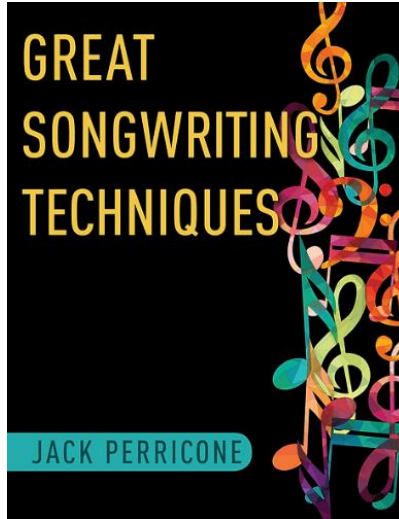


## Học Trò: Lại bàn về cách tạo dựng một ca khúc



Trong một số tiểu luận trước đây, tôi góp nhặt những gì mình tự học hỏi, mong tìm ra một phương thức để sáng tác một bản nhạc. Khởi đi từ những bài phân tích nhỏ nhỏ về từng bài hát, như *Phôi Pha*, *Lặng Lẽ Nơi Đây*, *Buồn Đến Bao Giờ*, *Chiều Phi Trường*, *Hoa Rụng Ven Sông*, *Nghìn Trùng Xa Cách*, *Trên Ngọn Tình Sầu*, tôi bàn tiếp đến định nghĩa của motive/motif (nhạc đề) và các cách thức khai triển chúng. Tuy vậy, tôi nhận thấy tôi chưa hệ thống hóa được các phương pháp tạo dựng một phiên khúc hoàn chỉnh, từ một nét nhạc, phát triển ý, rồi đóng lại. Tôi chỉ siêng nói về motive, rồi mười bảy cách tạo biến thể từ motive (trong tiểu luận *Tìm hiểu cách phát triển giai điệu trong nhạc Phạm Duy - 2009*), và bỏ lửng lơ con cá vàng ở đó, mặc nó bơi đi đâu thì bơi. Trong dịp nghỉ đông năm nay (2023), tôi xem lại các tài liệu và tìm thấy trong quyển ***Great Songwriting Techniques*** (tác giả: Jack Perricone) có một chương dành riêng cho việc này (Chapter 9: Developmental Techniques). Tôi bèn thử xem lại các bản nhạc “kinh điển” coi chúng có theo các phương thức này không, và tìm ra nhiều chi tiết thú vị. Lại nữa, một người bạn “ảo” có hỏi tôi là “*Nhạc tố (motif) tui nghe khá nhiều nhưng nó có vẻ mơ hồ và trừu tượng quá đối với tui*”, tôi muốn nhân dịp này thử làm (lại) công việc định danh motive và cách phát triển cho trọn vẹn một phiên khúc, mà không quá chú trọng đến những từ ngữ chuyên môn, chỉ nêu ra những khái niệm chính mà thôi.

Vậy thì, nhạc đề (motif/motive) là cái gì ? Sau nhiều năm xoay sở, trăn trở, nay tôi nghĩ nó chẳng qua là câu đầu tiên của một phiên khúc. Dễ thấy nhất là các bản nhạc danh tiếng của hai nhạc sĩ Trịnh Công Sơn (TCS) và Phạm Duy (PD). Xin đơn cử một số nhạc đề của tiền bối Trịnh Công Sơn:

*Một đêm bước chân về gác nhỏ* (Đêm thấy ta là thác đổ)

*Mưa vẫn mưa bay trên tầng tháp cổ* (Diễm Xưa)

*Em đứng lên gọi mưa vào Hạ* (Gọi Tên Bốn Mùa)

*Ngày tháng nào đã ra đi khi ta còn ngồi lại* (Tình Xa)

*Môi nào hãy còn thơm, cho ta phôi cuộc tình* (Ru Ta Ngậm Ngùi)

*Tôi ru em ngủ, một sớm mùa Đông* (Tôi Ru Em Ngủ)

*Ru mãi ngàn năm giòng tóc Em buồn* (Ru Em Từng Ngón Xuân Nồng)

*Tình yêu mật ngọt, mật ngọt trên môi* (Lặng Lẽ Nơi Đây)

Đặc điểm chung của các câu này là diễn tả trọn một ý, làm nền tảng cho câu kế tiếp. Do vậy, ta không nên định nghĩa một motive là một phần của câu, thí dụ như trong câu “Tôi ru em ngủ, một sớm mùa Đông” ta không nên nghĩ là có hai motives : “Tôi ru em ngủ” và “một sớm mùa Đông”, mà nên coi hai đoạn đó là hai “nét”(đặc trưng - feature) của một motive.

Motives trong nhạc Phạm Duy cũng vậy, đa số các bản nhạc đều dễ định danh bởi câu đầu:

*Ngày đó có em đi nhẹ vào đời* (Ngày đó chúng mình)

*Ta ngắt đi một cụm hoa thạch thảo* (Mùa Thu Chết – PD và Bùi Giáng, theo thơ Guillaume Apollinaire)

*Rồi đây anh sẽ đưa em về nhà* (bài nhạc cùng tên)

*Tôi yêu tiếng nước tôi, từ khi mới ra đời, người ơi* (Tình Ca)

*Làm sao tôi biết, yêu đương là khúc đoạn trường (Yêu Là Chết Ở Trong Lòng)*

*Chiều rơi trên đường vắng, có ta rơi giữa chiều (Đường Chiều Lá Rụng)*

Xin nhắc lại, một motive phải diễn tả trọn một ý, nên khi ta thấy bài nào mà motive có vẻ ngắn quá, ta không nên ngần ngại mà chọn luôn cả câu, cho dù nó hơi dài một chút. Thí dụ như trong bài Về Miền Trung, ta hãy chọn luôn câu “Về miền Trung! Miền thùy dương bóng dừa ngàn thông” làm motive, thay vì chỉ định danh “Về miền Trung” là motive. Trước kia, tôi hay “bối rối” khi phân tích những bài như vậy, vì không biết nên chọn đâu là motive, ba chữ đầu hay cả câu. Từ khi “nhất trí” dùng cách diễn tả trọn một ý, thì quả thật nhận diện motive có dễ dàng hơn trước.

Một đặc điểm của nhạc phổ thông (popular - pop) là mỗi phiên khúc phải có ít nhất bốn câu, vậy thì câu thứ hai ta nên làm gì? Sách *Great Songwriting Techniques* chỉ ra rằng, cách hay nhất là **dùng lại tiết tấu, và thay đổi các nốt nhạc (repeat the rhythm/change the pitch: rrcp)**. Các nốt nhạc có thể cùng tịnh tiến lên, cùng tịnh tiến xuống, nửa lên nửa xuống, nửa xuống nửa lên, hay thậm chí giữ nguyên như câu đầu. Nhưng ta phải ráng giữ cho tiết tấu câu thứ hai giống hệt, hoặc chỉ thay đổi một chút ít từ câu thứ nhất. Ta hãy đối chiếu với các thí dụ vừa kể :

*Mưa vẫn mưa bay trên tầng tháp cổ*

*Dài tay em mấy thuở mắt xanh xao*

*Ngày tháng nào đã ra đi khi ta còn ngồi lại*

*Cuộc tình nào đã ra khơi ta còn mãi nơi đây*

*Môi nào hãy còn thơm, cho ta phôi cuộc tình*

*Tóc nào hãy còn xanh, cho ta chút hồn nhiên*

*Ta ngắt đi một cụm hoa thạch thảo*

*Em nhớ cho, mùa Thu đã chết rồi*

*Làm sao tôi biết, yêu đương là khúc đoan trường*

*Làm sao tôi biết, yêu đương là tiếng thê lương*

*Chiều rơi trên đường vắng, có ta rơi giữa chiều*

*Hồn ta theo vạt nắng, theo làn gió dịu hiu*

Trong một số tác phẩm, tiêu biểu nhất là của nhạc sĩ TCS, ta thấy ông không ngần ngại dùng luôn tiết tấu đó cho cả phiên khúc, không cần thêm bất nốt nhạc chi cả, vì tự thân toàn phiên khúc đã rất sáng sủa, hoàn chỉnh. Rõ nét nhất là nhạc phẩm *Điểm Xưa*, tuy chỉ là bốn câu, mỗi câu tám chữ với tiết tấu cố định, lặp lại hai lần trước khi qua điệp khúc, nhưng bài này vẫn đứng vững với thời gian:

*Mưa vẫn mưa bay trên tầng tháp cổ*

*Dài tay em mấy thuở mắt xanh xao*

*Nghe lá thu mưa reo mồn gót nhỏ*

*Đường dài hun hút cho mắt thêm sâu*

*Mưa vẫn hay mưa trên hàng lá nhỏ*

*Buổi chiều ngời ngóng những chuyến mưa qua*

*Trên bước chân em âm thầm lá đổ*

*Chợt hồn xanh buốt cho mình xót xa.*

Như những phân tích gia đàn anh khác đã từng viết về thơ và nhạc Trịnh Công Sơn, tôi trộm nghĩ TCS trước tiên và trên hết là một nhà thơ. Khi sáng tác một bản nhạc, có lẽ ông có cả thơ lẫn nhạc trong đầu. Thành ra, với một bài thơ tám chữ hoàn chỉnh như ở trên, muốn thêm vào một nốt cũng khó. Còn với một số bài khác, dĩ nhiên sau khi câu thứ hai đã lặp lại tiết tấu câu đầu, để thoát khỏi nhàm chán, để đoán, nhạc sĩ phải dụng công thêm bớt nhạc đề để tạo nên một phiên khúc hoàn chỉnh.

Một thí dụ là bài “Tình Xa”. Sau hai câu đầu rất chân phương, TCS dùng tiếp kỹ thuật **rrcp** ở câu thứ ba (“*Từng người tình bỏ ta đi, như những dòng sông nhỏ*”). Ở câu cuối (thứ tư), nhạc sĩ dùng lại nửa sau câu thứ ba (“*Ôi những dòng sông nhỏ*”); rồi đoạn sau dùng lại ba chữ “*lời hẹn thề*” (là một thành tố của motif), và kết thúc phiên khúc với “*là những cơn mưa*”. Chữ “**là**” có tác dụng như là một **liên từ (conjunction)**, một phương thức khác để khai triển motive.

*Ngày tháng nào đã ra đi, khi ta còn ngồi lại*

*Cuộc tình nào đã ra khơi, ta còn mãi nơi đây*

*Từng người tình bỏ ta đi, như những dòng sông nhỏ*

*Ôi những dòng sông nhỏ, lời hẹn thề là những cơn mưa.*

Trong một nhạc phẩm khác là *Bốn Mùa Thay Lá*, **liên từ** được TCS dụng công rất đạt, cả về nhạc lẫn lời:

*Bốn mùa như gió ..... Bốn mùa như mây*

*Những dòng sông nối đôi tay liền với biển khơi.*

Không chỉ sử dụng các kỹ thuật như **rrcp**, **liên từ**, **bớt đi**, TCS cũng lắm khi dùng kỹ thuật **thêm vào**, làm câu dài ra (**extension**). Trong nhạc phẩm *Lặng lẽ nơi này*, chúng ta sẽ thấy “*một mình tôi đi*” được thêm vào bằng cách lặp lại, làm câu dài ra, tô đậm nghĩa “*tôi đi*”, “*tôi về*”. Nhưng rõ nét nhất là hai chữ cuối “*với tôi*”, được thêm vào như một dấu chấm than, khi toàn bài đa số là bốn chữ:

*Trời cao đất rộng, một mình tôi đi, một mình tôi đi*

*Đời như vô tận, một mình tôi về, một mình tôi về*

**Với tôi.**

Nhạc sĩ Phạm Duy cũng vậy, ông sử dụng phép **thêm vào** rất nhuần nhuyễn trong nhạc phẩm *Đường Chiều Lá Rụng*. Sau hai câu đầu với kỹ thuật **rrcp**, ông **bớt đi** năm chữ motive thành ba chữ, rồi với nét nhạc si re si / sol si sol / re sol re, ông kéo dài ra, uốn quanh, tịnh tiến đi xuống, là mô tả “đắt giá” của một chiếc “lá vàng bay” ở câu trước.

*Chiều rơi trên đường vắng, có ta rơi giữa chiều*

*Hồn ta theo vạt nắng, theo làn gió dịu hiu.*

*Lá vàng bay, lá vàng bay,*

*Như dĩ vãng gầy/ tóc buông dài/ bước ra khỏi/ tình phai.*

*Lá vàng rơi, lá vàng rơi,*

*Như chút hơi người / già ơn đời / trên nẻo đường / hấp hối.*

Rồi, cũng như lời ca hấp hối, nhạc lại tịnh tiến đi lên, kéo dài ra, như những cố gắng cuối cùng còn sót lại, để rồi cung nhạc lại từ từ chìm về chủ âm. Lưu ý rằng ông dùng kỹ thuật thêm vào cho ba chữ (*dĩ vãng gầy*), bốn chữ (*hoàng hôn mở lối*), hay sáu chữ (*từng chiếc thuyền hồn lướt trôi*) thật dễ dàng, tự nhiên, không có vẻ dụng công chút nào cả.

*Hoàng hôn mở lối / rừng khô thở khói / trời như biển chói*

*Từng chiếc thuyền hồn lướt trôi / Neo đứt một lần cuối thôi / Cho cánh buồm lộng gió vơi / gió đầy.*

*Chiều ôm vòng tay / một bóng thuyền say / thuyền lơ lửng mãi*

*Từng tiếng xào xạc lá bay / Là tiếng cội già khóc cây / Hay tiếng lòng mình khóc ai / giờ đây.*

Sau những xào xạc, lơ lửng, khóc than, nhạc trở về hai câu đầu mở bài, chỉ khác ở năm nốt nhạc an phận cuối cùng, “*đang chờ phút đầu thai*”.

*Chiều tan trên đường tối, có ta như rã rời*

*Hồn ta như gò mối, **đang chờ phút đầu thai.***

Chúng ta vừa điếm qua phương pháp **rrcp**, dùng lại tiết tấu ở câu thứ nhì. Có hai giải pháp chính khi bước qua câu thứ ba, hoặc lại tiếp tục tiết tấu đó cho đến cuối bài, như trong bài *Điểm Xưa*, hoặc thêm bớt câu cho dài ra hay ngắn đi như trong bài *Tình Xa* hay *Lặng Lẽ Nơi Đây*, rồi tìm cách kết thúc phiên khúc để còn chuyển sang điệp khúc. Thí dụ của bài *Đường Chiều Lá Rụng* có phần đặc biệt vì không có điệp khúc, nên thân bài dài hơn bình thường. Trong một tiểu luận trước với nhan đề *Cấu trúc nhạc trong dòng nhạc Phạm Duy*, tôi không xếp loại nó mà gộp chung với một số bài với tiểu mục là “đoạn nhạc, cung nhạc và tiết tấu cầu kỳ”, nhưng thật ra, *Đường Chiều Lá Rụng* phải là loại **Sentence**, và **rrcp** thực ra cũng là một định danh khác của Sentence, khi mà câu thứ hai lặp lại câu thứ nhất, thì câu thứ ba trở đi phải làm khác đi, nếu làm giống thì sẽ phải giống hết tới cuối phiên khúc. Trong tiểu luận ấy, tôi mô tả kỹ lưỡng cấu trúc của một bài nhạc Phạm Duy, mong rằng những suy luận của tiểu luận này sẽ bổ túc cho những thiếu sót của bài trước, nếu có.

Người em song sanh của kỹ thuật **Sentence (rrcp)** không gì khác hơn là **Period**, khi câu thứ hai khác hẳn câu thứ nhất. Rồi, vì nhạc đề không còn thấy rõ trong câu hai, nó phải được nhắc lại ở câu thứ ba. Cuối cùng, câu thứ tư sẽ hoặc giống câu thứ hai, hoặc được thêm bớt, nối câu để tạo nên một phiên khúc hoàn chỉnh. Chúng ta sẽ xem qua vài thí dụ của nhạc sĩ TCS và các nhạc sĩ khác:

Em đứng lên gọi mưa vào Hạ

Từng cơn mưa, từng cơn mưa, từng cơn mưa, mưa thì thầm dưới chân ngà.

Em đứng lên mùa Thu tàn tạ

Hàng cây khô, cành bơ vơ, hàng cây đưa em về giọt nắng nhấp nhô.

(Gọi Tên Bốn Mùa - TCS)

Tôi ru em ngủ, một sớm mùa Đông

Em ra ngoài ruộng đồng, hỏi thăm cành lúa mới.

Tôi ru em ngủ, một sớm mùa Thu

Em đi trong sương mù, gọi cây lá vào mùa.

(Tôi Ru Em Ngủ - TCS)

Trời mưa mãi mưa hoài, thần tiên giấc mơ dài

Vào cuộc đời sỏi đá biết mình si mê

Buồn ơi đến bao giờ, còn thương đến bao giờ

Khi mùa thu còn mang tiếng buồn đêm hè

(Buồn Đến Bao Giờ - Lê Uyên Phương)

Em ơi, quên đi, bao nhiêu xót xa

Những chiều thiết tha bên nhau

Em ơi, xin em, xin em nói yêu đương đậm đà

Để rồi ngày mai cách xa.

Anh ơi, bao nhiêu tang thương, mỗi khi

*đã rời giấc mơ yêu đương*

*Anh ơi, xin anh, xin anh cúi trên cơn mộng dài*

*Để chờ ngày mai lên nắng ...*

(Lời Gọi Chân Mây – Lê Uyên Phương)

Như bạn thấy, khi đề cập đến dòng nhạc Lê Uyên Phương (LUP), lẫn ranh chia cắt nhạc đề với các phát triển ý nhạc bắt đầu không rõ nét, vì nhạc LUP khúc khuỷu, nhạc sĩ khi thêm, khi bớt chữ. Hai bài tôi vừa nêu trên thực ra để phân loại hơn một số bài khác, như *Đá Xanh* hay *Dạ Khúc Cho Tình Nhân*. Tuy nhiên, chúng ta cũng thấy những kỹ thuật thêm bớt rất điêu luyện, như trong bài *Vũng Lầy Của Chúng Ta*:

Nhạc đề: *Theo em xuống phố trưa nay, đang còn chất ngất cơn say*

Lặp lại nhạc đề: *Theo em bước xuống cơn đau, bên ngoài nắng đã lên mau*

Khai triển theo cách Sentence, nhưng câu 3 vẫn giữ tiết tấu câu 2: *Cho nhau hết những mê say, cho nhau hết cả chua cay*

Câu 4 dùng phép **thêm chữ** đến hết phiên khúc với các liên ba, không còn nghi ngại gì hết, nhạc đi liền tù tì tới cuối phiên khúc: *Cho nhau chắt hết thơ ngây, trên cánh môi say, trên những đôi tay, trên ngón chân bước về, tình buồn, tình buồn.*

Do những thêm bớt như trên, đầu hay cuối ca từ của một câu hay đoạn nhỏ câu sẽ rơi vào hoặc nhịp thứ nhất, hoặc nhịp thứ ba (nếu là 4/4), hoặc nhạc sĩ sẽ khéo léo đặt tiết tấu của nhạc đề ở những vị trí khác nhau. Cách đổi vị trí này (**rhythmic displacement**) cũng là một cách để làm bài nhạc không quá rập khuôn, cứng nhắc. Một phương thức khác cũng thuộc loại thêm bớt, nhưng là thêm bớt nốt lặng, là làm giảm thiểu khoảng cách giữa hai câu nhạc, làm cho câu nhạc dồn dập hơn. Đoạn nhạc vừa phân tích hội đủ các kỹ thuật đang bàn, xin xem hình sau.

*uu*  
 D7 Gm Bb  
 mau Cho nhau bết những mê say Cho nhau bết cả chua  
 cay Cho nhau chát bết thơ ngây trên cánh môi say Trên những đôi  
 tay trên ngón chân bước về tình buồn tình buồn

(Vũng Lầy Của Chúng Ta – Lê Uyên Phương, hình minh họa lấy từ internet)

Một thí dụ khác là nhạc phẩm *Buồn Đến Bao Giờ*, khi ông khéo léo cho câu kết điệp khúc rơi vào ba nhịp khác nhau: nhịp 1, phách yếu của 1, và nhịp 2, tạo một cảm giác hụt hẫng, ngỡ ngàng vì kết ở nhịp yếu 2:

*Em ơi, lá đổ hoa tàn,*

*Đếm tuổi cuộc đời trên hai bàn tay trơn*

*Em ơi, em ơi,*

*Xuân nào **tàn**, Thu nào **vàng**, môi nào ngỡ **ngàng**.*

C G7  
 ời Xuân nào tàn Thu nào vàng môi nào ngỡ ngàng  
 C G7

(Buồn Đến Bao Giờ – Lê Uyên Phương, hình minh họa lấy từ internet)

Một nhạc sĩ khác có lẽ rất “tâm đắc” với cách dịch chuyển phối hợp với cách thêm bớt chữ này, đó là nhạc sĩ Từ Công Phụng. Hãy xem ông kéo dài câu ra trong điệp khúc của nhạc phẩm *Như chiếc que diêm*, cũng như làm hai câu đầu kết ở nhịp 3 (gian **đối**, tám **tối**) làm cho câu lãng đãng, không rập khuôn.

*Vì lời em sớm muộn gì cũng một lần gian **đối***

*Tình anh sớm muộn gì cũng đưa vào tám **tối***

*Đời anh sớm muộn gì, đời em sớm muộn gì, tình ta sớm muộn gì, cũng hấp hối.*

Trong đoạn cuối, nhạc sĩ đặt câu có 6 nhịp, không bằng như số nhịp của một trường canh là 4 nhịp, nên nhạc thật đi đôi với lời (prosody), là một hụt hẫng khi “ngựa bầy đã xa”:

*Thôi cũng đành như tấm gương tan, mờ phai vết xưa*

*Xót dùm cho tấm thân ta, ngựa bầy đã xa*

*Những đêm mơ, thấy tan hoang, hương tình vừa chớm muộn màng.*

thê. Thôi cũng đành như tấm gương tan mờ phai vết xưa xót

dùm cho tấm thân ta ngựa bầy đã xa những đêm mơ thấy tan

(Như Chiếc Que Diêm – Từ Công Phụng, hình minh họa lấy từ internet)

Vừa rồi là hai phương thức chính để tạo một phiên khúc: **Sentence (rrcp)** và **Period**, cùng những cách thức thêm bớt câu nhạc để khai triển và rút ngắn lại. Có

nhiều bản nhạc có cách vào đề và khai triển hơi lạ tai, nhưng ta cũng có thể xếp vào dạng **rrcp**, như bài *Un Homme Et Une Femme*, nhạc Francis Lai, lời Pierre Barouh, lời Việt Phạm Duy với nhan đề “Anh và Em”:

<https://www.youtube.com/watch?v=M3y8tsDUI0s>

*Đời ta yên vui (ba đa ba đa- đa ba đa ba đa)*

*Cùng ca hát lên (ba đa ba đa - đa ba đa ba đa)*

*Tình trong trái tim (ba đa ba đa - đa ba đa ba đa)*

*Là câu nói thương yêu, cao như tiếng diều.*

*Lời ca bao la (ba đa ba đa- đa ba đa ba đa)*

*Biển xanh cũng mơ (ba đa ba đa - đa ba đa ba đa)*

*Được như chúng ta (ba đa ba đa - đa ba đa ba đa)*

*Tình như nước xanh lơ, không gieo gió mưa.*

Nhạc Francis Lai thì quá nổi tiếng với bài *Love Story*(Lời Việt Phạm Duy với tựa đề “Chuyện Tình”), với nhạc đề bốn chữ, rồi lập ngay lại với những nốt ấy, và tịnh tiến như Khổng Minh (cứ như thế, như thế) tới cuối phiên khúc. Vậy thì nó cũng là một biến thể của phép **rrcp**, nhưng không những chỉ dùng tiết tấu, mà còn dùng chung những nốt nhạc của câu trước để quay (pivot) tới câu sau!

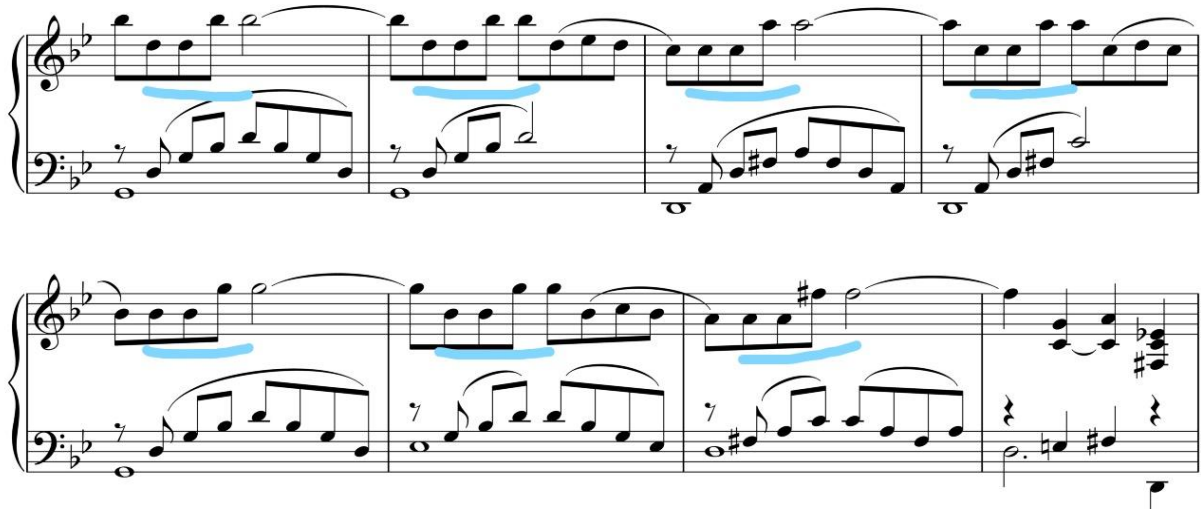
*Biết dùng lời rất khó, để mà nói rõ*

*Ôi biết nói gì, cuộc tình lớn quá. Chuyện tình đáng nhớ,*

*tuy cũ như là biển già trắng xóa, Cuộc tình quý giá*

*như những ngọc ngà nàng dành cho ta*

*Ôi biết nói gì ?*



(Love Story – Francis Lai, hình minh họa lấy từ internet)

Nhân đà nói chuyện về Francis Lai, tôi rất tâm đắc với những nhạc phẩm khác của ông, như: *Concerto Pour La Fin D'Un Amour*, *Un Homme Qui Me Plaît*, *13 Jours En France*, *La Bicyclette*, *L'Amour D'Aimer (Emmanuelle 2)*, *La Chanson De Mélissa (Bilitis)*, *Thème de Bilitis*, *(L'Amour Est Bien) Plus Fort Que Nous*, *La Leçon Particulière*, *Du Soleil Plein Les Yeux*, và một số bài nữa. Đặc điểm của ông là ông chỉ viết nhạc cũng như cộng tác với các nhà hòa âm tầm cỡ như Christian Gaubert hay Jean Musy, cũng như để người khác viết lời, như Catherine Desage, Didier Barbelivien, hay Pierre Barouh. Xin nói thêm, nhạc sĩ Phạm Duy có viết lời Việt cho một số bài khác nữa ngoài hai bài phân tích phần trên, nhưng lại để vào chuyên mục “Nhục Tình Ca”, hơi nóng bỏng và “taboo” nên cũng không có nhiều người Việt mình dám hát lại. Người Pháp thì họ công bằng hơn, họ đánh giá nhạc của ông rất có giá trị - với những bài nhạc viết cho các phim như *Emmanuelle 2*, *Bilitis*, *Madame Claude*, khi mà nhạc đã bay xa hơn nhiều nội dung của ba bộ phim ông được mời viết kể trên.

Đặc điểm rõ nét nhất là câu đầu tiên – motive – trong những bài tôi vừa kể ra của ông rất đẹp, chứa đựng nhiều nét nhạc nhỏ, để có thể dùng chúng mà khai triển thêm. Cách tịnh tiến của ông cũng rất chân phương, theo kiểu **rrcp** của *Love Story* mà tịnh tiến dần đến cuối bài. Rõ nét nhất là nhạc phẩm *(L'Amour Est Bien) Plus Fort Que Nous* (Lời Pháp: Pierre Barouh, lời Việt Phạm Duy với tựa đề “Tình Vẫn

*Trói Ta*”). Theo thiển ý, bài này là bài hay nhất của phim *Un Homme Et Une Femme*, (A Man And A Woman) với hai tài tử chính là Anouk Aimée và Jean-Louis Trintignant. Phim đoạt hai giải Oscar năm 1967 (phim nước ngoài hay nhất và screenplay hay nhất). (Tôi xem xong phim này, mê quá, bèn đặt mua luôn 2 quyển tiếp là *A Man And A Woman, 20 years later*, và *Les Plus Belles Années d’Une Vie*, đều do Claude Lelouch đạo diễn, tiếc rằng quyển thứ ba không có phụ đề Anh ngữ, chỉ có phụ đề cho người Hòa Lan xem, nên tôi cũng hơi bị “lú” vì tiếng Pháp của tôi hãy còn non, họ nói nhiều mình chẳng hiểu bao nhiêu.) Phiên bản jazz của danh ca Nicole Croisille hát chung với Pierre Barouh có thể gọi là tuyệt kỹ :

<https://www.youtube.com/watch?v=M9qPulvWkA4>

*Dù vẫn bên nhau nhưng ngờ vực lẫn nhau*

*Dù nói yêu nhau nhưng lời chỉ thoáng mau.*

*Dù muốn xa nhau cho khỏi buồn đau*

*Tình vẫn không cho ta lìa xa nhau.*

.....

*Người thì thường mong cho người sống xa người*

*Người thì thường mong cho đời chóng quên đời*

*Voilà ! Mình muốn sống trong lẻ loi*

*Mà tình thì lại trói ta mà thôi.*



(Anouk Aimée và Jean-Louis Trintignant trong *Un Homme Et Une Femme*, hình minh họa lấy từ internet)

Một bản nhạc khác cũng theo đường hướng **rrcp** là bài *Concerto Pour La Fin D'Un Amour*, trong phim *Un Homme Qui Me Plaît* (tên Mỹ là *Love is a Funny Thing*) với hai nam nữ tài tử chính là Annie Girardot và Jean-Paul Belmondo. Nhạc sĩ Phạm Duy viết lời Việt với tựa đề “Cho Cuộc Tình Tàn”. Giai điệu thật ngoắt ngoéo ngay từ câu đầu tiên, rồi cứ thế tịnh tiến theo dòng chảy hợp âm.

<https://www.youtube.com/watch?v=2meVZitYFfg>

*Tình đã tàn theo ngày tháng cuốn đi vội vàng.*

*Người đã chìm sâu vào dĩ vãng xa ngút ngàn !*

*Đời đã quạnh hiu, đời thêm vắng tanh, mệnh mang.*

*Đời còn buồn tênh, lụi lụi đám ma đi ngang !*

*Đời như giọt mưa sầu vẫn khóc cho uyên ương*

*Đã ly tan ! Đã ly tan !*

. . . .

*Tình của ngày nao tình vượn tới nơi địa đàng.  
Người của ngày nao lả lơ tóc buông mịn màng.  
Tình nhẹ nhàng trôi từ mắt tới đôi môi hôn.  
Người mới nhìn nhau, lòng bối rối như tơ vương.  
Tình ta là hoa là bướm, suốt reo không ngưng.  
Nhớ chẳng em ? Nhớ chẳng em ?*

Nhạc phẩm cuối cùng mà tôi muốn giới thiệu là bài *Thème principal de la musique du film Bilitis*. Trong tờ nhạc tôi lượm được trên internet, tuyệt nhiên không có lời nhạc. Thế mà nhạc sĩ Phạm Duy viết thành một tình khúc thật cao đẹp, sang cả, thánh thiện, chả thấy có tí gì là “nhục tình” hết, chỉ thấy có “cùng dìu” nhau đi mà thôi. Thật là oan uổng cho một bản nhạc hay, ca từ đẹp mà bị bỏ quên nơi xó nhà. Tên bài này là “*Nơi Trần Thế*”. Bài mở đầu bằng một motive năm chữ, trước tiên là một liên tục fa-sol-la, sau đó nhảy thẳng lên tiên cảnh với nốt fá, rồi hạ xuống nốt si. Thế rồi Francis Lai cho nhạc nhảy lò cò lên tới nốt Mí, rồi lại hạ cánh xuống nốt La, cứ thế, lại cứ thế cho đến hết phiên khúc. Điệp khúc không gì khác hơn là một **lặp lại** nhưng biến đổi tiết tấu đôi chút, cung nhạc đi lên rồi đi xuống, chứ không tà tà đi lên như phiên khúc:

<https://www.youtube.com/watch?v=X5jhlBkMQLA>

*Một bày tiên hát mừng  
Cặp tình nhân kia, yêu thương lấy lừng  
Cùng dìu nhau đi, mệnh mang bước đường  
Để bày tiên ngoan xôn xang cõi lòng.  
Bầy tiên xin đón chào  
Cặp tình nhân kia, Thiên Thai bước vào*

*Cùng dìu nhau đi, nhẹ nhàng lên cao  
Tình đẹp như hoa, đẹp tựa trăng sao*

*Cùng đàn ca, cho người hát nên lời  
Kể chuyện nghe, nơi trần thế con người,  
Người yêu nhau là như đã lên trời.  
Người khi đã yêu rồi  
Là bao sướng vui !*

# BILITIS

Thème principal de  
la musique du film

Musique de  
Francis LAI

8a - - - - simile  
(orchestre)

Db9/7M Db9 Db7M Db9

Db Gb Db9/7M

Db Gb/Bb Ab7 Db7M

(Thème principal de la musique du film Bilitis – Francis Lai, hình minh họa lấy từ internet)

Để làm một điệp khúc từ phiên khúc, thiển nghĩ cách phát triển cũng tương tự: một ý nhạc lấy từ phiên khúc, rồi khai triển sao cho tương phản hay khác đi phiên khúc, cả về nốt nhạc, tiết tấu lẫn lời ca, rồi ta sẽ tìm cách trở lại phiên khúc. Cũng với suy diễn đó, thật ra có tất cả mười bảy cách phát triển như đã bàn trong tiểu luận *Tìm hiểu cách phát triển giai điệu trong nhạc Phạm Duy*, bạn đọc có thể tải

xuống e-book ở phần Tài Liệu Tham Khảo để xem thêm. Thật ra, tôi chỉ bàn về những nhạc phẩm có phiên khúc gồm bốn câu, nhằm tạo hứng khởi để bạn đọc có thể nhẩn nha mà tự sáng tác. Còn rất nhiều các bài nhạc khác với phiên khúc dài hơn, có lẽ sẽ là những bài tập phân tích nhạc của bạn trong tương lai chẳng ?

Để kết thúc tiểu luận, tôi mong bạn đọc nhận chân được nhạc đề, rằng chỉ có nhạc đề và những lặp lại cùng thêm bớt từng câu nhạc mới tạo nên một bản nhạc đích thực mà thôi. Nếu bạn thấy bài thơ nào hay hay, rồi nương theo bài thơ của người ta viết thành một bài nhạc là “rách việc”, vì không phải ai cũng có thể là thi sĩ như Trịnh Công Sơn, hay Phạm Duy, mà nghĩ ra thơ cùng lúc với nhạc được. Nhạc sẽ tẻ vì không có nhạc đề, không có lặp lại nhạc đề nhằm tạo hứng thú cho người nghe cảm thụ tiếp, hoặc không có những thêm bớt làm bài nhạc bớt đơn điệu. Những người chỉ bàn suông, phân tích suông mà chưa dám nghĩ đến việc thực tập sáng tạo ca khúc hằng ngày (như tôi!) cũng có một chút ích lợi, là trình độ thưởng thức âm nhạc sẽ từng ngày phát triển lên một ít, biết phân loại thể nào là nhạc hay, nhạc dở, khỏi phải tốn thì giờ nghe đến hết bài; chỉ nghe xong hai câu đầu là né sang nghe bài khác, hoặc háo hức muốn nghe tiếp coi tác giả làm thế nào để hoàn thành một phiên khúc, rồi một điệp khúc, và cả bản nhạc với hòa âm phối khí đầy đủ.

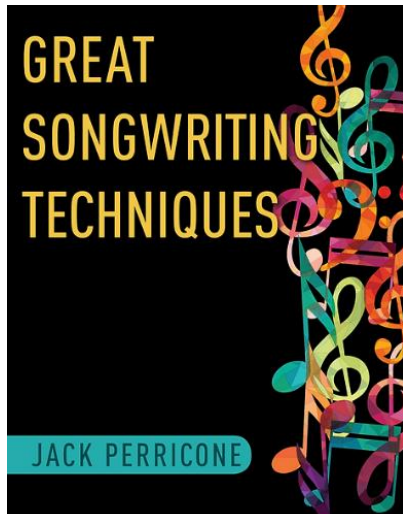
Xin hẹn bạn kỳ tản mạn tới và mến chúc bạn một năm mới 2024 an khang thịnh vượng, dồi dào sức khỏe.

Học Trò

Nam Cali 12/28/2023

Tài Liệu Tham Khảo:

- Great Songwriting Techniques – Jack Perricone 2016. URL: <https://www.jackperricone.com/great-songwriting-techniques>



- Những Nhận Định Về Nhạc Việt Nam Và Âu Mỹ Từ Thập Kỷ 60 đến nay – Hiệp Dương (also known as Học Trò) 2020. URL: <https://t-van.net/hoc-tro-nhung-nhan-dinh-ve-nhac-viet-nam-va-au-my/>
- Francis Lai Story. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vr6YVGMIXQ0>
- Phạm Duy - Nhục Tình Ca. URL : <https://phamduy.com/en/van-nghien-cuu/ngan-loi-ca-khac/5518-nhuc-tinh-ca-1986-87>