải bao quát toàn bộ sân khấu nên rất dễ bị hụt hơi và khi không đáp ứng được về hơi thì người diễn viên rất dễ dùng sức và như thế sẽ tạo lực ma sát ở cổ, chèn ép thanh đới phát ra âm thanh thì không thể hát cả đoạn dài được mà sẽ bị vỡ tiếng ngay.

Tại Nhà hát Nhạc Vũ Kịch Việt Nam, nghệ sĩ Vũ Mạnh Dũng sở hữu một chất giọng Baritone trữ tình và kỹ thuật rất tốt, quãng rất rộng. Anh có thể

lên cao như giọng Terno (khi nghe chỉ phân biệt nhờ âm sắc mà phân định là Terno hay Baritone) khi luyện thanh anh có thể lên những nốt Si, Đô nằm ở dòng kẻ phụ phía trên khuông nhạc, do vậy khi anh được đảm nhận vai Esccamio - chàng dũng sĩ đấu bò tốt trong nhạc kịch Carmen - với nốt Sol nằm ở phía trên ngoài khuông nhạc đã khiến người nghe thán phục. Điều này cho thấy, đạo diễn Helena Rohr, đã khảo sát kỹ vấn đề diễn viên trước khi bắt tay vào dàn dựng tác phẩm nhạc kịch kinh điển trên sân khấu Việt Nam.

Trước đó giọng Baritone của Mạnh Dũng được biết đến là một giọng nam trầm thì anh đã phô diễn được giọng hát đầy kỹ thuật và làn hơi đầy đặn thông qua giai điệu dũng mãnh trong aria Toreado's với rất nhiều móc giật... ở vai Esccamio trong vở Carmen.

Nhân vật Marcello trong La Boheme do nghệ sĩ Phan Mạnh Đức thể hiện trong vở có chất giọng Baritone trữ tình, anh là một trong số ít những nghệ sĩ Opera tại Việt Nam được đào tạo về diễn xuất trước khi học hát tại Đại học Văn hoá. Là một diễn viên đóng nhạc kịch, ngoài giọng hát ra thì khả năng diễn xuất, nhập vai cũng đóng vai trò rất quan trọng để thành công. Trong vở này, Mạnh Đức đã nhận được vai diễn rất phù hợp với mình, với cỡ giọng của mình, hoàn toàn giúp anh bộc lộ hết được sự ngọt ngào và trầm ấm của tem giọng Baritone. Nốt cao nhất là nốt sol trên, nốt thấp nhất là nốt mi dưới. Với nội tâm giằng xé khi cố cưỡng lại sự quyến rũ của Musetta, kể cả khi anh chế nhạo cô thì trong giọng hát khán giả vẫn nhận ra tình yêu nồng cháy anh dành cho cô và đỉnh điểm của vai diễn nội tâm này là khúc Aria " Em đã thiêu đốt tôi" ở cuối màn II khi anh không thể chế ngự được tình cảm của mình trước sự bày tỏ và kêu gọi của Musetta. Mạnh Đức đã cho khán giả thấy sức mạnh của chất giọng Baritone nằm ở chỗ trầm ấm, ngọt ngào và chân thành.

Với những ví dụ trên, có thể thấy thủ pháp xây dựng nhân vật (trong đó có các quá trình, chọn lựa diễn viên, luyện tập, sau đó là thể hiện vai kịch) của người đạo diễn nhạc kịch vô cùng quan trọng và đặc biệt hơn các thủ pháp xây dựng nhân vật trên sân khấu kịch. Bởi nó cần đáp ứng yếu tố âm nhạc và sân khấu một cách “đồng tốc” không phân biệt “nặng - nhẹ” ở thành tố nào.

Xây dựng nhân vật trong nhạc kịch đòi hỏi sự lựa chọn chính xác của đạo diễn về sự phù hợp chất giọng. Sự chính xác trong điều chỉnh tiết tấu cảm của nhân vật (điểm nhấn rơi vào các trường đoạn khí nhạc và thanh nhạc) bên cạnh đó là sự chính xác trong động tác sân khấu, biểu cảm sân khấu khi thể hiện hành động trong xung đột kịch. Đây thật sự là một vấn đề mang tính học thuật cần có những chuyên luận nghiên cứu chuyên sâu để có thể giúp ích cho đạo diễn, cho diễn viên xây dựng hình tượng nhân vật trên sân khấu nhạc kịch.

2.1.4 Xử lý không gian, thời gian trên sân khấu nhạc kịch.

Mọi sự việc đều tồn tại, phát triển, chuyển hoá trong không gian và thời gian. Không gian là khoảng không vô tận, là dạng vật chất vô hình và hữu hình. Có một không gian vô tận trong nó có muôn vàn không gian hữu hạn. Trong mỗi không gian hữu hạn lại được chia làm nhiều không gian hữu hạn khác về kích thước về tính chất....Không gian vật chất (vật lý) vô hạn và hữu hạn được giới hạn bằng các dạng vật chất khác tồn tại trong thời gian.

Thời gian - một khái niệm để chỉ tính chất - mọi sự vật đều tồn tại trong thời gian. Cũng như không gian, thời gian là thước đo quá trình phát triển, tồn tại của mỗi sự vật, sự việc và hiện tượng.

Không gian và thời gian trong tác phẩm sân khấu là những không gian, thời gian hữu hạn mang tính ước lệ được xây dựng từ tính chất “ảo giác” và

“tâm lý” của con người trước những quy luật, tính chất của không gian và thời gian trong quan niệm, trong sự tìm hiểu, trong tính biểu trưng...

Có những tính chất, quy luật khá cơ bản được người đạo diễn sử dụng trong “tác nghiệp” của mình khi xây dựng hình tượng không gian và thời gian trên sân khấu:

- Tính chất tuần tự.
- Tính mở rộng.
- Tính rút gọn.
- Tính đảo ngược.
- Tính biểu cảm.
- Tính biểu trưng.
- Tính động.
- Tính tĩnh.

...

Nhà đạo diễn khi xử lý không gian hoặc thời gian đều đồng thời xử lý cả hai hoặc dùng không gian để xử lý thời gian hoặc dùng thời gian để xử lý không gian. Nhờ có sự thống nhất giữa không gian và thời gian mà mỗi hình tượng trên sân khấu tồn tại một cách hợp lý và tạo được ấn tượng trước người xem.

Trong nhạc kịch Carmen Việt Nam, đạo diễn đến từ Thụy Điển đã tạo dựng một không gian khiến người xem thể cảm nhận và nhận biết ngay một không gian hoàn toàn Hà nội hay nói chung địa danh vùng núi phía bắc của Việt Nam.

Bà sử dụng ánh sáng hắt ra từ những bóng đèn Nê-on để thể hiện cái không khí trong nhà máy làm thuốc lá với những khuôn mặt nhợt nhạt của

những người công nhân hay chỉ cần vài cái bóng đèn điện đỏ treo ở mấy cái cọc tre và dăm ba cái ghế nhựa là thấy ngay quán xá vỉa hè chuyên bán hàng ăn đêm.

Hay ở vở Opera Der durch das Tal geht (Through the Valley) , nhạc kịch “Người đi qua Thung lũng” (2010), vở do Nhà hát Nhạc vũ kịch Việt nam và Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt nam phối hợp với Viện Goethe tổ chức thực hiện. Công diễn vào ngày 14,15,16/01/2011 tại Nhà hát lớn Hà nội.

Vở kịch kể về nhân vật Parzival trên con đường đi tìm Chúa, chuyến hành hương đến sự giác ngộ, những mưu mẹo thâm hậu của một nhà thông thái, lòng khát khao tình yêu, nỗi đau tan nát của người mẹ, bạo lực hắc ám của chiến tranh- tất cả được thể hiện qua sự hợp nhất và tương tác nhạc –vũ - kịch tài tình giữa diễn viên, ca sĩ và vũ công dưới nền nhạc giao hưởng. Cùng một lúc trên sân khấu, khán giả được thưởng lãm diễn xuất của nhiều nghệ sĩ cho một nhân vật. Ví dụ như có thể thấy một Merlin nói; một Merlin múa; một Merlin hát; hay một Parzival nói bên cạnh một Parzival múa. ...

Merlin là nhà phù thủy biến hóa khôn lường. Một hôm, ông chợt chú ý đến một người phụ nữ đi cùng con trai. Người đàn bà trẻ ấy phải chứng kiến chồng mình bị giết trong cuộc chiến và kinh hoàng đến nỗi từ đó trở đi chỉ còn mang tên Herzeloide (trái tim đau khổ). Và bà đem con trai Parzival đi trốn trong túp lều cô độc giữa rừng. Merlin đặc biệt chú ý tới thằng bé đầy bản năng hoang sơ này. Ông theo chân nó trên mọi nẻo đường đến với thế giới bên ngoài. Parzival bắt đầu chuyến một chuyến đi qua thung lũng cuộc đời. Nó gặp gỡ nhiều người, xấu cũng như tốt. Nó bị hạ nhục và được yêu mến. Nó liên tục sát hại các sinh linh, vì ở thời điểm đó nó chưa biết thế nào là đau đớn và chết chóc. Cứ thế, nó vấp lên vấp xuống trên đường đời khi đi tìm tình yêu, tìm một đấng tối cao, tìm sự bất khả thi, một bí mật mà nó không tìm thấy được trong chính mình.

Merlin liên tục ra tay can thiệp. Ông hành hạ thằng bé với những ý tưởng và cảm xúc mới, cho đến khi nó vượt lên khỏi chính mình. Parzival tỉnh ngộ và nhận ra rằng không chỉ có mình nó tồn tại trên thế gian này mà nó vốn là một phần của thế giới. Nó tìm được mình trong người khác, phát hiện ra sự đồng cảm với đồng loại và biết yêu thương. Chắc chắn sự đồng cảm là thành tựu vĩ đại nhất trong nền văn minh của chúng ta.

Tác phẩm sử dụng nhiều “ngôn ngữ” nghệ thuật trình diễn: hát, diễn, múa để tạo nên một không gian “tâm lý” – không gian không định hình ở một địa điểm cụ thể, đó là không gian mang tính ước lệ với màu đỏ của sự đấu tranh, của sự đổ máu, sự đau khổ tận cùng. Màu đen của sự đen tối, mưu mẹo, tàn độc. Màu trắng của sự thức tỉnh của giác ngộ, tìm ra chân lý của những điều tốt đẹp. Tương ứng với nó là những khoảng thời gian của chiều tà, đêm tối và bình minh.

Xử lý không gian, thời gian trong một tác phẩm sân khấu nói chung, tác phẩm nhạc kịch nói riêng là vấn đề mang tính học thuật, nó đánh dấu tài năng, sức sáng tạo của người đạo diễn. Những vở nhạc kịch thành công được dàn dựng trên sân khấu Việt Nam đồng thời là những vở diễn thành công, để lại ấn tượng trong lòng khán giả về thủ pháp xử lý không gian, thời gian của người đạo diễn.

2.1.5 Xử lý âm nhạc.

Ở chương một của luận văn, chúng ta đã đi đến kết luận: trong Opera có hai loại hình nghệ thuật giữ vai trò chủ yếu là âm nhạc và sân khấu (trong đó khá nhiều ý kiến cho rằng âm nhạc giữ vai trò chính, vai trò trung tâm). Nhưng cũng có thể nói, tính sân khấu được thể hiện bằng âm nhạc một cách đậm đặc trong thể loại Opera (nhạc kịch).

Thành công của các đạo diễn nhạc kịch là đem đến vở diễn sân khấu đồng thời là bữa tiệc âm nhạc đến với khán giả.

Opera “La Boheme” là Opera trữ tình, trung tâm của vở là những diễn biến tâm lý.

Bằng những nét sắc sảo, phát hiện ra một cách xuất sắc nhất trạng thái tâm lý nhạc sĩ đã phác họa những tính cách sinh động của các nhân vật.

Âm nhạc của “La Boheme” chứa đựng những giai điệu ngọt ngào xúc động. Các ca khúc được thể hiện, được ghi dấu ấn bằng vẻ đẹp muôn màu, phần dàn nhạc đầy nồng nàn mãnh liệt.

Hồi một được mở ra tràn đầy sức sống và nhiệt huyết của tuổi trẻ. Giai điệu mơ mộng của bản aria nhỏ “Tôi ngắm nhìn” của một chàng thi sĩ trẻ (Rodolfo).

Sự xuất hiện của Mimi với giai điệu dịu dàng, tao nhã yếu ớt. Arioso của Rodolfo “Ca sĩ vô tư của tình yêu” vang lên một cách thơ mộng hân hoan khao khát. Trong câu chuyện của Mimi “Tên tôi là Mimi” biểu hiện một cách nhất quán trên những nền màu trong suốt, liên kết một cách tự do với những phần hát nói tràn đầy những chi tiết nữ tính. Bản song ca của Rodolfo và Mimi là hạnh phúc của tình yêu được sưởi ấm.

Hồi hai phát triển trên nền cảnh quần chúng, chủ đề âm nhạc rộn ràng của các nhạc cụ kèn đồng truyền đạt sự ồn ào và sinh động của đám đông hội hè. Giai điệu linh hoạt của dàn nhạc mô tả dung mạo, tính cách đổng đánh, nồng nhiệt của Musetta, dung mạo đó còn được mở rộng trong âm nhạc của điệu valse “Tôi là người vui vẻ”.

Những âm thanh vang lên trong treo đến lạnh lùng bắt đầu hồi ba, vẽ lên bức tranh một buổi sáng mùa đông. Niềm vui thấm đẫm trong màn hợp xướng nhỏ “Hãy uống cạn ly”. Sự đau khổ của Mimi được thể hiện trong bản

arioso trữ tình “Ôi anh hãy giúp em”. Sau khi Rodolfo đến, hành động dần dần trở nên kịch tính với cảm xúc đau đớn, không hài lòng và thất vọng được thấm vào những phản ứng bi thương của Rodolfo; như tiếng kêu thất vọng vang lên trong lời nói của anh “Phải, tôi che dấu một cách uổng công”. Bằng tình cảm dịu dàng được thể hiện trong bản aria nhỏ của Mimi “Hãy lắng nghe điều gì”, đoạn đầu bản song ca của Rodolfo và Mimi được vang lên dịu dàng “Vĩnh biệt những niềm vui của trái đất”. Nó tương phản với những cái lộn hài hước của Marcello và Musetta.

Hồi bốn chia làm hai phần: phần một là cảnh đời thường, phần hai sự mở nút của kịch. Sự đau buồn trả giá cho hạnh phúc được nghe thấy trong bản song ca của Rodolfo và Marcello “Ôi Mimi em không trở lại”. Với sự xuất hiện của Mimi, âm nhạc biểu hiện tính cách bối rối. Sự lo lắng hồi hộp của Mimi được thấm sâu vào trong nỗi niềm khao khát. Sự bình yên vui sướng mở đầu bằng bản song ca của Mimi và Rodolfo được thay thế bằng chuyển động đều đặn khắc nghiệt của tính cách tang lễ.

Chúng ta đều biết rằng, “Carmen” là một trong những kiệt tác của nghệ thuật Opera - âm nhạc tràn đầy sức sống và ánh sáng, khẳng định một cách rõ ràng sự tự do cá nhân của con người. Những đưng độ, xung đột kịch tính thật chân thực và sâu sắc. Nhân vật chính của Opera được mô tả một cách thật tươi sáng nhiệt huyết, trong toàn bộ những phức tạp về tâm lý.

Với một tài năng lớn, Bizet đã tạo dựng màu sắc dân gian Tây Ban Nha với những hoàn cảnh của hành động. Sức mạnh lạc quan của “Carmen” trong mối quan hệ nội tâm bền vững của các nhân vật và nhân dân.

Opera được mở ra bằng Uverture, trong đó người nghe thấy sức sống của ngày hội dân gian vui vẻ đồng thời cảm nhận về số phận đau thương của Carmen.

Cho dù có hướng đến một chủ đề mới mẻ, song đạo diễn vẫn tập trung khai thác và “bảo toàn” nguyên vẹn tính chất âm nhạc của vở diễn.

Mở đầu hồi một âm nhạc yên tĩnh trong sáng. Những màn dân gian mở đầu rất phong phú về hành động và màu sắc: hợp xướng của binh lính, hành khúc sôi nổi của những trẻ em.

Hợp xướng của những cô gái công nhân xưởng thuốc lá, chuẩn bị cho Carmen xuất hiện, bài hát Habanera của cô “Ồ tình yêu, như ở con chim, có đôi cánh” gắn gũi với chất âm nhạc của hát múa dân gian Tây Ban Nha kiêu hãnh.

Song ca của Micaela và Joze “Tôi nhớ ngày ở trên núi” nhất quán trong âm điệu của loại thơ điền viên. Bài hát về người đàn ông hung dữ, bài hát Seguidilla (bài hát dân ca Tây Ban Nha cùng với nhảy múa, đệm bằng đàn guitar, castanets và các nhạc cụ khác, nhịp $\frac{3}{4}$) và song ca của Carmen với Joze tạo nên hình tượng đa diện về tình yêu tự do của cô gái Di-gan.

Hồi hai cũng như các hồi tiếp theo, xuất hiện phần nhạc giao hưởng màu sắc tràn ngập niềm vui sôi nổi, hành khúc hùng dũng của Escamillo “Hãy nâng cốc, hỡi các bạn, tôi xin mời” (âm nhạc ở đây đã được vang lên trong Urveture) mô tả nhân vật quả cảm.

Bản ngũ ca của những tên cướp (có Carmen tham gia) “Nếu chúng ta cần nói dối” nhất quán trong tính cách nhẹ nhàng linh hoạt.

Bản song ca của Carmen và Joze – một cảnh quan trọng của Opera, sự xung đột của hai tính cách con người, những quan niệm sống và tình yêu. Được diễn tả những tư tưởng của các nhân vật rất sinh động là aria “về bông hoa” của Joze “Nhìn xem, anh đã trân trọng gìn giữ bông hoa mà em đã trao tặng” và bài hát của Carmen là bài chính ca về tự do.

Tính cách của Joze ngự trị bởi “nguyên tố cơ bản” của ca khúc – romance, ghi dấu ấn tâm hồn dịu dàng của anh, thì tính ngang ngạnh của Carmen được giới thiệu trong những tiết tấu nồng nhiệt và giai điệu của bài hát yêu tự do Habanera của Carmen, vang lên cả ở trong hợp xướng.

Dạo nhạc mở đầu hồi ba vẽ nên một bức tranh thiên nhiên thơ mộng – bình yên và yên tĩnh của những ngọn núi mơ màng.

Bản hợp ca sáu giọng căng thẳng cùng với hợp xướng hành khúc của những tên cướp “Hãy dừng cảm lên, dừng cảm lên đường, hỡi các bạn hãy đi mau” và bản hợp xướng – tính cách sinh động “Chúng ta không sợ lính hải quân” mô tả thế giới.

Tình huống trọng tâm của hồi ba là cảnh đoán bài (ba giọng) sự vui vẻ duyên duyên của Frasquita và Mercedes, rồi sự trầm tư đau khổ của Carmen được nhấn mạnh, ở đây giới thiệu một dung mạo bi thương bất thường. Bản aria trữ tình của Micaela “Đoán chắc mình một cách hoài công” mô tả một tính cách cương quyết. Cuộc gặp của Joze và Escamillo được xây dựng trên cơ sở tăng cường kịch tính chuẩn bị cho cao trào của hồi ba (giận dữ của Carmen). Màn kết thúc hồi này truyền đạt không khí dữ dội và căng thẳng báo trước sự mở nút không thể tránh khỏi.

Dạo nhạc của hồi bốn nhất quán trong tính cách nhảy múa dân gian Tây Ban Nha, đó là một trong những hình mẫu tuyệt vời mà Bizet đã khai thác sâu âm nhạc dân gian. Hồi này chia làm hai phần: màn hội hè dân gian trong sáng đầy màu sắc, đối lập với kịch cá nhân của các nhân vật; sự tương phản sinh động được phối bày một cách tối đa.

Hành khúc trang trọng hùng dũng và đồng ca dẫn dắt đến sự xuất hiện hoành tráng của Escamillo, được tuôn trào một cách rộng mở và tự do, tình cảm nồng nhiệt của giai điệu bản song ca của Escamillo và Carmen “Nếu em

yêu, Carmen”. Trong nửa thứ hai của hồi này, đặc biệt trong bản song ca của Joze và Carmen sự căng thẳng kịch tính được tăng cường lên rất nhanh. Trong suốt độ dài của cảnh, sự tương phản được tăng lên giữa niềm hân hoan của nhân dân và kịch của cá nhân. Bốn lần vang lên tiếng reo mừng hội hè của đám đông, làm nặng nề thêm trận quyết đấu của các nhân vật, dẫn tới cao trào mở nút kịch bi thương về cái chết “được báo trước” của nhân vật chính Carmen.

Opera là một hình thức nghệ thuật biểu diễn, cũng là một dạng của kịch mà những hành động diễn xuất của nhân vật hầu hết được truyền đạt toàn bộ qua âm nhạc và giọng hát. Chúng ta nhận thấy Opera cũng có điểm khác biệt với các thể loại nhạc kịch khác, đó chính là việc sử dụng sức mạnh của các nhạc điệu và sự hoà nhịp của kỹ thuật âm thanh điêu luyện. Người diễn viên trình bày tác phẩm cùng với dàn nhạc đệm được sắp xếp từ một nhóm các công cụ nhỏ cho đến cả một ban nhạc giao hưởng đầy đủ.

Và có một vấn đề đặc biệt liên quan đến việc xử lý âm nhạc của đạo diễn Opera - Opera được biểu diễn trong một nhà hát riêng biệt cùng với những trang bị thiết yếu cho việc biểu diễn, mà ta được biết đến dưới tên gọi là "Opera House" (Nhà hát Opera). Như vậy Opera và đạo diễn Opera sẽ được trình diễn, dàn dựng trong không gian của chính nó – không gian nhà hát đủ tiêu chuẩn dành cho Opera. Đó cũng là yêu cầu của đạo diễn trong thủ pháp xử lý âm nhạc trong nhạc kịch.

2.1.6 Xử lý phục trang, đạo cụ và các yếu tố khác.

Bên cạnh hình tượng âm nhạc Opera đồng thời cũng sử dụng các yếu tố của ngôn ngữ sân khấu như : cảnh nền trang trí, phục trang, đạo cụ...đi kèm với nghệ thuật biểu diễn trên sân khấu.

Opera ra đời và định hình với những tiêu chí nghệ thuật như chúng ta đã tìm hiểu ở chương một của luận văn. Qua đó chúng ta thấy tính chất “đồng bộ” nhất quán trong một tác phẩm nhạc kịch.

Với những sáng tạo, “phá cách” trong dàn dựng Opera trên sân khấu Việt Nam, các đạo diễn cho thấy sự “cởi mở”, tiếp thu chọn lọc, đồng thời cũng rất “phóng khoáng” đối với các vấn đề phục trang, đạo cụ ...của vở diễn.

Carmen ở Việt Nam vẫn gồm 4 màn như nguyên gốc nhưng bối cảnh được dàn dựng rất thuần Việt. Bối cảnh chính ở nhà máy thuốc lá Việt Nam, Carmen là một cô gái Hà Nội, còn José - người yêu của Carmen đến từ Yên Bái...Sân khấu cũng được thiết kế theo phong cách tối giản mà vẫn gợi lên được hiệu ứng cần thiết. Một loạt cặp đèn nê-ông treo song song phía trên sân khấu, dưới sàn là những chiếc ghế nhựa, một chút khói tạo nên cái không khí hồi hả và hùng hực của một xưởng thuốc lá. Để thay cảnh, đạo diễn chỉ cần căng một chiếc bạt nilông xây dựng, và những diễn viên bê bàn, ghế nhựa ra sân khấu là đã chuyển sang cảnh đường phố với những quán nước dọc đường – một cảnh khá quen thuộc đâu đâu cũng thấy ở Việt Nam. Hoặc diễn viên cầm những cái sào trên đó treo những bóng đèn sợi đốt là sân khấu chuyển sang cảnh khác. Có những khi, đạo diễn cho dọn hết những bàn và ghế nhựa, trên sân khấu là một khoảng không, xung quanh được kê những bục vuông bao quanh sân khấu, diễn viên đứng trên đó để tạo ra không gian của một đấu trường, thêm một đồng hoa các màu vụn cao thì khán giả đã có cảm giác được nên vùng miền núi...Với cách xử lý không gian như vậy, nữ đạo diễn người Thụy Điển Helena Rohr đã tạo ra những bối cảnh về một Việt Nam ngày nay trọn vẹn và rõ ràng.

Cách xử lý không gian linh hoạt, phá vỡ những quy luật nghiêm khắc của một vở Opera cổ điển như cho các nhân vật chính xuất hiện và cất lời hát giữa khán phòng rồi mới lên sân khấu, sử dụng 2 phần ban công phụ như những

chiếc cửa sổ ở trại lính để các anh lính trèo lên trèo xuống hay những đoạn di chuyển của các nhân vật chính trên những chiếc bàn... là một giải pháp khéo léo. Số lượng đông đảo hơn 100 diễn viên tham gia biểu diễn, điều thực sự hiếm trên sân khấu Nhà hát Lớn, đã tạo nên một hiệu ứng hoành tráng cho người xem. Có rất nhiều cảnh đông người được xử lý trên sân khấu. Chúng ta vẫn thường gặp cách xử lý này ở những vở Opera hoặc ba lê nước ngoài. Nhưng ở Việt Nam, điều này rất hiếm gặp và không hề dễ dàng cho đạo diễn và diễn viên.

Đạo diễn còn táo bạo khi xử lý lời hát nói (Recitative) của một số diễn viên như nhân vật Micaela chân chất, dễ thương có những câu hát nói nêu lên địa danh của Việt Nam, hay thích thú khi nhìn thấy chàng Toreador Escamillo bấm Iphone để ghi lại tên của Carmen sau khi xuất hiện trên sân khấu với một chiếc mô tô phân khối lớn.

Về trang phục và đạo cụ của vở diễn, những bộ quân phục châu Âu được thay bằng những bộ quân áo công nhân, bộ quân áo bảo vệ, những trang phục của con người hiện đại như comple, đầm dài, đầm ngắn.v.v....

Hay như ở tác phẩm - Trường học tình yêu (Cosi Fan Tutte) – trên sân khấu Nhà hát Nhạc Vũ Kịch Việt Nam – các nhân vật được trình diễn với phần phục trang “xa hoa” của các thương hiệu nổi tiếng thế giới.

Nhà hát Nhạc Vũ Kịch Việt Nam cho biết nhiều thương hiệu lớn đã tài trợ phục trang nhằm tạo nên sự lộng lẫy, hoành tráng phù hợp với các nhân vật thuộc tầng lớp quý tộc xa hoa tương xứng với nội dung và quy mô của vở nhạc kịch nổi tiếng thế giới này.

Diễn viên trong “Trường học tình yêu” xuất hiện trên sân khấu với những bộ cánh “thời thượng” nhất của các hãng thời trang nổi tiếng thế giới

hiện nay, như: Vera Wang, Helene Zubeldia, Vanlaack, Canali, Hiltl, Neil Barrett và Paul & Joe.

Điều đó nhằm đáp ứng chủ trương sáng tạo nghệ thuật của tác phẩm: “Trường học tình yêu” được xem là vở Opera "đi trước thời đại", ra đời năm 1790 nhưng cốt truyện vẫn hiện đại cho đến ngày nay.

Tác phẩm là những xung đột giữa bản năng con người và những định chế đạo đức, giữa tình yêu và tình dục, giữa sự chung thủy và trung thành. Người phụ nữ sống trong những định chế đạo đức khô cứng luôn cố gắng để chung thủy, nhưng cuối cùng khi đối mặt với sự cám dỗ của các đối tác, họ tự hỏi mình có nên chung thủy hay không. Họ nên theo tiếng gọi của lý trí hay nhịp đập con tim, hoặc thậm chí chỉ đơn giản là theo đuổi niềm đam mê và cảm xúc của họ? Đó là câu hỏi mà người phụ nữ qua nhiều thế kỷ, thời đại, vẫn đang đấu tranh tự vấn mình. Như vậy họ có thể là phụ nữ thời xưa, hoặc cũng có thể là phụ nữ thời nay, khoác trên mình những bộ trang phục “hàng hiệu” của các hãng thời trang nổi tiếng thế giới.

2.2 Cách khai thác những nét văn hóa Việt Nam trong dàn dựng nhạc kịch.

2.2.1 Xu hướng “Việt hóa” Opera kinh điển châu Âu trên sân khấu Việt Nam.

Dàn dựng Opera phương Tây trên sân khấu Việt Nam, thậm chí là thay đổi bối cảnh của đất nước Tây Ban Nha thành bối cảnh Hà Nội – Việt Nam. Nói cụ thể, một phần nào các nhân vật của Opera kinh điển đã được “Việt Nam hóa”. Quá trình Việt Nam hóa là quá trình các đạo diễn lắng nghe, tìm hiểu văn hóa Việt Nam, quá trình lắng nghe, khi làm việc, tiếp xúc với diễn viên Việt Nam trong quá trình xây dựng tác phẩm.

Khi Thăng Long vào vai Mimi trong vở La Boheme- một cô gái lãng mạn và ốm yếu. Khi cô gặp Rodolfo và trúng phải tiếng sét ái tình. Đạo diễn đã muốn hai người sáp tới và trao nhau nụ hôn trong vô thức của hai kẻ vương vào lưới tình thì Thăng Long đã bày tỏ : " với người Việt Nam chúng tôi, cho dù gặp phải tiếng sét ái tình nhưng chúng tôi luôn "tình trong như đã, mặt ngoài còn e", nên tôi nghĩ chưa thể hôn nhau tại lúc này" và người đạo diễn đã hoàn toàn đồng ý với chi tiết biểu diễn mà Thăng Long đưa ra. Cô đã không hôn người yêu "trong vô thức", mà ngập ngừng, ngượng ngượng, chìm đắm vào tình yêu trong cái nhìn da diết, đắm đuối.

Hay như cách lí giải kịch bản của đạo diễn Helena cho thấy chị rất am hiểu về những vấn đề mà phụ nữ Việt Nam đang phải đối mặt- đó là bạo lực trong gia đình khi cô cho mở màn là Carmen đang ngồi ăn cơm cùng chồng và con gái thì ông chồng say xỉn tỏ vẻ không ưng í, phàn nàn về đồ ăn và bạt tai cô. Cô đã không chần trừ lời tuột con gái đi thoát khỏi ngôi nhà ấy. Đó là phần khai từ nằm ngoài kịch bản nhưng đã giới thiệu và khắc hoạ rất rõ nét một " Carmen của Hà Nội".

Màn khai từ cho thấy, Helena đã nắm bắt đời sống thường nhật của những người phụ nữ Việt Nam bình dị - người phụ nữ hiện lên trong bữa ăn hàng ngày. Người phụ nữ "giữ lửa" ấm cho gian bếp của một gia đình vốn là hình ảnh truyền thống về người phụ nữ Việt Nam bao đời nay. Cuộc sống hiện đại hôm nay đã ghi nhận nhiều thành tựu của phụ nữ Việt Nam, đồng thời vẫn tôn vinh vẻ đẹp dịu dàng trong công việc chăm lo đời sống gia đình của người phụ nữ - "Đàn ông xây nhà/ đàn bà xây tổ ấm".

Carmen của Hà Nội hiện lên "lãng mạn" trong hình ảnh người phụ nữ Việt bình dị song cũng đầy "hiện thực" – khi là nạn nhân của nạn bạo hành phụ nữ trong gia đình. Cái tát của anh chồng là giọt nước cuối cùng khiến cô quyết định đưa con gái của mình từ bỏ giấc mơ về một mái ấm gia đình.

Một màn khai từ nhỏ đầy chất Việt là khởi đầu cho những diễn biến của Carmen Hà Nội, từ sự tìm hiểu về văn hóa cũng như một góc hiện thực Việt Nam hôm nay của Helena.

Ở Cosi Fantutte với cách lý giải kịch bản – xây dựng một vở Opera cổ điển thế kỷ 18 cho khán giả (đặc biệt là nhóm khán giả trẻ) Việt hôm nay, Helena đã tìm đến một ngôn ngữ biểu diễn Opera đầy “chất Việt Nam”. Âm nhạc và nội dung vở của Mozart được giữ nguyên vẹn. Nhưng các nhân vật biểu đạt tình cảm, xây dựng động tác hình thể và biểu hiện vẻ bề ngoài theo lối biểu diễn của sân khấu kịch hát Việt Nam truyền thống. Đó là sự biểu cảm của nhân vật một cách “khoa trương, ước lệ, cách điệu” tạo nên sự hài hước của vở diễn. Điều này đã khiến Cosi Fantutte hiện lên rất Việt Nam, gần gũi và bất ngờ khá thú vị vì sự tương đồng trong ngôn ngữ nghệ thuật biểu diễn với “dụng ý”: hài hước hóa và diễn ra cho người Việt Nam xem của đạo diễn Helena.

Có thể thấy, “Việt hóa” như một xu hướng tất yếu và dễ thành công trong dàn dựng Opera trên sân khấu Việt Nam. Đối với vấn đề này, các nhà chuyên môn cũng đã từng lên tiếng.

ThS Đỗ Quốc Hưng - Phó khoa Thanh nhạc, Học viện Âm nhạc: “Cách dựng này dễ thành công”

Tôi đi xem Carmen trong trạng thái tò mò vì trước đó, ngay sau buổi tổng duyệt, nhiều giảng viên trong trường đã có phản ứng dữ dội với cách dàn dựng vở này. Đó là những giảng viên không dạy hát, chỉ dạy đàn. Đa phần họ bực bội, không hiểu tại sao vở diễn đã không giữ như nguyên bản.

Cá nhân tôi thấy vở diễn hấp dẫn. Với người xem Việt Nam, cách Việt hóa như vậy khá hợp ký. Nó khiến vở diễn gần gũi, dễ hiểu hơn. Nó cũng chứng tỏ đạo diễn, người viết thoại đã tìm tòi để có kịch bản gần với đời

sống. Là người trong nghề, tôi rất hiểu việc làm kịch bản trở nên gần gũi quan trọng thế nào. Opera mất khán giả phần nhiều vì họ thấy khó hiểu quá. Chính vì thế, nhiều cơ quan nói với chúng tôi sau một, hai lần tài trợ rằng họ rất muốn “nâng tầm văn hóa” cho nhân viên nhưng sau vở diễn phần lớn nhân viên chẳng hiểu gì. Nếu đứng từ góc cạnh muốn mở rộng công chúng, Carmen với cách dàn dựng này sẽ dễ thành công. [25]

NSND Phạm Thị Thành: “Một vở đáng xem”

Tôi thấy Opera Carmen là một vở diễn tốt. Không như nguyên bản, song xã hội Việt Nam được đưa vào khiến người xem thấy nó gần với mình.

Về dàn dựng, trong chuyện, Carmen vốn không có con. Nhưng ở bản dựng mới, Carmen có con vẫn rất đáng yêu, vì có trách nhiệm với con. Cô cũng không phải người xấu. Carmen thích tự do nhưng không phải là người tự do vô kỷ luật. Mà Carmen có con cũng vẫn có quyền yêu chứ. Sau cuộc hôn nhân thất bại, cô vẫn có quyền gặp gỡ và yêu người khác. Sự thay đổi này có gì ghê gớm lắm đâu. Chuyện đưa những cái tên Hải Phòng, Yên Bái, buôn lậu vào cũng chỉ thoáng qua thôi, không sao cả. Nhiều bản dựng lại kịch Shakespeare trên thế giới, người ta còn cho diễn viên bắn súng lục vào đầu tự tử cho hợp “văn cảnh” ấy chứ.

Nhận xét xã hội trong vở này đen tối thì khắt khe quá. Những công nhân vẫn luôn bên cạnh Carmen đấy chứ. Khi Carmen có con nhỏ, nhiều người cũng giúp cô chăm sóc bé, đưa bé đi ngủ. Nói chung, không khí người với người sống với nhau ấm áp. Người bán nước cũng gần gũi với công nhân. Nhóm bảo vệ cũng tốt.

Còn về nghệ thuật, đạo diễn dàn cảnh đặc biệt tốt, nhiều cảnh hát đồng ca rất hay. Chuyên cảnh sáng tạo. Các vai chính hát cũng ổn tuy có chỗ hơi “xuống” một chút. Phụ đề hơi nhỏ, khó đọc. Dàn nhạc hay. Đồng ca hát rất

tốt. Cả một nền tập thể dàn dựng tốt. Theo tôi, đây là một vở diễn đáng xem [25]

Như đã đề cập đến ở dàn cảnh chi tiết (mục 2.1.2) của luận văn, trong quá trình “Việt hóa” Carmen, đạo diễn và ekip cũng vấp phải những đánh giá bởi sự “khập khiễng” trong vở diễn:

-Sao lại làm cho Carmen trở nên tầm thường quá thể nhỉ? Don Jose thì quê ở Yên Bái, còn Carmen thì chuẩn bị trở thành “mỹ nhân kế” của mấy anh buôn lậu hàng Trung Quốc để mời chài cán bộ hải quan Hải Phòng.

- Khi nghe vài khán giả người Việt bên cạnh cười ồ lên những khi nhắc đến địa danh Việt Nam, tôi cảm thấy thất vọng vì kiểu chọc cười quá nhạt này.

-Rồi họ lại còn “dúi” cho cô Carmen “nội” một ông chồng vũ phu say rượu và một cô con gái nhỏ, người đã ngồi từ đầu đến cuối trên sân khấu trực tiếp nhìn thấy mẹ đi với hết người này đến người khác nhưng vẫn cứ ngồi đó... để nhìn, kể cả lúc mẹ bị bóp cổ đến chết, vẫn chỉ có... nhìn. (Nói thêm, Carmen “xịn” của Bizet làm gì đã có gia đình).

- Xã hội Việt Nam trong vở Carmen này thì thật... khủng khiếp. Các nhân vật chính chỉ toàn là buôn lậu, đĩ điếm, xã hội đen, có mỗi bà bán nước có vẻ hiền lành thì cũng... vi phạm pháp luật. Hai ông quan to nhất trong vở Carmen được “Việt Nam hóa” này tỏ ra xấu xa, hống hách, ngu ngốc và hám gái, đã thế lại còn chẳng hiểu gì về luật pháp: Carmen đánh nhau với bạn thì ra lệnh bắt, nhưng khi Don Jose thả Carmen thì tổng giam luôn Don Jose trong tù một tháng thay cho Carmen, không cần xét xử. Nếu họ cứ để nguyên là câu chuyện Pháp của thế kỷ 19 thì có ai nghĩ gì đâu, nhưng biến thành chuyện ở Việt Nam trong thế kỷ 21 thì khán giả thấy gợn gợn trong người. [24]

Điều này cho thấy “Việt hóa” là một xu hướng, nhưng để đi đến thành công 100% thì còn cần nhiều thử nghiệm.

Trong quá trình dàn dựng Opera trên sân khấu Việt, các đạo diễn Châu Âu đã tìm đến ngôn ngữ biểu diễn theo xu hướng sân khấu kịch hát truyền thống Việt Nam.

Ở Carmen, hay La Boheme, Cosi Fantutte, Through the Valley, chúng ta dễ dàng nhận ra cung cách biểu diễn, hát, nói, diễn xuất ngoại hình và nội tâm mang hơi hướng *khoa trương, ước lệ, cách điệu...* của nghệ thuật biểu diễn Tuồng, Chèo.

Khác với Opera, nghệ thuật Tuồng, Chèo là sân khấu Kịch hát truyền thống của Việt Nam, ở đó âm nhạc được sáng tác dựa trên các làn điệu truyền thống. Những làn điệu đó được lựa chọn sử dụng vào từng nội dung, hoàn cảnh, tính cách kịch mà ở đó kịch đóng vai trò chủ đạo. Âm nhạc có thể thay đổi theo các tình huống của vở diễn hoặc theo giọng của diễn viên (lên tông hoặc xuống tông cho phù hợp với chất giọng), có lúc người biểu diễn phải bẻ làn nắn điệu cho phù hợp với tình huống kịch, cảm xúc của nhân vật.

Còn Opera với những sáng tác khí nhạc, thanh nhạc theo kết cấu nhạc cổ điển phương Tây mang tính triết học, mỹ học cao, hoàn toàn khác với cách sáng tác nhạc của âm nhạc sân khấu kịch hát truyền thống Việt Nam. Trong Opera thì âm nhạc đóng vai trò chủ đạo và chi phối, quyết định mọi vấn đề nội tại trong nó. Phần âm nhạc chỉ có thể biên tập, cắt gọt lại chứ không thể thay đổi và chỉ sử dụng cho một vở duy nhất.

Song, sở dĩ người đạo diễn có thể vận dụng cung cách biểu diễn của sân khấu kịch hát truyền thống trên sân khấu nhạc kịch là bởi nhằm kích thích sự gần gũi trong thưởng thức nhạc kịch ở yếu tố nhìn đối với khán giả Việt vốn quen thuộc với sân khấu kịch hát truyền thống. Điều này cũng được thực

hiện trên cơ sở mỹ học – khai thác những nét văn hóa Việt trên sân khấu nhạc kịch.

Sự sáng tạo này có thể thấy là dấu ấn thú vị của các đạo diễn châu Âu dàn dựng nhạc kịch kinh điển trên sân khấu Việt Nam.

2.2.2 Xây dựng tác phẩm Opera Việt Nam đương đại.

Không dừng lại ở những chi tiết. Vấn đề khai thác văn hóa Việt Nam trong Opera còn được đẩy cao, đậm đặc trong dự án Blog Opera.

Vở nhạc kịch đương đại Blog Opera: Dreams and Reality hay còn gọi là vở Opera Giác mơ và hiện thực được sáng tác dưới sự bảo trợ của Bộ Văn hóa- Thể thao và Du lịch kết hợp với Đại sứ quán Thụy Điển tại Việt nam cùng nhau sáng tạo và dàn dựng nhân dịp kỷ niệm 40 năm quan hệ ngoại giao Việt nam- Thụy Điển. Nhằm mục đích mang nghệ thuật Opera đến với công chúng, đặc biệt là giới trẻ, sau cuộc thi viết về “Giấc mơ và hiện thực” trên mạng Vietnamnet, một vở nhạc kịch đương đại / blog-musical từ chính tâm sự của cộng đồng Blogger đã được dàn dựng. Âm nhạc trong vở diễn là sự kết hợp giữa dàn nhạc giao hưởng với dàn nhạc dân tộc và nhạc pop cùng với loại hình nghệ thuật Múa và nghệ thuật Videoart. Do Gustav Andersson và Trần Mạnh Hùng sáng tác nhạc. Kịch bản : Nguyễn Thị Thu Huệ- Phan Triều Hải. Đạo diễn Halena Rohr dàn dựng. Nhà hát Nhạc vũ kịch thực hiện. Được công diễn tại Nhà hát lớn Hà nội vào ngày 24,25/5.2009 và sau đó trình diễn tại Đà Nẵng và Hội An.

Vở diễn chính là minh chứng cụ thể cho vấn đề “giao lưu văn hóa” – hình thức Opera phương Tây nói về vấn đề xã hội Việt Nam hiện đại.

Câu chuyện bắt đầu từ gia đình An. Cuộc sống của An với các bạn thật gần gũi nhờ có Internet. Tuy nhiên, ở nhà, bố mẹ An luôn quyết định mọi việc của cuộc đời cô. Niềm say mê trống của cô cũng bị ngăn cấm vì bố mẹ chỉ

muốn cô học piano. Không chỉ thế, An còn phải đi nước ngoài theo ý của bố mẹ. Đã đến lúc bảo về niềm đam mê của riêng mình, An từ chối đi du học. Mâu thuẫn lên đến đỉnh điểm, tức giận vì con gái, bố của An nhốt cô trong nhà. An đã bỏ trốn.

An tìm đến nhà trọ của Hưng, nơi các bạn trẻ vẫn tập hợp tại đây để chơi nhạc. Ở đây, An gặp những người bạn vẫn trò chuyện qua mạng. Đó là Thanh, vì thất vọng với lối sống nặng nề vật chất của cha mẹ mà sa ngã vào con đường nghiện ngập. Là Loan, với khoái cảm cắt tay mỗi khi phản kháng lại sự buồn tẻ. Và Hưng, xuất thân từ một làng quê có truyền thống làm trống, thủ lĩnh tinh thần của nhóm. Tuy nhiên khi mọi người chưa kịp vui mừng vì ban nhạc đầy đủ thành viên, thì Hưng thông báo việc anh mắc phải căn bệnh hiểm nghèo mà lâu nay anh vẫn giấu mọi người. Tất cả quyết định đưa Hưng về quê, nhằm giúp anh nói ra sự thật với bố mẹ.

Làng quê của Hưng đang vào ngày hội. Mọi người vui mừng đón Hưng. Bố mẹ Hưng tự hào về con. Càng được chào đón, yêu thương, Hưng càng không dám nói ra căn bệnh của mình. Màn trống tung bừng khai mạc lễ hội. Mọi người bị cuốn theo. Chỉ còn mỗi mình Hưng nằm lại, mỗi lúc một kiệt sức, với những người bạn thân thiết xung quanh.

Hưng ở trong tình trạng nguy kịch. Nhưng tinh thần mạnh mẽ của anh là động lực để những người còn lại cùng quyết tâm thực hiện buổi diễn. Đây chính là giấc mơ được biến thành hiện thực. Và trên con đường đi đến buổi biểu diễn sau cùng ấy, tất cả những khó khăn, bi kịch cũng không thể đánh bại được các bạn trẻ mà chỉ khiến họ trưởng thành, hiểu được những giá trị quý giá mà cuộc sống ban tặng nếu họ biết ước mơ.

Như vậy, Opera phương Tây đã đến Việt Nam không chỉ thông qua các tác phẩm Opera kinh điển, mà thông qua sự hợp tác của các đạo diễn Opera châu Âu, Opera Việt Nam đã ra đời trên cơ sở tính chất âm nhạc Opera về các

vấn đề của đời sống xã hội hiện đại Việt Nam hôm nay. Chúng ta cần có nhiều các tác phẩm Opera như thế - vì đây chính là xu thế phát triển đúng đắn của Opera Việt Nam.

***Tiểu kết chương hai:**

Nghệ thuật dàn dựng Opera của các đạo diễn châu Âu trên sân khấu Việt Nam những năm qua đã góp phần tạo nên thành công của tác phẩm.

Các đạo diễn Opera châu Âu đến Việt Nam với mong muốn đưa các tác phẩm Opera kinh điển đến với công chúng.

Quá trình đó có sự tìm hiểu, lý giải các kịch bản Opera kinh điển để tìm con đường “gần gũi” nhất đến với khán giả Việt. Trong đó có xu hướng “Việt hóa” tác phẩm Opera kinh điển. Xu hướng này dễ đưa lại thành công trong công tác dàn dựng Opera kinh điển trên sân khấu nhạc vũ kịch Việt Nam. Tuy rằng ở đó vẫn còn tồn tại một số bất cập, cần có nhiều thử nghiệm hơn nữa để khắc phục.

Đạo diễn châu Âu sau những tác phẩm kinh điển được dàn dựng thành công, đã hợp tác và đưa dự án xây dựng tác phẩm Opera Việt Nam đến với công chúng. Hình thức Opera, nhưng kể câu chuyện Việt Nam hiện đại – câu chuyện của những người trẻ tuổi – đã ra đời và bước đầu thu được thành công nhất định. Mở ra hướng sáng tạo cho Opera Việt Nam, hướng tiếp cận với khán giả yêu thích bộ môn Opera hiện nay.

Như vậy, với những đóng góp về nghệ thuật, về thực tiễn sáng tạo, các đạo diễn Opera châu Âu trên sân khấu nhạc kịch Việt Nam cần được ghi nhận, tìm hiểu, phân tích đánh giá nghiêm túc. Chương hai của luận văn được thực hiện với tiêu chí này.

KẾT LUẬN

Hình tượng nghệ thuật của tác phẩm sân khấu nói chung, tác phẩm Opera nói riêng chỉ thành công khi đáp ứng đầy đủ các tính chất: Tính chất lịch sử - mỗi một nghệ sĩ, nhà biên kịch, nhà lý luận sân khấu sinh ra ở một thời điểm nhất định, bao giờ dấu ấn lịch sử in đậm trong mỗi tác phẩm; Tính chất hư cấu (cách thức sáng tạo của hình tượng nghệ thuật); Tính chân thực khái quát hoá: nếu tác phẩm không bám vào sự thực bản chất của cuộc sống thì tác phẩm sẽ không thành công (chân thực không có nghĩa là rơi vào tự nhiên chủ nghĩa mà phải đạt được sự khái quát hoá); Tính chất hiện đại và dân tộc mà bản sắc dân tộc là cốt cách tâm hồn dân tộc; Tính chất thẩm mỹ - phản ánh trình độ thẩm mỹ đương đại, đồng thời dẫn hướng cho thị hiếu thẩm mỹ đương thời.

Như vậy, các tác phẩm Opera mà chúng ta phân tích, tìm hiểu như La Bohema, Cosi Fantutte, Carmen, Der durch das Tal geht (Through the Valley), Blog Opera: Dreams and Reality đã phần nào đáp ứng những tính chất trên trong việc xây dựng hình tượng nghệ thuật cho tác phẩm. Ở đó nổi lên dấu ấn của các đạo diễn với thủ pháp dàn dựng riêng biệt – đạo diễn nhạc kịch châu Âu trên sân khấu Việt Nam.

Những thành công của La Bohema, Cosi Fantutte, Carmen gắn liền trực tiếp với tên tuổi của Đạo diễn Marten Forslund và Helena Rohr – họ là những người tiên phong dàn dựng Opera kinh điển châu Âu trên sân khấu Việt Nam.

Để có một nền Opera phát triển, cần nhiều bàn tay chung sức, xây dựng Opera chuyên nghiệp từ công tác đào tạo tới công tác biểu diễn và các hoạt động đi kèm với sáng tạo, trình diễn Opera chuyên nghiệp của Việt Nam.

Các đạo diễn châu Âu với nghiệp vụ đã đem đến một hình dung cụ thể về sáng tạo Opera (trong công tác đạo diễn). Từ đây chúng ta có những bài

học kinh nghiệm quý báu để tiếp tục xây dựng, sáng tạo, phát triển Opera Việt Nam trong giai đoạn hiện nay và cả sau này.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

TIẾNG VIỆT

1. V. A. Radumnui và A. A. Bagiênovva (1960) *Hình tượng nghệ thuật*. Nhà xuất bản sự thật Hà Nội.
2. M. Akhơlôkôp (1970), *Hình tượng nghệ thuật của vở diễn*. Tập I. Tài liệu lưu hành nội bộ. Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam dịch và in.
3. F. Dakhava (2001) *Nghệ thuật diễn viên*, tác giả. Nxb. Sân khấu.
4. Hồ Mộ La (2008), *Lịch sử nghệ thuật thanh nhạc phương Tây*, Nxb Từ điển bách khoa.
5. Thụy Loan(1993), *Lược sử âm nhạc Việt Nam*, Nhạc viện Hà nội- Nxb Âm nhạc.
6. Phương Lưu - Trần Đình Sử - Nguyễn Xuân Nam - Lê Ngọc Trà - La Khắc Hòa - Thành Thế Thái Bình (2003), *Lý luận văn học*. Nxb. Giáo dục.
7. Nguyễn Nam (1969), *Tìm hiểu nghệ thuật viết kịch*, tác giả, Vụ VHGD, xuất bản.
8. Hồ Ngọc (1973) *Nghệ thuật viết kịch*, Nxb Sân khấu HN.
9. Tú Ngọc- Nguyễn Thị Nhung- Vũ Tự Lân- Ngọc Oánh- Thái Phiên(2000), *Âm nhạc mới Việt nam tiến trình và những thành tựu*, Viện Âm nhạc.
10. Nguyễn Thị Nhung(2001), *Âm nhạc thính phòng giao hưởng Việt Nam- Sự hình thành và phát triển- Tác giả, tác phẩm*, Viện Âm nhạc.
11. Nhiều tác giả của Nga (2002), *Các thể loại âm nhạc*, Người dịch : Lan Hương. Nhà xuất bản Văn hóa thông tin.
12. Nhiều tác giả, *Từ điển Văn học* (1984) Nxb. Khoa học Xã hội. Hà Nội.
13. Nhiều tác giả (1982), *Tính hiện đại trong nghệ thuật sân khấu*. Hội Nghệ sĩ Sân khấu Việt Nam dịch.
14. Nguyễn Trung Kiên(2004), *Nghệ thuật Opera*, Viện âm nhạc – Hà nội.

15. Phạm Duy Khuê (2007), *Cơ sở nghệ thuật ngẫu hứng*. Nxb. Văn học. Hà Nội.
16. Nguyễn Đình Quang(1978), *Nghệ thuật biểu diễn hiện thực tâm lý*, Nxb. Văn hóa HN.
17. Lê Huy Quang (1- 4 – 2013) , *Sân khấu Việt Nam – hội nhập và phát triển*, Tạp chí Hội Nhà Văn.
18. Hoàng Sự (2015), *Nghệ thuật đạo diễn*, Nxb Chính trị quốc gia.
19. Nguyễn Tất Thắng(2009), *Lý luận kịch*, tác giả, Nxb. Sân khấu HN.
20. Thế Vinh- Nguyễn Thị Nhung (1985), *Lịch sử âm nhạc thế giới tập II*, Nhà in Nhạc viện Hà nội.
21. Nguyễn Xinh (1983), *Lịch sử âm nhạc thế giới tập I*, Nhạc viện Hà nội.
22. [http://tuoitre.vn/tin/van-hoa-giai-tri/20160411/nhac-kich-la-boheme-tuyet-tac-am-nhac-va-san-khau-cuoc-doi-\(11/04/2016-08:14-GMT+7\)](http://tuoitre.vn/tin/van-hoa-giai-tri/20160411/nhac-kich-la-boheme-tuyet-tac-am-nhac-va-san-khau-cuoc-doi-(11/04/2016-08:14-GMT+7)).
23. [http://www.vanchuongviet.org/dung-nhac-kich-cosi-fantutte/index.php\(12/40/2016-07:15-GMT+7\)](http://www.vanchuongviet.org/dung-nhac-kich-cosi-fantutte/index.php(12/40/2016-07:15-GMT+7))
24. [http://www.thethaovanhoa.vn/van-hoa-giai-tri/carmen-lai-day-song-khoac-tam-ao-viet-\(12/4/2016-09:18-GMT+7\)](http://www.thethaovanhoa.vn/van-hoa-giai-tri/carmen-lai-day-song-khoac-tam-ao-viet-(12/4/2016-09:18-GMT+7))

TIẾNG ANH

1. John Miles-Brown, *Directing Draw*, Peter Owen, London, 1994.
2. K. Marie Stolba (1990-1994) *The Development of Western Music a History*, Purdue University at Fort Wayne, Publishers: Brown and Benchmark.

- **Bảng hình vở diễn:**
 - Cosi Fantutte.
 - Blog Opera.
 - La Boheme.
 - Carmen.
 - Der das Tal geht.