

Lê Thanh Minh  
Sưu tập và biên soạn

Georges Entienne Gauthier



Và những nhạc phẩm của  
Phạm Duy

hanoi - 2014  
Nguồn Internet & phamduy.com

Chia sẻ ebook : <http://downloadsachmienphi.com/>

Tham gia cộng đồng chia sẻ sách :

Fanpage : <https://www.facebook.com/downloadsachfree>

Cộng đồng Google : <http://bit.ly/downloadsach>

# Mục Lục

[\(Untitled\)](#)  
[Mức Khởi Hành](#)  
[Khuôn Mặt Người Nghệ Sĩ](#)  
[Sự Hoàn Thiện](#)  
[Nói Tới Các Ảnh Hưởng](#)  
[Diễn Tiến Của Một Sự Nghiệp](#)  
[Diễn Biến](#)  
[Bản Chất](#)  
[Trên Đường Việt Tiến](#)  
[Chân Lý](#)  
[Đạo Ca : Tiến Về Ánh Sáng](#)  
[Việt Nam Và Lòng Yêu Nước](#)  
[CON ĐƯỜNG CÁI QUAN](#)  
[MẸ VIỆT NAM](#)  
[Nghĩ Về Nghệ thuật Của Thái Thanh](#)  
[Mấy Lời Kết Thúc](#)  
[Những dòng chót...](#)

Nhạc sĩ Phạm Duy

## T i ể u s ử

*Phạm Duy sinh tại Hà Nội năm 1921, theo học các Trường Trung Học Thăng Long, Cao Đẳng Mỹ Thuật, Kỹ Nghệ Thực Hành, tự học nhạc và đi huấn nghệ tại Pháp trong hai năm 1954-1955, học trò của Robert Lopez và bằng thính viên tại [Institut de Musicologie, Paris](#).*

*Khởi sự đời nhạc của mình là một ca sĩ trong gánh hát Đức Huy, đi hát lưu động trong những năm 1943-1945. Rồi trở thành cán bộ văn nghệ trong cuộc Kháng Chiến chống Pháp. Vào sinh sống tại miền Nam một vài năm trước khi đất nước bị phân chia, trong suốt hơn 20 năm, Phạm Duy là người phản ánh đầy đủ mọi khía cạnh đời sống tình cảm của người dân trong nước.*

**Phạm Duy chia sự nghiệp của mình ra nhiều giai đoạn:**

- \* Khởi đi từ dân ca, ghi lại hình ảnh người dân Việt Nam trong thời đấu tranh giành độc lập rồi tới trường ca là liên khúc của nhiều bài dân ca, nói lên sự vĩ đại của dân tộc Việt.*
- \* Sau đó là tâm ca, những bài ca thức tỉnh lương tâm, phản đối bạo lực và lòng phi nhân.*
- \* Tới đạo ca, mang tính chất thiền ca, là những bài hát đi tìm sự thật.*
- \* Rồi tới tục ca, những bài hát tiểu lâm nói thẳng vào cuộc đời đầy rẫy nguy hiểm.*
- \* Tới bé ca, nữ ca và bình ca là những khúc hoan ca.*

*\* Chưa kể những tình khúc mà suốt 40 năm qua, nghĩa là trải qua ba thế hệ, bất cứ đôi tình nhân Việt Nam nào cũng đều hát tới và sẽ nhớ mãi.*

*Sau biến cố tháng Tư năm 1975, Phạm Duy và gia đình di cư qua Hoa Kỳ, cư ngụ tại Midway City, California, tiếp tục hành nghề hát rong và thường xuyên có mặt tại khắp nơi trên thế giới để hát những bài thuộc loại mới là tị nạn ca, ngục ca và hoàng cầm ca.*

*Từ mùa Xuân 1988, với sự hợp tác của con trai Duy Cường, Phạm Duy chuyển hướng từ nhạc đơn điệu qua nhạc đa điệu. Sau khi tung ra 10 bài rong ca với nhan đề Người Tình Già Trên Đầu Non hay là Hát Cho Năm 2000, Phạm Duy hoàn tất Tổ Khúc Bầy Chim Bỏ Xứ, bài này được khởi soạn từ 1975 và phải đợi 15 năm sau mới hoàn thành. Các trường ca [Con Đường Cái Quan](#) và*

Mẹ Việt Nam cũng được phóng tác để trở thành nhạc giao hưởng.  
Tới 1992 thì Phạm Duy rời lĩnh vực nhạc xã hội để tiến qua nhạc tâm linh với những nhạc phẩm Đạo Khúc Thiền Ca, Trường Ca Hàn Mặc Tử...  
1995 là lúc Phạm Duy đi vào kỹ thuật để thăng tiến nghệ thuật, tức là đi vào lãnh vực Multimedia. Đĩa CD-Rom đầu tiên của người Việt Nam trên thế giới đã ra đời, mang tựa đề Voyage Through Motherland - Hành Trình Trên Đất Mẹ (với trường ca Con Đường Cái Quan là bản nhạc chính).  
Từ 1997, Phạm Duy muốn được kết thúc sự nghiệp của mình vào năm 2000 và sẽ hoàn tất vào lúc đó một nhạc phẩm lớn, mang cao vọng thăng hoa được con đường dân ca mà ông đã chọn từ khi mới nhập cuộc hát rong, hát dạo. Nhạc phẩm đó là **MINH HỌA TRUYỆN KIỀU**, hoàn tất năm 2010.

(Nhạc sĩ Phạm Duy đã hồi hương năm 2005, và tạ thế tại Sài Gòn ngày 27 tháng 1 năm 2013, trong niềm tiếc thương vô hạn của những người yêu quý dòng nhạc Phạm Duy.)

## Bài Mở Đầu

Khởi đăng trên báo Bách Khoa từ số 332 (1/11/70) qua các số 334, 335, 337, 339, 340, 342, 345, 346, 347, 350, 354, 355, 363, 367, 372 và chấm dứt trong số 375, tháng 7-1972.

**Lời Toà Soạn:** - Tác giả bài này, Georges Etienne Gauthier, sinh quán ở Bonaventure miền cực Đông của Gia-nã-đại, cùng học tại Ecole Supérieure de Musique Vincent d'Indy ở Montreal, nơi có gần 300 sinh viên Việt nam theo học trong ba trường đại học lớn. Có thể do sự tiếp xúc với những sinh viên Việt nam tại Montreal và cũng có thể do cuộc chiến tranh dai dẳng ở Việt nam -- đã làm cho cả thế giới xúc động và lưu ý đến đất nước đau khổ này -- mà Gauthier để tâm nghiên cứu nhạc Việt từ nhiều năm nay, từ nhạc cổ truyền đến nhạc mới, từ sáng tác phẩm của các nhạc sĩ Bắc Việt tới các nhạc phẩm của nhạc sĩ Nam Việt, sưu tập rất nhiều ấn phẩm, đĩa hát, băng nhạc của nhạc Việt hai miền. Mong ước của Gauthier là giới thiệu niềm rung cảm của dân tộc Việt qua âm nhạc, giới thiệu các nhạc sĩ Việt nam với thế giới.

Trong khi nghiên cứu nhạc Việt, Gauthier đã "gặp" nhạc Phạm Duy và nảy sinh lòng cảm mến sâu xa đối với người nhạc sĩ Việt nam, trong ba mươi năm, đã sáng tác trên 400 bản nhạc đủ loại. Cũng do đó mà Gauthier đã muốn viết một loạt bài về nghệ thuật của Phạm Duy để đăng trên tạp chí Bách Khoa và sau đây là bài đầu của loạt bài này mà tác giả đã viết bằng Pháp ngữ, Thu Thủy (Võ Phiến) dịch sang tiếng Việt.

Phạm Duy và nhạc Phạm Duy, từ Bắc đến Nam, từ thôn quê đến thành thị, đã trở thành quá quen thuộc với tất cả mọi người. Các bài viết về nhạc Phạm Duy, về Phạm Duy, khen có chê có, cũng đã đến tay bạn đọc từ trước tới nay khá nhiều. Bởi vậy trong bài sau đây bạn đọc thấy những nhận xét của Gauthier về Phạm Duy có thể không còn gì mới lạ nữa. Nhưng điều làm cho chúng ta xúc động ở đây, chính là, qua nhạc Phạm Duy, qua tâm tình cảm mến đối với Phạm Duy, tác giả loạt bài này đã mến yêu và xót thương đất nước Việt Nam, dân tộc Việt Nam như một Tổ quốc thứ hai của mình.

**Toà Soạn Bách Khoa**

## Mức Khởi Hành

Tôi nghĩ rằng không bao giờ tôi quên được một buổi chiều tháng bảy 1968 ấy... một người thân vừa trao cho tôi một cuốn băng với giọng ca tuyệt vời của Thái Thanh trình bày bốn bài tâm ca đầu và nhiều bài khác của Phạm Duy. Sự hiểu biết của tôi về Việt ngữ hãy còn hạn hẹp, nhưng vì đã có người dịch cho tôi một số tác phẩm của Phạm Duy nên tôi hiểu khá rõ những

lời của các bài tâm ca ấy. Bởi vậy, những nỗi đau thương của **Tôi Ước Mơ** và của **Tiếng Hát To**, những niềm hi vọng của **Ngồi Gân Nhau** và những giọng thống thiết của **Giọt Mưa Trên Lá** càng thấm sâu vào tôi thì càng làm cho tôi bị xúc động đến chỗ sâu thẳm nhất của tâm hồn.

Hồi đó, tôi đã quá quen thuộc với nghệ thuật của Thái Thanh và Phạm Duy, nhưng qua những giọt nước mắt cảm xúc ràn rụa trong chiều ấy, tôi đã hiểu thêm được rất nhiều điều. Tôi hiểu rằng một xứ sở đã hun đúc nên những tâm hồn nghệ sĩ như thế, xứ sở ấy dù điều linh đến đâu vẫn là một xứ sở đã được cứu độ. Tôi lại còn hiểu được những gì gọi là phổ quát và vĩnh cửu trong nghệ thuật của Phạm Duy và Thái Thanh.

Khởi đầu loạt bài viết về nghệ thuật của Phạm Duy, tôi hoàn toàn ý thức được tầm rộng lớn và nỗi khó khăn của công việc mình làm. Cũng như tôi biết rõ sự quan trọng và -- xin thú thực -- sự liêu lĩnh của tôi. Nhưng đứng ra vì Phạm Duy chưa bao giờ được một cái nhìn chăm chú của giới nhạc học Tây phương. Bởi vì nếu còn người Phạm Duy thuộc về nước Việt Nam, nhưng tác phẩm Phạm Duy thuộc về toàn thể nhân loại. Đã có nhiều báo viết về Phạm Duy -- tôi được biết một số lớn những bài ấy -- và người ta đã bảo rằng tất cả những gì đang nói về người nghệ sĩ ấy, từng được nói lên rồi.

Quả thực đã có nhiều điều nói về Phạm Duy, nhưng theo ý tôi thì không phải tất cả đã được nói lên. Trái lại, tôi còn dám bảo rằng có lẽ điều quan trọng nhất chưa được nói lên hoặc viết ra. Và chẳng, tôi cũng không nghĩ rằng mình nắm được cái chân lý về Phạm Duy. Vậy những bài này, trước tiên chỉ mong diễn đạt được một chân lý, chân lý của tôi mà thôi. Tuy vậy, vì lòng mến yêu và kính trọng đối với Phạm Duy, vì lòng trung thực đối với nghệ thuật và đối với chính mình, dĩ nhiên tôi sẽ cố gắng tiến gần đến cái chân lý tuyệt đối, được bao nhiêu hay bấy nhiêu. Độc giả sẽ phán đoán tôi có đạt được mục đích hay không.

Đây đó, trong loạt bài này, người ta sẽ có cảm tưởng gặp một Phạm Duy được duyệt lại và sửa chữa. Tuy nhiên tôi không hề dám có dụng ý chỉ vẽ cho người Việt Nam biết "thường thức tác giả của những thiên trường ca". Không, thực ra là vì ngay từ lúc đầu, tôi thấy cần phải đề cập đến tác giả và tác phẩm bằng một cách mới mẻ, gạt bỏ hết những huyền thoại chung quanh người ấy và nhạc ấy. Vâng, tôi thấy việc phác họa ra những lực tuyến chân chính của vũ trụ Phạm Duy một cách chính xác và thông minh mới là quan trọng. Tôi thấy việc tìm hiểu những lý do đã khiến cho tác phẩm của Phạm Duy thành ra tác phẩm duy nhất và tuyệt vời, đó mới là quan trọng. Chỉ ca ngợi, không đủ. Chứng nhận thiên tài là dễ, quá dễ nữa, bởi vì thường thường điều ấy ngăn cản không cho ta phải băn khoăn tìm tòi.

Không, con người và tác phẩm Phạm Duy luôn luôn sẽ cần được tái khám phá, bởi vì cả hai đều phức tạp và phong phú. Tôi nhận thấy chỉ có sự ngạc nhiên sâu xa, luôn luôn đổi mới, mới có thể làm căn bản cho một thử thách tìm hiểu Phạm Duy. Và trong loạt bài này, tôi chỉ có một tham vọng duy nhất là chia sẻ với độc giả sự ngạc nhiên, lòng ngưỡng mộ và niềm tin của tôi đối với tác phẩm của con người nghệ sĩ tài tình là Phạm Duy.

Tôi cũng cần phải nhấn mạnh thêm về điểm này, là mối cảm tình của tôi đối với Thái Thanh và Phạm Duy không hề làm suy giảm cảm tình đối với nhạc sĩ hay ca sĩ Việt Nam nào khác. Nghệ thuật của các nhạc sĩ và ca sĩ khác của Việt Nam cũng được tôi hiểu biết kỹ càng như trường hợp Thái Thanh và Phạm Duy, và nghệ thuật của các vị ấy đáng được đặt giá trị đúng mức: ai cũng có chân lý của mình. Nhưng không một ai có thể phủ nhận tầm quan trọng đặc biệt của Phạm Duy và Thái Thanh trên tiền trường nghệ thuật Việt Nam suốt ba mươi năm nay. Rõ ràng nghệ thuật của hai nghệ sĩ này đã vượt khỏi biên giới nước Việt Nam.

## Bài 1

### Khuôn Mặt Người Nghệ Sĩ

Tôi biết đến tên Phạm Duy đã năm năm nay. Bởi vì, đối với tôi, Phạm Duy thoát tiên là một cái tên. Một cái tên với thanh âm nghe lạ tai -- đối với người Tây phương như tôi -- một cái tên của huyền thoại, thứ huyền thoại xa xăm, như thể từ thuở hồng hoang truyền về. Một cái tên mà người ta nhắc đi nhắc lại với tôi một cách nhiệt thành, và đôi khi có thoáng một chút ái ngại, dường như tiếc cho tôi không biết được tất cả ý nghĩa của cái tên ấy. Nhưng chẳng bao lâu tôi đã biết tất cả những cái đó.



Bởi vì, sau đó, Phạm Duy đối với tôi là những bài hát mà người ta hát và dịch cho tôi nghe và hiểu, là những đĩa hát và nhất là những cuộn băng mà người ta cho tôi nghe rồi cho mượn để ghi lại, là những bản nhạc mà tôi chụp lại để có thể đánh lên với chiếc dương cầm của tôi, là những loại ca mang tên *Dân Ca, Trường Ca, Hành Khúc, Tình Ca, Tâm Ca, Nhi Đồng Ca...* và những bài khác mà tôi tìm biết, là những nhan đề, những lời ca và những âm điệu đã khắc sâu vào tâm trí tôi một cách rất nhanh và cũng rất sâu. Từ đó Phạm Duy đã trở thành một người bạn thân thiết, một người anh dẫn bước tôi trên con đường gian nan và hứng thú của đời nghệ sĩ.

*Chúng ta hãy nghiêng nhìn xuống khuôn mặt của con người ấy trong khoảng ba mươi năm nay : nó sẽ cho ta hiểu được nhiều điều.*



Một bức hình... Phạm Duy năm 1948 -- bức hình in trên bìa tạp chí VĂN HỌC số 102 xuất bản cách đây mấy tháng và hoàn toàn nói về Phạm Duy -- khuôn mặt hơi kín nhiệm nhưng trước hết là trầm mặc của người nghệ sĩ mà cuộc sống và sự phong phú thực sự dồn vào cả bên trong. Khuôn mặt của một chàng còn thanh niên mà đã sáng tạo nên những tuyệt phẩm như **Cô Hái Mơ, Khối Tình Trương Chi, Chinh Phụ Ca, Thu Chiến Trường, Thương Bình, Nương Chiều, Nhớ Người Ra Đi, Quê Nghèo, Về Miền Trung...** và mấy bài khác. Tuy nhiên cái nhìn quả quyết có vẻ cho ta biết rằng cái đích hãy còn xa, còn rất xa mới đạt được, và rồi đây sẽ còn nhiều tác phẩm đẹp hơn, vĩ đại hơn, phong phú hơn và thâm trầm hơn nữa.

Hãy tiến xa thêm và dừng lại ở khuôn mặt Phạm Duy do họa sĩ Lê Trung vẽ vào năm 1957. Họa phẩm này -- mang tên **Chân Dung Một Nghệ Sĩ** -- là một bức vẽ vừa giống vừa biểu lộ được tinh thần của người mẫu, hiện vẫn do họa sĩ cất giữ, tuy nhiên ta có thể thưởng thức ẩn bản trong cuốn Nghệ Thuật Việt Nam Hiện Đại ra đời cách đây nhiều năm. Đây là một khuôn mặt của một người đã chín chắn. Đây là khuôn mặt nghiêm vẻ cao nhã và sang trọng của bài **Chiều Về Trên Sông** sáng tác một năm trước đó (1956). Nhưng đây cũng là một khuôn mặt đã đạt nhã, đã cởi mở và thoải mái, có thể nói là đã hé lộ một phần nào thứ tình cảm man mác và khoan hậu của **Thương Tình Ca** và **Tìm Nhau**, những nhạc phẩm ra đời vào độ ấy. Hãy nhìn kỹ hơn nữa các điểm nổi bật của gương mặt này: trán cao -- vầng trán của thiên tài -- những lọn tóc lòa xòa xuống trán, dấu hiệu duy nhất ở đây chứng tỏ một Phạm Duy giang hồ; hai vành tai sinh ra để đón nhận mọi âm thanh và nhịp điệu của cuộc sống; đôi môi đầy nhục cảm của kẻ yêu đời. Tóm lại khuôn mặt ấy dung hoà cả sinh lực lẫn sự tinh tế. Đó là khuôn mặt của một người đã đạt tới đỉnh cao nhất của nghệ thuật mình, đó là khuôn mặt của một nghệ sĩ mà tác phẩm tiến triển cả về hai mặt phẩm và lượng.



By painter Le Trung  
Saigon 1957

Mười năm nữa trôi qua và bây giờ chúng ta ở vào ở những năm sáu mươi. Lại một tấm hình khác... tấm hình này được in ở mặt trong của ấn phẩm mới nhất của Phạm Duy là tuyển tập **Chợ Nhau, Riêng Nhau Một Đời** nhưng người ta sẽ thấy hình đó ở ngoài bìa của một ấn phẩm khác sắp ra đời: **Tình Ca Quê Hương**. Đây là khuôn mặt của một người đã sống, đã hoàn tất nhiều tác phẩm: **Con Đường Cái Quan, Mẹ Việt Nam**, những bài tâm ca và nhiều nhạc phẩm khác vừa đẹp dễ vừa thâm trầm. Nhưng đây cũng là khuôn mặt của một người mang nhiều dấu vết của tác phẩm của chính mình. Đó là khuôn mặt mệt mỏi và già trước tuổi -- ở Việt Nam, người ta già sớm, quá sớm -- khuôn mặt phẳng phất bắn khoắn; trên mặt, thời gian đã làm xuất hiện rõ ràng một nét buồn man mác và có lẽ thêm một chút mỉa mai. Khuôn mặt càng ngày càng đẹp thêm lên từ buổi thanh xuân cho đến ngày nay -- cũng đẹp thêm dần như các tác phẩm -- khuôn mặt mà người ta trông thấy phải yêu. Nhưng đây cũng lại là một khuôn mặt vẫn còn ẩn tàng nhiều sức mạnh, một sức mạnh rất cần cho người Việt Nam Phạm Duy, một thứ Phù Đổng mới và đau khổ này, để khỏi gục ngã dưới gánh nặng của một Việt Nam chất chứa những đau khổ và xót xa, để khỏi gục ngã trước những cơn giông tố dồn dập xẩy đến cho con người nghệ sĩ và con người nội tâm đó. Một chi tiết cuối cùng nhưng quan trọng -- chi tiết ấy, ngọn bút của Lê Trung cũng như bức hình sau chót đều ghi nhận rõ ràng -- là đôi mắt.

Hãy xem xét từng con mắt một. Mắt bên trái dịu dàng, lý tưởng, trốn lánh thực tại và mất hút vào giấc mơ nghệ thuật. Mắt bên phải, ngược lại, thì nồng nàn, độc đoán, và còn hơi rần rởi nữa. Đôi mắt ấy biểu lộ con người thâm kín của Phạm Duy: vừa mong manh vừa mạnh mẽ, vừa cao khiết vừa soi mói, vừa mơ mộng vừa thực tế, vừa giàu tưởng tượng lại vừa quả quyết. vừa là con người của suy tư, vừa là con người của hành động. Tính cách lưỡng diện ấy ở nơi con người cũng phản ánh vào tác phẩm, có lẽ đặc biệt nhất và điển hình nhất là ảnh hưởng vào tác phẩm thuộc loại **Về Miền Trung** hay **Viễn Du**, ở đây cứ một đoạn yên tĩnh và trầm lặng lại xen với một đoạn linh hoạt và hùng dũng. Tất cả những điều này là cốt để nhấn mạnh vào sự thu hút của cái nhìn Phạm Duy. Đó là cái nhìn lôi cuốn và lưu giữ kẻ khác. Cũng như tác phẩm vậy.

Cần phải nói ra mối liên hệ giữa con người và tác phẩm, giữa cuộc đời và tác phẩm. Muốn thế, phải quên đi cái "huyền thoại" Phạm Duy, hơn nữa, phải giải thích nó đúng đắn được chừng nào hay chừng ấy. Có nhiều nghệ sĩ mà các huyền thoại lưu truyền quanh tên tuổi họ trong những thế kỷ qua đã làm hại nhiều hơn là làm lợi cho họ: đây là trường hợp Phạm Duy,

kẻ đã đi vào huyền thoại ngay từ lúc sinh thời. Một phần lớn của huyền thoại về Phạm Duy thì đúng -- nó chứng tỏ sự phong phú của bản chất con người, của đời sống nội tâm -- nhưng một phần khác không kém quan trọng của huyền thoại này, theo tôi, thì có vẻ vừa đáng ngờ, vừa sai lạc: đây là sản phẩm của những trí óc ngây thơ hay cuồng nhiệt. Ta hãy thử phân biệt chân giả. Bảo rằng Phạm Duy là một người như mọi người khác là không đúng, mà bảo rằng ông là một thứ người linh cảm lúc nào cũng thoát ra ngoài vòng thực tại hay lơ lửng giữa lưng trời cũng không đúng. Sự thực ở giữa hai quan điểm ấy. Có lúc ông là một người như mọi người khác, có những cử chỉ như phần đông đồng loại, không hơn không kém; lại có những lúc khác ông là người linh cảm, vâng, là con người bị một ám ảnh vượt lên khỏi chính mình, vượt lên khỏi những gì là nhân tính nơi mình, ông là con người biến thái, được giấc mơ nghệ thuật đẩy vượt lên tận những đỉnh cao, vâng, cao hơn cả Trường Sơn, đẩy lên tận những miền chỉ có các nghệ sĩ lớn biết đến, những miền gần với cõi trời hơn mặt đất, nơi đó bao nhiêu mâu thuẫn ở mặt đất này và của nhân loại này đều được giải quyết và hoà đồng trong một thứ mông lung mà những người bản chất tầm thường như chúng ta không thể nào nhận ra, hiểu hết.

Lại có những lúc khác -- và có lẽ là nhiều nhất -- Phạm Duy gồm cả hai con người: con người bình thường và con người nghệ sĩ linh cảm. Vì không thể đem ông ra mổ xẻ như một con vật trong phòng thí nghiệm. Ông là một toàn thể, duy nhất và bất khả phân. Đó là một con người có nhiều bộ mặt, nhưng những bộ mặt ấy lồng vào nhau và làm ra một con người nhất trí và hợp lý. Qua cái dị biệt giữa các tác phẩm và cuộc sống, vẫn có một liên tục. Chính con người Phạm Duy của những năm 30 đã tạo thành con người Phạm Duy những năm 40, chính Phạm Duy của những năm 40 đã làm ra Phạm Duy những năm 50, và cứ thế tiếp tục... chính con người Phạm Duy của hôm qua đã làm ra Phạm Duy hôm nay và chính con người Phạm Duy hôm nay đang làm ra con người Phạm Duy của ngày mai. Như tôi đã viết ở đoạn trên, đó là con người do các tác phẩm tạo thành. Công bình ra thì đang lẽ phải tìm hiểu tác phẩm trước khi tìm hiểu cuộc đời tác giả. Nhưng tôi không quên rằng Phạm Duy đang sống phây phây. Chưa phải mọi sự đã nói xong, còn lâu!

Con người là một người quá độ. Và sự quá độ đầu tiên của chàng thanh niên trong những năm 40 là đã chọn nghệ thuật làm trung tâm cuộc sống của mình. Tôi sẽ thiếu sót nếu không nêu ra đây vấn đề đối với nghệ sĩ nói chung trong xã hội Việt Nam. Trong một nước lẽ ra cần những tâm hồn nghệ sĩ hơn là tâm hồn chiến sĩ, người ta tuy vẫn yêu mến và thán phục nghệ sĩ, nhưng mặt khác tại sao người ta lại coi họ gần như là những kẻ tẻ nhạt, những phần tử tiện dân trong xã hội? Vâng, tôi biết và tôi hiểu nguyên nhân mọi sự tình ấy, nhưng tất cả những cái đó không thể nào chấp nhận được ở năm 1970. Tại Việt Nam hay ở tại các nơi trên thế giới, người ta vẫn còn quá chậm chạp bởi vì chưa đặt đúng được địa vị của nghệ sĩ trong xã hội và bao lâu người nghệ sĩ chưa đứng vào đúng chỗ của mình thì các xã hội của chúng ta còn tiếp tục xâu xé nhau và tiếp tục đau yếu.

Người ta đã dám trách rằng Phạm Duy bây giờ không còn nghèo như trước nữa! Nhân danh cái chân lý thần thánh nào, nhân danh cái nguyên tắc nào, mà bắt buộc nghệ sĩ phải nghèo nàn, phải sống cơ cực? Riêng tôi, mà con đường còn dài mới đi đến địa vị một nghệ sĩ thực sự, tôi dám xác nhận rằng vị trí của người nghệ sĩ trong xã hội chúng ta đang lẽ phải là một trong những vị trí cao nếu không phải là vị trí cao nhất. Nghệ sĩ là linh hồn, là sức mạnh của một xứ sở, là một đảm bảo cho sự liên tục và sự trường tồn của cuộc sống một nước qua thời gian. Sở dĩ cái tiếng Việt Nam có thể gọi nơi tôi một chút ý tưởng hoà bình và đẹp đẽ, nhân ái và từ thiện, sở dĩ trải qua nhiều thăng trầm nhiều năm, tôi đã có thể yêu mến nước Việt Nam ít ra cũng như yêu mến chính nước tôi, sở dĩ như thế trước hết và trên hết là chính nhờ Phạm Duy và một số nghệ sĩ Việt Nam khác. Tôi có cần nói thêm chăng? Vâng, tôi kính trọng và ngưỡng mộ Phạm Duy, con người phi thường, vào những năm 40, đã quyết định trung thành với định mệnh gian nan và độc đáo của mình.

Những sự quá độ sau này trong cuộc đời của Phạm Duy sẽ có tính cách khác hẳn, và một số đã bị lên án quá nghiêm khắc. Tôi không hề có ý phán xét về các hành động và cử chỉ của Phạm Duy trong đời, bởi vì muốn thế, trước hết phải phán xét một số xã hội mà nền đạo lý khắt khe nghiêm túc chỉ là nguy hiểm: ở Việt Nam cũng như ở mọi nơi khác trên hoàn cầu, thường thường người ta hể hả với tội lỗi của kẻ khác để đền bù lại sự thiệt thòi của mình không phạm được tội lỗi đó. Tôi cũng không hề có ý định bênh vực Phạm Duy để bênh vực luôn cả các... ông



chồng Việt Nam bay bướm ! Tuy nhiên có lẽ tôi thấy nên nói rằng không phải ông chồng Việt Nam hư nát nào cũng đều là Phạm Duy cả, và còn lâu thì những chuyện lãng nhãng của họ mới đưa đến những nhạc phẩm như **Ngày Đó Chúng Mình** hay **Kiếp Nào Có Yêu Nhau**.

Nhưng có điều này quan trọng hơn: là những ai lấy làm khó chịu hay bất bình vì cử chỉ hay hành vi của con người ấy, nhưng lại yêu thích các bản nhạc ấy, xin hãy hiểu rằng những hành động quá độ đã bắt nguồn từ những tình cảm quá độ, đã từng tạo ra những cái đẹp quá độ, cái xúc động tuyệt vời của bao nhiêu nhạc phẩm Phạm Duy. Đó không phải là mối liên hệ duy nhất của con người và tác phẩm, nhưng -- theo tôi -- đó là mối liên hệ quan trọng nhất. Đó là mối liên hệ nhân quả. Những bản *Trường Ca, Dân Ca, Tình Ca, Tâm Ca* và bao nhiêu tác phẩm khác không thể được như thế -- và còn không thể ra đời được -- nếu con người sáng tạo ra chúng không phải là con người như thế, nồng nàn, nhiệt liệt, quá độ. Người tầm thường thì làm ra tác phẩm tầm thường. Người phi thường thì làm ra tác phẩm phi thường. Nếu tác giả **Giọt Mưa Trên Lá** là một kẻ tầm thường thì có lẽ người ta chỉ biết một Phạm Duy Cẩn, mà cả Việt Nam và thế giới không bao giờ biết đến một Phạm Duy. Bởi vì tôi cần phải nói rằng nếu tôi không thể tưởng tượng nổi Phạm Duy mà không có Việt Nam thì tôi cũng không thể nào tưởng tượng ra một Việt Nam mà không có Phạm Duy.

Cả tính mạnh mẽ của con người ấy, sự gắt gao, sự trung thành gan dạ đối với sứ mệnh của mình, với tình cảm của mình, với bốn phận của mình, chính giá trị của bản chất tâm hồn nhiệt thành và quá độ ấy -- một lần nữa -- đã đem đến cho chất thơ chất nhạc của Phạm Duy sự xúc động tuyệt vời, sức lôi cuốn, làn dư hương nhân ái thống thiết độc nhất và chưa hề có.

Chúng ta cần phải tha thứ rất nhiều cho Phạm Duy bởi vì con người ấy để cống hiến rất nhiều. Hơn ai hết, nghệ thuật của Phạm Duy là một cống hiến của con tim. Và lại hành vi của người nghệ sĩ là thứ yếu, cái chúng ta cần lưu ý là tác phẩm, luôn luôn và mãi mãi là tác phẩm. Các hành động của nghệ sĩ trong cuộc đời trần thế, thuộc về họ, và chỉ là những hành động nhất thời. Chỉ có tác phẩm là vĩnh cửu.

*Montréal, 8/1970*

## Bài 2

# Sự Hoàn Thiện

*Thật ra cuộc sống ít thực bằng nghệ thuật. Một cuộc sống không bao giờ, không có thể là một sáng tạo tuyệt đối (...) Trong khi nghệ thuật là một thực tại bản nhiên, vượt ngoài thời gian, ngoài sự may rủi, ngoài các trở lực, không có cứu cánh nào khác hơn là chính nó. Nghệ thuật phục thù cho cuộc sống.*

L. Pirandello

Ở Phạm Duy, khuôn mặt của con người là khuôn mặt của một kẻ đã va chạm đến cuộc sống; còn khuôn mặt của nghệ sĩ là khuôn mặt của một kẻ đã vượt qua cuộc sống. Nếu con người ấy bản chất phức tạp, nếu con người ấy chứa đựng nhiều mâu thuẫn, thì nơi người nghệ sĩ ấy, mọi sự đều sáng tỏ, mọi sự đều được giải quyết và giải hoà. Nếu con người ấy đã không thể -- hoặc không muốn -- chế ngự một số đặc tính của mình, nếu con người ấy đã có những nhược điểm và những chỗ bất toàn, thì người nghệ sĩ đã cứu vãn tất cả, người nghệ sĩ đã tìm kiếm -- và đạt được -- sự hoàn thiện. Bởi vì nói đến khuôn mặt của người nghệ sĩ nơi Phạm Duy, là nói đến trên một sự hoàn thiện.

Hoàn thiện, trước hết, ở chỗ đã hoàn thành cuộc đời nghệ sĩ của mình. Phạm Duy sẽ không như những số phận bị tan vỡ ngay từ đầu, như những thiên tài chỉ được báo hiệu bằng những hứa hẹn, bằng đám bản sơ thảo hoặc vài tác phẩm, như trường hợp của Rimbaud bên Pháp, Gershwin bên Mỹ hay Đặng Thế Phong ở Việt Nam. Phạm Duy, trái lại, là một nghệ sĩ đã thành đạt đầy đủ trong phạm vi giới hạn mà ông đã tự ấn định cho mình. Nếu Phạm Duy của những năm 40 là một hứa hẹn - và còn cần phải nhấn mạnh rằng cái hứa hẹn đó đã mang vài sự thành tựu huy hoàng -- thì Phạm Duy của những năm 50 và 60 là sự viên thành của những hứa hẹn

đó. Vâng, lời hứa đã được giữ và tôi có thể nói rằng trong một số trường hợp nào đó, lời hứa đã được giữ trọn quá mức. Nhưng tôi thiết tưởng tôi nghĩ không làm khi ước đoán rằng người thanh niên của những năm 40 ấy đã sớm cảm thấy vận mệnh của mình; và cái việc Phạm Duy đạt tới chỗ mình muốn dễ dàng và tuyệt diệu như thế, không phải là một khía cạnh kém quan trọng của thiên tài Phạm Duy. Đó là vì đến một lúc đã định, người nghệ sĩ ấy đều đưa ra cái gì tuyệt hảo của mình. Phạm Duy không làm ta thất vọng bao giờ.

Lại hoàn thiện nữa trong cái đẹp liên tục của tác phẩm. Rất nhiều lần và hơn nhiều người khác, Phạm Duy đã đạt đến cái đẹp trong chân lý, vốn là đặc điểm của những tác phẩm lớn. Trong khi ở nhiều nghệ sĩ sáng tạo khác, tuyệt phẩm là cơ hội hạn hữu hay duy nhất trong suốt một đời, thì ở Phạm Duy, tuyệt phẩm hoàn mỹ lại là chuyện thông thường và năng có. Sự hợp nhất và hoà hợp của hai cái hoàn thiện ấy -- đột phát và dẫn dắt, tự nhiên và kèm chế, tình cảm và lý trí -- là đặc ân dành cho những nghệ sĩ trên hàng thượng thặng và có thể quân bình mạnh mẽ.

Nhưng thật sai lầm nếu cho rằng cái đẹp liên tục đó chỉ do nơi tích cách phi phạm của thiên tài Phạm Duy. Nơi con người ấy, hiển nhiên có sự thức tỉnh thường xuyên của cảm tính, có tâm hồn và tấm lòng thường xuyên sẵn sàng đón nhận những xúc động tinh tế nhất của con người, có sự sùng bái cuộc sống vốn là chất men gây nên biết bao tác phẩm của biết bao nghệ sĩ. ***Yêu đương cuộc sống, cuộc sống yêu đương***, hai dữ kiện đó pha trộn làm một trong Phạm Duy. Thực sự tình yêu giải thích được Phạm Duy như giải thích được một số ít nghệ sĩ. Bởi vì, không còn ngờ vực gì nữa, Phạm Duy của những tác phẩm lớn, chính là Phạm Duy của tình yêu. Chính là Phạm Duy trong tình yêu đối với Con Người và Nhân Loại, trong tình yêu đối với quê hương, với lịch sử dân tộc, là Phạm Duy trong tình yêu đối với thi ca và âm nhạc, là Phạm Duy trong tình yêu đối với Đàn Bà, trong tình yêu đối với Tình yêu, tức là Phạm Duy -- vâng, đúng thế -- trong tình yêu đối với chính mình, trong tình yêu đối với niềm vui hay nỗi buồn của mình, đối với sự cuồng nhiệt hay xúc cảm của mình. Và chính sự mở rộng trái tim mình cho tình yêu của tác giả bản **Tình Ca** đã giải thích mãnh lực thu hút vô song của tác phẩm ông, giải thích sự biến hoá, sự sâu sắc và sự phong phú của tác phẩm ông.

Vâng, sự phong phú của tác phẩm nơi Phạm Duy. Giữa nước Việt Nam, vì chiến tranh ly loạn, đã trở thành sa mạc nghệ thuật suốt hai mươi năm nay, đối với tôi -- và chắc chắn đối với nhiều người khác -- nhạc của Phạm Duy xuất hiện như một ốc đảo cứu nguy và đầy cây cối. Người ta đã từng nói đến những bài hát chiến tranh cách mạng hoặc giải phóng, với một lòng ái quốc vừa đáng ngờ vừa rất gắt gao ấy, nhưng nghệ thuật không dính líu gì đến tất cả những phó sản giả tạo và nhạt nhẽo của một nền văn nghệ bị chính trị hoá. Nghệ thuật lại cũng chẳng cần gì đến một thứ phó sản khác, thi tứ nhạt phèo hoặc cảm tình phóng đảng với nhạc điệu pha chất ngọt, tầm thường hoặc vô vị. Lại cũng thật là buồn vậy ! Trong những phó sản ấy, cảm hứng nghệ thuật đều vắng mặt hoặc khô cạn. Nhưng đối với tôi, vốn không phải là người Việt Nam và chưa hề đến Việt Nam, tất cả những phó sản ấy, tất cả những bài hát thoái hoá ấy, chỉ được coi như bức màn giả dối và thô thảm ở đằng sau một xứ sở bị chia xé, sinh lực bị khô cạn, một xứ sở không còn giống chính mình nữa, một xứ sở đang tự tìm kiếm mình mà chưa thực sự bắt gặp lại mình. Và tuy vậy, tôi lại yêu ngay xứ sở này, và ngày lại ngày, tôi muốn tiếp tục yêu bằng mỗi tình càng sâu đậm thêm lên.

Nhạc Phạm Duy đã chuyển hoá cái xô bồ bên ngoài một cách lý tưởng. Trong một xứ sở có nhiều đổ vỡ như thế, công trình đó lại xây dựng. Trong một xứ sở có nhiều chết chóc đến thế, nhạc đó ca tụng sự sống. Trong một Việt Nam nhiều oán thù và tàn nhẫn, nhiều xấu xa và gian dối như thế, nhạc Phạm Duy là công trình của tình yêu và nhân đạo, là tác phẩm của chân mỹ.

Có lẽ ở đây nên nhấn mạnh phẩm giá của lòng yêu nước nơi Phạm Duy, lòng yêu nước không bao giờ hẹp hòi, nhưng cũng là lòng yêu nước chưa bao giờ được giải thích đúng đắn. Mỗi một cơn thống khổ của đất nước đều phát sinh một tiếng kêu cứu độ. Đối với tôi, không còn nghi ngờ gì nữa, tại Việt Nam, Phạm Duy đã là tiếng kêu đó rất nhiều. Đối với dân tộc Lạc Hồng bị nghiền giập dưới đó, Phạm Duy đã chẳng hứa hẹn sự hồi sinh đó sao ? Thơ, nhạc, là trường tồn. Có những dân tộc đã trường tồn, sẽ trường tồn nhờ ở sợi dệt vô hình đó. Nhưng cũng phải nói thêm rằng, năm tháng càng trôi qua, lòng yêu nước của Phạm Duy càng vượt khỏi giới hạn, vượt qua Việt Nam để ném mình vào thế giới và ngoài thời gian. Bởi vì càng ngày cả lòng yêu nước lẫn tác phẩm của tác giả Trường Ca càng hướng về sự giải thoát ra khỏi

mọi xung đột. Phạm Duy sẽ đạt đến chỗ siêu việt ấy.

Nói về Phạm Duy nghệ sĩ cũng là còn nói đến sự hợp nhất lạ lùng của thi sĩ và nhạc sĩ trong ông. Thực ra, tôi không nghĩ rằng mình đã quá đáng khi nói rằng người này là kết quả của người kia. Tôi không dám quả quyết rằng ở Phạm Duy, người thi sĩ đã tạo hứng cho người nhạc sĩ hay người nhạc sĩ đã tạo hứng cho người thi sĩ -- bởi vì đó là một vấn đề rắc rối hơn ta tưởng -- nhưng tôi thấy rõ ràng là người này chẳng hề làm hại cho người kia. Tuy vậy, cho rằng ở Phạm Duy, thi sĩ và nhạc sĩ hoà đồng làm một, cũng là nhầm: người thi sĩ có cá tính riêng, người nhạc sĩ có cá tính riêng. Sự kết duyên của cả hai -- hôn nhân vì tình cùng với hôn nhân vì lý -- đã tạo ra Phạm Duy mà ta biết.

Cuối cùng, nói về khuôn mặt nơi người nghệ sĩ Phạm Duy là nói về sự diễn biến của một công trình sáng tạo. Sự diễn biến ấy, đối với tôi là một phương diện đáng lưu ý nhất trong toàn thể Phạm Duy, lại là phương diện mà người ta ít am hiểu và ít tán thưởng nhất. Sự diễn biến trong tác phẩm của tác giả những tâm ca là một liên tục. Liên tục nơi ông không có nghĩa là "trùng hợp". Sự diễn biến của sáng tạo nơi Phạm Duy đều căn cứ trên sự đổi mới. Đổi mới không bao giờ có nghĩa là chối bỏ. Lại diễn biến nữa ở cái trữ tình của Phạm Duy, cái trữ tình, theo với thời gian, thêm thâm trầm, thêm tinh tế, sắc sảo, cái trữ tình trong nhiều lúc, suốt diễn trình sáng tạo, trở nên thoải mái, trong sáng, thanh thoát. Ai dám bảo rằng con người đã tạo nên hạt kim cương đẹp để sẫm màu, chứa chất một nhiệt tình sôi nổi như bản **Dạ Lai Hương** hồi 1953, lại vẫn là con người đã tạo ra cái tuyệt phẩm có nhiệt tình sáng sủa và thanh thoát với nhịp điệu mới mẻ và óng ánh như bản **Mùa Xuân Yêu Em** vào năm 1965 ? Ai dám bảo con người đã từng viết nên bài hợp phổ vui tươi và nhẹ nhàng với cảm hứng mịn màng vô song như **Em Bé Quê** lại có thể viết ra bản hợp phổ với sự cao thượng rất náo nùng thế lương là **Tiếng Hát To** ? Ai dám nghĩ rằng sau khi đã biết sự phong phú của **Tiếng Sáo Thiên Thai và Tình Hoài Hương**, lại còn có ngày chúng ta được biết cái xác xơ của **Bà Mẹ Phù Sa** và **Kể Chuyện Đi Xa** ? Phạm Duy thật lạ lùng ! Nghìn lẻ một khuôn mặt của nghệ sĩ, nghìn lẻ một khuôn mặt của tác phẩm.

Tôi nói đến nhiều chỗ hoàn thiện của Phạm Duy -- những chỗ hoàn thiện ấy sẽ được cứu xét với nhiều chi tiết trong các bài kế tiếp -- nhưng như vậy phải chăng công trình sáng tác ấy lúc nào cũng luôn luôn đứng ở những đỉnh cheo leo của sự hoàn thiện ? Như vậy phải chăng công trình ấy chưa bao giờ biết đến nhược điểm và tì vết ? Chắc chắn là không phải như vậy, và điều ngược lại sẽ trở thành kỳ dị. Những ca khúc mà phần nhạc hay phần thơ chưa thành công ngay, hay kém hấp dẫn, vẫn có trong Phạm Duy nhưng hiếm hoi. Tôi là người đã biết gần 3 phần 4 nhạc phẩm Phạm Duy, tôi thú thực chưa gặp một bài nào hoàn toàn hỏng, một nhạc tác nào có thể coi như một thất bại hoàn toàn. Bao giờ cũng có một nét nào đó trong phần thơ hay phần nhạc, để cứu vãn ca khúc ra khỏi sự tầm thường hay sự bất thành toàn bộ.

Thực ra, vài bản yếu kém ấy của Phạm Duy chỉ mới ra đời mấy năm nay. Nhưng cần phải nói đến những bản đó với tất cả sự nhận thức có thể có. Từ sáu bảy năm nay, một phần của diễn trình sáng tạo của Phạm Duy rất là xuất sắc khiến cho tôi thán phục. Diễn trình đó hướng đến sự tạo thành những tuyệt phẩm hoàn mỹ như Trường Ca Mẹ Việt Nam, như nhiều bản tâm ca, như những ca khúc **Mùa Xuân Yêu Em, Kỷ Niệm, Bà Mẹ Phù Sa, Tôi Đang Mơ Giấc Mơng Dài, Khi Tôi Về, Ngày Sẻ Tới, Mùa Thu Chết** và mấy bài khác... Đồng thời, một phần của diễn trình sáng tạo của Phạm Duy tỏ ra xoay hướng và thiếu giá trị cao: tôi muốn nói đến một vài bài hát như **Sức Mấy Mà Buồn** thuộc loại *Vía hè ca* và những bài thuộc loại khác... Nhân nói đến vía hè ca, tôi muốn ghi nhận điểm này: cái khuyết điểm duy nhất của những bài hát ấy là chúng thử hát lên một kiểu vui vẻ vốn không tự nhiên đối với Phạm Duy. (Trong những bài khác, chúng ta sẽ xét xem lối vui vẻ nào thích hợp với Phạm Duy nhất). Nhưng như thế thì làm sao cắt nghĩa được nhược điểm hay sự kém thành công của những bài không thuộc loại vía hè ca ấy ? Đây là vì Phạm Duy hiện nay là một người có nhiều nỗi chua chát. Chúng ta đừng ngạc nhiên rằng đã có sự mất mát về phần con người để đánh đổi lấy sự hoàn thiện về phía người nghệ sĩ: sự kiện đã được chứng nghiệm nơi nhiều nghệ sĩ khác. Đây là vì Phạm Duy hiện là người mang nặng kinh nghiệm thế nhân, hơn nữa là người có phần mệt mỏi. Sự mệt mỏi ấy, ngoài ra, dễ dàng được nhận thấy nơi người nhạc sĩ hơn nơi người thi sĩ bởi vì người nhạc sĩ nơi Phạm Duy không thể giấu giếm những gì người thi sĩ có thể che giấu phần nào. Trên đây



tôi đã viết "Phạm Duy của tình yêu", câu ấy giải thích được -- gián tiếp và phần nào -- lý do yếu kém của một số tác phẩm trong những năm gần đây...

Tuy vậy, vốn yêu Phạm Duy, chúng ta khó lòng chấp nhận một ngọn bút đã vẽ biết bao nhiêu bức họa lớn và họa phẩm toàn hảo, bây giờ lại có thể đưa ra đây đó một vài phác họa dù vẫn hấp dẫn nhưng giá trị nghệ thuật kém vững vàng. Con người, trong 25 năm trời, đã khiến chúng ta quen thuộc với phong cách cao siêu của toàn bộ tác phẩm, ngày nay chúng ta khó lòng nhìn ông thử thách, dù ít ông, đi vào dễ dãi. Tuy nhiên... Tuy nhiên, Phạm Duy có lẽ hơn ai hết có quyền giác tỉnh ảo tưởng, có quyền thất vọng, mệt mỏi. Và chúng ta không nên quá đòi hỏi ở con người ấy phải là một anh hùng, một người anh hùng cho đến khi tận lực, cho đến khi tìm ngừng đập, nhất là chúng ta nên giữ mình đừng xét xử quá nghiêm khắc Phạm Duy vì vài tác phẩm chưa hoàn toàn thành công. Vả lại, ai mà không có nhược điểm nhỉ ? Nhiều nhạc sĩ khác, cũng lớn như Phạm Duy, cũng có nhược điểm, và nhược điểm tệ hơn nhiều. Vâng, vì bao nhiêu lần Phạm Duy đã khiến cho chúng ta thán phục về tích cách hoàn thiện và phong cách cao siêu của các nhạc phẩm, vì bao nhiêu lần người nghệ sĩ ấy đã đưa chúng ta sát cỏi trời bằng nguồn cảm hứng tuyệt vời của ông, vì đó, chúng ta phải tha thứ những đôi ba lần ông ta nhẹ dẫu đi chút thiên tài. Vả lại, tác phẩm Phạm Duy, dù sao đi nữa, vẫn là một công trình có mức độ giá trị cao.

Tôi tin rằng Phạm Duy sẽ hồi phục sau những ngang trái của định mệnh và ông ấy sẽ tìm lại cái chân lý nghệ sĩ. Không hề nghĩ như vài người nào đó, rằng sự nghiệp sáng tác của Phạm Duy đã tới hồi kết thúc -- những kẻ ấy thật là đui mù -- tôi tin tưởng một cách sâu xa rằng, trái lại, người nghệ sĩ vô song ấy sẽ cống hiến chúng ta những công trình vượt trội hơn nữa. Và có nguyên nhân: trong đêm dài Việt Nam này, ngọn hải đăng lớn của Phạm Duy, đối với chúng ta, hơn bao giờ hết, rất là cần thiết để chúng ta yên tâm vững dạ. Chúng ta cần đến người đó biết bao, để làm bừng lên trong cỏi lòng chúng ta, ngọn lửa lay lắt của hy vọng, của một niềm hy vọng ấy.

*Montreal, Septembre 1970*

### Bài 3

## Nói Tới Các Ảnh Hưởng

*Tôi không tìm, tôi thấy.*  
Pablo Picasso

1942, **Cô Hái Mơ**, ấn phẩm đầu tiên của Phạm Duy. Ta thử xem nhà soạn nhạc trẻ măng của chúng ta đã phổ nhạc bài thơ đẹp đẽ của Nguyễn Bính như thế nào... Câu nhạc đầu, xuống bậc, với hơi điệu trầm tĩnh và mệnh mệnh, dẫn chúng ta vào cảnh về chiều mơ mộng của thi sĩ. Rồi thì cái nhìn của nghệ sĩ ngược lên ánh trời và được hưởng một nét nhạc rất "Phạm Duy" lúc bấy giờ đã mềm mại và uyển chuyển. Nhưng chính phần thứ hai của ca khúc mới biểu lộ tất cả sức tưởng tượng và nhạc hứng của chàng nghệ sĩ, tất cả sự táo bạo và coi thường ước lệ của ông. Đoạn nhạc này, với nhạc tính nhanh nhẹn và hơi mạnh mẽ, hiển nhiên là của một nhà soạn nhạc trẻ, có cảm tính tươi trẻ. Nhưng trong trường hợp Phạm Duy, "trẻ" không có nghĩa là vụng về hay do dự, bởi vì cần phải ghi nhận lối viết giai điệu rất vững vàng, lối chuyển câu rất hợp lý, cần nhất là phải ghi nhận sự khoái thích vượt khó của chàng trẻ Phạm Duy. Và những khó khăn ở trong đoạn này thì vô số: nào là tiết điệu khá phức tạp của nét nhạc, nào là những nhịp ngoại và những thanh trình khó hát, những nốt "đen cò nhì" (**double croches**) hiểm hóc, những chuyển biến đột ngột từ "hơi trưởng" qua "hơi thứ", tất cả những cái khó chứng tỏ rằng lúc đó chàng nghệ sĩ của chúng ta đã có lỗ tai đặc biệt tinh tế và một khiếu nhạc tuyệt vời. Lại còn mấy phách -- với lời "*cô chưa về ư ?*" và "*hay cô ở lại ?*" -- cũng lại tuyệt nữa, ở đây Phạm Duy đã chuyển biến được giọng nói của ngôn ngữ Mẹ đẻ thành ra nhạc ngữ dễ yêu và ngộ nghĩnh. Nhưng rủi thay, những sự kỳ diệu trên đây đã chẳng quyến rũ nổi cô hái mơ nọ,

và bài hát kết thúc buồn bã, trong sự thầm nhắc lại hai đoạn đầu... Sự buồn bã lúc bấy giờ đã có tính cách rất "phạm duy" qua lối chuyển "[bán cung](#)" đặc biệt.

Đó, chúng ta phải thừa nhận: việc làm đầu tiên của Phạm Duy đã là việc thành công ngay. Vâng, trên bàn cờ nghệ thuật khó khăn, nhà soạn nhạc đã chiếu bí và thắng ván đầu. Bởi vì phải nói đến cái đẹp dị thường của bản hợp phổ này. Không có chi là gượng ép, tất cả như tuôn ra từ một dòng suối thiên nhiên tinh khiết. Nhạc tính của ca khúc không có vẻ Việt Nam hay Đông phương một cách quá đáng, và cũng không quá Tây phương: thực sự, vượt trên vài nét ảnh hưởng nhẹ -- nếu quả có ảnh hưởng -- ở đây đã có tiếng nói riêng biệt của Phạm Duy cất cao lên.

Cuối cùng, hãy để ý đến sự lựa chọn bài thơ của Nguyễn Bính, ngay từ tác phẩm đầu tay, chàng trẻ Phạm Duy đã có thể phô diễn được cái nhị-nguyên-tính sâu xa của mình : vừa là người suy tư vừa là người hành động -- điều đã được nhấn mạnh trong bài đầu. Lời dẫn nhập này đưa chúng ta đến vấn đề các nguồn ảnh hưởng trong nhạc Phạm Duy. Vấn đề khó khăn nhưng quan trọng. Vậy chúng ta phải đề cập đến, càng rõ ràng, càng đầy đủ được chừng nào hay chừng này.

Một nhà soạn nhạc mà hoàn toàn độc đáo, không nhờ vả chút nào ở các bậc tiền bối cũng như ở các người đồng thời, là một chuyện khó khăn, nếu không nói là chuyện không thể có được. Lối hoà âm của một nhà soạn nhạc, những loại giai điệu của ông ta, và tất cả những phương thức về tiết điệu, về thể ca và các thứ khác, thường bắt nguồn từ một số vốn âm nhạc mà ông ta quen thuộc từ thuở ấu thơ đến khi thành thục. Nhưng phân tích những gì mà một nhà soạn nhạc cho là bổ ích trong cái kho tàng sáng tạo âm nhạc lớn lao, không lý thú bằng phân tích những kết quả của các ảnh hưởng ấy, phân tích những cái mà nhà soạn nhạc đã thêm vào đó, và những cái mà ông ta tưởng tượng và phát minh ra. Thế mà từ ba mươi năm nay, người ta vẫn thường chỉ nói đến ảnh hưởng này nọ trong nhạc Phạm Duy; đây đó, lại còn có người tưởng rằng phải trách cứ Phạm Duy về các ảnh hưởng ấy. Điều này đã khiến tôi hơi ngạc nhiên: phải chăng vì trong quá trình lịch sử, nước Việt Nam bị ngoại xâm nhiều lần quá cho nên người Việt Nam đâm ra sợ rằng những ảnh hưởng ấy trở thành những cuộc "xâm lăng tinh thần" trong phạm vi nghệ thuật ? Tôi không thể giải đáp câu hỏi đó song tôi có thể xác nhận điều này: nếu người ta muốn phán đoán hoặc đánh giá công trình của Phạm Duy theo đúng giá trị của nó thì điều cần thiết là phải xét toàn thể công trình ấy theo cả hai lối nhìn Việt Nam và Tây phương.

Đi từ sự phát biểu này, mà tôi coi như rất minh bạch, dĩ nhiên, lại có thêm một nhận định khác: nếu ở trời Tây có một số tác phẩm của Phạm Duy không được người ta hiểu biết và tán thưởng ngay -- ở đây, tôi nghĩ đến những ca khúc như [Tình Nghèo](#), [Một Bàn Tay](#), [Nước Chảy Bon Bon](#), [Bà Mẹ Phù Sa](#) và bốn hoặc năm đoản khúc trong các trường ca -- đó là vì đại đa số người Tây phương không biết đến hoặc biết rất ít về Dân ca Cổ truyền và Tân nhạc Việt Nam. Và nếu tại Việt Nam, người ta ít tán thưởng vài tác phẩm của Phạm Duy, nếu người ta vẫn không hiểu được sự tiến hoá của nghệ sĩ này, nhất là trong khoảng mười năm nay, một phần chính là vì đại đa số người Việt Nam không hiểu rõ về toàn thể nghệ thuật nhạc cổ điển Tây phương, chủ yếu là loại nhạc trong vòng bảy mươi năm sau này.

Nhưng chúng ta hãy trở lại nguồn gốc. Những tác phẩm đầu tiên mà cậu Phạm Duy được biết từ thuở ấu là những bài dân ca, dân nhạc Cổ truyền của nước Việt Nam. Nhưng trong khi được vỡ lòng bằng nghệ thuật của xứ sở thì cậu nghệ sĩ này cũng đồng thời làm quen với những âm điệu của nhạc Tây phương, và tôi biết rằng từ thuở thanh xuân, chàng Phạm Duy đã hiểu và đã thích những thể nhạc cổ điển và lãng mạn của âm nhạc phương Tây. Từ đó đã có thể nói chắc chắn rằng nghệ thuật của tác giả sau này sẽ mang dấu vết "ảnh hưởng" song đôi của cả Việt Nam lẫn Tây phương ngay từ nguồn gốc. Phạm Duy đã là một người rất yêu nước, nhưng tôi thán phục ông ta ở chỗ không bao giờ nghĩ đến chuyện hạ mình xuống lòng ái quốc hẹp hòi trong nghệ thuật. Văn hoá Đông phương và văn hoá Tây phương đã được dung hoà một cách dễ dãi nơi con người ấy -- dung hoà mà không một bên nào bị thiệt thòi -- cho nên trên bình diện nghệ thuật, sự dung hoà ấy cũng đã được thể hiện như mọi người đều biết. Phạm Duy đã thấu triệt hoàn toàn cái gì là đặc tính, là có giá trị của nghệ thuật âm nhạc Tây phương và hiển nhiên là không bao giờ ông tin rằng tài năng của mình có thể bị xâm phạm hoặc bị bần hoá bởi sự gom góp của một trong hai nguồn ảnh hưởng căn bản ấy. Thực ra,



hiều cơ hội lớn trong công trình của tác giả những Trường Ca đã -- phần nào -- do ở sự hoà hợp và thể quân bình giữa hai ảnh hưởng Đông Tây đó. Và sự hoà hợp và thể quân bình đó, theo tôi, chưa một nhà soạn nhạc Việt Nam nào đạt tới chỗ hoàn hảo như Phạm Duy.

Nhưng chỉ nêu lên những nguồn gốc lớn của nghệ thuật Phạm Duy cũng chưa đủ, còn cần phải nói rõ kết quả xác thực của nó, hay phải nói rõ Phạm Duy có thể bị ảnh hưởng bằng cách nào. Ảnh hưởng âm nhạc Âu Tây trong tác phẩm của Phạm Duy không đặc biệt lắm như người ta tưởng đâu. Theo tôi, chỉ có thể là một ảnh hưởng về không khí, về hơi hám nhạc điệu, hay một đôi khi, một ảnh hưởng về kỹ thuật đặt nhạc. Có lẽ ở đây, tốt nhất là nên chú thích vào ý kiến của những người đã muốn so sánh nhạc Phạm Duy với nhạc Mozart và nhạc Beethoven.

Trước hết, tôi nghĩ rằng nhạc Phạm Duy tự nó có giá trị, không cần phải đem so sánh với nhạc của nhạc sĩ này nhạc sĩ nọ ở Âu châu. Thử đến, so sánh như thế có vẻ là chuyện khó khăn và tôi chắc rằng làm như vậy không giúp cho người Việt Nam hiểu Phạm Duy hơn. Tất nhiên có thể đối chiếu một vài sự gần gũi giữa tác phẩm của Phạm Duy với tác phẩm của Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin hoặc của các nhạc sĩ khác, (có thể chính tôi trong những bài sau, sẽ làm đôi ba đối chiếu kiểu ấy) nhưng đó chỉ là đối chiếu chứ không phải là so sánh thực sự. Như vậy là nói rằng tôi không tin Phạm Duy bị ảnh hưởng bất cứ một trường phái âm nhạc Âu Châu nào cả. Có thể ông ta đã yêu thích sự đa dạng của các thể nhạc Âu Châu, sự tự do diễn đạt, những kỹ thuật chuyển cung, những cách hoà điệu phong phú: nhiều lần, trong tác phẩm của chính ông, Phạm Duy đã nhớ tới tất cả những cái đó -- bởi vì âm nhạc không phải là sở hữu độc quyền của một ai cả.

Vào lúc đầu của những năm 40, Phạm Duy đã hay thích hát những đoạn khúc trích trong các đại nhạc kịch Ý Đại Lợi. Trong đó ông tán thưởng sự uyển chuyển, sự trong sáng và sự nhiệt tình của những giai điệu -- nhưng tôi có những lý do vững chắc để tin rằng Phạm Duy bẩm sinh đã có sẵn những ưu điểm kia, trước khi ông biết đến nghệ thuật đại nhạc kịch Ý-Đại-Lợi. Dù sao, nếu Phạm Duy đã nhớ đến những cái hay của nghệ thuật ca kịch ý đại lợi, thì rõ ràng ông đã không vướng phải cái dở mà loại này cũng có. Mặt khác, nếu thời gian lưu học của Phạm Duy tại Pháp vào khoảng giữa của những năm 50 rất bổ ích cho ông trong địa hạt nhạc học thì đối với việc sáng tác, hình như sự học hỏi đó chỉ có một ảnh hưởng bên lề mà thôi. Từ rất lâu, trước khi nghệ sĩ đến Paris, nhiều tuyệt phẩm hay nhất đã được soạn và hiển nhiên là nước Pháp không đem lại cho Phạm Duy ngoài những cái ông đã có sẵn. Người ta có thể nghĩ rằng dù không có cuộc Pháp du đó, sự diễn biến công trình Phạm Duy vẫn tiến triển như vậy. Thế nhưng... nếu không có những ngày sống ở Paris, danh sách nhạc phẩm của nghệ sĩ sẽ thiếu đi những bài như **Mùa Thu Paris**, **Kiếp Sau** và **Tiền Em**, những bức thủy họa tinh vi bằng âm nhạc mà ngọn bút của Phạm Duy đã dành cho những bài thơ của Cung Trầm Tưởng. Tuy vậy, cũng chẳng nên quá thu hẹp các sự việc và ta cũng có thể cho phép tin rằng những Trường Ca và những tác phẩm khác sẽ không được như thế, không được toàn hảo như thế, nếu Phạm Duy không có thời gian lưu học ở đất Pháp.

Nói về ảnh hưởng, tôi thấy người ta đã buộc tội Phạm Duy, nhiều khi không bằng cớ, là đã hơn một lần phỏng theo các dân ca và khúc điệu Tây phương. Một lời buộc tội nguy hại nhất trong các lời buộc tội, có lẽ đã được để ra trong những năm gần đây và nhắm vào tuyệt phẩm thuần túy nhất, là bản **Giọt Mưa Trên Lá**.

Từ ba mươi năm nay, có những bài phê bình Phạm Duy rất đứng đắn và xác đáng do những người đáng trọng và ngay thẳng, không ti tiện, không ganh tị viết ra, những bài phê bình đó, tôi là kẻ đầu tiên chấp nhận và mong mỏi, và chắc Phạm Duy cũng vậy. Rất nhiều bài phê bình khác hoặc buộc tội khác lại rõ ràng đến từ những kẻ ti tiện, ganh tị, ganh ghét hoặc dường như khó chịu trước tài năng và những thành công của tác giả **Tâm ca**. Chính Phạm Duy thì có vẻ không mấy quan tâm đến những trò bôi lọ đó, nhưng cá nhân tôi, tôi chỉ có thể lấy làm tiếc rằng một phần quần chúng Việt Nam đã bị làm bởi những khẳng định và bôi xấu của những kẻ ít vẻ vang ấy. Nếu mục đích của những kẻ ấy là muốn đầu độc không khí xung quanh Phạm Duy thì, từ nơi xa xôi tôi đang ở, tôi nghĩ rằng họ đã đạt được phần nào. Song le, Phạm Duy đã thật đang cần không khí trong lành, cần ánh sáng và sự thanh thản quanh mình hơn là cần đến không khí nhiễm độc bởi những lời vu cáo, lươn lẹo. Con người trong thâm tâm vốn cô đơn khùng khiếp ấy, không cần đến những trò hèn hạ và bần tiện của một vài kẻ trong chúng ta, người ấy đang cần, nhất là trong lúc này, mối cảm tình và sự cảm thông của chúng ta.

Ít lâu sau khi **Giọt Mưa Trên Lá** ra đời, người ta cho ra tin đồn rằng Phạm Duy đã "đánh cắp" điệu hát ấy trong kho tàng dân ca Hoa Kỳ. Đã đến lúc cần đặt sự việc vào đúng chỗ. Trước hết: nước Gia Nã Đại vốn ở ngay cạnh Hợp Chúng Quốc, do đó tôi biết khá rõ Dân ca Hoa kỳ. Vậy mà tôi chẳng hề biết đến cái gọi là dân điệu mà người ta bảo Phạm Duy đã mô phỏng. Hơn nữa tôi đã trình bày **Giọt Mưa Trên Lá** cho nhiều người Mỹ nghe và họ thú thực chưa bao giờ nghe thấy ca khúc này. Thứ đến: không những ca khúc đó có tính chất thuần túy Phạm Duy mà hiển nhiên nó còn là kết quả của một diễn trình nơi tác giả Tâm Ca.

Thực vậy, nghiên cứu sự diễn tiến nhạc phẩm của ông, tôi nhận ra những giai điệu của các bài **Lữ Hành** (1953) và **Thương Tình Ca** (1956) đã tiềm tàng chứa đựng giai điệu của **Giọt Mưa Trên Lá** (1965). Trong **Lữ Hành**, qua hành điệu khoan hoà của ca khúc -- hành điệu nổi bật bởi việc xử dụng nhịp tư -- đã loáng thoáng cái nét nhạc của **Giọt Mưa Trên Lá**. Trong **Thương Tình Ca**, hành điệu đã thành nhịp ba như trong Tâm Ca sau này, giai điệu giản lược so với **Lữ Hành**, và qua cách phân chia các trường độ âm thanh, chúng ta đã nghe ra gần như bản **Giọt Mưa Trên Lá**. Từ đó mà đi, chắc chắn là trong giai đoạn kế tiếp, ca khúc sẽ thanh thoát hơn. Và quả nhiên **Giọt Mưa Trên Lá** là sự giản dị rốt cuộc đã đạt được, là sự thuần khiết rốt cuộc đã vươn tới, là sự xúc cảm đã hoàn toàn tự chủ, tóm lại, là tuyệt phẩm bấy lâu đợi chờ. Nếu xuyên qua **Lữ Hành** và **Thương Tình Ca**, Phạm Duy đã có ít nhiều ý thức đi tìm một giai điệu thật thuần khiết và thật hoàn hảo, thì chính **Giọt Mưa Trên Lá** là sự thức ngộ cuối cùng, là cái đích đã đạt đến độ tuyệt hảo. Lại còn thêm một việc rất có ý nghĩa là cả ba ca khúc đều ở trong hơi "**Ré trưởng**": âm thể vui tươi nhẹ nhàng đó thường vẫn gợi hứng rất nhiều cho Phạm Duy.

Trong một bài sau này nói về những dân ca và trường ca, tôi sẽ thử xác định rõ ràng những liên hệ giữa nghệ thuật của Phạm Duy và Dân ca Tân nhạc Việt Nam. Mặt khác, cũng như tôi không thấy các nhạc sĩ lớn ở Tây phương có ảnh hưởng nào đặc biệt đến Phạm Duy, tôi không nhận ra có nhạc sĩ Việt Nam nào đã ảnh hưởng đặc biệt tới tác giả Tâm ca. Nhưng ngược lại thì có, bởi vì hơn một lần, tôi nhận thấy có một số nhạc sĩ đã mô phỏng các khám phá của Phạm Duy để đưa vào tác phẩm mình; đây đó lại có vài ba nhạc sĩ, ý hẳn muốn đưa xa hơn nữa sự tôn sùng gián tiếp, nên đã phỏng theo Phạm Duy gần như từng âm thanh một ! Đối với các nhạc sĩ thuộc thế hệ của những năm 40 như Văn Cao, Lê Yên, Văn Chung, Đỗ Nhuận, Lưu Hữu Phước và mấy người nữa, thì có vẻ Phạm Duy có nhiều tương hệ với nghệ sĩ tài ba và đa cảm là Văn Cao. Nhưng trong sự thân tình giữa Phạm Duy và tác giả **Thiên Thai**, kẻ hưởng lợi không tránh được nhất định là Văn Cao. Vả lại hẳn người ta còn nhớ rằng Văn Cao là một nghệ sĩ có tài nhưng kém về nhạc lý, đã được Phạm Duy góp sức để hoàn thành các bài **Bến Xuân** và **Suối Mơ**.

Những năm gần đây, có người lại tưởng thấy Phạm Duy chịu ảnh hưởng của nhạc sĩ lớp sau Trịnh Công Sơn. Cái nẻo nề của Phạm Duy trước hoàn cảnh Việt Nam có thể đây đó tương tự như nẻo nề của tác giả **Ca Khúc Da Vàng**, điều đó không có gì là lạ và tâm trạng của Phạm Duy được diễn tả bằng giai điệu có đôi chút tương tự như Trịnh Công Sơn thì cũng là chuyện thường. Nhưng đó chỉ là ngẫu nhiên và không cho phép tôi tin rằng Phạm Duy đã chịu "ảnh hưởng" của tác giả **Gia Tài Của Mẹ**. Dù sao đi nữa, phản ứng của hai nghệ sĩ trước cuộc xung đột ở Việt Nam thường khi không giống nhau đâu. Trong một số Văn Học gần đây, nhà soạn nhạc Lê Thương đã phát biểu ý kiến là "*... Phạm Duy không dễ dàng bị ảnh hưởng như người ta tưởng*". Không những tôi tán thành ý kiến ấy, tôi còn nói quá lên rằng Phạm Duy rất khó bị ảnh hưởng, khó đến nỗi rốt cuộc tôi nghĩ rằng chút ít ảnh hưởng hiem hoi mà ta có thể tìm thấy ở ông là những ảnh hưởng mà ông đã tiếp nhận một cách có ý thức. Như những thiên tài sáng tạo khác, Phạm Duy bị thúc bách phải khẩn cấp phóng ra ngoài những tiếng nhạc nằm sẵn trong lòng. Bằng nhiều cách, tâm trí ấy đã được khoá chặt để ngăn những ấn tượng bên ngoài.

Nói về Phạm Duy thanh niên mà nói đến "ảnh hưởng" Việt Nam và Tây phương là không đúng. Theo tôi, xác định các ảnh hưởng đó như những cơ sở căn bản, trên đó chàng nghệ sĩ đã xây dựng tiếng nói riêng biệt của mình và nhờ đó nghệ thuật sáng tạo của chàng đã phát huy hoàn toàn tự do, xác định như thế mới thật là đúng. Các bí quyết của nghệ thuật là do người sáng tạo chân chính tạo ra. Điều ấy, Phạm Duy đã hiểu rất sớm. Phạm Duy không tìm, ông đã

thấy. Ở nơi ông, không có sự do dự, không có sự dò dẫm, hình như vậy. Ngay từ **Cô Hái Mơ**, từ **Cây Đàn Bỏ Quên, Tiếng Thu, Khối Tình Trương Chi, Chinh Phụ Ca, Thu Chiến Trường** và phần nhiều những bước đầu khác, chàng nhạc sĩ trẻ tuổi đã thấy rõ lối diễn đạt độc đáo và riêng biệt của mình, cái cốt cách, cái tác phong của mình. Nhưng cái "tác phong" Phạm Duy chính là chỗ không có tác phong, hay nói cho đúng, là chỉ có một thôi: tác phong luôn luôn tự mình đổi mới.

Nói về ảnh hưởng ư ? Xuyên qua những ca khúc mà chàng nghệ sĩ trẻ trung của chúng ta sáng tác vào những năm 40 ấy, chúng ta chỉ nghe thấy một giọng vô cùng đặc biệt, vô cùng đang tin phục và quyến rũ, và cái giọng ấy, chính là giọng của Phạm Duy vậy. Giản dị thế thôi !

*Montreal, Octobre 1970*

## Bài 4

# Diễn Tiến Của Một Sự Nghiệp

*Truyền thống chân chính trong những đại sự không phải là làm lại những gì người khác đã làm, mà là tìm lại được tinh thần đã khiến thực hiện nên những đại sự ấy và sẽ khiến thực hiện nên những đại sự khác hẳn vào những thời khác.*

Paul Valéry

## Diễn Biến

Sự nghiệp ấy tự mở ra dưới mạng sao tuổi trẻ. Nhưng ở Phạm Duy, tuổi trẻ sẽ rất đặc biệt, đã là sự pha lẫn hay sự xen lẫn nhau giữa mãnh lực và tinh tế, giữa niềm vui sống và nỗi băng khuâng, giữa suy tư và hành động. Từ buổi bình minh trong cuộc đời, những tia sáng của **Cô Hái Mơ** vừa báo trước một ngày sẽ đẹp, thì chính hai phần đối lập nhau của bản nhạc ấy đã nói ngay tức khắc về chàng Phạm Duy của những năm trai trẻ.

Chàng Phạm Duy ấy, trước hết là con người đang dần dần ý thức được mãnh lực sáng tạo của mình, đang cảm thấy mỗi năm nhu cầu diễn đạt mỗi thêm cấp bách. Hãy xem qua một chút cái niên biểu ấy: 1942 = một bài; 1943 = một bài; 1945 = bốn bài; 1946 = bảy bài; 1947 = chín bài; 1948 = hai mươi bài ! Quả là đầy ý nghĩa. Nhưng tôi mới chỉ nói về "mãnh lực" sáng tác... ôi thứ mãnh lực mà anh chàng Phạm Duy đã cố kìm cương lại ! **Xuất Quân, Khởi Hành, Đường Về Quê, Đường Ra Biên Ai**: con suối lặng lẽ của **Cô Hái Mơ** đã nhanh chóng trở thành dòng thác lũ. Thính giả thời kháng chiến hẳn không bao giờ quên được những bài hát vang động và nồng nàn, trong đó chàng thanh niên Phạm Duy đã cô đọng một cách mãnh liệt ước vọng của mọi người và của mỗi người, bằng phép màu của ngôn ngữ và âm thanh.

Nhưng cùng với mãnh lực, nhạc sĩ của chúng ta lại còn có sự tế nhị và cả sự sắc sảo nữa là khác. Vâng, sắc sảo trong bài **Tiếng Thu**, thơ của thi sĩ Lưu Trọng Lư mà Phạm Duy vẫn thường thích phổ nhạc -- tinh vi trong bài **Khối Tình Trương Chi**, câu chuyện của Trương Chi, Mị Nương đã gọi hứng cho cả Văn Cao lẫn Phạm Duy, nhưng trong khi Văn Cao chỉ diễn thành một bản hợp phổ sôi nổi và u sầu, thì trái lại Phạm Duy đã hiến chúng ta một hợp phổ thanh tịnh hơn nhiều, khinh khoái hơn nhiều, và rất cá biệt nữa -- tinh vi, tế nhị, trong thi tứ trong âm điệu hay trong tiết điệu ở các bài **Tình Kỳ Nữ, Thu Chiến Trường, Bên Cầu Biên Giới, Thương Bình, Mùa Đông Chiến Sĩ, Dặn Dò, Nhớ Người Ra Đi, Bà Mẹ Gio Linh, Quê Nghèo, Cảnh Hoa Trắng...**

Ở đôi chỗ -- chẳng hạn trong các bài **Chiến Sĩ Vô Danh, Tiếng Bước Trên Đường Khuya, Nương Chiều, Đường Ra Biên Ai, Gánh Lúa** -- người nhạc sĩ trẻ tuổi lại đã tỏ ra muốn vượt quá loại ca khúc, muốn thăng hoa cả hình thức lẫn nội dung của loại này. Không còn nghi ngờ gì nữa : chàng Phạm Duy của những năm 40 đã lên đường tiến về các thiên trường ca. Lại còn niềm vui sống phô diễn ở rất nhiều ca khúc. Ngạc nhiên trong việc khám phá ra cuộc sống nồng nàn, trong sự thưởng ngoạn non nước Việt Nam dù sao cũng vẫn tuyệt vời. Ngạc nhiên



của chàng thanh niên lắng nghe một luồng sinh khí, một đà sống sôi động từ chỗ sâu thẳm nhất của tâm hồn mình, lắng nghe muôn vàn tiếng xôn xao huyền hoặc từ những thế kỷ đã qua, những xôn xao náo loạn của một hiện tại đa đoan, những xôn xao hy vọng của một tương lai vô định, những xôn xao muôn đời dường như đã được nhận thức một cách kỳ diệu nhờ ở nghệ thuật vô song của chàng thanh niên Phạm Duy. **Cây Đàn Bỏ Quên, Đàn Nhịp Trầm Hùng, Về Đồng Quê, Thiếu Sinh Ca, Việt Bắc, Thanh Niên Ca, Thanh Niên Quyết Tiến, Nhạc Tuổi Xanh, Đường Lạng Sơn, Tiếng Hát Trên Sông Lô, Nương Chiều, Tiếng Đàn Tôi, Cỏ Gánh Gạo, Đêm Xuân, Quê Nghèo, Về Miền Trung**: đó là niềm vui sống mà cũng là niềm vui nghệ thuật, niềm vui viết được những dòng thơ đẹp, những khúc điệu hay, niềm vui sâu xa và có lẽ tự nhiên nhất ở Phạm Duy, niềm vui sẽ theo ông và nâng đỡ ông suốt cả cuộc đời sáng tạo. Niềm vui mà gần như trong mỗi ca khúc, tuy nhiên đều bị một mối u hoài dẫn lại, mối u hoài kín đáo nhưng, vắng, dù sao vẫn có. Mối u hoài đôi khi lại còn trở nên trĩu trọng, dường như chàng thanh niên lúc bấy giờ đã linh cảm thấy khía cạnh khó khăn và cô độc của đời mình, cho nên không thể nào thản nhiên cười cợt với đời.

Bâng khuâng ! Nét đặc biệt của tâm hồn Việt Nam... Tâm hồn của chàng nghệ sĩ trẻ tuổi của chúng ta đã thấm nhuần đặc điểm ấy! Để hiểu rõ như thế, hãy nghe bài **Chinh Phụ Ca**, một tuyệt phẩm của Phạm Duy hồi 1946. Bài ấy, nhất là về phương diện âm nhạc, có chỗ hơi gần với bài **Buồn Tàn Thu**, bài hát hay nhất và có lẽ là buồn thấm thía nhất trong các ca khúc của Văn Cao. Nhưng do lời ca, bài hát của Văn Cao bắt đầu và kết thúc bằng một âm giai "Ré thứ" buồn bã, còn bài của Phạm Duy thì sau hai đoạn "Ré thứ" sang đoạn thứ ba lại mở ra một "Ré trưởng" khoan hoà và man mác, nhạc thuật ấy, Phạm Duy sẽ còn dùng lại nhiều lần trong các bản nhạc sau này, cách dùng nổi bật không kém gì Schubert. Lại bâng khuâng trong phần nhiều các bài dân ca đầu tiên: **Thương Bình, Mùa Đông Chiến Sĩ, Ru Con, Nhớ Người Ra Đi, Bà Mẹ Gio Linh, Quê Nghèo**, nhưng ở đây, nổi bâng khuâng trang trọng và tế nhị: bởi vì nước Việt Nam của những năm 40 chưa bị tàn hại quá đáng; nhưng nhất là bởi vì chàng thanh niên Phạm Duy vốn ngại ngùng thổ lộ tình cảm và trong khi diễn đạt những khổ đau cơ cực của đất nước, chàng ta vẫn muốn cùng sáng tạo tác phẩm nghệ thuật. Tuy nhiên ở một số ca khúc khác -- tôi nghĩ đến **Cây Đàn Bỏ Quên, Bên Cầu Biên Giới, Nương Chiều, Cỏ Gánh Gạo, Về Miền Trung** chẳng hạn -- niềm vui sống ấy và nỗi buồn chan hoà cùng nhau để thành ra một hoà hợp vừa tế nhị vừa hấp dẫn. Từ rất sớm, Phạm Duy đã làm chủ được những trạng thái trung gian đó một cách rất riêng biệt và đặc sắc khiến nhiều khi ta không biết rõ chàng đang nở một nụ cười buồn bã hay đang buồn bã trong nụ cười ? Vâng, ở chàng Phạm Duy của những năm 40 ấy đã có quá nhiều hoàn mỹ. Ôi, tôi cũng muốn nêu lên một vài khuyết điểm, một ít vụng về lảm, hay cũng muốn nói đến những ca khúc hỏng, kém thành công, nhưng sự thực là tôi không hề thấy có chút gì tương tự. Dĩ nhiên, không phải mọi tác phẩm đều là tuyệt phẩm cả, nhưng nói chung thì mức giá trị của tác phẩm rất là cao và cho thấy rõ ràng là chúng ta đang đứng trước một nghệ sĩ chân chính và có thiên tài, hứa hẹn một sự nghiệp khác thường. Cần phải nhấn mạnh rằng sự hoàn mỹ của chàng thanh niên Phạm Duy không phải không liên quan với sự vững vàng về kỹ thuật mà chàng đã có ngay từ bấy giờ và chàng không ngớt trau dồi thêm suốt những năm 50 và 60. Nhập ngay vào sự khó khăn, lấy kỹ thuật để chế ngự kỹ thuật: điều ấy, Phạm Duy đã biết ngay từ đầu. Chàng chỉ tự giam mình vào khó khăn để cảm thấy được tự do hơn ở trong đó. Chàng vừa đi vừa tạo ra bước đi; và nếu dáng đi của chàng nhạc sĩ thanh niên đã vững vàng như thế, ấy là vì chàng đã tự sớm buộc mình phải khéo đi trên lối hẹp của nghệ thuật, một lối hẹp gian nan nếu có thể gọi là một lối đi. Nhưng đối với Phạm Duy vốn sinh ra đã có khiếu chế ngự sự khó khăn, thì tài điệu xảo về kỹ thuật chính là một yếu tố, hay nói cho đúng hơn là một kích thích tự nhiên của nghệ thuật chàng. Tài điệu xảo là sự giải thoát, giải thoát ra khỏi tất cả những yêu quái ở nơi chàng -- hoặc thứ yêu quái đôi khi mang bộ mặt thiên thần, hoặc thứ yêu quái phóng túng hơn, hoang dại hơn, từ chỗ sâu thẳm của bản thể chui ra -- vậy là cuộc trừ tà cao cường về nghệ thuật mà kẻ đạo sĩ phi thường và thần tình là Phạm Duy đã vờn chúng ta đến để mỗi lúc thêm ngạc nhiên.

Tài điệu xảo ấy, chàng nhạc sĩ trẻ tuổi của chúng ta sử dụng gần như đùa, đôi khi với một chút dí dỏm nhẹ nhàng nữa. Đó là những bài tập dượt bút pháp, theo một lối riêng nào đó, mà trong bước đầu nghệ sĩ đã tỏ ra rất là xuất sắc. Thỉnh thoảng -- ở đây tôi nghĩ đến các bài **Cô**

**Hái Mơ, Xuất Quân, Khởi Hành, Đường Ra Biên Ải, Gánh Lúa** -- lại còn là cái điệu xảo khá hùng vĩ, lớn lao và mãnh liệt, như thể chàng trai Phạm Duy trong huyền thoại, đứng vất vẻo trên ngọn đèn hiệu Châu Đốc, đã hít vào phổi những ngọn cuồng phong của Gò Công xa xôi. Lại thảnh thơi -- như trong **Tiếng Bước Trên Đường Khuya, Thu Chiến Trường, Bên Cầu Biên Giới, Nương Chiều, Tiếng Đàn Tôi, Cô Gánh Gạo** chẳng hạn -- là thứ điệu xảo thanh thoát, chứa đựng nhiều khám phá và tinh tế về âm điệu mà Phạm Duy sẽ tận tâm đưa vào các tác phẩm sau này. Cuối cùng, trong các bản dân ca, nhạc sĩ cho ta biết một thứ điệu xảo tài tình hơn và công phu hơn -- tôi có cần nhấn mạnh rằng khía cạnh "công phu" ấy không nhất thiết được thấy rõ chẳng? -- một thứ điệu xảo kín đáo mà phần nhiều chúng ta khó nhận thấy, ở đây, nhờ lối sử dụng mới mẻ các hệ thống và nhạc thể riêng biệt của âm nhạc và Ca xướng Cổ truyền Việt Nam, Phạm Duy đã trở thành một nhà cải cách đích thực và có ý thức về sự biến cải hình thức cũ kỹ ấy của Dân ca.

Lướt qua các tác phẩm của Phạm Duy trong những năm 40, điều làm cho tôi chú ý hơn cả, ấy là cái nét quyến rũ vô song của bấy nhiêu bản nhạc, nét quyến rũ quái ảo và sâu xa. Và mãi cho đến bây giờ, tôi xin thú thực là sức quyến rũ lạ lùng như thế, tôi chỉ tìm thấy ở những bài hát trẻ em ngọt ngào của Lê Thương và gần đây hơn, trong các ca khúc cảm động của Lê Uyên và Phương mà thôi. Nếu đối với phụ nữ thời đó con người Phạm Duy là một kẻ quyến rũ bí hiểm (*le beau ténébreux*), thì đối với quần chúng nghe chàng hát, Phạm Duy đã là một kẻ quyến rũ sáng suốt biết bao nhiêu !

Sức quyến rũ rất trẻ trung, nhưng không có chút gì giả tạo và trống rỗng. Về quyến rũ chắc chắn là do tất cả những điều tôi nói ở các đoạn trước, nhưng nhất định cũng là về quyến rũ sâu xa và phức tạp hơn nữa, nét quyến rũ của chàng thanh niên Phạm Duy -- cũng như ở Mozart và Schubert -- chính là lối tận hưởng cuộc sống và muốn san sẻ cảm tình đó với kẻ khác. Giữa một thế giới đầy dẫy những xấu xa và bất toàn, nét quyến rũ ấy là một sự đối lực bằng cái thiện mỹ, sự đẹp đẽ và toàn thiện ấy thực ra đã xuất hiện như những chân lý trường tồn duy nhất.

Vâng, quả là sức quyến rũ quái ảo ! Tôi hiểu nỗi ngạc nhiên và say mê của các lớp quần chúng thính giả khi đó, quần chúng của đài Pháp-Á, đã từng chứng kiến bước đầu của chàng nhạc sĩ trẻ tuổi, và của ban Thăng Long lúc ấy đã yểm trợ chàng một cách đặc lực. Các lớp quần chúng của chàng thanh niên Phạm Duy đó chắc chắn đã ngỡ ngàng rằng một vì sao băng vừa mới xuất hiện trên nền trời nghệ thuật Việt Nam, một vì sao băng có lẽ đã vụt đi từ bốn nghìn năm về trước...

*Montreal, Octobre 1970*

## Bài 5

## Bản Chất

*Sáng tạo, đưa ra một cái gì đang ngủ yên trong thế giới vô cùng của các khả thể vào trong thế giới mong manh của các thực thể... đó phải chăng là cứu cánh tối thượng và là cái đẹp tối thượng của mọi tác phẩm nghệ thuật.*

G. Gabory.

1951, Phạm Duy, giã từ Việt Bắc, phóng thân lên đường tự do, vốn là nghệ sĩ trong mọi ý nghĩa của danh từ, vốn yêu không gian rộng lớn, chàng biết rằng nghệ thuật của mình chỉ có thể phát huy ở nơi nào mà sự tự do diễn đạt được tôn trọng, sự tự do mà thiếu nó thì không có một nghệ thuật chân chính nào có thể sống được.

Năm 1952, chàng nhạc sĩ của chúng ta -- bấy giờ cũng vừa là một người chồng trẻ -- đã vào miền Nam nước Việt. Sự nghiệp tiếp tục được xây dựng, vì thế vào các năm 1952-1953 đã xuất hiện liên tiếp những bản **Nụ Tầm Xuân, Tiếng Sáo Thiên Thai, Tình Hoài Hương, Lữ Hành, Thuyền Viễn Xứ, Bà Mẹ Quê, Vợ Chồng Quê, Em Bé Quê, Dạ Lai Hương, Tình Ca, Viễn Du** và **Hoa Xuân**: một loạt tuyệt phẩm kỳ diệu mà một nghệ sĩ ba mươi tuổi cống hiến cho đồng



bào. Những tuyệt phẩm mạnh mẽ và đẹp đẽ hơn mọi tác phẩm trước đây của Phạm Duy, những sản phẩm rất thuần túy và rất độc đáo của một thiên tài đã chầm chậm nhưng vững chắc tiến đến độ chín muồi. Lại cũng là những sản phẩm rất thuần túy của một con người phỉ nguyền, hân hoan về dục tình, của một con người sống an hoà với chính mình.

Trong những tác phẩm có thể nói là càng ngày càng đẹp đẽ ấy, sức mạnh đã được chế ngự kỹ hơn, điệu xảo về kỹ thuật tuy không kém xuất sắc những đã khéo hoà hợp với cốt nhạc, cái trữ tình đã trở nên thâm thiết hơn và thấm thía hơn, dài các hơn và cũng chính cố Phạm Duy hơn, nét quyến rũ của những năm 40 đã nhường chỗ cho một hạnh phúc hiền hoà và mãn mác, đôi khi thoáng chút siêu phẩm. Dường như Phạm Duy bấy giờ đã biết rõ hơn trước về những miền lưng lờ giữa cỏi đất trời, nơi thích hợp với tâm hồn nghệ sĩ của chàng. Đám quần chúng Saigon tụ hội tại rạp Thanh Bình đêm Ba mươi Tết năm 1954, say sưa lắng nghe Anh Ngọc lần đầu tiên cất tiếng hát bản **Tình Ca**, quần chúng ấy trong cơn xúc cảm chắc hẳn đã hiểu rằng chiếc sao băng của những năm 1940 đã nhanh chóng biến thành một vì sao sáng, thực ra là sáng như chưa bao giờ được trông thấy ở Việt Nam.

Thảng hoặc có một số người để ý đến sự phát triển cả chiều rộng lẫn chiều sâu của nghệ thuật Phạm Duy vào những năm 50, đã cho rằng sự phát triển đó chính ra là do ở việc nghệ sĩ đã vào sống ở miền Nam. Tôi không tán thành ý kiến ấy chút nào. Thực ra, cũng như nhà văn Thượng Sĩ, tôi không muốn phân biệt một Phạm Duy ngoài Bắc và một Phạm Duy trong Nam. Trước tiên là vì có nhiều ca khúc ra đời ngoài Bắc vào những năm 40 hoàn toàn xứng đáng với các bài ra đời trong Nam vào những năm 50. Hơn nữa, nếu Phạm Duy vẫn ở lại ngoài Bắc và nếu ông có thể được hưởng một sự tự do diễn đạt hoàn toàn thì có lẽ sự nghiệp của ông cũng phát triển không khác gì như ở trong Nam. Sau cùng, điều quan trọng hơn cả, là diễn trình của sự nghiệp nhạc sĩ ở trong Nam chỉ là sự tiếp tục hợp lý của diễn trình khởi đầu từ ngoài Bắc. Tôi hoàn toàn công nhận rằng không khí tự do của miền Nam là một kích thích đối với tác giả dân ca, nhưng điều chắc chắn hơn nữa là Phạm Duy, khi mới vào Nam, đã có sẵn nơi mình cái khả năng, cái cốt yếu của phát triển tương lai. Như vậy, phẩm chất, các thành tạo và cuộc diễn tiến của sự phát triển ấy là ở vấn đề thời gian, chứ không phải ở vấn đề nơi chốn.

1954: năm này cũng không kém phong phú về các tuyệt phẩm. **Phố Buồn** -- ai có thể quên được bản nhạc xinh xắn, với kỹ thuật âm điệu vừa tài tình vừa kín đáo ấy? **Hẹn Hò, Bình Dân Di Học, Thi Nhau Chăm Học** và nhất là **Lửa Hồng**: ca khúc sau cùng này -- hình như ngày rày có phần bị quên lãng -- lại là một trong những bài biểu lộ cái đà sống thuần túy nhất thường bắt gặp nơi Phạm Duy. Cái đà sống rất thường được diễn ra bằng một nhịp điệu táo tợn và một trò đa thần giáo về âm thanh và khúc điệu như cưỡng bức lôi cuốn ta theo. Không còn ngờ vực gì nữa, một phần lớn sức quyến rũ rất đặc biệt của Phạm Duy chính là do đó mà ra. **Lửa Hồng**! Ngọn lửa cháy sáng ngay trong lòng Phạm Duy, và ngọn lửa ấy vừa làm ra sức sống vừa thiêu đốt cuộc đời của chàng. Dầu sao, thật là kỳ diệu, cái việc chàng nghệ sĩ nọ đã truyền được đà sống và ngọn lửa ấy vào những tâm hồn đáng thương của chúng ta, nhờ ở mãnh lực tài năng của chàng, nhờ ở tài sử dụng tuyệt trần những tiếng nói và âm thanh.

Mặt khác, cùng năm ấy xuất hiện bốn bản dân ca mới, tuyệt hảo, cực kỳ đẹp đẽ: **Tình Nghèo, Đỗ Ai, Người Về và Ngày Trở Về**. Nét nhạc rộng lớn cũng như lời thơ đầy xúc cảm ở đây đã cho thấy rằng chúng ta đang tiến nhanh tới những thiên trường ca. Sự thực thì vào năm 1954 ấy, năm mà nhạc sĩ du khảo bên Pháp, vào lúc chưa hết năm 1954 ấy, Phạm Duy đã soạn xong phần đầu của **Con Đường Cái Quan**, tức là phần **Từ miền Bắc**. Tác phẩm lớn đã bắt đầu.

Trong những năm 1954-1955, ngoài khoá giảng về nhạc học mà Phạm Duy cùng dự với Trần văn Khê -- Trần văn Khê hồi ấy là một trong những kẻ đầu tiên được nghe bản trường ca trong lúc đang còn thai nghén -- nhạc sĩ còn học dương cầm và hoà âm với ông Robert Lopez, ông này vừa cảm động vừa khâm phục trước một học trò lạ lùng đã tiếp nhận trong vòng một năm tất cả những gì mà thiên hạ phải nghiên cứu trong tám năm. Chàng nghệ sĩ của chúng ta sẽ đem sở học ứng dụng ngay vào thực hành, nhanh chóng nhất là trong việc phổ nhạc các bài thơ của Cung Trầm Tưởng sau đây: **Mùa Thu Paris, Kiếp Sau, Tiễn Em, Đường Xưa Lối Cũ, Bên Nớ Bên Nì, Chiều Đông**. Ở đây, Phạm Duy vốn là một tay hoà hợp tài tình, tạo bạo, và nhất là có linh khiếu, thí nghiệm dồn dập về nhịp điệu, khúc điệu và hoà điệu, tuy vẫn không ngừng sáng tạo tác phẩm nghệ thuật. Những ca khúc khác vào khoảng cuối năm 50 ấy -- như

**Xuân Thì, Chim Lồng, Tiếng Hò Miền Nam, Tơ Tình, Chiều Về Trên Sông, Thương Tình Ca, Một Đàn Chim Nhỏ, Hò Lơ, Cho Nhau, Đường Chiều Lá Rung, Tình Quê, Hoa Rung Ven Sông, Vần Thơ Sầu Rung, Một Bàn Tay, Mộng Du, Thương Ai Nhớ Ai** -- cũng đều là những bằng chứng về những tân phẩm và những thí nghiệm mà khối óc nghệ sĩ luôn luôn dào dạt của Phạm Duy tưởng chừng như vừa nghĩ ra trong lúc vừa chơi đùa.

Mặt khác, suốt trong những năm 50 ấy, nếu nghệ thuật của nhạc sĩ thêm sâu sắc thì nghệ thuật của thi sĩ cũng thêm phần sâu sắc. Vì vậy, trong các bài như **Lữ Hành, Chiều Về Trên Sông, Thương Tình Ca, Tìm Nhau, Đường Chiều Lá Rung, Tạ Ơn Đời, Một Bàn Tay, Xuân Hành...** theo giọng năm tháng mỗi lúc một sâu sắc hơn, thi sĩ và con người lần lượt luân phiên tự hỏi mình về cuộc đời, về định mệnh, về tình yêu, về niềm đau khổ và sự chết, đôi khi tự hỏi trong dịu dàng và nhần nhục, bao giờ cũng tự hỏi một cách chân thành và nhiệt thành. Nhưng -- điều này mới nhiều ý nghĩa -- nếu thường khi người thi sĩ ở Phạm Duy có là con người của âu lo thì người nhạc sĩ ở nơi chàng vẫn luôn luôn là con người của xác tín.

Những biến cố của khoảng cuối của những năm 50 lại có tính cách tình cảm: một mối tình mới vừa len vào trái tim bao la của Phạm Duy. Tuy nhiên lần này, người tình là một nàng tiên như nàng tiên mà nghệ sĩ chưa từng bao giờ gặp trong đời mình, một nàng tiên đã lưu giữ chàng thắm thía hơn và lâu dài hơn những kẻ khác rất nhiều (*Người ta có thể tìm hiểu mối tình ấy cũng như về những mối tình khác của nhạc sĩ trong một cuốn sách của Tạ Tỵ sẽ xuất bản một ngày gần đây, cuốn sách có một nhan đề mang nhiều ý nghĩa: Phạm Duy Còn Đó Nỗi Buồn*). Và dưới vầng thái dương của mối tình này, nhiều tác phẩm đã ra đời, và mãn khai như những bông hoa quý chơn chứa hương nồng, khi thì tỏa hương hạnh phúc nhẹ nhàng rồi biến đi, khi thì thơm mùi băng khuâng rầu rĩ. Ôi, cái chất trữ tình của những ca khúc ấy thật là lớn lao, lạ lùng ! Đó là những bài thơ của mơ mộng, của sương mù mờ đục, những nét tỏ mờ, những lời hàm ý nhiều lần lặp lại mà vẫn khác nhau. **Thương Tình Ca, Ngày Đó Chúng Mình, Đùng Xa Nhau**: những giai điệu rộng mở và vươn cao như dáng thiên nga, bắt từ giọng trầm sâu thẳm và như thể một cơn trớn bất tận vươn lên những đỉnh mê mẩn tuyệt vời. **Đường Em Đi, Thú Đau Thương, Mưa Rơi**: những giai điệu yên tĩnh, nhuộm một băng khuâng dịu dàng. **Nếu Một Mai Em Sẽ Qua Đời, Còn Gì Nữa Đây, Tìm Nhau**: những giai điệu âu lo thấp thỏm hơn, hay bi thảm hơn. Và nhất là **Kiếp Nào Có Yêu Nhau** -- một trong những đỉnh cao nhất của sự nghiệp Phạm Duy. Ở đây bài thơ của Hoài Trinh đã gợi hứng cho nghệ sĩ một bản nhạc khó khăn và vĩ đại, gần như là hùng vĩ. Tính cách bi thảm vô song của bản nhạc ấy, cái luận lý, cái cảm xúc, cái đẹp vẹn toàn của khúc điệu ấy đều là những bằng chứng, nếu chúng ta cần có bằng chứng, tỏ rằng vào cuối những năm 50 nghệ thuật của Phạm Duy đã đạt tới mức tự chủ cao siêu.

Nhưng dù soạn những ca khúc ái tình, dù làm điện ảnh hay làm gì đi nữa, nghệ sĩ cũng không xao lãng công việc đã bắt đầu từ 1954. Và vào mùa xuân 1960, thiên trường ca **Con Đường Cái Quan** được hoàn tất. Đó là bản liên hợp phổ bao la nhất chí, kết quả kỳ diệu của bao năm trời làm việc và suy nghĩ sâu xa. Đó là bản liên hợp phổ của thiên tài và nỗ lực, bản liên hợp phổ của con tim, của tình yêu. Lời hứa của thời hòa niên đã được thực hiện và thực hiện đẹp để làm sao ! Cánh lưu tình năm nào bây giờ đã thành ra một vì tuệ tinh sáng chói đặc biệt đến nỗi trong phút chốc nhiều tinh tú khác ở gần đấy hoàn toàn bị phai nhạt. Ôi, còn đường lạ lùng của người con ông Phạm Duy Tồn, "người con của đất nước" theo lời tác giả muốn nhận, đã đi qua từ phố Hàng Cót xa xôi ngoài Hà Nội, cho đến những cuộc viễn du rục rờ trên con đường cái quan nọ ! *Đường Đi Đã Tới...* đoạn chót của bản trường ca nói thế. Những đối với Phạm Duy, người *Lữ Hành* không một mối, có đôi gót chân đồng, thì đường đi chưa hết. Bây giờ, còn phải đi xa hơn nữa.

*Montreal, Decembre 1970*

# Trên Đường Việt Tiến

*Từ lòng vực sâu thẳm nhất tôi sẽ tiếp tục tạ ơn đời. Nietzsche*

Như tương phản với bức bích họa lớn của năm 1960, trong năm 1961 Phạm Duy cống hiến cho chúng ta một loạt những thi phẩm nhỏ nhắn, tinh vi. Những bài **Xuân Ca, Bài Ca Trắng, Bài Ca Sao** và **Những Bàn Chân** ra đời, ca khúc sau cùng này lại không phải là một bức tiểu họa mà là một thứ tranh màu rất mạnh mẽ; lời thơ rần rỏi và đầy ý nghĩa, nét nhạc vững vàng về kỹ thuật đã cho tác phẩm một đặc tính riêng. Rồi lại những bản **Nước Chảy Bon Bon, Ngày Em Hai Mươi Tuổi, Nước Mắt Rơi** với một giọng sầu thu hút, và cuối cùng là **Ngậm Ngùi**, bài thơ đẹp đẽ của Huy Cận đã gợi hứng cho Phạm Duy hoàn thành một trong những khúc điệu đặc thù nhất của mình, một khúc điệu vừa nồng nàn vừa tinh tế, với lối xây dựng đặc biệt chu đáo.

Mặt khác, nếu trong cùng năm ấy Phạm Duy đã cho ra đời các bản dân ca Cổ truyền miền Bắc mà ông đã sưu tầm từ những năm trước như **Ơi Hoa Đẹp, Trèo Lên Quán Giốc, Qua Cầu Gió Bay, Cây Trúc Xinh, Hái Hoa...** thì vào năm 1962 ông lại cho xuất bản những bài **Một Mẹ Trăm Con, Ngày Mùa, Chiêng Trống Cồng, Hát Đò, Về Đông Bằng, Anh Mau Về...** những dân điệu Jarai, Thái, Takua và H'rê mà ông đã viết thêm lời mới. Tiếp theo đó, lại là những bài dân ca khác của miền Bắc, điệu hát mà Phạm Duy đã luyện tập ngày bé và ban nhạc AVT đã canh tân ít nhiều, một cách rất linh động, trong lối trình diễn theo kiểu khôi hài của họ.

Nhưng trong lúc ấy, nghệ thuật của nhạc sĩ không ngót sâu sắc thêm, và cũng vào năm 1962 Phạm Duy hiến cho chúng ta bài **Một Khúc**, lời thơ của Xuân Diệu: đây là một bức thủy họa của bức thầy, màu sắc mờ nhạt, tinh vi, với vẻ đẹp mê ảo của phái ấn tượng. Và lại còn bài **Tâm Sự Gửi Về Đâu**, thơ của Lê Minh Ngọc: tác phẩm trữ tình nồng nhiệt và say mê này là một trong những nhạc phẩm cảm động nhất của Phạm Duy.

Trong năm 1963 lại có bốn bài hát mới, bắt nguồn từ Dân ca hay có dáng dấp Dân ca là: **Xuân Buôn Thương, Mẹ Gọi Con, Anh Hỡi Anh Cúi Về** và **Miền Nam Lửa Sống** phần thơ của các tác phẩm này nhuốm vẻ giản dị rất gần dân chúng, nhưng phần nhạc thì trái lại, chứa đựng muôn vàn tinh vi tế nhị, chứng tỏ thiên tài sáng tạo bất tận của tác giả. Tiếp theo là truyện ca **Quán Bên Đường**, thơ của Bình Nguyên Lộc, ở đây từ một mẫu nhạc khởi sơ nhỏ bé, Phạm Duy đã xây dựng cả một công trình khá mạnh mẽ và đa dạng, về phương diện nhạc điệu cũng như về phương diện tiết điệu và hoà điệu. Nhưng năm 1963 ấy lại đặc sắc ở chỗ đã hướng nhạc sĩ về một kinh nghiệm sáng tạo khác: để thỏa mãn nhu cầu của hai cuốn phim, tác giả đã soạn hai tiểu ca kịch: **Chức Nữ Về Trời** và **Tấm Cám**. Hình như các tác phẩm này không được quảng đại quần chúng biết đến mấy, tuy nhiên -- tôi đã nhấn mạnh ở bài trước -- đó là những chứng cứ về thiên tài uyển chuyển và đa diện của Phạm Duy. Kinh nghiệm sáng tác này có phần khó khăn và táo bạo đối với chàng nhạc sĩ của chúng ta, nhưng nhạc sĩ vẫn vượt qua vẻ vang. Dĩ nhiên đây là những tiểu ca kịch theo lối Phạm Duy, nhưng lúc nào cũng đầy những vẻ đẹp đẽ, duyên dáng. Phạm Duy thật là tài tình !

Trong năm 1964 xuất hiện **Tôi Còn Yêu Tôi Cứ Yêu**, một tác phẩm cảm động và đầy ý nghĩa, và **Tuổi Trẻ Bất Khuất**. Nhưng bản đại hợp phổ của Phạm Duy trong năm ấy là thiên trường ca **Mẹ Việt Nam**. Đây là một tác phẩm vĩ đại, một phép lạ về sự đổi mới bản thân, một tuyệt đỉnh của trữ tình trong thơ và nhạc Phạm Duy lúc bấy giờ. Nếu bản liên hợp phổ **Con Đường Cái Quan** đã đẹp đẽ và tuyệt hảo một cách lạ lùng, thì bản liên hợp phổ **Mẹ Việt Nam** thâm trầm hơn và vĩ đại biết bao, hoàn toàn hơn biết bao ! Từng trang từng trang, hết trang trọng đến lâm ly, hết bằng khuâng lại buồn thảm, rồi rạng rỡ khai phóng và hân hoan. Sức Việt tiến thật là khiếp ! Ngôi tuệ tinh năm 1960 đang biến thành một mặt trời, và những tia nắng mạnh mẽ xuyên thủng bầu không khí Việt Nam mỗi lúc một u ám thêm của khoảng giữa những năm sáu mươi vậy.

1965, Phạm Duy soạn **Huyền Sử Ca Một Người Mang Tên Quốc** -- bài hát có khúc điệu vừa kiêu hãnh vừa cao nhã ấy chắc chắn là một trong những nhạc phẩm mạnh mẽ nhất của Phạm Duy vào giai đoạn này -- nhưng tác giả đã cho chúng ta thấy mức độ nghệ thuật về khúc điệu và hòa điệu của ông cao đến bậc nào trong bức miêu nhân thạch **Mùa Xuân Yêu Em**, thơ của Đỗ



Quý Toàn. Với âm thể "**Mi giáng trưởng**" rạng rỡ và luôn luôn đặc ý đối với Phạm Duy, nhạc sĩ đã xây dựng một khúc điệu phong phú và tân kỳ, gần như của Debussy, nhưng một Debussy ở Việt Nam, lối hoà âm ấy không phải không liên hệ với những hoà âm của **Sông Mẹ** và **Biển Mẹ**, hai phần cuối cùng trong **Mẹ Việt Nam** lúc bấy giờ hãy còn mới mẻ trong trí nhớ của Phạm Duy.

*Nhưng trong lúc ấy thì Việt Nam mỗi lúc biến thành xứ sở của đau thương và tan tác. Và trước cuối năm ấy, **Tâm ca** ra đời...*

Tâm ca ! Tất cả nhạc phẩm Phạm Duy há không phải là tiếng hát của con tim, rồi sao ?! Tiếng kêu của con tim của cõi lòng khốn khổ của một con người, của một nghệ sĩ đã sống từ hăm lăm năm giữa một thế giới bạo động và khổ đau. Đây là những cái nhìn bi thảm nhưng đầy mến thương của một người muốn cố gắng nhận rõ niềm khổ đau đích thực của dân tộc mình, những cái nhìn sắc bén của một người muốn cố gắng nhận diện kẻ thù đích thực, những cái nhìn băng khuâng hay suy tư của một người đang thắc mắc về cuộc sống, về cái chết, về định mệnh, những cái nhìn khinh khoái hơn hay tươi vui hơn của một người đang từ đáy thẳm của vực sâu, vẫn tiếp tục tạ ơn đời.

Đây là những khúc điệu phần nhiều nhuốm vẻ giản dị trơ trụi và cũng cảm kích nữa. Cái giản dị và trơ trụi ấy đối với Phạm Duy nó bất thường đến nỗi khi ông mới soạn một bài Tâm Ca thì có kẻ tưởng ông "cạn nguồn nhạc hứng". Cái giản dị và trơ trụi của phần nhạc điệu trong một số bài tâm ca ấy hiển nhiên là do tác giả cố ý, bởi vì nếu không phải thế thì làm sao cất nghĩa được sự phong phú về khúc điệu cũng như về hoà điệu trong các bài tâm ca mới soạn ra sau này vào những năm 1966 và 1968, như **Nhân Danh, Bi Hải Kịch, Những Gì Sẽ Đem Theo Về Cõi Chết, Đi Vào Quê Hương, Chuyện Hai Người Lính** và **Trả Lại Tôi Tuổi Trẻ ?** (*trong những bài tâm ca mới này có bốn bài không được xuất bản, vì những lý do mà người ta có thể đoán biết dễ dàng*) phần lời thì cô đọng và phong phú, phần nhạc lại giản dị và trơ trụi: chỗ tương phản nghệ thuật, do chính sự cố ý của Phạm Duy ấy. Thực ra chỉ làm cho mười bài tâm ca đầu tiên thêm phần ác liệt.

**Mười Bài Tâm Ca** được quần chúng và phần lớn các nhà phê bình Việt Nam đón tiếp với nhiều xúc cảm và cảm tình, nhưng có lẽ cũng không nên lấy làm ngạc nhiên về chuyện một vài kẻ đã tìm cách bôi đen tiếng lòng của Phạm Duy, và có lẽ cũng không nên lấy làm ngạc nhiên về chuyện các bài tâm ca đã bị mấy nhóm chính trị lợi dụng để trút tội lỗi chiến tranh lên đầu nhà cầm quyền hiện tại (*dường như rồi cũng mấy nhóm chính trị này làm lại những trò ấy đối với Trịnh Công Sơn*). Tuy nhiên tất cả những chuyện ấy không dính dấp gì đến mục đích của Phạm Duy khi ông soạn tâm ca.

Con người vốn tương đối ít chịu giải thích về các hoạt động nghệ sĩ của mình đó, một hôm đã viết cho tôi những giòng đầy ý nghĩa : "*...Tôi không muốn làm lợi khí của bất cứ bên nào. Tất cả những điều tôi muốn nói đều đã được nói ra trong các bài tâm ca hay trường ca, tôi không muốn vênh vang một thái độ trong các tác phẩm ấy, tôi chỉ muốn phô diễn một lời than thở... Ở đây tất cả dân tộc bị khiếp đảm vì cuộc chiến tranh kéo dài từ ba mươi năm nay. Ai cũng muốn tìm nơi ẩn trốn, nhưng sự ra đi không phải chuyện dễ dàng, cho nên người ta hoà ra tù túng, ngột vực và đôi khi bạo ngiệp nữa ! Người ta không có thì giờ để học hỏi, để đoàn kết, để giáo dục nhau... Mười bài Tâm Ca ra đời là để chống lại sự vong thân ấy !*" Tôi không muốn nói gì thêm vào những lời này.

1966, Phạm Duy ít nhiều bị nhốt trong chiếc lồng son của các tâm ca, cố gắng vùng vẫy để thoát ra. Do đó mà có các bài **Vĩa Hề Ca**. Chắc chắn là tôi không dám trách Phạm Duy đã soạn ra mấy bài hát thông tục ấy. Trái lại còn thán phục con người đã ráng cười qua nước mắt, đã cố gắng làm vơi nỗi khổ đau của mình bằng một cách thức tầm thường hơn. Mặt khác, làm sao mà một số người Việt Nam lại tố cáo Phạm Duy nhất là về vấn đề các bài **Vĩa Hề Ca** đã nhận tiền của ngoại nhân (!) để làm những bài hát vui, hòng lấp những nỗi đau thương của dân tộc Việt Nam được nhỉ ? Thật là chuyện giả dối vu cáo tồi tệ. Phạm Duy há chưa nói khá đầy đủ về những nỗi đau thương và thăng trầm của dân tộc hay sao để người ta phải kết tội ấy muốn "*khỏa lấp những đau thương của dân tộc mình*" và, tệ hơn nữa, còn để "*nhận tiền bạc*" nữa à ?

Nhà văn Thế Uyên cũng đã nhận thấy, Phạm Duy là một nghệ sĩ không chịu bị phồng hoá. Đó là một người chỉ hoàn toàn là mình, đó cũng là một người hoàn toàn hợp lý với chính mình. Vì vậy, theo tôi thì những bài *Vĩa Hề Ca* ấy là những giây phút chân lý mà Phạm Duy không muốn phổ biến bằng cách nào khác hơn. Vả lại, mặc dù người ta không thể xếp các bài ấy vào hàng tuyệt phẩm, tuy nhiên chúng vẫn có rất nhiều nét duyên dáng và linh hoạt. Tác giả đã có lần bảo tôi : *"khuôn mặt mờ nhạt của Phạm Duy, có lẽ, nhưng đó vẫn là những khuôn mặt !"* Phạm Duy có lẽ phần nào giống như những con hải điều to lớn nọ, lượn trên từng cao thì tài tình nhanh nhẹn, nhưng một khi xuống đất thì lại có dáng điệu lúng túng vụng về. Tuy vậy Phạm Duy vẫn đi được, và, tôi có cần nói thêm chẳng, dù sao vẫn đi một cách đẹp đẽ hơn là những loài du cầm kể trên.

Tiếng cười có lẽ không phải là sở trường của Phạm Duy -- ở đây tôi không muốn bảo rằng con người ấy không biết cười và luôn luôn sống trong niềm lo hãi của đau buồn : trái hẳn lại. Có lẽ nên nhớ rằng Phạm Duy quả là con của cụ thân sinh ra mình ông Phạm Duy Tồn, nhà văn, nho sĩ khổng giáo đầu tiên đã dám viết cả chuyện tục tĩu, ông Phạm Duy Tồn mà một số báo văn học gần đây dành riêng cho văn chương hài hước đã mô tả như ông vua truyện tiểu lâm -- và tuy thế, chắc cũng không dễ gì có thể rũ bỏ được nỗi u buồn mang nặng trên tâm hồn, bằng vài ba bài hát. Do đó mà tôi đã nói ở một bài trước đây rằng niềm vui trong một vài bài *Vĩa Hề Ca* không tự nhiên đối với Phạm Duy (ít ra đó là cảm tưởng của những kẻ viết bài này, kẻ này có thể nghĩ sai). Nhưng dù sao Phạm Duy vẫn cần viết ra những bài **Tôi Bảo Tôi Mãi Mà Tôi Không Nghe, Sức Mấy Mà Buồn, Nghèo Mà Không Ham** v.v... bởi vì tôi nghĩ sự tự do sáng tạo của ông vẫn quan trọng hơn là... bệnh táo bón của một số người trong chúng ta !

Trong những năm 1965-1966-1967, Phạm Duy soạn những bài hát cho cán bộ xây dựng nông thôn và những bài hát cho quân đội như **Tứ Đại Công Khai, Nông Thôn Quật Khởi, Hát Hay Không Bằng Hay Hát, Khoác Áo Màu Đen** và một số bài khác -- và cho xuất bản bốn bài dân ca cũng được sưu tầm từ nhiều năm trước như các bài dân ca đã nói trên, là **Lý Con Sáo, Lý Che hường, Lý Chim Khuyên** và **Lý Quạ Kêu**.

Năm 1966 ông soạn bốn bài tâm ca mới: **Nhân Danh**, lời ca ác liệt, ý nghĩa súc tích, khúc điệu và hoà điệu tương ứng với một kỹ thuật điệu xảo lạ thường; và **Bi Hải Kịch** với **Đi Vào Quê Hương**, soạn theo thơ của Thái Luân và Hoa Đất Nắng, giọng mỉa mai chán chường, khúc điệu chua chát và có phần quái đản, hoàn toàn hợp với lời ca. **Những Gì Sẽ Dem Theo Về Cõi Chết**, một tác phẩm rất đặc biệt, sức xúc động mạnh mẽ hiếm có, tác phẩm của một người chưa hẳn đã thấy cái chết gần kề, tuy nhiên -- điểm tế nhị -- đã thấy nó không còn xa như trước. Và sau rốt là một hoà bình ca: **Kỷ Niệm**. Ở đây bao nhiêu là buồn bã của con người đã xế bóng đang nhớ thương biết bao sự việc, vâng, có lẽ là những sự việc quan trọng nhất và đang mong ước gần như tuyệt vọng được người ta trả lại cho ông tất cả.

1967, sự nghiệp trước tác tiếp tục được xây dựng thêm: **Người Yêu Của Cán Bộ, Hò Yêu Nước, Dân Quân Tự Vệ, Anh Hùng Trong Trắng, Tay Súng Tay Cày và Bà Mẹ Phù Sa...** Tác giả đã viết câu: *"nhớ thương bà Mẹ Gio Linh"* ở trên đầu bản hợp phổ **Bà Mẹ Phù Sa**, một bản nhạc có tính cách gần như thôi miên với nét nhạc trơ trụi thật đau xót. Nhưng cái trơ trụi mà người ta thường nhận thấy ở Phạm Duy vào khoảng bán thập niên 60 ấy, nếu nó liên hệ rất nhiều với nỗi niềm trơ trụi trong nội tâm tác giả thì đồng thời nó cũng tiêu biểu cho nước Việt Nam mỗi lúc mỗi thêm trơ trụi, mỗi lúc mỗi thêm trần trụi trong niềm đau khổ. Trong một xứ sở đầy tang thương ấy, thỉnh thoảng người nghệ sĩ từ bỏ cái duyên dáng quen thuộc của mình để chọn lấy một lối diễn đạt trực tiếp hơn, giản dị hơn, thậm thía hơn và cũng sâu sắc hơn. Nhưng nếu phần lời ca của **Bà Mẹ Phù Sa** đầy cảm xúc liên tục (*hãy nghe bản ghi âm do Thanh Vũ thực hiện chỉ có độc tiếng đàn ghi-ta đệm theo: thật là cảm động, thật là hay !*) thì về phần khúc điệu, nét nhạc và tiết điệu sắc sảo lạ thường. Thật là vững vàng, đầy nghệ thuật ! Từ năm này qua năm khác, Phạm Duy luôn luôn tiến xa, từ chỗ tuyệt đỉnh này sang chỗ tuyệt đỉnh khác.

Nhưng nghệ sĩ có từ bỏ cái duyên dáng của mình -- tôi nhấn mạnh -- may mắn thay, đó chỉ là trong những trường hợp đặc biệt mà thôi, và trước năm 1967 ấy, chúng ta lại được biết bài **Tôi Đang Mơ Giấc Mộng Dài**, phỏng theo lời thơ của Lệ Lan, công trình tinh vi của một năng



tiên và một ông hoàng nghệ thuật. Ôi, vẻ đẹp của bài hát ấy, làm sao có thể viết nên lời ? Trên bài thơ vừa xinh xắn vừa cảm động ấy, Phạm Duy đã chạm trở một khúc điệu nhẹ nhàng vui tươi -- một niềm vui tươi đã gạn bớt đau khổ -- nhẹ nhàng nồng nhiệt, sự nồng nhiệt đặc biệt của Phạm Duy làm cho ca khúc của ông có đặc điểm riêng. Lại thật là cảm động, thật là tuyệt hảo.

Năm 1968, xuất hiện các bài **Tôi Không Phải Là Gỗ Đá, Một Hai Ba Chúng Ta Đi Lính** -- một ca khúc mĩa mai, nhịp hành khúc -- **Nhìn Mặt, Tôi Biết, Kỷ Vật Cho Em** -- bài hát này chỉ bắt đầu nổi tiếng từ cuối năm 1970 -- và hai bài tâm ca khác là **Trả Lại Tôi Tuổi Trẻ** -- bài hát giấu kín niềm cảm xúc và chân lý dưới một khúc điệu vui tươi và nhịp nhàng -- và **Chuyện Hai Người Lính Việt Nam** một kiệt phẩm vô song, trong đó Phạm Duy đã nói hết về cuộc chiến tranh hải hùng này trong hai đoạn ca làm ứa lệ.

Cũng trong năm này nhạc sĩ cũng hiến cho chúng ta bản **Khi Tôi Về**, một hoà bình ca. Dựa theo một bài thơ của Kim Tuấn, dựa theo lời thơ ấy, nhạc sĩ đã xây dựng một khúc điệu cực kỳ hùng tráng và linh động, một loại hành khúc mới, với một kỹ thuật điệu xảo phi thường, với một khúc điệu có lối hoà âm rất bao la, rất đặc biệt, tóm lại rất là Phạm Duy. Trong những năm 1969-1970 ấy, đối với người Việt Nam -- theo một lối nói của chính Phạm Duy -- thì hoà bình hình như hoà thành mỗi lúc một thêm hư ảo. Nhưng con người ấy, đối với tất cả và trái với tất cả, vẫn muốn giữ vững hy vọng. Bài **Ngày Sẽ Tới** nói lên niềm hy vọng ấy, và nói một cách tuyệt vời làm sao ! Lời lời trau chuốt, chứa nặng muôn vàn cảm xúc, khúc điệu kiêu kỳ, hùng tráng, hoà điệu phong phú và phóng khoáng.

Thật là huy hoàng ! Bài **Cung Chúc Việt Nam** lại cũng nói về niềm hy vọng ấy, nhưng lần này nói bằng cách dịu dàng và bình tĩnh hơn nhiều, một cách phổ quát và tượng trưng hơn nhiều. Những lời cung chúc của Thanh Hữu ở đây đã gọi hứng cho Phạm Duy một số trong những câu thơ thích thiết nhất, đẹp đẽ nhất của ông, những câu thơ phản ánh được tất cả những gì là khiêm cung đích thực nơi con người mà thiên hạ từng kết tội là kiêu căng quá đáng ấy... Khúc điệu của bài này thoát tiên u buồn rồi nhẹ nhàng tươi sáng, mặc dù -- lại một lần nữa -- có phần trơ trụi. Bản **Một Ngày Một Đời** sẽ kết thúc năm 1969 ấy. Mĩa mai, xót thương, nước mắt, chối từ, chấp nhận, tiếc than, hy vọng: tất cả cùng chan hoà lẫn lộn trong một điệu khúc có màu sắc gần như huyền bí. Vâng, cái đỉnh mệnh hải hùng của nhân loại ấy, chính là Phạm Duy, chính là một người Việt Nam đã phô diễn nên.

\*\*\*

*Tôi biết rằng niềm đau khổ là sự cao thượng duy nhất. Baudelaire*

Nhưng vào khoảng cuối những năm 60 ấy, biến cố trong đời nghệ sĩ một lần nữa lại là biến cố tình cảm. Nàng tiên tuyệt vời đã bước vào cuộc đời Phạm Duy mười năm trước bây giờ nhẹ nhàng rút ra khỏi. Mỗi tình đã từng đưa Phạm Duy đến những đỉnh cao bao nhiêu, thì sự thiếu vắng tình đó cũng lại dẫn chàng vào cảnh đau đớn khủng khiếp bấy nhiêu, đối với cả con người lẫn nghệ sĩ. Nhạc sĩ đi trên quãng đường vắng đêm trường, nơi mà người con gái đã làm cho hoa ngát hương không còn nữa. và chính sự hiện diện của vắng thiếu ấy đã làm bối cảnh cho các bản tình ca mà nhạc sĩ đang sáng tác. **Ngàn Trùng Xa Cách, Tóc Mai Sợi Vắn Sợi Dài, Nha Trang Ngày Về, Đừng Bỏ Em Một Mình, Con Quỳ Lạy Chúa Trên Trời, Phương Yêu, Nước Mắt Mùa Thu, Yêu Là Chết Ở Trong Lòng, Giết Người Trong Mộng**: đó là những bài thơ buồn thấm thiết hay băng khuâng, những bài thơ của chia ly, rời của nhớ nhung và cô độc, lại có khi còn là những bài thơ của nước mắt hay của những mộng mơ đang tàn phai. **Yêu Là Chết Ở Trong Lòng**, bài thơ của những mảnh tình đã chết hay phải giết chết ! Làm sao giết được, vâng, làm sao giết được người trong mộng ấy ? Làm sao, như Hàn Mặc Tử, giết được người đã ra đi nhưng đêm đêm vẫn hiện về, người mà ta muốn giết đi nhưng ta còn mãi mãi cứ yêu. Làm sao giữ được người trong mộng, để được tình yêu dấu bể bàng ? Giết người trong mộng hay giữ người trong mộng ? Đường như nghệ sĩ không tìm được lời giải đáp cho câu hỏi khắc khoải của mình. Tuy nhiên, hãy để ý đến phần hải âm cuối trong câu nhạc kết của nhạc phẩm cảm động **Giết Người Trong Mộng** này, hai âm bất ngờ sẽ an hoà nhờ âm "**Sol trưởng**",

như đã tỏ sau giấc mơ dữ dội, nhạc sĩ đã tìm lại được giấc ngủ yên lành và thoải mái.

Nhưng trong khi các bài thơ cho ta biết rõ về mức độ của vết thương lòng của thi sĩ, thì các khúc điệu lại còn cho ta biết một cách đau đớn hơn, đầy ý nghĩa hơn về tất cả nỗi thăng thốt, tất cả sự thống khổ của con người vắng thiếu niềm hạnh phúc có lẽ là lớn nhất trong đời mình. *Yêu đương là tiếng than van, yêu thương là nát cung đàn...* nghệ sĩ đã bảo ta như thế trong bản **Yêu Là Chết Ở Trong Lòng**. Thật vậy, đây là những khúc điệu u buồn sâu xa, băng khuâng hay trang trọng, cũng là những khúc điệu ngang ngạnh kỳ cục hay rã rời, những khúc điệu phần nào phiêu dạt lan man, trong ấy ngọn lửa trữ tình lớn lao thuở nào chỉ còn loáng thoáng bùng lên đây đó những đốm nhỏ. Đây là những khúc điệu của một con tim đang ngừng đập, những khúc điệu thường khi nặng nề và đứt quãng của một con người hình như đang chống chọi với chính mình, những khúc điệu tiến lên lụp chụp từng hồi với một loạt những âm trường ngắn ngủi, những khúc điệu hỗn hển, của một con người nghệt thở đang bị ngăn chặn mất thứ dưỡng khí sinh tử của mình là: Ái tình.

Và lý do là... *"chỉ có ái tình mới có thể làm tôi suy sút"* Phạm Duy đã thú thực với tôi như thế trong một lá thư. Tuy nhiên nếu tôi phải nói rằng một vài bài trong số các ca khúc có phần kém sút, tôi cũng phải nhấn mạnh rằng nó chỉ sút kém đối với chính Phạm Duy mà thôi. Tôi biết có nhiều nhạc sĩ Việt Nam khác sẽ lấy làm sung sướng được là tác giả những bài hát gọi là sút kém ấy ! Dù sao, những nhạc phẩm nọ cũng không hoàn toàn, sút kém, phần lớn trong số ấy thực ra được vớt vát nhờ vô số những chỗ táo bạo về hoà điệu như chưa từng thấy trong tác phẩm Phạm Duy.

Nghệ sĩ thỉnh thoảng có thể sa ngã nhưng đã tức thì vùng dậy. Vì nhiều lý do, những năm 1968-69 đã là những năm khó khăn đối với Phạm Duy, những năm 1970 đánh dấu bước đầu của cuộc phục hưng rõ rệt trong nghệ thuật của ông, đặc biệt qua các bài **Phượng Yêu, Nước Mắt Mùa Thu, Kể Chuyện Đi Xa** và nhất là **Mùa Thu Chết**. Bài thơ về mùa Thu của Guillaume Apollinaire ấy đã ám ảnh suốt tuổi thanh niên của Phạm Duy. Nhưng có lẽ cần phải trải qua tất cả những nụ cười và nước mắt, tất cả niềm vui và nỗi khổ của một kiếp người, bấy giờ các câu thơ của nhà thi sĩ nước Pháp mới gợi hứng cho Phạm Duy viết được một nhạc tứ phong phú và đầy ý nghĩa như thế. Quần chúng Việt Nam đã dành cho **Mùa Thu Chết** một sự đón tiếp xứng đáng, nhưng tưởng rằng ca khúc ấy là một thành công dễ dãi đối với tác giả là sai lầm. Nghiên cứu kỹ lưỡng bản hợp phổ ta nhận thấy đó là một trong những công trình khúc điệu tinh tế và cẩn thận nhất của Phạm Duy. Đó là một khúc điệu rất công phu, nhưng nhờ nghệ thuật tuyệt diệu của nhạc sĩ cho nên người nghe tưởng chừng như tác giả đã nói phăng ra một hơi. Các hoà âm bao trùm khúc điệu ấy cũng tài tình không kém, khiến cho trang nhạc tuyệt vời ấy thành ra toàn hảo.

Cuối năm 1970, lại xuất hiện bài **Dạ Hành**, lời lẽ ác liệt, gần như ghê rợn, khúc điệu hùng dũng và quả quyết, bao trùm bởi một hoà điệu mạnh mẽ và kỳ lạ trong tiến trình của nó: nhà phù thủy của những năm 40 càng ngày càng thiên về những buổi tà lễ; ông ta không còn điều khiển âm binh quỷ sứ nữa, bây giờ ông ta nhảy múa với chúng ! Rồi lại còn bài **Thu Ca Điệu Ru Đơn** dựa theo một bài thơ nổi tiếng của Paul Verlaine. Sự lựa chọn bài thi ấy rất có ý nghĩa và chứng tỏ rằng Phạm Duy vẫn còn bị các kỷ niệm cũ dày vò. Đây là một khúc điệu ghen ngào và tê tái thoảng hương vị của tử thần, một khúc điệu chậm rãi và khốn khổ, một thứ đưa ma quanh co qua những nẻo đường u tối của âm *"Ré thứ"*, một đám ma mà kẻ chết phải chăng là Phạm Duy ? Vâng, *"đường về nghĩa trang mộng mênh và lênh đênh"*. Và kẻ đi trên đường ấy, là một người cô đơn...

Tháng 2-1971. Tôi nhìn hai bài hát vừa nhận được: **Trả Lại Em Yêu** và **Đạo Ca Một**. Bài thứ nhất dành cho lớp thanh niên phải giã từ mái trường để ra mặt trận. Lời thơ đơn sơ mà đầy cảm xúc, đầy thứ tình nhân ái vốn làm cho thơ của Phạm Duy cũng có một cái gì duy nhất, một cái gì duy nhất và an ủi :

*Trả lại em yêu khung trời Đại học  
Con đường Duy Tân cây dài bóng mát  
Buổi chiều khuôn viên mây trời xanh ngắt  
Vết chân trên đường vẫn chưa phai nhạt*

Trả lại em yêu khung trời mùa hạ  
Ngon đèn hiu hiu, nổi lòng cư xá  
Vài giọt mưa sa hôn mềm trên má  
Tóc em thơm nồng dáng em hiền hoà  
Anh sẽ ra đi về miền cát nóng  
Nơi có quê hương mịt mù thuốc súng  
Anh sẽ ra đi về miền mệnh mông  
Cơn gió Cao nguyên từng đêm lạnh lùng...  
Anh sẽ ra đi chẳng mong ngày về  
Trả lại em yêu con đường học trò  
Những ngày Thủ đô từng bừng phố xá  
Chủ nhật yên ương hẹn hò đây đó  
Uống ly chanh đường, uống môi em ngọt  
Trả lại em yêu mối tình vời vời  
Ngôi trường thân yêu bạn bè cũ mới  
Đường buồn anh đi bao giờ cho tới  
Nỗi đau cao vời, nỗi đau còn dài  
Trả lại em yêu, trả lại em yêu  
Mây trời xanh ngát...

Với những lời thơ man mác ấy, con tim của Phạm Duy -- con tim Phạm Duy chưa gợn nét nhần ấy -- phô diễn một khúc điệu dưới hình thức tình ca của tuổi thanh xuân, tình ca vừa buồn man mác, vừa vui dịu dàng, tình ca của một hạnh phúc mong manh và tưởng chừng đang bị đe dọa, tình ca mà cũng là một thứ valse chậm, điệu valse không phải theo kiểu Strauss hay Schubert, nhưng là điệu valse theo kiểu Phạm Duy, thứ valse của hoài niệm, thứ valse của u sầu, lướt nhẹ trên cầu vồng óng ánh của ký ức... Đây là một khúc điệu bề ngoài có vẻ giản dị và dễ dàng mà chỉ có các bậc thầy mới đạt được, cái giản dị và dễ dàng vốn là kết quả của nhiều năm dài cố gắng kiên tâm không ngừng. Bài hát ấy, nếu phần hoà điệu rắc rối quá thì sẽ không hợp, cho nên do khiếu mỹ quan riêng, Phạm Duy đã chọn cho khúc điệu tinh vi của ông một lối hoà âm tương đối giản dị, giản dị nhưng rất đặc biệt. Tuy vậy, tác giả vẫn dành cho ta một ngạc nhiên nhỏ: vào đoạn cuối của bản nhạc, nhạc thể chính bất ngờ chuyển từ "**Mi giáng trưởng**" sang "**Sol trưởng**" ở phần tái trình cuối cùng. Sự chuyển biến đột ngột từ "**Mi giáng trưởng**" -- âm thể tươi sáng một cách dịu dàng thanh thoát -- sang "**Sol trưởng**" -- âm thể sáng lóa chói chang hơn -- phải chẳng tiêu biểu cho tâm trạng của chàng sinh viên trẻ tuổi đang vẩn vơ giữa muôn nghìn kỷ niệm êm đềm bỗng thành linh, vào các câu thơ chót, rơi về thực tại phũ phàng và đau đớn hơn ? Dù sao, nét bút hoà điệu sau cùng đã hoàn tất vẻ đẹp của bức thủy họa **Trả Lại Em Yêu** cảm động và tinh vi.

Mặt khác, bài **Đạo Ca Một** cho ta thấy một kinh nghiệm về tâm linh và nghệ thuật mới hẳn và khác hẳn. Đây là một bài thơ rất hay của Tuệ Không Phạm Thiên Thư, là bài đầu tiên của một loạt ca khúc mới. Hãy xem Phạm Duy phổ nhạc những lời thơ lạ lùng và gợi hứng ấy ra sao.

Bài ca mở đầu bằng một đoạn khí nhạc có tình cách huyền bí và xa xôi báo hiệu cho ta biết trước một nghi thức khác thường sắp đến. Quả nhiên với bài thơ của phân vân ấy, nghệ sĩ xây dựng một khúc điệu bất định và nhợt nhạt, một khúc điệu đi xuống và kiệt lực như không đủ sức vượt nổi từng nhịp ca, một khúc điệu tựa hồ một cầu thần chú tang khí. Nhưng đó lại là một khúc điệu thích hợp tuyệt vời với ý nghĩa siêu hình của bài thơ. Nhưng, ở đây cũng thế, tay phù thủy đích thực, hay nói cho đúng hơn, nhà sư đích thực, cũng lại là Phạm Duy. Và xung quanh ngôi bàn thờ khúc điệu ấy, nhà sư của chúng ta cho thắp lên một lư hương hoà điệu kỳ lạ không kém, một lư hương có mùi phong phú và vời vời, một lư hương trần tục.

Vào khoảng giữa của bài đạo ca ấy, Phạm Duy đưa vào rất đúng chỗ, mấy câu thơ của thi sĩ Tản Đà ngày nay đã trở thành ca dao Việt Nam : "**mình với ta tuy hai mà một, ta với mình tuy một mà hai**"... Thế là nhà sư của chúng ta bỗng nhiên biến thành một kẻ theo tà giáo, một kẻ hoàn tục và tẩu mã, thế là nhà sư của chúng ta trốn thoát ngôi chùa nhịp 4/4 và âm giai sử bộ "**Sol trưởng**" nọ, ngôi chùa của sự bất định về nhịp điệu và hoà điệu, thế là -- cuộc hoá thân mới thật là kỳ lạ -- trong khoảnh khắc, con người thánh thiện của chúng ta đã biến thành một



gã mục đồng hào nháng của một miền viễn Tây Việt Nam không tưởng, một gã mục đồng hoang đường an tọa trên lưng một con trâu cũng hoang đường không kém, con trâu ba chân -- ba chân ấy là ba hoà âm của "*La giáng*", "*Si giáng*", "*Mi giáng*". Nhưng ai bảo rằng cưỡi một con trâu như thế là khó ? Người cưỡi và con vật đã phi hai lượt quanh vòng rào trong nhịp 2/4 với vẻ vui thích rõ rệt. Rồi cuộc "phi trâu" (như phi ngựa) khinh khoái ấy chấm dứt bằng ba tiếng thở dài luyến tiếc trên âm thể "*La giáng, Si giáng, Mi giáng*". Đây, cuộc truy tầm chân lý có thể diễn ra trong một ngôi chùa tôn nghiêm cũng như có thể diễn ra giữa trời và ngoài đồng như thế đấy ! Trong khi sáng tạo tuyệt phẩm độc đáo và xuất sắc ấy, Phạm Duy không nhất thiết phải nghĩ như thế, nhưng tác giả viết bài này, vốn là một người Tây phương, nên có phần nào thích tưởng tượng ra như vậy.

Những lời bình chú về bài **Đạo Ca Một** trên đây -- những lời bình chú mà tác giả xin được tha cho chút lỗi bất kính -- và những dòng viết về bài **Trả Lại Em Yêu** thực ra đã chứng tỏ tình cách phức tạp trong cá tính nghệ sĩ của Phạm Duy. Giản dị lẫn với phức tạp, phức tạp lẫn với giản dị: tình cách lưỡng diện ấy là một trong những nét căn bản của thiên tài Phạm Duy. Có khi là sự giản dị và thơ ngây của trẻ con, có khi lại là sự phức tạp và trân trọng của người lớn, lại cũng có khi là cả trẻ con lẫn người lớn chan hoà làm một, lẫn lộn, giao thoa không ngớt, tác động lẫn nhau, pha chế biến cải không ngừng đổi mới. Cánh hoa hay bóng chim, cánh hoa và bóng chim. Con người ấy là hai mà cũng là một, con người ấy là một mà cũng lại là hai. Đó là lẽ huyền bí của kẻ nghệ sĩ, lẽ huyền bí của con người, lẽ huyền bí của cuộc đời chúng ta.

... Và trong khi tôi viết những giòng chữ này, tôi nghĩ đến Phạm Duy, đến con người đối với tôi rất xa xôi mà cũng lại rất gần gũi. Tôi nghĩ đến con người vẫn tiếp tục tấn trò đời, vẫn tiếp tục diễn màn bi hài kịch vừa đẹp đẽ vừa dữ dội ấy, trong đó ông vừa là tác giả, vừa là đạo diễn lại vừa là diễn viên duy nhất. Tôi nghĩ đến, dĩ nhiên, đến một Phạm Duy vẫn "*còn đó với nỗi buồn*", nhưng tôi cũng nghĩ đến một Phạm Duy khác đã lên đường tiến tới một niềm vui, một ánh sáng, một sự giải thoát cao hơn, lên đường đến một việt tiến lớn lao của cả bản chất nghệ sĩ của ông. Phạm Duy trong giây phút cuối cùng của đời mình sẽ cứ đẹp. Tăm màn nhung sẽ không buông xuống một con người như thế.

Montreal, 2 1971

## Bài 7

# Chân Lý

*Chỉ có hiện tại là không dứt*  
Erwin Schrodinger

Kẻ sáng tạo chỉ mong được thở để mà sáng tạo ! Và họ còn sống ngày nào, họ còn muốn đổi mới, muốn tái sửa chữa, muốn tái "tái tạo" nếu có thể, để hòa mình vào thời gian vốn là địch thủ đáng sợ nhất, trừ phi họ đáp ứng nổi cuộc thách đố bằng cách lưu lại một cái gì bất tử. Để mỗi lần người ta nhắc đến là mỗi lần tái sinh. Phạm Duy, như trên đã nói, vốn luôn luôn hợp lý một cách dễ sợ. Nhưng trong khi đối với kẻ khác cần phải nhiều thể hệ để nhiều phong trào phản ứng nhau thì ở Phạm Duy, cũng như ở Picasso và Stravinsky, các phản ứng diễn ra liên tiếp và đột ngột chỉ trong cùng một đời người. Điều này là điều cốt yếu giúp ta hiểu về diễn trình sáng tạo nơi tác giả các bài Trường Ca, diễn trình căn bản luôn luôn là sự đổi mới.

Diễn biến của tác phẩm theo liên với diễn biến của con người. Diễn tiến ấy không đi ngược, nó liên tục trong diễn biến của con người, liên tục trong diễn biến của tác phẩm. Vì vậy những bài *Dân Ca*, *Hành Khúc*, *Tình Ca* chẳng hạn vẫn theo chân nhạc sĩ trọn suốt đời, còn những bài *Trường Ca* thì chỉ đến khi con người của nhạc sĩ đã cảm thấy đủ chín chắn đối với loại tác phẩm khó khăn ấy; những bài *Tâm Ca* thì đến sau bốn mươi năm của cuộc đời của một con người đồng thời thời cũng là một người Việt Nam; còn các bài *Tục Ca* và *Đạo Ca* thì xuất hiện khi con người gần năm mươi tuổi ấy muốn ném trên cuộc đời này một cái nhìn hoặc hài hước,

điều cốt, hoặc trang trọng trầm ngâm.

Mặt khác, một số người không mấy thích mấy chuyển hướng mạnh mẽ trong tác phẩm và "phong thái" của Phạm Duy vào những 60; một số người khác lại tiếc rằng Phạm Duy ngày nay không "muốn" làm những bài hát cùng loại hay cùng một "phong thái" với những bài đã làm khi còn trẻ. "*Ồ, Phạm Duy, ông ta đâu còn như ngày trước nữa !*". Lời nhận xét buồn bã ấy tôi đã nhiều lần nghe từ năm nay ! Tất nhiên, về phần tôi, tôi cũng thích chàng Phạm Duy của tuổi thanh xuân ấy, chàng nhạc sĩ vô song, chàng nghệ sĩ sung sướng, chưa bị đời dấn vạt, chàng nghệ sĩ có cảm hứng phong phú đặc biệt, vâng, tôi thích chàng Phạm Duy huy hoàng, rạng rỡ muôn màu ấy, nhưng làm sao tôi có thể kém thích chàng Phạm Duy vừa đau khổ hơn, vừa thâm trầm hơn, vừa phong phú hơn và lại vừa đầy đủ tài năng hơn của những năm 60 ? Có thể nói Phạm Duy của những năm 40 và 50 là một nghệ sĩ khá hòa hợp với thời đại mình; còn Phạm Duy của những năm 60, trái lại là một nghệ sĩ thường khi vượt trước thời đại mình. Do đó mà xảy ra sự ngộ nhận.

Cũng do đó, theo tôi, Phạm Duy thành vĩ đại. Nếu người ta chú ý đến khía cạnh âm nhạc của tác phẩm nhiều hơn, thì việc theo dõi các diễn trình về khúc điệu, hòa điệu và phong cách của Phạm Duy trong những năm 40 và 50 tương đối dễ dàng. Trái lại thường khi ít kẻ trong chúng ta có thể thực sự theo nổi Phạm Duy của những năm 60, và càng khó theo hơn nữa Phạm Duy của những năm 70, cái ông Phạm Duy càng ngày càng tiến về nhạc vô thể ấy, hình như vẫn hướng về một tro bụi hoàn toàn hơn và tiến tới một phong phú lớn lao hơn trong sáng tạo. Đối với nhiều người trong chúng ta, sự kiện không thể theo kịp và giải thích tường tận diễn trình sáng tạo của Phạm Duy ấy, là một vấn đề kiến thức về nghệ thuật và âm nhạc, sự kiện ấy cũng còn do ở chỗ thiếu sự thẩm thấu tinh thần giữa kẻ sáng tác và quần chúng thường ngoạn. Nói rằng Phạm Duy hiện thời càng ngày càng sáng tác cho riêng mình và càng ngày càng sáng tác cho tất cả, nói thế nếu có vẻ đối nghịch thì cũng chỉ ở bề ngoài mà thôi. Đó cũng là lý do khiến cho ông mỗi ngày càng mỗi thêm cô độc hơn.

Để tóm tắt ý kiến cho được đơn giản hơn, tôi xin nói: bảo Phạm Duy hiện nay sáng tác y hệt như ông đã sáng tác vào những năm 40 và 50 là điều vô ích, gần như là khiếm nhã nữa. Thực là không thích đáng và khó tưởng tượng nổi, chẳng khác gì vào những năm 40 mà đòi Phạm Duy phải đạt đến những đỉnh tuyệt hảo của những năm 60.

Mặt khác, diễn trình của một sự nghiệp không thể đem ra "chia lô". Liên tục trong toàn thể, đồng thời cách biệt từ tác phẩm này sang tác phẩm khác: diễn trình sự nghiệp của Phạm Duy là như thế. Mỗi một bài, mỗi một câu sáng tạo nhạc sĩ đều chứng tỏ cách tân kỳ của nó ở những trình độ khác nhau, dưới những khía cạnh khác nhau. Nhưng phải chú ý đến những liên quan và những nhắc nhở, những dấu hiệu và những dính dấp giữa tác phẩm này với tác phẩm khác, chúng kết cấu nên một cá tính nghệ sĩ bất khả phân. Việc vạch ra những ranh giới ngăn cách "từng tác phẩm" trong sự nghiệp sáng tác của Phạm Duy, càng có tính cách nguy trá hơn khi nó thường ngụ một quan niệm sơ lược về tiến bộ, quan niệm vốn rất dễ lằm lẩn trên lãnh vực nghệ thuật.

Thực ra, nêu lên được những nét tương đồng bao quát cả sự nghiệp trước tác của Phạm Duy không phải là điều giản dị và cũng không phải dễ dàng, bởi vì không thể bảo rằng ông đã thực sự tận dụng một phương thức sở trường nào, trại hẳn lại, thường thường -- gần như cứ mỗi tác phẩm mới -- có thể nói Phạm Duy lại đặt lại từ đầu tất cả vấn đề, còn liêu lĩnh thử thí nghiệm về một chiều hướng hoàn toàn mới mẻ đôi khi không có liên quan gì với những thí nghiệm đã qua. Cái điều bề ngoài có vẻ như một sự bạc tình ấy lại chứng tỏ một sự trung thành của nghệ sĩ đối với mình. Ở đây lại còn có một ý chí đổi mới, một sinh lực của tinh thần, một năng khiếu mao hiểm, một đà sáng tạo mãi mãi trẻ trung khiến tôi cho rằng mặc dù con người ấy có thể già, nhưng kẻ nghệ sĩ ấy thì vẫn còn là một thiếu niên, vĩnh viễn ngõ ngàng... Tiến về mùa Đông bằng tất cả sức lực mùa Xuân. Rồi diễn trình nghệ thuật đó, sẽ đưa nghệ sĩ đến đâu ? Rồi cuộc tiến về tinh cầu này sẽ đưa ông về đâu ? Về bước viết tiến nào, về cuộc siêu thăng nào ? Chỉ có một mình Phạm Duy là có thể -- hay sẽ có thể -- trả lời được những thắc mắc ấy. Diễn trình của sự nghiệp Phạm Duy là chân lý của một diễn trình, mà cũng là một diễn trình tiến về Chân Lý.

*Montreal, 2 1971*



## Đạo Ca : Tiến Về Ánh Sáng

Trên mảnh đất Mỹ Châu mà tôi đang sống, hằng ngày, những nhà chọc trời và những hòa tể, máy móc và kỹ thuật tự động vẫn nêu lên với chúng tôi một chân lý. Trên mảnh đất Đông Dương và còn trên nhiều miền khác trên thế giới, chân lý hàng ngày thường hiện bày dường như là chân lý của súng đạn và chiến cụ, chân lý của xương máu và hận thù. Toàn những thứ chân lý lọc lừa, những chân lý mà là những nguy trá ! Nhưng tôi muốn nhớ rằng tôi là một con người và tâm hồn tôi cần đến một chân lý rộng lớn hơn, êm đềm và dịu ngọt hơn, mà cũng vĩnh cửu hơn. Đi tìm chân lý, đó là hành trình mà Phạm Thiên Thư và Phạm Duy đề nghị với tôi khi bắt đầu mười bài thơ và khúc điệu này. Nhưng cuộc đi tìm chân lý không ngăn ngủi, không dễ dàng gì. Bởi vì mười bài đạo ca này giống như thể một thứ trường ca, với hướng đi rõ rệt, với sự luân chuyển của những màu sắc rất riêng biệt của thơ và nhạc nhưng cuối cùng tạo thành một bích họa mang tính cách gần như có một không hai. Nào ! chúng ta đừng nên kéo dài mãi phần vào đề này, mà hãy lên đường đi tìm chân lý. Và để nhất quyết làm cuộc hành trình đi đến tận cùng của chính chúng ta. Trước tiên hãy rũ một chút bóng râm xuống tâm hồn mình...

... Bởi vì chính cái cổng vào **Đạo Ca Một** ấy đang chìm trong một hoà điệu mờ ảo, dị thường và như là mê hoặc -- lối hoà điệu chuyển hành rất thích hợp với mục đích thăng hoa cuộc sống, ca ngợi tình yêu huyền hoặc giữa những con người -- nhưng giai điệu của Phạm Duy này, len lỏi khó khăn qua giọng "**Sol trưởng**" lững lờ để nghỉ lại ở một hợp âm "**Mi giáng**", chỉ có thể đạt hết được ý nghĩa trong hoà điệu có tình cách ẩn tượng và nhuốm màu nhạc vô thể đó mà thôi. thực ra, có thể nói rằng giai điệu này phát sinh chính từ hoà điệu vậy.

" *Mình với ta tuy hai mà một. Ta với mình tuy một mà hai* ", những câu thơ ấy của Tản Đà bỗng nhiên xuất hiện vào giữa nhạc phẩm. Vũ trụ chỉ là một; chúng ta không phải tìm chân lý vì chân lý chính là chúng ta. Và trong một đoạn rất tương phản, nhạc Phạm Duy sẽ nhấn mạnh sự xác thực của nhất nguyên tính ấy. Do đó, giọng "**Sol trưởng**" vừa rồi càng lững lờ và bấp bênh bao nhiêu thì giọng "**Mi giáng**" lúc này càng chắc chắn và quả quyết bấy nhiêu, trong sự diễn tả niềm hạnh phúc triu nặng mà nghệ sĩ đang cảm thấy. Tôi yêu nét hân hoan trong vinh quang của giọng "**Mi giáng**", nó hoàn toàn điển hình cho nhạc Phạm Duy.

Thương người là thương mình; cứu người là cứu mình : đó là một chủ đề mà **Đạo Ca Hai** sẽ nhấn mạnh. và trên những câu thơ tinh vi của thi phẩm thanh tịnh đó, giai điệu của Phạm Duy lướt qua như đám mây xanh giữa bầu trời bao la và trong sáng của giọng "**Do trưởng**". Nhưng phải chăng chính ngọn gió ban mai đó đã gợi hứng cho nghệ sĩ một giai điệu dịu dàng và như là phai biến này, một bản luân vũ mềm mại và không cần giấu giếm sự nồng nhiệt ? Phạm Duy ở trong tình yêu !

**Đạo Ca Ba** sẽ có một không khí hoàn toàn khác hẳn. Truyện một chàng dũng sĩ trên lưng ngựa vàng, đi tìm người đẹp lý tưởng, để rồi cuối cùng, chính con ngựa vàng hoá thân thành người đẹp đó: ảo ảnh đã hóa thành sự thực ! Ở đây, nhạc cũng như thơ, sẽ hùng tráng, phấn khích. Phạm Duy thực hiện những giấc mơ của mình ! Nhất là một Phạm Duy trên đỉnh nghệ thuật của ông ! Từ phách đầu tới phách cuối của nhạc phẩm lớn này, dòng nhạc chảy dài, dồi dào, mãnh liệt, tài tình.

Nếu cuộc hóa thân trong ca khúc là kỳ diệu, thì cuộc hóa thân khác, cuộc hóa thân mà Phạm Duy bắt giai điệu của ông phải chịu, cũng lại thật là kỳ diệu. Tùy theo những biến chuyển của lời thơ, giai điệu sẽ linh động và dồn dập, rồi dài các và oai dũng rồi -- ở những đoạn có ghi *Andantino* và *Andante* thì lại nồng nàn, kiêu hùng và hơi có tính cách nhạc kịch; sau khi quay về -- *Moderato* rồi *Rallentando* -- đoạn mở đầu náo nhiệt giọng "**Ré thứ**", một kết cấu ngắn bằng giọng "**Ré trưởng**" làm cho tuyệt mỹ nhạc phẩm lớn lao này, một công trình âm thanh có khả năng diễn đạt và gợi cảm hiếm có. "*Trong nghệ thuật, có một loạt những niềm hân hoan ưu đẳng, thâm trầm và cao thượng đến độ ta phải mang ơn mãi mãi kẻ nào đã mang đến cho ta*". Nhưng tôi đâu cần phải trích lại câu nói đó của Sacha Guitry nhỉ ? Từ rất lâu, Phạm Duy đã xứng đáng với lời này.

Và bây giờ thì ta tới **Đạo Ca Bốn**. Trong một bài thơ cảm động, Phạm Thiên Thư sẽ kể cho chúng ta nghe câu chuyện buồn của một bà mẹ kia, đi tìm đứa con ruột rồi một hôm, bà chết đi, biến thành mẹ chung của chúng ta, biến thành thiên nhiên bao bọc chúng ta.... Cũng giống như hình ảnh của bà mẹ đó, giai điệu của Phạm Duy đi lang thang, buồn bã và già cỗi trong giọng "**Mi thứ**" âm trầm, đây đó chỉ lọt vào dăm ba tia nắng hoà điệu ngắn ngủi. Điệu ru nặng nề và phiền muộn dành cho đứa con không còn nữa. và mặc dù lời thơ sáng lên vào đoạn cuối, điệu ru của sự đau khổ vẫn không kém phần tang tóc và nhợt nhạt cho đến phách cuối cùng, để lại trong lòng chúng ta một cảm tưởng lạ lùng khôn tả. Tôi yêu tính chất tượng trưng của các **Đạo Ca Ba** và **Đạo Ca Bốn**. Bà Mẹ ấy và chàng dũng sĩ kia thật là những nhân vật cảm động, kẻ đi tìm con đã mất, người đi tìm ảo ảnh đã tan cho đến khi cả hai cùng hoà vào tình yêu và chân lý, những cuộc hóa thân duy nhất và cuối cùng... Nếu ta đặt đời ta vào dòng sống của nhân loại thì ta không còn sợ chết nữa. Sự chết là niềm vui: đó là điều mà Phạm Thiên Thư và Phạm Duy thủ tiết lộ trong **Đạo Ca Năm** này, đem sự việc để giải thích hành vi của người con gái nhỏ tuổi Nhất Chi Mai

-- một thứ hành động làm cho đa số người Tây phương phải phân vân, kể cả tác giả bài này. Giai điệu của ca khúc, vô sắc và thom tho lạ lùng, được xây dựng trên một âm điệu chuyển hành đi lên -- hoà điệu chuyển hành giản dị nhưng được Phạm Duy sử dụng một cách rất thông thái -- nhưng cũng như trong **Đạo Ca Một**, giai điệu và hoà điệu ở đây sẽ liên hệ với nhau khá chặt chẽ, cái này ít nhiều dẫn dắt cái kia. Khởi đầu từ giọng "**Fa trưởng**" giả định, giai điệu bơi lội trong một vùng nước lặn này cũng lại có tính chất khá vô thể, cho đến một đoạn bằng giọng "**La trưởng**" bền vững hơn một chút. Sau khi trở về giọng "**Fa trưởng**" mở đầu, ca khúc sẽ kết thúc một cách hơi bất ngờ bằng cung "**La trưởng**" sáng sủa, giống như khuôn mặt của Phạm Duy càng ngày càng thụ cảm ân sủng, tự giải thoát ra khỏi thế giới dục vọng để đạt dần tới một thế giới vô diện...

Biết nói làm sao về niềm cảm xúc lớn lao đã tràn ngập tôi khi tôi mới lướt qua lần đầu tiên lời thơ của **Đạo Ca Sáu** ? Tôi vốn sinh sống ở một miền tuyết lạnh, ở đây con tim người ta thường gần như bị tê cứng nếu không phải là bị nguội lạnh theo với khí hậu xung quanh -- tôi đã tưởng chừng nếu ngày tôi còn bé mẹ tôi cũng ru tôi bằng những lời ru tương tự thì, vâng, tôi đã tưởng chừng tôi lớn lên, tôi trở thành một con người khá hơn, nghệ sĩ hơn. Phạm Thiên Thư và Phạm Duy tin tưởng rằng lời ru, bú mớm, nâng niu là những yếu tố làm nên tâm hồn đứa trẻ. Thật là đúng biết bao ! Đó là chân lý nguyên sơ, chân lý của buổi đầu cuộc đời, đó là chân lý mà những bà mẹ Việt Nam phải tìm lại : "*Con ơi ! Mẹ là Thượng Đế... Nghìn năm còn đây thấm thiết, câu ru mạch máu Đông phương* " ! Mà tôi muốn trích dẫn tất cả từng câu của thi phẩm làm cho ta phải bàng hoàng này ! Trong nước Việt Nam từng xuất hoá bao nhiêu là bài hát chiến tranh vô ích ấy, tôi tưởng chừng chỉ một bài ru đơn giản như bài ru này cũng đủ nghiền nát tất cả những bài hát kia. Ca khúc được soạn ra để nghĩ tới những bà mẹ Việt Nam, nhưng mà tôi, bất chấp hết, tôi ước nguyện rằng tất cả những bà mẹ trên thế gian này sẽ được nghe ca khúc đó một ngày gần đây, để cho không riêng gì Việt Nam mà cả nhân loại sẽ tốt hơn, tốt hơn từ cội nguồn... Trên bài thơ của những bài thơ này giai điệu của Phạm Duy vút lên đơn giản và thanh khiết trong những nẻo đường nhẹ nhàng thanh thoát của giọng "**La giáng trưởng**". Ở đây, mến thương, nồng nàn, xúc cảm cùng nhau hoà hợp tinh vi trong một bức thủy họa bằng âm thanh có nét quyến rũ độc nhất và lưu giữ. Nghệ thuật là hạnh phúc, bởi vì khoảnh khắc của nghệ thuật lại là vĩnh cửu.

Trong cuộc đời, tất cả chỉ là mây hồng trôi trên trời như những con suối, những con suối đẹp đẽ và lặng lẽ biết bao nếu ta biết đối thoại với sự lặng lẽ đó: đó sẽ là ý nghĩa của chân lý thứ bảy, kể lại truyền thuyết khá quen biết về "Cuộc Đại Chiến Thầm Lặng" này. Hãy thử xem Phạm Duy ca ngợi sức mạnh của lặng lẽ đó bằng âm nhạc như thế nào... Một đoạn khí nhạc mở đầu có tính cách kể chuyện, trước hết gây một không khí huyền thoại, rồi trên một quãng 6 trưởng tao nhã, giai điệu khai mào, đài các và nồng nàn, như một thứ luân vũ chậm và nặng nề cố ý. Biết bao là quyến rũ trong nhạc đề bằng giọng "**Si giáng trưởng**" này -- âm thể kêu gọi niềm vui của núi non -- nhạc đề đó, với một cách hơi bất ngờ, đến ngừng nơi một hợp âm "**Ré trưởng**" kéo dài gần ba phách, hợp âm kéo dài này rất quan trọng vì nó sẽ tái hiện nhiều lần trong ca khúc, với nhiều chủ âm khác nhau, như thể một tiếng vang, một ngưng nghỉ của sự im

lặng nhưng hợp âm "Ré" đó sẽ đưa tới âm thể tương hợp của "Si giáng" nghĩa là "Sol thứ" -- âm thể kêu gọi nỗi buồn của biển khơi -- để mở ra một nhạc đề lớn thứ hai là, phát xuất một cách hợp lý từ nhạc đề bản mở đầu bằng "Si giáng". Trong một đoạn nhạc thứ ba bằng giọng "Ré trưởng" tuy nhiên vẫn liên hệ chặt chẽ với hai nhạc đề trước, Thủy Vương tuyên chiến với đôi uyên ương đẹp...

Nhiều người Việt Nam không có may mắn học hỏi về âm nhạc nên sẽ không hiểu hoặc ít hiểu về vấn đề âm thể, hợp âm và hoà âm trong nhạc của Phạm Duy, tuy nhiên tôi xin nhấn mạnh rằng những cái đó rất là quan trọng để hiểu đến nơi đến chốn bản chất đích thực của xúc cảm nghệ sĩ nơi người nhạc sĩ này, sự tinh tế, thâm trầm và tuyệt hảo của khiếu nhạc nơi ông. Thực ra, đối với một nhạc sĩ, vấn đề âm thể và hoà âm cũng quan trọng ngang với vấn đề màu sắc đối với một họa sĩ. Mặt khác, trong khi phần đầu của ca khúc, vì phong cách của giai điệu, phảng phất giống lối **bel canto** của thế kỷ 19 bên Ý-Đại-Lợi -- chắc chắn Bellini, Rossini và Verdi phải yêu đơn điệu gọi hứng này, nhưng chỉ Phạm Duy, tuy vậy, mới có thể đem vào đơn điệu đó một sắc thái độc đáo và lưu luyến như thế -- thì phần nhì lại có một không khí lâm ly và kích thích hơn. Bởi vì bây giờ cuộc chiến đã khởi sự giữa Thủy Tinh và Sơn Tinh, sự kiện được minh họa bằng một nhạc đề mới, có vóc dáng mạnh mẽ và nóng nảy, nhạc đề đưa sự kích thích lướt nhanh trên một loạt âm thể nối tiếp cho đến một giai đoạn nghỉ ngơi ở cung "Do thăng trưởng" phong phú và cực kỳ hiếm hoi. Một nhạc sĩ kém tài hơn Phạm Duy có thể sẽ diễn dịch đoạn thơ này bằng một khúc nhạc "mô tả" với lối đẹp dễ dãi và kém giá trị nghệ thuật. Phạm Duy thì không. Dụng ý mô tả vẫn có đấy, nhưng nó là thứ yếu, chính âm nhạc, chính sự cần thiết sáng tạo nghệ phẩm đã thắng và luôn luôn thắng.

Nhưng rồi từ "Do thăng trưởng", chúng ta chuyển qua những âm giai đồng hoà "Si giáng thứ" và "Ré giáng trưởng" để nói đến sự bại trận của Thủy Tinh. Đoạn này liên kết với hai nhạc đề trước của ca khúc, nhưng do việc sử dụng nhiều âm thể có nhiều dấu giáng (*bemol*) cho nên ở đây, giai điệu mang vẻ dài dặc và phong phú hơn. Sau đó, giai điệu như hướng về một kết cục êm ả bằng giọng "Si giáng trưởng", nhưng bất ngờ hợp âm cuối cùng lại sẽ là một hợp âm "Ré trưởng", mây hồng lững lờ trong lặng lẽ... Đó là câu kết *của Đạo Ca Bấy*, tác phẩm chỉ có **Đạo Ca Ba** mới sánh kịp về vẻ đẹp và về sức mạnh của những ý nhạc.

**Đạo Ca Tám** sẽ nói với chúng ta về tiếng chuông chùa -- trong Phật giáo Việt Nam -- đã từng thức tỉnh con người trong kiếp sống rất cô đơn và bất ngát. Ca khúc sẽ gọi kỷ niệm của vị đại thiên sư Vạn Hạnh xuống núi theo tiếng đại hồng chung, nắm tắt cả mùa đông trong lòng tay, gây thiên chống xuống thời gian và không gian, vô ngại, cứu vớt nước Việt Nam và cứu cả nhân loại. Giai điệu của ca khúc, lần này, sẽ là giai điệu ngũ cung, thanh bình và sắc nét từ đầu đến cuối, như muốn phác họa chân dung vị sư già lững thững. Về điểm hoà âm, tiếng chuông chùa sẽ được gọi nên bằng những hợp âm có nhiều nốt phụ suốt dọc ca khúc. Không một hợp âm toàn bài nào được sử dụng âm thể của toàn bài, một lần nữa, sẽ rất giả định. Tuy nhiên, về hiệu quả âm thanh thì đó là một nhạc bản huy hoàng. những âm hưởng trong suốt tuyệt vời và lạ lùng, những hồi chuông nhẹ nhàng và như là thoát tục... Debussy và Ravel có thể sẽ yêu một tác phẩm như vậy, nhưng tuy thế chỉ Phạm Duy mới có thể viết như lối viết này mà thôi.

**Đạo Ca Chín** sẽ đưa ta đến một thái độ cung kính và yêu thương đối với tất cả những vật chung quanh, bởi vì tất cả đều thiêng liêng bởi vì nấc thang giá trị giữa mọi vật chỉ do con người đặt ra. Chắp tay như một đóa hoa, quý lạy cuộc đời, lạy tất cả chẳng trừ vật nào. Theo sát lời thơ, giai điệu tiến tới từ đầu đến cuối bằng những đoạn ngắn với nhịp điệu thay đổi. giọng "Do thứ" khiến cho giai điệu một tính chất trang trọng, nhưng một hoà điệu khá linh động, như bấy nhiêu nụ cười, sẽ soi sáng bước đi của nhạc phẩm.

Ca khúc trở về thiên nhiên, gia đình, xã hội và siêu nhiên, ca khúc gọi thể quân bình của người Việt giữa cảm xúc, trí thức và hành động: đó sẽ là **Đạo Ca Mười**. Nhưng ngoài việc tô đậm cái tinh túy của triết lý Việt Nam phát xuất từ ba tôn giáo Phật, Khổng, và Lão, Phạm Thiên Thư và Phạm Duy còn muốn nói rằng sự hồi sinh của tạo vật còn là sự thức tỉnh mạnh mẽ của tâm hồn của chúng ta. Về mặt âm nhạc, giờ đây chúng ta lại trở về giọng "Sol trưởng" ổn định hơn và xác quyết hơn, mặc dù chuyển cung rất nhiều lần sang các giọng gần khác. Giai điệu vui tươi, với một nét nhạc đi nhanh như thể một đám rước ở làng linh hoạt và nhịp nhàng. Phạm Duy đem mùa xuân trở về cõi lòng chúng ta.



Tôi yêu những chân lý mà Phạm Thiên Thư và Phạm Duy vừa phát hiện. Đối riêng tôi, những chân lý đó hoà đồng dễ dàng với những chân lý nghệ sĩ của tôi, cũng như thêm thắt vào những chân lý trong tuổi thơ ấu của tôi, chân lý của người Tây phương Thiên Chúa giáo. Chân lý là ánh sáng. Bởi vậy tôi nói rằng mười bài đạo ca này là một cuộc hành trình tiến về ánh sáng. Nhưng cuộc hành trình chẳng dễ dàng gì, nó phải đi qua đau khổ và lo âu.

*"Chúng ta, những sinh vật hữu hạn mang tinh thần vô hạn, chúng ta chỉ sinh ra cho nỗi khổ hay niềm vui, và ta có thể nói rằng những kẻ siêu việt chụp lấy niềm vui qua đau khổ".* Đó là lời của Beethoven, một người đã từng biết khổ đau trong thể chất cũng như tinh thần. Và đối với đa số người Việt Nam, sự "đau khổ" không phải là một chữ vô nghĩa. Nhưng Phạm Thiên Thư và Phạm Duy đã bất chấp tất cả để đón mời chúng ta lên đường về niềm vui qua nhạc tuyển này. Chúng ta có thể là những con người sáng suốt lên đường đi gặp một thứ ánh sáng khác là chân lý. Mỗi người trong chúng ta đều được kêu gọi vượt thoát khỏi cuộc đời vật chất này để đạt tới một thế giới vô sắc, đạt tới nguồn gốc của ánh sáng. Bởi vì chỉ có những cái gì không thể nhìn thấy mới thực là đẹp vậy.

*Montréal, Avril 71*

## Bài 9

# Việt Nam Và Lòng Yêu Nước

*... Hai tiếng Việt Nam quá lớn, máu sẽ còn chảy bao nhiêu năm nữa để tô thắm hai chữ Việt Nam ? Phạm Duy, Bách Khoa số 228*

Tôi vừa nói về tiến trình của một sự nghiệp, nhưng mặt khác, hơn một lần tôi đã nghĩ rằng, với tư cách một con người cũng như với tư cách một nghệ sĩ, Phạm Duy chính là sản phẩm của một tiến trình. Nước Việt Nam trải qua bao nhiêu thế kỷ, đem theo biết bao nhiêu cuộc chiến, bao nhiêu sự chết chóc, bao nhiêu cảnh sát hại không tên, nước này thực ra một ngày nào đó phải sinh ra một nghệ sĩ như Phạm Duy, mà tác phẩm -- trái ngược thay -- lại là một đại tình ca xung tung cuộc sống. Nếu nhiều khi tiếng Việt Nam gợi nơi tôi một ý nghĩa đầy ảm, thì tiếng Phạm Duy lại gợi nơi tôi một ý nghĩa cứu chuộc. Cũng như tác phẩm của Beethoven hay của Schubert, của Chopin hay của Liszt, tác phẩm của Phạm Duy cứu độ ngay chính tôi. Công trình trước tác ấy cứu độ tôi vì nó là một chứng tích. Bởi vì nghệ sĩ đã hẳn hồi sống với thời đại mình, kẻ sáng tạo chân chính đều muốn phát lộ được ý thức, nhưng nếu kẻ ấy không hoà mình vào giai đoạn nhỏ bé của lịch sử mình đang sống, thì làm sao kẻ ấy có thể làm chứng nhân cho nhân loại được ? Bởi vậy nếu tôi có thể nói nước Việt Nam ở trên con đường đi của Phạm Duy, thì tôi càng có thể bảo rằng chính Phạm Duy đã chấp nhận, tự đặt mình trên con đường đau đớn của xứ sở vậy. Chấp nhận sống với Tổ quốc, khóc cười theo mệnh nước...

Làm người Việt Nam thật không phải là chuyện dễ dàng -- thực ra, có những hôm, tôi còn thấy là hoàn toàn phi lý-- cũng như một người ngoại quốc mà yêu nước Việt Nam thì thật cũng không phải là chuyện dễ dàng gì ! Có nhiều người (*không phải độc giả Bách Khoa*) đã trách tôi là chỉ yêu nước Việt Nam qua tác phẩm của Phạm Duy, những người ấy thấy cần phải bảo cho tôi biết rằng cái nhìn của tôi về Việt Nam là thiếu sót và còn sai lầm nữa, và nếu một ngày kia tôi có thể trông thấy "thực tại", tôi sẽ thất vọng kinh khủng. Trước tiên, chắc chắn tôi không chối cãi đã yêu nước Việt Nam qua tác phẩm của Phạm Duy. Nước Việt Nam của Phạm Duy vốn đã ở trong con tim của một số khá lớn người Việt Nam để cho tôi khỏi cảm thấy một chút gì xấu hổ vì đã yêu nước ấy theo cách tôi yêu. Thứ đến, cái nước Việt Nam "thực tại" đối với tôi khá quen thuộc nên tôi không thể không biết đến. Nước Việt Nam ấy, với những cuộc giết chóc, bao tàn, với mãi dâm, tham nhũng v.v... báo chí và vô tuyến truyền hình ở xứ tôi vẫn trình bày với tôi hàng ngày. Nhưng có lẽ tình yêu của tôi đối với Việt Nam là một tình yêu bội lý, bởi vì tôi muốn tin rằng từ một mảnh đất bị dày vò ngàn ấy, một ngày kia sẽ nẩy lên những hoa màu tươi tốt lành mạnh hơn và phong phú hơn, tôi muốn tin rằng từ bấy nhiêu thối nát và gian dối một ngày kia sẽ xuất hiện ra một lớp người tốt lành hơn và chính thực hơn. *"Việt Nam không đòi xương máu, Việt Nam kêu gọi thương nhau. Việt Nam đi xây đắp yên vui dài lâu. Việt Nam trên đường tương lai, lửa thiêng soi toàn thế giới. Việt Nam ta nguyên tranh đấu cho đời... Việt Nam đây tiếng nói đi xây tình người "*. Lý tưởng lớn lao quá chăng ? Mơ mộng của thi nhân chăng ? Có lẽ... Nhưng tôi, bất chấp tất cả tôi muốn tin ở nước Việt Nam ấy. Thực ra, xứ sở không tưởng ấy đã ở trong lòng tôi. Nhưng đó có lẽ cũng bởi vì tôi không phải là người Việt Nam vậy.

Tuy nhiên, để Phạm Duy có thể là Phạm Duy, chắc chắn nước Việt Nam phải là như thế. Ở một quốc gia có không khí thanh bình, không sướng quá, không khổ quá, thì ai biết được nghệ sĩ ấy sẽ ra sao ? Chắc chắn phải có nước Việt Nam ấy với từng nẩy đau thương và quần quai mới có một Phạm Duy với vóc dáng ấy. Xin đừng ai coi những lời trên đây như một cách gián tiếp "ca ngợi" cuộc chiến tranh gợi hứng cho nghệ sĩ. Nhưng sự kiện vẫn là sự kiện và nhất là Phạm Duy không hề chọn lựa để sinh ra ở Việt Nam. Tại sao lại cho Phạm Duy là kẻ "xu thời" như một số người đã bảo ? Ngay từ 1946, chàng nghệ sĩ ấy đã ca tụng hoà bình trong một tác phẩm cực hay nhan đề **Thu Chiến Trường**. Thực ra trong những ngày buồn thảm của chiến tranh cũng như trong những ngày rất đổi hiềm hoi mà hoà bình tưởng chừng ló dạng ở chân trời, Phạm Duy là một người đã cáng đáng xứ sở mình... Định mệnh của một nghệ sĩ vốn bí ẩn; bệnh điên của Beethoven, bệnh điên của Schuman, những mối tình xui xẻo của Schubert, nước Ba Lan điêu linh của Chopin, nước Việt Nam đau khổ của Phạm Duy, đều là những cái bất khả

lượng đã đưa những nghệ sĩ đó vào chỗ sâu thẳm nhất của tâm hồn mình, hầu đạt tới sự vượt tiến vốn cần thiết cho mọi tác phẩm vĩ đại.

*Thương yêu tất cả, đến hơi thở cuối cùng. Để không mất gì ở sự phụng tiến. Và cả ở thời gian sống. Và cả ở vai trò người đàn bà, con trẻ nơi nơi.*

Anh mất mọi người. Dem tất cả thì giờ để thương yêu tất cả. Để tin tưởng vào đó. Bởi vì như thế là đúng. Bởi vì người ta không thể nói trái lại. Bởi vì người ta có thể nói khác đi. Nhưng không thể nói trái lại.

Olivier Marchand, thi sĩ khu vực tiếng Pháp, Gia-Nã-Đại.

Cũng như Picasso là Picasso trước khi là người Tây Ban Nha, cũng như Schubert là Schubert trước khi là người dân thành Vienne, Phạm Duy đã là Phạm Duy trước khi là người Việt Nam. Tình yêu nước của tác giả các dân ca thật lớn lao, nhưng có nhiều hành vi, thái độ trong cuộc đời Phạm Duy chứng tỏ rằng ông không làm nô lệ cho tình yêu nước ấy. Con người rất khôn ngoan ấy không thể cho tình yêu quê hương đưa đến một tinh thần quốc gia khá ố và tê liệt. Cùng với năm tháng, tình yêu nước của Phạm Duy vượt dần ra ngoài giới hạn của nó và đạt tới cái phổ quát. Về phương diện này, nhiều đoạn của hai thiên trường ca, một số ca khúc của những năm 50, một số nhiều hơn các ca khúc của những năm 60 -- trong đó có bài tâm ca **Ngồi Gần Nhau**, một trong những ca khúc hay nhất của toàn bộ tác phẩm, về nhạc cũng như về lời -- đã tỏ ra rất có ý nghĩa.

Bây giờ không còn phải chỉ là vấn đề một nước Việt Nam khổ đau, mà còn là vấn đề một nhân loại khổ đau. Một nước Việt Nam cần cứu độ, một thế giới cần cứu độ, cần thương yêu. Những câu thơ sau đây mà chàng Phạm Duy, công dân của thế giới muốn gửi cho chúng ta ở cuối bài **Cung Chúc Việt Nam** mới đẹp để làm sao :

*Vì thương nhau không là những thiên thần (hay ác quỷ) Sống tuyệt vời trong niềm đau một phận*  
*Nên từ đó nhân loại kia vẫn vẹn toàn...*

Thời gian càng trôi qua, tư tưởng Phạm Duy chắc chắn càng hoà đồng với tư tưởng của Karl Heins Stockhausen, một trong những nhà soạn nhạc vĩ đại nhất của thế kỷ 20. Nhà nghệ sĩ Âu Châu ấy đã từng viết: *Trước hết, nhạc sĩ phải có ý thức về cứu cánh đời mình và về cứu cánh của đời sống mọi kẻ khác, cần phải đạt tới một đời sống siêu đẳng, mở rộng bản ngã cá nhân để đón nhận những rung động của vũ trụ (...) đối với vấn đề của toàn thể thì dấu hy sinh cuộc đời riêng cũng xứng đáng. Cần gì phải loanh quanh với những chân lý cục bộ, với những vấn đề riêng biệt, với những nhóm quốc gia, có tính chất phe phái và chính trị. Chúng ta không cần lao mình vào một cuộc cách mạng Pháp, Việt, Nga hay Phi Châu: cuộc cách mạng của chúng ta, của nhạc sĩ là cuộc cách mạng của tuổi trẻ đạt tới con người siêu đẳng. Con người ấy không phải tạo ra bằng những cuộc phá hoại, những cuộc tách vỡ hạt nhân nguyên tử, bằng sự đóng cửa biên giới, nhưng bằng ý thức mỗi ngày mỗi rõ rệt rằng nhân loại hợp thành nhất thể; và rằng hễ bao giờ còn có một bộ phận bị đánh đập, bị giầy đạp, bị cưỡng bức, bị hành hung, thì cả cái nhân thể ấy còn bị đau đớn.*

Đối diện với vũ trụ, đối diện với một thế giới trên bờ hỗn loạn, đối diện với muôn vàn bí ẩn của định mệnh, con người băn khoăn tìm một giải pháp. Âm nhạc là nghệ thuật huyền vi và mê hoặc (*còn gì vô hình hơn một âm thanh ?*) nghệ thuật vây quanh và thâm nhập con người. vì vậy nhạc sĩ linh cảm thấy giải pháp ấy âu cũng là sự thương. Người thi sĩ nơi Phạm Duy -- vốn là con người của lo âu, như tôi đã có lần nhấn mạnh -- không phải luôn luôn tìm được câu giải đáp cho những nỗi hoang mang của cuộc sống. Nhưng người nhạc sĩ như Phạm Duy -- vốn là con người của xác tín -- đã tìm được giải pháp ngay từ thời **Cô Hái Mơ**. Beethoven đã nói : "*Âm nhạc là một khái niệm còn cao cả hơn là mọi nền đạo lý*". Vì vậy tôi bảo rằng sự nghiệp sáng tác ấy của Phạm Duy là một chứng tích. Một chứng tích cứu độ.

*Montréal, Mars 1971*

## Bài 10

# Một Nghệ Thuật Khúc Điệu



## I- Màu sắc của Toàn thể

*Thoạt kỳ thủy là người cha. Bấy giờ ông trao màu và bút cho tôi và chẳng bao giờ ông ta còn vẽ nữa...*  
Picasso.

Điều khiến tôi chú ý trước tiên trong một khúc điệu của Phạm Duy là phương diện âm thể của toàn bộ tác phẩm. Theo chỗ tôi được biết thì trong các bài bình giải về nhạc Phạm Duy người ta chưa bao giờ hay rất ít khi bàn về vấn đề âm thể trong các tác phẩm của nhạc sĩ ấy. Đó là một vấn đề quan trọng đối với những ai muốn thấu triệt cơ cấu nghệ thuật âm nhạc của một nhạc sĩ có tài và tinh tế. Tại sao bản **Về Miền Trung** lại thuộc "**Si giáng**" mà không phải "**Do**" hay "**La**" ? Tại sao bài **Tình Ca** lại là "**Do thứ**" mà không là "**Ré**" hay "**Mi thứ**" ? Tại sao bài **Ngày Đó Chúng Mình** lại thuộc âm thể "**Ré trưởng**" mà không phải là "**Mi giáng**" hay "**Si giáng**" ? Tại sao **Con Đường Cái Quan** lại có toàn là âm thăng (*dièse*) và Mẹ Việt Nam toàn là âm giáng (*bémol*) ? Âm thể một nhạc phẩm của Phạm Duy không phải là một chuyện ngẫu nhiên hay một sự bốc đồng trong chốc lát, nó không phải được đặt ra nhằm làm khó khăn cho những kẻ trình bày bản nhạc. Nó là kết quả của một chọn lựa có lý do và khá rõ ràng, lắm khi lại tương ứng với một màu sắc đặc biệt mà nhạc sĩ muốn gây cho khúc điệu của mình. Âm thể và -- như chúng ta sẽ thấy ở đoạn sau -- hoà điệu đối với nhạc sĩ cũng giống như màu sắc đối với họa sĩ. Tình cảm của một nghệ sĩ vốn tinh vi, và sự phô diễn cảm tình ấy thường cũng tinh vi không kém. Người ta đã biết rằng Phạm Duy lúc trẻ từng theo học về hội họa ở trường Cao Đẳng Mỹ thuật Hà Nội, cho nên ông đã sớm biết tầm quan trọng của màu sắc trong một nhạc phẩm.

Nhưng trước khi đi xa hơn, chúng ta hãy dừng lại một lát để nghe chính nhạc sĩ nói về vấn đề màu sắc âm thể trong nhạc của ông: *"Từ khi tôi biết rằng trong âm nhạc cổ truyền Việt Nam không có cao độ tuyệt đối, tôi quyết định dùng những màu sắc khác nhau phản ánh những tâm trạng khác nhau vào một loại nhạc đơn điệu. Nếu tôi có chút mặc cảm tội lỗi vì đã phá hủy ít nhiều nét duyên dáng nào đó của âm nhạc cổ truyền nước tôi, thì ngày nay nhờ những người yêu nhạc tôi, tôi cảm thấy sung sướng đã thành công trong công việc mà mình chọn lựa ! Khốn nỗi ở nước tôi người ta không mấy tôn trọng kỷ luật ấy : nhiều khi người ta chuyển giọng các ca khúc của tôi sang những âm thể không thể chấp nhận được..."* (Thư gửi cho tác giả).

Dù sao vấn đề âm thể không phải là một tuyệt đối trong âm nhạc. Một âm thể nào đó đối với nhạc sĩ này thì có một ý nghĩa đặc biệt và được dùng luôn ; đối với nhạc sĩ khác thì cũng chính âm thể đó lại có ý nghĩa khác và do đó không được dùng đến hay ít được dùng. Tất cả là vấn đề tâm trạng, cũng như là vấn đề xúc cảm của thính giác. Tuy nhiên, có những điểm mà đa số các nhạc sĩ đều đồng ý. Thường thường người ta cho rằng những âm thể với âm thăng thì bộc trực hơn, sống sượng hơn, phàm tục hơn trong cách phô diễn, trái lại những âm thể với âm giáng thì có tính chất tinh tế hơn, gạn lọc hơn, thoát trần hơn. Một nhạc sĩ có lỗ tai tinh vi lại còn cho rằng càng có nhiều âm thăng và âm giáng thì âm hưởng càng phong phú và gợi cảm.

Thật khó qui định sự khác biệt đích xác giữa hai âm thể "**trưởng**" hay giữa hai âm thể "**thứ**", nhưng có điều chắc chắn là có sự khác biệt ấy. Mỗi âm thể có màu sắc riêng của nó, có ý nghĩa riêng của nó. Nhưng để hiểu ý tưởng ấy, chúng ta hãy xét kỹ hơn về cách Phạm Duy đã xử dụng vấn đề âm thể trong tác phẩm của ông.

"**Đô trưởng**": đứng đầu mọi âm thể, không có dấu thăng, dấu giáng trên khoá. Âm thể này rộng rãi, có khi huy hoàng, nhưng màu sắc có phần trang hoà. Phạm Duy ít dùng âm thể này trong các nhạc phẩm những năm 40, điều khá có ý nghĩa. Nhưng trong những năm 50 và 60, nhất là trong các bài **Viễn Du, Một Bàn Tay, Quán Bên Đường, Mẹ Trong Lòng Người Đi, Huyền Sử Ca Một Người Mang Tên Quốc, Đi Vào Quê Hương và Bà Mẹ Phù Sa**, nhạc sĩ đã dùng âm "**Đô trưởng**" rất có kết quả. Nhưng cũng có khi như trong bài **Thú Đau Thương, Ngâm Ngùi, Mẹ Gọi Con, Một Cành Củi Khô, Tiễn Em, Những Gì Sẽ Dem Theo Về Cõi Chết** và trong bài **Đạo Cả Hai**, âm thể "**Đô trưởng**" lại có một tính cách thân mật và nồng nàn hơn, tương xứng với lời thơ.

"**La thứ**": âm giai đồng hoà với "**Đô trưởng**", âm thể hơi u huyền, gợi không khí bi kịch hoặc

tiệm ẩn hoặc hoàn mãn. Phạm Duy dùng âm thể "La thứ" một cách khá đặc biệt trong các bài **Thu Chiến Trường, Dạ Lai Hương, Kiếp Nào Có Yêu Nhau và Đùng Bỏ Em Một Mình**.

"Sol trưởng": âm thể thành thực vui vẻ và luôn luôn gợi hứng đối với Phạm Duy, ông đã dùng âm thể ấy một cách đẹp đẽ trong các bài **Tiếng Thu, Đường Về Quê, Hoa Rụng Ven Sông, Mùa Thu Paris, Một khúc, Tâm sự Gửi Về Đâu, Ngồi Gần Nhau, Khi Tôi Về, Đạo Ca Mười** và trong mấy ca khúc khác. Âm giai đồng hoà của "Sol trưởng", "Mi thứ" có tính cách băng khuâng và có phần kỳ quặc. Vì vậy màu sắc rất đặc biệt của "Mi thứ" hoàn toàn thích hợp với các bài **Phố Buồn, Đố Ai, Ngày Trở Về, Nếu Một Mai Em Sẽ Qua Đồi, Bên Ni Bên Nớ, Đường Em Đi, Nha Trang Ngày Về, Nước Mắt Mùa Thu** và bài **Đạo Ca Bốn**.

"Ré trưởng", vui vẻ dịu dàng hơn âm thể "Sol trưởng" gợi cho nhạc sĩ một số tác phẩm thuộc hạng hay nhất của ông: **Tình Kỹ Nữ, Dăm Xuân, Gánh Lúa, Lữ Hành, Bà Mẹ Quê, Người Về, Anh Hỡi Anh Cũ Về, Giọt Mưa Trên Lá**. Vào khoảng cuối những năm 50, trong các tuyệt phẩm như **Thương Tình Ca, Đùng Xa Nhau, Ngày Đó Chúng Mình và Thương Ai Nhớ Ai**, âm thể "Ré trưởng" cũng lại là âm thể của tình yêu đối với Phạm Duy.

Âm thể "Si thứ" với màu sắc rất ai oán và hơi khắc khoải lại không được nhạc sĩ dùng đến, ngoại trừ trong bài **Đường Chiều Lá Rụng** và trong một đoạn ngắn ngủi nhưng đặc sắc của bài **Đạo Ca Ba: Chàng Dũng Sĩ Và Con Ngựa Vàng**.

"La trưởng", âm thể vui tươi mà trong sáng và rực rỡ hơn "Sol" và "Ré trưởng" không được Phạm Duy của những năm 40 dùng đến -- ngoại trừ trong hai đoạn **Thu Chiến Trường** và **Cô Gánh Gạo** -- nhưng vào các năm 50 và 60, nhất là trong các bài **Nụ Tầm Xuân, Sức Mấy Mà Buồn**, và đặc biệt hơn nữa là trong phần thứ ba của **Con Đường Cái Quan**, âm thể "La trưởng" đã được sử dụng với kết quả rực rỡ. Nhờ bốn dấu thăng, "Mi trưởng" có một âm hưởng vừa phong phú vừa thân mật hơn "La trưởng". Vì vậy âm thể đó có tác dụng đặc biệt đẹp đẽ và cảm động trong các điệp khúc của **Phố Buồn, Đố Ai, Ngày Trở Về, Chuyện Hai Người Lính** và trong các ca khúc như **Xuân Thì** và **Chiều Đông**.

Các âm thể "Fa thăng", "Do thăng", "Sol thăng" và "Ré thăng" chưa hề được Phạm Duy dùng đến bao giờ, ít ra là mãi cho tới mới đây, khi chúng ta thấy xuất hiện liên tiếp và nhanh chóng vào giữa bài **Đạo Ca Bấy, Cuộc Chiến Thầm Lặng**.

"Fa trưởng", âm thể đầu tiên có dấu giáng: màu sắc trong sáng và có vẻ đồng nội, phảng phất chút buồn lâng lâng được nhạc sĩ ưa thích và sử dụng rất khéo trong các bài **Khối Tình Trương Chi, Nhớ Người Ra Đi, Chú Cuội, Em Bé Quê, Chim Lồng, Xuân Nồng, Văn Thơ Sầu Rụng, Đường Xưa Lối Cũ, Bài Ca Sao và Trả Lại Tôi Tuổi Trẻ**.

Màu sắc ảm đạm và u buồn của âm thể "Ré thứ" có một sức hấp dẫn đặc biệt đối với Phạm Duy, và chúng ta gặp lại âm giai ấy khá nhiều trong tác phẩm của ông, nhất là trong **Gươm Tráng Sĩ, Cây Đàn Bỏ Quên, Chiến Sĩ Vô Danh, Tình Hoài Hương, Chinh Phụ Ca, Mưa Rơi, Để Lại Cho Em, Ru Người Hấp Hối, Nước Mắt Rơi, Tôi Không Phải Là Gổ Đá, Mùa Thu Chết, Thu Ca Điệu Ru Đơn** v.v...

Đứng giữa âm thể "Fa trưởng" trong lành và "Mi giáng" rực rỡ, là âm giai "Si giáng trưởng", dịu dàng và lờ mờ. Âm hưởng đẹp đẽ và thoáng buồn của nó đã đem lại một nét đặc biệt cho các bài **Về Miền Trung, Hoa Xuân, Xuân Ca, Sông Vùi Chôn Mẹ, Tôi Đang Mơ Giấc Mộng Dài**, phần thứ nhì của **Cung Chúc Việt Nam** và phần đầu của bài **Đạo Ca Bấy**.

Có phần phong phú hơn "Ré thứ" âm thể "Sol thứ" trong nhạc Phạm Duy có thể nhuộm một màu sắc bi thảm và thường khi thoáng chút khắc khoải. Đó là âm thể của bài dân ca **Ru Con**, phần đầu của **Tiếng Đàn Tôi, Tìm Nhau, Cho Nhau, Kiếp Sau, Tôi Ước Mơ, Ngày Sẽ Tới, Phụng Yêu** và của những tác phẩm như **Còn Gì Nữa Đâu, Tôi Còn Yêu Tôi Cứ Yêu, Một Ngày Một Đồi** và **Giết Người Trong Mộng**.

Âm thể "Mi giáng trưởng", phong phú và nồng nhiệt, âm thể đặc biệt rực rỡ, là âm thể của trạng thái ân sủng trong nghệ thuật Phạm Duy rất hiếm có tác phẩm nào của Phạm Duy với âm thể "Mi giáng" mà không bắt nguồn từ một cảm hứng cao cả. Do đó người ta gặp lại âm thể ấy trong **Nương Chiều, Tiếng Sáo Thiên Thai, Chào Mừng Việt Nam, Mộng Du, Xuân Hành,**

**Mùa Xuân Yêu Em, Bi Hải Kịch, Kỷ Niệm, Kỷ Vật Cho Em và Trả lại Em Yêu.** Tính cách hùng vĩ của phần cuối bản **Mẹ Việt Nam** cũng một phần do ở âm thể "**Mi giáng trưởng**" hiện diện ở năm đoạn trong tổng số bảy đoạn. Nhưng ở đây, ở phần cuối của Trường Ca thì "**Mi giáng**" không những rực rỡ mà thôi, nó lại còn có âm hưởng loãng chảy và ẩn tượng.

"**Đô thứ**", âm thể đồng hoà với "**Mi giáng trưởng**" đối với Phạm Duy, là âm thể của những cơ hội trọng đại. Âm sắc sang trọng, nghiêm trang hơn là u buồn nhất là với âm "**Si**" giữ nguyên dấu giáng của "**Đô thứ**" đã giải thích được phần nào mãnh lực vô song của những bản như **Tình Ca, Chiều Về Trên Sông, Hồ Lơ, Tiếng Hát To và Mẹ Ta, Mẹ Xinh Đẹp**, hai đoạn đầu của **Mẹ Việt Nam**. Trước Phạm Duy, cũng có những nhạc sĩ khác ưa thích vẻ uy nghi nhuốm chút buồn thảm của "**Đô thứ**" ấy. *Do đó bản Grande Messe K.427, bản Sonate và bản Concerto dành cho dương cầm K.457 và 491 của Mozart, bản Sonate Pathétique và Cinquième Symphonie của Beethoven, các bản Etudes số 12, của opus 10 và 25, bản Polonaise opus 40 số 2 và bản Nocturne, opus 48 số 1 của Chopin đều viết với âm "Đô thứ" và một phần lớn đều nhờ đó nên có sự hùng vĩ và mãnh lực lôi cuốn.* Mặt khác, khi âm "**Si**" được trả lại bản vị ký hiệu thì âm giai "**Đô thứ**" không còn tính chất uy nghiêm nữa mà lại thoáng buồn một cách đài các, như trong **Hẹn Hò**, trong bài **Đạo Ca Chín: Chắp Tay Hoa** và nhất là trong tuyệt phẩm rất cảm động là bài **Thuyền Viễn Xứ**.

"**La giáng trưởng**", âm thể mong manh, óng ánh và nhẹ nhàng phiêu diêu -- nhân tiện cũng nên nhắc lại đó là âm thể của nhiều tác phẩm hay nhất của Chopin -- âm giai ấy vắng bóng trong Phạm Duy của những năm 40 và 50, ngoại trừ trong một đoạn ngắn của **Viễn Du**, nhưng bắt đầu từ phần cuối của **Mẹ Việt Nam**, phần có nhan đề **Chớp Bể Mưa Nguồn**, và gần đây nữa trong bài **Đạo Ca Sáu: Lời Ru, Bú Mớm, Nâng Niu** âm thể "**La giáng trưởng**" đã xuất hiện, và đem đến hai nhạc phẩm ấy một bầu không khí và một vẻ đẹp vừa độc đáo vừa tuyệt vời.

Âm thể "**Fa thứ**" bằng khuông chỉ được nhạc sĩ dùng trong bài **Cành Hoa Trắng** và **Vợ Chồng Quê**, cũng như trong mấy đoạn của **Khối Tình Trương Chi, Xuân Nồng** và **Chim Lồng**. Cái âm thể phong phú của "**Si giáng thứ**" cũng chỉ xuất hiện muộn màng trong hai phần cuối cùng của **Mẹ Việt Nam** và trong vài phách của bài **Đạo Ca Bảy**.

Nhưng như tôi đã lưu ý ở trên đây, vấn đề âm thể không có tính cách tuyệt đối. Vì thế, tùy theo loại âm giai mà Phạm Duy đã dùng, hoặc âm giai Đông phương hoặc âm giai Tây phương, tùy trường hợp cũng có khi còn tùy theo tốc độ nhanh hay chậm của bản nhạc, âm sắc của một số nhạc phẩm không luôn luôn đúng hẳn như sự giải thích mà tôi thử đưa ra ở đoạn trên. Chẳng hạn, âm thể "**La thứ**" trong **Bên Cầu Biên Giới** và trong **Tình Ca Mùa Thu** không bi thảm mà chỉ bằng khuông nhẹ nhàng; âm thể "**Fa trưởng**" trong **Đường Ra Biên Ải** và trong **Nhạc Tuổi Vàng** không trong lành mà lại mạnh mẽ và chói chang. Nhưng các trường hợp này khá hiếm hoi, và thường thường thì màu sắc các âm thể trong nhạc Phạm Duy vẫn đúng như tôi vừa trình bày.

Mặt khác, tùy theo giọng hát của một số ca sĩ, lắm khi người ta chuyển giọng các khúc điệu của Phạm Duy sang những âm thể khác với âm thể chính gốc của nó. Tôi thông cảm và công nhận lối ấy, bởi vì thà hát một bài của Phạm Duy theo một âm giai đối khác còn hơn là không hát được bài ấy -- tuy nhiên hát như thế, bài hát sẽ mất đi một phần âm sắc đặc biệt mà Phạm Duy mong muốn. Cũng như Phạm Duy, tôi lấy làm tiếc rằng nhiều lần những ca khúc ấy đã bị chuyển sang những âm thể bất khả chấp nhận. Bởi vì một khúc điệu chỉ nên chuyển giọng theo chiều hướng làm phong phú thêm âm sắc chứ không thể theo chiều hướng làm nghèo nàn âm sắc. Chẳng hạn tôi có thể tưởng tượng âm thể "**Si giáng**" của **Về Miền Trung** được chuyển sang "**La giáng**" hay sang "**Fa trưởng**" nhưng tôi không tưởng tượng được bài **Về Miền Trung** chuyển sang âm thể "**Sol**" hay "**La trưởng**", bởi vì chuyển sang hai âm thể sau này thì bài hát sẽ có âm sắc gần như tầm thường.

Cũng như thế, tôi có thể tưởng tượng một bài **Tiếng Sáo Thiên Thai** với âm giai "**Mi giáng**" được chuyển sang "**Ré giáng**" hay "**Fa trưởng**", nhưng tôi không hề tưởng tượng được bài ấy với âm "**Do**" hay "**Ré trưởng**", hát như thế âm hưởng của nó lại trở nên tầm thường và mất cả tính cách phong phú và rực rỡ của âm thể "**Mi giáng**". Người ta sẽ lầm nếu đọc qua lời lẽ của



tôi mà nghĩ rằng tôi là kẻ cuồng si về âm thể hay thích tôi chẻ sợi tóc làm tư. Không, đây chỉ là vấn đề tôn trọng dụng ý của nhạc sĩ. Vả lại, tôi tin rằng chính những cái nhỏ nhặt như thế đã làm nên giá trị của các nghệ sĩ. Nghệ thuật chân chính không thể bằng lòng với cái xoàng xĩnh và cái đại khái.

Mặt khác nữa, căn cứ theo những điều bàn luận của tôi về các âm thể, người ta có thể hiểu rõ hơn vì sao **Con Đường Cái Quan** toàn dùng âm thăng và **Mẹ Việt Nam** lại toàn dùng âm giáng. Lời thơ của **Con Đường Cái Quan** vốn bộc trực hơn, hướng ngoại hơn, có tính cách phong dao hơn và vui tươi hơn lời thơ của **Mẹ Việt Nam**, cho nên tôi thấy hiển nhiên là bản trường ca thứ nhất phải diễn đạt bằng âm thăng mới càng hay thêm. Cũng vì vậy, tính cách thâm trầm và đầy thi vị của **Mẹ Việt Nam**, khía cạnh siêu hình và cao cả của nó phải diễn đạt bằng âm giáng mới được tinh tế hơn. Nếu Phạm Duy muốn cho bản trường ca này và bản trường ca kia có được một sự thuận nhất về âm thể nào đó thì hiển nhiên là việc chọn lựa những âm thể toàn âm thăng và toàn âm giáng là một trong những phương tiện hay nhất để đạt được kết quả mong muốn.

Xin thêm một nhận xét nữa, không phải không hữu ích: là sự chọn lựa âm thể ở Phạm Duy, ý nghĩa mà Phạm Duy có vẻ gán cho những âm thể ấy, khá giống với sự chọn lựa và với các ý nghĩa âm thể ở *Wolfgang Amadeus Mozart*. Phải chăng có một gần gũi tinh thần nào đó giữa tác giả *Symphonie en sol mineur* và tác giả Trường Ca ? Theo tôi, điều ấy không phải không thể có...

Mặc cho tất cả những điều tôi đã nói từ đầu bài đến đây, người ta sẽ lầm nếu nghĩ rằng Phạm Duy có phần nô lệ cho âm thể, rằng ông sẽ không bao giờ thoát ra được khỏi hệ thống âm thể Cổ truyền. Thực ra thì trái lại. Trong một số tác phẩm của Phạm Duy, khúc điệu từ đầu tới cuối nằm trong một âm thể đã được chọn lựa và không hề chuyển giọng. Đây là điều hiển nhiên do sự cố ý của nhạc sĩ. Nhưng cần phải nhấn mạnh rằng trong số tác phẩm khác có lẽ còn nhiều hơn của Phạm Duy, khúc điệu có một khuynh hướng rõ rệt, hoặc thiên về sự bất định âm thể, hoặc thiên về một lối chuyển giọng giản đơn. Đây cũng là điều do nhạc sĩ cố ý và tôi có thể nói rằng dần dà điều này thành ra dính liền với bút pháp Phạm Duy trong tư cách nhạc sĩ.

Trong một bài trước đây tôi đã nói Phạm Duy ngày nay hình như dần dần hướng về nhạc vô thể. Thực ra nhà nghệ sĩ của chúng ta đã có năng khiếu nhạc vô thể rất sớm, cái năng khiếu về những sự tinh tế, những chuyển biến và bất định âm thể. Bài **Cô Hái Mơ**, bài hát đầu tiên của Phạm Duy như người ta đã biết, có đoạn giữa và đoạn cuối khá bất định về mặt âm thể. Sự bất định âm thể ấy, điều có thể cảm thấy hơn là trình bày, lại thấy hoặc khá rõ ràng hoặc kín đáo hơn ở các bài **Cây Đàn Bỏ Quên**, **Thu Chiến Trường**, **Khởi Hành**, **Cô Gánh Gạo**, **Tình Hoài Hương**, **Một Đàn Chim Nhỏ**, **Mùa Thu Paris**, **Một Bàn Tay**, **Bà Mẹ Phù Sa**, **Tóc Mai Sợi Vắn Sợi Dài**, **Đừng Bỏ Em Một Mình**, **Dạ Hành** và ở một số ca khúc khác. Cái bất ổn về âm thể ấy nơi Phạm Duy tôi thấy hình như là do nơi ý muốn của ông muốn thoát ra khỏi âm thể, cũng như do sở thích của ông muốn làm cho cuộc đời thêm khó khăn. Dần dà, đã khá chắc chắn rằng thái độ ấy đã đưa ông đến chỗ làm vỡ tan âm thể, nói cách khác là đến những cách thức và kỹ thuật sáng tác đặc biệt cho hệ thống nhạc vô thể. Sự thực là mới đây trong các bài **Đạo Ca Một, Năm và Tám**, nhạc đã mấp mé đến chỗ vô thể hoàn toàn. Phạm Duy, trong những năm 50 ở Paris đã nghiên cứu một cách thích thú các tác phẩm của Debussy hẳn không quên các bài học của bậc thầy người Pháp đó. Hồi đầu thế kỷ này, Debussy là một trong những nhạc sĩ đầu tiên đã thoát ra khỏi hệ thống âm thể cổ điển, đã tự giải thoát mình và giải thoát cả âm nhạc bị khống chế bởi âm thể. Do đó, diễn trình về sau này của Phạm Duy sẽ đặc biệt lý thú. Tôi cho rằng chúng ta sẽ còn nhiều ngạc nhiên. Sự chuyển cung cũng có một vai trò quan trọng trong tác phẩm của Phạm Duy. Ở ông, sự chuyển cung -- tức sự chuyển qua hoặc gần hoặc gần từ một âm thể này sang một âm thể khác -- hoặc do một sự thay đổi không khí trong lời ca, hoặc chỉ do ý muốn làm thay đổi âm sắc của khúc điệu. Nhân tiện, hãy nêu ra đây mấy chỗ chuyển cung đáng chú ý nhất. Chuyển từ "Sol trưởng" sang "Do trưởng" trong trang nhì của bài **Xuất Quân**, từ "La thứ" sang "Mi thứ" trong **Tiếng Bước Trên Đường Khuya**, những chuyển cung rất hay giữa bài **Tiếng Sáo Thiên Thai** và **Nếu Một Mai Em Sẽ Qua Đời**, và suốt bài **Tình Hoài Hương**, chuyển từ "Do" sang "La giáng" trong **Viễn Du** và từ "Ré" sang "Fa" trong bài **Người Về**; chuyển cung ngộ nghĩnh từ "Mi" sang "Do" trong bài **Chiều Đông** và các chỗ chuyển cung

uyển chuyển trong cái phần có đánh dấu *Agitato* của bài **Quán Bên Đường**, những câu chuyển cung xuất sắc trong bài **Khi Tôi Về, Kể Chuyện Đi Xa** và nhất là trong các bài **Đạo Ca Ba** và **Bảy**. Tôi cũng không quên bài tâm phần ca **Nhân Danh**, bài hát có thể nói là được xây dựng hoàn toàn trên sự chuyển cung. Trong bài này, người ta bắt đầu bằng "Sol thứ" để rồi lần lượt suốt bài chuyển sang "Ré thứ", "Si giáng trưởng", "Sol thứ" "Mi giáng trưởng", "Do thứ" và cuối cùng là "Sol trưởng"...

Trong một phần khác, chúng ta sẽ bàn về những chuyển cung từ *mineur* qua *majeur* và từ *majeur* qua *mineur*, sự chuyển cung bao giờ cũng đặc biệt đẹp để ở Phạm Duy. Như vậy cùng với tháng năm, nghệ thuật chuyển cung của nhạc sĩ có một tầm quan trọng mỗi ngày mỗi lớn. Về chỗ này Phạm Duy gần với Schubert, nhạc sĩ mà nghệ thuật chuyển cung đã đạt đến mức tinh vi cực độ. Nhưng chính vì Phạm Duy đã biết rõ các qui luật âm thể mà ngày nay ông có thể thoát ra khỏi qui luật ấy. Việc sử dụng hệ thống vô thể và các kỹ thuật khác của âm nhạc thế kỷ hai mươi không có nghĩa là sự tan biến của âm sắc trong nhạc phẩm, mà là chính sự đổi mới và phong phú thêm cái âm sắc ấy. Diễn biến của âm sắc thường đi đôi với sự diễn biến tinh thần của nghệ sĩ. Và từ thuở thanh xuân cho đến ngày hôm nay, con đường diễn biến tinh thần của Phạm Duy tiến theo chiều hướng mỗi ngày mỗi phong phú thêm -- sự phong phú ấy chuyển sang lãnh vực âm nhạc thì đặc biệt hợp với các màu sắc âm thể và hoà âm, những biểu tượng mơ hồ nhưng cũng xác thực biết bao của một Phạm Duy trên đường tiến về một thế giới vô sắc, trên đường về cõi vô hình, trên đường về nguồn ánh sáng.

*Mùa Thu cũng là cái gì bắt đầu.* Paul Claudel đã viết như thế. Vì vậy tôi nói rằng mùa thu của Phạm Duy sẽ đẹp. Thực ra người ta không thể nghĩ khác về một con người vốn từ buổi ban đầu của sự nghiệp cho đến ngày nay đã chọn lựa với một lòng chân thành sự tự do trong nghệ thuật cũng như nghệ thuật trong tự do.

*Montreal, 4--1971*

## Bài 11

# Một Nghệ Thuật Khúc Điệu

## II- Màu sắc Địa phương

Nếu phương diện âm thể trong các khúc điệu Phạm Duy là điều quan trọng thì phương diện hoà điệu lại càng quan trọng hơn. Bởi vì nếu âm thể thường liên quan đến màu sắc của toàn thể thì hoà điệu tự động hoà với một màu sắc có tính cách khu biệt và nổi bật hơn, càng nổi bật hơn nữa bởi lẽ màu sắc ấy liên hệ mật thiết và cơ hồ dính liền với cái khung khúc điệu.

Các khúc điệu của Phạm Duy tự nó đã đẹp, trong hình thức nguyên sơ, không chút hoà âm nào, đó đã thực là kỳ diệu, nhưng những khúc điệu ấy chỉ đạt đến chỗ tuyệt đỉnh của vẻ đẹp và sức biểu thị nếu được hoà âm đúng theo ý muốn hay theo sự chỉ dẫn của tác giả. Hoặc do công phu nghiên cứu, hoặc do linh khiếu, Phạm Duy đã biết rất sớm rằng chính hoà âm lay động được các tình cảm, khiến cho khúc điệu có sức biểu thị và có chân lý; bằng cách thổi vào khúc điệu sinh lực riêng của nó, chính hoà âm đưa ta đến gần thiên nhiên. **Cô Gái Mơ, Gươm Tráng Sĩ, Cây Đàn Bỏ Quên, Khổ Tình Trương Chi, Tiếng Bước Trên Đường Khuya, Thu Chiến Trường** và nhiều bài khác của Phạm Duy hồi còn trẻ đã cần đến một phần hoà âm chính xác và khá dị biệt.

Điều dễ hiểu đối với một nhà soạn nhạc trẻ tuổi, phần hoà âm của Phạm Duy ở những năm 40 thường thường trong sáng và lại có vẻ hơi Cổ điển -- những đặc điểm này rõ rệt hơn cả trong các bản hành khúc -- nhưng đây đó trong các bản Dân ca và trong các tác phẩm như **Cây Đàn Bỏ Quên, Tiếng Bước Trên Đường Khuya, Thu chiến Trường, Thanh Niên Ca, Tiếng Đàn Tôi, Đêm Xuân** và **Cảnh Hoa Trắng** đã xuất hiện những chi tiết hoà âm khá độc đáo và lạ lùng. Nhân tiện hãy chú ý chẳng hạn vào đoạn xen lẫn nhau của những hoà âm "trưởng" và hoà

âm "**thứ**" trong bài **Cây Đàn Bỏ Quên**, các hoà âm này đã khiến cho khúc điệu có một tính chất nửa buồn nửa vui rất hấp dẫn, các phần hoà âm trong **Tiếng Đàn Tôi** và **Đêm Xuân**, bên ngoài có vẻ dễ dàng, nhưng bên trong che giấu rất nhiều nghệ thuật và sự uyển chuyển, các diễn tiến hoà âm trong **Bà Mẹ Gio Linh, Quê Nghèo và Gánh Lúa** đều mới mẻ và đã rất tinh vi.

Tuy nhiên, chính bắt đầu từ những năm 50, nghệ thuật hoà âm của Phạm Duy mới đạt đến cực độ phong phú và tầm độ rộng lớn. **Nụ Tầm Xuân, Tiếng Sáo Thiên Thai, Tình Hoài Hương, Lữ Hành, Thuyền Viễn Xứ, Tình Ca, Phố Buồn, Ngày Trở Về**, hãy chỉ kể mấy bài ấy thôi, không chấp nhận bất cứ lối hoà âm nào cũng được mà lại đòi hỏi phần hoà âm rất công phu và chính xác, lắm khi rất rắc rối. Nếu màu sắc hoà âm của tác phẩm những năm 40, thường thường hơi Cổ điển thì trong những năm 50, màu sắc ấy có một tính chất lãng mạn rõ rệt và nổi bật. Dĩ nhiên đây chưa phải là thời kỳ của những khám phá lớn lao về hoà âm ở cuối những năm 60 và đầu những năm 70, nhưng trong những bài như **Dạ Lai Hương, Chiều Về Trên Sông, Một Đàn Chim Nhỏ, Kiếp Nào Có Yêu Nhau, Nếu Một Mai Em Sẽ Qua Đồi, Tạ Ơn Đồi** và trong những khúc điệu phổ nhạc các bài thơ của Cung Trầm Tưởng, những hoà âm táo bạo và mới lạ được gia tăng, cả về phẩm lẫn lượng.

Về nhiều khía cạnh, thiên hợp phổ **Con Đường Cái Quan** hoàn tất vào mùa xuân năm 1960 tổng hợp được nhiều khám phá về hoà âm của những năm 40 và 50, nhưng đây là chỉ nói về một loại hoà âm bắt nguồn từ các nhạc hệ Dân ca Việt Nam mà thôi, bởi vì trong những bài không thuộc loại Dân ca thì phải chờ đến một số tác phẩm của những năm 1961-1962-1963, Phạm Duy mới hiến cho chúng ta một vài bản hoà âm tuyệt nhất và độc đáo nhất. Ý tôi muốn nói đến các bài **Ngậm Ngùi, Mộ Khúc, Tâm Sự Gởi Về Đâu** -- ba tuyệt đỉnh cao nhất của nhạc trữ tình Phạm Duy -- về bài **Quán Bên Đường** và về hai nhạc kịch **Chức Nữ Về Trời** và **Tám Cám**. Trước cái dung dị và cái đẹp tuyệt vời của những hoà điệu -- và tất nhiên của cả những khúc điệu nữa -- trong các tác phẩm như thế, theo tôi thì Phạm Duy hẳn phải cảm thấy rằng trong tương lai, muốn làm hơn, ông phải làm khác đi. Thực ra, những hoà âm huy hoàng và mới lạ trong thiên hợp phổ **Mẹ Việt Nam** -- hoàn tất vào cuối năm 1964 -- đã đánh dấu bước ngoặt lớn lao của Phạm Duy về phía nhạc ấn tượng. Từ đây, vừa tiếp tục phát triển một lối hoà âm đặc biệt của những năm 50, từ năm này sang năm khác, nhạc sĩ càng ngày càng đi sâu vào màu sắc ấn tượng, với âm hưởng đậm nhạt mờ ảo, sắc sảo khéo léo mọi bề. Ca khúc **Mùa Xuân Yêu Em** (1965) là một chứng cứ hùng hồn về phương diện ấy: Âm "Mi giảm" đã gợi cho tác giả một lối hoà âm đặc biệt tinh vi và thoáng khoáng, khiến cho người ta nhớ đến Chopin của thời kỳ cuối cùng hay Debussy của giai đoạn thành thục.

Tôi sẽ vắn tắt lướt qua phần hòa âm của *Mười Bài Tâm Ca* đầu tiên, cũng ra đời vào thời này, bởi vì các hoà âm ấy tương ứng với các khúc điệu ấy, nghĩa là khá trợ trụi. Những tâm ca khác như **Nhân Danh, Bi Hải Kịch, Những Gì Sẽ Đem Theo Về Cái Chết, Đi Vào Quê Hương, Chuyện Hai Người Lính** và các ca khúc như **Kỷ Niệm, Người Yêu Của Cán Bộ, Tôi Đang Mơ Giấc Mộng Dài, Tôi Không Phải Là Gỗ Đá** và **Khi Tôi Về**, được soạn vào các năm 1966-1967-1968, cho thấy một sự trở về lối hoà âm phong phú và càng độc đáo hơn trước, nếu có thể. Bây giờ Phạm Duy đã hoàn toàn nắm vững kỹ thuật, và càng ngày càng tung ra nhiều lối hoà âm táo bạo và rắc rối. Mặt khác, khi tôi bảo rằng các hoà âm của Phạm Duy càng ngày càng "độc đáo", ý tôi muốn nói rằng: nhiều hoà âm Phạm Duy trong những năm 50, các nhạc sĩ khác có thể nghĩ ra, nhưng mà các hoà âm vào cuối những năm 60 thì không thể. Hãy nghiên cứu kỹ lưỡng các ca khúc như **Bi Hải Kịch, Chuyện Hai Người Lính, Khi Tôi Về** và nhiều tác phẩm của những năm 1967-1970-1971: cách chuyển tiếp hoà âm trong những ca khúc ấy, lối dùng hoà âm, lối chuyển từ âm thể này sang âm thể khác một cách đột ngột hay vắn tắt, theo ý tôi, không giống bất cứ một nhạc sĩ Việt Nam hay Tây phương nào, những sự phá cách ấy cũng không hề được khuyến giảng trong các sách dạy hoà âm của chúng ta. Không, những chi tiết và những diễn tiến hoà âm ấy chỉ có thể do một người duy nhất quan niệm và thực hiện được: đó chính là Phạm Duy. Như vậy, dần dà theo thời gian, hoà điệu của nhạc sĩ đã trở thành một sáng tạo, cũng như khúc điệu của ông vậy. "*Nhạc sĩ chúng tôi có một bổn phận đối với âm nhạc: là phải phát minh ra nó*". Lời xác nhận ấy của Igor Stravinsky, Phạm Duy có thể lấy làm của mình, bởi vì hiếm có nhạc sĩ nào được như ông, đã đặt nền tảng của tác phẩm của mình trên khả năng



sáng tạo và đổi mới hoài.

Nhiều ca khúc của những năm 1969-1970 có một lối hoà âm chặt chẽ hơn và rườm rà hơn, điều ấy không có gì đáng ngạc nhiên; đó là trường hợp của **Nghìn Trùng Xa Cách, Nha Trang Ngày Về, Đừng Bỏ Em Một Mình, Mùa Thu Chết, Giết Người Trong Mộng, Dạ Hành** và **Thu Ca Điệu Ru Đơn** chẳng hạn, hơn nữa người ta còn nhận thấy ở hai ca khúc cuối cùng một lối hoà âm có tính cách lạ lùng. Tuy nhiên ở Phạm Duy cái khiếu về những âm hưởng kỳ lạ hay bí ẩn không phải là chuyện mới đây. Từ những năm 40, trong tác phẩm của ông đã đầy những trò lắt léo và quỷ thuật về khúc điệu hay hoà điệu. Như vậy cái khiếu ấy phát triển dần những trò quỷ lễ âm nhạc mà chúng ta được thỉnh vờ đến gần đây, đó cũng là chuyện thường tình, với một tay thầy pháp như thế, người ta có thể tin chắc rằng những buổi lễ sau này còn dành cho chúng ta nhiều mê ly và bất ngờ hơn nữa. Nhưng, có ý phản ngược lại, những ca khúc khác như **Tóc Mai Sợi Vắn Sợi Dài, Ngày Sẻ Tới, Cung Chúc Việt Nam, Tỳ Bà, Gái Lội Qua Khe, Tình Hôi, Hát Vĩ, Yêu Là Chết Ở Trong Lòng** và **Nước Mắt Mùa Thu** lại có một lối hoà âm thoải mái hơn và tương đối ít rắc rối hơn.

Năm 1971, cho đến lúc này, dường như cũng là một năm đầy tương phản. Những khúc điệu xinh xắn và rất độc đáo như **Trả Lại Em yêu, Người Linh Trẻ, Ngày Xưa Hoàng Thị**, các bài **Đại Nguyên** và **Lời Ru, Bú Mớm, Nâng Niu** được bao trùm trong một hoà âm dịu và kín đáo không làm biến thể nét đẹp tinh vi của các ca khúc nọ. Mặt khác, trong lãnh vực hoà âm nửa Cổ điển nửa Lãng mạn, lối hoà âm sở trường của Phạm Duy từ những năm 50 ấy, các bản liên hợp phổ **Chàng Dũng Sĩ và Con Ngựa Vàng** và **Cuộc Chiến Thầm Lặng** đưa chúng ta đến những tuyệt đỉnh mới. Ở đây, cái đẹp, sức mạnh, cái linh khiếu chắc chắn về những chuyển tiếp và khai triển hoà âm đều khá lạ lùng, khiến cho hai ca khúc nọ trở thành những tuyệt phẩm kiểu mẫu.

Nhưng trên lãnh vực các âm hưởng mới mẻ và lạ lùng, chúng ta cần phải ngừng lại ở những lối hoà âm tinh vi của các bài **Pháp Thân, Một Cảnh Mai** và **Giọt Chuông Cam Lộ**. Như tôi đã nhận xét trong một bài trước đây, trong các bài **Đạo Ca Một** và **Năm**, nét khúc điệu liên hệ chặt chẽ với nét hoà âm, bên này nương tựa vào bên kia. Chỗ mới mẻ của toàn bộ khúc điệu và hoà điệu ấy là nó không có một căn bản âm thể thực sự nào. Và cho đến hiện nay, cái cảm tưởng vô âm thể ấy là điệu độc đáo nhất trong tác phẩm của Phạm Duy. Về bài **Đạo Ca Tám**, khía cạnh bông bênh của âm thể do ở sự kiện sau đây: khúc điệu không hề có thêm phụ âm. Tác dụng âm hưởng lại một lần nữa có một sức quyến rũ hoàn toàn đặc biệt.

Trong quá trình sáng tạo của Phạm Duy, nét hoà âm mỗi ngày mỗi phong phú thêm, mỗi thâm trầm thêm. Điều ấy chứng tỏ rằng thích giác của nhạc sĩ mỗi năm mỗi không ngừng tinh vi thêm. Nhưng những diễn tiến hoà âm của các năm sau này thì tự nó lại là một chứng cứ tỏ rằng trong tâm hồn của nhạc sĩ, các mối cảm xúc và cảm tưởng mỗi ngày mỗi nhiều hơn và nhất là mỗi ngày mỗi tinh tế hơn. Các mối cảm xúc và cảm tưởng ấy đòi hỏi một lối phô diễn tương xứng và đó là điều giải thích lý do tại sao nhiều tác phẩm gần đây của Phạm Duy có những hoà âm rắc rối. Chúng ta đừng tưởng -- như một vài kẻ đã tưởng -- rằng tác giả các bản trường ca đang trở thành "lảm dằng". Sự thực là Phạm Duy đang đạt tới chỗ tinh tế nhất trong nghệ thuật của ông. Đối với tay điều khiển và vận luyện âm thanh ấy, nghệ thuật hoà âm là một tiến trình về cái không chờ đợi mà cũng là -- và nhất là -- một tiến trình về cái chưa từng nghe.

*Montréal 6-1971*

## Bài 12

# Một Nghệ Thuật Khúc Điệu

## III- Nét vẽ và Hình dáng

*Hãy nhìn cho khá sâu xa và sẽ nhìn thấy khúc điệu*

Đối với tôi, một khúc điệu của Phạm Duy trước hết là một nét vạch trên giấy. Bởi vì nếu khi nghe một khúc điệu ta thấy rõ cơ cấu thanh âm của nó thì khi nhìn khúc điệu ấy, chúng ta lại thấy rõ ràng cấu trúc trí năng của nó. Trong ba mươi năm bình giải về nghệ thuật Phạm Duy, theo như tôi được biết thì người ta chưa bao giờ chú trọng nhiều đến khía cạnh thị giác ở các khúc điệu của nhạc sĩ ấy. Mặc dù ở một nhà soạn nhạc Việt Nam, chưa bao giờ danh từ "nét nhạc" lại có nhiều ý nghĩa như ở Phạm Duy. Hãy xem qua, không cần chọn lựa các bản hợp phổ của **Khối Tình Trường Chi, Thu Chiến Trường, Nương Chiều, Về Miền Trung, Em Bé Quê, Da Lai Hương, Tình Ca, Tình Nghèo, Ngày Trở Về, Kiếp Nào Có Yêu Nhau, Ngày Đó Chúng Mình, Tâm Sự Gởi Về Đâu, Mùa Xuân Yêu Em, Huyền Sử Ca Một Người Mang Tên Quốc, Người Yêu Của Cán Bộ, Mùa Thu Chết, Khi Tôi Về**, các thiên hợp phổ trong hai thiên trường ca, của một số đạo ca và của nhiều bài khác, hoặc cũ hoặc mới; thường nhiều khi mắt đã trông thấy trước những cái tuyệt mỹ mà tai sắp được nghe. Sự thực thì có thể nói mà không sợ quá đáng rằng ở Phạm Duy cũng như ở Mozart, Schubert hay Chopin, nhiều khi một khúc điệu đã đáp mắt sẵn trên giấy trước khi đẹp tai nghe.

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

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

Tất nhiên người ca sĩ hay nhạc sĩ giỏi nhất về lý thuyết âm nhạc không nhất thiết là phải là người trình bày nhạc Phạm Duy hay nhất. Không phải tất cả đều nắm trong nốt nhạc viết ra, còn có nhiều cái vượt khỏi chữ viết, ở ngoài ký hiệu chỉ đủ diễn đạt tư tưởng một cách tương đối. và những "cái" đó, chỉ một diễn viên có tình cảm và năng khiếu siêu đẳng mới khám phá và mới trình bày ra được. Chính vì thế mà Thái Thanh đã trở thành một người trình bày nhạc Phạm Duy giỏi nhất, hoàn toàn nhất. Ở nơi người đàn bà ấy sự hoà hợp giữa lý trí và tình cảm, giữa cảm xúc và năng khiếu đạt đến mức ngang bằng với sự hoà hợp giữa lý trí và tình cảm, giữa cảm xúc và năng khiếu nơi Phạm Duy. Nói thế là đa ngôn, nhưng cũng là nói lên tất cả

những điều cần nói.

Có thể nói mỗi một khúc điệu của Phạm Duy đều xứng đáng được phân tích riêng biệt. Nhưng phân tích tất cả các khúc điệu của Phạm Duy là điều vượt quá phạm vi loạt bài này, bởi vậy trong những trang sau đây tôi chỉ xin nhấn mạnh vào một vài đặc điểm căn bản của nghệ thuật khúc điệu Phạm Duy và nêu lên những nét chi tiết của sự cấu tạo khúc điệu mà tôi đặc biệt chú ý. Tóm lại, mục đích của tôi là cố gắng qui định càng đúng càng hay, cái gì đã làm ra tính cách duy nhất và cá biệt của nghệ thuật khúc điệu Phạm Duy. *"Hãy tìm lại nguồn, hãy làm cho nguồn trong sạch; như thế ta có thể nghe tiếng reo hát của nguồn"*. Tôi yêu câu nói của Maurras bởi vì nó hợp với câu chuyện của tôi: tìm lại các khúc điệu của Phạm Duy với tất cả sự thuần túy của chúng để chúng càng cất lên tiếng hát tuyệt diệu hơn nơi chúng ta.

Mục đích của mọi sáng tác không nhất thiết phải tạo cho kỳ được một xúc động, một cảm giác, một tư tưởng, nhưng mà là diễn đạt trung thành một tình cảm hay một cảm giác của chính tác giả. Phạm Duy là nghệ sĩ, nhưng không phải vì đã diễn đạt trung thành những cảnh đời và những tình người mâu thuẫn và cực đoan, mà vì sự xúc động mạnh mẽ của ông trước cảnh đời cùng tình người ấy sự xúc động đã đem lại một không khí tình cảm riêng cho tác phẩm nghệ thuật của ông.

Trước tôi, đã có những người khác từng nhấn mạnh về khía cạnh tự nhiên không gượng ép ấy của nghệ thuật Phạm Duy. Nhưng vì sao mà có cái ấy ? Thực sự thì không khí âm nhạc hay thi ca của người nào là biểu thị của thể chất người ấy. Mozart, Schubert, Chopin -- và Phạm Duy -- sống trong âm nhạc, bởi vì họ sống trong cơn sốt. *"Cơn sốt là cái gì gần với âm nhạc hơn cả"*, họa sĩ Gavarni đã nói thế. Âm nhạc đối với họ là tự nhiên. Âm nhạc phát xuất tự nhiên ở họ bởi vì âm nhạc trong lãnh vực tinh thần của họ cũng giống như sự run rẩy và mồ hôi trong lãnh vực thể chất. Đối với những nghệ sĩ như thế thì nghệ thuật là một cảm hứng không ngừng.

Hơn thế nữa: một sự hô hấp. Mozart, Schubert, Chopin, Phạm Duy là nhạc sĩ, là nghệ sĩ cũng như họ thở vậy. Dù tác phẩm của họ có trau chuốt công phu đến đâu, tác phẩm ấy cũng không bao giờ khiến người ta có cảm tưởng là một cố gắng xây dựng. Nó là một thứ linh giác và cái đã sống đã đạt đến chỗ cực đỉnh của nó trong nghệ thuật có thể không đạt được mức ấy trong cuộc đời thực tại. Mặt khác, tôi không quên rằng Mozart, Schubert và Chopin chỉ là nhạc sĩ, còn Phạm Duy thì vừa là nhạc sĩ vừa là thi sĩ. Để nói ra những gì cần phải nói trong tư cách nghệ sĩ, Mozart, Schubert và Chopin chỉ cần có một ngôn ngữ âm nhạc mà thôi. Để diễn đạt con người nghệ sĩ của mình, Phạm Duy vừa cần đến ngôn ngữ thi ca vừa cần đến ngôn ngữ âm nhạc. Thực ra đây chỉ là một vấn đề phương tiện và không thay đổi gì về những điều tôi đã viết ở đầu đoạn này.

Nhưng hãy trở lại cái "đà sống" mà tôi vừa mới nói đến. Bởi vì chính là phải tìm ra nguồn gốc điểm xuất phát của quá trình sáng tạo Phạm Duy từ cái đà sống ấy. Chính do tính chất riêng của mỗi thứ ngôn ngữ thi ca và âm nhạc, mà cái đà sống của nghệ sĩ này có thể nhận định dễ dàng trong âm nhạc hơn là trong thi ca nhiều. Có thể nói khúc điệu của Phạm Duy không phải là một cách bình giảng lời thơ. Trái lại thường khi tôi thấy rằng như thế khúc điệu ấy là một cách xác định lại bài thơ về giá trị âm thanh và âm nhạc của nó.

Đó là điều khiến cho các khúc điệu của Phạm Duy dù sao vẫn là những khúc điệu thuần túy, tự nó đẹp, không cần đến lời thơ. Cũng như thế, các bài thơ của Phạm Duy tự nó hay và đẹp, không cần đến điệu nhạc. Tất nhiên, nghệ thuật của soạn giả chỉ đạt đến tác dụng cực điểm của nó khi mà tác phẩm được đưa ra đúng như trong ý niệm nguyên thủy, nghĩa là với cả lời lẫn nhạc. Mặt khác, có một sự khác biệt vô cùng tế nhị giữa những khúc điệu do Phạm Duy soạn ra với lời thơ của mình, và những khúc điệu ấy soạn ra với lời thơ kẻ khác. Tôi sẽ không giải thích tính chất của sự khác biệt ấy, tôi chỉ nói thế này : hình như sự khác biệt ấy là do ở chỗ các khúc điệu làm ra với thơ của mình thì tác giả ít nhiều đã nghĩ ra cùng một lượt với lời thơ, còn các khúc điệu làm ra với thơ kẻ khác thì nhạc sĩ dĩ nhiên đã soạn ra sau lời thơ ít nhiều. Hơn nữa, thơ Phạm Duy và thơ các thi sĩ Việt Nam khác, mỗi bên có tính chất và không khí riêng, nhưng phải đợi ở một nghệ sĩ nhạy cảm như Phạm Duy thì sự khác biệt rất tế nhị đó mới được biểu lộ trong các khúc điệu phổ nhạc các lời thơ ấy vậy.

Trước tôi, người ta đã nhận thấy rằng Phạm Duy đã phổ nhạc lời thơ của các thi sĩ mà ông yêu thích với sự cảm xúc và hoàn mỹ như thế nào. thực ra, nó hoàn mỹ đến nỗi người ta gần như có thể tưởng rằng những câu thơ của Lưu Trọng Lư, Hồng Nam, Thế Lữ, Hoài Trinh, Hàn



Mặc Tử, Cung Trầm Tưởng, Lê Minh Ngọc và của nhiều người khác, tự nó vốn đã hàm chứa một thứ âm nhạc ít nhiều mơ hồ và Phạm Duy chỉ cần bắt lấy cái lời nhạc ấy, rồi viết ra dưới bài thơ, thế là xong. Nhưng sự thực không phải giản dị như thế. Thế mà... khi viết đến những dòng này, tôi chợt nhớ đến câu nói của nhà thơ Anh quốc Byron: *"Mọi vật đều có âm nhạc nếu người ta có tai nghe"*. Thật vậy, cần phải có một nghệ sĩ với xúc cảm siêu đẳng thì mới có thể chuyển những lời thơ ấy thành những bức tranh đẹp để tuyệt vời đến thế. Tóm lại, để có thể có một bản phổ nhạc hoàn toàn như vậy, tất nhiên cần phải có một nghệ sĩ vừa là một thi sĩ vừa là một nhạc sĩ, sâu sắc như nhau.

*"Tứ nhạc không có gì là trừu tượng hết"*. Câu nói ấy của Gabriel Marcel đặc biệt thích hợp với các khúc điệu của Phạm Duy. Thực ra, tự nó, khúc điệu không liên quan với một hành động nào cả và cũng không đưa tới một hành động nào cả. Nó như thể là một cứu cánh đầy đủ. Nhạc chỉ dùng để giải thích hành động; đề tài là một phương tiện để quảng diễn tư tưởng, còn khúc điệu thì không dùng làm gì cả. Nó đem đến sự giải thoát. Khúc điệu là một cái, còn tất cả những thiết bị âm nhạc lại là những cái khác. Thực vậy, với khúc điệu người ta không thể làm được gì cả. Mỗi khúc điệu đều có đặc tính phát lộ một chân lý thẩm thiết nào đó, khám phá cái thực tại nguyên thủy, trong tâm lý và tinh thần của kẻ đã tạo ra khúc điệu ấy. Khúc điệu cho thấy bản chất của chủ thể chứ không phải của đối tượng. Điều này đặc biệt dễ nhận thấy ở những khúc ca không do Phạm Duy đặt lời. Ở đây, trước hết, khúc điệu cho chúng ta thấy thái độ của Phạm Duy đối với lời thơ, cho chúng ta thấy sự bối rối và cảm xúc của ông. Sự thực có thể nói rằng ở Phạm Duy cũng y như ở Schubert, bài thơ thường khi là một cái cớ để cho cái vốn trữ tình lớn lao lúc nào cũng sẵn sàng nơi hai nhà nghệ sĩ ấy được tự do tuôn trào ra. Dù như vậy, mục đích của tôi không phải là muốn tách rời khúc điệu của Phạm Duy khỏi thi phẩm của ông, mà trái lại, là muốn đặt mối liên quan chính xác giữa hai bên và làm sáng tỏ theo một lối mới quá trình sáng tác nghệ thuật nơi nhà soạn giả của chúng ta. Bởi vì -- ở đây tôi đang nghĩ đến **Tiếng Sáo Thiên Thai, Thuyền Viễn Xứ, Tình Nghèo, Kiếp Nào Có Yêu Nhau, Văn Thơ Sầu Rung, Kiếp Sau, Tiễn Em, Ngậm Ngùi, Tâm Sự Gửi Về Đâu, Mùa Xuân Yêu Em, Tôi Đang Mơ Giác Mộng Dài, Khi Tôi Về, Mùa Thu Chết** và đến một số bài khác nữa -- tôi cảm thấy có những ca khúc của Phạm Duy trong đó thơ và nhạc hoà hợp một cách toàn hảo đến nỗi tôi tưởng rằng mình sẽ không bao giờ nghe lại bài thơ mà không nghĩ đến khúc điệu của Phạm Duy, cũng như không bao giờ có thể nghe khúc điệu Phạm Duy mà không nhớ đến bài thơ.

Hector de Saint-Denys Garneau, nhà thi sĩ Gia Nã Đại mà tôi rất yêu mến, đã từng viết *"cái gì cũng là thơ, miễn là có một thi sĩ"*. Nhưng tôi, tôi muốn thêm, như sau: *"thơ nào cũng là nhạc, miễn là có Phạm Duy"*.

## Bài 13

# Một Nghệ Thuật Khúc Điệu

## IV- Nét, Hình và Nhịp điệu

Có những khúc điệu của Phạm Duy khiến tôi nghĩ đến cái chữ ký của nghệ sĩ. Hãy ngừng lại một lát để xét về cái chữ ký quen thuộc của tác giả các bản Trường Ca... chữ D, chữ U, và chữ Y hợp thành ba nét mạnh mẽ gần liên tiếp nhau, chữ D như phóng các chữ U và Y tung lên một cách chắc chắn và quả quyết. Ba nét chữ ấy tiến thẳng lên cao một cách có ý nghĩa. Một lần gạch đậm và trở trụi, không có một hoa hoè thêm thắt nào cả, đặt bên dưới chữ ký nọ càng làm cho nó thêm vẻ quả quyết và xác định... Trong chữ ký gồm những nét vươn lên cao ấy phải nhận thấy cái tính chất lý tưởng và cái nghị lực. Nhưng nét chữ hướng lên cao ấy cũng biểu lộ cái khiêu hướng lên cao nơi Phạm Duy năng khiếu bẩm sinh và có lẽ thường xuyên nhất trong suốt cuộc đời của ông. Dù sao, chính khúc điệu của Phạm Duy mới phản ánh cái năng khiếu vươn cao và vượt tiến của ông rõ ràng hơn cả.

Hãy nghiên cứu kỹ các khúc điệu **Quê Nghèo, Về Miền Trung, Tình Hoài Hương, Tình Ca, Viễn Du, Ngày Trở Về, Quán Bên Đường, Một Người Mang Tên Quốc, Nhân Danh, Đi Vào**

**Quê Hương, Khi Tôi Về, Dạ Hành**, nhiều bài tình ca từ sau 1956, các bài **Đạo Ca Ba, Sáu, Bảy** và một số bài khác chẳng hạn: ở đây, thường khi nét nhạc bắt đầu từ một điểm khá thâm trầm ở giọng thấp, rồi hoặc vào giữa bài hoặc cuối bài lại tiến lên một nốt cao, một cao đỉnh âm thanh gay go và căng thẳng. Con đường tiến của nét nhạc ấy thực là đặc biệt của Phạm Duy, của con người có lý tưởng nghệ thuật cao cả, hướng về sự vượt tiến của nét nhạc ấy tiêu biểu cho con người đã muốn đi đến tận cùng giới hạn khả năng mình và chỉ đặt ra những chướng ngại trên đường là cốt để rồi vượt lên những chướng ngại ấy. Dĩ nhiên không phải khúc điệu nào của Phạm Duy cũng hướng lên và không phải tất cả đều phải đạt đến cực điểm bằng một nốt nhạc cao nào đó, tuy nhiên những điệu này được gặp khá nhiều trong tác phẩm của ông đủ cho người ta có thể xem như là điều cốt yếu trong bản chất nghệ sĩ của tác giả những bài Trường Ca.

Cũng đại khái vì những lẽ tương tự, khúc điệu của Phạm Duy thường khi là một thứ khúc điệu cần có nhiều khoảng rộng. Thật quá nhiều con số các khúc điệu của Phạm Duy có âm vực từ một bát trình rưỡi đến hai bát trình. Cũng như thế con chim đại bàng cần cả khoảng trời xanh để tung cánh, khúc điệu của Phạm Duy cũng cần đến cả khoảng không gian âm thanh để phóng tỏa sức mạnh và phát huy chân tướng mình. Đó là một khúc điệu thường khi cũng thái quá như người. Đó là một khúc điệu không e ngại những phối hợp các nốt nhạc táo bạo, những khoảng cách khó khăn hay ít dùng, những "ngũ trình", "bát trình" lên hay xuống, những "lục trình", "thất trình trưởng" hay "thứ", tất cả đều được đã dùng đến, bất chấp khó khăn.

*"Đường đi khó ư? Không, chính cái khó mới là đường đi."* Phạm Duy dường như muốn nói thế khi soạn ra những khúc điệu nọ. Cái nhạc khí hoàn hảo nhất, dễ vận dụng nhất là giọng hát của con người, nhà nghệ sĩ của chúng ta đã sử dụng nó với điệu tài tột cùng, với sự tạo bạo đôi khi choáng ngợp. Nhưng điệu tài nọ không phải giả tạo hay vô cớ, không phải chỉ là hào nhoáng. Nó tự nhiên đối với Phạm Duy, nó là cái đà sống, là cái sinh khí của cả con người mà ông không muốn cũng không thể kìm hãm lại được. Khúc điệu của Phạm Duy chống lại mọi hình thức diễn tả nào không phải là cái hình thức mà chính ông đã chọn cho nó. Qua những khó khăn và cái điệu tài của nó, khúc điệu Phạm Duy là sự xác định vĩ đại và tự do của một nghệ sĩ chỉ muốn chế ngự được các bí mật của nghệ thuật mình để càng nói được rõ hơn và hát được hay hơn vô vàn xúc động của cõi lòng mình và của tâm hồn mình.

Tầm quan trọng của nhịp trong khúc điệu Phạm Duy cũng là một đề tài nghiên cứu thú vị, bởi vì nhà nghệ sĩ của chúng ta dùng khá nhiều nhịp khác nhau, cũng như thường khi khá tế nhị và phức tạp. Nhịp nhạc của Phạm Duy trong những năm 40 thường thường rõ ràng và vững chắc, nhất là trong các bài hành khúc và dân ca, nhưng đây đó -- đặc biệt trong **Cô Gái Mơ, Tình Kỹ Nữ, Khởi Hành, Bên Cầu Biên Giới, Dân Ca Dặm Dò, Dân Ca Sông Lô, Tiếng Đàn Tôi, Đêm Xuân** và **Gánh Lúa** - có những nhịp tế nhị, điểm vào khúc điệu. Với **Nụ Tầm Xuân, Tình Hoài Hương, Tình Ca, Tình Nghèo, Lửa Hồng** và một số bài khác, nhịp nhạc Phạm Duy vào nửa đầu của những năm 50 dần dần trở nên riêng biệt và tế nhị.

Và vào cuối những năm 50 -- đặc biệt trong bài **Một Đàn Chim Nhỏ**, một trong những đoạn ngọt ngào nhất của nghệ sĩ, trong tác phẩm lạ lùng và đẹp đẽ tên là **Một Bàn Tay**, trong bài **Tôi Đi Từ Ai Nam Quan, Ai Đi Trên Dặm Đường Trường và Giã Ơn Cái Cối Cái Chày** -- chúng ta gặp thấy những thành công đẹp đẽ hơn cả cho đến giai đoạn này về phương diện chính xác, phối trí và phức tạp của nhịp điệu. Nhưng đối với Phạm Duy là kẻ ít khi chịu nghỉ ngơi sau mỗi thắng lợi, lúc nào ông cũng tìm cách tiến xa hơn. Vì vậy, khi **Trường Ca Mẹ Việt Nam** ra đời vào 1964, thì những bài **Sông Vui Chôn Mẹ, Những Dòng Sông Chia Rẽ**, và nhất là các bài **Mẹ Xinh Đẹp** và **Thên Thang Thuyền Về** càng hiến cho chúng ta những bằng chứng đẹp hơn và hoàn hảo hơn về khí lực và tài điệu xảo của nhà nghệ sĩ về mặt nhịp điệu.

Vào cuối những năm 60, các bài như **Mùa Xuân Yêu Em, Tôi Ước Mơ, Nhân Danh, Bi Hải Kịch, Sức Mấy Mà Buồn, Nghèo Mà Không Ham, Bà Mẹ Phù Sa, Người Yêu Của Cán Bộ, Tôi Đang Mơ Giấc Mộng Dài, Trả Lại Tôi Tuổi Trẻ, Ngày Sẻ Tới** và **Gái Lội Qua Khe** cho chúng ta thấy rằng Phạm Duy có tài sáng tạo dễ dàng ra những nhịp mới hay sử dụng các nhịp cụ bằng một cách mới lạ. Đồng thời, cũng vào giai đoạn này có hai biến cố quan trọng -- việc chấm dứt một mối tình lớn và tình hình leo thang của cuộc chiến tranh sâu thẳm này -- làm cho trái tim của nghệ sĩ trĩu nặng và do một loại hiện tượng thẩm thấu không thể tránh khỏi ở Phạm Duy,

các biến cố nọ ảnh hưởng đến nhịp điệu và khúc điệu của nhiều ca khúc. Bắt đầu từ 1965 với những bài tâm ca: **Để Lại Cho Em** và **Ru Người Hấp Hối** rồi sau đó với những bài như **Đi Vào Quê Hương**, **Kỷ Vật Cho Em**, **Một Ngày Một Đời** và **Dạ Hành**... khúc điệu của Phạm Duy như mỗi lúc một rã rời, tan vụn ra thành những nhịp ngắn hay những câu ngắn và hỗn hển, cho đến bài **Thầm Gọi Tên Nhau** sáng tác vào giữa năm 1971, một khúc điệu tang thương và bạc nhược, chỉ còn là cái bóng của chính nó, một khúc điệu thực ra chỉ là hình ảnh của nước Việt Nam tang thương và bạc nhược, một nước Việt Nam chỉ còn là cái bóng của chính mình. Ôi, nghe những ca khúc như thế làm sao lòng chẳng thấy se sắt ? Những gì đã xảy đến cho con người ấy, mới ngày nào từng phát ra những giọng kiêu hãnh và phấn khởi như **Gươm Tráng Sĩ**, **Thanh Niên Ca**, **Tình Ca** ? Không, Phạm Duy chưa chết -- với tôi thì ông không bao giờ chết cả -- nhưng có lẽ ông là nạn nhân bị tổn thương trong tâm hồn, bị tổn thương trong nghệ thuật. *"Dù chúng tôi thích chiến tranh hay chống chiến tranh, cách mạng hay đế quốc, tham nhũng hay không, cuộc chiến tranh này rồi sẽ giết tất cả chúng tôi !"* (Thư Phạm Duy viết cho tác giả, tháng 6-1971). Cảm tưởng đầy ý nghĩa...

Mặt khác, tôi đã nói (**Bách Khoa số 342**) về nhịp điệu của các bài tình ca Phạm Duy trong những năm 1969-70, cái nhịp thường khi cho chúng ta nghe những khúc điệu rần rỏi, nặng nề hay gián đoạn, những khúc điệu thực ra khá giống các khúc điệu mà tôi vừa đề cập ở đoạn trên đây. Nhưng khi chú ý đến những nhịp gián đoạn, hỗn hển của Phạm Duy vào những năm sau này, tôi không muốn bảo rằng những nhịp như thế không hề xuất hiện ở nhạc Phạm Duy từ những năm 40 hay 50. Những nhịp ấy đã từng xuất hiện từ trước, nhưng tôi xin nhấn mạnh rằng chúng chỉ mới xuất hiện một cách ngẫu nhiên và thực ra là hạn hữu thôi, còn vào khoảng cuối những năm 60 và đầu những năm 70 thì thứ nhịp gián đoạn và hỗn hển ấy đã trở nên không những là thường xuyên mà vì lặp đi lặp lại mãi, chẳng bao lâu chúng có tích cách một ám ảnh. Đến đây, tôi có ý muốn đối chiếu trường hợp của Phạm Duy và trường hợp của Robert Schumann, nhạc sĩ Âu châu rất tiếng tăm vào thế kỷ trước. Suốt đời Schumann phải chống lại bệnh điên và rốt cuộc ông qua đời trong một dưỡng trí viện. Trong nhiều bản đàn dương cầm của Schumann, người ta phải chú ý đến những câu ngắn, gấp gáp, đến sự lặp đi lặp lại như một ám ảnh, những nhịp ngắn gián đoạn, trúc trắc giống nhau, những nhịp thực ra khá tương tự những nhịp mà tôi vừa nói đến ở Phạm Duy.

Dĩ nhiên Phạm Duy không điên, nhưng chiến tranh nó là một sự điên rồ, và tôi không ngạc nhiên khi cuộc chiến tranh này cùng với một niềm đau khổ sâu xa về tình ái, cả hai đã đưa một con người giàu xúc cảm như thế đến một tình trạng chấn động tâm lý, một chấn động tất nhiên sẽ xuất lộ và tự khử qua tác phẩm nghệ thuật. Và quả thực trong trường hợp của Schumann cũng như trong trường hợp của Phạm Duy, đây là vấn đề căn bệnh tự khu trừ. Cái ngắn gáp và hỗn hển trong câu nhạc, cái đa số những nhịp gay go, nặng nhọc hay gãy vỡ, thực ra chỉ là chứng cứ của một cuộc chống chọi lăm lăm đầy phần nộ của nghệ sĩ đối với định mệnh mình, vào những giai đoạn nào đó trong đời mình. Tôi cũng ghi nhận rằng một trong những đặc điểm của thứ nhịp ấy là ở một số ca khúc, đã đưa Phạm Duy đến một lối khúc điệu có phần hơi yếu, là cũng đã đưa ông đến một lối khúc điệu có phần giống nhau từ bài nọ sang bài kia, đó là điều khá bất thường đối với ông. Nhưng tất cả những tác phẩm ấy thì không yếu kém, Do đó, chẳng hạn trong những bài **Đạo Ca Một** và **Đạo Ca Năm** và trong bài **Tình Khúc Trên Chiến Trường Tồi Tệ**, cái thứ nhịp khó nhọc ấy dù sao cũng đã đem lại một kết quả rất độc đáo và ngộ nghĩnh. Như tôi đã có lần nói đến, Phạm Duy có thể ngã, có thể bị áp đảo, nhưng ông cố gượng dậy. Một vài ca khúc năm 1970 đã báo hiệu cuộc bắt đầu vươn dậy của nghệ thuật ông, một số ca khúc càng nhiều hơn của thượng bán niên 1971 cho thấy sự tiếp tục cố gắng vươn lên ấy. Tất nhiên, đây đó, chẳng hạn trong bài **Đạo Ca Bốn** và **Đạo Ca Chín**, trong những bài **Yêu Tình Tình Nữ** và **Thầm Gọi Tên Nhau** có những nhịp nặng nề và khó thở, có những câu ngắn gáp và hỗn hển cho thấy tác giả vẫn còn bị chấn động vì những niềm khổ đau nào đó thì trong **Trả Lại Em Yêu**, **Người Lính Trẻ**, **Ngày Xưa Hoàng Thị**, **Ngày Tháng Hạ**... trong các bài **Đạo Ca Hai** và **Đạo Ca Sáu**, trong cả bài **Vùng Trời Mang Tên Ta** -- một bài hành khúc đẹp để thuần một mình triết bình thản, một trong sáng kiểu mẫu -- người ta thấy rằng những nhịp nặng nhọc nọ đã bắt đầu biến đi, và những khúc điệu tế nhị và cảm động đã cho thấy một phần nào tình cảm cởi mở vốn gần như mất dạng trong nhiều tác phẩm những năm sau này. Nói cho đúng ra, một



vài bài trong số các ca khúc này không những chỉ cho thấy một con người đang tiếp tục vươn dậy mà -- đặc biệt trong các bài **Đạo Ca Ba, Đạo Ca Bấy** -- còn cho thấy một con người đã hoàn toàn đứng lên và đầy sức sáng tạo. Một ngày kia, những vết thương sẽ thành sẹo trong con tim người nghệ sĩ. Một ngày kia, nhịp thở của người sẽ trở lại bình thường và đều đặn. Một ngày kia, Phạm Duy sẽ tìm lại được sự an lành trong tâm hồn và trong nghệ thuật ông. Một ngày kia ông sẽ vươn dậy thực sự. Một ngày kia, nếu...

*Montreal, 8-71*

## Bài 14

# Một Nghệ Thuật Khúc Điệu

## V- Chung quanh khúc điệu Phạm Duy

Trong một bài trước đây, tôi có nói đến cái đà sống, có những khúc điệu của nhạc sĩ xuất hiện hoàn toàn như một luồng sinh lực. Ở đây, tôi nghĩ đến những bài **Gươm Tráng Sĩ, Thanh Niên Ca, Về Miền Trung, Tình Hoài Hương, Em Bé Quê, Tình Ca, Ngày Trở Về, Này Người Ở, Nhờ Gió Đưa Về, Tâm Sự Gửi Về Đâu, Mùa Xuân Yêu Em, Tôi Đang Mơ Giấc Mộng Dài, Khi Tôi Về...** và đến ba hay bốn ca khúc khác nữa. Trong khi phần nhiều khúc điệu của tác giả được xây dựng theo một bố cục khá rõ rệt, thì những bài kể trên lại như là những "phóng khúc". Nhưng những phóng khúc ở đây không có ý muốn bảo rằng những khúc điệu ấy được xây dựng một cách lộn xộn hay không liên tục. Trái hẳn thế. Chúng ấy chỉ có ý bảo rằng các khúc điệu nó biến đổi từ đầu đến cuối, nói cách khác, là những câu nhạc trong các khúc điệu nó nối tiếp nhau một cách hợp lý, nhưng cứ mỗi lần tiếp nối mới là mỗi lần biến đổi thành phần của nét nhạc. **Em Bé Quê** và **Tình Ca** có lẽ là những thí dụ cụ thể nhất về điều tôi muốn nói ở đây. Trong hai ca khúc ấy, hơi nhạc làm thành một thứ đà sinh lực liên tục. Bởi vì, trong những khối khúc điệu ấy, ý nhạc diễn ra do những sự phối hiệp hợp lý, theo một lý luận nội tại thực sự, gắn liền nhau do tính cách hiển nhiên. Sự phô diễn ấy không cần để lộ ra những chỗ chuyển mạch, sự tiếp diễn dễ dàng theo dõi, với một tâm lý thực đến nỗi có thể nói nó thành ra một thực thể bằng âm thanh tương ứng với cái thời gian nội tại của Bergson. Theo như thuật ngữ của tôi ở đầu bài này, những khúc điệu dưới hình thức đà sinh lực này không lấy gì làm nhiều trong toàn bộ tác phẩm của Phạm Duy, nhưng tôi xin nhấn mạnh rằng tất cả những bài đó đều đặc biệt đẹp để trong cảm hứng cũng như trong thể hiện.

Tôi xin dừng lại một lát ở bài đầu tiên trong số các bài đã kể trên đây, tức bài **Gươm Tráng Sĩ**. Được sáng tác vào năm 1945, đó là tác phẩm thứ nhất của nghệ sĩ, sau bài **Cô Hái Mơ** (1942). Có phải chăng đó là do ảnh hưởng của Hà Nội nơi mà chàng Phạm Duy trẻ tuổi vừa mới trở về sau một thời gian vắng mặt lâu dài, Hà Nội của buổi đầu kháng chiến? Có phải chăng đó là một câu chuyện huyền thoại được gọi đến trong cái tên của Hồ Hoàn Kiếm, cái hồ ở sát bên con đường Fellonneau (*phố Hàng Dừa*), nơi nghệ sĩ đã sống tuổi ấu thơ? Dù sao, với bài **Gươm Tráng Sĩ**, chúng ta đứng trước một trong những mẫu hoàn hảo nhất của toàn thể nghệ thuật Phạm Duy. Mặc dù không kém sút **Cô Hái Mơ** một tí nào, bản hợp phổ **Gươm Tráng Sĩ** có một vẻ Á Đông rõ ràng hơn, nồng nhiệt và hào hùng, khúc điệu này được vẽ ra bằng từng đợt nhạc nồng nàn và rất nổi bật. Biết bao hung hãn, biết bao cuồng nộ trong khúc điệu "**Ré thứ**" ấy, nó cũng chan chứa biết bao nghệ thuật trong đó? **Gươm Tráng Sĩ** đã báo hiệu từ nhiều năm trước, những nét cao cả của **Tình Ca, Chiều Về Trên Sông** và **Đạo Ca Ba**.

Mặt khác, nếu người ta đặt ra một bên những khúc điệu tự do phóng khoáng mà tôi vừa nói qua, phần lớn các ca khúc khác của Phạm Duy -- tôi có thể nói như thế -- đều được "kế hoạch hoá" kỹ hơn nhiều, đều có vẻ "Cổ điển" hơn nhiều. Nghệ sĩ thích những khúc điệu có bố cục dứt khoát, dứt khoát nhưng vẫn uyển chuyển bởi vì các khúc điệu của Phạm Duy bao giờ cũng linh động -- nhất là từ những năm 40 cho đến giữa những năm 60. Nhưng người nhạc sĩ của

chúng ta bấm tính cũng có cả khiếu nhìn thấy chất liệu âm thanh. Thường khi Phạm Duy thích bắt đầu từ một nhạc đề giản dị và dễ biết, để xây dựng cả một công trình âm thanh tinh tế và táo bạo. Vì thế về mặt ấy, Phạm Duy giống với nhiều nhà soạn nhạc Âu Châu ở các thế kỷ thứ 18 và thứ 19. Chẳng hạn, các khúc điệu **Vân Thơ Sầu Rụng, Một Bàn Tay, Đường Em Đi** đều hoàn toàn được xây dựng từ một nhạc đề nguyên thủy. Nhạc đề ấy rồi sẽ được lập đi lập lại, với ít biến đổi, cho đến cuối bài, nhưng nhạc sĩ đã đưa nhạc đề đó qua nhiều chuyển cung trong những giọng gần nhau để tránh sự buồn tẻ đơn điệu, do đó mà đã làm nên một công trình khá cân xứng và hấp dẫn. Kỹ thuật xây dựng ấy, một trong những kỹ thuật sở trường của Phạm Duy, đôi khi lại còn được sử dụng một cách phức tạp và tinh luyện hơn nhiều. Do đó, bài học quan trọng nhất mà chúng ta có thể rút được ở **Ngày Trở Về** là làm cách nào mà nhạc đề là câu đầu (**mi si mi, si do si...**) có thể chuyển một cách tài tình, thành câu giữa (**si fa si, fa sol fa...**) rồi lại chuyển một cách vắn tắt nhưng không kém tinh vi thành câu tiếp (**mi re re, re la sol sol...**) và sau hết là sự chuyển biến tột độ và rục rờ trong câu cuối (**mi si mi, si sol# sol# sol#...**)

**Ngày Trở Về** không những là một tuyệt phẩm về nhạc hứng, mà lại còn là một trong những chứng cứ đặc sắc nhất về cách đùa với một nhạc đề và cách khai thác nhạc của Phạm Duy. Những chứng cứ khác về điều mà tôi vừa nói qua có thể tìm thấy, với ít nhiều biến thái, ở các bài **Người Về Miền Xuôi, Nhờ Gió Đưa Về, Những Dòng Sông Chia Rẽ, Nhân Danh** và nhất là **Khi Tôi Về...** Tất cả những ca khúc ấy - và rất nhiều ca khúc khác mà nếu kể ra đây thì sẽ quá dài dòng -- đã chứng tỏ một cách hùng hồn rằng trong việc khai triển và đi sâu vào chất liệu của thanh và của nhạc, Phạm Duy thật không thua sút một tí nào các nhà soạn nhạc Âu Châu thuộc các thế kỷ 19 và thế kỷ 20.

Như tôi đã có lần nhấn mạnh vắn tắt trong một bài trước đây (**Về Sắc Thái Của Toàn Thể...**) những chỗ mà khúc điệu Phạm Duy chuyển từ "**cung thứ**" sang "**cung trưởng**" luôn luôn cực kỳ đẹp đẽ. Cũng như ở Beethoven, Schubert và Chopin, việc sử dụng "**cung thứ**" ở Phạm Duy thường khi là dấu hiệu cho thấy sự căng thẳng nội tại. Trong trường hợp ấy, việc chuyển cung từ "**thứ**" qua "**trưởng**" đánh dấu việc thoát khỏi sự căng thẳng ấy. Đôi khi là chuyển từ cái mạnh mẽ sang cái tinh tế, thường khi là chuyển từ bóng tối ra ánh sáng, sự chuyển cung từ "**thứ**" qua "**trưởng**" luôn luôn đưa đến một cuộc tái xác định khúc điệu, nó đem đến cho khúc điệu một ý nghĩa mới, một sức sống mới, nhất là nó đem đến cho khúc điệu một nhiệt tình nồng nàn hơn. Thỉnh thoảng -- chẳng hạn trong trường hợp các bài **Thu Chiến Trường, Ngày Trở Về, Tiếng Hò Miền Nam, Nhờ Gió Đưa Về** và **12 Tháng Anh Đi** -- việc chuyển từ "**cung thứ**" qua "**cung trưởng**" có vẻ như một bột phát sinh lực đẹp đẽ và cuồng nộ. Niềm phấn khích bắt đầu từ "**cung thứ**", trong những ca khúc đó và gần như đạt tới độ cuồng nhiệt, nhưng Phạm Duy lúc nào cũng hoàn toàn làm chủ kỹ thuật cũng như cảm xúc của mình, nên không để cho sự cuồng nhiệt biến hoá thành điên rồ, và cơn bột phát sinh lực đó không tai hại chút nào, rốt cuộc chỉ thành ra một kết thúc tuyệt hảo của một khúc điệu cũng tuyệt hảo không kém.

Lại có đôi khi -- chẳng hạn trong các bài **Chinh Phụ Ca, Phở Buồn, Tìm Nhau, Kiếp Sau** và **Phượng Yêu** -- khúc điệu lướt nhẹ từ "**cung thứ**" qua "**cung trưởng**". Đẹp đẽ biết bao ! Khúc điệu của Phạm Duy khiến tôi nghĩ đến một đóa hoa ngủ dưới ánh trăng, rồi thức giấc và từ từ nở ra dưới ánh nắng vuốt ve của một sớm mai mùa hè.

Chuyển cung từ "**thứ**" qua "**trưởng**" là chuyện tương đối thường gặp ở Phạm Duy, còn việc chuyển cung từ "**trưởng**" qua "**thứ**" thì ít hơn, nhưng mỗi khi xảy ra -- chẳng hạn trong **Khối Tình Trường Chi, Tiếng Sáo Thiên Thai, Xuân Nồng, Tình Quê, Ngậm Ngùi, Sông Vùi Chôn Mẹ**, và **Nghìn Trùng Xa Cách** -- thì nó luôn luôn đẹp và nhiều xúc cảm. Nhưng tài khéo léo sử dụng ánh sáng trong khúc điệu đó, phải chăng cũng có liên quan đến việc Phạm Duy trong quá khứ đã từng là người của kịch trường ? Điều ấy tôi tưởng không phải là vô lý.

Tôi luôn luôn ngạc nhiên về tính cách cực kỳ tinh luyện của các khúc điệu Phạm Duy. Từ 1942 cho đến 1965, tôi không thấy một khúc điệu nào của ông có bọt chút thô vụng hay có thoáng dấu hiệu cấu thả nào đó. Bất cứ tác phẩm thuộc loại nào, điệu nào, bất cứ hình thức và nội dung của nó như thế nào, khúc điệu của ông bao giờ cũng cực kỳ tinh luyện, cực kỳ tao nhã. cái tinh luyện ấy là đức tính của một dân tộc chăng ? Của một cá nhân chăng ? Trong lúc này thì tôi nghĩ rằng trước tiên và hơn hết, đó là đức tính của một cá nhân, của chính Phạm Duy.

Nhưng cái tinh luyện ấy càng nổi bật hơn khi mà nhạc sĩ, trong những năm gần đây, tự cho phép mình đưa ra một số khúc điệu ít tinh luyện hơn, ít cao nhã hơn trong kỹ thuật và phong cách. **Tôi Bảo Tôi Mãi Mà Tôi Không Nghe, Sức Mấy Mà Buồn** trong những năm 1965--1966, đã đánh dấu sự bắt đầu của những ca khúc kém tinh luyện ấy. Nhưng có điều ngộ nghĩnh là cái tính thiếu trang nhã ấy lại không tiếp tục xuất hiện trong các bài *Via hè ca* hay *Tục ca* kế tiếp, mà lại xuất hiện trong nhiều bài *Tình ca* và *Chiến đấu ca* của Phạm Duy soạn vào khoảng cuối những năm 60 và đầu những năm 70. Ôi, tôi không dám bảo rằng các khúc điệu ấy là thô kệch, nhưng rõ ràng là chúng thiếu nét tao nhã. Người ta có thể để ý rằng nhiều lần, trong các tác phẩm hồi thiếu thời của Beethoven, Schubert và Chopin có những chỗ thiếu tinh luyện, có cả những chỗ thô kệch nữa, nhưng trái lại, trong các tác phẩm khi họ đứng tuổi hay vào cuối cuộc đời của họ thì luôn luôn chỉ có sự tao nhã và tinh luyện mà thôi. Đôi khi gần như có thể nghĩ rằng trường hợp của Phạm Duy ngược hẳn lại.

Tác phẩm thiếu thời của Phạm Duy tất cả đều cao nhã và tinh luyện, chính những tác phẩm gần đây và hiện nay của ông mới có lác đác những chỗ thiếu tinh luyện và cao nhã. Những khúc điệu như **Sức Mấy Mà Buồn, Tóc Mai Sợi Vắn Sợi Dài, Đạo Ca Chín, Thầm Gọi Tên Nhau** và **Huyền Thoại Trên Một Vùng Biển** là những sản phẩm quái lạ của một trí óc đã từng sáng tạo ra những tuyệt phẩm cao nhã và hoàn toàn như **Tình Ca, Dạ Lai Hương, Nước Non Ngàn Dặm Ra Đi, Tâm Sự Gửi Về Đâu** và **Những Dòng Sông Chia Rẽ**. Cái gì đã xui khiến Phạm Duy đưa ra trước công chúng những khúc điệu yếu kém ấy, thực ra là không xứng đáng với một đại "khúc điệu gia" ấy ? Theo ý tôi, điều ấy không phải do ở sự thay đổi hay từ bỏ một lý tưởng nghệ thuật nào đó (như một số người đã nghĩ), mà là do sự sút giảm về khiếu phán đoán của nghệ sĩ đối với giá trị tác phẩm của mình. Sau khi đóng vai trò một ông hoàng nghệ thuật trong suốt ba phần tư cuộc đời soạn nhạc, Phạm Duy có thể có ý muốn lột xác, để biến làm một kẻ tiện dân, gần như một tên du thực trong cái phần tư còn lại của đời mình chăng ? Nếu có thể -- và tôi mong rằng điều ấy là sai -- thì hậu quả sẽ vừa bất xứng vừa đau khổ. Một công trình sáng tạo bắt đầu từ chỗ cao nhã, tiếp diễn trong cao nhã phải được kết thúc trong cao nhã. Bởi vì, nếu có những nghệ sĩ thuộc loại bò sát thì Phạm Duy phải thuộc loài chim ưng. Địa vị bắt ông không được khinh xuất.

Ít khi giữa tác phẩm này với tác phẩm kia của Phạm Duy có sự trùng hợp, tuy nhiên thỉnh thoảng, khi một bố cục hay một câu nhạc nào đó được ông thích thì ông có thể lập lại một cách vô ý thức phần nào trong những tác phẩm khác. Có những trường hợp, hình như đó là một vấn đề âm thể, bởi vì một âm thể nào đó có thể ngẫu nhiên đưa Phạm Duy Về một loại khúc điệu thích hợp với âm thể đó. chính vì việc sử dụng âm giai "**Do thứ**" đã đưa đến sự giống nhau giữa các nhịp đầu của bài **Tình Ca** và bài **Tiếng Hát To**. Cũng vì thế mà sự giống nhau giữa nửa phần đầu của bài **Tôi Đi Từ Ải Nam Quan** và bài **Tiếng Hò Miền Nam** do âm giai "**La thứ**", giữa **Mẹ Trong Lòng Người Đi** và phần đầu của bài **Một Người Mang Tên Quốc** do âm giai "**Do trưởng**", giữa bài **Lữ hành, Thương Tình Ca** và **Giọt Mưa Trên Lá** do âm giai "**Ré trưởng**", giữa **Khi Tôi Về** và **Đạo Ca Mười** do âm giai "**Sol trưởng**", vân vân...

Lại cũng có khi, mặc dù trường hợp này hiếm hơn, sự giống nhau ấy không dính líu gì đến vấn đề âm giai. Đó là trường hợp giống nhau giữa phần cuối bài **Đố Ai (Mi trưởng)** với phần cuối bài **Mùa Xuân Yêu Em (Mi giáng trưởng)**. Một trường hợp giống nhau nổi bật hơn nữa giữa đoạn **Mẹ Việt Nam Ơi** bằng Mi giáng trưởng -- nói cho rõ hơn, là đoạn bắt đầu với mấy chữ "*chúng con đã về khát khao hơi Mẹ...*" và bốn nhịp kế tiếp -- với mười nhịp đầu của bài **Đạo Ca Tám** bằng "**Do trưởng**".

Tuy nhiên chúng ta không nên dừng lại quá lâu ở những chỗ giống nhau ấy bởi vì dù sao, đối với toàn bộ tác phẩm, chúng chẳng đáng là bao, và rốt cuộc chúng chỉ chứng tỏ rằng tất cả bấy nhiêu khúc điệu đúng là do một người sáng tạo ra. Hơn nữa, tìm lại được dấu vết của Phạm Duy rải rác đây đó trong sự nghiệp sáng tạo của ông, đó không phải là điều khiến cho những ai yêu thích khúc điệu của ông lấy làm khó chịu.

Trong các khúc điệu của Phạm Duy đã gặp nhau hai nền văn hoá bề ngoài tưởng như bất khả hoà hiệp -- văn hoá Đông phương và văn hoá Tây phương. Nhưng sự gặp gỡ ấy không xảy ra luôn luôn, và cũng không xảy ra ngay từ buổi đầu sáng tác. Từ năm 1942 cho đến 1948, các



khúc điệu của ông hoặc có một không khí, một dáng dấp Đông phương, hoặc một không khí, một dáng dấp Tây phương. Không có một ca khúc nào mà người ta có thể thực sự bảo rằng trong đó hai không khí kia hoà hợp vào nhau. Tuy nhiên đến năm 1948, trong số vài chục ca khúc sáng tác vào năm ấy, người ta nhận thấy trong các bài **Nương Chiều, Cô Gánh Gạo**, và đích xác hơn cả là bài **Về Miền Trung** -- bắt đầu có một sự pha lẫn dáng dấp và âm điệu Đông phương với Tây phương. Nhưng phải chờ đến giữa những năm 50 -- Với **Người Về, Ngày Trở Về, Người Về, Từ Miền Xuôi, Này Người Oi, Tìm Nhau** và nhất là **Một Đàn Chim Nhỏ** -- sự hỗn hợp ấy mới đạt đến độ hoàn hảo. Từ đấy tài pha luyện âm nhạc ấy trở thành một thiên tài thứ hai của Phạm Duy và khiến cho các khúc điệu của ông có được cái âm hưởng độc đáo không giống bất cứ của ai ấy, một âm hưởng mê hoặc. Khó mà xác định cho rõ ràng sự *"hỗn hợp âm hưởng Đông phương và Tây phương"* ấy trong một tác phẩm nào đó của Phạm Duy.

Đó là điều người ta chỉ có thể cảm thấy, và tôi có thể bảo rằng chỉ có những kẻ hết sức am tường với tác phẩm của Phạm Duy mới thấy rõ những điều tôi vừa nhận xét và có thể thấy lại tính cách chân xác của những nhận xét ấy, quả thực phải là một nhà soạn nhạc thiên tài mới có thể thực hiện cuộc pha luyện âm hưởng ấy một cách tự nhiên và hoàn hảo đến thế. Cũng như nhạc sĩ Debussy và họa sĩ Foujita trong các điểm vinh dự của mình, Phạm Duy có thể kể thêm các điểm đã làm một kẻ trung gian giữa Đông phương và Tây phương bằng nghệ thuật.

Mặc dù trong những năm gần đây, có những nét kém hiển nhiên, Phạm Duy đã để lại cho chúng ta một kho tàng khúc điệu đẹp đẽ. Thực ra không có một nghệ sĩ Việt nam nào khác có thể đạt đến cái đẹp đẽ và cái hoàn hảo trong khúc điệu nhiều lần như Phạm Duy. Nhưng rất thường khi các khúc điệu ấy khơi dậy nơi chúng ta những tâm trạng, những xúc cảm làm cho rơi lệ nhiều hơn là mừng vui. Bởi vì những khúc điệu hay nhất của Phạm Duy bao giờ cũng là sự xuất hiện của một thiên đường thấp thoáng và một niềm luyện tiếc không nguôi. Và ở đây tôi muốn áp dụng vào trường hợp tác giả các bài trường ca tư tưởng sau đây của Beaudelaire: *"Chính bản năng về cái Đẹp, bản năng tài tình và vĩnh cửu ấy đã khiến cho ta xem trần gian và cảnh sắc trần giới này như là một toán lược, như là một tương ứng của cõi Trời, chính vừa do thi ca vừa xuyên qua thi ca, vừa do và vừa xuyên qua âm nhạc, mà hồn người thoáng thấy những cái rực rỡ huy hoàng ở bên kia nội địa; và khi một bài thơ đẹp, một khúc điệu hay khiến cho ta ứa lệ bờ mi, thì những giọt lệ ấy không chứng tỏ một khoái thích quá độ, mà chính là lời chứng của một niềm băng khuâng bức dọc, một bản chất bị lưu đầy vào nơi cõi bất toàn đang muốn chiếm đoạt tức khắc tại cõi trần này một Thiên Đường vừa phát lộ."*

Một nhà văn khác, tức văn sĩ Anh John Keats, đã tóm tắt sự việc một cách nổi bật hơn: *"Một cái gì đẹp là một niềm vui vĩnh cửu"*. Vì vậy mà tôi nói rằng các khúc điệu của Phạm Duy sẽ đi xuyên thế kỷ.

*Montreal, 10--1971*

## Bài 15

# CON ĐƯỜNG CÁI QUAN

*"Hỡi anh đi đường cái quan  
Dừng chân đứng lại cho em đây than đôi lời.  
Đi đâu vội mấy anh ơi?... "*

Mấy câu ấy đi đôi với một khúc điệu giản đơn, hơi uyển chuyển, khá gần với giọng thường của mỗi tiếng nói, tuy vậy vẫn là một khúc điệu có thoáng một chút gì khác lạ, một chút sinh động của cái sinh khí rất điển hình nơi nhạc sĩ của chúng ta. Đó, **Con Đường Cái Quan**, nhạc phẩm đầu tiên trong ba thiên Trường Ca của Phạm Duy bắt đầu như thế. Một công trình rực rỡ về thi ca và âm nhạc, một công trình độc đáo nhất và tạo bạo nhất mà một nghệ sĩ Việt Nam có thể quan niệm được đã bắt đầu như thế. Nhưng mặt khác, mục đích của đoạn khởi đầu theo thể hát ví ấy là làm một cái giàn phóng cho đoạn **Tôi Đi Từ Ái Nam Quan**.

Căn cứ theo nét nhạc, thì hành khúc này khác hẳn với những hành khúc mà Phạm Duy đã viết ra trong những năm 40. Thực ra, vào khoảng những năm 40, hành khúc này dễ thành ra khúc điệu mới mẻ nhất, tạo bạo nhất của nhạc sĩ từ trước đến giờ. Vâng, **Tôi Đi Từ Ai Nam Quan** là một khúc nhạc thật đẹp ! Phạm Duy đã chinh phục vũ trụ âm nhạc của ông bằng những nhịp ngắn cụt, những quãng 5, quãng 8 nhảy bậc, những chuyển cung đột ngột. Ở đây dĩ nhiên phải nói đến sự hùng khí, nhưng cũng phải nói thêm rằng **Tôi Đi Từ Ai Nam Quan** đưa ra cái giọng chung cho toàn thể trường ca, bởi vì hùng khí ấy không phải chỉ thấm nhuần phần đầu tức đoạn **Từ Miền Bắc** mà thôi, nó còn bao trùm cả hai phần khác là **Qua Miền Trung** và **Vào Miền Nam** nữa, điều ấy còn giải thích lý do tại sao nhiều khúc điệu trong thiên trường ca có tính cách khí nhạc hơn là thanh nhạc.

Sau đoạn khơi dậy đầy phần khởi về buổi ban sơ của đất nước Việt Nam, bài **Đồng Đăng Có Phố Kỳ Lừa** -- câu phong dao mà Phạm Duy đã biến cải ít nhiều -- gọi lại một cách vắn tắt câu chuyện huyền thoại về nàng Tô Thị và nối đoạn hành khúc trước với đoạn hát lượn **Người Về Miền Xuôi**. Trái với sự phấn khích vừa rồi, **Người Về Miền Xuôi** là một khúc điệu bình lặng, khoan thai và đĩnh đạc, phong độ khá cổ điển, một khúc điệu đặc sắc và rất quyến rũ. Nhân tiện cũng nên ghi nhận những đoạn chuyển cung rất đẹp để ở khoản các câu "*đường về miền xuôi biết bao đò bao quán mới -- đường dài mà vui hỡi người bạn đường nặng vai*", nhạc từ cung "**Do trưởng**" chuyển sang "**Mi trưởng**", sang "**Si thứ**", sang "**Mi trưởng**", rồi rồi cuộc lại đưa chúng ta trở về với cung "**La thứ**" của lúc đầu.

Bài tình ca **Này Người Ơi** thì quả là rất giọng Phạm Duy trong lúc cao hứng nhất và quả là khúc điệu thuần túy nhất của cả đoạn đầu trong bản trường ca. Đoạn khúc gần như quá ngắn ngủi ấy, thật là sáng khoái, thật là nồng nàn ! Khúc điệu chảy qua âm thể trong trẻo của cung "**La trưởng**" một cách thoải mái và lôi cuốn chúng ta vào đoạn **Tôi Đi Từ Lúc Trăng Tơ**. Đoạn này lập lại một cách hợp lý, khúc điệu **Tôi Đi Từ Ai Nam Quan** với những lời ca mới.

Hình ảnh Thăng Long vừa phai tàn thì chúng ta bắt đầu vào phần thứ hai của tác phẩm: **Qua Miền Trung**. Vài nhịp ca theo điệu hát lý **Ai Đi Trong Gió Trong Sương** đưa chúng ta vào bài hát ru **Ai Vô Xứ Huế Thì Vô**. Điệu hát đơn âm khó khăn này cũng giống như các điệu ru địa phương khác của Việt nam, nhưng dù sao nét nhạc ở đây vẫn có một tinh tế riêng biệt của Phạm Duy. Chúng ta gặp một nét phóng túng nhỏ nhỏ về tiết tấu: khúc điệu vốn theo nhịp 4/4, nhưng vào giữa bài có hai phách đột ngột chuyển sang nhịp 5/4. Nhịp 5/4 hạn hữu ấy đã được đưa vào đây bởi sự mở rộng chút ít của nét nhạc. Một nhạc sĩ khác kém cỏi hơn, chắc chắn sẽ không thể có lối thay đổi tiết tấu gần như nhỏ nhặt ấy, nhưng Phạm Duy thì không bỏ qua một chi tiết nào, và các bản liên hợp phổ của ông, như tôi đã có lần nói đến, nổi bật lên vì lối viết kỹ càng chính xác.

Tôi cũng ghi nhận điệu này là âm hưởng của điệu **Ai Vô Xứ Huế Thì Vô** nghe quen thuộc với lỗ tai người Việt nam, nhưng đối với lỗ tai của người Tây phương thì nó lại có một vẻ quyến rũ đặc biệt mới lạ và mê hoặc. Phải có thiên tài của Phạm Duy mới có thể biến một điệu Dân ca tầm thường như điệu hò giã gạo thành ra một điệu phi ngựa bằng âm thanh huy hoàng như bài **Ai Đi trên Dặm Đường Trường**. Từ phách đầu đến phách cuối, khúc điệu tinh xác và khó khăn này đã biểu lộ một sinh lực mạnh mẽ phi thường mà vẫn luôn luôn được kiểm soát chu đáo. Hơn nữa tính cách cực kỳ hợp lý thấm nhuần suốt con đường chuyển đạo của khúc điệu này, chính là tính cách điển hình của nhạc Phạm Duy.

Còn bài **Nước Non Ngàn Dặm Ra Đi** thì sao ? Còn điều gì đáng nói thêm nữa về bản nhạc tuyệt đẹp ấy ? Quả thực tất cả bản trường ca từ đầu đến đây dường như nhắm đưa chúng ta đến chỗ tuyệt đỉnh của khúc hát trữ tình này. Tôi khoái khúc điệu "**ngàn vạn dặm**" này, với một nhạc điệu thật dài, lặng và thấm thía mãi nỗi buồn nhớ não lòng, thể hiện một cách thanh nhã từ giọng kim cao vút cho đến giọng thổ trầm sâu, qua nhiều đợt âm ba lớn bé tiếp nhau. Tôi cũng khoái đoạn giữa uyển chuyển -- bắt đầu từ câu "*nhưng ánh tháp vàng cây quế giữa rừng*"... đoạn này chuẩn bị một cách vững vàng, chính xác cho sự trở về nhạc đề tình ca nguyên thủy. **Nước Non Ngàn Dặm Ra Đi** không phải là khúc điệu đẹp để duy nhất và vượt xa các khúc điệu khác cùng tác giả, tuy nhiên trong vũ trụ âm thanh của Phạm Duy, khúc điệu này chắc

chấn phải chiếm một trong những vị trí hàng đầu, nhờ lối cấu trí toàn hảo và những cảm xúc mạnh mẽ của nó.

Trong khi âm vang của tiếng hát Huyền Trân công Chúa vừa tắt, thì khúc **Gió Đưa Cánh Trúc La Đà** -- một điệu hò trên sông vi vút và thoang thoảng không khí của bản tình ca trước đây -- cất lên để chuyển sang bài **Tôi Xa Quê Nghèo Ruộng Nghèo**, bài này lập lại điệu hò già gạo vừa rồi với những lời ca đầy hình ảnh, và kết thúc phần thứ nhì của tác phẩm.

Bây giờ chúng ta đến phần thứ ba của bài trường ca, tức phần **Vào Miền Nam**. Đoạn **Hồi Anh Đi Đường Vắng Đường Xa** ngăn ngui đưa chúng ta vào hành khúc **Nhờ Gió Đưa Về**, một loại khúc điệu khổng lồ. Con gió lớn ấy bắt trớn từ một "quãng năm nhẩy bụi", rồi cách đó xa hơn một tí lại bắt trớn lần nữa bằng một "quãng sáu thứ". Những cái trớn ấy phóng ra một khúc điệu khí lực thật mạnh mẽ, một khúc điệu cốt cách Cổ điển nhưng vẫn mang một tính chất Đông phương khá rõ rệt. Vào giữa bài, "quãng sáu thứ" vừa rồi lại chuyển sang một "quãng sáu trưởng" nồng nhiệt, còn điệu "La thứ" ở đoạn đầu lại chuyển thành "La trưởng" trong sáng, thế rồi khúc điệu mang tính cách giao hưởng ấy được kết thúc một cách huy hoàng và thắng lợi.

Đoạn **Đi Đâu Cho Thiếp Theo Cùng** là một khúc điệu kỳ cục và tinh tế, hơn nữa lại có phần khó trình bày, đem lại một sự tương phản -- dĩ nhiên cả lời lẫn nhạc vẫn hoàn toàn hợp nhau. Đoạn hò lơ tiếp theo đó -- **Đền Cao Châu Đốc, Gió Độc Gò Công** -- không có gì đáng nói nhiều. Tuy vậy, tôi cũng xin ghi nhận rằng cái phần do Phạm Duy soạn (*từ câu: đền nào cao bằng đền Châu Đốc v.v...*) hoàn toàn hợp với phần còn lại của tác phẩm, và làm cho khúc dân ca giản dị, rất điển hình của miền Nam Việt Nam được phong phú hơn nhiều.

Tôi yêu sự nồng nàn và nét nhục cảm ngụ trong đoạn câu ca **Cửu Long Giang**. Tôi yêu điệp khúc đẹp một cách tao nhã ấy, khúc điệu giống như giòng sông Cửu Long uốn khúc với một vẻ duyên dáng và thoải mái vô cùng... Lại một tuyệt đỉnh nữa của nhạc trữ tình Phạm Duy. Rồi thì đến **Về Miền Nam**, bản hành khúc của những hành khúc, kiêu dũng và sung mãn, nó lôi cuốn ta không cách nào cưỡng nổi. **Về Miền Nam**, vào cuối những năm 50, chắc chắn là cái tuyệt đỉnh của một loại hành khúc nơi Phạm Duy. Những bản hành khúc mà ông sáng tác sau này vào những năm 60 - Tôi đặc biệt nghĩ đến các bài **Mẹ Trong Lòng Người Đi, Thành Thang Thuyền Về** và **Khi Tôi Về** -- không phải kém thua, nhưng chúng mang những tính chất khác.

Sau khi đã đưa hành khúc -- và Dân ca -- đến một mức toàn hảo nào đó, lẽ tự nhiên Phạm Duy tìm cách chuyển biến, đổi mới hình thức nội dung của hai loại nhạc ấy. **Giã Ờn Cái Cối Cái Chày** như một khúc điệu nhỏ xinh xắn, đậu vắt vẻo trên ngọn "La trưởng" mà đông đưa; điệu hò ru hồn nhiên ấy đưa niềm hoan lạc **Về Miền Nam** trở lại với chúng ta, nhưng lần này với những lời ca khác mới. Nhiều đoạn nhạc trước đây viết theo một kỹ thuật khá khó khăn và điệu xảo, còn đoạn cuối cùng của bản trường ca, tức đoạn kết **Đường Đi Đã Tới** do sự cố ý của tác giả, lại hết sức giản dị. Vào những phách sau chót, một đoạn kết ngắn lại vắt vẻo lần nữa trên chót đỉnh của cung "La trưởng", kết thúc một cách mạnh mẽ và khinh khoái tác phẩm đầu trong ba thiên trường ca của Phạm Duy.

Trong phần thứ ba của tác phẩm, soạn giả có cố ý đưa vào đôi đoạn, một vài âm hưởng đặc biệt của nhạc Tây phương. Dù thế, phần **Vào Miền Nam** cũng không kém **Từ Miền Bắc** và **Qua Miền Trung**. Trái lại, sự pha lẫn những âm hưởng Tây phương vào những âm hưởng riêng biệt của Việt Nam đã làm cho bản trường ca thêm phong phú và do đó cũng khiến cho nó có tính cách phổ quát hơn. Và lại thái độ ấy rất hợp với quan niệm nghệ thuật của Phạm Duy từ những năm 40 đến nay. Hơn nữa trong bản trường ca thứ hai cũng như trong nhiều tác phẩm khác ra đời trong những năm 60 và 70, nhạc sĩ tiếp tục pha lẫn âm hưởng Đông phương với Tây phương, với một kỹ thuật càng ngày càng vững chắc và tinh vi. Nhưng tôi đã nói về điểm này trong những trang trước đây rồi.

*Montréal, 2-1972*



# MẸ VIỆT NAM

Âm hưởng khinh thanh của một cây sáo đã đón chúng ta vào **Đất Mẹ**, phần thứ nhất của bản trường ca **Mẹ Việt Nam**. Rồi điệu ngâm **Mẹ Ta** -- có phần trịnh trọng tính ra chỉ hơn điệu hát ví ở bản trường ca thứ nhất một chút -- lại đưa chúng ta vào đoạn quan trọng đầu tiên của tác phẩm, tức đoạn **Mẹ Xinh Đẹp**, Phạm Duy đã khắc những câu hát luyện này vào khối cẩm thạch "**Do thứ**". **Mẹ Xinh Đẹp** là một đoạn nhạc vô thể có nhiều chuyển hệ, điều ấy khiến cho cung "**Do thứ**" không mấy xác đáng, tuy nhiên theo tôi thì mặc dù có vẻ "**Do thứ**", toàn thể khúc điệu này vẫn có một không khí khá đặc biệt. Có lẽ Bach và Beethoven sẽ ưa thích cái luận lý quyết liệt và mạnh mẽ của khúc điệu đầy sinh khí này. Từng câu, từng câu, nhạc kết liền nhau với sự chính xác của máy móc trong một chiếc đồng hồ, nhưng cũng với một vẻ tự nhiên thoải mái. Ít có khúc điệu nào khiến tôi cảm xúc mạnh mẽ như **Mẹ Xinh Đẹp**.

Đoạn **Mẹ Chờ Mong** bắc cầu giữa điệu hát luyện và đoạn tình ca **Lúa Mẹ**. Tôi yêu cái bình lặng trữ tình của **Lúa Mẹ**, tôi yêu khúc điệu dịu dàng ấy, có lẽ cũng dịu dàng như ngọn gió đêm hè được nhắc đến trong lời thơ; khúc điệu uể oải vươn mình trong ánh nắng của cung "**Mi giáng trưởng**" nhưng rồi lại kết thúc bằng một hái âm "**Do thứ**" sang trọng.

Bắt đầu phần hai **Núi Mẹ**, chúng ta được **Mẹ Hỏi** đón tiếp, rồi đến điệu lý **Mẹ Bỏ Cuộc Chơi**. Khúc ngâm dài này là một điệu dân ca (**ru con**) miền Nam mà Phạm Duy sưu tầm được từ nhiều năm trước. Trong khi chuyển lại ở đây, tác giả đã làm phong phú thêm ít nhiều và nhất là đã thêm lời hát mới vào. Theo ý riêng, tôi ước giả sử Phạm Duy cho vào chỗ này một khúc điệu do ông soạn ra thì thích hơn, tuy vậy tôi thú thật **Mẹ Bỏ Cuộc Chơi** kết hợp rất chặt chẽ với phần còn lại của bản trường ca.

Tiếp theo nỗi buồn sâu xa của điệu ru con ấy, các âm hưởng nhanh nhẹn của **Mẹ Trong Lòng Người Đi** gây một tương phản tài tình. Đoạn nhạc có vẻ sảng lớn ấy -- chỉ được khinh giảm ở đôi đoạn ngắn ngủi giữa bài, vào chỗ các câu "*Ra đi còn nhớ ngày nào. Nuôi con Mẹ vẫn nguyện cầu...*" -- thứ nhạc trọng pháo ấy rõ là một hành khúc, nhưng là một hành khúc theo quan niệm có phần khác hành khúc trong bản trường ca thứ nhất, mặc dù khá mới lạ, khúc điệu này dù sao vẫn ghi rõ dấu vết của tác giả.

Bây giờ chúng ta đến phần thứ ba của tác phẩm: **Sông Mẹ**. Đoạn **Muốn Về Quê Mẹ** vẫn tắt theo lối nhạc vô thể đưa chúng ta vào đoạn **Sông Còn Mãi Mẹ** cũng viết theo cùng một lối ấy. Điệu hò trên sông vốc dáng nặng nề ấy lại một lần nữa được tiếp nối bằng bài bi ca **Sông Vùi Chôn Mẹ**. Lần này với chủ âm rõ rệt, nói cho đích xác là cung "**Si giáng trưởng**" -- khúc điệu bi ca này có giọng bình lặng và phảng phất u hoài. Những nốt tô điểm tinh vi của khúc điệu này làm tăng thêm không khí kỳ dị và mê hoặc của đoạn nhạc. Tuy vậy, vào khoảng giữa bài, nhà phù thủy âm thanh của chúng ta lại đột ngột chuyển sang cung "**Si giáng thứ**" trong vài phách, nhờ đó đem đến một chút bóng dáng cho khung cảnh quá chói chang và diễn tả rõ ràng nỗi xúc động của thi sĩ trước cảnh tượng Mẹ bị đắm con chìm xuống sông qua đoạn **Sông Vùi Chôn Mẹ**.

Nhưng tuyệt đỉnh của bản trường ca là ở đoạn những **Dòng Sông Chia Rẽ**. Thật là cao cả, vĩ đại, hùng hồn biết bao trong lời thơ và nhạc điệu ấy, nó kết tinh một cách độc đáo tất cả nỗi buồn của một con người đứng trước định mệnh thảm thương của dân tộc mình ! Mỗi một phách nhạc của bài ca tang tóc này như muốn đổ một hồi chuông báo tử cho tất cả những linh hồn trong quá khứ, đổ một hồi chuông báo tử, có lẽ một cách tượng trưng hơn, cho tất cả những người chết của một nước Việt Nam gần đây của chúng ta. Khúc điệu này bắt nguồn từ rất cao trong cái hồ bóng tối mệnh mông của cung "**Si giáng thứ**", rồi từ đó nó phân ra làm nhiều giọng tiết điệu, lần lượt uốn lượn sát cạnh bờ "**Ré giáng trưởng**", "**Fa thứ**". "**Si giáng thứ**", "**Mi giáng thứ**" và "**Sol giáng trưởng**". Vào đoạn cuối của bài này, điệu nhạc khởi đầu lại tái hiện, nhưng lần này thấp hơn một bát độ. Bút pháp này -- nhân tiện cũng xin nói là bút pháp ấy đã được Phạm Duy nghĩ ra từ nhiều năm trước, đích xác là vào năm 1953, áp dụng vào đoạn "*Nhẹ bàn chân, hương đêm ơi ! Nhẹ bàn tay, hương yêu ơi*" trong bài **Dạ Lai Hương** -- bút pháp

này đem lại tính cách hoàn hảo cho tuyệt phẩm **Những Dòng Sông Chia Rẽ**.

Phần thứ tư, cũng là phần cuối cùng của bản trường ca, **Biển Mẹ**, mở đầu trong ánh sáng rực rỡ của cung "**Mi giáng trường**" của bài **Mẹ Trưng Dương**. Tôi không cần phải nhấn mạnh về cái đẹp bình lặng và thu hút của khúc điệu này, của điệu ru với âm hưởng loãng chảy này. Tuy nhiên, lần này nhạc sĩ đã đạt được nét đẹp ấy với khá ít phương tiện. Nhân tiện, đối với những người Việt Nam đã quen với âm nhạc Pháp thể kỷ thứ 19, tôi cũng xin nhận xét rằng nét nhạc bài **Mẹ Trưng Dương** nhiều chỗ gần với bài Baccarolle của Jacques Offenbach.

**Biển Đông Sóng Gợn** chỉ là một chuỗi liên tiếp những khúc điệu kêu gọi, ở khoảng giữa có xen vào một thứ ngâm khúc. Điệu buồn của "**Mi giáng thứ**" khiến cho đoạn nhạc ngắn ngủi này đượm một âm hưởng hoang mang hơi u sầu.

**Thên Thang Thuyền Về** là một hành khúc khá dài và độc đáo, như tôi có lần đã nói đến, nó khác hẳn các hành khúc mà Phạm Duy đã soạn trong những năm 40 và 50. Ở đây khúc điệu cố ý nặng nề -- cái nặng nề tuy vậy không thiếu vẻ uyển chuyển -- khiến cho nó mang nặng tính chất giao hưởng. Vả lại toàn thể vẫn giữ một đức tính Việt nam khá rõ, cảm tưởng này càng rõ hơn khi con thuyền khúc điệu kết thúc chuyến phiêu du bằng một câu dân ca rất quen thuộc.

Giữa hai công trình đồ sộ **Thên Thang Thuyền Về** và **Phù Sa Lốp Lốp Mây Trời Cuộn Bay**, là dạ khúc **Chớp Bể Mưa Nguồn**. Cánh "**hoa giữa đôi bờ vực thẳm**" ấy - như Liszt có thể nói -- sẽ không được chú ý đến nếu nó không có một hình dáng thanh tú và hương thơm ngọt ngào. Khúc điệu "**La giáng trường**" mà nhạc sĩ đã phổ vào mấy câu thơ đầy hình ảnh và thâm trầm ấy chắc chắn là khúc điệu đẹp dễ nhất của phần cuối cùng bản trường ca, một khúc điệu luôn luôn vươn lên và thu hút, một khúc điệu vừa thoáng vui lại vừa gợn buồn -- điểm này được gián tiếp nêu rõ trong lời thơ, là một điểm khá tiêu biểu về tính cách Việt Nam... Sau cùng, điều hiếm có ở Phạm Duy, sau khi vất vẻo trên chót đỉnh suốt trọn bài, vào đoạn chót khúc ca lại chuyển bằng một câu nghiêng xuống và kết thúc bằng cung "**La giáng**" sâu thẳm của giọng trầm. Quả thật là đoạn nhạc đơn sơ ấy chứa đầy nghệ thuật !

Bài ca thứ 21 **Mẹ Việt Nam Ôi** có phần phảng phất **Mẹ Trưng Dương**, nhưng ở đây khúc điệu có tích cách nồng nhiệt hơn, oai dũng hơn, và dĩ nhiên có tính dứt khoát hơn. Bởi vì chúng ta đã đến đoạn kết, với bài **Việt Nam Việt Nam**. Bài ca có một luận lý nghiêm túc và một bút pháp trong sáng này rất tiêu biểu cho đức tính Phạm Duy, vì vậy tôi cũng dễ hiểu tại sao nó nhanh chóng thành ra bài ca được ưa chuộng nhất Việt Nam hiện nay, về lời cũng như về nhạc.

Trong khi bình luận về các bản trường ca, tôi đã muốn phân tích tỉ mỉ về những gì mà thứ âm nhạc **Vô thể** của Việt Nam hàm chứa trong hai tác phẩm ấy. Nhưng sau khi suy nghĩ kỹ, tôi quyết định không nên làm thế; cũng như tôi đã quyết định không viết bài báo đặc biệt về các bài Dân ca. Không phải sở kiến thức của tôi về nhạc Vô thể và Dân ca Việt Nam là không đáng kể, tuy nhiên kiến thức ấy chưa đủ chính xác và sâu xa để tôi có thể thảo luận đến cùng kỷ lý với đầy đủ quyền hạn về những điều mà Phạm Duy đã mang đến cho các loại nhạc đó, về cái cách mới lạ nào Phạm Duy đã sử dụng các loại nhạc đó. Một cuộc thảo luận như thế chỉ có thể thực hiện do Trần Văn Khê hay do chính Phạm Duy chẳng hạn, những người mà ai nấy đều biết là hoàn toàn am hiểu về vấn đề này.

Tôi đã nhận thấy, mà không ngạc nhiên, rằng một phần khá lớn công chúng Việt Nam thích **Con Đường Cái Quan** hơn **Mẹ Việt Nam**. Tôi thì yêu thích đồng đều cả hai bản trường ca, nhưng tôi xin ghi nhận điều này: **Con Đường Cái Quan** được sáng tác suốt quãng thời gian từ năm 1954 đến năm 1960, còn là một bản liên hợp phổ của một người thanh niên, và do đó nhiều bài trong tác phẩm ấy điệu xảo một cách rõ ràng và xuất lộ, dễ dàng gọi... sự chú ý. Ở đây nhạc cũng như lời đều sáng khoái, và thật nghe qua lần đầu người ta đã yêu thích ngay bản liên hiệp phổ mà không cần phải gắng sức. **Mẹ Việt Nam** được soạn trong vòng chỉ một năm 1964, vào thời kỳ mà Phạm Duy đã gần đứng tuổi, trong tư cách một soạn giả âm nhạc. Lời thơ rõ ràng là thâm thúy hơn cho nên cũng có tính chất siêu hình hơn.

Theo chiều hướng ấy, nhạc cũng siêu hoá hơn, cũng được cấu trí và hoà điệu một cách phong phú hơn; còn cái điệu xảo thì vẫn có đấy, nhưng mà điều độ hơn, hoà hợp kín đáo hơn vào nét nhạc. Trong đại thể, **Con Đường Cái Quan** là một liên hợp phổ hoạt náo hơn và thẳng đứng hơn; **Mẹ Việt Nam** là một bản liên hợp phổ trầm tư hơn và dàn trải hơn. **Con Đường Cái**

**Quan**, trên một mức nào đó, có vẻ đột xuất trong cảm hứng, **Mẹ Việt Nam** thì nhiều công phu hơn.

Mặt khác, vào những năm 40, nếu tôi được quen biết Phạm Duy -- với số kiến thức về nhạc học mà tôi có hiện nay -- thì tưởng chừng tôi có thể tiên đoán không mấy khó khăn rằng ông sẽ có ngày tiến đến **Con Đường Cái Quan**. Nhưng tôi thiết tưởng không thể tiên đoán nổi rằng ông sẽ tiến đến **Mẹ Việt Nam** được. **Con Đường Cái Quan** là Phạm Duy thể hiện Phạm Duy; **Mẹ Việt Nam** là Phạm Duy vượt Phạm Duy. Bản trường ca thứ nhất là sự tận cùng của một cái gì. Bản trường ca thứ nhì là một chuyển hướng lớn lao về một con đường khác, về một cuộc thám hiểm những âm hưởng và tiết điệu mới lạ. **Mẹ Việt Nam** không chối bỏ **Con Đường Cái Quan**. **Mẹ Việt Nam** tiếp tục **Con Đường Cái Quan**, nhưng bằng cách vượt qua nó.

Các bài dân ca, bản trường ca **Con Đường Cái Quan**, hai vở nhạc kịch nhỏ, các bài tâm ca, đạo ca đều có những vẻ đẹp khác nhau, nhưng **Mẹ Việt Nam** vẫn là bản liên hợp đẹp dễ nhất và lớn lao nhất của Phạm Duy từ trước đến nay. Hiếm khi trong tác phẩm của ông mà kỹ thuật và xúc cảm, lý trí và tình cảm lại hòa hợp với nhau trong một vẻ vĩ đại và toàn hảo vững vàng được như trong bản **Mẹ Việt Nam**. Cái đẹp của bản liên-hợp-phổ ấy là cái đẹp Cổ điển, một cái đẹp phổ quát. Và cái đẹp, cái toàn thiện của **Mẹ Việt Nam** ấy chỉ có bản trường ca thứ ba là có thể sánh kịp hay có lẽ vượt qua được.

Vì Phạm Duy hiện đang ở trên dãy Trường Sơn. Thật vậy, năm 1972 hay 1973 chắc chắn sẽ là năm của bản trường ca Trường Sơn. Trong bức thư đầu tiên viết cho tôi vào năm 1969, trả lời một câu hỏi của tôi, Phạm Duy đã đáp rằng: "*Con Đường Cái Quan là chiều dài, Mẹ Việt Nam là chiều sâu, còn Trường Sơn sẽ là chiều cao. Tôi hy vọng còn đủ sức để có thể vượt qua khỏi trở lực cuối cùng trong đời mình !*" Lời lẽ ấy biểu lộ tất cả tầm vóc con người. Phạm Duy sẽ khởi công soạn bản trường ca thứ ba mà không mang một chút ảo vọng nào với kinh nghiệm chông chất của một đời người. Ở trên cao, trên chót đỉnh sát tầng trời ấy, có lẽ Phạm Duy đôi khi sẽ thấy lạnh và chắc chắn ông sẽ cảm thấy cô đơn hơn bao giờ hết; nhưng ở đó ông sẽ thấy mặt trời và các vì sao sáng hơn, và không những ông không còn nghe tiếng gà kêu nữa, ông sẽ nhất định không còn nghe thấy tiếng động của chiến tranh và tiếng súng liên thanh ở dưới này. Ở đây, trên đỉnh Trường Sơn nhìn bao quát xuống khắp cõi Việt Nam mệnh mông Phạm Duy sẽ chỉ còn nghe thấy tiếng nói của lòng mình và của tài năng mình.

*Montréal, 2-1972*

## Bài 17

# Ngĩ Về Nghệ thuật Của Thái Thanh

*"... Nàng là một người đàn bà hát như một người đàn bà. Nàng mang trong giọng hát những ngày vui tươi và những ngày sầu khổ của đời nàng, mang luôn cả những ngày hoan lạc nữa; khi thì là cái bộc trực của một tiếng hét, khi lại là những ngoắt ngoéo trong một trò đùa, có lúc là nỗi nhớ tiếc quãng đời đã qua, thường khi lại là niềm tin tưởng vào khoảng thời gian còn lại của cuộc sống; nhưng bao giờ nàng cũng mang trong giọng hát những đường nét của thân thể, những di động của mái tóc, những ngụ ý của ánh mắt, cho đến nỗi những ai biết nghe nàng hát cũng có thể như trông thấy được nàng. Không có gì là bí mật cả người đàn bà ấy là một nghệ sĩ xác quyết hơn bất cứ người nào khác, bởi vì ngay khi nàng thâm nhập vào một bài hát nào thì nàng trình bày lại cho chúng ta nghe với mỗi xúc động nhất, ý nhị nhất, khiến chúng ta hiểu bài hát ấy đến độ ngay lúc đó tất cả chúng ta đều trở thành nghệ sĩ cả..."*

Những dòng này là viết về một nữ ca sĩ Canada chưa được biết đến ở Việt-Nam; nhưng tôi thấy nó hợp với Thái Thanh đến độ tôi không ngần ngại đem ra áp dụng vào trường hợp của nàng. Đôi khi người ta thường ngạc nhiên về sự gặp gỡ của hai định mệnh nơi Thái Thanh và Phạm Duy.



Thật ra, đây không phải là sự kiện độc nhất trong lịch sử nghệ thuật. Một nhà sáng tác lớn thường tạo nên một diễn xuất lớn. Vào thế kỷ trước, danh ca Volgh gặp một nhà soạn nhạc trẻ vừa hai mươi tuổi tên là Schubert, đã say mê các khúc điệu của ông ta, và từ đó đã trở thành người trình bày nhạc Schubert cảm kích nhất và nhiệt thành nhất. Nghệ sĩ tuyệt hảo về dương cầm Clara Wieck có lẽ là người trình bày xuất sắc nhất và tận tụy nhất các tác phẩm của người nhạc sĩ sau này trở thành chồng nàng, là Robert Schuman. Gần chúng ta hơn nữa, có những định mệnh kỳ diệu khác -- như của dương cầm gia Yvonne Loriod với soạn giả Olivier Messiaen, của nhà soạn nhạc Igor Stravinski với nhạc trưởng Robert Craft, của nghệ sĩ vĩ cầm Fritz Kreisler với người nghệ sĩ dương cầm kiêm soạn giả Serge Rachmaninoff -- những định mệnh cũng đã gặp nhau để làm cho đời họ và nghệ thuật của họ trở nên cực kỳ phong phú.

Chính với Phạm Duy mà Thái Thanh đã được khai tâm về nhạc lý và về nghệ thuật ca xướng. Nhưng chỉ nguyên việc ấy không đủ cắt nghĩa vì sao sau này Thái Thanh đã thường hát và hát một cách tuyệt diệu các ca khúc của Phạm Duy. Giữa hai người nghệ sĩ hết sức bén nhạy ấy không làm sao khỏi có một liên hệ tâm tình. Thái Thanh đã thấu hiểu bằng trực giác cái ý nghĩa sâu xa của nghệ thuật Phạm Duy, do đó các khúc điệu uyển chuyển và cao nhã của Phạm Duy đã hoàn toàn tự nhiên trở thành thứ môi trường lý tưởng cho giọng hát cũng uyển chuyển và cũng cao nhã của nàng. Cũng vì thế, người ta tự hỏi không biết giọng hát Thái Thanh đã gây hứng cho Phạm Duy hay các khúc điệu của Phạm Duy đã tạo cảm hứng cho giọng hát Thái Thanh. Tôi xin thưa: đồng thời cả hai. Thật ra, giữa hai nghệ sĩ mà tài năng có tính cách bổ túc lẫn nhau thì sự ảnh hưởng qua lại là điều không thể tránh khỏi. Thái Thanh và Phạm Duy gần nhau trong cuộc đời cũng như trong nghệ thuật, có lẽ chính vì thế mà định mệnh chung của họ có thể sung mãn và hoàn hảo như thế. Bây giờ ta thử tìm hiểu giọng hát nọ qua năm tháng. Những ai đã nghe Thái Thanh vào cuối những năm 40 và trong khoảng đầu của những năm 50, những ai còn giữ được các băng ghi âm những tiếng hát đầu tiên của nàng, đều có thể nhớ nàng Thái Thanh của cái thuở ban đầu ấy. Giọng hát hơi éo lả -- điều không có gì lạ ở một nữ ca sĩ trẻ măng -- chưa có sự nồng nhiệt và cá tính của một Thái Thanh già dặn; nhưng người ta đã cảm thấy ở nữ ca sĩ trẻ tuổi ấy một niềm vui thích ca hát, một sự dốc hết mình vào tiếng hát, khiến người ta không thể nào không yêu giọng hát ấy được. Nàng Thái Thanh thuở ấy hát như chim hát, có phần vô thức, hát như để chào mừng bằng tất cả tấm lòng và tất cả tâm hồn buổi bình minh của một cuộc đời sẽ phải rất đẹp đẽ, rất đắm say. Nhưng cũng như chàng thanh niên Phạm Duy, nàng Thái Thanh thuở ấy cũng chỉ mới là một hứa hẹn. Và sự hứa hẹn ấy không mấy chốc sẽ được thực hiện.

Vào cuối những năm 50, và nhất là vào khoảng đầu những năm 60, tiếng hát Thái Thanh dần dần đạt đến cái âm sắc hết sức độc đáo của nàng sau này. Tiếng hát thêm sung mãn và phong phú, kỹ thuật vốn đã uyển chuyển và vững vàng từ trước, nay lại càng thêm uyển chuyển và vững vàng, nhưng nhất là giọng hát lúc này, có cái xúc cảm, cái nồng nàn êm dịu và cái đẹp đẽ vẫn còn mãi cho đến ngày nay. Nhiều người cho rằng Thái Thanh đã đạt tới chót đỉnh của nghệ thuật mình trong những năm 60 (cũng có những người còn cho là từ những năm 50). Về phần tôi, tôi cho rằng chỉ gần đây thôi -- nói cho rõ hơn là từ hai ba năm nay -- Thái Thanh mới đạt đến một vài tuyệt đỉnh của nghệ thuật ca xướng và diễn đạt của nàng. Để thấy rõ điều ấy hãy lắng nghe kỹ lưỡng những băng ghi giọng nàng mới hát lại các ca khúc cũ của Phạm Duy -- như **Cô Hái Mơ, Dạ Lai Hương, Tìm Nhau, Kiếp Nào Có Yêu Nhau, Chiều Về Trên Sông** và mấy bài khác -- hay cả những băng ghi giọng nàng hát các nhạc phẩm gần đây -- như **Chuyện Hai Người Lính, Nghìn Trùng Xa Cách, Phương Yêu, Giết Người Trong Mộng, Ngày Xưa Hoàng Thị** và nhất là **Mùa Thu Chết, Áo Anh Sứt Chỉ Đường Tà** và **Đưa Em Tìm Động Hoa Vàng**. Còn có thể nào ước mơ những lối trình bày tuyệt hảo hơn, xúc động hơn được nữa ? Không thể được ! Ở đây tiếng hát Thái Thanh đẹp quá, nồng nàn quá khiến người nghe như bị đau đớn. Thật là huy hoàng biết bao, và nhất là bổ ích biết bao ! Cũng giống như trường hợp Phạm Duy, nếu nàng Thái Thanh của những năm 50 là một sự hứa hẹn, thì đến đây sự hứa hẹn đã được thực hiện, một cách rực rỡ biết bao, lỗi lạc biết bao. Bởi vì cũng lại như trường hợp Phạm Duy, nghệ thuật của Thái Thanh trước hết và trên hết là thiên tài của con tim.

Các khúc điệu của Phạm Duy có lẽ đã cho phép người nữ ca sĩ của chúng ta phát triển đến cực độ tài năng của nàng và thi thố chỗ tuyệt vời nhất của nàng, nhưng như ai nấy đều biết, Thái Thanh không phải chỉ hát có nhạc Phạm Duy mà thôi. **Buồn Tàn Thu, Thiên Thai, Giọt**

**Mưa Thu, Đêm Thu, Lá Đổ Muôn Chiều, Gửi Gió Cho Mây Ngàn Bay, Đêm Đông, Tình Quê Hương, Những Lời Ru Cuối, Hen Một Ngày Về, Hướng Về Hà-Nội, Mưa Trên Phím Ngà, Thương Về Năm Cửa Ô Xưa, Tâm Sự Ca Nhân, Ngày Về, Mộng Dưới Hoa, Mộng Đêm Xuân, Ghen, Đêm Tàn Bến Ngự, Ngọc Lan, Tình Khúc Thứ Nhất, Tuổi Đá Buồn, Gọi Tên Bốn Mùa** và biết bao ca khúc khác của những nhạc sĩ Việt Nam được yêu thích nhất, còn kể cả nhiều bài trong số những khúc điệu Cổ điển Tây phương hay nhất, tất cả đều được Thái Thanh trình bày một cách cảm động và thường khi rất khó quên.

Frank Liszt, ng ười nghệ sĩ lớn chuyên trình bày nhạc kẻ khác, đã viết: *"Đối với người trình bày, các nhạc phẩm thực ra chỉ là những thể hiện bi thảm và kích động của những xúc cảm của chính mình. Người ấy phải khiến cho các nhạc phẩm nói được, khóc được, hát được và thở được, người ấy phải tái tạo được các nhạc phẩm làm sao cho phù hợp với ý thức của chính mình. Do đó người trình bày cũng như cũng là một kẻ sáng tạo y như soạn giả, bởi vì người ấy tự mình cũng phải có trong thâm tâm những xúc cảm mà hấn muốn làm sống dậy một cách nồng nàn."* Các ca khúc của Phạm Duy cần phải được sống, tôi có thể nói cần phải được chịu đựng bởi người trình bày chúng. Cuộc đời Thái Thanh hấn đã có phần vui, phần buồn của nó, và không còn nghi ngờ gì nữa, chính cuộc đời của Thái Thanh đã hiển hiện qua giọng hát của nàng. Còn cách nào khác hơn được ? Cách trình bày đích thực, cách trình bày đứng đắn duy nhất, không phải là biến cải nhạc theo tâm trạng mình, mà là tự mình thâm nhập vào nhạc. Có lẽ đó là một trong những bài học lớn lao nhất mà nghệ thuật Thái Thanh dạy cho chúng ta.

Trong vòng hai năm nay ở Việt Nam nhiều giọng hát đã có thì giờ cất lên rồi tan biến khỏi sân khấu ca nhạc, nhưng giọng hát Thái Thanh thì luôn luôn còn đó, luôn luôn được yêu thích, mến chuộng trong đa số người Việt Nam. Làm sao giải thích được sự thành công liên tục của người nghệ sĩ trong một thời gian lâu dài như thế ? Làm sao giải thích vị trí ưu đãi mà nàng đã chiếm được trong lòng khán giả ? Thực ra, giọng hát Thái Thanh đưa ta trở về với cái đẹp nhất và bền vững nhất nơi mỗi chúng ta, nó đưa ta trở về tuổi ấu thơ, trở về cái điểm tinh khôi và đẹp đẽ vẫn còn nguyên vẹn nơi mỗi chúng ta. Giọng hát Thái Thanh đưa ta trở về lòng nhân ái, nó đưa ta trở về bản tính con người. Trong một cõi đời thường khi phi lý và cam go, giọng hát Thái Thanh khả dĩ đem đến cho chúng ta những xác tín duy nhất, xác tín về cái đẹp, về sự dịu dàng và về hoà bình vĩnh cửu.

Sau khi nghe nàng hát, có khi chúng ta cảm thấy nơi chính mình một chút băng khuâng, lúc bấy giờ có lẽ là niềm *"Nhớ nhung cõi trời"*-- mà Beaudelaire đã nói -- dù sao giọng hát Thái Thanh vẫn không phải là giọng u buồn. Giọng Thái Thanh là một giọng ca hoan lạc, giọng hát của hạnh phúc ca xướng, giọng hát của hạnh phúc nói chung. Hãy nghe nàng vào lúc cao hứng nhất, khi giọng hát của nàng vút nở như một nụ cười hiền dịu hướng về cõi đời này, hãy chăm chú lắng nghe... Giọng hát Thái Thanh lúc đó qua từng nhịp thơ và từng nhịp nhạc, như chỉ muốn nói với ta có một lời. Lời nói tình yêu. Xin Thái Thanh chấp nhận nơi đây tấm lòng tôn quý cảm kích của tôi.

*Montreal, tháng 5-1972*

## Bài 18

## Mấy Lời Kết Thúc

*Khi còn bé, mẹ bảo : Lớn lên đi lính, con sẽ làm Tướng. Lớn lên đi tu, con sẽ làm giáo chủ. Ông ta đã soạn nhạc và trở thành Phạm Duy.*  
(phỏng theo Picasso)

Sẽ không có một ai kế nghiệp Phạm Duy cả. Tôi nói thế là vì tôi biết mấy năm gần đây có đôi ba người tưởng rằng một nhạc sĩ trẻ Việt Nam nào đó sẽ là kẻ kế tục Phạm Duy. Nghĩ như thế là hiểu rất lầm về tính cách đích thực tài năng Phạm Duy cũng như của tài năng người soạn giả trẻ tuổi nọ. Không một ai thực sự kế tục Mozart, Beethoven, Schubert hay Chopin cả. Thế

giới riêng biệt của một người nghệ sĩ cùng mất theo với nghệ sĩ ấy. Những kẻ đến sau nghệ sĩ này hay nghệ sĩ khác không tiếp tục công việc người đi trước, họ làm công việc khác. Dù sao, giả sử Phạm Duy có thể có một kẻ kế tục, người ấy phải có nơi mình cả thiên tài của Phạm Duy lẫn kiến thức âm nhạc uyên bác của ông, ấy là chưa kể nhiều điều kiện khác nữa. Mà theo chỗ tôi biết thì không hề có một dấu hiệu gì tỏ ra có một Phạm Duy thứ hai đã ra đời ở Việt Nam, không cứ là Nam hay Bắc, trong vòng ba mươi năm nay. Vả lại bầu không khí chung của cả nước Nam đã từ quá lâu trở nên hỗn độn, khó cho phép xuất hiện một thiên tài nghệ thuật mới. Cuối cùng -- và có lẽ đây là điều quan trọng nhất -- những cơ hội đã tạo nên cuộc đời của một Phạm Duy đều quá ư đặc biệt và độc đáo, khó bề tái diễn lần thứ hai.

Những nhận xét vừa rồi cũng khiến tôi nói rằng Phạm Duy không phải là người nhạc sĩ của một thế hệ nào. Bảo rằng tác giả của các bài *Trường Ca* là "*nhạc sĩ của thế hệ những năm 40 hay 50*", hay bảo ông là "*nhạc sĩ của ba thế hệ*", đều là "xếp hạng" một cách hấp tấp. Hiểu rõ Phạm Duy tức là, ngoài các việc khác, nhìn nhận ông không phải là nhạc sĩ của một thế hệ nào cả. Thực ra, Phạm Duy là người nhạc sĩ của mọi thế hệ. Một sự nghiệp sáng tác lớn lao không cần qui định vào thời gian, không cần giới hạn phạm vi vào khoảng mấy chục năm. Phải từ một chỗ thuật cao nhìn bao quát công trình sáng tác của Phạm Duy mới nhận thấy rằng công trình ấy mặc dù đã hình thành trong một thời nhất định, nhưng trong toàn thể vẫn là một công trình vĩnh cửu. "*Mọi vĩ nhân đều liên hệ với thời đại của mình ở những khía cạnh nhỏ*", Goethe đã nói thế, và điều này theo tôi hình như đặc biệt đúng với Phạm Duy. Tác giả các bản dân ca không phải lúc nào cũng vĩ đại, nhưng ông ta đã khá nhiều lần tỏ ra vĩ đại để cho một phần lớn tác phẩm của mình -- nhờ tính cách Chân và Mỹ

-- có thể vượt khỏi khuôn khổ chật hẹp của thời kỳ chúng ra đời. Sự kiện có nhiều ca khúc Phạm Duy của những năm 40 và 50 ngày nay được phổ biến như ngày chúng mới được sáng tác, sự kiện ấy rất có ý nghĩa.

Viết loạt bài này, tôi đã có ý muốn cố gắng phân tích thơ Phạm Duy. Tuy nhiên, trong khoảng 400 bài của ông, tôi chỉ có được bản dịch trọn vẹn của hơn một trăm tác phẩm. Khi đã biết các chỗ tế nhị vô cùng của Thi ca Việt Nam, người ta sẽ hiểu vì sao tôi không dám nhờ Phạm Duy (một dịch giả tuyệt vời) hay một người nào khác làm cái công việc dài dòng và khó khăn là dịch hộ mấy trăm bài khác. Tuy vậy tôi vẫn ao ước có được bản dịch lời ca của toàn bộ ca khúc Phạm Duy bởi vì tôi yêu lời thơ của ông -- cũng như tôi yêu Thi ca Việt Nam nói chung -- và lại, việc hiểu được lời ca cũng giúp tôi hiểu được ít nhiều chi tiết về khúc điệu và hoà điệu trong một số ca khúc. Cuối cùng, sở dĩ tôi không phân tích thơ Phạm Duy, ấy cũng bởi vì tôi nghĩ rằng một người Việt Nam mà làm công việc phân tích ấy, mà nhận định về các đặc tính chủng tộc, tinh thần v.v... của lời thơ ấy thì vẫn hơn.

Mặt khác, mặc dù tôi không có gì bất mãn về loạt bài khảo luận về Phạm Duy này, tôi vẫn cho rằng sự nghiệp sáng tác của nhạc sĩ còn có thể có một công trình khảo cứu xuất sắc hơn nữa. Thật ra một cuộc nghiên cứu mới và sâu rộng hơn về tác phẩm Phạm Duy do một người Việt hay một người Âu tiến hành, điều ấy không mấy quan trọng. Chỗ thực sự quan trọng là người nào tiến hành một công cuộc nghiên cứu như thế, trước tiên phải có một kiến thức sâu xa như nhau về toàn bộ nền Âm nhạc Cổ truyền Việt Nam cũng như toàn bộ nền Âm nhạc Cổ điển và Tân nhạc Tây phương. Tôi xin nhấn mạnh một lần nữa rằng nhạc Phạm Duy nằm trong cả hai truyền thống Việt Nam và Tây phương, và nó phải được nhận định theo tính cách ấy. Sự diễn biến của phẩm chất nhạc Phạm Duy trong tương lai một phần nào sẽ tùy thuộc vào nền hoà bình ít hay nhiều của nước Việt Nam và vào sự ổn định ít hay nhiều trong đời sống riêng của nghệ sĩ. Tuy vậy, dù cho một nước Việt Nam có được hoà bình và dù cho đời sống riêng của nhạc sĩ có thoát được mọi ưu tư chẳng nữa, thì để cho Phạm Duy có thể hoàn toàn hồi phục, để ông ấy có thể lấy lại hồn mình, ông cần phải có một tình yêu -- Bởi vì, cách đây mấy năm, khi người yêu ra khỏi cuộc đời ông, nàng như thể đã mang theo tất cả phần hồn của các bản tình ca Phạm Duy. Những lời thơ gọi lại mối tình cũ vẫn còn đẹp đẽ, nhưng các khúc điệu mang lời thơ ấy không còn cất cao được nữa, lắm khi oằn oại lê mình sát mặt đất. Để kích thích thiên tài mình, để cho cảm hứng của mình lướt cao lên tới đỉnh, Phạm Duy cần một mối tình ngay trong hiện tại. Và, thảm kịch thật sự và duy nhất của Phạm Duy trong lúc này, chính là sự vắng thiếu một mối tình như thế trong đời. Tôi đã nói về chuyện này ở những đoạn khác rồi, và sở dĩ tôi trở lại vấn đề một lần cuối, đó chỉ vì tôi muốn bày tỏ sự tiếc nuối cho Phạm



Duy, một sự tiếc nuối sâu xa.

Bây giờ cái gì gợi hứng nhất cho Phạm Duy đó là một bài thơ hay. Về phương diện này, sự xuất hiện của thơ Phạm Thiên Thư trong thế giới nghệ thuật của Phạm Duy vào khoảng đầu những năm 70 là một biến cố quan trọng. những bài thơ của Phạm Thiên Thư giúp Phạm Duy tự phục hồi trong nghệ thuật khúc điệu còn hơn cả loạt bài của Georges Etienne Gauthier. Về đẹp khác lạ, tính cách thâm trầm, tế nhị và tình cảm kín đáo của những bài thơ Phạm Thiên Thư trong **Mười Bài Đạo Ca**, cũng như trong các bài thơ khác như **Ngày Xưa Hoàng Thị**, **Em Lễ Chùa Này** và **Đưa Em Tìm Động Hoa Vàng** -- đã gần như lần nào cũng gợi hứng cho Phạm Duy sáng tác nên những khúc điệu tinh tế, cực đẹp, những khúc điệu thấm nhuần một nhiệt tình mới mẻ, những khúc điệu chứng tỏ rằng khả năng sáng tạo của Phạm Duy hãy còn lớn lao biết bao mỗi khi nó được kích thích đúng cách. Nói cho đúng, ngày nay Phạm Duy cần một thi sĩ viết cho mình những bài thơ đẹp hơn là cần một người giải thích nhạc phẩm của mình, dù cho người giải thích ấy có tận tâm hay rộng lượng đến bậc nào. Tôi nghĩ rằng nếu trước đây tôi có kiêu hãnh chẳng về công cuộc nghiên cứu về Phạm Duy, thì một điểm nhận xét vừa rồi cũng đủ lôi tôi về một thái độ khiêm cung lành mạnh.

Trong khi viết loạt bài này, giữa việc đòi hỏi Phạm Duy tiếp tục làm một người hùng cho đến cùng và việc cần rằng chấp nhận ông trở thành một nhạc sĩ xoàng, tôi đã thử chọn một thái độ trung dung. Khi xét về giá trị thực sự của Phạm Duy của những năm gần đây, tôi đã không tiếc lời tán thưởng nồng nhiệt. Khi xét đến một vài nhược điểm của Phạm Duy hiện tại, tôi đã hết sức công bình được chừng nào hay chừng ấy, không tìm cách triệt hạ ông hay làm ông nản chí, mà chỉ tìm cách gián tiếp gợi cho ông một giải pháp khả dĩ tự phục hồi. Nhưng bởi vì tôi là một kẻ ngưỡng mộ nhiệt thành nhạc của Phạm Duy và cũng là một người bạn thân của nhạc sĩ, cho nên mỗi lần đề cập tới các nhược điểm hiện tại của Phạm Duy tôi vẫn có sự dè dặt. Tôi rất lo sợ làm Phạm Duy buồn lòng hay khó chịu. Nhưng vì mến yêu Phạm Duy và vì muốn thẳng thắn với ông -- chứ không phải vì lý do nào khác -- tôi đã đề cập tới vấn đề ấy. Hơn một lần -- nhất là trong bài sau chót về khúc điệu Phạm Duy khi tôi nói đến những khúc điệu "*thiếu cao nhã*" -- tôi đã tưởng lời phê bình khiến tôi mất tình bạn của Phạm Duy. Có những điều lo sợ của tôi đã sai lầm, nhưng có những điều khác không sai lầm. Bởi vì nếu Phạm Duy có thể công nhận dễ dàng những nhược điểm trong tư cách làm người thì ông chấp nhận khó khăn hơn một số nhược điểm trong tư cách nghệ sĩ. Nhưng điều này cũng dễ hiểu, bởi vì tác giả các Trường Ca là một con người rất kiêu hãnh !

Mặt khác, tôi muốn nhấn mạnh những nhược điểm nhận thấy ở nhạc Phạm Duy mấy năm gần đây, chỉ liên hệ chút ít với loại ca khúc mà ông ta đề cập. Như vậy nghĩa là xin thừa rằng tôi tuyệt nhiên không công phần vì một chục bài tục ca mới đây của Phạm Duy. Ở Phạm Duy, sự xuất hiện của lối hài hước tục tĩu hay sỗ sàng này cũng khá bình thường, và do bản tính ông ta và tuổi tác hiện nay. Đại chúng thường không biết rằng những nhạc sĩ hết sức "đứng đắn" như Chopin và Mozart, ấy là chỉ kể tên vài người, rất ưa thích sự hài hước tục tằn; Mozart lại còn phổ nhạc một số bài thật sỗ sàng. Phạm Duy như chính ông đã nói, làm những tục ca ấy "để đùa chơi" và chắc chắn cũng là để cho chúng ta cùng vui đùa. Và người Việt Nam hiện nay -- hơn mọi dân tộc khác -- đang cần cười một phát... và có lẽ cũng cần một bài học luân lý nho nhỏ nữa, bởi vì trong những câu hài hước nọ cũng có ngụ một ý nghĩa răn đời nào đó. Tôi cũng ghi nhận rằng bốn hay năm bài tục ca có những khúc điệu khá xinh, mang chất Phạm Duy rõ rệt, những khúc điệu với những khía cạnh tinh quái và mỉa mai rất ngộ nghĩnh. Dĩ nhiên tôi không mong rằng Phạm Duy sẽ dành trọn những ngày còn lại của cuộc đời để làm tục ca, bởi vì loại nhạc ấy không thể đưa ông lên những tuyệt đỉnh cảm hứng, nơi mà từ trước đến nay ông đã thành tựu những tuyệt phẩm phong phú và bất hủ. Tam thời thì chúng ta hãy bằng lòng thừa nhận độ chục bài tục ca ấy như là một chút gia vị thêm vào một mâm cỗ nghệ thuật cũng đã khá cổ điển và khá ngon lành.

Trong loạt bài này, đôi khi tôi có quan tâm đến những nhược điểm của một số ca khúc gần đây của Phạm Duy tôi xin nhấn mạnh rằng sự quan tâm đó không dẫn tôi đến chỗ thương tổn. Do đó chắc chắn là tôi không nói, như một nhà phê bình cách đây không lâu, rằng: ... *sự nghiệp Phạm Duy như thể một toà lâu đài đang sụp đổ* ! Vâng, quả thực ở tầng trên của toà lâu đài do Phạm Duy xây dựng, có những viên gạch non yếu, nhưng mà nền móng, vách tường và những ngọn tháp khác của toà lâu đài đều đã được xây dựng vững chắc và theo tôi thì hiển nhiên là

toà kiến trúc nó không hề đang sắp sụp đổ. Ngay cả những viên gạch non yếu nó, xung quanh nó cũng có bao nhiêu là viên gạch bền đủ để cả khoảng tường ấy dù sao vẫn giữ được sự vững chắc của toàn thể. Mặt khác, nguyên một việc Phạm Duy đã xây dựng cả một toà lâu đài trong khi bao nhiêu kẻ khác không làm được gì, một túp lều con cũng không nổi, việc ấy đã hàm chứa một sự xác nhận sức mạnh của tác giả các bản *Trường Ca* !

Hãy xét qua về những nhạc phẩm Phạm Duy trong vòng một năm nay. **Tình Khúc Chiến Trường, Vùng Trời Mang Tên Ta, 12 Tháng Anh Đi...** Hãy để ý rằng trong khúc điệu bồn chồn nhưng rất khéo ấy có một sự sắp đặt chuyển biến đặc biệt nồng nàn từ âm thể "thứ" sang âm thể "trường". **Lên Trời** với đoạn đầu theo hình thức "bậc thang" rất lôi cuốn. **Tưởng Như Còn Người Yêu**, ở đây nhạc đề sơ khởi theo "Si giáng trưởng" có nét cao nhã uyển chuyển, nhạc đề ấy được lập lại ở cuối ca khúc, nhưng lần này lại theo thể "Ré trưởng", nhờ thể mà gây được một chuyển biến âm sắc đẹp đẽ. **Đưa Em Tìm Động Hoa Vàng**, khúc điệu mang tình cảm nồng nàn một cách dịu dàng và gần như mê hoặc. **Áo Anh Sút Chỉ Đường Tà** với lối kết cấu biến hoà một cách tài tình, lối kết cấu có phần nào giống với các bài **Đạo Ca Ba** và **Đạo Ca Bấy**. Những ca khúc trên đây tôi cho là rất thành công, nói tóm lại là thuộc thứ nhạc hay của Phạm Duy. Hơn nữa, những bài **Yêu Tình Tình Nữ, Thôi 2, Nụ Hôn Đầu** và **Em Lễ Chùa Đây** theo tôi là những ca khúc có vẻ đẹp tầm thường hơn. Sau cùng, các bài **Thăm Gợi Tên Nhau, Huyền Thoại Trên Một Vùng Biển, Ở Rừng U Minh Ta Không Thấy Em, Còn Chút Gì Để Nhớ và Con Đường Tình Ta Đi** tôi thấy có vẻ yếu, sáo cũ và kém tưởng tượng. Đó, bản tổng kết luận rõ ràng đâu có tệ, thực ra tôi còn thấy trong đó những yếu tố khích lệ bởi vì số ca khúc xuất sắc hay tương đối thành công vẫn nhiều hơn là số bài kém. Dĩ nhiên tôi ước mong rằng trong tương lai nhạc phẩm của ông càng ít bài kém càng tốt, để sự nghiệp của ông giữ cho đến cùng mức độ chung chung về phẩm chất khá cao. Nhưng rốt cuộc tất cả đều do ở Phạm Duy, do ở thái độ nghiêm cách của ông đối với tính chất của cuộc sống và do đó đối với tính chất của nghệ thuật mình. Một trong những kỷ niệm đẹp đẽ nhất mà tôi còn ghi nhớ trong chuyến viếng thăm của Phạm Duy tận nhà tôi ở Montréal vào đầu mùa thu năm 1971, đó là hình ảnh của con người hào hiệp ấy hơn một lần vung tay chỉ vào chỗ quả tim mà bảo tôi: "*Xin anh yên trí, nào là nhạc, nào là những khúc điệu, còn đây cả trong đây !*" Cảm động, tôi nghĩ rằng hẳn trong những ngày thơ ấu xa xưa của nhà nghệ sĩ, thân mẫu và người vú nuôi của Phạm Duy đã truyền vào con tim ấy đây những tình yêu thương và âu yếm đến nỗi mãi về sau, rất lâu về sau này, Phạm Duy vẫn còn hưởng được ở chính nơi mình nguồn yêu thương và âu yếm đã biến thành nhạc thành thơ. Hơn nữa, tôi vẫn thường nghĩ rằng một phần lớn của sự phong phú và vẻ đẹp trong nghệ thuật Phạm Duy bắt nguồn từ đâu đó trong buổi thiếu thời của ông, bên cạnh người mẹ hiền và người vú ân cần đã hết lòng thương yêu bé Cẩn. Phạm Duy đã làm được những bài như **Ru Con, Tình Ca, Mẹ Việt Nam, Lời Ru Bú Mớm, Nâng Niu (Đạo Ca Sáu)** và bao nhiêu kiệt tác khác, là nhờ rất nhiều vào hai người đàn bà phi thường nọ, ngay từ buổi bình minh của cuộc đời nghệ sĩ, đã trao cho ông không tính toán tất cả tình yêu thương mà ông cần đến, tình yêu thương ấy đã thực sự ru Phạm Duy đến tận muôn đời... Trước những điều tôi vừa nói ra, Phạm Duy có thể tin rằng tôi giữ nguyên lòng tin tưởng đối với sự nghiệp sáng tác của ông trong tương lai. Mà dầu cho Phạm Duy có ít xuất sắc so với trước kia thì chúng ta vẫn có thể tha thứ cho ông, bởi vì dù sao chúng ta vẫn luôn luôn cần đến ông.

Một trong những tai hại của cuộc chiến tranh này là đã ít nhiều trực tiếp ngăn chở việc phổ biến nhạc Phạm Duy ra khỏi nước Việt Nam. Dăm ba chuyến đi của ông sang Mỹ, sang Âu Châu và các nơi khác thực ra chỉ cho ông tiếp xúc với rất ít người -- vì thiếu phương tiện -- và nhạc Phạm Duy vẫn còn ít được biết đến ở ngoài Việt Nam. Trong lúc bao nhiêu loại nhạc Âu-Mỹ -- nhạc "pop", "rock", "twist" và các thứ khác, nhạc Cổ điển và Dân ca -- du nhập vào Việt Nam một cách dễ dàng và bắt rễ ở đây khá vững chắc, thế mà nhạc Việt Nam -- Dân ca và Tân nhạc -- vẫn cứ bị giam hãm bên trong biên giới xứ sở, tôi cho đó là điều có vẻ bất bình thường. Tuy nhiên, nếu những bản dân ca Việt Nam, những ca khúc của Phạm Duy và các nhạc sĩ Việt Nam khác đã được kẻ viết loạt bài này yêu thích, thì chúng cũng có thể được hàng ngàn thánh giả Tây phương khác yêu thích nếu được nghe. Tôi từng có nhiều cơ hội đem các ca khúc Việt Nam ra trình bày cho những cử tọa Gia Nã Đại và Hoa Kỳ, lần nào thánh giả cũng ngạc nhiên và say

đắm vì cái đẹp và những xúc cảm của khúc điệu Việt Nam. Điều ấy, tôi thấy rất có ý nghĩa. Thực ra, các dân tộc trên thế giới có sự cần thiết cấp bách phải biết một hình ảnh của nước Việt Nam nào khác hơn hình ảnh một xứ sở luôn luôn lâm chiến, mãi mãi chìm trong máu lửa. Có thể là chuyện nực cười nếu ước mong rằng mai kia trong số những ngân khoản dùng vào việc tái thiết nước Việt Nam, hãy dành ngân khoản nhờ để gửi ra ngoại quốc mấy đoàn ca sĩ -- ca sĩ thượng thặng, dĩ nhiên -- để bắt đầu phổ biến ca khúc Việt Nam ra các nước. Nhưng tôi ước mong như thế. Các nghệ sĩ đã cùng nước Việt Nam sa ngã, họ phải cùng nước Việt Nam vươn dậy. Trong công cuộc tái thiết, nước Việt Nam sẽ phải cần đến sự giúp đỡ của ngoại quốc, nhưng không có tiền bạc nào, không có đường lối chính trị nào có thể đem lại những mối thiện cảm của người đời mà nước Việt Nam cũng sẽ cần đến không kém. Hơn tất cả ai khác, các nghệ sĩ sẽ đem về nhiều nhất cho Việt Nam những thiện cảm ấy của con người. Ai nấy hẳn đã biết rằng nghệ sĩ bao giờ cũng là và sẽ mãi mãi là những vị đại sứ tuyệt hảo nhất cho xứ sở mình. Hơn nữa, do kinh nghiệm đã sống qua, nước Việt Nam có thể nhắc lại cho các nền văn minh Tây phương hiện đại về con đường nhân ái, về tình thương nhân loại, về tấm lòng trắc ẩn, mà các văn minh nọ đôi khi muốn quên đi. *Việt Nam đây tiếng nói đi xây tình người*, những tiếng ấy sẽ không còn là một khẩu hiệu hay một nguyện ước, mà sẽ là một thực tại.

Những kết luận bao quát hơn -- mặc dù không nhất thiết là quyết định -- sẽ được đưa ra khi nào Phạm Duy đã hoàn tất sự nghiệp sáng tác. Lời kết luận không nhất thiết là quyết định, đúng thế, bởi vì *"khi một mình nó, nó bắt đầu một cuộc phiêu lưu vô định trong các tâm hồn. Tác phẩm không phải một sự vật, bất động trong thời gian và trong cõi lòng mọi người. Vượt ra ngoài cái ý nghĩa do nghệ sĩ gán trao cho nó, ý nghĩa của nó biểu lộ tùy thời và tùy người, trong sự chuyển biến bất định của cuộc phiêu lưu của nó. Trong cuộc đối thoại giữa chúng ta với tác phẩm, chúng ta được tự do. Không có một ai -- dù là chính người nghệ sĩ nữa -- được quyền chi phối đến các tình cảm, các ý tưởng, các mối khích động phát sinh ra từ cuộc đối thoại nọ: chúng ta trọn quyền tự do chọn lựa sự sáng tác của chính mình khi tiếp xúc với tác phẩm ..."* (André Boucourechliev).

Từ khởi đầu, sự nghiệp của Phạm Duy, trong toàn thể, đã có một định mệnh khá tốt đẹp. Tuy vậy tôi tin rằng chỉ khi nào Phạm Duy không còn nữa thì tác phẩm của ông mới đạt tới số phần dứt khoát, số phận vinh quang nhất của nó. Và không muốn tiên tri quá đáng, chính loạt bài của tôi đã cố gắng hình dung trước cái số phận đó.

## Những dòng chót...

Thế là tôi đã đi đến cuối đường. Nhưng cái "xứ Phạm Duy" rộng lớn quá và còn nhiều điều để thưởng ngoạn quá, nơi này một đường cung khúc điệu đẹp đẽ, chỗ kia một nét hoà điệu tinh tế, chỗ nọ một hình ảnh thi ca tuyệt diệu. Nhưng tôi không từ giã tất cả những cái đó đâu, bởi vì cái xứ nọ từ nay vẫn vương mãi nơi tôi. Có phần nào như thế tôi thực sự là một "Phạm Duy khác vậy" !

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

**Georges Etienne Gauthier**  
*Viết xong vào cuối tháng 6-1972*

Chia sẻ ebook : <http://downloadsachmienphi.com/>

Tham gia cộng đồng chia sẻ sách :

Fanpage : <https://www.facebook.com/downloadsachfree>



Cộng đồng Google : <http://bit.ly/downloadsach>