

# Tìm Hiểu Cách Sáng Tác Nhạc Qua Dòng Nhạc Phạm Duy

Tập sách nhỏ dưới dạng Adobe Acrobat (pdf) này là một tập hợp những bài viết đã đăng trên liên mạng về cách sáng tác nhạc thông qua những khúc điệu nổi tiếng của nhạc sĩ Phạm Duy. Từ lúc bắt đầu phân tích một bài nhạc phổ thơ đơn giản là **Hoa Rụng Ven Sông** ba năm trước đây, tôi dần dần “lấn sân” qua tìm hiểu các khúc điệu dài hơi, với nhạc lý khó hơn như **Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà**, **Nghìn Trùng Xa Cách**, và **Nắng Chiều Rực Rỡ**. Tôi cũng tìm hiểu thêm về nhạc Việt Nam, nói rõ hơn là tìm hiểu cách sáng tác giai điệu dựa trên **thang âm ngũ cung**. Gần đây nhất, tôi phân tích một trăm khúc điệu nổi tiếng của nhạc sĩ để thử tìm mẫu số chung cho sự thành công của các khúc điệu ấy. Tôi so sánh cội nguồn – **nhạc đề** - giữa các khúc điệu với nhau, rồi tìm ra những thí dụ cho từng cách phát triển nhạc đề, cách tạo câu nhạc, đoạn nhạc, và cách xây dựng cấu trúc nhạc đề làm thành một khúc điệu hoàn chỉnh. Bài viết ấy dài trên 60 trang với nhan đề **Tìm Hiểu Cách Phát Triển Giai Điệu Trong Nhạc Phạm Duy**, chưa hề được đăng tải trên liên mạng và nay được đưa vào phần sau của tập sách này. Ngoài ra, tôi cũng thêm vào một tiểu luận ngắn về **sự hiện hữu của một tiến trình hòa âm** xuyên suốt phần lớn các khúc điệu của nhạc sĩ.

Trong tâm tình muốn chia sẻ với các bạn những tìm tòi này, mời bạn đọc những tiểu luận sau đây, được sắp xếp theo thứ tự ra đời của chúng. Tôi có biên tập lại các thuật ngữ âm nhạc, sửa một số lỗi chính tả và lược bỏ những chỗ không cần thiết. Tuy vậy, tập sách sẽ chắc chắn còn nhiều sai sót, mong bạn đọc bỏ qua. Hy vọng loạt bài này sẽ tạo hứng khởi để bạn có những tìm tòi, nhận xét tương tự với những khúc điệu mà bạn hằng yêu thích.

*Học Trò  
Tiểu Saigon, California  
Hạ tuần tháng Sáu, 2009*

## Mục Lục

1. Tìm hiểu nghệ thuật sáng tác nhạc qua ca khúc **Hoa Rụng Ven Sông**
2. Nhân Nghe **Tình Ca**
3. **Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà** – Vài Nhận Xét
4. Tìm Hiểu Tinh Yếu Trong Nghệ Thuật Sáng Tác Nhạc của Nhạc Sĩ Phạm Duy
5. Tìm Hiểu Nghệ Thuật Sáng Tác Nhạc Qua Nhạc Phẩm **Nghìn Trùng Xa Cách**
6. Tản Mạn về nhạc phẩm **Nắng Chiều Rực Rỡ**
7. Tìm Hiểu Cách Phát Triển Giai Điệu Trong Nhạc Phạm Duy
8. Tìm Hiểu Về Tiến Trình Hòa Âm Trong Nhạc Phạm Duy

Học Trò – copyrighted 2009 © All rights reserved

Những trích đoạn nhạc phẩm đã được sự đồng ý của nhạc sĩ Phạm Duy

Ấn bản điện tử lần thứ nhì 06/2009 do Học Trò tặng bạn miễn phí.

Không được phép sử dụng lại dưới bất kỳ hình thức thương mại nào khác.

## Tìm hiểu nghệ thuật sáng tác nhạc qua ca khúc "Hoa Rụng Ven Sông" của nhạc sĩ Phạm Duy

*Không có sáng tạo đích thực nào  
mà không phải làm việc khổ nhọc.[1]  
Johannes Brahms*

Trong một lần nghe nhạc phẩm "Hoa Rụng Ven Sông" (HRVS) do ca sĩ Ý Lan trình bày với phần hoà âm của nhạc sĩ Duy Cường, tôi nảy ra ý định tìm nguyên bản bài thơ của thi sĩ Lưu Trọng Lư. Tôi muốn tìm hiểu xem nhạc sĩ Phạm Duy (PD) đã thay đổi những gì từ bài thơ để tạo thành một ca khúc "rất du dương" (chữ PD dùng trên bản nhạc - music sheet khi ghi chú cách trình bày ca khúc). Tưởng như "Hoa Rụng Ven Sông", vốn dĩ đã rất liền lạc và rất thơ, có lẽ theo sát nguyên bản thơ của nó. Sau một hồi tìm kiếm (trên trang nhà Đặc Trưng <http://dactrung.net/tho>), bài thơ đó cũng hiện ra, nhưng dưới tựa đề là "Còn Chi Nữa." Tôi hoàn toàn ngạc nhiên khi thấy bài thơ này lại theo thể thơ năm chữ, khác hẳn với lời nhạc gồm ba khổ thơ, mỗi khổ có bốn câu, và mỗi câu có tám chữ.

Tôi bèn nảy ra ý nghĩ là sẽ để thêm thời gian nghiên ngẫm và viết xuống xem nhạc sĩ đã chuyển đổi như thế nào từ thơ sang lời nhạc. Đồng thời, tôi cũng muốn tìm hiểu về mặt nhạc thuật xem nhạc sĩ đã khai triển nhạc đề thế nào, qua đó học hỏi thêm về cách viết một ca khúc ra sao. Nói gọn lại là tôi muốn dùng HRVS như một "study case" (bài tập nghiên cứu) [2]. Chính vì với tinh thần của một học trò tìm hiểu cách sáng tác nhạc, muốn chia sẻ những gì thu lượm được, chứ hoàn toàn không phải dưới cặp mắt của một người phê bình âm nhạc, tôi xin gửi đến các bạn tiểu luận này.

Tiểu luận này gồm ba phần. Phần đầu là những nhận xét cảm quan về cách thức nhạc sĩ Phạm Duy đã chuyển từ thơ sang lời nhạc, rồi phần hai viết về các hiện tượng các nốt ổn định và không ổn định trong một âm giai trưởng. Phần ba tôi ứng dụng các nguyên tắc trong phần hai cùng vài khái niệm nhạc lý khác để tìm hiểu kỹ thuật viết nhạc của HRVS.

### **Phần 1 - Từ Thơ sang Lời Nhạc**

Nhìn thoáng qua, ta thấy nhạc sĩ đã lược bỏ đây đó vài chi tiết trùng lặp, điều chỉnh ý thơ cho mạch lạc và phù hợp với tiết tấu 3/4. Ngoài ra, Phạm Duy đã

không ngần ngại lặp đi lặp lại rất nhiều lần một vài chữ, rồi ông sửa lại ý của chữ bằng cách dùng những tính từ khác, và ở một vài chỗ ông bỏ hẳn đi toàn bộ một chi tiết. Sau đây là toàn bộ lời thơ của cả hai bài:

### *Còn Chi Nữa*

*Giờ đây hoa hoang dại  
Bên sông rụng rơi  
Đã qua rồi cơn mộng,  
Đừng vỗ nữa, tình ơi!  
Lòng anh đã rời rụng  
Trên sông ngày tàn rơi.  
Tình anh đã xế bóng,  
Còn chi nữa, em ơi?  
Còn đâu ánh trăng vàng  
Mơ trên làn tóc rối?  
Chân nâng trên đường sỏi,  
Sương lá đổ rộn ràng.  
Trăng nội vẫn mơ màng  
Trên những vòng tóc rối?  
Đêm ấy xuân vừa sang  
Em vừa hai mươi tuổi*

*Còn đâu những giờ nhung lụa:  
Mộng trùm trên bông  
Tình ấp trong gối  
Rượu tân hôn không uống cũng say nồng?*

*Còn đâu mùi cỏ lạ  
Uớp trong mớ tóc mây?  
Một chút tình thơ ngây  
Không còn trên đôi má.*

### *Hoa Rụng Ven Sông*

(Âm giai G trưởng - Nhịp 3/4 - Rất Du Dương)

*Giờ đây trên sông, hoa rụng rơi!  
Giờ đây em ơi, cơn mộng tan rồi!  
Lòng anh tan hoang, thôi vỗ tình ơi  
Ngày như theo sông, bóng xế chiều rơi.. ("Hết")*

*Còn đâu em ơi! Còn đâu ánh trắng vàng  
Còn đâu ánh trắng vàng, mơ trên làn tóc rối?  
Còn đâu em ơi! Còn đâu bước chân người  
Còn đâu bước chân người, mơ trên đường chiều rơi?*

*Còn đâu đêm sang, lá đổ rộn ràng!  
Còn đâu sương tan, trăng nội mơ màng?  
Còn đâu em ngoan, tóc rối ngổn ngang  
Tuổi em đôi mươi, xuân mới vừa sang...*

*Còn đâu em ơi! Còn đâu giờ nhung lụa?  
Mộng trùm trên bông, tình nồng trong gói...  
Còn đâu em ơi! Còn đâu mùi cỏ dại?  
Chút tình thơ ngây, Không còn trên đôi má..*

*Còn đây ... (Trở về đầu cho tới "Hết")*

### "Giờ Đây" với "Còn Đây"

Nhạc sĩ đã làm nổi bật và gây tương phản giữa quá khứ và hiện tại qua cách sử dụng hai cụm từ "Giờ đây" và "Còn đây". Chúng được lặp lại rất nhiều lần nếu so sánh với các chữ khác trong bài: "còn đây" được lặp 13 lần còn "giờ đây" thì 3 lần (hai lần ở khổ một, sau đó hát thêm một lần nữa trước khi kết thúc). Thiết nghĩ, những chữ này phải được làm nổi bật lên vì nó chính là là ý căn bản của bài nhạc - mô tả một tâm trạng luyến tiếc về một mối tình đã qua. Vì thế, chúng đã được Phạm Duy đặt vào đầu nhạc đề (motif) "giờ đây trên sông", và các khai triển nhạc sẽ bắt nguồn từ motif đó. Theo thiết nghĩ, để những chữ lặp đó ở vị trí quan trọng sẽ giúp cho người nghe nhạc nhớ rất lâu hơn giai điệu của bản nhạc. Nếu như sự lặp đi lặp lại có vẻ như đơn điệu trong thơ, thì khi kết hợp với nhạc bằng cách để chữ nhảy những quãng khác nhau (quãng 5, quãng 6, hoặc cả câu như "Còn đây" ở khổ ba so với "còn đây" ở khổ hai) không những sẽ không nhàm chán mà còn gây sự tương phản hay so sánh về các sắc thái tình cảm khác nhau. Ta thấy được các màu sắc biến đổi trong tình cảm của người nam: hoặc kêu than, hoặc nhung nhớ hay luyến tiếc, v.v. lồng qua các âm hưởng khác nhau của hai chữ "còn đây" và "giờ đây".

Theo như bố cục rõ ràng của ca khúc, từng đoạn lời nhạc sẽ được đặt tên theo thứ tự là A B A' C. Vì đoạn đầu cũng là đoạn kết nên bản nhạc có cấu trúc là ABACA. Sau đây chúng ta sẽ chỉ tìm hiểu lời nhạc của từng đoạn, và để dành

phân phân tích nhạc trong phần 3 của tiểu luận.

### Đoạn A

Trong nửa đầu của đoạn này, nhạc sĩ đã chỉnh sửa, uốn nắn rất nhiều ba câu thơ năm chữ, từ:

*Giờ đây hoa hoang dại  
Bên sông rụng rơi  
Đã qua rồi cơn mộng,*

thành

*Giờ đây trên sông, hoa rụng rơi!  
Giờ đây em ơi, cơn mộng tan rồi!*

Như đã bàn đến ở phần trên, "giờ đây" có tầm quan trọng và phải nằm trong phần đầu của đoạn, và nhạc sĩ đã để chúng ở ngay đầu câu trong cả hai câu này. Vì nhạc đề chính gồm 4 chữ ("giờ đây trên sông", "giờ đây em ơi", trong đó "trên sông" và "em ơi" có tác dụng mờ nhạt hơn rất nhiều), nên bốn chữ còn lại chỉ đủ để gói ghém hai ý là "hoa rụng" và "cơn mộng" mà thôi. Phạm Duy đã không ngần ngại bỏ đi yếu tố của hoa là "hoang dại" và sắp lại thành hai câu như ta đã thấy. Cách gieo vần cũng rất sát: "rơi" đi với "tan rồi". Nhạc sĩ cũng cố ý đổi hai chữ "qua rồi" thành "tan rồi", vì "tan" thì hình tượng hơn, và nhất là hợp với nước hơn là "qua rồi". Chữ "trên sông" có lẽ hợp cảnh hơn với "bên sông", cho ta cái cảm giác là các cánh hoa rơi tả tơi, rải rác khắp cả một đoạn sông, còn bên sông chỉ đơn thuần mô tả nơi chốn mà hoa rụng. Tất nhiên đây chỉ là cảm quan riêng của tôi, và đo đó mỗi người nhìn ra mỗi khác. Bạn cũng có thể sẽ chỉ ra rằng bên sông nghe nó thơ mộng hơn, với cảnh làng quê mộc mạc, và cây cối rủ bóng "bên sông", do đó thích hợp hơn. Điều đáng nói ở đây là chúng ta đã bắt đầu một cuộc tranh luận cần thiết, qua đó cho ta hiểu hơn về nghệ thuật phổ nhạc từ thơ của nhạc sĩ.

Qua nửa sau của đoạn A, từ lời thơ nguyên thủy

*Dừng vỗ nữa, tình ơi !  
Lòng anh đã rời rụng  
Trên sông ngày tàn rơi.  
Tình anh đã xế bóng,  
Còn chi nữa, em ơi ?*

đã trở thành

*Lòng anh tan hoang, thôi võ tình ơi  
Ngày như theo sông, bóng xế chiều rơi..*

Chúng ta thấy ở đây một diễn tiến tuần tự: nếu ta hiểu hình tượng hoa rụng trên sông là tâm trạng của người nam, thì "tan hoang" rất phù hợp với khung cảnh đó, và rõ nghĩa hơn rất nhiều so với chữ "rời rụng" trong thơ. Tuy nhiên, Phạm Duy vẫn giữ được toàn vẹn ý chính của mạch thơ là van xin tình ơi thôi đừng như sóng vỗ nữa, lòng "anh" đã trôi tan hoang như hoa theo sông và cũng tàn theo như bóng xế buổi chiều rồi. Ngoài ra, ta còn thấy nhạc sĩ không dùng chữ lặp nữa, với chủ ý tránh sự nhàm chán. Ta sẽ thấy tiếp chữ lặp "còn đâu" trở lại vào đầu đoạn B tiếp theo.

### Đoạn B

Nếu ở đoạn A, ta thấy nhạc sĩ dồn nhiều ý tưởng dàn trải vào thành các câu ngắn ngắn bốn chữ, thì ở đoạn B này Phạm Duy tạo ra vài biến chuyển trong lời nhạc bằng cách trải dài ý ra cho đủ câu bằng cách lặp lại ở phần giữa của câu và cho ba câu cuối dài ra thành năm chữ thay vì bốn chữ. Trong lời thơ nguyên thủy chỉ với ba câu mười lăm chữ:

*Còn đâu ánh trăng vàng  
Mơ trên làn tóc rối ?  
Chân nâng trên đường sỏi,*

nhạc sĩ đã khéo léo kéo dài ý ra thành ba mươi tám chữ, trong đó nhạc đề (motif "còn đâu") xuất hiện sáu lần:

*Còn đâu em ơi! Còn đâu ánh trăng vàng  
Còn đâu ánh trăng vàng, mơ trên làn tóc rối?  
Còn đâu em ơi! Còn đâu bước chân người  
Còn đâu bước chân người, mơ trên đường chiều rơi?*

Sự lặp lại của hai hình ảnh "ánh trăng vàng" và "bước chân người" bằng cách chuyển dịch giai điệu đi xuống chắc chắn làm giàu thêm hai hình ảnh trên và làm cho ca khúc "du dương" và dễ nhớ hơn rất nhiều, nếu so sánh với việc dùng các lời ca khác để điền vào giai điệu. Và lại, khi chuyển động giai điệu tương đối giữa các nốt của hai câu đều như nhau (sì rê mí rê sì <-> sòl la tí sol rê) thì cách hay nhất là dùng lại lời nhạc cho tiện!

Thêm vào đó, sự xuất hiện liên tiếp của các câu ngắn năm chữ này làm thay đổi tiết tấu, tạo cho bài hát có một sự đa dạng tương đối, tuy vẫn giữ cấu trúc bốn câu thơ thành một đoạn như ở đoạn A.

### Đoạn A'

Trong đoạn này, câu nhạc hoàn toàn giống như đoạn A, nên các câu thơ nguyên thủy cũng phải được sắp xếp lại cho phù hợp với giai điệu. Điều quan trọng là motif "còn đâu" phải được nhắc lại ít nhất là đúng chỗ như chữ "giờ đây" ở đoạn A. Do ý thơ vẫn đặt trọng tâm vào quá khứ, chữ "còn đâu" là lựa chọn duy nhất. Để thay đổi không khí, tôi để bạn đọc tự tìm hiểu cách nhạc sĩ Phạm Duy đã "chuyển hệ" như thế nào:

Thơ:

*Sương lá đổ rộn ràng.  
Trăng nội vẫn mơ màng  
Trên những vòng tóc rối ?  
Đêm ấy xuân vừa sang  
Em vừa hai mươi tuổi*

Lời nhạc:

*Còn đâu đêm sang, lá đổ rộn ràng!  
Còn đâu sương tan, trăng nội mơ màng?  
Còn đâu em ngoan, tóc rối ngổn ngang  
Tuổi em đôi mươi, xuân mới vừa sang...*

Trong đoạn này, nếu để ý thêm một tí thì bạn sẽ nhận thấy sự thêm vào của chữ "đêm" để liên lạc với ý "ngày" ở đoạn A, cũng như sự biến đổi từ "em vừa hai mươi tuổi" thành "tuổi em đôi mươi", ngay sau đó lại thêm vào "xuân mới vừa sang" rất phù hợp để mô tả độ tuổi thanh xuân nhất của đời người con gái. Câu nhạc "Tuổi em đôi mươi, xuân mới vừa sang" này cũng tạo ra một dẫn nhập nhẹ nhàng để câu "Chút tình thơ ngây, Không còn trên đôi má" ở đoạn C có cái để mà so sánh.

### Đoạn C

Trong đoạn C này, Phạm Duy tiếp tục sử dụng tài tình nghệ thuật uốn lời cho phù hợp với nhạc đề, và bỏ hẳn một chi tiết tả thực ("rượu tân hôn") để lời ca nghiêng về tính lãng mạn hơn. Từ lời thơ:



*Còn đâu những giờ nhung lụa:  
Mộng trùm trên bông  
Tình ấp trong gối  
Rượu tân hôn không uống cũng say nồng ?*

*Còn đâu mùi cỏ lạ  
Uớp trong mớ tóc mây ?  
Một chút tình thơ ngây  
Không còn trên đôi má.*

Phạm Duy đã sửa thành:

*Còn đâu em ơi! Còn đâu giờ nhung lụa?  
Mộng trùm trên bông, tình nồng trong gối...  
Còn đâu em ơi! Còn đâu mùi cỏ dại?  
Chút tình thơ ngây, Không còn trên đôi má..*

Có hai chi tiết nhỏ, chúng ta thấy Phạm Duy đã sửa chữ "tình ấp" thành "tình nồng", cũng như "cỏ lạ" thành "cỏ dại". Chữ "tình nồng" có lẽ nghe thuận tai hơn, dễ hát hơn, và nhất là hợp với vần "mộng trùm" trước nó. Nhưng chữ "cỏ lạ" mà trở thành "cỏ dại" thì hơi khác thường, vì cả hai chữ "lạ" và "dại" hát lên như nhau, việc gì phải đổi. Theo thiển ý, chữ "dại" nghe "đắt" hơn có lẽ là vì ngay sau nó có chữ "thơ ngây", và cũng đi với "tóc rối ngồn ngang" ở đoạn trước nữa. Những thay đổi nhỏ nhỏ này tưởng chừng như không đáng kể, nhưng có lẽ đã góp một phần nào đó tạo nên phong cách nhạc riêng biệt của Phạm Duy, làm nhạc của ông không thể lẫn với nhạc của ai khác được. Nghe những chữ "tình nồng", "cỏ lạ", "ngồn ngang", tôi liền tưởng đến một ca khúc khác cũng sử dụng những chữ tương tự, đó là nhạc phẩm "Hạ Hồng". Những "hồng hoang", "đỏ hoe", "toả nắng", "đỏ máu", v.v. đã làm tăng màu sắc bản nhạc ấy rất nhiều và tạo nên nét riêng của nhạc Phạm Duy.

Kết bài cũng là mở bài

Sẽ là một thiếu sót nếu không nói đến việc Phạm Duy đã sử dụng lại đoạn A làm đoạn kết của ca khúc. Sau một liên tục mười ba chữ "còn đâu", nhạc sĩ cho ta trở về với hiện tại, và ông cũng không quên sửa nhẹ chữ "Giờ đây" thành "Còn đây" để nhấn mạnh "lòng anh" vẫn "còn" tan hoang lắm! Tôi nhớ lại khi học lớp luận văn Anh Ngữ 100, bài luận essay nào cũng phải có 5 phần: mở bài, 3 phần phân tích, và kết luận thì phải tìm mọi cách để nêu lại cái luận đề (thesis) nêu ra ở đầu bài. Phạm Duy bê luôn cả mở bài vào làm

kết luận thì thật tuyệt và tiện lợi, ước gì hồi đi học thầy cũng cho làm như vậy!

Sau khi đã phân tích xong lời nhạc, ta thấy là lời ca rất rõ ràng mạch lạc, bố cục chặt chẽ, đoạn nào ra đoạn ấy, không đi lan man, dài dòng, thậm chí lạc đề. Có lẽ đây là một yếu tố khác rất cần thiết để làm nên sự thành công của một ca khúc.

Trong phần tiếp theo, tôi mời các bạn chia sẻ một vài khái niệm thú vị mà tôi vừa thu thập được gần đây. Chúng sẽ làm sáng tỏ nhiều điều sau này ở phần ba khi chúng ta phân tích các kỹ thuật âm nhạc Phạm Duy đã sử dụng trong bài như cung nhạc, quãng, nốt ổn định và không ổn định, v.v.

## **Phần 2 - Sự ổn định và không ổn định của các nốt trong cùng một thang âm**

### Dãy hoà điệu (Harmonic Series)

Một trong vài điều thú vị mà tôi đọc được gần đây [3] là sự hình thành của các nốt nhạc dựa trên "dãy hoà điệu" (harmonic series). Theo đó, nếu bạn căng một sợi dây kim loại ở hai đầu rồi gảy vào, ta sẽ nghe được một nốt nhạc. Tôi sẽ dùng thí dụ vẫn có cạnh tôi mà tôi không hề biết, đó là dây sol của cây đàn guitar. (Vì là sol cao nên trong hình minh họa bạn sẽ thấy nó được viết thấp hơn hai bát độ.) Sau đó nếu ta tiếp tục chia sợi dây đàn ấy ra làm hai, ba, bốn, năm, sáu, v.v. phần bằng nhau, thì ta sẽ nghe được dần dần tất cả các nốt nhạc của thang âm Sol trưởng (Sol La Si Do Re Mi Fa# Sol).

Điều thú vị là ở chỗ sau sáu lần chia đầu tiên, các nốt nghe được đều nằm trong hợp âm chủ (tonic chord) G trưởng!

Lần chia 1: G (G - Chủ âm 1)

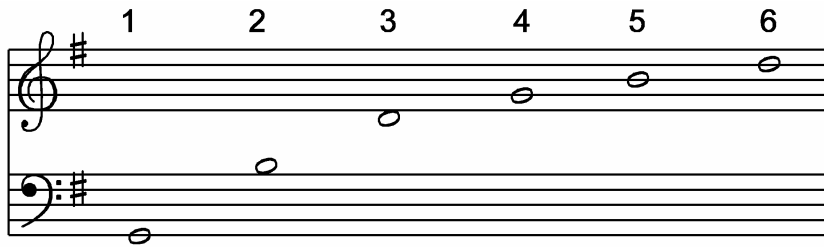
Lần chia 2: G (G - Chủ âm 1 - cao hơn nốt trước một bát độ - octave)

Lần chia 3: D (Re - quãng 5)

Lần chia 4: G (G - Chủ âm 1 - cao hơn nốt đầu hai bát độ)

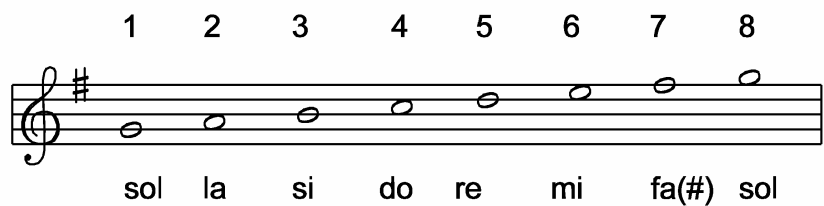
Lần chia 5: B (Si -quãng 3)

Lần chia 6: D (Re - quãng 5)

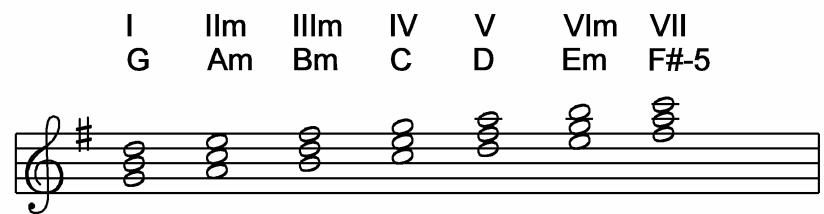


Hình 1 – Sáu nốt đầu tiên nghe được khi chia làm 1,2,3,4,5,6 ... phân bằng nhau.

Vì các nốt trên được hình thành một cách tự nhiên và đều rơi vào một trong ba nốt của hợp âm Sol trưởng, nên tai nghe nhạc của chúng ta sẽ có cảm giác rất thuận tai, nhẹ nhàng, có cảm giác toàn vẹn mỗi khi ta đánh các nốt ấy, nhất là nốt G chủ âm, vì nó xảy ra đến ba lần trong sáu lần chia như trên. Tương tự, nếu ta gảy ba nốt G B D cùng lúc (block chord - triad) thì ta nghe sẽ êm tai hơn rất nhiều so với các hợp âm khác trong âm giai Sol trưởng (G Am Bm C D E F#-5).



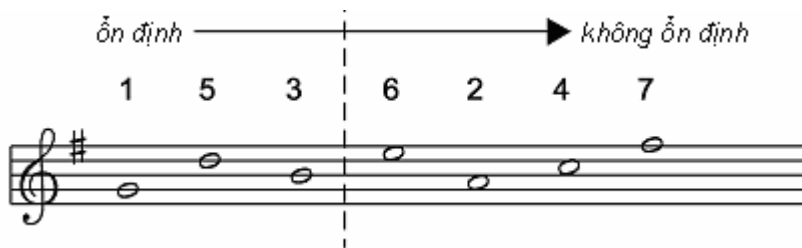
Hình 2 – Những nốt căn bản tạo nên thang âm Sol trưởng.



Hình 3 – Chồng quãng ba và quãng năm lên từng nốt của thang âm để tạo ra các hợp âm dùng cho âm giai Sol trưởng.

### Sự ổn định và không ổn định của các nốt trong cùng một thang âm

Theo Jack Perricone, tác giả của quyển sách "Cách thức viết Giai điệu" [3], hiện tượng trên giải thích được tại sao các nốt đều có khuynh hướng hoặc đứng yên, hoặc di chuyển/hoá giải tới các nốt khác. Ông gọi các nốt đứng yên (1, 3 và 5) là các nốt ổn định (stable tones), và các nốt còn lại (2, 4, 6, 7) là các nốt không ổn định (unstable tones). Theo kinh nghiệm cá nhân, tôi cũng thấy là nốt càng không ổn định bao nhiêu thì nó càng có khuynh hướng chuyển động cấp kỳ để trở về các nốt ổn định bấy nhiêu. Nếu một nốt không ổn định lại tiếp tục đi đến một nốt không ổn định khác, hoặc lặp đi lặp lại nốt không ổn định đó nhiều lần, thì càng làm tăng thêm kịch tính và câu nhạc đòi hỏi sự hoá giải mạnh hơn nữa.



Hình 4 – Độ ổn định từ lớn đến nhỏ. Chủ âm Sol ổn định nhất còn nốt Do và Fa# là hai nốt không ổn định nhất.

Các nốt nhạc trong cùng một thang âm có ba khuynh hướng di chuyển chính là:

Quy tắc 1 - Giữa các nốt ổn định: Nốt Sol (quãng 1) ổn định nhất vì xảy ra ở hai lần chia đầu, sau đó thì nốt Re (quãng 5) ổn định kém hơn (xảy ra ở lần chia thứ ba) và có khuynh hướng trở về chủ âm. Tuy nhiên nốt Re vẫn ổn định hơn nốt kế tiếp là nốt Si (quãng 3), do đó Si có khuynh hướng di chuyển hoặc về thẳng chủ âm, hoặc về nốt Re này.

Quy tắc 2 – Giữa các nốt không ổn định: các nốt này là La (2), Do (4), Mi (6) và Fa thăng (7) có khuynh hướng trở về các nốt ổn định và theo hướng chuyển dịch đi xuống (downward): La trở về Sol, Do trở về Si, Mi về Re. Riêng Fa# vì chỉ cách chủ âm Sol có nửa quãng mà thôi nên có khuynh hướng chuyển lên nốt chủ âm Sol.

Quy tắc 3 - Các nốt nửa quãng (chromatic tones): các nốt này có khuynh hướng hoá giải đi xuống về nốt gần nhất của thang âm: Sol# về Sol, La# về La, Do# về Do, Re# về Re. Trong vài trường hợp đặc biệt, vài nốt này cũng có thể về một trong các nốt ổn định ngay trên nó, thí dụ Do# về Re (quãng 5), hay La# về Si (quãng 3).

Khi nắm bắt được ba quy tắc này thì ta sẽ có một khái niệm rõ ràng hơn tại sao một chuyển động trong giai điệu (hành âm) đều tuân theo một quy tắc bất biến là những nốt không ổn định được tạo ra để gây căng thẳng (tension) cách mấy đi nữa (bằng cách di chuyển tới các nốt không ổn định khác nhau) cuối cùng cũng sẽ phải trở về các nốt ổn định. Ta sẽ thử dùng những quy tắc này, song song với một vài quy tắc khác, để phân tích ca khúc "Hoa Rụng Ven Sông".

### **Phần 3 – Bàn về nhạc thuật của “Hoa Rụng Ven Sông”**

Trước tiên, tôi phải xác định công việc đang làm chỉ đơn thuần vừa cố gắng phân tích, vừa phỏng đoán từng bước đi của nhạc sĩ Phạm Duy mà thôi. Nếu tôi có viết gì sơ sót xin nhạc sĩ và các bậc trưởng thượng trong nền tân nhạc Việt Nam cũng cười xòa và bỏ qua cho lũ hậu bối. Những phân tích sau đây sẽ không thể nào giải thích được vì sao nhạc đề đã xảy đến với nhạc sĩ, rồi nhạc sĩ đã nắm bắt và quyết định dùng nhịp nào (2/4 hay 3/4), và tại sao lại khai triển theo nhạc đề như đã thấy. Tôi có thể lấy ví dụ tương tự như trong hội họa, ta có thể nêu ra tất cả các kỹ thuật vẽ của danh họa Pablo Picasso chẳng hạn, nhưng trên thế gian này chỉ có một Picasso mà thôi. Thế nhưng ít ra nếu ta xem xét, đánh giá một bức họa qua kỹ thuật và tiêu chuẩn, thì ta càng gần sự thật hơn là chỉ khen đẹp mà không có chứng cứ kèm theo.

#### Sườn bài

Như đã nói qua ở phần một, bài này được viết dưới cấu trúc ABACA. Đoạn A lặp lại ba lần như vậy là rất hợp lý vì nó như cái neo kéo ta về lại cốt lõi của bản nhạc. Đoạn B và C là hai biến thể khác hẳn nhau về màu sắc và chuyển động, chỉ giống nhau ở motif "còn đâu em ơi", nhưng do cấu trúc ABACA nên làm ca khúc trở nên rất chặt chẽ.

#### Đoạn A

Theo nhạc sĩ Johannes Brahms, nhạc đề (motif) là một “cảm hứng từ trời”, là một tặng phẩm mà ông chỉ có thể nói rằng nó là của ông sau khi trải qua một thời gian làm việc cực nhọc (để khai triển nhạc đề thành một tác phẩm hoàn chỉnh). Quay về bài HRVS, ta hãy tạm phỏng đoán lời thơ của hai câu đầu:

*Giờ đây trên sông, hoa rụng toi bờ!  
Giờ đây em ơi, cơn mộng tan rồi!*

đã hình thành trong đầu nhạc sĩ Phạm Duy một khoảng thời gian sau khi nhạc sĩ đọc xong bài “Còn chi nữa.” Motif chính là “Giờ đây trên sông”, còn hai câu vừa kể tạo nên một tiểu đoạn hoàn chỉnh, với cung nhạc lên xuống hài hòa. Sau đây là ký âm của hai câu trên, với câu 1 thẳng hàng với câu 2 để tiện theo dõi hành âm:



Hình 5 – Hai câu đầu của đoạn A

Tôi sẽ dùng đoạn nhạc nhỏ này để phân tích vài chi tiết căn bản như nhạc đề, tiết tấu, các chuyển động của giai điệu từ ổn định đi đến không ổn định và về lại ổn định. Sau đó tôi nói đến cách đặt hoà âm cho bài nhạc và cách nhạc sĩ PD đã thay thế hợp âm.

#### a. Nốt nhạc chính

Nốt nhạc chính của đoạn này không khác hơn là chủ âm Sol. Ta thấy câu nhạc bắt đầu bằng một nốt sol, đến cuối dòng một trở thành nốt re, là quãng năm và do đó có khuynh hướng trở về chủ âm. Ở cuối dòng 2 thì quả thực câu nhạc đã về lại nốt sol, tạo một cảm giác hoàn toàn. Việc trụ ở một nốt nhạc có lẽ quan trọng, vì nó nhắc tới nhạc không đi quá xa, và phải luôn nhớ đến lúc trở về.

#### b. Nhạc đề (Motif, hook) [4]

Bốn nốt nhạc đầu và cũng là nhạc đề này cũng làm một công việc tương tự như nốt nhạc chính vừa nói đến ở phần trên. Nhạc đề rất đơn giản: một nốt trầm và 3 nốt bổng có cùng cao độ. Nhạc đề này lặp đi lặp lại trong suốt cả bài, nhưng với các quãng khác nhau: quãng 4: re sol sol sol (giờ đây trên sông), quãng 5: re la la la (giờ đây em ơi), rồi một quãng năm khác: sol ré ré ré (lòng anh tan hoang), v.v. Tuy khác nhau nhưng vì cùng một nốt trầm và ba nốt bổng ở đầu câu, ta nghe được các biến đổi thú vị khác nhau mà ta vẫn theo dõi được khi nào đoạn sẽ hết. Trong tám nốt của mỗi dòng thì 4 nốt đầu dùng để làm như cái neo trụ câu nhạc lại, còn 4 nốt sau có nhiệm vụ tạo căng

thẳng hay hoá giải về các nốt ổn định. Ta cũng để ý thấy 3 nốt sol ở nhịp thứ của câu 1 cũng như 3 nốt la tương ứng ở câu hai có nhiệm vụ làm nốt tạm (passing note). Tuy nhiên ta thấy rõ mấy nốt chính lại chuyển động còn các nốt tạm này lại đứng yên, thật lạ!



Hình 6 – Nhạc đề của HRVS

### c. Tiết tấu

Vì bài này tiết tấu nhịp nhàng như một bản luân vũ (valse), nên cả bài đều chỉ đơn giản là một half note theo sau là một quarter note. Ta thấy tự thân tiết tấu này đã có một chuyển động thúc ép rồi, cứ hai chữ rồi lại tiếp theo hai chữ, cứ như thế, như thế, cứ như vậy, như vậy. Vì có lẽ tiết tấu này tới cùng một lúc theo nhạc đề, nên nhạc sĩ đã không ngần ngại tìm mọi cách chuyển câu thơ từ năm chữ sang câu 8 chữ trong đó được ngắt thành 4 lần phù hợp: *Giờ đây / trên sông / hoa rụng / rơi / Giờ đây / em ơi / cơn mộng / tan rồi.* Đây cũng là một điểm cho thấy đặc điểm prosody (vần luật theo sát âm điệu) đã được Phạm Duy hoàn toàn tuân theo trong nhạc phẩm này.



Hình 7 – Tiết tấu của HRVS

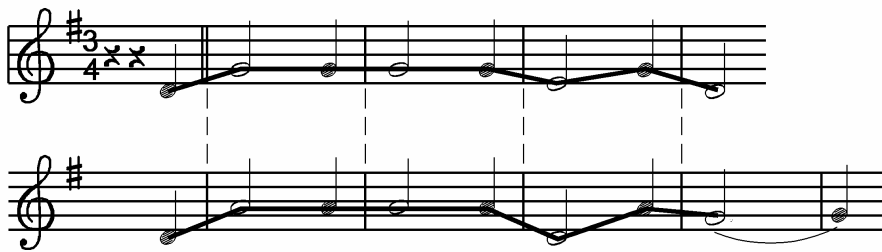
### d. Ngũ cung (Pentatonic scale)

Nếu ta nhìn các nốt nhạc trong hai câu trên, ta thấy tác giả chỉ dùng trong có 5 nốt: Sol(1), La(2), Si(3), Re(5), và Mi (quãng 6) mà thôi. Các nốt này khi đánh lên sẽ tạo một cảm giác rất Việt nam, do tuy dùng Âm giai Tây phương nhưng nhạc sĩ cố ý bỏ bớt nốt quãng 4 và quãng 7 để nhạc đề chính không bị lai căng. Ta có thể giải thích tích chất Á đông này của ngũ cung, nếu ta nhận thấy là quãng 4 có khuynh hướng về quãng 3 rất mạnh, vì chỉ cách có một nửa cung (do->si). Tương tự fa# (7) chỉ cách sol (8) có nửa cung. Vì khuynh hướng hóa giải như trên là một đặc thù của nhạc Tây phương, nếu ta tránh hai

nốt trên vô hình chung nhạc của ta không bị lai căng, mà vẫn sử dụng được gần hết các hợp âm căn bản!

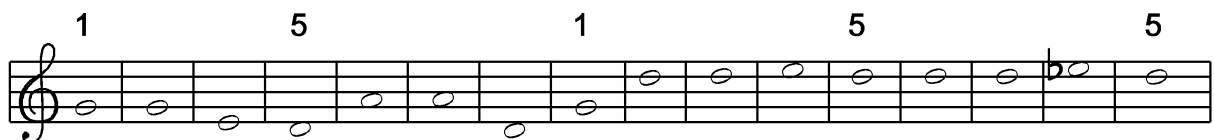
e. Cung nhạc (melodic contour) và sự đưa câu nhạc từ không ổn định về trạng thái ổn định

Trước tiên để tìm hiểu xem giai điệu chuyển động ra sao, cách dễ nhất là lấy bút chì đậm nối liền các nốt lại. Ta thấy ngay lập tức hai câu đầu tiên chuyển động y hệt nhau, chỉ khác ở chỗ dùng các nốt khác nhau mà thôi.



Hình 8 – Vẽ hành âm của nửa đoạn A.

Ta cũng có thể tìm hiểu hành âm của cả đoạn nhạc bằng cách chỉ vẽ một nốt mạnh nhất trong measure (nhịp 1) rồi tìm hiểu xem đoạn đã chuyển động ra sao. Đồng thời ta có thể thêm vào quãng của nốt nằm ở cuối câu xem câu có kết vào những nốt không ổn định không, và nếu không thì tìm hiểu nhạc sĩ đã hóa giải thế nào để trở về các nốt ổn định.



Hình 9 – Các nốt chính tạo nên hành âm của đoạn A.

Có 5 loại chuyển động âm thanh căn bản. Đó là chuyển động đi lên (ascending), chuyển động đi xuống (descending), chuyển động cung (arch - gồm lên và xuống), chuyển động đảo cung (inverted arch - đi xuống rồi đi lên), và sau cùng là tĩnh (stationary - dậm chân tại chỗ). Nếu sử dụng một loại chuyển động hoài thì sẽ dễ gây sự nhàm chán ở người nghe, do đó cách hay nhất là dùng đủ hết các loại chuyển động. Ta thử vẽ các chuyển động của đoạn A dựa theo năm loại kể trên:

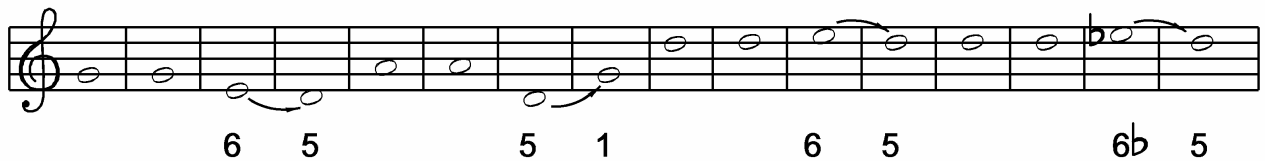




Hình 10 – Các chuyển động của đoạn A: xuống, cung rồi đảo cung, và hai cung liên tiếp.

Để tạo được các chuyển động này, ta phải biết các quy luật như đã nhắc đến ở phần hai để gây căng thẳng, kịch tính, sau đó hóa giải các nốt không ổn định trở về ổn định. Có thể nói cái tài ba của người nhạc sĩ là ở chỗ biết tạo kịch tính cho phù hợp với nhạc đề, rồi cũng thông thạo cách hóa giải và tạo kết cục bất ngờ hay êm tai cho người nghe.

Vì hình 10 cho ta tất cả các nốt chính trong giai điệu của đoạn A, nên ta có thể dùng ngay nó rồi vẽ sự hóa giải ngay sau kết thúc của mỗi tám câu:



Hình 11 – Áp dụng các quy tắc ở phần hai vào hình 9 để xem đoạn này có theo luật hay không.

Ta thấy nốt ở quãng 6 không ổn định sẽ phải trở về nốt quãng 5 theo quy tắc 2, nốt ở quãng 5 thì trở về 1 theo quy tắc 1, còn 6 giáng trở về 5 theo quy tắc 3 (chuyển động đi xuống giữa hai nốt chromatic mi giáng và re). Riêng ở nốt cuối, thay vì đi về chủ âm Sol thì nốt nhạc lại là Re, cũng thuận tai nhưng chưa có vẻ hoàn tất (đóng). Khái niệm ổn định/không ổn định nếu nói rộng ra theo nghĩa mở câu hoặc kết thúc một câu nhạc (chứ không đơn thuần bàn về quan hệ giữa hai nốt với nhau) thì được gọi là đóng (ổn định) hoặc mở (không ổn định). Do đó, ở cuối đoạn A, nhạc sĩ Phạm Duy đã có ý “mở” nét nhạc để dễ dàng bắt sang đoạn B (và đoạn C).

#### f. Đặt hợp âm

Có một điều lạ là trong các nhạc bản Việt Nam xưa (trước 1975), các nhạc sĩ không nhiều khi đề vào các hợp âm cho người chơi nhạc dễ dàng theo dõi. Việc đặt hợp âm này không khó nếu giai điệu giản dị, không dùng những kỹ thuật đổi hệ (modulation) câu kỳ, nhưng sẽ làm người chơi nhạc khó đoán trúng hợp âm nếu bài nhạc phức tạp. Theo thiên ý, các nhạc sĩ nên luôn luôn

ghi hợp âm trong bản nhạc in của mình, để người chơi nhạc biết được ý đồ và màu sắc của giai điệu, và cũng vì hòa âm là một trong ba thành tố chính của âm nhạc (giai điệu, tiết tấu, và hòa âm). Nhạc sĩ Phạm Duy, trong hơn mười tập sách xuất bản tại hải ngoại, hầu như bao giờ cũng để hợp âm cho bài nhạc, và qua đó người thưởng ngoạn đã học hỏi được nghệ thuật đặt hợp âm của ông rất nhiều. (Ngoài PD ra, các nhạc sĩ khác như Đăng Khánh, Từ Công Phụng, Lê Uyên Phương, Đức Huy v.v. trong tập nhạc của họ cũng để cả hợp âm lẫn cách đánh trên guitare, rất tiện).

Chúng ta thử lấy ngay ví dụ của hai câu đầu để xem cách ông đã đặt hợp âm ra sao. Trước tiên, tôi sẽ thử đặt hợp âm căn bản theo cách tôi hay làm. Tôi lấy nốt chính của mỗi trường canh (hình 5 + hình 9) rồi tìm các hợp âm có chứa nốt đó trong hình 3, chọn một hợp âm thích hợp nhất và viết xuống bên dưới của nốt đó. Sau đây là kết quả của tôi:

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody starting with a whole note G4, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of one sharp. It shows a chord progression: Am, Am, D7, and G. Vertical dashed lines connect the notes in the top staff to the chords in the bottom staff: G4 to Am, A4 to Am, B4 to D7, and C5 to G.

Hình 12 – Đặt hợp âm theo nguyên tắc căn bản.

Nếu bạn thử các hợp âm này trên đàn guitare hay piano, bạn sẽ thấy nó nghe được, nhưng nếu bạn dùng các hợp âm trong bài của nhạc sĩ Phạm Duy, bạn sẽ thấy nó có nhiều màu sắc hơn và đặc biệt có vẻ buồn man mác lúc gần cuối đoạn:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It contains four measures of music. Above the staff, the chords G, Em, C, and G are indicated. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of one sharp. It contains four measures of music. Above the staff, the chords Am, Cm6, D11, and G are indicated. Vertical dashed lines connect the chord changes between the two staves.

Hình 13 – Hợp âm dùng trong sách nhạc của nhạc sĩ Phạm Duy.

Ở hợp âm đầu, vì để tạo một biến đổi hòa âm trên cùng nốt sol nên PD đã đổi từ G sang Em. Sự chuyển đổi này rất nhẹ nhàng vì G chỉ khác Em có một nốt mi, như mũi tên chỉ trong hình trên. Tương tự, Am chỉ khác Cm6 có một nốt Mi giảm, nên sự chuyển dịch rất tự nhiên, đồng thời tạo cho ta một cảm giác bồi hồi xao xuyến. Điều đáng nói là hợp âm Cm6 (IV thứ) này không nằm trong các hợp âm chính của thang âm G trưởng, nên khi được cho vào thì hợp âm đã làm giàu thêm màu sắc của bản nhạc. (Trong sách “Cách viết để bài nhạc được nổi tiếng” (Writing Music for Hit Songs), nhạc sĩ Jai Josefs gọi hợp âm này là subdominant minor – có “tác dụng nhớ nhà, luyến tiếc quá khứ” (nostalgic), tạo “cảm xúc” (emotional), và cả “cảm xúc lẫn lộn giữa đắng cay và ngọt ngào” (bittersweet) [5].) Ta thấy nếu nhạc sĩ PD không ghi các hợp âm này xuống thì chúng ta hoặc không biết, hoặc phải đoán mò. Còn nhạc sĩ viết xuống thì đã làm rõ nghĩa rất nhiều. Tương cũng nên nhắc qua là nhạc sĩ có đi học nhạc ở Pháp một thời gian (1954-55) với nhạc sư Robert Lopez cũng như ở Institut de Musicologie, Paris, chuyên về “căn bản nhạc lý, tiến trình âm nhạc thế giới, về bí quyết sáng tác, cũng như về lý thuyết hòa âm, đối âm và thực hành piano” (Hồi Ký III, Chương Năm), nên các hợp âm nhạc sĩ đặt trong các sách nhạc của ông có giá trị học hỏi cao.

#### g. Nửa sau đoạn A

Sang câu 3: nhạc sĩ chuyển dịch nét nhạc lên một quãng 5 và phát triển ý, tạo tương phản so với hai câu đầu. Sang câu 4 các nốt nhạc y hệt như câu 3, chỉ khác một nốt Mi giáng thay vì nốt Mi trưởng, làm câu này nghe buồn bã, hoài niệm hơn rất nhiều! So với câu 2, nốt La không có liên lạc gần với hợp âm Cm, phải đổi thành Cm6, thì ở câu 4 nốt nhạc Mi giáng đã là nốt “cốt tử” rồi, và hợp âm Cm là hợp âm phù hợp nhất. Cũng theo Jai Josefs, sở dĩ ta mượn

được Cm là vì nó chính là hợp âm quãng 4 của âm giai Sol thứ, chỉ cách âm giai sol trưởng có nửa cung quãng 3 mà thôi. Hợp âm 4 thứ này dùng rất thông dụng trong các bài nhạc Việt Nam ở thang âm thứ, chẳng hạn như trong nhạc của nhạc sĩ Trịnh Công Sơn (thí dụ như từ hợp âm chủ Am đổi sang Dm, hay từ Em sang Am vậy.)

Ngoài ra, sự chuyển động của giai điệu lên cao hơn cũng có tác dụng làm câu vươn dài ra, tương phản phần nào với sự kể lể ở nửa trên.

The image shows two staves of musical notation in G major. The top staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Above the staff are four chords: Bm, G7, C, and G. The bottom staff has a similar melodic line but with a chromatic descent: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff are four chords: G, G7, Cm, and G. Vertical dashed lines connect the chord changes between the two staves. A slur covers the first four notes of each staff.

Hình 14 – Nửa sau của đoạn A.

Ngoài ra, ta thấy nhạc sĩ đã sử dụng thêm nhiều hợp âm mới, làm cho màu sắc giai điệu phong phú hơn nửa đoạn trên.

#### h. Vận luật đi đôi với âm điệu (Prosody)

Vì ở phần một chúng ta chỉ bàn về thơ mà chưa nói đến nhạc, nên khái niệm vận luật (prosody) chưa thể nên lên được. Khi đọc tới đây, bạn hãy dừng lại một chút và dành thời giờ xem lại phần một để thấy hết mọi nỗ lực sửa thơ đều nhằm thỏa mãn yếu tố prosody này. Câu nhạc hát lên càng nghe êm và thuận tai bao nhiêu, thì PD đã thành công trong việc đổi từ thơ qua nhạc bấy nhiêu vậy.

#### i. Đoạn A' và đoạn kết

Bạn có nhớ ở phần 1 có nói việc đoạn A lại cũng được dùng làm đoạn kết không? Để làm như vậy, kết bài phải chuyển tải đúng ý của lời nhạc (lại prosody nữa!). “Ngày như theo sông, bóng xế chiều rơi” cho ta một cảm giác luyến tiếc, không toàn vẹn. Đó cũng chính là lý do tại sao nốt Re đã được dùng, vì nó ở quãng 5, chứ không phải chủ âm! Kết bài đã không đóng hoàn toàn mà để mở cho trôi theo dòng sông ...

Tương tự, trong đoạn A', câu “*tuổi em đôi mươi, xuân mới vừa sang*”, những hứa hẹn tuổi thanh xuân còn thênh thang rộng mở “vừa sang” đã được gửi gắm vào một kết đoạn với nốt Ré.

## Đoạn B

Đoạn B chứa đựng hết các thành tố âm nhạc đã nói đến ở phần A, để tránh nhàm chán tôi sẽ chú trọng vào phần khai triển ý nhạc. Chúng ta thấy bốn nốt đầu là sự lặp lại nét nhạc chính để người nghe có thể thấy sự tiếp nối giữa đoạn A và B. Sau đó, PD làm một sự nhắc lại ngắn hơn bằng cách chỉ dùng lại hai nốt (si re) và tạo nên một cung nhạc với tiết tấu khác trước một tí (si re mi re si). Để nhấn mạnh ý nhạc mới này, và đồng thời cũng tạo một biến thể với ý nhạc mới, nhạc sĩ cho câu nhạc đi xuống với cung tương tự (sol la si la re). Ngoài ra, nhạc sĩ cố ý làm cho câu ngân nga ở tiết tấu mới này bằng cách lặp lại lời nhạc (“còn đâu ánh trăng vàng, còn đâu ánh trăng vàng”). Sau cùng, để hoá giải hai cung đi xuống, nhạc sĩ tạo một câu nhạc đảo cung. Ta thấy câu nhạc rất cân đối (balanced) vì trụ xung quanh nốt si: ở đầu câu, ở giữa câu, và ở cuối câu.

The image shows two staves of musical notation for Segment B. The key signature is one sharp (F#). The first staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Above the notes are chords: G, Gmaj7, Em, Am, G/B, C, G. The second staff contains the same sequence of notes and chords, but with a different rhythmic pattern, specifically a dotted quarter note followed by an eighth note for the first two notes (G and A).

Hình 15 – Đoạn B.

Ở câu thứ hai, ta thấy Phạm Duy đã sử dụng lại gần hết câu nhạc thứ nhất, chỉ dùng hai nốt cuối để khéo léo đưa giai điệu về chủ âm sol. Ta có thể nói nhạc sĩ đã “hà tiện” câu nhạc bằng cách lặp lại nó, chỉ khác ở lời nhạc mà thôi. Với cách làm như vậy, ta thấy đoạn B nghe khác đoạn A nhưng dùng đủ lâu để tạo nên bản sắc riêng. Một nhận xét khác là nhạc sĩ vẫn “hà tiện” nốt nhạc bằng cách sử dụng tiếp các nốt trong thang âm ngũ cung. Bạn thấy nốt do và fa# vẫn chưa được sử dụng, do đó ta thấy 4/5 bài hoàn toàn nghe rất đồng phương. Riêng nốt fa# vừa kể sẽ tạo nên một sự mới lạ trong đoạn C, và sẽ góp phần làm đoạn C tương phản rõ nét với toàn bài nhạc.

## Đoạn C

Tiếp tục sang đoạn C, trong đoạn này điểm nổi bật nhất là nhạc đề hoàn toàn tương phản so với hai đoạn trước. Ta thấy ngoại trừ bốn nốt nhạc đầu của motif, còn lại thì các chuyển động khác hẳn. Sau khi lặp lại 4 nốt đầu cùng hai nốt đầu motif (“còn đâu / giờ nhưng ...”), nhạc sĩ cho giai điệu nhảy một quãng năm tăng, để xuống nốt Fa# (lựa). Sự nhảy nốt thành linh này làm tăng kịch tính của câu, nhất là nốt fa# lại rơi vào nhịp mạnh và kéo dài 3 nhịp. Sau đó, nhạc sĩ viết tiếp một cung nhạc vút lên một quãng 9, chỉ với 4 nốt si fa# si do#. Nốt Do# này lại là một đặc biệt khác, vì nó không nằm trong thang âm Sol trưởng. Theo quy tắc 3 ở phần 2, vì nốt Do# là nốt chromatic, nên nó sẽ có khuynh hướng rất mạnh để hóa giải về nốt trên nó (và ổn định hơn nhiều), đó là nốt Re. Thực vậy, sau khi lặp lại ý nhạc trên (si fa# si) lần nữa thì câu nhạc đã trở về nốt re.

Trong việc đặt hợp âm, nốt Do# được đặt là F#7 là rất thích hợp, vì nó chính là hợp âm quãng 5 của Bm. Trong âm nhạc, hợp âm F#7 được gọi là “secondary dominant”, vì hợp âm tuy không thuộc về thang âm, nhưng có “họ hàng” với một hợp âm của thang âm đó (Bm). Khi đánh một “secondary dominant” lên, tai nghe nhạc liền có khuynh hướng muốn nghe hợp âm hóa giải của nó. Ngoài ra, tiết tấu cũng đã được thay đổi (1nhịp, 1nhịp rưỡi, và nửa nhịp) nhằm nhấn mạnh hơn nữa hai nốt do# và re. Có thể nói những điều kể trên đã phần nào làm cho câu nhạc trở nên tiếu nuôi và có tính chất kể lể, tạo cảm xúc cho người nghe hơn.

The image shows a musical score for two staves in G major. The top staff contains the following chords: G, Bm, F#7, Bm, and B7. The bottom staff contains the following chords: Em, E, A, D, and D7. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and quarter notes, with various rests and ties.

Hình 15 – Đoạn C.

Nửa đoạn sau, nhạc sĩ lại cho ta thấy một nét nhạc khác với nửa trên, chỉ giống ở phần đầu là dùng các nốt ở quãng xa (mí si mì si – “... đâu mùi cỏ dại”), rồi uyển chuyển dịu dàng qua nhiều hợp âm khác nhau Em->E->A->D trước khi đưa giai điệu trở lại nốt re, tạo sự sẵn sàng cho việc trở lại chủ âm sol trong phần A hát lại (re sol, sol sol). Vì cách nhạc sĩ đặt hợp âm, ta cũng có thể thấy ở hợp âm E hay A, ta có thể đặt E hoặc Em, hay A hoặc Am đều

được vì nhạc sĩ cố ý không viết nốt quãng 3 trong câu nhạc (sol# hay sol trong trường hợp E/Em, và do# hay do trong trường hợp A/Am.)

### Biến thể và tương phản

Nhìn lại trọn bài hát, ta thấy tác giả đã khéo léo tạo ra nhiều biến thể (variations) cũng như tương phản (contrast) nhưng vẫn có cái neo “còn đâu” để làm cho ý nhạc chuyển động nhịp nhàng. Ta hãy thử điểm danh lại các biến thể/tương phản mà Phạm Duy đã sử dụng:

Về bố cục bài: ông dùng ABACA thay vì ABAB, do đó ta thấy bài nhiều màu sắc ở đoạn B và C, nhưng bố cục vẫn chặt chẽ (coherent) vì có đoạn A làm sợi dây kết nối.

Thay đổi lời thơ thành lời nhạc: Phạm Duy đã lấy nét nhạc làm chính, và thay đổi thơ cho phù hợp. Tuy nhiên ta thấy ca khúc vẫn trung thành với ý nghĩa nguyên thủy của thi sĩ Lưu Trọng Lư.

Về tiết tấu: ngoài nhịp căn bản xuyên suốt bài, ông thêm nốt vào cho câu từ 4 chữ trở thành câu 5 chữ. Ta thấy đoạn A chỉ toàn 4 chữ, sau đó đoạn B là 4-5-5-5, rồi đoạn C là 4-5-4-4. Sự thay đổi này làm giảm đi sự đơn điệu của tiết tấu.

Về giai điệu: ông khai triển giai điệu theo nhiều hướng khác nhau, hoặc nhảy cung 4 rồi cung 5, hoặc đem nguyên câu lên cao hơn (một quãng năm). Ngoài ra giai điệu đoạn B hoàn toàn khác đoạn C, chỉ giống nhau nét nhạc ở 4 nốt đầu câu (“còn đâu em ơi”, có tác dụng làm xuyên suốt mạch giai điệu). Sự tương phản giữa đoạn B và C rất rõ nét với việc dùng quãng nhỏ ở đoạn B, và quãng lớn hơn ở đoạn C.

Về hòa âm: nhiều hòa âm không có trong thang âm (Cm6, F#7, E, A) đã được sử dụng. Có sự tương phản giữa hoà âm ở đoạn B và đoạn C, trong đó đoạn C dùng nhiều hợp âm nghịch nhĩ hơn.

Có lẽ phong cách khai triển một nhạc đề theo nhiều cách biến đổi, nhưng vẫn giữ nguyên vẹn nó cùng tiết tấu trong cả bài nhạc, là một đặc điểm đáng chú ý trong nhạc Phạm Duy. Tôi có thể kể ra rất nhiều ca khúc nổi tiếng được Phạm Duy sáng tác theo phong cách này: *Đừng Xa Nhau*, *Tiền Em*, *Trả Lại Em Yêu*, *Con Đường Tình Ta Đi*, *Đường Em Đi*, *Giọt Mưa Trên Lá*, *Gió Thoảng Đêm Hè*, *Mùa Thu Paris*, *Nghìn Trùng Xa Cách*, *Nghìn Năm Vẫn Chưa Quên*, *Cây Đàn Bỏ Quên*, *Hạ Hồng*, *Phượng Yêu*, v.v. Bài nào cũng

hay theo cách riêng của nó, và trong mỗi bài thì nhạc đề đều được khai triển đến tận cùng.

### Đề bài nhạc đọng lại với người thưởng ngoạn

Theo Michael Miller, tác giả của quyển sách “Hướng dẫn cho người mới học về Lý thuyết Nhạc” (The Complete Idiot’s Guide to Music Theory)[5], để viết một bản nhạc hay và lắng đọng trong người thưởng ngoạn, bài nhạc phải có thật nhiều các yếu tố sau đây, tuy nhiên bạn tha hồ làm những ngoại lệ, và bạn phải lý giải được (justify) tại sao bạn thay đổi từ các quy tắc trên.

- Dựa vào một nốt chính, rồi tạo các thay đổi từ nốt đó, sau đó về lại chính nốt ấy.
- Đi đâu thì đi, lúc cuối phải về nhà.
- Giữ nguyên thang âm.
- Dùng năm nốt chính (pentatonic scale).
- Tìm nhạc đề (hook, motif).
- Kiến tạo các biến thể.
- Viết câu 4, 8, hay 16 trường canh (chấn chứ không lẻ).
- Làm cho câu chuyển động, đừng dậm chân tại chỗ.
- Chuyển động nhỏ nhỏ, đừng chuyển quãng lớn.
- Các nốt phải ở trong một quãng (range) nhất định (để ca sĩ hát được).
- Tránh viết quãng khó làm cho ca sĩ khó hát.
- Giữ tiết tấu căn bản, không cầu kỳ.
- Viết bài trong time signature, đừng dùng cái khác (thí dụ như dùng nhịp 3/4 suốt bài, đừng chuyển qua 5/4 hay 4/4 rồi về lại 3/4).
- Kiến tạo, sau đó hóa giải căng thẳng trong giai điệu.
- Kiến tạo câu hỏi và câu trả lời (call & response) trong giai điệu.
- Thiết lập câu, đoạn cho đối xứng.
- Dung hòa giữa sự lặp đi lặp lại và biến thể.
- Theo sát tiến trình hợp âm (đã soạn cho bài).
- Theo sát dàn bài chuẩn: ABAB, ABA, v.v.
- Prosody: từ theo sát nhạc.
- Viết cho một nhạc cụ nào đó.
- Hãy tạo ra sắc thái riêng biệt! (Be unique).
- Học cách viết nhạc cho dàn nhạc.

Chúng ta thấy bài “Hoa Rụng Ven Sông” chứa đựng gần hết các quy luật, chỉ



có vài quy tắc là ngoại lệ và không phù hợp mà thôi. Chẳng hạn như ông viết các nốt cách nhau một quãng 3 nhiều, nhất là trong đoạn C. Tuy nhiên vì tiết tấu là nhịp Valse, nên đã có sẵn động năng (kinetic energy) để câu nhạc khi hát lên trôi chảy hơn. Ông muốn đoạn C có nhiều kịch tích hơn, do đó ông không ngần ngại dùng mọi kỹ thuật để làm việc ấy. Ông cũng không theo bố cục ABAB mà dùng ABACA, vì phù hợp với bố cục bài thơ hơn, v.v.

Trong một số bài nhạc khác, chúng ta cũng có thể lấy nhiều ví dụ về việc dùng hay không dùng các quy luật này. Câu “*Em hỏi anh, em hỏi anh bao giờ trở lại? Xin trả lời, xin trả lời: mai một anh về*” (Kỷ Vật Cho Em) là một thí dụ về cách kiến tạo câu hỏi và câu trả lời rất hợp tai. Còn trong “Áo Anh Sút Chi Đường Tà”, nhạc sĩ liên tục đổi time signature: 4/4, 2/4, 6/4, 3/4 ... cho phù hợp với ý thơ. Đường Chiều Lá Rụng là một thí dụ về cách dùng tiết tấu rất cầu kỳ. Nói tóm lại, theo thiển ý thì các nhạc phẩm của Phạm Duy là một kho tàng quý giá trước tiên cho những ai muốn tìm hiểu cách sáng tác nhạc, sau đó là tìm hiểu cách sáng tác tuy Việt Nam mà vẫn theo đúng các nguyên tắc nhạc lý của âm nhạc Tây Phương.

### Thay Lời Kết

Những ý tưởng trong đầu để viết xuống một tiểu luận bàn về những điều cơ bản trong nhạc thuật của nhạc sĩ Phạm Duy đã hình thành trong tôi trong một khoảng thời gian dài, hai ba năm trở lại đây. May nhờ có động lực thúc đẩy sau khi đọc bài viết của một giáo sư về ngành điện toán là Paul Graham[7], trong đó ông có nhắc đến một điều là bạn phải viết xuống những ý tưởng của bạn, và phải viết cho độc giả xem chứ không viết như nhật ký, thì những tìm tòi và lý luận của bạn mới đặc sắc được. Không những thế, khi viết xuống bạn sẽ tự tìm ra những điều hay mà nếu suy nghĩ suông chưa chắc bạn đã có được. Vì lý do đó, tôi đã không ngần ngại nữa mà ngồi xuống để viết tiểu luận này, trước tiên để giúp tôi hệ thống hoá các suy nghĩ và tìm dữ liệu chứng minh cho các suy nghĩ đó, tiếp theo là để cống hiến đến các bạn yêu nhạc nói chung và nhạc Phạm Duy nói riêng một vài cảm nghĩ và sưu tầm của tôi về định nghĩa của một bản nhạc hay, với những thước đo nhạc lý rõ ràng cụ thể. Ngoài ra, tôi hy vọng người đọc thấy rõ hơn chút nữa sự sáng tạo cũng như sức làm việc cần mẫn và rất nghiêm túc của nhạc sĩ Phạm Duy cũng như của các nhạc sĩ khác, qua đó giúp ta có một thái độ trân trọng và lịch sự tối thiểu khi bàn về nhạc của họ.

Tôi xin mời các bạn đọc tiếp các bài viết khác về nhạc Phạm Duy mà tôi rất ngưỡng mộ. Về phần phân tích lời trong nhạc Phạm Duy, tôi đoán chắc chưa có ai viết hay hơn nhà văn Xuân Vũ, với quyển “*Nửa Thế Kỷ Phạm Duy*”

[8]. Về mặt nhạc thuật và sự nghiệp âm nhạc đồ sộ của nhạc sĩ, xin tham khảo thêm “Một Người Gia Nã Đại và Nghệ Thuật của Phạm Duy” của tác giả Georges Etienne Gauthier [9]. Nhạc sĩ Phạm Quang Tuấn cũng có nhiều bài viết sâu sắc về nhạc thuật của nhạc sĩ Phạm Duy ở trang nhà của ông <http://tuanpham.org>

Xin cảm ơn độc giả đã chịu khó bỏ thì giờ đọc hết tiêu luận này. Chúc các bạn nhiều sức khoẻ và xin hẹn gặp lại trong một dịp khác.

Học Trò  
California, tháng 2 năm 2006

Ghi chú & tài liệu tham khảo:

[1]Trích từ sách “Music in the Western World: A History in documents”, đồng tác giả Piero Weiss và Richard Taruskin, Schirmer Books, 1984. Trang 401-402, Brahms on Composing. Đoạn viết trích từ sách: George Henschel, Personal Recollections of Johannes Brahms. Trích đoạn:

*“There is no real creating,” he (Brahms) said, “without hard work. That which you would call invention, that is to say, a thought, an idea, is simply an inspiration from above, for which I am not responsible, which is no merit of mine. Yea, it is a present, a gift, which I ought even to despise until I have made it my own by right of hard work. And there need be no hurry about that, either.”*

[2] Cũng xin được nói thêm là tôi có chọn thử 100 bài nhạc Phạm Duy tôi yêu thích để tự phân tích và lập các dữ liệu thống kê (Tôi có post lên ở đây: <http://dactrung.net/tacgia/default.aspx?TacGiaID=jXQ0YNDGv4m5Cm4Z76GOWA%3d%3d> ).

[3] Melody in Songwriting, Jack Perricone - Berklee Press 2000. Đây là một quyển sách rất hay và dạy người đọc cách viết một giai điệu dựa trên một tiến trình hòa âm hay viết mà không cần đến chuyên động hòa âm.

[4] Khái niệm “nhạc đề” này tôi có nói qua trong bài viết trước đã được đăng trên trang Đặc Trưng (<http://dactrung.net/baiviet>) nhan đề : “Thử phân tích nhạc phẩm ‘Phôi Pha’ của nhạc sĩ Trịnh Công Sơn”  
<http://dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=CSpT%2bXIMWBy9Mh%2fpBxICLA%3d%3d>

và “ 'Lặng Lẽ Nơi Đây' – Viên ngọc quý nằm lặng lẽ trong kho tàng thơ nhạc Trịnh Công Sơn”

<http://dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=VZg2nWZ2piYfC1VhUyHjOA%3d%3d> .

[5] Writing music for hit songs, Jai Josefs. Schirmer Books, 2<sup>nd</sup> Edition 1996. Đây là một quyển sách khác không thể thiếu được trong tủ sách của những ai muốn tìm hiểu cách sáng tác nhạc.

[6] The Complete Idiot's Guide to Music Theory, Michael Miller. Sách này là quyển đầu trong bộ 3 quyển rất đặc sắc của ông Miller viết về nhạc cho tủ sách the Idiot's Guide. Hai quyển kia là “Guide to Solos & Improvisation” và “Guide to Music Composition.”

[7] The Age of the Essay, Paul Graham. Xem trên liên mạng tại link sau:  
<http://www.paulgraham.com/essay.html>

[8] Nửa Thế Kỷ Phạm Duy, Xuân Vũ. Xem trên liên mạng tại link sau:  
<http://dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=dxVs3cW%2b1isyiV0PBZMnVA%3d%3d>

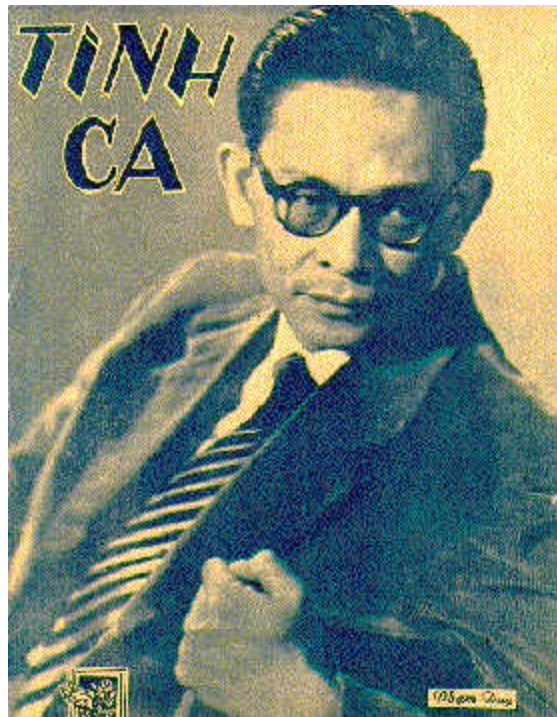
[9] Một Người Gia Nã Đại và Nghệ Thuật của Phạm Duy, Georges Etienne Gauthier, đăng trên báo Bách Khoa trước 1975. Xem trên liên mạng tại link sau:

<http://dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=FwJu3JbLceEt5d3CadGVEw%3d%3d>

Cảm ơn: Người viết cảm ơn anh SN (một người bạn cùng sở làm) đã bỏ nhiều thời giờ đọc các bản thảo và góp ý kiến hữu ích để tiểu luận rõ ràng và mạch lạc hơn.

## Nhân Nghe “Tình Ca”

Nhân nghe nhạc phẩm "Tình Ca" do Mỹ Linh trình bày trong đĩa hát "Phạm Duy - Ngày Trở Về Vol 1," tôi có một số cảm xúc về track thu âm lẫn bài hát, nhưng vì ý tưởng lan man, nên tôi để các ý tưởng đó thành những tiểu đoạn nhỏ, thay vì sắp xếp lại thành một bài viết hoàn chỉnh. Mong bạn đọc lượng thứ.



\*\*\*

Trong "Tình Ca", tiếng hát Mỹ Linh [và hòa âm của Đức Trí - cảm ơn ns Phạm Duy đã bổ sung chi tiết này] đã cố hết sức chứng tỏ cho mọi người (một cách gián tiếp) hộ cho nhạc sĩ Phạm Duy mục đích tối hậu của cuộc trở về của Ông: giới thiệu lại những nhạc phẩm bất hủ của ông và đem chúng chính thức trở về nơi ở của chúng, trong lòng nước Việt Nam, trong lòng người dân Việt Nam từ Bắc chí Nam. Từ tiếng còi tàu ra đi (hay trở về?) trong nhạc dẫn nhập, cho tới tiếng hát mạnh, "nồng nàn", trữ tình của Mỹ

Linh, cũng như của các giọng hát bè nam nữ, tiếng violon réo rắt ở background, cũng như những chữ lặp đi lặp lại sau cùng "tôi yêu ... tiếng nước tôi", những yếu tố đó có gì khác hơn là để làm dậy lên trong lòng người nghe một tình yêu tiếng Việt, yêu nước Việt, và yêu con người Việt Nam? Thính giả qua bài "Tình Ca" này sẽ cảm thấy con người nhạc sĩ Phạm Duy đã mãnh cảm và yêu "tiếng nước tôi" và đất nước Việt Nam như thế nào mới có thể viết lên những ngôn từ và giai điệu réo rắt, mãnh liệt và nồng nàn đến vậy? Từ đó, người nghe cảm thấy rất thuyết phục và hiểu ra cội nguồn tại sao ns Phạm Duy quyết chí trở về quê nhà.

\*\*\*

Nghe track nhạc này từ tận Cali xa xăm, trong thời đại toàn cầu hóa: máy computer với hệ điều hành Mỹ (Microsoft), dùng blogger (của google) để làm web chữ việt, nghe nhạc từ máy iPod, tôi cảm nhận thêm một ý nghĩa mới mà "Tình Ca" mang đến. Tiếng Việt, hơn bao giờ hết, là một phương tiện thông tin không thể thiếu được để cho mọi con dân Việt trên trái đất có thể tìm đến với nhau, hiểu và thông cảm với nhau. Cho nên, "tôi yêu tiếng nước tôi" là vậy. Bài nhạc viết lên năm 1953 lại hợp thời hợp cảnh hơn bao giờ hết, và có lẽ sẽ chẳng bao giờ lỗi thời. Không phải là điều ngẫu nhiên mà "Tình Ca" lại thuộc hàng Top Ten các bài hát được nhiều người xem và nghe nhất tại một website chuyên về sưu tập những tinh hoa nghệ thuật của người Việt (Đặc Trưng.) "Tình Ca" đã được 25154 lượt người xem trong khoảng thời gian 6 năm (Xem 10 bài đọc nhiều nhất bên tay phải tại <http://dactrung.net/nhac/default.aspx>).

\*\*\*

Trong đoạn 2 của "Tình Ca", ns Phạm Duy – theo ý tôi "suy diễn" - đã vẽ nên một cảnh tượng hoành tráng bằng cách dùng cung nhạc.

*Tôi yêu đất nước tôi,  
nằm phơi phơi bên bờ biển xanh  
Ruộng đồng vun sóng ra Thái Bình  
Nhìn trùng dương hát câu no lành ...*



Tôi yêu đất nước tôi, nằm phơi phơi bên bờ biển xanh Ruộng đồng vun sóng ra Thái Bình Nhãn trùng đương hát câu no lành ...

(Về cung nhạc, tôi có nói sơ qua trong bài viết **Tìm hiểu nghệ thuật sáng tác nhạc qua ca khúc "Hoa Rụng Ven Sông" của nhạc sĩ Phạm Duy**)

\*\*\*

Mỗi lần tôi chịu để tâm ra nghiên ngẫm một bài hát nào đó của nhạc sĩ Phạm Duy (tựa như thiền sinh tìm hiểu một công án vậy,) nhiều lúc tôi tìm ra nhiều cái "ah-ha", mà nếu thoáng qua, có lẽ tôi sẽ chẳng bao giờ nghĩ ra những điều đó. "Tình Ca" cũng không là ngoại lệ. Dưới cặp mắt của một môn sinh tự học cách sáng tác nhạc (mặc dù chưa có bài nào ra lò :- ) hết,) "Tình Ca" là một mẫu mực của phương cách sáng tác chân phương, đầy đủ hỷ nộ ái ố, có mở bài, dẫn chứng, kết bài, v.v., nói tóm lại là có rất nhiều cái để học. Tôi xin đơn cử vài điều nhận xét như sau:

1. Cấu trúc bài rất chặt chẽ của cả 3 lời nhạc, đầu ra đáy. Thí dụ trong đoạn một, mở bài là "Tôi yêu tiếng nước tôi," thì sau đó dẫn chứng liền: không phải chỉ mình tôi yêu mà cả đất nước bốn ngàn năm của tôi ai cũng yêu hết, thoát cái tôi được thừa hưởng di sản văn hoá ấy, với đủ cung bậc giận hờn, nhớ nhung, v.v. rồi thì tác giả đưa về thực tế: yêu tiếng Việt là yêu luôn cả miệng xinh ăn nói (tiếng việt) của cô láng giềng!

Lời nhạc do đó không những nhẹ nhàng mà còn có sức thuyết phục, kèm theo cái cười ý nhị. Hai đoạn sau nói về đất nước và con người Việt Nam cũng mở bài, thân bài, và kết cục gọn gàng, chính, chặt chẽ như vậy. Tuyệt nhiên không thấy cái lan man, lạc đề, lơ đãng ở đâu cả? Tôi có vài dịp nghe nhiều bài nhạc phổ thơ của các nhạc sĩ khác, nhiều khi họ bê nguyên con vào thành bài nhạc, thành ra nghe như là ngâm thơ, không có cấu trúc rõ rệt, thế có khổ không chứ?

2. Trong bài thực ra có tới 5 nhạc đề khác nhau:

- a. Tôi yêu tiếng nước tôi từ khi mới ra đời, người ơi  
Mẹ hiền ru những câu xa vời À à ơi ! Tiếng ru muôn đời

- b. Tiếng nước tôi ! Bốn ngàn năm ròng rã buồn vui  
Khóc cười theo mệnh nước nổi trôi, nước ơi
- c. Tiếng nước tôi ! Tiếng mẹ sinh từ lúc nằm nôi  
Thoắt nghìn năm thành tiếng lòng tôi, nước ơi (phát triển từ nhạc đề "b")
- d. Tôi yêu tiếng ngang trời Những câu hò giận hờn không nguôi  
Nhớ nhung hoài mảnh tình xa xôi Vững tin vào mộng đẹp ngày mai
- e. Một yêu cầu hát Truyện Kiều  
Lẳng lơ như tiếng sáo diều (ư diều) làng ta  
Và yêu cô gái bên nhà  
Miệng xinh ăn nói thật thà (à à) có duyên...

Thế mà chúng vẫn liên kết với nhau thật liền lạc, do nhạc sĩ khéo léo xấp xếp nhịp điệu xen lẫn nhau, cũng như sau 4 đoạn nhỏ cùng nhịp 4/4 thành nhịp nhanh hơn 2/4, chưa kể nhạc sĩ còn chuyển từ cung thứ sang trưởng, cũng như thay đổi bậc ngũ cung liên tục trong bài. Thực vậy, nếu ta thử đếm chữ thì thấy:

- a: 5/7/7/7
- b: 3/7/7/2
- c: 3/7/7/2
- d: 5/7/7/7
- e: 6/8/6/8 (lục bát!)

Ta thấy đoạn "d" có tiết tấu y hệt đoạn "a", chỉ khác cái là dùng nhiều nốt nghịch nhĩ để dẫn ý nhạc đến cao trào. "b" và "c" được đệm và giữa "a" và "d" để khỏi nhàm, thành ra nếu không tinh ý chẳng ai biết "d" có tiết tấu giống hệt "a". Vì sự giống ở tiết tấu này, bài nhạc rất chặt chẽ và kiên kết.

Tôi thích nhạc của ns PD, có lẽ là vì nhiều khi ông cho ta vài bất ngờ nghe là lạ tai nhưng "đã" và thuyết phục lắm. Thí dụ, trong vài bài hát ông đổi từ thứ sang trưởng "cái rụp" rồi lại quay về thứ ngay lập tức, hoặc vice versa. Trong, "À à ơi ! Tiếng ru muôn đời", chữ đời đã được chuyển sang cung trưởng làm câu nhạc bừng sáng lên, sau đó lại chuyển qua thứ: "Tiếng nước tôi."

3. "Tình Ca" cũng theo đúng luật "hoá giải," sau bốn đoạn nhạc từ cung thứ

"a" từ từ dẫn đến cao trào với những nốt nghịch nhĩ ở "d", cuối cùng đã hoá giải hai lần bằng cách chuyển sang trưởng và đôi nhịp, tạo cảm giác khoan khoái nơi người nghe.

Tôi có một dịp để tâm nghiên cứu quyển sách **"Đường Về Dân Ca"** cũng của nhạc sĩ Phạm Duy (Xuân Thu xuất bản 1990), đã rất tâm đắc và hiểu sơ sơ thế nào là nhạc ngũ cung. Tôi sau đó cũng có viết xuống cho mình cách chuyển đổi ngũ cung theo phương pháp ký âm Tây Phương, hy vọng có dịp sẽ trình bày với bạn đọc. Tôi cũng hy vọng có dịp, nhạc sĩ sẽ chỉnh sửa những phần không cần thiết, để có thể tái bản lại "Đường Về Dân Ca" cho giới yêu nhạc và sáng tác nhạc trong nước có một pho "Cửu âm chân kinh" để mà tham khảo.

*Học Trò (7/2006)*



## Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà – Vài Nhận Xét

Trong phần đầu của bài viết hai phần này, tôi xin được nêu một số nhận xét về nhạc phẩm "Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà", do nhạc sĩ Phạm Duy phổ nhạc năm 1970 từ thơ Hữu Loan. "Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà" trung thành với nguyên bản "Màu Tím Hoa Sim," tức là theo lối kể chuyện. Bản nhạc có rất nhiều nhạc đề khác nhau, cũng như chuyển time signature nhiều lần, và dùng phương pháp chuyển cung (metabole) rất tài tình từ thứ sang trưởng rồi lại trở về thứ, rồi từ time signature này sang time signature khác (4/4->2/4->6/4->3/4) rất nhanh lẹ mà ta nghe vẫn không thấy ngỡ ngàng chi hết. Sở dĩ phải có các kỹ thuật trên, theo tôi cũng chính vì nhạc theo lối kể chuyện, và tình tiết thì éo le lắm, và tả cảnh, tả người, v.v. nữa, nên nhạc thuật phải rất phong phú. Hơn nữa, sau viên ngọc toàn bích "Tình Ca" thực cô đọng, và hai trường ca phong phú Con Đường Cái Quan và Mẹ Việt Nam, Ns Phạm Duy hẳn đã tiếp tục chinh phục giới thưởng ngoạn miền Nam qua tình khúc không dài mà cũng chẳng ngắn này, vì nó không những mang âm hưởng Việt Nam sâu đậm mà cũng chứa đựng nhiều kỹ thuật viết nhạc tinh xảo - nhưng khi nghe lại thấy rất dễ nghe cũng như dễ dàng ăn sâu vào lòng người.

\*\*\*

Trước tiên xin bạn đọc thưởng thức lời và nhạc. Phần [A], [B], v.v. là do tôi đặt thêm để tiện so sánh:

### Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà

*(Thơ: Hữu Loan - Nhạc: Phạm Duy)*

*Saigon 1970*

#### **[A]**

*Nàng có ba người anh đi bộ đội lâu rồi!  
Nàng có đôi người em có em chưa biết nói  
Tóc nàng hãy còn xanh, tóc nàng hãy còn xanh...*

*Tôi là người chiến binh xa gia đình đi kháng chiến  
Tôi yêu nàng như yêu người em gái tôi yêu  
Người em gái tôi yêu, người em gái tôi yêu.*

**[B]**

Ngày hợp hôn tôi mặc đồ hành quân  
Bùn đồng quê bết đôi giày chiến sĩ  
Tôi mới từ xa nơi đơn vị về  
Tôi mới từ xa nơi đơn vị về

Nàng cười vui bên anh chồng "kỳ khôi"  
Thời loạn ly có ai cần áo cưới?  
Cưới vừa xong là tôi đi.  
Cưới vừa xong là tôi đi ...

**[C]**

Từ chốn xa xôi nhớ về ái ngại  
Lấy chồng chiến binh mấy người trở lại?  
Mà nhớ khi mình không về  
Thì thương người vợ, bé bỏng chiều quê.

**[D]**

Nhưng không chết người trai chiến sĩ  
Mà chết người gái nhỏ miền xuôi

Nhưng không chết người trai chiến sĩ  
Mà chết người gái nhỏ miền xuôi

Nhưng không chết người trai chiến sĩ  
Mà chết người gái nhỏ miền xuôi

Hỡi ôi ! Hỡi ôi !

**[E]**

Tôi về không gặp nàng  
Má ngòai bên mộ vàng  
Chiếc bình hoa ngày cưới  
Đã thành chiếc bình hương

Nhớ xưa em hiền hoà  
Áo anh em viền tà  
Nhớ người yêu màu tím  
Nhớ người yêu màu sim!

**[F]**

*Giờ phút là đời  
Chẳng được nói một lời  
Chẳng được ngó mặt người!*

**[A']**

*Nàng có ba người anh đi bộ đội lâu rồi!  
Nàng có đôi người em, nhưng em thơ sẽ lớn  
Tóc nàng hãy còn xanh, tóc nàng hãy còn xanh*

*Ôi một chiều mưa rừng nơi chiến trường Đông Bắc  
Ba người anh được tin người em gái thương đau  
Và tin dữ đi mau, rồi tin cưới đi sau.*

**[G]**

*Chiều hành quân qua những đồi sim  
Những đồi sim, những đồi sim, đồi tím hoa sim  
Tìm cả chiều hoang biệt ...*

*Rồi mùa Thu trên những dòng sông  
Những dòng sông, những dòng sông làn gió Thu sang  
Gió ròn rợn trên mộ vàng*

*Chiều hành quân qua những đồi sim  
Những đoàn quân, những đoàn quân và tiếng quân ca  
Có lời nào ru ời ợi!*

**[H]**

*À ơi ! À ơi ! Áo anh sút chỉ đường tà  
Vợ anh chết sớm, mẹ già chưa khâu!*

*Những đồi sim, những đồi sim, đồi tím hoa sim  
Đồi tím hoa sim, đồi tím hoa sim  
Đồi tím hoa sim, đồi tím hoa sim  
Đồi tím hoa sim ...*

\*\*\*

Đọc qua hết lời nhạc và nguyên bản bài thơ, ta thấy nhạc sĩ Phạm Duy đã rất trung thành với bản gốc, không thêm thắt những chi tiết mới, chỉ sắp xếp lại

cho gọn ghẽ và phù hợp với nhạc. Trong đoạn [A] chẳng hạn, chỉ có những thêm thắt cần thiết được đưa vào chủ đích là để điền đầy câu nhạc, đồng thời nhấn mạnh bằng cách lặp lại 2-3 lần những ý quan trọng: "tóc nàng hãy còn xanh", hay "tôi yêu nàng như yêu người em gái." Riêng "tóc nàng hãy còn xanh", khi lặp lại như vậy đã phảng được tiếng kêu than, oán trách trời xanh về sự từ trần đột ngột của người vợ trẻ. Ta sẽ thấy tiếng kêu than này được lặp lại lần nữa trong đoạn [A']. Đây chỉ là một thí dụ, để tránh nhàm chán tôi đề bạn đọc so sánh và tìm ra những chi tiết tương tự trong các đoạn còn lại.

\*\*\*

Trong đoạn [B], nhạc từ chậm buồn đã chuyển sang thể hành khúc 2/4, mạnh, tươi vui và sáng sủa. Mọi chi tiết được mô tả dồn dập, một phần cũng là vì ns Phạm Duy đã khéo chọn những danh từ, động từ "gọn" rồi cho chúng rơi vào nhịp mạnh của trường canh: hành quân, xa, về, cười vui, xong, đi. Bạn thấy đó: xa, về, xong, đi, nhanh như một giấc mơ. Cấu trúc các câu nhạc cũng ngắn, chỉ có 3->4 chữ: tôi mới từ xa, nơi đơn vị về, cưới vừa xong, là tôi đi, v.v. tạo nên một trạng thái dồn dập, khẩn trương, đúng hệt như tác phong quân ngũ.

\*\*\*

Đoạn [C]->[F] mời bạn xem phần hai (**Tìm Hiểu Tinh Yếu ...**) để thấy cách nhạc sĩ đã chuyển đổi trạng thái tâm lý từ vui [B] sang buồn, oán thán, lắng đọng bằng cách dùng tiết tấu và chuyển cung ra sao. Ngoài ra, tôi cũng để ý là khi nói về "nàng" thì nhạc sĩ dùng âm giai thứ (mảnh mai) để diễn tả, trong khi nói về "cái tôi" hoặc về các chiến sĩ thì phần lớn ông dùng âm giai trưởng (khỏe mạnh, dứt khoát.)

Tôi đặc biệt thích đoạn [E], tiết tấu valse, dịu dàng và buồn: "áo anh em viên tà, nhớ người yêu màu tím, nhớ người yêu màu sim." Rất cảm động!

Trong đoạn [F], chỉ với hai nốt nhạc (Do và Mi giáng) cùng với một tiến trình hòa âm đi xuống (Cm->Abmaj7->Cm), nhạc sĩ đã tạo nên một bầu không khí thâm lương ảm đạm. Sự chuyển cung từ C sang Cm cũng rất đột ngột, nhưng đã tạo nên sự ngưng đọng, cũng như làm câu nói trở về đoạn [A'] (*Nàng có ba người anh ...*)

Giờ phút lia đời Chẳng được nói một lời Chẳng được ngó mặt người ! Nàng có ba người

\*\*\*

Trong nhạc Phạm Duy, cái mà tôi hay để ý là tìm hiểu xem người nghệ sĩ đã sử dụng cung nhạc ra sao để làm lời nhạc phù hợp với nhạc và ý tưởng của đoạn nhạc. Ở đoạn [G], nhạc sĩ đã vẽ cho ta một dãy núi đồi trùng trùng điệp điệp, san sát nhau, với những đoàn quân nối bước nhau, có leo, có thả dốc, rồi lại leo nữa, v.v.



*Chiều hành quân qua những đồi sim,  
 Những đồi sim, những đồi sim, đồi tím hoa sim  
 Tím cả chiều hoang biển biệt*

*Rồi mùa Thu trên những dòng sông,  
 Những dòng sông, những dòng sông làn gió Thu sang  
 Gió rờn rợn trên mộ vàng*

*Chiều hành quân qua những đồi sim,  
 Những đoàn quân, những đoàn quân và tiếng quân ca  
 Có lời nào ru ời ời*

Cảnh tượng này thật là "hoành tráng," hùng vĩ, và oai hùng phải không bạn?

\*\*\*

Trong những bước quân hành, giữa những khúc quân ca, lạ thay vẫn có

những lời ru nhẹ nhàng, vương vấn, đầy tiếc nuối:

*À ơi ! À ơi ! Áo anh sứt chỉ đường tà  
Vợ anh chết sớm, mẹ già chưa khâu*

Chính giai điệu mượt mà tình cảm này đã làm nổi bật lên sự tương phản tột cùng đến phi lý của nét nhạc khả hoàn ca cuối bài. Trong khi giai điệu và hòa âm là nhạc chiến thắng, đầy hạnh phúc, mạnh mẽ, toàn vẹn, thì lời nhạc lại diễn tả một tâm trạng u hoài về "những đôi sim - những đôi tím hoa sim." Ta thấy rõ cái giá chua chát phải trả của bất kỳ một cuộc chiến tranh nào, cho dù chiến tranh ấy có chính nghĩa hay không. Sau này, nhạc sĩ Phạm Duy đã lại đưa triết lý "nhất tướng công thành vạn cốt khô" này vào Minh Họa Kiều với nhạc phẩm "Hán Sở Tranh Hùng," phổ từ thơ của văn hào Nguyễn Du, như ông đã giới thiệu trong buổi ra mắt CD tại Little Saigon năm 2001:

*"Trải qua một cuộc binh đao  
Đóng xương vô định đã cao bằng trời... "*

Học Trò (8/2006)

# Tìm Hiểu Tinh Yếu Trong Nghệ Thuật Sáng Tác Nhạc của Nhạc Sĩ Phạm Duy

Trong nhiều nhạc phẩm của nhạc sĩ Phạm Duy, nếu bạn để ý, bạn sẽ cảm thấy chúng đều có cùng chung một cấu trúc vững chắc, với một lối phát triển nhạc đề rất hài hòa, cân phương, và lô gíc. Tôi tìm kiếm đã lâu, quan sát nhiều bản nhạc, mà vẫn không tìm ra những phương pháp riêng biệt nhạc sĩ đã dùng để xây dựng bản nhạc. Áp dụng những quy tắc viết nhạc tây phương để xem cách viết của nhạc sĩ thì thấy chúng cũng đúng hết [1], nhưng tôi vẫn còn cảm thấy mình còn thiếu một mắt xích nào đó. Cho tới một ngày tôi lục lại trong bộ sách sưu tầm nhạc của tôi, có quyển "Đường Về Dân Ca" cũng của nhạc sĩ viết, thì tôi mới "ah-ha!" và chợt hiểu ra tại sao nhạc sĩ lại viết nhạc như vậy. Sau đây là những ghi nhận của tôi sau khi suy ngẫm về quyển sách, mời bạn cùng chia sẻ với tôi.

## Phần 1. Nhạc Ngũ Cung

Nhạc sĩ Phạm Duy, trong quyển "Đường Về Dân Ca" (NXB Xuân Thu 1990), đã giải thích cặn kẽ sự hình thành của "nhạc ngũ cung." Dựa trên nghiên cứu của các vị thầy Jacques Chailley, Constantin Brailiou, thang âm - căn bản của nhạc điệu - được thành lập dựa trên một hiện tượng âm thanh là luật cộng hưởng (loi de la résonance.) Luật này cho ta biết rằng một âm thanh chính sẽ đẻ ra những âm thanh phụ gọi là bội âm (sons concomittants) và họa âm (sons harmoniques.)

Tiếp theo, nhạc sĩ nói đến sự hình thành của nhị cung, tam cung, tứ cung, cuối cùng là ngũ cung. Ông cũng nói đến các dạng (thể) có được do cách sắp đặt các thể đảo (inversions) từ các nốt trong nhị, tam, tứ và ngũ cung. Ông lấy thí dụ, từ nốt đầu là Fa, thì họa âm nghe rõ nhất của nó là Do (quãng 5), do đó tạo thành nhị cung. Tương tự, Do có họa âm rõ nhất là Sol, do đó Fa, Do và Sol hợp thành tam cung. Kế đến, vì quãng 5 của Sol là Re, nên Fa, Do, Sol và Re tạo thành tứ cung. Cuối cùng, vì La là quãng 5 của Re, nên ta có Fa, Do, Sol, Re và La hợp thành năm nốt ngũ cung. Sau đây là bảng tóm gọn nhị cung tới ngũ cung với các dạng (thể) có được:

Nhị Cung :

luật cộng hưởng: Fa Do;  
thê #1: Do Fa

Tam Cung:

luật cộng hưởng: Fa Do Sol;  
thê #1: Fa Sol Do;  
thê đảo #2: Do Fa Sol;  
thê đảo #3: Sol Do Fa

Tứ Cung:

luật cộng hưởng: Fa Do Sol Re;  
thê #1: Fa Sol Do Re;  
thê đảo #2: Sol Do Re Fa;  
thê đảo #3: Do Re Fa Sol;  
thê đảo #4: Re Fa Sol Do

Ngũ Cung:

luật cộng hưởng: Fa Do Sol Re La;  
thê #1: Do Re Fa Sol La;  
thê đảo #2: Re Fa Sol La Do;  
thê đảo #3: Fa Sol La Do Re;  
thê đảo #4: Sol La Do Re Fa;  
thê đảo #5: La Do Re Fa Sol;

Cũng theo nhạc sĩ, nếu tứ cung cùng với các thê đảo cho ta các quãng âm 5, 4, 2, 7 thứ và 3 thứ, thì ngũ cung đã tạo cho nhạc từ một không khí nhạc thức (music modale) bỗng có không khí nhạc chủ thê (musique tonale) vì đã cho thêm quãng 3 trưởng (Fa->La). Ngoài ra, ta có một chuỗi nhạc đi liền nhau (Fa Sol La), mà các nhạc học gia gọi là pycnon, làm cho giai điệu có chỗ nghỉ ngơi.

Điều mà tôi học được đầu tiên là nhận ra tầm quan trọng của các thê đảo, mà quy tắc bất biến là: trong một câu nhạc (ít ra là nhạc hát Việt Nam,) ta chỉ có thể dùng các nốt trong một thê ấy mà thôi. Sau đó, nếu ta muốn phát triển câu đó sang một biến thê khác của ngũ cung, hay chuyển hẳn sang một ngũ cung khác, thì ta lại tìm cách bắc cầu để sang câu mới. Trong câu mới, quy tắc đó lại được lặp lại, tức là câu nhạc chỉ nằm trong phạm vi năm nốt của ngũ cung ta chọn mà thôi.

Ngoài ra, nếu ta muốn dùng nốt từ quãng 8 trở lên (tức là không thuộc bất kỳ một thê đảo nào của ngũ cung, ta phải đặt nốt đó ở chỗ cuối câu, đa phần để



làm nền sang câu khác, hay là nhấn mạnh một ý nào đó, chứ nốt đó không thể nằm lẫn vào giữa câu được. Kết luận này sở dĩ tôi rút ra được là vì nhạc sĩ Phạm Duy dùng rất nhiều các thí dụ minh họa cho các thể đảo: từ câu rao hàng, hát ả đào dùng nhị cung, tới hò huế, hát ví của tam cung, ố tang tình tang hay lý ngựa ô của tứ cung, cho tới ru con miền Bắc, lý con cò, lý ngựa tây, v.v. của ngũ cung, tuyệt nhiên không thấy thí dụ nào dùng một quãng 8 hết, mà chỉ lòng vòng quanh các nốt trong thể định sẵn. [Thực ra, tôi đã tìm ra một ngoại lệ cho luật này ở [2]: chữ "trống" là nốt re cao, chách nốt re đầu "lệnh" một quãng 8.]

Ngũ cung ông thí dụ ở trên, ông đặt tên là "Ngũ cung Do Re Fa Sol La." Theo tôi thấy, ngũ cung này ta có thể nôm na gọi là Ngũ cung F/Dm chẳng? *(Theo lý thuyết nhạc tây phương, ngũ cung này được gọi tên là Fa Pentatonic Scale, nhưng tôi vẫn thích đặt tên là F/Dm, vì nó chỉ ra mối quan hệ giữa trưởng và thứ trong nhạc ngũ cung Việt.)* Năm nốt trên ta thấy vừa nằm cả trong âm giai thứ Dm lẫn âm giai trưởng Fa, nhưng đặc biệt là key signature (Si bemol) lại không xuất hiện trong ký hiệu "F/Dm" tôi vừa tạm đặt này. Đặt tên như vậy theo tôi có cái lợi là ta có thể làm cho người học nhạc tây phương hiểu rất mau mắn.

Điều thứ hai tôi rút ra được là sự chuyển đổi giữa trưởng và thứ xảy ra mau lẹ và nhuần nhuyễn hơn nếu ta chỉ dùng những nốt thuần trưởng trong câu nhạc (F: Fa La Do) để nghe có "chất" trưởng, sau đó dễ dàng chuyển qua thứ nếu cứ "trụ" ở hai nốt Fa và La (mà bỏ nốt Do đi) rồi sau đó thêm vào nốt Re để tiếp theo giai điệu và trở thành âm giai thứ (Dm: Re Fa La).

Dựa trên cách ký hiệu trên, và dựa theo thí dụ ở trang 80 của "Đường Về Dân Ca", tôi vẽ xuống các nốt nhạc thể #1 của cả 12 nốt nhạc (7 nốt trắng của piano ở bảng trên và 5 nốt đen ở bảng dưới) như sau, chú ý là ngũ cung thể #1 gồm 1 quãng 2, theo sau là quãng 2 1/2, rồi 2 quãng hai, và sau cùng là một quãng hai 1/2. Cách đặt tên cho thang âm kiểu xưa cũng hơi khó hiểu một tí. Tôi có vẽ 2 lần kẻ dọc ở nốt thứ ba của ngũ cung, thí dụ, với ngũ cung Do Re ||Fa|| Sol La, thì Fa mới là nốt chủ âm của thất cung trưởng (F); còn nốt thứ hai của ngũ cung lại là nốt tương ứng với nốt chủ âm của thất cung thứ (Dm).

## Hình 1 - Thang Âm Ngũ Cung của 12 Nốt Nhạc

(Bảng trên: Do->Si; bảng dưới: 5 nốt thăng/giáng)

Do	Re	Fa	Sol	La	Do	F/Dm
Re	Mi	Sol	La	Si	Re	G/Em
Mi	Fa#	La	Si	Do#	Mi	A/F#m
Fa	Sol	Sib	Do	Re	Fa	Bb/Gm
Sol	La	Do	Re	Mi	Sol	C/Am
La	Si	Re	Mi	Fa#	La	D/Bm
Si	Do#	Mi	Fa#	Sol	Si	E/C#m

Re b	Mi b	Sol b	La b	Si b	Re b	Gb/Ebm
Mi b	Fa	La b	Si b	Do	Mi b	Ab/Fm
Fa#	Sol#	Si	Do#	Re#	Fa#	B/G#m
La b	Si b	Re b	Mi b	Fa	La b	Db/Bbm
Si b	Do	Mi b	Fa	Sol	Si b	Eb/Cm

## Phần 2. Sự Chuyển cung (metabole) Giữa Các Ngũ Cung

Trong "Đường Về Dân Ca", nhạc sĩ Phạm Duy có nói đến biến cung (pien) như là một sự sử dụng tạm một nốt ngoại lai trong một thang âm ngũ cung. Tôi nghĩ đây là một dạng của nốt tạm (passing note) trong đó nhạc chỉ thoáng qua và ở nhịp yếu, không quan trọng. Tiếp theo, ông dành 4 trang để nói về sự chuyển cung (metabole) từ một ngũ cung này đến một ngũ cung khác. Theo ông, vì hiện tượng chuyển cung, một nét nhạc không còn bị trói buộc trong 5 cung bậc nữa. Ông lấy thí dụ, ngũ cung Do Re Fa Sol La (F/Dm - theo ký âm của tôi) có thể đổi qua ngũ cung Re Mi Sol La Si (G/Em) để có thêm hai cung mới là Mi và Si. Hoặc ta cũng có thể chuyển khéo từ Do Re Fa Sol La (F/Dm) sang Fa Sol Si b Do Re (Bb/Gm) để cho cung Si b hiện ra. Sau đó, ông lấy thí dụ bắt đầu từ ngũ cung Do Re Fa Sol La, rồi lấy từng nốt trong ngũ cung để tìm ra các ngũ cung liên quan.

Thực vậy, cách dựng một bảng chuyển cung rất dễ dàng, một khi ta đã có Bảng 1 bên trên. Trước tiên ta vẽ một bảng kẻ ô 5 dòng sáu cột (5X6), sau đó viết xuống ngũ cung cần tìm với nốt đầu hai lần như sau, thí dụ là ngũ cung Sol La Do Re Mi (C/Am):

### **Sol La Do Re Mi Sol**

Sau đó, ta viết các nốt trong ngũ cung xuống cột 1 của các dòng kẻ:

Sol La Do Re Mi Sol

**La**

**Do**

**Re**

**Mi**

Cuối cùng ta dò theo bảng 1 và đem từng hàng vào để hoàn tất bảng. Ta cũng không quên bỏ vào ký âm để biết dòng thuộc về ngũ cung nào.

Sol La Do Re Mi Sol

La **Si Re Mi Fa# La** (D/Bm)

Do **Re Fa Sol La Do** (F/Dm)

Re **Mi Sol La Si Re** (G/Em)

Mi **Fa# La Si Do# Re** (A/F#m)

Áp dụng phương pháp trên, và đối chiếu với hình 1, tôi vẽ ra đây hai bảng chuyển cung của hai thang âm Sol La do Re Mi (C/Am) và Si b Do Mi b Fa Sol (Eb/Cm). Ngoài việc minh họa cho phần 2 này, các thang âm ấy sẽ là công cụ trợ giúp đắc lực cho việc tìm hiểu Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà trong phần kế tiếp.

### **Hình 2 - Bảng Chuyển cung của các Thang Âm Ngũ Cung Sol La Do Re Mi (C/Am) và Si b Do Mi b Fa Sol (Eb/Cm)**

## C/Am

	1	1 1/2	1	1	1 1/2	
Sol	La	Do	Re	Mi	Sol	C/Am
La	Si	Re	Mi	Fa#	La	D/Bm
Do	Re	Fa	Sol	La	Do	F/Dm
Re	Mi	Sol	La	Si	Re	G/Em
Mi	Fa#	La	Si	Do#	Mi	A/F#m

## Eb/Cm

	1	1 1/2	1	1	1 1/2	
Sib	Do	Mib	Fa	Sol	Sib	Eb/Cm
Do	Re	Fa	Sol	La	Do	F/Dm
Mib	Fa	Lab	Sib	Do	Mib	Ab/Fm
Fa	Sol	Sib	Do	Re	Fa	Bb/Gm
Sol	La	Do	Re	Mi	Sol	C/Am

Nhìn vào hai bảng trên, tôi có các nhận xét riêng như sau:

1. Trong thang âm "C/Am" ta thấy sự xuất hiện của tất cả các hợp âm chính được dùng trong âm giai Do trưởng khi ta viết nhạc (dựa theo 1 trong 5 thể chính và đảo): C, Dm, Em, F, G, và Am (dĩ nhiên!). Do vậy, di chuyển giữa các ngũ cung này rất mạch lạc và dễ dàng, vì theo hệ thất cung tây phương, chúng đều là họ hàng gần của nhau, đều cùng tạo ra các hợp âm ấy dựa vào cách xây dựng quãng 3 và 5 của các nốt trong thang âm trưởng chồng lên nhau.

2. Trong thang âm "C/Am", nếu nói về âm giai thứ, ta không thấy sự xuất hiện của hợp âm V quen thuộc (E), do đó V7 (E7) đương nhiên cũng không có! Đây lại là hợp âm mà các nhạc sĩ Việt Nam 30-40 năm trở lại đây hay sử dụng trước khi trở về chủ âm Im (vì họ dùng thang âm harmonic minor: la,

si, do, re, mi, fa, sol#, la,) mà tiêu biểu nhất là nhạc của nhạc sĩ Trịnh Công Sơn (Thí dụ: ... nghe buồn nhịp chân bơ vơ (E7) Ngày mai em đi (Am) ... - Biển Nhớ.) Từ đó, ta có bằng chứng để nói rằng nhạc Trịnh Công Sơn không bắt nguồn từ nhạc ngũ cung.

3. Muốn chuyển cung, ta chỉ cần "trụ" (linger?) ở các nốt chung của cả hai ngũ cung một chặp (giai đoạn chuyển tiếp) cho thính giả nghe quen tai, sau đó chuyển sang nốt của ngũ cung mới. Chỉ có vậy thôi! That's it! Thí dụ: trong bài "Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà", để chuyển từ âm giai thứ Cm sang âm giai trưởng C từ [A] sang [B](từ người em gái tôi yêu ... sang Ngày hợp hôn ...), nhạc sĩ Phạm Duy chú ý không dùng nốt Mi giáng, là nốt tạo nên nét thứ ở cuối câu, rồi sau đó ông dùng hai nốt Sol và Do là hai nốt giống nhau ở cả hai ngũ cung C/Am và Ab/Cm như thấy ở trong bảng chuyển cung Ab/Cm bên trên. Xin xem hai hình sau:

**E<sub>b</sub>/C<sub>m</sub>**

	1	1 1/2	1	1	1 1/2	
Sib	<b>Do</b>	Mib	Fa	<b>Sol</b>	Sib	E <sub>b</sub> /C <sub>m</sub>
Do	Re	Fa	Sol	La	Do	F/D <sub>m</sub>
Mib	Fa	Lab	Sib	Do	Mib	Ab/F <sub>m</sub>
Fa	Sol	Sib	Do	Re	Fa	B <sub>b</sub> /G <sub>m</sub>
Sol	La	<b>Do</b>	Re	Mi	<b>Sol</b>	C/Am



yêu... Ngày hợp hôn Tôi n

4. Tôi thấy các ngũ cung cùng bảng với nhau có thể chuyển đổi rất dễ dàng. Đây là một quan hệ song phương. Thí dụ ta có thể di chuyển dễ dàng từ C/Am qua G/Em và ngược lại. Trái lại, ta không dễ dàng đổi từ bảng này sang bảng khác khi bảng trước không có dòng nào chứa đựng tên thang âm của bảng sau. Có thể gọi đây là quan hệ đơn phương. Thí dụ, trong bảng C/Am không chứa ngũ cung E<sub>b</sub>/C<sub>m</sub>, nên rất khó đổi từ C sang Cm.

Ngoài ra, tôi thấy vì ngũ cung không có quãng 1/2, vì không có hai nốt IV và VII, nên trong nhạc ngũ cung nói chung không có tính chất kịch tính (dramatic), nhạc nghe thông dong, nhẹ nhàng hơn nhạc thất cung.

Sau đây chúng ta sẽ áp dụng hai phần đầu vào việc tìm hiểu cách sáng tác nhạc dùng thang âm ngũ cung làm nền tảng.

### **Phần 3. Tìm Hiểu Một Phương Pháp Sáng Tác Nhạc Theo Ngũ Cung và Thuật Chuyển cung**

#### **1. Chất Liệu và Sự Phát Triển Nhạc đề**

Tôi nghĩ, âm nhạc cũng hết như hội họa, muốn viết nhạc ta cần có chất liệu. Trong hội họa, bạn có hàng triệu màu sắc khác nhau để chọn. Nhưng như bạn thấy, trong các tác phẩm của các danh họa nổi tiếng như Salvador Dalí, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, v.v. họ đều giới hạn lại số màu sắc căn bản của họ, và làm việc trên căn bản đó. Nói cho cùng, mọi màu sắc đều là những biến đổi khác nhau từ ba màu căn bản là đỏ, xanh lá cây và xanh đậm, tức là trong cái đa dạng là một tổ chức rất chặt chẽ và khoa học. Nếu ta không biết giới hạn số màu sắc ta sẽ dùng, bức tranh của ta sẽ không có cá tính và nội dung.



*Các gam màu sử dụng của các họa sĩ đều khác nhau, từ Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, đến Salvador Dalí*

Về phần âm nhạc, hãy khoan bàn về các yếu tố khác làm thành bản nhạc như tiết tấu, hòa âm, ca từ, cách chia đoạn (phiên khúc, điệp khúc), nét nhạc, v.v. ta hãy bàn về điều căn bản nhất. Ta muốn bao nhiêu nốt nhạc khác nhau hiện

ra trong một khúc đoạn? Cũng giống như một gia đình nhiều con, không biết cu tí, cu tèo hay cô con gái rươi đang làm gì, có càng nhiều nốt nhạc ta càng khó cai quản, do đó khi soạn nhạc rất dễ đi vào tình trạng lan man, lạc đề. Tuy âm nhạc có các thang âm (scales) khác nhau: aeolian scale, dorian scale, harmonic và melodic minor scales, v.v., các thang âm này bị bế tắc ở chỗ chúng chỉ đưa ra các nốt tạo thành thang âm, chứ không đưa ra một phương pháp phát triển giai điệu dựa theo các thang âm đó.

Thang âm ngũ cung thì ngược lại. Vì xây dựng trên nền tảng họa âm, không những ngũ cung có đầy đủ các quãng 2, 3 thứ & trưởng, 4, 5, 6 và 7 thứ, thang âm còn cung cấp một phương pháp xây dựng giai điệu với rất nhiều khả năng biến đổi khác nhau, từ câu nhạc này sang câu nhạc khác.

Thực vậy, sau mỗi câu nhạc, thí dụ như "Còn đâu em ơi ..." trong nhạc phẩm Hoa Rụng Ven Sông, ta có những khả năng (possibilities) để viết câu kế (trong cùng thang âm) như sau:

5 dạng thể của ngũ cung + 4 dạng thể của tứ cung + 3 dạng thể của tam cung + 2 dạng thể của nhị cung = 14 khả năng.

(Xem phần 1 để thấy hết các thể và thể đảo với thí dụ từ ngũ cung Do Re Fa Sol La [F/Dm])

Trên đây ta chỉ nói đến các biến thể của cùng một thang âm. Nếu ta tính thêm 4 thang âm họ hàng khác (như trong hình 2 chẳng hạn, với thang âm C/Am ta có D/Bm, F/Dm, G/Em và A/#Fm) ta có thể tạo ra tổng cộng:  $14 \times 5 = 70$  khả năng biến đổi! Đó là ta chưa kể việc kết hợp nhuần nhuyễn thất cung tây phương để chuyển mạch lạc từ ngũ cung qua thất cung và quay về lại ngũ cung (Xem [2].)

Sau đây ta hãy tìm hiểu cách sáng tác nhạc theo thang âm ngũ cung qua vài nhạc phẩm của ns Phạm Duy.

## **2. Giải mã "Hoa Rụng Ven Sông" dựa theo ngũ cung**

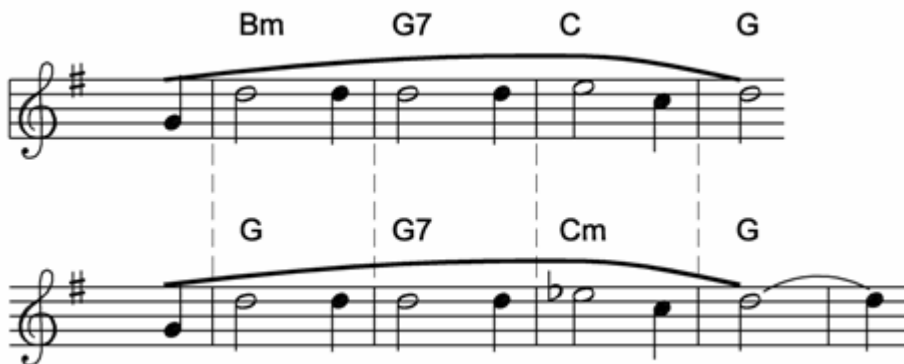
Ta đã biết khả năng biến đổi (70+ cách khác nhau) từ câu này sang câu khác của mỗi câu nhạc, vậy cách thức biến đổi thì như thế nào? Như nhạc sĩ Phạm Duy "bật mí", việc chuyển câu này cũng không khó hiểu cho lắm. Theo ông, trước hết ta bắt đầu bằng một nhạc đề với tiết tấu và quãng nhảy nhất định, rồi khi viết sang câu kế ta chỉ cần đổi sang một dạng thể khác trên hoặc dưới dạng thể đó, (hoặc giữ nguyên cũng được, nếu câu kế chứa đủ nốt phải tịnh

tiên) rồi chuyển dịch câu nhạc theo đúng thứ tự đó. Giữa các đoạn nhạc thì ta thay đổi tiết tấu, nhạc đề, ngũ cung, v.v. Vậy ít ra ta sẽ có một bản nhạc, hay dở chưa biết, nhưng theo đúng cách phát triển nhạc theo thang âm ngũ cung. (Xem [3] để hiểu nhạc sĩ đã chọn ngũ cung nào.)

Trong nửa đầu đoạn A, 4 trong 5 nốt của thể #1 ngũ cung Re Mi Sol La Si (G/Em) được dùng rất nhiều, theo một cấu trúc phát triển rất logic: re sol sol sol, sol mi sol re; re la la la, la re la sol. Trước kia, tôi không hiểu tại sao nhạc sĩ lại bắt đầu từ re, và dùng sol và la như vậy. Hoặc tại sao ông bắt đầu câu 1 "còn đâu" với re sol rồi trong câu 2 chuyển lên một "còn đâu" khác re la thay vì bắt đầu với re si rồi lên re do? Nay, tôi đã có câu trả lời, là nhạc sĩ sáng tác nhạc theo âm giai ngũ cung.



Ở nửa sau đoạn A, nhạc sĩ dùng nét nhạc tương tự như nửa đoạn đầu, nhưng lần này ông dùng dạng đảo #3 Sol La Si Re Mi để viết câu nhạc. Cuối cùng ông cho vào nốt Mi giáng không có trong ngũ cung, làm cho bài nhạc mang âm hưởng buồn của nhạc tây phương. (Lưu ý thêm, nốt do gần cuối câu cũng không có trong ngũ cung, nhưng vì nó rơi vào nhịp yếu (nhịp thứ ba), nên ta có thể coi đây là một nốt tạm, được sử dụng để câu nhạc tiến tới nốt re cao.)



Kế tiếp, trong đoạn B ta thấy nhạc sĩ dùng thể đảo #3 của ngũ cung G/Em là Sol La Si Re Mi để viết câu si re re re, si re mi re si. Sau đó ông chuyển qua



thê #1: Re Mi Sol la Si và giữ nguyên cấu trúc câu "re mi re" chuyển thành "la si la." Câu cuối cũng sử dụng 4 nốt trong thê #1 như vậy và nâng giai điệu lên "sol mi re sol ti."

### 3. Giải mã "Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà" dựa theo ngũ cung

Nếu xem nguyên bản "Đôi tím Hoa Sim" ta thấy bài thơ dài gần hai trang giấy này có rất nhiều tình tiết, ý tưởng. Khi phổ nhạc, nếu có quá nhiều tình tiết như vậy mà chỉ dùng một thang âm trưởng hoặc thứ thì sẽ không lột tả được hết màu sắc của bản nhạc. Nhạc sĩ Phạm Duy đã sử dụng ba thang âm chính - theo định nghĩa tây phương - là Do trưởng, Do thứ, và La thứ. Để sắp xếp chúng đi từ thang âm này sang thang âm khác một cách nhuần nhuyễn và hợp lý, ông đã chọn theo thứ tự sau (xin xem phần một nội dung của [A], [B], v.v.):

[A]Cm -> [B]C -> [C]Am -> [D]Am -> [E]C -> [F]Cm -> [A']Cm -> [G]C -> [H]C.

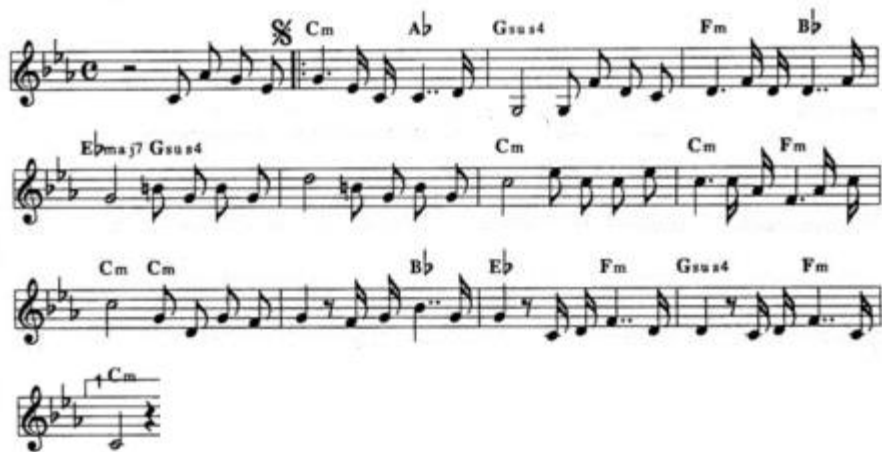
Thêm vào đó, nhạc sĩ đã tài tình thay đổi tiết tấu để làm bài nhạc sinh động, mà vẫn rất hợp lý như sau:

[A]4/4 -> [B]2/4 -> [C]6/4 -> [D]4/4 -> [E]3/4 -> [F]3/4 -> [A']4/4 -> [G]4/4 -> [H]4/4.

Sau đây là vài giải thích ngắn về cách soạn nhạc theo thất cung hay ngũ cung của nhạc sĩ, cũng như vài ý kiến khác về tiết tấu, v.v. (Xin xem trước bài viết "Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà" [4] về các nhận xét khác của tôi về nhạc phẩm này.)

#### Đoạn A và A'

Vì lý do câu 2 (nàng có đôi người em) là một nốt quãng 6 của hợp âm Fm, ta có thể nói nhạc sĩ dùng thang âm thất cung Do thứ trong đoạn này. Ngoài ra, nốt nhạc lạ tai như si flat của hợp âm G7 cũng là hòa âm tây phương để G7 (hay G sus4 như ký hiệu trong bài) có thể hóa giải về Cm. Nhắc lại, để có thể chuyển từ âm giai thứ qua âm giai trưởng một cách nhẹ nhàng, nhạc sĩ đã tránh dùng nốt mi giáng lúc gần cuối câu (người em gái tôi yêu, người em gái tôi yêu, người em gái tôi yêu ...)



## Đoạn B

Đoạn B có thể nói là một thí dụ tiêu biểu về cách viết nhạc ngũ cung. Đoạn được xây dựng với ngũ cung Sol La Do Re Mi (C/Am), thể #1. Vì là thể 1, nên nghe rất rõ, rất hùng dũng. Điều này cũng hết như trong nhạc tây phương, nếu ta đánh hợp âm ở một thể chính (do mi sol), thì nghe hùng dũng hơn là ở các thể đảo của nó (mi sol do, hay sol do mi.) Câu nhạc bắt đầu bằng cách sử dụng 3 nốt sol, do và la, sau đó nét nhạc chuyển dịch lên do mi re, và sau cùng luyến láy rất cầu kỳ (tôi mới từ xa, nơi đơn vị về: re mi do re, do do sol sol ...) đoạn nhạc [B] được lặp lại hai lần gây chú ý cần thiết và diễn tả hết các chi tiết của ngày cưới.

Các nốt chính trong hợp âm trưởng (do mi sol) được dùng nhiều hơn, thành ra câu nhạc nghe như Do trưởng của thất cung, nhưng thực ra nhạc sĩ lại viết trên nền tảng của một thang âm ngũ cung. Hai nốt re và la xuất hiện ít, và được dùng như các nốt tạm.



## Đoạn C

Sang đoạn C, nhạc sĩ dùng âm giai La thứ, vì trong nhạc có nốt la ở nhịp mạnh trường canh đầu, và ông cũng dùng nhiều nốt si để hóa giải câu nhạc từ E7 về Am.



## Đoạn D

Đoạn này, nhạc sĩ lại dùng ngũ cung C/Am lần nữa, nhưng với biến thể #5 Mi Sol La Do Re (la la do mi la do do). Tiếp theo, nhạc sĩ dùng thể #1 Sol La Do Re Mi trong câu 2 (re re mi, la re mi mi) và chuyển dịch câu nhạc đi lên hai lần. Kế tiếp, ông chuyển ngũ cung sang thể #3 Sol La Si Re Mi của ngũ cung G/Em (si si re, sol do re re) trước khi trở về thất cung do trưởng.



## Đoạn E

Bây giờ thì có lẽ bạn đã nhìn quen thàng âm ngũ cung rồi? Đoạn này, nhạc sĩ Phạm Duy dùng ngũ cung C/Am hai lần (tôi về không gặp nàng, má ngồi bên mộ nàng), rồi chuyển qua G/Em (chiếc bình hoa ngày cưới, đã thành chiếc bình ...) và trở về C/Am ở chữ "hương."



## Đoạn F

Như đã nói ở phần chuyển cung, vì trong thang âm C/Am không chứa thang âm Eb/Cm, nên rất khó chuyển về. Nhạc sĩ đã dùng hai nốt do và mi giáng để bất ngờ chuyển từ Do trưởng sang Do thứ. Câu này rất ăn khớp (prosody) với lời nhạc: nhà thơ Hữu Loan buồn nhớ đến những kỷ niệm vui, thì thực tại buồn bã (reality struck) là người vợ đã qua đời mà chẳng được nói một lời. Cách đặt hòa âm cũng thú vị, chuyển động chậm đi xuống trên một nền hai nốt nhạc trơ lì.



## Đoạn G

Đoạn này lại cũng là ngũ cung C/Am. Xin xem thêm [4] về cách nhạc sĩ dùng cung nhạc.



## Đoạn H

Ở đoạn cuối, thang âm do trưởng được sử dụng với nốt la giáng thêm vào, và cuối cùng là một loạt các chuyển cung mạnh mẽ từ Do sang Fa rồi Do, ... làm giai điệu có vẻ rất chủ thể, rất mạnh mẽ.



Ta thấy, mặc dù ngũ cung C/Am được dùng rất nhiều, ta nghe vẫn thấy mới lạ và không nhàm tai, một phần vì nhạc sĩ sử dụng các thể đảo khác nhau, phần khác nhờ vào tài năng viết nhạc của nhạc sĩ. Điều đáng nói là, cũng hết như không ai biết chạy trước khi biết đi, hệ thang âm ngũ cung là một nền móng vững chắc mà người tập sáng tác nào cũng nên biết thấu đáo trước khi viết được một bản nhạc hay, nhất là nhạc có âm hưởng dân ca.

## Thay Lời Kết

Bạn vừa theo dõi xong những gì tôi thu thập được sau khi đọc quyển sách "Đường Về Dân Ca". Nhạc Ngũ Cung và thuật chuyển cung mà tôi trích dẫn ở đây chỉ là một phần nhỏ những gì nhạc sĩ Phạm Duy đề cập đến trong quyển sách ấy. Tuy trong phần "Phạm Duy và Dân Ca Kháng Chiến," ông có giải thích cặn kẽ những nhạc thuật đã dùng trong "Nhớ Người Thương Binh", "Dặm Dò", "Mùa Đông Chiến Sĩ", và "Tiếng Hát Trên Sông Lô," nhưng những tác phẩm quan trọng hơn như "Trường Ca Con Đường Cái Quan" hay "Trường Ca Mẹ Việt Nam", mà theo ông thì "có sự pha trộn của hàng trăm hệ thống nhạc ngũ cung khác nhau" thì không có thí dụ nào hết, tạo cho những kẻ hậu sanh như tôi một niềm tiếc nuối sâu xa. "Minh Họa Kiều" cũng vậy, vì được sáng tác sau khi "Đường Về Dân Ca" ra đời, nên không có mặt trong quyển sách ấy, thật đáng tiếc. Tôi rất hy vọng ông bỏ thời giờ quý báu ra để viết một quyển sách mới lấy tư liệu từ "Đường Về Dân Ca" và thêm vào nhiều hơn phần áp dụng dân ca và nhạc ngũ cung vào nhạc của ông (kèm theo một CD với nhạc minh họa cho các giai điệu được thí dụ trong sách) để hậu thế có một tài liệu quý báu. Gần đây, tôi mua được ở nhà sách Tự Lực, California quyển "Nhớ", và "Sự Hình Thành của Tân Nhạc Việt Nam" ông viết sau khi hồi hương (2005 - NXB Phương Nam ấn hành.) Hy vọng quyển sách mới tiếp theo sẽ là "Phạm Duy và Nhạc Dân Ca/Ngũ Cung."

Ta hãy xem ông viết trong câu cuối phần "Phạm Duy và Dân Ca Kháng Chiến":

*"Đối với một người sáng tác, sự trưng bày lẻ loi làm việc của mình lắm khi là một việc quá thừa và vô ích. Nhưng vì lý do tôi muốn dẫn dắt tuổi trẻ đi vào đường lối soạn dân ca Việt Nam cho nên tôi đã phải phân tích cặn kẽ nhạc thuật mà tôi đã sử dụng bấy lâu nay. Mong rằng tuổi trẻ tiếp thu kỹ lưỡng."*

Với một người có gần một ngàn bản nhạc, với chỉ mười bốn trang sách mô tả về nhạc thuật (trong phần "Phạm Duy và Dân Ca Kháng Chiến") phỏng có ít lắm chăng? Một người mà cả sự nghiệp đã vinh danh và thăng hoa nhạc dân

ca như ông, sự xuất bản một quyển sách mới chuyên về nhạc với nhiều trang bổ sung về nhạc thuật của ông sẽ là một món quà tinh thần quý báu ông trao tặng cho chúng ta, nhất là lớp trẻ. Tôi thực sự tin như vậy.

Học Trò (8/2006)

Blog: <http://hoctro.blogspot.com/>

\*\*\*

Phụ lục:

[1] Tìm hiểu nghệ thuật sáng tác nhạc qua ca khúc "Hoa Rừng Ven Sông" của nhạc sĩ Phạm Duy - Tiểu Luận của Học Trò

[2] Ns Phạm Duy cho ta thí dụ bài Hòn Vọng Phu (Phần thứ Nhất) của nhạc sĩ Lê Thương là sự kết hợp của ngũ cung Do Re Fa Sol La và thất cung với âm thể Re Mineur.

Trong Phần Thứ Nhất của HÒN VỌNG PHU, Lê Thương pha trộn ngũ cung DO RE FA SOL LA với DẠNG Re Fa Sol La Do (rất gần gũi với thể Ré Mineur) và âm giai RE MINEUR:

**Hòn Vọng Phu**  
(Phần Thứ Nhất)

Lê Thương

(Ngũ Cung DO RE FA SOL LA, với Dạng Re Fa Sol La Do ...)

Lệnh Vua hành quân trông kêu đồn Quan với quân lên đường

Đoàn ngựa xe cuối cùng Vua đuổi theo lối sông Phía - cách

quan xa trường Quan với quân lên đường Hàng cờ theo trông đồn

Ngoài sườn non cuối thôn Phất phơ ngậm ngùi bay

trở về Ngũ Cung... cung Mĩ đi đi

hồ

Nhạc phẩm Hòn Vọng Phu (Phần 1) - (Nguồn: email từ Ns Phạm Duy)

[3] Đây là toàn văn giải thích của nhạc sĩ về cách sử dụng ngũ cung trong nhạc phẩm "Hoa Rụng Ven Sông":

"Một nhạc đề ngũ cung (re mi sol la si) tạm gọi là đoạn A, với nét nhạc đi lên và ngưng ở cung re, nhắc lại một chuyện tình đã vỡ..."

Giờ đây trên sông hoa rụng toi bời  
Giờ đây em ơi cơn mộng tan rồi  
Lòng anh tan hoang thối vỡ tình ơi  
Ngày như theo sông bóng xế tàn rơi...

Đoạn B là một nhạc đề ngũ cung khác với một “dáng nhạc” (melodic contour) được nhắc đi nhắc lại để nhấn mạnh tới cuộc tình mùa thu ngày xưa của anh và em :

Còn đâu em ơi?  
Còn đâu ánh trăng vàng  
Còn đâu ánh trăng vàng  
Mơ trên làn tóc rối...  
Còn đâu em ơi?  
Còn đâu bước chân người  
Còn đâu bước chân người  
Mơ trên đường chiều rơi...

Tôi trở lại đoạn A để (theo lời thơ) nói thêm vào ngày xưa và ngày nay của cuộc tình :

Còn đâu đêm sang lá đổ rộn ràng  
Còn đâu sương tan trắng nội mơ màng  
Còn đâu em ngoan tóc rối ngồn ngang  
Tuổi em đôi mươi, xuân mới vừa sang...

Bây giờ thì tôi thêm một nhạc đề khác với đoạn C. Từ ngũ cung re mi sol la si, tôi nhảy qua nhạc đề miơ si re fa# si và mi sol si mi... bởi vì mộng đã tan, tình đã nhạt, và thơ ngây cũng chẳng còn trên đôi má của em nữa !

Còn đâu em ơi?  
Còn đâu giờ nhung lụa  
Mộng trùm trên bông  
Tình nồng trên gôi...  
Còn đâu em ơi?

Còn đâu mùi cỏ dại  
Chút tình thơ ngây  
Không còn trên đôi má..

Và ca khúc kết thúc với nhạc đề của đoạn A một cách rất hợp lý (logic) và cổ điển (classic) :

Giờ đây trên sông hoa rụng rơi  
Giờ đây em ơi cơn mộng tan rồi  
Lòng anh tan hoang thôi vô tình ơi  
Ngày như theo sông bóng xế tàn rơi...  
"

*Nguồn: tài liệu riêng của tôi do ns Phạm Duy gửi tặng "**Phạm Duy Phổ Thơ Lưu Trọng Lu.**"*

[4] Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà - Vài Nhận Xét của Học Trò.



## Tìm Hiểu Nghệ Thuật Sáng Tác Nhạc Qua Nhạc Phẩm “Nghìn Trùng Xa Cách” của nhạc sĩ Phạm Duy

Tiếp tục sự tìm tòi của riêng tôi về cách sáng tác một nhạc phẩm thông qua các ca khúc của nhạc sĩ Phạm Duy (ns PD,) lần này tôi chọn nhạc phẩm rất nổi tiếng là “**Nghìn Trùng Xa Cách.**” Tôi chọn bản nhạc này để học hỏi vì nhiều lý do.

Trước tiên, hầu như người Việt nào cũng đều biết bản nhạc này, do đó tôi muốn tìm hiểu các yếu tố nào đã làm bản nhạc trở nên phổ thông và nổi tiếng như vậy. Ngoài ra, tôi có ý chọn một bài nhạc được chính tác giả xếp vào loại “nhạc tình” là một trong ba loại nhạc mà ns PD tự định nghĩa về nhạc của ông (tình yêu, sự đau khổ và cái chết.) Yếu tố thứ ba là do tình cờ, hai bản nhạc trước tôi nghiên ngẫm (xem [1] và [2]) là do ns soạn nhạc từ lời thơ của hai nhà thơ rất nổi tiếng là Lưu Trọng Lư và Hữu Loan. Tôi muốn lần này nghiên ngẫm một bản nhạc do chính ns PD soạn cả lời lẫn nhạc, để xem ông đã làm những gì khiến cho bản nhạc nổi tiếng như vậy. Nào, mời các bạn cùng theo tôi tìm hiểu nghệ thuật sáng tác nhạc của nhạc sĩ.

Trước tiên, mời bạn xem lại lời của bài nhạc:

### Nghìn Trùng Xa Cách (Saigon-1969)

#### *I*

*Nghìn trùng xa cách, người đã đi rồi!  
Còn gì đâu nữa, mà khóc với cười?*

*Mời người lên xe về miền quá khứ  
Mời người đem theo toàn vẹn thương yêu.  
Đứng tiễn người vào dĩ vãng nhạt màu  
Sẽ có chẳng nhiều đón đau.  
Nói gót người vào dĩ vãng nhiệm màu  
Có lũ kỷ niệm trước sau*

*Vài cánh xương hoa nằm ép trong thư  
Rồi sẽ tan như bụi mờ*

*Vạt tóc nâu khô còn chút thom tho  
Thả gió bay đi mịt mù*

*Nghìn trùng xa cách người đã đi rồi  
Còn gì đâu nữa mà giữ cho người...*

## **II**

*Trả hết về người chuyện cũ đẹp người.  
Chuyện đôi ta buồn ít hơn vui  
Lời nói, lời cười  
Chuyện ngắn chuyện dài  
Trả hết cho người, cho người đi*

*Trả hết cho ai ngày tháng êm trôi  
Đường ta đi trời đất yên vui  
Rừng vắng ban mai, đường phố trăng soi  
Trả hết cho người, cho người đi!*

*Trả hết cho ai cả những chua cay  
Ngày chia tay, lặng lẽ mưa rơi  
Một tiếng thương ôi, gửi đến cho người  
Trả nốt đôi môi gượng cười  
Nghìn trùng xa cách đời đứt ngang rồi  
Còn lời trần trối gửi đến cho người...*

*Nghìn trùng xa cách người cuối chân trời  
Đường dài hạnh phúc, cầu chúc cho người ...*

Kể đến, xin mời bạn đọc qua những chú thích của ns PD khi nói về nhạc phẩm. Trong “Ngàn Lời Ca – Phạm Duy Tổng Quát,” chương viết về “Hát cho Cuộc Tình – Tình Ca Một Mình,” tác giả đã viết như sau:

*1968. Trên con đường đời Việt Nam nói chung có biết bao nhiêu là khó khăn và trên con đường riêng của tôi có biết bao nhiêu là hệ lụy, sau mười năm gần gũi nhau, đã đến lúc mà tôi và Nàng Thơ của tôi phải chia tay nhau. Trước đây, nếu tôi soạn những tình khúc có thật, dành riêng cho một người tình, tạm gọi là những bài tình ca đôi lứa thì bây giờ, tôi soạn **Tình Ca Một Mình**. Bây giờ thì thực sự là chia phôi rồi! Có hứa hẹn **đừng xa nhau** thì cũng phải tới lúc có người qua cầu, và tôi nghĩ rằng cũng chẳng **còn gì nữa***

*đâu để mà gọi mãi nhau... Thế nhưng còn nhiều lắm, còn quá nhiều dư âm của cuộc tình, cho nên tôi sẽ khản tiếng **kêu lên gọi hồn người** bằng những tình khúc đầy ắp kỷ niệm xưa...*

Còn trong “Hồi Ký 3,” chương 17, tác giả đã viết:

*... tôi không còn bụng dạ nào để nghĩ tới chuyện tâm tình. Tôi không còn thành thói để cuối tuần lái xe đi đón người tình rồi chúng tôi ngồi trong xe hơi hay trên một bãi cỏ hoang ở vùng ngoại ô, nói với nhau những chuyện cao xa, thơ mộng. Người bạn gái cũng cảm thấy phải xa tôi để bước lên xe hoa. Qua một lá thư viết bằng bút chì, nàng già từ tôi, không buồn rầu nuối tiếc, không ân hận xót xa. Xong rồi, mối tình của tôi phải chấm dứt ở đây rồi. Tôi soạn bài **Nghìn Trùng Xa Cách**, coi như lời tiễn biệt người yêu.*

Chỉ qua hai đoạn tự bạch ngắn của nhạc sĩ, tôi thấy được một điều là nhạc viết ra, lời viết ra **phải chính từ tự đáy lòng mình**, với những cảm xúc, kinh nghiệm và rung động rất thật. Có như vậy, nhạc mới có thể đi thẳng vào lòng người được. Tôi gọi đó là “điều kiện cần,” nói theo như cách nói toán học. Nếu không có điều kiện cần này thì “**forget it,**” nhạc bạn viết ra sẽ chỉ là những sáo ngữ, giả tạo (superficial) như kiểu “tình em xa xăm”, “nỗi đau ngàn năm”, nghe nhiều nhưng chẳng hiểu bao nhiêu.

Tiếp theo, tôi mời bạn đọc cùng tìm hiểu những tìm tòi nho nhỏ của tôi về bài nhạc.

### **Nhận Xét Chung:**

Nhạc phẩm **Nghìn Trùng Xa Cách** có cấu trúc khác hẳn với các nhạc phẩm khác của ông cũng như của các bản nhạc của các nhạc sĩ khác cùng thời, dùng cấu trúc ABA hay ABAB. Nó chỉ có hai đoạn dài, tôi tạm đặt tên là Đoạn I và II. Đoạn I có thể gọi là hoàn chỉnh, và nếu nhạc sĩ để dài và thêm vào một đoạn II nghe được, nhạc phẩm có lẽ sẽ đã vẫn nổi tiếng. Nhưng chính sự đơn giản đến kinh điển và ngữ nhạc đặc sắc, cùng Đoạn II với một kỹ thuật viết nhạc tinh tế, đã làm cho bài nhạc có một vóc dáng riêng, tạo cho nó có một vị thế cao và được ưa chuộng trong các bản nhạc Việt.

### **Đoạn I**

### **Tựa Bài:**

Ngay cả việc đặt tên bài cũng là một nghệ thuật của nhạc sĩ. Tên nhạc phẩm lại cũng là bốn nốt đầu của bản nhạc, và được lặp đi lặp lại ở những chỗ quan trọng nhất trong bài, khiến mỗi khi nghĩ về bài nhạc, là người ta nhớ ra liền nội dung, nhớ ngay cách hát ra sao. Thậm chí, “nghìn trùng xa cách” cũng đã trở thành một cách nói văn hoa để trao đổi mỗi khi phải từ biệt người thân đi xa nhà.

### Nhạc đề:

Trong bản nhạc này, nhạc đề không có gì khác hơn là câu đầu tiên, “*Nghìn trùng xa cách.*” Chúng ta thấy tác giả lặp lại hai lần ngay khi bước vào bài hát, nhấn mạnh và cũng để khẳng định nhạc đề, cũng như nhấn mạnh ca từ đằng sau nốt nhạc. Nhạc đề được lặp lại ở cuối đoạn I, cũng như ở cuối đoạn II, cũng nhằm mục đích khẳng định như trên.



Nhạc đề dựa hoàn toàn trên ba nốt chính của thang âm Do trưởng **sol do mi**, lại kết câu bằng chính nốt Do, do đó có một màu sắc rất mạnh, rất thực, rất quả quyết. Trong trường hợp này, nhạc đề tạo nên một sự khẳng định về một sự mất mát người yêu. Nốt Fa được giới thiệu thoáng qua (“*người đã đi rồi*”) nhưng rồi lại trở về nốt Do.

### Sườn Bài

Đoạn I này là một đoạn nhạc hoàn chỉnh, vì có đủ mở bài, thân bài, và kết luận. Nhạc đề được phát triển rất hài hòa, cân đối. Cung nhạc từ từ vươn lên, từ “*mời người lên xe*” đến “*toàn vẹn thương yêu,*” rồi lảng đãng ở lưng chừng với “*đón đau*” và “*trước sau*”, để rồi “*hạ cánh*” ở “*mặt mù*”. Hai câu kết không gì khác hơn là sự lặp lại nhạc đề đã báo trước ở hai câu đầu, do đó có tác dụng khẳng định cho lời nhạc là “*còn gì đâu nữa, mà giữ cho người.*”

### Cách phát triển nhạc ngữ

Bài nhạc mở đầu bằng một lời tán thán “*người đã đi rồi!*” Sau đó, tác giả đổi hờn bằng cách “*mời*” người yêu lên xe hoa và hãy “*đi qua đời tôi*” cho xong. Nhưng ngay lập tức, tác giả lại nhớ nhung về “*lũ kỷ niệm*” và đưa ra dẫn chứng tức thời như “*vài cánh xương hoa*” và “*vạt tóc nâu khô.*” Cuối cùng, tác giả chua xót kết luận là giữ những kỷ niệm đó cho người làm chi, một khi người đã đi rồi.

Cảm giác của tôi khi đọc kỹ lời đoạn này là thấy nó vừa giống lại vừa khác một nhạc phẩm khác cũng do Phạm Duy phổ thành nhạc từ thơ Cung Trầm Tưởng, đó là nhạc phẩm “*Tiền Em.*” Trong nhạc phẩm này, ta thấy cũng có sự đưa tiễn giữa người nam và người nữ, cũng có “*lên xe tiễn em đi, chưa bao giờ buồn thế*”, rồi “*anh một mình ở lại,*” v.v. Tuy nhiên, tình cảm trong nhạc ngữ ở “*Nghìn Trùng Xa Cách*” đã không còn đơn thuần là tả thực nữa, mà đầy những hình ảnh rất thơ, tuy thực mà phẳng phát về siêu thực, và nhất là rất nguyên thủy (original), do chính tác giả nghĩ ra chứ không vay mượn ở nơi khác.

Thực vậy, chính chữ “*mời*” trong “*mời* người lên xe” đã là một “bật mí” (giveaway clue) cho ta thấy điều này. Tại sao lại phải “*mời*” người lên xe? Người lên thì cứ tự nhiên lên chứ, sao lại phải *mời*? Tôi nghĩ, *mời* ở đây là “*mời*” **người nữ trong tâm tưởng** của nhạc sĩ (chứ không phải người tình thật bằng xương bằng thịt,) lên xe đi về “*miền quá khứ*” của nhạc sĩ!

Khi ta đã hiểu điều mấu chốt này rồi thì những nhạc ngữ còn lại trở nên dễ hiểu vô cùng. Vì là người tình trong tâm tưởng nên mới có những chữ như “*về miền quá khứ*”, “*dĩ vãng nhạt màu*”, “*dĩ vãng nhiệm mầu*”, v.v. Và vì tình yêu là một sự thể rất khó đoán hậu quả, nói thế này làm thế khác, nên người nam vừa nói câu trước là “*đứng tiễn người vào dĩ vãng nhạt màu, sẽ có chẳng nhiều đón đầu*”, câu sau đã lập tức “*nổi gót người vào dĩ vãng nhiệm mầu*”!

Hai hình tượng tiếp theo, “*vài cánh xương hoa*” và “*vạt tóc nâu khô*”, tôi cho là rất nghệ thuật và “*nguyên thủy*”, vì ngoài việc đã tạo ra được những hình tượng cụ thể để minh họa những tình cảm giữa hai nhân vật chính, chúng còn tạo thêm những hình ảnh đầy màu sắc, góp phần thi vị hóa nhạc ngữ. Ngoài ra, chúng cũng được nhân cách hóa để trở thành một người nữ đã ra đi “*mịt mù.*” Quan trọng nhất, hai vật “*làm tin*” đó trở thành vô dụng vì chúng có còn nghĩa gì nữa đâu đề “*mà giữ cho người*”! Trong các bản nhạc Việt, ta khó tìm ra những hình ảnh rất nguyên thủy và lại được sử dụng “*đạt*” đến như vậy!

Ngoài ra, nhạc sĩ đã khéo léo sắp xếp thứ tự chữ trong câu, để cùng với nhạc, chúng tạo ra một tình cảnh “dùng dằng kể ở người đi” trong tâm tưởng người nam. Thí dụ như trong câu “sẽ có chẳng nhiều đón đầu”, thực ra ý là **có ít đón đầu**, nhưng khi đổi thành “**có chẳng nhiều**” và cho hai chữ **có** và **nhiều** vào nhịp mạnh, hóa ra lại là **có nhiều đón đầu!** (mà vẫn phải giả vờ là chỉ có ít đón đầu ;-). Ta sẽ thấy trong đoạn II cũng có vài ba tình huống như vậy, thí dụ như khi “vui nhiều hơn buồn” được chuyển thành “buồn ít hơn vui” và vì nhịp mạnh rơi vào chữ “ít” và “vui”, nên ta nghe ra (và hiểu) là **ít vui!**

### **Phát triển giai điệu và cung nhạc**

Nhạc phẩm này sáng tác theo phong cách viết nhạc Tây phương chứ không dùng nhạc dân ca làm nền tảng, nên ta có thể so sánh nó với những chuẩn mực viết nhạc của nhạc phổ thông. Tôi thấy cả đoạn I cách thức phát triển nhạc rất là cổ điển và nhất là rất “Phạm Duy”, khi ông khai triển bốn nốt nhạc *sol sol do mi* (nghìn trùng xa cách) một cách rất mẫu mực lên những biến thể khác như *mi mi fa sol* (mời người lên xe), rồi lại dùng thể đảo như *ré ré sol sol* (đứng tiễn người vào), cũng như biến thể của nhạc đề thành *re la sol sol* (vài cánh xương hoa), *la fa mi mi* (vạt tóc nâu khô) để rồi trở về nhẹ nhàng nhạc đề làm kết luận.

Thực vậy, sau hai câu đầu dùng phương pháp lặp (repetition), tác giả đã phát triển nhạc đề lên thành một cặp hai câu lặp khác:

*Mời người lên xe về miền quá khứ  
Mời người đem theo toàn vẹn thương yêu.*

Sau đó đảo nhạc đề và phát triển cho câu nhạc không còn cấu trúc 4 4 4 4 như hai đoạn nhỏ trên nữa, mà đã trở thành 4 4 4 2, và lặp lại hai lần:

*Đứng tiễn người vào dĩ vãng nhạt màu  
Sẽ có chẳng nhiều đón đầu.*

*Nói gót người vào dĩ vãng nhiệm màu  
Có lũ kỷ niệm trước sau*

Rồi bằng phương pháp mô phỏng cấu trúc câu nhạc trước, nhạc sĩ khai triển tiếp nhạc đề đó thành một nét nhạc hao hao giống khác và cho nó từ từ đi về chủ âm. Ta cũng thấy giữa hai câu với nhau có một sự đối xứng rất chặt chẽ, và vần luật rất sát (trong đoạn cũng như trong cả nhạc phẩm):

*Vài cánh xương hoa nằm ép trong thư  
Rồi sẽ tan như bụi mờ  
Vạt tóc nâu khô còn chút thơm tho  
Thả gió bay đi mịt mù*

Cuối cùng là sự lặp lại mở bài với một kết luận chắc nịch:

*Nghìn trùng xa cách người đã đi rồi  
Còn gì đâu nữa mà giữ cho người...*

Các kỹ thuật khác nhạc sĩ dùng trong đoạn này có thể kể ra như: giữ tiết tấu căn bản, dùng quãng để hát cũng như các nốt pycnon liền nhau (*mi mi fa sol – mời người lên xe, sol sol la ti – mời người đem theo*), hoặc kỹ thuật mô phỏng: từ *do do mi mi* (*đã vãng nhật mầu*) sang *la la re re* (*sẽ có chẳng nhiều*) để làm cho câu chuyện động liên tục và tránh nhàm chán, v.v.

Nói vậy, nhưng từ nhạc đề để làm nên cả đoạn nhạc là thuộc về tài năng thiên phú của mỗi người, phân tích tự thân giai điệu để nói rằng nó hay hay dở là chuyện phù phiếm, “không thể nghĩ bàn.” Do đó, bạn thấy tôi chỉ chia sẻ với bạn nhiều đến chuyện “prosody”, là việc viết lời ăn khớp với nhạc và qua đó nâng cao nhạc ngữ lên, hoặc những kỹ thuật viết nhạc căn bản khác mà tôi tự học (và chờ thời cơ thực hành :) mà không lạm bàn thật sâu về cách viết giai điệu cho thật đẹp. Cái đó tùy thuộc vào chính vốn sống, trình độ cảm thụ âm nhạc, lòng đam mê sáng tạo tới tận cùng sức lực, và sự cố gắng tự làm mới của bạn.

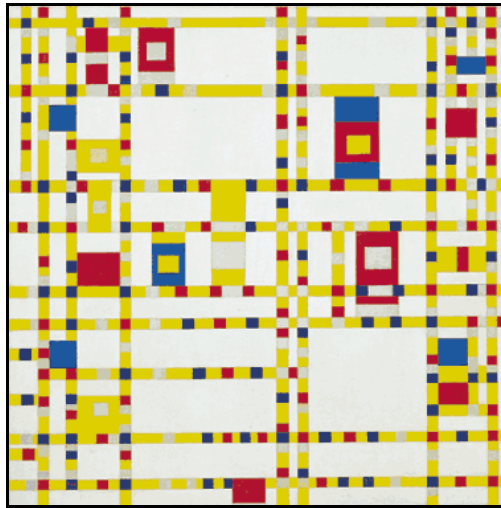
## **Đoạn II**

### **Nhạc đề:**

Ngoài việc phát triển nhạc đề tất yếu phải có của từng đoạn I và II, điểm nổi bật là nhạc đề của đoạn II lại là thể đảo, trong đó hai nốt đầu của nửa câu trên được biến đổi (*trả hết về người*.) khác hẳn đoạn I. Chúng ta sẽ thấy tác giả có một chủ ý rõ ràng khi làm như vậy.



Thật vậy, trong đoạn II ta thấy nhạc đề biến đổi rất nhiều nhưng chỉ ở hai nốt đầu (**buồn ít** hơn vui, **người khóc** người cười,) trong khi đoạn I thì đa số lại là hai cặp nốt nhạc có cùng nốt (nghìn trùng **xa cách**, mời người **lên xe**, đứng tiễn **người vào**, dĩ vãng **nhạt màu**, v.v.) Theo tôi nghĩ, đó chính là cách tác giả tạo nên một sự tương phản trong nhạc, qua đó tạo nên sự đa dạng trong một thể đồng nhất, một trong các yếu tố căn bản mà nghệ thuật rất hay theo đuổi.



*Sự đa dạng trong đồng nhất trong tranh Piet Mondrian  
(tranh có tên là Broadway Boogie-Woogie)*

### **Một Nghệ Thuật Chuyên cung Tinh Tế**

Nếu nhìn sơ qua nhạc bản, ta sẽ bị lầm vì tưởng đoạn II chỉ đơn thuần là một chuyên cung (modulate) đơn giản từ Do trưởng sang Do thứ rồi về lại Do trưởng, nhưng thực ra không phải vậy. Nhạc sĩ đã khéo léo tạo ra một “lộ trình” như sau:

C thứ -> G7 -> G thứ -> G

Thực vậy, đầu tiên ông đổi sang từ Do trưởng sang Do thứ với dấu biểu 3 nốt giáng, tạo cho đoạn nhạc có một màu sắc buồn bã, tương phản với đoạn I.



*Trả hết về người chuyện cũ đẹp người.  
Chuyện đôi ta buồn ít hơn vui  
Lời nói, lời cười  
Chuyện ngắn chuyện dài  
Trả hết cho người, cho người đi*

Sau đó ông mô phỏng đoạn trên để làm tiếp đoạn kế, kết thúc ở “cho người đi” với một nốt không ổn định (*re*)

*Trả hết cho ai ngày tháng êm trôi  
Đường ta đi trời đất yên vui  
Rừng vắng ban mai, đường phố trăng soi  
Trả hết cho người, cho người đi!*

Tuy nhiên, ở chính chỗ này, thay vì dễ dãi đi về nốt chủ âm, ông tài tình dùng hai phép mô phỏng (imitation) và lặp (repetition) để lặp ngay lại chính xác đoạn đầu trước đó (*trả hết về người, chuyện cũ đẹp người*), nhưng với các nốt nhạc đã được chuyển cung (modulate) sang âm giai Sol thứ (chỉ có hai nốt giáng.) Tuy nhiên, trên tờ nhạc của ông không ghi lại chi tiết này, mà vẫn giữ nguyên là 3 nốt giáng.

đi !                      Trả hết cho ai                      Cả những chua cay

*Trả hết cho ai cả những chua cay  
Ngày chia tay, lặng lẽ mưa rơi*

Ta thấy, vì “mục tiêu” chuyển cung đã thành công, người nghe chỉ bị lạ tai một tí, rồi lại êm tai ngay vì nghe câu nhạc hết như ở đầu đoạn II, mục tiêu tiếp theo về nhạc thuật giờ đây là làm sao trở về Sol trưởng một cách nhanh và nhẹ nhàng.

*Một tiếng thương ôi, gửi đến cho người  
Trả nốt đôi môi gượng cười*

Với câu cuối, ta thấy ông đã “nhẹ nhàng” hạ cánh bằng cách cởi bỏ trước tiên là nốt si giáng, rồi tới la giáng, để trở về nốt Sol (trưởng.) Thật là một cuộc hạ cánh an toàn!



Phi cơ đã hạ cánh an toàn, giờ là lúc lặp lại nhạc đề quen thuộc và một kết thúc nhạc ngữ đầy kịch tính (dramatic):

*Nghìn trùng xa cách đời đứt ngang rồi  
Còn lời trần trối gửi đến cho người...*

Rồi bài nhạc cũng đã kết bằng cung Do trưởng toàn vẹn, nhưng là cho ai kia, chứ đâu phải cho ta!

*Nghìn trùng xa cách người cuối chân trời  
Đường dài hạnh phúc, cầu chúc cho người ...*

### **Prosody, prosody, prosody**

Bạn sẽ hỏi tôi: “nhạc sĩ làm nhạc cầu kỳ như vậy với dụng ý gì?” Xin thưa, ngoài việc làm cho giai điệu được đa dạng hơn và nghe không nhàm chán, mục đích chính là để làm cho nhạc ăn khớp theo lời (prosody.) Thực vậy, khi lời thì là “cười” trong khi nhạc thì vẫn ở điệu thức thứ buồn bã thì có điều gì “không ổn” rồi.

Tuy vậy, cái “gượng cười” này không trọn vẹn, vì thuộc về Sol trưởng chứ không về Do trưởng! Ta thấy một minh họa bậc thầy cho câu hỏi làm cách nào để mô tả “gượng cười” trong nhạc.

Các chi tiết khác về nhạc thuật cũng như nhạc ngữ trong đoạn II cũng còn kha khá nhiều, nhưng tôi để dành lại để bạn đọc tìm hiểu, không thôi bạn lại “gượng cười” bảo tôi rằng: ‘ông nói toạc ra hết thì “còn gì nữa đâu” để tôi tìm hiểu, thôi tôi “trả lại” cả bài cho ông’ :)

### **Thay Lời Kết**

Trong một bài phỏng vấn nhạc sĩ Phạm Duy ở trong nước đầu năm nay (2006), người ký giả có hỏi nhạc sĩ nghĩ sao về đời sống âm nhạc và những sáng tác mới của các nhạc sĩ trẻ hiện nay. Câu trả lời làm tôi giật mình. Nhạc sĩ Phạm Duy nói là **“âm nhạc hiện nay kém sang trọng. Thiếu sự cuốn hút và rung động lòng người.”** Nhạc sĩ cũng khuyên **“bản thân nhạc sĩ trẻ phải biết trau dồi nâng cao trình độ thẩm mỹ của mình, không ý mình trẻ rồi muốn nói gì viết gì cũng được.”** Theo tôi, đây là một nhận xét hoàn toàn xác đáng và có tính xây dựng. Ngoài ra, tôi cũng nghe “phong thanh” là nhạc sĩ sẽ cho xuất bản một quyển sách về nhạc thuật, tôi rất hy vọng quyển sách ấy sẽ có nhiều điều lý thú để chúng ta, những người trẻ, cùng học hỏi.

Thân ái chào bạn và xin hẹn gặp lại bạn trong một lần **“tìm hiểu nhạc Phạm Duy”** khác.

*Học Trò*  
*10 Tháng 12, 2006*

## Tản Mạn về nhạc phẩm “Nắng Chiều Rực Rỡ”

Sau hơn “hai năm trời lận đận” tự học từ các nhạc phẩm của nhạc sĩ Phạm Duy và các sách anh ngữ khác về cách học sáng tác mà vẫn chưa ra đời được “tác phẩm đầu tay,” tôi đâm ra buồn bực vô kể :) . Tuy nhiên tôi cũng cảm thấy rất được khích lệ và rất cảm động khi được nhạc sĩ đăng các bài tiểu luận về nhạc thuật Phạm Duy của tôi lên trang mạng mới làm của ông. Vậy là việc học của tôi không đến nỗi tệ chút nào.

Một hôm đẹp trời, tôi giờ bộ sách nhạc Phạm Duy của tôi sưu tầm ra, tình cờ tôi lật đúng bài “Nắng Chiều Rực Rỡ”. Đây là một trong các tình khúc mà tôi rất ưa thích. Đây cũng là bài thứ sáu trong chương khúc “Mười Bài Rong Ca” mà nhạc sĩ đã ra CD năm 1988. CD trên do nhạc sĩ Duy Cường hòa âm, với hai giọng ca Thái Hiền và Duy Quang.

Tôi lấy iPod ra nghe, rồi nhắm mắt lại để chiêm nghiệm, thì thấy có nhiều ý tưởng lạ quá, tôi vội lấy bút ra ghi chép lại các ý chính. Hôm nay, tôi muốn chia xẻ các ý tưởng trên với các bạn yêu nhạc Phạm Duy.

### Phiên khúc - Đoạn 1 [ Motif A ]:

Sau đây là câu đầu tiên của bản nhạc:

Ballad

1.- Chớ buồn gì, trong giây phút chia lia . . . Khi chiều

về, lung lay trúc tre. . . .

Câu thứ hai giai điệu cũng y hệt như vậy:

*Chớ buồn gì, khi tan nắng, đêm về  
Cho thuận đường âm dương bước đi*

Nghe giai điệu rất ngọt ngào, trù mên. Rồi bạn có biết không, tôi chợt rùng mình vì nhận ra nhạc sĩ đã viết giai điệu rồi “bật mí” gián tiếp cho thính giả qua chữ “**âm dương**”. Nhìn lại cung nhạc của câu thì thấy là nó đúng như biểu đồ hình sin vậy; đúng theo quy luật âm dương của vũ trụ, lên xuống nhịp nhàng và chuyển hóa, bỏ túc lẫn nhau, rồi lại lặp đi lặp lại. Tôi vẽ thử nửa câu trên để bạn dễ nhận ra.

Ballad D A7 D

1.- Chờ buồn gì, trong giây phút chia lìa... Khi chiều

Cảm thấy phân chân vì tìm ra một chi tiết thú vị, tôi háo hức truy tìm các “dấu vết” khác.

### **Phiên khúc - Đoạn 2 [ Motif B]:**

Sang đoạn 2, nhạc đề trở nên khác hơn và nhạc sĩ tạo ra những quãng rất xa như quãng 8 (la la), rồi quãng 7 (la sol), rồi quãng 6 (la fa), rồi quãng 5 (la mi).

D G D A7 D

Tùng vạt nắng chói chan Còn cháy loang trước hiên Tùng vạt nắng âm ỉm Còn là bao ước nguyện...

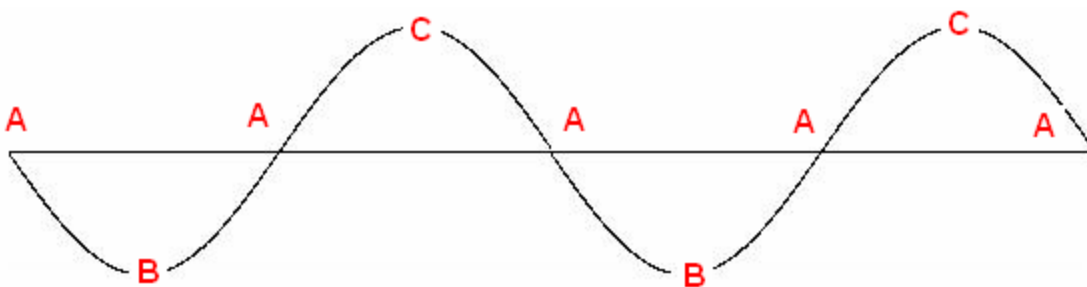
Tôi rất thích ca từ của đoạn này, vì nó diễn tả “vạt nắng”, một nhân cách hóa của nhân vật nam - tác giả - người tình già trên đầu non. Chữ “vạt” rất đắt, vì nó không phải là “tia” nắng của buổi trưa nữa, mà chỉ là “vạt” của buổi chiều sắp tắt, nhưng vẫn đủ chói lòa tầm mắt. Nắng không còn oi bức như buổi trưa, mà có cái rát, cam cam của hoàng hôn.

Bạn thấy cung nhạc của câu cũng rất thú vị, nó vọt lên, vọt lên, nhưng cuối cùng vẫn trở về chủ âm là nốt re, rất hài hòa theo luật trời đất.

Tiếp theo câu trên, nhạc sĩ trở về đoạn 1 [A] và dùng ca từ khác.

*Ước nguyện thầm cho đôi lứa ân cần  
Nuôi thật dài hoàng hôn ái ân  
Ước nguyện rằng khi đêm chết chưa về  
Nắng chiều hồng tươi hơn nắng trưa.*

Nếu tác giả không chia ra phiên khúc rồi điệp khúc, v.v. , bạn sẽ thấy nhạc phẩm này có ba đoạn nhạc khác nhau với trình tự là ABACABAC. Bạn sẽ thấy rõ là với cung nhạc lên xuống như trong bài, đây chính là hình ảnh của yin-yang, của biểu đồ hình sin.



Điệp Khúc [Motif C] :

Nếu ở [B] , các nốt nhạc được bắt đầu bằng la(2) rồi giới hạn chỉ giữa nốt ấy và nốt si(3) (**tùng vạt nắng chói ..**) thì ở [C], các nốt được bắt đầu từ nốt la(3) cao, và cũng luyên láy theo cung nhạc hình sin, rồi từ từ chuyển động xuống chủ âm re(3). Cứ theo như cách suy diễn của tôi, tôi đó bạn đoạn này nhạc sĩ muốn miêu tả ai, người nam hay **người nữ** :-)

**ĐIỆP KHÚC**  
Em có thầy

không nắng chiều . . . rục rĩ . . . Em có thầy không nắng đẹp còn

đó . . . . . Nắng còn nắng lê thê Thì đêm ơi, vội gì? Nắng còn nắng bao

la Thì xin đêm đợi chờ!

Cung nhạc của đoạn này thật đẹp, và giai điệu rất quyến rũ! Có nhiều điểm rất hay trong đoạn này. Bạn thấy, vì nội dung ca từ nói về người nam cố gắng thuyết phục người nữ (hay là người nam tự thuyết phục mình thì đúng hơn,) các nốt nhạc đa số là có quãng 3 trở lên, nếu trừ đi các nốt luyến láy ở cuối câu cũng như các nốt tạm. Ngoài ra, cả cung nhạc tạo nên một cảnh tượng mặt trời lặn rất sát với lời của bài nhạc.

Hai câu nhạc đầu có cung hình sin thật đẹp và các nốt nhạc được chuyển dịch xuống thật chính xác ( “em có thầy không” (la si si la) <-> “em có thầy không” (sol la la sol.)

Câu nhạc cuối được lặp lại hai lần rất đạt, vì nó có tác dụng an ủi và khẳng định. Các chữ như “lê thê”, “bao la” được dùng rất đạt vì nó mô tả rất đúng cảnh tượng của một buổi hoàng hôn trên biển. Tôi nhớ có một lần đã ngồi trên cát nhìn hoàng hôn xuống trên bãi biển Huntington Beach như vậy. Chiều xuống dài lê thê, với một mặt trời luyến tiếc, tuy đã lặn từ từ rồi nhưng những “vật” nắng vẫn còn chưa chịu rời mặt nước biển.

### **Các nhận xét khác:**





Ngoài ra, một nhận xét khác của tôi là hầu như một lượng bài khá nhiều của ông mà tôi thích, khi cần thiết ông đều dùng nhiều hơn 2 motives nhạc, tuy nhiên ông giới hạn là 3 motives mà thôi cho nhạc tránh bị nhiều, hiếm lắm mới có một nhạc phẩm có năm motives như “Áo Anh Sút Chỉ Đường Ta”. Xem các trang nhạc của nhạc sĩ và đạo chúng trên piano với các hợp âm đi kèm, tôi nhận thức rõ ràng nhạc sĩ rất cố gắng tìm tòi các cách thức phát triển giai điệu khác nhau, hoặc dùng các hòa âm át bậc hai (secondary dominant) hay các hợp âm lạ khác như tăng +, giảm -, sus 4, và nhất là thứ 6 (thí dụ như Cm6), v.v.

Nếu bài chỉ có 2 motives, như trong “Em Lễ Chùa Này” (thơ Phạm Thiên Thư), thì Phạm Duy cũng cố tìm tòi rồi nghĩ ra cách chuyển cung thật khéo léo từ A trưởng sang D trưởng rồi về lại D trưởng, khiến cho người nghe không bị nhàm tai qua một đoạn nhạc dài diễn tả bốn mùa Xuân Hạ Thu Đông:

**Xuân và Hạ = La trưởng:**

Nhẹ Nhàng

Đầu mùa Xuân cùng em đi lễ      Và ngàn lau vàng mầu khép nép

**Thu = Re trưởng:**

Rồi mùa Thu cùng em đi lễ      Có con chim đậu dưới gác

**Đông = trở về La trưởng:**

Vào mùa Đông cùng em đi lễ

Bạn thấy tác giả vẫn cố tình để nguyên ba dấu thăng, trong khi mùa Thu chính ra chỉ có hai dấu thăng mà thôi, vì sol thăng đã được trả về sol thường (chữ “gác”).

Tóm lại, nếu có một tổng hợp của các quy tắc sáng tác nhạc trong nhạc Phạm Duy, bạn sẽ thấy có ba quy tắc sau đây trong đó:

1. Nội dung lời nhạc phải được khéo léo ẩn tàng trong cung nhạc [âm dương (yin yang) -> cung nhạc hình sin, luật prosody.]
2. Các âm sắc trong nhạc phải rất Việt Nam và phải chọn từ theo cao độ của nốt nhạc một cách thật hợp lý và trơn tru suốt cả bài nhạc,
3. Cố gắng cho thêm vào ba nhạc đề (motif, motives) khác nhau, nếu ca từ đòi hỏi, vì hai thì không đủ và làm bài nhạc trở nên dễ nhàm chán, cho dù nhạc đề, giai điệu và cung nhạc có hay cách mấy đi chăng nữa. Khi người ta nói đến khái niệm “nhiều”, người ta nói “vài ba”, “dăm ba”, chứ đâu có ai nói “dăm hai”?

## **Kết**

Trên đây là một vài suy nghĩ nho nhỏ của tôi về nhạc phẩm “Nắng Chiều Rực Rỡ.” Tôi có chủ ý phân tích về nhạc không thôi mà không chú trọng nhiều hơn về phần ca từ, mặc dù tôi biết ca từ rất súc tích, chứa đựng rất nhiều hình tượng cùng các ẩn dụ trong một bài thơ nhỏ. Tôi có phụ lục toàn bộ lời nhạc của “Nắng Chiều Rực Rỡ” cũng như các nhận xét của nhạc sĩ Lê Uyên Phương về “Mười Bài Rong Ca” mà tôi sưu tầm được trên liên mạng để bạn đọc tham khảo thêm.

Chúc bạn một ngày vui và xin hẹn gặp lại ở một lần “Tìm hiểu nhạc thuật Phạm Duy” khác.

*Học Trò*

*Viết xong tại Tiểu Sài Gòn - 11 tháng 7, 2008*

## **Phụ lục1: Rong Ca 6 – Nắng Chiều Rực Rỡ**

Nhạc và lời: Phạm Duy

*(Bãi Biển Hoàng Hôn San Francisco - Mùa Xuân 88)*

*Chớ buồn gì, trong giây phút chia lìa  
Khi chiều về, lung lay trúc tre  
Chớ buồn gì, khi tan nắng, đêm về  
Cho thuận đường âm dương bước đi*

*Từng vạt nắng chói chan  
Còn chầy loang trước hiên  
Từng vạt nắng ấm êm  
Còn là bao ước nguyện*

*Ước nguyện thắm cho đôi lứa ân cần  
Nuôi thật dài hoàng hôn ái ân  
Ước nguyện rằng khi đêm chết chưa về  
Nắng chiều hồng tươi hơn nắng trưa.*

### **ĐIỆP KHÚC**

*Em có thấy không nắng chiều rực rỡ  
Em có thấy không nắng đẹp còn đó  
Nắng còn nắng lê thê  
Thì đêm ơi, vội gì ?  
Nắng còn nắng bao la  
Thì xin đêm đợi chờ !*

*Chớ lịm người, nghe anh sắp qua đời  
Anh chỉ còn bên em chút thôi  
Nếu phải lìa xa nơi thế gian này  
Còn một ngày, vui muôn nỗi vui*

*Cuộc tình anh với em  
Chỉ còn giây phút thôi  
Thì tình, xin cứ coi  
Là nghìn tia nắng rọi*

*Thế kỷ này đang trong nắng ban chiều  
Cho lòng người băng khuâng nhớ nhau*

*Trước cửa vào trăm năm rất xa vời  
Trong chiều đời, yêu nhau rất lâu.*

## **ĐIỆP KHÚC**

*Em có thấy không nắng chiều rực rỡ  
Em có thấy không nắng đẹp còn đó  
Nắng còn nắng lê thê  
Thì đêm ơi, vội gì  
Nắng còn nắng bao la  
Thì xin đêm đợi chờ !*

## Phụ Lục 2 - Lê Uyên Phương: **Phạm Duy, Năng Chiều Rực Rỡ**

*(Tập Ghi - báo NGƯỜI VIỆT, 1988)*

Như tiếng chuông vọng đến từ hư vô. Như những tia chớp sáng ngời trong đêm tối. Như những tia nắng ấm đầu tiên của một ngày trong mùa Đông giá lạnh. Như những tia nắng chiều rực rỡ của một ngày đầy vui buồn của kiếp sống. Âm nhạc Phạm Duy đã đến trong mỗi cuộc đời Việt Nam như không khí trong bầu khí quyển của ca dao, tục ngữ, của truyện Kiều, của Cung Oán Ngâm Khúc, của Chinh Phụ Ngâm, của ngôn ngữ, của âm thanh, của cảm xúc Việt Nam. Trong đáy lòng của mỗi người Việt Nam, từ đã từng là một thiếu niên trong thời kháng chiến hay đến hôm nay là một thanh niên ở cuối thế kỷ 20, đều mang một dấu vết nào đó còn sót lại của bầu dưỡng khí đã nuôi lớn tâm hồn họ trong gần nửa thế kỷ này.

Người ta có thể tưởng tượng mọi điều, nhưng không một ai có thể đặt giả thiết là họ đã ngừng thở một lúc nào đó trong quá khứ. Âm nhạc của Phạm Duy cũng vậy, người ta không thể giả thiết rằng một người Việt Nam nào đã chưa từng nghe một bài hát nào của Phạm Duy trong suốt cuộc đời của họ. Một ca khúc khi được tiếp thu bởi não bộ, ngừng một lúc ở con tim của một người rồi tuôn ra từ chiếc lưỡi của người đó thì dù muốn dù không, anh ta cũng bị nhiễm bởi chính ca khúc đó rồi. Nói như thế để thấy cái chỗ thực sự của Phạm Duy trong mỗi tâm hồn Việt Nam.

Bao giờ nghe những ca khúc mới của Phạm Duy, tôi cũng vô cùng xúc động và cảm khoái. Xúc động bởi cái tình cảm chứa trong đó và cảm khoái bởi sự sáng tạo bùng lên từ đó. Lần này khi nghe tập rong ca "Người tình già trên đầu non", không những tôi đã xúc động, đã cảm khoái mà còn cảm nhận được trong sâu thẳm của tâm hồn tôi một ước muốn được chia sẻ với nhạc sĩ Phạm Duy, chia sẻ niềm mơ ước được bước ra khỏi chính bản ngã của mình để hòa nhập vào một vũ trụ chưa từng thấy, kể cả trong trí não của con người -- một thế giới chưa biết từ cái đã biết, một thế giới chưa có từ cái đã có.

Hát cho năm 2,000 hay hát cho năm 20,000 không có sự khác biệt nào từ bản chất, nó có sự cách biệt về thời gian, nhưng thời gian thực sự không bao giờ đủ, cũng không bao giờ thiếu để bước từ cái không đến cái có, từ cái đúng đến cái sai, từ cái đã biết rồi đến cái chưa từng biết.

Những bài rong ca của Phạm Duy, mở ra cho người nghe những con đường không phải ở trên mặt đất, chúng rất gần với những con đường trong trí não con người nhưng chúng còn gần hơn với những con đường bên kia của trí não đó. Phạm Duy rong ca về những con đường, ông không rong ca

trên những con đường đó, và đó chính là điều tôi muốn được chia sẻ cùng ông. Sự trôi buộc của thời gian và không gian trong kiếp người làm bung lên trong tác phẩm nghệ thuật những ảo giác về một thế giới không biên cương, một thiên đường, một niết bàn, một Tây Phương Cực Lạc... nhưng thế giới không biên cương đó thực sự không ở ngoài mặt đất của chúng ta, sự trôi buộc của thời gian là sản phẩm của tư tưởng con người, chính cái muốn đóng khung đời sống của chúng ta lại, chính cái yêu, cái ghét, cái sai, cái đúng tạo những giới hạn cho đời sống của chúng ta. Khi một người phá vỡ được bản ngã của hấn thì thế giới giới hạn không còn nữa, lúc đó hấn thực sự rong ca trên mọi điều của kiếp sống, lúc đó là nghìn thu, lúc đó là nắng chiều rực rỡ, lúc đó là ngựa hồng vượt qua trôn kim, lúc đó là Phạm Duy "Người tình già trên đầu non..."

Âm nhạc, nghệ thuật không bao giờ có tuổi, cũng chẳng có hình tượng và Phạm Duy là người thể hiện điều đó rõ ràng nhất, ông đã ở trong cái ước muốn của một cô bé 13 tuổi, ông đã hòa nhập với nỗi lòng của người cô phụ, ông đã ở trong tinh thần của một chiến sĩ... quãng đường ông đã đi qua, quả thật vô cùng nhộn nhịp, bên cạnh ông luôn có những kẻ đồng hành, ông cất tiếng hát thay cho họ và họ cảm thấy bước chân của họ vững chắc hơn, thơ mộng hơn, tuyệt vời hơn và giờ đây với "Người tình già trên đầu non", Phạm Duy đang ở trong chính Phạm Duy, ông đang từng bước đi sâu vào nội tâm ông, ông đang khám phá chính ông. Không còn ai là kẻ đồng hành với ông trên đoạn đường này nữa, vì thế mà những ca khúc trong tập nhạc này bàng bạc một cái gì hết sức cô đơn, hết sức lạnh lẽ. Mỗi âm thanh đã đến với tôi như những lời mời gọi âm thầm của trời chiều, ánh sáng bùng lên ở cuối chân trời, rực rỡ như hào quang. Người nghe cảm nhận ở nơi đó một cái gì, vừa thực, vừa giả, vừa như ngán ngủ, vừa như thiên thu, vẻ đẹp thật là kỳ quái, nếu người nghe bước qua khỏi được những giới hạn của chủ quan, hấn sẽ cảm thấy được sự kỳ diệu của một đời người sáng tạo, hấn sẽ thấy được **cái chung trong cái riêng** của Phạm Duy, **cái riêng trong cái chung** của Phạm Duy và hôm nay **cái riêng trong cái riêng** của Phạm Duy.

Tôi ước mong tape nhạc "Người tình già trên đầu non" của Phạm Duy sẽ được đón tiếp một cách nồng hậu để chúng ta còn hy vọng là những tác phẩm giá trị thực sự vẫn còn có chỗ đứng trong tâm hồn của những người ty nạn Việt Nam chúng ta.

Với hòa âm tuyệt vời của Duy Cường, cùng tiếng hát thâm trầm của Duy Quang và giọng hát hết sức mượt mà của Thái Hiền, băng nhạc NTGTĐN quả là một sự hoàn hảo trên nhiều phương diện, nó thể hiện được cái tính đồng nhất trong toàn bộ của một tác phẩm, sự gắn bó tự nhiên và hoàn toàn giữa nội dung của ca khúc với nghệ thuật sử dụng âm sắc đúng lúc

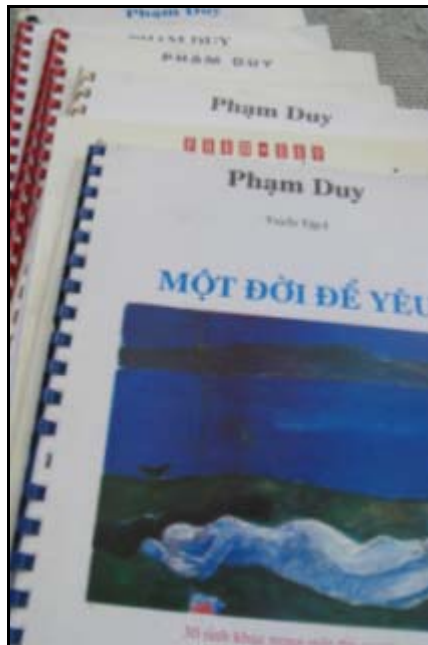
và thông minh của Duy Cường và những tiếng hát không thể thay thế được của Duy Quang và Thái Hiền, công trình nghệ thuật này thật xứng đáng cho mỗi một người yêu âm nhạc Việt Nam nâng niu, gìn giữ. Chúng ta đã đánh mất nhiều điều trong cuộc sống của chúng ta, nhưng có những điều nếu mất đi thì chúng ta sẽ mất một cơ hội lớn để thăng hoa chính đời sống của mình, cuốn băng nhạc "Người Tình Già Trên Đâu Non" là một trong những điều không thể nào mất được đó.

Lê Uyên Phương

## Tìm Hiểu Cách Phát Triển Giai Điệu Trong Nhạc Phạm Duy

Tiếp tục việc tìm hiểu cách sáng tác qua nhạc Phạm Duy, tôi chọn ra khoảng trên dưới một trăm khúc điệu rồi so sánh chúng với các quy tắc soạn nhạc tây phương. Sau một thời gian thu thập và đối chiếu, tôi xin trình bày đến bạn đọc những kết quả ấy. Tôi sẽ xoáy mạnh vào nhạc đề trong nhạc Phạm Duy, vì nó là cội nguồn của từng bản nhạc, rồi các phương pháp nhạc sĩ đã sử dụng để tạo nên một câu nhạc, đoạn nhạc, cùng những cấu trúc nhạc để tạo nên một khúc điệu hoàn chỉnh.

Mục đích của bài viết này nhằm giới thiệu những bạn trẻ yêu nhạc nói chung, và nhạc Phạm Duy nói riêng, có một cái nhìn rõ nét hơn về các giá trị căn bản trong nhạc của ông cùng sức sáng tạo phi thường của nhạc sĩ. Do đó, bạn chỉ cần biết sơ về nhạc lý căn bản, tôi sẽ cố gắng trình bày cho thật dễ hiểu. Các sách học và tham khảo tôi có ghi rõ trong phần phụ lục.



*Bộ Sưu Tập Nhạc Phạm Duy của tôi*



## A - Nhạc Đề

Cũng như với một tác phẩm nghệ thuật khác như một bức họa hay bức ảnh, một bài nhạc phải có một chủ đề. Trong âm nhạc, chủ đề thường bắt nguồn từ **nhạc đề** (motif), và nó phải được nhắc đến từ những nốt đầu tiên của bản nhạc. Để làm quen với kho tàng nhạc Phạm Duy một cách có hệ thống, không gì đơn giản hơn là bắt đầu bằng cách tìm nhạc đề của từng bản nhạc. Hãy dùng nhạc phẩm **Chiều Về Trên Sông** làm thí dụ. Câu đầu tiên của khúc điệu ấy là *Chiều buông, trên dòng sông Cửu Long, như một cơn ước mong, ơi chiều.*



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a 2/5 time signature. Above the staff, the chords Cm, F7, and Cm are indicated. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. This sequence is repeated. The lyrics below the staff are: "Chiều buông trên dòng sông Cửu Long Như một cơn ước mong... ơi chiều !".

Nhìn vào đoạn nhạc trên, ta có nhận xét là về phần nhạc, do những câu nhạc nhỏ theo sau đều phát triển từ hai nốt đầu tiên Do Sol, do đó tôi chọn *chiều buông* là nhạc đề của bài, rồi lấy đó để phân tích cả đoạn.

Với nhạc đề *chiều buông*, ta có thể đưa ra vài nhận xét như sau:

- Bài này có một chuyển động đi lên từ Do -> Sol.
- Nhạc bắt đầu ở trước nhịp mạnh với chữ *chiều*, và nhịp mạnh ở chữ *buông*.
- Câu nhạc phát triển theo số chữ là 2/5/5/2, do đó câu có một kiến trúc đối xứng.
- Về cung nhạc, câu nhạc đi lên từ Do đến Sol (*buông*), tiếp tục ở Sol (*Long*), rồi xuống Fa (*mong*), cuối cùng trở về chủ âm Do (*chiều*), do đó nhạc cũng đã tỏ vẻ hài hòa, hiện diện do được hóa giải về chủ âm ngay từ câu đầu.

Đây là một nhạc đề hai chữ khác, bài **Nụ Tầm Xuân**:



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The melody is written in a 2/4 time signature. Above the staff, the chords A, D, E, A, F#m, and A are indicated. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This sequence is repeated. The lyrics below the staff are: "Trèo lên lên trèo lên Trèo lên lên trèo lên Lên cây bưởi y y hái y y hoa.".

Bài này cũng có nhạc đề hai chữ, vì các nốt Mi Re La theo sau (*lên trèo lên*) chỉ là một biến đổi tịnh tiến của hai nốt đầu La Mi, các câu nhạc theo sau cũng vậy.

Với nhạc đề *trèo lên*, tôi có vài nhận xét:

- Bài này có một chuyển động đi lên từ La -> Mi.
- Nhạc bắt đầu ở trước nhịp mạnh với chữ *Trèo*, và nhịp mạnh ở chữ *lên*, thành ra trèo rất vững vì vào nhịp mạnh, không bị hụt chân.
- Câu nhạc phát triển theo số chữ là 2/3/2/3 rồi 3/1/1 với những chữ *bưởi*, *hái* có thêm những luyến láy, tạo một khung cảnh nhộn nhịp, có phần tinh quái, lúc đã trèo lên trên đỉnh cây bưởi rồi nhón nha hái ... hoa.
- Về cung nhạc, câu nhạc đi lên từ chủ âm La tới Mí, rồi cuối cùng trở về chủ âm Lá (một bát độ cao hơn), do đó cũng hóa giải về chủ âm ngay từ câu đầu.

Xin phép được nói thêm một chút ngoài lề. Khi phân tích bài **Nụ Tâm Xuân** này trong bài viết **Nghệ Thuật Phổ Nhạc của Phạm Duy** [B-11], nhạc sĩ Phạm Quang Tuấn đã chỉ ra: với 2 câu lặp *trèo lên, lên trèo lên, trèo lên, lên trèo lên*, nốt chót đã trèo được lên gần hai bát độ, so với nốt La đầu tiên. Nhận xét thêm của tôi là chỉ có cách vào đề ngắn, hai chữ mà thôi, tức là “trèo lên”, và vì hai chữ tạo một cảm giác như hai tay trèo, thì nhạc mới có thể trèo nhanh và sinh động thể được. Sau khi “ngộ” cái sự trèo lên cao của cả nhạc lẫn lời qua bài viết của nhạc sĩ Phạm Quang Tuấn (cách nay cũng gần tám năm,) nhận xét bén nhạy của ông đã là động lực chính để tôi tự tìm tòi học hỏi thêm về sáng tác nhạc nói chung và tìm hiểu nhạc Phạm Duy nói riêng, cũng như tìm hiểu về sự liên hệ mật thiết giữa lời và nhạc (prosody).

Sau đây là vài thí dụ *nhạc đề hai chữ* khác:

- **Mộ Khúc** (*hôm nay, trời nhẹ lên cao, trời nhẹ lên cao, tôi buồn*),
- **Phượng Yêu** (*yêu người, như lá đổ chiều đông...*), v.v.

Các *nhạc đề ba chữ* gồm có:

- **Còn Chút Gì Để Nhớ** (*phố núi cao, phố núi đầy swong ...*),
- **Đừng Xa Nhau** (*đừng xa nhau, đừng quên nhau, đừng rẽ khúc tình nghèo*),
- **Hẹn Em Năm 2000** (*hẹn em nhé, năm hai ngàn sẽ, hai bên cửa hé, cho anh trở về ...*),
- **Kỷ Vật Cho Em** (*em hỏi anh, em hỏi anh bao giờ trở lại? ...*),

- **Khối Tình Trương Chi** (*đêm năm xưa, khi cung đàn lên tơ, ...*),
- **Nắng Chiều Rực Rỡ** (*chớ buồn gì, trong giây phút chia lìa, ...*),
- **Ngày Tháng Hạ** (*ngày tháng hạ, mênh mông buồn ...*),

Đến các **nhạc đề bốn chữ**:

- **Bên Ni Bên Nó** (*đêm chớm ngày tàn, theo tiếng xe về, lăn về viễn phố*),
- **Chú Cuội** (*trăng soi sáng ngời, treo trên biển trời ...*),
- **Cỏ Hồng** (*rước em lên đồi, cỏ hoang ngập lối, ...*),
- **Còn Gì Nữa Đâu** (*còn gì nữa đâu, mà tìm thấy nhau, mối thương đau dài lâu ...*),
- **Gánh Lúa** (*mênh mông mênh mông, sóng lúa mênh mông, lúc trời mà rạng đông, rạng đông...*),
- **Ngày Xưa Hoàng Thị** (*em tan trường về, đường mưa nhỏ nhỏ ...*),
- **Trả Lại Em Yêu** (*trả lại em yêu, khung trời đại học, ...*),

Rồi đến **nhạc đề năm chữ**, có một số là từ các đoạn thơ cũng năm chữ, của chính nhạc sĩ, hay phổ từ thơ người khác, như:

- **Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà** (*nàng có ba người anh, đi bộ đội lâu rồi*),
- **Cành Hoa Trắng** (*một đàn chim tóc trắng, bay về qua trần gian ...*),
- **Chuyện Tình Buồn** (*năm năm rồi không gặp, từ khi em lấy chồng, ...*),
- **Con Đường Tình Ta Đi** (*con đường tình ta đi, với bàn chân nhỏ bé*),
- **Đêm Xuân** (*đêm qua say tiếng đàn, đôi chim uyên đến giương*),
- **Kỷ Niệm** (*cho tôi lại ngày nào, trăng lên bằng ngọn cau, ...*),
- **Tiến Em** (*lên xe tiến em đi, chưa bao giờ buồn thế*),
- **Tâm Sự Gửi Về Đâu** (*ngày ấy tuổi xuân lạnh, rét căm lòng cỏ hoa ...*),
- **Tình Ca** (*tôi yêu tiếng nước tôi, từ khi mới ra đời người ơi! ...*),
- **Tìm Nhau** (*tìm nhau trong hoa nở, tìm nhau trong cơn gió, ...*),
- **Tuổi Mộng Mơ** (*em ước mơ mơ gì, tuổi nười hai tuổi mười ba ...*),
- **Đường Chiều Lá Rụng** (*chiều rơi trên đường vắng*), v.v.

Các **nhạc đề sáu chữ** cũng vậy, một số bài là câu đầu của một bài thơ lục bát:

- **Cây Đàn Bỏ Quên** (*hôm xưa tôi đến nhà em ...*),
- **Dạ Lai Hương** (*đêm thơm như một dòng sữa ...*),
- **Đưa Em Tìm Động Hoa Vàng** (*rừng xưa có gã từ quan ...*),
- **Gọi Em Là Đóa Hoa Sầu** (*ngày xưa áo nhuộm hoàng hôn ...*),
- **Kiếp Nào Có Yêu Nhau** (*đừng nhìn em nữa anh ơi ...*),
- **Người Về** (*mẹ có hay chăng con về ...*),
- **Thương Tình Ca** (*điều nhau đi trên phố vắng*),

- **Xuân Thì** (*tình xuân chớm nở đêm qua ...*), v.v.

**Nhạc đề bảy chữ**, thì lại ít phổ từ thơ bảy chữ, mà phần lớn là vì ý chính dài:

- **Giết Người Trong Mơ** (*làm sao giết được người trong mơ ...*),
- **Hạ Hồng** (*mùa hè đi qua như làn gió ...*),
- **Hoa Xuân** (*xuân vừa về trên bãi cỏ non*),

Cuối cùng, với các **nhạc đề tám chữ** trở lên, ta có: **Mẹ Trưng Dương** (*sóng vỗ miên man ..*), **Hẹn Hò** (*một người ngồi bên kia sông ...*), v.v.

Với bài **Mẹ Trưng Dương** chẳng hạn, ta không thể chia thành nhiều đoạn nhỏ rồi xếp vào loại nhạc đề hai chữ, vì ý của cả câu là 12 chữ, với câu ngay sau nó cũng là 12 chữ như vậy, chỉ có đổi nốt cuối từ Sib (*dàng*) qua Mib (*ương*) mà thôi. Với mười hai nốt mở đầu như vậy, cộng thêm mười hai nốt sau cũng giống hệt, đoạn này có tác dụng nêu lên (câu 1) rồi tái khẳng định (câu 2) sự yêu thương vô bờ bến, bao la, mênh mông, không biết đâu mà ngừng của Mẹ Việt Nam.

ANDANTE AFFECTUOSO - Lưu Loát

The image shows a musical score for the song 'Mẹ Trưng Dương'. It consists of two staves of music in 8/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are marked 'ANDANTE AFFECTUOSO - Lưu Loát'. The lyrics are written in Vietnamese under the notes.

Lyrics for the first staff: Sóng vỗ miên man như câu ru êm của Mẹ dịu dàng

Lyrics for the second staff: Nước biếc mênh mông như đôi tay ôm Của Mẹ trùng trùng

Sau khi đã nhận dạng xong nhạc đề cùng cấu trúc câu đầu tiên của một số khúc điệu, tôi thấy nhạc sĩ lắm khi không cần rào đón gì hết, mà đi thẳng vào vấn đề, như: *ra sông, đứng nhìn em nữa anh ơi, ta ngắt đi, lên xe tiễn em đi*. Lúc khác thì đặt vấn đề nan giải: *em hỏi anh? làm sao giết được người trong mơ?* hay đặt câu hỏi *em ước mơ mơ gì?* hay khẳng định vấn đề ngay, như trong *tôi yêu tiếng nước tôi*. Cũng nhiều khi, vào đề phải nhập từ từ, không có gì mà phải vội vàng, như trong: *một người ngồi bên kia sông, một đàn chim tóc trắng, diu nhau đi trên phố vắng, chiều buồn, trên dòng sông Cửu Long, hôm xưa tôi đến nhà em*, v.v. Rồi lại có bài vào đề rất lửng lơ, chẳng có ý định gì cả, như trong *chiều rơi trên đường vắng, tả nỗi lòng của một chiếc lá*.

Một chi tiết đáng kể nữa trong nhạc Phạm Duy là cách ông chọn tựa cho bài hát có lẽ không ảnh hưởng tới sự nổi tiếng của nhạc phẩm ấy. Khi tham khảo các sách hướng dẫn sáng tác nhạc của Âu Mỹ, họ đều khuyến khích đọc giả dùng tựa bài làm ca từ của nhạc đề, và qua kinh nghiệm nghe nhạc tôi cũng thấy như vậy. Thí dụ như **Yesterday** (The Beatles), **The Winner Takes It All** (ABBA), **We've Only Just Begun** (The Carpenters), v.v. các bài nhạc này đều dùng phương pháp trên. Tuy nhiên, nhạc Phạm Duy có lẽ là một ngoại lệ, vì trong 100 bài tôi tuyển chọn, chỉ có khoảng một phần ba là tên bài hát trùng với ca từ của nhạc đề. Điển hình là nhạc phẩm mà ai cũng biết như **Tình Ca**, trong bài chỉ có nhắc một lần ở gần cuối lời nhạc thứ ba, rồi thôi!

Khi nói về nhạc Phạm Duy, nhạc sĩ Lê Uyên Phương có nhận xét như sau:

*“Âm nhạc, nghệ thuật không bao giờ có tuổi, cũng chẳng có hình tướng và Phạm Duy là người thể hiện điều đó rõ ràng nhất, ông đã ở trong cái ước muốn của một cô bé mười ba tuổi, ông đã hòa nhập với nỗi lòng của người cô phụ, ông đã ở trong tinh thần của một chiến sĩ, ... quãng đường ông đã đi qua, quả thật vô cùng nhộn nhịp, bên cạnh ông luôn có những kẻ đồng hành, ông cất tiếng hát thay cho họ, và họ cảm thấy bước chân của họ vững chắc hơn, thơ mộng hơn, tuyệt vời hơn, ...”*

Thực vậy, nhìn lướt qua danh sách các nhạc đề, ta thấy các đề tài mà nhạc sĩ dùng làm nhạc đề quả thật rất phong phú, từ tả cảnh tả tình, tả về bốn mùa xuân hạ thu đông, đến tả nội tâm nhân vật, rồi các chặng đường của một đời người, từ lúc sinh ra cho đến khi lìa đời. Khi thì tả chân, lúc thì lại cường điệu hóa, khi thì nhập vai một em bé, lúc trở thành người tình, rồi lúc thì lại hóa thành cụ già. Đối với người học sáng tác nhạc, đây là một thí dụ tiêu biểu cho việc thử nghiệm và làm những bài tập về các đề tài khác nhau, từ nhạc buồn vui, từ nhạc dân ca đến hiện đại, rồi jazz, blues, hay các điệu nhạc Nam Mỹ. Với những cây đàn keyboard “workstation” hiện đại của các hãng như Yamaha, Korg, Kurzweil, hay Roland, thì nhiều khi nền nhạc còn tạo nhiều cảm hứng hơn nữa để “improvise” và viết những sáng tác mới, thay vì thời xưa chỉ có thể sáng tác với cây đàn guitar hay đàn piano.

## **B - Nhạc đề thứ hai**

Trong các bài nhạc tôi thí dụ bên trên, phần lớn chúng đều chỉ có một nhạc đề mà thôi. Thí dụ như trong **Nghìn Trùng Xa Cách**, thì *nghìn trùng xa cách* là nhạc đề, và *người đã đi rồi, còn gì đâu nữa, mà khóc với cười* là các khai triển cũng với bốn chữ của nhạc đề ấy. Các thí dụ khác có thể kể ra ngay là **Kỷ Niệm**, **Nghìn Năm Vẫn Chưa Quên**, **Tiến Em**, v.v.

Tuy vậy, tôi còn thấy có khi một nhạc đề thứ hai được giới thiệu ngay sau nhạc đề thứ nhất, rồi nhạc sĩ cho hai nhạc đề khai triển và tương tác chung với nhau với nhiều cách khác nhau, rất thú vị. Sau đây là vài thí dụ:

### Bài **Viễn Du**:

Nhạc đề 1: *Ra sông,*

Nhạc đề 2: *Biết mặt trùng dương, biết trời mênh mông, biết đời viễn vông, biết ta hỡi hùng.*

Khai triển nhạc đề 1: *Ra khơi,*

Khai triển nhạc đề 2: *Thấy lòng phơi phơi, thấy tình thế giới, thấy mộng ngày mai, thấy niềm tin mới ...*



Ra sông ! Biết mặt trùng dương, biê

Ta thấy cách viết nhạc trên tựa như “vịnh” thơ, tức là một người ra một đề mục, rồi người kia cảm khái ra một bài thơ từ đề mục đó.

Ta thử tìm hiểu một dạng khác qua bài **Mùa Thu Chết**:

Nhạc đề 1: *Ta ngắt đi,*

Nhạc đề 2: *Một cụm hoa thạch thảo.*

Khai triển nhạc đề 1: *Em nhớ cho,*

Khai triển nhạc đề 2: *Mùa thu đã chết rồi ...*



Ta ngắt đi một cụm hoa thạch thảo ...

Ta thấy hai nhạc đề tương tác với nhau hết như hai người nói chuyện, do đó tôi xếp bài vào dạng nhạc đề hỏi-đáp. Một người xưng lên **ta ngắt đi** (ngắt cái

gì?) thì câu sau trả lời là: **một cụm hoa thạch thảo**. Câu kể: **Em nhớ cho** (cho cái chi?), rồi trả lời ngay là **mùa thu đã chết rồi**.

Thêm vào đó, ông còn đặc biệt thích sử dụng một biến thể nữa của nhạc đề hỏi-đáp này. Sau khi hát xong câu đầu tiên có hai nhạc đề hỏi và đáp, ông chỉ tiếp tục khai triển nhạc đề đáp, để rồi cuối cùng kết thúc bằng cách rút ngắn nhạc đề đáp, hay nhắc lại nhạc đề hỏi, nhưng với biến thể đảo của nó. Ta hãy xem vài thí dụ:

### Bài Nếu Một Mai Em Sẽ Qua Đồi:

Nhạc đề hỏi: *Nếu một mai,*

Nhạc đề đáp: *em sẽ qua đồi,*

Khai triển nhạc đề đáp: *hoa phủ đầy người*

Khai triển nhạc đề đáp: *xe nhíp dầm khơi*

Kết luận bằng cách rút ngắn nhạc đề đáp: *xa xôi.*

Musical notation for the song "Nếu Một Mai Em Sẽ Qua Đồi". The notation is on a single staff with a treble clef. It shows a sequence of notes with lyrics underneath. Above the staff, three chords are indicated: Em, G/D, and Cma j7. The lyrics are: "Nếu... một mai em sẽ qua đồi hoa phủ đầy người".

Một thí dụ khác là nhạc phẩm **Nương Chiều**:

Nhạc đề hỏi: *Chiều ơi,*

Nhạc đề đáp: *lúc chiều về rợp bóng nương khoai,*

Khai triển nhạc đề đáp: *trâu bò về rục mỡ xa xôi,*

Trở về nhạc đề hỏi (bằng thể đảo): *ơi chiều,*

Musical notation for the song "Nương Chiều". The notation is on a single staff with a treble clef. It starts with a double bar line and a common time signature. Above the staff, three chords are indicated: Eb, Cm7, and Fm7. The lyrics are: "Chiều ơi ! Lúc chiều về rợp bóng nương khoai".

Tôi chưa có dịp nhìn kỹ cách các nhạc sĩ khác sử dụng nhạc đề hay hai nhạc đề trong nhạc của họ để so sánh các phong cách nhạc, nhưng tôi thấy cách dùng hai nhạc đề một cách rất ý thức và sáng tạo có thể được coi là một tính cách của nhạc Phạm Duy (**gamme phamduyrienne**) chẳng?

## C - Tiết tấu của nhạc đề

Sau khi nhận diện xong nhạc đề của từng bài, việc tiếp theo là tìm hiểu cấu trúc tiết tấu của các bài đó, rồi tìm những liên hệ giữa tiết tấu với số chữ của nhạc đề, hầu đạt được những kết luận như nhạc đề năm chữ thì hợp với tiết tấu nào, nhạc buồn thì tiết tấu ra sao, v.v. Tôi viết lại vài phân loại các tiết tấu của nhịp  $\frac{3}{4}$  ở đây, chỉ vì nhiều bài rất nổi tiếng của ông đã được viết với nhịp này.

### Nhịp $\frac{3}{4}$ - Tiết tấu #1:



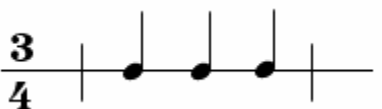
Các bài nhạc tiêu biểu của tiết tấu này là **Xuân Thì** (*tình / xuân chớm / nở đêm / qua ...*), **Giọt Mưa Trên Lá** (*giọt / mưa trên / lá nước / mắt / mẹ già, ...*) **Hoa Rụng Ven Sông** (*giờ / đây trên / sông, hoa / rụng toi / bờ ...*), **Mùa Thu Paris** (*mùa / thu Pa / ris, trời / buốt ra / đi ...*), **Ngày Xưa Hoàng Thị** (*em / tan trường / về, đường / mưa nhỏ / nhỏ ...*), rồi đến **Thương Tình Ca** (*điều / nhau đi / trên phố / văng ...*) Các chữ gạch dưới là chữ nằm ở nhịp 1, tức nhịp mạnh của trường canh. Ta có nhận xét ngay là tiết tấu này rất phù hợp với các khổ thơ bốn chữ hay thơ lục bát.

### Nhịp $\frac{3}{4}$ - Tiết tấu #2:



Tiết tấu này là một biến thể của tiết tấu #1, được dùng trong các nhạc phẩm **Cành Hoa Trắng** (*một / đàn chim tóc / trắng ...*), **Chú Cuội** (*trăng / treo sáng (u) / ngồi ...*), **Ngày Tháng Hạ** (*ngày tháng / hạ, mênh mông / buôn ...*) Chỉ với ba thí dụ trên, ta thấy ta có thể dùng tiết tấu này cho nhạc đề ba, bốn, hoặc năm chữ.

### Nhịp $\frac{3}{4}$ - Tiết tấu #3:





Tiết tấu này có nhiều biến thể ở trước và sau câu nhạc, nhưng bao giờ cũng có ba nốt đen ở giữa. Các thí dụ gồm có **Chuyện Tình Buồn** (*năm / năm rồi / không / gặp ...*), **Em Hiền Như Ma Soeur** (*em / hiền như ma / soeur ...*), **Ngày Đó Chúng Mình** (*ngày / đó có em / đi nhẹ vào / đời ...*)

Vừa rồi là ba tiết tấu tiêu biểu của nhịp  $\frac{3}{4}$ . Như bạn thấy, làm thống kê về các loại tiết tấu khác nhau sẽ giúp ta làm quen hơn với những cách viết nhạc khác nhau, rất bổ ích cho kỹ năng cảm thụ âm nhạc. Việc nghiên cứu kỹ lưỡng hơn tiết tấu trong nhạc Phạm Duy vượt ngoài khuôn khổ cho phép của bài viết này, hy vọng đó sẽ là một đề tài rất thú vị của một tiểu luận trong tương lai chăng?

Sau khi đã tạm tìm hiểu xong về nhạc đề cùng tiết tấu của chúng, chúng ta sẽ tìm hiểu đến các cách nhạc sĩ đã sử dụng để tạo ra một câu nhạc từ một nhạc đề ấy.

## **D - Phát triển nhạc đề thành câu nhạc**

Sau khi đã có một nhạc đề, giai đoạn kế tiếp là thêm thắt cho nó trở thành một câu hoàn chỉnh. Nếu so sánh với việc viết thành một câu văn, thì ta vừa viết xong chủ ngữ và động từ, giờ là lúc thêm vị ngữ và các dấu chấm than, chấm hỏi để nó trở thành một câu hoàn chỉnh. Có rất nhiều cách để phát triển một nhạc đề thành một câu nhạc, tôi liệt kê ra ở đây những gì tôi quan sát được.

### **1 – Lặp lại chính xác**

Nhiều khi, để nhấn mạnh nhạc đề và ca từ, không gì hiệu quả hơn là lặp lại chính xác cả nốt nhạc, tiết tấu, lẫn ca từ của nhạc đề, như trong bài **Đừng Bỏ Em Một Mình** sau đây:

Đừng bỏ em một mình!      Đừng bỏ em một mình!

Một thí dụ khác là bài **Kỷ Vật Cho Em**, khi lặp lại hai lần có tác dụng như một lời gặng hỏi.



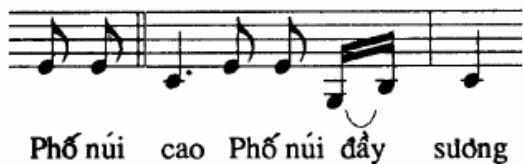
Em hỏi anh ? Em hỏi anh ? Bao giờ trở lại ?

Bạn thấy ở câu trên, nhạc sĩ giữ nguyên nốt nhạc nhưng chuyển dịch hợp âm từ Eb sang Gm. Đây là một cách sử dụng rất được dùng trong nhạc phổ thông. Sau đây là một thí dụ khác, bài **Hãy Yêu Chàng**, tuy nhạc sĩ không để hợp âm nhưng trong một đĩa nhạc tôi nghe ca sĩ Thái Hiền hát và Duy Cường hòa âm, thì anh để hợp âm C rồi Am.



## 2 – Lặp lại gần như chính xác

Nhiều khi, chỉ với một thêm thắt nhỏ, cũng đủ làm cho nhạc đề biến dạng, tạo cơ hội phát triển thêm, chẳng hạn như trong nhạc phẩm **Còn Chút Gì Để Nhớ**. Ta thấy nhạc đề được thêm vào hai nốt Sol Si trong câu *phố núi cao, phố núi đầy (i) sương*.

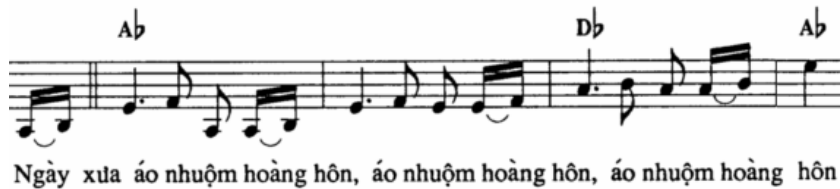


## 3 – Lặp lại chính xác ca từ, chuyển dịch câu nhạc

Trong **Tình Khúc Chiến Trường**, lời nhạc *gửi tới em* được vươn dài ra với chữ *tới* chuyển động lên, từ nốt Mi đến nốt Sol, tạo ra một cảm giác níu kéo.



Một thí dụ khác là bài **Gọi Em Là Đóa Hoa Sầu**, trong đó đoạn *áo nhuộm hoàng hôn* được lặp lại ba lần để chuyển dịch cung nhạc lên gần hai bát độ, từ Là tới Mí.



Nhà thơ Nguyên Sa đã không ngớt lời khen ngợi kiến trúc nhạc của đoạn nhạc trên như sau:

“Trong **Gọi Em Là Đóa Hoa Sầu**, Phạm Duy mang lại cho ngôi chùa nhỏ dưới chân núi kiến trúc của một lâu đài, rồi anh không ngần ngại mang cả toà lâu đài đó lên đỉnh của ngọn núi cao nhất. Ngày xưa áo nhuộm hoàng hôn ngôi chùa ở chân núi của thơ được nhạc sĩ cho láy nguyên vẹn và đưa lên một cung bậc cao hơn để thành một ngày xưa áo nhuộm hoàng hôn... được lặp lại lần ba trên một cung bậc chót vót, toà lâu đài đã được đưa lên kỳ diệu tuốt trên đỉnh chót vót của ngọn núi.

Trong toà lâu đài trên núi cao đó có cả tiếng hài, có cả tà áo lộng bay trong gió của Ấn Lan. Ấn Lan ơi, em dỗi em hờn cũng được di chuyển với kỹ thuật di chuyển ngôi chùa trở thành lâu đài và sự mang lên núi cao cũng lại được nhắc lại thêm hai lần trên những cung bậc càng lúc càng cao, tạo nơi người thưởng ngoạn một cảm xúc khoái cảm ngất lịm hiếm quý.

...

Thơ lục bát phổ nhạc của Phạm Duy xây trên âm điệu ngũ cung, nhạc Việt Nam nói chung xây trên âm điệu ngũ cung. Nhưng nói nhạc Việt xây trên ngũ cung cũng như nói thơ lục bát cơ cấu hai câu sáu tám. Sáu tám ai cũng biết, nhưng làm thơ tám thế nào cho hay, cho thấy có sáng tạo cho ra sáu tám... cũng như viết nhạc ngũ cung thế nào cho đầy ắp sáng tạo, đó là cả một vấn đề. Phạm Duy biết vấn đề ấy và giải quyết vấn đề đó. Mỗi bài lục bát phổ nhạc, anh sử dụng một kỹ thuật khác biệt, thích ứng với kịch thước và nội dung của bài thơ. Mỗi lần phổ thơ lục bát, Phạm Duy đều có cái hay khác nhau, lần nào cũng làm cho người thưởng ngoạn phải sửng sốt, bàng hoàng, hơn thế, chấn động trước một kiến trúc âm thanh lộng lẫy sáng tạo. “

#### 4 – Lặp lại một khúc nhạc trong câu để kéo dài câu

Trong bài **Gánh Lúa**, cụm chữ “*rạng đông*”, cùng những cụm chữ lặp khác như “*mênh mông*”, khi nhắc lại hai lần đã tạo cho ta cái cảm giác gánh thóc nhịp nhàng, cân xứng. Nếu bỏ các cặp chữ này ra thì bài hát đã mất đi hết vẻ vui tươi, nhộn nhịp.

Em            Am            Asus4    A

Lúc trời mà rạng đông rạng đông.

### 5 – Luyện lấy câu nhạc

Luyện lấy câu nhạc (melisma) là một đặc điểm của nhạc Phạm Duy (chính ông cũng gọi nó là một phần của **gamme phamduyrienne**.) Khởi đầu là bài **Cây Đàn Bỏ Quên**, được soạn năm 1945. Ta thấy các chữ *tình tang, tính tính tình tang* được viết thẳng vào khúc điệu.

G                    Dm    C            Dm            F            Dm

quên cây đàn Tình tang tính tính tình tang. Đêm

Một thí dụ khác là bài **Kiếp Sau**, khi nhạc sĩ thêm vào hai chữ *là hoa* để làm tăng thêm vẻ duyên dáng của câu thơ lục bát, cũng như làm người nghe không còn nhận ra đây là thơ phổ nhạc được nữa.

Cm/A                    Gm                    Cm

Đơm hoa là hoa kết mộng cũng ngần ấy thôi !

Các nhạc phẩm khác có cùng đặc điểm luyện lấy này là **Bài Ca Sao, Đố Ai, Thương Ai Nhớ Ai, Gọi Em Là Đóa Hoa Sầu**, và nhất là trong bài **Đưa Em Tìm Động Hoa Vàng**, v.v.

F7                    Bb

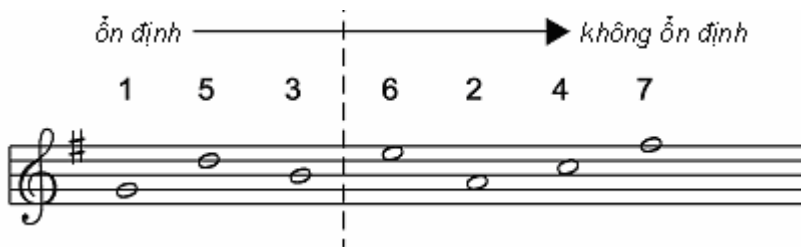
Lên non tìm động (ừ ừ) hoa (ừ) vàng nhớ (ơ ó) nhau.

## **E - Phát triển một câu nhạc thành một đoạn nhạc**

Sau khi đã có một câu nhạc và một cung nhạc (dựa theo một ý tưởng và sườn bài), giờ là lúc làm cho ý tưởng đó trọn vẹn. Tôi tìm ra được mười bốn cách nhạc sĩ đã sử dụng. Nhưng trước tiên, tôi muốn giới thiệu lại với bạn đọc ba tiểu mục nhỏ về lý thuyết sáng tác cũng như nói sơ về thang âm ngũ cung. Tôi nghĩ chúng là một nền tảng rất cần cho người muốn học cách sáng tác nhạc, cũng như người muốn nâng cao trình độ thưởng thức nhạc.

### **1. Sự ổn định và không ổn định của các nốt trong cùng một thang âm**

Theo Jack Perricone, tác giả của quyển sách **Cách thức viết Giai điệu**, các nốt trong một thang âm thất cung có khuynh hướng hoặc đứng yên, hoặc di chuyển tới các nốt khác trong cùng thang âm ấy. Ông gọi các nốt đứng yên (1, 3 và 5) là các nốt ổn định (stable tones), và các nốt còn lại (2, 4, 6, 7) là các nốt không ổn định (unstable tones). Nốt càng không ổn định bao nhiêu thì nó càng có khuynh hướng chuyển động cấp kỳ để trở về các nốt ổn định bấy nhiêu. Nếu một nốt không ổn định lại tiếp tục đi đến một nốt không ổn định khác, hoặc lặp đi lặp lại nốt không ổn định đó nhiều lần, thì càng làm tăng thêm kịch tính và câu nhạc đòi hỏi sự hoá giải mạnh hơn nữa. Hình sau trình bày độ ổn định từ lớn đến nhỏ. Chủ âm Sol ổn định nhất còn nốt Do (quãng 4) và Fa# (quãng 7) là hai nốt không ổn định nhất.



Các nốt nhạc trong cùng một thang âm có ba khuynh hướng di chuyển chính là:

**Quy tắc 1 - Giữa các nốt ổn định:** Nốt Sol (quãng 1) ổn định nhất vì xảy ra ở hai lần chia đầu, sau đó thì nốt Re (quãng 5) ổn định kém hơn (xảy ra ở lần chia thứ ba) và có khuynh hướng trở về chủ âm. Tuy nhiên nốt Re vẫn ổn định hơn nốt kế tiếp là nốt Si (quãng 3), do đó Si có khuynh hướng di chuyển hoặc về thẳng chủ âm, hoặc về nốt Re này.

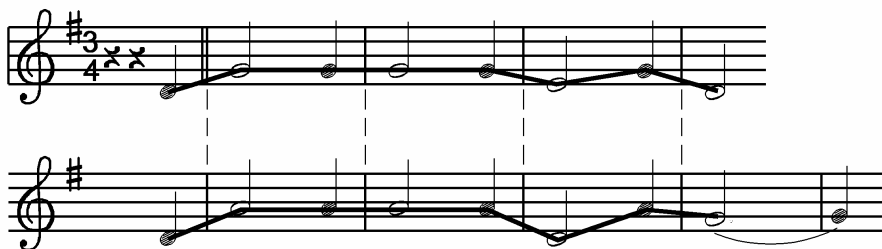
Quy tắc 2 – Giữa các nốt không ổn định: các nốt này là La (2), Do (4), Mi (6) và Fa thăng (7) có khuynh hướng trở về các nốt ổn định và theo hướng chuyển dịch đi xuống (downward): La trở về Sol, Do trở về Mi, Mi về Re. Riêng Fa# vì chỉ cách chủ âm Sol có nửa quãng mà thôi nên có khuynh hướng chuyển lên nốt chủ âm Sol.

Quy tắc 3 - Các nốt nửa quãng (chromatic tones): các nốt này có khuynh hướng hoá giải đi xuống về nốt gần nhất của thang âm: Sol# về Sol, La# về La, Do# về Do, Re# về Re. Trong vài trường hợp đặc biệt, vài nốt này cũng có thể về một trong các nốt ổn định ngay trên nó, thí dụ Do# về Re (quãng 5), hay La# về Si (quãng 3).

Khi nắm bắt được ba quy tắc này thì ta sẽ có một khái niệm rõ ràng hơn tại sao một chuyển động trong giai điệu (hành âm) đều tuân theo một quy tắc bất biến là những nốt không ổn định được tạo ra để gây căng thẳng (tension) cách mấy đi nữa (bằng cách di chuyển tới các nốt không ổn định khác nhau) cuối cùng cũng sẽ phải trở về các nốt ổn định.

## 2 - Cung nhạc - Đưa câu nhạc từ không ổn định về trạng thái ổn định

Trước tiên để tìm hiểu xem giai điệu chuyển động ra sao, cách dễ nhất là lấy bút chì đậm nối liền các nốt lại. Sau đây là một thí dụ với hai câu đầu trong bài **Hoa Rụng Ven Sông**. Ta thấy ngay lập tức hai câu đầu tiên chuyển động y hệt nhau, chỉ khác ở chỗ dùng các nốt khác nhau mà thôi.



Ta cũng có thể tìm hiểu hành âm của cả đoạn nhạc bằng cách chỉ vẽ một nốt mạnh nhất trong trường canh (nhịp 1) rồi tìm hiểu xem đoạn đã chuyển động ra sao. Đồng thời ta có thể thêm vào quãng của nốt nằm ở cuối câu xem câu có kết vào những nốt không ổn định không, nếu không thì tìm hiểu nhạc sĩ đã hóa giải thế nào để trở về các nốt ổn định. Hình sau là các nốt chính trong đoạn 1 của nhạc phẩm **Hoa Rụng Ven Sông**.



không có quãng 4 và quãng 7 trong thang âm, nhạc không có nhu cầu hóa giải cấp bách về chủ âm, mà cứ bay nhảy trong các thể đảo của ngũ cung. Một thang âm trưởng như C mà bị lấy mất đi hai nốt Fa và Si sẽ trở thành một thang âm C ngũ cung (C pentanonic scale.) Đó là tên gọi chính thức của thang âm. Trong bài **Tìm Hiểu Tinh Yếu...**, vì muốn mô tả mối liên hệ mật thiết giữa một thang âm trưởng và một thang âm thứ liên hệ, như C và Am, hay G và Em, tôi đặt tên thang âm là C/Am, hay G/Em. Hy vọng bạn đọc không bị rối mắt vì cách đặt tên ấy. Hình dưới đây minh họa tất cả mười hai thang âm ngũ cung.

	$\overset{1}{\curvearrowright}$ $\overset{1\ 1/2}{\curvearrowright}$ $\overset{1}{\curvearrowright}$ $\overset{1}{\curvearrowright}$ $\overset{1\ 1/2}{\curvearrowright}$					
Do	Re	Fa	Sol	La	Do	F/Dm
Re	Mi	Sol	La	Si	Re	G/Em
Mi	Fa#	La	Si	Do#	Mi	A/F#m
Fa	Sol	Sib	Do	Re	Fa	Bb/Gm
Sol	La	Do	Re	Mi	Sol	C/Am
La	Si	Re	Mi	Fa#	La	D/Em
Si	Do#	Mi	Fa#	Sol	Si	E/C#m

	$\overset{1}{\curvearrowright}$ $\overset{1\ 1/2}{\curvearrowright}$ $\overset{1}{\curvearrowright}$ $\overset{1}{\curvearrowright}$ $\overset{1\ 1/2}{\curvearrowright}$					
Re b	Mi b	Sol b	La b	Si b	Re b	Gb/Ebm
Mi b	Fa	La b	Si b	Do	Mi b	Ab/Fm
Fa#	Sol#	Si	Do#	Re#	Fa#	B/G#m
La b	Si b	Re b	Mi b	Fa	La b	Db/Bbm
Si b	Do	Mi b	Fa	Sol	Si b	Eb/Cm

Nhạc sĩ Phạm Duy sử dụng rất nhiều thang âm ngũ cung trong nhạc của ông, nên việc tìm tòi những kỹ thuật mà nhạc sĩ sử dụng rất bổ ích cho việc cảm thụ âm nhạc trong mỗi chúng ta.

Ba tiểu mục nhỏ vừa rồi kết thúc những điều căn bản tôi muốn nhắc lại để những bạn đọc chưa có dịp xem các tiểu luận khác về nhạc Phạm Duy của tôi được tỏ tường. Tôi có đăng ở cuối tiểu luận này chỗ để đọc các tiểu luận ấy trên liên mạng. Sau đây mời độc giả xem tiếp các phương pháp tạo ra một đoạn



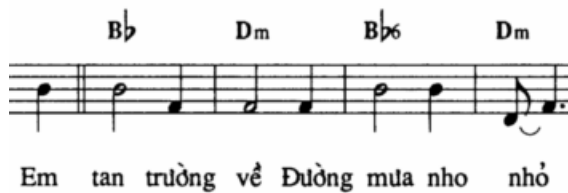


Đây là phương pháp hiệu quả nhất được sử dụng trong nhạc Phạm Duy. Cả câu nhạc được chuyển dịch từ một thể đảo này sang thể đảo khác của ngũ cung. Trong bài **Chú Cuội**, câu đầu *trăng soi sáng ngời* sử dụng thể đảo #2 (Re Fa Sol La Do), trong khi câu thứ hai *treo trên biển trời* dùng thể đảo #1 (Do Re Fa Sol La), tịnh tiến cả câu nhạc đi xuống. Tôi sẽ bàn về cách tịnh tiến qua các thể đảo của ngũ cung trong một tiêu mục ở phần sau.

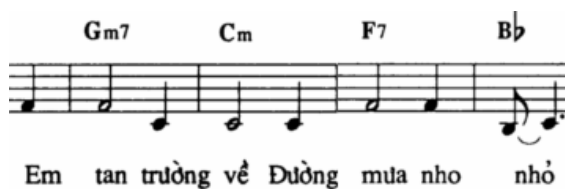


Ta có thể tìm ra một số thí dụ khác sử dụng thang âm ngũ cung lẫn thất cung để tịnh tiến câu nhạc như trong **Tiếng Sáo Thiên Thai** (*êm êm ánh xuân nồng, nâng niu sáo bên rừng, dăm ba chú Kim Đồng ...*), hoặc **Người Về** (*lúc chiều về rợp bóng nương khoai, trâu bò về rục mỗ xa xôi ....*)

Nhiều khi ta còn thấy cả một câu dài gồm hai câu nhỏ được tịnh tiến xuống, chẳng hạn như trong nhạc phẩm **Ngày Xưa Hoàng Thị**, lúc bắt đầu thì là Si Si Fa Fa,



sau đó trở thành Fa Fa Do Do.



## 6. Làm câu nhạc nhanh lên hay chậm đi

Đây chẳng có gì khác hơn là làm cho câu nhạc trở nên phức tạp hơn cũng như không bị nhàm, bằng cách thay đổi tiết tấu với sự thêm vào hoặc bớt đi một hay nhiều nốt nhạc.

Thí dụ thấy rõ nhất là bài **Bên Ni Bên Nớ**. Sau khi làm cho đoạn chậm lại để hết một đoạn nhỏ,



Người xa vắng người! Người xa vắng người!

thì câu nhạc trở nên rất vội vã bằng nhiều nốt nhạc liên tiếp, đồng thời lặp đi lặp lại đúng các nốt (*có nghe dồn dã, bước ai vất vả*). Ta cũng để ý để thấy câu kết thúc vào nhịp thứ 3, tức là nhịp yếu hơn nhịp 1, làm cho câu có vẻ hụt hẫng. Câu sau được hát với 13 nốt nhạc, so với 4 nốt ở câu trước.



Em có nghe dồn dã bước ai vất vả bóng ai chấp chờn ?

Nếu cứ tiếp tục sử dụng kỹ thuật trên thì bài hát trở nên nhàm, mà ca sĩ lại bị hụt hơi. Do đó, sau khi làm dài câu nhạc ra, chúng ta cũng có thể làm ngắn, tức là làm chậm nó lại:



hồn? Hồn ai cô đơn tìm về ấm cúng...

## 7. Làm mỏng hay dày nhạc đề

Ngoài ra còn có một cách khác, tức là làm mỏng nhạc đề (thinning) bằng cách bỏ đi một hay vài chữ, chẳng hạn như trong bài **Gánh Lúa**: *Gánh gánh thóc, gánh thóc về, **gánh về, gánh về, gánh về***. Các chữ “gánh về” là sự bỏ bớt của các chữ “gánh thóc về”, tạo ra một nhịp điệu khẩn trương. Cách này khác cách làm nhanh lên hay chậm đi như ở trên ở chỗ là làm mỏng ngay trong chính câu nhạc. Bạn thấy câu nhạc vẫn nhanh, nhưng chữ thì ít đi.

Bm                      D                      Bm

Gánh gánh gánh, gánh thóc về! Gánh thóc về! Gánh thóc

D    A    Bm    Em    D    A    Bm    Em    D

về! Gánh về! Gánh về! Gánh về! Gánh về! Gánh về!

## 8. Giữ tiết tấu, thay đổi cao độ giữa các nốt nhạc (permutation)

Nhiều khi, với một tiết tấu hay, ta có thể viết những biến thể của tiết tấu và cung nhạc ấy theo cung nhạc đi lên đi xuống, lặp, v.v. để làm cho bài nhạc trở nên phong phú. Cách này khác với cách chuyển dịch, vì ta có thể xáo trộn các quãng giữa các nốt nhạc, mà không cần tịnh tiến.

Thí dụ rõ nhất là bài **Khi Tôi Về**, thơ Kim Tuấn. Vì là phổ thơ nên ít nhiều nhạc cũng phải uyển chuyển theo các dấu bằng trắc của thơ và cấu trúc thơ, nhưng vì tiết tấu vui tươi hơn hờ, nên nghe vẫn thấy giai điệu có tính đồng nhất, không bị loãng. Nhạc sĩ cũng thỉnh thoảng nhắc lại *Khi tôi về! Khi tôi về!* nên càng làm tăng sự đồng nhất của nhạc khúc.

Em    B7    Em                      G                      Cm

cắm và bằng túi hờn! Khi tôi về! Con chim ca lời ca tình

G                      Bm                      Em                      D                      Am

ái Lũ thiếu nhi Đã hát mừng cho đời thịnh trị Dù còn yếu cũng noi

A                      D                      D7                      G

mình vỗ lấy tình yêu.. Khi tôi về! Khi tôi về! Cuộc đời xuôi

Bm                      G                      Em

chảy... Bóng trắng xưa soi trên lối mòn Có rừng cây ấm vì nhiều thương

## 9. Đảo ngược thứ tự cung nhạc

Đôi khi, ta muốn thay đổi cung nhạc thay vì cứ chuyển động lên, ta có thể tạo một chuyển động đảo, tức là đi xuống. Hãy xem thí dụ sau đây từ nhạc phẩm **Thương Tình Ca**, sau hai câu nhạc có cung đi lên:



D Gm Dmaj7 D7 G Gm D

Đi nhau đi trên phố vắng Đi nhau đi trong ánh sáng

Nhạc được biến đổi thành một cung đi xuống, tạo nên một sắc thái mới, trong khi tiết tấu vẫn được giữ nguyên.



G/B Gm/Bb D/A A7

Dắt hồn về giấc mơ vàng Nhẹ nhàng

Các thí dụ khác gồm hai câu đầu tiên trong các bài **Người Về**

Đầm Ám



D Em D Em A7

1. - Me có hay chăng con về? Chiều nay thời gian đứng im để nghe.

và **Em Lễ Chùa Này**.

Nhẹ Nhàng



A F#m E7 A

Đầu mùa Xuân cùng em đi lễ Lễ chùa này vườn nắng tung bay

## 10 - Thay đổi nhịp trong một bài nhạc

Ta cũng thấy nhạc sĩ đôi khi thay đổi nhịp trong một bài nhạc, làm cho bài, khi thì có vẻ như bị hụt hẫng, khi thì làm bản nhạc vui tươi lên. Thí dụ rõ nhất là bài **Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà**, các đoạn nhạc được thay đổi tiết tấu liên tục giữa 2/4, 3/4 và 4/4. Mời bạn xem thêm **Tìm Hiểu Tinh Yếu Trong Nghệ**

**Thuật Sáng Tác Nhạc Của Nhạc Sĩ Phạm Duy [D-2]** để thấy rõ hơn cách đổi nhịp này.


### 11 – Thay đổi số lượng chữ của mỗi câu

Tôi thấy rất rõ trong bài nào, nhạc sĩ cũng tìm cách biến đổi số lượng chữ của mỗi câu, rất hiếm khi số chữ bằng nhau trong cả đoạn hay cả bài. Thí dụ như bài **Thà Như Giọt Mưa(, Rớt Trên Tượng Đá)**, gần hết nguyên bài chỉ là những câu bốn chữ, thế mà cuối cùng cũng có hai câu năm chữ ở cuối bài (*Chỉ thấy sông lồng lộng, chỉ thấy sông chập chùng.*) Tôi nghĩ mục đích chính không gì khác hơn là tạo những biến thể cho câu nhạc, đoạn nhạc, nếu không thì nghe sẽ rất đơn điệu.

Chỉ có một số rất ít bài như **Kỷ Niệm**, hay **Ngày Tháng Hạ**, là số chữ bằng nhau mà thôi. Có lẽ vì nhắc lại những kỷ niệm, nên bài nhạc chỉ lặp đi lặp lại những câu nhạc năm chữ cho có có vẻ buồn buồn? Trong trường hợp của bài **Ngày Tháng Hạ**, những cụm ba làm cho nhạc có cái oi bức, gay gắt (và man dại) của mùa hè chẳng?

### 12 – Sử dụng nốt nhạc của hợp âm để rải thành giai điệu

Nhiều khi trong một đoạn nhạc, ta không cần phải đoán hợp âm của nó, vì tác giả đã dùng ngay các nốt tạo thành hợp âm để làm thành câu nhạc. Tuy nhiên đây là cách ít được sử dụng, kể cả trong nhạc Phạm Duy. Thí dụ rõ nhất là nhạc đề của bài **Nghìn Trùng Xa Cách**, khi nhạc sĩ rải một thể đảo của hợp âm Do trưởng:



The image shows a musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The third measure contains a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Above the staff, the letters 'C', 'F', and 'C' are written above the first, second, and third measures respectively, indicating the chords. Below the staff, the lyrics 'Nghìn trùng xa cách, Người đã đi rồi !' are written.

Một thí dụ khác là bài **Đường Chiều Lá Rụng**, khi tác giả khéo léo sử dụng một hợp âm nghịch nhĩ, rải dần chúng lên gần hai bát độ, rồi sau đó lại khéo léo rải chính các nốt đó đi xuống, tạo nên một sự mô phỏng đặc sắc của hình dạng một chiếc lá cũng như vòng xoáy của gió lộng.

Hoàng hôn mở lối, Rừng khô thở khói, Trời như biển  
chói, Tùng chiếc thuyền hồn lướt trôi, Neo đứt một lần cuối thôi, Cho cánh bướm lộng gió  
vời, gió đẩy.

### Rải các nốt nhạc theo các thể đảo của ngũ cung

Khi sáng tác một khúc điệu theo nhạc ngũ cung, bạn có thể khai triển nhạc đề rất dễ dàng theo một quy luật, đó là rải nhạc theo các thể đảo. Trong bài **Tìm Hiểu Tinh Yếu...**, tôi có trích ra trong sách “Đường Về Dân Ca” và nhắc tới cách thành lập nhị cung, tam cung, tứ cung, và sau cùng là ngũ cung như sau, xin được trình bày lại cùng bạn.

Thí dụ: Ngũ cung F (F pentatonic scale: Fa Sol La Do Re)

#### **Nhị Cung :**

luật cộng hưởng: **Fa Do**;

thể #1: Do Fa

#### **Tam Cung:**

luật cộng hưởng: **Fa Do Sol**;

thể #1: Fa Sol Do;

thể đảo #2: Do Fa Sol;

thể đảo #3: Sol Do Fa

#### **Tứ Cung:**

luật cộng hưởng: **Fa Do Sol Re**;

thể #1: Fa Sol Do Re;

thể đảo #2: Sol Do Re Fa;

thể đảo #3: Do Re Fa Sol;

thể đảo #4: Re Fa Sol Do

### Ngũ Cung:

luật cộng hưởng: **Fa Do Sol Re La**;

thê #1: Do Re Fa Sol La;

thê đảo #2: Re Fa Sol La Do;

thê đảo #3: Fa Sol La Do Re;

thê đảo #4: Sol La Do Re Fa;

thê đảo #5: La Do Re Fa Sol;

Trong ngũ cung, thay vì rải hợp âm, ta có thể rải trên những thê đảo của nhị, tam, tứ hay ngũ cung. Thí dụ như trong bài **Khôi Tình Trương Chi**, cũng với cung Fa trưởng (một dấu giáng theo thất cung tây phương), ta sẽ thấy cả câu đầu sử dụng ngũ cung, với thê đảo #5, nghĩa là chỉ biến đổi trong các nốt La Do Re Fa Sol mà thôi, chứ không vượt quá quãng 8 mà lên nốt “Lá.”

Riêng nốt Si (giáng) được coi là nốt tạm, chỉ lướt nhanh từ La lên Do thôi, nên không kể.

**Giọng Kể Truyện**

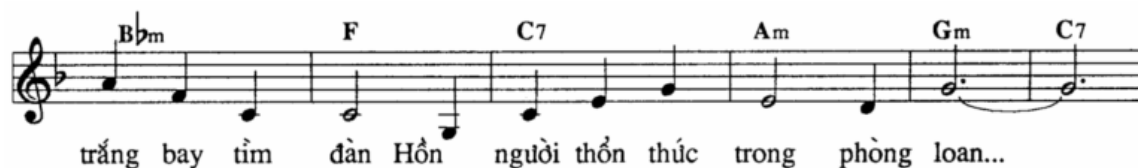
1.- Đêm năm xưa khi cung đàn lên tở

Trong câu tiếp theo, nhạc sĩ lùi câu nhạc xuống và dùng thê đảo #3, tức là chỉ gói gọn trong các nốt Fa Sol La Do Re mà thôi.

Hoa lá quên giờ tàn

Câu tiếp theo lại đi xuống với thê đảo #2: Re Fa Sol La Do, nhưng rồi lại chuyển qua thất cung và rải thê đảo #2 của hợp âm C (Sol Do Mi Sol), rồi chuyển sang nốt bậc VII – Mi (rất không ổn định) và nốt sau cùng là Sol, bậc II, cũng vẫn không ổn định, tạo cho câu nhạc lằng lằng, chờ hóa giải về chủ âm Fa.



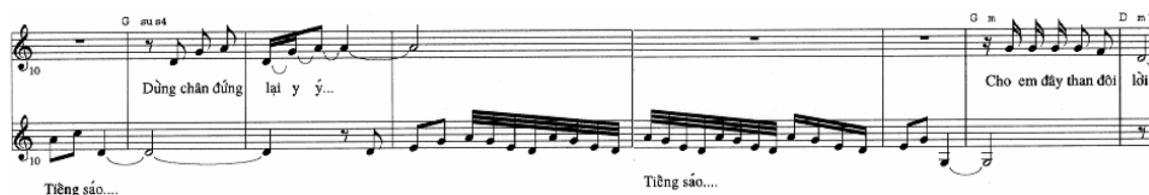


Theo kinh nghiệm riêng của tôi, nhạc Phạm Duy bay nhảy từ nhạc thất cung qua ngũ cung một cách rất hài hòa, nếu không ngồi xuống phân tích, ta vẫn thấy chúng rất Việt Nam, nhưng cũng vẫn theo đúng những chuẩn mực nhạc lý tây phương.

### 13 – Biết cách làm bài nhạc nghỉ ngơi

Những cách vừa nói ở trên dùng để làm bài nhạc dài hơn hoặc ngắn đi, rồi thay đổi cao độ những nốt nhạc. Lắm khi *không làm gì cả* cũng là một hình thức làm đầy bạn ạ! Sau một hồi cho cung nhạc lên bổng xuống trầm, phải cho nhạc được nghỉ ngơi, để tạo nên sự tương phản và làm tăng giá trị câu nhạc trước lên, thay vì cứ chuyển hết từ kỹ thuật nọ sang kỹ thuật kia. Tôi nghĩ cách này giống như cách người thiết kế một bức poster. Không phải chỗ nào cũng dán thật nhiều hình vào, mà ta phải thiết kế sao cho có chỗ trống để poster được cân đối.

Ngay trong phần mở đầu **Anh Đi Trên Đường Cái Quan** của **Trường Ca Con Đường Cái Quan**, khi cô cắt cỏ nhả nhủ anh lữ khách: “*dừng chân đứng lại*”, lời ca cũng được *dừng chân đứng lại* hai trường canh (sau khi hát xong chữ ý) để cho tiếng sáo phụ họa, mời mọc anh đứng lại, để xem cô em đây *than* những gì.



### 14 – Kết thúc nhạc đề, câu nhạc, hay đoạn nhạc theo lối “nam” hay “nữ”

Như đã trình bày ở phần nhạc đề, khi xem xét một nhạc đề, ta nên xem các phân đoạn của câu nhạc kết thúc ở nhịp nào. Trong bài **Dừng Xa Nhau**, những chữ cuối như “*đi*”, “*hoa*”, “*thơ*”, kỳ đều kết thúc ở nhịp thứ hai, cũng là nhịp yếu. Sách tây phương gọi loại kết này là “kết nữ” (feminine), để tương phản với lối “kết nam” (masculine), thường hay xảy ra ở nhịp 1.

Đường Em có đi Hàng đêm gót hoa Nở những đoá thơ Ôi đi kỳ!

Trong câu nhạc “đường em có đi ...”, vì nhịp mạnh nhấn vào chữ “em” rồi tiếp theo là chữ “có đi”, ta cảm thấy “em” đi nhẹ nhàng hơn, êm ái hơn, chứ không có vẻ gì là đi nhạc quân hành, nhạc chào cờ, như nhạc trong chung khúc **Việt Nam! Việt Nam!** cả.

## 15. Chuyển cung (metabole – modulation)

Chuyển cung là một phương pháp giới thiệu nốt mới hay thang âm mới, không có trong thang âm đang sử dụng. Có hai loại chuyển cung, là chuyển cung trực tiếp và chuyển cung từ một hợp âm trụ. Loại thứ hai đòi hỏi phải có tính sáng tạo và khả năng hiểu biết rành mạch về hòa âm. Vì chuyển cung loại thứ hai cũng hơi phức tạp nên tôi chọn nó làm tiêu mục cuối.

### a) Chuyển cung trực tiếp (direct modulation)

Trong cách chuyển cung này, một đoạn nhạc sẽ được mô phỏng theo một đoạn của thang âm cũ, nhưng cả đoạn được chuyển cung thẳng lên thang âm mới. Cách này hay được các nhạc sĩ hòa âm dùng ở cuối bài, khi họ mang nguyên cả điệp khúc lên một thang âm mới cho nhạc có vẻ tươi mát, sinh động hơn.

### b) Chuyển cung từ một hợp âm trụ (pivot chord modulation)

Tôi dùng lại thí dụ đã bàn đến trong bài viết **Tìm Hiểu Nghệ Thuật Sáng Tác Nhạc Qua Nhạc Phẩm ‘Nghìn Trùng Xa Cách’ Của Nhạc Sĩ Phạm Duy**, trong đó một nét nhạc như sau:

Trả hết cho ai ngày tháng êm trôi Đường ta đi

Được chuyển cung thành:

Trả hết cho ai      Cả những chua cay      Ngày chia tay

Sở dĩ chuyển cung này xảy ra được là vì cuối câu đầu, đáng lẽ nhạc sĩ dùng hợp âm V7, tức là G7, nhưng ông khéo léo dùng Gm, như thấy trong hình sau:

Trả hết cho người,      cho người đi !      Trả hết cho ai

Sau khi thính giả đã nghe quen tai Gm rồi, thì ông mới chuyển qua bậc I của thang âm mới là Bb. Trong tiến trình chuyển cung vừa rồi, Gm được gọi là hợp âm trụ (pivot chord), vì nó vừa là bậc V thứ của thang âm Cm, mà cũng vừa là bậc VI thứ của thang âm mới Bb.

Sau đây là ghi nhận về một tác phẩm cũng có rất nhiều chuyển cung khác, đó là nhạc khúc **Còn Gì Nữa Đâu**, có tiết tấu chính như sau:

Khởi đầu bằng một cung đi lên G thứ:

Chậm Buồn      Gm

Còn gì nữa      đâu

qua đoạn hai giai điệu trở thành thang âm trưởng tương ứng là Bb trưởng.

Còn gì nữa      đâu ?

rồi câu còn chuyển cung sang Re thứ:



Còn chi nữa đâu !

và tiếp tục làm một chuyển cung ngoạn mục nữa sang Do thứ,



Mà kể với nhau

trước khi trở lại cung G thứ, cho trọn một vòng than thở!



Còn gì nữa đâu ! Còn gì nữa đâu ? Mà gọi mãi nhau !

Ngoài việc sử dụng đầy đủ 7 nốt nhạc và các biến thể lên xuống của chúng, cũng như ở hai cung thứ và trưởng, hai nốt phụ là Mi thường và Si thường cũng được nhắc đi nhắc lại kỹ lưỡng, chứ không chỉ dùng như hai nốt tạm. Nếu nghe đi nghe lại, bạn sẽ thấy câu “còn gì nữa đâu” được lặp đi lặp lại tới mức như thôi miên người nghe, hay nói khác đi câu đó như là một *lời kinh*.

Viết về nhạc thuật của bài hát này cùng thể loại nhạc tình cảm (trong quyển “Ngàn Lời Ca”), nhạc sĩ có nhận xét:

*“Nhưng trong hạnh phúc của nhạc tình đã thấy le lói sự khổ đau rồi. Bởi vì tôi tự biết không giữ được cuộc tình này cũng như không đủ can đảm để đi theo nó, cho nên tôi có những bài như Nếu Một Mai Em Sẽ Qua Đời, với hoa phủ đầy người, em sẽ lên xe hoa! Xe hoa ở đây là xe tang hay là xe cưới? Chỉ biết rằng em sẽ qua cầu, em phải xa anh! Rồi còn gì nữa đâu? Còn gì nữa đâu mà chờ đón nhau? Mà tưởng nhớ nhau? Mà oán trách nhau? Mà phải khóc nhau? Mà gọi mãi nhau??? Dù phải đợi mười năm sau mới chia tay với người tình, bài CÒN GÌ NỮA ĐÂU được soạn ra ngay trong lúc này. Về phương diện*

*nhạc thuật, bài này có những biến chuyển quanh co, khuấy khuấy của một nhạc đề đau khổ.”*

### **Nói thêm về chuyển cung trong thang âm ngũ cung**

Như chúng ta đã biết, nếu chỉ sử dụng một thang âm ngũ cung mà thôi thì nhạc của chúng ta dù hay cách mấy cũng chỉ nằm trong năm nốt nhạc, có thể nói là rất gò bó. Kỹ thuật chuyển cung cho ta chuyển từ một ngũ cung này sang một ngũ cung khác tương đối dễ dàng, do đó cho phép ta sử dụng thêm một hoặc nhiều nốt của thang âm mới, và ta cũng có thể chuyển ngược lại thang âm cũ lúc cuối đoạn. Bảng sau đây cho ta các chuyển cung có thể xảy ra ở thang âm ngũ cung C. Theo bảng này, trong ngũ cung C ta có thể chuyển qua các ngũ cung D, F, G và A. Thí dụ, muốn chuyển từ ngũ cung C sang D, ta chỉ cần viết một câu nhạc hay sử dụng hợp âm có những nốt Re, Mi và La, là những nốt chung của hai thang âm, thì câu kế tiếp ta có thể bắt đầu dùng hai nốt Fa# và Si, là hai nốt chỉ có trong ngũ cung D mà không có trong ngũ cung C. Khi trở về lại ngũ cung C cũng vậy, lại chỉ dùng Re, Mi và La một chặp, rồi dùng nốt hai nốt còn lại nếu cần (Sol và Do.)

**C/Am**

1	1 1/2	1	1	1 1/2		
Sol	La	Do	Re	Mi	Sol	C/Am
La	Si	Re	Mi	Fa#	La	D/Em
Do	Re	Fa	Sol	La	Do	F/Dm
Re	Mi	Sol	La	Si	Re	G/Em
Mi	Fa#	La	Si	Do#	Mi	A/F#m

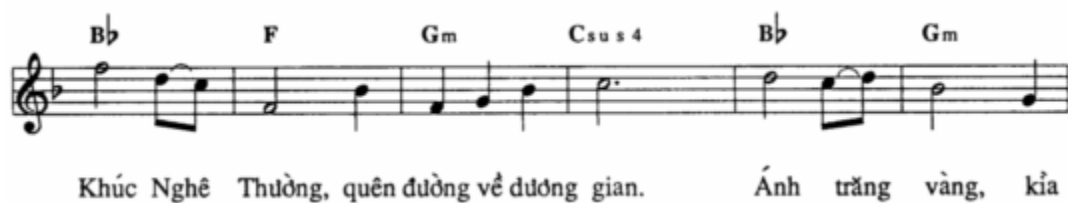
Rất dễ dàng để xây dựng một bảng như trên cho bất cứ thang âm nào bạn muốn. Trước tiên nhìn bảng 1 thang âm, rồi lấy ra thang âm chủ. Lấy năm nốt của thang âm chủ đó rồi so sánh từng nốt với từng nốt đầu của 12 thang âm rồi lựa ra năm cái cùng tên. Năm thang âm đó là những thang âm ta có thể dùng để chuyển cung.

### **16 – Sự tương phản trong nhạc**

Không những chỉ dùng những kỹ thuật thêm bớt, nhạc sĩ Phạm Duy còn rất chú ý tới một yếu tố nữa, đó là sự tương phản trong nhạc. Trong bài **Chú Cuội**, phần đầu các nốt đều ở âm vực trầm,



còn phần điệp khúc thì các nốt nhạc lại đa số ở âm vực cao (từ chuyên môn là tessitura) tạo sự tương phản giữa hai đoạn nhạc.



Yếu tố tương phản này có thể áp dụng cho cả nhạc phẩm, thí dụ như việc làm điệp khúc trỗi hơn lên so với phiên khúc như ta vừa thấy, cũng như việc tạo đỉnh điểm (climax) của từng đoạn hay cả nhạc phẩm rồi hóa giải nó. Các yếu tố có thể dùng là thay đổi tiết tấu, chuyển từ trường sang thứ hay ngược lại, chuyển động xa hơn hay gần hơn giữa các nốt nhạc, ca từ, v.v.

Bàn về sự tương phản trong nhạc Phạm Duy, tôi còn thấy rõ rệt sự tương phản giữa một số các khúc điệu, khi so sánh với một số khúc điệu khác. Điều đó nói lên một sự chừng mực, không thái quá trong nhạc Phạm Duy. Khi ông cần đến sự nỉ non trong nhạc, thì nhạc đã được nỉ non đến tận cùng, như trong các khúc điệu **Còn Gì Nữa Đây, Đừng Bỏ Em Một Mình, Giết Người Trong Mộng, Kỷ Vật Cho Em**, còn những khi ông cần sự thông dong, thì ông cũng rất mực thông dong, như trong các nhạc phẩm **Kỷ Niệm, Ngày Đó Chúng Mình, Chiều Về Trên Sông**, v.v.

## 17 – Sự điều hợp giữa lời và nhạc (prosody)

Trong nhiều thí dụ ở bài viết này cũng như trong các tiểu luận khác của tôi, bạn thấy rõ là nhạc sĩ rất thận trọng trong việc dùng từ, cũng như sử dụng kỹ thuật viết nhạc prosody để chấp cánh cho ca từ, đã giàu có lại càng thêm trau chuốt hơn. Bạn chắc đồng ý với tôi là nhạc sĩ Phạm Duy rất có biệt tài trong việc kết hợp hài hòa, tự nhiên giữa nhạc và lời. Đây là một đặc điểm xuyên

suốt trong toàn bộ gia tài nhạc Phạm Duy, là một yếu tố chính của **gamme phamduyrienne**. Nói theo có vần có điệu, thì nhạc sĩ quả là một **Pham-duy, proso-dy extraordinaire!**

Sau đây là một thí dụ nữa về sự điều hợp giữa lời và nhạc trong nhạc Phạm Duy. Trong **Minh Họa Kiều Phần Hai**, khi Thúy Kiều vừa từ già người yêu về nhà, thấy bố mẹ mình đi vắng vẫn chưa về, bèn quay gót ngọc và trở lại chỗ trọ của người yêu! Cái sốt sáng trở lại với Kim Trọng ấy được diễn tả thật sinh động với một cung nhạc đi lên bằng cách tịnh tiến *vườn khuya băng lối* ba lần tiến (kỹ thuật E-5) từ Si tới Mi (với 12 nốt lên tới quãng 11), khi tới nơi rồi, thì nhạc lại sà xuống (chỉ với 7 nốt—không kể 2 nốt tạm—đã trở về lại nốt Si). Ta thấy cách rút ngắn câu (kỹ thuật E-6) khi kết hợp với việc rải hợp âm (kỹ thuật E-12) trong câu “*tới nơi chàng, tới ngay nơi chàng*” đã tạo được một hiệu quả thật sinh động!

Musical score for the song "Mùa Thu đã chết em nhớ cho". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music with corresponding lyrics and chords.

Staff 1: Chords: Gm. Lyrics: Mùa Thu đã chết em nhớ cho Mùa Thu

Staff 2: Chords: C7, F, E7, A, A7. Lyrics: đã chết em nhớ cho Mùa Thu đã chết... đã chết rồi! Em nhớ

Staff 3: Chords: Dm, F, Bb. Lyrics: cho Em nhớ cho Đôi chúng ta!

Kế tiếp, chúng ta hãy xem một thí dụ dài hơn về cách ông đã để hai nhạc đề tương tác với nhau ra sao. Trong **Tiếng Sáo Thiên Thai**, hai nhạc đề “*Xuân tươi*” và “*Êm êm cánh xuân nồng*” tung hứng và đối đáp nhau, tạo nên một tiên cảnh trên trần thế.

Nhạc đề 1: *Xuân tươi*,

Nhạc đề 2: *êm êm ánh xuân nồng*,

Phát triển nhạc đề 2: *nâng niu sáo bên rừng*,

Phát triển nhạc đề 2: *dăm ba chú Kim Đồng*.

*(nhạc nghỉ ngơi để nghe tiếng sáo của chú Kim Đồng)*

Hát lại với biên thể của nhạc đề 1: *(Hò xang xê) tiếng sáo*,

Phát triển nhạc đề 2: *nhẹ nhàng lướt cỏ nắng*,

Phát triển nhạc đề 2: *nhạc lòng đưa hiu hắt*,

Phát triển nhạc đề 2: *và buồn xa, buồn vắng*,

Hát lại nhạc đề 1: *mênh mông*,

Hát lại nhạc đề 1: *là buồn*.

Bạn để ý thấy có sự giảm tốc độ trong đoạn hai, sau *nhẹ nhàng lướt cỏ nắng* và *nhạc lòng đưa hiu hắt* là những câu nhạc năm chữ, thì nhạc đã được làm chậm lại (kỹ thuật E-6) với một câu nhạc cũng năm chữ, nhưng phần lời là 3+2: và *buồn xa, buồn vắng* để kết thúc là hai chữ *mênh mông* và *là buồn*.



Eb Ebmaj7 Eb7 3 Ab Abm 3  
 Xuân tươi Êm êm ánh xuân nồng Nâng niu sáo bên rừng Dăm ba chú Kim  
 Eb 3 3 Bb+5 Fm  
 Đồng... (Hò xang xê) Tiếng sáo  
 Fm 3 Ab Eb 3 Bb7 Eb 3 Ab  
 Nhẹ nhàng lướt cỏ nắng Nhạc lòng đưa hieu hát Và buồn xa, buồn vắng Mênh  
 Eb  
 mông là buồn!

Vừa rồi là những thí dụ về cách tạo một câu nhạc với một hay hai nhạc đề, sau đây tôi mời bạn tìm hiểu tiếp về cách phát triển từ câu thành một đoạn nhạc.

### **G - Phát triển nhiều câu nhạc thành một đoạn nhạc**

Giáo sư Pat Pattison của trường đại học âm nhạc Berklee có một giải thích trong quyển **Song writing: Essential Guide to Lyric Form and Structure** [B-3] rất khoa học và chặt chẽ về cách xây dựng sườn của một câu nhạc, một đoạn nhạc, thậm chí cả một bài nhạc. Công thức rất đơn giản:

1. Nêu lên cấu trúc chính **A**
2. Nhắc lại cấu trúc chính **A**
3. Tạo một biến thể của cấu trúc **B**
4. Trở về cấu trúc ban đầu **A**

Theo ông, câu thứ hai lặp lại cấu trúc của câu đầu như là một hình thức tạo một “chiến khu” (home base). Khi phát triển câu thứ ba, ta phải chuyển dịch ra xa chiến khu, tạo một căng thẳng nội tại: đi đến một nơi không an toàn, không biết rõ. Câu thứ tư trở về chiến khu là một cách giải quyết êm đẹp, tựa như người thân về nhà được tay bắt mặt mừng.

Ta hãy xem một vài thí dụ. Trước hết là nhạc khúc **Đường Em Đi**. Ta thấy câu đầu tiên đã minh chứng rõ ràng cho khái niệm “chiến khu”. Nốt nhạc bắt đầu từ chiến khu Si, cuối câu khi trở về nhà với chữ kỳ cũng là nốt Si.

A: *Đường em có đi*  
 A: *hằng đêm gót hoa*  
 B: *nở những đoá thơ*  
 A: *ôi đi kỳ*

Đường Em có đi Hằng đêm gót hoa Nở những đoá thơ Ôi đi kỳ!

Kế tiếp là thí dụ về cấu trúc **AABA** cho một đoạn nhạc với nhạc phẩm **Đừng Xa Nhau**.

Đoạn A: *Đừng xa nhau, đừng quên nhau, đừng rẽ khúc tình nghèo*

Nhắc lại Đoạn A: *Đừng chia nhau nỗi vui niềm đau.*

Tạo một biến thể B: *Đừng buồn mau, đừng dứt áo, đừng thoát giấc mộng đầu,*

Trở về Đoạn A: *Dù cho đêm có không bền lâu.*

Khi so sánh nhạc đề và hai nốt cuối, bạn sẽ thấy sự trở lại của hai nốt La Re.

Chậm Vừa D A7 I Gm D  
 Đừng xa nhau Đừng quên nhau Đi có không bền lâu.

Khi tiến đến soạn một bài nhạc, với khái niệm này trên thực tế ta để ca sĩ hát hai lần phiên khúc cho người nghe quen tai, song sau đó hát điệp khúc cho lạ tai, rồi lại trở về phiên khúc, do đó chẳng có gì khác hơn là cấu trúc **AABA** - được thấy rất nhiều trong nhạc nhẹ Việt Nam lẫn thế giới. Để làm thí dụ, hãy thử xem một bản nhạc có cấu trúc các câu trong đoạn, lẫn các đoạn trong một bài, là nhạc phẩm **Hẹn Hò**.

Đoạn A

A: *Một người ngồi bên kia sông im nghe nước chảy về đâu*

A: *Một người ngồi đây trông hoa trôi theo nước chảy phương nào*

**B:** *Trời thì mưa rơi mưa rơi không ngưng suốt tuôn niêm đau*

**A:** *Người thì hẹn nhau sang sông mong cho chóng tạnh mùa Ngâu*

#### Lặp lại nhạc Đoạn A

**A:** *Cuộc đời làm cho đôi bên yêu nhau cách một biển sâu*

**A:** *hẹn hò tàn thu sang xuân bên nhau biết thuở ban đầu*

**B:** *dù tình không nguôi đôi ta xin cho hứa vui về sau*

**A:** *trời còn làm cho mưa rơi mưa rơi cách biệt dài lâu...*

#### Đoạn B

*Nước vẫn trôi mau mắt vẫn hoen sâu*

*đành để hồn theo nước trôi không màu*

*Số kiếp hay sao? không cho bắc cầu*

*thì xin sông nước sẽ cho gần nhau..*

#### Trở về Đoạn A

**A:** *Một người bèn ra ven sông buông theo nước cuộn cuộn mau*

**A:** *Một người chìm sâu trong khi mưa Ngâu bỗng ngừng ngang đầu*

**B:** *Cuộc tình thương đau êm êm trôi theo nước xuôi về đâu?*

**A:** *Hẹn hò gặp nhau thiên thu cho phong phú đời người sau*

Như bạn đã thấy, không cần thêm thắt màu mè, những cuộc “hẹn hò” này có cảm giác rất an toàn, rất “tình xanh khi chưa lo sợ”, vì có đi thì lại có về.

Một thí dụ khác là nhạc phẩm **Trả Lại Em Yêu**. Cấu trúc nhạc cũng nhắc đi nhắc lại theo kiểu AABA, cả ở trong đoạn, lẫn giữa các đoạn nhạc với nhau, dẫu nó hơi khác một tý (**AABBAA**).

#### Đoạn A

**A:** *Trả lại em yêu, khung trời đại học*

**A:** *Con đường Duy Tân cây dài bóng mát*

**B:** *Buổi chiều khuôn viên mây trời xanh ngát*

**A:** *Vết chân trên đường vẫn chưa phai nhạt*

#### Đoạn A

**A:** *Trả lại em yêu, khung trời mùa hạ*

**A:** *Ngọn đèn hiu hiu nổi buồn cư xá*

**B:** *Vài giọt mưa sa hôn mềm trên má*

**A:** *Tóc em thơm nồng, dáng em hiền hòa.*

### Đoạn B

*Anh sẽ ra đi về miền cát trắng  
Nơi có quê hương mịt mù thuốc súng  
Anh sẽ ra đi về miền mênh mông  
Con gió cao nguyên, từng đêm lạnh lùng*

### Đoạn B

*Anh sẽ ra đi nặng hành trang đỏ  
Đem dấu chân soi tuổi đời ngậy thơ  
Đem nỗi thương yêu vào niềm thương nhớ  
Anh sẽ ra đi chẳng mong ngày về*

### Đoạn A

**A:** *Trả lại em yêu con đường học trò*  
**A:** *Những ngày thủ đô tung bùng phố xá*  
**B:** *Chủ Nhật yên ương, hẹn hò đây đó*  
**A:** *Uống ly chanh đường, uống môi em ngọt*

### Đoạn A

**A:** *Trả lại em yêu mối tình vời vợi*  
**A:** *Ngôi trường thân yêu, bạn bè cũ mới*  
**B:** *Đường buồn anh đi bao giờ cho tới?*  
**A:** *Nỗi đau cao vời, nỗi đau còn dài*

### Coda

Trở về nhạc đề: *Trả lại em yêu! Trả lại em yêu!*  
Kết thúc: *Mây trời xanh ngắt...*

Ôi những “Chủ Nhật yên ương” của những *hẹn hò đây đó* (lại hẹn hò!), rồi *uống ly chanh đường*, và *uống môi em ngọt*, sao mà thân mật và có cảm giác *trở về “nhà”* như thế.

Phần tiếp sẽ là định nghĩa của những đoạn nhạc được dùng, cũng như cách sử dụng chúng sao cho thật hiệu quả và phù hợp với tinh thần bản nhạc.

## **H - Phát triển nhiều đoạn nhạc thành một nhạc phẩm**

Cũng trong quyển sách nói trên, Pat Pattison giải thích thế nào là một **kiến trúc nhạc**. Theo ông, một **kiến trúc nhạc** (song system) gồm một kiến trúc liên kết nhau như nhạc đề thành câu, câu thành đoạn, rồi cuối cùng nhiều đoạn làm thành một kiến trúc nhạc. Thường thì một kiến trúc nhạc phải xoay quanh

và đi đến một **đoạn trung tâm** (central section), và gồm có những phần sau: **phiên khúc** (verse), **ý chính của phiên khúc** (refrain), **điệp khúc** (chorus), rồi **khúc chuyển tiếp** (bridge), và **lưỡi câu** (hook). Một kiến trúc không cần phải có đủ 5 loại trên mới đặc sắc, nhưng ít nhất phải có phiên khúc và điệp khúc. Tôi sẽ lần lượt đưa các thí dụ.

**Phiên khúc và điệp khúc:** trong hai bài **Hẹn Hò** và **Trả Lại Em Yêu** vừa nhắc tới ngay ở phần trên, thì phiên khúc là phần A và điệp khúc là phần B. Kiến trúc nhạc của bài **Hẹn Hò**, do đó là **AABA**, vì nhạc sĩ phải hát theo hệt như vậy. Trong **Trả Lại Em Yêu**, mặc dù giai điệu giống nhau, nhưng vì nhạc sĩ bắt ta phải hát điệp khúc hai lần, và hát theo sau phiên khúc hai lần, rồi chuyển cung từ F trưởng lên A trưởng, và viết thêm một câu *hook* ở cuối bài, nên kiến trúc nhạc phải là **AABBAA'C**.

Cũng theo Pattison, thì **phiên khúc** có nhiệm vụ giới thiệu ý nhạc, lặp đi lặp lại ý đó, phát triển nó lên. Phiên khúc cũng dùng để định nghĩa (define) một cấu trúc nhạc cho cả khúc điệu, tỷ như bằng cách tạo ra những câu nhạc có số chữ như 5/5/5/5, hay 3/5/5/3, v.v. Trong khi đó, **điệp khúc** lại là nơi để kết thúc ý nhạc cũng như lời, hay đưa ra một kết luận. Vì vậy, nó phải là nơi có cấu trúc cân xứng nhất của cả nhạc phẩm - là **phần trung tâm** của nhạc phẩm ấy. Sau khi hát xong điệp khúc thì ý tưởng phải được hoàn toàn chấm dứt, vì đã phát triển hết mức rồi, nếu có trở lại phiên khúc thì phải đưa ra một ý tưởng khác, chứ không dùng lại ý tưởng cũ nữa. Thí dụ rõ rệt nhất là nhạc phẩm **Ngày Đố Chúng Mình**, phần hai là một ý tưởng khác, cho dù nhạc thì hoàn toàn dùng lại của phần 1.

**Ý chính của phiên khúc (refrain)** là một đoạn nhỏ trong phiên khúc, và cứ lặp đi lặp lại để làm rõ ý phiên khúc. Refrain không thể tự nó là một đoạn, mà nó phải nằm trong phiên khúc. Thí dụ thấy rõ nhất của refrain là bài **Giết Người Trong Mộng**, trong đó cái “mantra” *giết người đi* cứ liên tục thoi miên người nghe.

phàng. **Giết người đi !** **Giết người đi !** **Giết người** trong mộng đã bội thề **Giết**

**người đi ! (bis)** **Giết người** quên tình nghĩa phu thê **Giết người đi ! (bis)** **Giết**

**người** trong mộng đã đi về **Giết người đi ! (bis)** **Giết người** như loài bướm đông đưa **Giết**

**người đi !** **Giết người đi** **Giết người mơ** **Giết tình thơ !** **Giết người** trong mộng mơ... Lâm

Kể đến, **câu nối (bridge)** là một nối kết hai đoạn hơi khác biệt lại với nhau. Cầu nối thấy rõ nhất là trong bài **Áo Anh Sứt Chỉ Đường Tà**, trong đó *giờ phút lia đời, chẳng được nói một lời, chẳng được ngó mặt người* là một câu ngắn có nhiệm vụ nối phần đầu với phần sau, nếu không thì sau khi kết thúc đoạn với *Nhớ người yêu màu sim* mà chuyển ngay thành *Nàng có ba người anh* thì bản nhạc đã mất đi cái mạch niệm rất cần thiết của người chiến sĩ tới người vợ trẻ.

nàng Má ngồi bên mộ vàng Chiếc bình hoa ngày cưới Đã thành chiếc bình hương. Nhớ  
hoà Áo anh em viễn tào Nhớ người yêu màu tím Nhớ người yêu màu... ... sim !

**Giờ phút lia đời Chẳng được nói một lời Chẳng được ngó mặt người ! Nàng có ba người**

Trong nhạc nhẹ của Âu Mỹ có một khái niệm gọi là **hook** mà tôi không biết dịch ra sao, phải dịch theo nghĩa đen là *lưỡi câu*. Hook là một nét nhạc nào đó tiêu biểu nhất của bài. Mà thực vậy, nếu chúng ta là những con cá, thì quả là

nhạc sĩ đã tung ra thật nhiều lưỡi câu, tức là những đoạn nhạc ngắn (không nhất thiết phải là nhạc đề), để cho ta phải nhớ đến cái *hook* mỗi khi nhớ đến nhạc phẩm ấy. Tôi thử điểm danh lại thêm vài cái *hooks* để bạn thấy rõ hơn sự quan trọng của chúng.

- Nhạc phẩm **Còn Gì Nữa Đâu** -> hook: “**còn gì nữa đâu**”,
  - Nhạc phẩm **Tuổi Mộng Mơ** -> hook: “**thật đẹp thay, thật đẹp thay, giấc mơ tiên**”
  - Nhạc phẩm **Xuân Ca** -> hook: “**Xuân Xuân ơi! Xuân ơi! Xuân ơi**”
- v.v.

Một điểm quan trọng khi đánh giá tài năng của một nhạc sĩ là các biến đổi khác nhau họ đã sử dụng về cách xây dựng một kiến trúc nhạc xuyên suốt sự nghiệp âm nhạc đồ sộ của người ấy. (*Do đó, nếu một nhạc sĩ có ít bài nổi tiếng – one hit wonder – ta không thể gọi họ là nhạc sĩ lớn được.*) Về mặt này, qua việc chỉ xem xét cách nhạc sĩ Phạm Duy xây dựng các kiến trúc nhạc trong một trăm bài nhạc tôi chọn lựa đã cho tôi thấy rõ ông quả là một bậc thầy, với quá nhiều các biến thể về cấu trúc bài nhạc. Điều này tách nhạc của ông ra riêng biệt so với phần lớn các dòng nhạc khác, với các kiến trúc thường chỉ đơn giản gồm hai loại ABAB, hoặc AABA mà thôi. (*Riêng tôi – khi tôi thấy một cấu trúc nhạc đơn giản lặp lại hoài, bài này qua bài khác trong toàn bộ sự nghiệp của một nhạc sĩ nào đó, thì tôi cho đó là một biểu hiện của sự nghèo nàn của óc tưởng tượng trong cách xây dựng một khúc điệu.*) Tôi lấy ngay một số những bài nhạc đã dùng làm thí dụ trong phần nhạc đề để chứng minh:

- **Mộ Khúc:** BAB, trong đó hai câu đầu lại có tác dụng như là điệp khúc, và một đoạn A có phiên khúc thật dài,
- **Thương Tình Ca:** AABA,
- **Phượng Yêu:** AABB,
- **Còn Chút Gì Để Nhớ:** ABAC,
- **Đừng Xa Nhau:** AABA,
- **Hẹn Em Năm 2000:** AABA,
- **Kỷ Vật Cho Em:** AA'BA'CA'D, bài này có đến ba điệp khúc với giai điệu là các biến thể của B, cộng với D là một coda lặp đi lặp lại câu đầu của A' (*Em hỏi anh, em hỏi anh bao giờ trở lại, xin trả lời, xin trả lời mai một anh về.*)
- **Khôi Tình Trương Chi:** AABCD A
- **Nắng Chiều Rực Rỡ:** ABAC,
- **Ngày Tháng Hạ:** AABBA A,
- **Bên Ni Bên Nớ:** ABC,
- **Chú Cuội:** AAB,

- **Cỏ Hồng:** ABCD,
- **Còn Gì Nữa Đâu:** AAB,
- **Gánh Lúa:** AA'B,
- **Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà:** ABCDEFA'GH,
- **Bài Ca Sao:** AB,
- **Tuổi Thần Tiên:** AABB,
- **Tuổi Ngọc:** AAB,
- **Tuổi Mộng Mơ:** AB,

Vừa rồi là một số thí dụ về các kiến trúc nhạc khác nhau trong các khúc điệu Phạm Duy. Tôi chỉ phân tích thử một số rất ít các nhạc đề gồm có hai, ba, đến bảy và tám chữ, ghi xuống các kiến trúc là đã thấy chúng rất đa dạng rồi, không biết bạn nghĩ sao?

Hiện tượng đa dạng và phức tạp này trong nhạc Phạm Duy, tôi nghĩ một phần là do nhạc sĩ cố gắng giữ trung thực cấu trúc sẵn có của các bài thơ phổ thành nhạc, phần kia là việc ông rất sáng tạo trong nhạc mà ông viết lời. Hãy xem thử **Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà**. Vì rất trung thành với lời thơ của thi sĩ Hữu Loan, bài này chỉ có một kiến trúc nhạc là ABCDEFA'GH, hát theo trình tự trên từ đầu đến cuối bản. Bạn có thể xem kỹ hơn bố cục bài trên trong một tiểu luận trước của tôi [D-2]. Cái hay là nghe một lượt mà vẫn không bị loãng vì có quá nhiều nhạc đề.

Còn với bài thơ giản dị như **Tiếng Thu** của Lưu Trọng Lư, thì cấu trúc nhạc cũng theo sát bài thơ ngắn này, tức là chỉ AA' với A' là một biến thể nhỏ của A. Xin nói thêm, tôi có mp3 bài này do Thái Hiền và Duy Quang trình bày với Duy Cường hòa âm, vì bài nhạc đơn giản nên lặp đi lặp lại nhiều lần, với các biến thể hòa âm phong phú, với CODA không gì khác hơn là một hòa âm theo lối The Carpenters hay sử dụng, rất thích thú và sáng tạo. Có lẽ đây là một hội ngộ (reunion) trong nhạc của không khí gia đình Phạm Duy những năm 70, khi suốt ngày trong nhà ông chỉ nghe những giai điệu tuyệt vời của nhóm nhạc đó? (*Bây giờ thì khác, nhạc phòng trà phải là nhạc rock sôi nổi. Lúc này, những bài hát của hai anh em nhạc sĩ Carpenters được mọi người ưa thích. Những bài **We've Only Just Begun, Close To You...** được các con tôi vận máy hát nghe suốt ngày.* Phạm Duy, Hồi Ký III – Chương 18)

Đối với các khúc điệu ông viết cả nhạc lẫn lời, ông cũng tỏ ra đã làm chủ rất mực trong cách xây dựng kiến trúc nhạc. Trong những khúc điệu ngây thơ, trong sáng của tuổi mới lớn của **Nữ Ca** như **Tuổi Thần Tiên**, **Tuổi Ngọc**, **Tuổi Mộng Mơ**, ông chỉ viết với những kiến trúc nhạc cực kỳ đơn giản: AAB, AAB, thậm chí AB. Hãy xem thử kiến trúc nhạc của **Tuổi Mộng Mơ**:



### Đoạn A:

*Em ước mơ mơ gì, tuổi mười hai, tuổi mười ba?  
Em ước mơ em là, em được là tiên nữ,  
Ban phép tiên cho hoa, biết nói cả tiếng người,  
Ban phép tiên cho người, chắp cánh bay giữa trời.*

### Đoạn B:

*Thật đẹp thay! Thật đẹp thay! Giấc mơ tiên!  
Thật đẹp thay! Thật đẹp thay! Giấc mơ tiên!*



iữa trời. Thật đẹp thay ! Thật đẹp thay ! Giấc mơ tiên...  
Thật đẹp thay ! Thật đẹp thay ! Giấc mơ tiên...

Bạn thấy là đoạn B cực kỳ đơn giản, chỉ là một câu tán thán, được lặp lại hai lần để tô đậm nét đẹp ngây thơ trong suy nghĩ của tuổi mới lớn. Tuổi mới lớn thì đầu óc rất ngây thơ, chỉ biết xúng xính mặc áo dài ngày xuân *rời ra ngồi lay chào mẹ cha*, và chỉ ước mơ có thêm cánh để *chắp cánh bay giữa trời* thôi. Khi bước qua tuổi đôi mươi thì ước mơ đó mới trở nên phức tạp và trần thế hơn, chẳng muốn có cánh nữa, chỉ muốn cùng người yêu vút dệp tung tăng lên đời tiên thôi! Hãy nghe **Cổ Hồng** để thấy rõ hơn điểm này.

Trong **Cổ Hồng**, ông không ngần ngại viết bốn đoạn nhạc với các nhạc đề khác nhau, với nhạc đề thứ tư tương phản rõ rệt so với ba nhạc đề trước. Khúc điệu này có một kiến trúc nhạc rất ly kỳ, mô tả bốn sắc thái khác nhau của một lần hẹn hò tình tự, gồm giai đoạn khởi động, vút dệp rồi chạy rong chơi trên đồi, rồi đến giai đoạn *mê man chờ nắng sớm lên*, giai đoạn đôi với cỏ bưng thức giấc để *rước em lên đồi trinh*, rồi cuối cùng là giai đoạn lên đến đỉnh đồi rồi - thì lằng lằng, thơ mộng và bắt đầu tung cánh bay và mời em *ngiênng nghiêng ... nghe mặt trời yêu đương*. Trong nhạc Việt Nam, tôi chưa thấy một bài nào tả một cảnh yêu đương với ca từ bóng bẩy đến như vậy, ai muốn hiểu theo nghĩa bóng hay nghĩa đen thì nhạc phẩm vẫn OK như thường.

Tôi xin nói thêm một chút về nhạc thuật của **Cổ Hồng**. Nhạc mở đầu với một dấu thăng (G trưởng) ở dưới trền, khi tiến đến đoạn 3 đã trở thành 4 dấu thăng (E trưởng) trên tiên cảnh.

Rất Đa Tình

Rước em lên đôi

Rước em lên đôi xanh Rước em lên đôi tình . . . . .

Sau đó trong Đoạn 4, một lần nữa nhạc sĩ lại tạo nên một chuyển cung để thoát xác từ tiên cảnh và tiến lên một không gian mới còn bao la hơn nữa:

Đây là lúc đang ở trên tiên cảnh với 4 dấu thăng:

Mời em lên núi cao thanh bình Cỏ non phơn phớt ôm chân mình. Mời

sau đó nhạc sĩ xuất thần chuyển dịch câu nhạc trước, từ *mời em lên núi cao thanh bình* đến *mời em rủ áo nơi đô thành*, là một chuyển cung từ E trưởng sang A trưởng, rồi cung nhạc bay chát ngất lên đến nốt Mí.

Mời em rủ áo nơi đô thành Cùng ta lên núi cao thanh thanh

Sau cùng, từ trên không trung bao la của tận cùng hoan lạc, đôi tình nhân rủ nhau nhìn ngắm ... đồi núi, rồi cùng những con đồi dài nghiêng tai *nghe mặt trời yêu đương*. **Nghe** chứ cũng không cần thấy nữa vì đôi tình nhân đã ở sát bên rồi. Ca từ tuyệt đẹp của khúc điệu này, với những *nghe mặt trời*, rồi *em ngoan như tình nồng*, soạn vào năm 1960, hẳn đã là nguồn cảm hứng cho những nhạc sĩ thế hệ đàn em nối tiếp với những ẩn dụ, ví von không kém? Rồi cả cung nhạc, quá sức prosody với ca từ, là một chuỗi những nốt nhạc lằng lằng đi xuống, **ngọt ngào như mía lùi**, làm sao *em* nào mà không muốn *rủ áo nơi đô thành* để *cùng anh lên núi cao thanh thanh* cho được?

Em ơi! Đây con đồi dài như bao nhiêu mộng đời Nghiêng nghiêng nghe mặt trời yêu đương.

Phân tích vừa rồi đã chấm dứt phần tìm hiểu phương pháp phát triển một khúc điệu của nhạc sĩ Phạm Duy. Hy vọng sau khi đọc xong phần này, bạn có thể định danh được những yếu tố chính làm nên *style* nhạc Phạm Duy (mà chính

ông tạm gọi là *gamme phamduyrienne*.) Những ý tưởng và nhạc đề đơn giản ban đầu, qua khối óc tưởng tượng phi thường của Phạm Duy đã tạo nên những âm thanh, khúc điệu cầu kỳ bóng bẩy, phần vì tài năng tự tại của một người nghệ sĩ viết nhạc (và một chút bí hiểm – với biệt danh là *nhà phù thủy âm thanh* trong đó nữa), cộng với một lòng say mê sáng tạo và nghiên cứu kỹ lưỡng không ngừng nghỉ về nhạc thuật Việt Nam và của thế giới, cũng như một lòng ham muốn chinh phục những thử thách trong âm nhạc trong suốt sự nghiệp sáng tác của ông. Viết một ca khúc chưa đủ, ông phải liên kết chúng thành những chương khúc mười bài, rồi những nhạc cảnh, trường ca, tổ khúc dài hơi, để cuối cùng là bốn bức tranh **Minh Họa (Truyện) Kiều**, với khoảng trên dưới năm mươi khúc điệu. Đôi khi tôi tự hỏi, *what's next?* Còn điều gì nữa mà ông không làm được không?

## Hành Trình Phạm Duy

Phần một mà bạn vừa xem đúc kết những gì tôi nghiệm ra sau khi xem xét một trăm bài nhạc của ông mà tôi ưa thích. Sau đây tôi xin tiếp tục bằng một tản mạn với nhan đề **Hành Trình Phạm Duy** và một số tản mạn khác, gồm những suy nghĩ rời rạc của tôi trong khi đang viết tiểu luận này.

Tiểu luận **Tìm Hiểu Cách Phát Triển Giai Điệu Trong Nhạc Phạm Duy** ở phần trên là những gì tôi quan sát được khi so sánh nhạc của ông với những sách dạy sáng tác được viết ra trong khoảng mười đến hai mươi năm trở lại, do vậy ta có thể loại trừ khả năng nhạc sĩ đã dùng những sách này để học và viết nhạc ☺☺☺. Hệ quả thấy ngay của việc so sánh là nhạc Phạm Duy chưa hề lỗi thời, vì thế giới vẫn đang nghe và dạy các cách viết một bản nhạc theo lối mà nhạc sĩ đã bắt đầu thử thách và sử dụng từ cuối những năm 40 và hoàn thiện (perfecting) vào những thập niên 60 và 70, qua các trường ca và các chương khúc dài hơi và đầy sáng tạo khác như Tâm Ca, Đạo Ca, Bé Ca, Nữ Ca, chưa kể dòng nhạc tình cảm tính gồm trên 30 nhạc khúc đã đi vào những góc ngách trong não bộ của tất cả những người Việt nào đã có dịp thưởng thức qua, dù chỉ một số nhỏ những khúc điệu này. Rồi ba mươi năm ở hải ngoại, nhạc sĩ đã cho ra tiếp các chương khúc, tổ khúc khác, rồi cuối cùng là bốn nhạc phẩm lớn mang tên **Minh Họa Kiều**, vừa hoàn tất tháng Tư năm 2009, gồm trên dưới năm mươi khúc điệu đầy tính khai phá và sáng tạo, kết quả của một sự cộng tác mật thiết về nhạc thuật với người con thứ là nhạc sĩ Duy Cường.

Giới thiệu toàn bộ quá trình sáng tác nhạc của Phạm Duy là một việc không tưởng, không phải chỉ một hai bài viết dài là xong. Vì ông tự nhận gắn đời mình với “vận nước nổi trôi”, khi nhận xét về Phạm Duy hay nhạc Phạm Duy ta phải tìm hiểu thêm về lịch sử Việt Nam trong cả thế kỷ hai mươi vừa qua. Tôi dĩ nhiên không có gan lớn dám làm công việc giới thiệu hành trình nhạc Phạm Duy gì hết, tôi chỉ tự nhận mình là một cậu “*học trò*” nhỏ đi tìm thầy học đạo qua sách vở Âu Mỹ rồi áp dụng chúng để phân tích những khúc điệu Phạm Duy mà thôi.

Chỉ có một con người duy nhất có được can đảm để làm việc này, người đó không ai khác hơn là chính nhạc sĩ, đã dụng công bỏ ra nhiều năm thu thập các tài liệu của mình, của người khác viết về mình, từ trí nhớ, phỏng vấn bạn bè, v.v. để tái hiện lại một đời người ca nhân với đầy đủ vinh quang và nhục nhằn trong bộ “*Hồi Ký*” bốn quyển, cũng như toàn bộ ca từ của ông trong

quyển “Ngàn Lời Ca”, và cuối cùng là tập sách “Ngàn Lời Ca Khác”, một sưu tập những bài nhạc ngoại quốc ông đã dịch sang tiếng Việt.

Nhân đang nói về các bộ sách này, tôi đã có dịp được xem bộ “Ngàn Lời Ca” và toàn bộ “Trường Ca Mẹ Việt Nam” dịch sang Anh ngữ bởi nhạc sĩ Phạm Quang Tuấn, cũng như phần lớn “Hồi Ký” được dịch sang Anh ngữ bởi giáo sư Eric Henry. Hy vọng những bộ sách này sẽ một ngày được đến tay bạn đọc Anh ngữ, cũng như các thế hệ con cháu của người Việt hải ngoại, để họ có thể biết thêm về cuộc đời của một nghệ sĩ lớn của chúng ta.

Trong âm nhạc, cũng đã có một thử nghiệm để “highlight” những giai đoạn chính trong sự nghiệp nhạc Phạm Duy, đó là CD “Hành Trình Phạm Duy” do ca sĩ Quỳnh Giao thực hiện với phần hòa âm Duy Cường trong thập niên 90. CD trên quả là đã giới thiệu cho người nghe một số bài nhạc tiêu biểu cho từng giai đoạn:

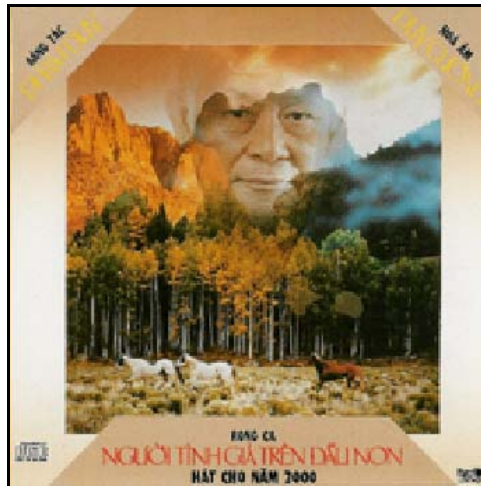
- Giai đoạn kháng chiến: **Về Miền Trung** (1947), **Tiếng Đàn Tôi**
- Những bài nhạc tình thời kháng chiến của nhạc sĩ: **Đêm Xuân** (1949) và **Cành Hoa Trắng** (1951),
- Nhạc quê hương: **Viễn Du** (1953)
- Nhạc tình cảm tính: **Thương Tình Ca** (1956), **Nếu Một Mai Em Sẽ Qua Đời** (1958),
- Trường Ca Con Đường Cái Quan và Mẹ Việt Nam: **Cửu Long Giang** (1960) và **Mẹ Trùng Dương** (1964),
- Tâm Ca: **Tôi Ước Mơ** (thơ Nhất Hạnh - 1965)
- Đạo Ca: **Lời Ru Mú Móm Nâng Niu** (thơ Phạm Thiên Thư - 1970)
- Nhạc Tình phổ thơ và Minh Họa Kiều: **Tình Cầm** (thơ Hoàng Cầm - 1984) và **Ngày Xuân Con Ến Đưa Thoi** (1998).



Vì giới hạn cho phép của một CD, chỉ có những bài trên được chọn lựa, quả là một “flashback” quá ngắn. Theo thiên ý, để thấy rõ thêm tí nữa sự lộng lẫy và toàn hảo của các khúc điệu Phạm Duy, bạn phải thưởng thức thêm *ít nhất* là ba CD “concept art” nữa. Sở dĩ tôi nói “*ít nhất*” vì đâu có nghe thêm ba CD này, chúng ta vẫn còn thiếu các bài tiêu biểu nhất trong các Trường Ca Con Đường Cái Quan, Mẹ Việt Nam, các khúc điệu của dòng nhạc tình cảm tính, và các Chương Khúc như Đạo Ca, Hàn Mặc Tử Ca, Minh Họa (Truyện) Kiều. Đây là chưa kể một số nhạc phẩm được hòa âm lại rất thành công ở quê nhà sau khi nhạc sĩ hồi hương. Thôi thì trong khi chờ đợi “The Best of Phạm Duy” trọn bộ 10 đĩa CD chẳng hạn, ta hãy thử điểm danh ba (3) CD rất đặc sắc này vậy:

- **Rong Ca:** một CD thể hiện sự thử nghiệm nhạc New Age với các sáng tác mới của nhạc sĩ trong cuối thập niên 80, một tập hợp của những khúc điệu mà có netter đã mệnh danh là “Phạm Duy nhất” trong những chương khúc mà nhạc sĩ đã viết. Nhạc sĩ đã tóm lược chủ đề của CD này như sau:

*“... Tất cả **mười bài rong ca** đều viết ở thể hát kể (ballad), một thể loại của những người hát rong (troubadour) trong dĩ vãng. Những bài ballad đó thường kết cấu đơn giản, dù nội dung là những lời **tán tụng tình yêu** hay những **suy ngẫm siêu hình**, lời **hoạt kê thời sự xã hội**... và vì nó là của PD cho nên nó vẫn đậm đà âm sắc dân già, gần gũi tâm tình quần chúng Việt Nam của mỗi lứa tuổi.”*



Với riêng tôi, CD này quả thật đã mang đến một không gian bao la, những hình ảnh siêu thực, những quyền luyến trần thế của “người

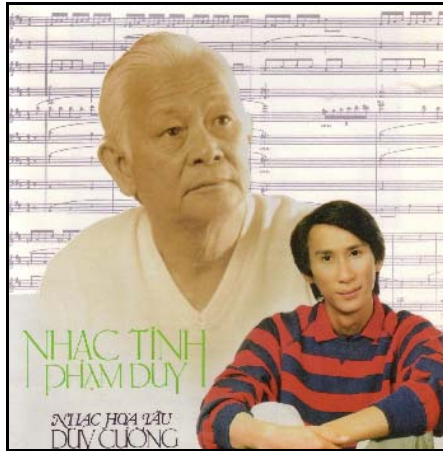
*tình già.*” Có thể nói tôi yêu hết toàn bộ các khúc điệu của CD. Nó có một cái gì đó liên lạc giữa bài này qua bài kia, bằng bạc một thông điệp *vô ngôn* về tâm thức của ca nhân Phạm Duy.

- **Nhạc Tình Phạm Duy:** một CD gồm những bài mà nhạc sĩ gọi là **Nhạc Tình: Ra Sông Ra Biển**. Sau đây là một trích đoạn trong một tài liệu nhạc sĩ gửi riêng cho tôi, xin được chia sẻ cùng bạn:

*“ ... Nói qua về việc hòa âm : Vào lúc tôi muốn tạm biệt giai đoạn nhạc đơn điệu (monophonic) để bước qua giai đoạn nhạc đa điệu (polyphonic), tôi đã có ngay một người có thể giúp tôi đi tới mục đích, người đó là Duy Cường. Từ ngày con tôi vừa từ VN mới qua Mỹ, nhập học khoa âm nhạc tại Santa Ana College (1979 gì đó), tôi đã khuyến khích Cường học ngay các cách hòa âm phối khí... rồi hai bố con thử nghiệm tìm ra một đường lối hoà âm thuận với lỗ tai Việt Nam. Chẳng hạn, chúng tôi thử thách đi vào **thể đại nhạc (grande musique)** mà không nhất định phải đi theo trường phái nhạc **classic** hay **neo-classic** Tây Phương.*

*Trước hết, chúng tôi muốn thực hiện một selection **nhạc không lời**. Nhưng selection âm nhạc đa điệu này chưa có thể là một cái gì hoàn toàn mới, nó phải là một số điệu ca mà người nghe đã quen thuộc nhưng chưa hề có một **hoà âm, phối khí** nào đúng nghĩa là **phối âm** cả. Chúng tôi bèn dùng 10 bài hát rất quen thuộc và sắp xếp vào một chủ đề. Đó là chủ đề **Nhạc Tình : Ra Sông Ra Biển**. Chương trình nhạc này mang tính chất **nhạc thính phòng**, mở đầu bằng bài **Chiều Về Trên Sông**. Sau khi cho nghe đoạn "nhạc sông" mô tả cảnh một người ngồi mơ màng bên dòng Cửu Long Giang, nhạc chuyển qua "nhạc biển" đưa người nghe vào cuộc hải trình (exodus) lớn nhất của người Việt trong thế kỷ. Ra tới thế giới mới mừng rồi là một sự hoài xứ (nostalgia) mông lung, nhạc gợi lại dĩ vãng với cảnh **chiến tranh/hoà bình, tình yêu/thù hận, náo nhiệt/cô đơn, hi vọng/thất vọng** v.v... qua những bài như **Tình Khúc Chiến Trường, Trả Lại Em Yêu, Con Đường Tình Ta Đi, Đùng Xa Nhau, Mộ Khúc** v.v... trong bất cứ bài nào cũng đều có sự tái tạo.*

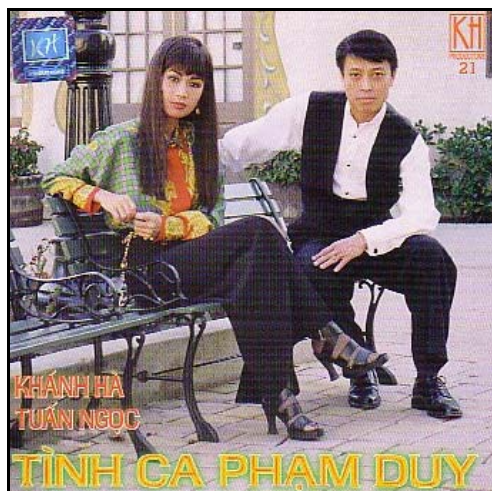
*Với selection này, chúng tôi thử thách soạn **nhạc đa điệu** và nhạc **không lời**, theo trường phái **ấn tượng (impressionist)**.*



Thử thách này có thành công hay không thì chỉ nghe mới biết được, tôi cho dù có tán tụng cách mấy cũng vô ích. Riêng tôi, CD này tôi đánh giá là một trong những CD nhạc hòa tấu tuyệt diệu nhất của tân nhạc Việt Nam, có tầm cỡ ngang các CD hòa tấu nổi tiếng khác về chất lượng mà các tay tổ như Paul Mauriat, Raymond Lefrève thực hiện, và vượt xa các CD nhạc “easy listening” như của Richard Clayderman. Chỉ tiếc một điều là concept nhạc CD này ra đời có một lần rồi thôi, không biết bao giờ mới có CD thứ hai công phu như vậy.

- **Tình Ca Phạm Duy:** CD cuối cùng mà tôi muốn nói đến là CD Tình Ca Phạm Duy do Khánh Hà Productions thực hiện trong thập kỷ 90. CD gồm có các bài: **Ngày Đó Chúng Mình, Còn Gì Nữa Đây, Đường Em Đi, Tôi Còn Yêu Tôi Cứ Yêu, Kiếp Nào Có Yêu Nhau, Mùa Thu Paris, Hạ Hồng, Cảnh Hoa Trắng, Nắng Chiều Rực Rỡ** và **Ngày Tháng Hạ**. CD này có thể gọi là “*highlight*” rõ nét hơn tinh hoa của **dòng nhạc tình cảm tính** của nhạc sĩ, cùng với hai bài đã nêu trên trong CD Hành Trình Phạm Duy. CD này đã bộc lộ được đầy những cung bậc (*nuances*) tình yêu của dòng nhạc tình Phạm Duy, từ e ấp, cổ điển, tỏ tình, tả cảnh, thái độ về cuộc đời, rồi đến những xung tụng tình yêu muôn thủa, rồi những cảnh hẹn hò thật âm cúng của “*hẹn em quán nhỏ*”, những yêu đương cuồng nhiệt trong **Hạ Hồng** và cái oi bức của buổi trưa hè trong **Ngày Tháng Hạ**.





## Hòa Âm Duy Cường

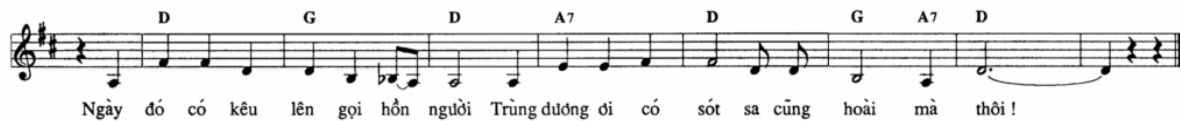
Những cảm nhận mà bạn đã đọc ở phần trên về nhạc tình cảm Phạm Duy đều dựa trên các bài hòa âm của anh Duy Cường, ngay cả những hợp âm tôi nghe được cũng đều dựa theo nhạc anh do anh re-harmonization lại từ hợp âm gốc do nhạc sĩ Phạm Duy đặt, vốn đã rất cầu kỳ. Tôi đặc biệt thích thú những chỗ intro, solo, hay bridge trong các bài anh soạn, cũng như các hooks và các giai điệu chỗi (counter melodies) bằng đàn violon, piano, sáo hay guitar, trong đó ý nhạc thật tràn đầy, có thể làm thành một bài nhạc riêng dễ dàng, nhưng anh chỉ thích làm nhạc hòa âm thôi, có lẽ?

Tôi sẽ lấy một thí dụ cách anh đã hòa âm cho nhạc phẩm **Ngày Đó Chúng Mình**, được trình bày qua hai giọng hát Khánh Hà-Tuấn Ngọc trong CD **Tình Ca Phạm Duy**, vừa giới thiệu trong tản mạn trước. Đây là một tác phẩm kinh điển về sự đối xứng trong cách soạn lời của nhạc sĩ Phạm Duy. Toàn bộ lời nhạc đầu của bài nhạc viết về cái ngày đó của anh đi vào đời em, em đi vào đời anh, tình yêu quá đẹp khi *đôi môi, đôi môi đã quyết trói đời người*, khi những cánh tay *đan vòng tình ái*, mơ được cùng nhau trọn đời. Ngày đó là những ngày *tình vươn vai lên khơi, tới chín tầng mây khơi*. Nhưng cái tài tình là cũng với giai điệu thiết tha trĩu mền đó, sang lời hai nó trở nên u hoài và đầy nuối tiếc. *Đôi môi giờ đây đã xé nát nụ cười*, cùng những cánh tay đã *ngỡ ngàng tả tơi*, chỉ còn *bơ vơ lạc về trời*. Giờ đây, *tìm trên mây xa khơi*, chỉ còn *thấy áo dài khăn cười*. Như vậy, lời nhạc ở phần hai tương phản rất rõ rệt so với phần đầu. Vậy Duy Cường đã làm những gì để mô tả những sắc thái tình cảm đó?

Đầu tiên, anh cho một đoạn dạo dương cầm thật nhẹ nhàng, đơn sơ như ngày đầu mới yêu nhau, rồi tiếng hát Tuấn Ngọc bắt đầu cất lên. Kế tiếp, khi Khánh Hà bắt đầu hát thì ban nhạc đã có đủ mọi nhạc cụ hòa tấu. Sau đó nhạc lại êm dịu, không dùng trống, rồi nhạc lại đầy đặn lại với tiếng hát tâm sự của Tuấn Ngọc để phát triển hết các tinh hoa của lời nhạc. Rồi phần nhạc dạo dùng để chuyển tiếp sang phần hai là một phát triển của giàn vĩ cầm của câu:



nhưng thay vì chơi tiếp nửa sau của điệp khúc, anh đi thẳng thêm hai nốt cao hơn là Do Re để chuyển về chủ âm D trưởng, tạo một cảm giác hơi hụt hẫng ở người nghe, vì nhạc đã vội chuyển về bậc I khi mới ở giữa chừng. Nó là điềm báo trước cho những gì sẽ xảy ra của lời nhạc “*ngày đó có em ra khỏi đời rồi*” của phần sau! Bài này tôi nghe rất nhiều lần trong suốt bao năm qua, nhưng nay để tâm phân tích, tôi mới thấy những chi tiết tuy nhỏ nhất (subtle) như vậy nhưng tạo một cảm giác rất trung thực với những gì lời ca diễn tả. Hai tiếng hát nam và nữ hát bè, hòa quyện với nhau lần đầu cũng như lần cuối trong hai câu sau cùng của nhạc phẩm, như một hợp nhất sau cùng trước giờ chia phôi: *Ngày đó có kêu lên gọi hồn người, trùng dương ơi có sót sa cũng hoài mà thôi ...*

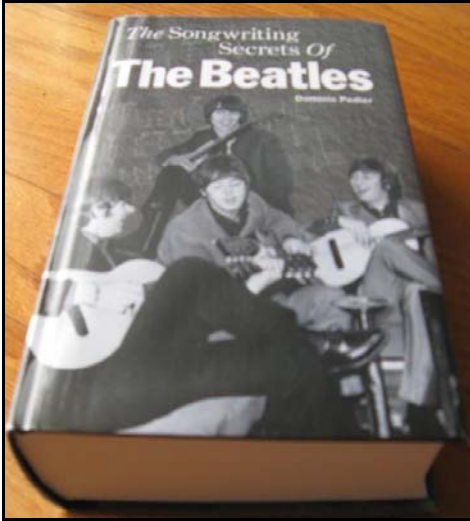


Các bạn có thể vào trang <http://www.duycuong.com> để xem thêm các CD anh đã làm phần hòa âm trong suốt 30 năm qua ở hải ngoại và trong nước.

### Thuật chuyển cung và The Beatles

Trong một dịp tìm hiểu cách viết nhạc của nhóm The Beatles, tôi đã tình cờ tìm thấy rồi đọc thử quyển **The Songwriting Secrets of The Beatles** trên Google Books khoảng trăm trang đầu, thấy tuyệt quá và đã đặt mua quyển sách dày gần 800 trang này. Tác giả rất thông thạo sử dụng guitare, ông giải thích rất nhiều các cách chuyển hợp âm để nghe lạ tai trong các “#1 Hits” của the Beatles. Đọc quyển này, bạn sẽ thấy “thấm” cách chuyển hợp âm đầu câu từ F sang Em7 trong “**Yesterday**” có lịch sử ra sao, rồi cách chuyển cung với hợp âm trụ chỉ trong một câu nhạc của bản “**Free As a Bird**” như

thế nào. Tôi từ từ thu lượm và hiện có trong tay khoảng 10 cuốn sách đủ loại về nhạc thuật của họ, tôi có ghi lại một số trong phần tham khảo mục C, chưa kể sách mượn từ thư viện và tài liệu in ra từ liên mạng. Tôi cũng sưu tầm đủ hết các CD của họ. Tôi thấy nhạc họ hay và rất phức tạp, nhất là trong thời kỳ họ chỉ làm việc trong Abbey Road Studios ở Luân Đôn, chứ không còn hứng thú trình diễn “live” nữa. Tôi cũng phục lẫn tài sáng tác nhạc của họ, những cấu trúc nhạc cũng ly kỳ nhưng gọn gàng, giai điệu lộng lẫy nhưng cũng rất chừng mực, nếu so sánh với **gamme phamduyrienne**.



### “Chàng Dững Sĩ và Con Ngựa Vàng” và ... Microsoft

Trong mười chương khúc của Đạo Ca, có một bài nhạc có ý nghĩa rất thâm trầm, đó là bài “**Chàng Dững Sĩ và Con Ngựa Vàng**.” Nhạc sĩ Phạm Duy tóm lược bài hát này như sau. “**Đạo Ca Ba** đưa ra hình ảnh một dững sĩ cưỡi ngựa vàng đi tìm người yêu muôn thuở. Đi hết năm tháng, đi khắp mọi nơi, đi cho tới khi áo bào đã sờn rách, ngựa vàng đã đổi lông mà vẫn không tìm ra người yêu lý tưởng. Thế rồi một ngày kia, dững sĩ dừng chân xuống ngựa trên chiếc cầu bắc qua một con sông đang gập sóng, ngựa vàng bỗng hoá thành người đẹp mà dững sĩ ra công đi tìm. Thì ra, đã từ lâu, dững sĩ ngò lên sự thật mà không biết !”

Trong lịch sử phát triển công ty Microsoft, những nhà lãnh đạo, kể cả Bill Gates, đã làm những quyết định tuy có vẻ nhỏ nhặt, nhưng đã và đang gây khó khăn cho sự phát triển của chính công ty mình không ít. Không những vậy, những quyết định ấy còn làm những người đã và đang từng mền mộ công ty này đau lòng, chán nản, đôi khi tức giận ghét lây hoặc tẩy chay các nhu liệu và sản phẩm Microsoft khác. Việc công ty nhờ con tàu internet mà

Google đang làm bá chủ là một thí dụ, con tàu buôn bán thương mại qua iPod rồi iTouch, iTunes, iPhone mà Apples cho thấy rất thành công là một thí dụ rõ rệt khác. Từ một công ty bá chủ về nhu liệu dùng trong Windows, nay Microsoft thông báo có lời nhiều nhất qua việc bán nhu liệu trò chơi, quả là một mát mát thu nhập đáng kể và một sự thay đổi chiến lược không mấy hiệu quả.

Có lẽ một trong các vết thương lòng như vậy, là việc Microsoft ngưng sản xuất nhu liệu để viết nhất thế giới là **Visual Basic** (VB) cách đây gần mười năm, để chuyển qua một thế hệ nhu liệu kế tiếp có tên là Dot Net. VB một thời được coi là nhu liệu phổ biến nhất trên thế giới, vì quả là nó rất dễ học và dễ viết. Từ chỗ kiếm **bạc tỷ mỹ kim** [Xem C-1] với việc upgrade cũng như bán các phiên bản mới khác của VB trong suốt mười năm qua, Microsoft bán được tổng cộng là ... zero mỹ kim, do việc ép các kỹ sư điện toán như cá nhân tôi phải “upgrade” từ VB 6 lên Visual Basic.Net. Bên trong, mọi chuyện không phải dễ dàng, nhu liệu mới thực ra là một cái bình mới mà rượu cũng mới. Kết quả là rất nhiều hãng lớn, nhỏ đủ loại quyết định dùng tiếp nhu liệu VB 6, nay được thân mật gọi là “VB Classic” mà không “úp gết, úp ghiếc” gì hết. Hiện nay tôi vẫn dùng nhu liệu này để viết các chương trình điện toán cho “thế hệ sau” (Next Generation) của hãng đa quốc gia mà tôi đang làm việc. Vừa làm mà tôi vừa tiếc dùm cho Microsoft, phải chi nó cứ cho tiếp tục bán các phiên bản mới của VB để hãng tôi mua tiếp, trong khi vẫn mở mang VB.NET, có phải hơn không, sao lại cứ khăng khăng đòi người khác phải “upgrade”?

Việc quảng bá và khai thác kho tàng âm nhạc Phạm Duy hiện nay ở Việt Nam, phải chăng cũng là một chuyện cổ tích “Chàng Dững Sĩ và Con Ngựa Vàng” khác? Sau khi đã “nổi vòng tay lớn” và tạo một cử chỉ ngoạn mục là cho phép nhạc sĩ Phạm Duy hồi hương và cho lưu hành có giới hạn một số bản nhạc khác của ông, nhà chức trách có vẻ hơi lúng túng với việc khai thác (nói ví von là) hai “con ngựa vàng” song sinh (twin) này. Việc giới thiệu “**Minh Họa Kiều**” cũng như tổ chức đêm nhạc “Ngày Trở Về” ở Hà Nội trong thời điểm này (năm 2009), cùng lúc với việc đăng tải ý kiến của một số ý kiến “negative” của các nhà lãnh đạo âm nhạc, tạo cho người thưởng ngoạn một cảm giác “trống đánh xuôi, kèn thổi ngược”. Những người thuần túy yêu mến nhạc Phạm Duy trong và ngoài nước như tôi, thật ra, có lẽ chỉ mong mỗi thêm nhiều nhạc phẩm của Phạm Duy, bé cũng như to (**Trường Ca Con Đường Cái Quan** hay **Mẹ Việt Nam** chẳng hạn), được cấp giấy phép cho lưu hành với một tốc độ nhanh hơn hiện nay, để quảng đại quần chúng ở Việt Nam có thể thưởng thức những nhạc phẩm nghệ thuật tiêu biểu khác của nhạc sĩ.

Tôi mừng và tự hào vì không biết có trùng hợp hay không, “**Một Trăm Tình Khúc Của Một Đời Người**” do tôi tuyển chọn và khởi đăng trên trang bài viết Đặc Trưng đã lần lượt được xuất hiện trong danh sách cho phép lưu hành. (*Tôi có ghi lại đủ 100 bài ở Phụ Lục 2 của tiểu luận này.*) Tôi còn nhớ rất rõ, khi làm danh sách ấy, vì phải giữ cho vừa đúng con số một trăm, vừa phải gom đủ mọi thể loại (style) nhạc, tôi đã phải bỏ qua rất nhiều nhạc phẩm tuyệt kỹ (và không liên quan lắm đến “tình khúc”) như “**Chàng Dũng Sĩ và Con Ngựa Vàng**”, rồi “**Bà Mẹ Gio Linh**”, cũng như một số nhạc phẩm khác trong các **Trường Ca Con Đường Cái Quan** hay **Mẹ Việt Nam**, trong **Minh Họa Kiều 3** như **Trước Lâu Ngung Bích**, v.v. và v.v. Ít nhất tôi có thể thêm vào năm mươi bài nhạc khác rất dễ dàng. Tôi nghĩ, những bài nhạc ấy là tinh túy của nhạc Phạm Duy, là “*con ngựa vàng*” mà ta chẳng phải tìm kiếm đâu cho xa, vì con ngựa vàng ấy nay đã trở về nhà. Trước kia, do việc đi định cư nước ngoài mà tôi đã biết và yêu nhạc Phạm Duy - rồi nổi lại được tình tự dân tộc và yêu mến thay vì quên tiếng Việt, tôi chẳng mong gì hơn là các thế hệ trẻ trong nước được tự do ca hát các bản nhạc mà thế hệ chúng tôi không được phép hát này. Tốc độ cho phép phát hành các bài hát tiếp theo cũng như sự đối xử với nhạc sĩ, do đó, cũng là một trong vài thước đo của tôi trong việc cởi mở về sinh hoạt văn nghệ của nhà nước Việt Nam.

### **Để nâng cao trình độ thưởng thức nhạc**

Một lần vào thăm thư viện **Huntington Library** thuộc thành phố Huntington Beach, California, tôi tò mò xem họ có những sách tiếng Việt nào, vì thường thường các thành phố thuộc Quận Cam đều có tủ sách tiếng Việt dành cho độc giả Việt ngữ. Tôi không thể tin được mắt tôi, hai quyển sách dày cộm, mỗi quyển cỡ trên dưới một ngàn trang, nói về sự nghiệp của cựu tổng thống Bill Clinton và đương kim bộ trưởng ngoại giao Hoa Kỳ, bà Hillary Clinton trên kệ sách! *Don't get me wrong*, tôi biết hai người này đúng là các bậc đời non lập biển, và tôi cũng thấy bên nhà đã cởi mở như thế nào để có thể in sách dịch với những lãnh tụ của quốc gia một thời được xem là *không đội trời chung* này.

Điều tôi muốn nói là thay vì in những sách như vậy, các nhà xuất bản có thể cho người đi nghiên cứu rồi xin giấy phép xuất bản các sách hay về các loại hình nghệ thuật khác, có phải bổ ích hơn không? Thay vì than vãn về một nền âm nhạc phổ thông nghèo nàn, ca từ thiếu sáng tạo, chúng ta có thể làm một việc là dịch và in ra các sách vở quý giá về phương cách sáng tác nhạc, để những người trẻ chưa có điều kiện đi học tập ở nước ngoài cũng có thể

biết được các cách thức cần thiết để sáng tác một bản nhạc. Tôi có một danh sách đăng ở phần **Tài liệu tham khảo – Mục B**, gồm một số sách mà tôi cho là tinh hoa nhất của phương thức dạy nhạc trên thế giới hiện nay để bạn đọc tham khảo thêm.

Nhân đây tôi cũng xin được giới thiệu đến các bạn yêu nhạc một quyển sách rất kinh điển và bổ ích để học hỏi, đó là quyển “Đề Sáng Tác Một Bài Nhạc Phổ Thông” của cố nhạc sĩ **Hoàng Thi Thơ**, do nhà sách **Khai Trí** phát hành khoảng năm 1955. Tôi có được bản copy của quyển sách này do một lần tình cờ mua được tại hiệu sách Văn Khoa trong khu Phước Lộc Thọ thuộc Tiểu Saigon, California. Điều đáng kể nhất đối với tôi là sách dịch lại đầy đủ các thuật ngữ âm nhạc từ Pháp ngữ sang Việt ngữ, lắm khi tôi tìm không ra một thuật ngữ tương đương sau khi tham khảo các sách Anh ngữ, tôi giờ quyển “Đề Sáng Tác...” là thấy ngay. Sách dạy rất kỹ lưỡng các phương thức sáng tác rất bài bản. Tôi hy vọng các nhà xuất bản trong nước sẽ tìm cách liên hệ với gia đình nhạc sĩ Hoàng Thi Thơ để xin phép tái bản quyển sách quý báu này.

Một cách nữa để nâng cao trình độ thưởng thức nhạc là đưa con em chúng ta đi học các lớp học nhạc. Cô con gái của tôi năm nay mười tuổi, tôi cho cháu đi học thêm dương cầm mỗi cuối tuần. Cháu vừa thi đậu bậc hai (trên tổng số mười bậc) của kỳ thi hàng năm của Hội Giáo Viên Âm Nhạc California. Ngoài việc thi thực hành trên dương cầm, cháu còn phải học lý thuyết nhạc nữa. Trong bài thi viết, cháu phải biết 5 dấu giáng thì thuộc thang âm nào, 6 dấu thăng thì sao? Cháu phải nhìn một bản nhạc rồi trả lời là từ nốt này lên nốt kia là quãng mấy, hoặc nốt cuối của đoạn nhạc thì thuộc giai kết nào, *perfect cadence* (giai kết trọn), hay là *imperfect cadence* (giai kết gãy)! Khi xưa tôi học nhạc ở Saigon, thầy đến nhà kèm, và chẳng hề có một cuộc thi nào, nên tôi cũng chả biết tôi thuộc vào bậc mấy. Nay thì tôi biết rồi, tôi thuộc bậc hai, và tám năm nữa, khi con gái tôi học xong trung học thì tôi sẽ lên bậc mười về lý thuyết nhạc, vì phải học theo với cháu ☺.

Điều tôi muốn nói ở đây là các bậc phụ huynh **phải** chịu khó cho con em đi học thêm nhạc hay các loại hình nghệ thuật khác, để con em có thể cảm thụ và *appreciate* những tác phẩm nghệ thuật đó, để chúng có một thái độ tương kính với nghệ sĩ, khi đã hiểu họ phải hy sinh đời sống cá nhân và điều tiếng dư luận để phụng sự nghệ thuật như thế nào. Tôi biết là cho dù tôi có mê nhạc đến cách mấy đi nữa, tôi cũng không thể bỏ *job* mà chuyển qua viết nhạc toàn thời gian, vì lấy đâu ra tiền nuôi con cái với cái *income* không thường xuyên ấy – nếu có?

## Những bản thảo và bài hát chép tay của nhạc sĩ

Sau những lần đọc bài của nhà nhạc học George Etienne Gauthier về các bản hợp phổ viết trên giấy của nhạc sĩ Phạm Duy, tôi đều tò mò và tiếc nuối vì sinh sau đẻ muộn, không thấy được tới một bài. Tôi xin đăng lại nguyên văn đoạn văn ấy:

*“Đối với những ai biết đọc nhạc thì sự nghiên cứu cẩn thận một bản hợp phổ của Phạm Duy cho thấy thêm một bằng chứng nữa, nếu cần, rằng phần nhiều các khúc điệu ấy vừa là kết quả của cảm hứng, vừa là kết quả của công phu. Thực ra sự kết hợp điệu kỳ của lý trí và tình cảm nơi Phạm Duy—sự kết hợp làm cho thiên tài khác với thứ tài năng thông thường—sự kết hợp ấy nhìn vào giấy cũng nhận ra được như là nghe bằng tai. Nếu muốn thấu hiểu đến nơi đến chốn cái luận lý tiềm tàng lớn lao ngụ trong rất nhiều tác phẩm của người nhạc sĩ ấy, trước hết phải xét đến bản nhạc viết trên giấy. Một cách tìm hiểu có thể soi sáng và phát giác được nhiều bí ẩn trong nghệ thuật khúc điệu của Phạm Duy. Sự thực thì nghiên cứu một bản hợp phổ của Phạm Duy là xem nghệ sĩ làm việc, theo dõi nghệ sĩ trong bí thuật luyện kim qua cách soạn nhạc.*

*Nhân tiện cũng nên ghi nhận công phu thận trọng của Phạm Duy trong việc chép các khúc điệu của mình. Từ khi tôi bắt đầu ngành nhạc học đến nay, mắt tôi đã xem qua hàng trăm bản hợp phổ, hoặc để đánh đàn hoặc để hát, vậy mà ít khi tôi trông thấy những bản hợp phổ được viết kỹ càng như của Phạm Duy. Bản viết rõ ràng và chính xác một cách kiểu mẫu, những hợp phổ chứng tỏ rằng nét nhạc trong tâm tư đã hoàn toàn đồng hoà với nét nhạc trên giấy. Thật là tác giả của các trường ca đã có tài viết nhạc điệu xảo. Hãy xem kỹ các đoạn nhạc như Ai Vô Xứ Huế Thì Vô, Ai Đi Trên Dặm Đường Trường, Nước Non Ngàn Dặm Ra Đi, Mẹ Xinh Đẹp, Những Dòng Sông Chia Rẽ, Chớp Bể Mưa Nguồn, hãy xem kỹ các bản hợp phổ của Đạo Ca Một, Đạo Ca Bốn, Đạo Ca Năm và Đạo Ca Bảy, hãy xem các bản hợp phổ trong hàng chục ca khúc khác... thật là tuyệt diệu. Nhất là thật đáng cho ta học hỏi. Mỗi nhịp, mỗi nốt nhạc, mỗi dấu lặng, tất cả đều được ghi rõ ràng, chính xác, tỉ mỉ, bất cứ đoạn nhạc khó khăn ra sao.*

*Ở đây thực sự phải nói là có một khoa học viết nhạc, nhưng lại phải nhấn mạnh rằng khoa học đó có quan trọng đến đâu thì đối với Phạm Duy nó vẫn không bao giờ là một cứu cánh. Trái lại, nơi mỗi tác phẩm, chính khoa học phục vụ cho sự phô diễn nghệ thuật, chính khoa học phục vụ cho ý nhạc và không có mục đích nào khác hơn là ghi cho thật chính xác khía cạnh bất tri và biến ảo của ý nhạc đó. Vậy nếu xảy ra trường hợp khúc điệu của Phạm Duy bị trình bày kém sút ít nhiều, thì không thể đổ lỗi cho những khuyết*

điểm hay những sự mập mờ nơi bàn viết của tác giả, bởi vì lẽ giản dị là không hề có những cái đó bao giờ. Thực ra, nói về chuyện trình bày, có thể nói rằng đôi khi ý kiến của Phạm Duy gần với Maurice Ravel và Igor Stravinski vốn cũng là những nhạc sĩ rất cẩn thận trong việc ghi nhạc trên bản thảo, và muốn rằng người ta đừng nên "trình bày" tác phẩm của họ mà chỉ nên "chơi đúng những gì đã được viết thôi".

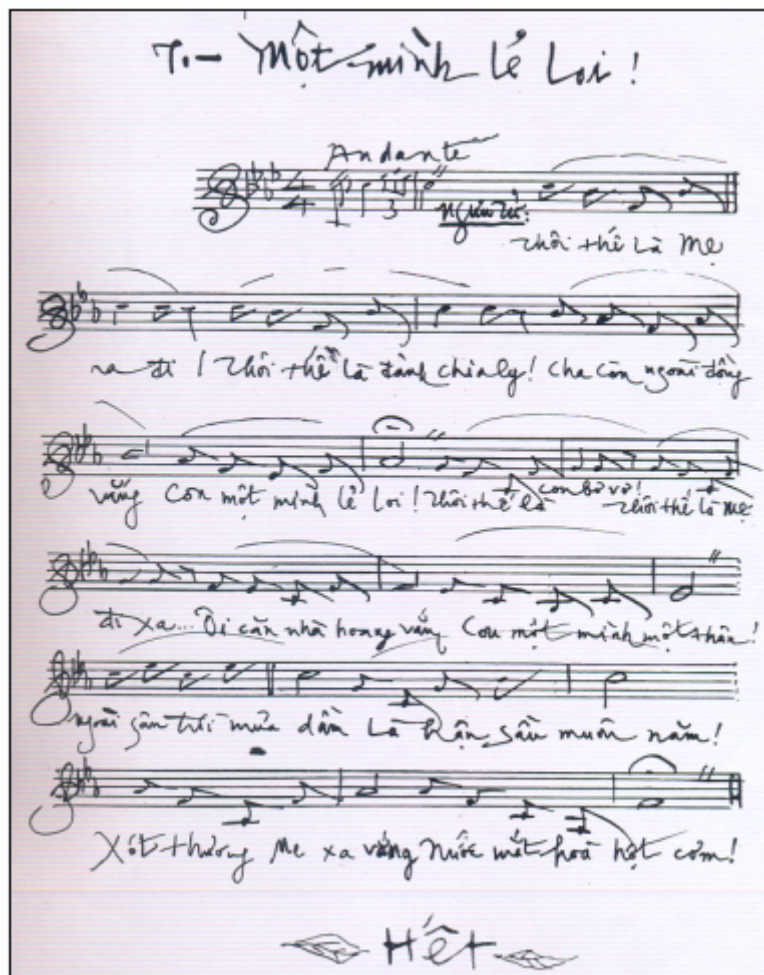
Khi đang soạn bài viết này, tôi đã thử hỏi nhạc sĩ bằng điện thư xem ông còn giữ được bản thảo nào không, thì may quá, ông có được những người hâm mộ tặng lại hai nhạc cảnh là **Chức Nữ Về Trời** (nội dung đối thoại Nguyễn Thành Châu) và **Màu Tím Hoa Trinh Nữ** (soạn theo ý và lời của Kiên Giang). Tôi xin mạn phép đăng lại vài trang của hai nhạc cảnh đó, để bạn đọc có dịp cùng xem. Xin cảm ơn nhạc sĩ đã gửi tôi hai nhạc cảnh này, cũng như xin cảm ơn người hâm mộ nhạc chưa quen nhưng rất gần gũi này. Phần lớn các bài nhạc, ông đều đăng trên báo "Sáng Dội Miền Nam", kể cả hai bản chép tay của hai **Trường Ca Con Đường Cái Quan** và **Mẹ Việt Nam**, mà nay chính ông cũng không còn giữ lại được nữa. Nếu ai có bản đó, xin vui lòng scan lại và gửi cho tôi ở điện thư [imfine02@yahoo.com](mailto:imfine02@yahoo.com) để tôi có thể chuyển lại cho nhạc sĩ.

Đây là một trang bản thảo của nhạc cảnh **Màu Tím Hoa Trinh Nữ**. Rõ rệt nhất là cách nhạc sĩ tạo cung nhạc cho nhạc khúc, điều rất ít thấy trong các bản in điện tử xuất bản tại hải ngoại.





Và đây là nhạc khúc cuối của nhạc cảnh **Chức Nữ Về Trời**. Tôi thấy cách viết từng nốt móc đơn (eight note) thật là bóng bẩy, nhất là ở câu cuối *Nước mắt hòa hột cơm*, khi cung nhạc đi xuống, những cái móc cũng đi xuống theo.



Sau đây là một lời bình phẩm rất xúc động khác của nhà nhạc học Gauthier, cũng để kết thúc cho loạt bài viết **Một Người Gia Nã Đại và Nghệ Thuật của Phạm Duy** của ông:

*“Thường khi, bên dưới mỗi bài chép tay, bên cạnh tên ký của mình, nghệ sĩ đã vẽ hình một chiếc lá, đôi khi một bông hoa. Tôi nghĩ rằng Phạm Duy tự xem như một thân cây và mỗi lần ông sáng tạo một tác phẩm, có phần nào giống như một chiếc lá đã rời khỏi cành cây. Khi mùa thu qua đi, cây đại thọ Phạm Duy sẽ gần trở trụ, nhưng ở dưới gốc cây, chúng ta sẽ*

*được ngắm một tấm thảm lá đẹp đẽ nhất ! Tuy nhiên, khi mùa đông đến, thì cây đại thụ Phạm Duy sẽ không chết. Có thể nó sẽ chỉ thiếp ngủ. Để chờ đợi một mùa xuân mới.”*

Với ý tưởng mượn từ Gauthier, tôi xin kết thúc bài viết này với niềm hy vọng một ngày không xa, toàn bộ tấm thảm lá của nhạc sĩ Phạm Duy sẽ được cho phép lưu hành rộng rãi cũng như được ca hát trong toàn cõi Việt Nam, với những bình phẩm, khen chê, yêu, ghét, v.v. và v.v. và như thế, ngày trở về của ông mới hoàn toàn có ý nghĩa.

Tôi xin được bày tỏ nơi đây lòng biết ơn sâu xa đến nhạc sĩ Phạm Duy, đã không ngại bỏ chút thời gian quý báu trả lời điện thư rất kỹ lưỡng những câu hỏi về nhạc và cách thức sáng tác trong nhạc của ông. Xin cảm ơn nhà văn Lê Hữu đã bỏ thì giờ xem các bản thảo của tiểu luận và góp nhiều ý kiến quý báu để phần viết về “nhạc đề” của tiểu luận được rõ nghĩa hơn, cùng những ý kiến khác để toàn bài viết được thêm phần mạch lạc.

Sau cùng, xin cảm ơn bạn đọc đã bỏ thì giờ xem tiểu luận này, và xin hẹn gặp lại trong tiểu luận tới - nói theo như một bài nhạc “Top 100” của nhạc sĩ, “tôi còn yêu nhạc Phạm Duy, tôi cứ...viết về nhạc Phạm Duy”, một đề tài không bao giờ cạn.

Học Trò

*Viết tại Tiểu Sài Gòn, California  
Hoàn tất trung tuần tháng 6/2009*

## Tài Liệu Tham Khảo

### A – Sách và tài liệu của nhạc sĩ Phạm Duy

- [1] **Hồi Ký I, II, III, và IV** – PDC Productions (Bộ IV chưa được in thành sách.)
- [2] **Ngàn Lời Ca** – PDC Productions
- [3] **Ngàn Lời Ca Khác**  
<http://dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=uxDV4K2w43sY8hh58hy0GQ%3d%3d>
- [4] **Đường Về Dân Ca**, Xuân Thu 1990.
- [5] **Hát Lý, Một Loại Ca Dễ Thương**  
<http://phamduy2000.com/index.php?Module=Content&Action=blogCategory&id=114&Itemid=18>
- [6] **Một số điện thư giữa nhạc sĩ và cá nhân tôi.**

### B – Tài liệu liên quan đến sáng tác nhạc - tư liệu về nhạc Phạm Duy

- [1] **Đề Sáng Tác Một Bài Nhạc Phổ Thông (Kỹ thuật hòa âm và luật sáng tác)**, Hoàng Thi Thơ – Nhà Sách Khai Trí, 1955.
- [2] **Melody in Songwriting**, Jack Perricone - Berklee Press 2000.
- [3] **Song writing: Essential Guide to Lyric Form and Structure**, Pat Pattison - Berklee Press 1991.
- [4] **Songwriting: Essential Guide to Rhyming**, Pat Pattison - Berklee Press 1991.
- [5] **The Songwriter's Workshop: Melody**, Jimmy Kachulis – Berklee Press 2003.
- [6] **Reharmonization Techniques**, Randy Felts – Berklee Press 2007.
- [7] **Writing music for hit songs**, Jai Josefs. Schirmer Books 1996.
- [8] **Song Writing: A Complete Guide to the Craft**, Stephen Citron 1985.
- [9] **Bàn về kỹ thuật viết nhạc trong vài ca khúc Phạm Duy**, Phạm Quang Tuấn  
<http://www.tuanpham.org/nhacphamduy.htm>
- [10] **Nghệ thuật phổ nhạc của Phạm Duy**, Phạm Quang Tuấn  
<http://www.tuanpham.org/photho.htm>
- [11] **Ngày trở về của Phạm Duy trong bối cảnh âm nhạc Việt Nam**, Phạm Quang

Tuấn

<http://www.tuanpham.org/PDtrove.htm>

[12] **Phạm Duy, Tôi Còn Yêu, Tôi Cứ Yêu**, Lê Hữu

<http://dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=YfJ8JwQrLCEaZgUDhev7hQ%3d%3d>

[13] **Phạm Duy Với Ngàn Lời Ca**, Nguyễn Sa. (trong loạt bài viết về thơ phổ nhạc đăng trên **THẾ KỈ 21**)

[14] **Nửa Thế Kỷ Phạm Duy**, Xuân Vũ. Xem trên liên mạng tại link sau:

<http://dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=dxVs3cW%2b1isyiV0PBZMnVA%3d%3d>

[15] **Một Người Gia Nã Đại và Nghệ Thuật của Phạm Duy**, Georges Etienne Gauthier, bộ khảo cứu đăng trên báo Bách Khoa trước 1975. Xem trên liên mạng tại link sau:

<http://dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=FwJu3JbLceEt5d3CadGVEw%3d%3d>

[16] **Phạm Duy Còn Đó Nỗi Buồn**, Tạ Ty - Văn Sử Học 1971.

## C – Các tài liệu khác

[1] **The Disaster known as Visual Basic**, Dermot Hogan, Trong bài đó có đoạn

*“Microsoft is missing over a billion dollars of upgrade revenue and it seems that VB6 users aren’t upgrading to VB .NET at all or are moving to C#”.*

<http://www.bitwisemag.com/copy/bytegeist/bytegeist7.html>

[2] **The Songwriting Secrets of The Beatles**, Dominic Pedler – Omnibus Press 2003.

Xem thử ở đây.

[http://books.google.com/books?id=fts1uK4ceJ8C&dq=songwriting+secrets+of+the+beatles&printsec=frontcover&source=bn&hl=en&ei=brgtSpLiK-bVIOqCutzfCg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=8](http://books.google.com/books?id=fts1uK4ceJ8C&dq=songwriting+secrets+of+the+beatles&printsec=frontcover&source=bn&hl=en&ei=brgtSpLiK-bVIOqCutzfCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=8)

[3] **Twilight of the Gods: The Music of the Beatles**, Wilfred Mellers.

[4] **Revolution In The Head**, Ian MacDonald

[5] **Alan W. Pollack’s Notes on ... Series** – Một nghiên cứu về nhạc thuật rất kỹ lưỡng toàn bộ các bản nhạc của The Beatles, xem trên mạng ở đây:

[http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/awp-notes\\_on.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/awp-notes_on.shtml)

[6] **The Songs of John Lennon: The Beatles Years**, John Stevens – Berklee Press. Xem thử một bài ông ta phân tích ở link dưới. Những bài viết trước của tôi về các khúc điệu Phạm Duy chịu ảnh hưởng từ cách phân tích các bài nhạc của quyển sách này.

[http://akamai.www.berkleemusic.com/assets/display/760681/berklee\\_hard\\_days\\_night\\_analysis.pdf](http://akamai.www.berkleemusic.com/assets/display/760681/berklee_hard_days_night_analysis.pdf)

## **D - Các bài viết đã đăng về nhạc thuật Phạm Duy của tôi trên liên mạng:**

[1] **Tìm Hiểu Nghệ Thuật Sáng Tác Nhạc Qua Ca Khúc "Hoa Rụng Ven Sông" của Nhạc Sĩ Phạm Duy**

<http://www.dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=FpnbB9rg73quvcqiUuhdg%3d%3d>

[2] **Tìm Hiểu Tinh Yếu Trong Nghệ Thuật Sáng Tác Nhạc Của Nhạc Sĩ Phạm Duy**

<http://www.dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=B1Jufvv816lfpC659Q2f3A%3d%3d>

[3] **Nhân Nghe "Tình Ca"**

<http://dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=3Cp21Way6uEzRrbaSL71Zw%3d%3d>





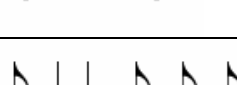
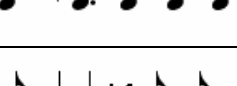
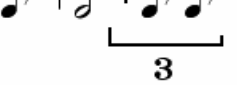

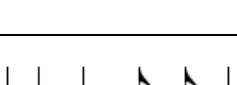
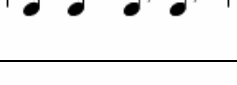

[4] **Tìm Hiểu Nghệ Thuật Sáng Tác Nhạc Qua Nhạc Phẩm “Nghìn Trùng Xa Cách” Của Nhạc Sĩ Phạm Duy**

<http://dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=uB%2fHlFkafBEW8VxWojlT2g%3d%3d>

[5] **Tản Mạn Về Nhạc Phẩm “Nắng Chiều Rực Rỡ” Của Nhạc Sĩ Phạm Duy**

<http://dactrung.net/baiviet/noidung.aspx?BaiID=OftiywnhldUVsCmqG%2bBBxg%3d%3d>

## Phụ Lục 1 – Bảng Phân Loại Một Số Tiết Tấu của Nhịp 3/4

Tiết tấu	Công thức	Thí dụ
#1		Xuân Thi (tình / <u>xuân</u> chớm / <u>nở</u> đêm / <u>qua</u> ...)
#2		Cành Hoa Trắng ( <u>một</u> / <u>đàn</u> chim tóc / <u>trắng</u> ...),
#3		Chuyện Tình Buồn ( <u>năm</u> / <u>năm</u> rồi không / <u>gặp</u> ...)
#4		Khôi Tình Trương Chi ( <u>đêm</u> năm / <u>xưa</u> khi / <u>cung</u> đàn ...) hay trong Tiếng Thu, đều có chữ đầu năm vào nhịp mạnh.
#5		Còn Chút Gì Để Nhớ, Dạ Lai Hương, Một Khúc, Ngâm Ngùi, Thuyền Viễn Xứ, Nếu Một Mai Em Sẽ Qua Đồi, v.v.
#6		Kỷ Niệm ( <u>cho</u> / <u>tôi</u> lại ngày / <u>nào</u> ...) một cách sử dụng liên ba
#7		Chiều Về Trên Sông ( <u>chiều</u> / <u>buông</u> trên dòng sông Cửu / <u>Long</u> ...) một cách sử dụng liên ba khác
#8		Đêm Xuân ( <u>đêm</u> qua say tiếng / <u>đàn</u> ...) nhấn mạnh ở chữ <b>đêm</b> và <b>đàn</b> , chứ không ở chữ <b>qua</b> .
#9		Người Về ( <u>mẹ</u> có hay <u>chăng</u> con / <u>về</u> ...)
#10		Tâm Sự Gửi Về Đâu ( <u>ngoài</u> / <u>ấy</u> trời <u>xuân</u> / <u>lạnh</u> ...)
#11		Tiền Em ( <u>lên</u> / <u>xe</u> tiền em / <u>đi</u> ...)

## **Phụ Lục 2 – Một Trăm Tình Khúc Của Một Đời Người**

*(do Hoctro chọn lựa và phổ biến trên liên mạng)*

1. Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà (Thơ: Hữu Loan)
2. Bài Ca Sao
3. Bên Cầu Biên Giới
4. Bên Ni Bên Nó (Thơ: Cung Trầm Tưởng)
5. Cành Hoa Trắng
6. Cây Đàn Bỏ Quên
7. Chiều Về Trên Sông
8. Chú Cuội
9. Chuyện Tình Buồn (Thơ: Phạm Văn Bình)
10. Cỏ Hồng
11. Còn Chút Gì Để Nhớ (Thơ: Vũ Hữu Định)
12. Con Đường Tình Ta Đi
13. Còn Gì Nữa Đây
14. Dạ Lai Hương
15. Đêm Xuân
16. Đồ Ai
17. Đưa Em Tìm Động Hoa Vàng (Thơ: Phạm Thiên Thu)
18. Đừng Bỏ Em Một Mình (Thơ: Minh Đức Hoài Trinh)
19. Đừng Xa Nhau
20. Đường Chiều Lá Rụng
21. Đường Em Đi
22. Em Hiền Như Ma Soeur (Thơ: Nguyễn Tất Nhiên)
23. Em Lễ Chùa Này (Thơ: Phạm Thiên Thu)
24. Gánh Lúa
25. Giết Người Trong Mộng
26. Gió Thoảng Đêm Hè
27. Giọt Mưa Trên Lá
28. Gọi Em Là Đóa Hoa Sầu (Thơ: Phạm Thiên Thu)
29. Hạ Hồng
30. Hãy Yêu Chàng (Thơ: Nguyễn Tất Nhiên)
31. Hẹn Em Năm 2000
32. Hẹn Hò
33. Hoa Rụng Ven Sông (Thơ: Lưu Trọng Lư)
34. Hoa Xuân
35. Khi Tôi Về (Thơ: Kim Tuấn)
36. Khối Tình Trương Chi
37. Kiếp Nào Có Yêu Nhau (Thơ: Hoài Trinh)
38. Kiếp Sau (Thơ: Cung Trầm Tưởng)
39. Kỷ Niệm
40. Kỷ Vật Cho Em (Thơ: Linh Phương)
41. Lá Diêu Bông (Thơ: Hoàng Cầm)
42. Làm Sao Mà Quên Được (Thơ: Nguyễn Tấn Phát)

43. Mẹ Trưng Dương
44. Mộ Khúc (Thơ: Xuân Diệu)
45. Mộng Du
46. Mùa Thu Chết (Thơ: Guillaume Apollinaire)
47. Mùa Thu Paris (Thơ: Cung Trầm Tưởng)
48. Mùa Xuân Yêu Em (Thơ: Đỗ Quý Toàn)
49. Nắng Chiều Rực Rỡ
50. Nếu Một Mai Em Sẽ Qua Đời
51. Ngâm Ngùi (Thơ: Huy Cận)
52. Ngày Đó Chúng Minh
53. Ngày Em Hai Mươi Tuổi
54. Ngày Tháng Hạ
55. Ngày Trở Về
56. Ngày Xưa Hoàng Thị (Thơ: Phạm Thiên Thư)
57. Nghìn Năm Vẫn Chưa Quên
58. Nghìn Thu
59. Nghìn Trùng Xa Cách
60. Người Về
61. Nha Trang Ngày Về
62. Nhớ Người Ra đi
63. Nụ Tâm Xuân
64. Nước Mắt Mùa Thu
65. Nước Mắt Roi
66. Nước Non Ngàn Dặm Ra Đi
67. Nương Chiều
68. Phượng Yêu
69. Quê Nghèo (Bao Giờ Anh Lấy Được Đồn Tây)
70. Rồi Đây Anh Sẽ Đưa Em Về Nhà
71. Tạ Ôn Đời
72. Tâm Sự Gửi Về Đâu (Thơ: Lê Minh Ngọc)
73. Thà Như Giọt Mưa (Thơ: Nguyễn Tất Nhiên)
74. Thu Ca Điệu Ru Đơn (Thơ: Paul Verlaine)
75. Thương Ai Nhớ Ai
76. Thương Tình Ca
77. Thuyền Viễn Xứ (Thơ: Huyền Chi)
78. Tiễn Em (Thơ: Cung Trầm Tưởng)
79. Tiếng Đàn Tôi
80. Tiếng Sáo Thiên Thai (Thơ: Thế Lữ)
81. Tiếng Thu (Thơ: Lưu Trọng Lư)
82. Tìm Nhau
83. Tình Ca
84. Tình Cầm (Thơ: Hoàng Cầm)
85. Tình Hoài Hương
86. Tóc Mai Sợi Vắn Sợi Dài
87. Tôi Còn Yêu Tôi Cứ Yêu
88. Tôi Đang Mơ Giấc Mộng Dài (Thơ: Lê Lan)
89. Trả Lại Em Yêu
90. Trên Đồi Xuân



91. Tuổi Mộng Mơ
92. Tuổi Ngọc
93. Tuổi Thần Tiên
94. Về Miền Trung
95. Vết Sâu (Thơ: Nguyễn Sa)
96. Viễn Du
97. Việt Nam! Việt Nam!
98. Xuân Ca
99. Xuân Thì
100. Yêu Là Chết Ở Trong Lòng

## Tìm Hiểu Về Tiến Trình Hòa Âm Trong Nhạc Phạm Duy

Để tiếp tục công việc tìm hiểu nghệ thuật sáng tác nhạc qua dòng nhạc Phạm Duy - không ngoài mục đích trước nhất là tự tìm lời giải đáp cho một số băn khoăn về nhạc thuật của ông, rồi viết xuống để công hiến đến bạn đọc những lời giải ấy – tôi thử đi tìm các mẫu số chung khác của **gamme phamduyrienne**. Cho tới tiểu luận mới nhất này, tôi đã tìm thấy những yếu tố căn bản trong nhạc Phạm Duy như sau:

1. Lấy **dân ca** và **nhạc ngũ cung** là căn bản chính để phát triển câu nhạc,
2. Sử dụng một hay **nhiều nhạc đề** khác nhau (tùy theo nội dung) để tạo một đoạn nhạc, khi thì song song, khi thì tương phản, và để các nhạc đề tương tác với nhau,
3. Xây dựng các **kiến trúc nhạc** (song systems) thích hợp với từng bài hát nói riêng, và từng chương khúc nói chung - chương khúc **Nữ Ca** có cấu trúc nhạc rất đơn giản, trong khi **dòng nhạc tình cảm tính** thì rất phức tạp,
4. Chú ý đến sự kết hợp mật thiết giữa nhạc và lời (prosody) để cho kết quả (final effects) của khúc điệu thành một cấp số nhân hoặc lũy thừa của hai biến số đó ( $z = xy$  hay  $z = y^x$ ), thay vì chỉ là cấp số cộng ( $z = y + x$ ), và
5. Sử dụng rất nhuần nhuyễn các kỹ thuật viết nhạc căn bản (như đã giới thiệu trong phần **Phát triển một câu nhạc thành đoạn nhạc** của tiểu luận trước.)

Sau khi xem đi xem lại bản in điện tử (tôi vừa gửi lên liên mạng ngày 16/6) để tìm thêm lỗi chính tả, tôi chợt *ngộ* ra một nền móng khác hiện hữu gần như suốt toàn bộ sự nghiệp viết nhạc của nhạc sĩ. Đó là việc nhạc sĩ:

6. **Luôn luôn có một sự sắp xếp tiến trình hòa âm (chord progression) của khúc điệu cùng lúc đang sáng tác khúc điệu ấy (cùng lúc: simultaneously, in parallel.)**

Để làm rõ hơn **tính chất mới** này, tôi sẽ đi thật chậm trong mạch suy nghĩ của tôi, từ lúc bắt đầu nghi ngờ, cho tới lúc **chắc như bấp** về sự có mặt của một nền móng “tiến trình hòa âm” trong hầu hết các khúc điệu Phạm Duy.

Theo như tôi thấy, các khúc điệu nhạc Phạm Duy tự thân là những **giai điệu độc lập** (independent melodies), hiểu theo nghĩa là nếu chúng được hát lên, thì nghe đã rất đặc sắc rồi, mà không cần phải có một nhạc cụ nào đó như guitar hay dương cầm đi kèm để diễn tả thêm phần hòa âm của giai điệu đó. Đây là ảnh hưởng trực tiếp của việc sáng tác theo nhạc ngũ cung, vì tự thân chúng không có một hệ thống lý thuyết hòa âm như tây phương, mà đơn giản chỉ là những điệu ru, câu hò mà nhạc sĩ đã sống và thở tự nhiên như khi trời khi đi chu du cùng gánh nhạc Đức Huy từ Bắc vào Nam trong nhiều năm ròng rã.

Xin nói thêm, khi nói các giai điệu Phạm Duy thời kỳ đầu đều là những giai điệu độc lập, không có nghĩa là những **giai điệu phụ thuộc** (dependent melodies) là không đặc sắc, chỉ đơn thuần là chúng phải được hát với nhạc cụ đi kèm. Vì loại giai điệu thứ hai này không có trong nhạc Phạm Duy lúc ấy, tôi xin đưa ra một thí dụ khác là nhạc phẩm **One Note Samba** của Antonio Carlos Jobim và Johnny Mercer, trong đó cả câu nhạc đầu chỉ dùng một nốt Sol, nhưng tiết tấu và hòa âm phụ họa rất đặc sắc.

Những giai điệu độc lập trong nhạc Phạm Duy thấy rõ nhất trong thời kỳ kháng chiến, khi ông bắt đầu tạo dựng sắc thái riêng cho *gamme phamduyrienne* của ông. Nếu bạn có dịp đọc bài phân tích ngắn ngủi của nhạc phẩm **Nhớ Người Thương Binh** - một trong vài phân tích hiếm hoi mà nhạc sĩ đã làm với chủ ý:

*“Đối với một người sáng tác, sự trưng bày lẻ loi làm việc của mình lắm khi là một việc quá thừa và vô ích. Nhưng vì lý do tôi muốn dẫn dắt tuổi trẻ đi vào đường lối soạn dân ca Việt Nam cho nên tôi đã phải phân tích cặn kẽ nhạc thuật mà tôi đã sử dụng bấy lâu nay.”*  
(Đường Về Dân Ca – Xuân Thu xuất bản, 1990)

thì bạn sẽ thấy nhạc sĩ bắt đầu sử dụng rất nhiều các hệ thống chuyển cung để cho nhạc của ông bay ra khỏi cái cũ của năm nốt nhạc. Như đã viết rõ trong bài **Tìm Hiểu Tinh Yếu**, với nghệ thuật sử dụng chuyển cung trong nhạc ngũ cung, nhạc sĩ đã làm bật ra nhiều nốt nhạc mới để làm giai điệu phong phú thêm rất nhiều. Tuy nhiên đây chỉ là phần phát triển giai điệu, ta chưa thấy xuất hiện một tiến trình hòa âm trong khi sáng tác nhạc của nhạc sĩ ở giai đoạn này. Cho tới khi nhạc sĩ sang Pháp học thêm về nhạc.

Sau đây là trích đoạn trong điện thư riêng, khi nhạc sĩ chia sẻ với tôi những hồi ức của ông về sáng tác nhạc và sự hình thành các khúc điệu:

*“ ... Trước khi đi học về **Sự Thành Hình Và Biến Hình của Ngũ Cung** (La Formation et les Transformations du pentatonique) ở Pháp,*

tôi đã vô tình sáng tác những bài hát (từ **Nhớ Người Thương Binh** tới **Về Miền Trung**) với gần như tất cả những nguyên lý mà các giảng sư đã hệ thống hóa hộ tôi.

Dù rằng tôi không học được gì nhiều trong những tuyệt phẩm của trường phái classic hay neo-classic âu châu sau khi học nơi Giáo Sư Lopez về **composition, contrepont, fugue** v.v... (Trần Văn Khê lúc đó rất đặc ý sau khi nghe tôi nói thế) nhưng tôi đã nhờ ở những ngày nghe giảng ở Viện Nhạc Học mà vững lòng đi vào việc sáng tạo những giai điệu Việt Nam.”

Sau khi đọc đoạn trên, cùng với đọc kỹ **Phụ lục 1** và nghe toàn bộ các nhạc phẩm của ông trong thời kháng chiến, chắc bạn sẽ đồng ý với tôi rằng chưa có một dấu vết rõ rệt của một tiến trình hòa âm trong nhạc Phạm Duy trong giai đoạn trước khi nhạc sĩ sang Pháp du học. Ta cũng chưa thấy một dấu vết của một tiến trình hòa âm kỳ phức tạp như trong **Cổ Hồng** mà tôi đã phân tích ở bài trước (ở cuối phần **Phát triển nhiều đoạn nhạc thành một nhạc phẩm.**)

Như tôi có nói ở trang đầu tiêu luận này, khi xem đi xem lại bản in đầu tiên, đặc biệt là đoạn phân tích nhạc khúc **Cổ Hồng**, tôi nhận thức rõ rệt rằng để sáng tác nhạc phẩm này, chắc chắn nhạc sĩ đã phải ngồi xuống vẽ rành mạch lộ trình bốn bước, cùng với tiến trình hòa âm, để có thể chuyển bài nhạc từ một dấu thăng thành bốn dấu thăng, rồi chưa đủ *dosage*, phải *boost* thêm một chuyển cung khác từ E trưởng sang A trưởng rồi tiến thẳng đến E trưởng ở nốt Mí. (Xin xem lại thật kỹ đoạn viết đó.) Sau khi đã lên nốt Mí, nhạc sĩ viết một tiến trình hòa âm với *bass* đi xuống, rất phù hợp (*prosody*) với cái sự thả dốc cũng như *release* sau khi đã đạt đến cái climax Mí trong nhạc, cũng như đến cái tận cùng hoan ca trong ca từ “*cùng ta lên núi cao thanh thanh.*” Ở đây ta thấy một sự phối hợp tuyệt diệu giữa ca từ, giai điệu, và một yếu tố thứ ba – hòa âm - mà tôi chỉ vài lần nhắc tới trước đây khi bàn về *prosody* và thuật chuyển cung.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several measures with various chords indicated above the notes. The lyrics are written below the staff.

Em ơi! Đây con đôi dài như bao nhiêu mộng đời Nghiêng nghiêng nghe mặt trời yêu đương.

Sở dĩ tôi gọi là hòa âm với *bass* đi xuống, vì các hợp âm ông để không đã động đến điều ấy, nhưng nếu tinh ý với cái *clue* **Emaj7** ta có thể thấy ngay:

Em ơi: hợp âm E trưởng, nốt cao nhất là **Mi**  
đây còn đôi dài: hợp âm Emaj7 (Mi Sol# Si Re), nốt cao nhất là **Re**,  
Như bao: hợp âm A trưởng (La Do# Mi), nốt quãng ba là **Do#**,  
nhiều mộng đời: hợp âm E trưởng (Mi Sol# Si), nốt quãng năm là **Si**,  
Nghiêng nghiêng: hợp âm B trưởng (Si Re# Fa#), nốt chủ âm tiếp tục là **Si**,  
nghe mắt trời: hợp âm B7 (Si Re# Fa# La), nốt quãng 7 là **La**,  
Yêu đương: hợp âm E là hợp âm chủ của thang âm với 4 dấu thăng, tức là đã trở về “nhà” với nốt **Mi**.

Bạn thấy đó, tiến trình hòa âm là một bass từng nốt đi xuống: Mi -> Re -> Do# -> Si -> Si -> La -> Mi.

Thực vậy, ngay sau khi nhạc sĩ trở về nước chúng ta đã thấy bắt đầu có sự chuyển biến và khác biệt của giai điệu Phạm Duy so với các khúc điệu trước đó. Trong **Tình Hoài Hương** hoặc **Tình Ca**, hay trước đó như **Nhớ Người Thương Binh**, **Cây Đàn Bỏ Quên**, rồi đến **Đêm Xuân** và **Cành Hoa Trắng**, v.v. chúng ta thấy các khúc điệu tuy đã hết sức trưởng thành trong cung cách thiết lập và làm chủ các kiến trúc nhạc, nhưng chúng chưa đậm nét dấu vết của một cộng hưởng tây phương trong đó. Nhưng sau đó thì khác, bắt đầu với **Chiều Về Trên Sông**, **Thương Tình Ca**, **Tìm Nhau**, **Cho Nhau**, **Đừng Xa Nhau**, và nhất là trong các khúc điệu soạn theo thơ Cung Trầm Tưởng như **Mùa Thu Paris**, **Tiểu Em**, **Bên Ni Bên Nớ**, ta thấy ý nhạc đã nhanh chóng tiếp thu các đặc điểm của nhạc tây phương, tiến trình hòa âm đã có một dấu ấn rõ nét hơn trong cách phát triển câu nhạc lẫn đoạn nhạc.

Lấy **Chiều Về Trên Sông** (sáng tác năm 1956) làm thí dụ chẳng hạn. Ngay từ câu đầu, ý nhạc đã mang đậm dấu ấn của một tiến trình hòa âm Cm -> F7 -> Cm -> F7 -> Cm, rồi câu thứ hai là một nhắc lại của tiến trình đó, chỉ khác là tiến trình đã được chuyển dịch lên thành Ab -> Bb -> Ab -> Bb -> G7 -> Eb.

Rộng Rãi

Chiều buông trên dòng sông Cửu

Long Như một cơn ước mong... ơi chiều! Về đâu, ơi hàng cây gỗ

rong? Nghiêng mình trên sóng sông... yêu kiều. Buồn tôi không vì sao bỗng

Thay vì sử dụng một thể đảo của ngũ cung nào đó như trong các nhạc phẩm của giai đoạn trước, nhạc sĩ Phạm Duy đã bắt đầu sử dụng phép chuyển dịch theo hòa âm tây phương trong hai câu trên. Điều này không có nghĩa là ông từ bỏ đường lối sáng tác nhạc ngũ cung và dân ca mới - ngược lại là đằng khác - nhưng ta thấy từ nay trong bộ đồ nghề (toolbox) mà ông sử dụng để *luyện kim* có thêm một “cây búa tạ” nặng cân khác, đó là sáng tác theo một tiến trình hoạch định, với nền tảng hòa âm làm căn bản cho giai điệu bên trên. Khi hai cách phát triển giai điệu – ngũ cung và thất cung - tương tác với nhau, chúng sẽ tạo ra những kết quả cũng không kém phần tuyệt diệu, chẳng hạn như trong khúc điệu **Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà**, như tôi đã trình bày trong một bài viết trước.

Trở lại với cách sử dụng tiến trình hòa âm trong nhạc. Tôi thấy có rất nhiều thí dụ, một số đã được đề cập đến trong các tiểu luận trước như **Cỏ Hồng**, nay với cách hiểu của sáng tác nhạc trên nền của một tiến trình hòa âm, thì đã soi sáng hơn rất nhiều tại sao cung nhạc lại phải thay đổi như vậy để phù hợp với tiến trình. **Đoạn C** của khúc điệu **Hoa Rụng Ven Sông** (soạn năm 1958) là một thí dụ khác, khi nhạc sĩ chủ ý dùng một *secondary dominant* (F#7 -> Bm) trong tiến trình âm nhạc, rõ ràng đây là một ảnh hưởng chỉ có trong nhạc tây phương. (Xin xem thêm tiểu luận của tôi về phân tích Hoa Rụng Ven Sông.)

Hãy thử tìm hiểu một thí dụ hoàn toàn mới khác, là nhạc phẩm **Phượng Yêu**, soạn năm 1970. Trong khi phiên khúc là những tiến trình hòa âm nhỏ, với các cuối câu bao giờ cũng luẩn quẩn quanh hợp âm chủ Gm và nốt Sol,

tất nhiên là do sắp đặt để nói lên cái tình yêu tuyệt vọng *như con đun ngược lên trời*, quần trí trong tâm tưởng:

*Yêu người ... như lá đổ chiều Đông,  
Như mây hồng chưa tím,  
Như con chim khóc trong lồng,  
Như con giông đêm hè,  
Tình ta nức nở ... (ơ ơ) canh khuya*

*Yêu người ... như suối cuộn rừng sâu,  
Như con tàu say gió,  
Như con đun ngược lên trời  
Yêu trăng sao vùi vùi,  
Làm sao nói được tình tôi?*

Say Đám % Gm → Cm Gm → D7 Gm → Gm I  
Yêu người..... hình khóc trong lồng khuya. Yêu người... Làm sao nói được tình tôi ?

Thì trong điệp khúc, tất cả những dồn nén, quần trí ấy được nở bùng bằng cách chuyển cung sang âm giai trưởng song song là G trưởng, tức là từ 2 nốt giảm thành một nốt thăng.

*Yêu người, yêu Phương,  
Yêu hoa đầu mùa,  
Yêu mầu rực rỡ,  
Yêu em mù lòà,  
Yêu bằng tiếng nói đơn sơ ...*

Fine Gm D G  
tôi ? Yêu người, yêu Phương, Yêu hoa đầu mùa, Yêu  
C Cm G Cm Ab G D  
mầu rực rỡ, Yêu em mù lòà, Yêu bằng tiếng nói đơn sơ... Yêu

Ta thấy, thay vì chuyển từ hợp âm này sang hợp âm khác như trong phiên khúc, trong điệp khúc nhạc sĩ đã cho phần hòa âm nghỉ ngơi liền hai trường canh, để giai điệu có thể lột tả được cái nở bung của câu tán thán “*Yêu người, yêu Phụng, Yêu hoa đầu mùa*”, tựa như là một đột phá của hạt mầm, vượt qua đất để tiếp nhận ánh sáng mặt trời cũng như khí trời để thở. Cuối câu lại còn một chuyển cung nhanh là sang hợp âm Ab với hai nốt Mib Mib để tạo ra một **tiếng nói** tuy mới lạ, nhưng rất **đơn sơ** (vì lại quay trở về hai nốt Re Re và chủ âm G trưởng)

Hai chữ *đơn sơ* này làm tôi liên tưởng đến nhạc phẩm **Chàng Dũng Sĩ và Con Ngựa Vàng** tôi có nhắc qua ở tiểu luận trước, khi cái sự thật hạnh phúc có ở đâu xa đâu mà phải đi tìm? Cái sự thật ấy chỉ quanh ta thôi, nó hiện rõ ra trong *đóa hoa đầu mùa*, trong *tiếng nói đơn sơ*, trong *cơn mưa dụt dề*. Mưa *dụt dề* là phải rồi, vì mưa đầu mùa hè, nên mới có câu tán thán là **Yêu** luôn cả hoa lẫn người tên **Phụng!** Đúng vậy đó, yêu người tên Phụng, rồi yêu luôn cây phượng vĩ với màu hoa đỏ thắm *rực rỡ đầu hè*. Sao mà tương phản với lời nhạc tuyệt vọng *lá đổ chiều Đông* ở phiên khúc đến như vậy?

Trở lại với cái prosody trong chữ đơn sơ, cái sự thật sắp ngửa **hạnh phúc-khổ đau** của một đồng xu ấy chẳng có cách nào thể hiện rõ nét hơn bằng cách chuyển từ cung thứ sang cung trưởng (Gm sang G ở đầu điệp khúc), hoặc là hai nốt cách nhau một bán cung Mib và Re như ta vừa thấy.

Suy nghĩ ngắn về **Phụng Yêu** của tôi đã kết thúc bài viết ngắn về sự kiến tạo một giai điệu thông qua việc sắp đặt kỹ lưỡng về hòa âm của nhạc sĩ Phạm Duy. Đây chỉ là bài viết giới thiệu đầu tiên về tiến trình hòa âm như một gia vị không thể thiếu trong từng khúc điệu Phạm Duy. Bạn sẽ thấy từ bài tiểu luận này trở đi tôi sẽ nhận định một bản nhạc với thêm phần tiến trình hòa âm, ngoài các nhận xét thường thấy khác.

Như đã nói ở trên, tôi kèm thêm một điện thư của nhạc sĩ đã gửi trả lời khi hỏi ông nếu có thể, ghi lại từ hồi ức về cách thức sáng tác nhạc của ông cùng những kỷ niệm vui buồn của từng nhạc phẩm. Xin chúc nhạc sĩ một ngày Lễ Ông Cha (Father's Day) thật vui tươi và trân trọng mời bạn đọc cùng xem điện thư của ông.

*Viết xong ngày Father's Day  
21 tháng Sáu 2009  
Học Trò*



## Phụ Lục

Sau đây là điện thư trả lời của nhạc sĩ Phạm Duy khi được tôi nhờ ý muốn học hỏi để tìm hiểu kỹ lưỡng về sự phát triển giai điệu của ông trong thời kháng chiến.

### Phát Triển Giai Điệu

Khi mới khởi sự viết nhạc, tôi chưa có một hướng đi nào trong sáng tác. **Nét nhạc** (melody) hay **nhạc đề** (motif) của tôi chỉ giản dị là sự tùy hứng phổ nhạc những câu thơ mới (Cô Hái Mơ) hoặc câu thơ tự do hay lục bát (Gươm Tráng Sĩ, Cây Đàn Bỏ Quên)... Vì phải theo **prosody** của thơ nên tiết điệu cũng đơn sơ, dù đã có **chia đoạn khác nhau** trong cơ cấu.

#### Cô Hái Mơ

Thơ Nguyễn Bính - Phạm Duy phổ nhạc

Kể - Chậm

Thơ thần đường chiều Một khách thơ say nhìn Xa rặng núi xanh  
mò... Khí trời trong sáng Và êm ái Thấp thoáng rừng mơ  
cô hái mơ...

Tôi vô tình chọn một hệ thống âm giai ngũ cung để phổ nhạc, cho nên trong đoạn 1 của *Cô Hái Mơ*, **motif** là nét nhạc đi xuống **fa mi re do**, có *repetition* và *imitation* đi lên **sol mi do fa**... giai điệu nằm trong một hệ thống **ngũ cung có nốt giáng** :

*Fa sol la do re mi (mib) hay Do re mi (mib) fa sol la*

Về cấu phong, tiết tấu trong đoạn 1 phải là Lento : **chậm chậm, kể lể, lãng mạn**. Chú ý : chữ **và** -- trong câu *khí trời trong sáng và êm ái* -- được giảm xuống nửa cung, gây sự êm ái, mơ mộng.

Vui Hoạt F B $\flat$  F G $m$

Hỏi cô con gái hái mơ (ò) già!

F C F F $m$

Cô chưa về ư? Đường còn xa Mà ánh chiếu hôm dần sắp tắt

F Am C F D $m$

Hay cô ở lại về cùng ta ?! Nhà ta ở dưới gốc cây

Am G $m$  C G $m$  Am

dương Cách Động Hương Sơn nửa dặm đường Có suối nước trong tuôn róc rách

C7 F

Có hoa bên suối ngát đóa hương.

Trong đoạn 2 này, giai điệu nằm trong ngũ cung *do re fa sol la* với 2 chuyển hệ *fa sol lab do re mib* (hai cung sau không dùng đến) và *fa sol sib do re*.

Tiết tấu phải có sự hoạt động (mouvemented), nhộn nhịp, đơn đả... vì là cuộc tán tỉnh của Nguyễn Bính/Phạm Duy với cô sơn nữ...

C11 Tango F

Cô hái mơ đi !

F Am D $m$  F $m$  C7

Không trả lời tôi lấy một lời. Cú lạng mà đi,

F $m$  D $\flat$  F C7 $\flat$  F

Rồi khuất bóng... Rừng mơ hiu hắt Lá mơ rơi !

F D $\flat$  F C7 $\flat$  F

(tiếng vang.....)

Hung Yên 1942

Đoạn 3 vẫn là **nhạc modal** *do re fa sol la* và *do reb fa sol lab*

Nét nhạc phải buồn vì cô hái mơ không trả lời... có biết đâu cô sơn nữ người Mường không hiểu tiếng Việt cho nên cô lạng thinh là quá đúng !

Qua tới những bài sau đó như *Gươm Tráng Sĩ*, *Cây Đàn Bỏ Quên*, giai điệu của tôi vẫn chưa phải là **gamme phamduyrienne**, tôi soạn theo **gamme diatonique** có chủ thể (tonal), với giọng re mineur ("ton" re thứ) mà ai cũng dùng, kể từ Lê Thương, Đặng Thế Phong, Văn Cao, Đỗ Nhuận v.v...

### Gươm Tráng Sĩ

Nhạc và lời : Phạm Duy

Hung Dũng

*ff* Ta là gươm tráng sĩ thời xưa Bên mình chàng hiền ngay một

*mf* thò (ơ ơ ờ) Xưa nhỏ sẽ ngồi trai chí lìa Xếp bút nghiên từ

Cũng trong lối viết nhạc như vậy, tôi sẽ có thêm *Chinh Phụ Ca*, *Chiến Sĩ Vô Danh* v.v...

Khi soạn *Cây Đàn Bỏ Quên* thì tôi đã muốn tạo ra một gamme của riêng mình, nhất là toàn bài là thơ lục bát, có thêm những câu láy *ting tang tính tính ting tang* để cho câu nhạc không nằm chết trong cái khung lục bát : ta/ta tá/tà ta/- ta/tà ta/tá tà/ta ta/tà... Đoạn giữa không còn là thơ lục bát nên **prosody** cũng thay đổi.

### Cây Đàn Bỏ Quên

Nhạc và lời : Phạm Duy

Kể Lẽ - Lưu Loát

Hôm xưa tôi đến nhà em Ra về mỗi nhỏ riêng  
sau tôi đến nhà em Cây đàn nằm đó những

quên cây đàn Tính tang tính tính ting. Đêm khuya thao  
em đâu rồi? Tính tang tính tính ting Bông hoa trên

thú mỏ măng Chờ mai tìm đến cô sang ngày thơ Tính  
phím tôi cười Người tên ặng đôi hoa đôi xinh xinh Tính



Loại dân ca mới sau này sẽ có những câu hát dài hơn trước, ví dụ *Tiếng Hát Sông Lô* có đoạn giữa (hát theo ad libitum) :

*Hỡi cô con gái giặt yếm bên bờ,  
Thuyền tôi đậu bến sông Lô,  
Nửa đêm nghe tiếng quân thù... thở than!*

Đoạn này là **MỘT** câu chứ không phải là BA câu và rõ ràng là giọng **ngâm bằng mạch, sa mạch...**

Cho tới khi tôi soạn *Về Miền Trung* thì mới thấy **motif** hay **melody** của Phạm Duy là có hơi thở, rộng rãi, mênh mang và rất *lyric* (nên thơ) :

Periphrase 1  
*Về miền Trung ! Miền thùy dương bóng dứa ngàn thông  
Thuyền ngược xuôi suốt một dòng sông... dài*

Periphrase 2  
*Ôi quê hương xứ dân gầy  
Ôi bông lúa, con sông xưa, thành phố cũ...*

Vẫn là **motif** đó, nhưng trong 2 periphrases sau đây, phần **melody** có sự thay đổi, nghĩa là **giai điệu sau** là sự **phát triển** (development) của **motif** trước :

Periphrase 3  
*Về miền Trung ! Người về đây sống cùng người dân  
Lửa chinh chiến cháy bùng thôn làng điêu tàn*

Periphrase 4  
*Đêm hôm nao gió u buồn trên sông vắng  
Có tiếng hát xao xuyến ánh trăng vàng.*

Sau đó là những **motifs** và **giai điệu dài hơi** trong những bài *Tình Hoài Hương, Tình Ca, Vợ Chồng Quê, Viễn Du...*

**Tình Hoài Hương**  
*Quê hương tôi, có con sông đào xinh xắn  
Nước tuôn trên đồng vuông vắn*

*Lúa thơm cho đủ hai mùa  
Dân trong làng trời về khuya vắng tiếng lúa đê mê...*

### **Tình Ca**

*Tôi yêu tiếng nước tôi từ khi mới ra đời, người ơi  
Mẹ hiền ru những câu xa vời  
À à ơi ! Tiếng ru muôn đời*

### **Vợ Chồng Quê**

*Chàng là thanh niên mạch sống khơi trên luống cày  
Nói năng hiền lành như thóc với khoai  
Nàng là con gái nét na trong xóm  
Nước da đen ròn với nụ cười son.*

**Viễn Du** có một **motif** được nhắc lại tới SÁU lần :

### **Viễn Du**

*Ra khơi  
Biết mặt tròng dương, biết trời mệnh mông  
Biết đời viễn vông, biết ta hải hùng  
Ra khơi  
Thấy lòng phơi phới, thấy tình thế giới  
Thấy mộng ngày mai, thấy niềm tin mới  
Chơi với,  
Con thuyền trên sóng không nguôi  
Bảo bùng xô tới xô lui, vững tay chèo lái  
Xa xôi  
Hỡi người trong viễn phương ơi  
Hẹn hò nhau viễn du thôi, lên đường mãi mãi  
Ra đi  
Nước trời bao la, hết cuộc phong ba  
Đất liền Âu Á cũng không xa gì  
Phiêu du  
Khắp nẻo đây đó, bỗng người say sưa  
Thấy hoàn cầu mơ khúc Đại Tình Ca...*

