

2020

Hiệp Dương
(aka Học Trò)

**Những nhận định về
nhạc Việt Nam và Âu Mỹ
từ thập kỷ 60' đến nay**

Tủ Sách T.Vấn & Bạn Hữu
2020

tv&bh



Copyrighted 2020 – All Rights Reserved – Tủ Sách T.Vấn & Bạn Hữu

Bản điện tử được phát hành miễn phí trên hệ thống toàn cầu của trang mạng văn học T.Vấn & Bạn Hữu (T-Van.Net). Cấm in lại với mục đích bán kiếm tiền.

Những thí dụ minh họa về dòng nhạc Phạm Duy đã được chính nhạc sĩ cho phép sử dụng.

Những hình ảnh còn lại trong sách này chỉ có tính cách minh họa, nhằm giới thiệu nhạc của các tác giả đến bạn đọc, và cảm nhận về nhạc của riêng tôi, chứ không nhằm mục đích thương mại. Các tác giả vẫn giữ bản quyền.



Mục Lục

Mục Lục.....	2
Vài tâm tình thay lời giới thiệu	7
Phần Một: Các bài viết về Nhạc Ngoại Quốc	12
Về ban nhạc huyền thoại: ABBA.....	13
Nhóm nhạc ABBA	13
ABBA và tôi	20
ABBA - Thank You For The Music Collection	24
Agnetha Fältskog - Người đi qua đời (âm nhạc của) tôi	32
Đĩa nhạc Piano của Benny Andersson	36
From Souvenirs To Souvenirs.....	42
Đâu rồi những dấu yêu? – Lời Việt Học Trò	42
Happy Together - Hạnh Phúc Cùng Nhau	44
Cheryl Crow - Soak Up The Sun	46
John Mayer - Your Body Is A Wonderland.....	48
Về nhóm nhạc The Carpenters	49
Tóm tắt sơ lược về cách đặt hợp âm	53
(They Long To Be) Close To You	55
Goodbye To Love.....	62
We've Only Just Begun	68
Superstar	74
Cuối năm, nghe lại nhạc Carpenters	80
Stone et Charden và Kiếp Lãng Du.....	86
L'avventura	87

Le prix des allumettes	90
Il y a du soleil sur la France	91
Laisse aller la musique	92
Le monde est gris, le monde est bleu	94
Những bài nhạc ngoại quốc lời Việt của nhà báo nghệ sĩ Trường Kỳ	97
Yêu Nhau Mùa Hè, Khóc Nhau Mùa Đông.....	107
The End of The World - Một bài hát, hai cách dịch	112
Về bản dịch bài Michèle của Leaqua	116
La Jupe En Laine (Chiếc váy len) - Julien Clerc	123
Laura Pausini - In Assenza Di Te	125
Salut - Hélène Ségara và Joe Dassin	133
Nhạc Ngoại Lời Học Trò.....	135
Un jour l'amour - Tình Yêu Sẽ Đến	135
Let Me Try Again (Laisse-Moi Le Temps) - Vẫn Mãi Yêu Em (<i>lời Việt: Hoctro Copyrighted 2016</i>)	136
Da Troppo Tempo - Nhớ!	138
Tìm thấy những gì qua nhạc phẩm "Free As A Bird".....	140
Ticket To Ride.....	143
When a Child Is Born.....	146
All I Want For Christmas is YOU	148
The Beatles: If I Fell.....	149
You Must Believe In Spring - Ngày mai trời lại sáng	154
Michèle Torr - Emmène-moi danser ce soir	159
If – Bread.....	162
Những kỷ niệm về nhạc Paul Mauriat.....	165
Paul Mauriat, người giữ gìn "niềm vui sống"	173
Những cảm nhận tiếp nối về nhạc Paul Mauriat.....	188

Derrière Les Mots - Đằng Sau Con Chữ.....	200
Đằng sau tiếng hát (Derrière Les Mots) – Lời Việt Học Trò	203
Lettre à France, Michel Polnareff và những chuyện bên lề.....	205
Tản mạn nhạc Pháp	213
Sự hình thành và phát triển nhạc Pháp đầu thập niên 1960.....	231
Phần Hai: Các bài viết về nhạc Việt Nam.....	247
Mùa Đông Sắp Đến Trong Thành Phố.....	248
Hồi ức về những ngày tháng đi tìm nhạc – Hòa Âm Duy Cường - Dòng nhạc Đức Huy.....	250
Về nhạc thuật của nhạc sĩ Lê Uyên Phương	268
Buồn Đến Bao Giờ - bản nhạc đầu tay của nhạc sĩ Lê Uyên Phương	272
Chiều Phi Trường – Bàn về cách viết nhịp điệu trong nhạc Lê Uyên Phương.....	280
Về phương pháp soạn nhạc của nhạc sĩ Lê Uyên Phương.....	285
Nghe CD "Giọt Lệ Cho Ngàn Sau" với 10 tình khúc của nhạc sĩ Từ Công Phụng	298
“Trên Ngọn Tình Sầu” – Một Kết Hợp Kỳ Diệu Giữa Thi Ca và Âm Nhạc	306
Thử tìm mẫu số chung qua bốn bản nhạc của nhạc sĩ Phạm Đình Chương	313
Thử phân tích nhạc phẩm "Phôi Pha" của nhạc sĩ Trịnh Công Sơn ..	325
Lặng Lẽ Nơi Đây – Trịnh Công Sơn.....	330
Chỉ Có Ta Trong Một Đời - Un Jour, Un Enfant.....	337
Phần Ba: Tìm Hiểu Cách Sáng Tác Nhạc Qua Dòng Nhạc Phạm Duy	341
Tìm hiểu Nghệ Thuật Sáng Tác Nhạc qua nhạc phẩm "Hoa Rụng Ven Sông"	342
Phần 1 - Từ Thơ sang Lời Nhạc.....	343

Phần 2 - Sự ổn định và không ổn định của các nốt trong cùng một thang âm	354
Phần 3 – Bàn về nhạc thuật của “Hoa Rụng Ven Sông”	359
Nhân nghe “Tình Ca”	381
Tìm hiểu Nghệ Thuật Sáng Tác Nhạc qua nhạc phẩm “Nghìn Trùng Xa Cách”	386
Vài cảm nghĩ về nhạc phẩm "Việt Nam, Việt Nam"	402
Tản mạn về nhạc phẩm “Nắng Chiều Rực Rỡ”	404
Phụ Lục - Lê Uyên Phương: Phạm Duy, Nắng Chiều Rực Rỡ	414
Tìm hiểu cách Phát Triển Giai Điệu trong Nhạc Phạm Duy	417
Tìm hiểu cách Phát Triển Giai Điệu trong Nhạc Phạm Duy - Phần 2	478
Hành Trình Phạm Duy	478
Hòa Âm Duy Cường	486
Thuật chuyển cung và The Beatles	488
“Chàng Dũng Sĩ và Con Ngựa Vàng” và ... Microsoft.....	489
Để nâng cao trình độ thưởng thức nhạc	492
Những bản thảo và bài hát chép tay của nhạc sĩ	494
Tài Liệu Tham Khảo	499
Phụ Lục 2 – Một Trăm Tình Khúc Của Một Đời Người.....	501
Tìm hiểu về Tiến Trình Hòa Âm trong Nhạc Phạm Duy	504
Phân tích nhạc phẩm “Chiều Về Trên Sông”	523
"Hè 42" - Tản mạn về "Nhạc Ngoại Lời Việt"	532
Chuyện Tình (Love Story)	541
Vài Cảm Nghĩ Về Nhạc Phẩm "Rong Ca 1 - Người Tình Già Trên Đâu Non"	546
Vài cảm nghĩ về nhạc phẩm "Kiếp Nào Có Yêu Nhau"	553
Nghĩ quanh quẩn về chủ đề "mưa" trong nhạc phẩm "Mưa Rơi"	560

Vai trò của Nhạc Đề trong nhạc phẩm “Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà”	568
Phụ Lục 1 – Những thành tố căn bản của một bản nhạc	582
Phụ Lục 2 - Định nghĩa về Giai Điệu.....	588
Phụ Lục 3 – Một định nghĩa khác về Giai Điệu	589
Phụ Lục 4 – “Sự lặp lại là một quy tắc căn bản”	590
Vài cảm nghĩ về nhạc phẩm "Đường Em Đi"	591
Cấu trúc nhạc trong dòng nhạc Phạm Duy	603
Những kỷ niệm đẹp của một người yêu nhạc với nhạc sĩ Phạm Duy	617
Vang Vọng Một Thời	619
Học Và Hành (hay là Những Trang Hồi Âm).....	621
Thư ngỏ gửi Nhạc sĩ Phạm Duy (24/10/2009).....	623
Lời Chào Tạm Biệt.....	627

Vài tâm tình thay lời giới thiệu

Bạn đọc quý mến,

Quyển ebook bạn sắp xem là tuyển chọn lại những bài viết và mà tôi đã đăng rải rác trên liên mạng và trên trang blog từ năm 2006 đến năm 2019. Từ khi sách Ebook này chào đời đến nay là tái bản lần thứ bảy. Đặc biệt nhất, tôi đem hết những bài viết của tôi về nhạc Phạm Duy trong tập ebook với tựa đề “*Tìm Hiểu Cách Sáng Tác Nhạc Qua Dòng Nhạc Phạm Duy*” rồi gom lại và để chung với những bài tôi viết về nhạc Phạm Duy gần đây. Những lần tái bản trước, tôi thường để những bài viết theo thứ tự thời gian. Lần này, tôi chia làm ba phần: các bài viết về nhạc ngoại quốc, về nhạc Việt Nam nói chung, và về dòng nhạc Phạm Duy nói riêng.

Nếu lấy biến cố 1975 làm mốc, thì thằng tôi khi ấy là chú nhóc tí 9 tuổi, chưa có khái niệm gì nhiều về âm nhạc, chỉ chăm lo học hành và vui chơi với những trò đích hình, bắn bi, xem truyện tranh Xì Trum, Lữ Hân, Phi Lục, Phan Tân, Sĩ Phú, v.v., cái loại Sách Vàng in trên giấy trắng đen đó mà. Tôi làm gì biết được trường tôi, Lasan Taberd, đã là nơi hội tụ của các ban nhạc trẻ “làm mưa làm gió” những năm đầu thập kỷ 70? Thế rồi với cơn lũ đổi đời, một nửa đại gia đình kip di tản, nửa sau kẹt lại có lẽ vì quá tin vào ảo tưởng “nổi vòng tay lớn”. Tôi lớn lên trong tình cảnh đó, ba và ông ngoại đi tù “cải tạo”, rồi ông tôi qua đời ở trại tù Vĩnh Phú, trong khi con cháu ở lại ngày đêm thấp thỏm lo âu không biết ngày nào sẽ bị đưa đi “vùng kinh tế mới”. Khi cơm ăn áo mặc còn không có đủ, thì còn nói gì đến chuyện nghe nhạc ta, nhạc tây, nhạc tàu? Khi đó tôi còn nhỏ lắm, đâu biết được những lo toan, trần trở, uẩn ức của thế hệ cha anh mình.

Nếu ai đã từng ở Việt Nam trong những năm khốn khó đó, đều biết nhạc ngoại quốc và nhạc Việt Nam Cộng Hòa hoàn toàn bị cấm nghe. Sách báo thì đã bị đốt gần hết rồi, sau này có cái chợ sách gần văn phòng công

ty làm máy may Sinco (góc xéo chợ Bến Thành) mở ra được chừng một vài năm, rồi cũng bị bố ráp để chính quyền tịch thu nốt.

Vậy mà dân Sài Gòn từ từ cũng được nghe và hát nhạc ngoại, vậy mới hay. Nhờ dân “tàu viễn dương” buôn lậu các băng cassette về, hoặc từ các tiệm sang băng nhạc mà từ từ tụi con nít mới lớn tụi tôi được nghe ráo trội, từ ABBA, the Bee Gees, the Carpenters, BoneyM, Smokie, Stevie Wonder, Wham, tới các “nữ hoàng” âm nhạc thời thượng như Madonna, Cindy Lauper, Diana Ross hay các ông vua như Michel Jackson, Lionel Richie, kể cả những ban nhạc lạ như Eurythmics, Bruce Springsteen cũng có luôn. Các tụ điểm ca nhạc, café, video nhạc ngoại mọc lên như nấm. Tôi không thường xuyên đi xem hay ngồi café nghe nhạc, nhưng hồi đó sau khi học xong ở trường dạy nghề rồi làm ở một hãng xưởng, tôi cũng “xung phong” vô ban nhạc để có cơ khỏi phải đi làm ngày thứ bảy. Dợt đàn keyboard cũng vui, anh em chỉ nhau đánh đủ hết các điệu, để cuối năm “liên hoan” ban nhạc đệm đàn cho công nhân “múa đôi” (tức là khiêu vũ đó mà :-)


Đến năm 1990 thì tôi theo gia đình qua Mỹ diện HO. Việc trước tiên là phải tìm cách kiếm sống với vốn liếng tiếng Anh ít ỏi. Tôi quyết tâm luyện nói tiếng Anh nên cứ cà rề (hang out) quanh mấy ông bạn Mỹ để được dịp luyện tiếng Anh. Sau đó vài năm thì tôi đi học bán thời gian ở một trường cộng đồng, sau vài năm đủ credit và GPA lên trường lớn, rồi lại học bán thời gian tiếp bốn năm, rồi ra trường. Cho tới khi đó (2004), tôi vẫn tưởng sở thích của tôi là chỉ viết thảo chương điện toán. Trong những nhu liệu mà tôi làm ở sở như AutoCAD, MicroStation, PDS, Hexagon’s Smart 3D, nhu liệu nào cũng có cách để người sử dụng viết thêm mã (code) để tự động hóa một số thao tác. Sở trường của tôi là viết code cho tôi và cho người khác trong hãng dùng để tăng năng suất làm việc. Những gì chúng tôi vẽ đều giống hệt nhau, vì cùng dùng chung một thuật toán (dịch thoát từ macro, hay custom command). Những khái niệm như coherence, simplicity, adaptability, v.v. tôi phải nắm vững, và tôi thấy rõ cung cách đó đã vô hình chung giúp tôi mổ xẻ, phân tích một hay nhiều bài nhạc - để tìm cái chung trong những cái riêng - rất nhiều.

Sở thích của tôi trong những năm đầu tị nạn ấy cũng đơn giản, là mua cassettes, rồi CD về nghe. Tôi mua quá chùng chùng các CDs đủ loại, từ chuyên mua lại những album viễn dương khi xưa như ABBA, the Bee Gees, the Carpenters, the Beatles, rồi lần lần tới mua tới Paul Mauriat, Raymond Lefèvre, Frank Pourcel, nhạc Pháp như Elsa, Pierre Bachelet, France Gall, v.v. rồi tất nhiên cả nhạc Việt Nam nữa: Ngọc Lan, Khánh Hà, Tuấn Ngọc, Thái Hiền, Thái Thanh, Julie, Đức Huy, Từ Công Phụng, Ngô Thụy Miên, Phạm Duy, các đĩa “Duy Cường Hòa Âm”, v.v. Từ từ nghe rồi tôi cũng nảy ý muốn trở thành nhạc sĩ. Tôi bèn tà tà mua những quyển sách dạy viết nhạc về nghiên ngẫm, cũng như sách dạy piano cho con gái tôi học đàn, còn phần tôi coi ké coi tay trái các nhạc sư (như bà [Martha Mier](#) hay ông [Dennis Alexander](#)) viết sao cho ăn khớp với bài nhạc tay phải nữa. Phải nói là sách nhạc bên này là một thiên đường cho những kẻ bị “đói thông tin” thời “cấm vận” và “tự cấm vận” ở Việt Nam như tôi. Tôi mua không biết bao nhiêu sách điện toán và âm nhạc cho kẻ, từ khi có Amazon tôi lại tìm ra và mua thêm nhiều sách hiếm quý nữa.

Cùng thời gian đó (khoảng 2006) tôi có làm một blog rồi viết lên đó các mã để làm Blogger tiện lợi hơn, thí dụ như tôi có làm một cái “hack” để các bài viết giống nhau sẽ hiện lên một “cửa sổ” cho tiện việc tra cứu - hết như khi ta xem youtube bây giờ thì ở bên phải nó sẽ hiện lên các video với nội dung na ná như cái mình đang xem vậy. Thế rồi tôi làm một blog mới với tên là Góc Học Trò (<https://hoctroviет.blogspot.com/>) để viết lên những cảm nghĩ của mình về âm nhạc.

Từ lúc bắt đầu phân tích một bài nhạc phổ thơ đơn giản của nhạc sĩ Phạm Duy là **Hoa Rụng Ven Sông** năm 2006, 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**. Năm 2009, tôi phân tích một trăm nhạc phẩm 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 đờ** - giữa các khúc điệu với nhau, rồi tìm ra những thí dụ cho từng cách phát triển nhạc đờ, cách tạo câu nhạc, đoạn nhạc, và cách xây dựng cấu trúc nhạc để làm thành một nhạc phẩm hoàn chỉnh. Song song với việc tìm hiểu nhạc thuật Phạm Duy, tôi cũng viết thêm nhiều bài viết khác về các dòng nhạc Trịnh Công Sơn, Đức Huy, Lê Uyên Phương, Từ Công Phụng, cũng như nhạc Pháp, Mỹ, Thụy Điển, rồi dòng nhạc hòa tấu của nhạc sư Paul Mauriat, v.v. Một trong vài điều tôi rất sung sướng là sáu bài viết của tôi được cố nhạc sĩ Phạm Duy chọn đăng trong quyển sách **Vang Vọng Một Thời**. Ngoài ra, với vai trò web designer của trang nhạc phamduy2010.com, tôi cũng đã thuyết phục được nhạc sĩ cho đăng lên hai tài liệu nhạc thuật là **Đường Về Dân Ca** và **Âm Nhạc: Học Và Hành**, đã và đang là một nguồn tài liệu quý báu để các bạn trẻ học hỏi.




Phạm Duy 2010
một đời nhìn lại


LỜI GIỚI THIỆU
LÀ RUNG VỀ CỘI
SƠ KHẢO
PHẠM DUY TỔNG QUÁT
LỜI VIẾT PHẠM DUY

1. Đường Về Dân Ca

Tải về ebook: Đường Về Dân Ca




Tiểu luận này được viết ra vào năm 1990, khi tôi còn đang ở Thị Trấn Giữa Đàng (Midway City) California, USA.
Nay vì có nhiều bạn trẻ muốn hiểu biết về DÂN CA, DÂN NHẠC Việt Nam, tôi đã sưu tập nó và cho tập ĐƯỜNG VỀ DÂN CA này lên NET để đáp ứng nhu cầu đó.



Lời Giới Thiệu
Khảo Luận: 1, 2
Các Bài Viết Khác
Một Trăm Tình Khúc Của Một Đời Người
Image Galleries
E-books

Xem tiếp

2. Âm Nhạc: Học và Hành



Tải về ebook: Học và Hành

Viết Về Phạm Duy: 1, 2, 3
Nhạc Thuật
Writings about Pham Duy

<http://www.phamduy2010.com/02sokhao/>

Trở lại với chuyện sáng tác nhạc, dần dà tôi hiểu ra mấu chốt của vấn đề tại sao tôi không thể là nhạc sĩ: ***tôi không có đủ hứng khởi hay nòi tình để viết nhạc***. Biết vậy, nhưng khám phá mới về một nhạc sư người Hoa Kỳ gốc Áo là ông Arnold Schoenberg, đã cho tôi nhiều hy vọng là tôi sẽ viết được một hay nhiều bài nhạc theo phương pháp ông dạy. Bài nhạc có thể có ý nhạc tầm tạm hoặc dở tệ, nhưng cấu trúc bài nhạc sẽ rất chặt chẽ. Trong khi chờ hứng khởi đến tay, tôi cứ lại tiếp tục nghe, đọc và viết bài tìm hiểu nhạc vậy.

Gần đây nhất, tôi được chú T.Vấn đồng ý và mở rộng vòng tay đón chào quyền sách ebook vào tủ sách điện tử [T. Vấn & Bạn Hữu](#). Tôi cho đó là một vinh hạnh lớn của “*thuở mơ làm nhạc sĩ*” của tôi. Hy vọng bạn sẽ tìm ra một vài điều thú vị từ quyền ebook này, cũng như tôi đã rất hào hứng mỗi khi viết xong một tiểu luận và mong cho nó chóng tới tay bạn đọc trên liên mạng toàn cầu.

Thân ái,

Hiệp Dương (aka Học Trò)
Tháng Giêng năm 2020

Phần Một: Các bài viết về Nhạc Ngoại Quốc

Về ban nhạc huyền thoại: ABBA

Tôi nay tự nhiên con gái tôi (mười mấy tuổi – a teenager) hỏi tôi có biết một bài nhạc mà nó rất thích không, đó là bài **Right Here Waiting**. Tôi bật liền hai tiếng "Richard Marx", thế là nó tròn xoe mắt, ngạc nhiên tại sao tôi cũng biết. Thế là tôi kể ra một lô một lốc tên các bài nhạc khác để cháu đánh vào cái "Kindle Fire" của nó để nghe thử. Nó đặc biệt thích các bài **Time After Time** của Cindy Lauper, **Careless Whispers** của Wham, và **Crazy For You** của Madonna. Tôi bảo cháu là sáng mai sẽ lục lại tủ sách nhạc phổ để tìm những bài hay của 70' và 80' để đưa cháu tập piano.

Nhóm nhạc ABBA



<https://www.youtube.com/watch?v=TL0EoXdpOqg&list=PLlb3q7unEBfPDh5GChvhqHISwPH23uYLC>

Dòng suy nghĩ miên man đưa tôi về lại Saigon những ngày đầu 80', khi nhạc ngoại còn là thứ bị cấm lưu hành chính thức - mặc dù nếu ai có tiền thì cũng mua được ở chợ trời Huỳnh Thúc Kháng, hay ở các tiệm sang băng lậu. Tôi cũng không nhớ lần đầu tiên mua được một băng cassette gốc nhập lậu từ tàu viễn dương là năm nào, nhưng có lẽ là vào khoảng 1983 hay 1984. Tôi còn nhớ có mua được một cassette có hình bìa đề ABBA, nhưng bên trong nhạc phối không là ABBA chút nào, nhưng rõ ràng là giọng của hai người đẹp tóc vàng Agnetha và tóc hung Frida. Sau này tìm hiểu kỹ hơn thì các bài đó là trong hai LP riêng rẽ của hai người.

Một trong các tape nhạc đầu tiên (khoảng 1980 hay 1981) tôi mua từ cửa hàng sang băng lậu là một quyển thu lượm các bài nhạc của ABBA, mà các bài gây "ấn tượng" nhất là **Kisses of Fire, Dance (While the Music Still Goes On)**, và **The King Has Lost His Crown**. Nghe đây tức là thưởng thức giai điệu, cách thức hòa âm, chứ không chú tâm vào lời hát, vì có hiểu gì đâu (tôi học ban Pháp văn), mà lời nhạc nếu có in trước mặt thì cũng không hiểu nhiều. Lúc đó thì style nhạc cũng không biết phân biệt luôn, vì chỉ có biết nghe ABBA mà thôi, nhưng cũng có thích nhạc của ban khác thí dụ như BoneyM. Rồi sau này khi biết nhiều ban khác hơn như Bee Gees, Smokie, Madonna, etc. thì mới cảm nhận sơ sơ tại sao nhạc này nghe khác hơn nhạc kia (nhưng thật ra thì các ban nhạc đó cũng chỉ quanh quẩn là nhạc pop (popular - phổ thông) thôi, chứ tôi cũng chưa biết nhạc jazz là cái chi cả.)

Nhiều khi tôi nghĩ việc các nhà phê bình nhạc cho một ban nhạc vào một nhãn, như "disco" cho ABBA chẳng hạn, là một thiệt thòi cho ban nhạc đó. Vì, như bạn nghe thử 3 ba bài trên, thì chúng không có gì giống sự đơn điệu từng nhịp một như kiểu disco hết. Tiết tấu của chúng khi thì nhanh, khi thì chậm, đầy cảm xúc, biến hóa, hòa âm rất đặc sắc mới mẻ. Tôi còn nhớ lần đầu nghe được bài **The Day Before You Came** từ một

quán nhạc bên quận Bình Thạnh mà rùng mình, vì nhạc nền hay quá, nhất là các câu "tata, tata" mỗi cuối câu, biến đổi theo từng hợp âm, hay là giọng họ bè theo, hay các tiếng synthesizers, tiếng strings, quá sức mới mẻ, như từ hành tinh khác.

Sau này, khi đọc tài liệu và biết là đó là bài cuối cùng họ cùng nhau thu âm, thì tôi thật sự tiếc nuối về sự nghiệp của họ, quá ngắn, chỉ trong vòng 8,9 năm. Dù sao, tôi cũng có duyên may biết đến nhóm nhạc này, và khi còn ở Việt Nam (1980-1990) đã cố công lùng sục và nghe được 90 - 95 % các bài nhạc của họ, khoảng trên dưới 100 bài. Những phong cách trình diễn, hát và hát bè, hòa âm phối khí của 100+/- bài này, khi nhìn lại, **đã là một nền móng vững chãi của riêng tôi, là căn bản để tôi so sánh với các ban nhạc khác, hay các loại nhạc khác.** Hình như ngoài ABBA, chưa có một ban nhạc nào khác mà tôi thích **hết** các bản nhạc của nhóm.

Vậy thì những gì tôi đã học được từ thú nghe nhạc ABBA? Cũng có nhiều thứ, và khi ngồi nghĩ lại thì mới thấy rõ những điểm đó, chứ hồi đó nghe nhạc thì chỉ biết thích thôi, chứ cũng chưa để tâm vào việc phân tích nhạc như bây giờ, mỗi khi nghe một bài nhạc mới.

Điểm đầu tiên là tôi cảm thụ được những giai điệu hay, mượt mà. Cái này thì ABBA là trùm, giai điệu nào của họ cũng đẹp hết, hông lẽ bây giờ viết xuống cỡ 50 bài có giai điệu hay để làm chứng? :-)))) Tôi thích nhất là các bài **One of us, Slipping through my fingers, Our last summer, When all is said is done, Happy New Year, Andante Andante, I Wonder, Thank you for the music**, v.v. và v.v. Các giai điệu của họ sang quá, châu Âu quá, có lẫn nét cung đình, có chút lộng lẫy của Mozart, chút khoa học của Bach, nhưng không hề đượm vẻ sâu muộn bi lụy của Chopin. Học được (vô tình) ở họ cái cách họ phát triển một bài nhạc, rất kinh điển, như toán học, ra đề trước một câu, rồi nhắc lại câu đó, rồi phát triển câu, từ từ đưa dần đến đỉnh điểm trong phiên khúc, hay chờ để hóa giải trong điệp khúc. Tựa bài nhạc cũng kinh điển, đặt đúng chỗ trong điệp khúc, chỗ đầu hoặc chỗ cuối của đoạn, tựa ngắn

và dễ nhớ. Thí dụ rõ nhất của các điều vừa nói ở trên là các bài **Money, Money, Money** (dịch sang tiếng Việt là *Cơm áo gạo tiền*) và bài **S.O.S** (dịch là *Chàng ơi, cứu em với :-))*))

Điều thứ hai học được là ở cấu trúc bản nhạc. Kinh điển nhất là ABAB, như các bài vừa nhắc, hoặc là AAA như bài **Like an angel passing though my room**. thỉnh thoảng có bài có thêm một đoạn phụ (bridge) hay lead guitar sau đoạn ABAB để thay đổi không khí, như trong bài **Our last summer**,

hoặc một kết thúc "anh lên xe hoa về nhà nàng", điệu điệu và chẳng ăn nhập gì đến bài như đoạn cuối của **Two for the price of one**.

Tôi cũng cảm thụ được những bài nhạc có nhiều đoạn nhỏ hơn, đầy đủ hỉ nộ ái ố, nhưng sao vẫn vừa vặn và không lan man như trong bài **I let the music speak**

Những lời nhạc trong hai album cuối (**Super Trooper** và **The Visitors**) lời nhạc đã trưởng thành và súc tích hơn nhiều nếu so sánh với các LP trước, do công của Bjorn. Tuy không mê Bjorn lắm nhưng tôi rất khâm phục cách đặt lời của ông trong hai LP này, trong đó có bài **I let the music speak** vừa nhắc ở trên:

*I'm hearing images, I'm seeing songs
No poet has ever painted
Voices call out to me, straight to my heart
So strange yet we're so well acquainted*

*I let the music speak, with no restraints
I let my feelings take over
Carry my soul away into the world
Where beauty meets the darkness of the day
Where my mind is like an open window
Where the high and healing winds blow*

*From my shallow sleep the sounds awake me
I let them take me
(Let them wake me, let them now, let them take me)*

tôi tạm dịch:

*Tôi nghe được những hình ảnh, tôi thấy được những bài ca
Mà chưa thi sĩ nào vẽ được
Những tiếng nói réo gọi tôi, tôi thảng tim tôi
Quá đỗi xa lạ nhưng dường như cũng đã biết nhau tự bao giờ
Tôi để âm nhạc lên tiếng - rất tự nhiên, không ràng buộc nó*

Tôi để tình cảm tôi tự do lán át lý trí

*Đưa hồn tôi ra khơi, vào một thế giới khác
Nơi cái Ác đối mặt với cái Thiện
Nơi tâm trí tôi như một cửa sổ mở toang
Nơi những ngọn gió lớn nhưng cũng rất bao dung thổi mạnh
Từ cơn mộng mị những âm thanh ấy đã dựng tôi tỉnh dậy
Tôi để chúng chiếm trọn hồn tôi ...*

Bạn thấy đó, lời nhạc này sâu sắc, bí hiểm và đầy thơ lẫn kịch tính nhiều, nếu ta so sánh với bài **Thank you for the music** chẳng hạn.

Tôi cũng cảm nhận được phong cách hòa âm tuyệt vời, có một không hai này của ABBA. Mỗi bài nhạc là một tuyệt phẩm, khi họ đã tung ra thì đó là bản tuyệt nhất, cho dù họ có chơi theo nhiều kiểu khác nhau trong studio, cũng hay không kém, nhưng họ vẫn không phát hành một bản khác. Điểm này họ giống hệt như ban nhạc tiền bối The Beatles, chỉ tung ra thị trường những gì hay nhất mà thôi, những gì tàng tàng họ xếp xó. Sau này, khi các ban nhạc này đã rã, nhưng các hãng sản xuất vẫn muốn thu lợi nhuận thêm bằng cách tung ra các version khác không hay bằng, chúng ta mới hiểu rõ hơn đằng sau tấm màn nhung đã xảy ra những gì ...

Trở lại với phong cách hòa âm, ABBA rất sáng tạo và đặc thù trong lối chơi, nên rất khó bắt chước. Tôi nhớ có vài lần nghe **Happy New Year** trên đài truyền hình SG do Ngọc Bích trình bày, tuy hay đó nhưng hòa âm không đủ dày và theo sát bài gốc, nên bài cũng trở nên kém hay. ABBA đã là một tiêu chuẩn để tôi so sánh với các ban nhạc, loại nhạc khác. Bạn thấy nhạc ABBA phong phú như vậy, sau đó 5,6 năm có nhóm **Mô đen Thất kinh** lên ngôi, với những giai điệu sàn sàn như nhau, hòa âm thì hết nhau, thì làm sao là nhạc để đòi cho được? Có chăng là chỉ đủ để làm mì ăn liền, đóng 10 cái lon sắt vào 1 cái dây lê la khắp xóm thôn, tức là làm một medley nhạc đó :-)

Sau cùng, không gì thú vị hơn khi được đọc những lời bình phẩm gần đây do chính các đương sự viết xuống trong sách "**Mamma Mia! How can I resist you**". Tôi dịch vài đoạn để chia sẻ với bạn:

Về cách sáng tác nhạc của Benny Andersson (trang 106-107):

Tôi chẳng biết nhạc tôi viết đến từ đâu nữa, chỉ biết rằng tôi tốn rất nhiều thời gian. Lý do chính khiến chúng tôi (ABBA) không làm các chuyến lưu diễn vì chúng tôi hiểu rõ rằng chúng tôi cần nhiều thì giờ để sáng tác những ca khúc hay. Anh chẳng thể nào viết một bài nhạc hay chỉ trong vòng một giờ. Có lẽ bên ngoài thì bạn có thể viết nhanh như vậy, nhưng bạn cần phải bỏ ra cỡ hai tháng trước đó để thử hết những ý tưởng, trước khi có thể viết được ca khúc hay đó trong một giờ đồng hồ. Đó là cách tôi làm một ca khúc. Tôi không biết đối với ai khác thì sao, chứ với tôi thì chỉ có cách đó thôi. Nếu tôi không ngồi trước piano, và nếu không làm việc cật lực, cố đạt được một cái gì đó và cố làm cho bài hát hay hơn, nhạc phẩm sẽ không chào đời. Nhạc phẩm không thể chào đời trong khi đang lái xe và nghĩ là "Oh! tôi có ý tưởng này hay", không bao giờ như vậy cả.



Tôi phải ngồi trước cái piano hay một cây keyboard và chơi đủ mọi ý tưởng hỗn tạp, rồi bỏ câu nhạc đó đi, rồi chơi ngẫu hứng tiếp cho đến khi nào có một câu nhạc hay ho xuất hiện và tôi có thể nói "Cái này hay đấy!" Nếu có hai người cùng viết nhạc, như Bjorn với tôi trong những ngày viết nhạc cho ABBA, thì việc sáng tác nhạc sẽ dễ dàng hơn một chút vì người này có thể phụ phát triển ý nhạc trong khi người kia chưa bắt kịp ý nhạc. Nhưng sự thực là tại sao bài nhạc lại được phát sinh như vậy thì hoàn toàn ngoài sự hiểu biết của tôi.

Benny Andersson nghĩ về **The Day Before You Came** (trang 124):

*Trong bài **The Day Before You Came**, không có ai khác chơi nhạc ngoài tôi cả, điều này chưa hề xảy ra trong nhạc ABBA. Tôi bắt đầu bằng một click track (như máy giữ nhịp vậy - ht) rồi tôi xây dựng lên từ từ cả bài nhạc. Nhưng nay nhìn lại thì đó không hẳn là một sáng kiến tốt - nhưng dù sao thì tôi vẫn nghĩ đó là một bài nhạc hay.*

*Sau khi chúng tôi thu âm xong bài này, chúng tôi đã cho phát hành một album dưới dạng các tuyệt phẩm "The Greatest Hits" cùng với bài này và Under Attack, dưới tên gọi là "**ABBA The Singles: The First Ten Years**", như muốn chứng tỏ cho mọi người thấy là chúng tôi có chủ đích sẽ quay lại và chơi nhạc thêm mười năm nữa. Hồi đó thì chúng tôi chưa biết con tạo sẽ xoay vần ra sao, nhưng cái tựa đề (ABBA mười năm đầu)*

nói rõ là chúng tôi không hề có ý định từ bỏ cuộc chơi. ABBA chỉ nghỉ giải lao thôi và chúng tôi vẫn đang nghỉ giải lao. Chỉ có điều là cái "mười năm tiếp theo" đó sẽ không bao giờ xảy ra.

ABBA và tôi

Cuối tuần vừa rồi tôi lục lọi tủ sách thì thấy lại quyển nhạc mang theo lúc đi định cư năm 1990. Cách đây vài năm sách đã ngả màu vàng vì hồi đó giấy không tốt, tôi cắt từng tờ ra bỏ vào bọc nylon lại. Tìm thấy vài bài nhạc **ABBA** trong đó: **Happy New Year, Slipping through my fingers, và Head Over Heels**. Hai bài trước là do ông thầy tôi viết xuống nốt và cho hợp âm vào để tôi học, còn bài thứ ba là tôi tự nghe rồi viết xuống. Các bài này tôi đã nắn nót kẻ nhạc và viết lại vào tập nhạc này và mang đi.



Khi xưa ở Saigon, tôi có ông thầy hay lạ lùng, thí dụ ổng biết bài nào, rồi tôi ngỏ ý muốn học bài đó, ổng sẽ ngồi xuống dạy đàn chừng mười phút. Sau đó ổng sẽ ngồi xuống bàn viết, lấy giấy nhạc ra rồi viết xuống, khỏi cần lên đàn đánh lại nữa! Tôi biết nghe, nhìn nhạc và đánh tự do

tay trái bây giờ phần nhiều là học từ thầy. Tạ ơn Thầy!

Bài **Slipping through my fingers** là một trong số ít bài mà tôi thích lời do **Bjorn Ulvaeus** soạn. Bài tả về một người bố/mẹ nhìn con mình cắp sách tới trường với cảm nghĩ là con nó đang tuột khỏi tầm tay của mình, đã từ từ khôn lớn. Bây giờ mình có con gái lớn tướng rồi thì nghe bài này dễ "mủi lòng" lắm:

*Schoolbag in hand, she leaves home in the early morning
Waving goodbye with an absent-minded smile
I watch her go with a surge of that well-known sadness
And I have to sit down for a while
The feeling that I'm losing her forever
And without really entering her world
Im glad whenever I can share her laughter
That funny little girl*



Bài hát có cái melody hay lắm, và cái chord đổi từ Bb sang Bbm ngay đầu bài (*schoolbag in hand ...*) rất hoài niệm, đó có lẽ là bài đầu tiên mà tôi quen với cách đổi chord này. Tôi cũng đặc biệt thích cái chord Fsus4 -> F lúc cuối đoạn (*that funny little girl*) nghe chơi vui. chord này ít lạm dụng mới hay, lạm dụng nghe nó hơi bị nhàm.

Nhiều khi tôi nghĩ vì thiếu sách báo, sách học về nhạc nên tôi đâm ra biết viết ký âm, vì muốn ghi xuống cho dày tập nhạc. Chứ sang bên này sách nhạc thừa mứa, muốn có một quyển ABBA Gold về để tập đánh không còn là chuyện khó nữa. Tôi nhớ lại hồi đó nghe mấy băng cassette hải ngoại trong loạt Dạ Vũ Đen, Hồng, Tím, v.v. có mấy bài nhạc Pháp do ca sĩ Kiều Nga hát hay quá trời, tôi mày mò bỏ thời gian nghe và đánh lại từng nốt, rồi tập viết xuống, trong đó có bài **Tu te reconnaitras (Xin Tự Hiểu Minh)**. Bài này có nhịp 6/8 slowrock, hay viết 2/4 và dùng toàn liên ba cũng được, như tôi đã viết khi xưa.



Hồi đó chả biết là ai hát hết, thành đề xuống là Chanson Francais, sau này mới biết là của ca sĩ Pháp Anne-Marie David, bài này đoạt giải

Eurovision một năm trước ABBA thử phải. Lời Việt dịch rất "hay" - nói theo cách của tôi. Nó gợi nhớ nhiều đến thời trước 75, chẳng hiểu tại sao nữa, mà bây giờ tôi vẫn còn cảm giác đó:

*Tìm trong mơ, giữa tuổi thơ,
Tìm trong lớp lúc ta dạy bởi ma soeur
Tìm sân ga, nhớ tới chân son,
Còn mong dần thân vào tuổi si mê
Tìm mình trong nỗi ưu tư
và tìm trong ngóng chờ*

*Xin cho gặp
Hãy cho ta tự hiểu mình
phút giây do dự
Tìm trong nỗi vui và trong khóc than*

*Xin cho gặp
Hãy cho ta tự hiểu mình
Khiến trong thơ đại
tìm trong thế gian để ta thấy ta*

Cũng trong thế giới lời Việt nhạc ngoại quốc đó, bài nhạc khác mà tôi rất hâm mộ mà sau này tìm hiểu thì biết là của Sir Paul Mc Cartney viết (cho dù trong sách nhạc bao giờ John Lennon và Sir Paul cũng đề chung tên), đó là bài **Yesterday**:

*Mới hôm qua
buồn phiền trong tôi như đã bay đi xa
mãi đến hôm nay tim còn thấy hoan ca
tôi còn ngỡ như là ngày hôm qua*

*Nhớ trong tôi
tưởng chừng như thời gian đã quên không trôi
để chúng ta không còn cảm thấy chia phôi*

những gì đã qua còn trong tim tôi

Hôm nay

tôi chẳng muốn đếm thời gian

như tôi vẫn làm

Hôm nay tôi cố gắng quên thời gian

sao lòng vẫn nhớ?

ABBA - Thank You For The Music Collection

Năm năm đầu tiên kể từ ngày tôi định cư ở Hoa Kỳ (1990), một trang các việc hay làm là tìm kiếm lại những gì đã mền chuộng từ thời thơ ấu và mới lớn (ở Saigon), trong đó có nhạc. Đầu tiên là mua những cassettes 2đ một cuốn ở tiệm nhạc Bích Thu Vân trong khu Phước Lộc Thọ, Little Saigon. Sau đó là mua vài compilations nhạc hay của ABBA. Từ từ, vì biết mình thích nghe nhạc ABBA nhất (trước khi biết nhiều nhạc Mỹ Pháp xưa nay, và Beatles sau này), nên tôi từ từ tìm kiếm từng CD của ABBA. Hồi đó, những năm đầu 90, chưa có internet. Muốn đặt CD cũng không biết tìm đâu để đặt mua. Hễ các tiệm băng nào lớn trên đất Mỹ (Virgin Records và Tower Records) có CD nào mới trong bộ 9 đĩa CD trong phần trên vừa ra là tôi mua liền.

Năm 1995, khi đi làm việc xa, tình cờ tôi mua được collection ABBA, Thank You For The Music. Compilation này rất đặc sắc. Nó gồm những bài hay nhất cũng như hay vừa của ABBA. Kèm thêm là một số bài không có trong CD nào trước đó hết như Cassandra, Elaine, mà trước kia chỉ xuất hiện trong Single mặt B, phải có máy LP mới nghe được.

Riêng CD 4 là hay nhất đối với người sưu tầm, vì nó cho nghe nhiều những thứ hiếm, như các bài Put On You White Sombrero, Dream World, và track ABBA Undeleted, gồm những đoạn nhỏ, những ý tưởng

khi họ thu thanh, những tiểu phẩm chưa hoàn chỉnh, trong đó có bài Just Like That.

Collection rất trang nhã, gồm 4 đĩa, mỗi đĩa là chữ cái từng người và chữ ký, và một booklet với nhiều chi tiết mới lạ vào thời đó



Phải nói là Collection này đã làm nền tảng để Polar Music Publishing Company biết được thị hiếu của khách hàng, sau này làm lại các CD, và mới đây nhất là tin họ sẽ tung ra bộ LP cho collectors, gồm tất cả các LP mà ABBA đã tung ra thị trường.

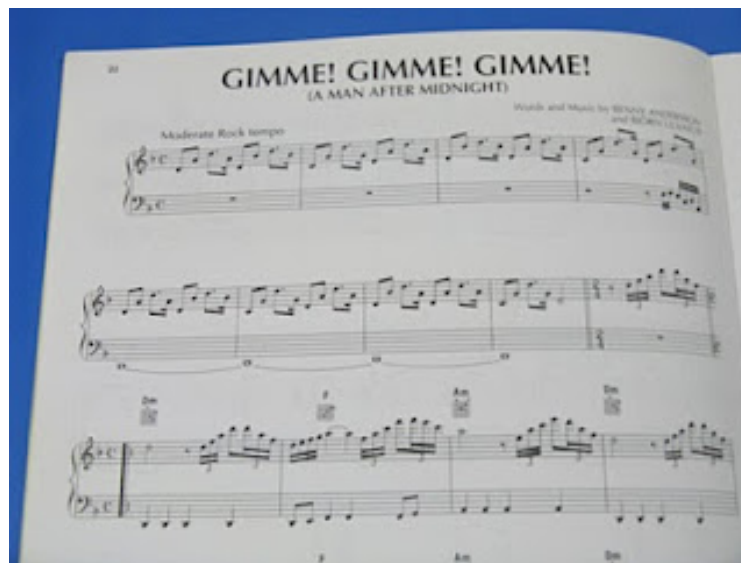
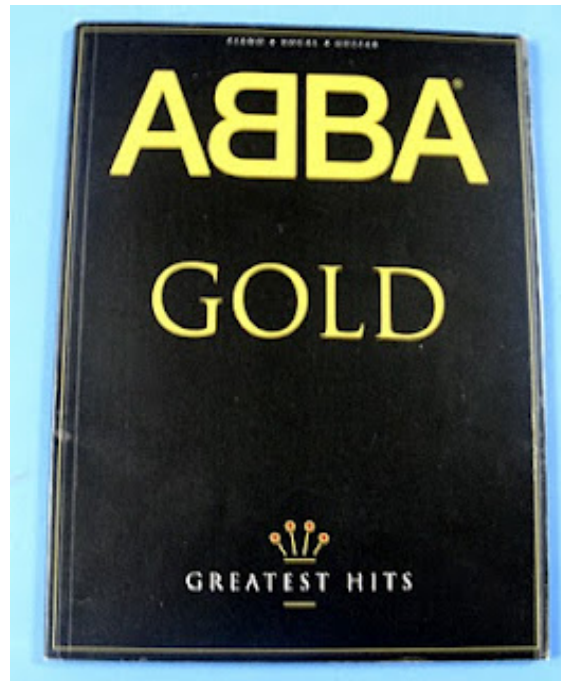
Gần đây nhất, ABBA đã tung ra đầy đủ collection của họ dưới nhan đề ABBA - The Albums gồm 8 đĩa nói trên, và đĩa thứ 9 gồm những bài bonus. Giá cả rất văn nghệ, chỉ có 64\$ USD, tức là dưới 8\$ một đĩa.

Sách Nhạc

Tháng 10/2010 sẽ là tháng đánh dấu tôi mua trọn bộ collection về sách nhạc ABBA của tôi. Tôi đã mua được một quyển có in nốt nhạc những bài trong thời kỳ đầu của ABBA như Gonna Sing You My Lovesong, King Kong Song, v.v. và vì một lý do nào đó ABBA đã không xuất bản rộng rãi. Có lẽ họ nghĩ ai thèm mua các bài thời kỳ đầu của họ.

ABBA Gold

Đây là tập nhạc đầu tiên tôi mua của nhóm ABBA. Tập nhạc gồm những bài họ đề trong CD ABBA Gold. đây là CD phát hành rộng rãi nhất ở thị trường Mỹ. Tập nhạc có nhiều bài nhạc hay của thời kỳ cuối ABBA: các đĩa Voulez Vous, Super Trouper, và The Visitors.

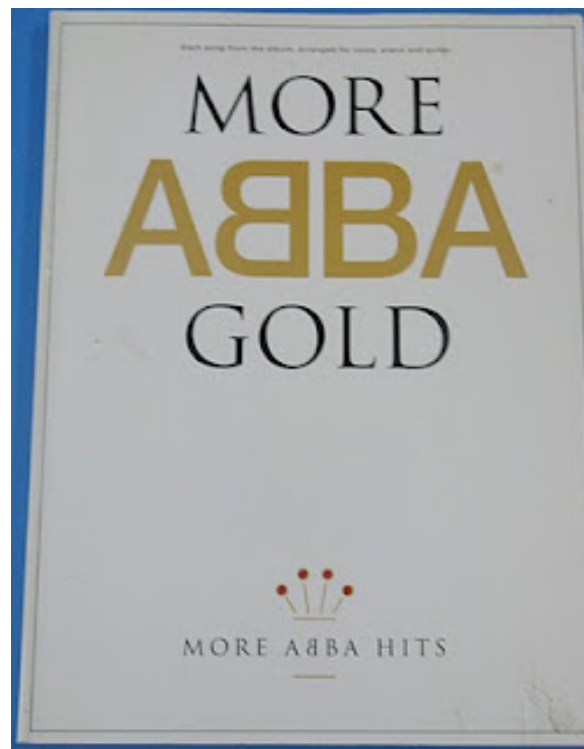


More ABBA Gold

Tập nhạc thứ nhì gồm những bài nhạc họ phát hành trong CD More ABBA Gold, tiếp theo sau sự thành công của ABBA Gold trên toàn thế giới.

Riêng tôi, vì đã có hết 8 CD gốc, nên không mua hai CD này, chỉ mua sách nhạc mà thôi. Bên này sách ABBA hiếm lắm, bạn muốn mua trong tiệm đàn như Sam Ash thì sẽ chỉ thấy ABBA Glod, còn không thấy More ABBA Gold đâu. Chỉ có đặt mua trên Amazon.com thì chắc chắn có.

Như quyển trước, quyển này gồm toàn những bài còn lại trong 3 đĩa thời kỳ sau cùng, và vài bài của thời kỳ đầu của ABBA như I Do, I Do, I Do, I Do, I Do, So Long, Honey, và giữa: Angeleyes, Eagles, I Wonder (Departure).



Great Songs Of ABBA

Cái tên người nhạc sĩ Milton Okun đến với tôi là khi tôi đang tìm mua sách ông soạn cho dương cầm các nhạc hay thời 50, 60, cho đến ngày nay 2000-09. Chỉ khi tìm hiểu các sách khác ông đã soạn, thì mới biết

rằng ông đã rất ưu ái mà soạn riêng một cuốn cho ABBA, (cũng như để thời gian làm một cuốn cho The Beatles mà tôi đang đặt mua.)

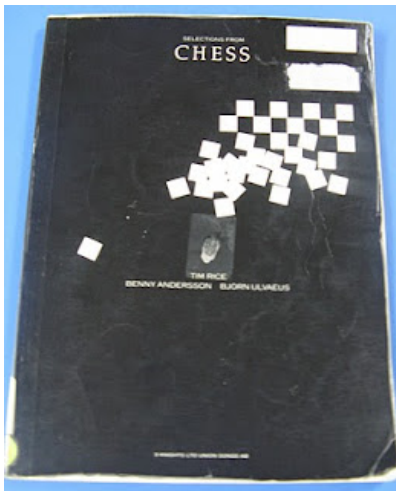
Ông xuất bản cuốn này khoảng năm 79, 80, nên trong sách chỉ có các bài của 6 CD đầu, không có bài nào trong 2 CD cuối Super Trouper và The Visitors. Thành ra nay tôi có quyển này là có gần đủ hết các bài nhạc có note của ABBA!!! Viva ABBA! Viva Milton Okun! Viva Internet & Amazon.com! Cuối cùng là Viva và Thank you for the Music!



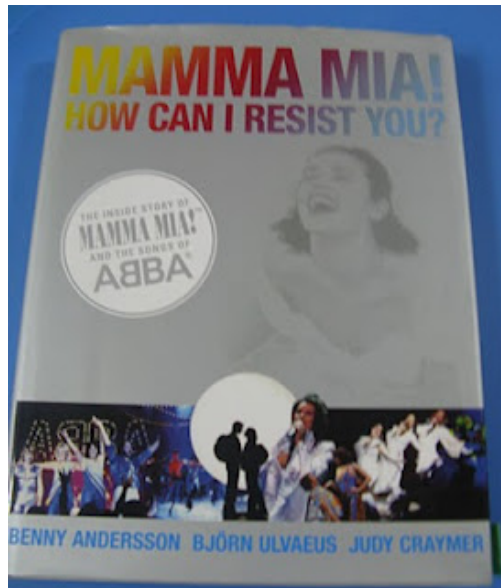


Chess

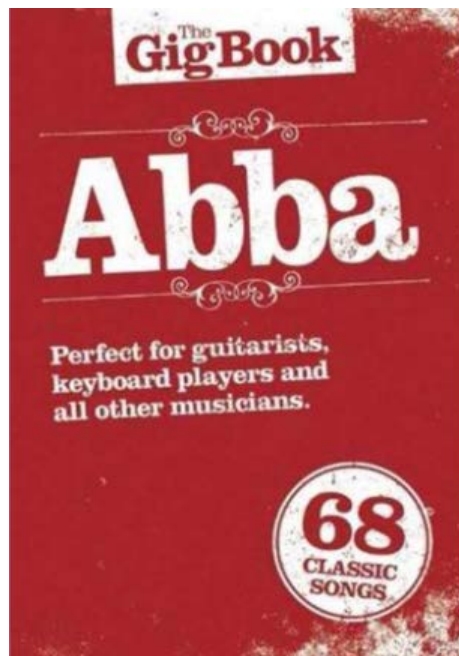
Sau khi ABBA tan rã thì Benny và Bjorn có làm một nhạc kịch lấy tên là Chess, nói về chiến tranh lạnh Đông Tây xuyên qua cuộc đấu cờ Nga Mỹ. Nhạc cũng có nhiều bài hay, tiếc rằng Agnetha và Frida không hiện diện trong nhạc kịch này với các giọng ca thiên thần của họ.



Còn nhiều sách nữa viết về nhóm ABBA đáng kể nhất là cuốn này, trong đó Benny & Bjorn kể lại trường hợp sáng tác của nhiều bài nhạc nổi tiếng của họ.



Nếu bạn chỉ muốn có một tập sách nhỏ với những bài hay nhất (có hợp âm đi kèm) để hát vui văn nghệ thì quyển này sẽ làm bạn hài lòng:



Agnetha Fältskog - Người đi qua đời (âm nhạc của) tôi

Mới đó mà đã sang tháng mười hai rồi! Lại gần một năm nữa sắp đi qua đời tôi! Tháng mười hai là tháng ngồi lại điểm xem mình đã làm được gì cho mình, cho người thân của mình trong năm vừa qua. Có lẽ, ngoài cái blog ít khi lui tới viếng thăm và post bài mới này, các thứ khác trong đời sống thực đều hanh thông. Ba mẹ mạnh khỏe, vợ chồng con cái việc làm và học hành rất OK, tên bạn thân nhất từ hồi lớp 5 trường Hòa Bình thì mới lên xe bông, chúc mừng chúc mừng ... Kinh tế Hoa Kỳ cũng đang khá lên, bên này bà con Mèo đi shopping dữ lắm, sắp hàng rông rảnh tối trước ngày Thứ Sáu Đen ...

Tháng 12 cũng là dịp kiểm lại gia tài nhạc xưa, đi lòng vòng xem ABBA, The Beatles, nghe hai đĩa Xmas của The Carpenters, v.v. Mới nhận ra một điều là danh ca **Agnetha Fältskog** là ca sĩ mà tôi thích nhất trong đời.



Một bức ảnh đẹp của Agnetha, có lẽ chụp vào khoảng 1981, khi hát bài The Day Before You Came.

Từ hồi xưa hồi xưa khi một chữ tiếng Anh bẻ đôi cũng không biết, nàng đã làm tôi "head over heels" bằng những khúc nhạc ABBA thân quen như [Thank You For The Music](#), [Slipping Through My Fingers](#), [One Of Us](#), [Happy New Year](#), [The Day Before You Came](#), chúng đã là một động lực không nhỏ để tôi học tiếng Anh coi nàng hát cái chi. Khi ABBA rã đám thì tôi cũng không hay biết, nghe nàng hát với Tomas Ledin bài [Never Again](#) mà tưởng ABBA nhận thêm nam ca sĩ, ai biết đâu cái bìa cassette tàu viễn dương chỉ trưng bìa ABBA để lừa người ta dễ mua mà thôi. Sau này cô hát lại mình cũng không biết luôn - cho dù đang ở Mỹ, mãi sau này may mắn quá mua lại được CD **The Coloring Book**. Bài nào trong đó cũng hay hết, nhất là "If I Thought You'd Ever Change Your Mind". Nghe thật ngọt lịm và đồng cảm. Để biết rằng Agnetha là một ca sĩ hiếm hoi mà tôi yêu nghe giọng hát từ khi còn mười mấy tuổi tới bây giờ, 30 năm sau. Hy vọng sẽ còn được nghe tiếp một vài CD nữa trước khi nàng hoàn toàn giải nghệ. Phải gọi nàng là Bà mới đúng, vì [Agnetha](#) cũng 61 tuổi rồi còn gì, thôi thì "kính lão đắc thọ", hihi ..

*I would bring you happiness
Wrapped up in a box and tied with a yellow bow
I would bring you rainbow skies
And summer rain to make your garden grow
And in the winter snow, my songs would keep you from the cold*

*I would bring you flowers in the morning
Wild roses when the sun begins to shine
Winter fruits and summer wine
Sweet perfume and columbine
If I thought you'd ever change your mind
If I thought you'd ever change your mind*

Mấy ai có được người bạn đồng hành thủy chung như vậy, đem hạnh phúc gói trong một cái hộp siết lại với cái nơ vàng, đem bầu trời lấp lánh cầu vồng và mưa rào mùa hạ để làm vườn cây xanh tốt, và rồi khi đông đến, hát những bài ca ấm áp làm lòng anh tan đi băng giá!!!

Bjorn (Ulvaeus) ơi là Bjorn, anh thả mỗi bất bóng đó anh có biết không? Nàng Agnetha vẫn thủy chung với tình yêu đầu của nàng, hứa với người tình cũ trăng và sao, với lời giả dụ không thể nào có thực là "*nếu em nghĩ là anh sẽ đổi ý ...*" Mà thật chứ, ai tinh ý và nghe lại các bài khác trong CD sẽ biết.

Các bài nhạc khác trong đĩa nhạc trên:

- [*Agnetha Faltskog - Sealed With A Kiss*](#)
- [*Agnetha Faltskog - Remember Me*](#)
- [*Agnetha Faltskog - Love Me With All Your Heart*](#)
- [*Agnetha Faltskog - Fly Me To The Moon*](#)
- [*Agnetha Faltskog - My Colouring Book*](#)
- [*Agnetha Faltskog - If I Thought You'd Ever Changed Your Mind*](#)
- [*Agnetha Fältskog - What Now My Love*](#)
- [*Agnetha Fältskog - Sometimes When I'm Dreaming*](#)
- [*Agnetha Fältskog - Past, Present and Future*](#)
- [*Agnetha Fältskog - When You Walk In The Room*](#)

Past, Present and Future là một bài hát khác trong CD "The Coloring Book". Nghe rất hay, Agnetha diễn tả rất đạt. Nghe lời nói mới thấy nổi da gà, vì nó quá đúng với tâm trạng của Agnetha. Hồng nhan đa truân, một lần đổ vỡ trong hôn nhân với Bjorn, thành ra cuộc đời của Agnetha trở nên sâu muện.

Trong 4 người của ABBA, người tôi "yêu" nhất là Agnetha, rồi đến Benny, rồi Frida. That's it. Tôi không ưa Bjorn xít nào, vì anh không đem lại hạnh phúc lâu bền cho Agnetha. Benny thì vẫn có quan hệ gần bó với Frida, họ vẫn đứng chung với nhau trong những lần hội họp, mà

gần đây nhất là trong lần được inducted vào Rock and Roll Hall of Fame.

Lúc Agnetha e then với lời hỏi mời khiêu vũ, lúc nàng nghiêm nghị khi nói thẳng "don't try to touch me", v.v.. Sao nàng không thử đóng phim nhỉ???

Điều tôi thích thú là cả Agnetha lẫn Frida đều rất gracefully aged, nói như mình là "đẹp lão". Hai người nhìn sau 30 năm vẫn duyên dáng, đáng yêu và trân trọng như thửa nào xem những video như **The Day Before You Came, Happy New Year, Super Trooper**, v.v. và v.v.

Trích lời gốc:

*Past - well now let me tell you about the past
Past is filled with silent joys and broken toys
Laughing girls and teasing boys
Was I ever in love?
I called it love
I mean - it felt like love
There were moments when...
Well, there were moments when...*

*Go out with you?
Why not?
Do I like to dance?
Of course
Take a walk along the beach tonight?
I'd love to
(But) Don't try to touch me
Don't try to touch me
Cause that will never happen again
Shall we dance?*

Dĩa nhạc Piano của Benny Andersson

Nhạc sĩ Benny Andersson của ban nhạc huyền thoại ABBA vừa cho ra đời một đĩa nhạc có tên là Piano. Như tên gọi, đĩa nhạc gồm hai mươi một nhạc phẩm trình bày trên piano, do Benny sáng tác cho ban ABBA, cho đĩa nhạc “Chess”, rồi nhạc kịch “Kristina från Duvemåla”. Có sáu bản nhạc ABBA được ông chọn, đó là I Let The Music Speak, Thank You For The Music, The Day Before You Came, I Wonder (Departure), My Love, My Life, và cuối cùng là Happy New Year, mà người Việt mình có lẽ ai cũng biết và cũng nghe mỗi mừng Một Tết!



Sau vài ngày đặt mua và chờ đợi thì CD cũng đã tới! Cảm giác của tôi khi nghe thật khó tả. Nghe những bài mình đã quá quen thuộc nhưng dưới một hình thức khác, và cũng do cùng tác giả trình bày, quả thật là một thú vị khác thường. Tôi có cảm giác như Benny “mời” tôi cùng ngồi trong một phòng khách nhỏ với cây piano, rồi ông nhẹ nhàng - như chữ ”piano” ta hay thấy trong khuôn nhạc - đánh cho tôi nghe từng bài, từng bài. Không còn những hooks của những nhạc cụ khác, những giai

điệu, hòa âm ABBA đến thẳng tôi qua lối soạn piano tuy đơn giản nhưng vẫn giữ trọn các ý chính của bài. Ông có xuất bản một quyển sách đi kèm, người phụ tá đã khéo léo chuyển tải từng chi tiết nhỏ nhất xuống trang nhạc. Các ông bố, bà mẹ Việt Nam đã từng yêu ABBA và có con theo học piano từ nhỏ không nên bỏ qua quyển nhạc này! Đây là dịp con bạn học chơi ABBA từ nguồn, cũng như đền đáp công lao bạn chớ con đi học nhạc mỗi tuần từ năm này qua tháng nọ!

Tôi cũng đã mua bản điện tử Kindle và rất hy vọng ránh học theo và tự đánh bài “Happy New Year” mỗi ngày đầu năm, thay vì vắn nhạc ABBA lên và phải nghe khúc “May we all have our hopes, our will to try, If we don't we might as well lay down and die” hay là “Seems to me now, That the dreams we had before, Are all dead, nothing more “; tôi không muốn nghe chữ chết trong ngày đầu năm, coi bộ hơi xui xẻo!

Đẻ lãng-xê CD, Benny có một vài YouTube cho người nghe thưởng thức. Tôi rất thích cuộc phỏng vấn, những câu trả lời của Benny rất thật thà, ngay thẳng, những lời khuyên thật quý báu cho người trẻ viết nhạc: phải ngồi miệt mài qua năm tháng trên piano mới mong thành công. Ông thật xứng đáng là một thần tượng để các fans tôn thờ! Tôi hy vọng ông sẽ tiếp tục cho ra đời những quyển Piano 2, Piano 3 trong tương lai.

Chess: <https://www.youtube.com/watch?v=ypdi0o3gNGc>

Thank You For The Music:

<https://www.youtube.com/watch?v=rC4hgWQHH-8>

Phỏng vấn: <https://www.youtube.com/watch?v=e1J2Apw6E2M>



Benny Andersson: Tôi là một fan ruột của Johann Sebastian Bach. Với tôi, Bach là một nguồn nhạc tuyệt vời và vô tận! – Nguồn: YouTube.

ABBA đã cùng ghi âm hai bài hát mới

Một tin giật gân khác trong năm 2018 là sau trên 35 năm ngưng hoạt động, ban nhạc ABBA đã cùng ghi âm hai bài hát mới!!! Quả là một tin rất vui cho những ai yêu nhạc ABBA! Được biết ABBA đăng thông báo này trên trang Instagram ngày 27 tháng 4, và tôi coi được cùng ngày trên trang nhất Yahoo.com. Đây là địa chỉ thông báo:

Dịch thoát:

Việc quyết định tiến hành dự án lưu diễn "ABBA Avatar Tour" tạo ra một hệ quả bất ngờ. Cả bốn chúng tôi đều cảm thấy sau ba mươi lăm năm, có lẽ sẽ rất thú vị nếu chúng tôi cùng trở lại phòng thu âm để ghi âm lần nữa. Và chúng tôi đã làm việc đó. Có vẻ như thời gian đã ngừng trôi, tưởng chừng như chúng tôi vừa mới chia tay nghỉ lễ cuối tuần rồi lại làm việc tiếp. Và lần làm việc chung này quả thật là rất vui!!!

Kết quả của lần làm việc này là hai bài hát mới, một bài có tên là "Anh vẫn còn tin em mà". Bài này sẽ được các avatar ảo của chúng tôi trình diễn trong một show truyền hình đặc biệt do hãng NBC thực hiện, rồi đài BBC sẽ trình chiếu tháng 12 năm nay.

Có lẽ chúng tôi đã già dặn hơn, nhưng bài hát này hoàn toàn mới. Chúng tôi cảm thấy rất vui!

Agnetha Benny Bjorn Anni-Frid

Stockholm, Thụy Điển, 27 tháng Tư 2018

Nghe tin này thì tôi cũng rất vui, háo hức, và hồi hộp lẫn lo âu nữa.

Vui là vì đây là lần đầu tiên trong đời chờ đón một bản nhạc ABBA! Trong thời "cầm vận", "tiến nhanh tiến mạnh tiến vững chắc" cuối những năm 70, đầu 80, không có cách chi biết ABBA ra bài mới khi nào, sách vở, tin tức hành lang, hội yêu nhạc ABBA cũng không có chi hết.

Vui là vì thấy cuối cùng thì cả bốn thành viên đã có một cuộc hội ngộ "reunion" đầy ý nghĩa, lịch sử ABBA đã sang trang mới. Không như the Beatles khi chơi chung bài "Free as a bird" chỉ còn có ba người, ABBA

trái lại đủ cả 4, và 3 trong số 4 hoạt động âm nhạc rất tích cực những năm gần đây:

- Agnetha ra đĩa mới mấy năm trước,
- Benny ra đĩa Piano nửa năm trước,
- Bjorn là đầu tàu của "ABBA The Museum", Stockholm, Thụy Điển,
- Mamma Mia 2 sắp trình chiếu 7/2018.
- Riêng Frida cũng có hát bài Andante, Andante năm 2010.

Háo hức, hồi hộp và lo âu vì không biết hai bài tới có "đẳng cấp", "xịn", có xứng với tầm vóc của các bài "Hits" trước hay không???

Riêng tôi tiên đoán là bài này cũng sẽ trẻ trung như thời vàng son của họ, vì hai lý do:

- Họ hát nhạc cho avatar ảo của họ trình diễn. Họ đều đã thất tuần, nên mới phải dùng avatar, thế nên nhạc sẽ không già đi. "I Still Have Faith in You", một cái tựa bài rất bí hiểm, có lẽ để diễn tả tiếp các cảm xúc tiếp theo bài "The Way Old Friends Do" chẳng???
- Câu "we may have come of age", dịch thẳng là "chúng tôi có lẽ đã dậy thì" (trưởng thành) nghe hơi kỳ quặc, nhưng có lẽ dùng để biện minh trước cho nội dung rất tươi vui, trẻ trung như năm, sáu LP đầu của họ chẳng???

Mamma Mia! Here We Go Again

Phim "*Mamma Mia! Here We Go Again*" trình chiếu cuối tuần qua (tháng 6/2018) với số tiền thu được trên 35 triệu mỹ kim, chỉ tính riêng ở Hoa Kỳ. Riêng tôi, một ABBA fan, phim này quả là một món quà tuyệt vời cho mùa hè nóng bức. Bọn tôi coi tới hết phim, hết phần credits luôn. Nhạc nền credits quá tuyệt, chơi các tracks ABBA chỉ có nhạc, không có lời. Lại phải chờ mấy tháng nữa mua blu-ray về coi/nghe lại :-)

CD của phim tôi mua cách đây 2 tuần cũng đã tạo nhiều cảm xúc thú vị, khi thấy một số bản nhạc hoặc được hòa âm mới hoàn toàn (My love, my life, Why did it have to be me?), hoặc thêm vào intro (Super Trouper), cho thấy Benny và Bjorn vẫn còn rất bén nhạy khi viết lại hòa âm.



Nếu có thì giờ rảnh bạn nhớ đi coi phim nhé! Hay tìm mua DVD cũng OK nốt!

From Souvenirs To Souvenirs

Tôi tình cờ tìm ra một trang YouTube của một người Việt tên Nicholas Phạm.

<https://www.youtube.com/channel/UC4A-gYHUEZ0bt1yKgav7cJQ>

Anh có tài kể chuyện qua những hình ảnh tư liệu của anh, và những bức ảnh anh chụp Paris hoa lệ. Một trong các youtube anh làm là bài **From Souvenirs To Souvenirs**, anh lồng vào các hình ảnh thời trung học bên Pháp của anh, một tuổi trẻ cùng bè bạn Việt Pháp, những party vui tươi, những kỳ nghỉ hè trên bãi biển, v.v. Slide show trên đã tạo thật nhiều cảm hứng để tôi viết lời Việt cho bài nhạc trên.

Trích lời gốc:

*A lonely room, an empty chair
Another day so hard to bear
The things around me that I see remind me of
The past and how it all used to be ...*

*From souvenirs to more souvenirs I live
With days gone by when our hearts had all to give
From souvenirs to more souvenirs I live
With dreams you left behind
I'll keep on turning in my mind ...*

Đâu rồi những dấu yêu? – Lời Việt Học Trò

Copyrighted © 2010

Chiếc ghế trống không, căn phòng lẻ loi,

*Thật khó biết bao khi đời vắng tên,
Nhìn những lá thư khi xưa em trao đến anh, còn em chẳng thấy,
Trong anh rung rung kỷ niệm xa vắng ...*

*Em yêu ơi, ôi đâu còn đâu nữa đôi ta,
những sớm nắm tay trong sân trường thề thốt yêu nhau,
Em yêu ơi, ôi đâu còn đâu nữa môi hôn, trao nhau ngại ngần
những ước mơ xưa nay đã trôi xa ...*

*Sẽ chẳng có ai như em dấu yêu,
Để hát với anh bao khúc nhạc vui,
Chỉ có đơn côi bao quanh lấy anh, một thân một kiếp,
Em trong tim anh chỉ còn là ký ức ...*

*Em yêu ơi, ôi đâu còn đâu nữa đôi ta,
những sớm nắm tay trong sân trường thề thốt yêu nhau,
Em yêu ơi, ôi đâu còn đâu nữa môi hôn, trao nhau ngại ngần
những ước mơ xưa nay đã trôi xa ...*



*Hình lấy từ video trong trang nhạc của anh Nicholas Phạm (người
ngồi). Youtube video anh thực hiện đã tạo nhiều hứng khởi để tôi soạn
lời Việt. Xin cảm ơn anh rất nhiều.*

Happy Together - Hạnh Phúc Cùng Nhau

Happy Together là một trong những bản nhạc mà tôi thích nghe nhất. Khi nghe bản tiếng Việt lúc nhi đồng đã bị mê hoặc bởi giai điệu cuốn hút, sau này khi nghe được bản gốc trong CD do chính The Turtles trình bày còn thích phần lời hơn nữa. Giai điệu cuốn hút, dựa trên một chord progression đơn giản là Am G F E7, phối hợp với sự hát bè la-la-la thật sôi nổi. Chorus thì giống như là một pre-chorus vì chỉ là một câu tán thán lặp lại hai lần trên 2 chords là A và G, làm người nghe muốn nghe thêm hoài. Lời ca mới thật là "genius" vì hai chữ "Me" và "You" được lặp đi lặp lại, khẩu cầu cho một kết luận tất yếu cuối mỗi verse là "Happy Together"!!!

Hạnh Phúc Cùng Nhau

Lời Việt: Đan Hà

*Tưởng tượng em đang cùng anh, ngồi đây
Nhớ nhung đến nhau từng phút từng giây
Tâm hồn em ái, nhớ thương đến người mình thương mình yêu
Ôm chặt trong tay, ôi sung sướng khi gần nhau*

*Rồi em sẽ nhắc sẽ nói, nghe tiếng anh hứa
Hứa anh riêng thương mình em mà thôi, tâm hồn em ái
Ước mong trên đời này em cùng anh, ôm nhiều ơn phúc
Ôi sung sướng khi gần nhau ...*

*Hãy như trong lòng chẳng còn yêu ai nữa khác anh, một đời say đắm
Có anh trong đời bầu trời xanh xanh mãi ngát xanh một đời tươi thắm*

Em của anh, anh của riêng em. Dẫu cho cuộc đời ngã nghiêng bạc đen

*Ta còn nhau mãi. Ước mong anh thương mình em mà thôi
Em của riêng anh. Ôi sung sướng khi gần nhau ...!*



<https://www.youtube.com/watch?v=9ZEURntrQOg>

Trích lời gốc:

*Imagine me and you, I do
I think about you day and night, it's only right
To think about the girl you love and hold her tight
So happy together*

*If I should call you up, invest a dime
And you say you belong to me and ease my mind
Imagine how the world could be, so very fine
So happy together*

*I can't see me lovin' nobody but you
For all my life
When you're with me, baby the skies'll be blue
For all my life ...*

Cheryl Crow - Soak Up The Sun

Sáng qua đi làm nghe bài nhạc của Cheryl Crow với nhan đề là "**Soak Up The Sun**" (tận hưởng ánh dương), thấy có nhiều chỗ viết lời hay quá, bèn để ý và đi tìm, thì lại thấy video cũng đẹp, và lời nhạc còn có thêm nhiều ẩn dụ nữa.



https://www.youtube.com/watch?v=KIYiGA_rIIs

Trước tiên là câu "*I don't have digital, I don't have diddly squat*". I don't have digital thì cũng giống như tình trạng của tôi hiện nay, không phải thiếu tiền mua một cái smart phone "Droid" để bằng anh bằng em, mà vì tôi nghĩ mình lệ thuộc vào máy móc điện toán điện tử nhiều rồi, nay lại càng lệ thuộc hơn nữa nếu own một cái "Droid". Nhưng câu sau

thì mới zui, I don't have **diddly squat**, nhái lại âm **digital**, nhưng "diddly squat" thì là chẳng có gì cả, mà theo nghĩa bắt cần đời, "đếch thềm".

Thứ hai là câu điệp khúc: *I'm gonna soak up the sun, Gonna tell everyone, To lighten up*. Lighten up theo người Mỹ hay dùng thì có nghĩa là "thôi bỏ đi Tám", đại sự biến vi tiểu sự, tiểu sự biến vi vô sự, *take it easy*. Nhưng "*soak up the sun*" mà đi cùng với "*lighten up*" thì quả là tuyệt hảo, vì khi mình thu hút, tận hưởng ánh nắng mặt trời, thì nếu người mình không phản xạ, tỏa ánh sáng ra thì đâu có phải là lighten up? Trước kia tôi chỉ biết và thích bài **All I wanna do** của mỹ nhân Cheryl Crow, nhưng nay lại có thêm *Soak Up The Sun* trong danh sách nhạc hay rồi.

John Mayer - Your Body Is A Wonderland

Sáng nay có thì giờ rảnh, đọc lại một quyển sách mà tôi có giới thiệu trong một bài viết trước là "**The Billboard Guide to writing and producing songs that sell**", tác giả nhấn mạnh là muốn một bài nhạc nổi tiếng, bài phải có ít nhất là một cái hook (dịch sát là lưỡi câu cá). Ông nói thêm là một cái hook chưa đủ, ít ra là phải có thêm 1 cái hook cỡ vừa khác, và một số các hooks "chìm" khác nữa. Hook lớn để bắt cá lớn, hook vừa bắt cá cỡ vừa, còn các hooks con bắt hồn thính giả khoái nghe mấy cái tỉ mỉ, tidbits như tôi. Quả không sai, trong khi thưởng thức bài **Your Body Is A Wonderland** (thân thể em là xứ thần tiên), tôi thấy anh John Mayer dùng rất nhiều hooks như sau.

https://www.youtube.com/watch?v=N5EnGwXV_Pg

Hook chính: câu tựa bài (*Your body is a wonderland*) lặp đi lặp lại, làm người nghe nhớ tên và motive của bài.

Hook phụ: nền guitar lặp đi lặp lại chord progression **F5 F5/C F5/Bb F5/C**, tạo nền cho John trình bày cảm hứng.

Các hooks nhỏ khác:

- lời nhạc rất suggestive, nói ít hiểu nhiều, hiểu sao cũng được,
- đoạn chơi nhạc cụ gần cuối bài trước khi về điệp khúc (damn baby, you frustrated me ...) nghe như anh đang bơi trong bể yêu đương ...

Về nhóm nhạc The Carpenters

The Carpenters là tên của một nhóm nhạc của thập niên 70, với hai thành viên chính là nữ ca sĩ và trống sĩ Karen Carpenter, và người anh là Richard Carpenter phụ trách phần hòa âm phối khí và chơi keyboards. Ban nhạc nổi tiếng từ năm 1969, kết thúc năm 1983, khi Karen Carpenter đột ngột qua đời, một phần vì bệnh biếng ăn (anorexia nervosa.) Ban nhạc cho ra đời trên 100 nhạc phẩm, riêng Richard Carpenter đúc kết lại được một danh sách 40 bài và phát hành năm 2009 nhân dịp kỷ niệm 40 năm thành lập ban nhạc, với tựa đề 40/40. Ban đầu thì nhóm không được nhiều nhà phê bình âm nhạc đánh giá cao về tài năng, nhưng những đĩa nhạc, singles của họ bán hàng triệu đĩa, ngoài Hoa Kỳ thì Anh quốc và Nhật Bản là hai quốc gia say mê nhạc của họ nhất. Khi ban nhạc tan rã, dần dần quan niệm của giới phê bình và công chúng Hoa Kỳ đã thay đổi. Nay thì họ được coi là một trong những ban nhạc huyền thoại nhất của thế giới, riêng có người còn đánh giá Karen có giọng ca hay nhất nhì thế kỷ 20, đứng ngang hàng với Ella Fitzgerald hay Barbra Streisand.



Người ta thường nói: Rome không thể xây xong chỉ trong một ngày (Rome wasn't built in a day) Trong âm nhạc cũng vậy, người này xây lâu đài trên nền cát của người đi trước. Cũng như ABBA, một trong các thần tượng của nhóm Carpenters là nhóm The Beatles, và cả 3 nhóm đều có chung 1 câu nói bất hủ: *chúng tôi sáng tác trong đầu, không viết xuống thành nốt. Nếu bài nhạc có giá trị, sáng hôm sau khi thức dậy tôi vẫn sẽ còn nhớ nó, còn nếu như quên rồi thì nó cũng đáng được quên.* Cả ba ban nhạc mà cả thế giới ưa thích, trong đó có tôi và bạn, đều có những mắt xích vô hình hay có hình làm nhạc người đi trước ảnh hưởng sâu đậm tới người đi sau. Ngồi nghĩ lại mới thấy, không phải tình cờ mà tôi thích nhạc của cả ba nhóm. Đó là vì ABBA chịu ảnh hưởng của The Beatles lẫn Carpenters, rồi Carpenters chịu ảnh hưởng của The Beatles và các nhóm nhạc Oldies thời 50', 60' khác, rồi tới lượt Beatles lại học từ các sư tổ Hoa Kỳ như Elvis Presley, Buddy Holly, Ray Charles, v.v. Đọc trong quyển viết về sự nghiệp của nhóm The Carpenters, ta thấy Richard Carpenter rất độc quyền và tự tin trong việc hòa âm phối khí cho ban nhạc của mình, thế mà rất cảm động khi được Paul McCartney mời lại phòng thu âm chơi (1974), lặng lẽ "chiêm bái" sự phụ chính trang các track nhạc trong phòng ghi âm. Tương tự, Benny Andersson của ABBA cũng khoái trá khi kể về việc mình được gặp Brian Wilson của nhóm nhạc lừng danh The Beach Boys, người mà ông đã chịu ảnh hưởng nhiều ở cách sáng tác nhạc cũng như cách thu âm nhiều lớp (multi-layered sound) trong đĩa [Pet Sounds](#)

Ở Việt Nam, những anh chị thanh niên trên dưới 20 tuổi trước năm 1975, hầu hết đều rành nhạc của nhóm The Carpenters, vì năm 1969 họ đã nổi tiếng bởi bài **Ticket To Ride**, hòa âm lại từ The Beatles, rồi sau đó là #1 Hit **They Long to Be (Close to You)** năm 1970. Đến năm 1975,76 thì họ đã bắt đầu đi xuống, ngược chiều với sự đi lên của hai nhóm ABBA và Bee Gees của phong trào nhạc disco. Còn với lớp thiếu nhi 9, 10 tuổi như tôi năm 1975, Beatles hay Carpenters là những cái tên lạ hoắc. Xì trum, Lữ Hân, Phi Lộc, Vượng đóm, Phan Tân, Sĩ Phú là

những tên tuổi sáng giá hơn nhiều, tuy chỉ lẫy lừng trên các kệ sách của nhà Khai Trí 62 Nguyễn Huệ, cũng như các nhà sách lớn nhỏ khác của toàn cõi Nam Việt.

Như đã bàn đi bàn lại, nhạc ngoại quốc lừa chúng tôi chỉ biết ăn theo từ những bản nhạc in roneo lời Pháp, Mỹ và Việt còn sót lại, bị những chủ nhân ông mới gọi là "tàn dư", "phản động", "đòi truy", cần quét sạch sau những đợt đốt sách, nên có đề mà hát là sượng rên người rồi, có cách nào đâu mà biết bài hát ra đời lúc nào, do nhóm nào hát?! Nhạc Phạm Duy hay Trịnh Công Sơn thì lại càng bị cấm, suốt một thời niên thiếu của tôi từ 1975 đến 1990. Tôi còn nhớ có bài "**Em Còn Nhớ Hay Em Đã Quên**" của TCS, nghe lên đài VOA do Khánh Ly hát, nghe nó "**vàng vọt**" và đã đã gì đâu á. Còn "**Mỗi ngày tôi chọn một niềm vui**", hay là "**Em ở nông trường, em ra biên giới**" tuy cũng cùng người sáng tác nhưng nghe cũng chả khác gì mấy bài như kiểu "**Tiếng chày trên sóc Bom Bo**" :-))) (nhưng phải công nhận bài Bom bo này có tiết tấu hay lắm, tuy là nhạc **đỏ**)

Nói dài dòng, chẳng qua là để biện minh cho việc tôi không mê Tân Nhạc Việt Nam lắm, thời Tiền chiến, cũng như thời trước 75 ở miền Nam - nếu so sánh với nhạc Pháp Mỹ. Như bạn thấy đó, nhạc "vàng vọt" bị cấm lưu hành, phải đốt hết, hoặc nghe thì dẫu dẫu diêm diêm, còn chỗ nào nữa đâu của tuổi mới lớn để mà yêu với chả thích. Cũng may sau này tàu viễn dương ra vào, mở cửa hé hé chút để có băng nhạc mua từ Thái Lan, Hong Kong thì mới có cơ hội nghe ké The Carpenters hay ABBA.

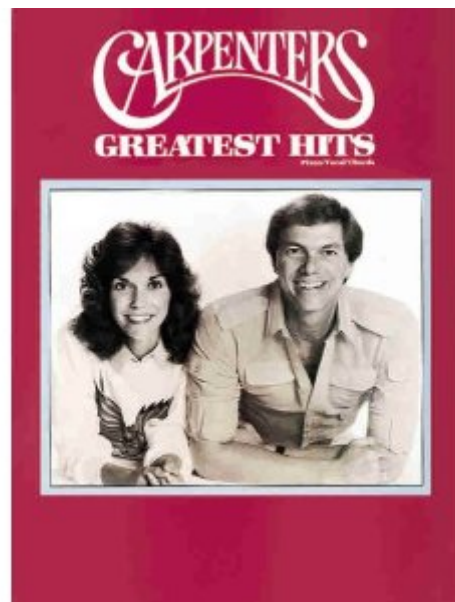
Còn về cái chuyện "Rome không thể xây xong chỉ trong một ngày" vừa bàn tới ở trên, nó cũng là một lý do tại sao nhạc ở Việt Nam bây giờ bị người ta chê là dở. Đó là vì cả nước bị đứt phim, một nền tân nhạc còn non trẻ đã bị khai tử, nay có hồi phục lại cũng hơi muộn và lỡ nhịp rồi. Thôi thì chịu vậy chứ biết làm sao?!?

Như đã kể trong một post trước, khi còn ở Việt Nam tôi có một người

thầy dạy đàn piano, anh rất khoái The Carpenters. Anh tâm sự với tôi, mỗi sáng dậy anh phải nghe "điểm tâm" bài **This Masquerade** để thưởng thức mấy câu intro cũng như counter melodies của piano và flute, rồi anh mới chịu đi dạy nhạc!!!

Anh có đánh cho tôi nghe, hay hết biết. Anh đánh hay thiệt, sao mà anh chỉ nghe bằng tai mà đánh lại y chang, nhất là đoạn Richard solo piano (khoảng 2 phút vào bài). Anh có viết cho tôi vài bài để học, đó là các bài **Yesterday Once More**, và **Goodbye To Love**.

Cái mà tôi thích nhất từ nhóm Carpenters, ngoài những điểm thông thường mà ai cũng biết - giọng hát (timbre) của Karen, cách hòa âm của Richard, các bài nhạc tình tuy buồn nhưng không ủy mị, hay các bài nhạc Giáng Sinh - còn là cách để hợp âm cho bản nhạc. Khi còn ở VN, tôi từng tìm sách báo, sách dịch để học cách viết hợp âm sao cho nó "đã", cho giống cách thầy tôi viết xuống: nào là Am/G, rồi Esus4, rồi Bm7-5, Adim, rồi còn C9 hay F13 nữa. Cứ như các loại sinh tố A,B1, B6 vậy! (Chỉ thiếu có B52 là đủ bộ :-))) Nhờ trời, khi qua Mỹ tôi đã để ý và mua từ từ được một vài quyển sách dạy viết nhạc rất hay, cũng như là sách **Carpenters - Greatest Hits** với nhiều cách để hợp âm thật hay, làm sáng tỏ rất nhiều bản khoản khi trước.



Bàn về nhạc của Carpenters, hay tiểu sử cùng các thành công của nhóm thì nhàm rồi, chỉ loay hoay một hồi trên YouTube là ra nhiều clips rất hay. Tôi thì lại muốn đề phần viết về The Carpenters này là nói về những thu lượm riêng tôi về cách đặt hòa âm của họ, từ dễ đến khó. Tôi nghĩ đây là một đề tài ít ai bàn đến.

Tóm tắt sơ lược về cách đặt hợp âm

Hy vọng bạn đọc của bài viết này đã từng "thử lửa", mò mẫm cách đặt hợp âm cho một bản, cũng như người viết đã và đang loay hoay không biết bao nhiêu lần mỗi khi muốn đệm trên guitare hay piano. Cách dễ nhất là ta chuyên tông về tông đơ, ý quên tông Đô, tức là tông có các nốt Do Re Mi Fa Sol La Si ở cung trưởng, hay là các nốt La Si Do Re Mi Fa Sol thăng (Sol #) ở cung thứ liên hệ. Rồi ta cũng nên học rành rọt Đô là C, Re là D, hay Dm nghĩa là Re minor tức Re thứ) v.v. Từ hai thang âm trên, ta có thể viết ra tất cả các hợp âm cần thiết bằng cách lấy thêm quãng 3 và quãng 5 của mỗi nốt trên nó:

Đô trưởng: C (Do Mi Sol), Dm (Re Fa La), Em (Mi Sol Si), F (Fa La Do), G (Sol Si Re), Am (La Do Mi).

Riêng hợp âm cho nốt Si thì rất ít dùng trong cung trưởng, đó là hợp âm của các nốt Si Re và Fa. Nếu nốt Fa mà là thăng thì ta có hợp âm Bm rồi, nhưng vì là Fa thường nên sẽ là Bm-5, nốt thứ 5 bị giảm xuống nửa cung, có vậy thôi. Hợp âm này trái lại được dùng nhiều hơn ở cung thứ, làm nền để đi về hợp âm E, tức là Mi Sol# và Si.

La thứ: Am (La Do Mi), Bm-5 (Si Re Fa), C (Do Mi Sol), Dm (Re Fa La), E (Mi Sol# Si), F (Fa La Do), và G (Sol Si Re)

Để cho các hợp âm có nhiều màu sắc hơn, người ta thêm vào nốt thứ 7 nữa, để các hợp âm trên trở thành:

Đô trưởng: CM7 (Do Mi Sol Si), Dm7 (Re Fa La Do), Em7 (Mi Sol Si Re), FM7 (Fa La Do Mi), G7 (Sol Si Re Fa), Am7 (La Do Mi Sol), và Bm7-5 (Si Re Fa La).

La thứ: Am7 (La Do Mi Sol), Bm7-5 (Si Re Fa La), CM7 (Do Mi Sol Si), Dm7 (Re Fa La Do), E7 (Mi Sol# Si Re), FM7 (Fa La Do Mi), và G7 (Sol Si Re Fa)

Các luật viết về hòa âm để tạo ra các bè hay phù hợp với bài nhạc một cách rất ráo, tiếc thay lại khó hiểu và nghiêng nhiều về lý luận, dẫn chứng nhiều thí dụ từ nhạc cổ điển. Tôi có vài cuốn sách về hòa âm, có đạo ngồi xuống tự học, rồi bỏ cuộc. Tuy nhiên bạn không cần phải biết các luật hòa âm để tạo ra những hợp âm hay, bạn chỉ cần biết cách đọc và sử dụng ngay trên đàn, rồi nghe và tập nhiều cho quen tai là đủ. Cách hay nhất mà tôi đã và đang áp dụng là cách mua sách nhạc có hợp âm đi kèm, rồi về nhà tập đánh theo, riết rồi sẽ quen. Nhờ ông Thầy khi xưa dạy tôi cách đánh tay trái trên piano, rồi khi đưa một bài nhạc ông chỉ đưa tôi có tay phải và các hợp âm thôi, nay tôi có thể nhìn một bài nhạc có chords rồi đánh theo cả hai tay. Khi quen thuộc lắm rồi thì mò luôn chord cả tay trái lẫn giai điệu ở tay phải, rất thích thú.

Có một cách học đàn "free" cho các bậc phụ huynh nữa, là đi theo kèm cho con nhỏ khi học đàn piano, lúc nó khoảng 4 tuổi là ghi danh theo học ở trường đàn Yamaha là vừa. Con trai tôi 6 tuổi, cháu phải tập mỗi ngày các hợp âm chính của 5 thang âm: Do, Fa và Sol trưởng, La và Re thứ, gọi là "roll call". Thí dụ như Do trưởng thì phải đánh các nốt Fa Fa Mi Mi Re Re Do trong khi tay trái chơi các hợp âm F (với thể đảo Do Fa La), G7 (với thể đảo Si Fa Sol), và C (Do Mi Sol).

Riêng tôi nhờ kèm riết cho hai con, do phải bắt chúng đọc nốt ngay theo

sách mà tôi cũng tăng nhiều kỹ năng đọc, không chậm chạp như khi xưa nữa, có thể nhìn theo nhạc và đánh theo từng nốt, thay vì đọc lướt và đoán như hồi xưa.

Trở lại với các hợp âm, bạn có thể lên đàn rồi mò ra các nốt của bài Sing chẳng hạn, cũng như lắp vô các hợp âm của bài đó. Bảo đảm bài này rất dễ, chỉ nằm trong mấy cái hợp âm của tông Đô trưởng mà tôi vừa bàn ở trên.

(They Long To Be) Close To You

Tháng 10 năm 1969 chúng kiến sự ra đời của album đầu tay "Offering" của nhóm Carpenters, cùng với đĩa single đầu là bài Ticket To Ride. Tuy số lượng bán lúc đầu không cao, chỉ có 18 ngàn bản, nhưng như Herb Alpert - một trong hai ông chủ của A&M (hãng xuất bản đĩa của nhóm) nhấn mạnh là "cần phải có thời gian để người nghe để ý đến nghệ sĩ mới." Một trong những người để ý lại không ai xa lạ mà chính là Burt Bacharach, người viết nhạc nổi tiếng thập niên 60 với các bài như This Guy's In Love With You, Raindrops Keep Falling On My Head, và sau này như That's What's Friends Are For, On My Own, v.v. Ông này cũng đang làm việc cho A&M, ông nghe được bài Ticket To Ride trên radio, rồi hỏi thăm Jerry Moss, ông chủ thứ hai của A&M, Ông này cho biết "thủ phạm" là gà của "hãng nhà", là nhóm mới The Carpenters. Bacharach bèn ngỏ ý mời nhóm chơi mở màn một liên khúc cho một đêm ca nhạc từ thiện vào tháng 2 năm 1970. Richard sốt sắng nhận lời và bắt đầu tìm bài hát để điền đầy liên khúc đó.

Khi chủ nhân Herb Alpert - cũng là một nghệ sĩ *thời trumpet* nổi tiếng - biết được tin trên, ông bèn "sang" lại một bản nhạc do Burt Bacharach và Hal David viết trước đó mấy năm để Richard xem thử, rồi sau đó nhấn mạnh rằng ông muốn thấy Carpenters ghi âm bản này theo lối hòa âm của họ. Lúc đầu thì Richard cũng không hứng thú lắm, nhưng vì ông

là một người muốn thứ gì cũng phải hoàn hảo tuyệt đối, nên ông bỏ nhiều công sức ra để hoàn thiện bài nhạc. Cảm thấy tên bài nhạc quá dài, Richard là người đã rút ngắn lại bằng cách bỏ 4 chữ đầu trong dấu ngoặc, trở thành (They Long To Be) Close To You. Sau khi được tung ra thị trường, bản single này nhảy vọt từ hạng 56, rồi 37, 14, 7, hạng 3, rồi cuối cùng là giành hạng nhất trên Billboard Top 100 trong suốt 4 tuần lễ, từ cuối tháng 7 tới cuối tháng 8 năm 1970, với số lượng đĩa bán ra trên 1 triệu bản!

Năm 1970, với bản nhạc này họ đã đoạt giải Grammy "Best Contemporary Vocal Performance by a Duo, Group or Chorus" (giải thưởng dành cho hát đôi, nhóm nhạc hay dàn đồng ca hay nhất trong năm), qua mặt các tiền bối được đề cử khác là nhóm The Beatles (được đề cử với bài Let It Be!), Simon & Garfunkel (với bài Bridge Over Troubled Water!), Chicago, và The Jackson 5. Họ cũng thắng giải nghệ sĩ mới trong năm, ngoài việc được đề cử (nominated) thêm 6 giải khác.

Sau đây là bài hát, tôi transpose từ cung Eb sang Đô trưởng, để bạn có thể theo dõi những hợp âm lạ, có màu đỏ. Sau đó là lời Việt do bạn Leaqua viết.

Trích lời gốc:

F E7sus E7
Why do birds suddenly appear

Em7 Am7
Ev'rytime you are near
F
Just like me, they long to be
C6 CM7
Close to you...

F E7sus E7

Why do stars fall down from the sky

Em7 Am7

Ev'rytime you walk by

F

Just like me, they long to be,

C6 CM7 C6 C7

Close to you...

Gần anh mãi

Lời việt:Leaqu

1. Tại sao thế, chim muông chợt riu rít gần?

Ngày anh đến, lòng bỡ ngỡ

Tựa bầy chim lòng em vẫn mơ

Gần bên anh

2. Đường anh qua, sao ngàn rớt xuống đời

Ngày anh đến, ngời ánh sáng

Hệt như sao, lòng em mãi mơ

Gần bên anh

ĐK:

Ngày bình yên cất tiếng khóc anh chào đời

Trời ban ơn phép có - anh đẹp như em vẫn mơ ước giống thiên thần đó

Vàng trắng tỏa ánh sáng óng ánh chiếu xuống tóc rồi

Ánh mắt biếc sáng ngàn sao lấp lánh

3. Làm say đắm bao nàng ngây ngất tình

Ngày anh đến, người theo mãi

Tựa như ai lòng em vẫn mơ

Có anh gần

ĐK:

Ngày bình yên cất tiếng khóc anh chào đời
Trời ban ơn phép có -anh đẹp như em vẫn mơ ước giống thiên thần đó
Vàng trắng tỏa ánh sáng óng ánh chiếu xuống tóc rối
Ánh mắt biếc sáng ngàn sao lấp lánh

4. Làm say đắm bao nàng ngây ngất tình
Ngày anh đến, người theo mãi
Gần bên anh, lòng em vẫn mơ
Có anh gần
Gần bên anh, lòng em vẫn mơ Gần anh mãi

Wahhhhhhhhhh - muốn bên người

Wahhhhhhhhhh - mãi bên người.

Hahhhhhhhhhh - muốn bên người.

Lahhhhhhhhhh - mãi bên người.

Bạn thấy là những chỗ bôi đỏ, bài nhạc được đệm bởi 1.) những hợp âm điểm trang (harmonic embellishments) như Esus7, C6, hay 2.) hợp âm nằm ngoài thang âm như E7.

Thí dụ bạn bỏ đi hợp âm **E7sus** ở cuối câu đầu (Why do birds suddenly appear) mà chỉ đánh E7 không thôi thì cũng OK. Tương tự bạn cũng có thể bỏ đi **A9sus A9** và đánh A7 cũng được. Nhưng những hợp âm sus đó (quãng 4) như **E7sus** (Mi La Ti Re) có tác dụng chuyển dịch, hướng người nghe dễ dàng hơn vì phải hóa giải từ nốt La (quãng 4) sang nốt Sol thăng (quãng 3 trưởng của hợp âm E7.)

Hợp âm **E7** là một sáng tạo nhỏ về hòa âm, vì nó không nằm trong thang

âm Do trưởng, tạo nên một sự lạ tai. Ngay sau hợp âm đó lại là một thí dụ khác về cách để hợp âm lạ, khi bài hát từ trưởng E7 chuyển nhẹ qua thứ cùng bậc **Em7**, nghe lạ tai. tương tự, ở điệp khúc, chỗ câu "*and decided to create a dream come true*" chữ true được tô điểm bằng một hợp âm lạ, đó là **A7**, không nằm trong thang âm chính, vì A7 có quãng 3 trưởng là nốt Do thăng, mà ta đang ở cung Do trưởng. Chữ "true" chợt bừng sáng lên, làm người nghe cảm thấy giấc mơ đó quả là hiện thực.

Một điểm son nữa về cách viết bài hát là ở chỗ Burt Bacharach cố ý "giấu" cung chính của bài, đến cuối mới hé lộ. Bạn thấy bài bắt đầu bằng hợp âm F trưởng, đi vòng vo tam đảo qua E7 rồi Em7, Am7, cuối cùng mới bật mí cho ta là bài thuộc về Do trưởng. Tại sao vậy? Tại vì lời nhạc của bài là một câu hỏi: *Tại sao bầy chim đột nhiên xuất hiện, mỗi khi em ở gần bên anh? (nếu bắt đầu bằng chủ âm thì tầm thường quá, đâu phải là câu hỏi, cần hóa giải?)* Rồi câu đồng dài tiếp: cũng như anh, chúng ước ao được gần bên Em. (Chắc là Em này có bấp rang thả nhiều xuống chân nên chim chóc mới hay tụ lại, hi hi ...)

Cách viết nốt nhạc cũng "quá đã". Bạn để ý sẽ thấy ba nốt đầu "**Why do birds**" cũng chính là 3 nốt cuối "**Close To You**" !!! Ba nốt giống nhau, nhưng vì đề hai hợp âm khác nhau là F (quãng 4) và C (chủ âm) nên bạn thấy chúng cho **màu sắc hoàn toàn khác nhau**, làm ta không biết được. Thế mới biết hòa âm quan trọng dường nào.

Một chi tiết nhỏ nhác, là khi Richard làm hòa âm, thì Alpert khăng khăng đòi giữ hai cú rải (appoggiated) cuối điệp khúc (starlight in your eyes of **blue**) bằng piano, vì hai cú đó là ý đồ của Bacharach. Tôi nghe và ngẫm nghĩ lại thì thấy rất thích hợp, vì nó diễn tả sự tụ lại, cũng như kết luận chỗ bầy chim sẽ phải tụ là ở dưới chân em.

Cuối cùng, bạn sẽ để ý thấy bài này đẹp tuyệt đối cả về lời lẫn nhạc, nhất là ở câu cuối Just like **Me**, they long to **BE**, close to **You** . Không những tả tình cảm thông qua bầy chim, người hát còn muốn nhấn mạnh ở đầu nhịp là **ME BE YOU**, giống như bài Happy Together của nhóm The

Turtles, có thật nhiều "me" và "you" để làm người đẹp loạn tâm trí, chả biết đi đâu chỗ nào, hay quen anh nào khác :-)

Ngoài cách hòa âm tuyệt vời, Richard còn đưa vào một cái đoạn kết "wah" dài trên 1 phút, rất đặc sắc. Sau này ông [bày tỏ cảm nghĩ](#) là nếu không có đoạn kết đó chưa chắc bài đã đạt số 1 trên Billboard. Sau đây là phân dịch câu hỏi của người hâm mộ và phân trả lời của Richard Carpenter.

Fan hỏi:

Để đến 30 năm rồi, tôi cứ băn khoăn ông đã tính toán làm sao để ghi âm đoạn kết bài **Close To You**. Ông còn nhớ lúc nào đã nảy ra ý tưởng đó hay không, cũng như kể thêm những điều gì đã tạo hứng khởi để làm đoạn kết đó?

Richard trả lời:

Tôi được Herb Alpert đưa cho trang lead (chỉ gồm melody và lời - ht) của bài nhạc ít ai biết tới của hai ông Bacharach-David viết, Herb muốn tôi soạn ra một tổng phổ. Chúng tôi khi đó làm việc trong phòng ghi âm của A&M. Tôi cầm lấy tờ nhạc, để lên keyboard Wurlitzer, rồi tạo ra một bài nhạc với thể loại "slow shuffle", rồi viết đoạn chuyển cung, đoạn độc tấu trumpet, v.v. Trong suốt quá trình ấy, thú thật với bạn là tôi chưa có cảm tình với bài nhạc này lắm (tôi thú nhận điều này cũng 36 năm rồi đó, rằng thật lâu sau đó tôi mới ưa bài này) Tôi viết tổng phổ chỉ vì Herb muốn tôi phải viết thôi. Tôi viết tới cuối bài, và chỉ với tờ nhạc phổ thôi, tức là chỉ rất sơ sài đối với một người soạn hòa âm, bài kết thúc bằng câu "như anh vậy, bày chim muốn được gần bên em." Tôi nghĩ thầm, *đoạn kết này cần thêm một thứ gì đó*. Tôi không muốn nó kết thúc đơn giản như đoạn mở đầu; nếu chỉ làm vậy thì bài không đủ đô. Tôi lúc nào cũng muốn soạn nhạc mà kết cục đến bất ngờ (như vai trò người chơi [left-field](#) trong baseball): khi bạn nghĩ là bản nhạc chấm dứt rồi, bỗng dòng nhạc lạ lại lù lù hiện ra. Một thí dụ rõ nhất là của chính

Bacharach, ở đoạn cuối bài "Những giọt mưa cứ rơi hoài lên đầu tôi." chính bài đó đã tạo cảm hứng cho phần kết của bài Close To You, tôi đã soạn chỗ hát "wah."

Nói gọn lại thì bài có tới hai kết cục lận đó. Để kết bài tôi chơi cùng câu nhập bài, mặc dù với tông Ab chứ không phải tông C. Khi bạn nghe lần đầu, bạn sẽ chột nghĩ rằng "à, sắp kết thúc rồi đây". Nhưng, chờ đó, còn nữa kia mà? Nếu chỉ với bài nhạc cũng như phần hòa âm phối khí, cũng như những nhạc công và người hát cho tới điểm kết đó, thử nghĩ rằng bài sẽ kết thúc mà không có đoạn "wah" kết - tôi không nghĩ rằng Close to You có thể thành công lớn như vậy (nếu như không có đoạn kết này.)

Nếu như bạn muốn nói "coda" là đoạn "wah" kết, đây là tiểu sử. "Close To You" nghe tưởng là dễ dàng khi thu âm, nhưng không phải vậy. Bài này phải kết thật chính xác, chứ không được đánh sai nhịp, là thói quen mà tôi và Hal Blaine hay mắc phải. Sau vài lần chơi, chúng tôi phải dùng "click track", và cho dù vậy, cộng với vài khó khăn khác, để đạt theo ý tôi muốn, chúng tôi đã chơi cả thảy là 47 lượt (takes) bài đó.

Còn về đoạn "fade out" ở cuối, lúc nào ta cũng phải chơi thiệt lâu trước khi chấm dứt. chúng tôi chơi khá lâu. Track "click" vẫn cứ đếm nhịp, chúng tôi thì mỗi mệt, khi chúng tôi tới chỗ tôi nghĩ chẳng cần chơi thêm, tôi bắt đầu chơi câu "tick-tock" quãng tám để nhại giọng "click". Tôi biết chơi vậy chả sao hết vì đã quá xa đoạn kết của bài. Tôi chơi từ thang âm A giáng từ từ lên dần đến Re giáng. Tôi đang nghĩ là tôi phải hóa giải làm sao đây, khi Re giáng thì sẽ phải chuyển cung tới Mi giáng, thì ngay chính lúc đó Hal đánh vô cái tom-tom một phát rồi chơi một đoạn trống fill, thế là cả bọn lại trở vô chơi đoạn kết, lần này còn chơi to hơn, nói tóm lại là phá phách cho vui đó mà.

Trong lần ghi âm kế tiếp, tôi và Karen thu phần hát nền. Cũng đùa vui, khi nhạc trời dậy trong bài chúng tôi cũng hát theo to hơn. Bài nhạc quá dài, nhưng vì mọi người trong ban nhạc đều thích thú, chúng tôi để nguyên xi như vậy khi phát hành. Sao, bạn đã thỏa mãn với câu trả lời

chưa? (*)

*(*Aren't you glad you asked? rất khó dịch sát nghĩa. Thường thì câu hỏi ngắn như vậy không cần phải trả lời nhiều, nhưng Richard vốn là người tếu lâm, ông hay thòng những câu như vậy, hàm ý "anh hỏi một câu ngắn mà được một lời giải thích dài, anh có thích vì đã hỏi câu đó không vậy?")*

Goodbye To Love

Bài này hay cả về giai điệu lẫn lời ca, chưa kể các chỗ solo guitare thật jazzy mà cũng rất rock. Như đã trình bày ở bài cảm nghĩ về ABBA, sự thành công của bài solo này làm tiền đề cho các bài solo khác của ABBA và các nhóm nhạc khác.

Sau này, Carpenters không những chỉ đi tiên phong trong phần solo guitare, mà còn solo flute nữa, như trong bài **This Masquerade**.

Trích lời gốc:

C

I'll say goodbye to love

F/C G/C C G/C
No one ever cared if I should live or die

Csus4 G/C Esus4/B E/G# Am
Time and time again the chance for love has passed me by

F#m7-5 C/G Dm7/G Em7/G
And all I know of love is how to live without it

E/G# Am F#m7-5
I just can't seem to find it

C/G Dm7/G
So I've made my mind up

C/G Dm7/G
I must live my life alone

C/G Dm7/G
And tho' it's not the easy way

CM7/G Dm7/G
I guess I've always known

tôi dịch sát nghĩa:

*Tôi xin từ giã chuyện yêu đương
Chẳng ai dòm ngó tôi còn sống hay đã chết mất rồi
Hết lần này tới lần khác, những dịp tìm kiếm tình yêu cứ thế trôi qua
trước mặt
Những gì tôi biết và tình yêu là làm sao sống mà không cần tới nó*

*Tôi không cách nào tìm được tình yêu hết.
Tôi đã quyết tâm rồi, tôi phải sống một mình thôi vậy,
Và mặc dù không phải dễ sống như vậy nhưng tôi cũng đã linh cảm từ
lâu rồi*

*Tôi xin từ giã chuyện yêu đương, con tim này thật không có tương lai
Thời gian sẽ hàn gắn vết thương lòng
Rồi tôi sẽ tìm thấy ai đó để tin theo và sống với,
một chút gì đó giúp tôi hiện hữu ...*

solo

*Tương lai thật là bí hiểm với mỗi chúng ta
Không ai có thể đoán trước vận may sẽ rơi vào tay ai
Rồi sẽ có lúc tôi sẽ thấy tôi đã quá bi quan,
nhưng hiện tại thì bài hát này là niềm tâm sự của tôi - từ giã chuyện yêu
đương.*

Sau đây là bài soạn lời Việt để hát theo của bạn Leaqua:

Tình yêu vẫn mãi nơi đâu?

Soạn lời Việt: Leaqua

*1/ Tình yêu vẫn mãi nơi đâu?
Rồi ngày tháng qua mau
Tìm đâu thấy người hồi?
Như em luôn vẫn mơ đến anh
Có anh cùng nắm tay nhau đến tận cuối đời
Người ơi tình này em luôn mãi mong chờ
Bao nỗi ưu tư theo hoài
Đâu ai hay biết ân tình đó em đang cần đến người
Thôi quên đi chua xót chỉ còn mỗi ta qua ngày tháng dài*

*2/ Một mình ta đếm cô đơn
Một mình với riêng ta
Từng năm tháng lặng lẽ*

*Nghe trong đêm rất sâu
Nỗi đau tái tê tận đáy con tim khô cạn lâu rồi
Giờ đây mình còn niềm tin chỉ riêng mình
Không có ai đi chung đường
Ai cho hơi ấm, môi kề áp yêu qua ngày tháng dài?
Quên đi ta quên nhé cho nhẹ nỗi đau cho vui nỗi buồn!
Đời cô đơn rồi mình cũng quen Tình yêu sẽ chìm vào lãng quên ---*

*Cho bao nhiêu gian dối vô tình cuốn đi ta nào biết gì?
Đâu ai hay ai biết mai này có ra sao thì cũng đành!*

(chuyển tông)

*Con tim em đi đến nơi miền đất hoang vu lời hát buồn
Bài ca ngân trong ta lúc này
Từ biệt mơ ước xa xôi!
Tình yêu vẫn mãi nơi đâu?*

Theo như sách tiểu sử của The Carpenters, thì bài hát được nảy sinh trong đầu Richard khi ông xem một cuốn phim tên là Rhythm on the River (Nhịp điệu trên sông). Nội dung phim kể về một người viết nhạc lận đận mãi mới thành công, nhưng sau đó lại mất đi "nàng Thơ" (muse) của mình. Trong phim, bài nhạc nổi tiếng nhất của người nhạc sĩ ấy có tựa đề là "Goodbye To Love" (giã biệt tình yêu) - tuy vậy chỉ nghe bàn tới thôi chứ không thấy ai đánh bài đó trong phim hết. Richard thích thú với câu chuyện trên và bắt đầu viết một giai điệu thật day dứt trong khi đang lưu diễn bên Luân Đôn, rồi khi về đến Cali thì gọi ngay anh bạn thân là John Bettis để cùng soạn tiếp bài nhạc. Richard chính là người đã viết câu đầu:

*Tôi xin từ giã chuyện yêu đương
Chẳng ai dòm ngó tôi còn sống hay đã chết mất rồi*

Csus4 G/C

Hết lần này tới lần khác ...

Sau đó là 4 hợp âm khác nhau liên tiếp diễn ra chỉ trong hai trường canh, với 4 nốt bass khác nhau là B G# A và F#. Hai yếu tố đó đã giúp tạo nên một sự tương phản rất rõ rệt so với đoạn trước, và nhất là rất phù hợp (prosody) với lời nhạc (*ình yêu cứ thế trôi qua trước mặt*)

Esus4/B E/G# Am F#m7-5

những dịp tìm kiếm tình yêu cứ thế trôi qua trước mặt

Sau đó, các hợp âm lại trở nên lùng khùng, không rõ ràng, tuy đã rất căng thẳng, nhưng không sao hóa giải được. Đó là vì Richard đã để các hợp âm khác nhau trên nền một nốt bass át âm là G:

C/G Dm7/G C/G Dm7/G

Những gì tôi biết và tình yêu là làm sao sống mà không cần tới nó

C/G Dm7/G C/G Dm7/G

Tôi không cách nào tìm được tình yêu hết.

Từ kỹ thuật của lời để hợp âm này là "**Pedal point**" (dịch là *điểm dừng*, hay *điểm trụ* chăng?), nó tạo nên một cảm giác căng thẳng, nhưng không thể nào hóa giải được. Bạn thấy đó, khi hát câu *Tôi không cách nào tìm được tình yêu hết*, cách dùng pedal point tạo căng thẳng ở chỗ các hợp âm thì là tonic C (cung chính) hay sub-dominant Dm7 (bán át âm), trong khi bass thì lại là át âm G, tạo nên các hợp âm rất nghịch nhĩ, mà nghe thì cũng xuôi tai lắm, vì toàn là các nốt trong thang âm do trưởng (Do Re Mi Fa Sol La Si), chứ không dùng các nốt ngoài thang âm đó. Sau này, ta sẽ thấy còn một bài soạn chung khác của cặp soạn nhạc Richard Carpenter-John Bettis có chung một cách đặt như vậy, đó là bài **Only Yesterday**.

We've Only Just Begun

Một trong các sở trường của Richard Carpenter là cách ông luôn tìm kiếm những nhạc phẩm hay và phù hợp với nhóm mình, không nhất thiết do chính mình sáng tác ra, rồi viết tổng phổ và thu âm. Có lẽ vì lý do đó mà tôi thích nghe lời nhạc cũng như ý nhạc của nhóm Carpenters hơn ABBA hay The Beatles chẳng, vì nhạc Carpenters đa dạng hơn? Nếu để nhạc nghe trên xe hai nhóm kia thì chừng 5,6 bài là bắt đầu thấy nhàm, trong khi nghe một lèo 30 bài Carpenters cũng không thấy chán.

Ta đã thấy trong hai trường hợp trước của hai bài singles đầu, Richard đã hòa âm nhạc từ ba "đại gia" về soạn nhạc, đó là cặp Lennon-McCartney với Ticket To Ride và Burt Bacharach với (They Long To Be) Close To You, thì với bài **We've Only Just Begun** này, ông đã làm nên tên tuổi của một cặp soạn nhạc khác, đó là Roger Nichols và Paul Williams. Hai nhà viết nhạc này cũng khá trẻ, khi đó (1970) chỉ mới 29 tuổi, và lạ lùng thay cũng được Herb Alpert mượn vào làm cho hãng A&E. Nhưng trong lần đầu này thì bài nhạc của họ viết không được gửi gắm tới tay Richard, mà do chính Richard tình cờ phát hiện trước. Số là trong một tối xem tivi, Richard bắt gặp một quảng cáo của nhà băng Crocker Citizen với một giai điệu thật đáng nhớ, với một cặp tình nhân vừa làm đám cưới xong cùng câu quảng cáo "Đường đời của bạn còn dài lắm mới tới đích, chúng tôi muốn giúp bạn tới đó." (You've got a long way to go. We'd like to help you get there.)



Richard thích giai điệu ấy ngay, mặc dù nhạc không có điệp khúc, rồi đoán là Paul Williams hát bản đó. Ông cũng biết là cặp viết nhạc Roger Nichols-Paul Williams này viết nhiều lắm, nhưng chưa nổi tiếng. Sáng hôm sau, Richard thấy Paul trong bãi đậu xe của A&E, bèn chặn lại và nói là ông có được xem cái "bank commercial", rồi hỏi tiếp xem ngoài hai cái phiên khúc trong quảng cáo, họ có viết đủ bài không. Paul nói liền "có chứ, chúng tôi có cả nguyên bài". Và bài hát này thực sự phù hợp với cái giọng trầm buồn, đầy khát khao và mơ ước của Karen Carpenter.

Trích lời gốc:

Eb **AbM7** **Gm7** **Cm7**

1. We've only just begun to live

Cm9 **Fm9** **Fm7**

White lace and promises

Cm9 **Cm7** **Fm7**

A kiss for luck and we're on our way

Bb7(sus) **Bb7**

We've only begun

2. Before the rising sun we fly

So many roads to choose

We start out walking

And learn to run
And yes! We've just begun

Ebmaj7 Abmaj7 Bb
C FM7 C FM7
Sharin' horizons that are new to us
C FM7 C FM7
Watchin' the signs along the way
E AM7 E AM7
Talkin' it over just the two of us
E AM7 Bb7 Bb9(sus)
Workin' together day to day, together

dịch sát nghĩa:

Đôi ta chỉ mới bắt đầu một đời sống mới
Áo cưới trắng trinh và những lời thề nguyện trăm năm hạnh phúc
Một nụ hôn trao nhau ngày cưới để cho những may mắn sau này,
và thế là chúng ta lên đường

Đôi ta chỉ mới bắt đầu thôi,
Trước khi mặt trời mọc chúng ta lên xe phóng như bay (*vì đường
freeway giờ đó chưa bị kẹt xe :-)*),
quá nhiều đường đòi để chọn lựa
Ta chập chững bước vài bước,
và rồi học chạy
Và đôi ta chỉ mới bắt đầu thôi đó! Hãy đợi đây!

Cùng chia ngọt xẻ bùi cho những chân trời mới phía trước mặt
Xem những biển quảng cáo dọc theo bên đường
Bàn rớt ráo về đủ mọi thứ chuyện, và chỉ giữa đôi ta mà thôi (*papa hay
maman đừng có xía zô:-)*)
Làm việc chung với nhau ngày này qua ngày khác, đôi uyên ương chúng

ta!

Rồi khi mặt trời lặn, chúng ta vui cười với nhau,
Tương lai còn quá tươi đẹp,
Ta sẽ tìm nơi xây tổ uyên ương,
một "căn nhà xinh" có dư chỗ để mua sắm đồ, nhiều phòng ngủ - single
house -
và để có tiếng cười trẻ thơ trong tương lai :-))) (cái này dịch thoát: *room
to grow**:-)

And yes! We've just begun

**Thật ra khi nói "room to grow" thì đó là thành ngữ, có nghĩa bóng
nhiều hơn là nghĩa đen, tức là nghĩa "sẽ có chỗ để tình yêu chúng mình
thêm sâu đậm."*

Tình Vừa Lên Ngôi

Soạn lời Việt: Leaqua

1.

Tình vừa lên ngôi đó thôi

E áp

Chiếc hôn xanh xao thật hiền

Nghiêng tim hứng lấy thương yêu bẽn lễn trao

Tình vừa lên nụ xanh

2.

Mình hẹn chung đôi cánh bay

Bay mãi

Nắng lung linh câu chung tình

Bao nhiêu ngả rẽ đó con tim hướng trao

Rồi mình bên nhau mãi thôi ?!

ĐK

*Cuối chân trời mây ửng hồng má em tình say
Tóc xin nhẹ bay chút lòng ngất ngây
Bên nhau rượu trau chuốt tình mãi như đầu tiên
Điên như tình đau buốt ngày sau cuối
Từng ngày vui...*

3.

*Nụ cười trên môi ấm thêm
Đêm giá
Rã đôi tim ngoan lửa già
Nghe reo tí tách nửa tim vui có đôi
Tình vừa lên ngôi đó thôi*

ĐK

*Cuối chân trời mây ửng hồng má em tình say
Tóc xin nhẹ bay chút lòng ngất ngây
Bên nhau rượu trau chuốt tình mãi như đầu tiên
Điên như tình đau buốt ngày sau cuối
Từng ngày vui...
Tình mình thôi...*

4.

*Nụ cười trên môi ấm êm
Đêm hát
Khát khao như bao lâu rồi
Thôi quên nắng sắp lên khi ta có đôi
Tình vừa lên ngôi đó thôi...*

*Sài Gòn, trưa mừng 7 tết Quý Tỵ
Leaqu*

Bài này có một điệp khúc mà nghệ thuật chuyển cung phải nói là siêu đẳng, *Top of The World*. Và điểm tất yếu của bài nhạc là điệp khúc phải chuyển cung để phù hợp (**prosody**) với lời nhạc, nhằm diễn tả một cuộc sống mới đầy phiêu lưu thử thách nơi chân trời của đôi uyên ương.

Trong khi phiên khúc là ba dấu giáng: Si giáng, La giáng, và Mi giáng, thì điệp khúc bắt đầu bằng Do trưởng. Để chuyển cung như vậy, nhạc dùng một chuỗi ngắn hợp âm đi lên ba nốt La giáng, Si giáng và Do, đó là các hợp âm AbM7, Bb và C. Sau đó bài được hát hai câu với cặp hợp âm C FM7 được dùng 4 lần:

C **FM7** **C** **FM7**

Sharin' horizons that are new to us

C **FM7** **C** **FM7**

*Watchin' the signs along the **way***

Khi tới chữ "way" thì câu nhạc dừng lại ở nốt Mi. Cặp soạn nhạc tài ba lại chuyển cung lần nữa, lấy nốt Mi này làm thang âm chính đó là Mi trưởng, sau đó tiếp tục chơi như hai câu trên để thính giác của người nghe không thấy ngỡ.

E **AM7** **E** **AM7**

Talkin' it over just the two of us

E **AM7** **Bb7**

*Workin' together day to **day**,*

Đến khi hát tới chữ "day", thì nốt nhạc từ Mi đã lên tới nốt Sol thăng. Và đây là chỗ tài tình nhất của bài nhạc: Sol thăng cũng chính là **La giáng**, là một trong ba nốt của thang âm Mi giáng (Eb), thế là tác giả cho hợp âm át âm Bb7 vào (Si Re Fa **La giáng**), một chuyển cung nghe lạ tai và rất độc đáo, rồi cho thêm một câu nhỏ nữa để khẳng định đã tới lúc phải quay trở về phiên khúc ba.

Bb9(sus)

together

Viết nhạc mà sáng tạo nhưng vẫn rất ảm tàng và đầy công phu, nội lực như vậy, chẳng trách cặp soạn nhạc Nichols-Williams sau đó đã được Richard chọn bài để công hiến tiếp cho người ưa chuộng nhạc Carpenters một số nhạc phẩm đề đời khác, như [Rainy Days and Mondays](#), [Let Me Be The One](#), [I Won't Last A Day Without You](#). Riêng Roger Nichols còn viết phần nhạc thêm một bài hát, mà định mệnh đã trở thành bài ghi âm cuối của cuộc đời cũng như sự nghiệp âm nhạc của Karen, đó là bài [Now](#).

Superstar

Nhạc phẩm kế tiếp mà tôi rất ái mộ, đó là bài Superstar. Bài này có thể gọi là một trong những bài đóng mộc chất Carpenters rõ nhất: tiếng sáo tiếng kèn, tiếng hát trầm buồn, một intro dẫn chuyện thật hấp dẫn. Các hợp âm đề thì cũng rất Carpenters, tuy không có những cái chuyển tông hay pedal point như các bài vừa nói trước. Chỉ với 25 giây đầu tiên, câu intro đã tạo một khung cảnh đầy hấp dẫn, hoài vọng về quá khứ, (và riêng tôi là về *memory lane* của một thời trung học ...)

Trích lời gốc:

Gm Bb/F Eb
Long ago, and, oh, so far away

Bb/D C7 Eb Dm
I fell in love with you before the second show

Gm Bb/F Eb

Your guitar, it sounds so sweet and clear

Bb/F **C7** **Eb** **Dm**
But you're not really here, it's just the radio

Eb **Dm** **Cm** **Bb**
Don't you remember, you told me you loved me baby?

Eb **Dm** **Cm** **Bb**
You said you'd be coming back this way again maybe

Eb **Dm** **Cm** **Bb**
Baby, baby, baby, baby, oh baby

Ab **EbM7** **Gm**
I love you, I really do

dịch:

*Xưa lắm rồi và ở nơi xa tí mù,
Em đã thâm yêu anh ngay sau buổi diễn đầu tiên
Cây ghi ta của anh, sao mà ngọt ngào và rành mạch đến vậy
Nhưng anh đâu có ở đây đâu, chỉ là tiếng nhạc trong radio mà thôi ...*

*Anh còn nhớ anh nói rằng,
(khi nào anh đến với em, xin đừng quên chiếc áo xanh
..... oops, wrong lyrics, wrong cut-and-paste :-))))))
Anh yêu em lắm, baby ơi?
Anh nói anh có thể sẽ quay lại nơi này trong lần lưu diễn tới
Baby, baby, baby, baby, ó baby ơi à
Em yêu anh, yêu anh thật mà*

Nỗi cô đơn, ôi nó thật là ảm đạm

*Em ao ước được gần bên anh nữa
Nói gì đây, để làm anh quay trở lại bên em
Hãy trở lại và chơi những bản nhạc buồn*

*Anh còn nhớ anh nói rằng,
Anh yêu em lắm, baby ơi?
Anh nói anh sẽ quay lại nơi này trong lần lưu diễn tới
Baby, baby.....Em yêu anh, yêu anh thật mà*

Tuy bài này nói về một [groupie](#) tả cảnh nhưng nhớ người chơi guitar mà cô hằng theo đuổi, nhưng với thời gian nó không còn có nghĩa đó nữa, groupie không còn được theo đuổi các ban nhạc nữa, mà chỉ đơn thuần là tình yêu nam nữ. Trong bài gốc, lời nhạc cũ *I want to **sleep** with you* đã được Richard nhẹ nhàng sửa lại thành *I want to **be** with you*.

Chỉ với ba nốt đầu, Richard Carpenter đã khai triển theo nó thành một giai điệu intro thật day dứt, và cũng không giống như giai điệu của bài chính (do hai nhạc sĩ Leon Russell và Bonnie Bramlett sáng tác), Richard quả thật là một nhà soạn nhạc tài ba. Đây có lẽ là tiêu biểu cho cách viết intro của lớp đàn em sau Carpenters, lấy tí xíu motive của bài nhạc, rồi phăng ra cho đủ intro và tạo một dẫn nhập tất yếu cho giai điệu chính.

Về phần đặt hợp âm thì do bài có tính trầm buồn sâu lắng, nên các nốt bass được cho đi xuống từ từ trong phiên khúc,

Gm **Bb/F** **Eb**
Long ago, and, oh, so far away
Bb/D **C7** **Eb** **Dm**
I fell in love with you before the second show

Bạn thấy các nốt bass như sau **G F Eb D C**, sau đó lên tí chút là **Eb**, rồi lại xuống nửa cung là **D**. Nếu bạn chơi nhạc mà không dùng bass làm nốt cuối này thì sẽ thấy hòa âm nhảy loạn xạ, không mô tả được vẻ buồn

man mác của nhạc phẩm. Bạn cũng thấy là cái chỗ lên **Eb** rồi xuống lại **Dm** thì thật ăn khớp với lời, đoạn *it's just the radio*, tưởng như sáng sủa một chút với **C7** trước đó, nhưng rồi thất vọng vì nhạc thì đó mà người thì đâu rồi.

Bài nhạc này cũng đủ chất liệu để một nhà nghiên cứu về lý thuyết âm nhạc (Kevin J. Holm-Hudson) viết một bài viết năm 2002 với tựa đề [**Your Guitar, It Sounds So Sweet and Clear: Semiosis in Two Versions of "Superstar"**](#) (*Cây guitar của anh, nó có âm hưởng thật ngọt ngào và trong sáng: Những hình tượng trong hai phiên bản của bài Superstar*). Theo bài viết trên, Karen tuy lúc đầu không thích bài lắm vì vài chỗ có tính cách nhục dục như đã kể ở trên. Tuy nhiên sau khi Richard sửa lại vài chữ cũng như hòa âm phối khí lại thì Karen đồng ý hát thử, dựa trên lời nhạc Richard viết thâu trên giấy chùi tay. Và bản phát hành lại chính là bản ghi âm lần đầu tiên và cũng là lần duy nhất, vì đã tạo ấn tượng mạnh đến nỗi Richard quyết định khỏi cần phải ghi âm lần hai.

Luận văn đó cũng đề cập đến một phát biểu của Daniel Levitin, một nhạc sĩ sau này trở thành một [nhà khoa học gia danh tiếng](#), với hai cuốn sách mà hoc tro tôi có trong tủ sách: **This Is Your Brain On Music & The World In Six Songs**. Sau đây là phần dịch đoạn đó:

Theo như Daniel Levitin, một nhà sản xuất và phê bình âm nhạc, và cũng là phụ tá giảng sư tại đại học McGill, một phần của sự thành công của giọng ca Karen là nhờ Richard hiểu rành rọt những cung bậc của chất giọng em mình. "Ông hiểu rất rõ âm vực của em gái và đã chọn những thang âm có thể phát huy tối đa tài năng trình bày bản nhạc của nàng." Trong một bài viết liên quan khác trên mạng, ông Levitin còn nói rõ thêm:

" Một điểm son khác trong bài nhạc (Superstar) là ở nghệ thuật hát của Karen. Hãy nghe cách nàng hát chữ "xa tít mù" (far away) khoảng từ giây 34 tới 37 trong CD) - khi ngân chữ "away" nàng còn phô bày một

chất giọng man mác một chút gì đó chuyển tải những tình cảm sâu lắng lẫn bồn chồn ... Karen cũng là bậc thầy về cách nhả chữ, tỉ dụ như trong các chữ tiếp theo sau, Tôi đã yêu chàng rồi (I fell in love with you), nàng hát sau nhịp một tí, như cách Frank Sinatra hay dùng - dùng một chút hay đuổi theo nhịp nhạc để chuyển tải thêm chiều sâu giọng hát."

Theo Levitin thì "Những hòa âm phối khí tiếp theo trong bài đã trở nên quá quen thuộc, tới nỗi khi người ta nghe những bản ghi âm trước đó của những nhóm nhạc khác, người ta cảm thấy ngay tức thì là có cái gì đó thiếu thiếu." Chính Richard Carpenter đã thừa nhận bài Superstar là một trong những bản ghi âm đặc ý nhất của ông.

Thay lời kết

Vừa rồi là phần điếm qua bốn bài nhạc trong số những bài nổi tiếng nhất của nhóm Carpenters. Hy vọng trong tương lai gần tôi sẽ còn có dịp đề cập tiếp một số nhạc phẩm lừng danh khác như **Yesterday Once More, Rainy Days and Mondays, Now, For All We Know, Only Yesterday, This Masquerade**, v.v và v.v. Các bạn nhớ đón xem, phê bình và ủng hộ tinh thần nhé!

Xin chào bạn và xin cảm ơn bạn đã theo dõi tới phần cuối bài viết.

Tiểu Saigon, một ngày mưa tháng giêng

1/24/2013

Tài liệu tham khảo:

1. **The Carpenters - The Untold Story**, tác giả Ray Coleman. Sách đi sâu vào toàn bộ cuộc đời sự nghiệp của hai anh em Carpenters, với đồng ý và cộng tác của Richard Carpenter.

2. **Yesterday Once More - the Carpenters Reader**, revised and

expanded edition, biên tập Randy Schmidt. Tuyển tập các bài viết và phỏng vấn nhóm nhạc trên báo đài, trong và sau khi nhóm ngưng hoạt động.

3. **Little Girl Blue - The Life of Karen Carpenter**, tác giả Randy Schmidt. Sách đi sâu hơn vào cuộc đời Karen Carpenter.

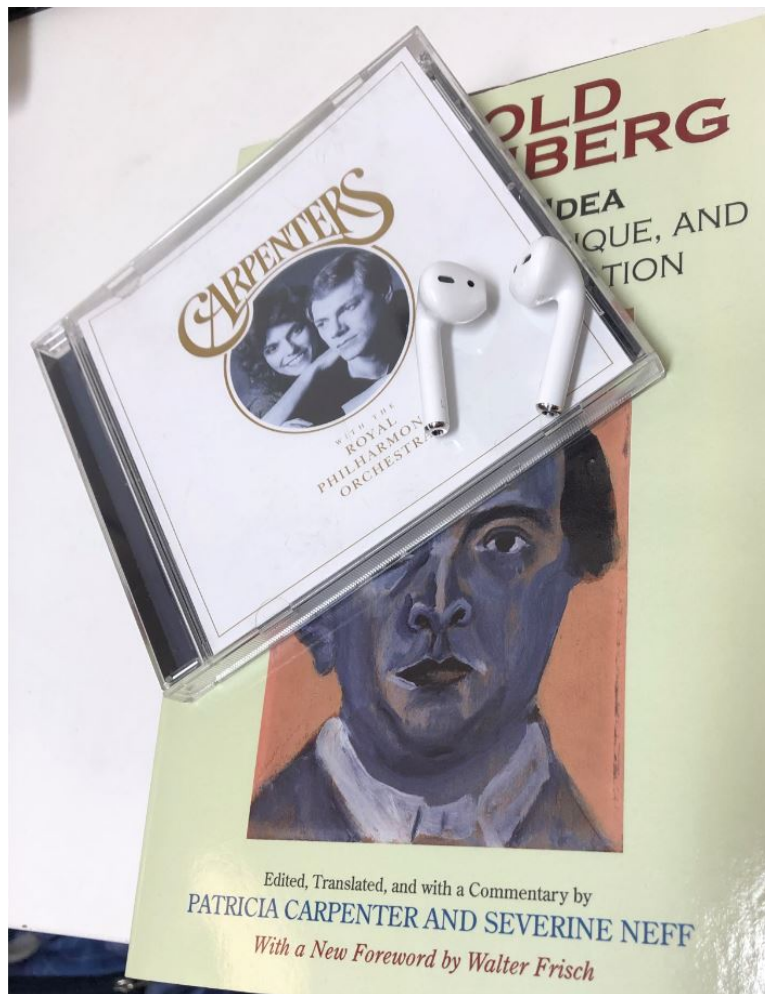
4. **Carpenters Greatest Hits**, 20 bài nhạc phổ hay nhất của nhóm.

5. Trang nhà chính thức của The Carpenters:
<http://www.richardandkarencarpenter.com/> gồm tiểu sử, sự nghiệp, discography, trả lời người hâm mộ.

6. **The Billboard Book of Number 1 Hits**, tác giả Fred Bronson. Sách viết về tiểu sử của từng nhóm nhạc, ca sĩ được lên hạng nhất #1 Top 100 Hits từ 1955 đến 2003, gồm 933 bài viết, mỗi bài một trang. The Carpenters được 3 trang, gồm các bài (They Long To Be) Close To You, Top Of The World, và Please Mr. Postman. ABBA được 1 bài duy nhất, đó là Dancing Queen. Paul Mauriat cũng được 1 bài, đó là Love Is Blue. The Beatles được nhiều bài nhất, vì họ có 20 bài #1 Hit.

Cuối năm, nghe lại nhạc Carpenters

Như thông lệ, tôi nghỉ phép hai tuần cuối và đầu năm để nghỉ xả hơi, cùng gia đình và dân Mỹ Mừng Thiên Chúa Giáng Sinh và ăn Tết Tây. Đây cũng là dịp để kiểm điểm lại tài sản âm nhạc, và nếu đủ hứng khởi thì ghi xuống một hay hai tản mạn. Năm nay trời thương, không những tôi tìm ra ông thầy đích thực - nhạc sư Arnold Schoenberg - mà tôi đã đề cập trong một bài viết gần đây (12/2018), tôi còn được dịp nghe lại ban nhạc **Carpenters** với một CD mới toanh, âm thanh tuyệt hảo.



Nghe thử:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLIBo8J6cWKtyrn9nO977Q630SC_UuwytP

Số là tôi vào Amazon tìm quyển “*Arnold Schoenberg - The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*” do bà Patricia Carpenter biên tập, dịch thuật và chú thích, thì cũng tìm thấy sách, nhưng lại cùng lúc hiện ra một CD của nhóm Carpenters với tựa đề “*Carpenters With The Royal Philharmonic Orchestra*”. Vốn đã mua trọn bộ compilation 4 đĩa “*Carpenters – The Essential Collection (1965-1997)*” nên tôi nghĩ CD này chắc cũng không có gì mới lắm. Nhưng sau khi nghe thử 30 giây đầu của 18 bài nhạc, cùng xem những nhận xét (review) của khách hàng thì bỗng dung nảy lòng tham sân si, muốn tìm mua CD này, và *maybe* mua cả LP nữa, như là một *collectible item*. Xem kỹ lại thì giá cả tuy rất vãn nghệ \$11.71, nhưng tới ngày 29 tháng 12 mới có. Tính tôi lâu nay hay mua CD rồi về nhà “rip” ra, chứ không mua mp3, thành ra tôi hơi thất vọng. Thế rồi tôi tìm lòng vòng trên Barnes & Nobles, Walmart, v.v. thì thấy CD *available for pickup* tại Target! Tôi bèn ráng làm việc cho nốt ngày cuối rồi lái ra Target gần sở, tìm một hồi thì thấy một trong hai CD còn sót lại đang chờ mình! Đặc biệt CD tại Target có thêm một track mà Amazon CD không có, đó là bài *Please Mr. Postman*, lại càng đáng công đi tìm.

Đĩa nhạc này quả thật vượt quá mức tôi mong đợi! Ngoài việc giữ lại những gì căn bản nhất của từng *track* nhạc, ông Richard thêm vào những chi tiết nho nhỏ làm dân nghe Carpenters cảm thấy “quá đã”. Đầu tiên ông bỏ vào một track *Overture*, do ông soạn chung với Peter Knight, trong đó ông nhắc lại nhạc đề bài *Yesterday Once More*, với những biến thể mới lạ do dàn nhạc đại hòa tấu Hoàng gia trình bày. Gần cuối bài, dàn đồng ca thì thào “*Oh my best memories, come back clearly to me, some can even make me cry, just like before, it’s yesterday once more, it’s yesterday once more, once more ...*”. Lời ca như mời gọi thánh giả cùng với nhóm và ban đại hòa tấu tìm về những kỷ niệm thật

đẹp của ngày hôm qua. Với tôi, quả khúc dạo đầu này đã làm tôi nghĩ thật nhiều về thời thơ ấu rồi trưởng thành ở Sài Gòn, rồi về những ngày đầu lập nghiệp nơi xứ người, những ngày tháng mua tape nhạc, những CD nhạc vàng Diễm Xưa, rồi nhạc the Beatles, ABBA, Carpenters, v.v.

...

Một điểm hay khác của CD là thêm vào những đoạn intro do ban nhạc đại hòa tấu chơi. Điểm đặc biệt của những dạo đầu này là chúng chơi lại nhạc đề của bài trước và nhiều khi của một bài khác nữa, rồi thoát một cái, intro khi xưa nối tiếp ngay. (Vậy thì bạn không nên cho máy chạy “random”, sẽ mất đi ý đồ của Richard, muốn liên kết các bài lại với nhau, cho dù giai điệu hai bài có khác nhau). Thí dụ như bài thứ ba “*I Need to Be in Love*”, intro chơi lại nhạc đề của bài thứ hai “*Hurting Each Other*” rồi tôi nghe thoang thoang một giai điệu khác quá quen thuộc, nhắm theo thì hóa ra là bài “*Goodbye to Love*”, rồi mới chuyển về intro gốc.

Nghe thử: <https://www.youtube.com/watch?v=pXsA-runlmk>



Ngoài ra, Richard còn cho vô số những chi tiết nho nhỏ giữa các câu nhạc hát, chỉ có người hay nghe các track cũ mới cảm nhận được sự khác biệt, còn nếu ít nghe có lẽ cũng không nhận ra. Ông giải thích trong tập sách nhỏ đi kèm, là ông có chủ tâm sửa những chỗ trong phần hòa âm mà ông đã “*nghĩ về chúng từ mấy chục năm qua, như phần oboe trong điệp khúc thứ nhất bài “Ticket To Ride”, bassoon ở giữa bài “Superstar”, hay đoạn piccolo trumpet gần cuối bài “Goodbye To Love”*. Ông cũng viết thêm cho giàn dây trong hầu như tất cả các bài trong CD. Với phần mix thì ông đã lược bỏ những tiếng ồn, sửa lại những phần nhạc cụ chơi sai tông một tí. Ông cũng chỉnh sửa nhiều thứ để làm cho tiếng hát Karen trở nên “*trong hơn, gần gũi hơn, ấm hơn, và tuyệt nhất kể từ trước tới nay.*”

Tôi chưa được xem nhiều những video phỏng vấn Richard về CD mới, nhưng theo như một review trên Amazon thì Richard đã lần đầu tiên đem riêng những track giọng ca của Karen từ “vault” rồi mix lại. Nếu quả điều này là đúng thì nó giải thích cho tôi tại sao Karen hát quá sức “tới” trong bài “*I Just Fall In Love Again*”. Những lần nghe khi xưa không cho tôi cảm giác đó, chắc có lẽ lần này Richard dùng một “take” khác của Karen. Giọng ca Karen từ lâu với tôi đã rất riêng tư, cô hát cách phát âm kiểu Mỹ rất chuẩn. Trong bài “*I Just Fall In Love Again*”, sau khi chơi bài trước “*I Believe You*” làm intro, Karen hát trầm trầm, nhân vừa phải, như rót vào tai thánh giá:

Nghe thử: <https://www.youtube.com/watch?v=4ygI049J5CU>

*Dreamin', I must be dreamin'
Or am I really lyin' here with you*

*Baby, you take me in your arms
And though I'm wide awake
I know my dream is comin' true*

*And, oh, I just fall in love again
Just one touch and then it happens every time
And there I go I just fall in love again, and when I do
Can't help myself, I fall in love with you*

Những thành ngữ “*it happens every time*”, “*and there I go*” được dùng quá tài tình, cất lên với giọng ca “vàng mười” của Karen, ai mà không tin rằng nàng đã lại phải lòng người yêu, dấu chỉ với những cử chỉ âu yếm nho nhỏ của chàng? *Can't help falling in love*, một câu thành ngữ và cũng là tựa một bài hát của Elvis Presley, qua giọng hát Karen lại đến với ta qua một sắc thái tình cảm mới.

Mười tám bài nhạc, mười tám tuyệt phẩm. Nhìn qua mười tám bài này, tôi không biết có bài nào hạng nhất còn thiếu không, chứ trong danh sách này chỉ toàn là “*Top Of The World*” không thôi, không có hạng hai. Ngay cả thời điểm ra CD ngày 7 tháng 12 cũng rất thiện ý, vì đây là món quà tôi tặng cho tôi để “*Merry Christmas, Darling*”. Thật vậy, cả bốn bài nhạc tôi đã từng tìm hiểu trước đều có mặt: *They Long To Be (Close to You)*, *Goodbye To Love*, *We've Only Just Begun*, *Superstar*, rồi các bài quá nổi tiếng như *Yesterday Once More*, *Top Of The World*, *I Need To Be In Love*, *For All We Know*, *Rainy Days and Mondays*, *This Masquerade*, *Ticket To Ride*, *Please Mr. Postman*, rồi các bài quen thuộc trong discography như *Hurting Each Other*, *Touch Me When We're Dancing*, *I Believe You*, *I Just Fall In Love Again*, *Merry Christmas Darling*, *Baby It's You*.

Còn quá nhiều chuyện để nói về dòng nhạc Carpenters, tỉ dụ như Richard có nhắc về “the Carpenter Sound”. Đối với dân nghe tài tử, không từng chơi trong ban đại hòa tấu mà quá lắm chỉ là một keyboardist tài tử của một xí nghiệp ở Saigon thời cuối 80 - mỗi năm trình làng hai lần, coi như giúp vui văn nghệ và chơi nhạc dancing (hồi đó gọi là múa đôi ☺!) - thì bàn đến những kỹ thuật chơi nhạc khí hay hòa âm, phối âm phối khí là vượt quá sức mình. Nhưng đó, mới nhắc tới

đó thôi là những kỷ niệm xưa lại hiện về, không chắc tôi có dám làm chuyện *yesterday once more* hay không, nhưng quả là chúng có làm mắt tôi cay cay ...

Tóm lại, nếu bạn đã từng, đang nghe, hay sẽ trở thành một fan của hai anh em nhà Carpenters, xin hãy cố gắng tìm mua CD "*Carpenters With The Royal Philharmonic Orchestra*", nó chắc chắn sẽ là một món quà xứng đáng để bạn thưởng riêng cho bạn, cho bỏ những tiếc nuối và *nhớ thương ngày tháng qua*.

Stone et Charden và Kiếp Lãng Du

Tôi thường rất chậm phản ứng với những tin tức trong giới ca nhạc. Thế nên khi nghe tin nhạc sĩ **Eric Charden** vừa mất cuối tháng tư vừa qua thì cũng chỉ biết buồn và tưởng niệm đến một ca sĩ, một nửa của một cặp song ca tài ba mà thôi.



Đạo này tôi tập học tiếng Pháp trở lại bằng cách nghe những bài nhạc youtube, nhạc mp3, đọc tin tức rồi tìm cách hiểu theo context, v.v. thì tình cờ bắt gặp được một video tribute của **Vivement dimanche** tới người nhạc sĩ tài ba Eric Charden. Video dài 1 tiếng 25 phút, được chiếu trên đài truyền hình Pháp một tuần (22/4) trước khi Eric Charden qua đời (29/4). Video này theo thể loại "This is Your Life" như trong một bài học Anh văn quyển Streamline 3 khi xưa, trong đó người dẫn chuyện kể lại cuộc đời của nhân vật chính thông qua bạn bè, con cái, clip video, v.v. Thế là tôi lò dò gần hai tháng qua tìm hiểu và đọc hết các bài báo tiếng Pháp trên mạng viết về đời và nhạc của cặp song ca này.

Xem đi xem lại thì thấy rất thích thú vì cũng hiểu lai rai khoảng 60-70%, nhất là được nghe lại những bài nhạc mình đã biết, với phần trình diễn trên sân khấu thời xưa 70's mà mình chưa hề được xem. Tôi cũng đã tìm hiểu thêm và tìm ra được một vài bài trong đĩa **Made in France** mà cặp song ca này đã cho phát hành cũng trong tháng 4/2012. Cái tựa CD cũng rất đáng chú ý, vì có hai ẩn ý trong đó. Made in France là nhái lại một bài hát rất nổi tiếng của Stone et Charden là **Made in Normandie**, còn ý thứ hai là cho dù nhạc sĩ có sinh tại Hải Phòng, Việt Nam đi chăng nữa, ông vẫn khẳng định ông "Made in France."

L'avventura

Bài nhạc đầu tiên của Stone et Charden mà chắc ai cũng biết, đó là bài L'Avventura Lãng Du. Nhưng khi tôi đọc bài trong trang nhạc Phạm Duy thì thấy lại có tên là **Chuyến Phiêu Lưu**. Chắc chắn là trước 1975 có hai bản, vì tôi nhớ là đầu điệp khúc phải là "Lãng du khắp nơi ...".

Tôi đăng lại bản của ns PD sau đây để bạn dễ tham khảo:

Cuộc Phiêu Lưu ***L'avventura***

<http://www.phamduy2010.com/04loiviet/04phap.php>

Nhạc Pháp - Lời Việt : Phạm Duy

*Đôi trai đôi gái tơ, câu ca câu hát nuôi đời ta.
Phiêu lưu ta muốn ư ? Xin mai đây ta cứ đi tự do.
Phiêu diêu trong cõi tiên, âm ty, nơi sóng cao, biển êm
Mai đây khi nắng lên, cùng nhau đi ta dắt nhau đi liền.*

CHORUS

*Viễn du ! Viễn du !
Ta có nhau là đời ta đã phiêu bạt
Viễn du ! Viễn du !
Ôm ấp nhau từng đêm
Ôi sâu thăm thăm !
Viễn du ! Viễn du !
Ôi tấm thân mà bàn tay ta vuốt ve
Đôi ta phiêu lưu trong ái ân
Trong tình yêu, ta hiến thân
Cho muôn kiếp hồng trần.*

*.....
Không gian ơi ! Lắng nghe ta hôn nhau
Ta thấy nhau còn mê.
Không gian như loãng đi
Khi đôi ta đang bước trong tình si.
Ôm nhau ta hát ca, không mơ
Không ước, không cần chi
Sao cho đôi chúng ta còn
Luôn luôn như tiếng ca hiện hoà.*

(về CHORUS)

Tiếp theo là lời Việt thứ hai, cắt xén từ trang **nhaccuatui.com**, do Nguyễn Duy Biên, một người bạn của nghệ sĩ Trường Kỳ biên soạn.

Lãng Du (L'avventura)

Lời Việt: Nguyễn Duy Biên

1.
Âm thanh gây ngất vui,

*cho đôi ta lớn lên cùng nhau
Thênh thang trong nắng mai,
đôi ta vui bước trong tự do
Anh yêu kiếp lãng du,
rong chơi vui hát ca cùng em
Đôi ta như cánh chim,
cao bay trong nắng mai tươi hồng ..*

Diệp khúc:

*Lãng du khắp nơi,
anh với em cùng lên đèn quên tháng ngày
Lãng du khắp nơi,
anh ước mơ được ôm em trong giấc nồng
Lãng du khắp nơi,
xin cánh tay chàng kề em êm dưới gối,
Xin cho đôi ta yêu đắm say hương thời gian,
Thêm ngát ngậy đời phiêu lãng ôi đẹp thay ..*

2.

*Hôn em trong nắng mai, hôn em cho ngát say tình ta
Bao nhiêu năm tháng qua, yêu nhau không chút chi đổi thay
Guitar anh sẽ mang, chân ta vui bước trên đường xa
Duyên ta như khúc ca, mong sao luôn mới như ban đầu ..*

Trở về Diệp khúc

Bài Lãng Du này thì tôi nghe từ xưa rồi, nên đã quá quen thuộc, chỉ tâm đắc một điều là cô Stone quá đẹp, chỉ tiếc sao cặp song ca này lại đã năm 1975? Tuy nhiên cô còn quá đẹp khi quay trở lại gần đây, trong video Patrick Sebastien, mà tôi phải nhắc nhien và nhủ thắm đây là cô Stone hay là con của cô, còn ông đeo kính kia là Charden đẹp trai vạm

vỡ khi xưa đó sao??? Hai người vẫn còn rất phong độ khi hát lại những bản nhạc khi xưa, còn giễu giễu nữa ...

Le prix des allumettes

Cũng như bài trước, bài thứ hai cũng là một dạng phiên khúc thứ, điệp khúc trưởng, đó là bài **Le prix des allumettes** (giá của những chiếc que diêm) Phiên khúc dùng điệu Tango thì rất tuyệt, còn điệp khúc thì là nhịp 2/4 hành khúc, tạo nên một tương phản rõ rệt.

Trích lời gốc:

*Tout va trop vite et tout change sans nous attendre
Et tout nous quitte avant que l'on ait pu comprendre
Comme bien d'autres, je me demande où va ma vie
Souvent je pense, heureusement qu'il y a?*

*Toi, tu ne changes pas, tu as toujours la même tête
Toi, tu ne changes pas, tu es comme le prix des allumettes
Toi, tu ne bouges pas, tout passe au-dessus de ta tête
Toi, tu es comme moi, on est comme le prix des allumettes*

Bài hát theo tôi hiểu là nói về những sự đổi thay liên tục, mới mua đồ chừng vài tháng đã không còn là thời trang nữa, rồi thì đời ta sẽ ra sao với những vòng quay chóng mặt như vậy. Chỉ có *em* là không hề thay đổi, lúc nào cũng như giá cả của những chiếc que diêm, không bị "ảnh hưởng của lạm phát". Ông Eric Charden chắc là hút thuốc dữ lắm nên mới có những ý tưởng kỳ lạ như vậy, ví "em" và anh như những chiếc que diêm mà không sợ bị nạng ký lủng đầu :-)

Tôi muốn tìm hết những bài hay nhất của Stone et Charden để nghe, bèn mua cả đĩa "Stone & Charden Gold (The Classics)" trên iTunes giá cả

cũng OK là 5.99\$, chừng load về mới biết là album họ thu live, chứ không là nhạc gốc. Nhưng cũng rất hay, vì cách phối âm cũng khác, giọng Charden ấm và lịch sự như trong các video Made in France.

Đoạn đầu bài *Le prix des allumettes* này, Charden kể lể và đệm piano rằng: khi xưa có một ban song ca, là chúng tôi đó, Charden và Stone, yêu nhau thắm thiết, nhưng đời sống, ôi đời sống ... mais la vie, mais la vie ...rồi họ bắt nhịp vào bài, làm tôi thấy sự tương phản hết biết: nhạc thì nói đến chuyện em vẫn không đổi thay, còn chuyện ngoài đời thì ... c'est la vie!

Tôi mới đi một lượt hết các trang tin tức Văn hóa của đài RFI, dạo này có nhiều bài thật hay. Tôi đem hết các bài tôi thích rồi bỏ vào thành một tập pdf, trong đó có hai bài viết về Charden et Stone. Hai bài viết đó được viết bởi một ký giả RFI người Việt nhưng rất sành nhạc Pháp, đó là anh Tuấn Thảo. Nhân dịp viết bài này, tôi xin được cảm ơn và biết ơn anh và đài RFI tiếng Việt đã có những bài viết thật hay, giới thiệu những danh ca nhạc Pháp thời 60s, 70s để thính giả có thể biết thêm nhiều chi tiết đằng sau những tên tuổi, những bài hát đã đọng lại mãi trong lòng những người yêu nhạc Pháp.

Il y a du soleil sur la France

Một trong những bài có lời nhạc vui tươi, phóng khoáng khác của Stone và Charden là bài **Il y a du soleil sur la France** (tạm dịch là *Có mặt trời chiếu trên nước Pháp.*) Cứ làm như ở nước khác thì tối mù! Ngồi câu cá, uống bia và ăn bánh mì jambon, hay đạp xe trên đường làng trong khi người ta phải đi cày thì sướng nhất đời rồi còn gì!

*Có mặt trời chiếu trên nước Pháp
Và những điều khác chỉ còn là thứ yếu,*

*Có mặt trời chiếu trên nước Pháp
Nhanh lên đi chứ, hãy tận dụng niềm vui cuộc sống ... (enjoy the "[joie de vivre](#)"!)*

Chỉ cần nhìn thấy nụ cười của Stone là cũng đủ vui rồi, đủ thấy mặt trời sau một ngày làm việc cực nhọc!

Một người đã góp ý kiến trong video trên với lời cảm ơn Stone "*Merci, merci pour vos sourires!!!!*" Đúng vậy, tôi cũng thầm cảm ơn những nụ cười rạng rỡ như mặt trời của Stone cho dù video có là đen trắng hay là hình màu.

Laisse aller la musique

Bài nhạc thứ tư của Stone et Charden mà tôi thích là bài **Laisse aller la musique**. Sau khi nghe bài thứ này, cũng từ cung thứ ở phiên khúc và cung trưởng ở điệp khúc, tôi thấy là nhạc của ông Eric Charden có nhiều kịch tính, và hóa giải thật tuyệt ở điệp khúc. Tuy bốn bài đều có đặc tính như vậy nhưng chúng thật khác nhau, dùng các nhịp điệu khác nhau, khi thì valse, khi thì như nhạc quân hành, không chủ tâm tìm hiểu thì cũng không nhận ra.

Những giai điệu điệp khúc mới thật đáng nhớ làm sao: từ l'Avventura tới bài này, Laisse aller la musique. Chủ đề của bài - theo tôi - là chỉ ra những tầm thường trong đời sống, như những ông tổng thống kia chỉ biết đọc diễn văn rồi bắt tay người hâm mộ, những công chúa sần muộn khóc tài tử [Rudolf Valentino](#), hay những người khách cứ chụp hoài tháp Eiffel, đã mọc lên từ đầu thế kỷ 20 xa lắc. Có gì hay ho mấy chuyện đó đâu? Cái quan trọng là phải biết đắm mình, phải buông thả trong âm nhạc. Còn gì quan trọng hơn là chuyện chúng mình, anh yêu em, em yêu anh, thế giới ngoài đời kia hãy cứ tự nhiên trôi đi khi chúng ta hôn nhau và buông thả trong một thế giới khác, thế giới âm nhạc.

Ca sĩ Kiều Nga đã trình bày bài này, bạn có thể nghe ở đây:

<http://www.nhaccuatui.com/nghe?M=1UJH88SFuD>

Tôi rất thích sự tương phản của bài nhạc, phiên khúc là một loạt các giai điệu chỗi, vút cao, đặt câu hỏi, rồi câu đáp cũng chẳng trả lời được bao nhiêu, cho tới câu cuối thì đột nhiên qua tông trưởng. Điệp khúc thì có những chữ ngắn xô đẩy nhau, thúc giục nhau, như:

Ça nous fait rire, sourire et dire

...

Les gens s'agitent, s'excitent, vont vite

...

Je t'aime, tu m'aimes

...

Le monde passe et l'on s'embrasse

và câu cuối thì rất "kinh điển": tựa bài hát phải được đặt ở đầu bài, hay tốt nhất là ở cuối bài - chỗ tự nhiên nhất để kết luận, và để làm bài nhạc dễ nhớ: ***Laisse aller la musique***. Tôi cũng nhận thấy một điều khác nữa là giai điệu lúc nào cũng là chủ đạo trong nhạc của ông Eric, lời nhạc phải bẻ theo giai điệu, chứ không có chuyện ngược lại. Chắc chắn là ông không bao giờ lấy một bài thơ có sẵn rồi để nguyên xi và chuyển thành nhạc.

Điều đặc biệt nữa của cặp này là khi họ hát, tôi để ý thấy Stone không làm cao, làm dáng, những ánh mắt, nụ cười tỏ vẻ ngưỡng mộ Charden thấy rõ. Charden thì cũng không cao ngạo, hát hò rất tự nhiên, thành ra đây là một cặp song ca theo đúng nghĩa, không có ai muốn màu mè, tự mình làm nổi bật lên, họ chỉ hạnh phúc khi được hát, được bày tỏ tâm tình của họ qua lời ca tiếng nhạc. Càng nghe nhạc họ tôi càng nghĩ mình chắc sống ... làm thế hệ, toàn nghe nhạc xưa không, khi (1972) chỉ mới có 4, 5 tuổi lúc đó - "bé lên ba, bé zô mẫu giáo" thì chưa *hân hạnh* được hát, còn Frère Jacques thì cũng chưa biết hát tiếng Pháp, có lẽ lúc đó bài

nhạc tử của tôi là "tòong teng, con ma đánh đu, tặc giăng nhảy dù ..."

Lúc này ở Việt Nam thì cũng có hai cặp song ca nổi danh là Khánh Ly - Trịnh Công Sơn, và Lê Uyên và Phương. Còn ở Mỹ thì trước đó có cặp Sonny & Cher, mà người ta cho là Stone & Charden bắt chước. Tôi chỉ nghĩ là do hoàn cảnh đưa đẩy, hai người lấy nhau và hát chung, thành công một bài thì hát tiếp bài nữa, khi nào khán giả, hay mình chán thì thôi. ABBA cũng hình thành từ hai cặp vợ chồng, cặp nào cũng muốn hát hết, nên mới thành 4 người hát chung, do hoàn cảnh chứ đâu dễ dàng bắt chước được ai?

Le monde est gris, le monde est bleu

Charden và Stone còn vài bài nhạc đặc sắc nữa mà tôi muốn nhắc qua, trước tiên là **Le monde est gris, le monde est bleu**. Giai điệu và lời ca cho thấy một Eric Charden không chỉ vui tươi mà còn đa sầu đa cảm. Nhạc buồn vơi vơi, tuy điệp khúc có giai điệu hướng lên, vơi lên, như cố gắng trèo từng bậc qua khỏi cơn buồn chán. Đây là bài nhạc đã làm Eric nổi tiếng năm 1967, trước khi ông và bà Annie tạo ban nhạc S&C năm 1971.

Sau này khi hai người chia tay trên sân khấu (1975), Eric cũng cố gắng theo kịp trào lưu disco với bài **L'été sera chaud** cuối thập niên 70. Nhìn chung, nhạc của Charden & Stone là nhạc yêu đời, rất lạc quan, lúc nào cũng vui sống. Lấy bài **Made in Normandie** chẳng hạn, tả lại cảnh một anh lính Hoa kỳ được lệnh nhảy dù vào Normandie năm 1944. Tưởng phải xa người vợ mới cưới người gốc Philly, để mình thành lính nhảy dù vào chốn hùm thiêng nước độc, xa bên kia bờ Đại Tây Dương, ai dè cái gì "made in Normandie" cũng "quá đã" hết, từ cây táo, nước táo, tới các cô gái má hồng hồng dễ thương mà thương cũng dễ ...

Trích lời gốc:

*Les vaches rousses, blanches et noires
Sur lesquelles tombe la pluie
Et les cerisiers blancs made in Normandie
Une mare avec des canards
Des pommiers dans la prairie
Et le bon cidre doux made in Normandie*

Một bài hát nữa do Stone hát một mình, có lẽ là khi chưa "tái hồi Kim Trọng" với Eric năm 1997, khi phong trào hoài cảm nostalgia lên cao. Đó là bài **J'ai toujours chanté des chansons d'amour**, trong đó Stone khẳng định là cô chỉ thích hát nhạc tình mà thôi: *La seule chose qui compte pour moi c'est l'amour.*

"Nếu trái đất có còn đang quay thì đó cũng là nhờ vào tình yêu, như các chàng trai xứ Liverpool (tức the Beatles), tôi cũng muốn hát vang lên nơi hội hè đông người, và biết rằng anh sẽ muốn nghe những gì tôi hát"

Trích lời gốc:

*J'ai toujours chanté des chansons d'amour
La seule chose qui compte pour moi c'est l'amour
Y'a plus de printemps, y'a plus de fleurs, plus d'oiseaux
Quand y'a plus de chansons dans mon poste de radio*

*J'ai toujours chanté des chansons d'amour
La seule chose qui compte vraiment pour moi c'est l'amour
Parait que j'ai qu'deux notes dans la voix
Que je chanterais jamais à l'opéra
Mais si je pouvais le faire j'y chanterais une chanson d'amour*

Vậy đó, lãng tử Eric Charden tự bạch là ông mong muốn luôn được sống trong âm nhạc, toàn quyền tự do nay đây mai đó, nay thích thì hát, ngày

mai không thích thì lên máy bay đi chơi nơi khác. Đâu dễ ai làm được?

*C'est la musique qui nous fait vivre tous deux
Et l'on est libre de partir demain où tu veux.
C'est ça que j'aime, chanter partout avec toi
Le jour se lève, on prend l'avion et l'on s'en va.*

Stone et Charden, cặp song ca lạ trên vòm trời âm nhạc Pháp, sẽ còn làm tôi và những fan tương lai khác dừng tâm lại để lắng nghe những âm thanh hỏi đáp dồn dập về cuộc sống, những điệp khúc vui tươi, và để ngẫm nghĩ về những triết lý sống, để nhận ra rằng đời ngắn ngủi quá, hãy vui lên và đắm say trong những gì mình đang có: ánh mặt trời, những trái táo thơm, từ những que diêm bao lâu rồi giá vẫn vậy - như những cuộc tình thủy chung, cùng những bản tình ca làm đắm say lòng người. ngàn lời cảm tạ đến Eric Charden và Stone, hai vị đã làm giàu thêm xúi nữa tài sản tinh thần của tôi và các fan âm nhạc khác!

9-25-12

Những bài nhạc ngoại quốc lời Việt của nhà báo nghệ sĩ Trường Kỳ

Cố nghệ sĩ Trường Kỳ là một người có tầm ảnh hưởng sâu rộng tới nền nhạc trẻ miền Nam Việt Nam. Một trong các nỗ lực của ông là Việt Hóa những bản nhạc ngoại quốc, thay vì chỉ hát lời Mỹ hoặc Pháp. Những bước đi tiên phong đó đã làm tăng thêm sức hấp dẫn của nhạc pop với giới trẻ Việt Nam, thế hệ 60,70 và ngay cả các lớp đàn em bị kẹt lại khi nhạc trẻ không còn được tự do ca hát nữa.

Trong quyển "**Một Thời nhạc Trẻ**", Trường Kỳ có nhắc đến sáng kiến "Việt Hóa Nhạc Trẻ" vào khoảng thời gian năm 1970 của ông như sau:

Trước sự đi lên mạnh mẽ của phong trào nhạc trẻ, tôi chợt có câu hỏi trong đầu "Tại sao không kêu gọi những anh em nhạc sĩ trong làng nhạc trẻ sáng tác những nhạc phẩm thuần túy Việt Nam để các nghệ sĩ trình bày?". Từ đó ý định "Việt Hóa nhạc trẻ" bắt nguồn trong tôi. Để đánh tan thành kiến nhạc trẻ phải là nhạc ngoại quốc từ lâu đã in sâu nơi đầu óc mọi người không phải là chuyện dễ thực hiện. Thêm vào đó quan niệm cái gì của ngoại quốc mới hay, còn đồ "nội hóa" không ra cái thống chế gì cũng là một trở ngại lớn." (Một thời Nhạc Trẻ - trang 360-361)

Ông viết tiếp:

Tôi đưa ý kiến "Việt Hóa nhạc trẻ ra thảo luận với anh em và được mọi người hưởng ứng. Tuy nhiên không thể "Việt Hóa" một cái rụp mà phải đi theo kế hoạch từng bước. Trước hết, trong giai đoạn chuyên tiếp nên lấy những nhạc phẩm ngoại quốc nổi tiếng để dịch ra lời Việt Nam để thính giả dần dần làm quen. Nói là "dịch" thật ra đại đa số chỉ làm công việc chuyển thành lời Việt, dựa trên âm điệu của nhạc ngoại quốc. (sdd.

trang 361)

Theo như lời ông kể, thì các bài nhạc mà tôi hằng yêu thích chỉ là một "giai đoạn chuyên tiếp" cho những bản nhạc thuần Việt sau này từ những ca sĩ nhạc sĩ hát nhạc trẻ, mà thành công nhất là các ca sĩ Đức Huy với "Bay Đi Cánh Chim Biển", Lê Hựu Hà với "Tôi Muốn", rồi Nguyễn Trung Cang với "Thương Nhau Ngày Mưa" hay sao? Thôi cũng OK, giai đoạn gì cũng được, điều làm tôi thích thú nhất là những lời dịch này đã quá quen thuộc và không thể thiếu được trong đời sống tinh thần của người yêu nhạc.

Tiếp đó, ông phân loại ra ba hình thức Việt Hóa như sau:

Từ đó có thể chia thành ba hình thức "Việt Hóa". Khó nhất là dịch sát nghĩa của từng câu trong một bản nhạc ngoại quốc bởi tính cách độc âm của tiếng Việt Nam với sự gò bó trong những dấu bằng trắc để phù hợp với những "notes" nhạc trầm bổng. Phần đông theo cách thứ nhì là giữ nội dung của lời ca tiếng Anh hay Pháp để dịch thành tiếng Việt. đảo lên đảo xuống thế nào cũng được miễn là giữ được nội dung của nhạc phẩm gốc. Cách thứ ba dễ dàng hơn cả là cách Việt Hóa ... tự do. Chỉ dựa trên giai điệu của bài hát để sáng chế ra lời ca mà không cần biết đến nội dung ra sao. Trường hợp của bài "Rồi Mai Đây" của tôi là một điển hình cho cách Việt Hóa ... tự do, dựa trên giai điệu của nhạc phẩm "Lo Mucho Te Quiero". Nhiều người đã lầm tưởng đây là một nhạc phẩm Việt Nam thuần túy. Nam Lộc cũng rất thành công với bài "Trưng Vương Khung Cửa Mùa Thu", dựa theo giai điệu bài Tell Laura I Love Her. (sdd. trang 361)

Trường hợp của người nghệ sĩ Trường Kỳ là một đặc biệt, bởi vì ông có học nhạc thừa bé nhưng khi tuổi teen thì ông không chơi nhạc mà lại nổi tiếng như một nhà tổ chức, và ông có thật nhiều bạn. Ông cũng có một trí nhớ thật giỏi, tôi đọc quyển sách "Một Thời Nhạc Trẻ" của ông, dám chắc ông nhắc đến tên của ít nhất trên dưới hai trăm ban nhạc trẻ Việt Nam, còn nhân vật cũng phải trên dưới một ngàn người. Ông cũng có

tính nghệ sĩ bất cần đời, được mệnh danh là "Vua Hippy", rồi "Vua Nhạc Trẻ". Những bài nhạc dịch lời Việt của ông đa số là dịch theo kiểu "Việt Hóa tự do", theo tôi không phải là vì ông không làm nổi loại một hay loại hai như ở trên, mà vì đó là bản tính bất cần đời của ông, và cũng là để thỏa mãn sức sáng tạo của riêng ông, không chịu gò bó vào trong một khuôn khổ nhất định. Thật vậy, có những lời hát mà bạn tìm thấy rải rác các hình scan trong bài viết này đã trở nên quá quen thuộc như: "*trời lạnh giá, bước chân buồn bã*", "*lắng nghe mưa rơi rơi sao trong lòng ta bồi hồi*", hay "*ngồi kề bên nhau cất tiếng ca*", hoặc "*thiết tha, say sưa, êm đềm, tình yêu rực rỡ xóa tan hết ưu phiền*," v.v.

Theo như ông kể, căn phòng 22 ở Khách sạn Bồng Lai nơi ông thuê ở trọ trong những năm 1971-73 đã trở thành "một trung tâm Việt Hóa nhạc trẻ". Ông viết tiếp:

Các ông Nam Lộc, Vũ Xuân Hùng, Nguyễn Duy Biên, Kỳ Phát, Tuấn Dũng, Tiến Chinh, Quốc Trí, v.v. lui tới thường xuyên để viết lời Việt, nhiều khi còn "xi phần" một bài ngoại quốc nổi tiếng nào đó để chuyển thành lời Việt Nam. Trong khi đó, nhạc sĩ Phạm Duy cũng rất hưởng ứng phong trào Việt Hóa nhạc trẻ này để tung ra những nhạc phẩm nổi tiếng như Khi Xưa Ta Bé (Bang Bang), Tình cho Không Biểu Không (L'Amour c'es Pour Rien), Hỡi Người Tình Lara (Dr. Zhivago), Chuyện Tình (Love Story), Người Yêu Nếu Ra Đi (If You Go Away), Cuộc Tình Tàn (Je Sais), Himalaya, Ngày Tân Hôn (The Wedding) v.v.. (sdd. trang 362)

Sau khi dẫn chứng một số thành tích của những nhạc phẩm khác do các nhạc sĩ như Nam Lộc, Lê Hựu Hà, Tuấn Dũng, Kỳ Phát như Tưởng Như Ngày Hôm Qua (Yesterday), Donna Donna, Nếu Vắng Nàng (Sans Elle), Đồng Xanh (Green Field), cũng như các thành công sau này của các ban nhạc trẻ với bước xa hơn là "sáng tác những nhạc phẩm thuần túy Việt Nam được hòa âm theo lối mới cùng những lời ca thích hợp với giới trẻ," ông kết luận: "*Việc thử nghiệm đưa những nhạc phẩm Việt Hóa này lên sân khấu trình diễn đã được giới trẻ hưởng ứng ngay và họ*

cũng đã tỏ ra rất thích thú trước sự thay đổi mới lạ này. "

Tôi cũng vừa mua được quyển **Trường Kỳ Rong Chơi Cuối Trời Quên Lãng**, là tập hợp rất nhiều bài viết tưởng niệm nhà báo nghệ sĩ, do **Nhóm Thân hữu Trường Kỳ** thực hiện năm 2010. Đây là một quyển sách quý, xứng đáng có mặt trong tủ sách của bạn. Xin trân trọng giới thiệu:



Sau đây là lời nhạc của một số bài tiêu biểu cho phong cách viết của nghệ sĩ Trương Kỳ.

Rồi Mai Đây - Lo Mucho Te Quiero

*Rồi mai đây khi mình xa nhau nhớ đến nhau hoài
Rồi mai đây khi tình bay xa nhớ đến hôm này
Còn mãi mãi những gì mình chắt chứa trong lòng
Còn cho nhau chút dư hương
Đừng tiếc nhau gì vấn vương*

*Ngày xa nhau mưa buồn giăng mau cát buốt âu sầu
Ngày xa nhau tâm hồn thương đau khói thuốc không màu
Mình nhớ mãi chuỗi ngày nào đó đã xa rồi
Mình chia tay gió bay bay, còn đó khung trời xám mây*

Mình xa nhau, xin đừng quên nhau chớ trách nhau gì
 Mình xa nhau, xin đừng quên mau, nắng sẽ phai màu
 Đừng khóc nữa, gió buồn vì mắt ướt hoen rồi
 Đừng cho nhau tiếng than vãn đừng nói lên lời khóc than

Rồi mai đây khi mình chia tay nhớ đến hôm nào
 Rồi mai đây trong giờ chia ly nhớ phút giây này
 Hồn quyến luyến những gì mình đã cho nhau rồi
 Đành xa nhau cho đi mau, sợ vỡ tâm tình bấy lâu

Rồi mai đây

(LOVE MUCHO TE QUIERO) TRƯƠNG KỶ

Rồi mai đây khi mình xa nhau Nhớ đến nhau hoài
 Mình xa nhau, xin đừng quên nhau Chớ trách nhau gì
 Quisiera que supieras vidamia

Rồi mai đây khi tình bay xa Nhớ đến
 Mình xa nhau, xin đừng quên mau Nắng sẽ
 Lo Mucho que te quiero y que te

hôm nào Còn mãi mãi những gì mình chầy chừa
 phai màu Đừng khóc nữa gió buồn vì mắt ướt
 adoro Tu vives en mi pensamiento

Đêm Đen - La nuit

Đêm đen trăng sao xa rời thế gian
 Đêm đen mang theo muôn ngàn nhớ thương

*Như em ra đi không buồn vấn vương
Đêm khuya âm u như khóc như than*

*Đêm đen u mê như đời thế nhân
Đêm đen lê thê phong trần bước chân
Như ta lang thang muôn đời tái tê
Xa em đêm nay lê gót miên man*

*Đêm đen
giăng mắc muôn nơi
Sao thấy chơi vơi ...*

*Đêm đen bơ vơ không màng ước mơ
Đêm đen im nghe trong lòng xót xa
Đêm mê tung bay theo hình bóng em
Mê man trong đêm tăm tối mệnh mang*

*Đêm đen xôn xao cơn trùng khóc than
Đôi chân đi hoang như làn gió lan
Đêm khuya phong sương giăng mờ khắc nơi
Không trăng không sao đêm tối chơi vơi*

*Đêm đen
giăng mắc muôn nơi
Sao thấy chơi vơi ...*

*Đời khuây ta say trong vùng tối đen
Như xưa mê trong làn tóc em
Nghe đâu lao xao như lời ảm êm
Qua cơn say sưa như giấc chiêm bao*

*Đêm đen
giăng mắc muôn nơi
Sao thấy chơi vơi ...*

Đêm đen

(LA NUIT)

TRƯƠNG KỶ



Đêm đen trăng sao xa rồi thể gian
Đêm đen bó vó không màng ước mơ



Đêm đen mang theo muôn ngàn nhớ thương Như em ra đi không buồn vấn
Đêm đen im nghe trong lòng xót xa Đêm mê tung bay theo hình bóng



vút em
Đêm khuya âm u như, khóc như than
Mê man trong đêm tăm tối mệnh mang

Điệu buồn - Tennessee Waltz

*Nghìn âm thanh cũ, buồn như mưa lũ
Đàn buồn lên tiếng tơ trùng
Nghe thoáng xa vời có riêng tôi vu vi*

*Đèn lung linh sáng hờn như xa vắng
Buồn như vô cơ vương trong lòng
Ai đây cùng nghe cùng buồn vời tôi*

Buồn không duyên có thể thôi
 Biết nhớ nhưng chi bây giờ
 Lòng không biết hôm nay vì có sao buồn


Buồn dâng khi sáng, buồn len trong tối
 Buồn dâng lên khúc u ca trầm
 Trong tâm hồn nghe cung buồn thiết tha

Điệu buồn
 tennessee waltz


*Lời Việt,
 Giảng Kỳ*



Nghìn âm thanh cũ Buồn như mưa lũ Đàn buồn
 I was waltz.ing With my dar lin' to the



lên tiếng to ùng Nghe thoáng xa vời Có tiếng tôi vu
 ten. nes. see waltz When an old friend I hap. pened to



vi Đền lung linh sáng Hồn như xa vắng Buồn như
 see In. tro. duced him to my loved one and with

Tình Buồn Đêm Mưa - The Rhythm of the Rain

1.

*Lắng nghe mưa rơi rơi, sao trong lòng ta bồi hồi
Phút chia ly ngày nào lệ tràn hoen mi
Còn nhớ chẳng em khi xưa mưa rơi kề nhau nghẹn ngào
Cùng mong ước sao sẽ đừng chia phôi*

*Ngày đó bên nhau tơ vương say sưa triền miên quyện lời
Dắt đưa nhau hòa mình vào nhịp cung thơ
Nhẹ lắng như mơ mong manh lao xao giọt mưa vào đời
Cùng nhau nắm tay bước nhẹ như thơ*

ĐK:

*Mưa, mưa rơi quạnh hiu chất cao ngập trời
còn đâu người yêu ngày xưa cùng nhau hát ca tuyệt vời
Lòng bàng hoàng mơ xa còn đâu phút giây êm đềm
ngày mình bên nhau*

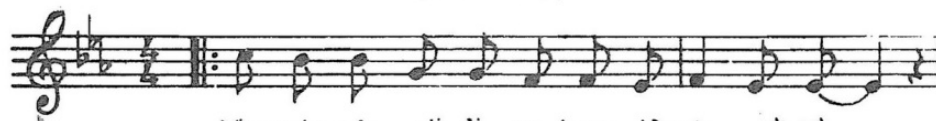
2.

*Sâu chất trong tay miên man dâng lên lời ru trầm buồn
Gió hiu hiu nhẹ nhàng gợi mộng nhung tơ
Từng tiếng mưa rơi xôn xao mang theo ngàn câu muộn phiền
Còn chẳng nữa đây khúc nhạc mưa rơi*

Tình Buồn Đêm Mưa

(The Rhythm of rain)

TRƯỜNG KỶ



Lắng nghe mưa rơi rơi , sao trong lòng ta bồi hồi
đó bên nhau tỏ vầng say sưa triển miên quên lối



Phút chia ly ngày nào lệ tràn hoen mi Còn nhớ chăng em khi xưa mưa rơi kẻ
Đặt đĩa nhau hờ mình vào nhịp cung thơ Nhẹ lắng như mơ mong manh lao xao giọt



nhau nghẹn ngào cũng mong ước sao sẽ đừng chia phôi Ngày
mưa vào đời Cùng nhau nắm tay bước nhẹ như thơ



Mưa , mưa rơi quanh hiu vắng cao ngập trời Còn

Yêu Nhau Mùa Hè, Khóc Nhau Mùa Đông

Sau đây là một nhạc phẩm ngoại quốc khác được chuyển sang lời Việt theo dạng thứ hai (xấp xếp lời nhạc sao cũng được miễn bài theo ý chính của bản gốc.) Đó là bài dịch **Yêu Nhau Mùa Hè, Khóc Nhau Mùa Đông** của ông Tuấn Dũng, dịch từ bản **Summer Kisses, Winter Tears** do danh ca **Elvis Presley** trình bày.

Yêu nhau **MÙA HÈ**
Khóc nhau **MÙA ĐÔNG**

**" Summer kisses,
Winter tears "** lời Việt: Tuấn Dũng

The musical score is written in G major, 4/4 time. It consists of four lines of music, each with Vietnamese lyrics and English translations below. Chords are indicated above the notes.

Line 1: Chords: Dm, Gm. Lyrics: Tình yêu ta ngỡ không đổi thay / Làn môi ấm trao nhau đêm hè / Sum-mer kiss-es, win-ter tears / That was what she gave to you

Line 2: Chords: Am, Gm, C7, Fmaj7. Lyrics: Nhưng đến khi Thu tàn Đông sang buốt giá / Tiếc thay chỉ còn nước mắt / Nev-er thought I trav-eled all a-lone with dreams of men-or-y

Line 3: Chords: Dm, Gm. Lyrics: Tình yêu ơi đến chỉ rồi đi? / Lời âu ái trao nhau hỡi nào / Hop-py I wish lone-ly knew / But I guess I can't com-plain-

Line 4: Chords: Am, Gm, C7, F. Lyrics: Sao nhớ quên đi tình xưa bao thắm thiết / Để riêng ta mang sầu đau / For I still re-call the sum-mer sun to all the men-or-y

Ngày ta yêu nhau Sao sáng lấp lánh Ánh trăng soi lối
 The fire of love The fire of love can burn from a.

mèn Mà sao hôm nay đây Ánh trăng tối sáng soi Ngàn vì sao úa rơi !
 bove And no thing can light the dark of the night Like a fall in star

Gió đây ta mới hay tình yêu . Từ như cánh chim bay xa ước .
 Sum. mer kiss. es, Win. ter tears Like the star that faded a way

Trong bóng đêm ta nhìn sao rơi ước thấy Cánh chim kia quay về đây .
 Leaving me to spend my lone. ly night with dreams of yes. ter. day .

Hè yêu nhau khóc nhau mùa Đông !
 Sum. mer kiss es, Win. ter tears

Mở đầu bài hát, ý từ bản Anh ngữ:

*Những nụ hôn hè, những giọt nước mắt mùa đông
 Là những gì cô ấy đã trao tôi
 Chưa hề nghĩ rằng tôi cô đơn trên hành trình này
 với những giấc mơ về kỷ niệm xưa*

Đã được gắn thêm những hình tượng và lối hành văn giản dị hơn, phù hợp với lối suy nghĩ của người Việt hơn:

Tình yêu ta ngỡ không đổi thay

*Làn môi ảm trao nhau đêm hè
Nhưng đến khi Thu tàn Đông sang buốt giá
Tiếc thay chỉ còn là nước mắt*

Ta thấy nhạc sĩ Tuấn Dũng đã khéo léo khai triển ý tương phản hè thê này, đông thê kia, bằng cách đưa thêm hai hình tượng vào là "môi ảm" và "nước mắt" để tương phản nhau, cũng như cách dùng chuyển tiếp "Thu tàn Đông sang buốt giá" thay vì đem ngay vào mùa Đông.

Trong đoạn kế tiếp, trong khi bản gốc vẫn tiếp tục "làm dáng" bằng cách giấu biệt đi những kỷ niệm thê này, thê kia, mà chỉ chú tâm vào than vãn:

*Tôi ước chi sự cô đơn (nó) biết tới hạnh phúc
Nhưng tôi nghĩ tôi cũng không nên than phiền
Vì tôi vẫn còn nhớ tới mặt trời mùa hè
và cả những kỷ niệm*

Thì nhạc sĩ đã bỏ thêm vào "lời ân ái trao nhau hôm nào" để cho bài nhạc có thêm hình tượng cụ thể, tạo đồng cảm với người nghe.

*Tình yêu ơi đến chi rồi đi?
Lời ân ái trao nhau hôm nào
Sao nữ quên đi bao tình xưa thắm thiết
Để riêng ta mang sầu đau*

Trong điệp khúc, cả lời gốc lẫn lời viết đều chú tâm khai thác các nốt nhạc bổng để diễn tả cảnh trăng sao:

*Ngọn lửa tình yêu, ngọn lửa tình yêu
Có thể cháy bỏng từ trên cao
Và không gì có thể soi sáng đêm đen
Như một ánh sao rơi*

Theo thiển ý, bản gốc đã dùng điển tích là *ước muốn một điều ước sẽ thành khi thấy ánh sao rơi*, để xa xôi nói về ước muốn người con gái sẽ trở về với anh ta, soi sáng đêm dài. Ta thấy rõ sự tương phản giữa sáng và tối. Nhạc sĩ Tuấn Dũng, cũng theo ý bài gốc nhưng dùng hình tượng Việt Nam hơn, như "trăng soi lối mòn", "sáng lấp lánh", "sao úa rơi", và cũng tiếp tục trình bày sự tương quan giữa cảnh và người, cảnh nói hộ tâm trạng của người:

*Ngày ta yêu nhau, sao sáng lấp lánh
Ánh trăng soi lối mòn
Mà sao hôm nay, ánh trăng thôi sáng soi
Ngàn vì sao úa rơi*

Trong phiên khúc cuối, bản gốc nhắc lại hình tượng cũ - ngôi sao - với một nuối tiếc là sao đã nhạt dần cuối chân trời, bỏ tôi ở lại với đêm dài:

*Những nụ hôn hè, những giọt nước mắt mùa đông
Như ngôi sao kia đã khuất dần
Bỏ tôi lại đây gặm nhấm đêm dài
với những giấc mơ về quá khứ.*

Những nụ hôn hè, những giọt nước mắt mùa đông

Trong bản dịch, nhạc sĩ đã bỏ hẳn hình ảnh ngôi sao, thay vào đó là cánh chim, làm cho lời nhạc gần gũi với lối suy nghĩ "cánh chim bay về phương trời xa" của người Việt mình hơn.

*Giờ đây ta mới hay tình yêu
Tựa như cánh chim bay xa vời
Trong bóng đêm ta nhìn sao rơi ước thấy
Cánh chim kia bay về đây.*

Hè yêu nhau, khóc nhau mùa Đông

Nói chung, tôi thích cả bài gốc lẫn bài dịch, mà cũng có thể nói tôi thích bài dịch hơn cả bài gốc về những hình tượng man mác gần gũi như cánh chim, ánh trăng soi lỏi mòn, v.v Nếu có thể kể về một điều mà tôi nghĩ sẽ làm bài hát trọn vẹn hơn, sẽ là cách nhạc sĩ Tuấn Dũng để đúng những chữ Việt ở chỗ bản Anh ngữ để câu "Summer Kisses, Winter Tears". Bạn thấy là những chữ "Summer Kisses, Winter Tears" đặt ở vị trí rất quan trọng là đầu câu phiên khúc, và cuối cùng lặp lại ở cuối bài. Nhạc sĩ đã viết câu "Hè yêu nhau, khóc nhau mùa Đông" thật hay, phải chi ông cũng để thêm câu đó ở đúng chỗ đầu phiên khúc như bản gốc, cũng như dùng nó làm tựa bài, thì có lẽ bản dịch sẽ còn thành công hơn nữa.

The End of The World - Một bài hát, hai cách dịch

Hôm nay có chút giờ rảnh tôi lục lọi harddrive và tìm ra được bài nhạc "The End of the World" tôi đã scan và lưu trữ. Đây là một trong khoảng 100 bài nhạc mà tôi đã sưu tầm và chép tay từ thời còn trai tráng 20 năm trước, khi còn ở VN thiếu thốn đủ thứ. Tôi nhớ hồi đó không biết sao mà tiếc tiền không đi copy, chịu khó ngồi hoặc nhìn bài chép lại, hoặc do thầy viết xuống rồi chép lại, và cũng có một số bài tự nghe rồi viết lại nữa.

THE END OF THE WORLD
(Ngày cuối cùng của thế giới)
Nhạc & lời: John Bettis & Richard Carpenters
The Carpenters
Lời Việt Lequa 2011

Slow Rock

1. Sao trời chôn lấp mái thế gian này? Sao sông vô nghĩa sâu trên bờ trắng bay? Nào ai hay ngày thế giới trời lấp lánh xa. Nào ai hay ngày thế giới sẽ dừng lại. Lẽ đến rồi anh không còn yêu em! ...trời Toà thế sẽ như một ngày em mất anh.

Chorus
Hỡi lòng mình sao mới rỗng ai thực? Vì đâu ngày vẫn trôi?
Ai biết đêm dài? Ai biết đâu vì sao? Nào ai biết đâu vì sao? Đợi ai vô tình xoay hoa xoay mai?

3. Sao con tim này đập mãi ôi tình? Sao là đang đây nghe mắt con?
Nào ai hay ngày thế giới sẽ dừng trôi, lúc nu' châu tay lên buồm anh đã trao (Chorus)

HocTro.com.vn

Ngày cuối cùng của thế giới

Lời Việt: Leaqua

*Sao nắng chan hòa mãi thế gian này?
Sao sóng vỗ bờ bọt trắng bay?
Nào ai hay ngày thế giới sẽ dừng trôi
Là đến khi anh không còn yêu em !*

*Chim vẫn trên cành hót líu lo gần
Ngôi sao trên trời lấp lánh xa
Nào ai hay ngày thế giới sẽ dừng trôi
Tận thế sẽ như một ngày em mất anh*

*Hỏi lòng mình sao mỗi sáng cứ thức giấc nơi này?
Vì đâu ngày vẫn nối tiếp từng đêm dài?
Ai biết đâu, vì sao?
Nào ai biết đâu, vì sao?
Đời cứ vô tư xoay hoài xoay mãi*

*Sao con tim này đập mãi ân tình?
Sao lệ dâng đầy nghe mắt cay?
Nào ai hay ngày thế giới sẽ dừng trôi
Lời nói chia tay đau buồn anh đã trao*

*Nào ai hay ngày thế giới sẽ dừng trôi
Mình đã chia tay nhau rồi, xa mãi thôi!*

Sau đó, tôi lại tìm ra bản dịch của cố nghệ sĩ Trường Kỳ (trang sau).

Bạn thấy nghệ sĩ Trường Kỳ đã mặc hảnh một tấm áo mới cho bài nhạc, trong khi bạn Leaqua thì cố gắng viết lời theo thật sát bài gốc. Tôi thấy

hai bài này như hai chị em Thúy Kiều Thúy Vân, mỗi người một vẻ, mười phen vẹn mười. Do theo sát và đọc hết các bài dịch của Leaqua, tôi biết quá trình bạn ấy viết ra một bài cũng gian nan lắm chứ không phải "dễ như lấy từ trong túi ra." Qua kinh nghiệm bản thân với một (1!) bài dịch chẳng theo vần luật gì hết, tôi biết dịch nhạc là chuyện khó thiệt chứ không phải chơi.

Qua các suy nghĩ trong blog của Leaqua, tôi thấy người dịch nhạc cần có mấy yếu tố sau:

1. thích nhạc ngoại quốc,
2. hiểu tiếng gốc của bài hát
3. thích thơ văn
4. vốn sống
5. cần cù, nhẫn nại, siêng
6. có hứng khởi, và tình cảm - tâm mà "thiên" quá viết không được.

**Thương nhớ
trong mưa**

TRƯƠNG KỶ

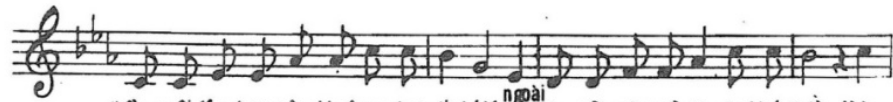
(The end of the world)

Có lúc tâm hồn sao thấy ó thờ Đâu ai mong chờ má ước
Why does the sun go on shining? Why does the sea rush to

mò Còn chẳng dấy mùi hương cũ bóng hình xưa Em đã ra đi khi trời giăng
shore? don't they know its the end of the world Cause you don't love me any

mưa. Có lúc tâm hồn sao thấy u sầu. Dung nhan yêu kiều ôi thấy đâu?
more? Why does the birds go on singing? Why do the stars shine a - bove?

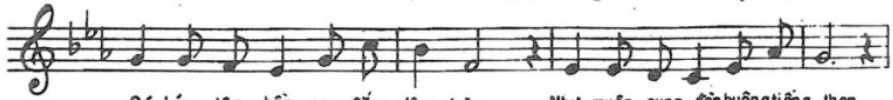
Nụ hôn xưa, làn môi cũ đã chìm sâu. Theo gót em đi xa với đã lâu. Âm
don't they know'ts the end of the world? It ended when I lost your love.



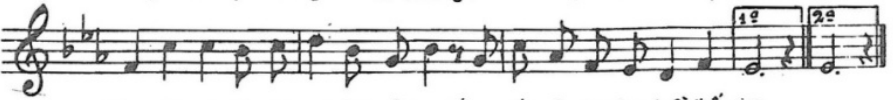
thăm ngôi đây trongbằngkhung nghebuổigiadàng^{ngoài} kia trời mưa buồn đũa r, hư khóc thăm Mưa
wake up in the morning and I wonder why everything's the same as it was 1



xót xa dùm ai , và mưa nhớ thương về ai nghe tiếng mưa rơi đầu buồn không phải
can't understand, no I can't understand how life goes on the way it does!



Có lúc tâm hồn cay đắng đắng tràn. Như muốn cùng dần buồn tiếng than
why does my heart go on beating? Why does these eyes of mine cry?



Lòng chôn sâu lời thường nhớ đã mờ tan. Mong cố quên bao đau buồn thế gian
don't they know it's the end-of-the world? It ended when you said good-bye ... bye ...

Về bản dịch bài Michèle của Leaqua

Nếu bạn theo dõi blog tôi khoảng chừng một năm nay, bạn sẽ thấy tôi hay giới thiệu những bản dịch của một bạn đọc nữ với nick là **Leaqua**.

<http://nhacloiviet-leaqua.blogspot.com/>

Với lòng yêu thích nhạc nói chung, nhạc ngoại quốc nói riêng của thời 70-80, cộng với một tâm hồn yêu thơ, hiểu thơ, và nhất là một sức sáng tạo bền bỉ, đều đặn, chỉ trong 10 tháng Leaqua đã cho ra đời khoảng trên 52 bài dịch lời Việt. Tức trung bình một bài một tuần! Các bài dịch rải đều từ nhạc của nhóm The Beatles, ABBA, The Carpenters, The Bee Gees, rồi đến nhạc Pháp, nhạc Mỹ, v.v.



<https://www.youtube.com/watch?v=gJ3pb9rQWPY>

<https://www.youtube.com/watch?v=XhUHdjtgB7c>

Với bản dịch "Michèle" của ca sĩ Gérard Lenorman, Leaqua đã một lần nữa chứng tỏ tài nghệ chuyển lời xuất sắc qua những lời ca diễn tả những cung bậc tình cảm trình nguyên của tuổi mới lớn, xen lẫn những mát mát, muộn phiền và chua xót của một tình yêu đầu đã chìm vào kỷ niệm. Cái lạ của cách đặt lời của Leaqua là sự giản dị của câu hát, đọc thoáng qua mà không hát lên thì sẽ thấy có vẻ là tầm thường, nhưng khi khe khẽ hát theo, bạn mới cảm được cái tài tình của cách đặt những chữ "đắt" ở những nốt nhạc cao trào (cũng như xuống trào.)

*Grand Palais thênh thang chân bước vui
Tuổi mười lăm ngơ ngác đón sớm mai
Làn tóc vờn gió thoảng hương
Cho ai nhớ thương?*

Ngay ở đoạn đầu, Leaqua đã chuyển dịch một câu tầm thường đi với nhạc "Tu habitais tout près, du Grand Palais" (em là cô "láng giềng", ở gần khu Grand Palais) thành hai câu "Làn tóc vờn gió thoảng hương Cho ai nhớ thương?" Thoáng hương mà đi với nhớ thương thì đúng quá rồi còn gì?

*Vô tư tung tăng con phố xưa
Gặp em mỗi sớm trưa chuyến tàu quen
Ngồi bên nhau
Làm quen với em
Ta cười vu vơ wó wơ*

Trong đoạn tiếp theo, ta thấy sự giản dị, vô tư của nét nhạc cũng như lời gốc - và lời dịch - được thể hiện một cách thật nhẹ nhàng, trình tự. Đi tàu xe điện ngầm chung, ngồi bên nhau, hoặc nhường chỗ cho người đẹp, maybe?, thì làm quen là chuyện tất nhiên rồi, có mát mát gì đâu một lời chào buổi sáng tươi đẹp *bonjour* của người tây phương? rồi cười vu vơ với nàng ?

Michèle !

*Tình ngỡ đã rất xa
Chiếc hôn ban sơ vụn vỡ ngỡ
Tay em run khẽ rất nhanh
Ngọt như chocolat
Nồng say em với ta*

Đoạn điệp khúc tiếp tục mô tả thật tài tình ngôn ngữ, cảm xúc của những người yêu và được yêu với những "ban sơ", "vụn", "bỡ ngỡ", "run khẽ", một thế giới trong đó chỉ có hai người "nồng say em với ta". Những nốt nhạc với lời ca tưởng như chỉ dành riêng cho thế giới Pháp ngữ, qua lối dịch tài tình của Leaqua đã mặc một tấm áo Việt, rất hiện đại mà cũng rất riêng tư, và nhất là chuyển tải thật đầy đặn cái giai điệu ray rứt, đầy hối hả ở đầu điệp khúc mà cũng rất khoan thai ở cuối câu ("*em với ta*")

*Em xinh em tươi trên mỗi bước chân
Nụ hoa dang cánh nhỏ tím bâng khuâng
Mười bảy mùa xuân hát ca
Em đến với ta*

*Ngây thơ như trang giấy trắng tinh
Là ánh mắt sáng trong mỗi bình minh
Ngồi xem phim
Chuyện vui mãi quên xem Marilyn*

Đoạn hai tiếp tục kể về chuyện tình của đôi tình nhân trẻ, sự trong trắng tinh khôi của họ thể hiện rõ nét bằng hai ý tưởng "*Ngây thơ như trang giấy trắng tinh, Là ánh mắt sáng trong mỗi bình minh*". Đối với chàng, người đẹp bốc lửa Marilyn Monroe trên phim kia thì có thấm chi nếu so sánh với người đẹp đang ngồi bên cạnh? Chỉ tiếc là Leaqua bỏ sót mất điển tích "Yesterday" là bài hát của nhóm The Beatles, mà Leaqua cũng đã nhắc qua về thiếu sót đó trong phần ý kiến bạn đọc.

*Michèle !
Ngày đó em lãng quên?*

*Tuyết rơi
Cho môi tìm môi mãi
Cho trinh nguyên cuống quít trao
Rồi mai tóc sẽ phai
Mùi hương em gửi ai...*

Trong điệp khúc thứ hai, những "chiếc hôn ban sơ vụn vỡ ngỡ" của điệp khúc một đã chuyển thành một nhịp điệu hồi hả, "Cho môi tìm môi mãi Cho trinh nguyên cuống quít trao," xen lẫn một cảm giác sợ hãi cho tình yêu của ngày sắp tới, "Rồi mai tóc sẽ phai, Mùi hương em gửi ai..." Ý tưởng thật là Việt Nam, là "rồi mai tóc sẽ phai" cũng như cô đã khéo léo nhắc lại cái mùi hương thoảng qua trong gió ở phiên khúc một. Những chi tiết nhuộm màu sắc Âu Châu như tuyết rơi trên nóc nhà, rồi ngủ say bên nhau như trong một câu chuyện xưa của Pháp mà tôi đã quên tên đã được Leaqua khéo léo lược bỏ.

*Thu đi qua đi xa đã mấy thu
Trời Paris u ám tiếng mưa xa
Em đã là khúc hát xưa, đau phút tiễn đưa*

*Em bên ai cho tim anh giá đông
Ngồi bên suốt chuyến xe không là em
Ngồi bơ vơ, cà phê đắng trên môi từng phút nhớ*

*ĐK
Michèle !
Ngày đó đã rất xa
Phố xưa vẫn vẫn chào ta nhớ
Hôm qua xa như giấc mơ
Tàu hôm nay vắng em
Mình ta nhớ với ta*

*Michèle !
Ngày đó đã rất xa*

*Chuyến xe chẳng chở tình em mãi
Hôm qua xa như giấc mơ
Tàu hôm nay vắng em
Mình ta nhớ với ta*

.....

Ngày đó đã rất xa...

Trong đoạn ba này, những chi tiết vui tươi, đầy kỷ niệm của hai đoạn đầu đã được Gerard nhắc lại thật tài tình, và được Leaqua phóng tác sang Việt ngữ cũng tài tình và đầy tính sáng tạo không kém, với những hình ảnh như "*Trời Paris u ám tiếng mưa xa*", rồi nhất là *Em đã là khúc hát xưa*. Ô! Yesterday có đó chứ, nhưng đã được mang một ý nghĩa khác, vì em chính là "Yesterday", để anh ngâm ngùi hát "*Mình ta nhớ với ta*".

*Tàu hôm nay vắng em
Mình ta nhớ với ta*

Cái CODA day dứt này thật là một kết thúc "mở", tạo nhiều cảm xúc cho người nghe, và đó cũng là một trong những "tuyệt chiêu thức" cần phải có của người dịch nhạc giỏi, phải biết cách viết những câu bỏ ngỏ như vậy, để người nghe có chỗ tự do tưởng tượng theo ý mình.

Michèle – Lời Việt Leaqua

Ca sĩ: Gérard Lenorman

*Grand Palais thênh thang chân bước vui
Tuổi mười lăm ngơ ngác đón sớm mai
Làn tóc vờn gió thoảng hương
Cho ai nhớ thương?*

*Vô tư tung tăng con phố xưa
Gặp em mỗi sớm trưa chuyến tàu quen
Ngồi bên nhau
Làm quen với em
Ta cười vu vơ wó wơ*

ĐK

Michèle !

*Tình ngỡ đã rất xa
Chiếc hôn ban sơ vụn vỡ ngỡ
Tay em run khẽ rất nhanh
Ngọt như chocolat
Nồng say em với ta*

*Em xinh em tươi trên mỗi bước chân
Nụ hoa dang cánh nhỏ tím băng khuâng
Mười bảy mùa xuân hát ca
Em đến với ta*

*Ngây thơ như trang giấy trắng tinh
Là ánh mắt sáng trong mỗi bình minh
Ngồi xem phim
Chuyện vui mãi quên xem Marilyn*

ĐK

Michèle !

*Ngày đó em lãng quên?
Tuyết rơi
Cho môi tìm môi mãi
Cho trinh nguyên cuống quýt trao
Rồi mai tóc sẽ phai
Mùi hương em gửi ai...*

*Thu đi qua đi xa đã mấy thu
Trời Paris u ám tiếng mưa xa
Em đã là khúc hát xưa, đau phút tiễn đưa*

*Em bên ai cho tim anh giá đông
Ngồi bên suốt chuyến xe không là em
Ngồi bơ vơ, cà phê đắng trên môi từng phút nhớ*

ĐK

*Michèle !
Ngày đó đã rất xa
Phố xưa vẫn vẫy chào ta nhớ
Hôm qua xa như giấc mơ
Tàu hôm nay vắng em
Mình ta nhớ với ta*

*Michèle !
Ngày đó đã rất xa
Chuyến xe chẳng chở tình em mãi
Hôm qua xa như giấc mơ
Tàu hôm nay vắng em
Mình ta nhớ với ta*

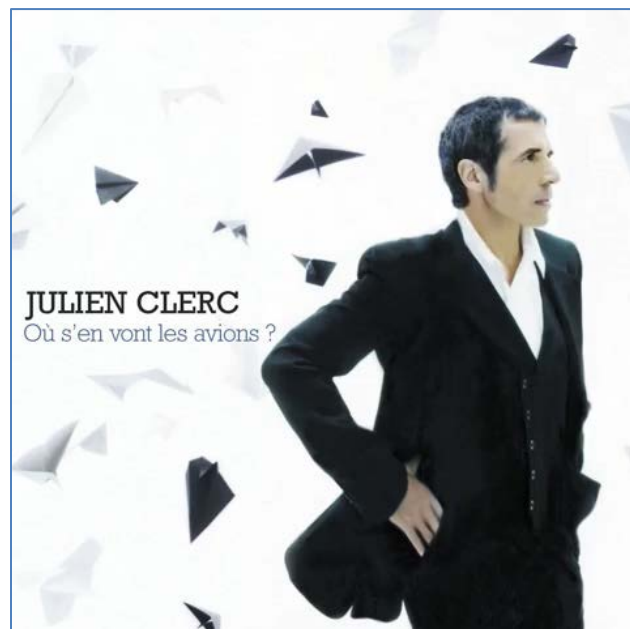
.....

Ngày đó đã rất xa...

La Jupe En Laine (Chiếc váy len) - Julien Clerc

Tự nhiên sao mấy bữa nay trong đầu tôi cứ bị bài nhạc này ám ảnh hoài. Bài nhạc có tên là La Jupe En Laine do ca sĩ Pháp Julien Clerc trình bày. Tôi biết bài này qua việc theo dõi trang YouTube của anh Nicholas Phạm. Sau đó thì tôi tìm ra video gốc do chính Julien Clerc trình bày.

<https://www.youtube.com/watch?v=IO851MNbECM>



Hồi xưa (và bây giờ) thì tôi cũng không biết rành về nhạc anh/ông này. Nhưng nghe bài nhạc thì thấy chất giọng hay quá, như cafe' espresso vậy, đậm đà, sành điệu, chín chắn. Tiếng Pháp của tôi thì cũng thuộc loại ba rọi, có hai cuốn La France En Direct để dợt lại đó mà cũng ít khi ngó ngang lắm.

*Des souliers noirs, une jupe en laine
Je ne dors plus tu sais, je veille
Sur son sommeil*

*Et tout ce qui la blesse me tue
Je ne vis plus, tu sais je brûle
Et tout se qui la blesse me tue
Jalouse et belle*

Hai câu đầu thấy liền một cảm giác thân thuộc: đôi guốc mộc màu đen (hí hí, dịch thoát chữ đôi giày cao gót đỏ mà) và chiếc váy len, làm tôi nhớ lại một thời đi học viện Văn hóa Pháp quá đi. Có cô kia thật đẹp, rất Tây, mặt tròn như trái xoan, tóc dài, cứ mỗi chiều thứ Hai Tư Sáu nào cũng thả xe Cady, xuống dốc Đồn Đất, tóc bay bay (*dans le soleil et dans le vent* – như trong nhạc phẩm Trong Nắng Trong Gió), rồi quẹo phải qua Lê Thánh Tôn để vào trường cửa sau. Tên học trò nhí nhỏ hơn sáu bảy tuổi này cứ chiêm ngưỡng hoài rồi mới chịu xách cặp vô trường. Tức cái nàng học giỏi quá, học trên tôi mấy lớp nên chả có cơ hội làm quen để xin làm ... em nuôi, hihhi ...

Trích lời bài nhạc:

La Jupe En Laine - Julien Clerc

*Des souliers noirs, une jupe en laine
Je ne dors plus tu sais, je veille
Sur son sommeil
Et tout ce qui la blesse me tue
Je ne vis plus, tu sais je brûle
Et tout se qui la blesse me tue
Jalouse et belle*

*Tu sais , je veille sur son sommeil
Elle se penche, elle se balance
Vous voyez bien que rien ne manque
Ni les silences, ni les serments
Ni les rubans fidèles et bleus ...*

Laura Pausini - In Assenza Di Te

Cả hai tuần nay tôi cứ nghe đi nghe lại bài hát **In Assenza Di Te** do nữ ca sĩ kiêm nhạc sĩ **Laura Pausini** và một danh ca Ý khác là **Gianni Morandi**. Nghe đi nghe lại mà không chán. Có cái gì đó rất "pop", rất lãng mạn, sang cả trong giai điệu cũng như trong cách trình bày bài nhạc.

<https://www.youtube.com/watch?v=OoUcFiHyYgY>

Gianni Morandi là một superstar nhạc của Ý, từ thập niên 60 và 70, ông năm nay cũng gần 70 tuổi rồi, nhưng xem video cũng còn rất phong độ và hát rất hay. **Laura Pausini** thì còn trẻ lắm, chưa tới 40 tuổi, nhưng cách đây hơn 10 năm đã có CD The Best of Laura Pausini rồi, quả thật là tuổi trẻ tài cao.

Khi nhạc của bài mới bắt đầu, ta thấy Gianni tay bỏ túi quần rất phong độ, nhìn vào giữa sân khấu như có ý chờ ai. Rồi chàng cất tiếng hát, lung gù gù, làm tôi nhớ ngay đến Tuấn Ngọc của chúng ta, cũng hết một dáng trầm ngâm như vậy. Rồi nàng Laura xuất hiện, bước nhanh tới và chọt hôn vội lên má Gianni một nụ hôn thành tiếng. Chàng thì đang hát nên chẳng thể làm gì hơn ngoài một nụ cười thỏa mãn, ý là người đẹp "cung" mình lắm nên mới ban tặng một nụ hôn ngọt ngào như vậy. Rồi chàng dắt nàng ra giữa sân khấu, chiêm ngưỡng những lời ca nàng hát, rồi cùng hòa quyện với nhau hát song ca phân điệp khúc của bài. Bạn có thể cảm nhận được sức sáng tạo của họ trong cách họ hát "phăng" bằng cách lập đi lập lại các chữ như *E mi manchi, amore mio*, cách phát âm của họ nghe rất hay, rất sáng tạo tuy tôi ... chẳng hiểu nghĩa gì hết. Sau đó tôi có đi tìm lời dịch thì thấy cũng rất hay, amore thì cũng có gì xa lạ đâu, là *amour* bên tiếng Pháp thôi.


Tôi thấy bài này hay quá, bèn chạy sang bên blog **Leaqua** để giới thiệu, và hy vọng cô sẽ phóng tác bài này sang tiếng Việt, thì hóa ra cô cũng rất thích bài này và đã viết lời Việt từ cả tháng trước rồi.

<https://nhacloiviet-leaqua.blogspot.com/2012/03/its-not-goodbye-laura-pausini.html>

Tập viết lời tình ca
© Leaqua

Thứ Năm, 29 tháng 3, 2012

It's not goodbye - Laura Pausini



Dễ Đâu Minh Quên Nhau
lời việt Leaqua

1.
Nồng nàn nụ hôn anh xa vắng , môi em tìm ai?
Còn gì vòng tay hôm nào mới ngắt ngày !
Nhạc nền bài hát vẫn là từ L

Leaqua soạn lời Việt theo bản tiếng Anh, do một mạng nhân upload lên YouTube làm nhạc nền cho bản [Sweet November](#) mà tôi có xem phim khi xưa, lúc đó cả **Keanu Reeves** lẫn người đẹp Nam Phi **Charlize Theron** đang rất nổi tiếng. Lời dịch thật hay, chuyển tải được giai điệu day dứt, lập đi lập lại của bài nhạc. Anh ra đi khỏi đời em trong khi trời mưa thì còn gì buồn hơn???

Điệp khúc:

*Ngày anh đi, ngày tim chết lặng
Lời chia ly, lời đau buốt thâm
Chiếc hôn còn ấm
Bóng anh cuối đường nhạt nhòa
Em gạt lệ sâu nhìn mưa trắng xóa*

<http://www.youtube.com/embed/N5tKGoGfn54>

Càng nghe tôi càng thích giai điệu cũng như cách cấu trúc của hợp âm của cả phiên khúc lẫn điệp khúc. Phiên khúc thì rõ ràng là một loạt hợp âm thứ với nốt bass đi xuống, còn điệp khúc thì có khác gì hơn là vòng quãng năm, rất quen thuộc như trong bài "**Hello**" của **Lionel Richie** mà tôi hay đánh piano hồi 85-86. Bài này có đặc điểm nữa là chuyển tông (modulation) rất "ngọt", mà không phải lên một lần, mà tới 3 lần lận. Sau một hồi tra tiếp trên iPad thì tình cờ tôi tìm được một video do một người ở Pháp, anh có kỹ thuật chơi keyboard rất hay, anh dạo hết bài nhạc, rất tiện cho tôi nhìn theo tay để nhận biết chords nhạc.

<http://www.youtube.com/embed/dbjDx2fUo9E>

Sau đây là chords tôi ghi lại từ video trên để tập chơi theo.

In Assenza Di Te

Intro

F#m | C#m/E | Bm/D | G#m7-5 Gmaj7|

Verse #1

F#m | C#m/E | Bm/D | G#m7-5 Gmaj7|

F#m | C#m/E | Bm/D | G#m7-5 C#7 |

Chorus

F#m Bm7 | E A | D Bm7 | G#m7-5 C#7 |
F#m Bm7 | E A | D Bm7 | C#7 F#m |

Verse #2 (chuyển từ F#m lên nửa cung thành Gm)

Gm | Dm/F | Cm/Eb | Am7-5 Abmaj7 |
Gm | Dm/F | Cm/Eb | Am7-5 D7 |

Chorus

Gm Cm7 | F Bb | Eb Cm7 | Am7-5 D7 |
Gm Cm7 | F Bb | Eb Cm7 | D7 Gm |

Guitar Solo of Chorus (chuyển xuống quãng ba thứ, từ G xuống E)

Em Am7 | D G | C Am7 | F#m7-5 B7 |

Chorus (lại chuyển một quãng ba trưởng, từ E đến G#)

G#m C#m7 | F# B | E C#m7 | A#m7-5 D#7 |

lặp lại vài lần rồi hết.

Nghe "chùa" trên YouTube hoài tôi cũng chán, vì phải cần có *wifi* mới nghe được, tôi bèn vào iTunes và thấy một bản khác cũng rất hay do Laura trình diễn Live ở Paris năm 2005. Tôi bèn mua với giá cũng rẻ là 2USD. Thật là tiện lợi!!! Khi nào tôi muốn nghe hay dợt đàn thì tôi dùng iPad, sau này khi tôi sync với iPod Touch thì cũng xem được video lẫn nghe nhạc luôn.

Câu adlib guitar thùng rất điệu nghệ, các melisma luyện lấy nghe êm tai vô cùng.

http://www.youtube.com/watch?v=l_rVc1cP67g&ob=av3n

Gần cuối nửa đầu phiên khúc (*per rinascere mi servi qui*), bạn thấy hai

chords nhạc rất điệu nghệ, đi từ G#m7-5 xuống Gmaj7 rồi về lại F#m. Bạn thấy rõ ràng đó là một tiến trình đi xuống với G# -> G -> F#. Cái chord **Gmaj7** thật lạ kỳ, nó giống như một tia hy vọng lóe lên cuối chân trời, tưởng như người hát sẽ lại trùng phùng với người yêu. Nhưng đó chỉ là niềm hy vọng thoáng qua, vì "đâu lại hoàn đó", bài nhạc lại trở về âm thứ F#m. Cái chuyển cung từ điệp khúc 1 qua phiên khúc hai cũng thật tài tình, nó làm mình ngỡ ngàng mỗi khi nghe.

Tôi đang đặt mua CD the Best of Laura Pausini hát tiếng Ý, cũng vì rất thích cách phát âm lạ tai, không giống như các bài nhạc Pháp, Mỹ và Việt tôi hay nghe. Tôi cũng đang ngắm nghe quyển sách nhạc cùng tên [The Best of Laura Pausini](#), nếu sau này nghe cả CD mà thấm thì chắc tôi cũng mua luôn sách về để đánh theo cho tiện, khỏi tốn thì giờ nghe rồi viết xuống.



Đó là chuyện kể về một bài nhạc mà tôi rất thích, và hy vọng là bạn cũng sẽ rất thích khi thưởng thức bài nhạc.

Trích lời Anh:

*Now what if I never kiss your lips again
Or feel the touch of your sweet embrace.
How would I ever go on?,
Without you there's no place to belong
Well someday love is going to lead you back to me,
But till it does I'll have an empty heart.
So I'll just have to believe some where out there you're thinking of me*

*Till the day I let you go,
Until we say our next hello its not goodbye.
Till I see you again
I'll be right here remembering when.
And if time is on our side
There will be no tears to cry on down the road
There is one thing I can't deny its not goodbye*

Dễ Đâu Mình Quên Nhau

Lời Việt Leaqua

1.

*Nồng nàn nụ hôn anh xa vắng , môi em tìm ai?
Còn gì vòng tay hôm nào mới ngắt ngây !
Nghe như hơi ấm vẫn đó đây !
Vắng xa anh , em biết đôi khóc với ai !*

*Ngày về còn xa không anh yêu hỡi,nơi đâu còn nhau?
Tình vời vợi xa đau muôn trùng đến bao lâu?
Con tim ta vẫn mãi nhớ nhau ?
Chiếc hôn xưa anh có giữ đến phút cuối ?*

ĐK

*Ngày anh đi, ngày tim chết lặng
Lời chia ly, lời đau buốt thâm
Chiếc hôn còn ấm
Bóng anh cuối đường nhạt nhòa
Em gạt lệ sầu nhìn mưa trắng xóa*

*Ngày mai đây, ngày anh có về ?
Còn say sưa nụ hôn ước thề ?
Sẽ yêu lần nữa ?
Sẽ đi tiếp đời còn lại ?
Để đâu đôi ngả chia tay !*

2.
*Còn lại gì chẳng bao đêm vắng nỗi đau gọi tên ?
Giọt lệ nào giãng mưa sầu trắng đêm thâu
Tim em điên đảo giữa bão giông
Thương nhớ mênh mông theo ai cứ mãi ngóng*

*Người còn về đây, hóa đá chờ người ?
Người tìm về đây cho tình khóc lại cười !
Mình tìm nụ hôn còn mãi như lần đầu !*

*Tình tương vỡ sẽ lại lành ?
Chờ mãi em chờ anh ...*

ĐK
*Ngày anh đi, ngày tim chết lặng
Lời chia ly, lời đau buốt thâm
Chiếc hôn còn ấm
Bóng anh cuối đường nhạt nhòa
Em gạt lệ sầu nhìn mưa trắng xóa*

*Ngày mai đây, ngày anh có về ?
Còn say sưa nụ hôn ước thề ?*

*Sẽ yêu lần nữa ?
Sẽ đi tiếp đời còn lại ?
Để đâu đôi ngả chia tay !*

*hey ... hey
Một đời vẫn nhớ*

*Ngày anh đi, ngày tim chết lặng
Lời chia ly, lời đau buốt thâm
Chiếc hôn còn ấm
Bóng anh cuối đường nhạt nhòa
Nhìn theo trong mưa lệ xót xa đưa*

*Ngày mai đây, ngày anh có về ?
Còn say sưa nụ hôn ước thề ?
Sẽ yêu lần nữa ?
Tình xưa chưa quên nhau !
Nào đã quên đâu !*

*Ngày anh đi, ngày tim chết lặng
Lời chia ly, lời đau buốt thâm
Chiếc hôn còn ấm
Bóng anh cuối đường
Nhìn theo trong mưa cho rơi giọt sầu*

*Ngày anh đi, ngày tim chết lặng
Lời chia ly, lời đau buốt thâm
Chiếc hôn còn ấm*

*Mưa cuối con đường
Còn đó ân tình
Vẫn còn theo mãi
Vẫn mang hoài theo mãi....*

Salut - Hélène Ségara và Joe Dassin

Bản nhạc Salut, do nữ danh ca Helene Segara hát chung với giọng hát của nam danh ca quá cố là Joe Dassin, quả thật là tuyệt vời về nhiều phương diện: hòa âm phối khí, cách xen kẽ hay hát chung, và nhất là lời nhạc, dễ hiểu và thấm sâu vào lòng người.

<https://www.youtube.com/watch?v=5KfhOdzAck0>



Từ một bản nhạc gốc hơi nhanh, không hiểu bằng cách nào các nghệ sĩ âm thanh đã làm giọng hát của Joe Dassin chậm lại và do đó làm tăng sức quyến rũ rất nhiều. Có lẽ là trước kia Joe đã thu âm bài hát với nhiều tốc độ khác nhau chẳng. Joe Dassin là một nghệ sĩ lớn của dòng nhạc trữ tình Pháp thập niên 70, với thật nhiều bài hay, như **Et Si Tu N'Existais Pas, A Toi , Ete Indien, Il Etait Une Fois Nous Deux**. Riêng bài **Salut** này tôi chưa được nghe qua, sau khi nghe họ hát chung và nghe bài gốc mới thấy cái tài của những nghệ sĩ hòa âm, vì họ thấy ra được bài nhạc phải có tiết tấu chậm mới lột tả được lời nhạc.

Mà thật vậy, toàn bộ bài nhạc thật lãng đãng, chứa chan một trời kỷ niệm:

Chào em, em dạo này ra sao? Ở nơi xa xăm anh vẫn nhớ tới em nhiều, dù thời gian có bao lâu đi nữa. Anh đã chu du khắp nơi và cảm thấy mệt mỏi rồi. Rót cho anh một tách cà phê đi, anh có câu chuyện muốn kể với em:

Lâu lắm rồi có một tên lãng tử, một người mà em biết rất rõ, hẳn ra đi thật xa, tưởng như biệt tích, nhưng nay hẳn đã trở về.

Em biết không, anh đã thay đổi rất nhiều, đã suy nghĩ thật nhiều về em, về anh, về chuyện chúng mình. Anh đã có thật nhiều ý tưởng điên rồ, cuồng dại, nhưng em hiểu chẳng - anh cũng chỉ là một tên khùng mà thôi.

Em chẳng còn trò chuyện với anh nữa. Với em, anh chỉ còn là một kỷ niệm.

Trích lời gốc:

*Salut, c'est encore moi!
Salut, comment tu vas?
Le temps m'a paru très long
Loin de la maison j'ai pensé à toi*

*J'ai un peu trop navigué
Et je me sens fatigué
Fais-moi un bon café
J'ai une histoire à te raconter*

*Il était une fois quelqu'un
Quelqu'un que tu connais bien
Il est parti très loin
Il s'est perdu, il est revenu*

Nhạc Ngoại Lời Học Trò

Tự nhiên gần đây tôi nghe nhạc hòa tấu Raymond Lefevre trong xe khi đi làm, và thấy mình chế lời và hát theo! Tất nhiên là chỉ một vài câu thôi, chứ chưa làm được cả bài. Tôi bèn "lập chỉ tiêu" chọn những bài hay và tập viết cho trọn bài, theo đúng các quy tắc từ bài dịch khi xưa. Mời bạn cùng xem và hát theo.

Un jour l'amour - Tình Yêu Sẽ Đến

*(lời Việt: Hocstro
Copyrighted 2016)*

https://www.youtube.com/watch?v=H4Ok7H_srvk

*Bao ngày bao đêm trông ngóng
như gió theo mây,
Mà em vẫn chưa hé môi nói chi*

*Anh thì thầm câu thương nhớ
Theo gió theo mây
Thầm mong, vai anh sẽ kề vai em*

*Từng ngày từng đêm cứ thế,
sao vẫn lê thê,
đời anh, vắng tên khi không có em ...*

*Em là cơn mưa tinh khiết
tươi đất khô cằn*

rồi mai, đôi ta vui đùa bên nhau!

Điệp khúc:

*Mặt trời, chói chan,
Sẽ mang theo tình yêu, xua hết đám mây đen chập chờn
Một ngày mới lên
Ôi, niềm vui chát ngất ngày mới biết yêu em*

Let Me Try Again (Laisse-Moi Le Temps) - Vẫn Mãi Yêu Em

*(lời Việt: Hoctro
Copyrighted 2016)*

<https://www.youtube.com/watch?v=ysRs7uPF61s>



PK:

*Này em, anh trót thốt lên câu giã từ
Thế nhưng, sao thấy trong lòng đầy vẩn vương
Hãy quên đi những lời dối gian
Chỉ xin nhớ cho rằng,
Tình vẫn chưa phai, tình vẫn chưa phai,
Tình vẫn y nguyên, vẫn đam mê như ngày đầu tiên!*

*Anh trót nói lên câu giã từ
Thế nhưng, sao thấy trong lòng còn yêu ...*

ĐK:

*Xin tình yêu mãi đây,
Xin vòng tay mãi gần,
Xin được thấy trời đất trong xanh,
Và được mê đắm trong mắt ai long lanh*

*Xin tình yêu rất hiền,
Xin thời gian lắng đọng,
Xin được thấy trời đất trong xanh,
Hòa cùng nắng trong lành, và em!*

PK:

ĐK:

*Xin tình yêu mãi đây,
Xin vòng tay mãi gần,
Xin được thấy trời đất trong xanh,
Và được mê đắm trong mắt ai long lanh*

*Xin tình yêu rất hiền,
Xin thời gian lắng đọng,
Xin được thấy trời đất trong xanh,*

*Hòa cùng nắng trong lành,
Và tình yêu vốn mong manh,
Sẽ bền chặt mãi trong tim anh,
và em!*

Da Troppo Tempo - Nhớ!

*(lời Việt: Hochtro
Copyrighted 2016)*

<https://www.youtube.com/watch?v=m3K9HUPcxSI>



*Anh vẫn luôn nhớ đến em, mỗi khi trời lạnh giá
Ôi nhớ chi nhớ đôi mắt, ngây thơ, làm anh đắm đuối
Ôi! nhớ sao nhớ từng bước chân ngày nào, lặng lẽ đi trong sân trường
Tuổi hai mươi tràn những ước mơ ...*

Anh vẫn luôn nhớ đến em, những khi em hôn em đôi

*Khi em cười vui chọc phá, khi em chẳng thèm xin lỗi,
Ôi! nhớ sao nhớ từng mắt môi ngọt ngào, nhớ bờ má êm êm dịu dàng
Minh đưa nhau vào chốn địa đàng ...*

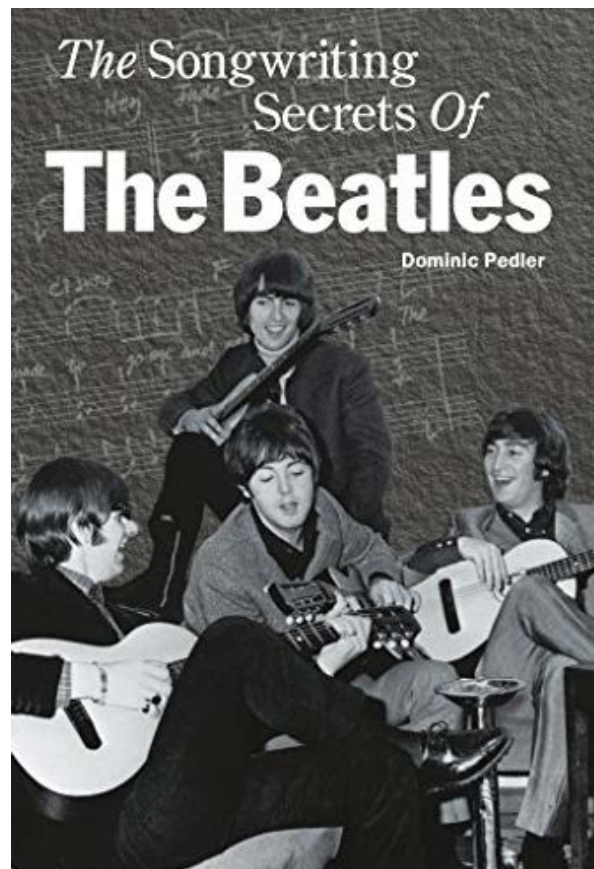
ĐK

*Này, người hồi! Người còn, còn nhớ?
Tình yêu cũ dễ chi phai tàn? Người hồi?
Thời gian tưởng như đã xóa nhòa hình bóng ai,
Đêm, từng đêm, từng đêm, từng đêm
Đôi ta đắm say, với bao ngát ngây
Yêu thương .. Này! Người hồi!*

*Người còn nhớ?
Tình yêu cũ dễ chi phai tàn? người hồi?
Thời gian tưởng như đã xóa nhòa hình bóng ai,
Đêm, từng đêm, từng đêm, từng đêm
Ôi xót xa, xót xa, xót xa ...*

Tìm thấy những gì qua nhạc phẩm "Free As A Bird"

Nhân bạn Leaqua trên trang blog Học Trò khen bài "**Free As a Bird**" của nhóm "Threetles" và John Lennon làm nhân kỳ hội ngộ hy hữu của họ để làm "**The Beatles Anthology**", và vì cũng có quyển sách đã mua và cũng có nghiền ngẫm về bài này, tôi trước tiên google để xem mấy trang đó có available không, rồi cut-and-paste lên đây để bạn cùng xem. Ấn vào hình để thấy rõ hơn. Nếu muốn xem sách thì vào trang <http://books.google.com/> rồi đánh vào "free as a bird Pedler".



Một Beatles fan khác có bằng tiến sĩ về nhạc, ông Alan Pollack, đã bỏ ra 10 năm trời ghi lại các kỹ thuật hòa âm, lối chơi, v.v. rồi đăng miễn phí ở đây:

http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/awp-notes_on.shtml .

Sau đây là bài viết của ông về Free As a Bird:

<http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/faab.shtml>

Xem nhạc phẩm: <https://www.youtube.com/watch?v=ODIvONHPqpk>

Vậy, những gì cần nói về nhạc thuật thì đã được hai ông Dominic Pedler và Alan Pollack nói đến rồi, tôi có bàn gì đến cũng chỉ là nhắc lại, hay dịch thoát lại ý kiến của hai ông mà thôi. Tuy nhiên có hai ý mà tôi muốn nhắc đến là:

1. Các nhạc sĩ cây đa cây đề Việt Nam thường không là thành viên của một ban nhạc như các thành viên của ABBA, Beatles, Bee Gees chẳng hạn, nên các sáng tạo về hòa âm của họ cũng không thấy có, chỉ thấy nhạc và lời thôi, ban nhạc khác sau đó muốn đánh sao thì đánh, nhạc sĩ không biết đường nào mà can thiệp. Việt Nam mình có trường hợp ngoại lệ là sự hợp tác giữa hai bố con nhạc sĩ Phạm Duy và Duy Cường, khi ở hải ngoại anh đã hòa âm lại hết các bài nhạc của nhạc sĩ rất bài bản và hợp lý. Các đĩa nhạc Phạm Duy muốn phát hành phải được sự đồng ý của ns PD, như các CD Quỳnh Giao, Ý Lan, Khánh Hà Tuấn Ngọc, Thái Hiền, v.v.

Trở lại với the Beatles. Vì viết nhạc, rồi chơi nhạc, họ có điều kiện chơi các biến thể của một chord progression mà họ đã đặt. Một trong các sáng tạo của họ là cách chuyển cung (modulate) chỉ trong một hay hai measures, rồi lại khéo léo trở về cung chính. Như đã nói ở trên, nhạc Việt Nam không có, hay có mà tôi chưa thấy, cách viết nhạc kiểu này.

'Free As A Bird' – mid-verse modulation

	Key of A		Pivot	Key of C			Connector	Key of A	
Old key	I	vi	iv ⁷		♭ III		V	I	vi
Sequence	A	F#m	Dm ⁷	G ⁷	C	Am	E	A	F#m
New key			ii ⁷	V ⁷	I	vi			
	'... next best thing to be'		'Free as a bird.'				'Free...'		

Nguồn: internet.

Như ông Peddler trình bày rất cặn kẽ, The Beatles đã chuyển cung từ La trưởng qua Do trưởng chỉ trong hai trường canh với câu "Free as a Bird", rồi lại chuyển về La trưởng ở câu kế. "Prosody" (nhạc ăn khớp với lời) như thế này thì quá tuyệt chiêu, vì nếu diễn tả mình "tự do như chim" mà cứ lang thang trong một thang âm, không "đột phá" (break-free) được (từ A trưởng sang C trưởng như đã thấy trong hình) thì đâu diễn tả được trạng thái tự do, xỏ lồng???

2. Trong điệp khúc, hòa âm đi từ F -> F#dim -> G -> A, (Whatever happened to / the life that we once knew? / Can we really live without each other?) nghe rất chơi vơi hướng đến một cái đích nào đó. Các nốt nhạc cũng đi lên như vậy. Điều đáng nói là A (La trưởng) ở chỗ *each other* chính là nốt chủ (tonic) thang âm chính, thì mình phải cảm thấy là "về nhà" chứ. Nhưng không, mình đã ở nhà mà mình không biết! không thỏa mãn! Quá tuyệt!!!

Hỏi mà như là đã trả lời **Can we really live without each other?**

(Chúng ta có thể sống thiếu nhau chẳng?) Đã ở nhà (La trưởng) mà còn bâng khuâng vô định, làm câu hỏi rất ư là câu hỏi băn khoăn.

Ticket To Ride

Bài viết này bàn về nhạc phẩm **Ticket To Ride**, do hai nhạc sĩ **John Lennon** và **Paul McCartney** đồng sáng tác.

Nghe bài: <https://www.youtube.com/watch?v=UHsN9d4FTVI>

Theo **Ian McDonald** trong quyển **Revolution in the Head** thì John Lennon là người viết chính, còn McCartney là người viết phụ. Thường thì bạn thấy trong ban Beatles nếu ai hát bài nào tức nhiên người đó là người viết. Đó là vì họ rất coi trọng về mặt biểu hiện tình cảm, cộng với sự ganh đua tài năng. Thí dụ như Yesterday thì 100 phần trăm là do Paul viết, vì nó thuộc loại nhạc sở trường "kẹo bọc đường" của anh. John thì viết nhạc có tính cách rock hơn là ballad. Bài này theo Ian là một bài nhạc rất cách tân của thời ấy vì ban nhạc dùng guitar điện rất to và rõ, nhịp trống mạnh vì dùng nhiều trống floor tom-tom, là trống cái lớn nhất nằm ngay giữa bộ trống.

Một chi tiết khác thú vị, cũng theo Ian, là người nam trong bài này cho dù biết người nữ sẽ ra đi, anh ta không làm gì để ngăn cản hay đe dọa cô ta hết, như trong các bài hát trước đó thường thấy của ban Beatles.

Theo **Steve Turner** trong **A Hard Day's Write: The Stories Behind The Beatles Songs**, thì bài này có từ nhiều nguồn cảm hứng. Paul thú nhận với Barry Miles, người viết sử của anh, tin đồn từ các fans ở Mỹ là bài hát nói về cái vé xe lửa của Anh quốc để đi đến cái thành phố nhỏ có tên là Ryde - tin đồn ấy ít nhiều có phần đúng. John thì kể lại với Don Short, một nhà báo chuyên viết về sinh hoạt nghệ thuật, là anh ta lấy cảm hứng từ chuyện các cô gái làng chơi bên Hamburg phải được khám nghiệm tử tế và cấp giấy phép là sạch sẽ thì mới được hành nghề mại dâm. "Ticket to ride" là chữ do chính anh ta đặt ra (he had coined the

phrase ' a ticket to ride') để mô tả những tấm giấy chứng nhận này, chứ không phải đó là từ lóng phổ thông mà dân Đức thường dùng.

Tôi đến với *Ticket To Ride* là qua bản cover của **The Carpenters**. Cho đến bây giờ tôi vẫn thích nhóm này hát hơn là nhóm The Beatles. Tôi thấy **Richard Carpenter** quả là có tài khi chuyển từ một bài nhạc rock, trông mạnh, sang một bài nhạc đầy suy tư, thật nhiều những chỗ dừng có nhạc minh họa. Lời nhạc từ chỗ kể về một người yêu ra đi mà người ở lại hững hờ, thành một bài nhạc mà người hát có nhiều tình cảm gắn bó, chia xa đầy tiếc nuối.

Bài này là một trong các bài đầu tay của The Carpenters, nhưng nó có thật nhiều các nghệ thuật, nét riêng biệt làm nhóm nhạc này nổi tiếng. Đọc các tài liệu thì thấy Richard đã biết hòa âm phối khí rất giỏi rất lâu trước khi đĩa nhạc đầu phát hành, nên nhạc và hòa âm chẳng khác xa mấy các bài hát sau đó, không như ABBA hay Beatles, ta có thể theo dõi được các tiến bộ của họ từ LP trước đến LP sau.

Trở lại một xíu về cảm nghĩ về lời bài hát. "*I think I'm gonna be sad*" - tôi nghĩ là tôi sẽ buồn lắm đây, do hát chậm lại đã chuyển tải ý nhạc nhiều hơn là bản của The Beatles. "*And he don't care*" - và anh ta không quan tâm, cũng vậy, do không quan tâm nên chia động từ sai hay đúng (he doesn't care thì đúng văn phạm) cũng chẳng còn cần thiết nữa. Bài này cũng chơi chữ nhe nhàng ở chỗ "the boy that's driving me mad" - anh ta, người làm tôi điên dại - khi dùng động từ drive (lái xe), thì nay chính anh ta "ride" away.

Bài Ticket To Ride được phát hành trong album đầu tay Offering, nhưng vì dân nghe nhạc chưa quen nên bán không chạy lắm. Sau này nhờ bản **(I Long to Be) Close to You** mà nhóm nổi tiếng, ban nhạc bèn phát hành lại đĩa Offering nhưng với tựa mới là Ticket To Ride thì bán chạy hơn, ăn theo từ sự nổi tiếng của bài Close to You.

Trích lời gốc:

I think I'm gonna be sad,
I think it's today, yeah.
The girl that's driving me mad
Is going away.

She's got a ticket to ri-hide,
She's got a ticket to ri-hi-hide,
She's got a ticket to ride, but she don't care.

She said that living with me
Was bringing her down yeah.
She would never be free
When I was around.

She's got a ticket to ri-hide,
She's got a ticket to ri-hi-hide,
She's got a ticket to ride, but she don't care.

Bản dịch (rất) tạm:

tôi nghĩ tôi sẽ buồn lắm đây,
vì người tôi yêu cuồng yêu dại đã bỏ tôi ra đi
hôm nay

Cô có vé đi tàu rồi, và cô chẳng hề ưu tư chi hết

Cô nói là sống với tôi làm cô chán đời
Rằng cô chẳng có tự do chi hết mỗi khi tôi ở bên cô

Tôi chẳng hiểu sao cô lại phẫn uất như vậy
Cô phải nghĩ lại đi chứ, làm điều phải đi chứ (tức là ở lại với tôi đó)
Trước khi cô ta nói lời chia tay
Cô phải nghĩ lại đi chứ, làm điều phải đi chứ ...

When a Child Is Born

Tôi vừa nghe được một bài nhạc Paul Mauriat hay quá, với tên là "When a Child Is Born", mà xem kỹ lại thì là nhạc vinh danh Thiên Chúa, mà tôi thì là một phật tử! Nhưng nhạc hay thì làm gì có biên giới, vì cứ đến Giáng Sinh là tôi và các con lại tung bừng mang nhạc Christmas ra dạo trên piano. Duy chỉ có một thắc mắc là bài này không được coi như là nhạc Giáng Sinh của Mỹ, vì trên radio không hề được nghe qua.

Nghe nhạc phẩm: <https://www.youtube.com/watch?v=cFobN5wB4XY>

Trình tự phát triển của phiên khúc thật chân phương, câu 1 là một mở đầu 4 nốt và một phát triển 5 nốt từ 4 nốt ấy. câu 2 tiết tấu hoàn toàn lặp lại, chỉ có giai điệu phát triển hướng lên mà thôi. Câu thứ 3 tiết tấu hơi khác đi một chút, để rồi câu thứ 4 tiết tấu như câu đầu cũng như giai điệu trả về chủ âm. Chỉ đơn giản vậy thôi mà ông Mauriat đã dùng nhiều nhạc cụ như cello, violin, người hát "la la la" theo, cũng như hòa tấu thật trang trọng, nhiều sắc thái, cảm xúc, làm giai điệu ấy tỏa sáng với nhiều màu sắc khác nhau, lạ, đẹp và sang cả.

Đi tìm lời thì thấy cũng rất hay:

Một tia hy vọng vừa lóe lên trên bầu trời

Một vì sao bé xíu vừa tỏa sáng trên tít cao kia

Khắp mọi miền bình minh vừa ló dạng

Chào đón một đóa trẻ vừa mới sanh.

Cái đặc biệt của bài này nữa, là sự đa dạng, phong phú trong nhạc ngữ, dầu chỉ có bốn câu mà thôi. Ý nhạc bày tỏ rõ rệt một điều gì đang xảy ra, hay một ước muốn nào đó, rồi câu thứ ba phát triển tột độ ước muốn này, cộng những khả năng của ước muốn sẽ đem lại trong tương lai. Và câu bốn là một khẳng định chắc chắn là ước vọng sẽ được hoàn thành. Là một cái kết rất hậu.

Đó là do một nhạc đề gợi mở: **Do Fa Sol La**, nhịp chính rơi vào nốt Fa, là nốt chủ âm Fa trưởng của bài. Tiếp theo sau là **Sol La Si Mi Fa**, cũng hoàn toàn thuần trưởng và rơi vào chủ âm, nghĩa là đã có sự khẳng định rồi. Câu tiếp theo là một khai triển của câu một với bốn nốt rải xa tạo thành một cung quãng 8: **Do Fa La Do, Re Mi Re La Sol**. Câu thứ ba có tác dụng chơi vui vì tất cả hầu nằm trên nốt Do: **Re Do Re Do Si, Mi Fa Sol Mi Do**. Nốt Do rơi vào hợp âm La thứ tạo ra một cảm xúc mênh mang. Sau đó hợp âm tiến về Dm, C7 và chủ âm Fa: **La Sol Fa Do, Sol La Si Mi Fa**. Bạn thấy là cái kết rất "ngọt", rất hiển nhiên, vì năm nốt Sol La Si Mi Fa đã được báo trước ở cuối câu 1! Thật là tài tình. Khi ta nghe câu thứ nhất với năm nốt này, ta thấy một phát triển câu hoàn hảo mà thôi. Nhưng khi khéo léo lặp lại, năm nốt ấy có một tác dụng khẳng định thật tuyệt diệu, ý như là "tôi bảo anh rồi!" (I told you so).

Bài này là một nguồn phong phú để những người học viết nhạc tập đặt lời. Mỗi đoạn 4 câu dùng một ý. Câu cuối phải là tựa bài, ý chủ đạo của bài, vì chỗ đó rất "hot", như đã vừa phân tích. Tôi bèn sáng tác thử một đoạn:

Trời xanh cao vút, bầy chim én lượn nhanh,

Nhàn mai trước ngõ, khoe sắc hương hiền lành,

Có ai đó đang vui, mặc áo mới lụa là,

Sắc môi hồng thắm, Mừng xuân mới vừa sang!

3/2015

All I Want For Christmas is ... YOU

Như một ván cờ Chess, khi chuẩn bị vào tàn cuộc và dàn binh bố trận để chiếu bí, ta thấy địch quân đi những nước cờ tưởng như vô bổ, vậy mà dùng một cái "nó" la lên "chiếu tướng"!!! Bài nhạc sau đây cũng vậy, khi nghe lời nhạc bạn sẽ thấy cô Mariah Carey hát toàn những chuyện trên trời dưới đất, nào là không cần quà dưới chân cây thông, không thèm gửi thư xin quà Ông già Santa Claus, v.v. và v.v. Melody từ từ đạt đến đỉnh điểm (climax) All I want for Christmas ... (dừng lại vài nhịp) .. is **You!**

<https://www.youtube.com/watch?v=yXQViqx6GMY>

*I don't want a lot for Christmas
There is just one thing I need
I don't care about the presents
Underneath the Christmas tree
I just want you for my own
More than you could ever know
Make my wish come true oh
All I want for Christmas is **you***



Viết lời nhạc tài tình đến thế là cùng! Chữ you, you, you còn được nhắc lại phần cuối, nhưng thay vì humming như những bài hát khác, vô bổ, thì ở đây lại có ý nghĩa thật chặt (reinforcing) nhẹ nhàng ý muốn của cô Mariah Carey. Nghe bài này trong khi đi làm về, và chợt thấy "dã tâm" của người viết lời, nguy trang chữ **You** thật khéo, chỉ xuất hiện lướt qua 2 lần trong điệp khúc (phải chi không nhắc luôn như các verse kế thì còn hay hơn nữa) còn thì **YOU** được dùng thật "đắt" ở nốt cuối của chorus, như là cái tâm điểm của đích bắn cung, là giải thưởng của những người bắn cung giỏi ...

The Beatles: If I Fell

Sáng nay tình cờ lạc vào youtube và nghe lại bài "**If I Fell**" của nhóm The Beatles, thấy họ trẻ trung, chords thì quá đặc sắc và nghe hồng ra nếu không lên đàn ... mò, hay dễ nhất là lấy sách nhạc ra coi. Nét nhạc của họ vẫn còn quá mới mẻ, cách tân, sau 50 năm đã trôi qua mà nhiều bài mới bây giờ nghe cũng không bằng, và chords thì dễ đoán.

Nghe nhạc: https://www.youtube.com/watch?v=F_80s6S_7Vw

Trích lời gốc:

*If I fell in love with you
Would you promise to be true
And help me understand
'cause I've been in love before
And I found that love was more
Than just holding hands*

*If I give my heart to you
I must be sure
From the very start
That you would love me more than her*

Tam dịch:

*Nếu anh phải lòng em, em có hứa rằng sẽ thực lòng với anh,
và giúp anh hiểu em hơn?
Vì anh đã ném qua tình yêu rồi,*

*và nghiệm ra rằng chuyện yêu đương phức tạp hơn
là đơn thuần chuyện nắm tay nhau*

*Nếu anh dâng hiến tim anh cho em
anh phải biết chắc ngay từ đầu
rằng em sẽ yêu anh nhiều hơn cô bồ của anh*

*Nếu anh tin vào em, thì xin em làm ơn
đừng chạy trốn và chơi trò cút bắt
Nếu anh cũng yêu em luôn, thì làm ơn
Đừng làm đau niềm kiêu hãnh của anh như cô ấy đã từng làm
Và anh sẽ đau khổ biết bao nếu tình yêu này là tình yêu vô vọng*

*Thế nên anh hy vọng em sẽ thấy rằng anh thiệt là muốn yêu em
Vì cô bồ hiện tại sẽ khóc khi biết chúng mình thành đôi
Vì anh sẽ không thể nào chịu đựng nổi
Và anh sẽ buồn lắm nếu chuyện chúng mình không thành.*

*Thế nên anh hy vọng em sẽ thấy rằng anh thiệt là muốn yêu em
Và rồi cô bồ anh sẽ khóc khi biết chúng mình thành đôi*

Những chuyện tình nhăng nhít

Bạn thấy đó, lời nhạc giai đoạn đầu của nhóm Beatles thường là như vậy, những chuyện tình nhăng nhít, những "drama" vu vơ. Chuyện ba người, giống như "How can I tell her", nhưng mà hơi hợt hơn rất nhiều, với ý chính là "dụ khi" người đẹp. Làm sao mà bắt người yêu sắp tới phải yêu mình nhiều hơn người yêu đang có? Trăm người thì cũng vậy thôi. Làm sao đoán được tình yêu?

Nhưng đó chính là căn bản của nhạc Beatles giai đoạn đầu, là loại nhạc giải trí, thời thượng, chords biến đổi tân kỳ, trống chững chạc, và bốn chàng "beau" trai, chơi đàn giỏi, và nhất là những giai điệu thật đẹp. Lời đâu cần phải suy nghĩ nhiều, chỉ cần nghe "kêu" và chuyên chờ giai điệu là đủ.

Giờ quên [The Songs of John Lennon: The Beatles years](#), thì bài này được dùng để phân tích kỹ lưỡng, tôi mừng quá. Đọc được một trang mới biết mình dịch sai một chỗ: *Would you promise to be true* không phải là *em có hứa rằng sẽ thực lòng với anh* mà phải dịch là *em có hứa rằng sẽ chung thủy với anh* (!)

https://online.berklee.edu/store/product?product_id=54787&usca_p=t

Thiệt là đau lòng cho cái khả năng dịch thuật của tôi! Vì câu này, nên ta thấy trong nội tâm anh chàng đã có mâu thuẫn rồi: mình thì lo bỏ bô, trong khi lại đòi người khác chung thủy với mình. Hợp âm bài này cũng kinh hoàng lắm. Hãy xem vài câu đầu:

Eb

If I fell in love with you

D

Would you promise to be true

Db Bbm

And help me understand

Eb

'cause I've been in love before

D

And I found that love was more

Em7 A7

Than just holding hands

Bạn thấy là chords đi xuống, và hai câu thì cấu trúc giống nhau, chỉ lập

lại bằng cách xuống 1/2 nốt thôi. Sách phân tích thì nói rằng khi viết như vậy sẽ làm cho người nghe có một cảm giác là thiếu thiếu một cái gì đó, và giai điệu cũng "ambiguous", mập mờ, vì anh chàng đang rất phân vân. Thực vậy, bài này dùng 2 nốt thăng, tức là Re trưởng, nhưng theo ta thấy chords và melody thì không xác định được chủ âm, mãi tới khi vào đoạn chính thì ta mới thấy lòi ra chủ âm đang hoàng, rất phù hợp với lời nhạc, là lời đề nghị "*Nếu anh tin vào em, thì xin em làm ơn đừng chạy trốn và chơi trò cú bắt,*" v.v.

D Em F#m Fdim7 Em7
If I give my heart to you
A7
I must be sure

D Em F#m Fdim7 Em7
From the ve - ry start that you
A7 D
would love me more than her

Chords đề thiết là hay! Ba chords đầu đi lên D Em F#m, rồi đi xuống nửa cung Fdim7 Em và rồi A7 để vòng trở lại D làm tiếp một tiến trình tương tự (*from the very start ...*)

Nhưng cái hay nhất của bài là ở chỗ chuyển sang phần Bridge sau khi đã hát một lần nữa phần verse. Ta sẽ thấy cái chữ "her" ở cuối câu không trở về chủ âm hoàn toàn mà bị "suspended", treo lơ lửng và tiếp nối bằng một câu trong đó có G và rồi Gm ở chữ *and I* làm nhạc (*và lòng tôi-người-nam*) chùng xuống. Và kể nữa là chữ **new love** lại được thấp sáng trở lại bằng hợp âm chủ D trưởng, cũng rất phù hợp với tình yêu mới đang lóe lên.

...
Don't hurt my pride like ...

D9 **D9** **G**
her 'cause I couldn't stand the pain
 Gm
and i would be sad
 D **A7**
*if our **new love** was in vain*

Cái verse tuyệt diệu ở phần trên lại được dùng trở lại , rồi lại nhắc lại như một khẳng định

*so I hope you see that I
would love to love you
and that she will cry when she learns
we are two.*

Câu cuối được thêm vào để khẳng định 100%

If I fell in love with you

Quyển "[The Songs of John Lennon: The Beatles years](#)" còn chỉ thêm rằng John Lennon đã cố tình làm lập lờ tựa bài "If I Fell", làm người nghe không rõ nghĩa, có thể chàng bị "lọt lầu" chăng ?(fall down). John tránh dùng lại chữ **fell**, chỉ nói rõ nghĩa là "**if I fell in love with you**" hai lần, ở đầu câu và ở cuối câu. Trang link có một chương mẫu, viết về bài Ticket To Ride, bạn vào xem thử sẽ thấy cách tác giả phân tích kỹ lưỡng như thế nào ...

You Must Believe In Spring - Ngày mai trời lại sáng

Ngày cuối năm thập niên 00', ngày mai là 1-1-10!!!! Wow, gì mà toàn là các số 0 và 1 như binary code vậy nà trời :-)

Chẳng hiểu sao cả tuần nay tôi nghe đĩa nhạc mới sắm gần đây "Love Is The Answer", là đĩa mới nhất của Barbra Streisand, và executive producer là Diana Krall! Tôi thích giọng Barbra ngay từ ngày đầu mới biết đến bà, khi học lớp 10 ban Pháp văn ở Sài Gòn, năm 1981. Khi ấy, tôi không biết nhiều về anh văn, nhưng khi được bạn bè cho cassette tape nghe bài "Woman In Love", đã rất thích bài nhạc đó (do The Bee Gees soạn nhạc) lắm. Sau đó một vài năm thì Mireille Mathieu có hát lời Pháp và tôi hiểu bài này nói gì, nơi tôi hay coi video sát bên hông khách sạn Palace gần cái đồng hồ bốn cạnh trên đường Nguyễn Huệ Sài Gòn.



<https://www.youtube.com/watch?v=RWxG9pysP2o>

Nhân nói về chuyện tiếng Anh, tôi chợt nhớ đến công trình học tiếng Anh của tôi ở cấp 3, khi tôi và cô giáo kèm thêm "hồ hởi, phấn khởi" nghe và viết lại bài "I Have A Dream" của ABBA, nghe hoài hủ mà khó viết xuống quá trời, nên chẳng hiểu họ nói gì cả. Tiếng Pháp cũng y hệt, nếu có bài trước mặt thì mới hiểu, còn không thì ù ù cạc cạc, chỉ "cảm" được cái melody mà thôi. Từ khi sang Mỹ nghe và nói nhiều tiếng Anh, tự nhiên lổ tai tôi thủng ra. Bây giờ thì tôi nằm mơ còn nhớ rõ đã chửi loạn xà ngầu với đồng nghiệp bằng tiếng Anh :-)

Rồi hồi đó có phong trào chép tay nhạc trẻ lời Pháp Anh, v.v. tôi nhớ được thằng bạn trong lớp khen là có tài hát đúng lời theo nhạc và nhịp, còn nó thì nhạc hát xong câu mà nó mới ê a tới 3 phần tư của lời nhạc :-))) Nhiều khi tôi nghĩ vì tật mê nhạc mà trình độ ngoại ngữ cũng khá hẳn lên, vì phải nắn nót suu tầm rồi chép nhạc, rồi hát theo v.v. và v.v.

Dài dòng văn tự quá! tóm lại là sau này khi nghe nhạc Mỹ thì tôi cảm ngay lời hát mà không cần mở CD đọc lời nữa. Và khi nghe bài cuối "You Must Believe In Spring" là một bài bonus, do chính Diana Krall đệm piano, thì thật là hay, với lối chơi jazzy và các counter-melody (comping) rất thông minh của cô. Tuy bài này không có cả ban nhạc jazz đệm, nhưng tôi thấy nó hay quá sức hay. Barbra nhân và nhỏ giọng rất đúng mực, nên từng câu hát nghe và hiểu thật thấm. Bài này cũng của Michel Legrand, người mà tôi rất khâm phục về cách soạn nhạc rất siêu đẳng về melody lẫn chord progression. Tôi viết chords ông để trong bài để bạn thấy nhé:

C#m7(b5) F#7(b9)
When lonely feelings chill
F#7(b9)/B Bm Bm7
The meadows of your mind,
Em7 A7
Just think if Winter comes,

A7(b9)/D Dmaj7
Can Spring be far behind?

G#m7(b5) C#7(b9)
Beneath the deepest snows,

F#m7(b5) B7(b9)
The secret of a rose

Em7 A7
Is merely that it knows

Dmaj7 C#m7(b5) F#7
You must believe in Spring!

Bài này thật "phê" vì nó không khởi đầu từ chủ âm, mà đặt ngay một câu hỏi trên bậc II thứ, C#m, chuyển qua V7 là F#7 và hóa giải về chủ âm thứ là Bm (bài này có hai dấu thăng). Hai câu kệ là một hóa giải khác và lần này về D trưởng, là cung trưởng liên hệ của Bm. Đoạn 4 câu sau cũng là một siêu đẳng về chord progression khác, khi bật ra liên tiếp hai câu chõi (Beneath the deepest snows, The secret of a rose), thì câu lướt nhẹ về chủ âm Dmaj7 rồi cho ta một cái "hụt hẫng" thật tuyệt diệu là C#m7(b5) (thuật chord substitution) để tiến dễ dàng hơn đến quãng 5 của bậc V7 (F#7) làm gỏi đầu để cho ta về lại chủ âm Bm của verse #2 kệ. Thành ra nghe bài nhạc rất ít chỗ hóa giải về chủ âm, là cho ta "tin" mà cũng không chắc cho lắm, nên cứ đặt câu hỏi dài dài :-)

Tôi nhớ khi mua quyển sách "The Michel Legrand Songbook" có cả nhạc lẫn lời cách đây 2 tháng thì rất tiếc tiền (\$35), tuy nhiên mấy khám phá và thú vui dạo piano theo các chords này quả làm cho quyển sách này đáng đồng tiền bát gạo.

Nghe nhạc đã hay, nghe lời còn phê hết biết (lời do hai vợ chồng Alan và Marilyn Bergman đặt). Bài chỉ ra một hệ quả tất yếu là "hết đêm thì trời lại sáng", khi mùa Xuân theo sát sau gót mùa Đông.

*Khi cảm giác đơn côi
làm buốt những đồng cỏ hoang của tâm hồn
Thử nghĩ xem nếu Đông tới,
thì phải chăng Xuân cũng đang kê sau gót?*

*Dưới lớp băng sâu thẳm,
chứa bí mật của đóa hồng
Vì nó biết chắc rằng
bạn phải tin vào Mùa Xuân*

*Cũng như cây khô trơ trọi
biết rằng lá cây sẽ mọc trở lại
Nó biết rằng sự trống vắng ấy
chỉ là nhất thời mà thôi*

*Những núi tuyết im lìm ngủ Đông
chỉ để tạo dòng suối tan thánh Tư năm tới
Thật rõ ràng hiển nhiên là
Bạn phải tin vào mùa Xuân*

*Hãy tin vào tình yêu
Biết chắc rằng nó đang tới
Cũng như đóa hồng kia đang ngủ say
Chờ thánh Năm hôn nụ hôn tỉnh giấc*

*Trong thế giới đầy giá băng này
Của những tạm bợ kẻ đến người đi
Nơi ta chẳng thể tin vào điều chi,
Thì ta phải tin vào Mùa Xuân và Tình Yêu đang tới*

Sống lâu ở Mỹ, học được các "idioms" của họ, mà nếu chỉ biết và dịch tiếng Anh suông, word-for-word thì dễ bị bỏ qua lắm. Chẳng hạn như "How crystal clear it seems, You must believe in Spring!", thì "crystal

clear" là một chữ hay dùng thường ngày, nhưng khi bỏ vào đây thì quá hay, vì tuyết khi tan mà không "crystal clear" thì còn gì clear hơn nữa? Bằng chứng là ai cũng hay mua nước suối uống, nước này mắc ngang nước lon Coca Cola :-) Thật khó dịch, tôi chỉ dịch thoáng qua mà thôi, chắc có nhiều sai sót.

Trích lời gốc:

When lonely feelings chill
The meadows of your mind,
Just think if Winter comes,
Can Spring be far behind?

Beneath the deepest snows,
The secret of a rose
Is merely that it knows
You must believe in Spring!

...

Michèle Torr - Emmène-moi danser ce soir

Lần tìm đến một trang youtube do một "mạnh thường quân" tổ chức các buổi trình diễn "Live" nhan đề **Les Années Bonheur** (những năm tháng hạnh phúc), thấy một bản nhạc rất quen thuộc **Emmène-moi danser ce soir** (Hãy đưa em đi khiêu vũ chiều nay) mà đài FM Saigon hay cho phát thanh trong chương trình nhạc mỗi sáng chủ nhật lúc 9g, những năm giữa 80. Tôi còn nhớ đã dùng máy cassette thâu những bài nhạc hay như bài này, và say mê giọng ca khàn khàn của danh ca Michele Torr từ đó.



Xem theo link, bài Emmenne ... bắt đầu khoảng 3 phút:

<http://www.youtube.com/watch?v=TSANrIog9OY>

Lời rất hay, đối với những người đã lập gia đình như tôi. Để tôi thử dịch, tuy tiếng Pháp rất non:

Aujourd'hui ça fait six ans que nous sommes mariés
Tu m'as donné de beaux enfants tu sais
Depuis ce petit bal où l'on s'est rencontré
Je n'ai pas cessé de t'aimer

*Hôm nay là ngày kỷ niệm sáu năm anh và em nên duyên vợ chồng
"Em đã cho anh những đứa con thật xinh đẹp", anh nói thế
Từ khi đôi ta gặp nhau lần đầu trên sàn nhảy nhỏ bé ấy
Em chưa bao giờ ngừng yêu anh*

Mais ce soir j'ai envie de déposer mon tablier
De me faire belle pour toi comme par le passé
Ton fauteuil ton journal tes cigarettes et la télé
Ce soir laissent les de côtés ...

*Nhưng chiều nay em muốn cất đi chiếc khăn tạp dề
Để làm trang điểm dành cho anh như ngày xưa
Báo anh đọc, ghé anh ngồi, thuốc anh đang hút, và cái tivi nữa
Hãy bỏ chúng qua một bên đi anh ...*

Emmène-moi danser ce soir
Joue contre joue et serrer dans le noir
Et fais-moi la cour comme aux premiers instants
Comme cette nuit où tu as pris mes 17 ans

*Hãy đưa em đi khiêu vũ chiều nay,
Hãy kề má nhau và ôm ấp trong màn đêm
Hãy tán tỉnh em như những ngày đầu ta gặp gỡ
Như đêm nọ khi em vừa mười bảy tuổi*

(nghĩa có lẽ .. sâu đậm hơn (avoir prendre) nhưng thôi kệ)

Emmène-moi danser ce soir
Flirtons ensemble enlacés dans le noir
Timidement dis moi Michèle je t'aime
Amoureusement je suis restée la même

*Hãy đưa em đi khiêu vũ chiều nay,
Hãy tán tỉnh nhau, ôm ấp nhau trong màn đêm
Rồi坦然 nhiên bảo em "Michèle, anh yêu em"
Và yêu đương ấy em vẫn giữ không hề nhạt phai ...*

Il n'y a plus que tes amis et le football qui comptent pour toi
Et j'ai l'impression que tu ne vois plus en moi que la mère de tes enfants
Oh je ne te demande pas de m'offrir des fleurs tous les jours
Mais de faire de temps en temps un geste d'amour

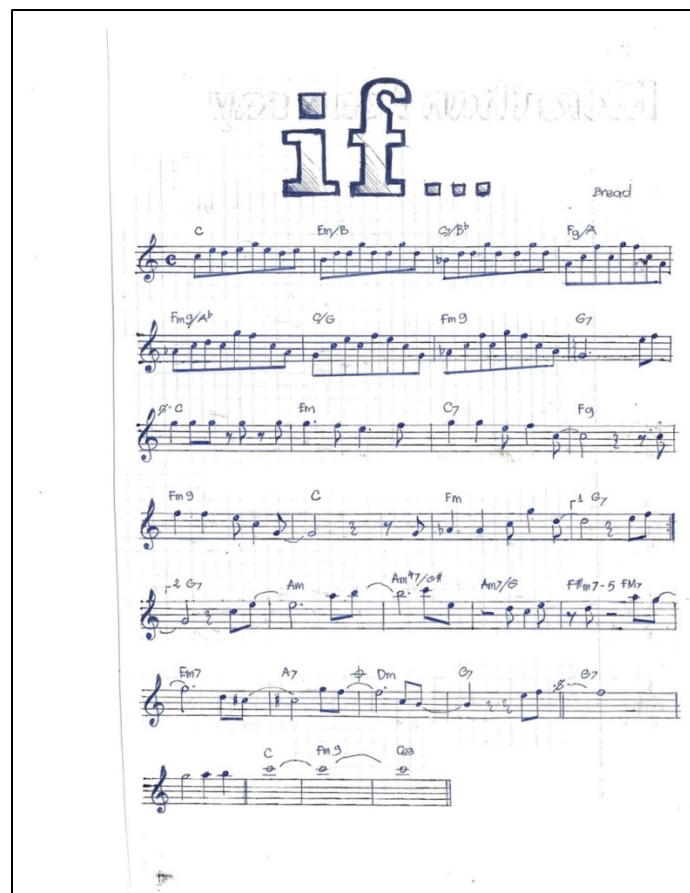
*Giờ đây chỉ còn bạn bè và bóng tròn là làm anh để ý tới,
Em có cảm giác rằng anh chỉ còn coi em như là mẹ lũ trẻ,
Ôi, em đâu có đòi hỏi anh phải tặng em hoa mỗi ngày,
Chỉ cần đôi khi cho em thấy một cử chỉ yêu thương của anh là đủ rồi ...*

Hãy đưa em đi khiêu vũ chiều nay ...

If – Bread

Tôi mới scan thêm một vài bài nhạc từ quyển sách nhạc chép tay tôi mang đi ngày rời Việt Nam, có bài **If** của ban nhạc Bread mà bạn Leaqua đã dịch lời. Mang lên đây để mời bạn cùng nghe nhạc, hát và đệm đàn theo cho vui.

<https://www.youtube.com/watch?v=qGfVOdTiUEc>



Như tôi có để lại comment trong blog Leaqua, tôi rất thích câu "*ình như sống cứ mãi lóng ngóng*", hình ảnh thật mới ... Nhiều khi trong một bài chỉ cần một câu như vậy cũng đủ "ăn tiền" ...

Bài If là một nhạc phẩm pop "kinh điển" có thể dùng để dạy cách đặt

hợp âm cho một bản nhạc theo cách bass đi xuống: C -> B -> Bb, v.v..
Bài này do ông thầy viết xuống để dạy tôi đánh piano hồi khoảng năm 87-88. Cách để chord của ông rất điệu, bạn thấy ông dùng F9 rồi Fm9, vì nốt 9 là nốt Re của thang âm Do trưởng, và vì cái câu nền dùng nhiều nốt re lặp đi lặp lại ở intro: do mi **re** mi sol mi **re** mi / si **re re** sol **re re** sol **re** / sib **re re** sol **re re** sol **re**, v.v.

Diệp khúc cũng tiếp tục là một thí dụ kinh điển khác về cách đặt bass đi xuống, nhưng còn "phê" hơn nữa vì chord gốc là thứ không thay đổi: **Am** -> **Am/G#** -> **Am/G** -> **Am/F#** -> **Am/F**, sau đó mới chuyển qua **Em7**.

Trong bài chép tay để **F#m7-5** và **FM7**, nhưng thực ra để **Am/F#** và **Am/F** thì lộ rõ hơn ý đồ bass đi xuống. Bạn chơi đàn cái chord **F#m7-5** này sẽ thấy rất "phê", hồi đó tôi rất thích học mấy cái chord "bình" như vậy, thay vì cứ đơn điệu La thứ, Re thứ, Mi 7, Do trưởng lòng vòng qua lòng vòng lại.

Nếu

Lời viết:Leaqua

1.
*Lời yêu dấu có nói đến mấy
Sao bằng anh muốn vẽ em nơi này
Làn tóc giầu đôi vai gầy
Nhẹ nhàng tựa như gió mây*

*Tình như sóng cứ mãi lóng ngóng
Anh tìm đâu đó có em con thuyền?
Là chốn trú tim hoang tàn
Lặng chìm tình sương khói tan*

*Giọt tình em rớt xuống đời héo khô chợt say
Nếu như em là giấc mơ mỗi ngày*

2.

*Làm sao nếu có thể mãi mãi
Em cười em nói suốt bên anh hoài
Làn tóc ngát hương hoa quỳnh
Nụ hồng là môi mắt xinh*

*Ngày xa đó có đến cứ đến
Dẫu rằng có lúc thế gian điêu tàn
Ngôi đóm ánh sao rơi dần
Mình vùi vào nhau ngủ quên*

*Đời tàn đêm tối vẫn còn cuốn trong tình say
Nếu đôi ta về cõi thiên thu bay đi mãi...*

trích lời Anh:

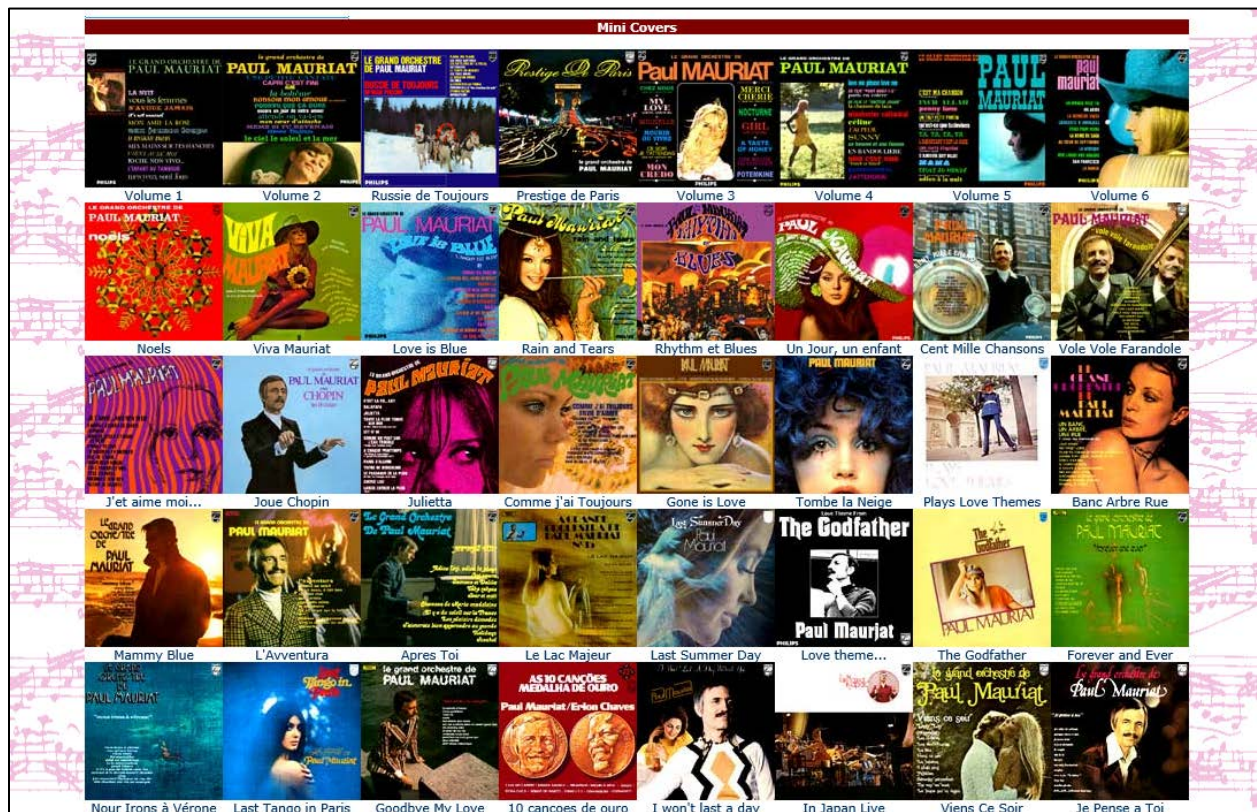
*If a man could be two places at one time
I'd be with you
Tomorrow and today
Beside you all the way
If the world should stop revolving
Spinning slowly down to die
I'd spend the end with you
And, when the world was through*

*Then, one by one, the stars would all go out
Then you and I would simply fly away ...*

Những kỷ niệm về nhạc Paul Mauriat

Người ta hay nói câu "*Hãy cho tôi biết anh đọc sách gì, tôi sẽ cho anh biết anh là người như thế nào.*" Tôi hay suy nghĩ về câu nói ấy, và thường định nghĩa gout nhạc của tôi là "*Hãy cho tôi biết anh nghe loại nhạc gì, tôi sẽ đoán được anh thuộc tốp người nội tâm hay hướng ngoại.*" Gần 1 năm nay tôi rất hay nghe nhạc của Paul Mauriat, nhất là trong giai đoạn 1965-1980, mà nhờ Internet tôi đã có thể định danh được bản nhạc nào thuộc về album gốc nào:

<http://www.grandorchestras.com/mauriat/albums/discography-visual.html>



Trước khi "phát giác" ra trang web nói trên, tôi đã có hai "phát giác" lý kỳ khác về hai người hâm mộ nhạc của Paul, đó là [BoyFromParis](#) và một người khác người Taiwan có "bí danh" là [o1160507](#). Hai nhân vật này đã upload gần hết các bài nhạc Paul soạn từ 1965->1971, và rải rác các tuyệt phẩm khác từ 1972 về sau.

Do nghe nhiều bài nhạc mới và hay quá của Paul nên dạo này tôi phân vân, không biết tôi mê Paul Mauriat hay [Raymond Lefevre](#) hơn? Trước kia, tôi được một người anh họ xa "khai tuệ" cho tôi về Raymond Lefevre, anh thuê cho tôi khoảng 6,7 tape nhạc từ CD của anh để nghe, tôi nghe riết mấy tape nhạc đó "nhõ" hết trơn. Tức nhất là có một bài thuê chỉ được có cái intro rồi tự nhiên bị "cắt cái rụp", không thể nào nghe hết bài được. Đó là vào khoảng năm 1995. Sau đó vài ba năm tôi đi chơi qua Pháp và mua được 9 compilations bằng CD của Raymond mỗi quyển giá cắt cổ 30USD (thời điểm 1996 - bây giờ 30\$ vẫn còn quá mắc!), nhờ đó mà biết gần hết các tuyệt phẩm do Raymond hòa tấu. Nhưng gần đây thì phân vân quá! Không biết do trước đó nghe nhiều Raymond quá nên thấy hơi nhàm, nhưng tôi thấy giai đoạn 1965-1975, nhạc của Paul nghe hay hơn nhạc của Raymond hòa tấu cùng thời nhiều lắm.



(9 CD's Raymond Lefevre, khoảng 180+ bài hay nhất của ban nhạc)

Lịch sử nghe nhạc Paul của tôi thật ra lâu hơn nhạc Raymond rất nhiều. Có lẽ bắt đầu là văng vẳng từ hồi trước 75 nghe [Love Story](#), [A Time For Us](#) chẳng? Nghe từ những lần đi dạo phố với bố, tiếng nhạc văng ra đâu đó, hay lại thăm nhà người quen rồi nghe nhạc ké chẳng? Bố tôi không mê loại nhạc này và không có thú sưu tầm nhạc, chỉ sưu tầm sách thôi. Máy thứ này thì bị đốt hết sau cuộc dẫu bẻ 75. Cho tới lúc lớn lên và bắt đầu có "ấn tượng" với Paul là do bài [Alla Figaro](#), nhạc nền cho world Cup 86'. Lúc đó thì cũng chả biết tên, chỉ biết mỗi lần bật TV lên mà nghe nhạc là biết sắp "đá" rồi đó :-)

Ngoài ra, trong các chương trình phóng sự về đồng bằng sông Cửu Long, đài truyền hình Sg cũng hay phát nhạc nền mà không ghi credit là ai chơi, sau này nghe lại Paul mới biết xuất xứ. Mà mấy bản đó là do chính Paul sáng tác và hòa âm nghe, như là bài [Minuetto](#), [Adieu l' Été](#) [Adieu la Plage](#), và nhất là [Nocturne](#) và [Petite Melodie](#).

Sau này (1986-1990), tôi vẫn không chú tâm vào việc nghe nhạc Paul, nhưng có biết và nghe những bài trong bộ ba Classic In the Air của ông. Nhờ bộ ba đó mà tôi biết và thích nhiều bản nhạc cổ điển như [Prelude in C của Bach](#) chẳng hạn. Tất nhiên là nghe bài này bây giờ không còn hay bằng nghe cổ điển "thật" nữa

<http://www.youtube.com/watch?v=0egJr6nvCQI>, nhưng tôi vẫn khâm phục lần biết ơn Paul đã giới thiệu nhạc cổ điển cho giới trẻ bằng cách "classic made easy", "the idiot guide to classical music" này.

Ngoài ra tôi có quen một anh bạn chơi bass trong ban nhạc không chuyên xí nghiệp tôi làm, anh ta sau này mở quán bán nhạc thâu lại từ CD tàu viễn dương, anh có thâu tặng cho tôi vài CD trong bộ đĩa "**The best of Paul Mauriat**" hình như của Nhật hay Taiwan cho ấn hành.

Cùng thời gian này, nhạc ngoại đã được bày bán tràn lan và cho nghe

tùm lùm, nên tôi cũng nghe được nhiều bài hay do Paul hòa âm lại như The Winner Takes It All và [Super Trouper](#) của ABBA, [Careless](#) [Whisper](#)s của Wham, v.v. Nghe để đó thôi vì vẫn còn thích nghe nhạc hát hơn là nghe nhạc hòa tấu.

Cùng thời gian đó, người chú của tôi cùng gia đình đi định cư Hoa Kỳ, ông tặng tôi bộ cassette trên 50 cuốn ông đã sưu tập, trong đó có khoảng 10 cuốn của Paul, tôi đem về nghe ngẫu nhiên, và cảm ơn ông thật nhiều.

Đến lượt tôi đi định cư Hoa Kỳ 1990, bằng đi 1-2 năm đầu chưa có công ăn việc làm ổn định, nhưng khi đã có việc làm từ hãng mà tôi làm bấy lâu nay (*và sắp kỷ niệm 20 năm làm việc với hãng!*), có tí tiền tiêu thì tôi hay mua tape thâu lại từ một quán băng trong khu Phước Lộc Thọ (nay chủ đã sang tên cho người khác). Chỗ này cũng do ông chú chỉ cho tôi! Người chủ rất sành nhạc, có một bàn riêng gồm toàn những băng nhạc cassette thâu lại nghe rất hay và rõ, giá 2USD một quyển, rất vừa túi tiền. Tôi nhớ có mua lai rai vài tape nhạc Paul mà không mang theo nổi khi định cư. Nhưng lúc này cũng là lúc tôi bắt đầu say mê với "nhạc vàng", những bản tình ca bất diệt của nền Tân nhạc Việt Nam hoàn toàn bị cấm nghe khi còn ở trong nước. Do nghe toàn nhạc ABBA, Bee Gees, nên tôi mù tít về Tân Nhạc, qua bên này thì hoàn toàn bị thôi miên bởi Asia, Thúy Nga Paris, cũng như nhạc từ các hãng sản xuất khác như Mây production, Khánh Hà production, và nhất là Diễm Xưa production. Nhưng đó lại là một chủ đề cho một bài hồi ức khác rồi ...

Khoảng 1993 trở đi là tôi đã bắt đầu có tiền và mua sắm CD. Ngoài nhạc Việt kể trên, lâu lâu tôi cũng mua được vài đĩa nhạc Pháp compilations trong khi Phước Lộc Thọ. Mua xong rồi phân vân lắm vì khi mang về nghe thì gần hết là các ca sĩ không biết tên, sau 1975, mà nghe thì cũng không thấy hay lắm, biết đâu rằng nghe nhạc Pháp phải nghe đậm nghe dề mới thấm, nhất là không hiểu tiếng Pháp trước kia như tôi thì càng ít thấm hơn. Cho đến gần đây khi việc tìm lời Pháp cho nhạc đã dễ dàng hơn nhờ có internet, tôi đã dần dà nghe và cảm lời nhạc Pháp, chứ không

chỉ còn nghe và thích melodies không thôi nữa.

Trong một dịp đi xa nhà 1995 qua Houston tôi có tình cờ ghé thăm một tiệm sách Việt Nam song song với đường Bellaire, gần Beltway. Họ có bán đủ loại nhạc Pháp Mỹ Việt, và trang trọng trong một tủ kính riêng là những CD theo chủ đề của nhạc Paul Mauriat. Lúc đó thì tôi cũng chưa thiết là fan của Paul, và cũng vì lý do mắc quá 30USD một đĩa khoảng 20 bài, nên tôi chẳng tậu về đĩa nào hết, mặc dầu rất tiếc sau này không có dịp mua lại nữa. Lý do chính tại sao mắc, là vì các CD trước 1980, hình như công ty nào đó (JVC?) của Nhật đã mua trọn bản quyền, và họ không chuyển qua CD từng LP gốc (ở thời điểm đó), trái lại họ gom các bài nhạc vào theo từng chủ đề rồi bán từng đĩa 20 bài một đĩa. Họ bán giá rất mắc và rất khó mua. Bạn nào thử lên amazon bây giờ sẽ thấy ngay. Nếu compilation từ Nhật, ít nhất phải là 30USD một CD.

Thế nhưng mỗi khi trong Phước Lộc Thọ có CD mới nào của Paul Mauriat tôi đều mua ngay, tôi còn giữ được những CD từ 1992 trở về sau mua gốc, như Best of France, Nostaljazz, v.v. cũng như mua lại các CD chỉ nghe tape trước kia như Nagekidori, Classic In the Air Vol 1, 2, 3, v.v.



Bộ sưu tập Paul Mauriat của tôi, đa số là đĩa sau 1984, và vài compilations. Tổng cộng trên dưới 190 bài (trung bình 10 bài/đĩa) Không có đĩa nào trước 1983. Paul Mauriat hòa tấu trên 1000 bài!

Từ hồi chuyên qua làm blog tiếng Việt thường xuyên cách đây một năm rưỡi, nhất là sau khi tìm ra cái webpage do các super fans của Paul Mauriat làm ra, tôi thực sự say mê nghe nhạc Paul Mauriat, nhất là giai đoạn từ 1965 đến 1975. Mỗi năm, theo như danh sách các đĩa nhạc, ông đều đặn cho ra mắt từ năm đến sáu đĩa LP như vậy. Sức sáng tạo quả thật ghê hồn, chưa hề thấy. Điều thích nhất là ông tìm ra những bản hay nhất của nhạc Pháp lẫn nhạc Âu Mỹ rồi làm hòa âm lại, do đó bổ túc những kiến thức về nhạc Mỹ Pháp cho tôi trong khoảng thời gian quá nhỏ từ -1 tới 9 tuổi này của tôi.

Để nói về tài nghệ hòa âm trong giai đoạn này thì kể hoài chắc cũng không bao giờ hết, nhưng tôi muốn nhấn mạnh một điểm, đó là sự sáng sủa và tân thời trong cách hòa âm. Khi nghe, không ai nghĩ những bài nhạc này được viết ở thập niên 60. Có những bài giai đoạn sau (66-70) của the Beatles, cách hòa âm cũng chẳng nổi bật hơn cách hòa âm của Paul cùng thời kỳ là mấy. Mỗi bài nhạc, Paul lấy ra cái tinh túy của bài đó, rồi đem cái chất Paul vào, hòa âm phối khí vào cho nó lộng lẫy hơn, trau chuốt hơn. Thí dụ như bài *Même si tu revenais*, tiếng piano trầm giai điệu chính làm giai điệu quyến rũ hơn, trong khi câu vuốt appergrated piano đoạn 2 sau mỗi câu lại làm câu nhạc chính hay một cách khác đi. Cách viết dàn string cũng tuyệt cú mèo, khi thì thở than, khi thì tạo bè với giai điệu chính. Bài phối này theo tôi hay hơn nhiều so với [*bản nhạc hòa âm gốc do Claude Francois trình bày*](#).

Trước kia, tôi nghe thật nhiều các bản nhạc của giai đoạn sau của dòng nhạc Paul Mauriat, từ khoảng đĩa Nagekidori trở đi, và tưởng mình đã biết hết nhạc Paul, nay may nhờ có [trang web không chính thức](#) mới biết mình đúng là cóc ngòi đáy giêng! Nhờ có hai người bạn BoyfromParis và anh "bí số" nên mới được tỏ tường thêm một mớ 500-600 bài nhạc khác! Tôi cũng rất hy vọng có ngày sẽ được đặt mua phần nào collection

này bằng CD. Tôi có tìm ra chỗ bán bên Nhật qua internet nhưng tiếc rằng hàng hiếm đã "out of print". Thôi thì cứ lâu lâu check một lần coi họ có in trở lại chưa. Tất nhiên đi lòng vòng trên mạng thì cũng kiếm ra những bài nhạc người ta upload "lậu", nhưng tôi thích nghe nhạc gốc từ CD do túi tiền bỏ ra, vì tôi biết tôi sẽ giữ những CD quý này làm sưu tầm, và tôi cũng tôn trọng luật tác quyền. Tiếc cái là người Nhật họ khôn quá, mua hết bản quyền nhạc của Paul, Raymond, rồi lâu lâu in lại compilations với giá mắc, thay vì remastered lại các LP gốc như các nhóm ABBA, The Beatles đã làm.

Trong khi chờ đợi giá cả xuống bớt để những người yêu nhạc Paul Mauriat khắp thế giới được nhờ, thôi thì mời bạn nghe trong trang của tôi vậy, cũng đầy đủ các bài nhạc Paul Mauriat trong giai đoạn sung sức nhất của ông là 1965-1975. Tôi sẽ ráng tìm thời gian tìm và "lắp" tiếp các bài nhạc trên YouTube còn thiếu để trang có thể minh họa đầy đủ hơn sức sáng tạo của maestro Paul Mauriat.

<http://hoctroviet.blogspot.com/p/paul-mauriat.html>

Trở lại với câu hỏi đầu, "*Hãy cho tôi biết anh nghe loại nhạc gì, tôi sẽ cho anh biết gout nghe nhạc của anh*", tôi có thể khẳng định tôi là người mê nghe nhạc hòa tấu Paul Mauriat, mặc ai khen chê là loại nhạc "easy listening". blah blah blah. Tôi có thử nghe nhạc cổ điển, nhưng chỉ có mê mỗi một ông Bach mà thôi, Chopin tôi có thu thập đầy đủ nhưng nghe cũng không thấy cảm dài lâu. Có lẽ là vì các ông ấy đã quá xa xưa, không còn liên hệ gì tới thời nay nữa, trong khi nghe nhạc Paul tôi cảm thấy thật gần gũi, an ủi, làm tâm lắng đọng lại mỗi khi làm việc mệt nhọc. Nếu tôi còn trẻ, có lẽ tôi sẽ học cách viết nhạc trên computer như Cubase chẳng hạn rồi ráng nghe từng track Paul và đánh lại và làm thành bài, chắc là thú lắm và gia tăng nội công làm hòa âm nhiều lắm. Nhưng thôi, còn nợ cơm áo cũng như gia đình con cái, nghe nhạc không thôi cũng đủ "khoái tử" rồi. Tôi đang cho cháu bé 4 tuổi mấy của tôi đi học nhạc hệ thống Yamaha, hy vọng sau này nó cũng khoái nhạc như tía nó, nhất là nhạc Paul Mauriat thì còn gì thích hơn. Giờ thì nó chỉ biết nốt

DO nằm ở chỗ nào trên piano cũng như trên khuôn nhạc thôi, vậy chắc còn lâu lắm nó mới chơi được nhạc Paul trên piano, hi hi. Vậy mà anh ta cũng khoái phá keyboards của daddy lắm, hihi :-))))))



Paul Mauriat, người giữ gìn "niềm vui sống"

Trong một bài viết trước ([Những kỷ niệm về nhạc Paul Mauriat](#)) tôi đã có dịp nhắc đến người nhạc sĩ tài hoa, đa dạng của âm nhạc Pháp quốc, đó là nhạc trưởng của ban đại hòa tấu mang tên ông, **Le Grand Orchestre de Paul Mauriat**. Trong danh sách nhạc trên 1000 bài của ông soạn, có một mảng không nhỏ, gần trên dưới hai trăm bài, là những bài nhạc Pháp từ thời 1940-50 như *Comme d'habitude*, *La vie en rose*, và nhất là những bài nhạc nay đã trở thành bất tử của những năm từ 1965 đến 1980, như *Une belle histoire*, *Après toi*, *Tu te reconnaitras*, v.v. Vì quá khâm phục sức sáng tạo và tận tụy của ông và cũng để chia sẻ với bạn đọc những suy gẫm riêng tư, tôi viết thêm một bài bổ sung cho bài viết trước, gồm những tiểu mục nho nhỏ về những bài hòa tấu tuyệt vời của ông.



Từ những năm 30-50 của thế kỷ 20, nhạc Pháp tiếp tục hoàn thiện loại nhạc pop của riêng mình, được thế giới ghi nhận là "*la chanson française*", với những bài nhạc tiêu biểu nhất như bài *La vie en rose* do nữ danh ca Edith Piaf trình bày. Với loại nhạc này, người ta thấy được một tình cảm thật ca sang nhưng cũng rất bình dị, giai điệu thật quyến rũ và cách thức phát triển một bài nhạc rất chân phương. Những tình cảm buồn bã tuy có đó, nhưng không là một đa số. Người nghe cảm nhận được những niềm vui bé nhỏ, tình yêu nam nữ, tình yêu thiên nhiên. Điều này cũng không có gì là lạ, nhưng ngồi suy nghĩ lại, thì âm nhạc đã phản ánh một thái độ, cung cách sống của người Pháp, cũng rất nổi tiếng, đó là "*joie de vivre*". Điều này được thể hiện rõ nét trong cách ông Paul Mauriat (xin được gọi thân mật là Paul) chọn đề giới thiệu đến người nghe, với những bài như *Le ciel, le soleil et la mer, Un homme et une femme, Que je t'aime, Je t'aime ... moi non plus, Et bonjour a toi l'artiste*, v.v. Nghe nhạc của ông, người nghe thấy vui, thấy ngày qua mau, cảm thấy hồi hả sống để hòa theo nhịp điệu quyến rũ của giai điệu, của tiết tấu. Tôi so sánh hai nền âm nhạc Pháp và tân nhạc Việt, tôi thấy chúng khác xa nhau quá, một bên thì vui tươi yêu đời, một bên thì buồn quá, ít có bài vui như bài "*Ly rượu mừng*" của nhạc sĩ Phạm Đình Chương. Có lẽ là vì chiến tranh chăng? Nhưng sao hòa bình gần bốn mươi năm rồi mà nhạc cũng chưa vui, giai điệu cũng thường và tẻ nhạt, trong khi Pháp chỉ sau hai mươi năm sau thế chiến thứ hai (1945-1965) đã rộn rã những bài ca náo nhiệt của các thanh nam thanh nữ tuổi yé-yé, như *L'amour est bleu, Un jour un enfant, Oh, happy days, Dans le soleil et dans le vent, Une belle histoire*, v.v.

Và Paul đã nâng cánh những ca khúc phổ thông Pháp nói trên bằng cách đưa chúng vào nhạc của ông, biến chúng từ nhạc để hát thành nhạc để nghe, cho người cùng thời, và cho người hậu thế như chúng ta. Không biết bao nhiêu lần tôi đã khõ vào một bài nhạc Pháp do ông soạn hòa tấu vào YouTube để mong kiếm được bản nhạc gốc, để rồi khâm phục cách ông chỉnh trang bài nhạc và biến nó thành bất tử. Khi thì ông thêm vào một intro thật sáng tạo (*Tu te reconnaitras*), khi thì ông bỏ hẳn một điệp

khúc, chỉ chơi phiên khúc (bài *Une histoire d'amour*), khi thì ông biến vài nhạc cũ thành một bài disco rất táo bạo (*Love is still blue*, viết lại từ bài *L'amour est bleu*)

Les Matins d'Hiver (Những buổi sáng mùa đông)

Gần đây tôi có thử tìm danh sách những bài nhạc Pháp mà Paul đã hòa tấu trong thập niên 70, thì thấy có nhiều bài đặc sắc, ngoài những bài đã biết rồi. Trong số những bài chưa biết nhiều có bài *Les matins d'hiver*, thấy ông hòa tấu quá hay, bèn xem thử ai đã trình diễn, thì hóa ra lại là chàng Gerard Lenorman, người mà tôi từng hâm mộ với bài Michèle và một vài bài khác (mà Paul cũng hòa tấu).

Lời nhạc:

http://www.frmusique.ru/texts/l/lenorman_gerard/matinsdhiver.htm

Có lẽ cái may của tôi là được nghe trước bài hòa tấu, nên cảm thấy bài này rất hay, trong khi nghe ca sĩ hát thì lại không có cái "cảm giác mạnh" đó.

Vừa bước vào nhạc là thấy sôi nổi rồi, với một đoạn piano dạo đầu với tiết tấu nhanh. Sau đó là phiên khúc với giàn dây kéo nhẹ nhàng, nhưng với nhịp bass rất chõi, nhiều chỗ nghỉ. Rồi một câu "hook" giàn dây làm một hiệu ứng như "flash back", nhìn lại quá khứ. Đoạn thứ hai của phiên khúc thì nhạc dồn dập hơn, câu bass điệu nghệ hơn, nghe ra cái style của Paul liền, là cách chơi bass nghe như một counter melody, khi nhạc yên thì nó động, khi nhạc động thì nó "giảm" hay chơi thật chõi. Cuối phiên khúc 1 thì giàn kèn trỗi lên, thêm vào những hiệu ứng tử như cách "gạch đậm", "gạch dưới" những câu quan trọng. Trống thì thông thả giữ nhịp cho bass, hầu như không chơi 1/2 phiên khúc đầu, chỉ chơi nửa sau, và khi chơi những câu fill-in thì mới thật là náo nhiệt.

Có nghe bài này trong xe âm cúng lúc đầu ngày, ngoài (lane) kia người

ta đang chán nản kẹt xe, còn mình thì bật volume hết cỡ và ... chế đại lời Việt để hát theo thì mới có cảm giác yêu đời, yêu mình biết là bao nhiêu. Trong đoạn trên, khi tôi viết "*người nghe thấy vui, thấy ngày qua mau, cảm thấy hơi hạ sóng để hòa theo nhịp điệu quyến rũ của giai điệu, của tiết tấu*" là để mô tả tâm trạng đó. Tôi cảm thấy thật "thần phục" các nghệ sĩ lớn như Paul Mauriat, làm sao mà họ có thể nghĩ ra những lời hòa tấu tuyệt vời như vậy được? Bạn để ý thì thấy cách hòa tấu khác hẳn cách cách của Lenorman dùng. Lenorman cũng tha thiết đó, nhưng không lột tả được cái cấu trúc, cách kiến tạo thông minh của giai điệu, khi điệp khúc là đỉnh điểm của nỗi niềm hân hoan nào đó, tùy theo hoàn cảnh từng người. Trong khi 1/2 phiên khúc là những câu giã, không trông, để nửa sau tha thiết hơn, thì điệp khúc lại là một khúc hoan ca đến tột đỉnh, không thể nào còn hân hoan hơn được nữa. Trong điệp khúc hãy chú ý tới các câu kèn, đối chọi hoặc bổ sung với giai điệu chính, thật tuyệt vời mà trong bài gốc không làm được.

Lời nhạc lúc điệp khúc thì cũng rất hay, mô tả cảnh đưa trẻ đi học mùa đông mà cứ mơ hoài về "*những ngày nắng ấm, khi bầu trời thật đẹp, chỉ mãi mê vui đùa mà thôi, chẳng vương bận chuyện học hành, tự do mơ mộng ...*" Đây, chẳng phải là một bài nhạc Pháp nữa dạy ta phép "*joie de vivre*" như kiểu "*lãng du khắp nơi, em với anh cùng lênh đênh quên tháng ngày*" hay sao?

Nhạc Pháp mà Paul soạn lại thì rất nhiều bài trên trung bình, nhưng cũng có bài xoàng xoàng, có lẽ là vì không hợp gout tôi, hay vì melody cũng không hấp dẫn lắm. Nghe kỹ lại thì tôi thích nhất những bài Paul phối trong khoảng từ 1971 đến 1977. Sau đây là danh sách các bài nổi tiếng nhất ấy, ai biết nhạc Pháp cũng phải biết những bài này:

- Tombe la neige
- Apres toi
- Ce n'est rien
- La decadance
- L'avventura

- Summer of 42
- Une belle histoire
- La maladie d'amour
- Rien qu'une larme
- Tu te reconnaitras
- Viens viens (Rain rain)
- Le premier pas
- Emmanuelle
- Et bonjour a toi l'artiste
- L'ete Indien (Africa)
- Il a neige sur yesterday
- L'oiseau et l'enfant
- Michèle

Tuy nhiên, còn có những bài khác cũng rất hay, rất đặc trưng của thời kỳ "tiền" disco này, mà Paul đặc biệt ưu ái đến nhạc của vài nghệ sĩ như Stone et Charden, Gerard Lenorman, Michel Fugain, Julien Clerc như các bài:

- Laisse aller la musique
- Il y a du soleil sur la France
- 14 ans les Gauloises
- Chant...comme si tu devais mourir demain
- Ce n'est rien
- Si on chantait
- Sur le chemin de la vie

Và còn những nhạc phẩm khác từ chỗ ít nổi tiếng trong nước Pháp, sau khi qua bàn tay nhào nặn tuyệt vời của Paul, đã trở thành bất tử trong lòng người nghe nhạc khắp thế giới:

- Les rois mages
- Un banc, un arbre, une rue
- J'ai un probleme
- Je pense à toi

- Sonia
- Une fille aux yeux clairs
- Je vais t'aimer, v.v.

Lòng nguội lạnh âm nhạc Pháp quốc trong nhạc Paul

Đột nhiên, khoảng những năm sau 1977, 1978, người ta không thấy Paul soạn thêm nhiều bài nhạc Pháp nữa. chả hiểu vì sao? Theo thiên ý thì có lẽ là vì hai lý do chính, đó là sự đi lên của nhạc disco và sự hâm mộ quá nhiệt thành của người Nhật.

Giữa những năm 70 là sự đấng quang của dòng nhạc disco ở Hoa Kỳ với Donna Summer, nhóm The Bee Gees (nổi nhất là đĩa nhạc *Saturday Night Fever*), trên thế giới thì có ABBA, Boney'M, v.v. Nhạc Pháp cũng chạy theo thời, và cũng có một số bài disco như *Où sont les femmes?* của Patrick Juvet, hay *L'été sera chaud* của Eric Charden, nhưng những bài này không ít thì nhiều đã đánh mất sự duyên dáng, trữ tình của nhạc Pháp. Đâu rồi những giai điệu mượt mà trên một tiết tấu trông thật chõi mới chỉ vài năm trước, thay vào đó là tiếng trống mạnh nhưng đơn điệu từng nhịp của nhạc disco. Chiều sâu trong giai điệu cũng chẳng còn, chỉ là tiếng gào thét của motive. Chả trách chỉ chừng vài năm sau đó (1979) người ta tẩy chay bằng cách đốt hết các đĩa nhạc disco của nhóm Bee Gees tại một sân vận động ở Hoa Kỳ (Comiskey Park ở Chicago)

Nhạc hòa tấu của Paul, chẳng biết tự bao giờ, đã trở thành một món ăn tinh thần không thể thiếu được của người Nhật. Paul đã làm hàng ngàn buổi diễn ở xứ hoa anh đào này, từ lúc mới nổi tiếng ở Hoa Kỳ qua bài *Love is Blue* năm 1968, tới khi ông già từ sân khấu năm 1998 với Sayonara Concert ở Osaka, Nhật bản. Khi được ưa chuộng như vậy, không ít thì nhiều sự chọn lựa nhạc cũng bị ảnh hưởng. Thí dụ rõ nhất là tựa của một đĩa nhạc giữa thập niên 80 có tựa lạ hoắc là *Nagekidori* với

hình con thiên nga. Nhạc Paul từ 1978 trở đi thay vì có ít nhất ba hay bốn bài nhạc Pháp, nay chỉ còn có một hoặc hai bài mà thôi, còn lại là nhạc do ông soạn, hay là hòa tấu những bài nổi tiếng đương thời của thế giới như Hello, Careless Whisper, I like Chopin, mà tác giả bài viết này đã từng rất hâm mộ nhạc ông trong thời gian này (thập niên 80.) Nghe nhiều đến độ tưởng rằng nhạc của ông chỉ có bấy nhiêu đó thôi. Những bài xưa hơn họa chăng biết đến là do những đĩa nhạc "thập cẩm" với nhan đề "The Best of Paul Mauriat" Volume 1, 2, v.v. trong đó nhà sản xuất xào nấu các bài nhạc vô tội vạ mà không sợ - vì nhạc nào của ông mà chẳng là "the best", nếu không thì ông đâu thèm tốn công soạn lại làm chi cho mất thì giờ.

Cho tới gần đây, sự độc quyền in lại nhạc Paul Mauriat xưa của kỹ nghệ nhạc Nhật mới bị phá vỡ bởi một hãng sản xuất nhỏ chuyên "remaster" lại những LP cũ, và bán lại với giá phải chăng. Họ đã ra được khoảng 10 đĩa, mỗi đĩa CD lại chính là hai đĩa LP khi xưa, nên đây là dịp rất may để thính giả yêu nhạc Paul có cơ hội nghe lại những tuyệt phẩm vang bóng một thời. Đây là địa chỉ của công ty đó :

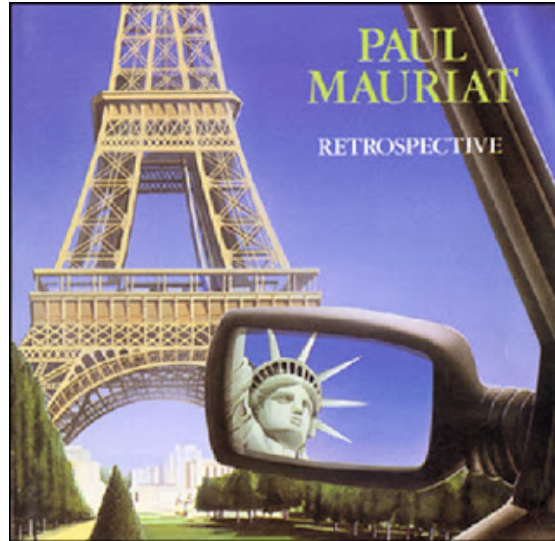
<http://www.duttonvocalion.co.uk>

Nếu bạn đang ở châu Âu hay Hoa Kỳ, bạn sẽ dễ dàng mua được 10 CD này, giá chỉ khoảng trên 20 USD mỗi đĩa. Đây có lẽ là một cơ hội hiếm hoi không nên bỏ qua, vì khi các CD này "tuyệt chủng" thì sẽ khó mua lại được, hoặc với giá cắt cổ.

Trở lại với nhạc Pháp trong nhạc Paul, chúng ta thấy nhạc Pháp thập niên 80 cũng rất xuất sắc, các ca sĩ thời 70 cũng như 80 như France Gall, Didier Barbelivien, Elsa, J.J. Goldman, cũng có nhiều bài hay, nhưng lòng Paul có lẽ cũng đã nguội lạnh và nhất là vì tuổi tác, vả lại giới nghe nhạc ở Nhật cũng thờ ơ với nhạc Pháp, họ mê những sản phẩm từ "đàn anh" Hoa Kỳ hơn, nên số lượng nhạc Pháp đã dần dần vắng bóng ...

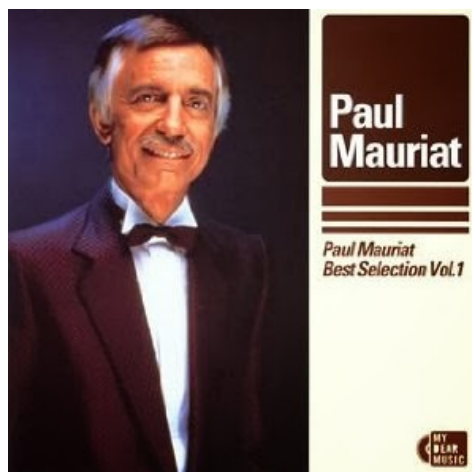
Cho tới giai đoạn cuối của sự nghiệp âm nhạc Paul, tôi rất được may

mắn mua được 2 đĩa nhạc lúc ông vừa phát hành, đó là đĩa *Retrospective*, và *Best Of France*, trong đó ông hòa tấu lại những bản nhạc bất hủ của nhạc Pháp, cũng như những bài nhạc do chính ông soạn.



Phải chăng chúng ta đã mê nhạc Paul thông qua người Nhật?

Với thế hệ đàn anh trên 10-20 tuổi thì tôi không dám lạm bàn, còn thế hệ trung niên trên 40 như chúng tôi có lẽ chỉ biết đến một số bài nhạc Paul Mauriat tiêu biểu như: *Love is blue*, *El Bimbo*, *Minuetto*, *Penelope*, *Toccata*, *La Reine de Saba*, *La chanson pour Anna*, v.v.



Những CD này là do người Nhật làm, vì họ độc quyền xào nấu lại các bài hòa tấu của Paul. Chúng ta cứ thấy, cứ nghe những bài đó xuất hiện hoài, nghe riết rồi cũng thấy hay hay, biết đâu rằng Paul còn rất nhiều những bài hòa tấu tuyệt vời khác, nhất là trong giai đoạn sung sức của nhạc Pháp là 70 - 77, như những bài đã liệt kê ở phần trên. Nếu có khả năng, bạn hãy cố gắng tìm mua một hai cuốn trong số 10 CD gốc nhắc đến ở trên xem sao? Tôi đang mua dần dần, và quả thật nghe từ CD nó hay gấp 10 lần nghe trên Youtube bạn ạ.

Từ chỗ coi nhẹ nhạc Paul làm khi xưa tới lúc say mê nhạc ông ở thời điểm hiện tại, đây là một chuyển biến khá lớn trong tôi. Ở một thế giới đương đại khi nhạc mới không hay, tiết tấu và giai điệu chỉ quyến rũ giới trẻ chỉ vì họ chẳng biết gì khác hơn, quay trở về nương náu trong nhạc Paul Mauriat là một giải pháp khá tốt đẹp. Chúng ta có thể học được nhiều kỹ thuật, dạng nhạc (style), cách đệm giàn strings, cách để bass, cách đệm trống syncopation, cách chơi tương phản, cách dùng nhạc khí để chuyên chở tình cảm, ấn tượng, ... Khi nàng trẻ tuổi Taylor Swift khàn cổ hát vang "***We are never EVER getting back together***", thì tôi cũng chẳng dám "get back together" với thời đại mới nữa, mà quay về tìm những niềm vui đơn sơ trong nhạc Paul, như trong bài ***Un jour, un enfant*** (một ngày nọ, có đứa trẻ kia) hoặc là bài ***Et bonjour à toi l'artiste*** (Xin mến chào anh, người nghệ sĩ), nghe ra còn âm cúng hơn nhiều.

J'ai encore rêvé d'elle (Tôi lại mơ về em)

Tôi đang nghe bài *J'ai encore, rêvé d'elle* (Tôi lại mơ về em), bèn thử tìm xem "tự điển bách khoa" Youtube coi ai hát, sau một hồi lục lọi thì cũng tìm ra, đó là một ban nhạc có cái tên lạ hoắc: "**Il était une fois**". 1976 là lúc tôi đang học thêm một năm nữa ở Lasan Taberd, lớp 4, cả (nửa) nước đang "hồ hởi phấn khởi" .. Thính giả miền Nam Việt Nam, do đó cũng đã mất liên lạc với nhạc trẻ Pháp cả một thời gian dài, gần hai mươi năm. Thời Christophe, Dalida, France Gall, thì đã qua rồi, còn

những ban nhạc "one hit wonder" như **Il était une fois** với tôi có lạ tai thì cũng đúng thôi. Sau này khi sinh sống ở Hoa Kỳ tuy tôi đã nổi lại được dòng nhạc Pháp ít nhiều với Elsa, Pierre Bachelet, và việc tìm mua các CD "The best of France" khác, nhưng sau đó thì cũng không biết thêm nhiều ca sĩ Pháp khác thời 1990 và 2000s. May nhờ có Paul Mauriat và YouTube mà tôi nay lại có dịp sống lại thời vàng son của dòng nhạc trữ tình Pháp Mỹ những năm 1960-1970.

J'ai un problème (Tôi có một chuyện nan giải)

Như thường lệ, sau khi nghe một bài nhạc hòa tấu hay, tôi lại đi tìm bản gốc. Lần này, với bài *J'ai un problème* thì ca sĩ không ai khác hơn là cặp uyên ương thần tượng của giới trẻ Pháp thập niên 60 và 70, đó là Johnny Hallyday và Sylvie Vartan. Trên vòm trời ca nhạc, những cặp như vậy không nhiều. Ta có thể kể ra một vài cặp khác như Sonny & Cher, Stone & Charden, France Gall & Michel Berger, ở Việt Nam ta có lẽ nổi nhất là Lê Uyên và Phương. Họ cùng có một điểm chung là đã từng là vợ chồng, nên hát nhạc của nhau hay hát đôi với nhau rất thấm thiết, nhuần nhuyễn.

Bản gốc nghe hay vậy đó, nhưng bản hòa tấu của Paul còn "ác liệt" hơn, vì cách kiến tạo câu bass ở nửa bài đầu, cách dùng giàn dây để đối chọi hay hòa điệu với giai điệu chính. Tiếng organ ngân vang của giai điệu lúc bắt đầu thật dễ thương, cũng thanh âm đó trong đoạn hai được dùng để đối điểm với giai điệu dùng giàn dây. Tất cả những hòa âm đó được kết hợp, gắn bó lại bằng câu intro (là la là lá, la lá là la laaaa) do Paul viết thêm, làm cho bài nhạc (composition) thật "chắc cú".

Lợi ích khác mà tôi chưa kể ra là khi tìm ra người hát, ta cũng phải đi tìm lời nhạc để hiểu kỹ hơn, làm giàu thêm vốn liếng tiếng Pháp nhỏ nòi. Nhiều khi, ta lại tìm ra một câu chuyện, một tình tiết rất đơn giản nhưng mới lạ, vì đã thoát ra khỏi cảnh sáo mòn của đời thường, của những lời nhạc khác đã quá sáo mòn. Trước khi tìm lời nhạc, tôi đoán cái tựa bài "*j'ai un problème*", chắc vấn nạn này là cái "*người yêu nhỏ*

xinh của tôi ơi" rồi đó mà, không phải là "chặt cái đầu tui xuống chết liền đi".

Thì thiệt vậy rồi, "*bởi vì em mà tôi chẳng còn là thằng tôi nữa, tôi đã đổi thay chỉ vì em, chẳng biết chuyện chúng mình sẽ ra sao, là điều may mắn hay chỉ là chuyện cuồng dại????*"

*A cause de toi je ne suis plus la même
Oh, Moi par ta faute j'ai changé aussi
Je ne sais pas où ça nous entraîne
C'est la chance ou bien c'est de la folie*

Và tôi chợt hỏi, tình yêu sẽ tăng theo cấp số cộng, số nhân hay thậm chí là lũy thừa của nhau, khi anh thú nhận vắn nạn của anh là đã yêu em rồi, và em thì cũng thú thiệt là như vậy:

Johnny rào đón: *J'ai un problème je sens bien que je t'aime*
Sylvie thờ dài: *Oh, j'ai un problème c'est que je t'aime aussi*

Ôi tình yêu, đúng là ... chuyện muôn thuở!

Blooming Hits -Đĩa nhạc đưa Paul Mauriat lên đài danh vọng

Năm 1968, Paul Mauriat trở thành nhạc sĩ duy nhất của Pháp quốc có một bài đứng đầu danh sách Billboard của Hoa Kỳ trong 5 tuần liên tiếp. Bài đó chính là [Love Is Blue](#). Bài này là một bài trong đĩa nhạc LP có tựa đề Blooming Hits. Ban nhạc đại hòa tấu Paul Mauriat nổi tiếng khắp thế giới từ dạo ấy.



Trong một dịp đi chợ trời cách đây cũng lâu lắm rồi, hai chục năm có lẽ, tôi tình cờ mua được LP này, với giá thật bèo là 1\$. Tuy mua về để chung chứ không nghe gì được, nhưng khi đó cũng cảm thấy vui vui vì tìm lại được một đĩa nhạc từ thửa mình mới lọt lòng mẹ! Vậy là nó cũng "già" như mình rồi!

Tiếp theo tôi thử dịch lời giới thiệu (liner notes) in ở mặt sau LP:

Paul Mauriat là một nhạc sư trẻ, người có biệt tài làm dày những bản hòa tấu tuyệt vời với một loại kính vạn hoa đầy ắp đủ mọi loại âm thanh. Dem một bài nhạc có vẻ đặc sắc rồi nhào nặn nó thành một bài hòa tấu nhuyễn và tân thời là một chuyện. Nhưng lại là một chuyện hoàn toàn khác, khi đem những bài nhạc "tuyệt", tân thời nhất mà giới phê bình cho là những bài đầy ắp tính sáng tạo trong lịch sử nhạc pop, rồi hòa tấu một cách thật mới lạ, thật sinh động, làm nó thành gia tài của riêng ông, Paul Mauriat, không phải là chuyện dễ. Điều này cũng giống như khi xem một cuốn phim quen thuộc, tự nhiên nó bỗng trở nên sinh động đầy màu sắc mà mình không hề ngờ tới.

Trong đĩa nhạc này, Paul Mauriat bày biện trước mắt ta một bình hoa pop-pourri thật tuyệt vời. Đây là những nhạc phẩm thứ hạng cao (Top 10), nên rất quen thuộc, nhưng cùng lúc cũng khác nhau một trời một vực. "A Kind Of Hush", một bài giao hưởng nhẹ thuộc thể loại rock, lại sử dụng harpsichord, một nhạc khí ít được sử dụng trong nhạc nhẹ. "Somethin' Stupid", bản gốc được hát bởi bố con nhà Sinatra, thì được tái tạo thành một giai điệu châu Mỹ La-tinh, thật tuyệt vời trong cách phối hợp giai điệu với lời chơi đầy kịch tính.

Những soạn nhạc gia đương thời nhất cũng được giới thiệu đầy đủ, từ cặp bài trùng Lennon - McCartney của nhóm Beatles với bài "Penny Lane," cũng như chàng Sonny chồng của Cher với bài "Mama." Bài "Penny Lane" thì được trình bày như một sự kết tinh của giai điệu, trong đó cây harpsichord chơi thật mạch lạc, rồi có một đoạn kèn độc tấu tuyệt hảo với những câu riffs thật bén. Còn trong bài "Mama" thì lời chơi kèn bịt (muted horn) được dùng với một giai điệu đối điểm, cũng với harpsichord chỉ để giữ nhịp. Có lẽ cách chơi này không nằm trong đầu ông Bono (Sonny Bono - tác giả bài nhạc), nhưng dấu sao thì cũng rất thành công.

Đĩa nhạc cũng dành cho ta nhiều ngạc nhiên khác, như bản "Puppet On a String", bài hát đoạt giải nhất Eurovision năm 1967, với lời chơi sáng sủa vui tươi như một ban nhạc via hè với confetti tung bay như đang trong gánh xiếc. Hai bản nhạc khác là nhạc phim. Thứ nhất là bài nhạc tha thiết và day dứt "This Is My Song" của Charlie Chaplin trong phim "The Countess from Hong Kong". Nhạc của Chaplin thì có vẻ cổ lỗ sĩ, nhưng Paul Mauriat đã cho vào một sắc màu man mác làm bản nhạc tạo cho ta một vẻ luyến tiếc, một dấu ấn khó phai. Bài thứ hai, "Goodbye to the Night", là một trong những bài nhạc thiếu chính từ phim "The Night of The Generals." Trong bài này, sự gay cấn, hồi hộp không được đề cập nhiều, ngược lại, giọng ca bè và piano hòa quyện với nhau, các cây vĩ cầm thì cao vút, và giai điệu trở nên thật trang trọng.

Các bài còn lại gồm có "Inch Allah" thật mạnh bạo, "Seuls Au Monde" lãng mạn một cách "hết thuốc chữa", rồi "L'Amour Est Bleu", khi tiếng trống nhạc rock hòa quyện với thể loại nhạc thính phòng.

Một phê bình gần đây có nói "Ban nhạc hòa tấu Paul Mauriat là ban nhạc mà ta nên theo dõi về những phát minh của âm thanh thời nay." Nhưng theo dõi không phải là từ nên sử dụng. Nghệ thuật của ông Mauriat nằm trên một băng tần hoàn toàn khác biệt. Lắng nghe! và bạn sẽ cảm nhận được âm thanh mới của thế hệ hôm nay.

Dick Lochte

Killing me softly with his song (Giết tôi nhẹ nhàng bằng bài ca của anh)

Không chỉ làm mới và làm giàu cho âm nhạc thế giới qua qua việc trình tấu những bài nhạc Pháp, ông còn viết những bản hòa tấu của những bài nhạc Top Hits khác Một bản nhạc trữ tình, "kinh điển" mà ai cũng đều biết và yêu thích, đó là bài *Killing me softly with his song*, tên Pháp là *Elle chantait ma vie en musique* do Gilbert Montagné trình bày.

Cái intro thêm vào của Paul Mauriat quá "ác liệt". Người nghe chỉ mới vừa quen sơ sơ cái melody của intro thì đã bị lạc tai qua câu nhạc chính. Tôi lên piano dạo thử thì thấy Paul rất sáng tạo. Câu intro này dựa trên hợp âm **DM7(13)** với các nốt là [DM7] la la la la la [DM7(13)] sol ré sol [DM7] fa# fa# fa# fa# mi [DM7(13)] (lặp lại 2 lần) Sau đó là melody chính, gamme **Dm7** thuộc **thang âm La thứ (iv)**.

Cần phải nói rõ thêm chỗ sáng tạo này một chút. Khi viết intro cho một bài nhạc, thường thì người ta hay dùng thang âm của phiên khúc, hay của điệp khúc để mà dẫn bài. Thí dụ như bài này, với thang âm La thứ, thì bài sẽ có những nốt intro trong thang âm La thứ đó. Hay nếu đi xa hơn một tí, thì dùng các hợp âm cuối của điệp khúc như Bb hay A (là lúc

bài nhạc về La trưởng trước khi về lại chord Dm (rồi khi cơn sốt ...). Tuy nhiên. Paul dùng cái sự liên lạc rất mong manh của gam Dm, rồi tìm cách dùng DM7 để viết intro. DM7 là một biến thể jazzy của Ré trưởng. Ré trưởng (có hai nốt thăng) thì không ăn nhập gì với La thứ (không có nốt thăng giáng nào hết), vì thế nghe rất lạ tai, rất fresh.

Cái hay, do đó là cho người nghe chơi vui trong **Ré trưởng**, rồi chuyển đột ngột sang **ré thứ**. Nó tạo cho ta một cảm giác "fresh", như tìm thấy cái mới lạ, "khi em/anh bước vào đời", *đã killing me softly with his/her song*

Những cảm nhận tiếp nối về nhạc Paul Mauriat

Lại thêm một năm trôi qua, tôi chẳng nghe hay khám phá gì được nhạc mới Việt cũng như Anh Pháp. Cũng có những ngôi sao chợt "xẹt" qua, như cô Adele, hay vài bài nhạc Pháp trữ tình thảnh thơi bắt gặp trong các chương trình tối thứ Bảy như "Hier Encore" hay "Les Années Bonheurs" của TV5Monde (mà tôi đặt mua cable để tập nghe tiếng Pháp hằng ngày.) "Có lẽ tới một tuổi nào đó thì người ta không còn nghe nhạc hát nữa chẳng", là lý do để tôi biện minh cho việc nghe nhạc Paul Mauriat dầm dề suốt ba bốn năm nay, và vẫn chưa chán? Con đường đến sở làm dài gần tiếng đồng hồ vì kẹt xe mỗi sáng, người bạn đồng hành không gì khác hơn là những bài nhạc Paul Mauriat từ đĩa nhạc đầu tiên Vol 1 (1965) cho đến đĩa nhạc cuối của thời kỳ "xanh" của nhạc Paul Mauriat, khoảng năm 1982.

Vì nghe nhạc không lời, tôi không phải lắng nghe, khen chê những ca sĩ là hát hay hoặc dở. Nhạc Paul hết như nhạc Bach, là một sự toàn hảo toán học, câu cú đâu ra đó, rất lô-gíc, khoa học. Âm thanh thật toàn hảo, trong suốt. Chất sáng tạo đầy dẫy trong nhạc Paul, vì ông và những cộng tác viên thử nghiệm đủ loại nhạc cụ, phong cách, thể loại nhạc (trữ tình, disco, latin, v.v.)

Trong năm vừa qua, nắm bắt lấy cơ hội "vàng" là hãng Dutton Vocalion lần lượt "remastered" và bán các đĩa LP của Paul từ 1965 đến 1982, tôi đã mua được 9 trên 19 đĩa của họ. Mỗi đĩa nhạc gồm hai đĩa LP cũ, như vậy tới nay tôi đã có khoảng 220 bài nhạc với âm thanh thật "bén", ngoài các bài nhạc mp3 thâu nhặt đây đó, chất lượng tất nhiên là không sao sánh bằng. Hãng nói trên có cả thảy 19 đĩa Paul, vậy là còn 10 đĩa phải mua trước khi chúng tuyệt tích giang hồ. Sở dĩ tôi phải mua từ từ là vì tôi chờ "coupons" từ Barnes and Nobles, mỗi dịp Giáng Sinh nó cho nhiều lắm, thành ra đĩa nhạc từ 25\$ nay chỉ còn khoảng 18-20\$, đỡ đồng nào hay đồng nấy, phải không bạn?



và một đĩa vừa về tới trong khi đang viết bài này:



Trên trang Dutton Vocalion, bạn có thể xem đầy đủ danh sách 19 CD này:

<http://www.duttonvocalion.co.uk/search.asp> rồi đánh vào Paul Mauriat trong khung "Search for".

Tôi biết là bộ sưu tầm của tôi chưa thắm vào đâu so với những tay mê nghe nhạc Paul Mauriat khác, nhưng trong thời đại mới này, khi nhạc mp3 chất lượng cao lan tràn bừa bãi, tôi muốn mua nhạc gốc - như là một cử chỉ biết ơn đến người đã bỏ công khó sáng tạo ra những tuyệt phẩm này.



Cộng với trên dưới hai mươi đĩa nhạc mà tôi sưu tầm trước đây, tôi có khoảng 400 bài hòa tấu với chất lượng cao, đủ làm người bạn đồng hành trên con đường đến sở làm. Không biết ai khác thì sao chứ tôi thấy càng

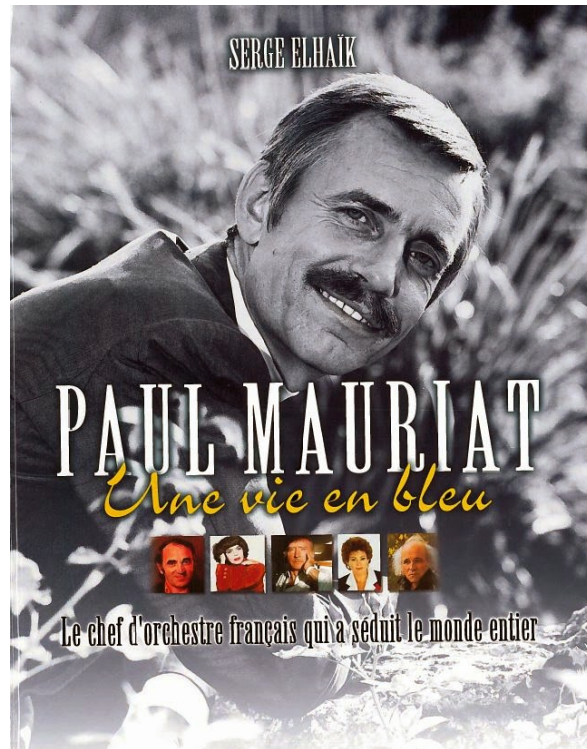
nghe nhạc Paul tôi càng có nhiều sáng kiến trong công việc, chế ra đủ loại nhu liệu để phụ vẽ nhanh (automation) các chi tiết trên ứng dụng ba chiều. Nghe nhiều đến nỗi mùa Giáng Sinh này tôi bỏ không nghe đài 103.5 nhạc Giáng Sinh nữa, vì sợ sẽ hết sáng kiến :-))) Chỉ nghe mỗi nhạc Paul Mauriat mà thôi :-)

Một "thắng lợi" khác là việc tìm mua được quyền nhạc piano gồm những bài tuyển của Paul. Tôi "bắt" nhỏ con tôi đánh hằng ngày. Cháu vừa đọc hai tay vừa đánh theo, đó là một chuyện mà tôi không thể nào làm được. (Cháu năm sau sẽ thi "Certification of Merits" level 8 của Hiệp hội các thầy cô dạy âm nhạc của tiểu bang California. Thời gian trôi qua nhanh, trong một bài viết về nhạc Phạm Duy tôi có viết là cháu nhỏ sắp thi Level 2,3 gì đó, thì nay đã sắp thi lớp 8 rồi, còn Music Theory thì tôi đã thua xa nó lắm rồi.)



Nhưng "chiến thắng" oanh liệt nhất trong năm nay lại là việc mua được quyền "**Paul Mauriat: Une vie en bleu**". Tôi tình cờ tìm được quyền

này trên amazon của Hoa Kỳ (sau nhiều năm gõ thử vào tên sách trong vô vọng), nhà sách thì từ bên Pháp, và sau gần ba tuần chờ đợi thì cuối cùng đã có nó trong tay!



Quyển sách thật là một tài liệu quý cho những ai đã từng yêu mến nhạc Paul!!! Được tác giả Serge Elhaik viết vào năm 2002, ông phỏng vấn được rất nhiều nhân vật, trong đó có cả Paul. Sách trình bày trên giấy láng, hình màu, bìa cứng. thật trang nhã, xứng đáng với tầm vóc của một nghệ sĩ lớn. Quyển sách đã giúp tôi "giải mã" thật nhiều những câu hỏi mà tôi rất băn khoăn khi trước, thí dụ như ảnh hưởng của Nhật bản trong sự nghiệp của Paul, tại sao nhạc trong một giai đoạn thì lại hay hơn một giai đoạn khác, v.v. Những chi tiết, câu chuyện, nhân vật từ đây đến cuối bài viết, do vậy, đều rút ra từ quyển sách này.

Không có một thành công nào mà không phải trải qua khổ luyện

Đọc qua quyển sách này, tôi càng thấm thía một điều là **không có một thành công nào mà không phải trải qua khổ luyện**. Thoạt nghe như một hiển nhiên, nhưng có đi qua con đường ấy thì mới thấm thía. Biết điều ấy để khỏi ganh tỵ với những người giàu có, tài ba hơn mình. Chẳng có ai thành công nhờ may mắn, ai cũng phải làm việc cật lực.

Trường hợp Paul Mauriat cũng vậy, sinh năm 1925, ông chỉ có may mắn duy nhất là sinh ra trong một gia đình ưa chuộng âm nhạc. Đại gia đình ông hay tổ chức những buổi hòa nhạc, ca hát trong gia đình, hai ba lần mỗi năm. Mới ba tuổi, Paul đã được mẹ cho lên đàn piano "quậ". Năm lên tám, Paul được học piano với một bà giáo tên là Bernard, để rồi sau đó vài năm bà phải nói với ba của Paul là nên cho Paul vào học nhạc viện. Paul chính thức vào học nhạc viện Marseille lúc mười tuổi rưỡi. Từ đó bắt đầu một cuộc khổ luyện để tay nghề đạt đến trình độ siêu quần, là một trong bộ ba "Tam Quốc Chí": Franck Pourcel - Raymond Lefèvre - Paul Mauriat.

Lúc mười bốn tuổi, ông đoạt bằng hạng nhất khoa Dương Cầm. Ông tốt nghiệp tháng 6 năm 1940 với bằng hạng nhất về môn Nhạc Lý (solfège.) Trong những năm Thế Chiến Hai, ông làm việc trong bưu điện, nhưng lúc nào cũng nghĩ đến việc quay trở lại với âm nhạc. Ông thành lập một ban nhạc Jazz, thắng một giải thưởng âm nhạc, gặp gỡ những người bạn cùng chí hướng và chơi nhạc với họ. Ông nhận xét là những năm tháng học hỏi trong trường nhạc và sự tổ chức chặt chẽ của một ban nhạc Jazz tạo cho ông một nền tảng vững chắc cho những sáng tạo sau này. Năm mười tám tuổi, ông ký hợp đồng làm dương cầm thủ cũng như người phụ trách phần hòa âm (arranger) với ban hòa tấu Alex Piller, để rồi sau đó, năm 1944, chính là người kế tục Piller với vai trò nhạc trưởng.

Trong suốt hai mươi năm kế, Paul Mauriat liên tục làm nhạc trưởng của nhiều ban nhạc ở Marseille, đáng kể nhất là ở sàn nhảy Le Vamping từ tháng 7 năm 1952 đến tháng ba năm 1958. Ông có một danh sách nhạc do ông soạn hòa tấu vào khoảng ba trăm bài nhạc! Ban nhạc luôn luôn biết họ sắp chơi bài nào vì ông sáng chế ra một phương thức báo hiệu rất

thông minh. Ông đánh số từng bài, rồi gắn ba cái đèn trên trần nhà chỉ có các nhạc công mới thấy, mỗi cái có một vòng quay từ số 1 đến 9. Khi báo hiệu bài sắp tới, thí dụ như "153" thì ông sẽ điều chỉnh máy để ba cái đèn hiện lên ba số đó, và cứ thế, cứ thế. Từ năm 1959 tới năm 1965, ông ký giao kèo viết nhạc bán đĩa cho hãng Barclay, dưới danh xưng do ông chủ Eddie Barclay tạo ra, là **BelAir**. Cùng thời gian đó, ông cũng soạn hòa âm cho nhiều ca sĩ, trong số đó là một trong các ca nhạc sĩ nổi tiếng nhất nước Pháp là **Charles Aznavour**, mà nổi tiếng nhất có lẽ là bài **Hier Encore**. Năm 1962, ông là đồng tác giả bài **Chariot**, khi chuyển dịch sang Hoa Kỳ trở thành bài **I Will Follow Him** [đứng hạng nhất trong tuần của tạp chí Billboard năm 1963](#). Ngoài ra, ông còn soạn nhạc phim chung trong suốt hai năm liền (1961-1963) với ông Raymond Lefèvre, một nhạc trưởng khác mà tôi vốn rất ái mộ.

Năm 1965 là một năm đặc biệt với Paul. Bốn mươi tuổi, với trên hai mươi năm soạn và điều khiển ban nhạc cũng như xuất bản đĩa nhạc, ông kết thúc hợp đồng với hãng BelAir để ký một hợp đồng khác với hãng Philips liên tục cho tới năm 1993, gần 30 năm trời! Đĩa đầu tiên được xuất bản năm 1965 với tên gọi **Le Grand Orchestre de Paul Mauriat - Vol 1**, đĩa cuối cùng với tên gọi **Emotions** năm 1993. Điều đáng kể nhất là số lượng và chất lượng của những đĩa nhạc từ 1965 đến 1983, trung bình là 4 đĩa nhạc mỗi năm, như vậy là khoảng trên dưới 70 đĩa nhạc hoàn toàn mới trong khoảng thời gian này! Trung bình có 10 bài trong một đĩa, vậy là ta có khoảng 700 bài nhạc của thời kỳ này!

Bạn thử vào trang này rồi đi từ từ theo từng LP/CD theo dấu mũi tên, bạn sẽ thấy rõ điều này:

<http://www.grandorchestras.com/mauriat/albums/65volume1.html>

Trong thời gian ký hợp đồng với hãng BelAir, số lượng bán không nhiều. Chính ông chủ Eddie Barclay cũng tự hỏi tại sao công chúng Pháp không ưa loại nhạc hòa tấu này, chỉ có dân nói tiếng Anh là ưa chuộng. Paul Mauriat còn tiết lộ chính Eddie bảo thẳng với ông

là Paul không có tương lai với ban nhạc hòa tấu của ông. Do vậy, Paul đã tìm một hãng đĩa mới và ông đã chọn hãng Philips.

Và như vậy Eddie Barclay đã để ông "thần tài" tuột khỏi tay mình, vì chỉ sau hai năm cộng tác với hãng Philips, Paul Mauriat đã làm nên tên tuổi trên vòm trời Mỹ quốc. Bản **Love Is Blue** trong đĩa **Blooming Hits** đã chiếm ngôi vị hạng nhất Billboard. Paul Mauriat là người Pháp duy nhất đoạt được vinh dự này. Để so sánh, ban nhạc ABBA nổi tiếng vậy, mà chỉ có độc nhất một bài đứng hạng nhất mà thôi, đó là bài **Dancing Queen!** Sau đó, nhạc Paul Mauriat thật sự nổi tiếng toàn thế giới, nhất là ở các nước Nam Mỹ, Nhật Bản, Nam Hàn, và cả ở Nga lẫn các nước Âu châu khác.

Một người bạn đồng hành trong suốt mười năm

Sách **Paul Mauriat: Une Vie en Bleu** dành riêng ra một chương để nói về sự đóng góp đặc lực của bốn nhân vật trong ê-kíp Paul Mauriat: Valentin Coupeau, người quản lý của ông (manager), Dominique Poncet, kỹ sư âm thanh, Gérard Gambus, cánh tay mặt, vừa chơi piano vừa phụ hòa âm, và Gilles Gambus, cũng là em trai của Gerard, dần dần thế chỗ người anh từ cuối năm 1982 như là một dương cầm thủ, và sau đó là người hòa âm và điều khiển phụ cho Paul.

Chương nói trên là bằng chứng duy nhất, giải thích cho tôi vì sao tôi lại thích nhạc Paul thời kỳ 1972 đến 1982 đến như vậy. Khoảng thời gian ấy là lúc Gérard Gambus cộng tác với Paul, đầu tiên là dương cầm thủ, dần dần trở thành người phụ trách phần tiết tấu "rhythm section", sau cùng là cộng tác về mọi "mặt trận" và do đó, được Paul sòng phẳng ghi tên chung trên những tác phẩm chung của họ, như các đĩa **Overseas Calls, Chromatic, Roma Dalla Finestra.**

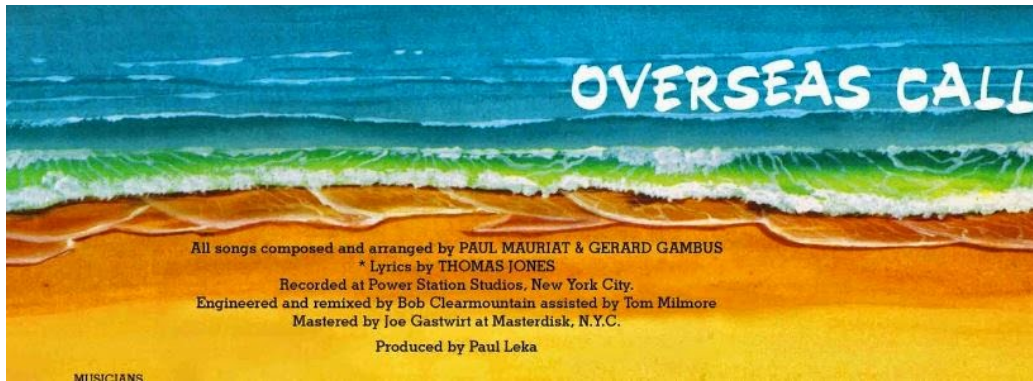
Đầu tiên, Gérard là dương cầm thủ của Mireille Mathieu. Do Paul cũng là người soạn nhạc cho Mireille, mà nổi tiếng nhất là bài **Le Crédo**, chuyện Paul mời Gérard cộng tác với mình là chuyện đương nhiên sẽ xảy ra. Đĩa đầu tiên Gérard làm việc cho Paul là đĩa **Forever and Ever.**

Theo lời chính Gérard tự thuật thì trong đĩa nhạc đó và các đĩa thời kỳ đầu cộng tác, Paul hòa âm tám mươi phần trăm. còn Gérard phụ trách phần tiết tấu: piano, guitar, bass, trống và percussions. Bên cạnh Paul, Gérard thú nhận đã học hỏi được thật nhiều điều, từ cách viết nhạc, đến điều khiển dàn nhạc, cho cả đến cách cư xử với mọi người nữa. Gérard quả quyết rằng ông là người duy nhất được Paul truyền thụ cho một hướng đi âm nhạc như vậy. Nói cách Á châu của chúng ta, Gérard là "đệ tử chân truyền," "đệ tử ruột."



Paul Mauriat và Gérard Gambus

Khoảng từ năm 1975 trở đi, sau những sự trưởng thành của Gérard, Paul hỏi ông "anh có muốn hợp tác độc quyền với tôi không?" Gérard nhận lời, từ đó trở thành cánh tay mặt đắc lực của Paul. Chính Paul đã nói lúc đó: "những gì mình cộng tác chung (collaborations) mình sẽ ký tên chung 50-50, trên những đĩa nhạc sẽ viết như vậy: **All songs composed and arranged by Paul Mauriat & Gérard Gambus.**

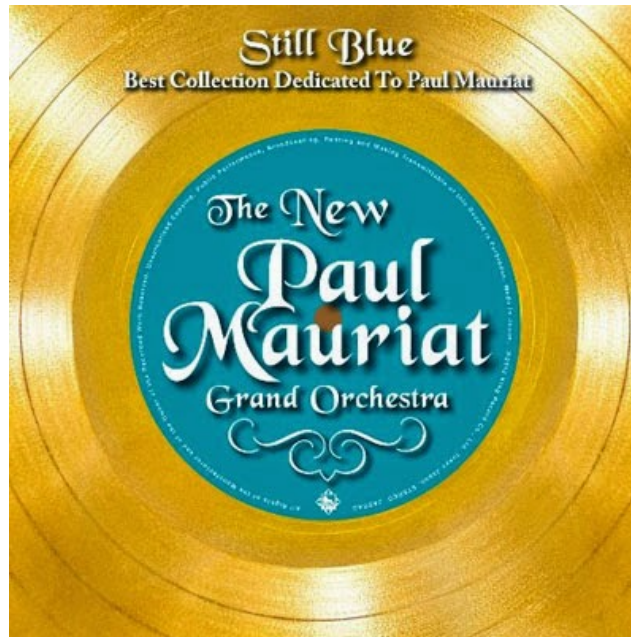


Bạn có thể thấy tình cảm thầy trò của họ trong video hiếm hoi dưới đây, khi Gérard chơi piano và Paul trù mến nhìn cộng sự viên của mình đang đắm chìm trong cõi nhạc (khoảng 5 phút vào video).

Thật không may, họ chỉ hợp tác với nhau đến cuối năm 1982 rồi thôi, vì những lý do mà họ không muốn nói rõ hơn trong sách. Chỉ biết rằng, Gérard rất buồn và rất nuối tiếc, nhưng lúc nào cũng nói câu biết ơn với người Thầy, người bạn trong sự nghiệp âm nhạc của mình.

https://www.youtube.com/watch?v=SuTtJzD_Nr4

Gần đây, năm 2013, Gérard Gambus, với sự đồng ý của bà Irène Mauriat, người bạn đời của Paul, cho ra đời một đĩa nhạc mới dưới cái tên The New Paul Mauriat Grand Orchestra, trong đó có một bài hòa tấu do Gérard sáng tác và làm hòa âm, có một cái tên đơn sơ là **Juste Un Hommage**. Bài nhạc thật buồn, thật đắm chất Paul, chỉ người học trò ruột mới có thể hiểu thầy và tri ân một cách bình thản và dịu dàng như vậy được. Bài nhạc như gió thoảng qua, như nhạc của Paul đã hiện hữu trong đời chúng ta, tuy không nắm bắt được, nhưng có thật và nằm sâu trong mỗi người đã từng nghe và yêu quý nhạc Paul.



Các thời kỳ nhạc Paul Mauriat

Như chính Paul đã khẳng định, nhạc của tôi là do tôi soạn nhạc từ đầu tới cuối, chăm sóc từ lúc bắt đầu viết tổng phổ cho tới khi kết thúc phần biên tập âm thanh. Cho đến khi cộng tác với Gérard, Paul vẫn là người viết tổng phổ chính, chưa hề gián đoạn. Do vậy, âm thanh "Paul Mauriat" được bảo toàn trọn vẹn từ đầu đến khi Paul về hưu năm 1998. Hơn nữa, các cộng sự viên khác của Paul từ đầu đến cuối trào như Dominique Poncet (từ 1969), hay Valentin Coupeau (từ 1972) đã góp phần không nhỏ trong việc giữ gìn phong cách nhạc Paul Mauriat.

Tuy vậy, nếu bạn nghe "trường kỳ", bạn sẽ thấy nhạc Paul thật ra gồm có bốn thời kỳ: khi còn ở hãng nhạc BelAir, từ năm 1965 tới 1972, từ 1972 tới 1982, và các năm còn lại. Thời kỳ đầu (1959-1965) tôi chưa dám khám phá, vì phần không có đĩa trên thị trường để mua nghe, phần vì tôi cũng không mê lắm nhạc Âu Mỹ trong những năm này. Thời kỳ thứ hai tôi thích nghe một số bài nhạc Pháp như **Mes Mains Sur Tes Hanches, Un Jour Un Enfant, Je T'aime Moi Non Plus, Comme J'ai Toujours Envie D'aimer**, v.v. Thời kỳ sau chót tôi thích nhất là bộ ba

Classics In The Air, và một số bài nhạc khác như **Quartet For Kobe**, trong đó "Tam Quốc Chí" cùng Francis Lai (của Un Homme et Une Femme, Bilitis, etc.) chơi một bài nhạc thật da diết, bày tỏ tình cảm tới các nạn nhân của [vu đông đất ở Kobe ngày 17 tháng giêng năm 1995](#).

Với riêng tôi, giai đoạn thứ ba từ 1972 tới 1982, khởi đầu bằng đĩa **Forever and Ever** và kết thúc với đĩa **Magic**, là **giai đoạn xanh**, của nhạc Paul Mauriat, khi ông có một cánh tay phải thật đặc lực là Gérard Gambus. Gérard đã phụ chấp cánh cho nhạc của Paul vốn đã tuyệt hảo, nay vươn tay tới những chân trời mới lạ hơn, với những đĩa nhạc sáng tạo như **Overseas Call**, không là những bản viết lại từ những bài Top Hits đương thời, hay là từ nhạc cổ điển, hay từ những bài nhạc do Paul là tác giả, mà là nhạc mới, trước và sau không hề xuất hiện lại trong discography của nhạc Paul. Những tiết tấu nhạc trong thời kỳ này cũng sôi nổi hơn, khởi đi từ các bài **Les Matins D'hiver, Fais Comme L'oiseau** của đĩa **Forever and Ever**, tới những bài nhạc Anh Pháp khác như **Yesterday Once More, Sonia, Je Pense à Toi, 14 Ans Les Gauloises, From Souvenirs To Souvenirs, Love Will Keep Us Together, Viens M'embrasser, After The Love Has Gone**, v.v. cho tới những bài của ABBA như **Head Over Heels, The Winner Takes It All, Fernando**, rồi của anh em nhà Bee Gees sáng tác như **Woman In Love, Guilty, Too Much Heaven**, v.v. tất cả đều tỏa sáng một tiết tấu, cách đệm trống, đệm bass, chơi percussions thật hoa mỹ, đầy nghệ thuật.

Tôi rất hy vọng bạn sẽ tìm cách đặt mua mấy CD giá cả văn nghệ của Dutton Vocalion để nghe chơi nhạc Paul "thời kỳ xanh". Trước đây bốn năm trong bài đầu tiên, tôi ca cẩm về việc người Nhật "giam lỏng" nhạc Paul, nay thời thế đổi khác, bạn có tới 19 cái CD để chọn mua nếu có dịp. Ngại ngại gì mà hông chịu lẹ giùm?!?? :-)))

24 Tháng Mười Hai 2014

Derrière Les Mots - Đằng Sau Con Chữ

Bạn,

Tình còn xem được bài này quá hay ở sự giản dị của nó, mời bạn cùng thưởng thức.



<https://www.youtube.com/watch?v=3li9U-szeXQ>

[Laurent Voulzy](#) là một thần tượng nhạc Pháp của tôi, bởi vì nhạc của anh thật trau chuốt và đặc biệt rất lãng mạn. Lời ca được chấp cánh bởi người bạn thân khi họ cùng mới bắt đầu sáng tác từ những năm 70, đó là Alain Souchon. Voulzy có thật nhiều bài nhạc hay, có thể kể ra như **Désir désir**, **Belle-Île-en-Mer**, **Marie-Galante**, **Le Cœur Grenadine**, và nhất là đĩa nhạc *La septieme Vague*, trong đó anh hát lại những bài nhạc đã làm anh say đắm một thời.

Music > Pop > Laurent Voulzy



La septième vague
Laurent Voulzy >

Songs Ratings and Reviews Related

▲	NAME
1.	Do You Want to Dance?
2.	La Madrague
3.	Oh Lori
4.	Smooth Operator
5.	Everybody's Got to Learn Sometime
6.	All I Have to Do Is Dream
7.	La septième vague

Released 1 Jan, 2001
© 2006 Editions Laurent Voulzy

7,99 € Buy

Như bạn sẽ thấy, bài nhạc *Derrière Les Mots* này bạn nghe đi lại sẽ thấy "ghiền", vì rất nhẹ nhàng, rất là style của Voulzy, không cầu kỳ lắm. có một cái chord lạ nữa gần cuối điệp khúc, nghe như Beatles chord vậy. Lời nhạc thì có thoang thoảng chất "Thiên" (sắc bất dị không, không bất dị sắc - sắc tức thị không, không tức thị sắc)

Đó,

*Đằng sau giọng hát chúng tôi,
Bạn có thấy tâm tư chúng tôi không?
Và những đờn đau trong lòng
Hay chỉ là những là lá la?
Hãy nghe trong những giai điệu,
Đằng sau con chữ, đằng sau giọng hát,
Những tình cảm, những giọt nước mắt, những khát khao,
Mà chẳng thể tỏ bày, không, không, không thể nào tả được*

Trong lời nhạc, do vậy, có một cái gì đó "chẳng thể nghĩ bàn". Và giai điệu êm đềm và những ca từ dầy dút ấy sẽ từ từ ngấm vào ta ... Cách thể hiện những con chữ bay bay rồi từ từ hiện ra và mất đi của video thật mô tả đúng tâm trạng của con người: những đau khổ, dằn vặt chỉ là những suy nghĩ thoáng qua, có đó rồi mất đó, không thể truy tìm được vì chúng

không có thật. Ngay cả giai điệu nền cũng chỉ là một bài hát trong CD hay Youtube, tắt máy là hết xem. Để lại trong ta chẳng là một thứ tình cảm êm đềm, tuy không nắm bắt được, nhưng nếu thiếu nó thì đời sống sẽ khô khan biết bao. Thank You For The Music!!!

Sau hai ngày cuối tuần thì tôi thực sự "nghiện" bài này và thấy lối chơi nhạc trên một nền tiến trình hòa âm của hai nhạc sĩ này quả là bậc thầy! Lên đàn dạo thử thì thấy chords chơi nhạc cũng dễ nghe theo, tuy nhiên cái chord "bình" ở gần cuối điệp khúc 1 vẫn chưa tìm ra, (cho tới khi nghe một người đem lên youtube, và dung hợp âm Bb thì tôi thấy có lẽ gần giống, chắc là phần bass hơi khác một chút mà thôi.)

Tôi trình bày thử để bạn xem chơi. Toàn bộ bí kíp nằm ở intro 10 giây đầu. Nếu nghe sẽ thấy các nốt như sau nằm trên cùng:

La La La Sol, Sol Sol Sol Fa#

Chơi hai lần là xong.

Vậy thì khi ta nghe theo các nốt trên và tìm cách lấp các nốt của hợp âm ở dưới sẽ cho ta:

Si Re La, Si Re La, Si Re La, Si Re Sol, rồi La Do Sol, La Do Sol, La Do Sol, La Do Fa#

Nhưng nghe hai lần thì thấy chúng khác nhau, đó là vì họ dùng các nốt bass khác nhau. Khi lấp bass vào sẽ thành các hợp âm sau

G9 Em7 Am7 D7

Bm7 Em7 Am7 D7

Cứ thế mà bài nhạc lặp đi lặp lại. Chỉ có một biến thể chút xíu là bài có hợp âm C ở chỗ "Et les tourments", còn thì quanh quẩn các hợp âm như trên. Bạn hãy lên đàn đánh thử và hát theo xem sao.

Tôi cũng thử viết lời cho bài này và tới nay làm xong phiên khúc #1 và điệp khúc #1. Chưa đắc ý lắm vì câu không hợp vần, nhưng vì phải bám sát theo nghĩa nên chịu thôi.

Đằng sau tiếng hát (Derrière Les Mots) – Lời Việt Học Trò

Alain Souchon et Laurent Voulzy
lời việt: học trò . Copyrighted © 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=3li9U-szeXQ>

Phiên khúc:

*Kìa
Đằng sau tiếng hát, người ơi có thấy tim này
Và những đón đau, day dứt trong lòng,
Hay chỉ thấy la là la*

*Đằng sau tiếng hát, em ơi có biết tim này
Và những đón đau, dồn nén trong lòng,
Hay chỉ thấy la là la*

Điệp khúc:

*Em ơi nghe chăng giữa những giai điệu vui,
Đằng sau tiếng hát, giữa những câu thơ
Bao nhiêu yêu thương, nước mắt, bao mơ mòng
Mà chẳng thể nói hết, không, không, không ...
Em ơi nghe chăng bao dấu yêu gửi em
Đằng sau tiếng hát, giữa những câu thơ
Rồi khi yêu thương nay đã xa lìa ta
Em luôn trong tim anh*

*Em mang tươi vui
Em mang muôn phiền
Chỉ thế thôi, mà thôi ...*

Có xem những ý kiến bình luận mới cảm thấy người Pháp rất yêu hai nhạc sĩ này, thí dụ:

Mélodieux, doux, romantique, sentimental, tourmenté et nostalgique; j'en ai des frissons; on vous apprécie car vous êtes tous les deux des artistes travailleurs, sensibles et talentueux. Un homme qui ne pleure jamais n'est pas un homme mais un marbre froid. Merci à vous deux d'avoir mis en ligne cette video. (Valentine Francia)

tạm dịch:

Bài hát này thật du dương, lãng mạn, tình cảm, hoài niệm và day dứt; tôi cảm thấy nổi da gà, tôi rất cảm ơn các tác giả bài hát vì hai ông đều là những nghệ sĩ chăm chỉ, nhạy cảm và rất có tài. Người đàn ông nào chưa từng khóc chẳng phải là một người đàn ông đích thực mà chỉ là một phiến cảm thạch lạnh ngắt. Cảm ơn hai ông đã cho đăng video này.

Chúc bạn một ngày vui và hẹn gặp lại kỳ tới.

Lettre à France, Michel Polnareff và những chuyện bên lề

*Đã có một lần, tôi với em,
Đừng quên nhé một thời, tôi với em.*

*Từ khi xa em, xa rất xa,
Tôi cảm thấy như tôi đã đánh mất chính tôi,
Và tôi luôn nghĩ tới em.*

*Em chỉ cách xa tôi sáu múi giờ thôi,
Còn tôi cách xa em hàng mấy năm trời, em ở tận nơi xa ấy
Sự khác biệt có chẵn, là sự im lặng đôi khi tôi cảm thấy tận đáy lòng ...*

*(Dịch thoát phần đầu nhạc phẩm Lettre à France,
nhạc Michel Polnareff, lời Jean-Loup Dabadie)*

Với những lời ca bằng bạc nhớ thương, với lối nhân cách hóa nước Pháp như một người tình, ca nhạc sĩ **Michel Polnareff** đã đưa người nghe - nhất là những kẻ xa quê hương như tôi - vào một không gian của một Lá Thư gửi nước Pháp, chứa chan những kỷ niệm vui buồn. Tôi biết đến Michel Polnareff trước đây chỉ qua vài ba bài nhạc hay nhất của ông, đó là Love Me, Please Love Me, rồi Holidays, Lettre à France và sau cùng là Goodbye Marylou. Riêng Lettre à France tôi chỉ nghe qua hai bản nhạc hòa tấu Paul Mauriat và Raymond Lefèvre, nên không có dịp tìm hiểu lời ca. Thế rồi, trong một dịp gần đây, với lòng quyết chí tìm hiểu nguồn gốc của những bài nhạc tuyên Pháp quốc, tôi đã “phát hiện” ra Michel Polnareff, tìm cách nghe phần lớn các nhạc phẩm cùng xem những video về ông trên YouTube, cũng như đặt mua các CD nhạc và những quyển sách liên quan đến cuộc đời và sự nghiệp sáng tác của ông.

Thế nhưng tại sao ông lại phải viết một lá thư gửi nước Pháp? Câu chuyện rất ly kỳ, nhưng nói tóm tắt thì năm 1973, trong lúc sung sức nhất, đỉnh cao nhất của sự nghiệp sáng tạo, ông bị nhân viên tài chính cuỗm tiền chạy mất, để lại một khoản tiền thiếu thuế khổng lồ. Cùng khoảng thời gian đó, ông bị khủng hoảng nặng nề vì những chuyện không may khác dồn dập xảy ra: người đỡ đầu Lucien Morisse (giám đốc đài Europe #1 và Disc AZ, cũng là chồng danh ca Dalida) tự tử, rồi mẹ ông qua đời, rồi ông bị phạt 60 ngàn quan về tội dám trưng bày 6000 áp phích với “mông trần” khắp Paris để quảng cáo show Polnarevolution ở Đại Hí Viện huyền thoại Olympia (cuối năm 1972.) Mặt khác, với lòng vốn say mê, “thần tượng” những kỹ thuật tân kỳ và lối chơi nhạc, thu âm nhạc tuyệt hảo của Hoa Kỳ, đồng thời cũng muốn tạo dựng tên tuổi mình bên Mỹ, ông bèn lên tàu thủy France tạm lánh nạn ở bên kia bờ Đại Tây Dương.

Sau khi tạm trú tại Hoa Kỳ, ông tiếp tục sáng tác nhạc và hát với cả lời Mỹ lẫn Pháp, nhưng ông vẫn luôn dõi mắt trông về xứ sở bên kia bờ đại dương. Trong một lần ngồi quán cà phê ở Nữ Ước, ông nghe văng vẳng một nhạc phẩm Pháp, rồi nao nao nghĩ về quê nhà. Một giai điệu thoáng qua bất chợt trong đầu, ông liền viết ngay xuống tờ giấy chùi tay (napkin) những nốt nhạc dạo đầu cùng điệp khúc. Không bao lâu sau, ông hoàn tất bài nhạc và giao phó cho ông Jean-Loup Dabadie - một nhà viết lời cự phách và cũng đã có nhiều thành công trước đây cùng với Polnareff - để hoàn tất bản nhạc. Tất nhiên, Polnareff đã không quên dặn dò ông Dabadie tìm tòi những ý tưởng, lời văn diễn tả đúng tâm trạng hoài cảm về cố hương của ông.

Không phụ lòng trông đợi của Polnareff, ông Dabadie đã hết sức thành công trong việc đặt lời cho bản Lettre à France, góp phần không nhỏ cho sự thành công tốt bậc của bài nhạc vào mùa hè năm 1977, tạo tiền đề cho sự trở về Pháp rất lẫy lừng của Michel năm 2007. Qua bản nhạc, người nghe thông cảm được với tâm tư của Michel, lúc nào cũng ngong ngóng nhớ về cố hương nơi mà “em không phải lúc nào cũng là người đẹp nhất, còn anh thì cũng không thể chung thủy tuyệt đối cùng

em. Nhưng ai mà biết được chuyện tương lai của chúng mình sẽ ra sao?” Dabadie quả thật đã nói hộ tấm tình của Michel với những lời chia xẻ thầm kín: “Oui, đôi khi anh quá điên cuồng yêu em, cho dù anh không nói ra, nhưng tình yêu là thế đó, rằng anh luôn nghĩ về em tận sâu thẳm đáy lòng.”

Có xem video trên YouTube bài hát do Michel Polnareff trình diễn live ở Bercy năm 2007, ta mới cảm nhận rõ tài năng của người nghệ sĩ, cùng lòng yêu âm nhạc ông từ người hâm mộ.

Mười bảy ngàn khán giả hát say sưa, chiêm ngưỡng cú adlib thần sầu của ông trên piano (khoảng phút thứ ba) cũng như guitar adlib của nhạc công trước đó. Hai ba thế hệ người nghe, ta thấy cả mẹ lẫn con say mê bá vai nhau hát theo. Trong một hình ảnh khác, ta chứng kiến một nữ khán giả mặt rạng rỡ hát rồi nhắm nghiền mắt lại tận hưởng niềm hoan lạc của buổi trình diễn - khi thần tượng của mình chính thức trở lại công diễn trên đất Pháp sau ba-mươi-bốn năm vắng mặt sân khấu.



Khán giả thưởng ngoạn bài Lettre à France – Nguồn: youtu.be

Tôi còn nghiệm ra, nếu chỉ nghe nhạc hòa tấu, ta sẽ không thấy hết được vẻ đẹp toàn mỹ của bài nhạc. Với hai lối chơi hơi khác nhau của hai ban nhạc Paul Mauriat (<https://www.youtube.com/watch?v=i5cPEsFWj1s>) hay Raymond Lefèvre, ta nghe ra một giai điệu đẹp, và chỉ thế thôi. Với Michel Polnareff, ta thấy xúc cảm của chính tác giả qua câu dạo đầu piano đơn giản, rồi lối hát như kể chuyện thật lôi cuốn, với lối nhả chữ thật đặc trưng. Sau khi nghe trọn hai điệp khúc, ta hiểu trọn vẹn câu hát “l’amour à faire de ça”, rằng tình yêu phải làm bằng cả yêu lẫn ghét, rằng “giận thì giận, mà thương thì thương”.



https://www.youtube.com/watch?v=tw7_haPgQbA

Câu guitar adlib trộn lẫn, cùng lúc đối chọi với tiếng hát bè ở giữa bài “Đã có một lần, tôi với em, Đừng quên nhé một thời, tôi với em” thực là đỉnh điểm của bài nhạc, làm người nghe rùng mình vì câu adlib quá “rock” mà cũng quá “pop”, và rất phù hợp với tâm trạng giằng xé giữa yêu và ghét, giữa tâm trạng nửa chung thủy, nửa ruồng rẫy của tác giả.

Gần đây, người viết đọc được một bài khảo cứu được dịch sang tiếng Anh trên mạng, với tựa đề “The production of success: an anti-musicology of the pop song”, tác giả là Antoine Hennion. Bài viết chỉ rõ rằng sự thành công của một bản nhạc pop là do bốn yếu tố sau, mà *Lettre à France* là một bằng chứng hùng hồn:

1: giai điệu (tune),

2: lời ca (lyrics),

3: ca sĩ (singer), và

4: sự pha trộn, gia giảm (mixture) của ba yếu tố đầu.

Bài *Lettre à France* còn làm tôi suy nghĩ đến thật nhiều điều khác, thí dụ như tâm trạng lưu vong không ngày về của tôi, về lời hát phổ từ thơ “Quê hương mỗi người chỉ một” của thi sĩ Đỗ Trung Quân, trong khi tôi thì đã “xin chọn nơi này làm quê hương”. Vậy thì người ta có hai quê hương được không??? Tôi cũng thử vụng về viết lời cho phiên khúc của bài *Lettre à France*, mời bạn cùng ngân nga hát theo bài gốc sau:

Trích lời gốc:

Il était une fois

Toi et moi

N'oublie jamais ça

Toi et moi

*Depuis que je suis loin de toi
Je suis comme loin de moi
Et je pense à toi tout bas
Tu es à six heures de moi
Je suis à des années de toi
C'est ça être là-bas
La différence
C'est ce silence parfois au fond de moi*

Thư Gửi Em

[Lời Việt (dang) dở của Học Trò]

*Mình đã có một thời, em với anh!
Đừng quên nhé một thời, ta có nhau!*

*Từ khi anh xa em, xa rất xa,
Anh như chim bay quên lối về,
Và anh luôn nhớ đến em ...*

*Em, nơi phương xa em có biết chăng?
Bao nhiêu năm ta chưa thấy nhau
Còn đó giấc mơ hồi hương!*

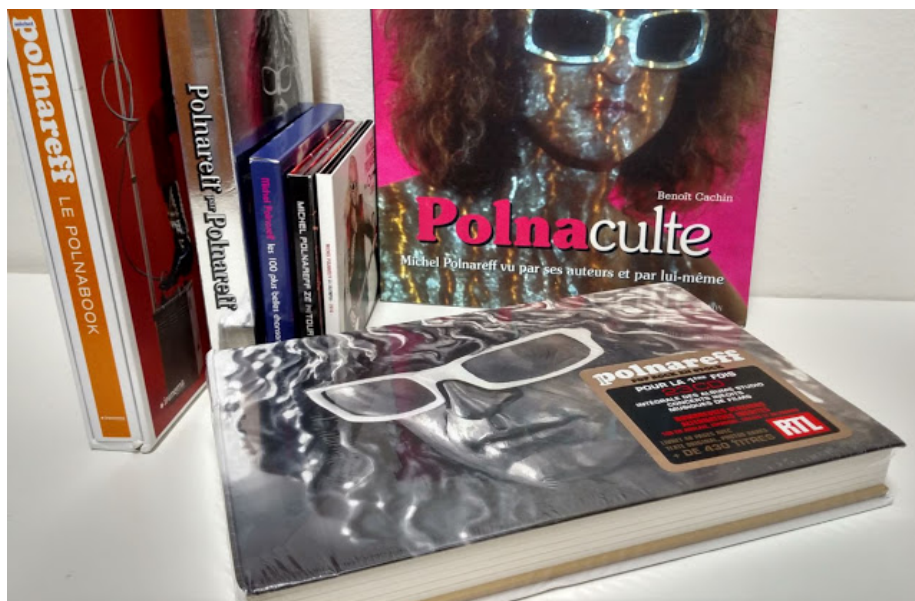
*Ôi, nỗi nhớ thương!
Thân lưu vong tâm lặng,
Xót xa tận đáy trái tim!*

Từ khi “cảm” được nhạc của Michel Polnareff, tôi đâm ra “nghiện” nhạc của ông. May mắn thay tôi tìm mua được “box” nhạc với 100 bài hay

nhất của ông, rồi sau đó là hai CD live ông trình diễn năm 2007 và 2016.



Tưởng vậy là “ngon” rồi, cách đây hai tuần tôi được biết nhạc sĩ sẽ tung ra (tháng 12/2017 này) toàn bộ tác phẩm đã từng ghi âm trong suốt trên 50 năm sáng tạo của ông, với 1 collection gồm 23 đĩa !!! Giá cả chắc trên dưới 100 USD, chắc từ từ tôi cũng phải tậu thôi, lỡ làm fan rồi, biết làm sao? Ông có một đặc điểm khác là mỗi khi có dịp trình diễn live, ông rất hay phối lại cách khác, hay dùng intro khác. Tôi có bốn bản Lettre à France khác nhau: bản gốc, bản live ở Roxy 1996, bản live 2007 ở Bercy, và bản live 2016 ở Olympia, bản nào cũng khang khác nhau và cũng hay hết! Làm fan phải cố công tìm hết các bản khác nhau! Cuối cùng rồi tôi cũng mua được:



*Michel Polnareff Pop Rock En Stock L'intégrale... ou presque ! Coffret
23 CD*

Tôi cũng muốn bạn cùng khám phá và thưởng thức những tác phẩm để đời khác của Michel Polnareff như: Love me please love me, Goodbye Marylou, L'Amour avec toi, Ame caline, Holidays, Le Bal des Laze, Une simple mélodie, Qui a tué grand-maman, Je suis un homme, J'ai tellement de choses à dire, On ira tous au paradis, La poupée qui fait non, Tout tout pour ma chérie, Je rêve d'un monde... cũng như một số bài thành công khác như: Je t'aime, Radio, Tam Tam, Sur un seul mot de toi, Elle rit, Le belle veut sa revanche, v.v. , chắc chắn sẽ không làm bạn thất vọng. May mắn thay, một fan ruột với bí danh *sdup* đã gửi thật nhiều “clip” nhạc lên YouTube tại địa chỉ sau, mời bạn cùng xem.

https://www.youtube.com/user/sdup/videos?disable_polymer=1

11/2017

Tản mạn nhạc Pháp

Tôi thích nghe nhạc Pháp từ bao giờ tôi cũng chẳng nhớ, có lẽ là từ khi nghe nhạc Paul Mariat văng vẳng bên tai mỗi khi đi dạo phố với ba tôi (Happy Father's day Daddy! hôm nay khi đang viết những dòng này là ngày lễ nhớ ơn Cha của Mỹ), hay từ những tape nhạc AKAI, TEAC nhạc Pháp lời Việt do các ca sĩ như Thanh Lan trình bày. Chỉ phỏng đoán thôi vì tôi làm sao biết được tên những người ấy, trong đầu tôi chỉ có các trò chơi đích hình, xem Lucky Luke, Xi Trum qua những quyển sách trắng đen với những mẫu truyện dịch thông minh và rất thích hợp với tuổi thơ ngây 8-9 tuổi như tôi.

Rồi con lũ tràn về, đại gia đình tôi chia năm xẻ bảy, người vào tù, người vượt biển, những bài nhạc Pháp cũng chẳng còn có cơ hội nào chen chân vào chỗ những bài ca ngợi anh hùng nọ, chiến sĩ kia. Ngoài việc học các môn căn bản như Toán Lý Hóa, tôi được học thêm một mớ tiếng Pháp chính trị. Cô giáo dạy Pháp văn cấp 2 là người cũ, và Bà đã dạy thêm rất nhiều những chữ, những câu sinh hoạt thông thường của người Pháp. Cấp 3 cũng vậy, cũng là những thầy cô trước 75 nên sự học tiếng Pháp của tôi cũng không đến nổi tệ. Tôi cũng được mẹ cho học thêm tiếng Pháp ở nhà do một người cô họ tôi giảng dạy, bà rất giỏi tiếng Pháp, nên ngoài chuyện tôi học khá trong lớp, cũng được biết thêm nhiều về văn hóa Pháp do được học từ những sách xưa. Sau đó vài năm (1981 trở đi?) thì Viện Văn hóa Pháp mở lại các lớp học tiếng Pháp, sau đó tôi cũng có theo học trường kỳ các bộ La France En Direct 1 và 2, còn 3 là học với cô tôi.

Dài dòng như vậy để thấy là tôi cũng có duyên với tiếng Pháp nói chung và với nhạc Pháp nói riêng, chỉ tiếc rằng sau này nước định cư là Hoa Kỳ nên tôi đã mất rất nhiều các kiến thức về ngữ pháp, từ thông dụng, cách nói chuyện, v.v. giờ chỉ còn biết hát theo và đoán nghĩa các bài dễ hiểu mà thôi. Buồn!

Những bài học về văn hóa Pháp, về Paris cũng cho tôi thật nhiều mơ mộng viễn vông khi dạo đàn theo những bài nhạc Pháp. Tôi còn nhớ rất say mê hát bài **Maman** của Christophe với cây đàn guitar, cũng như các bài nhạc khác với giai điệu tân kỳ như **Les pris des alouettes, Une histoire d'amour, L'avventura**, v.v. Tôi còn nhớ rất say mê sưu tầm các cassettes nhạc như **Dạ Vũ Tím, Đen, Hồng**, v.v. trong đó các ca sĩ hải ngoại như **Kiều Nga** hát những bài nhạc Pháp thật hay. Có một bài tôi quên mất tên, chỉ nhớ loáng thoáng giai điệu valse với điệp khúc là "đâu em cuồng quay, trên sàn nhảy ..." nghe là thấy cũng muốn *cuồng quay* theo rồi!

Cũng nên nhắc một chút xíu về đài Radio FM ở Sài Gòn những năm giữa 80. Mỗi Chủ Nhật đài đó phát chương trình nhạc nhẹ các nước, dài 1 tiếng đồng hồ. Ngoài những bài nhạc ABBA, nhạc của các nước xã nghĩa, tôi cũng được biết đến một vài bài rất hay do France Gall và Michelle Torr trình bày. Ngoài ra, những năm cuối thập niên 80 thì nhạc ngoại, nhất là nhạc Mỹ đã lan tràn khắp Sài Gòn qua đường tàu viễn dương, và tôi có dịp thu lại, được cho một số nhạc cassette tapes Paul Mauriat, phần lớn là nhạc Anh Pháp Mỹ sau 1980, mà tôi đã kể qua trong một bài viết trước. Và đó là toàn bộ sự hiểu biết của tôi về nhạc Pháp từ 1959-1989.

Kế đến, tôi gửi bạn một danh sách gồm 123 bài nhạc xuất sắc do tôi tuyển chọn lại từ 900 bài nhạc trong bộ nhạc "[Một Thế Kỷ Nhạc Pháp](#)".

1959 : Ne Me Quitte Pas - Jacques Brel

1960 : Il n'y a plus d'après - Juliette Gréco

1961 : Deux enfants au soleil - Jean Ferrat. Nous Les Amoureux - Jean-Claude Pascal

1962 : Ballade a Sylvie - Leny Escuderot, Dis, quand reviendras-tu ? – Barbara. Le Temps De L'Amour - Francoise Hardy, Tous les garçons et les filles - Francoise Hardy



Ba quyển sách trong bộ “Một Thế Kỷ Nhạc Pháp”

1963 : C'est beau la vie - Jean Ferrat, Demain Tu Te Maries - Patricia Carli, Elle était si jolie - Alain Barrière , Les vendanges de l'amour - Marie Laforet, Le Premier Bonheur du Jour - Françoise Hardy, Tombe la neige - Adamo

1964 : Mon amie la rose - Françoise Hardy , La Plus Belle Pour Aller Danser - Sylvie Vartan, Aline - Christophe , Aux jeunes loups - Jean Claude Annoux, La Bohème - Charles Aznavour, Capri, c'est fini - Hervé Vilard

1965 : Le ciel, le soleil et la mer - François Deguelt , Mes mains sur tes hanches - Adamo , N'avoue Jamais - Guy Mardel , Potemkine - Jean Ferrat

1966 : Poupée De Cire, Poupée De Son - France Gall, Le rossignol Anglais - Hugues Aufray, L'amour avec toi - Michel Polnareff, Céline - Hugues Aufray , Love Me Please Love Me - Michel Polnareff, Meme Si

Tu Revenais - Claude François , Un Homme Et Une Femme - Francis Lai

1967 : L'amour Est Bleu - Vicky Leandro, Bebe Requin - France Gall ,
Comme d'habitude - Claude François, D'Aventures En Aventures - Serge
Lama & Enzo Enzo , L'important c'est la rose - Gilbert Becaud,
Inch'allah - Salvatore Adamo , Ivan, Boris & Moi - Marie Laforet,
J'aime les Filles - Jacques Dutronc, Je n'aurai pas le temps - Michel
Fugain, La reine de Saba - Le Grande Orchestre De Paul Mauriat

1968 : Comme un garçon - Sylvie Vartan, Il est mort le soleil -
Nicoletta, La source - Isabelle Aubret

1969 : Je T'aime Moi Non Plus - Jane Birkin, Le meteqe - Georges
Moustaki , Oh Lady Mary - David Alexander Winter , Adieu Jolie
Candy - Jean Francois Michael , Un Jour, Un Enfant - Frida Boccara

1970 : L'aigle Noir - Barbara, Un Banc, Un Arbre, Un Rue - Severine,
Une histoire d'amour - Mireille Mathieu

1971 : Avec le temps - Dalida, L'avventura - Stone & Charden, Mamy
Blue - Nicoletta , Mourir d'aimer - Charles Aznavour, Pour un Flirt -
Michel Delpech

1972 : Apres Toi - Vicky Leandros, Ensemble - Art Sullivan, Holidays -
Michel Polnareff, La Musica - Patrick Juvet, Sans toi je suis seul -
Christian Delagrangé, Si on chantait - Le Grande Orchestre De Paul
Mauriat, Une belle histoire - Michel Fugain, Y'a le printemps qui chante
- Claude François

1973 : Chante comme si tu devais mourrir demain - Michel Fugain, J'ai
un probleme - Johnny Hallyday et Sylvie Vartan , La maladie d'amour -
Michel Sardou, Rien Qu'une Larme - Mike Brant , Tu Te Reconnaitras -
Anne-Marie David

1974 : La Declaration D'amour - France Gall, Emmanuelle - Pierre
Bachelet, Le premier pas - Claude Michel Schönberg

1975 : La ballade des gens heureux - Gerard Lenorman , J'ai encore rêvé d'elle - Il Était Une Fois, Le Sud - Nino Ferrer, Téléphone-moi - Nicole Croisille, This Melody - Julien Clerc

1976 : L'amour c'est comme les bateaux - Sylvie Vartan, Avant de nous dire adieu - Jeane Manson, Il a neigé sur Yesterday - Marie Laforêt , L'oiseau et l'enfant - Marie Myriam

1977 : Musique - France Gall, Si Maman Si - France Gall

1978 : Emmene moi danser ce soir - Michele Torr, Ex-Fan des Sixties - Jane Birkin, Michèle - Gérard Lenorman, Les Uns Contre Les Autres - Fabienne Thibault

1979 : Le Coeur Grenadine - Laurent Voulzy, Je L'aime à Mourir - Francis Cabrel, Géant - Alain Chamfort

1980 : Couleur Menthe A L'eau - Eddy Mitchell , Pour le plaisir - Herbert Leonard

1981 : Avec Simplicité - Richard Cociante, Diego libre dans sa tête - France Gall, Il est libre Max - Hervé Christiani

1982 : Les corons - Pierre Bachelet, Destinée - Guy Marchand, Femme que j'aime ~ Jean-Luc Lahaye

1983 : Elle danse Marie - François Valéry

1984 : Désir, Désir - Laurent Voulzy & Véronique Jannot, Femme libérée - Cookie Dingler

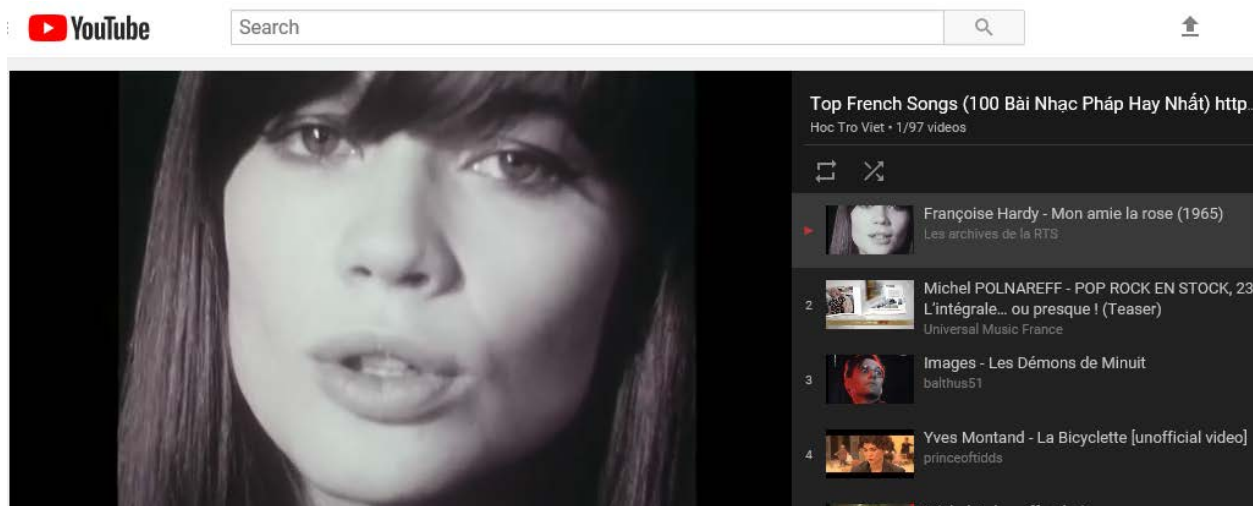
1985: Et tu dances avec lui - C. Jérôme, Le géant de papier - Jean-Jacques Lafon, Je t'aime à l'italienne

1986: Ouragan - Stephanie von Monaco, T'en va pas - Elsa, Traces De Toi - Alain Chamfort, Voyage Voyage - Desireless

1987 : Ella Elle L'a - France Gall, Elle imagine - Nacash, Évidemment - France Gall, Quand Je T'aime - Didier Barbelivien, Sans Contrefaçon - Mylene Farmer, Une autre histoire - Gerard Blanc

1988 : Ainsi soit je - Mylène Farmer , Est-Ce Que Tu Viens Pour Les Vacances? - David et Jonathan , Mon mec à moi - Patricia Kaas, Quelque Chose Dans Mon Coeur - Elsa

1989 : Johnny Johnny - Jeanne Mas, Pourvu Qu'elles Soient Douces - Mylene Farmer



<https://www.youtube.com/playlist?list=PL066C0A153EC417AC>

Một trăm hăm ba bài nhạc tuyển này, thực ra tôi chỉ biết khi ở trong nước chỉ khoảng hai ba chục bài là cùng, vì những lý do thời cuộc như đã kể ở trên: trước 75 thì quá nhỏ, sau 75 thì bị đứt dây liên lạc. Nên, nói cho cùng, tôi không có thẩm quyền để lựa ra những bài nhạc này. Sở dĩ tôi bạo gan chọn ra 123 bài từ 900 bài là vì hai lý do đơn giản. Một là để hệ thống hóa sự hiểu biết của mình sau nhiều năm say mê nhạc Pháp. Đây cũng là cách làm của tôi đối với dòng nhạc Phạm Duy, khi chưa biết nhiều thì nghe nhiều, sau khi biết rồi thì tuyển chọn ra để ước đoán

coi có bao nhiêu bài tôi thực sự thích. Và theo tôi, [Một Trăm Tình Khúc Của Một Đời Người](#) là một selection mà đại chúng cũng rất thích, và đã số đã được nhà nước Việt Nam cho hát lại trong nước. Vì lý do đó, 123 bài nhạc Pháp là một selection khá tổng quát, lựa chọn từ 900 bài đáng kể mà chính người Pháp công nhận và in thành sách, và lại được sàng lọc nữa qua lăng kính của một người Việt yêu nhạc Pháp. Lý do thứ hai là, cũng giống như khi làm selection Phạm Duy, tôi cũng muốn phổ biến lên liên mạng để người mình có dịp nghe. Nhạc thì nhiều, tha hồ nghe trên YouTube, nhưng để làm một collection 123 bài theo năm tháng thì tôi chưa thấy, và do đó cần phải được tạo ra. Bạn có thể không đồng ý với một số bài tôi chọn, nhưng ít ra bạn cũng tự nhủ là ít ra có trên dưới 100 bài "đỉnh" cần được nghe nếu bạn muốn trở thành một fan nhạc Pháp.

Điêm qua những bài từ 1959 đến 1963, ta thấy giai điệu vẫn còn dáng dấp của thời 40, 50, theo hướng những bài nhạc Pháp nổi tiếng như [La Vie En Rose](#) do danh ca Edith Piaf trình bày. Những giai điệu ngọt ngào, kể lể nhưng cổ điển như [Ne Me Quitte Pas](#), [Deux enfants au soleil](#), dấu sao vẫn có vẻ chùng mực, không thái quá. Các hợp âm cũng có vẻ dễ đoán, không có nhiều lắt léo.

Năm 1962 đánh dấu năm đầu tiên của các bản nhạc [yé-yé](#), do các nữ danh ca trẻ, rất trẻ trình bày. Hai bài nổi bật của năm là [Le temps de l'amour](#) và [Tous les garçons et les filles](#) đều do danh ca [Françoise Hardy](#) trình bày, khi cô vừa tròn mười tám tuổi. Bài thì tôi biết được - tất nhiên, cũng như nhiều người Việt khác - qua bản dịch của nhạc sĩ Phạm Duy, với tựa đề "**Những nụ tình xanh**". Khi đối chiếu lại những câu dịch, ta thấy nhạc sĩ đã giữ gần hết ý chính của bài, ngoài ra còn Việt hóa thêm một số chữ nữa. Thí dụ như câu đầu:

Tous les garçons et les filles de mon âge se promènent dans la rue deux par deux - tạm dịch: mọi chàng trai và cô gái cùng lứa tuổi tôi đi dạo phố từng cặp, từng cặp.

đã được dịch thành từng cặp hai, cặp ba chữ như uyên ương/ yêu đương, miên man/hân hoan/lang thang

"Bao nhiêu uyên ương trong cơn yêu đương, đôi chân miên man hân hoan lang thang giữa phố phường."

rồi câu cuối

Oui mais moi je vais seule / Car personne ne m'aime - tạm dịch: Ừ nhưng tôi thì cô đơn quá, bởi vì chẳng ai yêu tôi.

thì được dịch thành

Thế nhưng tôi vẫn đơn côi vẫn không ai đoái hoài tôi.

Bài **Le temps de l'amour** cũng được dịch qua Việt ngữ với tựa đề Mùa Tình Yêu, tôi có sưu tầm được trên mạng, nhưng không biết ai là người dịch. Bản dịch này cũng rất xuất sắc, vần điệu thật chính.

Mùa Tình Yêu - Le Temps De L'amour

Mùa tình yêu đến đây rồi / Ngàn hoa ngát hương đời / Cầm tay nhau khiêu vũ đi....

Mùa Tình yêu nét Xuân thì / Rồi sẽ có những gì / Mình ước muốn với trái tim

*Một mùa Xuân ngát hương tình / Hạnh phúc giữa yên bình
Rộn rã với những ước mơ / Đẹp muôn ý thơ*

*Đời đẹp nhất tuổi đôi mươi / Thơm ngát muôn hoa hồng tươi
Tình đầu đến giữa hồn nhiên / Trong sáng giấc mơ thần tiên*

Sức sống vô biên

*Mùa tình yêu chứa chan lòng / Đẹp đôi má em hồng / Mùa worm thêm
bao ước mơ*

*Mùa tình yêu đến muôn màu / Tặng nhau chiếc hôn đầu / Rồi mãi nhớ....
đến kiếp sau*

*Mùa tình dâng trái tim hiền / Cùng nhau đến trăm miền
Và đắm đuối dưới nắng say / Tình yêu...ngát ngây*

[Le temps de l'amour](#) có cái intro guitar thật chõi với giai điệu của bài, trống syncope, rồi cách phát triển giai điệu (La/ La Ti Do Ti La/ La Ti Do Ti La/ La Ti Do Re Mi Re/ v.v.) đơn giản chỉ với các hợp âm Am, Dm và E7, cộng với giọng hát tươi vui, thẹn thùng lẫn lạnh lùng của Françoise Hardy, có lẽ là những yếu tố đã làm bài nhạc tồn tại với thời gian chẳng? Đã 50 năm trôi qua rồi còn gì, mà giai điệu vẫn còn cho ta một cảm giác ngây ngất, si mê, thật lôi cuốn. Bài hát này phải được gọi là "bài hát vượt thời gian".

Ngoài hai bản kể trên, người đẹp Françoise Hardy còn gây nhiều ấn tượng khác với những bản nhạc trong cũng như ngoài **Selection 123** như *[Le Premier Bonheur du Jour](#)*, *[Comment te dire adieu?](#)*, *[L'amitie](#)*, v.v. Riêng bài Le premier bonheur du jour tôi mới khám phá ra gần đây, nhưng rất ngơ ngẩn, bàng hoàng trước cách viết giai điệu, cách đệm guitar thùng, cũng như lời bài nhạc.

Le Premier Bonheur du Jour

1.

Dm Em7 A7
Le premier bonheur du jour

Dm Em7 A7

C'est un ruban de soleil

Am7-5 D7 Gm7

Qui s'enroule sur ta main

C9 C7 F A7

Et caresse mon épaule

Dm Em7 A7

C'est le souffle de la mer

Dm Em7 A7

Et la plage qui attend

Am7-5 D7 Gm

C'est l'oiseau qui a chanté

Dm Em7 A7 Dm C7

Sur la branche du figuier

Tạm dịch:

Niềm vui đầu tiên trong ngày

là ánh mặt trời như dải nơ

quấn quanh tay anh

và âu yếm bờ vai em.

Là ngọn gió thoảng của biển khơi

và bãi biển dài đang chờ mong (đôi ta)

Là tiếng chim hót trên cành cây ([figuer](#) - hông biết là cây gì? :-)

Buồn ơi! ta xin chào mi lần đầu

Là khi cánh cửa đã khép lại

Xe hơi đã ra đi

Để lại một sự im lặng

*Nhưng may thay anh đã mau quay về
Và đời sống em đã trở lại vòng quay
Hạnh phúc cuối cùng trong ngày
Là ngọn đèn khuya chờ em tắt ...*

Theo tôi, bài này hay nhất là ở chỗ nó thuộc về thang âm Re thứ, nhưng ta rất ít nghe hợp âm này, mà chỉ nghe nhiều câu lặp với kết là Gm, tạo nên nhiều nốt bản khoả, vì hóa giải không được. Chỉ tới câu cuối cùng của đoạn (*Sur la branche du figuier*) nó mới được cho trở về Dm. Cái chord Am7-5 cũng "quá đã" vì technically nó không thuộc về thang âm này. Nó là secondary dominant chord làm nền cho D7 để về Gm!

Bạn cũng để ý là bài này chỉ có phái nữ hát mới hợp, vì nhiều lý do, mà lý do chính là các chi tiết trong bài đều là ngoại cảnh. Em vui vì tiếng chim hót, vì ánh mặt trời, em buồn vì anh đã đi làm, nhưng lại vui vì anh đã sớm trở về (chắc là em này đẹp quá bị chồng nhốt không cho đi làm, suốt ngày ở nhà ... mộng mơ, hi hi ...) chứ phái nam mà hát bài này coi bộ không hợp với tính cách xông xáo, ý mình ngon của chúng tôi.

Ngoài bài nhạc **Le Premier Bonheur du Jour** vừa được nhắc đến, năm 1963 còn có nhiều bài xuất sắc khác như: [*C'est beau la vie* \(Jean Ferrat\)](#), [*Demain Tu Te Maries* \(Patricia Carli\)](#), [*Elle était si jolie* \(Alain Barrière\)](#), [*Les vendanges de l'amour* \(Marie Laforet\)](#), và [*Tombe la neige* \(Adamo Salvatore\)](#). (*Tên ca sĩ trong ngoặc đơn*) Đây là năm đầu tiên mà gout nhạc của tôi nghe được hết, không phải vất vả tìm kiếm để tìm ra những bài tiêu biểu trong năm như các năm 1959-1962. Người Việt nghe nhạc nhiều chắc thế nào cũng biết bài *Elle était si jolie* qua lời Việt Vũ Xuân Hùng: **Em đẹp như mơ**.

Elle était si jolie - Em đẹp như mơ

Eb

Vì nàng đẹp như một bông hồng

G7 Cm Cm7

Nên tôi không dám yêu nàng

Ab Cm Fm7

Ôi đôi môi cười như cánh lan

Bb7 Eb

Bao năm tôi khó nguôi quên

G7 Cm9 Cm

Nên theo cơn gió bay qua đây

Fm7 Bb7 Eb

Như dung nhan vừa tươi mát

G7 Cm Cm7

Em vui như dáng xuân hồng nắng

Ab G7 Cm Fm

Tôi nghe cơn gió ru hời

*

Trời lành lạnh khi mùa thu về

Tôi nghe tôi khóc trong lòng

Hôm nay đây mùa thu mới sang

Ôi sao xa quá xuân xưa

Trong công viên lá thối đong đưa

Tôi nghe em cười trong nắng

Dang tay cho gió tung tà áo

Trong hơi sương em sẽ tan nhòa

*

*Đẹp tuyệt vời hỡi em dấu yêu
Nên tôi đâu dám trao tình
Đẹp tuyệt vời tựa như đóa hoa
Tim tôi ngậy ngát si mê*

*Nhưng tôi không nói yêu thương em
Nên tôi muôn đời sầu đau
Như cây thông đứng trong rừng vắng
Em như mây trắng trên trời*

*

*Rồi một chiều cánh mây khép lại
Mây đang bay bỗng rơi rụng
Em ra đi bỏ lại sắc hương
Ôi thiên thu mãi xa nhau*

*Ôi đôi ta cách ngăn đôi đời
Em ra đi vào mù khơi
Trong hơi sương áo em lộng gió
Cho tôi thương nhớ vô bờ*

Năm 1963 cũng là năm mà nhóm The Beatles rực sáng cả Âu châu lẫn Hoa Kỳ, thế nên không ít thì nhiều các bài nhạc của họ cũng ảnh hưởng đến nhạc Pháp. Thậm chí mười ba năm sau (1976) nữ danh ca [Marie Laforêt](#) đã hát một bài riêng dành cho Beatles fans với tựa đề tạm dịch là *Trời đã phủ tuyết rơi lên Yesterday ([Il a neigé sur Yesterday](#))*, nói về nỗi ảm đạm khi nhóm chia tay, và dĩ nhiên bài cũng có mặt trong Selection 123 :-). Ta có thể thấy bài hát đầy đầy những references tới tên các bài hát, địa danh như Yesterday, Jude, Yellow Submarine, John (Lennon) và Paul (McCartney), Sgt. Pepper, Hello goodbye, v.v. Ngay cả điệp khúc cũng sử dụng các hợp âm đi xuống như trong bài [Michelle](#), cùng sử dụng câu *de ces mots qui vont si bien ensemble, si bien*

ensemble cùng với sự tiếc nuối khi nhắc về *người đẹp - la belle* của những năm tháng êm đềm đã qua.

Trích đoạn:

Ab DbM7
Il a neigé sur Yesterday
Eb Cm7
Le soir où ils se sont quittés
Fm Bb Ebsus4 Eb Ab
Le brouillard sur la mer s'est endormi
Cm Bb Ebsus4 Eb C7sus4 C7
Et Yellow Submarine fût engloutie
Fm FmM7 Fm7
Et Jude habite seule, un cottage à Chelsea
Bb7 Gm7 Cm7
John et Paul je crois sont les seuls
Gm7 C7sus4 C7
A qui elle ait écrit
Fm FmM7 Fm7 Bb7
Le vieux sergent Pepper a perdu ses médailles
Em7 Cm7 F7sus4
Au dernier refrain d'Hello Good Bye
F7 Bbm7 Eb7sus4 Eb7
Hello Good Bye

Nói về sự sáng tạo và ảnh hưởng của The Beatles thì khôn cùng, và người ta cũng đã tốn nhiều bút mực về họ. Tiếc thay, những tinh hoa của họ không được biết đến nhiều ở Việt Nam. Họ nổi tiếng vì các giai điệu của họ dựa trên tiến trình hợp âm, mà vì họ không học nhạc có căn bản, chỉ chơi nhạc nhiều và giỏi, rồi sáng tạo ra những hợp âm lạ, không nằm trong thang âm chính, nhưng nghe rất "đã". Họ lại vừa sáng tác nhạc,

vừa được chơi nhạc của họ viết ra, không như lớp trước như Elvis Presley chỉ được cho hát, còn giai điệu thì do người khác viết. Người producer Sir George Martin cũng thú nhận là mới đầu 4 chàng chỉ đáng là học trò ông, sau mấy năm thôi họ giỏi quá, cùng thầy mixing các tracks trong phòng thu âm, chế ra các cách tạo âm thanh mới, v.v. Họ chỉ ở trong phòng thu âm rồi tương tác với nhau, thử nghiệm cái này cái kia, thu biết bao nhiêu bài hay với đủ mọi loại styles. Có bài chỉ đọc một câu như 'You Know My Name (Look Up the Number)' (tôi có viết một bài ngắn [ở đây](#)) mà nghe cũng sướng tai vì cái "goofiness", rờn rờn của họ.

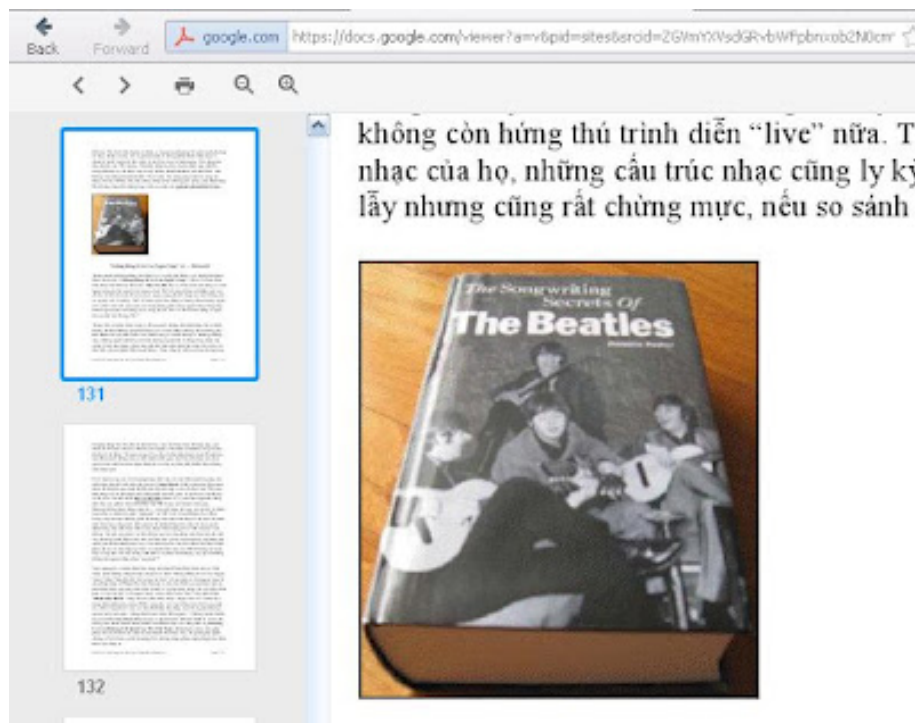
Trái lại, nghe nhạc Việt bây giờ, ta thấy rất sáo mòn, đơn điệu. Tôi không nghe nhiều nhạc ở trong nước nên không dám cho ý kiến, nhưng ở hải ngoại tôi xem qua mấy cuốn Thúy Nga Paris gần đây, thấy tẻ nhạt quá, chẳng còn hay như trước cuốn 100. Nhiều bài nhạc mới do nhiều nhạc sĩ mới nhưng viết nhạc lại dùng các "cliché" nhiều quá.

Theo định nghĩa từ Wikipedia, thì [cliché](#) là một ý tưởng, cách diễn đạt, hay một thành tố của một tác phẩm nghệ thuật mà đã bị sử dụng quá nhiều lần tới độ đã làm mất đi hiệu quả nó làm được ban đầu. (*A cliché is an expression, idea, or element of an artistic work which has been overused to the point of losing its original meaning or effect, especially when at some earlier time it was considered meaningful or novel.*) Một thí dụ là vòng quãng năm. Khi nghe vài lần thì thấy hay, như trong bài Hello của Lionel Ritchie, nhưng khi được dùng nhiều trong nhạc thì nghe thấy nhàm, vừa nghe một câu là biết ngay câu sau sẽ phát triển ra sao (vì câu kế phải tuân theo luật của vòng quãng 5).

Nhạc Việt của miền Nam trước và sau 75, ngoài một số bài thật tiêu biểu vì giai điệu mới, cách phát triển sáng tạo, còn thì cũng từ từ đi dần vào lối sáo mòn vì không dám phá lệ, không biết phá lệ, hay coi việc ca sĩ nào hát hay trong show là được, còn bài dở thì ráng chấp vá vào cho đủ số ca sĩ! Thí dụ mới nhất là cô Tóc Tiên trong cuốn Paris By Night 105. Nhạc thì hình như do nhạc sĩ trong nước viết, lời ca rất thô và không

"mướt" như lời ca tôi thường nghe ở hải ngoại, nhạc thì không phá lê, chỉ phối khí phối âm nhiều cho nó "hoành tráng". Ca sĩ thì múa hát một đàng lời nhạc một nẻo, chả ăn nhập gì với nhau, chẳng thể hiểu là hay ở chỗ nào.

Trở về nhạc Pháp, tôi cảm nhận từ trực giác, từ my "feeling" là có một sự thay đổi lớn từ trước và sau hai năm 1963-64, khi các bài nhạc đã chuyển sang giai đoạn thử nghiệm, giai điệu phát triển rất cách tân, tiến trình hòa âm cũng lắt léo hơn, cũng đa dạng như cách The Beatles dùng trong mỗi bài nhạc của họ. Mà người ta nghiên cứu nhạc Beatles kỹ lắm, nói về cách dùng hợp âm thôi mà đã có quyển dày cộp bảy tám trăm trang!



Thí dụ như trong bài [*Les vendanges de l'amour*](#) do Marie Laforêt trình bày. Ta nghe câu strings giữa hai đoạn (khoảng 0:40 đến 0:55) rất sáng tạo. Giai điệu cũng phát triển sáng tạo nữa, câu "Et le soleil du bel âge ..." cũng là một tịnh tiến ngắn từ câu đầu "nous les referons ..." tí xíu thôi rồi lại quay trở về motive chính. Đó là một sự sáng tạo, nhỏ thôi

nhưng rất hiệu quả. Không như bài [*Ne Me Quitte Pas*](#) được Jacques Brel trình bày năm 1959, ta thấy motive chính phát triển đến tột cùng, cứ năm chữ, năm chữ, có vẻ dễ đoán hơn là bài Les vendanges de l'amour.

Với lý do tương tự, từ lâu tôi đã không còn nghe nhạc Trịnh Công Sơn nữa. Lời nhạc của ông chỉ cách tân khi mới đầu, với những Diễm Xưa, Nắng Thủy Tinh, Hạ Trắng, nhưng do dùng lại quá nhiều những chữ "đắt" và "lạ" đó, những giai điệu đều đều đó, chúng trở nên nhàm, cliché. Còn nhạc của TCS mà thiếu lời thì cũng chỉ là OK thôi, không quá xuất sắc, vì ông chỉ có dùng đi dùng lại mấy cái hợp âm La thứ, Re thứ, Mi 7, không thoát nổi cái thang âm trưởng và thứ để tìm tòi những hướng đi, những đột phá mới trong việc cách tân giai điệu. Thành ra nói nhạc TCS hay thì cũng đúng, vì ông là người cách tân những lối viết nhạc chạy theo thị hiếu, nhưng rồi ông cũng khựng lại và không thoát ra được lối viết nhạc chính ông đặt ra.

Nhưng những ảnh hưởng qua lại như vậy giữa các nhóm nhạc, trào lưu nhạc thường không thể thấy được qua bề ngoài. Chỉ khi chủ tâm nghe kỹ nhạc ta mới thấy cấu trúc bài nhạc, cách đặt hợp âm, cách phối nhạc biến đổi ra sao theo từng thời kỳ và chịu ảnh hưởng lẫn nhau ra sao. Có lẽ mục đích trước tiên là sự sinh tồn. Nếu mình cứ hát nhạc xưa hoài, trong khi nhạc yé-yé được hát tràn lan, thì sẽ không có nhiều người mua băng đĩa của mình. Vậy thì mình phải sửa đổi nhạc mình viết sao cho theo sát thị hiếu và bán chạy.

Do có lần tôi tình cờ tìm kiếm trên mạng, tôi được biết Google đã cộng tác với tuần báo **Billboard** để scan các tạp chí của họ lên mạng. Có thật nhiều điều thú vị, vì được xem những bản khác nhau của tờ tạp chí xưa cũ chuyên viết về sinh hoạt âm nhạc của Hoa Kỳ. Họ cũng đề một cái chart có tên là **Hits of the World**, đăng danh sách 10 bài hay nhất trong tuần của các nước Âu, Mỹ châu và Nhật Bản. tiếc rằng từ khoảng 1975 trở đi họ không đăng Top 10 của Pháp và các nước nói tiếng Pháp nữa. Sau đây là hình chụp sample của năm 1963 và 1972:

So sách hai bản thì bạn thấy ngay nhạc ngoại quốc đã tràn vào Pháp quốc thật mãnh liệt khiến họ phải làm thêm một Top 10 nữa dành cho nhạc ngoại cho khỏi bị cạnh tranh với nhạc nội, ít ra là trên giấy tờ. Một điều cũng thú vị nữa là cũng có những bài nhạc Pháp hay được thế giới đón nhận. Đó là bài [*Mamy Blue*](#) (xem hình trên), do ca sĩ Nicoletta trình bày, sau đó được dịch sang Anh ngữ và cũng leo lên danh sách ở cả hai bên luôn. Trước đó, một bài khác mà tôi được biết là một bài hiếm hoi lên được hạng nhất ở Hoa Kỳ, đó là bài [*Love Is Blue do Paul Mauriat*](#) trình tấu. (Còn [*Mamy Blue*](#) tôi cũng nghe lần đầu qua tape nhạc Paul Mauriat luôn!)

Sự hình thành và phát triển nhạc Pháp đầu thập niên 1960

Những Nụ Tình Xanh, Con Đường Tình Ái, Mùa Tình Yêu, Búp Bê Không Tình Yêu, Em Đẹp Như Mơ, v.v. là những bản nhạc Pháp được chuyển thành lời Việt và rất được giới trẻ nghe nhạc trước và sau biến cố 1975 ưa chuộng. Nghe các bản nhạc lời Việt ấy chưa đủ, nhiều người còn đi tìm nhạc gốc tiếng Pháp để nghe. Bước kế tiếp có lẽ là theo sát từng ca sĩ và mua các đĩa nhạc của họ, cũng như tìm hiểu những chi tiết nhỏ nhỏ liên quan đến sự hình thành bài nhạc. Riêng tôi, vì cư ngụ ở Hoa Kỳ, nên nguồn sách báo hay nhạc Pháp hoàn toàn là số không. Rất may mắn là mười năm gần đây, trang mạng YouTube đã đem lại rất nhiều thích thú cho dân mê nhạc, chúng ta không những được nghe hoặc xem các videos ưa thích, mà còn được nghe những bài nhạc hay khác của các tên tuổi lớn trong làng nhạc Pháp và thế giới.

Tuy vậy, tôi vẫn còn một vài băn khoăn. Tôi muốn biết ngọn ngành thể loại nhạc Pháp mà tôi thích đã hình thành ra sao, những ai hát hoặc sáng tác, rồi ca sĩ nào hát trước người khác, ai chịu ảnh hưởng nhạc của ai, ảnh hưởng của nhạc Rock Mỹ và nhạc của nhóm The Beatles, v.v. Những bài nhạc hay không thể tự nó sáng lên bất chợt rồi tắt, mà nó phải theo một trình tự hình thành và phát triển theo nhịp sống xã hội. Và internet một lần nữa lại là gạch nối để tìm kiếm những câu trả lời. Sau một thời gian gõ hai chữ *chanson française* vào trang mạng Amazon rồi đặt mua các sách vở liên quan, những câu hỏi trong đầu đã dần dần có lời giải đáp. Bài viết sau là một tường trình sơ khởi về những thu lượm ấy. Tôi muốn chia sẻ với các bạn về sự hình thành và phát triển của nhạc Pháp đầu thập niên 1960, cùng những chi tiết liên quan khác.

Nhạc Pháp đương đại hình thành ra sao?

Để tìm hiểu tiến triển nhạc Pháp từ thập niên 1960 về sau, chúng ta không cần đi sâu về quá khứ để tìm hiểu những ca khúc truyền miệng,

chép tay hoặc xuất bản từ giữa thế kỷ 19 trở về trước, mà chỉ cần điếm lại một vài sự hình thành quan trọng. Một biến cố lớn là sự thành lập **SACEM** năm 1851 (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musiques – hiệp hội các nhà viết lời, nhạc sĩ và nhà xuất bản âm nhạc.) Hiệp hội này bảo đảm tác quyền của các tác giả, tạo cho họ có một thu nhập vững chắc để có thể toàn tâm toàn ý cho việc sáng tác ca khúc.

Âm nhạc Pháp cuối thế kỷ 19 và đầu thế kỷ 20 gồm cả nhạc hát ngoài đường phố cũng như trong các phòng trà hay hý viện. Ngoài đường phố hay trong các hội chợ thì có những nghệ nhân chuyên nghề hát, cùng lúc bán những bản nhạc tờ (petit formats) để dân chúng có thể mua rồi hát theo. Các bản nhạc tờ này là nguồn thu nhập chính của nhạc sĩ. Những nhà xuất bản lớn như Beuscher hay Raoul Bréton ký hợp đồng với nhà viết lời và nhạc sĩ, rồi ứng trước một khoản tiền cho một bản nhạc. Một thí dụ tiêu biểu là bài “Mes Mains” viết bởi Pierre Delanoe và Gilbert Bécaud năm 1953, do Lucienne Boyer trình diễn. Nhà xuất bản Beuscher bán được trên một triệu bản nhạc tờ chỉ với riêng bản nhạc này.

Nhạc hát trong các quán ăn, phòng trà hay hý viện cũng rất phát triển. Có hai thể loại chính nở rộ giữa giữa thế kỷ 18 đến thế kỷ 19, một dành cho tầng lớp giàu có là **caveaux** và một cho dân lao động, có tên là **goguettes**. Dân chúng tới đây ăn uống và ca hát những bản nhạc quen thuộc. Những ca sĩ tài tử cũng tụ họp ăn nhậu và ca hát những bài nhạc họ hoặc bạn bè họ sáng tác. Từ sau khi SACEM được thành lập để bảo đảm tác quyền, cùng với lệnh cho ca sĩ được phép mặc trang phục trình diễn trong các quán ăn nhậu, những caveaux và goguettes dần dần biến mất và hai loại nơi chốn giải trí khác được hình thành, đó là **cabaret** và **caf' conc'** (café-concerts). Trong khi các cabaret được dân có học thưởng thức, caf' conc' phổ thông và có tính thương mại hơn. Ca sĩ trở thành các “ngôi sao” với cách ăn mặc đồm dáng, họ là tiền thân của những ngôi sao của làng nhạc Pháp sau này.

Từ khoảng đầu thế kỷ hai mươi đến thập niên 30, một loại hình âm nhạc khác được hình thành là **music-hall**. Dân chúng đến đây chỉ để thưởng thức nghệ thuật, mọi hình thức âm thực đều bị cấm đoán trong khi nghệ sĩ đang trình diễn. Nghệ thuật cũng không đơn thuần giới hạn trong âm nhạc, mà nói rộng ra các thể loại khác như ảo thuật, xiếc, tấu hài, múa, v.v. Các hý viện tiêu biểu là Les Folies-Bergère, Le Casino de Paris, Bobino, và nhất là L'Olympia. Những ca sĩ tiêu biểu của thời kỳ này là **Maurice Chevalier, Mistinguett** và **Joséphine Baker**.

Đến đầu thế kỷ hai mươi, âm nhạc thế giới chuyên mình với những phát minh liên tục trong việc ghi âm và xuất bản đĩa nhạc, cùng những phát minh của nghệ thuật điện ảnh. Những công ty Anh Mỹ nhanh chóng làm chủ thị trường, chế tạo ra các loại đĩa 78 tua (rpm – revolutions per minute), rồi sau này là 45 và 33 rpm. Tới thập niên 50, trên thị trường quốc tế có sáu nhà sản xuất chính: EMI (Anh quốc), Philips (Hà Lan), Decca, RCA Victor, CBS và Warner Bros Records (đều của Hoa Kỳ.) Pháp tiến chậm hơn rất nhiều, cả trong kỹ thuật ghi âm cũng như kỹ nghệ phát hành. Tính đến thập niên 50, chỉ có hai nhà phát hành lớn là Barclay và Vogue. Hãng Barclay ký được hợp đồng với nhiều tên tuổi lớn trong làng nhạc Pháp khi ấy là **Jacques Brel, George Brassens, Léo Ferre, Jean Ferrat, Dalida** và **Charles Aznavour**. Những nhà xuất bản tờ nhạc cũng dần dần mất vị trí độc tôn trong việc tạo tên tuổi ngôi sao, vì đĩa nhạc là nguồn tiêu thụ chính của người nghe chứ không còn là tờ nhạc rời nữa.

Một yếu tố đáng kể khác vào việc phát triển âm nhạc Pháp trong thập niên 50 là sự thành lập những đài radio Pháp ngữ. Ngoài đài chính thức của chính phủ Pháp, dân nói tiếng Pháp còn được nghe nhạc từ ba đài ngoại vi, đó là Radio Monte-Carlo (RMC), Radio Luxembourg, và Europe 1. Khác với đài của chính phủ bị kiểm soát, ba đài ngoại vi phát sóng những bài nhạc tân thời nhất của Anh Mỹ lẫn Pháp cùng tạo ra những chương trình nghe và thảo luận, bình phẩm tin tức nhạc.

Cho đến cuối thập niên 50, nhạc Pháp thịnh hành là loại nhạc có tính cách bác học, lời văn rất trau chuốt, lãng mạn. Có lẽ một phần là vì nhạc Pháp cũng có nguồn gốc từ thi ca, người ta ngâm bài thơ lên thành nhạc. Người Pháp họ coi trọng lời văn trong nhạc ngang bằng, nhiều khi còn hơn cả giai điệu. Những ca sĩ, nhạc sĩ hát thể loại nhạc được gọi là **chanson** này gồm có **Charles Trenet, Léo Ferré, Jacques Brel, Barbara, Juliette Gréco** và nhiều người khác. Ta hãy xem trích đoạn ngắn của một bài nhạc tiêu biểu, *Que reste-t-il de nos amours?* (Còn lại gì cuộc tình ta?), nhạc và lời của Charles Trenet.
https://www.youtube.com/watch?v=T_uvqm2_hRk



(Nguồn ảnh: internet)

*Que reste-t-il de nos amours
Que reste-t-il de ces beaux jours
Une photo, vieille photo
De ma jeunesse*

[Tạm dịch:

Còn lại gì em, cuộc tình ta,
Còn lại gì em, những ngày tươi đẹp,
Còn lại chẳng một tấm hình cũ kỹ

Của một thời tuổi trẻ đã xa]

Chúng ta đang bàn về những năm cuối thập niên 1950. Thế hệ sinh trong hay sau thế chiến thứ hai, còn gọi là thế hệ “baby boomers” cũng đã đến tuổi trưởng thành. Ngoài thế loại nhạc nói trên, họ còn chịu ảnh hưởng từ nhạc Mỹ cũng như lối sống Mỹ, vốn đã có nguồn gốc du nhập vào Pháp từ sau thế chiến thứ nhất lẫn sau thế chiến thứ hai với sự đóng quân của lính Mỹ hay hàng tiêu thụ từ Mỹ. Với các đài ngoại vi như Europe 1, RMC, Radio Luxembourg như kể ở trên, cùng với các tiến bộ trong việc ghi âm và phát hành đĩa nhạc, lớp trẻ được tiếp cận với nhạc Rock Anh Mỹ với các ca sĩ như Elvis Presley, Buddy Holly và the Crickets, Everly Brothers, the Platters, Gene Vincent, Bill Haley, v.v. Lớp trẻ tìm cách thoát khỏi vòng kiềm tỏa của bố mẹ bằng cách tụ tập tại các câu lạc bộ như **Golf Drouot** để tán dóc, ca hát hay nhảy nhót theo nhạc sống hoặc từ các jukebox. Họ rất ưa chuộng nhịp 2/4. Họ mua đàn guitare điện, mua trống, một số còn rủ nhau thành lập ban nhạc nữa.

Trong vô vàn những người trẻ ấy, có một anh rất “beau” trai, chơi guitar rất bảnh, với tên thật là Jean-Phillippe Smet. Tháng 3 năm 1960, anh cho ra đĩa 45 tua dưới một nghệ danh mới, rất Mỹ, là **Johnny Hallyday**. Tới cuối năm đó, tổng số đĩa anh bán đã được gần một triệu đĩa. Các nhà sản xuất đĩa như Barclay và Vogue như vớ được dịp may bất ngờ, bèn thi nhau đi tìm tài năng mới để hát thu đĩa bán, kiếm lợi nhuận với thị trường nhạc trẻ mới mẻ này. Sau này, người ta coi câu lạc bộ Golf Drouot nơi Johnny Hallyday hằng lui tới ca hát như là cái nôi của nhạc **rock’n’roll** của Pháp. Và thế là nhạc rock Pháp nói riêng ra đời, nhạc Pháp nói chung đã quay sang một bước ngoặt khác, đập chung nhịp điệu thời đại với Anh và Mỹ quốc, chứ không còn gò bó trong cái khung cổ điển *chanson* nữa. Tuy nhiên, những nhạc sĩ *chanson* vẫn tồn tại và tiếp tục sáng tác song song với thế loại nhạc mới, và họ cũng phải biến đổi cách sáng tác cho phù hợp để sống còn. Sau này, nhạc mới được gán cái tên là **yé-yé** vì sau mỗi câu nhạc họ lại hát “yeah yeah” như cách hát của các nghệ sĩ Hoa Kỳ.



*Johnny Hallyday trong một buổi trình diễn ở Golf Drouot
(Nguồn ảnh: internet)*

Phong trào nhạc yé-yé và những thần tượng của giới trẻ

Khác với nhạc Rock Mỹ là nhạc phát sinh tự nhiên theo sự phát triển của xã hội và sự trộn lẫn của thể loại blues cùng các nhịp điệu Phi châu và Mỹ châu vào dòng chính, nhạc rock Pháp lúc khởi đầu hoàn toàn do các nhà sản xuất đĩa nhạc tạo nên. Những bản nhạc Johnny Hallyday hát đều là nhạc dịch từ lời Anh sang Pháp. Bài “T’aimer Follement” là dịch từ bài “Making Love”, “Tu Parles Trop” từ bài “You Talk too Much”, “Viens Danser Le Twist” từ bài “Let’s Twist Again”, “Et J’entends Siffler Le Train” từ bài “500 Miles”, v.v. và v.v. Ca sĩ cũng vậy, họ hoặc bị các ông chủ ép buộc, hoặc tự đổi tên họ thành tên Mỹ để nghe cho nó “oai”. Thế là Claude Moine nay có nghệ danh là **Eddy Mitchell**, Hervé Fornieri thành **Dick Rivers**, rồi Richard Btsh thành **Richard Anthony**. Nhóm Five Rocks, một nhóm nhạc cũng bắt đầu từ câu lạc bộ Golf Drouot, đã đồng ý đổi tên thành **Les Chaussettes Noires** để quảng cáo cho hãng sản xuất vớ (bít tất) Stemm, đổi lại nhóm sẽ được lắng xê tận tình. Cách mà các ông chủ phân chia bài hát cho nhạc sĩ cũng rất đơn giản. **Frankie Jordan**, một ca sĩ cùng thời, nhớ lại rằng thường thì Johnny Hallyday được giao hát bản đứng hạng nhất

trong tuần của các bảng thứ hạng Mỹ (tỷ như tạp chí Cashbox), rồi Richard Anthony lãnh bản đứng hạng hai, còn ông hay nhóm Chausettes Noires cùng các ca sĩ khác thì hát các bản còn lại. Tuy nhiên, phải công nhận những ông chủ các hãng thu âm này đã bắt kịp nhịp thời đại và công hiến những món ăn tinh thần kịp thời cho lớp trẻ đầy nhựa sống.

Không những tuổi trẻ được nghe và nhảy điệu twist với những bản nhạc rock lòi Pháp, họ còn được xem báo tuần những tin tức mới nhất về các thần tượng của họ nữa. Tháng 7 năm 1962, tạp chí *Salut les Copains* ra đời, nhanh chóng trở thành nguồn thông tin nhạc trẻ. Các tạp chí khác cũng mau chóng nhái theo: *Mademoiselle Âge Tendre* dành cho các cô, *Nous les garçons et les filles* nhái tựa theo bản nhạc trình làng của Françoise Hardy ...



*Françoise Hardy trên bìa tạp chí Salut Les Copains
(Nguồn ảnh: internet)*

Những năm 1960, 1961 là những năm tạo nên các tên tuổi nhạc rock như đã kể trên: Johnny Hallyday, Eddy Mitchell và Les Chausettes Noires, Dick Rivers và Les Chats Sauvages, Richard Anthony, v.v. Cùng lúc ấy, nhạc *chanson* vẫn cứ đều đặn tiến với các nhạc phẩm đề đời như *Non, Je Ne Regrette Rien* với tiếng hát Édith Piaf, *Santiano* với Hughes Aufray, rồi *Ne Me Quitte Pas* bởi Jacques Brel. Nhưng một trong những bài nổi tiếng nhất có lẽ là *Et Maintenant*, bài hát được viết và trình bày bởi

Gilbert Bécaud, lời nhạc của Pierre Delanoe. Bài hát này sau đó được dịch sang Anh ngữ với tựa đề *What Now My Love*, với một danh sách ca sĩ thâu âm thật đáng nể, từ Elvis Presley tới Frank Sinatra và trên một trăm ca sĩ danh tiếng khác.

Năm 1962 có lẽ là năm đáng ghi nhớ nhất của phong trào *yé-yé* khi ba trong số bốn nữ ca sĩ nổi tiếng nhất của làng nhạc Pháp đương đại bắt đầu sự nghiệp. Bắt đầu là **Sylvie Vartan** với bài *Quand Le Film Est Triste* (Chuyện Phim Buồn – Lời Việt Nguyễn Duy Biên), tiếp theo là **Françoise Hardy** với *Tous les garçons et les filles* (Những Nụ Tình Xanh – Lời Việt Phạm Duy), và sau cùng là **Sheila** với bản *L'école Est Finie*. Sự thành công ban đầu của ba danh ca này đã chứng tỏ các nữ ca sĩ có riêng thị trường tiêu thụ của họ, do vậy đã tạo rất nhiều cơ hội cho các ca sĩ *yé-yé* khác có dịp thi thố tài nghệ, tạo bản sắc riêng cho họ như các ca sĩ **France Gall, Annie Philippe, Patricia Carli, Michèle Torr, Stone, Marie Laforêt, Nicoletta**, v.v. Cả ba ca sĩ tiên phong Sylvie Vartan, Françoise Hardy và Sheila đều có một sự nghiệp lâu dài trên 55 năm phục vụ nghệ thuật. Tôi rất ái mộ Sylvie Vartan qua các bài hát như *La Plus Belle pour Aller Danser, La Maritza, 2'35 de bonheur, Comme un garçon*, hay bài nhạc hát chung với ông chồng Johnny Hallyday là bài *J'ai un problème*. Với Françoise Hardy thì không gì khác hơn là các bài xuất sắc nhất của cô như *Tous les garçons et les filles, Le premier bonheur du jour, Mon amie la rose, Comment te dire adieu, Message personnel*, hay bài *Le temps de l'amour* mà tôi đã phân tích trong một bài viết trong một bài trước.



Những thần tượng nhạc trẻ 55 năm trước: Françoise Hardy, Johnny Hallyday và Sylvie Vartan dưới ống kính của Jean-Marie Périer (bạn trai khi đó của Françoise) Nguồn ảnh: internet

Năm 1962 cũng đánh dấu sự ra mắt của nam danh ca **Claude François** mà những người hâm mộ sau này đặt thêm tên thân mật là CloClo. Anh có rất nhiều bản nhạc được ưa chuộng, do anh sáng tác hay chuyển lời như *Marche Tout Droit*, *Le Téléphone Pleure*, hay *Même Si Tu Revenais*. Bài hát nổi tiếng nhất do anh đồng sáng tác và trình bày năm 1968 là bài *Comme D'habitude*, bài này sau đó được Paul Alka mua bản quyền và dịch sang Anh ngữ, rồi được Frank Sinatra hát lại dưới tên Mỹ là *My Way* mà có lẽ chúng ta ai cũng đã nghe qua. Ngoài ông ra, bài này tới nay đã được trên một ngàn ca sĩ thâu âm lại!

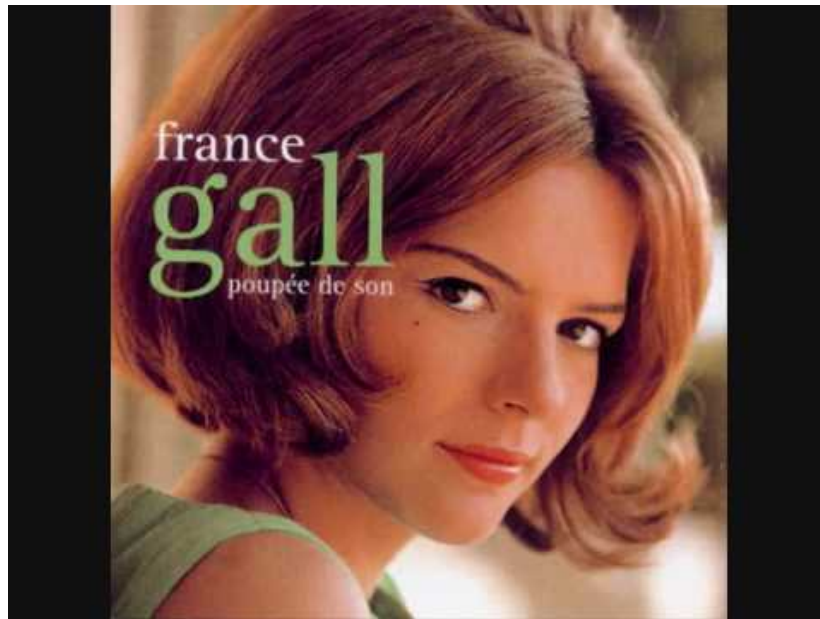
Năm 1963 và 1964 đánh dấu sự “xâm lăng” ồ ạt của nhóm **The Beatles** từ Anh quốc trên thị trường nhạc Pháp, với các tuyệt chiêu như *She Loves You*, *A Hard Day's Night*, *Can't Buy Me Love*, rồi sau đó năm

1965 với *Help!* và *Yesterday*. Cả châu Âu lẫn Mỹ quốc bị hợp hồn rồi chinh phục bởi những giai điệu, tiết tấu, lối trình diễn sôi động, tân thời của bốn chàng điển trai với lối tóc bum-bê, ăn nói hoạt bát, và lối pha trò dí dỏm. Không lâu sau đó, nhạc Pháp đã có những thay đổi trong cách sáng tác, phối âm phối khí ít nhiều chịu ảnh hưởng từ ban nhạc này. Một trong những người trẻ đi đầu trong cuộc cách tân này và chịu ảnh hưởng từ The Beatles là **Michel Polnareff** mà tôi sẽ nói rõ hơn ở phần sau tiểu luận.

Chúng ta đang đi dần đến năm 1965. Sự kiện nổi bật trong năm của làng nhạc Pháp không gì khác hơn là việc nữ ca sĩ *yé-yé* rất trẻ (18 tuổi) **France Gall** thắng giải thưởng Eurovision với bài *Poupée de cire, poupée de son*. Điểm đáng lưu tâm là nhạc sĩ viết bài này không ai khác khác hơn là **Serge Gainsbourg**, một ca nhạc sĩ khởi nghiệp từ thời *chanson* những năm 50, nay chuyển mình thành công qua việc sáng tác nhạc cho mình và cho phong trào *yé-yé*. Không những vậy, ông còn là một người đi tiên phong trong làng nhạc Pháp với lối hát ẩn dụ, thì thào, rên rỉ đầy màu sắc dục tính qua bài nhạc “nóng bỏng” *Je T’aime ... Moi Non Plus* với nữ ca sĩ Anh quốc Jane Birkin năm 1969.

Quay lại với nữ ca sĩ **France Gall**. Cô là một người đặc biệt trong làng nhạc vì có hai discography tương phản hoàn toàn với nhau. Với riêng tôi, một kẻ sinh sau đẻ muộn, đó là một cú shock không lời giải đáp, cho đến gần đây. Tôi vốn mê nhạc giai đoạn thứ hai của cô, thường phát sóng qua đài phát thanh Sài Gòn thời “tiền-đổi-mới” những năm giữa 80, với những bài như *La Déclaration D’amour, Si Maman Si, Ella, Elle l’a, Résiste, Calypso*, v.v. Sang Hoa Kỳ định cư tôi tình cờ thấy một đĩa nhạc tuyển của France Gall, hí hửng đem về nghe thì thấy lạ hoắc, vì ngoài bài *Búp Bê Không Tình Yêu* thì toàn là loại nhạc gì mà người hát và cả nhịp điệu lẫn giai điệu như con nít hát! Sau này khi tìm hiểu kỹ thì biết được là thời gian đầu cô làm việc chung với Serge Gainsbourg, còn giai đoạn thứ hai thì với chồng là Michel Berger, cũng là một ca nhạc sĩ thời *yé-yé* rồi sau này thử nghiệm rất thành công trong việc kết hợp với nhạc Blues Hoa Kỳ. Cùng với Serge Gainsbourg và Michel Polnareff,

ông được coi như là một trong các nghệ sĩ lớn của Pháp nửa sau thế kỷ 20.



Hình bìa đĩa nhạc của France Gall (Nguồn ảnh: internet)

Nhạc Pháp thời vàng son 1960-1965 còn rất nhiều những tài năng nở rộ khác ngoài các tên tuổi đã kể trên, như các nam ca nhạc sĩ như **Salvatore Adamo, Frank Alamo, Hughes Aufray, Alain Barrière, Christophe, Michel Delpech, Nino Ferrer, Hervé Vilard, Jacques Dutronc** (cũng là chồng ca sĩ Françoise Hardy) và các nữ ca sĩ như **Brigitte Bardot** (tên tắt thân mến là BB – bà cũng là một minh tinh màn bạc), **Marie Laforêt, Nana Mouskouri, Michèle Torr**, và còn nhiều nhiều nữa.

Tôi có làm một danh sách ngắn các bài tôi ưa thích nhất, phần lớn là từ năm 1962 đến 1966, vì tôi thú thật không theo dõi sát những bản nhạc Mỹ lời Pháp cho lắm. Một ghi chú nhỏ là một số những bản nhạc sau tôi biết và yêu thích qua các ban nhạc đại hòa tấu **Paul Mauriat** và **Raymond Lefèvre**.

1962

- Et Maintenant (Gilbert Bécaud)
- Ne Me Quitte Pas (Jacques Brel)
- Tout Les Garçons Et Les Filles (Françoise Hardy)

1963

- Elle Était Si Jolie (Alain Barrière)
- Fort Chabrol (Le Temps De L'amour) (Françoise Hardy)
- Le Premier Bonheur Du Jour (Françoise Hardy)
- Tombe La Neige (Salvatore Adamo)
- Les Vendanges De L'amour (Marie Laforêt)

1964

- Les Parapluies De Cherbourg (Nhạc của phim cùng tên, sáng tác bởi Michel Legrand)
- La Plus Belle Pour Aller Danser (Sylvie Vartan)
- Vous Les Copains Je Ne Vous N'oublierai Jamais (Sheila)

1965

- Aline (Christophe)
- Aux Jeunes Loups (Jean-Claude Annoux)
- Capri C'est Fini (Hervé Vilard)
- Chez Laurette (Michel Delpech)
- Le Ciel, Le Soleil Et La Mer (François Deguelt)
- Même Si Tu Revenais (Claude François)
- Mes Main Sur Tes Hanches (Salvatore Adamo)
- Mon Ami La Rose (Françoise Hardy)
- N'avoue Jamais (Guy Mardel)
- Poupée De Cire, Poupée De Son (France Gall)

1966

- La Poupée Qui Fait Non (Michel Polnareff)
- La Bohème (Charles Aznavour)
- Céline (Hugues Aufray)
- L'amour Avec Toi (Michel Polnareff)

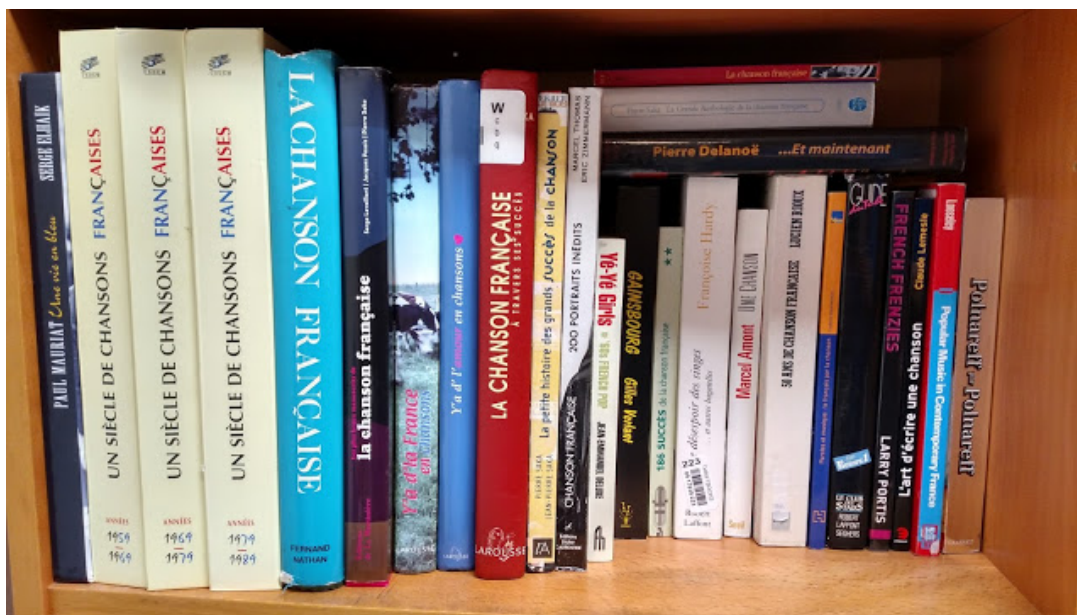
Danh sách trên tạm dừng vào cuối năm 1965 và đầu 1966, vì tôi muốn đánh dấu một mốc theo thiên ý khá quan trọng, đó là sự trình làng một người chơi piano kiệt xuất và một nhà sáng tác và biểu diễn nhạc tài ba, đó là **Michel Polnareff**, với bài *La Poupée Qui Fait Non*. Tôi có nói sơ về ông gần đây qua tiểu luận **Lettre a France, Michel Polnareff và những chuyện bên lề**. Những bài nhạc của ông trong tám năm đầu sáng tác (1965-1972) đầy chất sáng tạo trong cách viết nhạc, cấu trúc bài nhạc, các nhạc khí được sử dụng, v.v. Ông thu âm các đĩa nhạc đầu tay ở Luân Đôn, Anh quốc với các nhạc công ghi âm kiêm nhạc sĩ thượng thặng thời bấy giờ (session musician), trong đó có Jimmy Page, cây guitare điện lừng danh sau này là người thành lập nhóm nhạc rock Led Zeppelin. Ta có thể thấy những sáng tạo này qua những bài nhạc tiêu biểu nhất của Polnareff như *Love Me Please Love Me, Goodbye Marylou, L'Amour Avec Toi, Âme Celine, Holidays, Le Bal Des Laze, Une Simple Mélodie, Qui A Tué Grand-maman, Je Suis Un Homme, J'ai Tellement De Choses À Dire, On Ira Tous Au Paradis, La Poupée Qui Fait Non, Tout Tout Pour Ma Chérie, Je Rêve D'un Monde...* Hiện đang cư ngụ tại Palm Spring, California, Hoa Kỳ, ông là một trong số các “thất thập cổ lai hy” (sinh năm 1944) còn rất sung sức (active) của cuối phong trào yé-yé. Trong cuốn phim tài liệu với tựa đề **Polnareff: Quand l'écran s'allume** <https://www.youtube.com/watch?v=OBQALRt844U>, các nghệ sĩ, nhà thời trang cùng thời và tiếp nối như Yvès Duteil, Pascal Obispo, Jean-Paul Gautier không ngớt lời ca ngợi tài năng ông, cùng thú nhận chịu nhiều ảnh hưởng từ cách soạn nhạc của ông. Giáo sư Larry Portis thì ghi nhận ông và Jacques Dutronc như là hai ca nhạc sĩ nhạc rock Pháp hiếm hoi mà nhạc của họ có thể sánh vai và không bắt chước một cách thô thiển, máy móc thể loại nhạc Phi, Anh và Mỹ quốc (African-American và African-American-British). Hy vọng tôi sẽ có dịp trình bày chi tiết hơn về ông trong một bài viết khác.



Năm 1966, tạp chí Salut Les Copains có sáng kiến chụp ảnh chung các ca nhạc sĩ của phong trào yé-yé (Nguồn ảnh: internet)

Nhạc Pháp đương đại, một kho tàng vô giá

Như bạn thấy, nhạc Pháp thật đa dạng với nhiều sắc thái và tài năng âm nhạc. Tôi chỉ mới đóng khung lại trong năm, sáu năm đầu tiên (1960-1965) mà bài viết đã khá dài mà vẫn chưa đầy đủ, chỉ mới chạm vào những điểm mà tôi xem như chính yếu. Còn rất nhiều chi tiết nhỏ về các ca sĩ, bài nhạc mà tôi phải bỏ qua vì sợ làm bài viết rườm rà. Nếu bạn muốn biết thêm chi tiết, quyển sách **L'Encyclopédie de la chanson française: Des années 40 à nos jours** do Gilles Verlant làm chủ bút chắc chắn sẽ làm bạn hài lòng. Tôi có đăng lại ở phần phụ lục danh sách những quyển sách tôi đã mua được gần đây để bạn đọc tiện tham khảo và tìm mua. Không cần mua mới vì một số đã tuyệt bản. Các quyển sách cũ cũng vẫn còn dùng rất tốt. Riêng các bản Kindle còn có giá trị học hỏi vì tôi biết được thêm nhiều từ mới qua tự điển Pháp-Pháp họ cài đặt sẵn.



Ngoài việc viết xuống nhằm cống hiến bạn đọc một tài liệu tiếng Việt về sự hình thành và phát triển ban đầu của nhạc Pháp đương đại, tôi còn mong mỗi các bạn yêu thích sáng tác âm nhạc nói riêng có một chút hứng khởi để tìm nghe và chuyển dịch các bài bạn thích từ tiếng Pháp sang tiếng Việt, hay sáng tác theo phong cách Pháp. Như bạn cũng biết, những nhạc sĩ ưu tú nhất của nền âm nhạc Việt Nam tử như **Phạm Duy, Trịnh Công Sơn, Lê Uyên Phương**, họ đều có một nền giáo dục bắt nguồn từ tiếng Pháp, nên nhạc của họ ít nhiều đều mang ảnh hưởng nhạc *chanson*. Riêng nhạc sĩ Phạm Duy và các nghệ sĩ khác như **Trường Kỳ, Nam Lộc, Lê Hựu Hà, Tuấn Dũng, Kỳ Phát, Nguyễn Duy Biên**, v.v. còn cống hiến thêm cho chúng ta rất nhiều bài nhạc Pháp lời Việt mà hai ba thế hệ yêu nhạc đều yêu mến. Hãy tìm nghe và tìm hiểu nhạc Pháp thế kỷ hai mươi, chuyển dịch lời Việt hay sáng tác theo và phát triển thêm Tân Nhạc theo bước chân các nhạc sĩ Việt Nam và Pháp! Hãy tạo ra những tác phẩm âm nhạc mới cũng hay và đẹp như các bản *Những Nụ Tình Xanh, Con Đâu Tình Ái, Mùa Tình Yêu, Búp Bê Không Tình Yêu, Em Đẹp Như Mơ* nghe các bạn? Mong lắm thay!

Bài viết này tôi xin được cảm ơn và riêng tặng chú T. Vân của trang mạng **T.Vân và Bạn Hữu** (<http://t-van.net>), người đã rất ưu ái dành

cho tôi một góc nhỏ và khuyến khích tôi viết tiếp những bài mới về âm nhạc, bất kể nhạc Việt hay nhạc ngoại.

12/ 2017.

Tài liệu tham khảo:

1. Bonnieux, Bertrand; Cordereix, Pascal và Giuliani, Elizabeth. **Souvenirs, Souvenirs ... Cent ans de chanson française.** Découvertes Gallimard. 2004.
2. Calvet, Louis-Jean. **Cent ans de chanson française.** Archipel. Kindle Edition.
3. Cachin, Benoit. **Polnaculte.** Tournon.
4. Dicale, Bertrand. **Dictionnaire amoureux de la chanson française.** PLON. Kindle Edition.
5. Hawkins, Peter. **Chanson: The French Singer-Songwriter from Aristide Bruant to the Present Day** (Ashgate Popular and Folk Music Series. Taylor and Francis. Kindle Edition.
6. Lelait-Helo, David. **Le Roman de la chanson française** (French Edition). Editions du Rocher. Kindle Edition.
7. Looseley, David. **Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate.** Oxford International Publisher.
8. Portis, Larry. **French Frenzies: a Social History of Popular Music in France.** Virtualbookworm.com Publishing Inc.
9. Saka, Pierre. **La chanson française: des origines à nos jours.** Fernand Nathan.
10. Verlant, Gilles. **L'Encyclopédie de la chanson française. Des années 40 à nos jours.** Hors Collection.

Phần Hai: Các bài viết về nhạc Việt Nam

Mùa Đông Sắp Đến Trong Thành Phố

"Mùa Đông Sắp Đến Trong Thành Phố" là một bản nhạc hay, nhất là khi nghe vào những ngày đầu thu như lúc này. Nó là một bằng chứng tại sao tôi thích dòng nhạc Đức Huy. Nó có một cái gì đó rất "tây", làm tôi nhớ lại những ngày đầu sang Mỹ, ngồi trên ghế chờ xe bus đến Alexandria, Virginia mỗi buổi sáng đi học, cơn gió lạnh báo hiệu một mùa đông sắp đến. Tất nhiên lời nhạc thì "ghê gớm" hơn, với những "*cho em yêu anh thêm một lần nữa*", những tình cảm riêng tư chưa thể có được khi chỉ có hai bàn tay trắng đến xứ người, tiếng Anh thì chỉ dám "yes, no".

Nghe nhạc: <https://www.youtube.com/watch?v=4emSmuVIiqY>

Tôi thích cái tĩnh lặng của bài composition, với những đoạn nhỏ hai chữ, nghe nó "cô đơn" vô cùng. *Mùa đông sắp đến trong thành phố/Buổi chiều/trời lạnh/Heo may/từng cơn gió/bước chân về/căn gác nhỏ/Nhìn xuống/công viên ...*

Bây giờ hình như người ta hay nghe loại nhạc "ồn ào", không biết có đúng hay không? Với một người sống thiên về nội tâm (introvert) như tôi, "Mùa Đông Sắp Đến Trong Thành Phố" là một bài thuốc an thần, nó cho tôi có đủ thời gian để nghỉ ngơi, để chiêm nghiệm về một cái gì đó, đủ thời gian để lan man hình tượng ra một gã độc thân "*Heo may/từng cơn gió/bước chân về/căn gác nhỏ/Nhìn xuống/công viên*" nó buồn như thế nào. Câu nhạc kể còn buồn gấp bội, nó tả về cảnh "*Ngồi xem/lá úa/trên đường vắng*", và rồi "*Buổi chiều/ngủ vùi*", cái này lại làm tôi nhớ đến những buổi chiều ... chờ xe bus, nhìn lá vàng rơi trên con đường Wilson Ave. dốc lên dốc xuống, mãi 10 phút mới đến ga điện ngầm để tiếp tục đi học thêm Anh ngữ ban đêm. Vậy mà từ đó (1990) đến nay là đúng 30 năm rồi!

Tôi cũng kết cái cách nhạc sĩ Đức Huy viết bài này, rất sáng tạo. Hãy so sánh đoạn đầu:

Mùa đông sắp đến trong thành phố
Buổi chiều
trời lạnh ...
Heo may từng cơn gió
bước chân về căn gác nhỏ
Nhìn xuống
công viên...

và đoạn kết, chỉ khác nhau một dòng cuối - không màu mè và rất hiệu quả, mở và kết quá đẹp.

Mùa đông sắp đến trong thành phố
Buổi chiều
trời lạnh
Heo may từng cơn gió
bước chân về căn gác nhỏ
Khi mùa đông
đến trong thành phố.

Tôi nghĩ bài này chắc nhạc sĩ tốn nhiều thời gian để sáng tác lắm, vì phải chỉnh sửa nhiều, để bài có thể cô đọng như vậy, mà vẫn đầy ắp ý nhạc, và còn để chỗ cho người nghe có thể "phăng" thêm nếu muốn. Cảm ơn nhạc sĩ Đức Huy đã "vẽ" nên một cảnh buồn, và ca sĩ Don Hồ đã trình bày rất thành công bản nhạc này.

Hồi ức về những ngày tháng đi tìm nhạc – Hòa Âm Duy Cường - Dòng nhạc Đức Huy

Khi mới định cư tại Hoa Kỳ năm 1990, tôi bắt đầu tìm cách mua nhạc Việt để nghe. Lúc đầu là những băng cassettes, rồi sau này mua những tape đó lại với dạng CD. Thời đó có lẽ là thời điểm hoạt động mạnh nhất của các trung tâm âm nhạc hải ngoại như Diễm Xưa, Tình, Làng Văn, Thúy Nga, v.v. Thói đời cái gì mới, hay là bị cấm nghe ở quê nhà thì đương nhiên là phải tìm tòi, sưu tầm để nghe cho nó đã. Thế là tôi bắt đầu một cuộc du hành vào dòng âm nhạc trữ tình - nhạc Vàng - của miền Nam Việt Nam trước 1975, và dòng nhạc hải ngoại tiếp nối sau 1975.

Với vốn liếng nghe được, cảm thụ được từ quê nhà với các ban nhạc như ABBA, the Bee Gees, Cyndi Lauper, Madonna, Michael Jackson, Lionel Richie, George Michael, v.v. cái tai của tôi đã biết kén chọn, nhạc phải phối hay mới chịu nghe, cỡ như các bài Careless Whisper, Hello (của Lionel, dĩ nhiên, không phải Adele!), I Just Called To Say I Love You, Woman In Love, v.v. Khi mới định cư ở miền Đông Hoa Kỳ, gần thủ đô Hoa Thịnh Đốn, sáng nào tôi cũng phải đi xe bus học tại thành phố Alexandria, cách Arlington một giờ xe bus. Trong những ngày tháng đầu tiên đó, người bạn đồng "bus" với với tôi không ai khác hơn là cái Walkman với các tape nhạc của trung tâm Diễm Xưa. Có một tape nhạc tôi rất thích, có tên là Cõi Tình. Những tác giả Việt Nam như Trịnh Công Sơn (Cuối Cùng Cho Một Tình Yêu), Đức Huy (Em Đi, Thoáng Mây Bay, Mùa Đông Sắp Đến Trong Thành Phố) đứng chình chu bên cạnh các bài "nhạc ngoại" khác như Cõi Tình, Tình Đến Rồi Đi, Ngây Ngất Bên Anh. Càng nghe tôi càng chạnh nhớ quê nhà vừa thoát nạn, nơi tiếng Việt là tiếng nói hàng ngày, còn ở vùng đất mới này không dám mở miệng, nghe tiếng người ta thì cũng không kịp, mà nói ra thì cũng âm ớ.



Từ khi "move" qua Cali cũng năm 1990, tôi bắt đầu "rị mọ" làm quen với nhạc hải ngoại. Khi đó, khu thương xá Phước Lộc Thọ đã rất sầm uất, có đủ món ăn chơi, riêng tôi thích nhất là một nhà sách (Văn Khoa) nay đã đóng cửa, và tiệm nhạc Bích Thu Vân nay đã đổi chủ. Một hai năm đầu thì mua cassettes, sau đó vài năm chuyển qua mua CD luôn. Càng viết tôi càng nhớ những thứ xa xỉ phẩm thời "tiền" internet, khi mà những bản nhạc hay bạn chỉ nghe được khi bạn mua được CD rồi sàng lọc lại, chứ đâu có download vô tội vạ như bây giờ. Kỹ thuật "burn" CD cũng chưa có, nếu muốn có một bộ sưu tập nhỏ thì phải thâu từ CD qua cassettes, làm gì có mp3 format. Nhưng có lẽ vì khó khăn như vậy, nên các tiệm như Tower Records hay Virgin Records, và các trung tâm âm nhạc mới có đất sống và phát triển mạnh mẽ. Sách vở cũng vậy, Borders, Crown Books. Những cái tên đó đã chìm vào dĩ vãng vì bị phá sản, bởi thời internet bằng cách nào đó đã làm họ không còn đủ khả năng cạnh tranh và kinh doanh.

Hòa âm Duy Cường

Tôi hay la cà trong tiệm sách, tiệm nhạc nói trên để coi có gì hay rồi

rinh về để nghe. Từ khi "kết" đĩa "Cõi Tình" nói trên tôi biết đến Khánh Hà, rồi từ từ là Lưu Bích, Anh Tú, Tô Chấn Phong. Tôi cũng mua được vài đĩa đặc sắc khác của trung tâm Diễm Xưa như "**Dấu Vết Tình Ta**" 1 và 2, các đĩa "**Thái Thanh Hải Ngoại**" 1 và 2, v.v. Qua "**Dấu Vết Tình Ta**" tôi làm quen với các tên tuổi Lê Thu, Ngọc Minh, Thái Hiền, Julie, Tuấn Ngọc, Ý Lan, Vũ Khanh. Rồi trong suốt mười hai năm sau đó tôi từ từ tìm mua các CD do người đứng đằng sau phụ trách phần hòa âm, anh **Phạm Duy Cường**. Một ngày đẹp trời (circa 2001) tôi đánh bạo gọi anh qua phone, anh vui vẻ hẹn tôi ra quán ăn nói chuyện, hỏi thăm. Anh rất lịch sự, đàng hoàng, thật đúng như cách tôi suy nghĩ về nhạc của anh, nó cũng vậy, cũng chỉnh chu, tươm tất, đầy nội tâm. Có một lần lại nhà anh chơi, tôi kể hết về các đĩa của anh mà tôi sưu tầm được, rồi được anh cho thêm vài đĩa hiếm nữa. Tính ra tôi cũng có khoảng trên 60 đĩa, đa số là do anh hòa âm hết, có vài đĩa anh hòa âm vài bài thôi. Nếu bạn muốn biết CD nào có những bài gì, do ai hát, v.v. trong hình tôi kèm theo sau đây thì mời vô <http://www.duycuong.com/> là sẽ thấy hết.



(Bộ sưu tập nhạc Phạm Duy Cường, thiếu 3 CD Minh Họa Kiều tôi quên bỏ vô vì chúng nằm trong bộ sưu tập chữ ký của nhạc sĩ Phạm Duy)

Dòng nhạc Đức Huy

Tôi biết đến nhạc Đức Huy từ khi qua Mỹ. Sau khi tìm và nghe gần hết các bản do nhạc sĩ tự hòa âm và do người vợ Thảo My hát (cũng như do các ca sĩ khác hát), tôi thích nhất hai bản của ông: **Mùa Đông Sắp Đến Trong Thành Phố** và **Em Đi**. Hai bản đều có trong đĩa **Cõi Tình** nói ở trên. Hai bài hát ấy, vì nghe lần đầu do người hát cũng mới, nhạc sĩ cũng mới, người hòa âm cũng mới luôn, nên rất "gây ấn tượng" (first impressions) trong tôi chẳng?

Nhạc hồi đầu 90, tôi để ý nó chậm, không có vẻ gì là vội vã hay chụp giựt. Giờ này mang vào xe cả collection chỉ với một cái usb stick để nghe, tôi thấy rõ ràng như vậy. Tôi nhớ lại những trưa hè nắng gắt ở Westminster đầu 90, lái xe qua những phố phường Bolsa, nó không đông và cũng không có gì là chụp giựt. Bây giờ đi làm về thì ráng tránh xa xa ba cái đường Euclid, Brookhust và Magnolia, vì ui chao ơi là kẹt xe, người ở đâu mà lăm thế. Có lẽ cũng đúng thôi, vì thế hệ tôi đã an cư lập nghiệp, sinh con đẻ cái, riêng vợ chồng tôi từ hai thành bốn, Vậy đó, dân cư sống quanh Little Saigon đã nhân lên gấp đôi, có gì mà thắc mắc??

Nghe bài **Em Đi** có đủ lớp lang, intro, lặp đi lặp lại phiên khúc, điệp khúc, rồi chỗ nhạc solo mất 5 phút, rồi kết bài, chậm mà an nhiên. Phối nhạc thì cũng giàn nhạc nhẹ và giàn violon kéo những biến thể của motive "Em đi". Tôi chỉ tiếc bài là "em đi", mà Khánh Hà nở lòng nào sửa lại thành "mai anh đi" (*Mai **anh** đi rồi mây vẫn còn bay*) sau khi hát vài ba câu đầu, làm hư bột hư đường hết trơn! Em đi hay là anh đi? Rồi "người còn đứng đợi" nghĩa là sao? Hai đứa mình đi hết thì còn chuyện

gì để nói, ai còn ở lại để mà *đứng đợi*, ai *vẫy tay*, và ai *cay mắt*? Thiệt là phân vân (confused) hết biết! Nếu mới đầu nói là "em đi", thì phải giữ nguyên như vậy, cả bài hát mới "chắc cú" (coherent). Sửa một chữ cũng không được, nhất là chữ đó lại là chủ thể "Em" của bài hát.

Đây là lời nhạc gốc, phiên khúc của nhạc sĩ Đức Huy:

*Em đi, rồi cây cỏ buồn say
Em đi, rồi hoa lá sầu bay
Em đi, rồi tay gầy nào vẫy
Em đi, rồi đôi mắt nào cay*

*Mai em đi, rồi mây vẫn còn bay
Mai em đi, rồi mưa vẫn còn rơi
Thôi xa rồi, sao người còn đứng đợi
Thôi xa rồi, xin người hãy buông lời*

Bản nhạc phối rất hay, vì những chỗ nghỉ lại là dịp để người hòa âm phô diễn tài nối kết các câu nhạc lại, thí dụ như *Em đi* < **câu nhạc đối** > *rồi cây cỏ buồn say*, hay là trong điệp khúc như *Yêu em môi nồng hôn ấm còn vương* < **câu nhạc nối** > *Yêu em vai gầy tóc mây còn thương ...* Tôi so sánh bài này với các câu nối của bài **The Winner Takes It All** của ABBA, thì thấy nó có tác dụng (function) tương tự, làm cho bài nhạc chặt chẽ (coherent) hơn. Sau này, khi nghe các bài phối khác, tôi vẫn nhớ hoài tới bài này, với *Em đi (re mi fa, fa sol la) rồi cây cỏ buồn say*, v.v.

Nhiều khi tôi tự hỏi tại sao tôi lại thích dòng nhạc Đức Huy trước những dòng nhạc khác, như Từ Công Phụng, Đăng Khánh, ngoài chuyện nó "đi qua đời tôi" sớm hơn hai dòng nhạc kia? Nay khi xem kỹ lại lời nhạc, tôi thấy đa số các bài hát, nhạc sĩ nêu lên một trường hợp, diễn biến cụ thể, hình ảnh thơ nhưng rõ ràng, chứ không tả nhiều về suy nghĩ

nội tâm. Lấy bài **Em đi** làm thí dụ. Trong bài, người nam có đứng đợi, có xin người hay buông lời, có mưa rơi và mây bay, tức là có một hình ảnh cụ thể. Đây cũng là cách làm lời của nhạc Tây phương cùng thời, tả cảnh tả tình với nhiều chi tiết. Để so sánh lối viết lời, ta thấy nhạc sĩ Trịnh Công Sơn cũng có một bài nói về "em đi", là bài **Biển Nhớ**: "*Ngày mai em đi, biển nhớ tên em gọi về, gọi hồn liễu rũ lê thê, gọi bờ cát trắng đêm khuya*" nghe nó bí hiểm hơn nhiều, vì vậy có lẽ tôi không có thích nhiều như bài "Em Đi" chẳng?

Nói về nhạc Đức Huy, ngoài hai bài vừa kể trên, tôi còn thích những bài sau: Bay Đi Cánh Chim Biển, Con Mưa Phùn, Để Quên Con tim, Đừng Xa Em Đêm Nay, Đường Xa Ướt Mưa, Người Tình Trăm Năm, Khóc Một Giòng Sông, Máu Mắt Nhung, Một Tình Yêu, Nếu Xa Nhau, Như Đã Dấu Yêu, Phố Nhỏ, Thoáng Mây Bay, Tiếng Mưa Đêm, Trái Tim Ngục Tù, Và Con Tim Đã Vui Trở Lại, Và Tôi Cũng Yêu Em, Xin Một Ngày Mai Có Nhau, và Yêu Em Dài Lâu.

Nhạc Đức Huy rất thích hợp với giới trẻ tuổi hai mươi, vì nhạc không ngây ngô như tuổi teenagers, mà chú tâm viết về tình yêu đôi lứa của lớp trên 20 tuổi, với những hình ảnh ngày thường, cụ thể. Chẳng hạn như trong **Đường Xa Ướt Mưa**, tác giả dẫn có đường xa để mong người yêu ở lại:

*Em muốn anh đưa em về
Sao em không ở lại đây đêm nay
Vì đường xa ướt mưa
Đừng bắt anh đưa em về*

trong khi thật ra thì:

*Da em lưa lã, tóc em xoã mềm
Lung linh trời sao sáng trong mắt em*

*Môi em làm thêm khó câu già từ
Vì đường xa ướt mưa*

Đức Huy cũng là một tác giả đã mô tả những giằng xé nội tâm của người nữ, hầu như chưa hề thấy trong các bài tân nhạc trước đó. Đáng kể nhất là bài **Đừng xa em đêm nay**:

*Đừng xa em đêm nay hãy nói anh sẽ ở đây
Đừng để em một mình nơi chốn này
Hãy ôm em trong tay cho em biết anh cần em
Và hãy nói anh vẫn yêu em.*

bản nhạc tự sự tiếp về những khát khao tình yêu:

*Đời em vắng lạnh và anh đã đến như ngọn nến trong bóng đêm,
Nến trong bóng đêm soi vào tim em
Những xao xuyến đã ngủ quên.*

rồi kết thúc bằng lời van nài "hãy ôm em, hãy yêu em", cũng như phát ngôn bất cần đời, "que sera, sera"

*Hãy ôm em trong tay cho em biết anh cần em
Và hãy nói anh vẫn yêu em
Hãy yêu em đêm nay cho quên hết đi ngày mai
Đừng xa em, đừng xa em đêm nay.*

Đức Huy và ca sĩ Ngọc Lan cũng đã làm tôi rất chạnh lòng một lần rất xưa khi còn độc thân xa gia đình, rồi "lỡ" kết nhạc Ngọc Lan và nghe được bài **Khóc Một Giòng Sông**:

*Không chi xót xa cho bằng thân phận người
Xa nhà sống một mình đơn côi.
Cũng may thời gian qua vun vút không như Sài Gòn*

*Nếu không tôi đã khóc một giòng sông.
Khóc một giòng sông, tôi đã khóc một giòng sông.
Một giòng sông dài, nhớ cha, nhớ mẹ.
Nhớ anh, nhớ chị.*

*Khóc một giòng sông, tôi đã khóc một giòng sông.
Một giòng sông dài, những chiều mưa tôi khóc.
Khóc một giòng sông.*

Nhưng bài nhạc trên có lẽ là bài ủy mị duy nhất, vì các bài khác rất sáng sủa, thơ mộng, những hình ảnh đáng ghi nhớ của một đời người, như hình ảnh của một **Màu Mắt Nhung**:

*Em về nơi ấy thiếu em vắng đi ngày vui
Này em yêu ơi dù cho cách xa nghìn trùng
Mong rằng em đừng quên, nơi đây có một người
Còn yêu em màu mắt nhung tuyệt vời.*

hay là trong nhạc phẩm **Đề Quên Con Tim**:

*Buổi chiều sông Seine có gió lạnh về lập đông
Buổi chiều Cali cô đơn từng cơn rã rời
Từ ngày xa em thao thức trần trọc từng đêm
Ngày rời Paris anh đã để quên con tim.*

Tôi không có người yêu ở Paris, nhưng Paris luôn đọng lại trong tôi như một nơi chốn thân quen, với những phố phường hết như Sài gòn xưa, với những tiệm sách và nhạc FNAC đi dễ khó về. Một lần tôi vào rồi bùng ra 15 cuốn **Xì Trum**, bị tụi em nó kêu "lớn già đầu còn coi ba cái truyện con nít", làm tổn thương trái tim độc giả trung thành của báo "Thiếu Nhi" quá chừng chừng. Tuy vậy tôi cũng bỏ năm cuốn lại thôi, ráng rinh về mười cuốn Xì Trum đầu tiên. May giờ dân Mỹ bắt đầu mê Smurfs lại, rồi sắp ra một phim mới **Smurfs: The Lost Village**, làm tôi "hả hê tinh

thần chiến sĩ" vô cùng, sẵn sàng đi coi xine với ma femme và hai nhóc tì.



Ba Cách Thức Để Phát Triển Một Phiên Khúc

Gần đây, tôi bắt đầu chú tâm lại trong việc học cách sáng tác nhạc, nói rõ hơn là các quy tắc phát triển một ý nhạc (motive). Tôi khá quen với dòng nhạc Đức Huy khi anh còn ở hải ngoại, chúng ta hãy thử tìm những cách anh dùng để phát triển một ý nhạc xem sao?

a. Dạng Hỏi-Đáp:

Trong **Em Đi**, ta thấy rõ ràng bài này thuộc về dạng mà tôi sẽ gọi là "Hỏi-Đáp", toàn bộ phiên khúc rất chặt chẽ và đối xứng.

Motive: *Em đi,*

Đáp: *rồi cây cỏ buồn say*

Tịnh tiến motive: *Em đi,*

Đáp: *rồi hoa lá sầu bay*

Tịnh tiến motive: *Em đi,*

Đáp: *rồi tay gầy nào vẫy*

Tịnh tiến motive: *Em đi,*
Đáp: *rồi đôi mắt nào cay*

Sau khi cho một cặp những hỏi-đáp thật đối xứng như vậy, sẽ rất thường tình nếu phiên khúc thứ hai cũng lặp lại "Em đi", v.v. và v.v. Nhưng không, bạn thấy chỉ với một chữ thêm vào "Mai em đi", nhạc sĩ đã tài tình làm "thư giãn" câu nhạc, làm nó không còn tù túng, đóng khung nữa. Nhấn mạnh vào chữ "mai" làm câu nhạc hơi hơi mất thăng bằng một tí với câu trước, chỉ một tí thôi, nhưng cũng đủ gọi là một biến thể, làm bài nhạc không còn đối xứng tuyệt đối. Bài nhạc trở nên thân thiện, gần gũi hơn, vì trên đời này có gì mà toàn hảo, tuyệt đối???

Hãy xem lại vị trí của chữ Mai và Thôi trong phiên khúc thứ hai.

Motive: Mai em đi,
Đáp: ...
Tịnh tiến motive: Mai em đi,
Đáp: ...,
Tịnh tiến motive: Thôi xa rồi
Đáp: ...
Tịnh tiến motive: Thôi xa rồi
Đáp: ...

Một biến thể khác của lối khai triển hỏi-đáp như trên là bài **Đừng xa em đêm nay**, nhưng thay vì lời nhạc giữ nguyên, tác giả đã dùng những câu khác nhau, tuy vẫn giữ tựa bài ở chỗ "chiến lược" là đầu phiên khúc.

Motive: *Đừng xa em đêm nay,*
Đáp: *khi bóng trắng qua hàng cây*
Tịnh tiến motive: Đừng xa em đêm nay,
Đáp: *đêm rất dài,*
Lặp lại motive với lời khác: *Vòng tay em cô đơn,*
Đáp: *đêm khuya vắng nghe buồn hơn*
Rút ngắn motive: *Con tim em,*

Đáp: *khát khao yêu thương ...*

hay là bài **Nếu Xa Nhau**, chúng ta thấy tác giả thay ba chữ "Nếu xa nhau" ở câu thứ hai thành hai chữ "Khóc em", làm bài nhạc không có cảm giác cứng ngắt, thiếu sinh động:

*Nếu xa nhau / anh xin làm mây thu
Khóc em / dài những tháng mưa ngâu
Mưa thu buồn / buồn đời anh bấy lâu
Gió thu sầu / hát bài ca nhớ nhau*

Các thí dụ khác của dạng này là bài **Xin Một Ngày Mai Có Nhau** (*Còn lại đây / một buổi chiều ướt cơn mưa, Còn lại đây / sương mù đường vắng tiễn đưa ...*), hay là bài **Trái Tim Ngục Tù** (*Anh đã gọi em / lời buồn chân mây, Anh đã chờ em / đến khi lá bay*)

b. Dạng Tĩnh Tiến Câu Nhạc

Ta còn thấy một loại khai triển khác, theo một motive nhất định của cả câu, rồi các câu sau tịnh tiến câu nhạc lên xuống, nhưng vẫn giữ nguyên tiết tấu. Tôi xin tạm gọi là dạng "Tĩnh Tiến Câu Nhạc". Tuy nhiên nhạc sĩ lại cũng "phá cách" bằng cách thêm hay bớt chữ. Bạn xem bài **Thoáng Mây Bay** sau đây, đa số từng câu là 3/3/3 nhưng nhạc sĩ bỏ vào 4 chữ lúc cuối, như câu đầu "*một thoáng mây bay*", hay là "*theo gió tha phương*" sau đó. Trong phiên khúc 2, câu thứ ba, tác giả bỏ bớt một chữ thành "*cho anh*".

*Đời lênh đênh / trôi giòng nước / một thoáng mây bay.
Tình yêu ơi / xin đừng bước / chân heo may.
Ngày hôm qua / em ra đi / theo gió tha phương.
Để lại những / thương cùng nhớ / trên con đường.*

*Tìm vòng tay / trong cuộc sống / từ bấy lâu nay.
Tìm quên lãng / trong rượu đắng / trong cơn say.*

*Người yêu ơi /cho anh/ thấy em cười.
Tình quay bước /xin tình yêu/ ghé vào đời.*

Nếu không hát theo và chỉ nhìn lời thôi, ta thấy bài này na ná như bài "Nếu Xa Nhau". Nhưng nếu hát theo, bạn sẽ thấy câu đầu của "Thoáng Mây Bay" có thể được coi là motive của bài, vì các câu sau là tịnh tiến của câu ấy. Còn trong "Nếu Xa Nhau", câu đầu gồm phần hỏi/giả thuyết "nếu xa nhau", và phần đáp/hệ quả: "anh xin làm mây thu".

Ta thấy những bài nhạc đặc sắc thường hay nằm trong dạng này, hay là một biến thể của nó. Thí dụ khác rất đặc sắc là bài **ĐỂ QUÊN CON TIM**, trong đó motive phải là cả một câu đầu, chứ không chỉ là bốn chữ "gọi thầm tên em":

*Gọi thầm tên em / khi nắng / chiều nhạt ngoài sân
Trở về Cali / anh nghe / nhớ nhung giảng sào
Từ ngày xa em / anh bỗng / trở thành lặng câm
Ngày rời Paris / anh hứa / sẽ quay trở lại*

Viết tới đây, và sau khi đọc đi đọc lại, tôi thấy dạng thứ hai này cũng na ná như loại thứ nhất, nhất là trong nhạc Đức Huy! Nhưng nếu thử tìm thí dụ trong nhạc của một nhạc sĩ khác như Trịnh Công Sơn chẳng hạn, bạn sẽ thấy ngay hai dạng hoàn toàn khác nhau. Điển hình nhất là bài **ĐIỂM XƯA**, các câu sau là tịnh tiến của cả câu đầu tám chữ:

*Mưa vẫn mưa bay trên tầng tháp cổ
Dài tay em mấy thuở mắt xanh xao
Nghe lá thu mưa reo mồn gót nhỏ
Đường dài hun hút cho mắt thêm sâu*

hay là bài **HẠ HỒNG** của nhạc sĩ Phạm Duy (chú ý câu cuối rút ngắn từ 7 thành 5 chữ với dung ý làm bài nhạc mắt đối xứng):

Mùa hè đi qua như làn gió

*Mùa hè trong ta đã đỏ hoe
Mùa hè đôi ta bốc lửa cháy
Lửa thiêu trái đất này*

*Mùa hè con tim đã toả nắng
Mặt trời trong ta đã ngời cao
Mùa hè mưa rơi cũng đỏ máu
Và nhuộm hồng trăng sao.*

c. Dạng Khai Triển Rộng

Sau cùng, tôi còn thấy một dạng nữa, không giống hai dạng trên. Đó là khi nhạc sĩ đưa ra một câu đầu, xong khai triển trên câu đó với độ dài ngắn khác nhau, cho đến khi hết phiên khúc. Dạng này tôi tạm đặt tên là **Dạng Khai Triển Rộng**. Thí dụ như trong bài **Như Đã Dấu Yêu**:

Motive: *Trong đôi mắt anh em là tất cả*
Khai triển motive: *Là nguồn vui,
là hạnh phúc em dấu yêu
Nhưng anh ước gì
Mình gặp nhau lúc em chưa ràng buộc
Và anh
chưa thuộc về ai*

hay như trong bài **Mùa Đông Sắp Đến Trong Thành Phố**

Motive: *Mùa đông sắp đến trong thành phố*
Khai triển motive: *Buổi chiều
trời lạnh ...
Heo may từng cơn gió
bước chân về căn gác nhỏ
Nhìn xuống
công viên...*

Tất nhiên, câu thứ nhất không nhất thiết lúc nào cũng phải dài hơn câu thứ hai, như hai dẫn chứng vừa trên. Thí dụ như trong bài **Bay Đi Cánh Chim Biển**, câu đầu ngắn hơn các câu sau:

Motive: *Bay đi cánh chim biển hiền lành*

Khai triển motive: *Chẳng còn giấc mơ nào, để giữ đôi chân em
Chẳng còn tiếng nói nào, để trách cứ em
Khi mặt trời đậu trên đôi cánh vỗ*

hay như trong bài **Một Tình Yêu:**

Motive: *Một người mãi đi*

Khai triển motive: *tìm nơi chân mây cuối trời
Trái con tim khờ dại
Chờ ngày tình yêu đến trong cuộc đời
Lần này người ấy muốn yêu
Yêu dài lâu mãi mãi
Lần này người ấy muốn yêu
Yêu một người mà thôi*

Trong dạng thứ ba, vì hơi tự do hơn hai loại trước kia, nên trong nó cũng có thể có chứa hai loại trước khi nó đang khai triển bài nhạc, chưa kể nó còn có thể lặp lại theo cấu trúc nhạc, tuy không liền sát nhau. Ta xem lại thí dụ của **Mùa Đông Sắp Đến Trong Thành Phố:**

Mùa đông sắp đến trong thành phố

Buổi chiều

trời lạnh ...

Heo may từng cơn gió

bước chân về căn gác nhỏ

Nhìn xuống

công viên...

sẽ thấy "buổi chiều, trời lạnh" có sự đối xứng, lặp lại với "nhìn xuống,

công viên". Đây có thể được coi là một biến thể của dạng tịnh tiến (loại 2 đã xếp loại ở trên) chẳng?

Bạn thấy là tôi chỉ định dạng phiên khúc thôi, chứ chưa đả động gì đến điệp khúc. Thiên nhiên, điệp khúc được tạo ra vì nó hoặc là nguồn, hoặc là hệ quả của phiên khúc. Nói cách khác, nếu nhạc sĩ viết điệp khúc trước, thì phiên khúc được viết sau, phụ họa cho điệp khúc. Còn nếu phiên khúc được viết trước, thì điệp khúc làm nhiệm vụ tương phản phiên khúc, cũng như làm bài nhạc trọn vẹn.

Trong **Bay Đi Cánh Chim Biển** chẳng hạn, ta thấy phiên khúc đặc sắc hơn rất nhiều so với điệp khúc. Mà thật ra đoạn ấy chỉ có thể được gọi là đoạn nối (bridge) giữa các phiên khúc.

***Phiên Khúc:** Theo tiếng hát của người thủy thủ
Lượn trên sóng vỗ về ghềnh đá chim bay qua
Lang thang cánh gió chiều buồn trắng men san hô
Đất trời rộng sao em không bến đỗ*

***Bridge:** Giấc mơ của tôi và cánh chim hải âu
Bay ra khỏi tâm tay và tiếng sóng*

Tới đây, ta thấy bật ra một vấn đề khác. Trong bài nhạc chỉ nên có một đoạn hay nhất mà thôi, hoặc phiên khúc hoặc điệp khúc? hay cả hai đều phải cực hay hết??? Vậy thì chúng sẽ tranh giành (compete) với nhau?

Tôi liên tưởng đến bài **Yesterday** của The Beatles, cả phiên khúc lẫn điệp khúc đều rất hay! Vậy đâu là bí quyết để nó có thể tồn tại trên 50 năm nay rồi???

Tôi nghĩ, phân loại sơ thành ba loại như vậy có hai lợi ích. Thứ nhất, người nghe không thôi mà muốn tìm hiểu thêm về nhạc thì có lối đi nhạc, hát một bài lên rồi tự đó xem bài này thuộc dạng nào. Thứ nhì, với người muốn viết một bài nhạc như tôi cũng dễ khai triển hơn. Ví dụ như

tôi có một cái motive hay, bây giờ tôi có ba chọn lựa để khai triển, không như trước kia tới Ngã Sáu Phù Đổng Thiên Vương không biết rẽ hướng nào đi tiếp!

Các Dòng Nhạc Khác

Như tôi đã kể ở phần trước, tôi sưu tầm được trên 60 CD những gì anh Duy Cường đã phụ trách phân hòa âm ở hải ngoại. Có rất nhiều CD về nhạc Phạm Duy mà tôi thích và đã kể ra trong một số bài viết trước đây. Ngoài ra, tôi còn đặc biệt thích bốn CD sau:

- **Dù Nghìn Năm Qua Đi** - Tình Khúc Đặng Khánh với tiếng hát Tuấn Ngọc,
- **Giọt Lệ Cho Ngàn Sau** - Tình Khúc Từ Công Phụng cũng với tiếng hát Tuấn Ngọc,
- **Trở Về Mái Nhà Xưa** - Tiếng hát Thiên Phượng
- **Đá Xanh** - Tình Khúc Lê Uyên Phương và Trịnh Công Sơn - Tiếng hát Thiên Phượng



Các CD trên đều toàn là những bài từ hay cho đến rất hay, nội dung của từng CD rất đồng nhất. Anh Tuấn Ngọc, chị Thiên Phượng và anh Duy Cường đã giới thiệu đến với tôi hai nhạc sĩ xuất sắc của Tân Nhạc Việt Nam là Từ Công Phụng và Đăng Khánh, cũng như giới thiệu thêm những bài nhạc hay khác của các nhạc sĩ Lê Uyên Phương và Trịnh Công Sơn.

Thật đáng tiếc tại thời điểm tôi viết bài này (4/2017), trang nhà Lê Uyên Phương đã không còn tồn tại nữa, nhưng còn một trang về nhạc sĩ Đăng Khánh vẫn còn hoạt động mạnh mẽ. Bạn đọc có thể download những bài nhạc hay mà tôi rất yêu thích trong trang sau:

<https://dangkhanhmusic.com/music/musicsheets/>

Mười bài mà tôi muốn liệt kê trong CD **Dù Nghìn Năm Qua Đi** ở đây

là:

Đêm Trăng Khuya
Ta Muốn Cùng Em Say
K. Khúc của Lê
Dù Nghìn Năm Qua Đi
Cánh Hoa Xưa
Mắt Em Vương Giọt Sầu
Yêu Dáng Em Xưa
Hạt Mưa Bay Cuối Đời
Lệ Buồn Nhớ Mi
Cung Đàn Xưa

Rất khó phân tích và không công bằng cho Nhạc Đăng Khánh nếu tôi nói về nhạc của ông một cách sơ sài, vội vã. Tôi nghĩ ông học sâu về các luật hòa âm, nghiên cứu nhiều về nhạc cổ điển, v.v. và chúng thể hiện rất rõ qua cách đặt câu rất thơ và trang trọng. Chẳng hạn như trong bài **Cánh Hoa Xưa** - câu motive mười chữ (loại hai) thông thả đặt vấn đề, cung nhạc biến đổi, rồi những câu kế tiếp khoan thai, để rồi kết bài với một hạ cánh xuống chủ âm thật dịu dàng. Nét nhạc câu cuối thật sang cả "*Cánh hoa xưa với vòng tay cũ, đã xa muôn trùng*", trở về nốt chủ âm Do - khẳng định cái sự "*đã xa muôn trùng*" này là chắc chắn rồi, khỏi cần bàn cãi gì nữa, nhưng sao ta vẫn còn nghe đâu đây nỗi tiếc nuối khôn nguôi. Cách đặt hợp âm cũng thật điệu nghệ với những B+, AbMaj7, G+ xen lẫn với các hợp âm phức tạp khác nhưng được đơn giản hoá thành "slash chords" như Eb/Bb, Dm7(b5)/Ab.

4/2017

VỀ NHẠC THUẬT CỦA NHẠC SĨ LÊ UYÊN PHƯƠNG

... Chỉ một lần nghe, ta cũng có thể cảm thấy ngay đó là những khúc ca được sáng tác với cảm hứng âm nhạc đích thực, nhưng đó là một cảm giác không làm dáng và cũng không làm ra quá đáng, mà độ lượng, như là cố ý cầm lại vừa với tầm ngậm ngùi, ngao ngán của kiếp sống ...

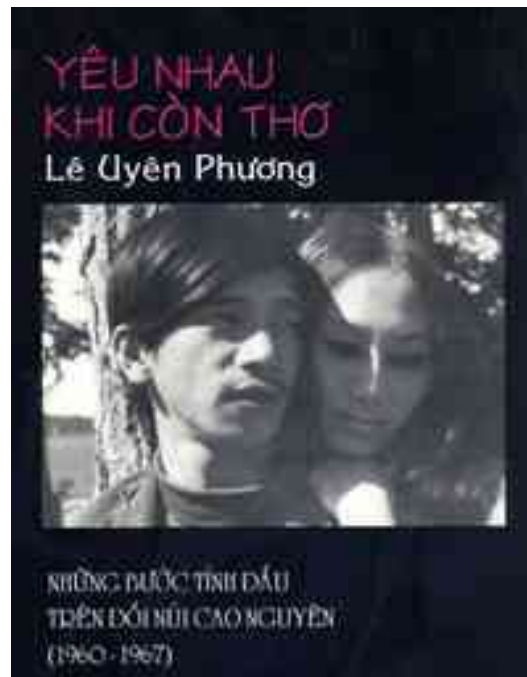
... Tiếng nói mới đó, những "chansons de sanglot" đó, không biểu tỏ gì khác hơn là hạnh phúc ái tình giống như một hòn đảo mật mù sương trong cơn giông thời đại. Bởi vậy mà ta nghe thấy nhiều đau đớn, nhiều nước nỏ đến thế. Chẳng phải là niềm đau mê man, mà là niềm đau sáng suốt: mắt mở thật lớn, ta nhìn nó đi thẳng vào tim ta đau nhói. Đó là tại sao những melodies đau đớn của PHƯƠNG - nơi ta có lẽ đã bắt lại được một machochisme huy hoàng - luôn luôn ở mode majeur. Cái "buồn majeur" là cái buồn sâu thẳm nhất trong âm nhạc có chủ âm. Và đó chính là "thú đau thương" đơn và thuần vậy

Cung Tiến
Sàigòn 20-2-1970

Đó là những lời thật trân trọng của nhạc sĩ Cung Tiến chia sẻ cảm nghĩ của ông về dòng nhạc Lê Uyên Phương (LUP), được đăng lại ở bìa sau tập nhạc Lê Uyên Phương - Khi Loài Thú Xa Nhau.

Thật vậy, mười bảy trên hăm hai ca khúc của hai tập nhạc đó đều nằm ở cung trưởng, mà lại là cung trưởng tươi sáng như Do Trưởng, Sol và Re trưởng, chứ rất ít bài ở thể buồn buồn Fa trưởng, còn tuyệt nhiên là ông không dùng hai dấu giáng Si bemol trưởng. Đây là một nghịch lý cần phải được làm sáng tỏ về mặt nhạc thuật. Trưởng thì thường thường là vui, tại sao trong nhạc Lê Uyên Phương nó lại trở nên buồn sâu thẳm,

thậm chí *đau đớn*, *nức nở*, mà cũng lại vừa rất *huy hoàng* - như nhạc sĩ Cung Tiến đã phê bình?



Một vài ghi chú nhỏ nhỏ tiếp theo đây cũng không thể nói lên được nhiều về dòng nhạc, nhưng nếu bạn để ý, bạn sẽ thấy cách thức khai triển cũng như cấu trúc bài nhạc của nhạc sĩ Lê Uyên Phương phức tạp hơn nhiều so với các nhạc sĩ cùng thời, như nhạc sĩ Trịnh Công Sơn (TCS) chẳng hạn. Một đoạn phiên khúc của một bài nhạc thường không chỉ đơn giản là một loạt những tình tiến của một cung nhạc (Tình Nhớ - TCS), hay một khai triển đơn thuần của một ý nhạc nào đó (Nắng Thủy Tinh - TCS). Các câu nhạc cũng có độ dài không bằng nhau, như 8 8 8 8 trong phiên khúc của Diễm Xưa (TCS) chẳng hạn. Nhạc Lê Uyên Phương gập ghềnh, các câu nhạc có độ dài khác nhau, cách phát triển câu nhạc cũng thay đổi theo từng bài chứ không theo một khuôn mẫu nhất định. Trong phiên khúc, nhiều khi nhạc sĩ đổi từ Trưởng sang Thứ thật lạ kỳ như trong bài **Đá Xanh**, hay chuyển đoạn nhỏ Re thứ xen kẽ giữa điệp khúc Re Trưởng và phiên khúc cũng Re Trưởng của **Đêm Chợ**

Phiên Mùa Đông . Hay nhất là các cấu trúc (song system) của bài nhạc. Sau đây là một vài thí dụ về sự đa dạng:

- Buồn Đến Bao Giờ : ABA'CA,
- Kỷ Niệm Trong Chiều : AA'BA"C,
- Nỗi Buồn Dâng Hiến : ABA',
- Một Ngày Vui Mùa Đông / Còn Nắng Trên Đồi / Hết Rồi Những Ngày Vui: AABA,
- Đêm Chợ Phiên Mùa Đông hay Vững Lầy của Chúng Ta:: AABCA
- Không Nhìn Nhau Lần Cuối : ABCAB
- Dạ Khúc Cho Tình Nhân : AABC
- Đá Xanh ABABAB, v.v.

Ngoài ra, cái tựa đề của bài nhạc cũng góp phần không nhỏ vào việc "loãng hóa" nhạc LUP nữa. Các tựa bài của ông hầu như cũng chỉ là định nghĩa sơ sài về nội dung bài hát, chứ không theo kiểu mẫu của nhạc pop. Trong nhạc pop, tựa bài phải nằm ở hai chỗ *chiến lược* là đầu bài hoặc cuối bài, và phải được lặp đi lặp lại ở điệp khúc, nhằm để người nghe nhớ bài nhạc dài hơn. Tựa bài trong nhạc Lê Uyên Phương phớt lờ một cách cố ý khái niệm tựa bài đó. Thậm chí trong bài nhạc **Chiều Phi Trường**, cả bài nhạc không có một chi tiết nào tả cảnh phi trường hay phi cơ, nếu nhạc sĩ để tựa là Chiều Quán Trọ nghe cũng rất thích hợp!

Những chi tiết nho nhỏ vừa kể trên, nếu gom góp lại vào một bài sẽ tạo nên một không khí lãng đãng, rời rạc, có lẽ vì thế mà góp phần vào cái sự buồn đau đớn chãng?

Lời nhạc của Lê Uyên Phương cũng góp một phần rất đáng kể tạo nên nét nhạc riêng biệt của dòng nhạc này. Trong nhạc của ông, người nam và người nữ là một hiện hữu, gắn bó vào đời nhau: "*tôi với em, dương trần vai tiễn đưa*", "*ta từng thương mến nhau ... em đành quên lãng sao?*", "*em ơi, xin em nói yêu thương đậm đà*". Khi nói lời chia ly cũng phải là hành động rất rõ ràng "*Em ơi Em ơi quay đi để cho chia lìa lần này dài phút xót xa*". Ông cũng sử dụng rất nhiều các hình ảnh trắng,

sao, mây trời, v.v để nói lên tâm trạng, như nhiều nhạc sĩ cùng thời. Riêng vấn đề "mây trời" trong nhạc của ông cũng khá dài để thừa sức làm một tiểu luận phân tích. Khác với quan niệm thường gặp về nhạc LUP là nhạc của ông có vẻ wild, man dại, thậm chí có nhiều "dục tính", tôi thấy nhạc của ông có nhiều bài thật thanh khiết, cao sang, thật đẹp như "*Mình ngồi ngắm mây trời, tuổi hồng đã xa vời*", "*khi em bước đến bên tôi, lời chim tung bồng*", "*này anh ơi suối reo sườn đồi, này chim ơi reo mừng cuộc đời ghi tên*", "*vì đâu mê say phồn hoa, như áo gấm sáng lóng lánh*", v.v. và v.v.

Dòng nhạc Lê Uyên Phương thật say đắm, có thật nhiều điều cần phải được phân tích để tìm kiếm, để đồng cảm, để thấy sự thông minh trong cách tạo dựng một bài nhạc để tạo một ấn tượng, vu vơ hay say đắm, hồn nhiên hay ưu tư, buồn thoáng qua hay buồn muôn thuở. Hy vọng sẽ có một hay nhiều dịp khác nữa để tôi phân tích từng bài nhạc một cách cụ thể hơn và cùng bạn hiểu thêm về nhạc thuật của người nhạc sĩ đa tài Lê Uyên Phương.

Buồn Đến Bao Giờ - bản nhạc đầu tay của nhạc sĩ Lê Uyên Phương

Tiếp theo bài viết ngắn gồm thật nhiều câu hỏi không lời giải đáp về nhạc thuật của nhạc sĩ Lê Uyên Phương, tôi lựa ra bài nhạc đầu tay "**Buồn Đến Bao Giờ**" rồi tìm tòi, mổ xẻ các kỹ thuật viết nhạc trong đó. Tôi muốn biết "cái sự buồn" đã được tác giả trình bày về phần nhạc thuật ra sao.

Thang âm trưởng mà không trưởng

Như bạn cũng biết, thang âm Do trưởng gồm có bảy nốt nhạc: Do Re Mi Fa Sol La Si. Nếu bạn bỏ thì giờ ra đếm từng nốt nhạc trong bài này coi số lần các nốt hiện ra, bạn sẽ thấy hai nốt **Mi** và **Si** rất ít khi xảy ra. Nốt **Mi** là quãng ba trưởng của nốt Do, do vậy nó góp phần làm nên cái "air" (không khí) của bài nhạc. Do vậy, nếu ta đang ở trong Do trưởng mà ta không dùng nhiều nốt Mi, có nghĩa là bài nhạc không hoàn toàn thuần trưởng, với hệ quả là ta tha hồ sử dụng các hợp âm thứ như IIm, IIIIm, và VIIm (tức Dm, Em, và Am trong thang âm Do trưởng), làm bài nhạc có sắc thái "thứ", tức là "buồn" nhiều hơn vui. Không có nhiều nốt Mi cũng có nghĩa là ra có thể sử dụng nhiều các hợp âm như Dm7, Em7, Am7 hay Am6 cho nhạc có vẻ loãng ra như khi nghe nhạc Blues hay Jazz. Với diễn giải tương tự, bài nhạc có rất ít nốt Si, thường là dùng làm nốt tạm, nhanh để trở về chủ âm Do, chứ không được dùng nhiều để làm tăng kịch tính của bài nhạc.

Thêm vào đó, ở đoạn giữa bài tác giả thêm vào nốt IIIIm (Mi b), đây là một nốt trong thang âm G Aeolian (Sol La Si b Do Re Mi b Fa - biến thể của thang âm bậc V - G trưởng- và do đó có nhiều nốt chung với thang âm Do trưởng), thành ra ta có thể dùng các hợp âm buồn bã,

bluesy khác như Ab7 hay Fm7.

Tóm lại, ta có thể nói là bài này nhạc sĩ đã dùng thang âm **Do Re Fa Sol La**, tuy thuộc về trưởng nhưng rất "hà tiện" dùng nốt Mi là quãng 3 trưởng.

Bố cục bài hát

Trước tiên mời bạn đọc lại trích đoạn lời nhạc:

*Trời mưa mãi mưa hoài
Thần tiên giấc mơ dài
Vào cuộc đời sỏi đá, biết mình si mê
Buồn ơi đến bao giờ
Còn thương đến bao giờ
Khi mùa thu còn mang tiếng buồn đêm hè*

*Vòng tay đã buông rồi,
Chán chường in trên nét môi
Muốn lệ sầu dâng nữa thôi đem vào nhau
Dung nhan mang tình yêu
Còn ánh sáng huy hoàng
Tìm ánh mắt, tìm suối tóc khi còn thơ ngây*

*Vành môi khép mong chờ
Người đi dáng bơ phờ
Sao còn đem tiếng khóc, ước vọng ân tình*

*Em ơi, lá đổ hoa tàn
Đếm tuổi cuộc đời trên hai bàn tay trơn
Em ơi, em ơi!
Xuân nào tàn, Thu nào vàng, môi nào ngỡ ngàng*

...

Bài nhạc này được viết dưới dạng **ABA'CA**, với các phân loại thêm như sau:

A (16 trường canh): *Trời mưa mãi ... đêm hè*. Gồm có: **A1**: *Trời mưa mãi ... si mê*, và **A2**: *Buồn ơi ... đêm hè*.

B (16 trường canh): *Vòng tay đã ... đến thơ ngây*. Gồm có: **B1**: *Vòng tay đã ... đem vào nhau*, và **B2**: *Dung nhan ... thơ ngây*.

A' (8 trường canh): *Vành môi khép ... ân tình*.

C (16 trường canh): *Em ơi ... đến ngõ ngang*. Gồm có **C1**: *Em ơi ... tay tron*, và **C2**: *Em ơi Em Oi ... ngõ ngang*.

Sau cùng là nhắc lại đoạn A với lời ca khác.

Cân bằng giữa các đoạn nhạc

Bạn thấy, tuy là bản nhạc đầu tay, nhưng sự sắp xếp bố cục cũng là một tính toán già dặn, khi nhạc sĩ để đoạn A' chỉ bằng một nửa độ dài của A, làm bài nhạc rút ngắn một cách bất thường, tuy các nốt nhạc không có gì khác hơn là đoạn A2. Nhạc sĩ Lê Uyên Phương đã nắm bắt được cách xếp số lượng câu nhạc để tạo nên kịch tích của bài nhạc. Tuy đoạn A' kết bằng sự trở về chủ âm Do, do sự thiếu trường canh (8 thay vì 16) ta cảm thấy hụt hẫng - một sự buồn vì không hoàn toàn chẵn?

Cũng cần phải bàn thêm một chút về sự cân bằng của các đoạn nhạc với nhau, cũng như cân bằng giữa các câu nhạc nhỏ với nhau, để làm sáng tỏ thêm nghệ thuật viết nhạc nói chung, và của tác giả Lê Uyên Phương nói riêng. Đoạn A1 được coi là không cân bằng, vì nó gồm 2+2+4 trường canh (2: *trời mưa mãi mưa hoài* + 2: *thần tiên giấc mơ dài* + 4: *vào cuộc đời sỏi đá biết mình si mê*). Biết nó cân bằng hay không rất dễ. Bạn hát thử câu đó lên, nếu thấy nhịp điệu và giai điệu còn chưa "đã",

thì nó chưa cân bằng. Muốn nó cân bằng, thì thường người nhạc sĩ phải thêm vào một đoạn nữa giống vậy, thì nó sẽ cân bằng vì vế trái đã bằng với vế phải $2+2+4 = 2+2+4$.

Thành ra ở đoạn trên, khi tôi nói về cân bằng của A', thì bạn thấy A' = 2+2+4, chỉ có 8 trường canh trong một khối ABA'CA gồm toàn những 16 trường canh, mất cân bằng ở chỗ đó.

Điểm chú ý khác của đoạn A là câu nhạc gồm có 2 motives "*trời mưa mãi mưa hoài*" và "*vào cuộc đời sỏi đá biết mình si mê*". Motive 1 được nhắc lại hai lần, lần sau đổi các nốt cùng trong thang âm Do Re Fa Sol La để xuống thấp hơn. Sau đó A2 cũng nhắc lại cấu trúc hết như đoạn nhạc A1, nhưng với trường canh cuối trở về chủ âm.

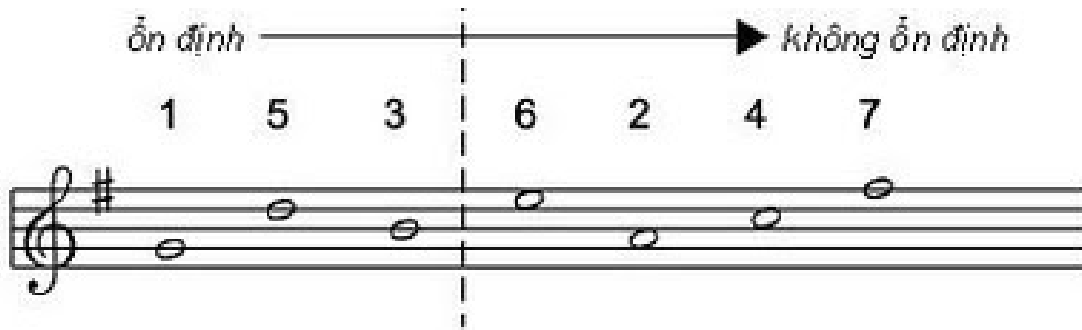
Trong đoạn B, bắt đầu với B1 ta thấy nhạc sĩ dùng y hệt nhịp điệu đoạn A, nhưng câu nhạc đã biến đổi thành một sắc thái khác, đó là vì tác giả đã giới thiệu nốt **Fa** (chữ *rời*) như là kết của motive (*Vòng tay đã buông rời*). Để thấy được tác dụng của sự giới thiệu của nốt **Fa** này, có lẽ ta cần phải xem lại các nốt cuối các motives của đoạn A:

A1: (...hoài) **5** (...dài) **1** (...mê) **5**

A2: (...giờ) **5** (...giờ) **1** (...hè) **1**

Không phải chỉ trong đoạn A1 này thôi, mà tôi còn đề ý đến các nốt cuối của bất cứ một câu nhạc nhỏ nào trong bài nhạc. Thường thì chúng hay kết thúc ở chủ âm Do (1) hay ở quãng 5 Sol. Đôi khi nó cũng nằm ở quãng 3 (Mi nữa). Nhận xét này đáng kể vì ba lý do.

Thứ nhất, nếu ta dùng nhiều nốt như vậy làm bài sẽ có cảm giác an bình, thường thường, **buồn buồn**, không lãng xãng, vì không cần phải hóa giải để trở về chủ âm.



(thí dụ về các nốt từ rất ổn định đến rất không ổn định của thang âm Sol trưởng - Trong Do trưởng thì 1, 5, 3 là Do Sol và Mi là các nốt ổn định)

Thứ hai là khả năng dùng nhiều hợp âm jazzy như 6, 7 hoặc 9 cho các chỗ đó, để tạo nên các sắc thái khác nhau, thay vì phải lệ thuộc vào nốt "kịch tính" của giai điệu.

Lý do thứ ba là cái **nốt Fa** vừa nói tới ở trên, vì ít dùng nên khi dùng thì thấy nó mới mẻ, tạo sắc thái riêng cho đoạn B ngay lập tức.

Đoạn B2 còn ly kỳ hơn, khi **nốt Mi b** (quãng 3 thứ) được giới thiệu lần đầu và rồi lặp lại 4 lần để xác minh sự quan trọng của nó, sau khi đi từ cao trào **Mi** (còn *ánh sáng*) -> **Mi b** (*ánh mắt, suối tóc*) -> **Re** (*thơ ngây*) Có một sự liên hệ mật thiết giữa lời nhạc và nốt nhạc (prosody) trong câu nhạc này, nó làm *ánh sáng*, rồi *ánh mắt sáng* hơn phải không bạn?

Các chi tiết nhỏ nhỏ khác làm đoạn B hay lên gồm có: sự thêm vào 4 chữ " chán **chường in trên nét môi**" (*bạn thử hát thiếu chữ in xem có khác không?*) làm trường canh trở thành 4 móc đơn - phá nhịp thường gặp trong bài. Thứ hai là cách chặt câu nhỏ ra của B2 khác với đoạn A2: **Tìm ánh mắt / tìm suối tóc / khi còn / thơ ngây**, làm bài nhạc biến đổi khác đi.

Đoạn C

Nếu như đoạn B giống như đoạn A, rồi đoạn A' chẳng khác gì hơn là A2, nhưng có tác dụng như một câu nối cho bài, thì trong đoạn C, nhạc sĩ đã làm câu nhạc khác đi bằng cách ... bót 5 chữ thành hai chữ tán thán "Em ơi", tiếp sau là một câu 4 chữ, cũng khác với cách đặt câu năm chữ như trước. Cấu trúc thì vẫn như vậy 2+2+4, nhưng trong nội tại, căng thẳng, kịch tính đã diễn ra, với đỉnh điểm là bốn chữ tán thán lặp lại trong 4 trường canh "Em ơi Em ơi", đòi hỏi một giải quyết rất ráo nhưng không hoàn toàn là mười chữ "Xuân nào tàn, Thu nào vàng, môi nào ngở ngàng". Ở đây, ta lại thấy một sự kết hợp giữa nhạc và lời thật tuyệt diệu vì chữ "**ngở ngàng**" được cho vào **phách yếu** (nhịp 2) của trường canh, tạo nên một sự *hụt hẫng* trong người nghe. Thật là *ngở ngàng*! Ngở ngàng đó, nhưng không xa lạ, vì cái sự "buồn len lén tâm tư" đã được giới thiệu sơ sơ bằng cách chẻ câu thành 3/3/2/2 như ở B2 rồi!

Sau khi thêm vào đoạn A với lời nhạc khác để kết thúc bài, nhạc sĩ cho chúng ta thấy một sự chia ly thể hiện trong cách viết nhạc bằng cách nhắc đi nhắc lại các chữ chính **buồn ơi** và **bao giờ** ở các nhịp mạnh, để rồi sau cùng chặt hai chữ **tháng năm** và **đợi chờ** ra thành *tháng đợi năm chờ*, nghe nó dài lê thê làm sao.

Cảm giác của tôi sau khi nghe bài này, cũng hết như khi được xem các tranh vẽ của danh họa Salvador Dalí, trong đó tác giả vẽ những hình ảnh như cái đồng hồ trôi tuột theo thời gian, đàn kiến đỏ bò chậm rãi, vách đá không người, v.v. trên một sắc màu cam u buồn, ảm đạm.



Trong nhạc Lê Uyên Phương cũng vậy, cũng những hình ảnh như *nằm nghe tiếng mưa nguồn, tưởng em bước chân buồn, rồi trời mưa mãi mưa hoài, vào cuộc đời sỏi đá, vòng tay đã buông rời, ánh sáng huy hoàng, vành môi khép mong chờ, người đi dáng bơ phờ, lá đổ hoa tàn, hai bàn tay trơn*, v.v. và v.v. Chỉ toàn là những hình ảnh, xen lẫn với các thái độ như *biết mình si mê, còn thương đến bao giờ, đã buông rời, chán chường, thơ ngây*, v.v. đan quện vào nhau, mục đích mô tả một tâm trạng buồn.

Có lẽ vì nhạc của ông mang nhiều tính hội họa, nên các tranh vẽ của ông tuy không được biết đến nhiều như dòng nhạc, nhưng cũng đầy ắp những hình ảnh trừu tượng như nhạc của ông?



Bạn thấy đó, tuy là bài viết đầu tay (1960 tại Pleiku) nhưng nhạc sĩ Lê Uyên Phương đã cho thấy một sự già dặn trong cách bố cục bài nhạc, cách khai triển motives và cách chúng tương tác với nhau, cách đặt lời phù hợp với nét nhạc, cách "hà tiện" nốt nhạc và "bung" ra khi cần, v.v. và v.v. Bài nhạc ẩn tàng một sức sáng tạo với ít nhất ba khúc nhạc A B C khác nhau nhưng hòa trộn với nhau thật gọn ghẽ, "cứ như là cậu với mợ", như thể chúng không thể nào tách rời nhau. Các motives nhạc trong bài nhạc này cũng không hề được vay mượn và sử dụng lại trong các bài nhạc kế, như thể là nhạc sĩ cứ luôn tiến về phía trước. Thật vậy, chúng ta biết nhiều về nhạc sĩ chỉ qua hai tập nhạc **Yêu Nhau Khi Còn Thơ** và **Khi Loài Thú Xa Nhau**, chỉ với khoảng hai mươi bài thôi, nhưng cũng quá đủ để có một chỗ đứng riêng trong Âm Nhạc Việt Nam, để khi nghe thì không thể nào lầm được nhạc của ông với nhạc người khác.

Chiều Phi Trường – Bàn về cách viết nhịp điệu trong nhạc Lê Uyên Phương

Như có viết trong một bài trước, tôi đặc biệt thích cách đặt số lượng các chữ trong các bài hát của nhạc sĩ Lê Uyên Phương. Cách đặt này làm bài nhạc luôn luôn có một cái gì đó sôi động, nhấp nhô, không đoán trước được, mà cũng không lạ tai lắm để làm người nghe luôn thích thú. Bài "**Chiều Phi Trường**" là một thí dụ như vậy, trước tiên mời bạn xem lại trích đoạn lời nhạc.



*Tôi với em
dương trần vai tiễn đưa
ngày hôm qua trong nắng thiên đường
ngày hôm nay lo âu tìm về nơi bến ngân*

*Những đóa hoa phai hồng trong mong chờ
xin hãy xanh như thời gian, thời gian*

*Tôi với em
xin cùng xây ước mơ
dù mai đây xa cách muôn trùng
dù mai đây nơi xa phồn hoa không thiết tha*

*Những cánh chim trong hồng hoang thiên đường
sẽ quên hay còn yêu, còn yêu nhân tình*

*Một lần xa cách
lòng thêm thiết tha
buồn rơi ướt vai
buồn ai có hay
cho dòng nước mắt
cho dòng nước mắt
cho dòng nước mắt
trôi mau*

...

Một sườn bài nhịp nhàng

Trước hết, trong phần 1 của phiên khúc 1, tác giả cho ta một sườn bài rất nhịp nhàng, tựa như khi ta nhảy các điệu vũ Nam Mỹ vậy. Công thức đó là:

1 - 2 3 - 1 2 3 4 5 - 1 2 3 4 5 6 7 - 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

*Tôi - với em - dương trần vai tiễn đưa - ngày hôm qua trong
nắng thiên đường - ngày hôm nay lo âu tìm về nơi bến ngân.*

Bạn hãy thử hát theo nốt nhạc, nhưng thay vì hát chữ thì đếm số như trên. Bạn thấy các chữ tăng theo một công thức, một mẫu (pattern) nhất

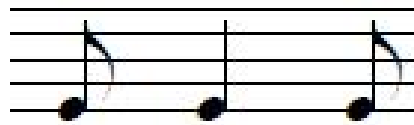
định, một dạng công thức toán (mà vì trả hết cho thầy rồi nên tôi quên mất tên chuỗi lặp này.) Bài nhạc ngân nga, và kết ở các nhịp mạnh.

Ngay sau đó, trong phần hai của phiên khúc 1, nhạc sĩ sửa cấu trúc một chút và làm ngắn đi một cách đáng kể, hai nốt cuối "*thời gian*" điền luôn hai trường canh 7 và 8 thay thế cho câu thứ tư như phần 1.

1 - 2 3 - 1 2 3 4 5 - 1 2 3 4 5 6 7 8

Những - đóa hoa - phai hồng trong mong chờ - xin hãy xanh như thời gian thời gian ...

Bạn thấy là có một cái cấu trúc, cái sườn rất vững chắc, nhịp nhàng là 4 trường canh đầu 1 - 2 3 - 1 2 3 4 5 làm bốn để người nghe có thể định vị, để neo lại, còn sau đó là khai triển của nhịp điệu ấy, hoặc dài ra, hoặc ngắn đi, chõi (syncopation) một cách rất căn bản là 1/2 nhịp-1 nhịp-1/2 nhịp:



Sau khi nghe đi nghe lại nhiều bài nhạc Lê Uyên Phương, tôi có thể kết luận sơ khởi là ông rất quan tâm đến cách tạo dựng một sườn bài với một nhịp điệu căn bản, rồi ông khai triển trên nền các nhịp điệu đơn giản đó.

Trong bài này, nhịp điệu ấy là 1 2 3 - 1 2 3 4 5.

Vài thay đổi nhỏ để phá nhịp

Trong phiên khúc thứ hai, cấu trúc rất giống như phiên khúc một, nhưng ở đoạn cuối, thay vì cho ít chữ thì nhạc sĩ lại bớt đi một chữ thành 2 chữ

"*sẽ quên*" rồi chèn thêm vào hai chữ nữa là "*hay còn yêu còn yêu nhân tình*".

1 - 2 3 - 1 2 3 4 5 - 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Những cánh chim - trong hồng hoang thiên đường - Sẽ quên - hay còn yêu còn yêu nhân tình

Bạn thấy là vì sườn bài đã có, những thay đổi tuy nhỏ nhặt này đã tạo một phong cách viết nhạc cho nhạc sĩ, trong đó nhạc sĩ tha hồ tạo những hiệu ứng nhỏ để làm cho nhịp điệu khi thì hối hả ("*hay còn yêu còn yêu nhân tình*"), khi thì khoan thai ("*như thời gian, thời gian*") không làm thính giả nhầm chán, mà cũng không làm họ chán nản vì quá khác biệt giữa các phiên khúc với nhau.

Trong bài trước, tôi có nhận xét là các kết thúc của câu của bài Buồn Đến Bao Giờ đều nằm trong các nốt ổn định. Trong bài này, tôi để ý thấy tỷ lệ cũng tương ứng như vậy

Tôi với em (Si)- dương trần vai tiễn đưa (Do)- ngày hôm qua trong nắng thiên đường (Re) - ngày hôm nay lo âu tìm về nơi bến ngân (La).

Những đóa hoa (La) - phai hồng trong mong chờ (Re)- xin hãy xanh (Si) như thời gian (La) thời gian (Re) ...

Tôi với em (Si) -xin cùng xây ước mơ (Do)- Dù mai đây xa cách muôn trùng (Re)- dù mai đây nơi xa phồn hoa không thiết tha (La)...

Những cánh chim (La) - trong hồng hoang thiên đường (Re)- Sẽ quên (Si) hay còn yêu (La) còn yêu nhân tình (Sol)

Bạn thấy chỉ trừ những chỗ in đậm cuối câu Do và La là chỗ để các hợp âm hoặc át như D7 hoặc thứ như La thứ, có tính cách không ổn định, cần

phải giải tỏa để trở về ổn định, các chỗ khác đã ổn định sẵn rồi, nên rất phù hợp với giai điệu ngân nga, nhịp nhàng của tiết tấu. Các biến đổi làm câu nhạc linh động đã xảy ra trong thân bài của từng câu nhỏ, như chỗ in đậm trong "*ngày hôm qua trong nắng thiên đường*" chẳng hạn, để tới cuối câu thì nhạc sĩ tìm cách về lại một trong ba nốt ổn định (đá số), hay (đôi khi) không ổn định tùy theo tâm tư của dòng giai điệu đang chảy.

Sau khi cho thính giả thưởng thức hai phiên khúc với thật nhiều nhịp chõi, nhạc sĩ tạo cảm giác nghỉ ngơi trong đoạn điệp khúc bằng cách cho chúng ta một câu nhạc với nhiều nốt một nhịp (quarter note) như "*Một lần xa cách*" và "*Buồn ơi xót vai*", xen lẫn với các nhịp chõi. Sau cùng, để nhấn mạnh "cái sự buồn" nhạc sĩ cho hát đi hát lại ba lần "*cho dòng nước mắt, cho dòng nước mắt, cho dòng nước mắt*" rồi mới kết là "*trôi mau*". Trôi mau mà phải nhắc đi nhắc lại thì dòng nước mắt này chắc là trôi cũng chậm, nghịch lý, nghịch lý ... mà lại cũng có lý! Đó là cái sự *buồn đau đớn* mà nhạc sĩ Cung Tiến nhắc đến chẳng?

Ở đoạn phiên khúc cuối, phần lớn các biến thể của tiết tấu đều như tôi đã phân tích ở trên, chỉ muốn thêm một điều nhỏ là các chữ "*vùi sâu theo tháng năm*" với chữ **năm** kết ở nhịp 3, là nhịp yếu hơn nhịp 1, do đó làm câu cảm thấy bị hụt hẫng, đây là một hiệu ứng rất hay, tạo thêm cảm xúc cho lời nhạc.

Về phương pháp soạn nhạc của nhạc sĩ Lê Uyên Phương

Tình yêu không phải là sự thêu dệt của trí năng, không sống trong tình yêu, người ta không thể viết tình ca được.

Lê Uyên Phương, trích từ truyện ngắn “Cha, con và biển”, sách “Không có mây trên thành phố Los Angeles”

Tiếp tục mạch suy nghĩ về phương pháp phát triển bài nhạc từ một nhạc đề, tôi dành thời gian nghe lại các bài nhạc của cố nhạc sĩ Lê Uyên Phương (xin được phép viết tắt là LUP) mà tôi sưu tầm bấy lâu. Tôi tìm ra vài chi tiết mới, rất đặc trưng của phong cách soạn nhạc LUP, bèn thử viết chúng xuống tiểu luận này để chia sẻ cùng bạn đọc.

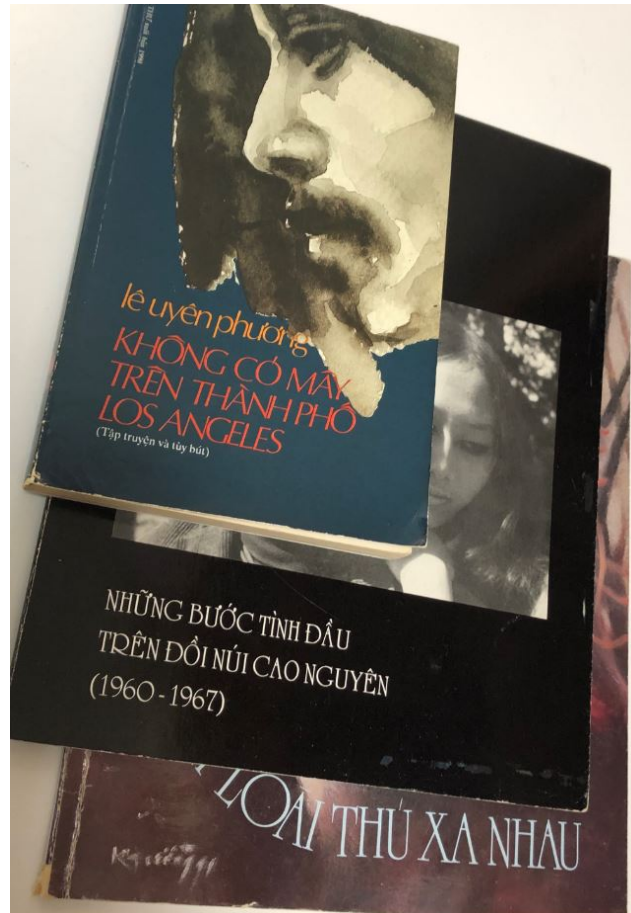
Sự đa dạng trong cách xếp đặt các đoạn nhạc và cách phát triển ý nhạc

Để thu nhỏ phạm vi tìm hiểu, trước tiên tôi chọn 14 bài “ruột” mà tôi rất thích, lấy từ hai tập nhạc của nhạc sĩ. Với “*Yêu Nhau Khi Còn Thơ*”, các bài tôi chọn là *Buồn Đến Bao Giờ, Kỷ Niệm Trong Chiều, Nỗi Buồn Dâng Hiến, Đêm Chợ Phiên Mùa Đông, Bài Ca Hạnh Ngộ, Hết Rồi Những Ngày Vui*, và *Một Dạ Hội Buồn*. Với tập nhạc “*Khi Loài Thú Xa Nhau*”, tôi chọn được tiếp bảy bài: *Vũng Lầy Của Chúng Ta, Chiều Phi Trường, Không Nhìn Nhau Lần Cuối, Tình Khúc Cho Em, Dạ Khúc Cho Tình Nhân, Lời Gọi Chân Mây*, và *Đá Xanh*.

Khi nghe những bài này, tôi cảm thấy nhạc sĩ Lê Uyên Phương đã chủ tâm không đi theo lối mòn của một quy tắc xếp đặt đoạn (song system) kinh điển: một hoặc hai phiên khúc rồi điệp khúc, trở lại một hoặc hai

phiên khúc, rồi điệp khúc và từ từ nhỏ dần để kết thúc bài. Trong bài nhạc của ông, bao giờ cũng có ít nhất hai đoạn nhạc, có lắm khi là ba đoạn.

Thí dụ của các bài có hai đoạn là *Tình Khúc Cho Em*, *Lời Gọi Chân Mây*, *Đá Xanh*, *Bài Ca Hạnh Ngộ*; rồi những bài có ba đoạn là *Buồn Đến Bao Giờ*, *Kỷ Niệm Trong Chiều*, *Đêm Chợ Phiên Mùa Đông*, *Vũng Lầy Của Chúng Ta*, *Không Nhìn Nhau Lần Cuối*, *Dạ Khúc Cho Tình Nhân*. Tôi cho đây là một yếu tố rất cần thiết của người nhạc sĩ, luôn cố gắng biến đổi ý nhạc, cấu trúc bài nhạc, hòa âm, dáng nhạc, tiết tấu, hình thức v.v. để không dậm chân tại chỗ. Tôi sẽ đề cập thêm về điểm này trong phần sau tiểu luận.



Hãy lấy nhạc phẩm **Buồn Đến Bao Giờ** làm thí dụ cho sức sáng tạo của LUP. Sau phân phiên khúc:

Trời mưa mãi mưa hoài, (5 chữ)

Thần tiên giấc mơ dài, (5 chữ)

Vào cuộc đời sỏi đá biết mình si mê (4 + 5 = 9 chữ)

Buồn ơi đến bao giờ, (5 chữ)

Còn thương đến bao giờ, (5 chữ)

Khi mùa thu còn mang tiếng buồn đêm hè (4 + 5 = 9 chữ)

Thay vì dễ dãi cho ta ngay một điệp khúc: *Em ơi, lá đổ hoa tàn, đếm tuổi cuộc đời ...* thì LUP giới thiệu một phiên khúc khác, với nhạc đề câu đầu giống như phiên khúc một: *Vòng tay đã **buông rời***. Chỉ với hai nốt nhạc khác của hai chữ *buông rời*, nhạc sĩ đã đưa thính giả sang một chuyển biến khác, câu này trở nên nhạc đề phụ (motive-form) để khai triển tiếp. Ba câu kế tiếp cũng làm tăng sự khác biệt giữa phiên khúc đầu và phiên khúc hai, với lối đặt câu hoàn toàn khác, không còn 5 + 5 + 9 chữ nữa, mà là 5 + 6 + 6 + 3 chữ. Sau cùng, nhạc sĩ lại trả về câu 5 + 5 chữ, rồi kết bằng 3 + 3 + 4 chữ.

Vòng tay đã buông rời, (5 chữ)

Chán chường in trên nét môi, (6 chữ)

Muốn lệ sầu dâng nữa (5 chữ) thôi đem vào nhau. (4 chữ)

Dung nhan mang tình yêu, (5 chữ)

Còn ánh sáng huy hoàng, (5 chữ)

Tìm ánh mắt, tìm suối tóc, khi còn thơ ngây (3 + 3 + 4 = 10 chữ)

Tới đây, khi nhạc sĩ cảm thấy đã khai triển tới tận cùng ý nhạc mới, ông cho bài hát *lặp lại* phần hai của phiên khúc một, cho thính giả quen tai lại với nhạc đề cũng như ý nhạc chủ đạo của bài:

Vành môi khép mong chờ

Người đi dáng bơ phờ,

Sao còn đem tiếng khóc ước vọng ân tình.

Thiên nghi, cái khó của người làm nhạc là phải biết khai triển và cũng phải biết dừng đúng lúc. Nhạc sĩ đã làm được điều này khi ông viết tiếp bản nhạc bằng điệp khúc *Em ơi, lá đổ hoa tàn ...* rồi quay trở lại và sử dụng hoàn toàn giai điệu của phiên khúc một để kết bài. Ông cũng không quên nhắc lại chủ đề *buồn ơi* của bài:

*Buồn ơi đến bao giờ,
Còn thương đến bao giờ,
Thương nụ cười đơn côi tháng đợi năm chờ.*

Bài ***Kỷ Niệm Trong Chiều*** là một thí dụ khác về sự sáng tạo trong cấu trúc nhạc LUP, ngoài việc ông cho ta những câu nhạc với cung nhạc thật đẹp. Trong điệp khúc một, ta thấy một chuyển động âm thanh thật thú vị, với hai chữ *Nhớ nhau*, rồi tiếp sau đó nhạc lặn bánh dòn dập với 8 chữ liên tiếp *một chiều nghiêng nắng lá hoa buồn say*. Ông cho nhạc tiếp tục lặn nhanh với tám chữ khác, rồi đi chậm lại với hai câu 5 chữ:

*Nhớ nhau
Một chiều nghiêng nắng lá hoa buồn say
Trời chiều dâng khói cánh chim chiều bay
Mình ngồi ngắm mây trời
Tuổi hồng đã xa vời*

Tưởng như ở phần hai của phiên khúc một ông cũng sẽ cho ta một cấu trúc như vậy (2 + 8 + 8 + 5 + 5), nhưng không, ông cho ta một biến thể nhỏ nhỏ, với 2 + 8 + 10 + 8. Có lẽ ông muốn gửi ta một kết luận chắc nịch *mình chợt buồn như nắng chiều sắp tàn*, thay vì để câu lẳng đặng như đoạn trước: *mình ngồi ngắm mây trời, tuổi hồng đã xa vời?*

*Suối ơi
Tình sâu như suối biết bao giờ vơi
Màu trời in nước áo em tơ mềm nghèo nàn
Mình chợt buồn như nắng chiều sắp tàn*

Sau đó, nhạc sĩ cho ta một điệp khúc thật mênh mang, đầy tiếc nuối:

*Ngày vui nắng thành đô xa vời,
Còn thương những chiều nghe giọng cười,
Ta từng thương mến nhau
Tuy nụ cười tắt mau
Em đành quên lãng sao?*

Đoạn kết mới thật là tài tình, vì chỉ có những câu đầu là giống phiên khúc một, còn phần sau là phần tán thán với nét nhạc hoàn mới, nhạc cất lên cao vút, rồi từ từ trầm xuống, chậm đi, với một chút u hoài:

...
*Buồn khòe mắt ngây thơ sáng hoa đời
Còn chi nữa người ơi
Trả em quay về
Chiều chiều gọi giấc mơ.*

Tiếp theo, tôi mời bạn đọc cùng tìm hiểu về cách đặt một câu trong nhạc LUP.

Giả thuyết về một phương pháp tạo câu nhạc của nhạc sĩ Lê Uyên Phương

Nếu nhìn kỹ, ta thấy nhạc sĩ Lê Uyên Phương viết những câu nhạc với hai chữ, ba hay bốn chữ, năm hay sáu, rồi bảy, tám, chín, mười chữ thật dễ dàng, tự nhiên. Tôi tự hỏi tại sao nhạc sĩ có thể làm dễ dàng như vậy? Tôi có một giả thuyết sau, muốn trình bày với bạn đọc.

Theo nhạc sư Arnold Schoenberg, một nhạc đề (motive) phải hội đủ nhiều thành tố, nhưng hai thành tố chính phải là quãng giữa các nốt nhạc (interval), và tiết tấu (rhythm). Một nhạc đề có thể có một hay nhiều tiết tấu khác nhau.

Trong nhạc Lê Uyên Phương, tôi thấy các câu nhạc đều xây lên từ những tiết tấu hai chữ và ba chữ. Còn nếu nhạc đề nhiều hơn ba chữ, chúng được tách ra thành các cụm 1 chữ, hai chữ, hay ba chữ.

Với hai nốt nhạc, chúng có thể là hai nốt đen, hai nốt móc đơn, một móc đôi theo sau là một nốt với nhịp dài hơn, hoặc hai nốt móc đôi:



Tương tự, với ba nốt nhạc, nhạc sĩ LUP hay dùng những kết hợp như sau: ba nốt đen, ba nốt đơn và lối chơi chõi (syncopation):



Ta hãy xem đủ các nhạc đề cùng tiết tấu của 14 bài, xem chúng được hình thành ra sao:

Buồn Đến Bao Giờ: trời mưa mãi mưa hoài (5 = 2 + 1 + 2)

Kỷ Niệm Trong Chiều: Nhớ nhau (2 = 1 + 1) chiều chiều nghiêng bóng lá hoa buồn say (8 nốt móc đơn)

Nỗi Buồn Dâng Hiến: Khi em bước đến bên tôi (6 nốt móc đơn) lời chim tung bùng (3 nốt syncopation+1)

Đêm Chợ Phiên Mùa Đông: Hoa (1) ngân vang lời ái ân (5 = 2 + 1 + 2 nốt)

Bài Ca Hạnh Ngộ: Chờ trăng lên (3) Nghe sao thì thầm (4 = 2 + 2)

Hết Rồi Những Ngày Vui: Thôi còn chi mà mơ ước người ơi (8 nốt móc đơn)

Một Dạ Hội Buồn: Đèn xanh đã tắt giọng hát ân tình (8 nốt móc đơn) ngân dài (2)

Vũng Lầy Của Chúng Ta: Theo em xuống phố trưa nay (6 nốt móc đơn)
đang còn chất ngất cơn say (6)

Chiều Phi Trường: Tôi với em ($3 = 1 + 2$) dương trần vai tiễn đưa ($5 = 2 + 1 + 2$)

Không Nhìn Nhau Lần Cuối: Thôi đành già từ niềm vui mong manh (8
nốt móc đơn)

Tình Khúc Cho Em: Như hoa đem tin ngày nào (6 nốt móc đơn)

Dạ Khúc Cho Tình Nhân: Ngày em thấp sao trời (5 nốt móc đơn)

Lời Gọi Chân Mây: Em ơi (2) quên đi (2) bao nhiêu xót xa ...

Đá Xanh: Như viên đá ($3 = 1 + 2$) trong lòng cát êm đại dương ($6 = 2 + 4$)

Khi ta chia nhạc đề ra như trên, chúng ta không khỏi bật ra câu hỏi: chữ tiếng Việt chỉ có hoặc một chữ, hoặc hai chữ, vậy thì các nhạc sĩ khác cũng sáng tác như vậy, có gì mà phải bàn. Xin thưa, vì nhạc sĩ Lê Uyên Phương chỉ dùng một số lượng cố định các tiết tấu, cũng như cách ngắt chữ rất đặc trưng trong từng câu, rồi thêm hoặc bớt chữ cũng rất đặc trưng nên ta không thể nói các nhạc sĩ khác sáng tác cùng cách thức trên được.

Hãy dùng một thí dụ để thấy sự khác biệt, qua bài *Bốn Mùa Thay Lá* của nhạc sĩ Trịnh Công Sơn:

*Bốn mùa như gió, bốn mùa như mây,
Những dòng sông nối đôi tay liền với biển khơi
Đêm chờ ánh sáng, mưa đòi cơn nắng,
Mặt trời lấp lánh trên cao vừa xa vừa gần*

Ta thấy bài cũng dùng thật nhiều móc đơn, nhưng bài không khúc khuỷu vì chỉ toàn những cặp chữ mà thôi. Còn nhạc Lê Uyên Phương thì lại khác, ông an nhiên thêm vào một chữ, hai chữ, hay bỏ bớt đi một vài chữ, làm câu nhạc trở nên nhấp nhò, không còn đoán trước được 100%.

Và đây là mấu chốt của vấn đề. Theo thiển ý, vì nhạc sĩ Lê Uyên Phương chỉ dùng các tiết tấu cố định (có 1, 2, hoặc 3 chữ/nốt – lưu ý thêm: chúng đều là số nguyên tố [prime numbers]) trong nhạc đề chính hay trong nhạc đề phụ, tất cả các câu còn lại của phiên khúc hay điệp khúc đều rất hài hòa (coherence) vì chúng cùng chung tiết tấu với nhạc đề! Hơn thế nữa, gia giảm một hay hai chữ, hay đổi sơ tiết tấu của một câu sẽ không làm bài trở nên khó nghe.

Theo nhạc sư Arnold Schoenberg, *bất kể nhạc đề đơn giản hay phức tạp, hoặc có ít hay nhiều nét đặc trưng, ấn tượng sau cùng của một khúc điệu không lệ thuộc vào hình dáng sơ khai, mà vào cách xử lý và phát triển của nhạc đề ấy*. Chúng ta đã thấy sự đa dạng trong cách xếp đặt các đoạn nhạc và cách phát triển ý nhạc của nhạc sĩ Lê Uyên Phương, ta hãy thử phân tích thêm một bài nữa để tìm hiểu cách ông phát triển nhạc đề.

Không nhìn nhau lần cuối có lẽ là một trong những bài nhạc sáng tạo nhất của nhạc sĩ Lê Uyên Phương. Nhạc phẩm này vừa có nhiều đoạn nhạc với cung nhạc đặc sắc, mà câu chữ cũng gập ghềnh. Ngoài ra LUP còn đổi mạch nhạc từ La thứ sang La trưởng một cách thật tân kỳ, ngay giữa một câu (phrase) trong đoạn nhạc thứ hai.

Bài nhạc mở đầu bằng một câu tám chữ, sau đó giảm liền xuống còn 6 chữ làm thính giả cảm thấy hụt hẫng. Câu nhạc sau đó phát triển thêm một chút nữa với một câu gồm $2 + 6 = 8$ chữ. Đây chính là một kinh điển của lối đặt phiên khúc như là một đoạn (period), trong đó nhạc sĩ nêu nhạc đề, rồi thay vì lặp lại nhạc đề ấy, ông khai triển thêm lên tới hết nửa đầu phiên khúc.

*Thôi đành / già từ / niềm vui / mong manh
Chung đường / tình đi / loanh quanh
Đến nay / bước chân đã bơ vơ rồi*

Vì tới đây nhạc đề đã bị loãng, nó được lặp lại ở nửa sau và làm gọn lại cho tròn đoạn thứ nhất.

*Thôi đành / cúi đầu / phận người / long đong
Xa nhau / như nước xa nguồn
Một lần / niềm vui tìm đến / rồi mãi mãi xa*

Ở đoạn nhạc thứ hai, sau khi dùng một biến thể nhạc đề (motive-form) lấy từ tiết tấu 4 chữ liên tiếp của đoạn một, ta thấy hòa âm chợt biến đổi sang E7 rồi chuyển sang âm giai La trưởng, tạo cho thính giả một cảm giác khác lạ. Riêng câu nhạc “*đừng nhìn nhau, mắt hoen lệ nhòa*” được khéo léo chẻ ra thành $3 + 4 = 7$ chữ và trở thành một nhạc đề phụ, sẵn sàng để được lặp lại và khai triển tiếp. Câu “*đừng nhìn nhau*” cũng đã tạo thêm khả năng viết câu ba chữ sau này.

*Em ơi / em ơi quay đi
Để cho chia lìa / lần này / dài phút xót xa
Đừng nhìn nhau / mắt hoen lệ **nhòa** (nhạc đề phụ)
Đừng bùi ngùi khóc / tim se môi chùng
Đừng ôm đón đau / khi tình đã xa*

Thế rồi, nhạc sĩ chủ ý thay đổi vài chi tiết nhỏ, làm câu nhạc mất cân bằng. Ta thấy câu đầu ba chữ “*cuộc tình ấy*” có dấu tích của nhạc đề phụ, nên được hát lên thật tự nhiên, không gượng ép gì cả.

*Cuộc tình ấy / như mây qua trời
Kỷ niệm ngày ấy / chung vui bên đôi
Đừng ôm đón đau / khi tình đã rồi*

Đoạn thứ ba, ý nhạc thật lạ vì không giống như hai đoạn đầu, vậy mà nghe vẫn rất xuôi tai. Đoạn nhạc xây lên những câu nhạc đầy kịch tính, rồi hóa giải bằng hai câu sáu chữ và câu cuối tám chữ.

...

*Đâu có ai biết / mai sau?
Đâu có ai mãi / thương đau?
Đâu có ai phải / muôn kiếp thương nhau?*

Bài nhạc được kết bằng cách lặp lại đoạn một và hai. Nhìn qua cả bài nhạc, ta thấy các câu hai, ba, bốn, sáu chữ được dùng thật mạch lạc. Cả nhạc phẩm do đó đã hội đủ ba điều kiện cần thiết của một bản nhạc: lô gíc, mạch lạc, và tính linh hội, mà tôi đã kê ra trong tiểu luận “*Giải mã lẽ lối soạn nhạc qua dòng nhạc Trịnh Công Sơn*”.

Lê Uyên Phương và Âm nhạc từ Thiên Đường

Trong phần Tùy Bút, bài đầu tiên mang tên “*Âm nhạc từ thiên đường*” của quyển sách “*Không có mây trên thành phố Los Angeles*”, nhạc sĩ Lê Uyên Phương đã mô tả về những chạm trán, những ao ước, và lòng say mê tìm hiểu âm nhạc thửa nhỏ lúc chỉ mới tám, chín tuổi ở Đà Lạt. Ông kể về “*hàng trăm lần sau buổi chiều hôm đó, tôi thường ngồi ở cái mép của khoảng trống trên đường Hàm Nghi ... để nghe vọng lại những âm điệu của cái concerto en C majeur của Mozart viết cho dương cầm được phát ra từ chiếc loa của rạp hát trước giờ chiếu phim, để sống lại cái cảm giác kỳ diệu bất chợt đã đến với tôi khi lần đầu tiên được nghe những bài luân vũ của J. Strauss từ cái loa trong hội chợ.*”

Ông cũng kể về một lần “*tò mò, len lén bước vào trong nhà thờ*” để tham dự buổi lễ, để rồi “*những hình ảnh đôn đau cùng cực mà Chúa phải chịu đựng cho con người, những tiếng khóc của các tín đồ, những tà áo trắng, những giọng hát cao vút, rục rỡ, trong sáng, hân hoan cứ trở đi trở lại trong trí não tôi ...*” và rồi ông dám cả gan vài ngày sau “*trở lại nhà thờ để ăn cắp cuốn Thánh ca có cái bìa bằng da màu đen tôi thấy để trước mặt các tín đồ trong buổi lễ. Và tôi đã làm quen với Mendelssohn, với Bach, với Schubert từ đó. Cuốn Thánh ca đã trở thành sách gối đầu giường của tôi nhiều năm trời sau đó. Tôi đã cố gắng tìm hiểu những gì có thể tìm hiểu được ở cái tuổi của tôi, sự liên hệ của những nốt nhạc đã được ghi trong cuốn Thánh ca. Không được bao nhiêu; nhưng sự háo hức khám phá cái thế giới thần kỳ của âm nhạc thì*

càng lúc càng tăng. Tôi tự nhủ một ngày nào đó, có thể tôi cũng sẽ viết được những điều như thế”.

Ông cũng mô tả cảm giác của ông khi được nghe những dòng nhạc Jazz từ chương trình âm nhạc Hoa Kỳ vài năm sau đó, tức khi ông khoảng mười hai tuổi. Ông phải vặn volume cái radio của bạn ông thật nhỏ để không phá giờ ngủ trưa của bà đại úy, là mẹ của bạn ông: *“Điều tôi mê say là những tiết điệu của nó, tiết điệu nhịp nhàng của trái tim con người bên cạnh những buông thả của hơi thở, của cảm xúc con người thể hiện qua tiếng kèn đồng nóng bỏng. Duke Ellington, Bessie Smith, Louis Armstrong, Lil Hardin ... đã đến với tôi từ cái mặt vải của cái radio cũ kỹ, tôi đã học được bài học lớn lao về cái gọi là chất tươi của âm nhạc, là máu của âm nhạc, là loại âm nhạc sống trong từng giây từng phút của chính nó, và tôi đã luôn nhớ đến điều này trong suốt cuộc đời âm nhạc của tôi.”* Cuối cùng, ông bày tỏ: *“Thời gian qua, đã trăm ngàn lần tôi được nghe mọi loại âm nhạc của loài người, ... Nhưng đôi môi nóng bỏng của âm nhạc đã hôn lên con tim tôi trong những ngày thơ ấu ở cái vùng đất kỳ diệu xa xôi đó, quả thật đã như những con dấu in đậm nét trên định mệnh tôi.”*

Ông kết luận: *“Tôi biết rằng tôi đã thuộc vào một nơi nào đó rất chệnh vênh giữa lý trí của con người, linh hồn của Thượng Đế và hơi thở của tình yêu.”*

Nhạc của ông quả thực là một sáng tạo đầy lý trí mà cũng mang đậm hơi thở của tình yêu, và vì thế đã trở thành màu nhiệm. Với ông thì *“tình yêu không phải là sự thêu dệt của trí năng, không sống trong tình yêu, người ta không thể viết tình ca được.”* Bằng lý trí, ông xấp đặt những câu nhạc, rồi với tình yêu, ông đẩy chúng bay cao, bay xa, thành những cung nhạc thật đẹp và lãng mạn:

*Ngày vui nắng thành đô xa vời,
Còn thương những chiều nghe giọng cười,
Ta từng thương mến nhau
Tuy nụ cười tắt mau*

Em đành quên lãng sao?

hoặc là

*Trong bao kiếp hoang vu chưa tìm thấy
Xin cho những cơn mê say còn mãi trong đời ...*

Bạn có lẽ cũng sẽ cảm nhận là chính cái nóng bỏng của nhạc Jazz mà tuổi thơ ông hào hứng tìm tòi - chúng hiện lên rõ ràng với những tiết tấu khi hồi hả, khi thông dong, khi nhấp nhòem - chứ không phải là lời ca trong nhạc ông làm cho người đời lầm tưởng nhạc ông có một dáng dấp đầy “dục tính”. Trong mười bốn nhạc phẩm tôi chọn lựa, tôi thấy lời ca thật thanh tao, dịu dàng, với những “*đóa hoa hồng phai trong mong chờ*”, những “*dòng nước mắt trôi mau*”, cùng những “*niềm tin trắng trong*”. Nhạc sĩ bày tỏ với người yêu “*tôi với em xin cùng xây ước mơ, dù mai đây xa cách muôn trùng, dù mai đây nơi xa, phồn hoa không thiết tha.*” Tình yêu đâu có nhuộm màu dục tính, mà thật nhẹ nhàng, giai điệu êm êm như những bản luân vũ của J. Strauss tuổi thơ mà LUP đã từng nghe:

*O, gió rung ngọn đèn vàng
O, gió theo lòng rộn ràng
Mơ môi em hoa thom trinh nguyên
Mơ tay em đem bao yêu thương
Biết đâu rằng rồi mờ hơi sương ...*

Lê Uyên Phương, một tên tuổi đã trở thành huyền thoại, với hai tập nhạc đã làm say mê ít ra là hai ba thế hệ người yêu nhạc Việt Nam. Tôi chắc cũng còn đủ năng lượng để bàn tiếp những bài còn lại, nhưng sẽ làm bạn nhàm chán. Để bài còn giữ đầy đủ tính lô gíc, cân đối và có thể chuyển tải được những ý chính, tôi xin tạm ngừng bút và hẹn bạn ở một lần tìm hiểu nhạc khác. Riêng chúc các bạn trẻ yêu thích nhạc cũng sẽ tìm hiểu dòng nhạc LUP để sáng tác ra những nhạc phẩm cũng hay và đẹp như vậy.

1/1/2019

Tài liệu tham khảo

- Yêu Nhau Khi Còn Thơ – Tập Nhạc Lê Uyên Phương – Xuất bản năm 1999.
- Khi Loài Thú Xa Nhau – Tập Nhạc Lê Uyên Phương – Tác giả xuất bản 1991.
- Không có mây trên thành phố Los Angeles - Lê Uyên Phương – Tân Thư xuất bản 1990.
- Fundamentals of Musical Composition – Arnold Schoenberg – Faber and Faber 1967.
- Schoenberg's Models for Beginners in Composition – Edited by Gordon Root – Oxford University Press.
- Song Writing – A Complete Guide to the Craft – Stephen Citron - Revised and Updated Edition 2008.
- Trang Cỏ Thom – Chuyên đề Lê Uyên Phương

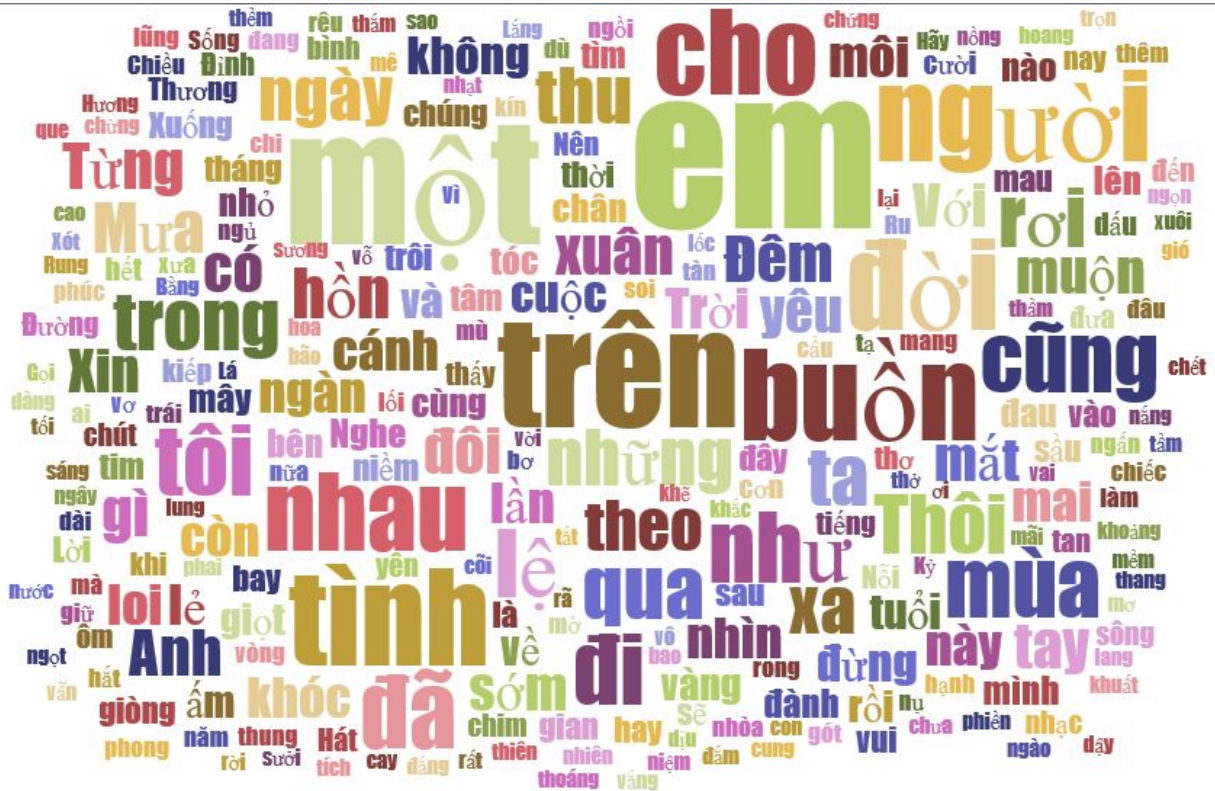
Nghe CD "Giọt Lệ Cho Ngàn Sau" với 10 tình khúc của nhạc sĩ Từ Công Phụng

Sau một thời gian lan man nghe dòng nhạc Pháp và nhạc hòa tấu Raymond Lefèvre, tôi tìm về lại nhạc Việt, nói rõ hơn là nghe lại CD "Giọt Lệ Cho Ngàn Sau" với 10 tình khúc của nhạc sĩ Từ Công Phụng.



Có lẽ đến cả chục năm rồi tôi chưa nghe lại CD này. Lúc trước, khi tôi nghe thì nghiêng về cảm nhận nhạc hơn là phần lời. Lần này nghe kỹ cả chục lần, nhất là lời ca, thì cảm giác là buồn, man mác buồn. Tôi xem kỹ lại thì hết 8, 9 bài là có hoặc là chữ **khóc**, **lệ**, **mắt**, hay là **nước mắt**. Tôi bèn vào một trang web chuyên về "word cloud" rồi cắt dán cả mười bài

vào, thì nó ra hình sau. Quả thật các chữ như *buồn*, *lệ*, *mất* đều có tần số hiện diện nhiều hơn các chữ khác. Còn chữ **vui** thì nằm nhỏ hỉu, khiêm nhường dưới góc phải bức hình.



Tôi cũng thấy giai điệu của mười bài đều khác nhau, mặc dù nếu nói tựa bài lên có lẽ tôi cũng không nhớ ra ngay "air" nhạc của từng bài. Đây có lẽ là điểm son của CD, vì đã chọn được 10 bài như là mười dung nhan khác nhau, xoay quanh cái sự "buồn" trong nhạc Từ Công Phụng. Ngay chính tựa CD "**Giọt Lệ Cho Ngàn Sau**" cũng nhấn mạnh điều đó, bằng cách "rào đón" với bạn là *bạn mua CD này thì sẽ được nghe nhắc đến nhiều giọt lệ đấy nhé!* Đây cũng là cách làm khởi sự từ hai đĩa **Pet Sounds** của nhóm The Beach Boys và **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band** của nhóm The Beatles giữa thập niên 60, khi các bài trong một đĩa nhạc xoay chung quanh một chủ đề mà thôi (concept album).

Ngay cả cách sắp xếp thứ tự các bài nhạc cũng đã cho thấy sự cân nhắc, tính toán. Này nhé, sau ba bài buồn là **Mất Lệ Cho Người**, **Trên Tháng**

Ngày Đã Qua, và **Như Ngọn Buồn Roi**, ta thầy bài **Tình Tự Mùa Xuân** được chen vào để không khí bớt buồn. Sau đó là **Đêm Không Cùng** và **Giọt Lệ Cho Ngàn Sau**, rồi tới bài vui là **Mùa Xuân Trên Đỉnh Bình Yên** để rồi kết với **Mùa Thu Mây Ngàn** và **Lời Cuối**.

Có lẽ cũng như nhiều người khác, tôi đến với nhạc Từ Công Phụng là vì giai điệu trong nhạc của ông rất ngọt ngào, nhuần, rất tự nhiên, như ta hít thở không khí. Thí dụ như bài đầu tiên của CD với tựa là **Mắt Lệ Cho Người**:

*Mưa soi dấu chân em qua cầu
Theo những cánh rong trôi mang niềm đau.
Đời em đã khép .. đi vội vàng
Tình ta cũng lấp lói thiên đàng
Như cánh chim khuất ngàn, như cánh chim khuất ngàn
Còn mong còn ngóng chi ngày yêu dấu.*

Ta có thể không hiểu nhiều về ý nghĩa rõ rệt của câu, thí dụ như *mưa* thì làm sao mà *soi dấu chân* được, nhưng ta thấy lời ca của bài nhạc rất ăn khớp với giai điệu, vì hát lên rất trơn tru, không khiên cưỡng. Nhạc sĩ cũng rất hay lặp lại lời nhạc, chẳng hạn như trong câu: *Như cánh chim khuất ngàn, như cánh chim khuất ngàn*, nhấn mạnh ý tưởng chia lìa giữa hai nhân vật chính của bài nhạc.

Bản tiếp theo, **Trên Tháng Ngày Đã Qua**, cũng vậy. Sau vài câu đầu chậm rãi, nhạc chuyển sang chơi điệu rumba, với một giai điệu thật duyên dáng.

*Rung một cánh nhạc buồn
Biết có hay người khóc trên cung đàn lẻ loi
Roi một ngón lệ sâu
Có ai hay người khóc cho duyên tình bể bàng*

*Rung một cánh nhạc buồn, roi một ngón lệ sâu
Có ai hay người khóc trong tình cầu lẻ loi*

Nhưng không phải nhạc Từ Công Phụng lúc nào cũng dễ đoán, dễ theo. Điệp khúc bài này là một thí dụ. Nhạc sĩ đã dùng thuật chuyển cung và cách ngắt câu không cân xứng làm đoạn nhạc trở nên hơi phức tạp, nhưng giai điệu vẫn rất nhuyễn.

*Ngoài kia mưa là những giòng lệ rơi
Theo cuộc tình khi cơn bão đi qua đời mình*

*Người ơi, người ơi, tìm đâu thấy nửa đời Xuân thắm
Vội tình yêu chúng ta, như giọt sương sớm mai
Như giọt sương sớm mai,*

long lanh,

trên cánh hoa vàng

Bản thứ ba, **Như Ngọn Buồn Rơi**, là một kết hợp kháng khí giữa giai điệu và lời ca (âm tiết - prosody). Như tựa bài đã báo trước, trong bản này sẽ có buồn và sẽ có rơi. Ngay từ câu đầu tiên, ta đã thấy *mùa thu trút lá vàng*, rồi hình ảnh càng chập chùng, xa vời hơn với một *thung lũng buồn*, với *em lệ nhòa trên tóc*.

*Như mùa thu trút lá vàng
ngậm ngùi em khóc cho tuổi thơ qua mau
hồn nhiên cũng rơi khỏi tầm tay với xa
trên từng thung lũng buồn
em lệ nhòa trên tóc*

Nhưng đoạn điệp khúc kế tiếp mới thật tuyệt diệu. Nhạc sĩ vẽ lên một *thung lũng buồn* trong nhạc, bằng cách viết ba nốt đi lên Mi (5) rồi một nốt xuống Sol (4), cứ thế thả dốc xuống một bát độ đến nốt Sol (3), rồi thông thả đi lên nốt Mi (4).

*Trên từng thung lũng buồn
từng thung lũng buồn*

*mùa thu đã trở mình trên gót nhỏ
diu em đến người
bằng vòng tay nâng niu hạnh phúc*



Trên từng thung lũng buồn, từng thung lũng buồn mùa thu đã trở mình trên gót nhỏ diu em đến người bằng vòng tay nâng niu hạnh phúc

Khi ta nghe lần điệp khúc thứ hai, khoảng 3:40, lời ca được nâng niu bảo bọc bởi tiếng vĩ cầm hòa điệu, tạo cho ta một cảm giác ấm cúng, an toàn dù đang thả dõc theo *cơn lốc mềm*, theo *cơn lũ tình yêu* ...

*Trên từng cơn lốc mềm
hồn em đã ngủ vùi trong tiếng thở
tình tôi cũng mù theo cơn lũ nào
là lần em đã khóc cho tình yêu*

Mười bài hát trong CD đều như vậy, với những giai điệu rất đẹp, hòa hợp giữa lời và nhạc, đi cùng với những biến thể của nỗi buồn, của lệ rơi, của trái tim buồn, của đôi mắt em rất buồn. Ngay cả trong hạnh phúc mà giọt lệ vẫn cứ rơi:

Em, chút giọt lệ ấm, khóc mừng một ngày hạnh phúc miên man.

Nhưng, cái sự "buồn" trong nhạc Từ Công Phụng không phải là một nỗi buồn quy lụy, tiêu cực, yếm thế. Đó là một nỗi buồn sáng suốt. Ông chấp nhận thực tại và nhiều khi còn khuyên bảo người yêu:

*Thôi đừng tìm đến nhau làm gì
Thôi đừng nhìn nhau nữa mà chi
Đường vào ngày mai sỏi đá
Thôi em về, quên hết đi ngày xưa!*

Nhạc sĩ như đứng hẳn ra khỏi cái tôi hiện hữu, từ ngoài nhìn vào để rắng mô tả tâm trạng của chính mình và đôi khi nói hộ tâm trạng của người nữ:

*Đường về nhà em xa lắm
xin tình người đừng dối gian thêm buồn*

hay:

*Đêm nay bên thềm cầm tay, em khẽ nói
"Ngày mai anh đi rồi,
Anh có buồn gì không?"*

Ồ kìa, lạ nhỉ, em hỏi chi mà lạ vậy? Buồn lắm chứ! Cả mười bài hát chỉ toàn là mắt lệ, giọt buồn, thì dẫu xa em, *tôi* vẫn sẽ luôn nhớ và *thương* *mắt em* hay *buồn*:

*"Buồn không hỏi người đã đi rồi?"
Tìm đâu những ngày vui êm ấm
Người đi theo năm tháng không cùng
Thương mắt em hay buồn
Nhìn mùa thu chết bên song*

Ngay cả khi bài nhạc là vui, thì chúng cũng chỉ vui trong chừng mực, không thái quá:

*Tay này tay nắm tay
nhìn nhau đắm say
như chưa bao giờ
nghe chừng trong mắt nâu
hôn anh đã tan*

thành mùa xuân ngọt ngào phủ ấm thiên đường đôi ta ...

hay là

*Rồi mai, có một lần tôi đưa em,
về trên đỉnh yên bình, hiền hòa
Một mùa xuân lên cao,
hôn lên làn tóc xõa, theo mây trôi, bèo bồng.*

*Rồi mai, có một lần tôi đưa em,
đưa em về miền nắng ấm.
Những con chim thoi ngủ sau mùa đông lạnh căm.
Hát lên gọi mùa xuân rạng rỡ,
Đem mặt trời tô mắt đại tuổi mơ*

Đĩa nhạc chào đời năm 1994 bởi Tuấn Ngọc Productions, với phần hòa âm do nhạc sĩ Duy Cường phụ trách. Tôi nghĩ có lẽ đĩa nhạc này là một trong những đĩa nhạc thành công nhất của làng nhạc Hải ngoại. Đĩa hát được tạo ra với đầy đủ thiên thời, địa lợi, nhân hòa. Mười tình khúc có thể coi như tiêu biểu nhất của nhạc sĩ đã thành danh Từ Công Phụng, được hát bởi một giọng ca nam tên tuổi nhất nhì hải ngoại và đang trong thời kỳ sung mãn nhất của sự nghiệp ca hát, cộng với một hòa âm sang cả, chừng mực, già dặn của Duy Cường. Anh cũng đang ở giai đoạn sung sức nhất của sự nghiệp khi ấy, với những đĩa nhạc anh hòa âm cho trung tâm Diễm Xưa và Phạm Duy Cường Productions.

Thời điểm đầu thập niên 90 cũng vậy, là một sự hội nhập vào xã hội mới với lớp trẻ HO, ODP mới định cư, chưa quen quê nhà và rành rẽ tiếng Việt. Họ háo hức tìm về những tác giả, những ca khúc đã sáng chói một thời trên quê hương, nhưng bị vùi dập tơi tả rồi biến mất sau cơn lũ đổi đời. Có lẽ khi ở quê nhà họ có nghe đây đó vài bài nhạc xưa qua đài VOA, BBC, hay các tape nhạc Viễn Dương thâu lại qua ba bốn lần sang băng lậu, nhưng khi qua đây thì mới biết Tân Nhạc còn nhiều các bài nhạc đặc sắc mà họ chưa hề nghe biết. Tôi còn nhớ ôi chao là nhiều những quán băng nhạc bày bán CD trong khu Phước Lộc Thọ ở Little

Saigon, Nam Cali với các trung tâm sản xuất như Diễm Xưa, Làng Văn, Paris By Night, Tình Productions, Khánh Hà Productions, v.v và v.v. Hệt như những họa sĩ thời Lãng Mạn tụ về Paris cuối thế kỷ 19, những tinh hoa của lớp ca nhạc sĩ trước và sau 1975 như những cánh chim lưu vong tụ về Little Saigon. Một bầu không khí âm nhạc thật sung mãn, một tranh đua tài năng lành mạnh đã nảy sinh và phát triển. Tôi xin thú nhận có hay đi shopping để tìm mua những CD nhạc Việt đã ra đời trước và trong khoảng thời gian mười lăm năm từ 1990 tới 2005. Xin cảm ơn rất nhiều những ca nhạc sĩ ấy trong đó có Khánh Hà, Tuấn Ngọc, Ý Lan, Vũ Khanh, Thái Hiền, Ngọc Minh, Quỳnh Giao, Julie, Phạm Duy, Từ Công Phụng, Đăng Khánh, Ngô Thụy Miên, Đức Huy, Duy Cường, Vũ Tuấn Đức, Lê Văn Thiện, v.v. và v.v., vì họ quả đã làm giàu đời sống tinh thần của vô số những kẻ tha hương, trong đó có tôi.

Trở lại với đĩa nhạc “**Giọt Lệ Cho Ngàn Sau**”, tôi còn muốn viết nhiều nữa về cách hát đơn sơ, lối nhả chữ đặc trưng của giọng nam trầm ấm Tuấn Ngọc, hay lối đệm đàn jazzy trong bài Trên Tháng Ngày Đã Qua, cũng như cách để hợp âm thật điệu nghệ hay những câu comping thật đúng lúc đúng chỗ, để phụ họa thêm hay điền đầy giai điệu, rất đặc trưng của anh Duy Cường. Nhưng rồi tôi lại thôi. Cảm nhận âm nhạc là một cái gì đó rất chủ quan, không thể thuyết phục được, chỉ có thể biết là mình thích hay không thích CD đó thôi. Vậy mong rằng bạn sẽ có dịp nghe hay nghe lại toàn bộ CD này, từ bài **Mắt Lệ Cho Người** liền tù tì tới **Lời Cuối**, để cảm nhận chúng, để thấy những bài này là những nốt lặng cần thiết của một weekend, tạm thời xa rời những bon chen của weekdays để đi vào một thế giới âm nhạc tuy buồn nhưng không ủy mị, tiêu cực. Đó là một thứ buồn lãng đãng, cần thiết để so sánh với những niềm vui trong đời, nhất là những ai không phải yêu nhau một thời xa nhau một đời, mà là yêu nhau một thời bên nhau trọn đời.

2/ 2018

“Trên Ngọn Tình Sâu” – Một Kết Hợp Kỳ Diệu Giữa Thi Ca và Âm Nhạc



(Tưởng niệm thi sĩ Du Tử Lê 1942-2019)

“**Trên Ngọn Tình Sâu**” là một trong những nhạc phẩm hay nhất của nhạc sĩ Từ Công Phụng (TCP), được phổ nhạc từ một bài thơ khổ 8 chữ của thi sĩ Du Tử Lê. Nhạc sĩ đã nắm bắt được cái “hồn” của bài thơ rồi phổ thành một nhạc phẩm mà trong đó không còn chút dấu vết nào là phổ từ thơ nữa.

Có lẽ trong giới “trẻ” sanh trước và sau biến cố 1975 một chút, hầu hết chúng tôi biết bài nhạc này không những muộn, mà còn biết trước khi biết bài thơ dưới tựa đề “67, Khúc Thêm Cho Huyền Châu” do thi sĩ Du Tử Lê sáng tác năm 1967. Cũng như nhiều lần thắc mắc trước đây, tôi thử tìm đọc bài thơ để thưởng thức những lời hay ý đẹp của nguyên tác. Tôi cũng có ý tìm tòi các chi tiết mà Từ nhạc sĩ đã dụng công - để làm cho ý thơ hòa quyện vào nhạc, làm thành một sáng tạo, một kết hợp kỳ diệu – tôi với người chung một trái tim - mà năm mươi năm sau vẫn còn

được thính giả Việt Nam ưa chuộng. Sau đây là những suy nghĩ vụn của tôi về nhạc phẩm.

Trước tiên chúng ta hãy xem lại bài thơ khổ 8 chữ, trong đó các chữ in đậm đã được Từ nhạc sĩ dùng để làm thành lời ca của bản nhạc. Có 112 chữ được dùng trên tổng số 208 chữ, tức là xấp xỉ trên một nửa (54%) bài thơ. Gần nửa đoạn hai của bài thơ đã không được cho vào bài nhạc, có lẽ vì cho vào những chi tiết như “*tôi .. vỡ tiếng*”, “*con để nhớ*”, “*cây niên thiếu*” không phù hợp lắm với chủ đề chính của bài nhạc, làm bài loãng đi chăng? Có lẽ vì thế mà câu ***con để buồn tự tử giữa đêm sương*** trở nên khó hiểu, trong khi chi tiết *bầy sẻ cũ cũng qua đời lặng lẽ* không được thắc mắc lắm vì chúng đã được giới thiệu ở đầu bài (*bầy sẻ cũ hôm hem*)?

67, Khúc Thêm Cho Huyền Châu

*hạnh phúc tôi từ những ngày nước lớn
trời mưa mau tay vuốt mặt khôn cùng
bầy sẻ cũ hôm hem chiều ngói xám
trời xanh xao chân nhỏ cũng không về
cây mộng nở từng ngón tay lá nõn
nôi tương tư cỏ ẩm thịt da người
tôi hiu hắt từ mắt em ngát tạnh
môi thâm khô từ thuở định xin hôn
ngày tháng hạ khi không mà trở rét
em khi không mà trở mặt điêu ngoa
tay trông ngóng hương đưa mùi tóc mạ
ngọn me xa thở ký ức rì rào
chiều qua đó chân ai còn riu rít
lời ai say cho trời đất lại gần*

*kỷ niệm tôi từ những ngày vỡ tiếng
nhân nha gom từng cọng thiết tha rơi
con đé nhỏ lớn lên đằm tiếng hát
khi đêm về ru giọng đờn đau hơn
cây niên thiếu cũng thui mằm trong sáng
lá oan khiên lả tả mái hiên người
tôi èo uột từ những ngày cả gió
con đé buồn tự tử giữa đêm sương
bầy sẻ cũ cũng qua đời lặng lẽ
ngọn me xưa già khộm tiếc thương hờ
em ở đó bờ sông còn âm cát
con sóng tình vỗ mãi một âm quên.*

Tôi cảm thấy tiêng tiếc khi những câu sau không hiện diện trong bản nhạc: *nôi tương tư cỏ ẩm thịt da người*, hay là *ngọn me xa thở ký ức rì rào*.

Tiếp đến là ca từ, những dấu “slash” (/) do tôi thêm vào để chia ra từng câu nhỏ, vì ở những chỗ đó nốt nhạc dài hơn các nốt khác (một nhịp rưỡi trở lên):

*Hạnh phúc tôi / hạnh phúc tôi
Từ những ngày con nước về
Ngoài trời mưa mau / ngoài trời mưa mau
Tay vuốt mặt / khôn cùng.*

*Bầy sẻ cũ hom hèm / Chiều mái xám rêu xanh
Trời êm cao chân nhỏ / Cũng không về
trên dòng sông tội lỗi.*

*Tôi / nghe hắt hiu / từ mắt em ngắt tạnh
Môi thâm khô / từ thuở định hôn người.*

*Ngày tháng hạ / khi không mà trở rét
Giọt nắng vàng / như sương mờ lạnh ngắt.
Sao khi không / người ngoảnh mặt kiêu sa.*

*Chiều qua đó chân ai / còn riu rít âm thừa.
Lời ai ru như mơ / cho trời xuống thật gần.
Người trông ngóng hương xưa / mùi mái tóc đêm mưa.
Nhẹ theo lá oan khiên / lả tả mái hiên người.*

*Tôi / nghe hắt hiu / từ mắt em ngắt tạnh.
Còn để buồn / tự tử giữa đêm sương.
Bầy sẻ cũ / cũng qua đời lặng lẽ.
Em ở đó / bờ sông còn ẩm cát.
Con sóng tình / vỗ mãi một âm quên.*

Ngay từ câu đầu tiên, nhạc sĩ đã thiết lập một nhạc đề tán thán ba chữ (*Hạnh phúc tôi*) và lặp lại ngay câu đó, lập tức gây được sự chú ý. Rồi ông tiếp nối với hai câu có 3 chữ liền nhau khác

*Hạnh phúc tôi / hạnh phúc tôi
Từ những ngày con nước về*

Từ câu thơ đầu tiên (*hạnh phúc tôi từ những ngày nước lớn*), ta có thể nói là câu này không có nhạc tính gì hết, nhất là chữ “lớn” sau cùng. Thế mà ns TCP đã “chẻ” ra được thành một câu có đầy đủ lớp lang, nhạc đề được lặp lại 3 lần theo cung nhạc (sol fa **mi**, sol mi **re**, si re **la**, si do **sol**) và từ từ dịch chuyển (.. mi -> ..re -> .. la -> ..sol) đề kết về nốt Sol. Tôi cho đây là một tài tình của người nhạc sĩ, biến không thành có.

Sau khi ns TCP giới thiệu ta một nhạc đề 3 chữ, ông giới thiệu tiếp một biến thể bằng cách lặp lại câu tán thán nhưng nay thay vì ba chữ thì thành bốn chữ (*Hạnh phúc tôi / hạnh phúc tôi => Ngoài trời mưa mau /*

ngoài trời mưa mau) tạo một chuyển động nhanh hơn, ta như thấy đầu đây trong ký ức những cơn mưa nhanh mùa hạ đang bắt thần trút xuống Sài Gòn. Câu thứ hai này cũng có cung nhạc vượn từ từ lên tới nốt do, và kết ở nốt Mi, cũng thuộc hợp âm chủ Do major.

*Ngoài trời mưa mau / ngoài trời mưa mau
Tay vuốt mắt / khôn cùng.*

Sau cùng, nhạc sĩ tiện tay giới thiệu luôn một biến thể năm chữ của nhạc đề (*Tay vuốt mắt / khôn cùng*). Vì những giới thiệu sớm sủa này, người nghe đã không ngỡ khi nghe các biến thể của giai điệu trong khi cấu trúc nhịp điệu của mỗi câu về căn bản là 5 + 5, 5 + 3, như ở đoạn tiếp theo của phiên khúc, cũng ở những nốt cao lúc đầu câu, rồi từ từ tĩnh tiến đi xuống và kết thúc ở nốt Mi:

*Bầy sẻ cũ hom hem / Chiều mái xám rêu xanh
Trời êm cao chân nhỏ / Cũng không về
trên dòng sông tội lỗi.*

Sang phiên khúc hai, tuy không là câu lặp, nhưng do có chữ *Tôi* ở đầu câu (nhắc khéo từ nhạc đề *hạnh phúc tôi* đầu bài), nên thính giả đã không ngỡ ngàng cho lắm. Thật vậy, tuy những giai điệu theo sau lên xuống hơi khác với phiên khúc một, nhưng vì ns TCP đã khéo léo dùng những cấu trúc câu đã giới thiệu từ trước (1 + 3 + 5, rồi 3 + 5), cộng với cấu trúc đoạn nhạc (form) giản dị, nên thính giả không bị hụt hẫng khi thưởng thức đoạn này:

*Tôi / nghe hắt hiu / từ mắt em ngắt tạnh
Môi thâm khô / từ thuở định hôn người.
Ngày tháng hạ / khi không mà trở rét
Giọt nắng vàng / như sương mờ lạnh ngắt.
Sao khi không / người ngoảnh mặt kiêu sa.*

Đặc biệt, vì những câu 3 + 5 = 8 chữ này đã có sẵn trong thơ của Lê thi sĩ, nên nó quá phù hợp, nếu có phải sửa chữ thì Từ nhạc sĩ cũng chỉ sửa nhẹ cho phù hợp với luật bằng trắc trong nhạc, hay làm ca từ điệu dàng hơn (điều ngoa => kiêu sa), hay thêm vào một câu cho đủ độ dài đoạn nhạc. Thí dụ như các ca từ trước được lấy gần như nguyên văn từ các câu thơ sau:

*tôi hui hắt từ mắt em ngát tạnh
môi thâm khô từ thuở định xin hôn
ngày tháng hạ khi không mà trở rét
em khi không mà trở mặt điều ngoa*

Phiên khúc 3 cũng có hai câu được đem “nguyên xi” từ thơ qua nhạc như vậy:

*con đế buồn tự tử giữa đêm sương
bầy sẻ cũ cũng qua đời lặng lẽ*

Trở lại điệp khúc của nhạc phẩm, tôi cảm nhận là giai điệu nghe rất nhuyễn, có lẽ một phần vì đã dùng trước giai điệu của phiên khúc bên trên (chỗ *Bầy sẻ cũ hom hem / Chiều mái xám râu xanh*), phần khác là vì điệp khúc đã được khai triển mới lạ về form, cho đoạn thành 4 câu, mỗi câu 10 chữ. Giai điệu cũng rất quyến rũ, nó vút lên từ đầu rồi từ từ cho “trời” cúi “xuống thật gần” ở cuối câu thứ hai, lại vút lên câu thứ ba rồi “lả tả” rớt về nốt chủ âm Do.

*Chiều qua đó chân ai / còn riu rít âm thừa.
Lời ai ru như mơ / cho trời xuống thật gần.
Người trông ngóng hương xưa / mùi mái tóc đêm mưa.
Nhẹ theo lá oan khiên / lả tả mái hiên người.*

Thưa, nhạc lên xuống đều đều như vậy để làm gì? Tôi trộm nghĩ, cũng là với dụng ý làm cho lời ca hòa hợp với nhạc. Ở đây, tài hoa của Từ nhạc sĩ là ở chỗ những câu nhạc vút nhanh rồi từ từ đi xuống đã mô tả thành

công những con sóng nhạc – phiên khúc, phiên khúc, điệp khúc, phiên khúc – liên tiếp vỗ vào bờ sông, như được mô tả ở cuối bài:

*em ở đó bờ sông còn ẩm cát
con sóng tình vỗ mãi một âm quên.*

Hai câu cuối này nhạc sĩ để nguyên lời ca và tiết tấu thơ của thi sĩ. Chẳng có gì cần phải thêm hay bớt chữ nữa, vì những thêm bớt, giới thiệu cấu trúc, cho lặp lại những câu nhạc – *những con sóng tình* - ở trên cũng đều nhằm vào việc mang cho được hai câu thơ vào cuối bài nhạc để thành kết luận.

Hai câu thơ của bài thơ “**67, Khúc Thêm Cho Huyền Châu**” vốn đã đắt giá - là một hình ảnh thật quyến luyến, gợi nhớ nhiều kỷ niệm – lại càng đắt giá hơn khi nó trở thành lời ca:

*em ở đó bờ sông còn ẩm cát
con sóng tình vỗ mãi một âm quên.*

Vỗ mãi một âm quên, quả thật là một nghịch lý, nghịch lý của tình yêu!

Trên đây là một vài nhận xét và cảm nghĩ nhỏ về nhạc phẩm “Trên ngọn tình sâu”, như một lời tri ân đến thi sĩ Du Tử Lê về những bài thơ ông viết, nhất là những bài thơ đã được đem vào nhạc thành những tình ca bất tử. Xin cảm ơn nhạc sĩ Từ Công Phụng đã có một sáng tạo mà nửa thế kỷ qua vẫn đứng vững với thời gian.

10/16/2019

Tài liệu tham khảo:

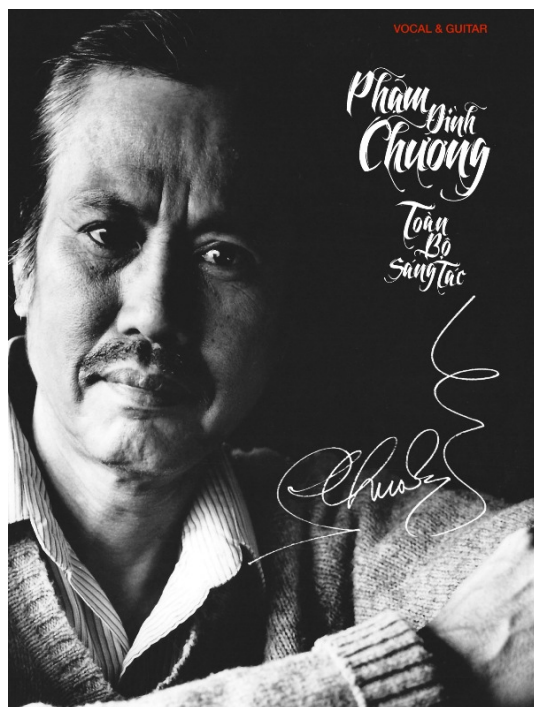
Du Tử Lê – tôi với người chung một trái tim – NXB Sóng 2014

Thử tìm mẫu số chung qua bốn bản nhạc của nhạc sĩ Phạm Đình Chương

Trong một bài viết được sưu tầm trên liên mạng, người viết bài này được đọc những nhận xét của nhạc sĩ Cung Tiến viết về về nhạc thuật của nhạc sĩ Phạm Đình Chương (PDC), có đoạn như sau:

“Riêng về chất liệu và kỹ thuật tạo nhạc thanh của Chương, thì có thể nói rằng thế giới của anh đã hết rồi cái ám ảnh “ngũ cung”, mà là thế giới chói chang của thang âm bảy nốt Tây phương không ngõ ngàng, của điệu thức trưởng/thứ (major/minor modes) Tây phương không ngưng ngấp, với những hợp âm quãng ba (tertian chords) là những viên gạch xây cất, với chủ âm tính (tonality) đóng vai đạo diễn, và với bậc thứ âm trên thang âm đóng vai đối phó, thay cảnh (“chuyển giọng” hay “chuyển khóa”-modulation). Cung cách chuyển giọng của anh, vì thế, cũng rất là hiền lành và “cổ điển”: công thức cơ bản của nhạc chủ âm (tonal music), đơn và thuần vậy...” (Trích “Cánh bướm mộng”- nhạc sĩ Cung Tiến viết.) Nguồn: trang nhà

<http://cothommagazine.com>



Quả đúng vậy, khi xem xét các bài nhạc như "Người đi qua đời tôi", "Nửa hồn thương đau", v.v chúng ta thấy nhạc sĩ PDC sử dụng rất nhiều quãng ba, quãng bốn trở lên trong nhạc của ông. Thí dụ như "*người đi qua đời tôi*" là Do Sol Sol Mi Sol (1 5 5 3 5) là một biến thể rải của hợp âm Do thứ, hay là "*nhắm mắt, cho tôi tìm một thoáng hương xưa*" (SÍ SÍ, Sol Mi SÌ Mi SÍ La La) là một thể rải của hợp âm Mi thứ (Em) trước khi chuyển qua nốt La của hợp âm La thứ (Am). Có khác chăng là ns PDC đã - như lời ns Cung Tiến giải thích - rải một cách "chói chang", "không ngưng ngắt", đi liền từ SÍ xuống Si một quãng tám rồi lại trở lại SÍ, trong cùng một câu nhạc (phrase). Quả là nhạc ông đã ra khỏi sự bó buộc của ngũ cung năm nốt, của quy tắc viết nhạc không quá quãng năm trong cùng câu nhạc.

Thế nhưng nhạc sĩ Trịnh Công Sơn cũng viết theo kiểu chủ âm bảy nốt tây phương vậy, sao chúng ta nghe hai phong cách nhạc rõ ràng khác nhau? "Si Do Si Si Sol Mi Sol Si" của "Mưa vẫn mưa bay trên tầng tháp cổ" (Diễm Xưa) cũng bay nhảy trên thất cung vậy? Thế thì tại sao tôi không còn thấy thích dạo đàn hay lắm bầm hát theo nhạc những bài tình ca Trịnh Công Sơn, trong khi những nhạc phẩm của ns PDC như

"Người đi qua đời tôi" (NDQĐT), "Nửa hồn thương đau" (NHTĐ), "Đêm, nhớ trăng Sài Gòn" (ĐNTSG), "Mưa Sài Gòn, Mưa Hà Nội" (MSGMHN), lại cứ như cuốn băng cassette cũ, cứ quay đi quay lại hoài hoài trong đầu tôi, không dứt ra được??? (Mời bạn nghe nhạc ở links cuối bài viết.)

Tìm hoài rồi tôi cũng tìm ra được một vài lý giải, xin trình bày cùng bạn đọc.

Nhạc đề

Ns Phạm Đình Chương có một lối viết nhạc rất giản dị, nhưng đó là một sự kết tinh, sàng lọc, không thừa không thiếu. Nhạc ông có nhạc đề với những biến thể cần thiết để làm bài nhạc phong phú, đa dạng, do đó không làm thính giả sớm nhàm tai.

Trong bốn bài nhạc tôi vừa kể, bài nào cũng có rõ nhạc đề, rồi các câu sau lặp lại hay khai triển nhạc đề đó; còn nêu các nốt nhạc câu thứ hai khác hơn câu thứ nhất một chút, thì ít ra tiết tấu cũng giống nhau. Cái sự lặp lại (repetition) này thật là quan trọng trong nhạc, nhất là nhạc để hát như nhạc Việt Nam chúng ta. Vì nhạc là một nghệ thuật được thưởng thức theo thời gian, nếu không được lặp lại thì có lẽ óc chúng ta sẽ không có cách nào "hiểu" (make sense) được tác giả muốn nói gì. Trái lại, trong hội họa chúng ta có thời gian để thưởng thức tranh, nên có lẽ sự lặp lại không là yếu tố hàng đầu chăng?

Dẫn chứng rõ nét nhất về nhạc đề trong nhạc PDC là nhạc phẩm "Người đi qua đời tôi" (thơ Trần Dạ Từ):

Người đi qua đời tôi,

trong những chiều đông sâu,

Mưa mù lên mấy vai,

Gió mù lên mây trời

The image shows a musical score for the song "Gió mù lên mây trời". It consists of two staves of music in a 4/7 time signature. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Above the notes are chord symbols: Eb, G7, Cm, Fm, Cm, and Cm. The second staff has a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Above the notes are chord symbols: Cm7, Cm6, Ab, G7, and Cm. Below the second staff is the Vietnamese lyrics: "sầu .Mưa mù lên mây vai , gió mù lên mây trời - Người đi qua đời". Above the first staff is the Vietnamese lyrics: "Người đi qua đời tôi trong những chiều đông".

Ta thấy nhạc đề *Người đi qua đời* tôi có dạng hình sin / dấu ngã, rồi ba câu sau cũng có dạng hình sin hay cosin (đảo - inversion) như vậy, cũng như tiết tấu theo đúng nhạc đề.

Khi bàn đến sự quan trọng của nhạc đề của bốn bài nhạc nổi tiếng ở trên, nhất là khi chúng là những bài nhạc phổ từ thơ, hay từ ý thơ, chúng ta thấy rõ là dấu từng câu nhạc có hay cách mấy (khi xét riêng từng câu), thiên nghĩ nếu chúng không cùng khai triển ra từ một nhạc đề thì chúng không thể nào đặc sắc khi đứng chung với nhau được.

Cấu trúc bài nhạc

Trong bốn bài nhạc trên, bài nào cũng có ít ra là ba đoạn nhạc khác hẳn nhau. Điều này cho ta thấy nhạc sĩ có chủ tâm làm cho bài nhạc phong phú, không đơn điệu như thể loại ABAB (phiên khúc, điệp khúc, phiên khúc, điệp khúc). Ta hãy thử xem cấu trúc của bài "Nửa hồn thương đau", trong đó toàn bộ lời ca là của ns PDC, chỉ trừ đoạn cuối cùng là ý thơ Thanh Tâm Tuyên:

(a) *Nhắm mắt cho tôi tìm một thoáng hương xưa*
Cho tôi về đường cũ nên thơ
Cho tôi gặp người xưa ước mơ

(b) *Hay chỉ là giấc mơ thôi*
Nghe tình đang chết trong tôi
Cho lòng tiếc nuối xót thương suốt đời

(a') *Nhắm mắt ôi sao nửa hồn bỗng thương đau*
Ôi sao ngàn trùng mãi xa nhau
Hay ta còn hẹn nhau kiếp nào

(c) *Anh ở đâu? Em ở đâu?*
Có chăng mưa sầu buồn đen mắt sâu

(d) *Nhắm mắt chỉ thấy một chân trời tím ngắt*
Chỉ thấy lòng nhớ nhung chát ngắt
Và tiếng hát và nước mắt

(e) *Đôi khi em muốn tin*
Đôi khi em muốn tin
Ôi những người ôi những người
Khóc lẻ loi một mình

Ta thấy bài có năm đoạn a b c d e khác nhau rõ rệt (chỉ có a và a' gần giống nhau. chỉ khác hai nốt cuối), mà sao chúng vẫn quá gắn bó với nhau???

Cách phát triển nhạc đề (1)

Nhạc sĩ có một cách phát triển nhạc đề rất thú vị. Trong bốn bài tôi lựa ra để phân tích, mỗi bài có một cách phát triển riêng. Thí dụ như bài "Nửa hồn thương đau", ta thấy **nhắm mắt** là mở đề, sau đó là *cho tôi tìm một thoáng hương xưa*. Ta thấy hai chữ cuối này là lặp lại của **nhắm**

mắt nhưng với hai nốt thấp hơn (Si Si = > La La), rồi sau đó là một tinh tiến thấp hơn: *cho tôi về đường cũ nên thơ*, lại xuống thấp hơn (La La = > Sol Sol) rồi cuối cùng là *cho tôi gặp người xưa ước mơ* (Sol Sol = > Sol Fa) Ta thấy rõ đoạn nhạc có một cách khai triển rất logic, chặt chẽ, có tính tất yếu.

The image shows a musical score for a piece titled "Chậm buồn". It consists of two staves of music in treble clef with a key signature of one flat (F major/D minor). The first staff has a tempo marking "Chậm buồn" and a time signature of 3/4. The melody is written on a single line. The second staff continues the melody and includes chord symbols: Em, Am7, B7, and Em. The lyrics are written below the notes.

Chậm buồn

Nhắm mắt cho tôi tìm một hoàng hương xưa cho tôi về đường cũ nên
thơ cho tôi gặp người xưa ước mơ hay chỉ là giấc mơ thôi Nghe tình đang

Trong một nhạc phẩm khác, "Đêm, nhớ trăng Sài Gòn" phổ từ thơ Du Tử Lê, vì muốn mô phỏng tiếng xe lăn chậm chạp, bánh xe quay tròn, nên nhạc sĩ có ý cho câu lục bát đầu thành 2/4/4/4 (*Đêm về/theo bánh xe lăn/tôi trăng viễn xứ/hồn thanh niên vàng*) là một cung nhạc lớn, theo sau là ba cung nhạc nhỏ với các nốt cách nhau quãng hai (Fa Si / Fa Sol Fa Fa / Mi Mi Fa Fa / Si Do Do Si)

Với "Mưa Sài Gòn, Mưa Hà Nội", một bản nhạc với tiết tấu nhạc Nam Mỹ, ns PDC đã cho ta một nhạc đề hình chữ V với hai quãng 3 **Mưa hoàng hôn**, rồi ông khéo léo lặp lại cái nhạc đề V đó (*trên thành phố buồn gió*) rồi kết câu nhạc.



Sau đó, ông tài tình nhắc lại nhạc đề (... heo may vào hồn, thoảng hương tóc em ngày qua,) rồi lèo lái cung nhạc qua những nốt chung với các hợp âm lạ không có trong thang âm Fa trưởng, như Eb, Ab, rồi Db, và cuối cùng đi tới C7 là hợp âm át âm (V7) của Fa trưởng.



Quả là một bậc thầy trong thuật chuyển cung (modulation), ông đã tạo những tình cảm về một cố đô xưa, tuy xa xăm mà lạ thay cũng rất đỗi gần gũi trong tâm tưởng, vì Eb trưởng chỉ cách F trưởng có một quãng hai mà sao nghe xa vời vợi!

Lặp lại nhạc đề

Nếu theo dõi kỹ hai bài NDQĐT và NHTĐ, ta sẽ thấy nhạc đề *Người đi qua đời tôi* cũng như *Nhắm mắt* được lặp lại sau khi chúng đã được khai

triển tới cuối đoạn. Lối khai triển này (period) rất mẫu mực trong nhạc cổ điển cũng như các bản nhạc khác của thập niên 60. Có khác chăng là cách cấu trúc một bài nhạc (form) trong nhạc PDC đa dạng như đã đề cập phần trên, làm bài nhạc linh động chứ không đóng khung cứng nhắc với các dạng như AB, ABA, hay ABAB. Điều này càng cho thấy phổ thơ từ nhạc không dễ dàng chút nào, phải dựa trên các quy tắc phát triển câu nhạc, chứ không chỉ đơn giản là thêm nốt lách lên, lách xuống theo câu thơ!

Cách phát triển nhạc đề (2)

Phần trên là cách phát triển nhạc đề trong một đoạn, còn giữa các đoạn thì như thế nào? Nhạc sĩ PDC có một lối khai triển nhạc đề của các đoạn nhạc theo sau rất đặc trưng và thật thú vị. Ông lấy cùng một nhạc đề, nhưng lại bẻ phần đuôi cho chúng ngoặt sang một hướng khác. Rõ nét nhất là bài "Người đi qua đời tôi", Sau khi khai triển đoạn 1, cung nhạc đi xuống

Người đi qua đời tôi,

trong những chiều đông sâu,

Mưa mù lên mấy vai,

Gió mù lên mấy trời

Sang đoạn 2, cung nhạc vút lên ở câu 2, rồi tiếp tục khai triển với tiết tấu như cũ, làm người nghe không cảm thấy có sự thay đổi mạnh bạo, làm mất đi tính mạch lạc của bài.

Người đi qua đời tôi,

hồn lưng miềm rét mướt,

Vàng xưa đầy dấu chân,

đen tới vùng lãng quên.

Trong bài "Nửa hồn thương đau" cũng vậy, trong khi cung nhạc đi xuống ở đoạn "a":

*Nhắm mắt cho tôi tìm một thoáng hương xưa
Cho tôi về đường cũ nên thơ
Cho tôi gặp người xưa ước mơ*

Tới đoạn "c", ta thấy một khai triển khác với cung nhạc đi lên:

*Nhắm mắt chỉ thấy một **chân trời tím ngắt**
Chỉ thấy lòng nhớ nhung **chất ngát**
Và tiếng hát và nước mắt*

"Hà tiện" nhạc đề

Không chỉ dùng nhạc đề ở đoạn đầu tiên, ông còn tìm cách bỏ nó vào điệp khúc nữa, Có lẽ đây là một phần nhỏ lý do tại sao nhạc của ông rất chặt chẽ, gắn bó? Chúng ta hãy xem nhạc đề *Người đi qua đời tôi mở* bài:



Đã được khéo léo lồng vào giữa điệp khúc với hai biến thể của cung nhạc ấy:

Và ai qua đời tôi

Chiều âm vang ngàn sóng



Đoạn kết của điệp khúc cũng vậy, không gì khác hơn là lấy lại một khai triển nhạc đề (motive-form) trong những chiều đông sâu:



rồi dùng các quãng và tiết tấu như vậy (Fa Sol Re Fa Do) để viết tiếp một chuỗi (sequence) ba câu đi xuống, rồi dùng thuật làm dài câu nhạc (augmentation) để kết đoạn.

*Trên lối về nghĩa trang,
nghe những lời linh hồn,
nghe những lời linh hồn,
trong mộ phần ... đen tối ... đen ...*



Lặp lại ca từ, thay đổi giai điệu

Khác với nhạc cổ điển, nhạc phổ thông ngoài việc lặp lại tiết tấu và nhạc đề cùng tạo ra những biến thể để bài nhạc tránh bị nhàm, ca từ cũng được lặp lại hoặc chính xác, hoặc hơi khác đi một chút để làm bài nhạc có kết cấu chặt chẽ hơn. Các từ này đã là một kết nối các câu lại với nhau. Trong bài "Nửa hồn thương đau", ta thấy những câu lặp "*cho tôi*" có tác dụng như một mẫu số chung, một loại "nhạc đề" để nhạc sĩ có thể khai triển nửa sau câu:

Cho tôi tìm một thoáng hương xưa

Cho tôi về đường cũ nên thơ

Cho tôi gặp người xưa ước mơ

Trong một bản nhạc khác, "Đêm, nhớ trăng Sài Gòn", câu *Nhớ mưa ôi nhớ mưa* ở giữa đoạn, ngoài chuyện lặp lại hai lần để khẳng định ý thơ là "nhớ tôi xa lộ", "nhớ nhà Hàng Xanh", "nhớ em", câu lặp ấy còn có hai tác dụng khác. Một là câu đã phá vỡ cấu trúc chân phương sáu tám của nhạc phổ từ thơ lục bát; hai là câu có tác dụng ngời nghỉ tạm thời, làm chuyển đoạn và giới thiệu tiếp một nỗi nhớ khác, là nỗi nhớ mưa: "buồn khắp Thị Nghè" tới tận đường Trương Minh Giảng, rồi quanh về đường Tự Do!



Nỗi nhớ này thì tôi thấm lắm, vì cả một thời niên thiếu và trưởng thành tôi và tên bạn thân thường hay la cà từ đường Lê Thánh Tôn qua tới Tự Do, rồi Lê Lợi, Nguyễn Huệ, Pasteur, đủ cả. Ôi những cây cao lá xanh, me dốt dọc đường Lê Thánh Tôn, Đồn Đất, Gia Long, nay còn đâu để mà thương, mà nhớ?

Tạm kết luận

Những tiêu mục trên cùng những thí dụ minh họa, thiên nghĩ là những yếu tố cần thiết – mà những ai muốn được thiên hạ đánh giá mình như là một nhạc sĩ cần phải nắm vững - để làm một bài nhạc ở lại trong lòng người yêu nhạc. Chúng là những kỹ năng (crafts) mà ai cũng có thể học hỏi, trau dồi, viết nhiều các bài tập trước khi trình làng các tác phẩm của mình. Điều đáng khích lệ cho người tập tành viết nhạc (*như tôi*) là ba trong số bốn bài trên nhạc sĩ Phạm Đình Chương đã phổ thành nhạc từ thơ. Tuy ông quen thân với các thi sĩ để có thể cảm thụ dễ dàng tinh thần bài thơ, nhưng ngoài những ý nhạc, nhạc đề cảm tác sau khi đọc xong bài thơ - do tạo hóa dành tặng riêng ông - ông cũng đã phải khổ công, mất ăn mất ngủ để dùng ý nhạc trời cho ban đầu ấy, rồi tạo hình tạo dáng, thêm bớt chữ, cho bài thơ trở thành bản nhạc. Vậy thì nếu gắng gượng công, bạn cũng có thể sáng tác nhạc được, nếu không hay thì ít ra cũng theo sát các quy tắc viết nhạc căn bản.

Thử phân tích nhạc phẩm "Phôi Pha" của nhạc sĩ Trịnh Công Sơn

"Phôi pha" là tên một nhạc phẩm nổi tiếng của cố nhạc sĩ Trịnh Công Sơn (TCS). Nhạc phẩm tả lại tâm tình của một người nhớ man mác về quá khứ với một người tình đã mờ nhạt trong trí ức, cũng như những chiêm nghiệm về thân phận con người trước sự hữu hạn của một kiếp sống. Về phần lời nhạc, những ý tưởng ngồn ngàng về kiếp người được TCS khéo léo đưa vào để làm tăng thêm sức quyến rũ của giai điệu, vì vậy mục đích của tiểu luận này là để phân tích cấu trúc của bản nhạc nhằm hiểu rõ hơn nghệ thuật sáng tác nhạc của TCS. Xin nói ngay, người viết không được học qua nhạc lý trong một hệ thống đào tạo chính thức nào, chỉ tự học qua một vài quyển sách dạy cách sáng tác một bản nhạc mà thôi. Lý do chính của người viết là muốn qua việc thử phân tích thấu đáo một bản nhạc của TCS sẽ làm tan đi phần nào một quan niệm của người thường ngoạn là TCS có một nhạc thuật hạn chế và dễ dãi.

"Phôi Pha" được viết căn bản với cấu trúc AABA, nhưng các đoạn A cũng không giống nhau, và B thì không hẳn là một điệp khúc, mà có tác dụng như một đoạn chuyển tiếp để trở lại đoạn A trước khi kết thúc bài hát. Ta sẽ đặt tên cho cấu trúc này là A A' B A". Sau đây là phân tích từng đoạn.

Đoạn A:

Đoạn A mở đầu ngay với giai điệu chính của bản nhạc: "Ôm lòng êm (Am)/ nhìn vầng trăng mới về (F)/ nhớ chân giang hồ (Em)". Đây chính là **nhạc đề** (motive), làm cho ta phải nhớ về bản nhạc đó với âm hưởng "ôm lòng êm" (đoạn A,) "đâu còn ai" (A') và sau cùng là "thôi về đi" (A"). Đây là một đặc điểm cần phải có của một bản nhạc để bản nhạc ấy được nổi tiếng. Các thí dụ khác của các nhạc đề này là "Trả lại em yêu ..." (Trả lại em yêu-Phạm Duy), "Em đi" (Em đi - Đức Huy), hay "Bàn

tay năm ngón em vẫn kiêu sa .." (Giáng Ngọc - Ngô Thụy Miên). Cái ý nhạc chính này là "căn cước" (identity) của bản nhạc đó, làm cho nó không thể lẫn với bài nào khác được. Một nhận xét khác nữa là TCS có rất nhiều bài nhạc với các căn cước riêng biệt, mỗi căn cước lại có một nhịp điệu (rhythm) riêng, không bài nào giống giống bài nào. Các bài nhạc TCS khác như "Diễm Xưa", "Gọi Tên Bốn Mùa", "Chỉ Có Ta Trong Một Đời", "Nắng Thuỷ Tinh", "Như Cánh Vạc Bay", v.v. là các thí dụ tiêu biểu khác về identity của bản nhạc.

Câu nhạc "Ôm lòng đêm, nhìn vầng trăng mới về, nhớ chân giang hồ", về mặt nhạc thuật là một khởi đầu bằng một câu đảo quãng năm rồi trở về chủ âm la đoản (ôm lòng đêm), theo sau là hai đoạn ngắn liền nhau đi lên và sau đó đi xuống. Giống như ta nói chuyện vậy, ta nói chủ đề, rồi kể lể lên xuống mà không đổi quãng nhiều giữa các nốt nhạc sát nhau. Bài nhạc được viết ở âm giai đoản hoà điệu (harmonic minor - la si do re mi fa sol# la) là một thang âm rất được sử dụng trong nhạc TCS cũng như của các nhạc sĩ Việt Nam khác. Trái lại, theo sách "Writing Music for Hit Songs" thì nhạc Tây phương đương đại ít sử dụng thang âm này hơn, mà họ dùng Aeolian minor scale (la si do re mi fa# sol la.) Có lẽ vì vậy mà nhạc ta nói chung nghe khác nhạc Tây phương chẳng?

Trong câu nhạc kế tiếp (vẫn trong đoạn A,) TCS chọn cách phát triển ý nhạc bằng cách lặp lại nhịp điệu như ở hai trường canh đầu ("ôi phù du, từng tuổi xuân đã già") nhưng dùng những nốt nhạc cao hơn, sau đó phát triển tiếp nhịp điệu của "từng tuổi xuân đã già" thành "một ngày kia đến bờ" và trở nhanh về chủ âm với "đời người như gió qua". Câu hát ngắn nhưng chắc nịch như một lời phán quyết là đời sống cũng nhanh và ngắn ngủi hết như vậy. Chỉ như vậy thôi, với hai câu hát ngắn, ta đi xong một đoạn của bài hát. Về phần lời nhạc, với một ý nhạc cộng với một biến thể của 1 ý nhạc đó, TCS mô tả xong hình ảnh một người ngắm trăng cùng lúc suy tư về bước chân giang hồ, cộng với sự than vãn về một kiếp người chỉ phù du như một cơn gió qua.

Đoạn A':

Đoạn này kết cấu cũng như sự phát triển ý nhạc tương tự như đoạn A, sự khác biệt ở chỗ thay vì đi về chủ âm qua hợp âm thất trình áp âm (E7), thì TCS quay về âm thức (Do) trưởng tương ứng của âm thức đoản (Am) trước khi trở về chủ âm. Tuy TCS không hề gán hợp âm cho bản nhạc, vì hai chữ "chờ đợi", ta có thể dùng hợp âm tứ trình (F hay F Maj7) để đặt cho hai trường canh này, tạo nên cho một chuyển động mạnh hơn ở điệp khúc.

Điệp Khúc:

Không như các điệp khúc khác có thể thấy rõ rệt sự khác biệt của hai ý nhạc ("Hoa Vàng Mấy Độ" là một ví dụ như vậy - từ âm giai Mi đoản chuyển sang Mi Trưởng), điệp khúc của bài nhạc này giống như một đoạn nhạc chuyển tiếp (bridge) hơn để chuyển về đoạn A". Đoạn nhạc bắt đầu ngay với hai trường canh ở hợp âm thất trình áp âm ("Về ngôi trong những ngày, nhìn từng hôm nắng ngời" - E7), xong chuyển qua âm thức trưởng tương ứng (C). TCS sử dụng lối dùng nốt rải (appergios) để nhấn mạnh ý nhạc này. Một chú ý khác là sau khi dùng liên tiếp 3 câu nhạc ngắn như vậy, TCS đã cân đối lại phần trước bằng cách dùng liên tiếp 6 nốt "eight note" và hai nốt "quarter note" ("có những ai xa đời quay về lại") để kéo dài, "gắn" câu nhạc xuống, hay trong bài này thì tỏ ý ước muốn người tình xưa trở về lại. Tiếp theo, TCS làm cho lời bài nhạc đã xa vắng càng thêm chất ngất với việc làm chậm lại và ý nhạc đi lên đến hợp âm thất trình áp âm lần nữa ("Về lại nơi cuối trời, làn mây trôi ...")

Đoạn A'':

TCS cho người thưởng ngoạn một ngạc nhiên nho nhỏ và lý thú là ở chỗ ý nhạc chính "Thôi về đi", ngoài việc ở đầu câu như hai đoạn trước (A và A'), còn là sự trở về âm chính La thứ sau cao trào của đoạn trên. Đặt

lời với "thôi về đi" như vậy, đã là một sử dụng nhạc thuật rất tài tình để đoan chắc với thính giả là "thôi về đi" là một hệ quả tất yếu, không còn hoài nghi gì nữa. So sánh cái "về" này với cái về trong "Ừ thôi em về" ("Cuối cùng cho một tình yêu" TCS/Trịnh Cung) ta mới thấy chúng khác nhau làm sao! Một bên đoan quyết, còn một bên thì "dùng dằng nửa ở nửa về" do chỗ đặt của từng chỗ đứng của chữ "về" trong câu nhạc.

Để kết thúc bản nhạc này, thay vì đi liền tới E7 như trong đoạn A, TCS đã khéo léo dắt ta qua F trước khi về E7 và sau cùng trở về cung chủ âm Am. Có thể nói TCS đã dùng một giai kết thật lơ lửng nhưng liên lạc và rất phù hợp với ca từ "bàn chân ai rất nhẹ, tựa hồn những năm xưa."

Một chi tiết khác:

Một chi tiết đáng lưu ý là sự xuất hiện nhiều lần chữ "về" (7 lần.) Sự lặp lại này có thể được gọi là một sự nghèo nàn trong vốn từ, hay là một chủ đích của tác giả về một mơ ước của một sự trở về nào đó, hay chỉ là một nỗi cô đơn vốn có của tác giả hiện lên không chủ đích (unconsciously)? Nếu người viết bài này không nói ra chi tiết này thì bạn có cảm thấy có sự trùng lặp trong ca từ không, hay TCS đã thật sự khéo léo trong việc "ngụy trang" các từ này?

Sự khéo léo này, theo tôi nghĩ, có lẽ là ở chỗ khi nào muốn nhấn mạnh chữ "về", thì TCS hoặc dùng một quãng nhảy đảo xa (thôi "về" đi - quãng 5), hoặc là đặt nó vào nhịp mạnh (nhìn vầng trăng mới "về", vườn khuya bước "về" - nhịp 1), hoặc cho nó bắt đầu của một hợp âm rải (appergio) đi lên ("Về" ngồi trong những ngày, "Về" lại nơi cuối trời - hợp âm la thứ.). Các chữ "về" còn lại thì lẫn trong các nốt tạm (passing notes) của một cung nhạc đi lên (đường "về" ôi quá dài,) hay đi xuống (xa đời quay "về" lại.)

Nhân tiện đây, ta hãy thử tìm hiểu tại sao nó trùng lặp rất nhiều, mà ta không thấy chán. Người viết nghĩ là vì tiếng Việt mình có đặc điểm gần

giống như tiếng Anh là dùng chữ kép (Anh ngữ thì có động từ với prepositions như get on, get away, get in, get out, v.v. mà chỉ người bản địa mới hiểu nổi chúng có ý nghĩa thật sự ra sao.) Ta thấy "về" ở đây ngoài nghĩa chính, cũng còn được kết hợp để làm rõ thêm ý của các danh từ khác như "đường" về, "bước" về. Động từ "về" cũng được thêm vào để làm rõ nghĩa chẳng hạn như "mới" về. Lại còn trường hợp "về" và "đi" nằm sát cạnh nhau như trong "Thôi về đi", thì trường hợp này chữ "đi" được khéo léo dùng làm một chữ để nói lên sự thuyết phục, và cách bởi chữ đi một quãng năm, rất tự nhiên như mình nói chuyện hằng ngày vậy.

Như vậy, khi đặt một bản nhạc, ta chỉ cần biết phải làm thế nào cho nó không trùng lặp ý nhạc, ý ca từ với các bài nhạc khác của ta mà thôi, còn các "linh tinh" khác như cách xử dụng lặp đi lặp lại chữ "về" để đạt một mục đích nào đó cho bản nhạc, là một việc cần phải làm và không nên dè dặt trong việc sử dụng chúng.



Lặng Lẽ Nơi Đây – Trịnh Công Sơn

I

*Tình yêu mật ngọt, mật ngọt trên môi
Tình yêu mật đắng, mật đắng trong đời
Tình yêu như biển, biển rộng hai vai, biển rộng hai vai ...*

Tình yêu như biển, biển hẹp tay người, biển hẹp tay người lạc lối

*Em đi về nơi ấy, nơi đâu nơi đâu, sông cạn đá mòn
Trăng treo đầu con sóng, tan theo tan theo, chút tình xa vắng*

*Làm sao ru được tình vui?
À ơi, nỗi đau này người*

...

II

Thường thức một bức họa và thường thức một bài nhạc có nhiều điểm tương đồng, và cũng có nhiều điểm dị biệt. Đứng trước một bức họa tuyệt đẹp, bạn cảm thấy choáng ngợp vì mọi cá tính của bức họa hiện ra ngay trước mắt bạn, mọi cảm xúc về bức họa ấy trong một khoảnh khắc gây ngay một dấu ấn trong trí óc của bạn. Thường thức nhạc thì khác hẳn, người nhạc sĩ không thể nào gây một ấn tượng ở bạn chỉ trong một vài giây, mà bạn phải nghe hết bài mới có thể ít ra cảm nhận được cái hay của nó. Do vậy, nhạc sĩ phải dùng hết mọi vật liệu trong tay: lời ca, ý nhạc, tiết tấu, tương phản, bố cục, v.v. để tạo dựng bài nhạc nhằm chuyển đạt tâm tình của họ đến bạn. Trong tiểu luận ngắn này, và trong sự giới hạn về ngôn ngữ và hiểu biết của mình, người viết cũng hy vọng

sẽ phác hoạ cho bạn đọc một cảm nhận riêng về nhạc phẩm “Lặng Lẽ Nơi Đây” của cố nhạc sĩ Trịnh Công Sơn (TCS).

III

Như đã dẫn nhập ở phần trên, thưởng thức nhạc có cái hay riêng của nó. Nghe nhạc, bạn được chính nhạc sĩ diu dắt bạn theo dòng nhạc, ông bắt ta dừng, ta phải dừng, ông bắt ta đi nhanh, ta phải đi nhanh. Ta không được quyền chọn lựa cách ngắt câu hay đổi chữ. Nghe nhạc với tờ giấy in bài nhạc trước mặt, bạn thấy hiển hiện tất cả những yếu tố đã làm nên thành công hay thất bại của bản nhạc đó. Nghe nhạc, bạn bước đi lại từ đầu với nhạc sĩ, cùng sống lại tâm tưởng hào hùng hay bi thương của nhạc sĩ ngay khi nhạc phẩm chào đời. Phân tích một bài nhạc, do đó, phần nào cũng là đi tìm chủ đề của bài hát, cùng nơi chốn nào đã tạo nguồn hứng khởi cho tác giả, làm cho người ấy không còn cách nào khác hơn là ngồi xuống và ghi chép lại âm hưởng đó, khung cảnh đó, nỗi niềm nhưng nhớ khôn nguôi đó.

IV

Bạn hãy cùng tôi tưởng tượng ra một bãi biển nào đó, khi trời đã về khuya và không một bóng người, ngoài nhân vật chính là “ta” trong bài hát. Nhân vật chính của chúng ta hoặc ngồi, hoặc đi dạo lang thang một mình, chỉ có tiếng sóng biển từng cơn, từng cơn đập vào bờ, rồi lại rút về biển cả. Biển mênh mông không cùng, chẳng thấy đâu là bờ. Trời về khuya tối đen, chỉ có ánh trăng ở xa treo trên đầu con sóng, xa đến nỗi tưởng như một ngọn sóng thôi cũng đủ làm nó tan theo với dòng nước, cùng với mối tình đã chết của “ta”. Tôi không có khiếu làm văn sĩ, nhưng tôi hy vọng đã dựng được sơ khởi cái khung cảnh (setting) của bài nhạc này.

V

Như đã tường trình trong tiểu luận “Thử phân tích nhạc phẩm Phôi Pha của nhạc sĩ Trịnh Công Sơn”, bài hát nào cũng phải có một ý nhạc hay thì mới đủ để người nghe nhớ về nó như một căn cước riêng biệt, không giống các bài khác. Trong bài này, căn cước đó là dòng nhạc có hình dạng răng cưa (zíc zắc), thể hiện qua câu nhạc đầu tiên “Tình yêu mật ngọt, mật ngọt trên môi”, và các phát triển tiếp theo của ý nhạc trên. Cũng như phần lớn các bài nhạc khác, TCS sử dụng âm giai thứ hoà điệu (harmonic minor) ở cung La thứ. Cũng giống như bài trước, nhạc phẩm được viết theo nhịp $\frac{3}{4}$, và cũng giống như nhiều bài khác, nhạc phẩm này lặp đi lặp lại nhiều từ (Ouch!). Vậy nhạc phẩm này hay ở chỗ nào???

“Lặng lẽ nơi này” được viết theo thể loại ABA, phân đoạn A (verse A) từ đầu đến “tay người lạc lối”, phần chuyển tiếp B (bridge B) từ “Em” đến “nỗi đau này người”, và phân đoạn A’ (verse A’) là dòng nhạc nhắc lại, nhưng với phần lời khác hẳn so với đoạn A.

Sự lặp đi lặp lại của ca từ có một chủ đích hẳn hoi mà người viết sẽ “bật mí” sau với bạn, còn bây giờ thì ta hãy thử phân tích xem nó lặp đi lặp lại ra sao. Trước tiên là lặp nhau về chữ kép: “mật ngọt” -> “mật ngọt”, “mật đắng” -> “mật đắng”; rồi thì lặp lại về hai câu nhưng với giai điệu câu sau là biến thể câu trước “ Tình yêu mật ngọt, mật ngọt trên môi” -> “tình yêu mật đắng, mật đắng trong đời”; và sau cùng là một sự lặp lại (có tính toán, tất nhiên :) của hai cặp bốn chữ “biển rộng hai vai” -> “biển rộng hai vai”.

Khác với bài viết trước, trong bài này người viết sẽ đi sâu hơn về mặt ngôn ngữ để qua đó giải thích bố cục của bài nhạc cùng ngôn ngữ âm nhạc đã minh họa rõ nét ý thơ ra sao. Trước hết, TCS đưa ra hai so sánh–định nghĩa về tình yêu: Tình yêu là mật ngọt, và tình yêu cũng đồng thời là mật đắng. Mật ngọt là những khi “uống môi em ngọt”, còn mật đắng thì ảnh hưởng dài hơn nhiều, là nỗi sầu muộn cả đời người! Tại sao vậy, là tại vì “ta” đã định nghĩa “Em” là “tình yêu”. Bạn hỏi tại sao ư? Thì rõ quá rồi còn gì nữa, tác giả nói về biển, mà biển chỉ rộng có

hai vai thôi, nếu không phải là “vai em gầy guộc nhỏ” thì “còn ai trông khoai đất này”???

Vì “Biển” là “Em” nên biển mới có tay, biển chỉ hẹp bằng hai tay thôi, và một khi biển đã buông tay “ta” ra rồi thì “ta” chơi vui và ta lạc lối, chẳng trách tại sao TCS phải cảm khái những câu khác như “Không còn ai, đường về ôi quá dài, những đêm xa người” ...

VI

Về phân nhạc thuật của Đoạn A, ngoài việc sử dụng các từ lặp nhuần nhuyễn như trên, và phần nào dùng cung nhạc lên xuống để mô tả tiếng sóng đập vào bờ rồi lại rút về, điều làm tôi thích thú nhất là cách bố cục câu của ông. Ta thấy từ “Tình yêu mật ngọt” đến “biển rộng hai vai”, cả đoạn nhạc đó có thể coi là hoàn chỉnh, và ta có thể yên chí tạo ra một verse khác cũng dựa trên nền nhạc đó. Nhưng đây là dấu vết mà tôi đoán rằng TCS đã đặt lời đi trước bản nhạc, do đó ông đã đi thẳng ngay vào “Tình yêu như biển, biển hẹp tay người, lạc lối” So sánh về bố cục đoạn nhạc như vậy để thấy nó toàn hảo trong sự không cân bằng, và sự trở về hợp âm La thứ đã làm cân bằng đoạn đó lại.

Trong hội họa, sự mất cân đối này có thể được minh họa bằng tác phẩm sau của Gustav Klimt “Cái chết và Sự sống”. Nhìn thoáng qua với sự sống chiếm chỗ nhiều và làm ta tưởng như bức tranh mất cân đối, nhưng thần chết với màu tối hơn nhiều đã làm bức tranh này cân bằng trong sự bất đối xứng (asymmetrical balance.) Cái nhìn soi mói của thần chết đối lại với sự e dè của cô gái như hỏi thăm “Ông gọi tôi ?” đã nối kết hai phần của bức tranh với nhau, còn trong bài nhạc thì TCS đã làm được việc liên kết này bằng cách lặp lại “tình yêu như biển” cũng như phát triển ý nhạc dựa theo ý nhạc chính ở đầu đoạn.



VII

Bây giờ ta hãy bước sang phân tích đoạn B (bridge). Trước hết, nếu để ý kỹ, ta thấy đoạn đầu TCS có chủ đích là không hề nhắc đến chữ “ta” và “em”. Đây là một sáng tạo nghệ thuật đặc trưng thông qua cách hành văn ẩn dụ, và là “nhãn hiệu” của TCS. Liên lạc trong đoạn đầu này là ý tưởng Ta <-> Em <-> Tình Yêu, đan kết với nhau vô hình bằng những so sánh, do vậy nhân vật “em” ở đây đã bàng bạc xuất hiện rồi. Thành thử ra, nếu ai chưa quen với lối viết ẩn dụ này của TCS sẽ cảm thấy ngôn từ của ông có vẻ gì bí hiểm. Nhân tiện đây, người viết cũng xin thú thật là, có lẽ cũng như nhiều người khác, khi ở độ tuổi mới vào đời đã bị lôi cuốn bởi giai điệu của nhạc TCS nhiều hơn là ca từ. Nhưng có lẽ chính phần ca từ mới làm người nghe nghe hoài không chán, với lối nói chung chung (không cụ thể) và đầy tính ẩn dụ, do vậy rất phù hợp với tâm trạng của nhiều người. Ngôn ngữ TCS thật ra vẫn còn rất bí hiểm

với người viết, nhưng có lẽ vì vậy mới là cái thú để tạo động lực tìm hiểu thêm.

Trở lại với chữ “Em”, tác giả đã khéo léo cho chữ em đứng lại một chút (một nhịp rưỡi) để nhấn mạnh chủ thể của câu nhạc, và cũng để làm rõ hơn câu hỏi chất chứa “nơi đâu nơi đâu”. Sở dĩ tôi nói vậy là vì câu “em/đi/về/nơi/ấy” bạn có thể lấy bất kỳ 3 chữ đầu mà phổ nhạc: chẳng hạn “em đi ... về nơi ấy”, hay “em đi về ... nơi ấy”, nhưng chữ “em” đứng một mình đắt giá hơn. Chữ “em” này cũng khéo léo lồng vào để làm điệp khúc không bị trùng lặp như đoạn 1. Cặp chữ “nơi đâu nơi đâu” được lồng vào rất thích hợp vì nó nhấn mạnh câu hỏi quất quay của “tôi” về hình bóng em. Và lại, khi ta nhớ nhưng về một người nào đó, ta đâu có nhớ em ở “nơi đâu” một lần thôi, rồi quay sang suy nghĩ chuyện khác? Ta nhớ đi, nhớ lại, nhớ tới, nhớ lui, lảng xãng trong tâm tưởng.

VII

*“Làm sao ru được tình vui?
À ơi, nỗi đau này người”*

Một lần nữa, TCS sử dụng cách đặt câu rất nghệ thuật để kết thúc đoạn B. Trước tiên ông chuyển hoà điệu từ các hợp âm đầy tính cao trào (dominant) như Dm và E7, và chuyển sang các hợp âm bình thản hơn (tonic) là Am và G, rất phù hợp với lời nhạc. Ta tưởng chừng như sẽ đi cho trọn vòng quãng 5 (như trong bài Hello của Lionel Richie), và lời ru “à ơi” cũng đã bắt đầu giống lên, chuẩn bị tư tưởng cho việc nghe thêm các phát triển khác về ý nhạc, thì TCS “cắt cái rụp” và chuyển nhanh về lại chủ âm la thứ. Chính ở điểm này đã làm cho đoạn Bridge bị mất cân đối, nhưng đã tạo nên được một cảm giác hụt hẫng ở người nghe, minh hoạ cho nỗi đau trống vắng của nhân vật “tôi”.

IX

Đoạn 2 của bài hát tiếp tục cho chúng ta thấy những hình ảnh và sự tương phản mà nhân vật “tôi” cảm nhận, như so sánh mình với một giọt máu đã lìa khỏi xác người, hoàn toàn vô dụng. Tiếp theo, TCS đã mô tả những không gian thật rộng lớn, vô tận và tương phản với nó bằng hình ảnh lặp lại của “tôi” bé nhỏ, với những bước chân đơn điệu và cô độc. Cuối cùng, tác giả đưa ra một kết luận tuy bất ngờ nhưng cũng đã có thể thấy trước, đó là “tôi về ... với tôi”. Một kết luận đơn giản, cam chịu, và rất hiển nhiên. Sau những sự lặp đi lặp lại của những chữ đôi, cặp đôi, câu nhắc đôi, cái gì cũng có đôi hết, ta thấy cái “tôi” cũng có đôi vậy, là “tôi với tôi”. Bạn tưởng tượng đem hết các từ câu lặp trong bài này về một phía của bàn cân, rồi bỏ câu “tôi về với tôi” này qua phía kia bàn cân, mới cảm nhận được cái cô độc của nhân vật “tôi”.

X

Tôi cảm thấy trên mạng lưới toàn cầu cũng như trong sách báo, người ta viết về TCS quá nhiều về nghệ thuật ca từ của ông, về nhân sinh quan của ông, thậm chí còn tôn sùng ông là một nhà tư tưởng lớn hay là một thiên tài.

Vì ông Trịnh Công Sơn là một nhạc sĩ chứ không phải là thi sĩ, không có gì thiết thực hơn là đánh giá từng nhạc phẩm của ông, từng bài, từng bài, một cách cặn kẽ để có thể cùng người đọc nhận ra công phu căn bản cùng tài năng sáng tạo trong nhạc thuật của ông. Một nhạc phẩm hay không nhất thiết phải có những biến đổi âm giai hay những hành âm phức tạp cầu kỳ, mà chỉ cần có một motive đáng nhớ. Bản nhạc phải nâng ca từ lên, và ca từ cũng phải làm cho hành âm hoặc trơn tru, hoặc gãy cạnh tương xứng. Tôi tin Trịnh Công Sơn đã thành công trong việc này.

Cập nhật: sau mười năm suy nghĩ, nhận thức của tôi về nhạc TCS là ông có nhiều bài hay, nhưng vì cấu trúc của chúng cùng cách phát triển một nhạc đề quá ư đơn giản, nên người nghe sẽ chán nghe dần theo tuổi tác.

Chỉ Có Ta Trong Một Đời - Un Jour, Un Enfant

Trưa nay có thì giờ rảnh, tôi đi tìm nhạc để lồng vào danh sách 1000+/- bài nhạc hay của mình. Khi đi tới bài **Chỉ có ta trong một đời** của nhạc sĩ **Trịnh Công Sơn**, tôi hy vọng ai đó sẽ post lên version này do ca sĩ **Thiên Phượng** hát, và anh **Duy Cường** hòa âm. Sở dĩ nói "hy vọng", vì tôi nghe lần đầu bài này do cô ấy hát, mà không biết bạn có như vậy hay không, chứ tôi thì ai hát lần đầu là nhớ hoài cách hát đó, sau đó ai hát tôi cũng không thấy hay nữa. Cũng chính ở điểm này mà tôi rất thích các bài Lê Uyên Phương do Thiên Phượng hát, Duy Cường hòa âm (đĩa CD Đá Xanh), còn cũng những bài ấy mà do Lê Uyên và Phương song ca thì dù ai khen cách mấy tôi cũng không thể cảm được.

Tôi rất thích bài nhạc này, về ý tưởng nhạc, giai điệu, hòa âm, cách trình bày của ca sĩ Thiên Phượng. Hai lần đánh cái trống cái bụp bụp ở đầu bài cùng với tiếng rung của violon đã tạo ra một cảm giác suspense ly kỳ, không biết bài sẽ dẫn ta về đâu. Lời nhạc cũng rất hay và sáng tạo, nhưng đọc kỹ cũng thấy nội tâm nhân vật TCS đó nhá. Này nhé: vẽ tên mục đồng, thì nhiệm vụ chính là chăn trâu chứ gì, vậy mà vẽ thêm con ngựa hồng, làm tên mục đồng phóng lao thì phải theo lao, muốn chăn trâu cũng không được ... Điệp khúc thì cũng rất là "đang ôm em mà đã nhớ em ngày sắp tới", rất đặc trưng của ông: *chào những cây xanh nụ hồng, một ngày sẽ không còn thấy lại*. Cuối cùng, vì "gian manh của loài người", và vì "nơi đây nặng tình" ông đành "chìm dưới mêh mông". Từ chỗ "thè sẽ rong chơi" trong phiên khúc 1, tới "tôi hằng biếng vui chơi" câu kết của phiên khúc 4, một bài hát thuật đủ một kiếp người, thật tài tình và cũng thật chua chát.

*Đời vẽ tôi tên mục đồng,
Rồi vẽ thêm con ngựa hồng,
Từ đó*

*lên đường
phiêu linh ...*

*Đời vẽ trong tôi một ngày,
Rồi vẽ thêm đêm thật dài,
Từ đó tôi thề sẽ rong chơi ...*

*Chỉ có ta trong một đời,
Chỉ có ta trong một thời,
Một thời
Vội yêu người mà thôi ...*

*Chào những cây xanh nụ hồng
Chào những con sông thị thành
Một ngày
Sẽ không còn thấy lại
Từng ngày đi dần tới
Hẹn hò với trời mây ...*

Tôi còn nhớ rất rõ ngày mới mua CD về, vội vàng nghe và đánh vào trang nhạc Đặc Trưng, vậy mà bây giờ sau 8 năm cũng 12000 lượt người xem trang đó rồi. Hồi đó tôi ký nhiều tên vào chỗ người gửi lăm, "Bản giốc" là một nick :-). Tôi có cách xuống hàng riêng của tôi, nhìn như bài thơ, để khi trang bị "cọp dê" qua trang nhạc khác thì tôi biết ngay là do tôi chép lời xuống.

Tôi biết bài này cũng khoảng 8 năm rồi, khi anh chị Cường - Thiên Phượng cho ra CD của họ năm 2000. Biết bài này rất lâu trước khi mới biết lời nhạc của bài Un Jour Un Enfant mà tôi sắp đề cập.

Link sau đây là danh sách bài hát của CD trên.

http://www.duycuong.com/trove_thienphuong.htm

CD này giờ chắc "out of print" rồi, vì anh Cường đã về sống VN, chắc cũng không có ý định tái bản CD này. Tôi thích hết các bài trong CD. Tôi sưu tầm được khoảng 50 CD do anh hòa âm nên nghe bài nhạc youtube nào anh làm hòa âm đăng sau là biết liền.



Tôi cũng có nghi án này khó giải quá. Tôi không biết nhạc sĩ TCS viết bài này năm nào, nhưng ý tưởng "vẽ" thì có một bài hát tương tự như vậy đã đoạt giải Eurovision 1969, bài đại diện Pháp Quốc "Un Jour, Un Enfant" do Frida Boccara hát :

http://en.wikipedia.org/wiki/Un_jour,_un_enfant

Hai bài này nội dung hoàn toàn khác hẳn nhau, nhưng có chung ý tưởng "vẽ" lúc ban đầu.

*Un jour se lèvera
Sur trois branches de lilas
Qu'un enfant regardera
Comme un livre d'images.*

*Le monde autour de lui
Sera vide et c'est ainsi
Qu'il inventera la vie
A sa première page.*

Tôi không thắc mắc nhiều về sự vay mượn ý tưởng, vì nó rất tự nhiên. Thí dụ như George Harrison xin phép bê luôn tựa bài của ca nhạc sĩ James Taylor "*Something in the way she moves ...*" thành câu đầu của tác phẩm bất hủ của mình "*Something*", có sao đâu. (Xem thêm <http://en.wikipedia.org/wiki/Something>). Khi nào ăn cắp melody của cả phiên khúc hay cả bài thì mới tệ, lừa gạt người khác và cả bản thân mình.

**Phần Ba: Tìm Hiểu Cách Sáng Tác Nhạc Qua Dòng
Nhạc Phạm Duy**

Tìm hiểu Nghệ Thuật Sáng Tác Nhạc qua nhạc phẩm "Hoa Rụng Ven Sông"

*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 liên lạc và rất thơ, có lẽ theo sát nguyên bản thơ của nó. Sau một hồi tìm kiếm (trên trang nhà Đặc Trưng), 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, chủ 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 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 rặng toi bời

Đã qua rồi cơn mộng,

Đừng vô nữa, tình ơi !

Lòng anh đã rời rặng

*Trên sông ngày tàn rơi.
Tình anh đà 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 rợn 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 gói
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 vô tình ơi

Ngày như theo sông, bóng xế chiều rơi.. ("Hết")

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?

Còn đâu đêm sang, lá đổ rợn rùng!

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 câu "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 (motive) "giờ đây trên sông", và các khai triển nhạc sẽ bắt nguồn từ motive đó. Theo thiển 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 đâu" 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 phần 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 rừng tôi bời

Đã qua rồi cơn mộng,

thành

Giờ đây trên sông, hoa rừng tôi bời!

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 "con 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: "tôi bời" 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

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 ?

đã trở thành

Lòng anh tan hoang, thôi vô 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 vô ã 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 ã nữa, với chủ ý tránh sự nhàm chán. Ta sẽ thấy tiếp chữ lặp "còn ãu" trở lại vào ãu ãoạn B tiếp theo.

Đoạn B

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

Còn ãu ãnh trắng 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 (motive "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 motive "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 phổ thơ thành giai điệu ra sao:

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

Uóp 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 thiên ý, chữ "dại" nghe "đắt" hơn có lẽ là vì ngay sau nó có chữ "thơ ngây", và cũng đi với "tóc rối ngổ 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", "ngổ 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 hỡi 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)

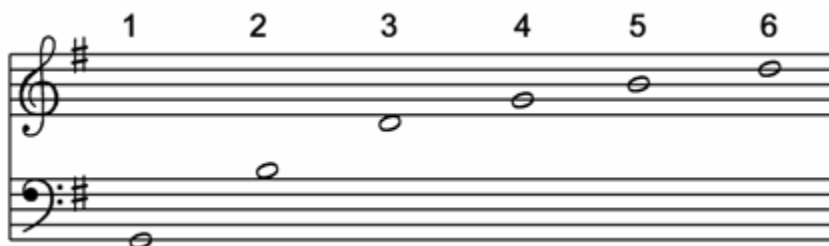
Lần chia 2: G (G - Chủ âm 1 - cao hơn nốt trước một bát độ - octave)

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)

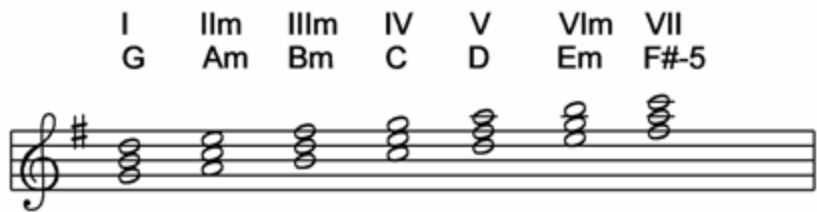


Hình 1 – Sáu nốt đầu tiên nghe được khi chia làm 1,2,3,4,5,6 ... phần bằng nhau.

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).



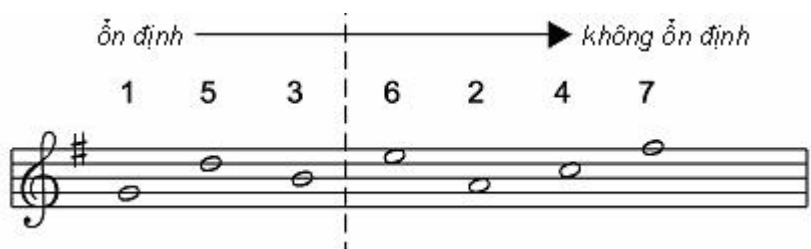
Hình 2 – Những nốt căn bản tạo nên thang âm Sol trưởng.



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 tích 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, rồi tới Re và Si (các nốt quãng 5 và 3 của hợp âm Sol trưởng), rồi mới tới Mi và La, sau cùng thì hai 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 Ti, 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. Để 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 motive "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 (motive/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 rơi!

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.” Motive 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 tôi nhạc không đi quá xa, và phải luôn nhớ đến lúc trở về.

b. Nhạc đề (Motive, 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!

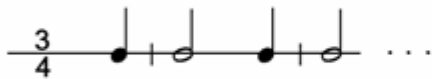


Hình 6 – Nhạc đề của HRVS

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 / toi bời / 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

Ghi chú: Cho mãi tới gần đây (năm 2019), tôi mới nhận thức ra được bài này thuộc dạng hỏi đáp, tức là có hai nhạc đề:

Giờ đây trên sông (nhạc đề 1), hoa rụng toi bời(nhạc đề 2)!

Giờ đây em ơi (nhạc đề 1), cơn mộng tan rồi (nhạc đề 2)!

v.v. Mời bạn xem thêm bài viết **Cấu trúc nhạc trong dòng nhạc Phạm Duy** ở cuối quyển sách này.

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 dừng 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 tích 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 cố 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 chuyển cung (modulation) cầu 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 G major (one sharp) and 3/4 time. It contains four measures with notes G4, A4, B4, and C5. Above each measure is a chord symbol: G, G, C, and G. The bottom staff is in G major (one sharp) and 4/4 time. It contains four measures with notes G4, A4, B4, and C5. Below each measure is a chord symbol: Am, Am, D7, and G. Vertical dashed lines connect the notes in the top staff to the notes in the bottom staff, and the chord symbols are placed directly below the notes in the bottom staff.

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

Nếu bạn thử các hợp âm này trên đàn guitar 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 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It starts with a treble clef and a 4-measure rest. The first measure has a G chord, the second an Em chord, the third a C chord, and the fourth a G chord. The bottom staff is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It starts with a treble clef and a 4-measure rest. The first measure has an Am chord, the second a Cm6 chord, the third a D11 chord, and the fourth a G chord. 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 cách có 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. Tưởng 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 hết 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.

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 nêu 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 đối 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, chủ 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.

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 bốn phần năm bài nhạc nghe rất đông 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 motive, còn lại thì các chuyển động khác hẳn. Sau khi lặp lại 4 nốt đầu cùng hai nốt đầu motive (“còn đâu / giờ nhưng ...”), nhạc sĩ cho giai điệu nhảy một quãng năm tăng, để xuống nốt Fa# (lạ). 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, 1 nhịp 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.

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 – “... đầu mũi 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 hòa 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], đề 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, motive).
- Kiến tạo các biến thể.
- Viết câu 4, 8, hay 16 trường canh (chẵn chữ 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” chưa 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 Chỉ Đường Tà”, nhạc sĩ liên tục đổi meter: 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 thiên 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 sự chăm 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 tiểu luận này. Chúc các bạn nhiều sức khoẻ và xin hẹn gặp lại trong một dịp khác.

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. Xem Phụ Lục 2 của bài **Tìm Hiểu Cách Phát Triển Giai Điệu Trong Nhạc Phạm Duy - Phần 2**.

[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 chuyển động hòa âm.

[4] Khái niệm “nhạc đê” này tôi có nói qua trong các bài viết trong phần hai quyển sách dưới nhan đề **“Thử phân tích nhạc phẩm ‘Phôi Pha’ của nhạc sĩ Trịnh Công Sơn”** và **“’Lặng Lẽ Nơi Đây’ – Viên ngọc quý nằm lặng lẽ trong kho tàng thơ nhạc Trịnh Công Sơn”**

[5] Writing music for hit songs, Jai Josefs. Schirmer Books, 2nd 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.

[9] Một Người Gia Nã Đại và Nghệ Thuật của Phạm Duy, Georges Etienne Gauthier, đăng trên báo Bách Khoa trước 1975.

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 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 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 lập đi lập 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 mẫn 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 Nhìn trùng dương 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 ô, có mở bài, dẫn chủng, 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 đây. Thí dụ trong đoạn một, mở bài là "Tôi yêu tiếng nước tôi," thì sau đó dẫn chủng 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, lờ đờ 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 chủ?

2. Trong bài thực ra có tới 5 nhạc đề khác nhau, cái sau khai triển tiếp từ cái trước:

- 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 rông 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
- 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 câu 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 sắp 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 nhầm, 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.

(7/2006)

Tìm hiểu Nghệ Thuật Sáng Tác Nhạc qua nhạc phẩm “Nghìn Trùng Xa Cách”

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 lẽ kỷ niệm trước sau*

*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*

*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 trăng 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 thanh thoi 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 dễ dãi và thêm vào một đoạn II nghe được, nhạc phẩm có lẽ sẽ đã vãn 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.

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.



Nghỉn trùng xa cách, Người đã đi rồi !

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 “*mịt 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 dỗi 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 “*Tiến 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*”, “*đĩ vãng nhạt màu*”, “*đĩ vãng nhiệm màu*”, v.v. Và vì tình yêu là một sự thể rất khó đoán hậu quả, nói thể này làm thể 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 màu”!

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 để “*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 kẻ 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 đau.*

*Nói gót người vào dĩ vãng nhiệm màu
Có 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* (*dĩ vãng nhật mẫu*) 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.

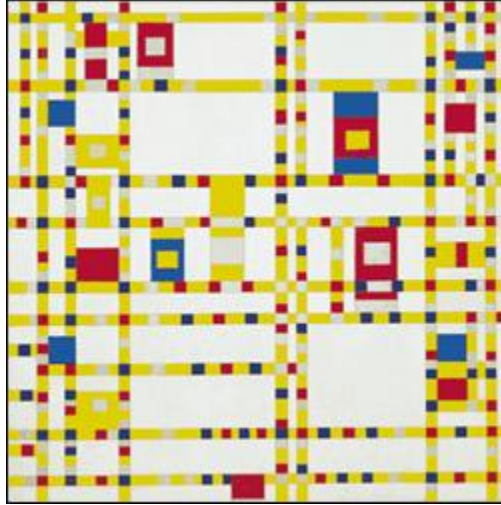
Đoạn II

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 tiền **người vào**, dĩ vãng **nhật mầu**, 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 Chuyển cung Tinh Tế

Nếu nhìn sơ qua nhạc bản, ta sẽ bị lầm vì tưởng đoạn II chỉ đơn thuần là một chuyển 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 trắng 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.

The image shows a musical staff in G minor (three flats) with a treble clef. The melody consists of three measures, each starting with a Gm chord symbol above the staff. The notes are: Measure 1: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Measure 2: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Measure 3: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Below the staff, the lyrics are: "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!

người Trả nốt đôi môi gượng cười

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 trăng 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 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 ỷ 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.

10 Tháng 12, 2006

Vài cảm nghĩ về nhạc phẩm "Việt Nam, Việt Nam"

Trong sách "**Musicianship in the Digital Age**", trang 228 - Melody, tác giả Brent Edstrom có nói về khái niệm "**Unifying Elements**" Đây là đoạn dịch thoát:

Những nhạc phẩm thành công nhất đều có chung một đặc điểm: chúng có chung một ý nhạc rõ rệt (identifiable melodic) hay một thành tố về tiết tấu (rhythmic element) có nhiệm vụ kết chặt (unify) cả giai điệu.

Tác giả nói thêm, nếu giai điệu này "*bị hát sai tiết tấu của nó sao cho không còn ý tưởng về tiết tấu (rhythmic motive) hiện diện nữa - thì bạn sẽ thấy là giai điệu mất đi rất nhiều tính hiệu quả của giai điệu ấy.*"

Ngoài ra, theo ông một quãng được lặp lại nhiều lần (recurring interval) hay một nhóm nốt nhạc (grouping of notes) cũng có thể tạo ra một cảm giác định hướng rõ rệt (a clear sense of direction)

Một ý nhạc rõ rệt

Áp dụng hai điều trên vào chung khúc "**Việt Nam Việt Nam**", ta thấy chính cụm-từ, tên-bài-nhạc "**Việt Nam, Việt Nam**" đã là ý nhạc rõ rệt làm kết chặt cả bài với nhau. Đó là vì chúng ở đầu mỗi câu của cả nhạc phẩm, và lặp lại liên tục.



Hơn thế nữa, vì chúng nhảy quãng ba hay quãng bốn (Vn,Vn) - **leap interval** - hay lặp lại chỉ chữ Việt Nam (quãng 3), so với toàn bài đa số là quãng 2 - **step interval** - chúng nổi bật lên thật rõ rệt.

Tôi đảm bảo nếu bạn hát bài này độ 2-3 lần liên tục, bạn sẽ cảm thấy lòng yêu nước tăng lên "**vùn vụt**", vì bạn lặp lại ít ra là 40 lần tên nước ta! Tôi đếm thử thì thấy **chữ Việt Nam lặp lại 21 lần trong bài!**

Một khẳng định

Bạn hay nghe bài nhạc này ở hải ngoại rất nhiều, trên TV, dịp lễ lạc, v.v. Bởi vì sao? Vì cái tính chất khẳng định và toàn hảo của nó về nhạc, cũng như các ý tưởng về một nước Việt Nam phú cường và nhất là **rất nhân bản**, cũng như vượt lên trên mọi khái niệm chính trị, chủ nghĩa!

Nếu bạn để ý, bạn sẽ thấy cả bài nhạc dùng rất nhiều các nốt ổn định, là các nốt I (mi b), III (sol), và V (si b) Vì thế, nhạc nghe rất khẳng định, dứt khoát. Các nốt cuối câu cũng vậy, hầu hết là các nốt ổn định, chỉ có một vài chỗ mở, nhạc sĩ dùng hai nốt Do (iv) và Fa (ii) để chuyển ý nhạc thôi, nhưng cũng chỉ nghỉ có nửa nhịp rồi về lại các nốt ổn định.



Câu nhạc kết

Tôi "khoái" cái câu kết lắm bạn ạ. Quá sức đơn giản! Chỉ là một sự lặp lại những gì đã có như để khẳng định lại chân lý **Việt Nam** (với các quãng nhảy quen thuộc trên các nốt I, III, và V) rồi cuối cùng buông chùng xuống một "chân lý" tương đương khác, trên một "hạ cánh" thẳng bằng và an toàn là "muôn đời." Một cung nhạc nhỏ trong một cung nhạc lớn cong lên rồi xuống thật đẹp. **Việt Nam = Muôn đời.**



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 giở 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 sẻ các ý tưởng trên với các bạn yêu nhạc Phạm Duy.

Phiên khúc - Đoạn 1 | Motive A|:

Sau đây là câu đầu tiên của bản nhạc:

Ballad

D A7 D

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

A7 D

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 chuyên 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.- Chớ 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 [Motive 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).

Tùng vạt nắng chói chan Còn chày loang trước hiên Tùng vạt nắng ấm êm Còn là

bao ước nguyện...

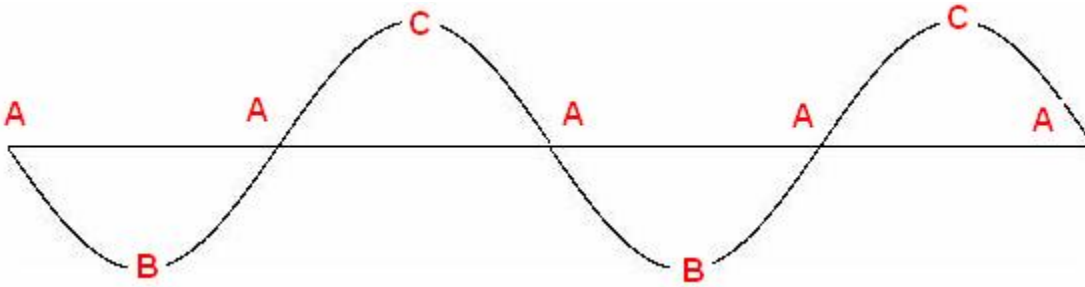
Tôi rất thích ca từ của đoạn này, vì nó diễn tả “vạt nắng”, một nhân cách hóa của nhân vật nam - tác giả - người tình già trên đầu non. Chữ “vạt” rất đắt, vì nó không phải là “tia” nắng của buổi trưa nữa, mà chỉ là “vạt” của buổi chiều sắp tắt, nhưng vẫn đủ chói lòa tâm mắt. Nắng không còn oi bức như 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 lúa 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 vọt cung nhạc lên xuống như trong bài, đây chính là hình ảnh của yin-yang, của biểu đồ hình sin.



Điệp Khúc [Motive C] :

Nếu ở [B] , các nốt nhạc được bắt đầu bằng la(2) rồi giới hạn chỉ giữa nốt ấy và nốt si(3) (**từng vạt nắng chói ..**) thì ở [C], các nốt được bắt đầu từ nốt la(3) cao, và cũng luyến 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 đoán đoạn này nhạc sĩ muốn miêu tả ai, người nam hay **người nữ** :-) ?


ĐIỆP KHÚC
 Em có thầy

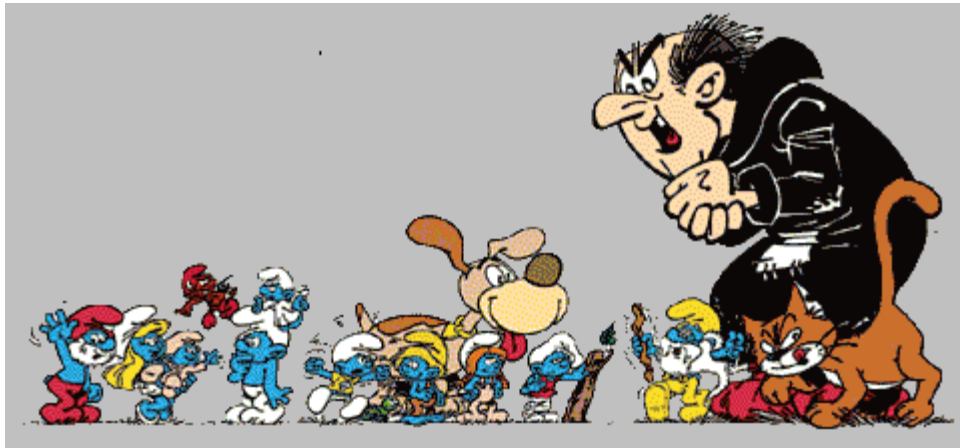

 không nắng chiều rực rỡ Em có thầy không nắng đẹp còn


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


 la Thì xin đêm đợi chờ!

không sắp đặt như vậy, thì làm sao ca sĩ Duy Quang có thể diễn tả ngọt ngào được như vậy. Chẳng trách tôi nghe người ta bảo Phạm Duy là một “phù thủy” âm nhạc!

Tôi nhớ hồi nhỏ khi nói về phù thủy là tôi liên tưởng ngay liền tới gã “Gà Mên” (Gargamel) trong truyện Xi Trum (Schtroumpf, Smurfs.) Lúc nào gã cũng đứng trước quyển sách có đủ mọi công thức (recipies) làm đủ thứ trên đời, ngay cả Tí Vua còn phải lén vào tìm thuốc giải. Tôi cũng muốn đi “ăn cắp” quyển bí kiếp viết nhạc của nhạc sĩ Phạm Duy coi thử ông có bao nhiêu công thức.



Nhưng Gà Mên bắt tụi Xi Trum 101 tên hoài không được, còn ông Phạm Duy phù thủy thì bắt tên nào là dính tên nấy. Bắt xong rồi ông dùng chúng để làm mẫu rồi nặn thêm ra gấp mười, hai mươi lần :-) (chi tiết hơn, đó là những Ngàn Lời Ca, Ngàn Lời Ca Khác, rồi tới Bốn tập Hồi Ký và các khảo luận âm nhạc khác, cùng những CD của Phạm Duy Cường Production và Phương Nam gần đây.)

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 Chi Đường Tà”. Xem các trang nhạc của nhạc sĩ và dạo 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 nhầm 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 trọn vẹn 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.

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

Rong Ca 6 – Nắng Chiều Rực Rỡ

Nhạc và lời: Phạm Duy

(Bài Biễn 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 chảy loang trước hiên
Từng vạt nắng ấm êm
Còn là bao ước nguyện*

*Ước nguyện thâm 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 rục 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 - Lê Uyên Phương: Phạm Duy, Nắng 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 hàm 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 trói 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 trói 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 hắn thì thế giới giới hạn không còn nữa, lúc đó hắn 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 tướng 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 bâng bạc một cái gì hết sức cô đơn, hết sức lạng lẽ. Mỗi âm thanh đã đến với tôi như những lời mời gọi âm thầm của trời chiều, ánh sáng bừng 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 ngẩn ngui, vừa như thiên thu, vẻ đẹp thật là kỳ quái, nếu người nghe bước qua khỏi được những giới hạn của chủ quan, hẳn sẽ cảm thấy được sự kỳ diệu của một đời người sáng tạo, hẳn 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.

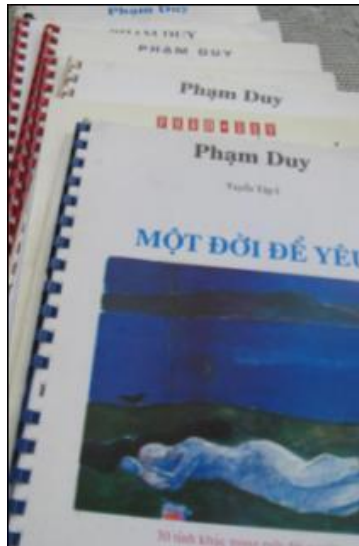
Với hòa âm tuyệt vời của Duy Cường, cùng tiếng hát thâm trầm của Duy Quang và giọng hát hết sức mượt mà của Thái Hiền, băng nhạc NTGTDN quả là một sự hoàn hảo trên nhiều phương diện, nó thể hiện được cái tính đồng nhất trong toàn bộ của một tác phẩm, sự gắn bó tự nhiên và hoàn toàn giữa nội dung của 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 Đầu 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.



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** (motive), 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 4/4 time signature. The melody is written in a single line. Above the staff, the chords Cm, F7, and Cm are indicated. The lyrics are written below the staff: "Chiều buông trên dòng sông Cửu Long Như một cơn ước mong... ời 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, hiền dịu do được hóa giải về chủ âm ngay từ câu đầu.

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



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 thế 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 đỏ chiều đông...*), v.v.

Các *nhạc đề ba chữ* gồm có:

- **Còn Chút Gì Để Nhớ** (*phố núi cao, phố núi đầy sương ...*),
- **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? ...*),
- **Khôi 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, mệnh 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 nho 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, ...*),
- **Tiền Em** (*lên xe tiền 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 mười 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** (*dù 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 Mộng** (*làm sao giết được người trong mộng ...*),
- **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 đôi 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 a 6/8 time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are indicated as 'ANDANTE AFFECTUOSO - Lưu Loát'. The lyrics are written below the notes.

Sóng vỗ miên man như câu ru êm của Mẹ dịu dàng
Nước biếc mênh mông như đôi tay ôm Của Mẹ trù phú

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, đừng 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 mộng?* 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, dìu nhau đi trên phố vắng, chiều buông, 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 độc 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 tuyên 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 tượng 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, Tiễn 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 phới, thấy tình thế giới, thấy mộng ngày mai, thấy niềm tin mới ...*



Ra sông ! Biết mặt trùng dương, biể

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 kế: **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:

Chiều ơi ! Lúc chiều về rợp bóng nướng 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 rơi / 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** (*dìu / nhau đi / trên phố / vắng ...*) 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 (w) / ngồi ...*), **Ngày Tháng Hạ** (*ngày tháng / hạ, mênh mông / buồn ...*) 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:

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature (C). The melody consists of two identical phrases. The first phrase starts with an Am chord and contains the lyrics 'Đừng bỏ em một mình!'. The second phrase also starts with an Am chord and contains the same lyrics '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.

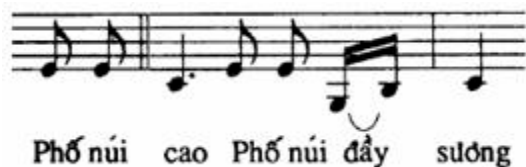
The image shows a musical staff in treble clef with a 2/4 time signature. The melody features a key change from Eb major to Gm minor. The first phrase, marked with a 3 (triple), is 'Em hỏi anh?'. The second phrase, also marked with a 3, is 'Em hỏi anh? Bao giờ trở lại?'. The key signature changes from two flats (Eb) to one flat (Gm) between the two phrases.

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*.

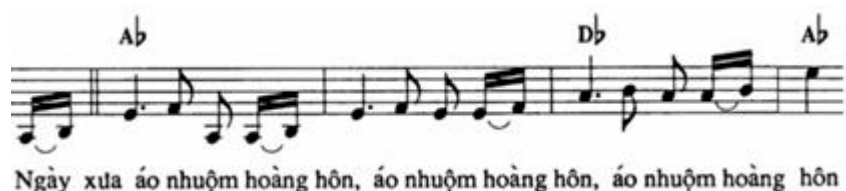


3 – Lặp lại chính xác ca từ, chuyển dịch câu nhạc

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 lảy 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 kích 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 lách câu nhạc

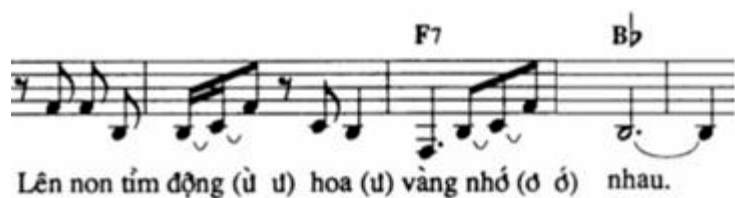
Luyến láy câu nhạc (melisma) là một đặc điểm của nhạc Phạm Duy (chính ông cũng gọi nó là một phần của **gamme phamduyrienne**.) Khởi đầu là bài **Cây Đàn Bỏ Quên**, được soạn năm 1945. Ta thấy các chữ *tình tang, tính tính tình tang* được viết thẳng vào khúc điệu.



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.



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



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. Ba cách đầu tiên tôi đã nói rõ trong tiểu luận [“Tìm hiểu nghệ thuật sáng tác nhạc qua ca khúc ‘Hoa Rung Ven Sông’”](#). 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.

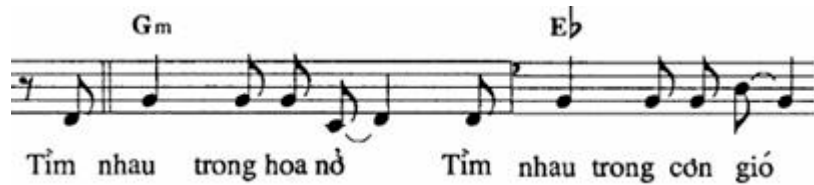
1. Sự ổn định và không ổn định của các nốt trong cùng một thang âm
2. Cung nhạc - Đưa câu nhạc từ không ổn định về trạng thái ổn định
3. Sử dụng thang âm ngũ cung (pentatonic scale)

Sau đây mời độc giả xem tiếp các phương pháp để tạo ra một đoạn nhạc bằng cách thay đổi các câu nhạc. Một số các phương pháp đã đề cập ở phần phát triển nhạc đề thành câu nhạc, chẳng hạn như luyện láy, nếu muốn thì ta cũng tha hồ sử dụng tiếp trong thân bài của đoạn nhạc.

4 – Thay đổi nhỏ ở cuối câu

Như đã đề cập ở tiêu mục trước, để phát triển câu nhạc ta cần phải tạo ra cung nhạc bằng cách đưa các nốt chính từ ổn định đến không ổn định, hoặc đưa tới một nốt ổn định khác. Một trong các cách tạo ra cung nhạc

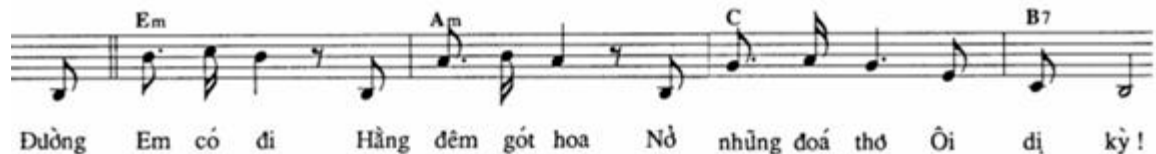
là lặp lại cả nhạc đề, chỉ trừ nốt cuối là dùng nốt khác, thí dụ như trong nhạc phẩm **Tìm Nhau**:



Một thí dụ khác là khúc điệu **Đừng Xa Nhau**, trong đó nhạc rất đơn giản, chỉ có thay đổi các nốt cuối (xa nhau = Re, quên nhau = Mi, rẽ khúc = Fa) và thay đổi từ ba chữ thành năm chữ mà thôi. Khi năn nỉ thì ta phải cường điệu hóa hay nói to lên, còn trong nhạc thì biểu lộ bằng cách cho các nốt nhạc đi lên.



Nốt cuối không phải chỉ thay đổi khi đi lên, mà cũng được thay đổi khi đi xuống, tạo một cung nhạc rất đẹp, chẳng hạn như trong bài **Đường Em Đi**, các nốt cuối tạo nên một chuyển động từ Si, La, Sol, rồi kết thúc ở Si. Hãy thử tưởng tượng một tiên nữ từ từ đi trên đồi xuống thì có vẻ lãng mạn, gần gũi hơn là tiên nữ đi về trời, phải không bạn?



5. Tịnh tiến câu nhạc (sequence)

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 tiểu mục ở phần sau.



Ta có thể tìm ra một số thí dụ khác sử dụng thang âm ngũ cung lần 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 mõ 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,

B \flat Dm B \flat 6 Dm

Em tan trường về Đường mưa nhỏ nhỏ

sau đó trở thành Fa Fa Do Do.

Gm7 Cm F7 B \flat

Em tan trường về Đường mưa nhỏ nhỏ

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,

F 3 E7 3 Am

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.



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:



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.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in a simplified notation style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "Gánh gánh gánh, gánh thóc về! Gánh thóc về! Gánh thóc" with chords Bm, D, and Bm written above it. The second staff is in a more standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains the lyrics "về! Gánh về! Gánh về! Gánh về! Gánh về!" with chords D, A, Bm, Em, D, A, Bm, Em, D written above it.

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 tỉnh
 G Bm Em D Am
 ài Lũ thiếu nhi Đã hát mừng cho đời thịnh trị Dù còn yếu cũng nhờ ai
 A D D7 G
 mình vô 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
 Địu nhau đi trên phố vắng / Địu 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.

Musical notation for the first part of the song "Người Về". The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Above the staff, the chords are labeled: G/B, Gm/Bb, D/A, and A7. Below the staff, the lyrics are: Đất hôn về giấc mơ vàng Nhẹ nhàng.

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

Musical notation for the first two lines of the song "Đầm Ấm". The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Above the staff, the chords are labeled: D, Em, D, Em, and A7. Below the staff, the lyrics are: 1. - Mẹ có hay chăng con về? Chiều nay thời gian đứng im để nghe.

và **Em Lễ Chùa Này**.

Musical notation for the first line of the song "Nhẹ Nhàng". The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Above the staff, the chords are labeled: A, F#m, E7, and A. Below the staff, the lyrics are: 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 lòng 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 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:

Nghìn trùng xa cách, Người đã đi rồi !

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 lời, Rừng khô thở khói, Trời như biển

chói, Tùng chiếc thuyền hồn lướt trôi, Neo đứt một lần cuôi thời, Cho cánh bướm lộng gió

vời, gió đây.

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**;

thể #1: Do Re Fa Sol La;

thể đảo #2: Re Fa Sol La Do;

thể đảo #3: Fa Sol La Do Re;

thể đảo #4: Sol La Do Re Fa;
thể đảo #5: La Do Re Fa Sol;

Trong ngũ cung, thay vì rải hợp âm, ta có thể rải trên những thể đảo của nhị, tam, tứ hay ngũ cung. Thí dụ như trong bài **Khối 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 thể đảo #5, nghĩa là chỉ biến đổi trong các nốt La Do Re Fa Sol mà thôi, chủ 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.

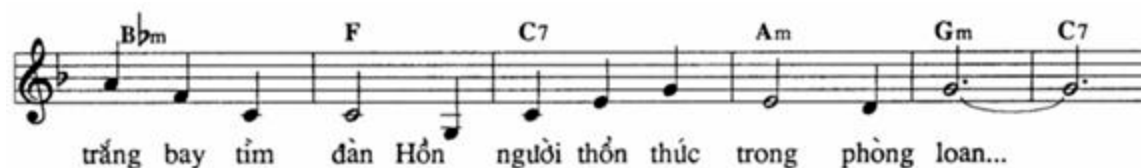
Giọng Kể Truyện

1.- Đêm năm xưa khi cung đàn lên tỏ

Trong câu tiếp theo, nhạc sĩ lùi câu nhạc xuống và dùng thể 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 thể đảo #2: Re Fa Sol La Do, nhưng rồi lại chuyển qua thất cung và rải thể 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 nhấn 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.

The image shows a musical score for a piece. It consists of two staves. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the flute accompaniment. The vocal line has lyrics: "Dừng chân đứng lại y ý..." and "Cho em đây than đời". The flute line has the label "Tiếng sáo...".

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 **Đừng 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.

The image shows a musical score for the song "Đừng Xa Nhau". It consists of a single staff with a vocal line. The lyrics are: "Đường Em có đi Hàng đêm gót hoa Nở những đoá thơ Ôi đi kỳ!". Above the staff, there are chord markings: Em, Am, C, and B7.

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 hệ (metabole) / Chuyển cung (modulation)

Chuyển hệ là một phương pháp giới thiệu những nốt mới hay thang âm mới, không có trong thang âm ngũ cung đang sử dụng. Nhạc sĩ Phạm Duy khi nói về chuyển hệ tức là nói về metabole. Còn chuyển cung là nói theo nhạc tây phương thất cung. Có hai loại chuyển cung, là chuyển cung trực tiếp và chuyển xung 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 hệ này, một đoạn nhạc sẽ được mô phỏng theo một đoạn của thang âm cũ, nhưng cả đoạn được chuyển hệ 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 hệ 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 hệ 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 hệ khác, đó là nhạc khúc **Còn Gì Nữa Đây**, có tiết tấu chính như sau:



Khởi đầu bằng một cung đi lên G thứ:



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



Còn gì nữa đâu ?

rồi câu còn chuyển hệ sang Re thứ:



Còn chi nữa đâu !

và tiếp tục làm một chuyển hệ ngoại 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, chủ 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 hệ (metabloc) 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 hệ 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 hệ 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/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

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 hệ.

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,

Musical notation for the first part of the song "Chú Cuội". The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are: F (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter). The lyrics are: "Trăng soi sáng ngời Treo trên biển trời". Chords are indicated above the staff: F, Dm, Bbmaj7, Gsus4.

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

Musical notation for the chorus of the song "Chú Cuội". The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are: Bb (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter), Bb (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter). The lyrics are: "Khúc Nghê Thường, quên đường về dương gian. Ánh trăng vàng, kìa". Chords are indicated above the staff: Bb, F, Gm, Csus4, Bb, Gm.

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 Mơ, Kỷ Vật Cho Em**, còn những khi ông cần sự thong dong, thì ông cũng rất mực thong 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!



F - Phát triển hai nhạc đề thành câu nhạc và đoạn nhạc

Nhắc lại, ở phần B, khi bàn đến một đoạn nhạc gồm có hai nhạc đề, ta thấy chúng có rất nhiều các tương tác rất thú vị. Chúng ta hãy tìm hiểu tiếp vài thí dụ khác.

Trong nhạc khúc **Mùa Thu Chết**, hai nhạc đề *ta ngắt đi* và *một cụm hoa thạch thảo* đến khoảng giữa bài đã hoán chuyển chỗ cho nhau, cùng với ca từ đã được thêm thắt như *mùa thu đã chết, đã chết rồi*. Toàn bộ đoạn nhạc chỉ là những lặp lại của “*đã chết*” và “*nhớ cho*”. Trong một tiểu

luyện trước, tôi có nói đến vấn đề lặp lại như là một dạng của sự nhấn mạnh, đoạn này cũng là một thí dụ cho kỹ thuật đó.

Musical score for the song "Mùa Thu đã chết em nhớ cho Mùa Thu". The score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of three staves of music with lyrics underneath. Chords are indicated above the notes.

Staff 1: *Gm*
Mùa Thu đã chết em nhớ cho Mùa Thu

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

Staff 3: *Dm F B♭*
cho Em nhớ cho Đòi 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 ánh 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 **ngỉ ngơi** để nghe tiếng sáo của chú Kim Đồng)

Hát lại với biến 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 phân lời là 3+2: và *buồn xa, buồn vắng* để kết thúc là hai chữ *mênh mông* và *là buồn*.

The musical score is written in E-flat major (one flat) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff has a key signature change to E-flat major and a common time signature. The lyrics are: Xuân tươi Êm êm ánh xuân nồng Nâng niu sáo bên rừng Dăm ba chú Kim. The second staff continues with lyrics: Đồng... (Hò xang xê) Tiếng sáo. The third staff has lyrics: Nhẹ nhàng lướt cỏ nắng Nhạc lòng đưa hiu hắt Và buồn xa, buồn vắng Mênh. The fourth staff has lyrics: 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 đóa thơ*

A: *ôi dị kỳ!*

The image shows a musical staff with four measures. The notes are: Si (E4), Do (F4), Re (G4), Mi (A4), Fa (B4), Sol (C5), La (D5), Si (E5). Above the staff, the chords are labeled: Em, Am, C, and B7. A red line is drawn under the notes, starting from the first Si and ending at the final Si, illustrating the chromatic scale. Below the staff, the lyrics are written: Đường Em có đi Hằng đêm gót hoa Nở những đóa thơ Ôi dị 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 buông mau, đừng dứt áo, đừng thoát giấc mộng đầu,*

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

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

The image shows two musical staves. The first staff is titled 'Chạm Vữa' and has a key signature of one sharp (F#). It contains three notes: D (quarter), A7 (quarter), and I (quarter). The second staff has a key signature of one flat (Bb) and contains two notes: Gm (quarter) and D (quarter). A red arrow points from the first staff to the second. Red circles are drawn around the final notes of both staves, which are D and D, corresponding to the notes 'Đi' and 'lâu.' in the lyrics below.

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 xuôi tuôn niềm 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 sầu
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 đó

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 thứ đò tung bồng 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 ngát...

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 hệ 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, chủ không dùng lại ý tưởng cũ nữa. Thí dụ rõ rệt nhất là nhạc phẩm **Ngày Đó 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 Mơ**, trong đó cái “mantra” *giết người đi* cứ liên tục thôi miên người nghe.

The image shows a musical score for the song "Giết Người Trong Mơ" (Kill People in a Dream). The score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. The refrain "Giết người đi!" is highlighted in red circles and repeats throughout the piece. The lyrics are as follows:

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 đong đưa **Giết**
người đi! **Giết người đi** **Giết người** mơ **Giết tình** thơ! **Giết người** trong mộng mơ... Làm

Kể đến, **cầu 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 mặc niệm rất cần thiết của người chiến sĩ tới người vợ trẻ.

The image shows a musical score for the song "Áo Anh Sứt Chỉ Đường Tà". The bridge section, which is circled in red, consists of the following lyrics and musical notation:

Giờ phút lia đời Chẳng được nói một lời Chẳng được ngó mặt người

The musical notation for the bridge includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bridge is marked with a "rall" (rallentando) and ends with a double bar line and a repeat sign.

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:** AABCDA
- **Nắng Chiều Rực Rỡ:** ABAC,
- **Ngày Tháng Hạ:** AABBAA,
- **Bên Ni Bên Nớ:** ABC,
- **Chú Cuội:** AAB,
- **Cỏ Hồng:** ABCD,
- **Còn Gì Nữa Đâu:** AAB,
- **Gánh Lúa:** AA'B,
- **Áo Anh Sứt 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 Sứt 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 vắn 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 ngâm 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 *rồi ra ngồi lạy chào mẹ cha*, và chỉ ước mơ có thêm cánh để *chấp 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 đôi 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 *nghiêng 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.

Sau đó trong Đoạn 4, một lần nữa nhạc sĩ lại tạo nên một chuyển hệ 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 hệ từ E trưởng sang A trưởng, rồi cung nhạc bay chát ngất lên đến nốt Mi.

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** chủ 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 ản dụ, ví von không kém? Rồi cả cung nhạc, quá súc prosody với ca từ,

là một chuỗi những nốt nhạc lằng lằng đi xuống, **ngọt ngào như mía lụi**, làm sao *em* nào mà không muốn *rũ áo nơi đô thành* để cùng anh lên *núi cao thanh thanh* cho được?

Em ời ! Dây con đôi dài như bao nhiêu mộng đời Nghiêng nghiêng nghe mặt trời yêu đường.

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. 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.

Tìm hiểu cách Phát Triển Giai Điệu trong Nhạc Phạm Duy - Phần 2

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.

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 JJJ. 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 Đồi** (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 Mớm 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 thiện 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 dẫu 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 quyến 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.

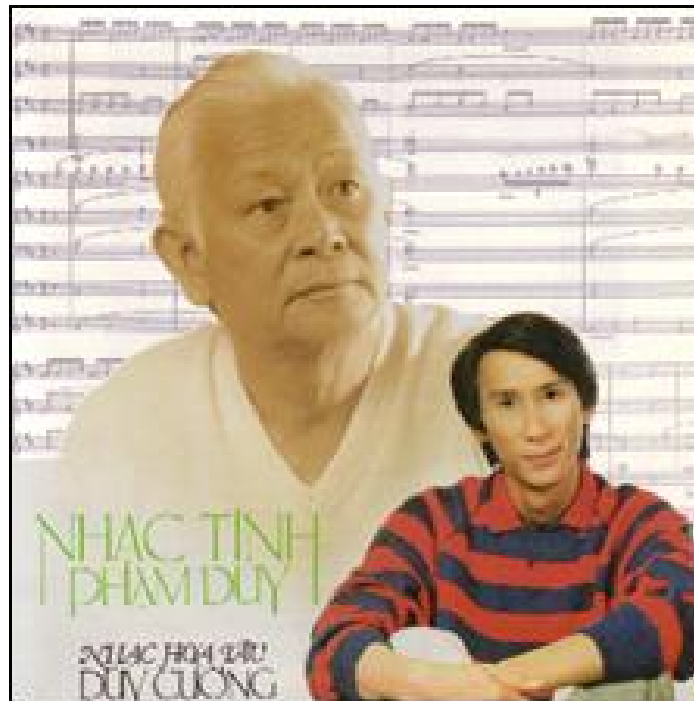
- **Nhạc Tình Phạm Duy**: một CD gồm những bài mà nhạc sĩ gọi là **Nhạc Tình: Ra Sông Ra Biển**. Sau đây là một trích đoạn trong một tài liệu nhạc sĩ gửi riêng cho tôi, xin được chia sẻ cùng bạn:

*“ ... 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 mịt mù rồi là một sự hoài xứ (nostalgia) mông lung, nhạc gọi 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,***

Đừng 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 Đâu, Đường Em Đi, Tôi Còn Yêu Tôi Cử 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 tưng 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

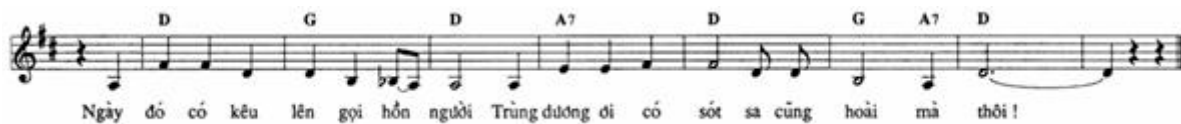
Những cảm nhận mà bạn đã đọc ở phần trên về nhạc tình cảm Phạm Duy đều dựa trên các bài hòa âm của anh Duy Cường, ngay cả những hợp âm tôi nghe được cũng đều dựa theo nhạc anh do anh re-harmonization lại từ hợp âm gốc do nhạc sĩ Phạm Duy đặt, vốn đã rất cầu kỳ. Tôi đặc biệt thích thú những chỗ intro, 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 trời 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 triu mến 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 ngàn tá toi*, chỉ còn *bơ vơ lạc về trời*. Giờ đây, *tìm trên mây xa khơi*, chỉ còn *thấy áo dài khăn cưới*. 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:



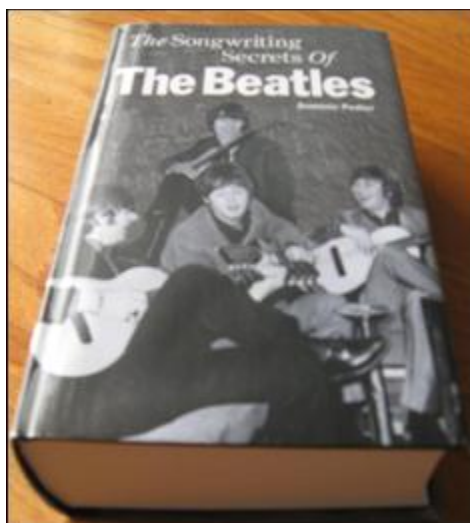
nhưng thay vì chơi tiếp nửa sau của điệp khúc, anh đi thẳng thêm hai nốt cao hơn là Do Re để chuyển về chủ âm D trưởng, tạo một cảm giác hơi hụt hẫng ở người nghe, vì nhạc đã vội chuyển về bậc I khi mới ở giữa chừng. Nó là điềm báo trước cho những gì sẽ xảy ra của lời nhạc “*ngày đó có em ra khỏi đời 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 nhặt (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, tròng 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 phân 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 “thâm” 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, chủ 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 gằm sóng, ngựa vàng bỗng hoá thành người đẹp mà dững sĩ ra công đi tìm. Thì ra, đã từ lâu, dững sĩ ngồi 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 mến 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 gét, 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 củ 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 củ 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 “nồi vồng 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 Đồi 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 Dững 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 Lầu Ngưng 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 lấp 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 chẳng 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 J.

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 diệu 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 phở chúng 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 phở của Đạo Ca Một, Đạo Ca Bốn, Đạo Ca Năm và Đạo Ca Bảy, hãy xem các bản hợp phở 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 trị 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 bản 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 **Mầu 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 Đội 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.

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

cúi Nước mắt hòa hột cơm, khi cung nhạc đi xuống, những cái móc cũng đi xuống theo.

T. - Một mình lẻ loi!

Andante

chời thì là mẹ

ra đi! Chời thì là tang chia ly! Cha còn ngoài đờng

vắng Con một mình lẻ loi! Chời thì là con bỏ rơi! Chời thì là mẹ

đi xa... Oi căn nhà hoang vắng Con một mình một thân!

Ngày gần tới mùa dầm Là Rận sâu muôn năm!

Xót thương Mẹ xa vắng Nước mắt hòa hột cơm!

Hết

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 gầy trơ trụi, 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 thọ 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 củ...viết về nhạc Phạm Duy”, một đề tài không bao giờ cạn.












Viết tại Tiểu Sài Gòn, California

Hoàn tất trung tuần tháng 6/2009

Tài Liệu Tham Khảo

- [1] **Hội 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**
- [4] **Đường Về Dân Ca**, Xuân Thu 1990.
- [5] **Hát Lý, Một Loại Ca Dễ Thương**
- [6] **Một số điện thư giữa nhạc sĩ và cá nhân tôi.**

Phụ Lục 1 – Bảng Phân Loại Một Số Tiết Tấu của Nhịp 3/4

Tiết tấu	Công thức	Thí dụ
#1		Xuân Thì (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		Khối Tình Trương Chi (/ <u>đêm</u> năm / <u>xưa</u> khi / <u>cung</u> đàn ...) hay trong Tiếng Thu, đều có chữ đầu nằm vào nhịp mạnh.
#5		Còn Chút Gì Để Nhớ, Dạ Lai Hương, Mộ 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 đêm và đàn , chủ không ở chữ qua .
#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 Hocstro chọn lựa và phổ biến trên liên mạng)

1. Áo Anh Sứt Chỉ Đường Tà (Thơ: Hữu Loan)
2. Bài Ca Sao
3. Bên Cầu Biên Giới
4. Bên Ni Bên Nớ (Thơ: Cung Trầm Tưởng)
5. Cảnh 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. Đố Ai
17. Đưa Em Tìm Động Hoa Vàng (Thơ: Phạm Thiên Thư)
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 Thư)
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 Thư)
29. Hạ Hồng

30. Hỡi 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. Khôi Tình Trương Chi
37. Kiếp Nào Có Yêu Nhau (Thơ: Hoài Trinh)
38. Kiếp Sau (Thơ: Cung Trầm Tưởng)
39. Kỷ Niệm
40. Ký 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 Trùng 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 Đồi
51. Ngâm Ngùi (Thơ: Huy Cận)
52. Ngày Đó Chúng Mình
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. Nhà Trang Ngày Về
62. Nhớ Người Ra đi
63. Nụ Tầm Xuân
64. Nước Mắt Mùa Thu
65. Nước Mắt Rơi

66. Nước Non Ngàn Dặm Ra Đi
67. Nương Chiều
68. Phụng 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 Củ 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: Nguyên 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 bản khoán 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 của khúc điệu thành một cấp số nhân hoặc lũy thừa của hai biến số đó thay vì chỉ là cấp số cộng, 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 khí 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 hệ 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 hệ 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 ly kỳ phức tạp như trong **Cỏ 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 tiểu luận này, khi xem đi xem lại bản in đầu tiên, đặc biệt là đoạn phân tích nhạc khúc **Cỏ 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 hệ 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 hệ.

The image shows a musical score for the song 'Cỏ Hồng'. It features a single melodic line on a five-line staff with a treble clef. The notes are: E4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). Above the staff, chords are indicated: E (above the first note), Ema7 (above the second note), A (above the fourth note), E (above the fifth note), B (above the sixth note), B7 (above the seventh note), and E (above the eighth note). There are also triplet markings (the number 3) above the second, fourth, and sixth notes. Below the staff, the lyrics are written in Vietnamese: "Em ơi! Dây con dài dài như bao nhiêu mộng đời Nghiêng nghiêng nghe mặt trời yêu đương." The lyrics are aligned with the notes: "Em" under E, "ơi!" under G, "Dây con dài dài" under A, B, C, B, "như" under A, "bao nhiêu mộng đời" under G, F, "Nghiêng nghiêng" under E, B, "nghe mặt trời yêu" under B7, E, and "đương." under the final E.

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#**,

nhieu mông 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 của thang âm Mi trưởng: 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**, **Tiền 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

The musical score consists of three staves of music in 3/4 time, key of C minor. The first staff is titled 'Rộng Rãi' and has a chord progression of Cm F7 3. The second staff is titled 'Chiều buông trên dòng sông Cửu' and has a chord progression of Cm F7 3 Cm Ab Bb. The third staff has a chord progression of Ab Bb G7 Cm F7 3. The lyrics are written below the notes.

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 chẳng 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 luân 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*, quẩn trí trong tâm tưởng:

Yêu người ... như lá đổ chiều Đông,

Như mây hồng chưa tím,

Như con chim khóc trong lồng,

Như cơn giông đêm hè,

Tình ta mức nở ... (ơ ơ) canh khuya

Yêu người ... như suối cuộn rừng sâu,

Như con tàu say gió,

Như con đùn ngược lên trời

Yêu trăng sao vùi vùi,

Làm sao nói được tình tôi?

Say Dám § Gm Cm Gm D7 Gm

Yêu người..... hìm khóc trong lòng khuya. Yêu người... Làm sao nói được tình tôi ?

Thì trong điệp khúc, tất cả những đòn nén, quần trí ấy được nở bùng bằng cách chuyển hệ sang âm giai trưởng song song là G trưởng, tức là từ 2 nốt giảm thành một nốt thăng.

Yêu người, yêu Phượng,

Yêu hoa đầu mùa,

Yêu mầu rực rỡ,

Yêu em mù lòa,

Yêu bằng tiếng nói đơn sơ ...

tôi ? Yêu người, yêu Phượng, Yêu hoa đầu mùa, Yêu
 mầu rức rở, Yêu em mù loà, 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 phân 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 Phượng, 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 hệ 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 dạt dè*. Mưa *dạt dè* là phải rồi, vì mưa đầu mùa hè, nên mới có câu tán thán là **Yêu** luôn cả hoa lẫn người tên **Phượng**! Đúng vậy đó, yêu người tên Phượng, rồi yêu luôn cây phượng vĩ với màu hoa đỏ thắm *rức rở* đầu hè. Sao mà tương phản với lời nhạc tuyệt vọng *lá đỏ 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 **Phượng 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

Phu Lục

Sau đây là điện thư trả lời của nhạc sĩ Phạm Duy khi được tôi gợi 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** (motive) 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 thẩn đường chiều Một khách thơ say nhìn Xa rặng núi xanh

mơ... 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♭ F Gm
 Hỡi cô con gái hái mơ (ô) gái!

F C F Fa
 Cô chưa về ư? Đường còn xa Mái ảnh chiều hôm dần sắp tắt

F Am C F Dm
 Hay cô ở lại về cùng ta 71 Nhà ta ở dưới gốc cây

Am Gm C Gm Am
 đứng Cách Động Hồng Sơn nửa dặm đường Có suối nước trong tuôn róc rách

C7 F
 Có hoa bên suối ngát đưa 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

Có hái mơ ơi!

Không trả lời tôi lấy một lời. Cũ lạnh mà đi.

Rồi khuất bóng... Rừng mơ hia hát Lá mơ rơi!

(tiếng vang...)

Hùng Yến 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 lạnh thinh là quá đúng !

Qua tới những bài sau đó như *Gwom 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 Trắng Sỉ

Nhạc và lời : Phạm Duy

Hung Dũng

ff Ta là gươm trắng rỉ thời xưa Bắn mình chẳng hề ngưng một

thuà (à ó ò) Xưa anh kẻ người trai chí iêu 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 *tình tang tính tính tình 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 - LARI LOHT

Hôm xưa tôi đến nhà em Ra về mỗi nhà riêng
sau thì đến nhà em Cây đàn nằm đó những

cột cây đàn Tình tang tính tính tình tang Đêm khuya thao
em đâu rồi? Tình tang tính tính tình tang Bông hoa trên

thấu mỡ trắng Chè mai ẩm đến cô nàng ngày thơ Tình
phấm tôi cười Người tên ặng đóa hoa đời sinh sinh Tình

Cho tới khi (1947) tôi quyết định soạn **DÂN CA MỚI** thì mới lòi ra cái **gamme phamduyrienne** mà tôi tạo ra : đó là một loạt đoạn khúc mà

Nhớ Người Thương Binh là bài khởi đầu với **nhạc ngũ cung** với **bốn lần chuyển hệ** :

Chậm Vừa

Hệ Thống
sol la do re mi

1.- Chiều về, chiều về trên cánh đồng xanh

Hệ Thống
fa sol sib do re

Có nàng gánh

lúa cho anh ra đi giết thù (u u ù)

Hệ Thống
do ra fa sol la

Từ ngày chinh chiến mùa

Thu. (lấy... ..)

Hệ Thống = re mi sol la si

Chiều quê hằng nhớ người trai và em nhìn tháng ngày
trôi Nhớ người đi, đi rồi Người vì non nước xa
xôi (lấy... ..)

Qua bài này và những bài dân ca kháng chiến khác, tôi chú ý đưa vào những **motifs** có âm hưởng **dân ca cổ** (gọi là melody signature). Nghe là thấy trong đó có âm hưởng **hát hò, hát chèo, ru con, hát cò lả...** Là bài hát **modal** nhưng vẫn có thể là bài hát có **tonalité** với 2 phần *minor* và *major*.

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 chủ không phải là **BA** câu và rõ ràng là giọng **ngâm bổng mạc, sa mạc...**

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 dừa ngàn thông
Thuyền ngược xuôi suốt một dòng sông... dài*

Periphrase 2

*Ôi quê hương xứ dân gày
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 bừng 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 dào xinh xắn
Nước tuôn trên đồng ruộng vắng
Lúa thơm cho đủ hai mùa
Dân trong làng tròi 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 mênh 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 vơi,*

*Con thuyền trên sóng không nguôi
Bão bùng xô tới xô lui, vừng 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...

Phân tích nhạc phẩm “Chiều Về Trên Sông”

Trong chiều hướng tiếp tục tìm tòi cách sáng tác nhạc qua việc phân tích một tác phẩm, lần này tôi chọn bản “**Chiều Về Trên Sông**” của nhạc sĩ **Phạm Duy**, viết năm 1956. Tôi cũng đặc biệt thích bài nhạc với phần hòa tấu của nhạc sĩ Duy Cường trong đĩa “**Nhạc Tình Phạm Duy**”, trong đó những nét sang cả của giai điệu và hòa âm đều được thể hiện rõ nét, với nhạc đề được nhắc đi nhắc lại với những biến đổi chord progression lạ tai gần cuối bài như những phản chiếu (reflections) của ráng chiều trên sông nước, tạo cho người nghe có thật nhiều cảm hứng với nhịp suy nghĩ riêng của họ. (*Bạn có thể nghe vesion đó ở đây.*)

Trước hết, tôi sẽ thử trình bày nhạc thuật của “Chiều Về Trên Sông”. Bản nhạc này dùng ba nốt giáng, do đó lấy Do thứ làm thang âm chính, theo định nghĩa nhạc Tây phương. Tuy nhiên, theo nhạc sĩ Phạm Duy và Phạm Quang Tuấn, thì bài này dùng thang âm Cm6 - tức cung “Oán” làm thang âm chính, do đó có cảm giác luyến tiếc [1]. Thang âm này dùng các nốt Do Mib Fa Sol và La thường, chứ không có nốt La giáng như trong thang âm Do thứ. Như bạn sẽ thấy, bài này dùng nhiều La thường cũng như La giáng, nhưng trộn lẫn nhau rất hài hòa, do đó bạn sẽ thấy bản nhạc vừa mang âm điệu tây phương lẫn đông phương. Sau đây là lần lượt các phân tích về nhạc thuật của phiên khúc rồi điệp khúc.

Phiên khúc:

Ngay từ câu đầu của phiên khúc, ta đã thấy nó mang dáng dấp trầm hùng, nghiêm trang. Đó là vì hai nốt chính là Do và Sol được dùng làm nhạc đề, rồi làm trụ của từng phân đoạn nhỏ trong câu nhạc.

Chiều (Do) buông (Sol)

Trên dòng sông Cửu Long (Sol)
Như một cơn ước mong (Fa)
Oi chiều (Do)



Ta thấy cấu trúc của câu đối xứng, vì dùng phân đoạn 2/5/5/2 chữ. Cung nhạc khởi đầu từ Do, vươn lên Sol, rồi xuống Fa và sau cùng trở về Do. Đây là loại kết từ IV sang I (plagal cadence) do đó không có nhiều kịch tính vì không dùng đến bậc V áp âm. Toàn bộ câu nhạc do đó hoàn chỉnh, không có những đẩy đưa lên đến cao trào qua nhiều câu nhạc, như trong một số các nhạc phẩm khác của nhạc sĩ.

Cách dùng hợp âm F7 cho thấy một sự sáng tạo trong chord progression, vì trong C thứ không có hợp âm F7 mà chỉ có Fm. Nhưng chord này nghe không quá lạ tai, vì có hết 4 nốt nằm trong ngũ âm Oán, đó là Fa La Do và Mib.

Về cách phát triển giai điệu, ta thấy câu này hoàn toàn sử dụng lẽ lối phát triển của luật viết nhạc ngũ cung, tức là chỉ viết trong những nốt ở một thể của ngũ cung mà thôi. Đoạn này, thể được dùng là thể chính **Do Mib Fa Sol La**. Bạn hãy nhìn lại đoạn nhạc để thấy câu nhạc chỉ sử dụng một trong năm nốt trên mà thôi. Tôi có nói rõ hơn về cách viết nhạc này ở một số bài trước đây, nếu bạn chỉ cần **google** hai chữ phamduy và hoctro là thấy ngay.

Sang câu nhạc thứ hai, nhạc sĩ dùng cấu trúc của câu nhạc trước, nhưng lần này chuyển lên một thể cao hơn. Điểm đặc biệt là câu nhạc lại quay về sử dụng âm giai Do thứ. Các nốt nhạc, thay vì dùng theo ngũ cung phải là **Mib Fa Sol La Do**, thì lại sử dụng các nốt Sol Lab Sib Do Re,

tức là chỉ quanh quẩn trong năm nốt liền nhau đó của thang âm Do thứ mà thôi. Phần hòa âm, do vậy sử dụng các hợp âm trưởng Ab, Bb và Eb. Trong bài nhạc, nhạc sĩ dùng hợp âm G7 ở cuối câu, nghe có vẻ kịch tính, nhưng trong bản hòa tấu, hợp âm được sử dụng lại là Eb, do đó nghe sáng sủa và trang trọng hơn.

Về (Do) Đâu (Do)

Ơi hàng cây gỗ rong (Do)

Nghiêng mình trên sóng sông (Si)

Yêu kiều (Sol)



Về đâu, Ơi hàng cây gỗ rong? Nghiêng mình trên sóng sông... yêu kiều.

Các nốt nhạc ở cuối mỗi câu cũng theo đúng cách đã làm ở câu trước, là chỉ trụ ở hai nốt chính là Do và Sol, chỉ trừ có nốt Si gần cuối. Nét nhạc vút lên một bát độ ở đầu câu, luyến láy rồi từ từ chuyển về nốt Sol, bậc 5. Tuy nốt này là một trong những nốt ổn định (Do Sol và Mib), nhưng do ít ổn định hơn Do, đã tạo đà để nhạc phẩm có thể trở về lại nốt Do ở đầu câu ba.

Câu nhạc thứ ba không gì khác hơn là một sự lặp lại của câu một, làm câu nhạc ấy được nghe nhiều lần hơn, tạo một vết ấn của câu nhạc trong người nghe. Tới hết cuối câu này, bài nhạc đã có một cấu trúc rất cân đối.

Buồn tôi

Không vì sao bỗng dưng

Theo đò ngang quá giang

Thương chiều.

Sau khi để thính giả nghe một loạt các cân đối như ở trên, nhạc sĩ đã tạo

một sự biến đổi về âm thanh lẫn tiết tấu bằng một câu ngắn ở cuối đoạn. Câu này là một câu tán thán gồm có hai đoạn nhỏ, mỗi đoạn 4 chữ:

*Bởi vì thương nhiều
Nên nhớ (ơ) Tình Yêu*



Bởi vì thương nhiều, nên nhớ (ơ) Tình Yêu!

Câu này mang tính đặc thù của lối hò Nam bộ. Tuy chưa có dịp tìm hiểu thật sâu các loại hò ba miền, nhưng do sinh trưởng trong Nam, tôi nghe rất quen thuộc nên có thể khẳng định điều này. Chính cái chữ (ơ) trong ngoặc cũng là để ca sĩ có thể hát và ngẫu hứng theo lối Nam bộ này thôi, vì thường thường tới chỗ gần cuối là người Nam họ thường hò ngân nga như vậy.

Về âm thanh, thay vì dùng các nốt gần nhau trong ba câu trước, câu này dùng kỹ thuật tây phương rải các nốt của Cm là Mib Sol Do đi lên, rồi dùng đúng hợp âm đã dùng trước đây là F7, rải các nốt ấy lên cao hơn La Do Mib, rồi luyến láy xuống nốt Do (5).

Nếu xem hết toàn bộ phiên khúc, ta thấy nhạc phẩm có dáng nhạc đi lên rõ rệt, trong đó câu một và câu ba chỉ quanh quẩn từ nốt Do (4) và Sol, nhưng khi đến câu cuối đã tiến lên nốt Do (5), tức là một trường canh cao hơn. Nhạc phẩm do đó tạo nên dáng vẻ hoành tráng, và cũng rất phù hợp với ý chính của bài nhạc, khi tạo một dòng nhạc chảy thuận chiều từ sông ra biển.

Về cách phối hợp đông tây, ta thấy ba phần tư của phiên khúc dùng thang âm ngũ cung, chỉ có câu thứ hai là không. Các luật phát triển giai điệu cũng theo sát. Tuy nhiên khi cần phải thay đổi thì tác giả cũng không ngần ngại, như ở câu thứ tư dùng một câu rải với các hợp âm Cm và F7 rất rõ nét tây phương, mà vẫn là đông phương vì các nốt của hai

hợp âm Cm và F7 đều nằm trong ngũ cung Do Mib Fa Sol La. Chả trách một nhạc sĩ người Nga đã tán thán là nghe được trong bài có “âm hưởng của nhạc cổ điển châu Âu”, nhưng “cách luyện âm, chuyển đoạn lại rõ nét âm nhạc của Phương Đông”. [2]

Điệp Khúc

Trong phần điệp khúc, cả giai điệu, cung nhạc, cách phát triển câu và đoạn, lẫn tiết tấu đều hoàn toàn khác phiên khúc. Trong khi phiên khúc gồm những nốt luyện láy trong phạm vi hẹp như giữa Do (4) -Sol và Sol-Do (5), thì ở đầu câu 2, nhạc sĩ dùng nhiều nốt Do liên tục trước khi nhảy lên một quãng 4 là Fa, cùng lặp lại câu nhạc đó hai lần. Sự khác biệt này làm cho đoạn hai có tác dụng làm bài vươn dài ra, là sự tiếp nối của câu thứ tư phiên khúc. Hãy xem câu thứ nhất, gồm hai câu nhỏ như sau:

Bởi vì đời còn nhiều khi là mơ
Bởi vì đời còn nhiều khi thành thơ


F Cm F

Bởi vì đời còn nhiều khi là mơ! Bởi vì đời còn nhiều khi thành thơ!

Cung nhạc cũng không vươn ra rồi kéo về trong một câu hoàn chỉnh, như các câu một và hai của phiên khúc, mà là cao vút lên từ Do tới Fa, và được lặp đi lặp lại hai lần, như khẳng định cái sự lan tỏa ấy. Tiết tấu cũng thay đổi, từ nốt có độ dài 1 ½ nhịp, rồi nửa nhịp và liên ba trở thành 7 nốt móc đơn liên tiếp.

Sau khi đã đạt đến cao trào ngay chỉ trong hai câu nhỏ tán thán đầu tiên, ở câu thứ hai nhạc sĩ cho ta tiếp hai câu nhỏ tiếp, uyển chuyển với những nốt liền nhau đi gần hết một bát độ từ Fa trở về Sol. Tôi thấy đây là một cách hóa giải những giằng co (tension) của câu trước rất lô-gíc nhưng cũng không kém phần nghệ thuật, như hai nét vẽ liền nhau vòng xuống.

*Có khi (y) vui lừng lơ!
Có khi (y) tuôn sầu u.*



Có khi (y) vui lừng lơ! Có khi (y) tuôn sầu u.

Hai câu nhạc sau cũng có một lối kiến trúc tương tự, khi câu thứ ba gồm hai câu nhỏ tán thán, còn câu bốn là hai câu nhỏ hóa giải cùng với cách uyển chuyển đi xuống Do (4) và đi ngược lên Do (5) cũng rất điêu luyện.

Ở câu thứ ba, nhạc sĩ sử dụng luật tịnh tiến để đưa câu nhạc xuống thấp hơn, thay vì từ Do đến Fa như câu một, thì là từ Sol đến Do. Nhưng ở câu trước, nhạc sĩ dùng nốt La giáng ở chữ về, còn câu sau thì dùng nốt La thường ở chữ **chỉ**. Cách dùng hai nốt tự do qua lại rất đặc biệt này không phải dễ làm, nhưng do đã giới thiệu thính giả một số những thay đổi tương tự trong các câu trước, và vì sự biến đổi này ở nhịp thứ ba là nhịp yếu, nên người nghe rất dễ dàng chấp nhận.

*Bởi vì chiều buồn, chiều về dòng sông!
Bởi vì tình đời nào **chỉ** thù oán?*



Bởi vì chiều buồn, chiều về dòng sông! Bởi vì tình đời nào chỉ thù oán?

Sự biến đổi nhỏ này tất nhiên phải có chủ đích, vì nó có tác dụng hóa giải bớt một dấu giáng (La) của thang âm Do thứ, để hai câu nhỏ tiếp

theo cở trói bớt thêm một nốt giáng nữa là Mi thứ để trở thành Mi thường, để câu nhạc có thể sử dụng hợp âm Do trưởng.

Hãy cất tiếng ca cho đời thêm (ý) buồn
Hãy cất tiếng ca cho lòng thối khô héo



Tôi thấy sự chuyển hợp âm từ Do trưởng sang Do thứ những hai lần mà vẫn mạch lạc như trên quả thật là tuyệt diệu, vì ít thấy ai có thể chuyển được dễ dàng như vậy. Thường thì ở cuối phiên khúc người ta hay đổi thành linh từ thứ qua trưởng (Cm qua C), hay trưởng qua thứ (C qua Cm), nhằm tạo một hiệu ứng thay đổi trong lời nhạc và ý nhạc. Còn thay đổi như trên thì tôi chưa thấy có trường hợp nào khác. Theo thiển ý, vì đã chuẩn bị quá kỹ càng cho người nghe sự chuyển tiếp mạch lạc giữa hai thang âm đông tây xuyên suốt bài hát, nên sự bỏ hai dấu giáng này tuy lạ nhưng không còn lạ nữa ở cuối bài.

Khi để ý kỹ hơn về phần lời của nhạc phẩm, ta thấy sự kết hợp đông tây hài hòa này rất phù hợp với tinh thần của bài, mà theo tôi đó là tính nhị nguyên mà vẫn đồng nhất. Ta sẽ thấy ca từ có những câu dễ và khó hiểu như:

Có khi (y) vui lửng lơ!
Có khi (y) tuôn sâu u.

rồi đến

Bởi vì chiều buồn, chiều về dòng sông!
Bởi vì tình đời nào chỉ thù oán?

và

Hãy cất tiếng ca cho đời thêm (ý) buồn
Hãy cất tiếng ca cho lòng thôi khô héo

Khi cái vui và cái buồn chợt đến chợt đi, thể hiện bằng các nốt La giáng và La xen lẫn nhau, thì ta cũng như một buổi chiều buồn, có dòng sông Cửu Long để phản chiếu lại lòng ta, để vui buồn cho có đôi, cùng ta chiêm nghiệm, và để ...

Thương đời thương lẫn nhau ...
trong chiều.

Trong “Ngàn Lời Ca”, nhạc sĩ có phân loại bài này thuộc về **Tình cảm thiên nhiên**, nhưng theo tôi nghĩ bài này hướng nội rất nhiều, vì nó có chung một mạch suy nghĩ như bài **Đường Chiều Lá Rụng**, hay là những bài sau này trong **Rong Ca** (như **Nắng Chiều Rực Rỡ** hay **Bài Hát Nghìn Thu**), nghĩa là như nhạc sĩ có nói đâu đó là soạn nhạc cho cá nhân, cho riêng mình.

Khi nghe đi nghe lại bài này trong đĩa “**Nhạc Tình Phạm Duy**”[3], tôi rất thích cách sử dụng nhạc cụ cũng như cách phát triển bài nhạc, những chỗ nghỉ lặng cũng như dồn dập, các câu nhạc đối (counter melodies), và nhất là các hợp âm lạ trên nền câu một của phiên khúc mà nhạc sĩ Duy Cường thêm vào để làm thành một bản hòa tấu gần tám phút mà người nghe vẫn chưa thấy chán. Vì dùng đa số là giàn dây cũng như các loại sáo cho giai điệu chính, người nghe không bị cách chia nhạc equal temperament làm hư đi cái lơ lơ của dân ca miền Nam khi nghe đến các nốt La thường.

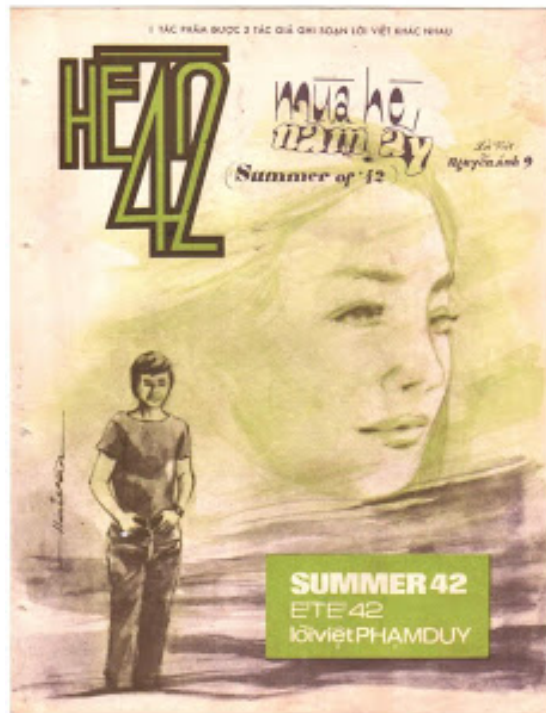


Tôi hy vọng một ngày gần đây, công ty Phương Nam và các nhạc sĩ Phạm Duy- Duy Cường sẽ cho tái bản lại CD quý giá này để người nghe trong nước có dịp thưởng thức mùi nhạc phẩm tiêu biểu của nhạc sĩ Phạm Duy, và một nghệ thuật hòa tấu vững vàng điêu luyện, đầy sáng tạo đã làm nên tên tuổi nhạc sĩ Duy Cường. Trên hai mươi năm đã trôi qua kể từ khi CD được ra mắt lần đầu tới thính giả Việt Nam hải ngoại, nhưng khi nghe lại lúc này, tôi thấy chúng không hề có tuổi. Những cố gắng sáng tạo trong CD vẫn còn tinh khôi và mới mẻ mỗi khi nghe lại, hệt như những CD hòa tấu bất tử khác của Paul Mariat, Raymond Lefèvre mà tôi vẫn thường nghe mỗi khi cần một chút tĩnh tâm để chiêm nghiệm về những nỗi buồn vui trong đời sống.

Tiểu Sài Gòn, tháng 1/2010

"Hè 42" - Tản mạn về "Nhạc Ngoại Lời Việt"

*Hè đã tới rồi
Mùa hè cười vui
Cởi phăng áo đời
Hè đi phơi phới
Hè ru sóng nguôi
Nhẹ như ra khơi
Hè hâm nóng nơi
Nằm trên cát chơi
Hè ân ái ơi*



Đó là một phần lời dịch sang tiếng Việt của nhạc sĩ **Phạm Duy** từ bài "**The Summer Knows**" của **Michel Legrand**. Tôi thích cả bài dịch này lắm, vì nó có cái gì đó rất mạnh bạo, quên sự đời, bất chấp hậu quả của cái tuổi 17 bẻ gãy sừng trâu. "Cởi phăng", "phơi phới". Tôi thấy được một cách diễn tả khác về mùa hè của nhạc sĩ, cũng "bạo phôi" như hai bài nhạc hè khác của ông là "**Hạ Hồng**" và "**Ngày Tháng Hạ**".

Đạo gần đây tôi thích đọc những sách vở nói về cách viết lời cho một bài nhạc. Quả là có một thế giới khác, trong đó những kỹ thuật viết lời được phân tích, sắp xếp chặt chẽ thành những luật lệ hẫ hoi. Tiêu biểu nhất là một bộ sách ba quyển của bà **Sheila Davis** với các tựa đề: "**Successful Lyric Writing**", "**The Craft of Lyric Writing**", và "**The Songwriters' Ideas Book**".

Bài "The Summer Knows" như trên là một thí dụ thú vị về các cách viết lời khác nhau dựa trên cùng một giai điệu. Tìm hiểu kỹ thì ông Michel Legrand, nhà soạn nhạc tài ba của Pháp quốc không có khiếu viết lời cho nhạc của ông, do đó ông khôn ngoan tìm đến các người viết lời có hạng để viết lời cho nhạc của ông. Thập niên 60 và 70 ông rất nổi tiếng ở Mỹ với các nhạc phẩm bất hủ là "The Summer Knows", "I Will Wait For You", và "The Windmills of Your Mind", thắng nhiều Oscars và Grammy awards.

http://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Legrand

Hãy lần lượt xem lời Pháp và Anh:

C'était l'été 42

On hésitait

Encore un peu

Entre l'amour et l'amitié

*Et puis un jour
Tout simplement tu t'es offerte*

*C'était l'été 42
J'avais quinze ans
Tu étais belle
Autour de nous c'était la guerre
Et moi dans tes bras
Je criais : je t'aime !
Dans mes bras
Tu pleurais : je t'aime
On avait peur
On était heureux*

*[x2:]
C'était l'été 42
J'avais quinze ans
Tu étais belle
C'était l'été de mon premier amour*

*The summer smiles, the summer knows,
and unashamed, she sheds her clothes.
The summer smooths the restless sky,
And lovingly she warms the sand on which you lie.*

*The summer knows, the summer's wise,
she sees the doubts within your eyes,
And so she takes her summertime,
tells the moon to wait and the sun to linger,*

*Twist the world around her summer finger.
Lets you see the wonder of it all,*

*And if you learned your lesson well,
There's little more for her to tell,
One last caress, it's time to dress for fall.*

Ta thấy nhạc lời Pháp thật hồn nhiên ngây thơ, khi nói đến một tình cảm ngại ngần giữa tình bạn và tình yêu, trong bối cảnh chiến tranh, cảnh tay trong tay, thật hạnh phúc mà cũng thật lo âu vì tình yêu quá mong manh. Bài hát kết thúc với một dấu ấn khó phai: một tình yêu đầu đời, anh còn quá trẻ (chỉ mới 15), em thì quá đẹp, mùa hè và tình yêu đầu tiên trong đời của chàng.

Nhạc lời Mỹ thì mạnh bạo hơn với những ẩn dụ táo bạo "*and unashamed, she sheds her clothes*" mà nhạc sĩ PD đã khéo léo dịch thành "*Cởi phăng áo đời, hè đi phơi phơi*" (*unashamed* thì mới đi **phơi phơi** được chứ? - cùng cách nâng cấp **quần áo** thành **áo đời**). Nhưng đọc kỹ lời Mỹ, thì thấy nó không có ép-phê như lời Pháp. Tỷ như đoạn cuối: "Hè ve vượt lần cuối, rồi Hè sẽ mặc áo Thu vào" không "ấn tượng" cho lắm. Đọc kỹ lời Mỹ để thâm thía cách chuyển dịch thoát nghĩa của nhạc sĩ Phạm Duy: "*Mùa Thu bước về, lê thê...*" Ba âm "ê" (về, lê, thê) liền nhau đã kéo dài cái mùa thu sắp đến ra, làm ta càng tiếc cho mùa Hè chưa hết mà đã xa ... Nhạc sĩ đã cho biết dụng ý của câu chót như sau:

Với lời ca của bài HÈ 42 (The Summer Knows) này, tôi còn cố gắng nói tới một chút hạnh phúc trong thời gian ngắn ngủi của đời người là mùa hè. Hãy vui lên, hãy yêu đi trước khi mùa Thu của đời mình lê thê bước tới. - Phạm Duy (Ngàn Lời Ca Khác)

Tóm lại, dịch từ một bài nhạc từ ngôn ngữ này qua ngôn ngữ khác, cũng như viết lời cho giai điệu là một chuyện không dễ làm.

Phim “Hè 42”

Đến năm 2018, tôi lại nghe nhạc ông Legrand liên tục cả hai tháng trời, riêng một tuần nay thì nghe hoài bài "Summer of '42". Nghe những biến thể khác nhau trên YouTube, coi phim, xem hồi ký của ông, mua sách "Summer of 42", DVD, và sưu tầm những chi tiết chung quanh cuộc đời của nữ diễn viên Jennifer O' Neill, và các cuộc phỏng vấn chung quanh bài hát. Có hai YouTube videos tôi thích nhất:



<https://www.youtube.com/watch?v=kWMxX5MGuHI>

https://www.youtube.com/watch?time_continue=892&v=URGTwqNAh_hc

Lần này, khi xem phim và nghe nhạc cùng lúc, cảm nhận khác đi rất nhiều. Hồi ký của ông Legrand cũng làm sáng tỏ thêm vài chi tiết, phần

nào giải thích tại sao ông soạn được một giai điệu day dứt, mệnh mang đến như vậy.



Sách cũng vậy, có thêm rất nhiều nội tâm của nhân vật chính, một loại tự thuật về thừa dật thì của tác giả Herman Raucher. Sách được viết ra sau khi kịch bản phim rất ăn khách.



Phim *Hè '42* thô nhám so với những phim Mỹ khác của thế kỷ 21. Gần đây tôi có xem nhiều phim Pháp, nên thấy *Hè '42* cũng tương tự như vậy. Không biết bạn nghĩ sao chứ tôi thấy phim Mỹ dễ đoán hơn phim Pháp. Coi phim Mỹ thấy họ có nhiều tiền nên cảnh trí lộng lẫy, nhất là phim mạo hiểm hay khoa học giả tưởng thì nhiều xảo thuật 3D. Phim Pháp nhẹ nhàng, không hào nhoáng, thiên về nội tâm. Nhưng phim Pháp có cái dở là chiếu nhiều cảnh hút thuốc lá quá, không tốt cho trẻ em xem phim.

Bài *Hè 42* có một motive rất đơn giản, bốn nốt đóng, rồi bốn nốt mở, cứ như thế mà tịnh tiến. Tôi thấy bài này giống như mình tập một bài võ Thái Cực Quyền, có tiến có thoái, an nhiên tự tại.

Theo sách nhạc thì bài dùng 4 dấu giáng:

Do Sol La Fa
Do Sol La Si
Do Sol La Fa
Do Sol La Do

Rồi nhạc sĩ dùng phép tịnh tiến:

Fa Do Re Si
Fa Do Re Mi

rồi sau cùng dùng nhiều liên ba dồn dập, như những đợt sóng tấp vào bờ:

Fa DoReSi Fa DoReSi Fa LaSiSol

Ta thấy motive cũng như trước, nhưng các nốt nhạc nhanh gấp đôi, nên tạo cảm giác dồn dập.

Điệp khúc chuyển từ 4 dấu giáng sang trưởng, 1 dấu giáng. Câu

nhạc cũng như phiên khúc, nhưng bao la hơn, dùng những hợp âm rất jazzy thật mê hoặc:

F Bbm6/F

F Cm7/F

Bbmaj7 Bb6 Bbm7(b5) E7(b9)

Amaj7 E7(b9) Amaj7 Eb7(b9)

Abmaj7 Eb7(b9) ... v.v. và v.v.

Một chuyện tình cảm động

Trong phim, bài nhạc được chơi vài ba lần, chỉ có nhạc, không có hát. Tám năm trước đây (2010), tôi chưa được xem phim, nên lời Pháp tôi thấy OK thôi. Lần này coi phim rồi mới thấy lời Pháp hay vì bám sát nội dung phim, còn lời Anh thì không.

Chuyện tình này thật cảm động! Tôi để bạn xem, không bật mí làm gì. Nhưng xem xong rồi mới thấy câu *Et puis un jour, tout simplement tu t'es offerte* rất thâm!



*"J'avais quinze ans, tu étais belle
C'était l'été de mon premier amour"*

Cũng vậy, khi họ cùng khiêu vũ thì câu này rất thắm: *Et moi dans tes bras, je criais : je t'aime ! Dans mes bras, tu pleurais : je t'aime.* Khóc mà vẫn nói "em yêu anh"!

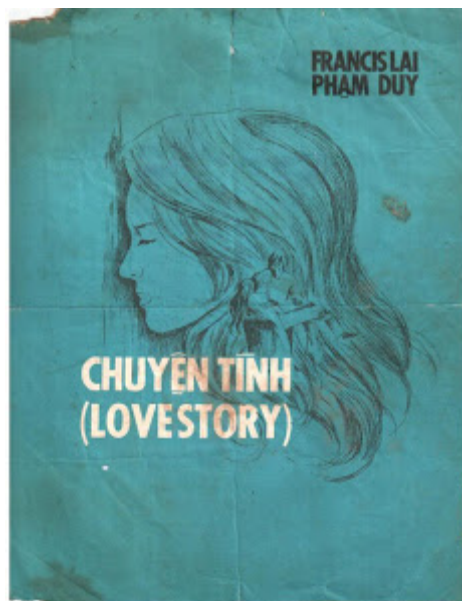


"Dans mes bras, tu pleurais : je t'aime"

Câu chuyện tôi nghe lại nhạc của ông Legrand cũng rất tình cờ. Tôi xem được một video ngắn của show L'invité trên đài TV5Monde, giới thiệu một ca sĩ có tên lạ hoắc là Natalie Dessay.

Cô cũng khoảng trên 50 tuổi một chút, và hát tiếng Pháp rất rõ. Tôi bèn tìm hiểu thêm, và được biết cô đã hát riêng một CD những bài nhạc phim hay nhất của Michel Legrand, với tựa CD là "**Entre elle et lui.**" Các bài nhạc trong đĩa rất hay, là tinh hoa của dòng nhạc Michel Legrand.

Chuyện Tình (Love Story)



Với những người không biết tiếng Anh - như tôi hồi xưa khi học cấp 2 và 3 ban Pháp văn - thì những bài dịch là cánh cửa mở để có thể đi vào thế giới nội tâm của bài hát, thay vì chỉ nghe ù ù cạc cạc mà không hiểu người ta nói những gì. Qua những bài dịch hay, ta có thể cảm nhận bài nhạc sâu sắc hơn, đệm guitar theo thích thú hơn. Tôi chịu ơn rất nhiều từ các bậc "tiền bối" như các quý ông Trường Kỳ, Lê Hựu Hà, Nam Lộc, Kỳ Phát v.v. cũng như các nhạc sĩ như Bô Già Phạm Duy, chịu chơi với dân hippy thời 70 rồi cùng nhau dịch nhiều bài nhạc Pháp Mỹ và ca hát tại "trường nhà" Lasan Taberd - như đã được thuật lại cặn kẽ với giọng văn thật tếu của cố nghệ sĩ Trường Kỳ trong quyển "**Một Thời Nhạc Trẻ**". Tuy sanh sau đẻ muộn, nhưng dư âm của phong trào nhạc trẻ đó vẫn còn âm vang thật mạnh mẽ trong tôi khi cầm trong tay các nhạc bản của họ mà tôi đã sưu tầm, và sẽ tìm cách gửi đến bạn xem blog nay mai.

Trở lại với **Chuyện Tình**. Vì hai lời Anh và Pháp đề ngay dưới lời Việt, thật dễ cho tôi so sánh cách dịch của nhạc sĩ Phạm Duy (PD) và tìm ra các thích thú nho nhỏ. Tôi chia các thích thú đó thành các tiểu đoạn:

Chuyện Tình

love story

• Francis Lai
• Phạm Duy

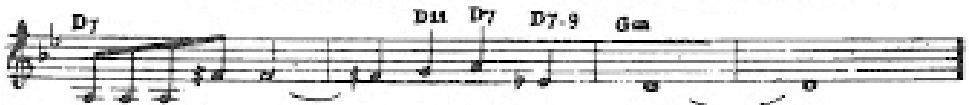
slowly



Biết dùng lời rất khó Để mà nói rõ... Ôi biết nói gì? cuộc tình lớn quá!
Un' his-toire d'a-mour où ça que jour de vient pour nous le der-nier jour
Where do I be-gin to tell the sto-ry of how great a love can be



Chuyện tình đáng nhớ tuy cũ như là biển già trong xưa. Cuộc tình quý giá như những ngọc
Où on ne peut dir à de main à son a-mour Et qu'on est là tout près de
The sweet love sto-ry that is old-er than the sea The subtle truth about the



ngà nàng dành cho ta Ôi biết nói gì?
Lui à se-gar-der mourir sa vie
love she bring to me Where do I start?

1. Ns theo sát lời Anh hơn. Và ông sửa câu văn từ rặt Anh ngữ thành rặt Việt ngữ thật tài tình. Ông nắm bắt tinh thần của câu nhạc tiếng Anh "bắt đầu từ đâu bây giờ, để nói về câu chuyện mà tình yêu có thể trở nên thật tuyệt vời", rồi sắp xếp gọn ghẽ lại thành "biết dùng lời rất khó, để mà nói rõ, ôi biết nói gì, cuộc tình lớn quá." Ngoài ra ông còn cho thấy sự lúng túng của người kể: "để mà nói rõ" ... rồi "ôi biết nói gì" thay vì chỉ đơn thuần kể lại như bản gốc.

2. "Câu chuyện tình ngọt ngào mà còn xưa hơn cả biển" đã được làm gọn lại "biển già", rồi còn thêm vào tính từ "trắng xóa" rất hình tượng và thân thuộc mỗi khi ta dạo theo bờ biển.

3. Câu "một sự thật đơn giản về tình yêu mà nàng đem lại cho ta" đã được gói thành "cuộc tình quý giá" và một so sánh "như những ngọc ngà". Chữ tiếng Anh "she brings to me" nghe đơn giản quá, mà ns PD "thăng hoa" nó lên thành "nàng dành cho ta" nghe nó "intimately" (thân mật), "exclusively" (độc quyền) hơn.

4. "Ôi biết nói gì?" thật Việt hóa thay vì dịch theo cách Mỹ "Bắt đầu từ đâu bây giờ?"

Với một lời quý mến Mà nàng nói đến khi bước chân vào cuộc đời vắng ngắt
 Un'hió loir d'a mour ou pour nous deux le mal tou . j'airo semblait trop court
 With her first hel lo she gave a meaning to this emp ty world of mine

Cuộc tình thứ nhất muốn kiếp muôn đời là tình vĩnh viễn Vì nàng đã hiến đời cánh tay
 Tu vois pour tant nous n'a vous plus beaucoup de temps Non mon a . mour tu ne dois
 There'd ne ver be an other love, an other time She come into my life and

mềm nghìn đời duyên duyên Lòng ta đầy kín ... Lòng ta đầy
 pas il ne faut pas (Pleu rer sur moi) (Nhac
 made the living fine She fills my heart She fills my

kín ... Là muôn nghìn chuyện yêu đương! Cầu hát thần tiên ... Và những mộng
) Na me dis Pas a dieu (Nhac) je vais fer
 heart with ver y spe cial (things) with (an gel) songs with wild im

huyền minh mang Đầy kín kín hương Man mào tình duyên Thì hết cuộc đời em
 mer les yeux (Nhac) uient près de moi Et prend moi dans les
 a gin ... inge She fills my soul with so much love that (an) y where (L)

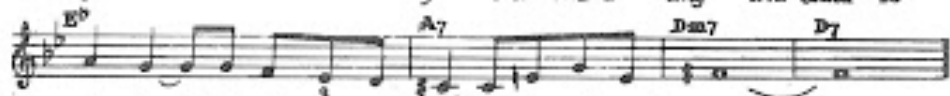
5. Đoạn phiên khúc 2 cũng vậy, cách hành văn kiểu Mỹ "**với câu chào hello đầu tiên, nàng đã đem ý nghĩa đến cho đời sống trống rỗng của tôi**" đã được Việt hóa thật tự nhiên thành "**Với một lời quý mến, mà nàng nói đến khi bước chân vào cuộc đời vắng ngắt**". Ta thấy nhạc sĩ lại tiếp tục dùng những hình tượng cụ thể để nói về những chuyện tinh thần: thay vì chỉ "**bước vào đời**" thì rõ ràng hơn, hình tượng hơn là "**khi bước chân vào**", rồi thay vì chỉ "**vắng**", thì thành "**vắng ngắt**". Như tôi đã phân tích trong một số bài viết trước, cách dùng các tính từ như **vắng ngắt**, **biển già**, **trắng xóa**, ... này là một đặc trưng tiêu biểu của nhạc Phạm Duy.

6. Từ "**cô ấy bước vào đời tôi và làm cuộc sống tốt đẹp hơn**" mà thành "**vì nàng đã hiến đôi cánh tay mềm nghìn đời quyến luyến**" thì rất hay và rất hình tượng hóa. "**Nàng hiến đôi tay**" là trao phó thân xác cũng như tinh thần của nàng cho anh rồi còn gì nữa, anh bỏ tay nàng ra sao được, lỡ nàng rớt xuống vực sao? Mà đôi cánh tay mềm thì ai chẳng từng có những cảm giác rạo rức, thèm muốn được .. cầm tay người mình thâm yêu như vậy? Sao mà không nghìn đời quyến luyến cho được? Những tình cảm này khi thì thật gần gũi, khi thì lại cảm thấy thật bao la, "**yêu đời yêu người**". Thế nên mới có câu kệ "**Lòng ta đầy kín**". Đầy kín mà dòng nhạc thì lại mênh mang, chuyển từ thứ Gm sang GM7 rồi G7, nghe ... quyến luyến vô cùng.

7. Điệp khúc cũng còn nhiều ý hay lắm, nhưng thôi tôi để bạn đọc tìm hiểu thêm. Chỉ xin nói một tiểu tiết nhỏ là "**anh ấy**" lúc cuối điệp khúc thì lại tìm "**nắm đôi tay thiên thần**" để "**đi suốt mùa xuân**". Trong lời gốc ở cuối phiên khúc 1 (*#6 như đã phân tích ở trên*) không có hình ảnh "**bàn tay**", chỉ có "**cô ấy bước vào đời tôi**", nhưng nhạc sĩ đã có chủ ý thêm vào ở đó, để lúc điệp khúc này nhắc lại ý bàn tay cho câu văn có sự lặp lại, và ý "**quyến luyến**" cũng rõ rệt hơn ở chỗ khéo lặp lại đó.



tiếng Đói ló' loi đã tan Ta đã được nàng ... Làm gì còn
bras restons en sem ble ser ce moi fort Tu vois il me
go I'm nev. er lone. ly with her a long who could be



tiếng than! Nắm đôi tay thiên thần ... Đi suốt mùa xuân
sem. ble que ma vie s' en dort Dis moi "je t'aime"
lone. ly? I reach for her hand it's al. ways there



Sẽ còn được biết mấy! Một đời duyên ai Yêu sẽ lâu dài hoặc là góa nụa?
Un' his lui'd'a. mour ça ne peut pas vrai. ment mourir en un seul jour
How long does it last? Can love be meas.ured by the hours in a day?



Thật là khó đoán Nhưng vẫn cho rằng cuộc đời có hết... Loại người có chết Sao sáng trời
Ne res. te pas le cœur en deuil à vivre seul. Il te fan. des voir d'autres
I have no ans. wers now, but (this much) I can say (I know I'll (need) her till the



trời ngày nào sẽ tới Em vẫn giữ ta
ciels, d'autres so. leils Ne. pleu. re pas
(stars all burn a way and she'll be there.)

Vài Cảm Nghĩ Về Nhạc Phẩm "Rong Ca 1 - Người Tình Già Trên Đồi Non"

Lang thang trên mạng, suy nghĩ về thân phận mong manh của con người, tôi dừng lại trước một bài hát mà tôi luôn ngưỡng mộ, nhưng đã không bỏ vào trong trang **Phạm Duy - Những Tình Khúc Của Một Đời Người** do chính tôi làm HTML phụ bác Duy và đăng trên trang phamduy.com khoảng năm 2004.



Bài này là bài đầu tiên của mười bài Rong Ca, mà tôi đã mua CD khoảng năm 1999-2000, khi chưa được tiếp xúc làm quen với anh Cường và Bác Duy.

Rong Ca 1 Người Tình Già Trên Đâu Non (Hoá Sinh)

(Cựu Kim Sơn-Tháng Giêng 88)

*Người tình già trên đầu non
Tuyết đã tan trên vai mỗi mòn
Giữa đám mây xanh xao chập chờn
Nhìn mặt trời thoi thóp hoàng hôn
Người tình già trên đỉnh khơi
Muốn lãng quên trăm năm một đời
Nhưng dưới thế gian mộng mênh vời vợi
Người chợt nghe tiếng em chờ đợi.*

ĐIỆP KHÚC

*" Người tình già trong lẻ loi
Có nhớ thương.... ai ? "*

*Người tình già nghe lời kêu
Lững thững đi trên con đường chiều
Xuống lũng sâu, leo qua ngọn đèo
Về một miền phơn phớt cỏ nâu
Người tình còn nhớ tuổi son
Cúi xuống hôn bông hoa thật gần
Nghe suối vẫn reo trong hang rì rầm
Người tưởng nghe tiếng em thì thầm...*

ĐIỆP KHÚC

*" Đợi người tình đã từ lâu
Vẫn khát khao... nhau "*

*Người từng là nắng mùa Xuân
Đã dắt em đi trên đường trần
Đã vuốt ve em trong Hạ mềm
Rồi lạnh lùng Thu đến... lìa em
Người trở thành cây mùa Đông*

*Lá úa rơi vun cao cội nguồn
Nhưng cuối bước đi trăm năm một lần
Đầu cành khô bông hoa nở tràn*

ĐIỆP KHÚC

*Người tình vào cuộc tử sinh
Sống chết lung... linh.*

*Thành người tình đang trẻ ngây
Sẽ đứng lên mê say từng ngày
Cát bước Xuân đi qua Hạ dài,
Người hẹn người leo thế kỷ chơi
Một đời người trong tâm tay
Sống với nhau hơn ba vạn ngày
Xin cố gắng nuôi sao cho tình đầy
Chẳng vì Thu với Đông, ngần ngại*

ĐIỆP KHÚC

*Và người tình ngoảnh về non
Hát khúc Xuân... sang.*

CODA

*Rồi hẹn rằng sẽ về thăm
Lúc đã trăm... năm
Và người tình sẽ từ khơi
Xuống núi vui... chơi
Rồi lại từng thế kỷ sau
Cứ hoá sinh... theo.*

*Người tình già trên đầu non
Tuyết đã tan trên vai mỗi mòn
Giữa đám mây xanh xao chập chờn
Nhìn mặt trời thoi thóp hoàng hôn*

Chỉ với bốn dòng, ns Phạm Duy đã mô tả rất tài tình một khung cảnh bao la vời vợi, của một người tình già đứng một mình trên đỉnh núi, nhìn về phương trời xa, nơi ánh dương đang lụi tàn, hết như đời mình sắp đi vào chung cuộc. Nơi ta đứng cô đơn quá, vì chỉ có ta với ta mà thôi, ân oán giang hồ, vinh nhục cũng đã nhiều, hiểu ta cũng chẳng có ai khác, ngoài ánh dương cũng đang lụi tàn, thoi thóp, hoặc *đám mây xanh xao chập chờn ...*

*Người tình già trên đỉnh khơi
Muốn lãng quên trăm năm một đời
Nhưng dưới thế gian mông mênh vời vợi
Người chợt nghe tiếng em chờ đợi.*

Cô đơn quá, cả ba câu tiếp theo cũng vẫn cái mênh mông, mê mê tỉnh tỉnh giữa sống và chết, mộng và thực đó, thì ở câu cuối *người tình già* chợt thấy lóe lên một niềm hy vọng: **Em**. *Em* ở đây thật có nhiều nghĩa: người vợ, những người tình cũ, âm nhạc và nàng Thơ, cuộc đời với những vinh nhục, followers/(likes:-) ... tất cả quyện lấy nhau tạo một niềm hy vọng nơi *người tình già*.

*' Người tình già trong lẻ loi
Có nhớ thương.... ai ? "*

Đấy, các followers hỏi *người tình già* có còn nhớ đến họ chẳng, nàng thơ năm xưa hỏi ông có còn nhớ đến "*vạt tóc nâu xưa, từng cánh hoa khô*" hay không, và Chị Hằng thì hỏi thăm Chú Cuội vẫn còn *quên đường về dương gian* hay không?

*Ánh trăng vàng
Bên người đẹp yêu chồng
Khúc Nghê Thường
Quên đường về dương gian (Chú Cuội - Phạm Duy)*

Đoạn lời nhạc tiếp theo là một tiếp nối của Cỏ Hồng khi xưa:

*Em ơi ! Đây con đôi dài,
như bao nhiêu mộng đời
Nghiêng nghiêng nghe mặt trời yêu đương. (Cỏ Hồng - Phạm Duy)*

Cũng với tâm thức "rũ áo nơi đô thành" ấy, lần này người tình già đã

*... nghe lời kêu
Lững thững đi trên con đường chiều
Xuống lững sâu, leo qua ngọn đèo
Về một miền phơn phớt cỏ nâu
Người tình còn nhớ tuổi son
Cúi xuống hôn bông hoa thật gần
Nghe suối vẫn reo trong hang rì rầm
Người tưởng nghe tiếng em thì thầm...*

Ta với đời vẫn còn nợ nhau nhiều đấy chứ, dẫu *tạ ơn* đời bao nhiêu vẫn chưa đủ. Vậy nên chẳng ta vẫn còn khát khao nhau?

*" Đợi người tình đã từ lâu
Vẫn khát khao... nhau "*

Tôi vẫn thường khâm phục những nhạc sĩ viết trọn bốn mùa trong một bài hát, một đoạn hát, hay một concerto, nhưng tôi vẫn khâm phục cách viết của ns Phạm Duy nhất, khi bốn mùa được gói trọn trong một phiên khúc, cùng ẩn tàng thật nhiều ý nghĩa:

*Người từng là nắng mùa Xuân
Đã dắt em đi trên đường trần
Đã vuốt ve em trong Hạ mềm
Rồi lạnh lùng Thu đến... lia em
Người trở thành cây mùa Đông
Lá úa rơi vun cao cội nguồn*

*Nhưng cuối bước đi trăm năm một lần
Đầu cành khô bông hoa nở tràn*

Trong cái chết, dậy lên Sự Sống mãnh liệt của những nụ *hoa nở tràn*, hết như trong bài diễn văn của Steve Jobs: "*bởi chúng **Sự chết là sáng chế tuyệt vời, độc nhất vô nhị của Sự sống**. Nó là tác nhân làm thay đổi Sự Sinh Tồn. Nó dẹp bỏ đi những gì cũ kỹ để dọn chỗ cho cái mới tiếp vào.*" Giời ạ! Nhìn qua bên phải bên trái, chỗ nào cũng có tí Thiên, thế là là thế là?

Vâng, theo luật tử sinh, luân hồi thì ai cũng sẽ thành một kiếp sống khác, cỏ cây hay thú vật, và lại một "bốn mùa" thật tuyệt diệu khác nữa của nhạc sĩ, kể cả vòng kim cô luân hồi đã báo trước với "*Hát khúc Xuân... sang*" ở cuối câu.

*Thành người tình đang trẻ ngậy
Sẽ đứng lên mê say từng ngày
Cát bước Xuân đi qua Hạ dài,
Người hẹn người leo thế kỷ chơi
Một đời người trong tâm tay
Sống với nhau hơn ba vạn ngày
Xin cố gắng nuôi sao cho tình đầy
Chẳng vì Thu với Đông, ngàn ngại*

...
*Và người tình ngoạn về non
Hát khúc Xuân... sang.*

Từ cõi khơi chừng, một chữ làm nên một cuộc đời thoải âm nhạc hy hữu, nhạc sĩ Phạm Duy cố gắng hứa với đời rằng sẽ thỉnh thoảng về thăm,

*Rồi hẹn rằng sẽ về thăm
Lúc đã trăm... năm
Và người tình sẽ từ khơi
Xuống núi vui... chơi
Rồi lại từng thế kỷ sau
Cứ hoá sinh... theo.*

Trong cả bài nhạc, duy nhất chỗ này theo tôi là chỗ hơi gượng ép, tuy rất phóng khoáng. Tôi cảm thấy bài nhạc sẽ hay hơn nếu *người tình già* đừng hứa như vậy. Kết có hậu quá. Tôi mà viết đoạn đó, tôi sẽ cho người tình già đi chơi những cõi khác như Hoa Kỳ, Âu Châu, Úc Châu luôn, thiếu gì những chỗ khác để thăm, và khỏi thèm nghe những lời đường mật rủ rê về thăm chốn cũ. Hóa Sinh thì trời bắt đi đâu phải đi đó, chứ đâu có quyền chọn, quyền hứa :-) Nhưng tôi đâu phải là *người tình già*? Nên tôi cũng không thể trách *người tình già*, tôi chỉ biết tạ ơn đời, tạ ơn *người tình già* đã cho tôi biết một dòng nhạc kiệt xuất, để tôi có thể ngân nga trong trí tưởng mỗi khi chiêm nghiệm về cuộc sống.

Hẹn bạn kỳ tản mạn sau.

11.13.11

Vài cảm nghĩ về nhạc phẩm "Kiếp Nào Có Yêu Nhau"

Tiếp tục mạch suy nghĩ về dòng nhạc Phạm Duy, bài nhạc kế tiếp tôi muốn đề cập là bài "Kiếp Nào Có Yêu Nhau", thơ của văn sĩ Minh Đức Hoài Trinh.

Tôi hỏi và được nhạc sĩ gửi tặng một số nhạc phẩm scan lại từ trước 1975, trong đó có bài này, kể cả trang đầu có bức họa thật đẹp. Mời bạn cùng xem bài thơ, nhạc với notes, và lời bài hát.

Kiếp Nào Có Yêu Nhau

Minh Đức Hoài Trinh

*Anh đừng nhìn em nữa
Hoa xanh đã phai rồi
Còn nhìn em chi nữa
Xót lòng nhau mà thôi .*

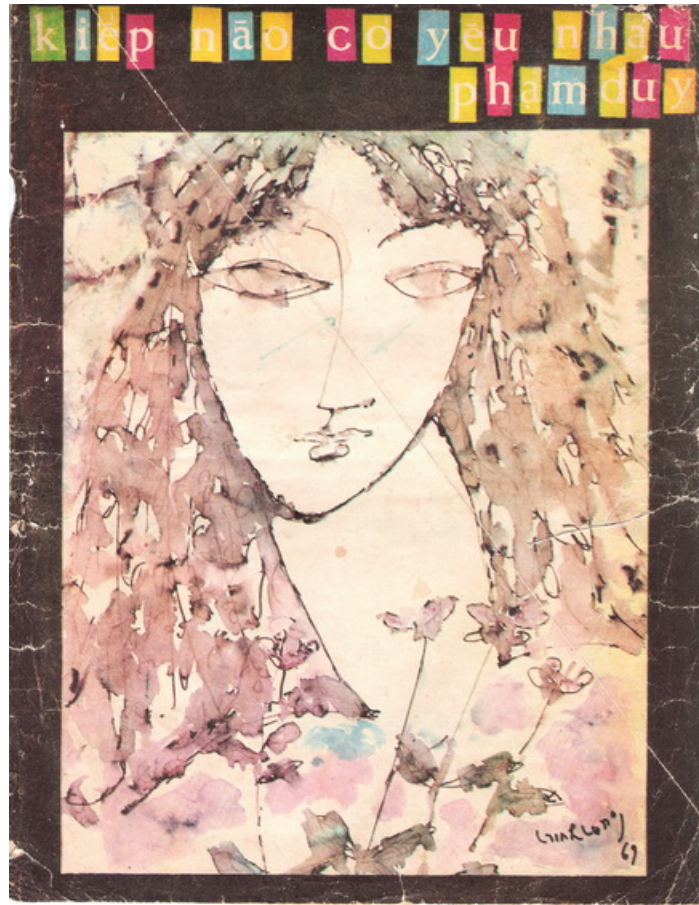
*Người đã quên ta rồi
Quên ta rồi hẳn chứ
Trăng mùa thu gãy đôi
Chim nào bay về xứ .*

*Chim ơi có gặp người
Nhấn giùm ta vẫn nhớ
Hoa đời phai sắc tươi
Đêm gối sầu nước nở .*

*Kiếp nào có yêu nhau
Nhớ tìm khi chưa nở
Hoa xanh tận ngàn sau
Tình xanh không lo sợ .*

*Lệ nhòa trên gôi trắng
Anh đâu, anh đâu rồi
Rượu yêu nồng cay đắng
Sao cạn mình em thôi ?*

Nguồn: Đặc Trưng



"Kiếp Nào Có Yêu Nhau"

Thơ Hoài Trinh
Nhạc Phạm Duy

*Đừng nhìn em nữa anh ơi
Hoa xanh đã phai rồi
Hương trinh đã tan rồi*

*Đừng nhìn em,
đừng nhìn em nữa anh ơi
Đôi mi đã buông xuôi,
môi răn đã quên cười.*

*Hắn người thôi đã quên ta
Trăng Thu gãy đôi bờ
Chim bay xír xa mờ.*

*Gặp người chãng,
gặp người chãng,
nhấn cho ta
Hoa xanh đã bơ vơ
đêm sâu gói ơ thờ.*

*Kiếp nào có yêu nhau
Thì xin tìm đến mai sau
Hoa xanh khi chưa nở
Tình xanh khi chưa lo sợ
Bao giờ có yêu nhau
Thì xin gạt hết thương đau
Anh đâu anh đâu rồi?
Anh đâu anh đâu rồi?*

*Đừng nhìn nhau nữa anh ơi
Xa nhau đã xa rồi,
quên nhau đã quên rồi*

*Còn nhìn chi,
còn nhìn chi nữa anh ơi
Nước mắt đã buông rơi
theo tiếng hát qua đời
Đừng nhìn nhau nữa... anh ơi!*

Khác với bài "**Hoa Rụng Ven Sông**" (mà tôi đã lần đầu tập phân tích **nhạc Phạm Duy**), nhạc sĩ chỉ uốn ý có sẵn cho phù hợp với giai điệu, trong bài này ta thấy nhạc sĩ cho thêm nhiều chữ, nhiều chi tiết. Từ:

*Anh đừng nhìn em nữa
Hoa xanh đã phai rồi
Còn nhìn em chi nữa
Xót lòng nhau mà thôi .*

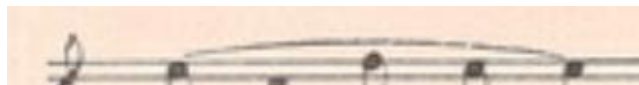
thành cả một nửa của phiên khúc:

*Đừng nhìn em nữa anh ơi
Hoa xanh đã phai rồi
Hương trinh đã tan rồi*

*Đừng nhìn em,
đừng nhìn em nữa anh ơi
Đôi mi đã buông xuôi,
môi răn đã quên cười.*

Cấu trúc thơ đã được đẽo gọt lại để hợp với cấu trúc nhạc. Tôi đoán rằng

nhạc sĩ đã ngân nga được cái motive "*Đừng nhìn em nữa anh ơi*" và cái motive cân bằng thứ hai là "*Hoa xanh đã phai rồi Hương trinh đã tan rồi*", và chọn nó làm sườn bài chính của nhạc khúc. Cái cấu trúc này rất logic, nó khởi đầu bằng một câu tán thán với một cung nhạc rải vút lên (appoggiated) "*Đừng nhìn em nữa anh ơi*", rồi chứng minh ngay lời cầu khẩn đó bằng hai câu nhạc tương tự nhau là "*Hoa xanh đã phai rồi*" và "*Hương trinh đã tan rồi*". Bạn cũng nên để ý đến cái cách để một cung nhạc trên từng câu nhạc mà tiếng Anh gọi là "**slur**" (tôi không biết tiếng Việt gọi là gì) gợi ý ca sĩ phải hát liền lạc từng câu nhạc đó, chứ không được ngắt ra nhát gừng.



Sang phần hai của phiên khúc, ta thấy nhạc sĩ đã làm tăng kịch tính của câu nhạc bằng cách kheo léo nhắc lại motive nhưng với một biến thể là thêm vào ba nốt *Đừng nhìn em* (Là Mi Lá) trước khi lên đến nốt Mí rồi trả lại nốt Ré. Rất phù hợp với lời nhạc có tính cách van xin, vì có ai van xin một câu rồi thôi? Bạn thử hát đoạn hai, nhưng bỏ bớt ba chữ đầu, chỉ hát "*Đừng nhìn em nữa anh ơi*", bạn sẽ thấy bài nhạc kém hay hẳn đi.

Vì cấu trúc nhạc đã xác định, nhạc sĩ phải điền vào hai chi tiết mới là "*Đôi mi đã buông xuôi,*" và "*môi răn đã quên cười*" để làm câu nhạc đối xứng với nửa đoạn ở trên.

Đoạn phiên khúc thứ hai cũng vậy, từ:

*Người đã quên ta rồi
Quên ta rồi hẳn chứ
Trăng mùa thu gãy đôi
Chim nào bay về xứ .*

Chim ơi có gặp người

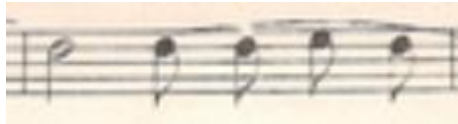
*Nhấn giùm ta vẫn nhớ
Hoa đời phai sắc tươi
Đêm gói sầu nước nở.*

Nhạc sĩ đã sắp xếp, thêm bớt chữ để đoạn trở thành

*Hẳn người thôi đã quên ta
Trăng Thu gầy đôi bờ
Chim bay xứ xa mờ.*

*Gặp người chẳng,
gặp người chẳng,
nhấn cho ta
Hoa xanh đã bơ vơ
đêm sâu gói ơ thờ.*

Tiếp theo, trong điệp khúc, tiết tấu đã thay đổi từ



thành



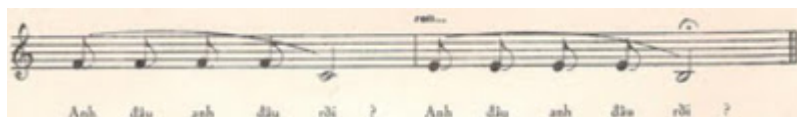
tạo một cảm giác khác tuy cách dùng 4 móc đơn vẫn là cách dùng chính của bài nhạc.

Điệp khúc cũng cho thấy, đôi khi chả cần suy nghĩ nhiều, chỉ cần dùng lại ý nhạc trước, vốn dĩ đã hay rồi, và lặp lại nguyên xi là ta sẽ có một câu nhạc hay. Bạn thấy trường canh sau y hệt trường canh đầu.



Sự lặp lại không chỉ có trong nhạc, mà cũng còn trong lời nhạc nữa.

Bài thơ không có sự lặp lại này.



Đó, bạn thấy đó, *phổ từ thơ thành nhạc* khó lắm chứ đâu phải là thấy một bài thơ hay, rồi thêm nốt vào, ê a là xong bài nhạc, như tôi đã và đang *sampling* hằng hà sa số trên thế giới ảo này?

11.15.2011

Nghĩ quanh quẩn về chủ đề "mưa" trong nhạc phẩm "Mưa Rơi"

Nhạc sĩ Phạm Duy có biệt tài là lôi những chi tiết, hình ảnh tâm thường ra, đặt chúng lên bàn mổ xẻ, suy nghĩ, chiêm nghiệm. Tôi có thể kể vô số những bài nhạc nổi tiếng chỉ dựa trên những đề tài như vậy: "Đường Chiều Lá Rụng", "Nước Mắt Rơi", "Mộng Du", "Chiều Về Trên Sông", hay những bài tôi có đọc lời mà chưa có dịp nghe kỹ lưỡng như "Một Bàn Tay", "Những Bàn Chân", v.v. Về sau này, nhạc sĩ làm ra hẳn những chủ đề riêng như Bé Ca, Nữ Ca, vì một bài thì không thể nói hết được những ý tưởng như "Ông Trăng Xuống Chơi", "Chú Bé Bắt Được Con Công", "Bé Bắt Dế", hay những chi tiết nhỏ nhặt như khói nhóm lửa trong "Đốt Lá Trên Sân", chỉ một ngọn lửa âm ỉ với làn khói trắng trôi mà ông đã mô tả thật tuyệt diệu là:

*Khói, khói lên nhỏ nhoi
Khói lên nhẹ hơi, khói lên lả lơi
Khói, khói lên đầy vơi
Khói lên tả tơi, khói lên mù khơi
Khói, khói lên đẹp ngời.*

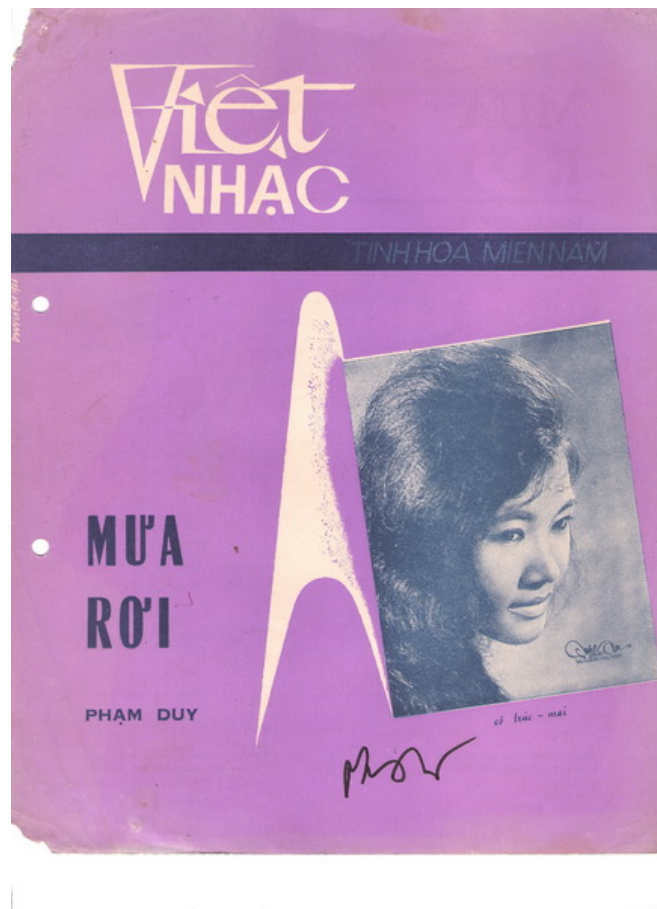
v.v. và v.v.

Theo tôi, sở dĩ có được một "repertoire" đa dạng như vậy là vì nhạc sĩ dám thử lửa, không những thử chỉ một bài, mà đã làm là làm luôn 10 bài. Không những viết Đạo Ca mà sau đó "chơi" luôn cả Tục Ca, không những viết Bé Ca mà còn đảm nhiệm luôn Nhục Tình Ca. Tính cách đó mới thật là của một người nghệ sĩ chân chính, không sợ dư luận mỉa mai hay chê cười, vì "đường ta ta cứ đi, nhà ta ta cứ xây." Đó là một tính cách tự đạp đổ những gì mình đã xây ra, và luôn luôn làm mới con đường nghệ thuật của mình, không tự mình lấp con đường phía trước

bằng những rào cản từ thành quả mình dày công xây dựng nên.

Trong khi những nghệ sĩ khác tự bó buộc vật liệu sáng tác của mình lại, như danh họa Chuck Close bỏ hết màu, chỉ vẽ tranh đen trắng, Piet Mondrian chỉ vẽ tranh bằng những hình chữ nhật với một lối phối màu nhất định, nhạc sĩ Phạm Duy la cà hết tất cả các chủ đề từ mưa tới nắng, bà già tới em bé, v.v. và v.v. Ai cũng có hay riêng, nhưng một người dám nói rộng địa bàn sáng tác của mình, không chỉ bó buộc trong "thân phận con người" chẳng hạn, thì tôi càng phục tài bội phần.

Nãy giờ nói chuyện lan man, ngắn gọn lại tôi muốn gửi đến các bạn bản nhạc "Mưa Rơi", phát hành trước 1975, rồi sau đó cùng ngồi lại chiêm nghiệm nhạc sĩ đã viết về chủ đề "mưa" ra sao.



Mưa Rơi

(Saigon-1960)

*Mưa rơi từ nghìn xưa,
mưa rơi về nẻo mơ
Mưa đem sầu Thiên Thu đến cho ta*

*Mưa đi từ tuổi thơ,
mưa theo cuộc tình tơ
Mưa rơi bạc đầu ai mong nhớ ...
mưa.*

*Mưa rơi từ nguồn xa, mưa tuôn về bao la
Mưa chia dòng lệ ra chín con thơ*

*Mưa trôi về đời ta,
mưa xây nhà âm u
Mây giăng vải màn sô nuôi giấc mơ.*

*Mưa rơi vào lòng ta !
Mưa rơi vào tình ta !
Có hay chẳng là mưa rơi vì chúng ta.
Mưa rơi, và còn rơi !
Không bao giờ mưa ngơi
Không bao giờ ta nguôi yêu người ơi !*

...

Khác với nhiều bài đi từ cái riêng đến cái chung, bài này nói quanh co từ thời thượng cổ lan man đến tương lai, từ lúc còn thơ dại cho tới lúc biết yêu, rồi tới khi đi về lòng đất lạnh, lúc nào mưa cũng ở với ta:

*Mưa rơi từ nghìn xưa, mưa rơi về nẻo mơ
Mưa đem sâu Thiên Thu đến cho ta*

*Mưa đi từ tuổi thơ, mưa theo cuộc tình tơ
Mưa rơi bạc đầu ai mong nhớ mưa.*

Bài nhạc này nếu để ý bạn sẽ thấy có bao nhiêu câu là có bấy nhiêu chữ mưa, do đó chữ mưa chiếm ít nhất 15% tổng số chữ của bản nhạc! Vì sao vậy, vì ai ở Sài Gòn rồi thì biết, mưa liên miên, giờ này qua giờ nọ, rơi lộp độp rồi mạnh bạo trên mái tôn, nước mưa tuôn tràn máng hứng nước, lênh láng lòng đường. nếu cộng thêm chữ "rơi" vào nữa thì chắc hai chữ trên chiếm ít nhất 20% số chữ, vậy mới đúng là mưa rơi kiểu Sài Gòn, lênh láng từ đầu tới cuối bản nhạc!

Hãy xem tác giả viết đôi dòng về nhạc phẩm "Mưa Rơi":

"Trong thời gian đầu của cuộc tình, tôi soạn những bài xung tụng tình yêu của chính tôi. Tôi thường đưa người yêu đi học trong khi mưa rơi trên phố xá Saigon ban chiều hay ban đêm. Là vạn cổ sâu của Đặng Thế Phong, mưa rơi đối với tôi cũng là sâu thiên thu, nhưng còn là hạnh phúc địa đàng nữa..." (Phạm Duy - Ngàn Lời Ca)

Mưa không chỉ là một hình tượng, sự kiện, mưa còn được mô tả thật đẹp như nguồn cung cấp nước vô tận của thiên nhiên cho dòng Cửu Long để nuôi sống Miền Nam nước Việt. Và cũng như mưa, mây được hình tượng hóa thành một vải màn sô giăng lên để nuôi dưỡng những giấc mơ hiền lành và êm đẹp.

Thế rồi, nhạc sĩ đặt câu hỏi:

*Mưa rơi vào lòng ta !
Mưa rơi vào tình ta !
Có hay chẳng là mưa rơi vì chúng ta.*

Phải chăng mưa chỉ là điều ngẫu nhiên, không liên can gì đến chúng ta, hay mưa có mục đích là mưa xảy ra là vì chúng ta, là để giúp chúng ta? Câu hỏi này coi bộ khó, vì nó mang tính triết học, nhưng đầu sao đi nữa, câu hỏi đã được bật ra, chúng ta "take it for granted", coi mưa như là "chuyện thường ngày ở huyện", nếu ngày nào đó mưa không rơi nữa thì sao???

Thì nhớ quay quắt về một thời thơ ấu tắm mưa Sài Gòn chứ sao nữa! khi nơi chốn Tiểu Sài Gòn mình đang ở hầu như mỗi năm chỉ mưa khoảng mười, mười lăm ngày là cùng!!! *Không bao giờ ta nguôi yêu người ơi !* Với tôi "người ơi" ở đây còn gì khác hơn là những trận mưa hè dai dẳng, là nỗi nhớ Sài Gòn xưa không bao giờ nguôi.

Sang đoạn hai,

*Mưa rơi ngoài đường đêm,
đưa em về nhà em
Mưa vui mừng quán quýt dưới chân em*

*Mưa rơi lạnh trời đen,
mưa trong lòng lên men
Mưa cho lửa tình thêm chút yếu mềm.*

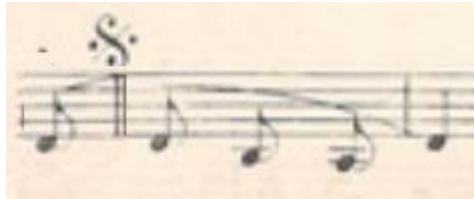
Cái này sao tôi thấy coi bộ "*đường xa ướt mưa*", sao ... anh không ở lại đây .. cho đến hết cơn mưa rồi hẵng zìa???? Mà cứ mưa triền miên dzậy thì làm sao ... zìa đây ????. Cứ đọc thêm đoạn kế tiếp là biết liền, vì mưa rơi ngoài hè đêm, còn mình ở trong nhà mà, mưa *trên đầu vô biên* không biết bao giờ mới hết ... mưa.

Mưa rơi ngoài hè đêm, như đôi bàn tay tiên

Ru nhẹ nhẹ một ca khúc không tên

*Mưa to nhỏ triền miên,
mưa trên đầu vô biên
Mây ấp ủ tình duyên thêm vững bền.*

Vì cả bài nhạc xoay quanh và lặp đi lặp lại chủ đề "mưa" như vậy, **theo đúng binh pháp** thì nhạc cũng phải xoay quanh một trụ, chứ không được chạy lan man. Trong bài nhạc một dấu giáng này, cái trụ đó không có gì khác hơn là hợp âm Re thứ Dm, mà trong đó nốt chính là nốt chủ âm Re. Trong các bài nhạc, thường thì nhạc có khuynh hướng đi lên, sau đó đi xuống, bài này nói chung cũng không là ngoại lệ, nhưng bạn thấy câu đầu khác cái ở chỗ là nó bắt đầu từ Re, sau đó **đi xuống** Si và La rồi **trở lên lại** Re, có lẽ mục đích để theo lời ca bắt nguồn từ nghìn xưa, từ tuổi thơ, trước khi đến thời đằm hiện tại là nốt chủ âm Re trưởng.



Sau đó, nhạc tuần tự như tiến đi theo hợp âm Re thứ từ từ lên nốt Fa, nốt La, rồi đến nốt Si rồi cuối cùng trở về nốt La. Tôi nghĩ mục đích của chuyển động này là tạo cảm giác như cơn mưa dầm dề, lê thê, dâng từ từ

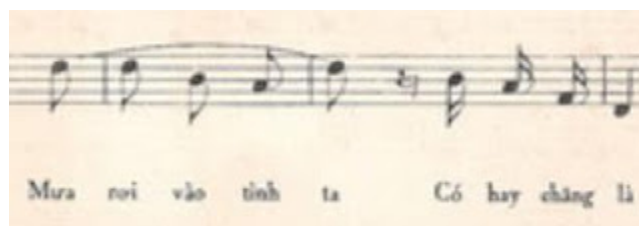


Cái đặc biệt trong nhạc Phạm Duy là bài nào ông cũng tìm cách làm mới lạ hơn các bài đã làm, lần này ông "đề" vào một **chuyển cung**. Trong bài, chỗ chuyển cung đó bất chợt rơi vào giữa đoạn, khi tác giả cho hợp âm "chùng" xuống cả ba nốt Re Fa La một quãng hai (whole step) thành Do Mi b Sol, tức là giới thiệu thêm hai nốt Mi giáng và La giáng vào bài nhạc.



Cái thú vị là nhạc sĩ chỉ chuyển cung một trường canh thôi, sau đó nhạc lại trả về cung Re thứ như cũ, nhưng cũng đủ làm cho ta xốn xang, bồi hồi, hệt như khi ta hít vào mùi ẩm ướt của đất khi được mưa chọt tuôn trào.

Sau khi hát đủ hai phiên khúc, với khoảng cách giữa các nốt cố tình làm cho không lớn hơn quãng 3, nhạc sĩ đã tạo một không khí thật khác lạ bằng cách đẩy các nốt nhạc lên một bát độ, đồng thời tạo nên nhiều quãng lớn (La đến Ré: *lòng ta*), nghe rõ là quãng bốn hơn vì ở hẳn một bát độ cao hơn, không như ở phiên khúc, hoặc rải nhanh các nốt từ Ré xuống Re chỉ trong 4 nốt (câu: *có hay chăng là ..*) Đây là thủ pháp **làm điệp khúc tương phản rõ nét với phiên khúc**, một đằng thì nốt dưới thấp và quãng nhỏ, một đằng thì nốt cao và quãng nhảy lớn.



Cuối cùng, để tri ân và khẳng định lòng yêu thương và biết ơn thiên nhiên thông qua hình tượng mưa, nhạc sĩ cho ta *đi lại từ đầu* phiên khúc

với gần trọn nửa đoạn đầu, chỉ thay đổi **ba nốt cuối cao vút lên đến nốt Ré**, có lẽ là nốt biểu tượng cho *mưa trên đầu vô biên, mây giăng vài màn sô nuôi giấc mơ!*



Vì trong điệp khúc cũng có phần lớn phiên khúc, như đã mô tả ở trên, khi hát xong bài ta thấy đoạn nhạc

*Mưa rơi từ nghìn xưa, mưa rơi về nẻo mơ
Mưa đem sầu Thiên Thu đến cho ta*

được **nhắc đi nhắc lại sáu lần**, vậy là mưa dầm dề rồi chứ còn gì nữa. Tuy vậy, cú chuyển cung sang Do thứ ở giữa phiên khúc đã làm người nghe không cảm thấy chán nản vì sự lặp đi lặp lại này, ngược lại làm bài nhạc tươi mát hẳn đi.

Hẹn gặp lại bạn trong một lần tản mạn nhạc Phạm Duy khác.

11.18.11

Vai trò của Nhạc Đề trong nhạc phẩm “Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà”

Khi thưởng thức những nhạc phẩm dài hơi, với nhiều đoạn nhạc của nhạc sĩ Phạm Duy như Khi Tôi Về (thơ Kim Tuấn), Mùa Xuân Yêu Em (thơ Đỗ Quý Toàn), và nhất là **Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà** (thơ Hữu Loan), tôi hay thắc mắc và có ý tìm xem nhạc sĩ đã làm những gì để bản nhạc vừa đặc sắc, không nhàm chán, mà vẫn giữ được tính chặt chẽ, mạch lạc từ đầu tới cuối bài. Sau một thời gian tìm hiểu các khái niệm như *form, phrase, motive, motive-form, development variations, period, sentence*, v.v. qua quyển sách **Fundamentals of Musical Composition** (FMC) của nhạc sư Arnold Schoenberg, tôi thấy rõ ràng các bản nhạc Phạm Duy theo sát các quy tắc Schoenberg chỉ ra (mặc dù sách FMC xuất bản năm 1967, khi nhạc sĩ Phạm Duy đã là một tên tuổi lớn, tất nhiên không sử dụng quyển sách ấy để học nhạc.)

Nếu bạn đọc có cùng một thắc mắc như tôi, xin mời bạn hãy bỏ chút thì giờ để cùng tôi tìm hiểu nhạc đề cùng các lề lối nhạc sĩ Phạm Duy đã dùng nhạc đề để phổ từ thơ thành bản nhạc **Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà** (AASCDT). Xin xem thêm Phụ Lục 1 để tôi trình bày và dịch thoát các khái niệm như *form, phrase, motive*, v.v. từ sách FMC, rồi Phụ Lục 2 để xem lời cùng cách phân chia các đoạn nhạc, và Phụ Lục 3 để xem lời thơ của thi sĩ Hữu Loan. Thành thật xin lỗi bạn trước, nếu tôi có dùng một số từ chuyên môn tiếng Anh lẫn lộn với những từ tương đương tiếng Việt.

Nhạc đề và cách phát triển nhạc đề thành một đoạn nhạc

Bài **Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà** có tới bảy đoạn nhạc, trong đó sáu đoạn hoàn toàn khác nhau, chỉ có đoạn Sáu là lặp lại đoạn Một mà thôi. Không biết bài này đã giữ kỷ lục dài nhất của một bài nhạc phổ thông (không phải trường ca) Việt Nam chưa?

Ta thấy **Đoạn Một** có thể được chia làm hai phần chính, mỗi phần có ba phrases: A1, A2, A3, và C1, C2, C3. Câu đầu A1 “*nàng có ba người anh, đi quân đội lâu rồi*”, ta thấy câu nhạc có nhiều tiết tấu khác nhau, như bốn nốt móc đơn và một nốt một nhịp rưỡi, rồi tới hai nốt móc đôi và một nốt một nhịp rưỡi, v.v., rồi câu nhạc tương đối trọn vẹn, và cũng dễ dàng liên kết với câu A2. Câu thứ nhất này, có lẽ không phải là nhạc đề thông thường, theo cách giải thích và minh họa của sách FMC.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Ào Anh Sứt Chì Đường Tã" is written in large, cursive black ink. Below it, the text "Bài thơ MÀU TÍM HOA SIM CỦA HỮU LOAN — PHẠM DUY PHỒ NHẠC" is printed. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. Several phrases in the score are circled in red and labeled with letters: A1, A2, A3, C1, C2, and C3. The score includes various musical markings such as "GIỌNG KỂ CHUYỆN", "Ca", "Ad lib.", "SLOW", "rit.", and "F". The lyrics are: "Nàng có—ba người anh Đi quân 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 chiến đấu Tôi yêu nàng như yêu Người em gái tôi yêu Người em gái tôi yêu Người em gái tôi yêu...".

Theo Schoenberg, bất kỳ một thành tố (feature) nào của một motive hay một phrase (tỉ dụ như tiết tấu), cũng phải được coi như là một motive nếu nó cũng được lặp lại chính xác hay với những thay đổi.

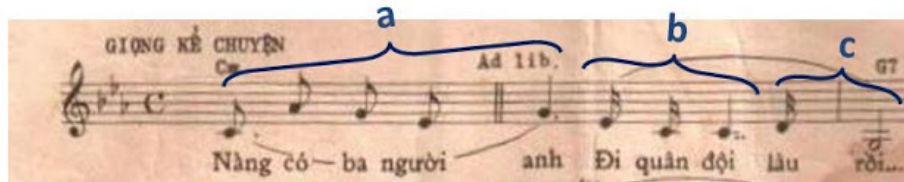
Theo thiên ý, câu đầu tiên có thể được coi như một nhạc đề căn bản, theo nghĩa rộng hơn thì nó phải là một ý nhạc (musical idea), mà trong đó có một hay nhiều nhạc đề con. Như vậy, “*Nàng có ba người anh, đi quân đội lâu rồi*” là một basic motive, trong nó có ba motives nhỏ, mỗi motive là một cấu trúc nhạc riêng với tiết tấu và dáng nhạc khác nhau. *Những nhạc đề này sẽ đóng một vai trò chủ đạo trong việc sáng tạo bản*

nhạc, như bạn đọc sẽ thấy. Sau đây là ba nhạc đề chính:

Motive a: *nàng có ba người anh,*

Motive b: *đi quân đội,*

Motive c: *lâu rồi.*



Dựa trên ba motives này, ns PD đã tạo ra những biến thể như **a1**, **a2**, **b1**, **b2**, v.v. bằng cách **giữ nguyên tiết tấu** và chỉ tịnh tiến các nốt, hay thay đổi dáng nhạc (hướng lên, hướng xuống, hay hình sin, cosine) mà thôi.

Trong câu thứ nhì “*Nàng có đôi người em, có em chưa biết nói*”, ta thấy

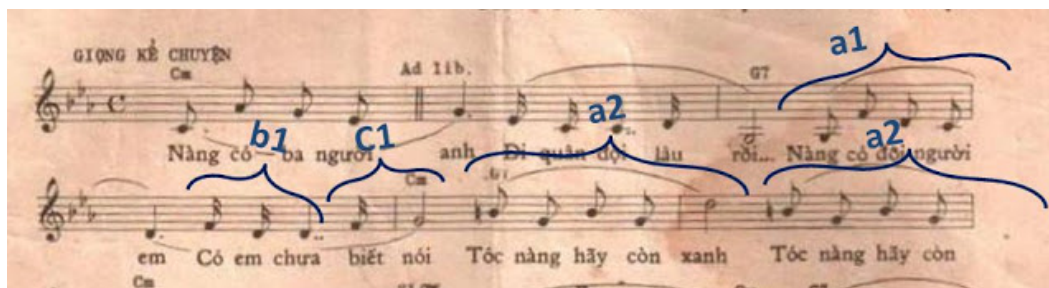
motive a (*nàng có ba người anh*) trở thành **a1** (*nàng có đôi người em*)

motive b (*đi quân đội*) trở thành **b1** (*có em chưa*)

motive c (*lâu rồi*) trở thành **c1** (*biết nói*)

Để kết phần đầu của đoạn, nhạc sĩ tạo nên một biến thể khác **a2** từ motive a, rồi lặp lại chính biến thể đó, chỉ có nốt sau cùng là trở về nốt chủ âm Do. Theo sách FMC, đây là cách viết một đoạn theo lối **sentence**.

Về phần lời nhạc, câu nhạc **a2** được lặp lại thêm lần nữa để nhấn mạnh ý (*tóc nàng hãy còn xanh!*) mà cũng để báo trước một sự tiếc nuối, mất mát nào đó, sẽ được tiếp tục qua câu chuyện ở những phần sau.



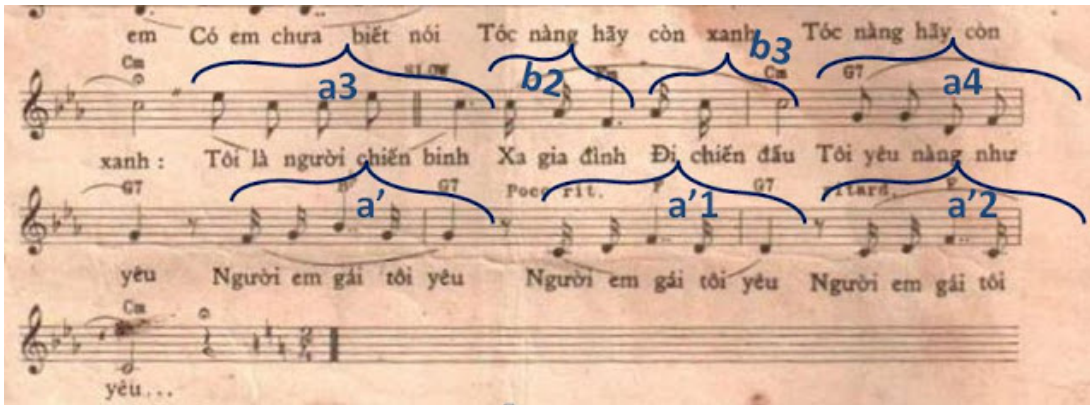
Sang nửa sau của đoạn một, ta thấy các motives **a**, **b**, **c** được tiếp tục sử dụng. Nhạc sĩ có chủ đích làm cho phần sau không giống hoàn toàn như phần đầu, bằng cách dùng motive b hai lần **b2** và **b3**, cũng như tạo ra một biến thể của nhạc đề (motive-form) **a'** rồi dùng phép tịnh tiến đưa câu nhạc trở về chủ âm.

Nói cách khác, nếu các motives và những biến đổi trong nửa đầu là

a, b, c
a1, b1, c1
a2, a2

thì nửa sau không rập khuôn cứng nhắc như phần trước mà trở thành:

a3, b2, b3
a4, a'
a'1, a'2



Tới hết đoạn một, bài nhạc đã hội đủ các yếu tố cần thiết mà ông Arnold Schoenberg nêu ra trong sách:

- *Ta có thể dùng một hay nhiều nhạc đề cũng như biến đổi một chút trong cùng một câu.*
- *Toàn đoạn nhạc/bài nhạc phải chứa đựng nhạc đề hay biến thể của nhạc đề. Nó phải là ước số chung lớn nhất (greatest common divisor) vì bài nhạc được nhân ra, khai triển ra từ nhạc đề, là đơn vị nhỏ nhất.*
- *Sau này, những đoạn nhạc khác như điệp khúc cũng phải có một đặc trưng của nhạc đề hay khai triển của nhạc đề, để cho bài nhạc giữ trọn tính mạch lạc của nó.*
- *Giữ lại những yếu tố về tiết tấu sẽ chắc chắn tạo nên sự gắn bó, mạch lạc của bài nhạc.*

Tôi thấy thêm một vài điểm nhỏ nữa là:

- Trong một câu ngắn như “*Nàng có ba người anh*” hay “*đi quân đội lâu rồi*”, nhạc sĩ Phạm Duy hiếm khi viết các nốt cả một quãng tám, mà chỉ gói gọn các nốt nhạc trong một quãng năm, quãng sáu mà thôi. Đây cũng là cách ông viết cho các bản nhạc có thang âm ngũ cung.

- Các nốt trong phần đầu này đa số là thuộc về các nốt của hợp âm, các nốt khác chỉ là nốt tạm (passing notes) và không nằm trong các nhịp chính.

Chúng ta đã thấy tầm quan trọng của việc lặp lại các nhạc đề để tạo thành một đoạn nhạc. Chúng ta hãy xem tiếp các nhạc đề ấy được đem vào các đoạn nhạc kế tiếp ra sao.

Nhạc đề trong các đoạn nhạc kế tiếp

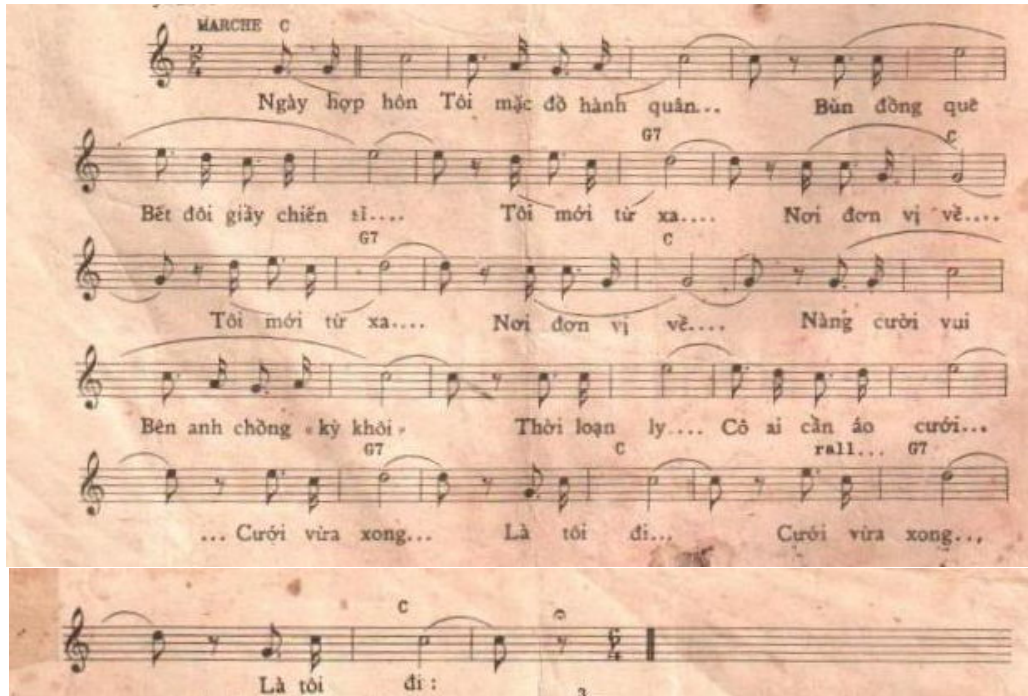
Đoạn Hai có những thay đổi lớn: nhạc đang từ âm giai thứ (C minor) chuyển sang trưởng (C major), rồi nhịp cũng đang từ 4/4 chuyển thành hành khúc 2/4. Vậy tại sao hát lên, chúng ta vẫn thấy nhạc trơn tru? Tôi nghĩ là do hai yếu tố: nốt nhạc và tiết tấu.

- Trong Đoạn Một, các nốt nhạc chính ở đầu mỗi nhịp đều là nốt của hợp âm (Cm: Do Mi b Sol), G7 (Sol Si Re Fa) và Đoạn Hai cũng hết như vậy.
- Trong Đoạn Một, số nốt Do và Sol là 30 trên tổng số 61 nốt (50%!!!), nên khi nốt đầu Đoạn Hai cất lên Sol Sol Do (*Ngày hợp hôn*) người nghe không ngỡ vì đã quá quen với các nốt này ở đoạn trước!
- Các tiết tấu Đoạn Hai đều là biến thể từ **motive b**, **motive a** và **a'**:

- *Ngày hợp hôn*, tiết tấu ba chữ có thể coi như là biến thể của **motive b**.

- *Tôi mặc đồ hành quân*, đây là một biến thể của *Ngày hợp hôn*, mà cũng là biến thể của **motive a** (5 chữ)

- *Tôi mới từ xa*: là một rút ngắn của tiết tấu *Tôi mặc đồ hành quân*
- *Cưới vừa xong*: không gì khác hơn là biến thể của **motive b**, rút ngắn lại nhằm kết thúc đoạn nhạc.

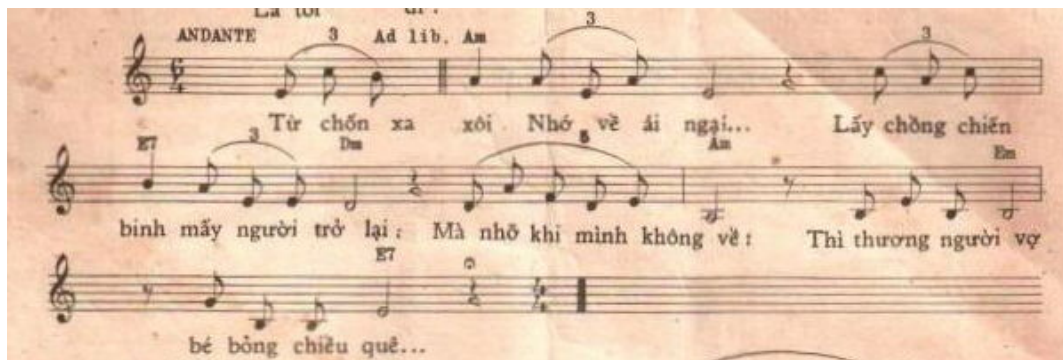


Sang **Đoạn Ba**, thật kỳ lạ khi dòng nhạc vẫn rất xuôi tai dù nhịp điệu nay đã chuyển thành 6/4. Chúng ta lại tiếp tục phân tích đoạn này dựa vào tính lặp của những nhạc đề xem sao?

Trong khảo luận "*What's in a Motive? Schoenberg and Schenker Reconsidered*" của tác giả Pieter C. van den Toom, tác giả trình bày một khái niệm rất hay. Ông giải thích, nếu như **a-b-c** là những khai triển của một nhạc đề, thì **b** không những bắt nguồn từ **a**, mà chính **b** cũng "dự báo" **c**, do đó **c** khai triển từ **b**.

Bạn thấy câu lặp "*tôi mới từ xa, nơi đơn vị về*" là một *phrase* bốn chữ lặp lại hai lần, có nguồn gốc từ *phrase* "*tóc nàng hãy còn xanh, tóc nàng hãy còn xanh*", cũng hai câu lặp lại (nhưng năm chữ) ở đoạn đầu. Thế rồi, *phrase* hai câu bốn chữ này, vốn là *motive-form* của đoạn hai, sẽ trở

thành *motive* chính của đoạn thứ ba: “*từ chốn xa xôi, nhớ về ái ngại*”. Nhạc chuyển sang cung La thứ, nhịp 6/4 mà xem ra vẫn rất mạch lạc, có lẽ vì cung nhạc hao hao giống đoạn 1. Vì các phân tích trên, thiên nghĩ tới cuối đoạn thứ ba, nhạc vẫn rất mạch lạc và logic, vì dùng chung những nhạc đề hay những biến thể của chúng.



Sang **Đoạn Bốn**, tôi nghĩ nhạc sĩ không cần phải chiều theo thị hiếu để cho đoạn nhạc phát triển theo lối sequence (chuỗi), khi câu sau hoàn toàn lặp lại câu trước, chỉ đổi nốt, hát tới ba lần, rồi mới kết đoạn. Nhạc thì theo nhịp hành khúc, trái ngược hẳn với nội dung, là nói về tin người vợ trẻ tử trận. Vì đây là một tin rất, rất buồn, nên chẳng ca sĩ chỉ nên hát một lần thôi (“*Nhưng không chết người trai chiến sĩ, mà chết người gái nhỏ miền xuôi*”), hát chậm chậm lại (không nhạc nền) rồi kết thúc bằng “*Hỡi ôi! Hỡi ôi!*”? Có lẽ đoạn nhạc, bài nhạc sẽ gây sốc, tạo hiệu quả mạnh hơn chẳng?

MARZIALE

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!

Đoạn Năm tiếp theo khá đặc sắc, vì nó làm điệu bài hát lại - vốn dĩ đã chứa hai đoạn hành khúc. Dáng nhạc đi xuống, nhưng không là chuỗi như đoạn trước, vì hai câu thứ ba và bốn (“*chiếc bình hoa ngày cưới, đã thành chiếc bình hương*”) có dáng nhạc như một dấu ngã (hình sin).

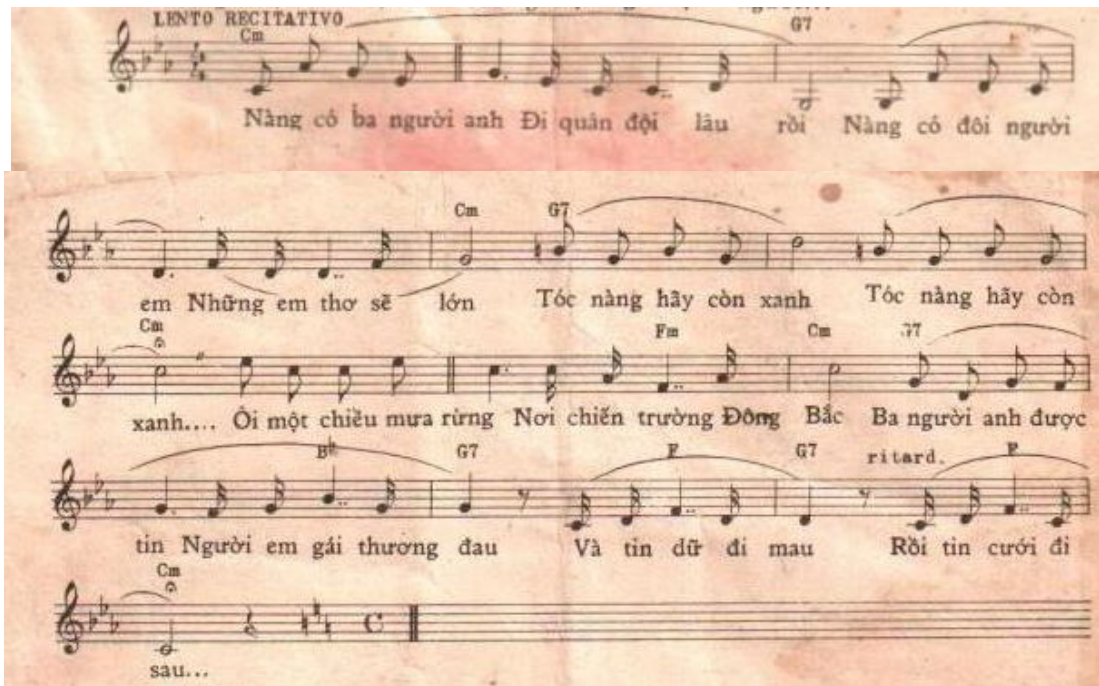
Motive “*Tôi về không gặp nàng*” có dáng nhạc từ **motive b** (“*đi quân đội lâu rồi*”) nhưng sửa lại cho phù hợp với điệu valse. Vì câu này được lặp lại (“*Má ngồi bên mộ vàng*”) hiển nhiên nó phải là motive chính của đoạn. Cả câu nhạc là một dáng nhạc đi xuống, trầm buồn, rất phù hợp với lời nhạc.

MODERATO C

Tôi về không gặp nàng Má ngồi bên mộ vàng Chiếc bình hoa ngày
 cưới Đã thành chiếc bình hương Nhớ xưa em hiền hòa Áo anh em viên
 tã Nhớ người yêu màu tím Nhớ người yêu màu sim: Giờ phút lia
 đời: Chẳng được nói một lời: Chẳng được ngó mặt người...

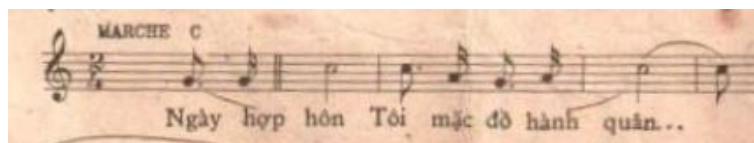
Đoạn Sáu (“*Nàng có ba người anh ... và tin dữ đi mau, và tin cưới đi sau*”) không gì khác hơn là một chủ ý lặp lại để làm toàn bài nhạc có

tính gán bó chặt chẽ. Tiếp đến, nhạc sĩ Phạm Duy sẽ “tăng tốc” và đi thẳng tới Đoạn Bảy thay vì lặp lại Đoạn Hai tới Đoạn Sáu. Phải chăng là vì Đoạn Bảy đã có sẵn những ý nhạc của các đoạn trước, lặp lại các đoạn ấy thêm làm chi cho dài dòng?

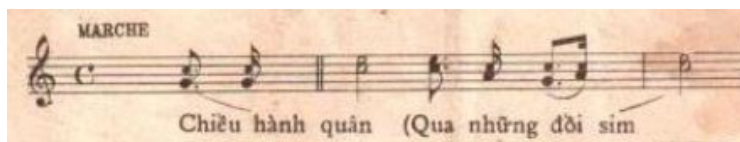


Đoạn Bảy cho thấy một kỹ thuật viết nhạc rất tinh vi, khi nhạc sĩ dùng lại motive căn bản của đoạn hai (“Ngày hợp hôn, tôi mặc đồ hành quân”) nhưng nay khoác một lời nhạc mới (“Chiều hành quân, qua những đôi sim”)

Motive Đoạn Hai



Motive Đoạn Bảy



Khi so sánh hai đoạn nhạc, bạn sẽ thấy một thí dụ rất sống động về cách viết một đoạn nhạc theo kiểu *sentence*, tương phản với cách viết theo kiểu *period*. **Đoạn Hai** sau đây có câu đầu là phrase/motive chính, vì câu thứ hai (chữ thẳng in đậm gạch dưới) có nhạc được lặp lại. **Đây là lối viết sentence.**

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 ...

Đoạn Bảy chỉ có motive (câu đầu tiên) là giống Đoạn Hai, còn phần khai triển thì theo lối viết của một **period**, là không lặp lại motive cho đến hết câu:

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

Rời 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 ợi!

Bạn thấy rõ ràng là motive không được lặp lại ngay, do đó nó phải được lặp lại ở khúc kế tiếp. **Đây rõ ràng là lối viết theo kiểu period.** Ba đoạn này được gọi là **antecedent of the period**, nhưng là một lối phát triển "cao cấp" (advanced). Theo school-form mà ông Schoenberg dạy theo sách, antecedent xảy ra một lần rồi lặp lại (đoạn lặp được gọi là consequent), nhưng tiểu đoạn "*Chiều hành quân ... Tím cả chiều hoang biển biệt*" này được lặp lại hai lần, mà lại cũng không được coi là consequent vì không được kết hoàn toàn nữa, vì nhạc sĩ trì kéo tới đoạn cuối (*À ơi ! À ơi !*) mới cho đoạn hóa giải.

Với phần cuối Đoạn Bảy, có tên là **consequent of the period**, nhạc sĩ cho hát đi hát lại những biến thể của các **motives a, b, c** đã khá quen thuộc với thính giả.

*À ơi ! À ơi ! Áo anh sứt chỉ đường tà
Vợ anh chết sớm, mẹ già chưa khâu!
Những đôi sim, những đôi sim, đôi tím hoa sim
Đôi tím hoa sim, đôi tím hoa sim
Đôi tím hoa sim, đôi tím hoa sim
Đôi tím hoa sim ...*

Hai cách viết **sentence** và **period**, cùng cách phát triển các biến thể của motive chính, là các điểm chính yếu nhất, cần được tìm hiểu kỹ lưỡng nếu bạn muốn thưởng thức âm nhạc một cách khá bài bản.

Thay lời kết

Khi đã nắm vững các quy tắc, tôi cam đoan bạn sẽ thưởng thức nhạc với những khám phá khác hẳn khi bạn chưa biết về lý thuyết phân tích nhạc của ông Schoenberg (mà tôi nghiệm thu và vừa trình bày qua phân phân tích nhạc phẩm AASCDT). Một thí dụ nhỏ để chứng minh, tôi mới nghiệm ra là bài Yesterday của The Beatles dùng hai nốt đầu là một trong hai motives chính (motive kia là “*All my troubles seemed so far*”), nhưng ông Paul McCartney lặp lại motive ấy ở ngay cuối hai câu kệ, và nhắc lại nhạc đề ấy ở câu sau cùng. Cách viết này thật sáng tạo!

Yes-terday

*All my troubles seemed so far **a-way**
Now it looks as though they're here **to stay**
Oh, I believe in **yes-terday***

Trở lại nhạc phẩm **Áo Anh Sứt Chỉ Đường Tà**, cả một bài dài như vậy nhưng rất gán bó, do nhạc sĩ đã sử dụng tới ba motives nhỏ trong một basic motive/musical idea, cùng kiến tạo các biến thể (developing variations) để làm cho bài nhạc thêm phần phong phú, bớt phần đơn điệu, tẻ nhạt. Những viên gạch âm nhạc như khái niệm về cấu trúc (form), câu (phrases), nhạc đề (motives), biến thể nhạc đề (motive-forms) cùng những cách tạo dựng biến thể (developing variations) sẽ

làm bài nhạc đa dạng, không nhàm chán, mà vẫn giữ được các yếu tố logic, chặt chẽ, dễ hiểu và dễ cảm thông.

6/15/2019

Tài Liệu Tham Khảo

- Fundamentals of Musical Composition – Arnold Schoenberg – Faber and Faber 1967
- Style and Idea: Selected Writings, 60th Anniversary Edition - by Arnold Schoenberg, Leonard Stein, et al. | Oct 13, 2010
- The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation, New Paperback English Edition - by Arnold Schoenberg. Edited, translated and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff.
- Schoenberg's Models for Beginners in Composition (Schoenberg in Words) – - by Arnold Schoenberg, edited by Gordon Root.
- Vang Vọng Một Thời – Phạm Duy – Phương Nam Books.
- Âm Nhạc: Học và Hành – Phạm Duy – Phương Nam Books.
- https://monoskop.org/Arnold_Schoenberg (với một số sách vở dạng PDF)
- Nhạc Sĩ Phạm Quang Tuấn: Màu Tím Hoa Sim và Màu Xanh Của Tóc - <http://www.tuanpham.org/mautimhoasimvatocxanh.html>

Phụ Lục 1 – Những thành tố căn bản của một bản nhạc

Những ghi chú sau đây đều được học hỏi từ sách **Fundamentals of Musical Composition** (FMC) của ông Arnold Schoenberg, và các sách vở khác đã nêu ra trong phần Tài Liệu Tham Khảo.

Form (Hình Thức)

Form có nhiều nghĩa. Khi ta gọi sonata form, binary form (AB), ABAB, là ta nói về thể loại (song form). Thí dụ trường ca thì có độ dài nhiều hơn một nhạc phẩm.

Form còn có nghĩa thứ tự, có lớp lang, có tổ chức nữa. Ví dụ như bạn đi điền một cái form xin việc, thì form đó rất thứ tự, dễ điền, để chủ nhân dễ dàng biết bạn đã làm ở đâu, học trường nào, có quốc tịch chưa, v.v. Form có những thành phần hoạt động như là một sinh vật vậy, có đầu, mình, tay, chân, v.v.

Muốn viết một bản nhạc mà người khác cảm được, bản nhạc phải có tính logic và tính chặt chẽ (coherence). Người thường không nhớ dài được, thành ra bản nhạc không nên phức tạp, làm người nghe khó hiểu, mà cũng không nên giản dị quá, nghe nhàm tai.

Một nhạc sĩ thứ thiệt khi viết nhạc là đã hình dung ngay lập tức toàn bộ ý tưởng về bài nhạc trong đầu. Sau đó nhạc sĩ từ từ viết ra, hệt như ông Michelangelo đẽo tượng Moses từ phiến đá thạch mà không cần vẽ thảo trước gì hết. Ông đã forming tượng ngay trên chất liệu.

Người học viết nhạc nhập môn thì làm sao "thấy" bài nhạc mình được như vậy, do đó phải học từ từ, viết từ từ theo những form đơn giản, (school-form). Tốt nhất là học cách tạo dựng những block căn bản, rồi nối chúng lại với nhau. Từ từ người nhập môn sẽ cảm thấy form là gì.

Người thưởng ngoạn cũng sẽ dần dần biết "form" là gì, dù vô thức hoặc có ý thức. Nếu bài nhạc nào có ý nhạc hay nhưng cách phát triển ý nhạc nghèo nàn, có hai ba loại school-forms (như ABAB form, rồi chỉ có bốn câu cho mỗi đoạn nhạc A hay B) dùng đi dùng lại, rồi lại dùng lại, lâu dần người thưởng ngoạn sẽ không còn thích bài nhạc, loại nhạc, hay một tác giả nào nữa. Còn nếu nhạc sĩ biết cách sắp xếp một bản nhạc cho thật phong phú đa dạng, cho riêng từng bài, hay cho gia tài âm nhạc của mình, thì có thể bản nhạc và nhạc sĩ sẽ sống dai, sống khỏe trong lòng người thưởng ngoạn.

Phrase (Câu)

Theo ông Arnold Schoenberg, đơn vị nhỏ nhất (smallest structural unit) trong một nhạc phẩm là **câu (phrase)**, là một loại phân tử âm nhạc (musical molecule) bao gồm một số các sự kiện có tính âm nhạc (integrated musical events), có một sự hoàn tất nào đó (processing a certain completeness), mà lại cũng phải dễ dàng kết hợp với các câu khác (well adapted to combination with other similar units.)

Độ dài của một câu phải vừa vặn khoảng một lần hít hơi vào để hát. Cuối câu, tiết tấu thường ít bận rộn hơn (dùng ít nốt đi) để tạo một dấu phẩy hay dấu chấm của câu.

Nếu ta thử so sánh một bài nhạc với một bộ bàn ăn, thì mỗi câu là một cái ghế hay cái bàn. Bốn hay sáu cái ghế cộng với cái bàn sẽ làm thành bộ bàn ăn. Từng cái ghế thì có ba hay bốn cái chân, tự thân cái ghế là hoàn chỉnh, ngồi được, nhưng nếu kết hợp với các cái ghế khác và bàn ăn thì sẽ là một bộ bàn ăn tiện dụng, và cũng là một thứ trang trí nhà cửa nữa.



Motive (Nhạc đề)

Một motive (nhạc đề) có hai đặc trưng căn bản là quãng (interval) và tiết tấu (rhythm), chúng được kết hợp với nhau để tạo thành một dáng nhạc (shape/contour) dễ nhớ.

Hầu hết nhạc đề hay xảy ra ngay ở câu đầu tiên của phiên khúc.

Ta có thể dùng một hay nhiều nhạc đề cũng như biến đổi một chút trong cùng một câu.

Toàn bài nhạc phải chứa đựng nhạc đề hay biến thể của nhạc đề. Nó phải là ước số chung lớn nhất (greatest common divisor) vì bài nhạc được nhân ra, khai triển ra từ nhạc đề, là đơn vị nhỏ nhất. Sau này, những đoạn nhạc khác như điệp khúc cũng phải có một đặc trưng của nhạc đề hay khai triển của nhạc đề, để cho bài nhạc giữ trọn tính mạch lạc của nó.

Một ý nhạc hay chưa đủ để làm bài nhạc hay, mà cung cách nhạc sĩ phát triển bản nhạc sẽ cho người nghe thấy "tay nghề" của họ.

Bất kể nhạc đề đơn giản hay phức tạp, hoặc có ít hay nhiều nét đặc

trung, ấn tượng sau cùng của một khúc điệu không lệ thuộc vào hình dáng sơ khai, mà vào cách xử lý và phát triển của nhạc đề ấy.

Một nhạc đề xuất hiện liên tục trong toàn bài nhạc, nói khác đi là nó phải được lặp đi lặp lại. Theo Arnold Schoenberg, nếu chỉ lặp suông không thôi thì bài nhạc sẽ rất đơn điệu (monotony). Ta hóa giải sự đơn điệu này bằng cách tạo biến thể (variation).

Với Schoenberg, biến thể nghĩa là phải thay đổi. Nhưng nếu biến đổi tất cả các đặc trưng (như tiết tấu, quãng) sẽ cho ta một kết quả rất ngoại lai (foreign), không mạch lạc (incoherent), không lô-gic (illogical). Vì thế, ta chỉ nên thay đổi những chi tiết nhỏ, không quan trọng, trong khi vẫn giữ lại những đặc trưng tiêu biểu.

Giữ lại tiết tấu là một cách rất hiệu quả để làm bài nhạc vẫn mạch lạc.

Cách phát triển motives (developing variations)

Có hai loại lặp: chính xác (**exact repetitions**) và biến đổi/khai triển (**modified/developed repetitions**)

Cách lặp chính xác bao gồm các loại sau, nếu bạn giữ đúng các thành tố như tiết tấu và tương quan giữa các nốt:

- Đổi/tịnh tiến câu sang một bậc khác (transposition to a different degree),
- Đảo cung nhạc của câu (inversions),
- Viết lại câu theo dạng đối xứng (retrograde), thí dụ abc sẽ thành cba,
- Viết lại câu đảo cung theo dạng đối xứng (retrograde inversion), thí dụ abc -> a'b'c' -> c'b'a',
- Giảm độ dài các nốt,
- Tăng độ dài các nốt.

Cách lặp biến đổi/khai triển tạo ra những biến thể của motive gọi chung là motive-forms. Ta có thể dùng những biến thể này như nhạc đề mới cho các đoạn nhạc tiếp theo.

Biến thể là sự lặp lại motive với một vài thay đổi nhỏ, đa số các chi tiết khác phải giữ nguyên.

Ta có thể tạo ra biến thể của **Tiết tấu (rhythm)** bằng cách:

- thêm bớt độ dài các nốt nhạc,
- Lặp lại nhiều lần cùng một nốt,
- Lặp lại một số tiết tấu,
- xê dịch tiết tấu một chút,
- thêm nốt ở đầu câu,
- thay nhịp (thí dụ 2/4 -> 4/4)

hay thay đổi **quãng** giữa các nốt (**intervals**) bằng cách:

- thay đổi hướng đi lên xuống giữa các nốt,
- bỏ bớt, hay thêm quãng,
- điền đầy quãng bằng các nốt phụ (ancillary) như nốt hoa mỹ, nốt tạm,
- làm câu thừa thớt đi,
- lặp lại một số thành tố.
- xê dịch thành tố tới nhịp khác,

rồi ta cũng có thể thay đổi **hòa âm** (harmony):

- dùng các thể đảo (inversions),
- thêm hòa âm cuối bài,
- chèn thêm hòa âm ở giữa câu,
- thay thế hợp âm này bằng hợp âm khác,

Giai điệu cũng có thể thích nghi (adapt) với những thay đổi trên bằng cách:

- chuyển cung (transposition)
- thêm vào các hòa âm tạm (passing harmonies),

- 'semi-contrapuntal' treatment of the accompaniment (thêm các nốt hòa âm theo chuyên dịch ngược lại với giai điệu)

Các biến thể trên được ông Schoenberg cho các thí dụ một cách thật sinh động (trang 10-15 sách FMC). Ông dùng một hợp âm rải (broken chord) ở thí dụ 17, rồi biến hóa thành các motive-forms tới thí dụ 29.

Sentence

Với sentence, câu đầu tiên phải chỉ rõ các đặc trưng của nhạc đề cũng như chủ đề (theme) của bài nhạc. Câu kế tiếp phải là một ý nhạc hoàn toàn lặp lại hoặc sửa đổi chút đỉnh. Không sửa gì hết mà chỉ lặp lại, theo ông là cách tốt nhất.

Period

Với period, câu thứ nhất giống hệt các đặc trưng của câu thứ nhất của câu. Sự khác biệt nằm ở câu thứ hai, trong đó tác giả **tìm mọi cách làm trở ngại sự lặp lại**. Câu thứ nhất không được lặp lại ngay, mà được nối kết bằng một câu nhạc đề phụ (motive-form). Hai câu đầu có tên là “tiền đề của đoạn” (antecedent of the period). Tới đây, ý nhạc có lẽ đã loãng vì không được lặp lại, nên trong hai câu cuối, giai điệu **hai câu đầu sẽ phải được lặp lại**, với vài thay đổi nho nhỏ để có thể kết thúc đoạn nhạc.

Phụ Lục 2 - Định nghĩa về Giai Điệu

Một giai điệu đẹp, chẳng hạn như trong một bản nhạc hoàn chỉnh, phải có một tỷ lệ thỏa mãn cao (cho người thưởng ngoạn.) Giai điệu ấy phải cho ta **một cảm giác hoàn tất và một tính cách tất yếu** (inevitability.) Để làm được điều này, dòng nhạc thường thì phải dài và trôi chảy, với những chỗ thích thú cũng như không thích thú lắm (low and high points of interest) và **thời điểm kịch tính nhất thì luôn ở gần cuối bài.**

Vì vậy, giai điệu ấy phải có khuynh hướng **di chuyển xung quanh các nốt nhạc khác nhau**, và nên **tránh những sự lặp lại không cần thiết.**

Một sự nhạy cảm với dòng chảy của tiết tấu (sensitivity to rhythmic flow) cũng rất quan trọng trong việc kiến tạo giai điệu, vì nhiều giai điệu đặc sắc đã được hình thành chỉ với việc thay đổi chút ít tiết tấu.

Nhưng điều quan trọng nhất là **phẩm chất diễn cảm** (expressive quality) phải rất cao để có thể tạo nên những cảm xúc ở người nghe. Đây là tính chất khó đoán nhất của một giai điệu đẹp, vì **không có những quy tắc giải thích làm sao làm được điều này.**

Chỉ nói đơn thuần về cách xây dựng một bản nhạc, **một giai điệu đẹp đều chứa trong nó một cái khung.** Cái khung này lấy được nhờ bỏ đi những nốt “không cần bản” (“unessential”) và giữ lại các nốt căn bản trong dòng nhạc. **Chỉ có những nhạc sĩ chuyên nghiệp** mới có thể “làm quang tuyến” (X-raying) và tìm ra cái xương sống của một giai điệu có cấu trúc vững (well-constructed melody,) nhưng người bình thường không qua trường lớp có thể cũng sẽ cảm nhận được sự thiếu vắng của một cái sườn chính này.

Những phân tích của nhạc sĩ chuyên nghiệp sẽ chỉ ra rằng **giai điệu**, cũng giống như một đoạn văn, **thường hay có những đoạn nghỉ trung gian**, tương đương với các dấu phẩy, chấm phẩy và dấu chấm trong cấu trúc câu. Những chỗ nghỉ tạm thời này, còn gọi là **cadences**, giúp làm cho giai điệu mang một vẻ thông minh hơn, bằng cách chia nó ra làm các câu nhạc dễ hiểu hơn. ...

(trích dịch từ sách “**Để thưởng thức âm nhạc**”)

Phụ Lục 3 – Một định nghĩa khác về Giai Điệu

Giai điệu

Phần lớn các giai điệu nổi tiếng đều cùng có chung một đặc điểm: chúng chứa đựng **một nét nhạc tiêu biểu** hoặc **một thành tố về tiết tấu nào đó** có nhiệm vụ **liên kết cả giai điệu lại thành một khối**.

Một tiết tấu tiêu biểu có thể tạo ra một cảm giác là **bài nhạc có chủ đích** (a strong sense of purpose.) Nếu ta hát sai tiết tấu của nó sao cho không còn ý tưởng về tiết tấu (rhythmic motive) hiện diện nữa - thì bạn sẽ thấy là giai điệu mất đi rất nhiều tính hiệu quả của giai điệu ấy.

Ngoài ra, một **quãng được lặp lại nhiều lần** (recurring interval) hay một nhóm nốt nhạc (grouping of notes) cũng có thể tạo ra một **cảm giác định hướng rõ rệt** (a clear sense of direction)

Dáng nhạc

Danh từ “**dáng**” (contour) nhạc được dùng để mô tả hình dáng tổng quát của cả giai điệu. Một giai điệu có thể bắt đầu từ một nốt trầm rồi đi từ từ tới một nốt áp chót (penultimate) câu nhạc. Trong một trường hợp khác, giai điệu có thể đi từ một nốt cao rồi từ từ đi xuống nốt kết thúc của câu. Thực chất là không có định nghĩa về “**dáng nhạc sai**” hoặc “**dáng nhạc đúng**”, nhưng một giai điệu sẽ **ít thành công** hơn khi nó “**chống**” lại **khuynh hướng (chảy-flow) tự nhiên của giai điệu**.

(trích dịch từ sách “Làm nhạc trong thời đại tin học”)

Phụ Lục 4 – “Sự lặp lại là một quy tắc căn bản”

“Người trình tấu phải thiết lập cho người nghe được ĐIỂM quan trọng là gì - gọi là motif nếu bạn thích dùng chữ này - rồi trình bày cho người nghe thấy được mình đã “thấy” được gì trong motif đó, trải rộng ra những liên quan từ motif, mà không bao giờ tạo người nghe có cảm giác là anh ta đã quên bằng cái tương quan ấy.

Nói khác đi, **tôi tin rằng sự lặp lại (repetition) là một quy tắc căn bản**, chứ không phải là sự dùng biến thể (variety). Cũng không nên lạm dụng sự lặp lại này. Người nghe luôn luôn tìm cách đoán xem giai điệu sẽ phát triển ra sao; những phỏng đoán sát na (infinitesimal predictions) xem nốt hay câu nhạc sắp tới sẽ là một lặp lại của một cái gì đó, hay là một nốt hay câu hoàn toàn mới. Người chơi nhạc, do vậy luôn luôn hoặc khẳng định, hoặc chối bỏ những phỏng đoán này của người nghe. Theo ý chúng tôi, người nghe phải đoán trúng khoảng 50% - chứ nếu người ấy lúc nào cũng đoán trúng hết thì sẽ dễ bị chán (bored); ngược lại nếu người ấy đoán sai hết thì cũng sẽ bỏ cuộc (nghe và đoán) rồi tuyên bố loại nhạc này “chẳng có trật tự gì ráo!” (“unorganized”).

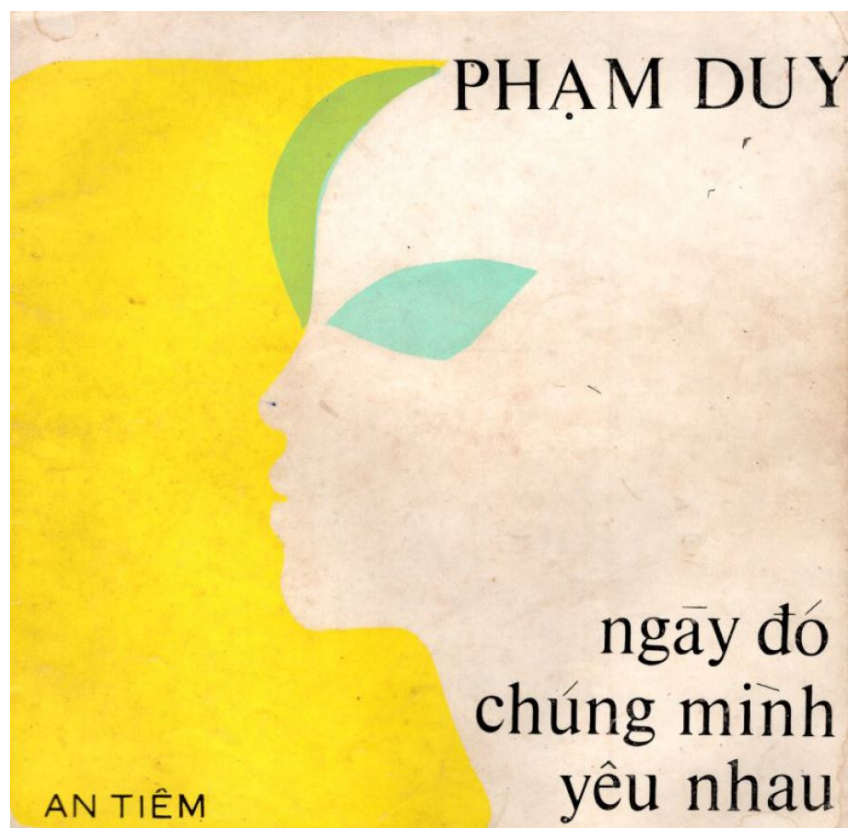
Vì thế, nếu người chơi dùng một câu lặp một vài lần, người nghe sẽ không còn chú ý nữa một khi anh đã đoán trúng câu tới sẽ là gì. Rồi khi câu nhạc tiếp tục với một ý mới, người nghe sẽ chú ý trở lại và sẽ thích thú xem coi câu mới này sẽ lặp lại bao lâu. Tương tự, nếu người chơi chẳng bao giờ lặp lại một câu nào hết, thì dù anh ta có óc tưởng tượng cao siêu cách mấy, người nghe sẽ kết luận rằng trò chơi đoán nhạc này chẳng bổ chơi, rằng người nghe sẽ chẳng thể đoán trúng cái nào hết, rồi họ sẽ không thèm nghe nhạc nữa.

Khác biệt nhiều quá cũng là một loại giống nhau (sameness): nhàm. Giống nhau nhiều quá thì cũng nhàm - **chỉ có đôi khi làm khác đi** thì mới thỏa mãn được người nghe.”

(Trích dịch từ sách “Biến tấu nhạc Jazz)

Vài cảm nghĩ về nhạc phẩm "Đường Em Đi"

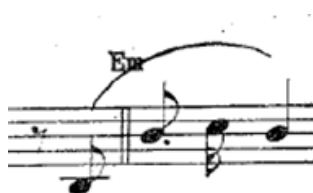
Tình cờ tôi tìm thấy trên liên mạng một tập nhạc được scan lại, có tựa đề "**Ngày Đó Chúng Mình Yêu Nhau**". Tập nhạc được phát hành năm 1968, là một tập hợp "*14 bài dành cho đôi lứa*" do chính nhạc sĩ Phạm Duy tuyển chọn. Có một số bài tôi đã thử phân tích từ những ngày đầu mon men tìm hiểu cách soạn nhạc, như bài "Hoa Rụng Ven Sông", "Mưa Roi", và "Ngày Đó Chúng Mình". Rồi có một số bài tưởng như đơn giản, nhưng nay nhìn kỹ lại thì thấy chúng rất đặc sắc, kinh điển, dấu chỉ là những phát triển đơn giản từ một nhạc đề chỉ có ba hoặc bốn chữ. Tôi muốn nhắc đến các nhạc phẩm như "Đừng Xa Nhau", "Còn Gì Nữa Đây", và nhất là bài "Đường Em Đi", soạn năm 1960, vài năm sau khi nhạc sĩ tự đi học nhạc ở Pháp. "Đường Em Đi" có những chuyển cung độc đáo, cách phát triển biến thể của nhạc đề thật thú vị. Nào, mời bạn cùng tìm hiểu một nhạc phẩm khác trong "Một trăm tình khúc của một đời người" – một tuyển tập các bài hát mà tôi tự lựa ra trên mười năm trước để dễ tập trung thưởng thức và nghiên cứu.



Đoạn Một

*Đường em có đi, hằng đêm gót hoa
nở những đoá thơ, ôi dị kỳ*

Nhạc phẩm bắt đầu với một nhạc đề duy nhất là “*đường em có đi*” (B3 B4 C5 B4) cùng các biến thể (motive-forms) với tiết tấu lần giai điệu giống hết nhạc đề. Ý nhạc (musical idea) chủ đạo là một nốt trầm (B3), tiếp theo là một nhảy quãng (leap) tới ba nốt cao.



Đường em có đi

Các nốt cao này có đặc tính là hai nốt đầu và cuối như nhau, và nốt giữa thì nửa quãng hoặc quãng hai cao hơn hai nốt kia, thí dụ như Si-Do-Si (B4 C5 B4), La-Si-La (A4 B4 A4), Sol-La-Sol (G4 A4 G4), v.v. Nửa đầu đoạn 1 gồm ba tịnh tiến đi xuống của motive (quãng 8: Si -> Si-Do-Si, quãng 7: Si -> La-Si-La, quãng 6: Si -> Sol-La-Sol) rồi sau cùng là ba nốt nhạc đi xuống (Mi Do Si) để trở về nốt Si, thuộc hợp âm B7. Những nốt nhạc cuối này không có các thành tố của motive (tiết tấu hay giai điệu), nó chỉ đơn thuần làm nhiệm vụ dắt người nghe về một trong bốn nốt của hợp âm át âm B7 (Si, Re#, Fa#, La) mà thôi. Cách kết câu này gọi là tinh giản (liquidation). Nửa đoạn nhạc này do đó rất chân phương, căn bản, người nghe dễ thưởng thức.

Đoạn nhạc này chắc chắn là để mô tả “nàng thơ” (muse) Lê Lan, người đã tặng nhạc sĩ gần 300 bài thơ, với ít nhất một bài đã được phổ nhạc, đó là bài “Tôi Đang Mơ Giấc Mộng Dài”. “*Gót hoa*” người đẹp đi mà nở ra những đoá “*thơ*” thì đúng là thật “*dị kỳ*”.

Nhạc sĩ cũng nhân cách hóa người nam thành con đường, mỗi khi chờ em đi qua là nghiêng nghiêng hàng cây che bóng mát và mơ thề thốt chuyện yêu đương cùng nàng.

Đường em có khi chờ em bước qua

là nghiêng giấc mơ ước thề

Nửa sau đoạn Một cho thấy một cách tiếp nối bài nhạc đơn giản mà rất hiệu quả. Nhạc sĩ dùng phrase 2 và 3 của nửa trước (*hàng đêm gót hoa, nở những đóa thơ*) thành phrase 1 và 2 (*Đường êm có khi, chờ em bước qua*). Vì nốt nhạc cũng như tiết tấu lấy từ nửa đầu nên nhạc rất gắn bó, không gượng ép. Nhạc sĩ cho tiếp một câu lặp đi xuống nữa (quãng 5: Si -> Fa# Sol Fa#), rồi kết bằng một tinh giản khác (Si -> Mi), lần này về nốt chủ âm Mi.

Về hòa âm của đoạn, nhạc sĩ dùng những hợp âm căn bản của âm giai Mi thứ là Em, Am, C, B7. Tóm lại, nhạc và hòa âm rất kinh điển, ý nhạc sáng sủa, theo sát những thành tố cơ bản nhất của một đoạn nhạc là tính logic, mạch lạc, và dễ hiểu. Có một đoạn nhạc một cách “ngghiêm chỉnh”, “kinh điển” như vậy mới càng làm nhạc và lời của các đoạn sau thêm phần tương phản. Mời bạn xem hình sau để thấy rõ hơn những điều tôi vừa đề cập.

LENTO CON MOTO — NHỊP NHANG

Đường em có đi Hàng đêm bước qua Nở
những đóa thơ ôi dĩ kỳ! Đường êm có khi Chờ em bước qua là
nghiêng giấc mơ ước thề...

Đoạn Hai

*Ngàn sao sáng xa nhìn em thướt tha
rụng rơi vương mây tóc ngà*

Bằng cách tịnh tiến chính xác toàn thể nhạc đề đoạn Một “*Đường em có đi*” (Si Si Do Si – B3 B4 C5 B4) lên thành “*Ngàn sao sáng xa*” (Mi Mi Fa Mi – E4 E5 F5 E5), nhạc sĩ cố tình làm người nghe không bị hụt hẫng chút nào hết. Bạn cũng để ý là chữ “sáng” là nốt Fa, là nốt cao nhất của cả bài nhạc, đã làm tăng độ “sáng” của “ngàn sao” rất nhiều. Không những vậy, nốt Fa thường không nằm trong âm giai của thang âm Mi thứ hay Sol trưởng, làm bài nhạc lại đặc sắc thêm một chút. Tới nửa đoạn này, nhạc sĩ đã đưa chúng ta về cung trưởng liên hệ của Mi thứ, là Sol trưởng... Lời nhạc cũng vậy, cũng rất sáng sủa với hình ảnh rất đối nên thơ, là hàng ngàn vì sao ngả nghiêng rồi rơi rụng và vương trên mái tóc óng ánh, thướt tha của người đẹp.

*Đường thom bóng gầy, nhạc run lá bay
hàng cây thiết tha đắm say.*

Tới đây, nhạc sĩ mô phỏng nửa câu nhạc đầu bằng cách giữ nguyên tiết tấu cả đoạn, nhưng khéo léo thêm vào nốt Sol thăng ở cuối nhạc đề mới (motive-form) vừa kiến tạo (*Đường thom bóng gầy*), rồi lại dùng nốt Fa thăng (của thang âm) để viết tiếp câu kế “*nhạc run lá bay*”. Câu nhạc có thể dùng hợp âm B7 (V7) để trở về chủ âm Mi trưởng (có ba nốt thăng trong thang âm: Fa#, Do# và Sol#). Từ Mi thứ ở đoạn Một mà chuyển sang Mi trưởng cuối đoạn Hai như vậy, có thể gọi là nhạc cầu kỳ chăng? Lời nhạc đoạn này vẫn rất thơ mộng, tình cảm đã trở nên quyến luyến vì đường đã “*thom bóng gầy*” rồi, những cung nhạc do chàng viết ra đã đủ mạnh để làm lá bay, hàng cây giờ đây không còn chỉ có “*mơ*” nữa mà đã rất “*thiết tha*” và “*đắm say*”. Mời bạn xem hình sau với những chỗ chỉ mũi tên để minh họa cho các nhận xét vừa đề cập.

Am G

motive a' v.v.

Ngàn sao sáng xa Nhìn em thướt tha Rụng

C Em Am E B7

rơi vương mây tóc ngà Đường thơm bóng gầy Nhạc run lá bay Hàng

E

cây thiết tha đắm say...

Đoạn Ba

*Đường dìu ngang bao ngõ đẳng cay
dùng chân phút giây xong chia lìa*

Sau khi đã dùng những kỹ thuật như lặp lại, mô phỏng và thay đổi thang âm, sang Đoạn Ba nhạc sĩ cho ta một thí dụ tiêu biểu về cách phát triển nhạc đề một cách có chừng mực, giai điệu nghe vẫn quen thuộc nhưng thật ra có ba thay đổi khá tinh vi làm đoạn này khác hẳn hai đoạn trước.

- Thứ nhất là nhạc sĩ thêm chữ vào nhạc đề, thay vì bốn chữ, thì nay đã thành bảy chữ (*Đường dìu ngang bao ngõ đẳng cay*).
- Thứ hai là chữ “đường” đầu câu rơi vào nhịp thứ nhất, thay vì cuối trường canh như hai đoạn trước. Tuy nhiên nếu để ý ta thấy cái “sườn” vẫn còn đó, bốn chữ “*Đường*” và “*ngõ đẳng cay*” vẫn dùng các nốt Si ... Si Do Si (B3 B4 C5 B4) chính thực là các nốt của nhạc đề đoạn một.

- Thay đổi thứ ba là về hòa âm. Thay vì tiếp tục khai triển theo thang âm Mi trưởng, nhạc sĩ dùng câu nhạc toàn những nốt thuộc về thang âm Sol trưởng, thành ra câu nhạc với hòa âm lại khác hẳn hai đoạn đầu. Câu kế “*dùng chân phút giây*” không gì khác hơn là một lặp lại để xác định chủ thể (tonality) mới này, nhưng làm ngắn đi (chỉ dùng lại có hai phần ba thôi). Ba nốt cuối “*song chia lìa*” (La Sol Re) là một lặp lại một cách đối xứng (retrograde) của các chữ “*đường diu ngang bao*” (Re Re Sol La).

Những thay đổi về nhạc kể trên đã góp phần làm lời ca thể hiện được sự tương phản, khi những chữ “*đắng cay*”, “*chia lìa*” được đem vào ở các “điểm nóng” (hot spots) cuối mỗi câu, dự báo cho một chia ly của cuộc tình.

Thực vậy, con đường dài với hàng cây thiết tha dõi theo từng “*đóa thơ*” nay cũng vẫn là con đường dài đấy, nhưng chỉ để “*dài thêm bao nỗi éo le*”, để chỉ làm cuộc tình đôi “*thêm ê chề*”.

*Đường dài thêm bao nỗi éo le
dài thêm nắng mưa thêm ê chề*

Về phần nhạc thuật, ta lại được nghe tiếp một ngạc nhiên khác khi nhạc sĩ tịnh tiến chính xác nhạc đề lên một quãng ba: “*Đường dài thêm bao nỗi éo le*” (Fa# Fa# Si **Do# Re#** Mi Re#), qua đó giới thiệu chúng ta thêm hai nốt mới không có trong thang âm Mi Thứ / Sol Trưởng là Do# và Re#. Như vậy, ngoài 7 nốt chính của bài là Mi Fa# Sol La Si Do Re, tới đây chúng ta đã nghe thêm được bốn nốt: Fa thường, Sol#, Do# và Re#.

Ngoài việc làm ý nhạc giàu lên với vốn từ (vocabulary) nhiều hơn 7 nốt, nhạc sĩ còn muốn dùng hai nốt Do# Re#, thuộc về hợp âm B7, với mục đích không gì hơn là quay giai điệu về lại âm giai Mi thứ! Thật vậy, với sự thêm vào hợp âm F#7, là một hợp âm át âm loại hai (secondary dominant) của B7, câu nhạc “*dài thêm nắng mưa thêm ê chề*” không còn cách nào khác hơn là phải trở về cung Mi thứ, tức là nhạc sĩ đã có thể lặp lại phần nhạc của đoạn Một.

Đường đi ngang bao ngõ đắng cay / Dừng chân phút giây xong /
 chia lia... / Đường dài thêm bao nỗi éo le / Dài thêm nắng mưa thêm /
 ê chề... / poco rall.

Đoạn Bốn

Đoạn nhạc cuối này dùng nhạc hết như đoạn Một, nhưng lời nhạc chuyển qua mô tả những thái độ (“đường em” em “cứ đi”, còn “tình ta” ta “cứ xây”) cùng cảm nghĩ, ước ao của người nam dẫn con đường tình ta đi nay không còn thẳng tắp nữa mà đầy những quanh co, “trời vo”:

*Đường em cứ đi, tình ta cứ xây,
 Chờ em thoát thai quay đường về.
 Đường quanh khúc co, nhịp chân trời vo,
 Đường duyên âm vui, đường mơ.*

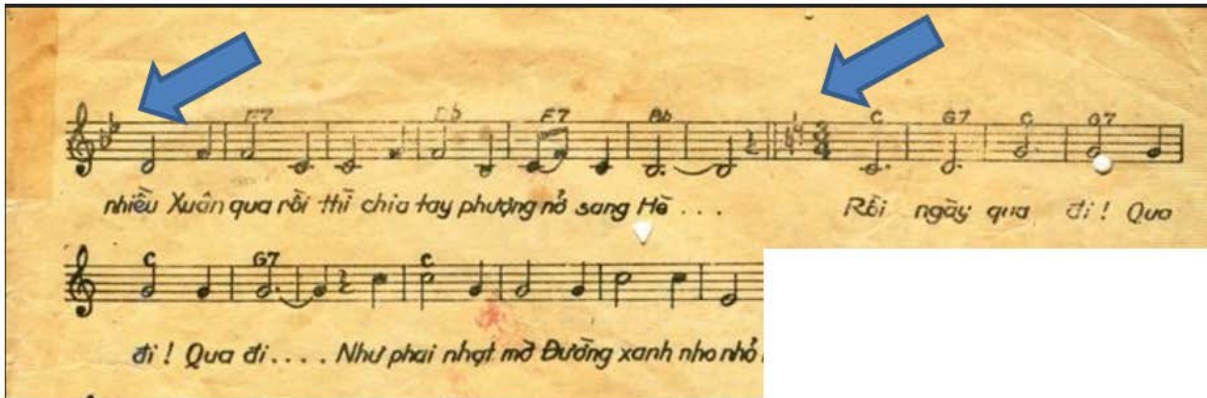
Điều cần ghi nhận là đoạn nhạc được nhắc lại gần như không sót một nốt, chỉ trừ nốt cuối là nốt **Mi**. Đây là nốt rất ít dùng trong bài, chỉ xảy ra vài lần ở đoạn Hai như “ngàn sao sáng xa”, “**thướt tha**”, “**tóc ngà**”.

Có lẽ nhạc sĩ muốn câu kết “đường duyên âm vui ... đường **mơ**” như là một ước muốn tuy “mơ” nhưng có hậu là được ở gần người đẹp “tóc ngà” chăng? Hay “đường duyên âm vui ... đường mơ” lại chính là “đường dài hạnh phúc, cầu chúc cho người” như trong một nhạc phẩm sẽ được viết ra chín năm sau?



Sau khi nghe (đi rồi nghe lại) trọn bài nhạc, tôi cảm thấy những biến đổi về nhạc thuật này – tuy cầu kỳ nhưng nghe vẫn rất tự nhiên - là một đặc trưng của dòng nhạc Phạm Duy. Vì nội dung có cả vui lẫn buồn, rồi băn khoăn, mơ ước, phần nhạc cũng phải theo sát lời (prosody) để mô tả qua *cuộc tình đôi* (chữ của nhạc sĩ trong CD *Rong Ca*) không chỉ có “thiết tha” hay “đắm say” mà còn cả những “đăng cay” lẫn “ê chề”. Một thang âm không thể nào đủ để mô tả những tình cảm vui buồn như vậy, nên nhạc sĩ mới phải dụng công thêm nốt, rồi chuyển cung, tạo nhạc đề mới sao cho phù hợp với nội dung.

Bạn có thể đọc thêm một vài nhận xét của tôi trước đây về một số nhạc phẩm khác như “Cỏ Hồng”, “Nghìn Trùng Xa Cách”, “Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà” để thấy nhạc sĩ đã sử dụng phép chuyển cung ra sao. Một biến thể khác của lối chuyển cung tinh vi này mà tôi vừa “ngộ” ra là một câu chuyển tiếp trong bài “Ngày Xưa Hoàng Thị”. Sau câu “*Xuân qua rồi thì, chia tay phượng nở sang Hè*” ở thang âm Si giáng trưởng, nhạc sĩ làm dài câu kể tiếp ra (“*Rồi ... ngày ... qua ... đi ... qua đi, qua đi ...*”) cùng lúc bỏ hai dấu giáng một cách thật tự nhiên để đưa giai điệu qua thang âm Do trưởng. Vì ngày tháng qua đi mau, từ “*Xuân qua*” rồi “*phượng nở sang Hè*”, “*rồi ngày qua đi*”, nên chuyển cung từ Bb lên C (cách một quãng hai) quả thật là rất logic, rất khớp lời với nhạc, tạo nên một sinh khí mới. Nhạc sĩ cũng tiếp tục dùng thang âm tới cuối bài chứ không chuyển ngược về cung Si giáng nữa.



Viết thêm về tập nhạc “Ngày Đó Chúng Mình Yêu Nhau”

Tôi thấy tập nhạc này thật dễ thương, chỉ có 14 bài, nhưng là một tập hợp của những lựa chọn từ chính nhạc sĩ, muốn cho người hát hay đệm đàn chỉ đóng khung trong các bài này thôi. Nhạc sĩ cũng nhận thấy ông viết hơi ít các bài xung tưng tình yêu qua lời tâm sự trong lời “tựa rất nhỏ”:

“Khi nhà xuất bản An Tiêm có ý định ấn hành một tuyển tập những bài hát viết cho tình yêu, tôi bỗng nhận thấy rằng trong tổng số mấy trăm bài đã soạn, chỉ có 14 bài dành cho đôi lứa (5 bài đã phải mượn ý và lời của các thi sĩ)! Thật là một sự bất hạnh cho tôi! Bởi vì tôi nghĩ rằng không còn gì vinh dự cho người nghệ sĩ hơn là được người đời sau công nhận là một ca nhân của ái tình (chanteur de l’amour) ...

...
Tôi tin rằng một số nhạc sĩ trẻ nào đó sẽ chẳng quá đại dột như tôi, và sẽ biết dành cả đời mình để ca tụng tình yêu vĩnh cửu ...

Saigon, mùa mưa 1968

PHẠM DUY

“

(Ngưng trích.)

TỰA RẤT NHỎ

Khi nhà xuất bản An Tiêm có ý định ấn hành một tuyển tập những bài hát viết cho tình yêu, tôi bỗng nhận thấy rằng trong tổng số mấy trăm bài đã soạn, chỉ có 14 bài dành cho đôi lứa (6 bài đã phải mượn ý và lời của các thi sĩ)!

Thật là một sự bất hạnh cho tôi! Bởi vì tôi nghĩ rằng không còn gì vinh dự cho người nghệ sĩ hơn là được người đời sau công nhận là một *ca nhân của ái tình* (chanteur de l'amour)...

Một ngày nào đó, *cuộc chiến tranh dài một phần tư thế kỷ* này sẽ phải chấm dứt! Ngày đó sẽ chỉ còn lại những bài *ca tình xanh khi không lo sợ*. Tôi nguyện cầu cho một trong 14 ca khúc ở tuyển tập này còn được sống sót trong thịnh không, khi mà có lẽ tất cả những bài hát đương thời sẽ phải tắt nghỉ...

Tôi mang ơn người con gái đã giúp tôi soạn nổi mười bản *ái tình ca* này!

Tôi tin rằng một số nhạc sĩ trẻ nào đó sẽ chẳng quá đại dốt như tôi, và sẽ biết dành cả đời mình để *ca tụng tình yêu vĩnh cửu*...

Saigon, mùa mưa 1968

PHẠM DUY

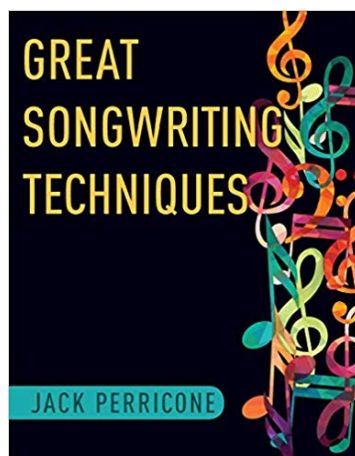
Phải chăng, vì nhận thức được là mình chỉ viết một số lượng ít các bài nhạc tình, mà nhạc sĩ từ năm 1968 trở đi đã viết nhiều hơn gấp đôi, gấp ba so với trước, với những bài thật nổi tiếng như “Ngày Xưa Hoàng Thị” (1969), “Con Đường Tình Ta Đi” (1970), “Còn Chút Gì Để Nhớ” (1972), “Trả Lại Em Yêu” (1971), “Giết Người Trong Mộng” (1970), “Nghìn Trùng Xa Cách” (1969), “Nha Trang Ngày Về” (1969), “Tóc Mai Sợi Vắn Sợi Dài” (1969), “Nước Mắt Mùa Thu” (1970), v.v.

Đặc biệt với nhạc phẩm “Con Đường Tình Ta Đi”, nhạc sĩ đã cho một tiếp nối rất có hậu nếu so sánh với “Đường Em Đi”. Đôi uyên ương của một “*chuyện tình thư sinh*” nay đi chung một con đường, với những lời nhạc thật lãng mạn và gần gũi của Saigon với những “*con đường chiều Thủ Đô*” dẫn đến các trường Văn Khoa, Gia Long, Trưng Vương, hay những hình ảnh như “*con đường trời mưa êm, chiếc dù che màu tím*”, “*môi tìm làn môi ngon, nhưng còn thẹn thùng*”. Con đường xưa đã không còn “*dài thêm bao nỗi éo le, dài thêm nắng mưa thêm ê chề*” nữa, mà nay đã trở thành “*con đường vào mộng mơ, con đường mặn mà*”. Con đường xưa của cuộc tình “*dừng chân phút giây xong chia lìa*” nay đã lành vết thương lòng để có thể an nhiên “*thảnh thơi nằm, nghe chuyện tình quanh năm*”. Thang âm của bài nhạc cũng đơn giản, chỉ có một, là Re trưởng, chứ không cần phải chuyển nhiều chi cho “*đường quanh khúc co*” như trong “Đường Em Đi”.

Khi mới được làm quen với dòng nhạc Phạm Duy ở tuổi mới lớn những năm cuối 70 đầu 80 - qua những tờ giấy in ronéo lem nhem, hay những tape cassette xưa thâu lại - thì những bài nhạc sau 1968 như “Con Đường Tình Ta Đi”, “Trả Lại Em Yêu”, “Ngày Xưa Hoàng Thị” mới chính là những nhạc phẩm mà tôi yêu thích, phải lòng. Những bài này hầu hết là nhạc thất cung, cách kiến trúc bài nhạc rất tây phương, nên khi người ta nói nhạc sĩ viết nhạc với nền tảng nhạc ngũ cung thì tôi hơi ngỡ ngàng, về sau tìm hiểu kỹ thì mới thấy họ nói rất đúng.

Great Songwriting Techniques

Để kết thúc tiểu luận với một nốt cao, xin khoe với bạn là tôi vừa tìm mua được một quyển sách quá ư đặc sắc, đó là quyển “Great Songwriting Techniques” của ông Jack Perricone.



Cách đây tròn mười năm (2009), tôi dựa vào một quyển sách khác ông viết năm 2000 là “Melody in Songwriting” để đối chiếu và tìm hiểu cách phát triển nhạc đề trong nhạc Phạm Duy, rồi viết thành một tiểu luận (xin xem thêm phần Đọc Thêm ở cuối bài để mang ebook về đọc). Khi biết được là ông vừa cho phát hành “Great Songwriting Techniques” chỉ mới cuối năm ngoái (2018), tôi đặt mua liền trên *amazon* mà tìm đập thành thịch vì hồi hộp. Khi sách về, tôi mở ra xem thì sách quá sức hay, có thể gọi đây là cuốn sách viết về cách thức sáng tác nhạc hay nhất từ trước tới nay mà tôi sở hữu. Thế nào tôi cũng sẽ đọc từ đầu tới cuối quyển sách 379 trang này. Tôi cũng rất hy vọng các biên tập viên của các nhà xuất bản sách quốc nội nếu có dịp đọc bài viết này, rồi *động lòng* tìm cách mua bản quyền rồi cho dịch và in lại ở Việt Nam cho mọi người được đọc hay học theo thì còn gì bằng?

Tiểu Saigon, Mùa Hè 2019

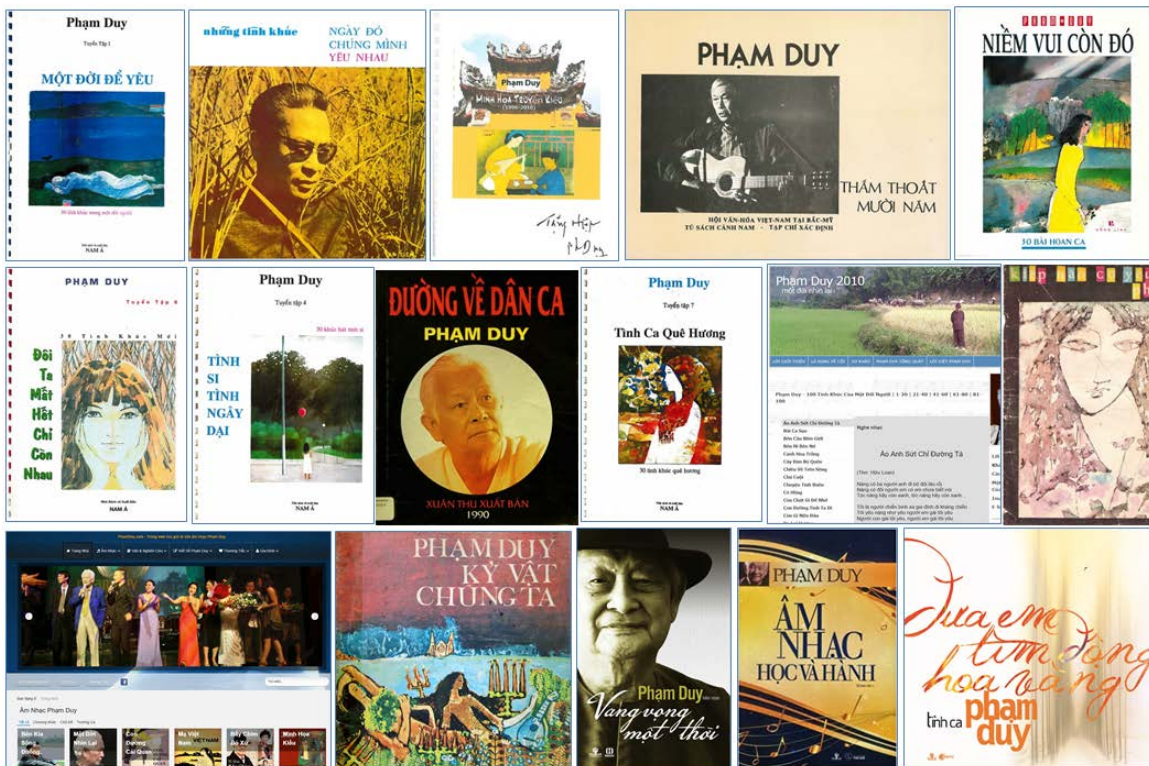
Ghi chú:

Các ký hiệu nốt nhạc trong bài (B3, C4, c5, v.v.)



Cấu trúc nhạc trong dòng nhạc Phạm Duy

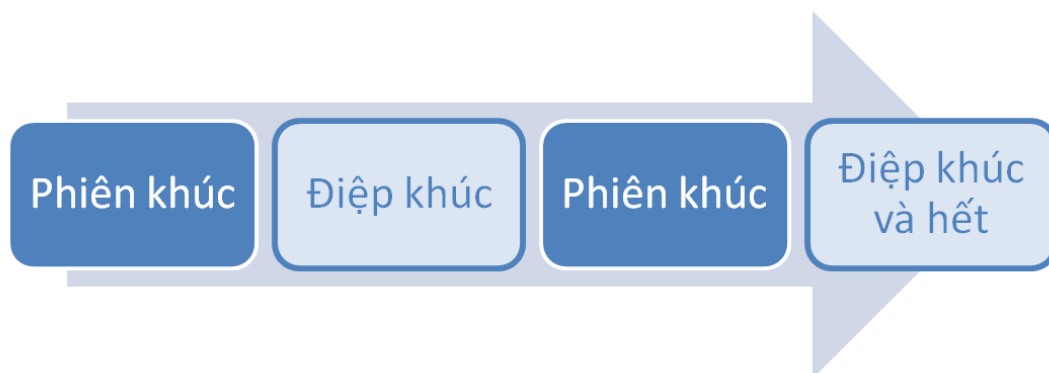
Bạn đọc thân mến, chắc đôi khi bạn có đặt câu hỏi những yếu tố nào đã tạo nên từng cá tính riêng của từng dòng nhạc? Tại sao dòng nhạc Từ Công Phụng lại rất đa diết nhưng lãng đãng, rồi dòng nhạc Lê Uyên Phương nồng nàn, say đắm, Trịnh Công Sơn với ca từ bóng bẩy nhưng đơn giản về phần nhạc, v.v.? Từ khi tôi bước chân vào con đường tìm hiểu nhạc thuật của các vị trên, tôi luôn luôn có bản khoăn đó. Đại khái tôi hiểu là mỗi nhạc sĩ đều có một lối sáng tác riêng trong cách đặt ca từ, cách khai triển nhạc đề, sử dụng tiết tấu, cách tạo dòng chảy hợp âm, tạo đỉnh điểm, do đó tạo nên dòng nhạc riêng biệt (style hay signature) của mỗi vị. Nếu xét riêng về dòng nhạc Phạm Duy, tôi để ý thấy có một vài điểm chung và xuyên suốt trong các nhạc phẩm của ông, làm giai điệu trong nhạc của ông như có một cái nền xi-măng vững chắc để xây cột xây tường, xây lầu cao gác tía. Đó là cách tạo dựng phiên khúc, cách phát triển một đoạn nhạc từ một hay nhiều nhạc đề, cùng cách dùng nhạc đề để tạo điệp khúc. Mời bạn cùng tôi lần lượt điểm qua ba yếu tố này.



Cấu trúc của phiên khúc

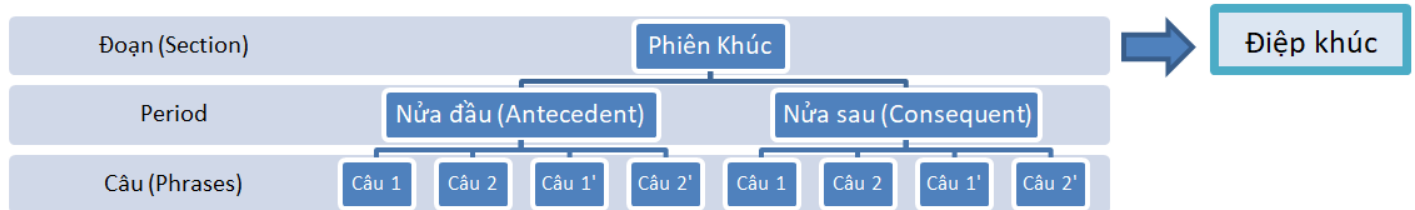
Nhạc đề là căn bản trong nhạc Phạm Duy. Bạn có thể xem hai quyển **Âm Nhạc: Học và Hành** hay **Đường Về Dân Ca** để thấy rõ cách nhạc sĩ chỉ ra các nhạc đề cùng cách phát triển các biến thể (developing variations) từ nhạc đề ra sao. Xem thêm tài liệu Fundamental of Musical Compositions (trang 1-17) để hiểu rõ hơn các cách phát triển này.

Từ nhạc đề, người nhạc sĩ có thể dùng nó để tạo thành một câu nhạc bằng cách dùng **phép lặp**. Câu nhạc ấy rồi sẽ tiếp tục được phát triển ra thành các câu nhạc khác để làm thành một phiên khúc. Thế rồi người nhạc sĩ sẽ tùy nghi viết ra một điệp khúc bổ túc hay tương phản với phiên khúc. Như bạn cũng biết, những nhạc phẩm mà chúng ta nghe và yêu thích thường thì có một cấu trúc gồm có phiên khúc (A), rồi điệp khúc (B), trở lại phiên khúc (A), rồi điệp khúc (B) rồi lặp lại điệp khúc ấy cho đến hết bài. Ta có thể định danh cấu trúc này là ABAB. Với cấu trúc căn bản này, ta có thể tạo ra nhiều biến thể như AABA, tức là lặp lại hai lần phiên khúc rồi mới cho nghe điệp khúc, hay ABA, với điệp khúc chỉ được lặp lại có một lần rồi thôi, hay thậm chí AA, trong đó giai điệu giữ nguyên, chỉ dùng lời khác, hoặc AB, là hai đoạn dài riêng biệt nhau và không có điệp khúc, vân vân và vân vân.



Tìm hiểu kỹ một loạt các nhạc phẩm nổi tiếng nhất mà tôi có sưu tầm trước đây dưới tên gọi **Một Trăm Tình Khúc Của Một Đồi Người**, tôi thấy nhạc sĩ Phạm Duy rất chú trọng vào phiên khúc. Trong một phiên khúc, nhạc sĩ thường viết thành hai phần, phần sau lặp lại hoàn toàn phần trước, hoặc chỉ đổi tí chút ở cuối đoạn. Khi lặp lại như vậy, nhạc sĩ cố ý cho người nghe hoàn toàn quen thuộc với nhạc đề cùng những phát triển. Đây là một đặc điểm riêng của dòng nhạc Phạm Duy.

Trong nửa đầu của phiên khúc, thường thì nhạc sĩ viết bốn câu nhạc, rồi nửa sau bốn câu lặp lại y hệt như bốn câu đầu. Sau đó nhạc sĩ chuyển qua điệp khúc. Trong nửa đầu, đôi khi nhạc sĩ viết hai câu đầu (1 và 2), rồi hai câu sau là một biến thể của hai câu trước (1' và 2')



Thí dụ rõ nét nhất là nhạc phẩm **Nếu một mai em sẽ qua đời**:

Câu 1: Nếu một mai em sẽ qua đời

Câu 2: Hoa phủ đầy người, xe nhịp đằm khơi... xa xôi.

Câu 1': Nếu một mai em đốt pháo vui

Câu 2': Hát theo người, hương cười chia phôi, cười mặn tình đời.

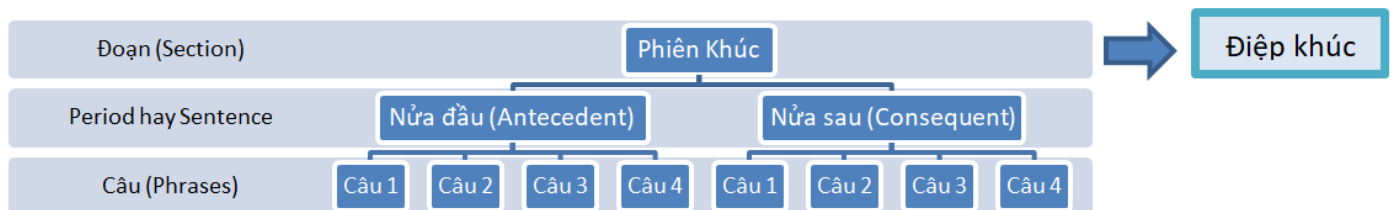
Câu 1: Nếu một mai em bước qua thêm

Câu 2: Mang nặng hồn mềm, em trở mình trên nhân duyên

Câu 1': Nếu nửa đêm trăng gió đã lên

Câu 2': Bão mưa êm, chấn gôi ghi tên, bia mộ đường quên.

Trong rất nhiều nhạc phẩm khác, nhạc sĩ lại hay dùng cách viết bốn câu hơi khác nhau, rồi lặp lại bốn câu đó trước khi sang phần điệp khúc. Ta hãy xem qua bài **Ngày Em Hai Mươi Tuổi**:



Câu 1: Ngày em hai mươi tuổi

Câu 2: Tay cắt mái tóc thề

Câu 3: Giã từ niềm vui nhé

Câu 4: Buồn ơi ! Hãy chào mi !

Câu 1: Ngày em hai mươi tuổi
Câu 2: Chưa biết nhớ nhưng gì
Câu 3: Trên nụ cười mới hé
Câu 4: Niềm thương đã tràn mi

Một vài nhạc phẩm khác theo thể loại trên là *Ngày Tháng Hạ, Ngày Xưa Hoàng Thị, Nghìn Năm Vẫn Chưa Quên*, v.v.

Không chỉ đóng khung với bốn câu, nhiều khi nhạc sĩ viết năm, sáu câu hay nhiều hơn nữa. Đây là một cách tạo sự đa dạng trong khuôn khổ cố định của phiên khúc. Thí dụ rõ nhất là bài **Nha Trang Ngày Về**:

Câu 1: Nha Trang ngày về,
Câu 2: mình tôi trên bãi khuya
Câu 3: Tôi đi vào thương nhớ,
Câu 4: Tôi đi tìm cơn gió
Câu 5: Tôi xây lại mộng mơ năm nào
Câu 6: Bờ biển sâu, hai đũa tôi gần nhau ...

Câu 1: Đêm xưa biển này,
Câu 2: người yêu trong cánh tay
Câu 3: Đêm nay còn cát trắng,
Câu 4: đêm nay còn tiếng sóng
Câu 5: Đêm nay còn trăng soi, nhưng rồi
Câu 6: Chỉ còn tôi, trên bãi đêm khóc người tình.

Tựu trung, dù với các biến thể trên, điểm giống nhau trong đa số các bài nhạc Phạm Duy vẫn là sự lặp lại hai lần của một đoạn nhạc trong phần phiên khúc. Với sự lặp lại này, người nghe được nghe nhạc đề ít ra là hai lần, các phát triển nhạc đề cũng hai lần, tạo một căn bản vững chắc, không hời hợt để khi sang phần điệp khúc có cái để mà so sánh, để làm nổi bật sự tương phản giữa phiên khúc và điệp khúc.

Vừa rồi là một cách viết nhạc với sườn bài là Phiên Khúc, Điệp Khúc rồi lặp lại. Ngoài ra chúng ta còn thấy nhạc sĩ thỉnh thoảng viết một sườn bài với ba đoạn nhạc khác nhau như trong bài **Hoa Rụng Ven Sông** hay **Đường Em Đi**, bốn đoạn như **Cỏ Hồng**, hoặc năm đoạn hay nhiều hơn nữa như các nhạc phẩm **Khi**

Tôi Về, Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà, rồi cấu trúc về hòa âm, cách đặt câu với quãng nghịch như bài **Đường Chiều Lá Rụng**, cách tạo cung nhạc hay tạo đỉnh điểm (climax) thật sáng tạo như các nhạc phẩm **Kiếp Nào Có Yêu Nhau, Kỷ Vật Cho Em**, hay cách tạo nhịp như trong bài **Mùa Xuân Yêu Em**, v.v. rất xứng đáng để chúng ta tìm hiểu thêm.

Phát triển một đoạn nhạc từ một hay nhiều nhạc đề

Vừa rồi là phân cấu trúc câu nhạc, thế còn cách tạo ra các câu nhạc sau khi câu đầu tiên – nhạc đề - được tạo ra thì sao? Tôi thử phân loại như sau:

1. Period,
2. Sentence,
3. Một nhạc đề từ hai đến 12 chữ,
4. Hai nhạc đề, nhạc đề 2 phát triển tới cuối phiên khúc,
5. Hai nhạc đề theo dạng hỏi-đáp, và
6. Các nhạc phẩm phổ từ thơ lục bát.

Loại Một: Period

Với cấu trúc period, người nhạc sĩ phải tìm mọi cách để nhạc đề ở câu thứ nhất không được lặp lại ở câu thứ hai. Thí dụ như bài **Ngày Đó Chúng Mình**:

Câu 1: Ngày đó có em đi nhẹ vào đời

Câu 2: Và đem theo trăng sao đến với lời thơ nuôi

Tới cuối câu hai, nhạc đề không còn thấy được rõ nữa, do vậy nó phải được nhắc lại.

Câu 1': Ngày đó có anh mơ lại mộng người

Câu 2': Và se tơ kết tóc giam em vào lòng thôi!

Mời bạn xem thêm danh sách một số nhạc phẩm khác thuộc loại 1 cũng như thuộc các loại hai tới loại sáu ở phần ghi chú cuối bài.

Loại Hai: Sentence

Với cấu trúc sentence, câu thứ hai được lặp lại giống hệt như câu thứ nhất. Rồi vì hai câu đầu giống nhau, nên các câu tiếp theo: câu ba, câu bốn, v.v. phải được viết khác đi để tránh đơn điệu. Thí dụ rõ nhất của cấu trúc này là nhạc phẩm **Nghìn Trùng Xa Cách**:

Câu 1: Nghìn trùng xa cách, người đã đi rồi

Câu 2: Còn gì đâu nữa, mà khóc với cười

Câu 3: Mời người lên xe, về miền quá khứ

Câu 4: Mời người đem theo toàn vẹn thương yêu, v.v.

Sentence rõ ràng là khó sáng tác hơn Period, vì từ câu thứ ba trở đi, người nhạc sĩ phải biết cách làm cho phiên khúc kết thúc để có thể đi đến phần điệp khúc.

Loại Ba: Một nhạc đề từ hai đến 12 chữ trong suốt chiều dài bản nhạc

Loại này gồm có 4 câu, với 8 hoặc 16 trường canh. Vì các câu đó số chữ bằng nhau, đa số các bài đều là khai triển nhạc đề của câu thứ nhất thành các câu thứ hai, ba và bốn, để rồi quay lại nhạc đề (hoặc biến thể của nhạc đề) ở câu đầu của đoạn sau. Thí dụ như bài **Tiền Em** (thơ Cung Trầm Tưởng):

Câu 1: Lên xe tiền em đi

Câu 2: Chưa bao giờ buồn thế

Câu 3: Trời mùa Đông Paris

Câu 4: Suốt đời làm chia ly

Câu 1: Tiền em về xứ mẹ, v.v.

Hay như trong bài **Ngày Em Hai Mươi Tuổi**:

Câu 1: Ngày em hai mươi tuổi

Câu 2: Tay cắt mái tóc thề

Câu 3: Giã từ niềm vui nhé

Câu 4: Buồn ơi! Hỡi chào mi!

Câu 1: Ngày em hai mươi tuổi, v.v.

Đôi khi, bản nhạc cũng có kiến trúc như là một sentence, với các nốt nhạc của câu thứ hai lặp lại câu thứ nhất, như trong bài **Ngày Tháng Hạ**:

Câu 1: Ngày tháng hạ, mênh mông buồn
Câu 2: Lòng vắng lạnh như sân trường
Câu 3: Hàng phượng vĩ cũng khác thường
Câu 4: Nhỏ tia máu trên con đường
Câu 1: Ngày tháng hạ, lê thê dài, v.v.

(Xem thêm tiểu luận **Tìm Hiểu Cách Phát Triển Giai Điệu Trong Nhạc Phạm Duy** để thấy những ví dụ khác.)

Loại Bốn: Hai nhạc đề nối đuôi nhau, với nhạc đề thứ hai khai triển đến nửa phiên khúc

Với kiến trúc này, nhạc đề thứ hai được khai triển tiếp cho trọn một đoạn, thí dụ như trong nhạc phẩm **Phượng Yêu**:

Câu 1: Yêu người (nhạc đề 1) ... như lá đỏ chiều Đông (nhạc đề 2)
Câu 2: Như mây hồng chưa tím (khai triển nhạc đề 2)
Câu 3: Như con chim khóc trong lồng (khai triển nhạc đề 2)
Câu 4: Như cơn giông đêm hè (khai triển nhạc đề 2)
Câu 5: Tình ta nước nở canh khuya ... (kết)
Câu 1: Yêu người ... như suối cuộn rừng sâu, v.v.

Một thí dụ khác là nhạc phẩm **Nếu Một Mai Em Sẽ Qua Đồi**:

Câu 1: Nếu một mai (nhạc đề 1), em sẽ qua đồi (nhạc đề 2)
Câu 2: Hoa phủ đầy người (khai triển nhạc đề 2)
Câu 3: Xe nhịp dầm khơi xa xôi ... (khai triển nhạc đề 2 và kết)
Câu 1: Nếu một mai em đốt pháo vui, v.v.

Loại Năm: Hai nhạc đề theo dạng hỏi đáp

Với loại này, ta thấy hai nhạc đề nối tiếp nhau trong cùng một câu, nhạc đề thứ hai có nhiệm vụ dẫn giai điệu đi qua một nốt hay một hòa âm khác. Ta hãy xem một thí dụ, đó là nhạc phẩm **Yêu Là Chết Ở Trong Lòng**:

Câu 1: Làm sao tôi biết (nhạc đề 1), yêu đương là khúc đoạ trường? (nhạc đề 2)
Câu 2: Làm sao em biết (nhạc đề 1), yêu đương là tiếng thê lương? (nhạc đề 2)

Câu 3: Từ khi tôi mới (nhạc đề 1), yêu người đó (nhạc đề 2)
Câu 4: Tình yêu thơm ngát (nhạc đề 1), như lời hứa (nhạc đề 2)
Câu 5: Cuộc tình ngây thơ (nhạc đề 1), chúng tôi xây mộng xây mơ! (nhạc đề 2)
Câu 1: Người cho tôi biết (nhạc đề 1), yêu nhau là sẽ nặng sầu (nhạc đề 2), v.v.

Hay là bài **Tuổi Ngọc**:

Câu 1: Xin cho em, một chiếc áo dài
Câu 2: Cho em đi, mùa xuân tới rồi
Câu 3: Mặc vào người rồi ra
Câu 4: Ngồi lạy chào mẹ cha
Câu 5: Hàng lụa là thơm dáng tuổi thơ
Câu 1: Xin cho em một chiếc áo màu, v.v.

Loại Sáu: Thơ Lục Bát

Vì cấu trúc thơ là 6 rồi 8 chữ, rồi quay lại 6 chữ, v.v. chúng ta thấy nhạc sĩ đã dùng nhiều kỹ thuật để làm bài nhạc hấp dẫn hơn. Đầu tiên là giữ nguyên cấu trúc thơ như bài **Ngâm Ngùi** (thơ Huy Cận) mà có lẽ người Việt mình ai cũng nghe qua:

Câu 1: Nắng chia nửa bãi chiều rồi
Câu 2: Vườn hoang trinh nữ xếp đôi lá rêu
Câu 3: Sợi buồn con nhện giăng mau,
Câu 4: Em ơi hãy ngủ anh hầu quạt đây! v.v.

Để làm bài bớt cân xứng, nhạc sĩ cho vào các chữ tình tang luyến láy, như trong bài **Cây Đàn Bỏ Quên**:

Câu 1: Hôm xưa tôi đến nhà em
Câu 2: Ra về mới nhớ rằng quên cây đàn
Câu 3: Tình tang, tính tính tình tang, v.v.

Hay ông dùng phép lặp lại các chữ, như trong bài **Gọi Em Là Đóa Hoa Sầu** (thơ Phạm Thiên Thư) sau đây, các chữ in đậm là được thêm vào:

Câu 1: Ngày xưa áo nhuộm hoàng hôn, áo nhuộm hoàng hôn, áo nhuộm hoàng hôn,

Câu 2: Dáng ai cấp rỏ, cấp rỏ lên còn, lên còn hái dâu. hái dâu vàng, v.v.

Gần đây, tôi có phân tích hai nhạc phẩm **Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà** và **Đường Em Đi**, trình bày rất kỹ lưỡng cách tạo một đoạn nhạc từ nhạc đề. Cộng với tiểu luận **Tìm Hiểu Cách Phát Triển Giai Điệu Trong Nhạc Phạm Duy** viết năm 2009, trong đó tôi nói rõ 17 cách phát triển câu nhạc từ nhạc đề, hy vọng bạn đọc sẽ có một cái nhìn rõ ràng hơn về các lẽ lối soạn nhạc từ nhạc đề của nhạc sĩ Phạm Duy.

Dùng nhạc đề để tạo điệp khúc

Ngoài các phương pháp phát triển giai điệu vừa kể, nhạc sĩ còn có một phương pháp tạo điệp khúc từ phiên khúc rất bài bản. Nhạc sĩ dùng một phần của nhạc đề, hay một biến thể của nhạc đề để làm những nốt đầu tiên của điệp khúc, rồi tạo dựng những tiết tấu hoặc giống nhau, hoặc khác hẳn với phiên khúc để khai triển tiếp. Vì thế, những nhạc phẩm Phạm Duy rất gắn bó, mạch lạc, logic, vì điệp khúc không gì khác hơn là khai triển tiếp theo của phiên khúc.

Thí dụ rõ nhất là bài **Đừng Xa Nhau**, khi nhạc đề là câu *Đừng xa nhau, đừng quên nhau,* rồi điệp khúc là *Dù mai sau dất nhau mà qua cầu*, trong đó “*dù mai sau*” là một lặp lại chính xác của “*đừng xa nhau*”, nhưng tiết tấu đã khác đi vì câu đã thành câu có tám nốt.

Phiên khúc:

*Đừng xa nhau! Đừng quên nhau!
Đừng rẽ khúc tình nghèo
Đừng chia nhau nỗi vui niềm đau.
Đừng buông mau! Đừng dứt áo!
Đừng thoát giắc mộng đầu,*

...

Điệp Khúc:

*Dù mai sau dất nhau mà qua cầu.
Mồ chôn sâu ánh trăng vàng mái đầu.
Đừng xa nhau nhé!
Đừng quên nhau nhé!
Đừng chia nhau núi cao vực sâu.*

Một thí dụ khác là bài **Hãy Yêu Chàng**. Nhạc sĩ sử dụng lại hoàn toàn nhạc đề “*Hãy yêu chàng, hãy yêu chàng*”, nhưng những câu nhạc sau đó thì có cung nhạc và tiến trình hợp âm tương phản với phiên khúc:

Phiên khúc:

*Hãy yêu chàng ! Hãy yêu chàng !
Như yêu dòng sông ngậm ánh trăng non, mộng ước quanh năm
Yêu chàng, chàng chớ tình về cho mắt em ngoan...
Hãy yêu chàng ! Hãy yêu chàng !
Như yêu làn mây lờ lững trôi xuôi, ủ đóa hoa tươi
Yêu chàng, chàng thổi tình ngời cho tóc em bay.*

Điệp khúc:

*Hãy yêu chàng ! Hãy yêu chàng !
Như yêu luống mạ xanh môn mơn, tuổi thơ mau lớn
Yêu chàng, chàng hôn tình đầy cho ngực em căng
Hãy yêu chàng ! Hãy yêu chàng !
Như yêu những giọt sương tươi mát, cỏ hoang thơm ngát
Yêu chàng, chàng kết tình vào hơi thở em nồng...*

...

Bài **Nếu một mai em sẽ qua đời** cũng vậy, nhạc sĩ chỉ dùng lại ba chữ “*nếu một mai*” rồi khai triển tiếp thành “*nếu một mai, không còn ai*”:

Phiên khúc:

*Nếu một mai em sẽ qua đời
Hoa phủ đầy người , xe nhịp đằm khơi... xa xôi.
Nếu một mai em đốt pháo vui
Hát theo người, hương cưới chia phôi, cười mận tình đời.*

...

Điệp khúc:

*Nếu một mai không còn ai
Đứng bên kia đời trông vôi vôi*

*Không còn ai ! Đâu còn ai ?
Trong ngày mai, có dư hương người
Chỉ là gian dối mà thôi.*

Không chỉ dùng nhạc đề, nhạc sĩ còn dùng biến thể nhạc đề để tạo điệp khúc. Thí dụ như trong bài Cảnh Hoa Trắng, nhạc đề “*Không gian tràn dâng niềm thương*” của điệp khúc được lấy ngay từ câu láy cuối phiên khúc “*bước vào vườn hoang*”.

Phiên khúc:

*Một đàn chim tóc trắng, bay về qua trần gian
Báo tin rằng : Có Nàng Giáng Hương
Nàng ngồi trên cung vắng, trong một đêm tàn trăng
Phá then vàng bước vào vườn hoang.*

Điệp khúc:

*Không gian tràn dâng niềm thương
Rồi tiếng hát sui cuộc tình duyên
Bao nhiêu nàng tiên ní non
Làm huyên náo Thiên Đường lạnh lẽo.*

Nếu không dùng lại cả giai điệu lẫn tiết tấu, ít nhất nhạc sĩ cũng dùng lại tiết tấu để điệp khúc gắn bó với phiên khúc. Chẳng hạn như trong bài **Con Đường Tình Ta Đi**, điệp khúc bắt đầu bằng “*Thế rồi cuộc đời là*”, chung tiết tấu với nhạc đề “*con đường tình ta đi*”. Cùng nhạc đi xuống, thay vì chữ V như nhạc đề, do đó tạo được nét tương phản mà vẫn giữ được sự gắn bó, mạch lạc giữa hai đoạn nhạc. Bạn để ý thấy phiên khúc gồm có hai phần hết nhau như tôi đã trình bày trước đây, nên khi điệp khúc hát lên ta thấy rất rõ sự tương phản, làm tăng sự cách biệt giữa tuổi thần tiên, tuổi mộng mơ, tuổi học trò, tuổi yêu đương, với thực tại trần trụi của những “*cuộc tình chia xa*”, đi lạc vào những *con đường* không có lối về:

Phiên khúc:

*Con đường nào ta đi, với bàn chân nhỏ bé
Con đường chiều thu đổ, con đường bụi mờ*

*Con đường tuổi măng tre, nắng vàng tươi đẹp đẽ
Bóng người dài trên hè, con đường tình ta đi*

*Con đường trời mưa êm, chiếc dù che màu tím
Môi tìm làn môi ngon, nhưng còn thẹn thùng
Con đường về ban trưa, tới nhà hay vào lớp
Con đường của đôi mình, ôi chuyện tình thơ sinh.*

Điệp khúc:

*Thế rồi cuộc đời là, những cuộc tình chia xa
Đi lạc vào những phía không đường về*

*Đứng ở ngoài đầu rừng, đứng ở đầu con sông
Nhớ về con đường cũ mênh mông, mênh mông*

Tất nhiên, những thí dụ trên chỉ là một phần nhỏ trong những cách tạo phiên khúc và điệp khúc của nhạc sĩ Phạm Duy. Bạn sẽ thấy, cho dù nhạc sĩ có soạn nhạc và lời, hay phổ thơ thành nhạc, tất thấy đều theo sát các quy tắc bất biến là việc sử dụng nhạc đề và cách tạo các phát triển từ nhạc đề, cùng cách lặp lại hai lần đoạn nhạc trong phiên khúc (biết rồi, khổ lắm, nói mãi!) và cuối cùng là “cài đặt” nhạc đề từ phiên khúc vào đầu điệp khúc. Hy vọng “tường trình” này sẽ làm sáng tỏ một vài bản thảo của bạn khi bạn không chỉ muốn “cưỡi ngựa xem hoa”, thưởng thức những giai điệu, hòa âm, cách phối khí, giọng hát, mà còn muốn rẽ sang “hậu trường sân khấu” để tìm hiểu thêm những tinh hoa của dòng nhạc Phạm Duy.

Thân ái chúc bạn một năm mới, một thập kỷ mới thật nhiều điều tốt lành. Cảm ơn bạn đã theo dõi đến cuối bài.

Ghi Chú:

Các nhạc phẩm sau là những thí dụ thêm về sáu cách phát triển một đoạn nhạc từ nhạc đề.

- **Loại 1** (Period): Ngày Đó Chúng Mình, Ngày Trở Về, Xuân Ca, Tiếng Thu, Tiếng Đàn Tôi, Thu Ca Điệu Ru Đơn, Nghìn Thu, Cảnh Hoa Trắng, Nha Trang Ngày Về, Việt Nam! Việt Nam!
- **Loại 2** (Sentence): Nghìn Trùng Xa Cách, Trên Đồi Xuân, Tôi Còn Yêu Tôi Cứ Yêu, Tóc Mai Sợi Vắn Sợi Dài, Tìm Nhau, Thương Tình Ca, Tạ Ôn Đời, Nước Mắt Rơi, Nước Mắt Mùa Thu, Nụ Tầm Xuân, Nhớ Người Ra Đi, Mẹ Trùng Dương, Lá Diêu Bông, Nước Non Ngàn Dặm Ra Đi.
- **Loại 3** (Một nhạc đề từ hai đến 12 chữ trong suốt chiều dài bản nhạc): Tiễn Em, Ngày Em Hai Mươi Tuổi, Ngày Tháng Hạ, Chú Cuội, Mùa Thu Paris, Đường Em Đi, Thà Như Giọt Mưa, Tâm Sự Gửi Về Đâu, Nghìn Năm Vẫn Chưa Quên, Con Đường Tình Ta Đi, Giọt Mưa Trên Lá, Kỷ Niệm, Gió Thoảng Đêm Hè, Làm Sao Mà Quên Được, Em Hiền Như Ma Soeur, Ngày Xưa Hoàng Thị, Mộng Du, Đừng Xa Nhau, Chuyện Tình Buồn, Bên Ni Bên Nớ, Bên Cầu Biên Giới, Hạ Hồng, Hẹn Hò, Hoa Rụng Ven Sông, Hoa Xuân, Thuyền Viễn Xứ, Trả Lại Em Yêu.
- **Loại 4** (Hai nhạc đề nối đuôi nhau, với nhạc đề thứ hai khai triển đến nửa phiên khúc): Phụng Yêu, Nếu Một Mai Em Sẽ Qua Đồi, Về Miền Trung, Tiếng Sáo Thiên Thai, Chiều Về Trên Sông, Hãy Yêu Chàng, Hẹn Em Năm 2000, Khối Tình Trương Chi, Viễn Du, Tình Hoài Hương, Rồi Đây Anh Sẽ Đưa Em Về Nhà, Quê Nghèo, Nương Chiều, Mộ Khúc, Nghìn Thu.
- **Loại 5** (Hai nhạc đề theo dạng hỏi đáp): Yêu Là Chết Ở Trong Lòng, Nắng Chiều Rực Rỡ, Còn Chút Gì Để Nhớ, Hoa Rụng Ven Sông, Em Lễ Chùa Này, Tuổi Thân Tiên, Tuổi Ngọc, Tuổi Mộng Mơ.
- **Loại 6** (Thơ Lục Bát): Ngậm Ngùi, Cây Đàn Bỏ Quên, Gọi Em Là Đóa Hoa Sầu, Xuân Thì, Bài Ca Sao, Đố Ai, Đưa Em Tìm Động Hoa Vàng, Kiếp Sau, Tôi Đang Mơ Giấc Mộng Dài, Người Về.
- **Một số bài nhạc khác với nhiều đoạn nhạc, cung nhạc và tiết tấu cầu kỳ:** Mùa Thu Chết, Mùa Xuân Yêu Em, Áo Anh Sứt Chỉ Đường Tà, Tình Ca, Đường Chiều Lá Rụng, Dạ Lai Hương, Cỏ Hồng, Còn Gì Nữa Đâu, Đừng Bỏ Em Một Mình, Gánh Lúa, Giết Người Trong Mộng, Khi Tôi Về, Kiếp Nào Có Yêu Nhau, Kỷ Vật Cho Em, Mùa Xuân Yêu Em, và Đêm Xuân.

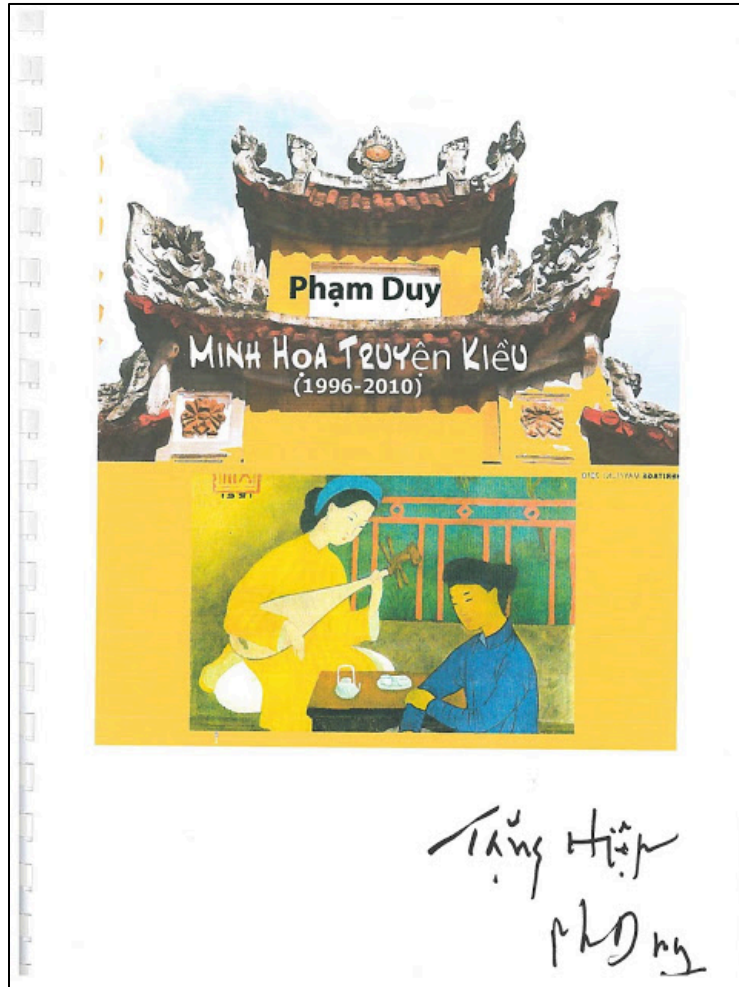
Tài Liệu Tham Khảo

- Một Trăm Tình Khúc Của Một Đời Người – xem lời và nghe nhạc:
<http://www.phamduy2010.com/phamduy100/1-20.php>
- Các bài viết, nghiên cứu về nhạc Phạm Duy trên trang phamduy.com
<https://phamduy.com/vi/viet-ve-pham-duy>
- Phạm Duy: Âm Nhạc – Học Và Hành. Nhà xuất bản Phương Nam
- Phạm Duy: Vang Vọng Một Thời. Nhà xuất bản Phương Nam
- Phạm Duy: Đường Về Dân Ca – Xuân Thu Xuất Bản 1990
- Đưa Em Tìm Động Hoa Vàng – Tình Ca Phạm Duy (tập nhạc với 103 nhạc phẩm). Nhà xuất bản Phương Nam
- Arnold Schoenberg: Fundamentals of Musical Compositions
https://monoskop.org/Arnold_Schoenberg

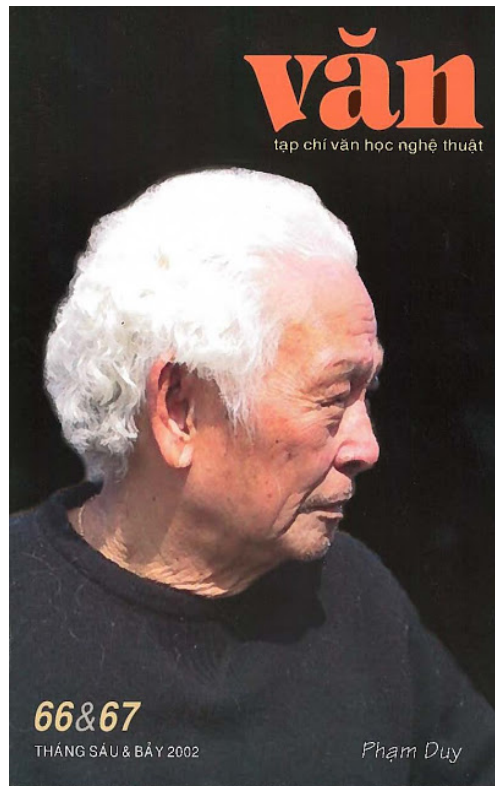
Những kỷ niệm đẹp của một người yêu nhạc với nhạc sĩ Phạm Duy

Là một fan của dòng nhạc Phạm Duy, tôi cảm thấy rất may mắn đã có nhiều dịp trò chuyện, viết thư với thần tượng, làm web designer với ông. Một kỷ niệm thật đẹp.


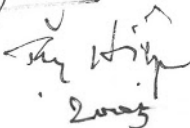
Xin gửi đến bạn đọc vài thủ bút nhạc sĩ viết tặng tôi.



*Hình bìa sách nhạc "Minh Hoa Truyền Kiều"
nhạc sĩ gửi tặng từ Việt Nam*



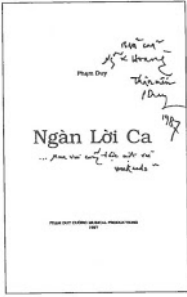
sổ tay sáu & bảy, 2002
NGUYỄN XUÂN HOÀNG

Phạm Duy và vết thương dĩ vãng

Như những người cùng lứa tuổi, tôi ưa thích nhạc Phạm Duy, trước khi yêu thích nhạc Trịnh Công Sơn. Tôi nghĩ, trước khi nổi tiếng với những ca khúc của chính mình, Sơn cũng là một người yêu nhạc Phạm Duy. Thế hệ của anh tôi, theo kháng chiến chống Pháp, chắc chắn là thế hệ của những người chọn con đường ra chiến khu một phần cũng vì âm nhạc của ông.

Nhưng tôi có thêm một lý do để nhớ đến ông nhiều hơn các bạn tôi một chút vì cho đến năm 1972 - không nhớ chắc là năm 72 hay 70, cái năm mà nhà văn Ngô Thế Vinh cũng ra hầu tòa vì một bài báo của anh - tôi bị phiền phức do một ca khúc của ông: Bài bà Mẹ Gio Linh.



VĂN • 66&67 • THÁNG SÁU & BẢY • 2002 3

Trang nhất của Tạp Chí Văn, 6-7 2002

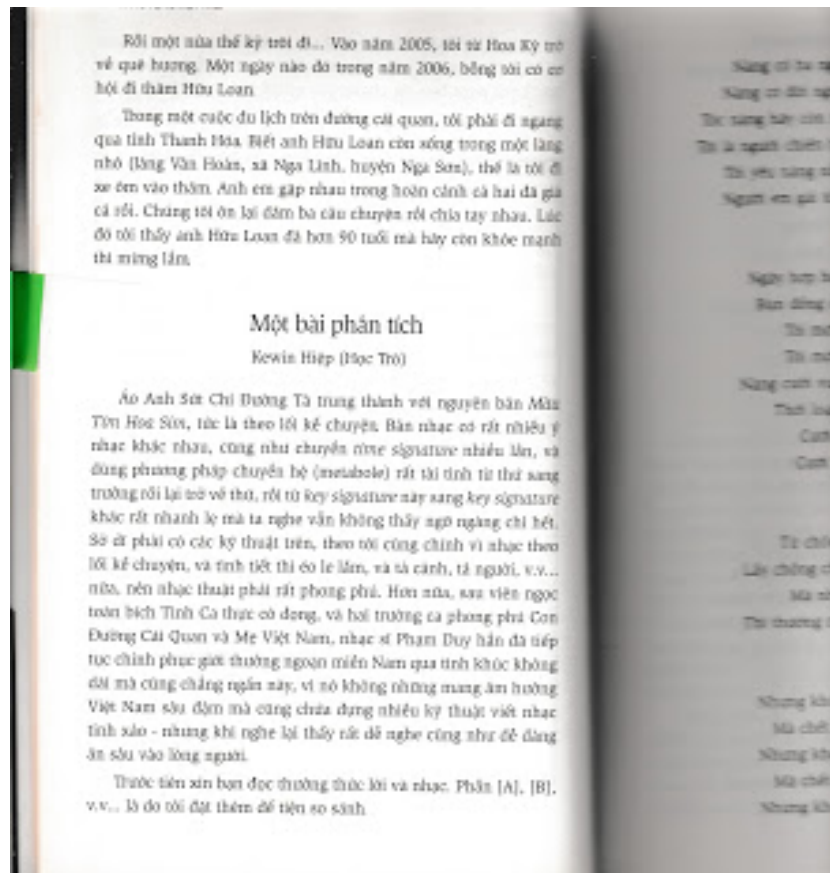


*Lúc nhạc sĩ đang ký tặng tạp chí Văn - 4/2005 .
Một tháng sau nhạc sĩ hồi hương!!!*

Vang Vọng Một Thời

Gần đây, thấy nhà sách Phương Nam xuất bản, rồi tái bản quyền **Vang Vọng Một Thời**, tuy đã được nhà văn Lê Hữu gửi tặng, tôi cũng mua thêm một bản nữa vì muốn giữ kỷ niệm về những đứa con tinh thần của mình - được nhạc sĩ Phạm Duy ưu ái chọn và đăng trong ấy. Bạn có thể xem chúng online ở đây:

<http://www.phamduy2010.com/nhacthuat/PhantichNhacPhamDuy/itro.htm>



Một trong sáu bài viết được nhạc sĩ chọn đăng trong quyển sách trên.

Học Và Hành (hay là Những Trang Hồi Âm)

Sau khi đã viết một loạt bài phân tích một số nhạc phẩm của nhạc sĩ Phạm Duy (ns PD), khoảng giữa năm 2009 tôi nảy ra ý định viết một bài viết trình bày các cách thức phát triển ý nhạc từ nhạc đề, thành câu, thành đoạn, rồi thành cả bài của nhạc sĩ Phạm Duy. Tất nhiên, những lý thuyết nhạc ấy đều từ sách vở Âu Mỹ, và từ sách Đường Về Dân Ca (cũng của ns PD). Tôi có đặt ra nhiều câu hỏi bằng điện thư, và được ông rất sốt sắng trả lời qua nhiều bài viết ngắn về nhiều giai đoạn sáng tác của ông. Tôi học hỏi được rất nhiều, nhất là cách ông học nhạc từ đâu, ra sao, v.v. Những điều này chưa hề được viết lại trong các bộ Hồi Ký. Sau đây là thư ông gửi tôi khi ông nhận lời viết thêm về sự học và hành nhạc của ông:

Hiệp,

Nếu như anh nói : đã có khá nhiều người tìm đọc từng bài anh viết về tôi... thì tôi sẽ ngồi "bóp óc nát ra từng mảng" để cung cấp cho anh những tâm sự của tôi về các loại ca (đoản ca, trường ca, chương khúc v.v...) hay của từng bài nhạc nói riêng, nhất là nói ít nhiều về cái gọi là nhân sinh quan của mình...

Tôi đã khởi đầu viết được vài trang về cái chơi, cái học của tôi về âm nhạc (và về dân tộc tính của VN) từ ngày lên 10 (là lúc bắt đầu hiểu biết) cho tới ngày 14 tuổi (là lúc tôi có thêm sách vở của anh tôi đem về sau 7 năm du học).

Tôi cũng thấy khó lòng tìm ngay được những chuyên viên về ngữ học, dân tộc học, xã hội học, tâm lý học... để (làm theo Lê Hữu Khóa) thực hiện một **Phạm Duy Học Hội** (Pham Duy Study) cho nên xin anh kiêm tất cả mọi thứ để làm cho câu chuyện về nhạc học của anh thêm phần hấp dẫn.

Thân ái,
PD

Khi tôi viết xong bài viết 60 trang của tôi, thì các bài viết của ông cũng đã lên đến gần 200 trang! Ông gom lại và tạm đặt tên chúng là **Những Trang Hồi Âm**.

Từ Saigon, ông gửi tặng riêng tôi một bản của quyển sách do ông tự in ra rồi đóng bìa lại, làm tôi rất cảm kích. Sau đây là trích đoạn thư riêng nhạc sĩ gửi tôi:

Anh Hiệp,

Tôi thường không muốn nói với ai về việc suốt đời tôi học hỏi, hiểu biết kỹ càng và rất vững về nhạc luận, nhạc lý (trong cả hai lĩnh vực nhạc quốc tế và nhạc dân tộc)... vì tôi cho rằng tôi chỉ cần cố gắng để cho những người yêu nhạc bằng tác phẩm của mình, nó hay hay là không hay? nó có tạo cho một cảm xúc nào cho người nghe hay không? nó có xứng đáng ở lại trong lòng mọi người hay không? un point c'est tout...

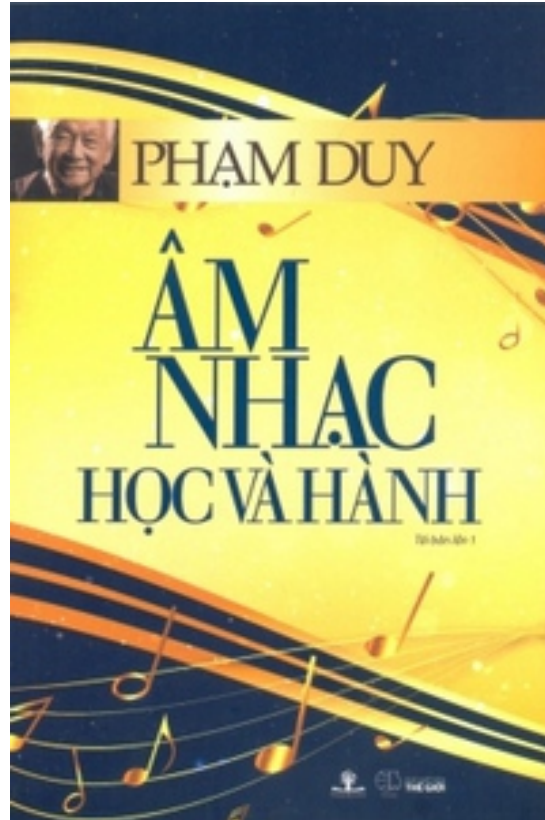
Thế nhưng đã từ lâu, tôi đã nghe rác lổ tai những câu như : PD thì biết cái gì về nhạc classic! PD chỉ làm nổi ca khúc mà thôi! PD làm gì có sonate, concerto hay symphonie? Vân vân và vân vân... Tôi rất vui vì sau một loạt tùy bút tôi gửi cho anh là người duy nhất muốn biết về mặt lý luận âm nhạc của tôi, muốn hiểu rõ khía cạnh "cần lao" trong việc sáng tác, muốn nghiên cứu rõ ràng nhạc thuật của tôi trong từng loại, từng bài quen thuộc... sau đó anh đã hài lòng hơn trước và chắc chắn là anh đã và sẽ không bao giờ nhìn tôi bằng nửa mắt|

Thân ái,
Phạm Duy

Sau gần một năm kể từ ngày quyển sách ấy ra đời, trong một dịp hỏi thăm, tôi đã đề nghị ông đem toàn bộ các bài viết ấy lên mạng. Thâm tâm, lúc nào tôi cũng thấy đây là một tài liệu rất, rất bổ ích cho những người yêu âm nhạc Phạm Duy và muốn tìm hiểu thấu đáo hơn, và nhạc sĩ đã chấp thuận. Mời bạn đọc bước vào trang này để cùng tìm hiểu thế giới âm nhạc của nhạc sĩ Phạm Duy với quyển sách "**Học Và Hành (hay là Những Trang Hồi Âm.)**"

<http://www.phamduy2010.com/02sokhao/00MoDau.php>

Thế rồi, năm 2018 tôi thấy quyển e-book ấy đã được in ra và phát hành rộng rãi trên toàn cõi Việt Nam, tôi rất vui vì một điều ước khi xưa đã xảy ra theo ý muốn, là nhạc sĩ sẽ viết thêm những bí quyết sáng tác nhạc của ông, mà trước đây chỉ được viết ra trong quyển Đường Về Dân Ca. Tôi cũng đã đặt nhà sách Tự Lực tìm mua từ Việt Nam và cuối cùng cũng đã cầm được nó trong tay.



Thư ngỏ gửi Nhạc sĩ Phạm Duy (24/10/2009)

Sau đây là lá thư tôi gửi trên blog, rồi viết link gửi bác Duy năm 2009 để đọc. Khi đó trang phamduy2010.com chưa thành hình.

Nghìn Năm Vẫn Chưa Quên

*"Năm năm rồi không gặp,
Mười năm mất nhau chẳng?
Có mất nhau không?"*

Cũng đã gần năm năm rồi, kể từ ngày chia tay tạm biệt với Bác Duy, "ông già

hiện đại". Những ngày xa xưa ấy, tôi được hân hạnh biết Bác "in person", lâu lâu lại nhà thăm Bác, lúc nào cũng thấy Bác cần mẫn ngồi trước computer, lúc thì soạn bài nhạc, khi thì viết một trang web mới cho website của Bác. Tôi không ngờ một ông cụ trên 80 tuổi mà có thể tự design các web pages bằng notepad, hiểu biết cặn kẽ các tags đến như vậy! Sau này, khi đọc kỹ Hồi Ký Một, thì chuyện này quá hiển nhiên, Ông đã biết mày mò tự lắp ráp các đồ điện tử từ nhỏ.

Nghe nhạc Phạm Duy nhiều, đọc Hồi Ký và các chuyên luận khác như Ngàn Lời Ca Khác (viết về Lời Việt Phạm Duy), nhất là sau khi bỏ ra nhiều thời gian rảnh rỗi để nghiên cứu nhạc Phạm Duy, rồi đọc sách Anh Mỹ cùng so sánh chúng với các kỹ thuật viết nhạc của PD, tôi cảm thấy rất khâm phục sức làm việc của ông. Tôi cũng hay so sánh cách làm việc và sức sáng tạo của ông cùng với cách làm việc của ... tôi và các software tôi design cho hãng, thì tôi càng thấy nể ông rất nhiều. Trong hơn mười năm qua, tôi có viết nhiều software về CAD, dùng để automate mấy cái routines, thay vì phải vẽ bằng tay thì lâu lắc, tôi tự học rồi viết bằng Lisp, C++, Java, v.v. nói chung là CAD software nào nó cho language gì thì mình dùng cái đó để viết. Tôi viết rất nhiều routines như vậy, và cũng có rất nhiều người trong hãng sử dụng software hằng ngày, và tôi cũng phải maintain và thêm features khi họ cần. Nói chung là tôi rất tự hào với những software này, và nâng niu chúng cũng giống như những hai đứa con thật ngoài đời của tôi vậy. Trong mắt tôi, tôi nghĩ rằng những người sử dụng software của tôi không thể nào ghét tôi được, cũng như họ không thể nào chỉ thích software của tôi mà không thích tôi. Tôi và software của tôi là một, ai cần feature mới, cứ email cho tôi, thường thì tôi chỉ dẫn ngay, nếu thêm được là tôi thêm liền, không nề hà.

Nói dài dòng như vậy, để bạn thấy nếu tôi coi trọng software tôi làm ra bao nhiêu, tôi nghĩ nhạc sĩ Phạm Duy sẽ tự hào về những đứa con tinh thần của ông nhiều gấp trăm lần, ngàn lần như vậy. Thử tưởng tượng một ngày nào đó software của tôi không còn chạy được nữa, vì cả hãng đã bỏ sang Operating System của Apple hay một variant của Unix, chắc là tôi buồn chết! Thành ra trong khi đang nghe bài "Nghìn năm vẫn chưa quên" trong CD Vol 6. mới nhất, tôi liên miên lan man nghĩ về dòng nhạc và con người Phạm Duy, sẽ có bắt tử không, sẽ có "nghìn năm vẫn chưa quên" hay không? Tôi cũng muốn "chủ quan" mà nói rằng "nhạc sẽ bắt tử", nhưng vì không có dữ kiện khoa học (scientific data) để làm chứng, nhưng tôi tin là 6 CD vừa qua và CD Vol 7 sắp tới là những hạt mầm rất tốt để gieo trồng những tuyệt phẩm của dòng nhạc Phạm Duy cho những thế hệ nghe nhạc sắp tới vậy.

Ở trong ngành software, cũng như trong các ngành khác, có những tài liệu do các bậc đàn anh đi trước sáng tạo ra, rồi những người sau dựa trên thành quả của người đi trước mà làm mới nó, thêm vào nó, nói như thành ngữ Mỹ là lớp đi sau đứng trên vai của các ông khổng lồ (standing on the shoulders of the giants). Các sách học kinh điển như the "Mythical Man-Month" (Brooks), "Design Patterns" (của GoF), "The C Programming Language" (K&R) là những sách gối đầu giường của dân "nerds" như tôi. Tương tự như vậy, thế hệ tôi, rồi nay đến con tôi, khi học piano là phải học các tác phẩm kinh điển từ dễ đến khó của Bach, Mozart, Beethoven, Clementi, Schumann, v.v. Mới đây thôi, con tôi mới được học quyển Burgmueller với 25 bài tập piano, tôi thấy ... ghen với nó quá, vì hồi nhỏ tôi không có sách này để học, chỉ biết có Hanon và vài ba quyển Czerny mà thôi. Trở lại với nhạc Phạm Duy, từ nay người nghe có thêm 70+ bài để tập, để nghe, để so sánh thế nào là nhạc hay, lời viết hay. Nếu dùng nhạc Phạm Duy để làm chuẩn mực cho sự sáng tạo, cách khai triển bài nhạc, cách đặt lời, v.v. thì Tân Nhạc Việt Nam quốc nội từ nay về sau chỉ có đi lên chứ không thể nào đi xuống được. Bạn có thể thấy ngay từ trong các bài soạn hòa âm trong các Vol từ 1 đến 6. Nhạc đã hay, hòa âm lại rất công phu và sáng tạo, nên nghe rất "đã".



(Ảnh chụp Bác Duy khoảng tháng 10, 2009, tôi nhận được qua email của một người bạn net.)

Được biết Bác vẫn mạnh khỏe, đang tịnh dưỡng, tôi rất mừng. Năm năm rồi không gặp, mười năm vẫn chưa quên. "Ánh mắt với nụ cười" của Bác Duy vẫn còn đôn hậu và tinh anh lắm, vẫn là hình ảnh thân thuộc ấy bên computer, hệt như năm năm trước mỗi khi tôi đến nhà Bác ở Thị Trấn Giữa Đàng. Tôi chắc Bác rất vui vì những đứa con tinh thần của Bác đã, đang, và sẽ luôn là hành trang của những người hâm mộ nhạc Bác trong và ngoài cõi Việt Nam. Năm năm, mười năm, trăm năm, ngàn năm, những con số có còn ý nghĩa không, một khi trong lòng người hâm mộ như tôi nó đã là bất tử?

Học Trò

10/24/09

**

Mến tặng bạn đọc một lá thư nhạc sĩ gửi tôi, trong đó ông xác nhận chính ông là người viết tay hai nhạc kịch **Chức Nữ Về Trời** và **Màu Tím Hoa Trinh Nữ**.

The screenshot shows the Yahoo! Mail Classic interface. At the top, there's a search bar and navigation links like 'Sign Out', 'All-New Mail', and 'Help'. Below that is a banner for 'Click and Create!' with various icons. The main navigation bar includes 'Mail', 'Contacts', 'Calendar', and 'Notepad'. The email content shows a message from 'PD' sent on Sunday, May 24, 2009, at 7:49 PM. The email body contains the text: 'Hai nhạc kịch CHUC NU VE TROI va MAU TIM HOA TRINH NU la do TOI VIET TAY ca hai. Anh co quen o Saigon co the di vao Thu Vien Saigon lu.c ra nhung to bao SANG DOI MIEN NAM trong do co nhieu bai viet tay của toi.' and 'Tang anh them may bai HAT MUA XUAN (tuc la Co La day) nguoi xua goi chech la HAT XOAN'. There is also a Norton AntiVirus notification: 'No virus threat detected File: HatCoLa DUO.ZIP'. The interface includes standard email actions like 'Delete', 'Reply', 'Forward', 'Spam', and 'Move...'. The left sidebar shows folders like 'Inbox (13)', 'Drafts (1)', 'Sent', 'Spam (6)', and 'Trash'. At the bottom, there's a credit score notification: 'An Excellent Credit Score is 750. See Yours in Just 2 Easy Steps!'.

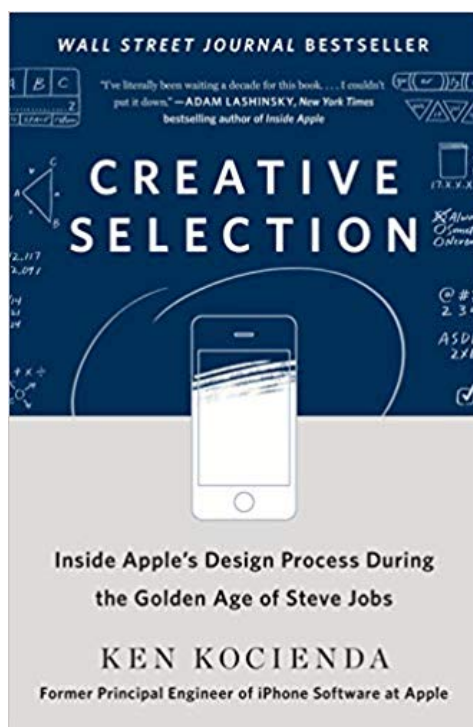
Lời Chào Tạm Biệt

Thế là bạn đã xem xong các bài tản mạn của tôi về nhạc Việt Nam và thế giới. Có thật nhiều điều tôi còn muốn viết xuống thêm, nhưng thời gian eo hẹp, rồi nhiều khi cũng không có hứng để viết. Nói rõ hơn, tôi còn thiếu nợ ông Raymond Lefèvre nhiều lắm. Tôi nghe nhạc của ông từ bằng tới hơn ông Paul Mauriat, vậy mà tôi viết được tới ba bài cho ông Paul, mà vẫn chưa có thì giờ để viết một bài cho ông Raymond! Tôi cũng chẳng muốn viết qua loa cho có lệ.



Tôi còn nghiệm ra, tôi chỉ có thể tập trung làm một thứ thôi. Khi nào tôi có hứng viết một software mới, thì sẽ không có thời gian rảnh để viết bài, còn khi nào viết được chút gì, tức là không nghĩ ra được điều gì mới ở sở làm để viết. Gần đây tôi có mua được một quyển sách rất hay của một cựu thảo chương viên của hãng Apple. Ông tên là Ken Kocienda, là người đầu tiên chế ra bàn phím trên iPhone. Sách thật hay, kể lại những câu chuyện nhỏ, với mục đích minh họa cho phương pháp thảo chương của ông nói riêng, và Apple nói chung.

Ông tóm gọn lại rằng, những phát minh chỉ xảy ra được khi bạn có một ý kiến sơ khởi, rồi cứ sửa hoải, thêm thắt những chi tiết rồi trình bày với đồng nghiệp hay cấp trên, rồi lại làm demonstrations tiếp, cho tới khi sản phẩm như ý mình và ý xếp muốn thì thôi.



Tôi thấy tôi cũng thảo chương hết theo cách đó suốt bao nhiêu năm qua, với kết quả rất khả quan. Thế rồi tôi liên tưởng đến các nhạc sĩ thành danh, không biết họ làm thế nào để viết những bản nhạc để đời, như những bản nhạc mà tôi đã cảm nhận ở trên. Họ phải mất thời gian bao lâu để viết xong một bài? Một tiếng đồng hồ, một ngày, một tháng, hay một năm???

Có một điều tôi biết chắc, là các nhạc sĩ ấy đã không ngừng học hỏi những điều mới, những tin tức, đề tài, sách báo, sách dạy viết nhạc, v.v. để khi cần, ý nhạc sẽ tuôn trào và những trải nghiệm, học hỏi trước đây sẽ làm họ biết cách khai triển và hoàn thành bản nhạc.

Vậy thì, trong khi chờ đợi ý nhạc tuôn trào, tôi vẫn sẽ luôn thưởng thức nhạc và xem sách vở về nhạc thuật, cũng như sẽ dành thời gian viết xuống các bài viết về cảm nhận nhạc.

Cám ơn bạn đọc đã theo dõi đến cuối ebook này. Xin chúc bạn bình an và nhiều sức khỏe.

Trân trọng.