

Phạm Văn Kỳ Thanh

MỘT VÀI CẢM XÚC ÂM NHẠC QUA TRƯỜNG CA

"CON ĐƯỜNG CÁI QUAN" CỦA PHẠM DUY

Một buổi sáng mùa hè năm nay ghé thăm nhạc sĩ Phạm Duy tôi được ông và Duy Cường cho nghe trường ca "Con Đường Cái Quan" đã được bỏ hết phần lời ca và phần nhạc phụ soạn bởi những âm thanh điện tử pha lẫn với phần vĩ cầm diễn bằng nhạc khí thật.

Dù phần phụ soạn chưa xong nhưng sau khi nghe xong, tôi có một số cảm tình với cái nhìn mới của Duy Cường về "Con Đường Cái Quan." Ở một không gian mới, với người thưởng ngoạn mới, lẽ lối sinh hoạt mới, trường ca "Con Đường Cái Quan" chắc chắn phải khác với sự diễn đạt cách đây gần ba mươi năm. Điều nhận xét chung đầu tiên là nghệ thuật thâu thanh bây giờ tiến vượt bậc so với những thập niên trước. Còn về vấn đề diễn tấu theo ý tôi, không thể tựa trên căn bản nghệ thuật để thẩm định giá trị của nó qua hai lối diễn tấu khác nhau ở hai thế hệ khác nhau. Gần đây nghe ban "The Righteous Brothers" hát lại bản "Unchained Melody" với phần phụ soạn nhạc khí không thay đổi, tôi cũng không thể nhận ra được là lần này anh em nhà Righteous hát hay hơn hay dở hơn. Dù ba mươi năm sau với tuổi già "The Righteous Brothers" giọng hát có doãng ra đôi chút. Nhưng cũng chính vì đặc tính này, bản nhạc lại mang đến một cảm xúc khác đó là chưa kể sau khi xem phim "Ghost" người nghe lại được trang bị bởi ý niệm triết lý sự bất diệt của linh hồn. Với sự tiến bộ của ngành kỹ thuật âm thanh, ấn bản mới của "unforgettable" đã ghép tiếng hát của Nathalie Cole với tiếng hát của bố là Nat King Cole cách đây gần bốn mươi năm, phần phụ soạn được giữ nguyên. Một lần nữa tôi cũng không nhận ra được bố con nhà Cole ai hát hay hơn ai. Đã từ bao nhiêu thế hệ, nhạc cổ điển Tây Phương tiếp tục được làm mới bởi người điều khiển mới, nhạc công mới, trên phương diện diễn đạt mới tuy bài bản vẫn như cũ. Đó là chưa kể trường hợp "Hooked on Classics", những nhạc sĩ "thời trang" "nghịch ngợm" trên những tác phẩm của những bậc thầy của bao thế hệ như Bach,

Beeethoven, Chopin... qua lối trình tấu bằng những dụng cụ âm nhạc điện tử. Họ đổi cả tốc độ diễn tấu khiến làm "khó chịu" không ít đối với người nghe "nghiêm chỉnh."

Trở lại với "Con Đường Cái Quan", như thế, dù khoan dung với lối diễn đạt mới, vấn đề vẫn phải đặt ra là qua trường ca "Con Đường Cái Quan", hoàn tất cách đây ba mươi năm, nhạc sĩ Phạm Duy đã thành công ở mức độ nào khi ông cải biên hoặc mang nguyên những làn điệu dân ca thuần túy vào tác phẩm của ông? Câu hỏi kế tiếp là, ba mươi năm sau, Duy Cường với cái nhìn mới, có giữ được phần nào nhạc tính dân tộc qua lối trình tấu bằng nhạc khí với những biến khúc thêm vào hay không?

PHẠM DUY VÀ CON ĐƯỜNG CÁI QUAN

Theo tác giả, "Con Đường Cái Quan" được soạn xong phần đầu vào năm 1954 tại Paris để phản kháng hiệp định Genève chia đôi đất nước⁽¹⁾. Toàn bộ tác phẩm hoàn tất vào năm 1960 tại Sài Gòn. Trường ca "Con Đường Cái Quan" gồm 19 đoạn khúc. Sáu đoạn khúc đầu tiên được dành cho miền Bắc: *Anh Đi Trên Đường Cái Quan, Tôi Đi Từ Ái Nam Quan, Đồng Đăng Có Phố Kỳ Lừa, Người Về Miền Xuôi, Nay Người Ở, Tôi Đi Từ Lúc Trăng Tò*. Sáu đoạn khúc kế tiếp dành cho miền Trung: *Ai Đi Trong Gió Trong Sương, Ai Vô Xứ Huế Thì Vô, Ai Đi Trên Đám Đường Trường, Nước Non Ngàn Dặm Ra Đi, Gió Đưa Cành Trúc La Đà, Tôi Xa Quê Nghèo Ruộng Nghèo*. Và bảy đoạn khúc cuối cùng dành cho miền Nam: *Anh Đi Đường Vắng Đường Xa, Nhờ Gió Đưa Về, Đi Đâu Chớ Thiếp Theo Cùng, Đền Cao Châu Đốc Gió Đốc Gò Công, Cầu Long Giang Và Về Miền Nam, Giã Ôn Cái Cối Cái Chày và Về Miền Nam, Đường Đi Đã Tới*.⁽²⁾

Vào thập niên sáu mươi, sau khoảng hai mươi lần trình diễn tại miền Nam Việt Nam, trường ca "Con Đường Cái Quan" đã gây ra nhiều phản ứng của giới âm nhạc tại Sài Gòn cũng như tại Paris. *Số báo Văn Học 102, phát hành tại Sài Gòn tháng Ba, năm 1970* đặc biệt nói về cuộc đời và tác phẩm của Phạm Duy, ông Đào Sĩ Chu, giáo sư Nghiêm Phú Phi, nhà nhạc học Trần Văn Khê đã có ý kiến về "Con Đường Cái Quan."

Về phần hình thức ông Đào Sĩ Chu cho rằng nhạc sĩ Phạm Duy không nên dùng chữ Việt để chỉ định tiết tấu của từng đoạn khúc. Thêm vào đó ông Đào Sĩ Chu cũng đề nghị về nhạc thể nên xếp "Con Đường Cái Quan" vào *Liên Ca Khúc Tự Do* (Suite Vocale Libre) của nhạc cổ điển Tây Phương. Ý kiến đầu tiên được nhạc sĩ Phạm Duy trả lời là ông cố ý để tiếng Việt để người diễn hiểu rõ ràng ý muốn tác giả, theo ông tiếng Latin (thật ra là tiếng

Ý) không lộn hết được điều ông muốn. Tuy nhiên, ông cũng xác định ghi cẩn thận tốc độ máy đánh nhịp (métronome) ở đầu mỗi đoạn khúc để người diễn có ý niệm chính xác về tốc độ của nhịp điệu.

Giáo sư Nghiêm Phú Phi, Giám Học trường Quốc Gia Âm Nhạc cho rằng: "Trường ca của Phạm Duy có giá trị về nhạc cũng như về lời. Nhưng có một điểm tôi không đồng ý với Phạm Duy: đó là danh từ "Trường Ca". Trường ca, theo thiên kiến, phải là một bài ca dài, một khối bất khả chia lia gởi một chủ đề nhất định. Nếu cần phải kể một thí dụ, về khía cạnh văn nghệ, tôi sẽ ví Truyện Kiều là một trường ca. Một trường ca có thể hát hai ba tiếng đồng hồ. Các bài tình ca, tâm ca của Phạm Duy hát bất quá mười lăm phút, chưa thể liệt vào trường ca được. Mặt khác, theo tôi thấy thì dù là tình ca, tâm ca của Phạm Duy cũng chỉ là một loạt bản nhạc nối nhau, và có gắn liền với nhau, chứ không phải là một nguyên khối..."

Về thể nhạc trường ca, trong số báo Văn Học 21 tháng 10, năm 1987 xuất bản tại Hoa Kỳ, tôi cho rằng hình thức (form) này rất đặc biệt trong nhạc Việt Nam và đã có nhiều người sử dụng với độ dài ngắn khác nhau cho tác phẩm của mình. Với một chủ đề nhất định "Ý Nhạc Chơi Vơi", Nguyễn Văn Quý cho đăng trên báo Tia Sáng tại Hà Nội, vào thập niên 50, một ca khúc dài hơn 100 ô nhịp (measure). Ngoài ra, Lê Thương với "Hòn Vọng Phu"; Văn Cao với "Sóng Lô"; Trần Văn Khê với "Đi Chùa Hương" (phổ thơ Nguyễn Nhược Pháp); Cung Tiến với "Mùa Hoa Nở và gần đầu "Vang Vang Trời Vào Xuân"; Phạm Đình Chương với "Hội Trùng Dương"; Hoàng Thi Thơ với "Ngày Trọng Đại" và "Máu Hồng Sủ Xanh", Trần Bửu Đức (tức Tống Ngọc Hạp) với "Việt Nam Sử Ca Đại Hợp Xướng"; Lê Văn Khoa với "Cuộc Tình Của Chúng Ta" và nhiều tác phẩm khác nữa được sáng tác ở miền Bắc trong thời gian đất nước phân chia. Như thế, theo tôi nếu với một chủ đề nhất định như "Con Đường Cái Quan" để diễn tả một cuộc hành trình Xuyên Việt tác giả có thể gọi tác phẩm của mình là *Trường Ca*. Còn nếu, không định diễn tả một chủ đề nhất định, tác giả có thể gọi tác phẩm của mình là *Liên Ca Khúc*. Như trường hợp Cung Tiến viết Liên Ca Khúc "Vang Vang Trời Vào Xuân" để phổ nhạc bài thơ với những chủ đề khác nhau của Trần Kha. Hoặc Lê Văn Khoa viết liên khúc dân ca miền Nam "Cuộc Tình Của Chúng Ta."

Còn một thể loại nữa là vừa đại hợp xướng vừa đại hòa tấu. Theo tôi được biết có mình Hải Linh viết "Đà Lạt Trăng Mờ" và "Tàu Lay Bà" theo ý thơ của Hàn Mặc Tử. Hai tác phẩm này đã được trình tấu với ban *Tiểu Nhạc Hòa Tấu Nữu Ước (New York*

Little Symphony) tại Thảo Cầm Viên Sài Gòn vào cuối thập niên 50. Trong tác phẩm này nhạc trưởng Hải Linh để phân hợp xướng là chính. Trái lại, Beethoven trong *Symphony số 9*, để phân nhạc là chính, mãi đến phần cuối mới cho vào hợp xướng "Ode To Joy" phổ thơ của Schiller.

Vấn về phần hình thức của "Con Đường Cái Quan", nhà nhạc học Trần Văn Khê cho rằng không nên để dấu hóa biểu (Armature) trên mỗi đoạn khúc, vì đây không phải là loại "nhạc thể" (musique tonale). Chẳng hạn trong đoạn khúc "Đồng Đăng Có Phố Kỳ Lừa" có ba dấu hóa biểu là Fa thăng, Đô thăng, Sol thăng nhưng chỉ có một hóa biểu Đô thăng là có công dụng cho suốt bài trong khi đó mỗi khi sử dụng nốt Fa tác giả lại phải hạ xuống bằng dấu bình (bécarre). Còn trong suốt đoạn khúc không có nốt Sol nào cả. Nhạc của "Con Đường Cái Quan" thiên về *nhạc thức* (modale) hơn là *nhạc thể* (tonale), vì Phạm Duy dùng nhiều tam liên âm, tứ liên âm, ngũ liên âm hơn là toàn âm giai của hệ thống bảy âm của Tây Phương. Khiến, sự để dấu hóa biểu ở đầu đoạn nhạc hơi thừa thãi. Về điểm này nhạc sĩ Phạm Duy trả lời là đối tượng của ông khi viết "Con Đường Cái Quan" là những người học nhạc Tây Phương, cho nên ông phải để dấu hóa biểu ở đầu mỗi đoạn nhạc để cho người đệm đàn dễ nhận ra âm giai chính.

Tóm lại về phần hình thức của "Con Đường Cái Quan", ông Đào Sĩ Chu và giáo sư Nghiêm Phú Phi đứng trên quan điểm nhạc thuật Tây Phương thiên về nhạc thể (tonale) để phát biểu ý kiến. Ngược lại nhà nhạc học Trần Văn Khê đứng trên quan điểm nhạc Đông Phương thiên về nhạc thức (modale) để góp ý. Còn tác giả khẳng định quan điểm là đối tượng phục vụ của mình là những người học nhạc Tây Phương. Tuy nhiên, tác giả không quên đề cao âm điệu dân tộc trong tác phẩm của mình, nhạc sĩ Phạm Duy tuyên bố: "Phải làm sao vừa đi được vào lòng đám thanh niên đây nhựa sống và ham thích những cái gì mới mẻ, vừa trung thành với mục đích của đời mình là đề cao âm điệu dân tộc."

Nhìn một cách tổng quát, âm nhạc Việt Nam có ba nền âm nhạc rõ rệt: *Nền Âm-Nhạc-Truyền-Thống*, *Nền Âm-Nhạc-Sáng-Tác-Theo-Nhạc-Thuật-Tây-Phương*, và nền âm nhạc thứ ba tùy theo mức độ ảnh hưởng nhạc truyền thống hoặc nhạc Tây Phương nhiều hay ít gọi là *Nền Âm-Nhạc-Cải-Biến*. Trong mỗi khuynh hướng đó lúc nào cũng có hai giòng song song và sinh hoạt liên tục là: *Bác Học* và *Đại Chúng*. Sự phân loại hai giòng sinh hoạt âm nhạc đó tựa trên nền tảng phức tạp của nhạc thuật sáng tác và trình tấu hơn là giai cấp xã hội. Tất nhiên nền tảng lý thuyết của âm nhạc bác học phức tạp sẽ mất một thời gian lâu hơn và công

phụ hơn để đạt tới trình độ sáng tác, diễn tấu và thưởng ngoạn hoàn hảo. Chính vì yếu tố công phụ để học hỏi sáng tác, diễn tấu và thưởng ngoạn, sinh hoạt của giòng âm nhạc bác học hấp dẫn một thành phần dân chúng ít hơn trong xã hội. Ngược lại, nền tảng lý thuyết của giòng âm nhạc đại chúng ít phức tạp hơn, nên có số đông người trong xã hội tham dự vào sinh hoạt sáng tác, diễn tấu và thưởng ngoạn. Đó chỉ là cách nói chung chung. Trên phương diện nghệ thuật, không phải là đại hòa tấu khúc nào cũng hoàn toàn đạt đến đỉnh cao. Và cũng không hẳn một ca khúc ngắn ngủi không thể đạt tới cái đẹp làm ngáy ngất lòng người. Dù sinh hoạt trong giòng âm nhạc Bác Học hay Đại Chúng, cái thiên tài của người sinh hoạt mới đáng kể. Cái thiên tài có thể định được bởi sự Đạt Tới Cái Đẹp Cho Riêng Mình Và Đối Tượng Phục Vụ. Nổi mặc cảm về sự đồ sộ của hình thức thường chỉ được thành hình ở những người tập sự trong bất cứ bộ môn sinh hoạt nghệ thuật nào.

Theo sự phân loại ở trên, *Nền-Âm-Nhạc-Cải-Biến* của Việt Nam gây ra nhiều tranh luận nhất trong hơn nửa thế kỷ qua. Một tác phẩm dù được sáng tác dưới hình thức Bác Học hay Đại Chúng đều mang lại những sự phê bình nghiêm khắc. Một tác phẩm cải biên không khéo thường bị chê là "lai căng" đối với người nặng về nhạc truyền thống, hoặc bị chê là "nhà quê" đối với người thiên về nhạc Tây Phương. Cả hai thái độ "dè bieu" đều cực đoan và không "đứng đắn". *Nền-Âm-Nhạc-Cải-Biến* đứng giữa hai cực *Truyền Thống* và *Tây Phương*. Nếu người phê bình không nắm vững *Lý Thuyết Âm Nhạc Truyền Thống* hoặc *Lý Thuyết Âm Nhạc Tây Phương* và nếu không xác định vị trí của mình đứng trên nền tảng lý thuyết nào để phê bình một tác phẩm *Âm-Nhạc-Cải-Biến* thì dễ bị có thành kiến cực tả hoặc cực hữu. Đó là thái độ của người "Sờ Voi."

Nền tảng lý thuyết Âm Nhạc Truyền Thống Việt Nam, hiện nay so với ba mươi năm trước, lúc xảy ra những tranh luận về "Con Đường Cái Quan", đã tiến một bước dài song song với sự phát triển của ngành nghiên cứu Âm Nhạc Dân Tộc Học (Ethnomusicology) thế giới. Điềm qua tài liệu lịch sử, những nhà nhạc học đầu tiên của Việt Nam phải kể Nguyễn Trãi khởi đầu san định nhạc Việt từ nhạc Trung Hoa sau này giao cho Lương Đăng. *Lê Quý Đôn* trong "*Văn Đai Loại Ngữ*" cũng có bàn về âm nhạc ở chương: *Âm Tự Loại*." *Phạm Đình Hổ* trong "Vũ Trung Tú Bút" cũng bàn về âm nhạc Việt Nam. Ngoài ra rải rác trong các sử liệu khác như bia "*Sùng Thiện Diên Linh*" cũng nói về âm nhạc. Tuy nhiên những sử liệu của Việt Nam chưa có một công trình nghiên

cứu về nhạc học qui mô. Có thể những nhà khảo cổ sau này tìm ra manh mối về nhạc học Việt Nam chăng (?). Theo tôi được biết mãi đến năm 1919 Tân Sĩ Hoàng Yến, trong một ấn bản đặc biệt của "*Bulletin Des Amis De Huế*" ông viết về "*La Musique A Huế - Đàn Nguyệt Et Đàn Tranh*." Đây là một công trình nghiên cứu rất nghiêm chỉnh viết bằng Pháp ngữ và có phần chữ Nôm ghi chép những nhạc bản. Cũng trong khuôn khổ của tập san nói trên, năm 1922 E. Le Bris viết tập khảo luận "*Musique Annamite; Airs Traditionnels*". Bằng ký âm pháp Tây Phương Le Bris ghi lại những bản nhạc cổ điển Việt Nam rất thô sơ sau những chương bản về đối chiếu âm nhạc Âu Châu và Việt Nam, chương về Những Bài Hát Đại Chúng ở Huế và chương về Nhạc Khí Việt Nam. Năm 1935 ông Nguyễn Đình Lai (thúc phụ Giáo sư Nguyễn Đình Hòa) hoàn tất công trình khảo cứu "*Etude Sur La Musique Sino-Vietnamienne*". Trong công trình này ông Nguyễn Đình Lai đã dùng ký âm pháp Tây Phương để bàn về nhạc khí Việt Nam. Đây có lẽ là một công trình khảo cứu công phu và sâu rộng về âm nhạc Việt Nam đầu tiên. Tuy nhiên, phải đợi đến năm 1962, nhà nhạc học Trần Văn Khê cho ra mắt "*La Musique Vietnamienne Traditionnelle*" do Press Universitaires de Frances xuất bản, một nền *Lý Thuyết Âm Nhạc Truyền Thống Việt Nam* mới bắt đầu có căn bản vững chắc và hệ thống hóa. Công trình khảo luận này chia ra làm ba phần: phần đầu bàn về nhạc sử Việt, phần thứ hai bàn về những nhạc khí, phần thứ ba quan trọng nhất xây dựng một nền tảng lý thuyết cho âm nhạc Việt Nam. Nhà nhạc học Trần Văn Khê sau đó trở thành Giáo Sư của ngành Âm Nhạc Dân Tộc Học và đi diễn giảng khắp thế giới về bộ môn này. Trong những bài viết của các nhà nhạc học trên thế giới William P. Malm, David Morton đều có trích dẫn công trình đầu tiên của Giáo Sư Trần Văn Khê. Vì sự tiến triển của ngành khảo cứu âm nhạc dân tộc học ở thập niên 90, nhiều vấn đề lý thuyết trong công trình của Giáo Sư Trần Văn Khê xuất bản năm 1962 cần phải đặt lại. Nhất là vấn đề điệu thức (Modality) trong âm nhạc Việt Nam. Nhà nhạc học thứ hai của Việt Nam cũng tốt nghiệp tiến sĩ tại đại học Sorbonne (Paris) là *Nguyễn Thuyết Phong*. Giáo Sư Phong hiện đang diễn giảng tại các đại học Hoa Kỳ. Ông là học giả có uy tín quốc tế về nhạc Phật Á Châu. Nhà nhạc học Trần Quang Hải (trưởng nam của Giáo Sư Trần Văn Khê) cũng rất nổi tiếng trong các nhạc hội quốc tế về trình diễn nhạc truyền thống Việt Nam. Nhà nhạc học trẻ tuổi nhất là *Lê Tuấn Hùng* (31 tuổi) đang soạn luận án tiến sĩ về âm nhạc Việt Nam tại đại học Monash, Melbourne, Úc Đại Lợi. Ngoài ra phải kể đến công trình nghiên

cứu của *Ernie Duane Hausch* với luận án tiến sĩ viết về *Cải Lương Việt Nam*. Công trình quan trọng nhất của người ngoại quốc viết về lý thuyết âm nhạc Việt Nam là luận án tiến sĩ của *John Paul Trainor* trình tại University of Washington năm 1977 về *Điều Thức Trong Nhạc Tài Tử của Việt Nam (Modality In The Nhạc Tài Tử Of South Viet Nam)*. Trong luận án này John Paul Trainor đã giới thiệu thêm một quan niệm về *điều thức* (modality) của Giáo Sư Nguyễn Vĩnh Bảo, một danh cầm trong nước, ngoài quan niệm về điều thức đầu tiên được Giáo Sư Trần Văn Khê đề cập đến trong luận án tiến sĩ của ông vào năm 1962. Ông Trainor cũng có đề cập đến buổi thảo luận với ông Hùng Lân, giao sư nhạc pháp trường Quốc Gia Âm Nhạc Sài Gòn, về vấn đề điều thức. Gần đây Bác Sĩ Bùi Duy Tâm có cho tôi xem công trình khảo cứu công phu chưa xuất bản của nhạc sĩ quá cố Hùng Lân. Với hơn sáu trăm trang đánh máy, những *căn bản lý thuyết về điều thức trong dân ca Việt Nam* được ông đề cập tỉ mỉ nhưng vì viết cách đây đã lâu nên có nhiều điểm cần phải đặt lại.

Những công trình khảo cứu trong nước trong thời gian chiến tranh và sau chiến tranh cũng khá quan trọng. Viết về *Dân Ca Quan Họ Bắc Ninh* có Đặng Văn Lung, Hồng Thao và Trần Linh Quý. Một công trình khảo cứu khác của Nguyễn Văn Phú, Lưu Hữu Phước, Nguyễn Viêm, Tú Ngọc cùng viết về *Dân Ca Quan Họ Bắc Ninh* nhưng chỉ chú trọng về phần lời ca. Bài viết của Thụy Loan về đề tài *Thử Dẫn Lại Một Lý Thuyết Điều Thức Của Người Việt Qua Bài Bản Tài Tử Cải Lương*, trong *Tạp Chí Nghiên Cứu Nghệ Thuật* số 5, 6 (1978) và số 1, 2 (1979) là một công trình khá có hệ thống, nhưng hãy còn thiếu sót nhiều nhất là phần chỉ nhấn mạnh đến lý thuyết về quãng của thang âm Việt Nam nhưng quên mất phần *Nhấn, Mổ, Rung* cũng như những bậc đặc biệt trong một thang âm. Phần thiếu sót nữa là Thụy Loan không đề cập đến những cao độ tương đối của các chữ đàn. Trường hợp này phải đo bằng *cent* như Douglas Kerf, Terry Miller và Nguyễn Thuyết Phong đã làm. (3) Trong số tháng 6, 1982 của báo Nghiên Cứu Nghệ Thuật, Dzoãn Nho cũng viết một bài quan trọng về Điều Thức trong Dân Ca Việt Nam (*Dân Ca và Ca Khúc Quần Chúng Hiện Đại Việt Nam*). Sau cùng công trình khảo cứu đồ sộ nhất về Dân Ca Việt Nam phải nhắc đến Lưu Nhất Vũ. Ông đã viết 7 quyển khảo luận về dân ca từng vùng tại miền Nam Việt Nam như: *Tuyển Tập Dân Ca Nam Bộ, Tìm Hiểu Dân Ca Nam Bộ, Dân Ca Kiên Giang, Dân Ca Cửu Long, Dân Ca Hậu Giang, Dân Ca Bến Tre, Dân Ca Sông Bé* (sắp xuất bản). Tuy nhiên công trình nói trên vẫn mắc phải lỗi cố hữu của những nhà nhạc học trong nước là không đề

cập rõ ràng chính xác về khái niệm điều thức trong dân ca dân nhạc Việt Nam. Điều ngộ nhận thường xuyên xảy ra là thang âm lẫn với điều thức. Trong khi đó thang âm mới chỉ là một yếu tố của điều thức. (4) Những yếu tố còn lại là: *Tâm Quan Trọng Của Mỗi Cung Bậc* (Hierachy For Each Tone Degree), Những Trang Điểm Đặc Biệt (Special Ornament), *Tình Cảm Đặc Biệt của Mỗi Điều Thức* (Sentiment For Particular Mode), *Khái Niệm Về Nhấn, Mổ, Rung* cho mỗi cung bậc. Theo các nhà nhạc học quốc tế ở Á Châu chỉ có ba quốc gia Việt Nam, Miến Điện và Nam Dương có nền âm nhạc chú trọng nhiều nhất đến điều thức.

Trong những công trình nghiên cứu nói trên, chỉ có Giáo Sư Trần Văn Khê, Thụy Loan và John Paul Trainor bàn đến khá kỹ về vấn đề Điều Thức. Tuy nhiên cả ba tác giả đặt nền tảng lý thuyết về Điều Thức trên những bài bản *Nhạc Tài Tử* hoặc *Cải Lương Miền Nam*. Có mình Dzoãn Nho bàn đến khái niệm về Điều Thức cho những ca khúc Truyền Thống Đại Chúng (dân ca). Phương pháp của Dzoãn Nho chú trọng về *thủ pháp ca từ* hơn là thang âm và các yếu tố khác của điều thức.

Tóm tắt lại tựa trên nhạc Tài Tử và Cải Lương Miền Nam, Giáo Sư Trần Văn Khê, Thụy Loan và John Paul Trainor định những yếu tố của điều thức như sau:

1. Thang âm

Đây là những âm giai được tạo thành rồi phân loại tựa trên những cấu trúc về quãng âm. Âm giai trong Điều Bắc: *Hò, Xự, Xang Xê, Cống Lúu* (Đối Chiếu: *Do, Ré, Fa, Sol, La, Do*). Âm Giai trong Điều Nam: *Hò, Xự, Xang Xê, Phan, Lúu* (Tạm Đối Chiếu: *Do, Mib, Fa, Sol, Sib, Do*). Biến thể của Điều Nam chính gốc có: *Nam Xuân: Hò, Xự, Xang Xê, Phan, Lúu* (Tạm Đối Chiếu: *Do, Re, Fa, Sol, Sib, Do*) và *Oán: Hò, Xự, Xang Xê, Cống Lúu* (Tạm Đối Chiếu: *Do, Mib, Fa, Sol, La, Do*)

Đó chỉ là phân loại thang âm một cách tổng quát và chưa nói đến những cao độ tương đối của bậc *Xự Xang, Cống* biến đổi cao hơn hoặc thấp hơn tùy theo địa phương. Ngoài ra những thang âm đặc biệt của các địa phương và nhất là âm nhạc của dân tộc thiểu số không nằm trong hệ thống phân loại nói trên.

2. Tâm quan trọng của mỗi cung bậc

Những bậc có cao độ ít khi bị thay đổi: *Hò, Xang Xê, Lúu* (Đối Chiếu: *Do, Fa, Sol, Do*)

Những bậc cao độ dễ bị thay đổi: *Xê, Cống* (Đối Chiếu: *Ré, La*)

Bạc chỉ thay đổi theo nhạc tính địa phương khi có ảnh hưởng nhân rung nhanh hay chậm: *Xang* (Đối Chiếu: *Fa*). Bạc *Xang* của âm nhạc miền Nam thường rung nhanh hơn nhạc miền Trung.

3. Những trang điểm đặc biệt tùy theo Điệu hoặc Địa Phương trên sườn kiến trúc thang âm

Mỗi điệu thức có một lối *Nhấn, Mỏ, Rung* riêng biệt. Điều này chỉ áp dụng cho cách diễn những nhạc khí.

4. Tình cảm đặc biệt của mỗi điệu thức trên quan niệm thẩm mỹ địa phương

Mỗi Điệu Thức gợi trong lòng người nghe một tình cảm đặc biệt như vui, buồn, rất buồn hoặc thanh thản.

Để phân tích những ca khúc truyền thống đại chúng (dân ca) khái niệm về điệu thức của Dzoãn Nho hơi khác với những nhà nghiên cứu kể trên. Theo ông, "Điệu thức là sự tổng hợp các âm trong mỗi liên kết *Công Năng* đã được xác định, là hệ thống các mối tương quan công năng của các âm ấy. Công Năng có hai dạng *Ổn Định* và *Trụ Lại*. Dạng ổn định luôn luôn mang lại cảm giác tĩnh và ngừng nghỉ trong khi đó dạng trụ lại thu hút tất cả những chất liệu mang tính không trụ lại chung quanh nó.

Vì đã giới hạn lý thuyết của ông để phân tích những âm điệu của ca khúc truyền thống nên ý niệm về điệu thức của Dzoãn Nho không được rộng rãi như của Giáo Sư Trần Văn Khê.

Ở trên tôi cố gắng tóm tắt những điều căn bản trong lý thuyết về điệu thức hiện nay. Mục đích là để xác định thể đứng khi phân tích "Con Đường Cái Quan". Nhạc sĩ Phạm Duy đã khẳng định đối tượng của ông là những người trẻ có kiến thức âm nhạc Tây Phương. Khiến, không thể đứng trên căn bản lý thuyết âm nhạc truyền thống để phê bình tác phẩm của ông có "lai căng" hay không (?) Như thế phải đứng trên căn bản lý thuyết âm nhạc Tây Phương mà luận tác phẩm của ông vậy. Tuy nhiên cũng có thể dựa phần nào vào lý thuyết âm nhạc truyền thống để xem tác phẩm của ông ảnh hưởng âm nhạc dân tộc như thế nào.

Mở đầu cuộc hành trình "Con Đường Cái Quan" lữ khách được nghe câu *hát ví* của cô gái miền *Bắc Giang, Phú Thọ*. *Hát ví* là một thể hát tự do và chỉ tuân theo nhịp tiết của lời thơ lục bát. Đây là điệu hát rất thoải mái và dựa trên *tam liên âm* (triton) Ré-Fa-La:

"Hỡi anh đi đường cái quan,

Dừng chân đứng lại, Dừng chân đứng lại,"

Đến câu thứ nhì tác giả đã chuyển sang tam liên âm Ré-Sol-Si khiến câu nhạc có âm hưởng âm giai Sol Trưởng đượm nét Tây Phương nhưng duyên dáng dễ nghe:

"Cho em đây than đôi lời...

Đi đâu vội mấy anh ơi?"

Điệu *Hát Ví* còn nghe thấy ở vùng *Nghệ An* như bài *Ví Ghẹo, Ví Dặm...* Hoặc ở vùng *Hà Tĩnh* có *Ví Phường Vải*.

Ở đoạn thứ hai "*Tôi Đi Từ Ai Tam Quan*", tác giả dùng tam liên âm *Ré-La-Ré* (... một họ trăm con...) hoặc *La-Mi-La* (... năm mươi người ngược núi rừng...) Tam liên âm này đã được Phạm Duy dùng trong cả khúc "*Kiếp Nào Có Yêu Nhau*" (... Dừng nhìn em... Gặp người chẳng...) Đây là tam liên âm đặc biệt của thể *Hát Nói* trong *Ca Trù*:

Do-La-La-Mi-La (xuống một bát độ). Ý nhạc này lại được nhắc lại trong đoạn khúc số 6 "*Tôi Đi Từ Lúc Trăng Tô*" (... Im nghe lời thủ đô chào...). Ngay trong đoạn khúc số 10 "*Nước Non Ngàn Dặm Ra Đi*" cũng bằng bạc tam liên âm *Ré-La-Ré* (... Nước non ngàn dặm à a ra đi...) tam liên âm *Sol-Ré-Sol* (... Nước non ngàn dặm à a ra đi...) Ý nhạc trong đoạn khúc số 9 "*Ai Đi Trên Dặm Đường Trường*" được nhắc lại trong đoạn khúc số 12 "*Tôi Xa Quê Nghèo Ruộng Nghèo*" tôi thấy vẫn bằng bạc tam liên âm *La-Ré-La* (Hò hò hò hò ơi hò... Ai đi trên đường là dặm đường...) (... Hò hò hò hò ơi hò, tôi xa quê nghèo là ruộng nghèo...). Tam liên âm loại này như đã nói ở trên thường bắt gặp trong *Hát Nói*, nốt *chủ âm* chạy lên một bát độ lướt qua *trung nguyên âm* (*Mediante*) mang lại một âm hưởng rất Bắc Bộ và ào ào.

Đoạn thứ ba "*Đồng Đăng Có Phố Kỳ Lừa*", tác giả rất khéo léo và tế nhị dùng điệu *Ru Con Miền Bắc*:

"Đồng Đăng có phố Kỳ Lừa

Có nàng Tô Thị đứng chờ đợi ai..."

Cái tinh tế của tác giả là đã biết hạ nốt *Fa* thăng xuống thành *Fa* bình ở chỗ láy "*Đời*" và "*Vọng*" phu... Tác giả để dấu hóa biểu là *La Trưởng* cho toàn đoạn nhạc, vì vậy nếu không có nhận xét tinh vi về điệu ru con miền Bắc không thể nào nhận ra được điệu láy bán cung này. Trong hệ thống nhạc cổ truyền ngũ cung thường không dùng bán âm. Đó là nét thật đặc biệt của điệu ru địa phương này. Ngoài điệu ru con miền Bắc vừa nói, tôi thấy chỉ có âm nhạc Tây Nguyên dùng bán cung trong một số bài ca.

Đoạn thứ 4 "*Người Về Miền Xuôi*" là một điệu *hát lượn* của miền Bắc. Thật ra *Hát Lượn* thông dụng đối với dân tộc Tày. Đây là một thể tình ca giống như hát "*Slì*" của đồng bào *Nùng* và *Hát Ví*, hát giao duyên của đồng bào miền xuôi. *Lượn* có ba hình thức là "*Lượn Khấp*" theo thể thơ tự do, "*Lượn Cọi*" theo thể thơ "Phong Su" (phong thư) phổ biến ở vùng Cao Bằng, Bắc Thái, Hà Tuyên, Hoàng Liên Sơn, thể "*Lượn Lạng Sơn*" theo thể thơ Tứ Tuyệt phổ

biển ở vùng Lạng Sơn, huyện Thạch An (Cao Bằng).⁽⁵⁾ Bản "Nhạc Sầu Tương Tư" của Hoàng Trọng có âm hưởng rất gần với đoạn nhạc này của "Con Đường Cái Quan". Nét nhạc đoạn này thật đẹp mang vẻ lưu luyến của người dân miền núi tiền lũ khách trở về miền xuôi. Tam liên âm Mi-La-Mi ở đoạn đầu gây cảm giác đi từ đỉnh cao chót vót của ngọn núi nhìn xuống là vực sâu bất độ. Chủ âm La là chỗ đứng của lũ khách. Thêm vào đó bắt đầu từ đoạn "Đưa anh qua chân đồi..." đến "Giòng Suối lẻ loi..." lối hành âm được đưa lên cao dần, tạo được cảm giác như người lũ khách cũng có lúc phải men theo một triền núi lên cao dần trước khi xuống dốc về miền xuôi. Theo tôi nghĩ đoạn này là cái chốt của phần Miền Bắc trong "Con Đường Cái Quan" vì ý nhạc diễn tả lên được sự hùng vĩ của cảnh sắc từ biên giới Hoa Việt đến Thương Du và Trung Du Việt Bắc.

Giả sử lũ khách trên quốc lộ 1 và khởi hành từ Ai Nam Quan, đi qua phố Kỳ Lừa ở Đồng Đăng, Lạng Sơn, rồi đến đoạn 5 "Này Người Ở" khách đã đến sông Thương để đi dò ngang về miền đông bằng rồi xuôi về thủ đô Hà Nội. Đoạn nhạc này thật êm đềm như dòng sông chảy lững lờ. Tuy nhiên, không tìm thấy nốt nhạc truyền thống nào, trừ khúc cuối âm hưởng lơ lơ "Nhớ Người Ra Đi" ca khúc do chính tác giả viết.

Đoạn số 6: "Tôi Đi Từ Lúc Trăng Mờ" ý nhạc nhắc lại đoạn 2 "Tôi Đi Từ Ai Nam Quan". Về phần nhạc đã được bàn ở trên.

Sang phần thứ hai của "Con Đường Cái Quan", lũ khách đã vào đến miền Trung. Đoạn nhạc số 7 "Ai Đi Trong Gió Trong Sương" phỏng theo điệu "Lý Con Sáo Huế" có âm hưởng ngũ cung *Điệu Nam Hơi Ai*. Dấu hóa biểu tác giả để ở đầu đoạn nhạc này là Ré Trưởng, nhưng theo tôi đoạn này là ngũ cung *La-Si-Ré-Mi-Fa#*, trong khi đó Ré là bậc yếu thường rút về Mi. Điều này hiện rõ ở chữ "Gió" "Đề", "Đường Ở" trong câu "Ai đi trong gió trong sương... kẻo... đường đi... đường đi..."

Hiện tượng hút âm từ bậc yếu về những bậc mạnh là một cá tính rất đặc biệt của nhạc truyền thống miền Trung. Chẳng hạn, trong bài *Lý Tinh Tang*, chữ *Tang* trong câu "Ồ tang, ố tang tình tang, tình tang tình, ố tang tình tang..."

Đoạn 8 "Ai Vô Xứ Huế Thì Vô" là điệu Hát Ru miền Trung. Đoạn 9 "Ai Đi Trên Dặm Đường Trường" và đoạn 12 "Tôi Xa Quê Nghèo Ruộng Nghèo" phỏng theo *Hò Giã Gạo*. Đoạn 11 "Gió Đưa Cành Trúc La Đà" phỏng theo điệu *Hò Trên Sông*. Như vậy vào đến miền Trung tác giả sử dụng nhiều âm hưởng nhạc truyền thống. Điều này dễ hiểu, đây là đất thân kinh, tác giả không thể để lỡ cơ hội nêu lên những nét cổ kính đặc thù của miền này. Ngay trong

đoạn 10 "Nước Non Ngàn Dặm Ra Đi", tác giả cố gắng vận dụng sự sáng tạo của mình nhưng cũng không thoát khỏi âm hưởng nào nề của tam liên âm *Ré-La-Ré* mang âm hưởng *Nam Ai, Nam Bình*. Ở phần thứ hai này, tác giả mới chứng tỏ bản lãnh của mình khi sáng tác đoạn "Nước Non Ngàn Dặm Ra Đi" tả mối tình hận của vua Chiêm và công chúa Huyền Trân. Tác giả sử dụng rất nhiều quãng bốn khiến nghe mỗi câu nhạc lại thấy tiếng thở dài của đờn đau. Theo tôi đoạn này là đoạn đặc sắc nhất của phần hai, về cả sự vận dụng tam liên âm cổ truyền lẫn sự chuyển cung tài tình của nhạc Tây Phương (đoạn "Như ánh tháp vàng... ngọn lửa thiêu...")

Trong phần thứ ba "Vào Miền Nam", tác giả cho người nghe một khí hậu âm nhạc mới hoàn toàn. Ông cũng cải biến một số ca khúc truyền thống như *Hò Lớ* ("Đèn Cao Châu Đốc, Gió Độc Gò Công"), *Ru Em* ("Giã Ôn Cái Cối Cái Chày"), *Hò Ơ* ("Anh Đi Đường Vắng Đường Xa"), thành những ca khúc có hơi oán rõ rệt. Một nét nhạc đặc thù của miền Nam. Để khỏi nhầm chán và nhất là nói đến sự khỏe khoắn, mới mẻ của con người di dân ở vùng đất mới, tác giả đã không ngần ngại cho vào những hành khúc rất Tây Phương ("*Nhờ Gió Đưa Về*", "*Về Miền Nam*", "*Đường Đi Đã Tới*"). Có một khuyết điểm nhỏ nhỏ trong đoạn "*Đi Đâu Cho Thiếp Theo Cùng*" và "*Giã Ôn Cái Cối Cái Chày*". Khi sử dụng hơi oán tác giả đã không vận dụng nét nhạc đặc thù nhất của hơi oán đó là *quãng ba trung âm* (giữa trưởng và thứ) và luyến lấy từ bậc *hai* sang bậc *ba*. Chẳng hạn lấy Do làm gốc. Ngũ cung hơi Oán sẽ là *Do-Mi (trung âm)-Fa-Sol-La-Do*. Nét đặc thù tối muốn nói đến là nét lấy từ Mi (trung âm) sang Fa hơn là lấy từ nốt cao hơn Fa rồi xuống Fa. Trong đoạn "*Đi Đâu Cho Thiếp Theo Cùng*" tác giả đã cho lấy từ bậc *ba* về bậc *hai* (*Mi về Ré* - nếu theo hệ thống ngũ cung *La-Do#-Re-Mi-Fa#*) ở chữ "... Thiếp (cam)". Điều này xảy ra tương tự với chữ "... Có (tao)..." trong đoạn "*Giã Ôn Cái Cối Cái Chày*".

Tổng kết lại tác giả đã cho người nghe ba khí hậu âm nhạc tại ba miền. Miền Bắc với *ngũ cung đờn*, miền Trung với nét đặc thù *Điệu Nam Hơi Ai*, và miền Nam với *Điệu Nam Hơi Oán*. Tự chung tác giả không vấp phải khuyết điểm nào quan trọng khi vận dụng những nét nhạc truyền thống để dựng lên tác phẩm của mình. Điều này cũng dễ hiểu là tác giả đã viết "Con Đường Cái Quan" khi đang tu nghiệp về Âm Nhạc Dân Tộc Học tại Paris với những bậc thầy thế giới như giáo sư *Jacques Chailley* và *Constantin Brailoui*. Hơn nữa vừa trải qua cuộc kháng chiến chống thực dân, tác giả đã có dịp đi khắp ba miền đất nước để sống và sưu tầm những âm điệu truyền thống. Cũng trong cuộc kháng chiến này tác

giả đã có dịp thử nghiệm bao nhiêu ca khúc gọi là "Dân Ca Phát Triển". Với căn bản đó tác giả đã có công lớn làm giàu cho kho tàng âm nhạc Việt Nam hiện đại.

Như đã xác định ngay từ đầu bài viết này, tác giả không viết trường ca "Con Đường Cái Quan" cho người thường ngoạn thiên về âm nhạc truyền thống, nhưng cho giới có kiến thức âm nhạc Tây Phương. Tuy nhiên tác giả cũng đã khẳng định vẫn cố gắng giữ những tinh túy của nền âm nhạc dân tộc. Như thế những điều tác giả vận dụng để viết "Con Đường Cái Quan" kể như đã đạt được mục tiêu tân kỳ hóa nền nhạc dân tộc. Tuy tác giả cũng có một vài sơ sót nhỏ như đã nêu ở đoạn Miền Nam của "Con Đường Cái Quan" nhưng đây là những khuyết điểm không đáng kể.

MỘT VÀI ĐỀ NGHỊ VỚI DUY CƯỜNG

Vì mới chỉ được nghe bản nháp của "Con Đường Cái Quan" soạn cho nhạc khí. Hơn nữa chưa được xem bản thảo phối khí nên quá sớm để giúp những ý kiến chính xác. Tuy nhiên tôi cũng có một vài ý kiến tổng quát.

Thứ nhất, về bố cục đoạn 4 "Người Về Miền Xuôi," quá dài khi phối khí khiến làm mất quân bình của phần một khi lý khách còn tại miền Bắc. Đáng nhẽ nên làm rộng ra ý nhạc ngũ cung đúng, đây là nét đặc thù của nhạc truyền thống miền Bắc. Phân sáo vào đầu bằng âm giai thứ của điệu Cò Lả rất gợi hình, người nghe tưởng tượng ra một cánh đồng bát ngát, có những đàn cò trắng phau bay lượn thoai mái. Sau đó tiếng sáo cũng kết bằng âm giai trưởng của điệu cò lả. Khúc kết này nghe ra ngay nét nhạc đặc thù của bất cứ bài dân ca Bắc Ninh nào, chẳng hạn "Người Ơi! Người Ở, Đừng Về", "Mời Giầu"...

Thứ hai, những đoạn ảnh hưởng nhạc truyền thống rất sâu đậm như đoạn hát ví "Anh Đi Trên Đường Cái Quan", hát ru "Đồng Đăng Có Phố Kỳ Lừa", hát lượn "Người Về Miền Xuôi", vì những yếu tố điệu thức, phối khí của nhạc Tây Phương mới chỉ thỏa mãn được vấn đề thang âm, còn những yếu tố còn lại như Tâm Quan Trọng Của Mỗi Cung Bạc, Những Trang Điểm Đặc Biệt theo địa phương, Tình cảm đặc biệt của điệu thức, chỉ có nhạc cụ cổ truyền mới thỏa mãn được yếu tố nói trên, trong khi diễn nhạc. Chính vì thế khi *Toru Takemitsu* viết "November Steps" cho dàn nhạc Tây Phương, những khúc ông muốn nhấn mạnh đến nét cổ truyền của âm nhạc Nhật ông đã phải để đàn *Biwa* và sáo *Shakuhachi* chơi. Ý kiến này cũng tương tự đề nghị cho phần hai miền Trung và phần ba miền Nam với đoạn "Ai Đi Trong Gió Trong Sương," "Ai Vô Xứ Huế Thi Vô," "Đi Đâu Cho Thiếp Theo Cùng," "Giả Ôn Cái Cối Cái Chày."

Thứ ba, những âm thanh điện tử cũng mang lại những âm thanh lạ tai như bắt chước tiếng đàn Koto, đàn Độc Huyền Cầm, tiếng kèn Sona, tiếng đàn Santur... nếu khéo soạn. Tuy nhiên, đặc biệt ở phần miền Nam, đoạn "Đi Đâu Cho Thiếp Theo Cùng" và "Giả Ôn Cái Cối Cái Chày" vì quãng ba trung âm đặc biệt của hơi oán, không dụng cụ điện tử nào thay thế được nhạc khí cổ truyền Việt Nam.

Cuối cùng, tuy không chọn thể nhạc đại hòa tấu, nhưng "Con Đường Cái Quan" soạn cho nhạc khí với hình thức liên khúc và thêm một số biến khúc là một thể nhạc thích hợp. Vì, thể nhạc hòa tấu khúc đòi hỏi phần biến khúc đi rất xa và rộng, khỏi âm điệu chính, hoặc có thể chỉ lấy một vài mô-típ chính thôi. Như thế, những âm điệu cổ truyền có thể bị loãng hoặc bị hy sinh.

Đó là những ý kiến chủ quan nho nhỏ. Điều quan trọng nhất là người thường ngoạn đại chúng phải thấy Việt Nam qua một cuộc hành trình bốn mươi phút bằng âm thanh. Không sự thành công nào của một tác phẩm văn nghệ không dựa trên sự đón nhận của đối tượng mà tác phẩm đó muốn nhắm tới.

Nước Nhật phải mất một trăm năm thử nghiệm mới sản xuất được những nhà soạn nhạc hiện đại với sự sử dụng hài hòa những thể loại âm nhạc Tây Phương mang chất liệu tạo thanh và linh hồn dân tộc. Kể từ sáng tác đầu tiên của *Nobuko Koda* năm 1897 mang hình thức Tây Phương. Sau đó lần lượt xuất hiện những tấu khúc đương cầm của *Kosaku Yamada* (1886-1965). Ngoài ra những sáng tác của các nhà soạn nhạc dân tộc tiền chiến như *Yasuji Kiyose* (1900-1981), *Fumio Mayasaka* (1914-1955), *Shukichi Mitsukuri* (1895-1971) và *Akia Iffukube* (1914-). Đến thời hậu chiến các soạn gia Nhật Bản lại cẩn thận hơn để quân bình chất liệu tạo thanh có tính chất dân tộc và những kỹ thuật viết nhạc tân kỳ của Tây Phương. Dần dà, những tác phẩm âm nhạc muốn có giá trị quốc tế phải hấp dẫn được cả khối thính giả ngoài biên giới quốc gia của mình. *Jōji Yuasa*, một soạn nhạc gia Nhật nổi tiếng thế giới đã tuyên bố: "Một thời gian không lâu sau khi quyết định để trở thành một nhà soạn nhạc, tôi nhận thấy rằng, như một người Nhật tôi nên kế thừa truyền thống của dân tộc tôi một cách có ý thức và rồi phát triển nó ra đồng thời khám phá được ngôn ngữ chung của nhân loại hơn là chấp nhận mù quáng những truyền thống cố hữu"⁽⁶⁾ Nhằm phát triển quốc tế tính cho tác phẩm của mình *Tōro Takemitsu* (từng được Igor Stravinsky khen ngợi) học cả nhạc cổ truyền Việt Nam để làm giàu cho chất liệu tạo thanh của ông.⁽⁷⁾

Trở lại "Con Đường Cái Quan" của Phạm Duy, theo thiên kiến cái nhìn mới của Duy Cường đáng khuyến khích vì sự thử nghiệm này sẽ cho giới thưởng ngoạn trẻ tuổi lớn lên tại quốc ngoại một cơ hội tiếp xúc với nền nhạc dân tộc. Không gì đến thẳng lòng người bằng những ngôn ngữ mình tiếp xúc hàng ngày đó là những âm thanh đại chúng lạ tai mà giới trẻ ưa chuộng. Tuy nhiên không vì thế mà hy sinh cái tinh túy của di sản âm nhạc dân tộc.

CHÚ THÍCH:

(1) PHẠM DUY. *Hồi Ký - Thời Phân Chia Quốc Cộng*. PDC Misical Productions. Midway City. 1991. Trang 75.

(2) PHẠM DUY. *Ca Khúc Cho Ngày Mai*. Quảng Hóa 1970. Sài Gòn.

(3) Hệ thống đo những vi quang bằng cents do *Alexander John Ellis*, một nhà toán học người Anh tìm ra năm 1884. Ông chia mỗi nửa cung của hệ thống âm nhạc điều hòa Tây Phương làm 100 phần bằng nhau. Bài viết của ông tựa đề "*On The Misical Scales of Various Nations*" (1885), đặt viên gạch quan trọng đầu tiên cho ngành Âm Nhạc Dân Tộc Học của thế giới.

(4) Phạm Văn Kỳ Thanh - "*Lạc Âm Thiều*" - Văn Học (1988) - Hoa Kỳ. Trang 24-31.

(5) Hà Văn Thụ-La Văn Lô - *Văn Hóa Tây Nùng* - Nhà Xuất Bản Văn Hóa, Hà Nội (1984), trang 86.

(6) Yuasa, Jōji. "*Music As A Reflection of a Composer's Cosmology*." *Perspective of New Music*. Vol. 27, No.2. Summer 1989, page 118, 119.

(7) Tōro Takemitsu. "*Tōru Takemitsu with Tania Cronin and Hilary Tann*." *Ibid*. p. 211.