

Phạm Văn Kỳ Thanh

## Thế giới ca khúc Phạm Duy.

Ca khúc Phạm Duy có mặt từ lúc tôi chưa ra đời. Đến giờ ở lứa tuổi trung niên tôi vẫn được nghe những lời ca luôn mới của Phạm Duy hàng ngày. Phạm Duy đã mang nhiều loại cảm xúc khác nhau đến nhiều lứa tuổi và thành giả của ông thuộc mọi tầng lớp trong xã hội Việt Nam. Vì tính cách đa dạng và sức sáng tác phong phú của ông, ca khúc Phạm Duy phải là một thế giới trong đó âm nhạc, thi ca và triết học hoà điệu rất vi diệu. Như thế, đứng ở từng mảnh đất nhỏ trong thế giới ca khúc Phạm Duy, mỗi loại khán thính giả với trình độ cảm nhận khác nhau, thưởng thức và có những phản ứng tình cảm, lý trí khác nhau. Từ những phản ứng khác nhau đó, ca khúc Phạm Duy luôn luôn tạo nên những đề tài gây ra ngộ nhận, mâu thuẫn hoặc đón nhận nhiệt tình.

Phạm Duy là nhân chứng của hai loại lịch sử: lịch sử đất nước (trong đó có chính trị và sử nhạc) và lịch sử của chính ông (tình ca đôi lứa và tình ca một mình). Vì là một nhân chứng không phê phán về sự kiện ghi nhận, cho nên ông là đại diện của nhiều lớp người và không cần ứng cử mà vẫn có phiếu. Hơn nữa khi phê bình ca khúc ông về phương diện nhạc thuật, thi ca và triết học nếu không giới định thời gian làm mốc điểm sẽ dễ bị rơi vào tình trạng giống như bình luận gia chính trị dựa vào tin tức của tờ báo cũ. Ca khúc Phạm Duy luôn luôn bỏ rơi người nghe, nếu người nghe không theo kịp được sức sáng tạo của ông. Ca khúc Phạm Duy luôn luôn đổi mới về nhạc thuật, lời ca, và tư tưởng.

Với mong ước nhỏ nhoi để giới thiệu nhạc thuật Việt Nam với người ngoại quốc cũng như để giúp các nhạc sĩ Việt Nam trong tương lai tại quốc ngoại hiểu rõ hơn về đất nước mình bằng âm thanh, tôi đã khởi sự thiên khảo luận Anh ngữ "*An Odyssey to Vietnamese Music*". Trong đó tôi cố gắng đối chiếu hai hệ thống lý thuyết âm nhạc điều hoà Tây phương và hệ thống lý thuyết ngũ cung Việt Nam song song với sự đối chiếu nhạc ngữ để phân tích

hai phần của nhạc Việt: cổ nhạc và tân nhạc.

Ca khúc Phạm Duy đã chiếm một phần rất lớn trong thiên Tân nhạc Việt của tập khảo luận. Đây cũng là cơ hội rất may để tôi được khảo cứu về âm nhạc Phạm Duy kỹ càng hơn. Tuy nhiên, tôi cũng gặp khó khăn về phương diện bố cục của tập khảo luận. Nếu viết tương đối đầy đủ về nhạc mục ca khúc Phạm Duy, số trang dành cho ông sẽ làm toàn tập khảo luận bất cân đối. Vì thế tôi đã có ý định viết hẳn một cuốn sách về ca khúc Phạm Duy, còn trong khảo luận "*An Odyssey to Vietnamse Music*"; tôi chỉ tóm lược những nét chính của nhạc thuật Phạm Duy. Đó là lý do chính tôi bắt đầu tập khảo luận thứ hai bằng Anh ngữ "*Phạm Duy's Music — A Technical Analysis*". Để đi đến sự phân tích nhạc thuật Phạm Duy về phương diện âm nhạc học (musicology), tôi phải làm hai công việc cần thiết: Điềm qua nhạc mục Phạm Duy và thu tập những tài liệu viết về ca khúc Phạm Duy. Cả hai công việc này đều mang lại cho tôi những kinh nghiệm hứng thú. Ở đây, tôi không có ý trình bày tất cả tập khảo luận về ca khúc Phạm Duy. Vì thứ nhất, tập khảo luận này chưa viết xong. Thứ hai, nó có thể không thích hợp với bài báo vì quá nặng về kỹ thuật khảo nhạc. Cho nên, tôi chỉ có ý định chia sẻ những kinh nghiệm trong khi khảo cứu về ca khúc Phạm Duy.

### A. NHỮNG KHUYNH HƯỚNG CHÍNH TRONG NHẠC MỤC PHẠM DUY.

Từ năm 1942 đến tháng Tư 1975, Phạm Duy đã sáng tác hơn một nghìn nhạc phẩm. Từ năm 1975 đến 1985 khoảng 120 nhạc phẩm được ra đời. Trong gần nửa thế kỷ sáng tác, ông đã dàn trải những nhạc phẩm của ông qua nhiều thể loại sáng tác và khuyneh hướng khác nhau.

#### 1. NHẠC HÙNG (1944-1946). <sup>ĐNC</sup>

Bằng những hình tượng cổ điển đi vào nhạc hùng bằng những nhạc phẩm "*Giương tràng sĩ*", "*Chiến sĩ vô danh*", ...

#### 2. NHẠC KHÁNG CHIẾN (1945-1950).

(Từ "*Xuất quân*" đến "*Bà Mẹ Gio Linh*"). Trong giai đoạn này những hình tượng cổ điển đã biến mất để dành cho những kháng chiến quân yêu nước chống ngoại xâm. Những nhạc phẩm sáng tác trong thời gian kháng chiến đã đánh dấu một biến đổi quan trọng của ca khúc Phạm Duy về cả hai phương diện nhạc thuật và tư tưởng. Sau này ở Miền Nam Việt Nam những nhạc phẩm như "*Khởi hành*", "*Đoàn quân Việt Nam*" vẫn còn vang lên ở những quân trường hoặc những trung tâm huấn luyện quân sự.

Kể từ năm 1947 trở đi ông phổ biến những nhạc phẩm mà ông gọi là *Dân ca mới*. Những ca khúc tiêu biểu có thể kể đến:

"*Nhớ người thương binh*", "*Dẫn dờ*", "*Mùa đông chiến sĩ*", "*Tiếng hát trên sông Lô*", "*Ru con*", "*Nương chiều*", "*Nhớ người ra đi*", v.v...

Khuynh hướng dân ca mới rất quan trọng, không những đối với cả nền tân nhạc Việt Nam. Nó được ví như xương sống của âm nhạc Việt Nam hiện đại. Dân ca mới của Phạm Duy phát triển từ năm 1947 đến nay đã cung cấp cho người thưởng lãm những ca khúc đầy ấp tình tự quê hương như "*Tình Ca*" ("Tôi Yêu Tiếng Nước Tôi") chẳng hạn. Cứ theo trục phát triển đó, lần lượt trường ca "*Con đường cái quan*", trường ca "*Mẹ Việt Nam*" và tổ khúc "*Bầy Chim Bỏ Xứ*" (sắp hoàn tất) được ra đời. Bên cạnh trục dân ca mới vừa kể trên, những ngã rẽ *Tâm ca*, *Tục ca*, *Đạo ca*, *Hoan ca*, *Bình ca*, *Bé nữ ca*, *Tị nạn ca* (1978), *Ngục ca* (1980), *Hoàng Cầm Ca* (1984) lần lượt xuất hiện như những phản ứng có tính cách xã hội, chính trị và triết học để phản kháng cuộc sống và ngoại cảnh. Ngoài ra ông cũng sáng tác những ca khúc phụng sự xã hội cho cơ quan xây dựng nông thôn.

#### 4. KHUYNH HƯỚNG NHẠC TÌNH.

(*Tình ca đôi lứa và Tình ca một mình*).

Cũng song song với những khuynh hướng kể trên, nhạc tình Phạm Duy cũng được nuôi dưỡng và qua nhiều thử thách đã cố gắng hiển cho đời những bản tình ca bất hủ. Những nhạc bản này phải kể từ sáng tác đầu tay "*Cô hái mơ*" (phổ thơ Nguyễn Bính) vào năm 1942 qua "*Cây đàn bỏ quên*", "*Tình kỷ nữ*" đến tập "*Tình ca*" (phổ thơ Cung Trầm Tưởng) và sau này là "*Thương tình ca*", "*Ngày đó chúng mình*", "*Mùa thu chết*", v.v...

Qua số lượng hơn một nghìn nhạc bản và được sơ lược xếp loại như trên theo từng khuynh hướng, quả âm nhạc Phạm Duy là một thế giới âm thanh. Nếu không xác định vị trí của mình khi nghiên cứu, phê bình hoặc bày tỏ cảm tưởng, người nghe rất dễ bị lạc vào "Mê hồn trận". Nếu muốn có một cái nhìn Tổng Quan về âm nhạc Phạm Duy, điều tất yếu là phải nắm vững nhạc mục và hiểu tường tận từng khuynh hướng âm nhạc Phạm Duy. Ngoài ra, như đã nói trên ca khúc Phạm Duy là những phản ứng chủ quan đối với những tác động khách quan từ xã hội mang vào. Cho nên, bối cảnh lịch sử cũng phải được xét đến kỹ lưỡng.

## B. THẾ GIỚI ÂM NHẠC PHẠM DUY NHÌN TỪ NHIỀU PHÍA.

Trong thời gian nghiên cứu về âm nhạc Phạm Duy, tôi đã đầu tư tập được những tài liệu từ năm 1959 đến bây giờ (1987) của

những người có thẩm quyền thuộc giới âm nhạc, văn chương, báo chí, trí thức khoa bảng, nhà giáo, nhà thơ Việt Nam lẫn ngoại quốc viết về Phạm Duy. Số tài liệu này có thể thiếu sót nhưng cũng tạm để tôi thấy yên chí không viết tới những điều những tác giả khác đã đề cập đến.

Vì ca khúc Phạm Duy luôn mới về cả lời, nhạc và tư tưởng do những khám phá không ngừng về nghĩa ngữ học (semanticism), nhạc thuật (composition technique of song writing) và nhân sinh quan, cho nên theo thiên ý, trình bày những ý kiến của thính giả theo niên kỷ (chronical) tiện nhất để thấy những thiếu sót, mâu thuẫn của chính người cho ý kiến và âm nhạc Phạm Duy.

### 1. LÊ HOÀNG LONG VÀ ÂM NHẠC PHẠM DUY.

Có lẽ trong lịch sử tân nhạc Việt Nam, nhạc sĩ Lê Hoàng Long là người đầu tiên đi vào lãnh vực phê bình âm nhạc. Vào năm 1959, cơ sở xuất bản Tự Do đã giới thiệu tập I thiên khảo luận "*Nhạc sĩ danh tiếng hiện đại*" của Lê Hoàng Long tại Sài Gòn. Trong tập I này những nhạc sĩ Dương Thiệu Tước, Nguyễn Hữu Ba, Lê Thương, Võ Đức Thu và Phạm Duy được nhắc tới.

Trong gần 40 trang dành cho Phạm Duy, ông Lê Hoàng Long đã điếm qua những ca khúc: *Tình Ca*, *Tiếng Đàn Tôi*, *Khởi Tình Trương Chi*, *Khởi Hành*, *Tiếng Sáo Thiên Thai*, *Về Miền Trung*, *Nhớ Người Thương Binh*, *Vợ Chờng Quê*, *Bà Mẹ Nuôi* (hay *Bà Mẹ Gio Linh*). Tự chung ông cũng ghi nhận được những nét chính của âm nhạc Phạm Duy từ 1942 đến 1959. Theo Lê Hoàng Long, nhạc Phạm Duy có ưu điểm đã đưa âm hưởng dân ca cổ truyền vào tân nhạc. Chẳng hạn như điệu "Cò Lả" trong phần cuối của "*Nhớ người thương binh*" — điệu "Ru con miền Bắc" trong nhạc phẩm "*Ru con*" — điệu "Trống quân" trong "*Vợ chờng quê*" — điệu "Ru con Quảng Bình" trong "*Bà Mẹ Nuôi*" (hay "*Bà Mẹ Gio Linh*") — điệu "Đò đưa Miền Bắc" trong "*Nhớ người ra đi*". Về lời, ông Lê Hoàng Long cũng phải công nhận Phạm Duy là một trong những nhạc sĩ làm lời ca hay nhất. Về khuyết điểm, ông Lê Hoàng Long có nhắc đến lỗi về cân phương trong "*Tiếng Đàn Tôi*". Ngoài ra ông cho rằng Phạm Duy chưa xử dụng thuần thực âm điệu dân ca nguyên thủy trong những ca khúc, chẳng hạn điệu "Ru con miền Bắc" trong "*Ru con*". Ông Lê Hoàng Long đã đánh cho Phạm Duy một sự cảm phục và ưu ái đúng mức khi điếm qua những ca khúc nói trên. Điều đáng lưu ý là tính cho đến năm 1959, ông Lê Hoàng Long chỉ mới có cơ hội khảo sát chưa đến một phần tư nhạc mục Phạm Duy kể từ 1942 đến 1987. Điều thiếu may mắn cho ông Lê Hoàng Long là những "Tác Phẩm Lớn" của Phạm Duy xuất hiện từ 1960 trở về sau, chẳng hạn trường ca "*Con Đường Cái Quan*" xuất hiện vào năm 1960, trường ca "*Mẹ Việt Nam*" ra đời năm 1964...



Nếu kể về phương diện sử nhạc, ông Lê Hoàng Long đã làm một việc đáng tri ân đối với người hậu sinh. Nhưng trên phương diện phê bình nhạc thuật Phạm Duy, ông thiếu sót rất nhiều và những điều nhắc đến quá giản lược. Tôi sẽ đề cập đến những điểm này trong một dịp khác.

## 2. DIỄN ĐÀN TỔNG HỢP ĐẦU TIÊN VỀ ÂM NHẠC PHẠM DUY—BÁO VĂN HỌC SỐ 102, 3-1970.

Năm 1970 có lẽ là một niên kỷ đáng ghi nhớ vì đây là lần đầu tiên âm nhạc Phạm Duy được mổ xẻ bởi một diễn đàn tổng hợp trong đó có thể nhắc đến các giới âm nhạc, kỹ giả, nhà văn, nhà thơ, trí thức khoa bảng, giáo chức, nhạc sinh. Mỗi người nhìn âm nhạc theo kiến thức chuyên môn và lãnh vực hoạt động của mình.

### • GIỚI ÂM NHẠC.

Đối với những người trẻ tuổi nhất trong giới âm nhạc, đó là những nhạc sinh trường Quốc Gia Âm Nhạc ở Sài Gòn, Phạm Duy luôn luôn là thần tượng của họ. Chính vì thái độ “đần thần”, “chịu chơi” và “gần gũi với học trò” của Phạm Duy (đa số các nhạc sinh đều xem Phạm Duy là thầy của họ) khiến ông rất được lòng giới trẻ. Hình như đến bây giờ ở lứa tuổi gần 70, ông vẫn gần gũi với giới trẻ, ông không bao giờ xa bỏ tầng lớp thanh niên, cho nên ông là hình bóng luôn luôn họ đặt niềm tin tưởng về nghệ thuật lẫn những phần ứng về hoàn cảnh đất nước. Ông luôn luôn có mặt nếu giới trẻ cần ông. Ở quê nhà, ông đã diu giắt trăm ca, du ca, cán bộ xây dựng nông thôn. Trên xứ lạ quê người, ông vẫn còn làm công việc như vậy đối với hưng ca. Với mái tóc bạc phơ ông vẫn “hồ hởi” vỗ đàn kể chuyện bằng lời ca những biến cố lịch sử đang thời.

Về phía những giáo sư âm nhạc phân khoa cổ điển Tây phương như Nguyễn Phụng (Giám Đốc trường Quốc Gia Âm Nhạc) và Nghiêm Phú Phi (Giám Học trường Quốc Gia Âm Nhạc) đều cảm phục về công trình mang dân ca vào tân nhạc Việt của Phạm Duy. Nhưng giáo sư Nguyễn Phụng còn kỳ vọng ở Phạm Duy những tác phẩm sử dụng hình thức phức tạp hơn về hoà âm, phối khí và diễn tấu của khoa sáng tác (composition musicale). Về điểm này ông quên rằng nhạc sĩ Phạm Duy đã tu nghiệp hai năm tại Pháp về nhạc học và chính Phạm Duy đã chọn cho mình con đường diễn tấu bằng ca khúc để chuyển đạt âm điệu đến người nghe thuộc mọi tầng lớp trong xã hội.

Về phía cổ nhạc, giáo sư Nguyễn Hữu Ba không đồng ý với Phạm Duy khi gọi những ca khúc của ông có âm hưởng dân ca là dân ca mới, thí dụ như “*Dân Ca Nhớ Người Thương Bình*”.

Giáo sư Nguyễn Hữu Ba đứng trên quan niệm định nghĩa dân ca của các tự điển âm nhạc cho rằng dân ca phải là những bài hát cổ

và không có tác giả. (Willi Appel và Ralph Daniel, tác giả The Harvard Dictionary of Music cũng đồng quan điểm với giáo sư Nguyễn Hữu Ba). Giáo sư Nguyễn Hữu Ba cũng phàn nàn rằng trong trường ca “*Con đường cái quan*”, nhạc bản “*Tình tự tin*” Phạm Duy mang vào những khúc đoan dân ca nguyên thủy, ông không nên tự cho mình là tác giả của những điệp khúc này, và nên ghi chú rõ ràng xuất xứ.

Những ý kiến của giáo sư quả có đúng nhưng hơi nghiêm khắc vì bất cứ văn nghệ phẩm nào chẳng có tác giả lúc khởi đầu. Hơn nữa không cứ gì Phạm Duy, các nhạc sĩ ở Miền Nam lẫn Miền Bắc trong thời gian này cải biến và đưa vào những nhạc bản của họ những điệu khúc dân ca nguyên thủy rất là thường.

Nhạc sĩ Lê Thương với lòng độ lượng sẵn có của một người bạn chí tình của Phạm Duy cũng phải công nhận Phạm Duy có cả nhạc tài lẫn văn tài. Có lẽ cũng tha thiết với dân ca như Phạm Duy nên Lê Thương hiểu Phạm Duy hơn các nhạc sĩ khác. Nhạc sĩ Lê Thương, tác giả của tam ca khúc “*Hòn Vọng Phu*”, “*Đào Ca Tạp Khúc*”... cũng đã khai thác văn ngữ dân gian và khúc điệu dân ca tài tình không kém gì Phạm Duy trong những ca khúc của ông.

Người cuối cùng cho những nhận xét rất giá trị về nhạc thuật Phạm Duy là nhà nhạc học Trần Văn Khê, tác giả khảo luận “*La Musique Vietnamienne*” (1962) và “*Viet Nam, Les Traditions Musicales*” (1967), tài liệu được hầu hết các tác giả ngoại quốc tham khảo khi nghiên cứu về nhạc Việt Nam. Tuy nhiên những khảo luận nói trên cũng chưa phải là công trình nghiên cứu nghiêm chỉnh về âm nhạc Việt Nam đầu tiên. Năm 1919, “*Bulletin des amis du vieux Hue*” đã cho đăng trọn bộ khảo luận rất công phu của cụ Tấn Sĩ Hoàng Yến tài liệu Pháp ngữ “*La Musique à Hue, Đờn Nguyệt et Đờn Tranh*”. Và năm 1935, “*Bulletin de la Société des Etudes Indochinoises*” đã cho xuất bản tập khảo luận “*Etude sur la musique sino-Vietnamienne et les chants populaires du Viet Nam*”, tác giả là cụ Nguyễn Đình Lai, thúc phụ của giáo sư ngữ học Nguyễn Đình Hoà.

Cho ý kiến tổng quát về trường ca “*Con đường cái quan*”, nhà nhạc học Trần Văn Khê nhấn mạnh 3 điểm: cách chép nhạc, cách qui những nhấn rung, và ý kiến về hành khúc “*Cầu Long Giang*” và “*Cầm on cái cối cái chày*”. Đại loại theo ý kiến của ông Trần Văn Khê nhạc sĩ Phạm Duy không nên để dấu hoá biểu (Armature) ở đầu bản nhạc và chỉ nên dùng dấu hoá bất thường (irregular alterations) khi cần để tránh sự lẫn lộn với những ca khúc nặng về nhạc thể (tonal music). Theo ông những đoan khúc trong trường ca “*Con đường cái quan*” nặng về nhạc điệu (modal music). Điểm thứ hai là khi sử dụng những âm hưởng dân ca nhạc sĩ Phạm Duy nên có dấu hiệu trên những nốt cần phải nhấn. Nếu để trống trơn

âm thanh của hệ thống điều hoà Tây phương sẽ làm mất màu sắc của nhạc ngữ cung Đông phương. Điểm thứ ba là trong những khúc điệu diễn tả cuộc hành trình của ca khúc vào tới miền Nam đã mất hẳn "đân ca tính" và rất "ngoại lai". Vì có kiến thức uyên bác về cả nhạc Tây phương lẫn Đông phương nên những ý kiến của nhà nhạc học họ Trần rất có giá trị về phương diện nhạc thuật. Duy có điểm về cách ghép nhạc, nhạc sĩ Phạm Duy cũng đã bào chữa rằng: ông cố ý để dấu hoá biểu ở đầu bản nhạc để những người diễn tấu chọn hài âm phụ đệm cho dễ.

● *GIỚI VĂN, THÍ SĨ, GIÁO CHỨC.*

Báo Văn Học số 102, 3/1970 cũng cho đăng lại những bài viết báo năm 1966 của những nhà giáo Nguyễn văn Trung (nguyên khoa trưởng đại học Văn Khoa, viện đại học Saigon), Lý Chánh Trung, Nguyễn văn Đậu (nguyên giáo sư Chu văn An) và của Thích Mãn Giác (không thấy đề niên biểu). Về Tâm ca của Phạm Duy (Lá Bối xuất bản năm 1965). Nguyễn văn Trung, Lý Chánh Trung đứng về một phe phủ nhận Tâm ca và Nguyễn văn Đậu, Thích Mãn Giác đứng về phe bênh vực Tâm ca. Giáo sư Nguyễn văn Trung và Lý Chánh Trung đều bị xúc động mãnh liệt khi nghe Tâm ca, nhưng sau đó hai ông dùng lý trí để phản tỉnh và phủ nhận những xúc cảm này. Đứng trên bình diện chính trị hai ông cho thái độ "phản chiến" của Tâm ca là giả trá, mê hoặc không thích hợp với tình hình đất nước. Nói trắng ra Tâm ca chẳng giải quyết được gì theo ý muốn của hai ông. Thích Mãn Giác đứng trên quan niệm triết học cho Tâm ca là những tiếng chuông thức tỉnh lòng người và có tác dụng giáo hoá nhất là đối với những người gây ra cuộc chiến. Ông Nguyễn văn Đậu cho rằng Tâm ca nói lên những mâu thuẫn tinh cảm, những phi lý của thái độ người đối với người trong chiến tranh. Tuy nhiên nếu nhìn tổng toàn, Tâm ca có lối hoá giải của chính nó là vì tác giả của nó chỉ là chứng nhân lịch sử và không có ý kiến riêng về một lối giải quyết cho những mâu thuẫn nêu ra. Mà thật vậy chín năm sau (1975) của những bài viết trên, cộng sản lấy nốt miền Nam, những mâu thuẫn "cái cọ này kia" về Tâm ca đã được giải quyết "gọn lòn".

**3. TRƯỜNG HỢP GEORGES ETIENNE GAUTHIER,  
NHÀ NHẠC HỌC GIA NÃ ĐẠI, YẾU VIỆT NAM  
HƠN QUÊ HƯƠNG MINH (1/11/70—6/72).**

Giống già suốt hai năm rưỡi trời, trên báo Bách Khoa từ số 332 đến số 375, nhà nhạc học Gia Nã Đại, Georges Etienne Gauthier đã tận tình say mê viết về âm nhạc Phạm Duy trong 19 đề mục:

1. Mực khởi hành.

2. Khuôn mặt người nghệ sĩ.
3. Nói về các ảnh hưởng.
4. Sự lựa chọn về một hình thức diễn đạt.
5. Cảm hứng và công phu.
6. Diễn tiến của một sự nghiệp.
7. Bản chất.
8. Trên đường Việt tiến.
9. Đạo ca tiến về ánh sáng.
10. Việt Nam và lòng yêu nước.
11. Phạm Duy, một nghệ thuật khúc điệu:  
màu sắc của toàn thể.  
— Nói về màu sắc địa phương  
— Về nét vẽ và hình dáng  
— Nét hình và nhịp điệu.  
— Chung quanh khúc điệu Phạm Duy.
12. Con đường cái quan.
13. Mẹ Việt Nam.
14. Nghĩ về nghệ thuật của Thái Thanh.
15. Mấy lời kết thúc.

Qua mười chín đề mục kể trên, những kỹ thuật phân tích về âm nhạc học thực sự được sử dụng từ đề mục 11 trở đi cho đến đề mục 15 thì đề mục 14 nói về giọng ca Thái Thanh. Từ đề mục số 1 đến 11 nói về tiểu sử và con người Phạm Duy hơn là âm nhạc Phạm Duy. Thỉnh thoảng có phần hơi giống dài như: Xem chân dung Phạm Duy và bàn về hình tượng học, cũng như bình luận về chữ ký của Phạm Duy. Phần giá trị nhất là bàn về nhạc thuật Phạm Duy. Ông Gauthier đi từ những chi tiết tinh vi nhất như sự liên hệ giữa màu sắc của âm vực khi lựa chọn âm giai cho từng nhạc đề của ca khúc. Và nhất là sự lựa chọn ấy ảnh hưởng đến tinh cảm của ca khúc mà tác giả mong muốn người diễn đạt tôn trọng như thế nào. Điều này Gauthier rất đúng. Chỉ có Thái Thanh với thang ca (Echelle Musicale) rộng rãi mới diễn tả hết trầm bổng của ca khúc Phạm Duy và luôn luôn tôn trọng và giữ đúng âm thể chính ghi trên bản nhạc. Còn hầu hết các ca sĩ Việt Nam khác đều tự chọn cho mình một âm giai thích hợp với giọng hát của mình. Như thế màu sắc của bản nhạc đã bị hy sinh.

Tuy nhiên tôi không hoàn toàn đồng ý với ông Gauthier khi cho rằng tinh cảm của bài nhạc ràng buộc chặt chẽ với âm giai chính của bài nhạc đó. Tôi không hiểu ông căn cứ ở đâu âm giai *Do* để diễn tả sự "huy hoàng", *La* thứ là "u huyền", *Sol* trưởng là "thành thực", "vui vẻ", *Mi* thứ là "bâng khuâng", "kỳ quặc"... Trên phương diện cảm tính về âm thanh không thể chủ quan định một tinh cảm nhất định cho mỗi âm giai được. Ai bảo bài "*Tình sầu*" của Trịnh Công Sơn viết dưới âm giai *Sol* trưởng là "thành thực



vui vẻ" nếu như theo ý kiến ông Gauthier. Trong sự chuyển cung xa của một bài nhạc nhiều khi âm giai chính chỉ nghe loảng thoảng đôi lần, nhất là đối với những bản nhạc có âm hưởng dân ca của Phạm Duy nặng về chuyển điệu (change of mode) và chuyển hệ (metabole) hơn là chuyển cung (modulation).

Ông Gauthier đã dùng nhạc thuật Tây phương soi rọi khá kỹ vào ca khúc Phạm Duy. Ông đã phân tích những kỹ thuật xây dựng khúc điệu, như ảnh hưởng địa phương tính, và nhịp điệu trong âm nhạc Phạm Duy. Ngoài ra trường ca "Con đường cái quan" và trường ca "Mẹ Việt Nam" cũng được ông mổ xẻ chi tiết. Ở phần kết luận ông cũng thú nhận chưa đủ kiến thức về nhạc ngũ cung Việt Nam để cho ý kiến về âm nhạc Phạm Duy cận kề hơn. Điều này cũng là một điều thiếu xót lớn vì hầu hết những ca khúc Phạm Duy có âm hưởng dân ca phải dùng hệ thống lý thuyết ngũ cung Việt Nam để phân tích. Như đã nói ở đầu bài này, dân ca mới là xương sống của âm nhạc Phạm Duy, nó được khai thác từ những bài dân ca đơn lẻ sang ca khúc tính tự quê hương, vươn lên thành những trường ca "Con đường cái quan", "Mẹ Việt Nam" và bây giờ là "Bầy chim bồ xi". Thứ nữa, vì là người ngoại quốc ông cũng chưa hoàn toàn quán triệt nghĩa ngữ học (semanticism) Việt Nam để thấy được những tinh hoa của âm tiết (prosody) trong ca khúc Phạm Duy, một sự kết hợp tinh diệu giữa ngôn ngữ và âm nhạc. Điều này có thể chứng minh được bằng nhạc tính hiệu rất rõ trong ca khúc "Cổ Hồng".

Tuy nhiên, công trình của Gauthier cũng đáng tán phục vì ông là người đầu tiên và duy nhất (cho đến bây giờ) nghiên cứu nghiêm chỉnh về âm nhạc Phạm Duy. Điều tán phục hơn nữa, ông là người ngoại quốc.

#### 4. PHẠM DUY CÒN ĐÓ NỔI BUỒN VÀ PHẠM DUY ĐÃ CHẾT NHƯ THẾ NÀO ?

Tháng 3 năm 1971 nhà văn kiêm họa sĩ Tạ Tỵ cho ra mắt quyển "Phạm Duy còn đó nỗi buồn" để viết về những biến động tình cảm trong đời viết nhạc của Phạm Duy. Ấn bản này có giá trị về tiểu sử hơn là âm nhạc. Nhưng không vì thế mà thiếu giá trị, vì âm nhạc Phạm Duy là kết quả của những biến động tình cảm trong ông. Tháng 9, 1971 cơ sở Xuất Bản Văn Mới cho ra mắt "Phạm Duy đã chết như thế nào" của Nguyễn Trọng Văn với dụng đích chính trị tác giả đã kịch liệt thoá mạ Phạm Duy. Không thể xem cuốn sách này là một tài liệu phê bình đúng đắn được vì tác giả đã không nắm vững biện chứng pháp trong khi lý luận. Nghĩa là chỉ có phân đề và bỏ luôn tiền đề và hợp đề.

#### 5. NHỮNG Ý KIẾN RAI RẮC TỪ 1971 TỚI 1987

### VỀ ÂM NHẠC PHẠM DUY.

Trong suốt thời gian này Carl Howard viết "Music in a land of war", James Durst viết "Vietnam's premier song smith". Đây là những bài báo giới thiệu âm nhạc Phạm Duy với quần chúng Mỹ hơn là những khảo luận âm nhạc nghiêm chỉnh. Ông Nguyễn Ngọc Bích vào năm 1983 và 1985 làm hai lần tổng kết: 8 năm và 10 năm âm nhạc Phạm Duy tại hải ngoại. Đây là những bài báo giá trị, có tính cách sử nhạc hơn là phê phán.

Năm 1986, ông Vũ Huy Quang có tường trình một buổi nhạc thoại với Phạm Duy — Buổi nhạc thoại này nặng về tình hơn là lý. Tuy nhiên cũng giúp người có quan tâm đến âm nhạc Việt hải ngoại một cái nhìn cập nhật về đời sống của nhạc sĩ Phạm Duy.

Ngoài ra còn những tài liệu giá trị khác viết về âm nhạc và con người Phạm Duy của nhà văn Xuân Vũ Lê Mỹ Hương, tập khảo luận Anh ngữ "Phạm Duy and his forty years in music" của tác giả Trần văn Ân, đoản văn của nhà văn Duyên Anh, tất cả chưa xuất bản cho nên tôi xin phép đề cập đến vào dịp khác.

Cũng trong năm 1987 những buổi nhạc thoại rất giá trị giữa nhà báo Đỗ Ngọc Yến với Phạm Duy — Nhà nhạc học Hàn Vi, tác giả Trần văn Ân với Phạm Duy — những vấn đề lớn nhất về âm nhạc Phạm Duy được mổ xẻ trong những nhạc thoại này. Về việc phổ biến những nhạc thoại này độc giả có thể liên lạc thẳng với những nhân vật tham dự.

Tôi vừa lướt nhanh qua những tài liệu nghiên cứu, phê bình về cuộc đời và tác phẩm âm nhạc Phạm Duy với mục đích để độc giả thấy rằng âm nhạc Phạm Duy, thể hiện qua ca khúc của ông rộng lớn, bao la như một thế giới trong đó có nhiều phần đất mang đặc tính khác nhau. Đứng hẳn ra ngoài thế giới âm nhạc Phạm Duy nhìn vào bằng một tổng quan có thể nhìn thấy tất cả và có thể không nhìn thấy gì cả. Vì, nói một cách huyền hoặc, những gì chúng ta bắt đầu thấy, nghe được từ âm nhạc Phạm Duy, ông không còn ở đó nữa. Ông đã bỏ chúng ta và sang quãng đường khác trong hành trình âm nhạc của ông. Cho nên, người mến nhạc ông luôn luôn phải đuổi theo ông, hơn là chúng ta phải đợi những cảm xúc mới từ ông hoặc bắt đầu chán những gì ông đã cho chúng ta. Những gì chúng ta bàn luận về âm nhạc Phạm Duy chỉ là những bất gặp ở một thời điểm nào đó, nó như một tấm hình ghi lại từ một cuốn phim đang tiếp tục diễn chiếu. Vì thế những khái lược tôi vừa trình bày ở trên cũng chỉ là những chiếc ảnh chụp vội và chưa chắc thu được những nét chính về thế giới âm nhạc Phạm Duy.

### C. TẠI SAO CA KHÚC PHẠM DUY ĐỂ ĐI VÀO LÒNG NGƯỜI. MỘT CHÚT PHÂN TÍCH NHẠC THUẬT.

Nếu thế giới âm nhạc Phạm Duy sinh động như đã nói trên, ma lực nào khiến người nghe bị thu hút? Bằng một ý kiến có thể chủ quan tôi xin trả lời hai yếu tố: Những *truyền thống* trong ca khúc Phạm Duy, và sự *sáng tạo* không ngừng những vật liệu, phương tiện mới cho cấu trúc ca khúc Phạm Duy.

Trong khi sáng tác ca khúc, tuy ông bao giờ cũng người ngoài đến những cái mới về cả hình thức lẫn nội dung. Nhưng nếu để ý ông vẫn duy trì một cái trục chính trong mọi ca khúc. Tuy nhiên trục này có thể quay nhưng thế đứng của nó với độ nghiêng thay đổi rất ít. Đó là những truyền thống trong âm nhạc Phạm Duy. Ngoài ra, ông vẫn có những sáng tạo về hình thức, nội dung chung quanh trục truyền thống nói trên.

#### ● NHỮNG TRUYỀN THỐNG TRONG CA KHÚC PHẠM DUY.

Nếu khảo sát những tác phẩm lớn của Phạm Duy như trường ca "Con đường cái quan", trường ca "Mẹ Việt Nam", tổ khúc "Bầy chim bồ xừ" (chỉ riêng đoạn đã soạn xong "Bầy chim buồn bã" và "Chim Quyên từ độ..."), "Hoàng Cầm Ca", "Đạo ca" và những ca khúc bất hủ như "Tình ca", các ca khúc thuộc khuynh hướng dân ca mới, phần lớn những âm điệu đều dựa trên sườn kiến trúc ngũ cung Việt Nam. Cái khéo của Phạm Duy là biến cải những âm giai ngũ cung mẫu như lý, hồ... thành những âm điệu tân kỳ của chính ông.

Vì dựa trên những âm giai mẫu của dân tộc đã thấm vào tiềm thức người Việt qua bao nhiêu thế hệ, những âm thanh trong ca khúc Phạm Duy vô hình chung khiêu động từ tiềm thức người nghe những âm thanh quen thuộc. Chẳng hạn khi nghe bài "Dặn Dò", chúng ta thấy quen thuộc ngay vì nó nhắc ta tới âm thanh gần gũi nào đó; chẳng hạn điệu ru con. Âm thanh của điệu ru, từ thuở lọt lòng mẹ, đã đến với chúng ta và thân quen với chúng ta. Hơn nữa, điệu ru đó đã được lưu truyền hàng ngàn năm, vì thế chúng ta chấp nhận ngay.

Âm nhạc Phạm Duy có truyền thống ngũ cung tiềm ẩn là vậy. Ca khúc nào không có truyền thống này khó mà được duy trì lâu bền, chính vì thế có một số ca khúc của Phạm Duy đã biến mất theo thời gian.

Đó là phần nhạc. Về lời ca, Phạm Duy luôn luôn bám sát vào sự biến chuyển của ngôn ngữ dân tộc. Chỉ cần cách nhau 10 năm, hai nhạc bản đã có khi hậu vận chương khác nhau. Ngoài ra, những nhạc điệu đều bị chi phối bởi luyện láy của ngôn ngữ, chính vì thế linh hồn của lời ca không bị mất, khiến tạo dựng ngay được hình ảnh và gây cảm xúc cho người nghe. Nhiều khi những tiếng đệm lọt vào lời ca như những chiếc bè nâng đỡ khúc điệu. Khảo sát phần lớn những ca khúc của Phạm Duy chúng ta sẽ bắt gặp những

tiếng đệm vô nghĩa, chẳng hạn như trong "Nhớ người thương binh" (1947):

"Chiều về trên cánh đồng xanh,  
Có nàng gánh lúa cho anh ra đi giết thù  
u u . . ."

Hoặc trong "Màu Thời Gian" (1985) (Phổ Thơ Đoàn Phú Tứ)  
"Sáng y ý y nay, tiếng chim thanh trong gió xanh diu  
huơng vương ảm..."

Những tiếng đệm vô nghĩa này chính lại là phương tiện để người hát biểu hiện hơi thở của cảm xúc và vì thế chuyển đạt được linh hồn của Lời ca đến người nghe. Hiện tượng này trong âm nhạc gọi là "figures" hay "riff". Trong khúc điệu chuyện ca (ballads) của dân ca hoặc ca khúc phổ thông của Hoa Kỳ chúng ta gặp rất nhiều tiếng đệm vô nghĩa như: "Ba Ba Ba, Doo Wa Diddy Diddy, Sha La La, Schooby Doody, Yeah, Yeah, Yeah..." Những tiếng đệm này được xem như một chiều không gian mới (Dimension) của ca khúc để giúp cho khúc điệu có nhịp thở (dancing pulse) và như thế biểu hiện cảm xúc trọn vẹn hơn. Trong một số trường hợp tiếng đệm vô nghĩa buộc chặt những yếu tố khác như cao độ, trường độ, cường độ của ca khúc lại với nhau và tạo thành một khối âm điệu bất khả phân.

Theo một số nhà ngữ học, trước khi có ngôn ngữ nói con người thường truyền đạt tình cảm bằng những âm thanh vô nghĩa giống như của loài thú. Lời truyền đạt này nhiều khi lại trọn vẹn hơn sự phát triển bằng lời nói. Chẳng hạn khi được hỏi về cái đau của hai người vừa đụng đầu nhau. Người thứ nhất diễn tả bằng ngôn ngữ, người thứ hai chỉ nhắc lại tiếng kêu vô nghĩa theo ý kiến chủ quan của người thí nghiệm, tiếng kêu diễn tả cái đau trọn vẹn hơn ngôn từ có nghĩa lý.

Dựa trên những trục truyền thống song song nói trên, Phạm Duy luôn đi tìm cái mới trong ca khúc của ông về cả nhạc thuật lẫn lời ca. Chính vì thế ca khúc mới của ông luôn luôn được đón nhận vì mang món ăn lạ miệng đến người thưởng thức. Đôi khi, vì thành kiến hoặc quá nặng với kỷ niệm người nghe than phiền: "Nhạc Phạm Duy bây giờ không hay bằng thời kháng chiến" hoặc "Nhạc tình của Phạm Duy bây giờ tôi không thấy hay bằng những ca khúc ngày xưa như "Ngày đó chúng mình", (vì khi nghe bài này cả một cuộc tình của tôi hiện về). Một người bình thường nghe nhạc Phạm Duy bằng kỷ niệm và cảm xúc cũ nhưng không bằng nhận xét nhạc thuật. Nếu soi rọi vào sự sáng tạo luôn luôn của ca khúc Phạm Duy chúng ta còn thấy những nét đẹp tân kỳ khác.

#### ● SỰ SÁNG TẠO TRONG CA KHÚC PHẠM DUY.

*Sự sáng tạo về lời ca và cú pháp*: Ở đây tôi không đề cập tới



tính cách văn chương hay thi tính của lời ca. Phê bình và phân tích phần này để dành cho các nhà văn, nhà thơ, những nhà nghiên cứu ngữ học. Tôi chỉ có một nhận xét khái quát rằng lối viết lời ca của Phạm Duy về cú pháp rất độc đáo và luôn luôn mới. Tài tình nhất là khi Phạm Duy phổ thơ của người khác.

Trong ca khúc, cú pháp của lời ca theo cú pháp của khúc điệu, vì nốt nhạc và lời đi với nhau. Những ca khúc của Phạm Duy không nhất thiết theo bố cục cổ điển như Lưỡng cú (Binary: A-B), Tam cú (Ternary A-B-A), Tứ cú (A-A-B-A)... Ngoài ra trong một câu nhạc (phrase) hoặc phân câu cũng không tuân theo một số trường canh nhất định. Điều này đã được ông Lê Hoàng Long bàn đến trong ca khúc "Tiếng Đàn Tôi" khi đứng trên căn bản nhạc luật cổ điển để phê bình rằng Phạm Duy đã mắc vào khuyết điểm khi trải có 7 trường canh (từ trường canh 12 đến 19) trong một câu nhạc, trong khi trước đó trải 8 trường canh (từ trường canh 5 đến 12). Ngày nay những ca khúc phổ thông tân thời phần lớn đã phá luật căn phương cổ điển này. Điều đáng nói tới ở đây là Phạm Duy rất tài tình khi dẫn ý nhạc qua lối dẫn chữ. Thường ra mỗi khi viết ca khúc, các nhạc sĩ thường giới thiệu một mẫu câu (pattern) rồi khai triển theo mẫu đó và căn tạo thành những câu căn phương (sequences) sau này. Lối viết biên ngẫu đó được đa số các nhạc sĩ Việt Nam sử dụng. Trong bài "Tình ca" ông phá bỏ lối viết biên ngẫu nói trên:

"Tôi yêu tiếng nước tôi (5 chữ)  
Từ khi mới ra đời (5 chữ)  
Người ơi! (2 chữ)  
Mẹ hiền ru những câu xa vời (7 chữ)  
À a ơi (tiếng đệm-riff)  
Tiếng ru muôn đời (4 chữ)

Trong đoạn trên trừ hai câu đầu mỗi câu 5 chữ, những câu sau đều có chiều dài khác nhau. Đó là lối nhập đề độc đáo của Phạm Duy mà trong khuôn khổ bài viết này mà tôi không thể nêu ra bằng cách dẫn chứng nhiều ca khúc khác của ông

#### • SỰ SÁNG TẠO VỀ NHẠC TRONG CA KHÚC PHẠM DUY: NHỮNG KÍCH THƯỚC ĐẶC BIỆT

**Cao độ:** Nhạc Phạm Duy thường lên bổng xuống trầm và sử dụng âm vực rất rộng rãi. Đặc tính này chúng ta không tìm thấy ở dân ca Việt Nam và rất ít trong tân nhạc Việt. Vì thế giọng ca Thái Thanh thích hợp nhất để diễn ca khúc Phạm Duy, vì cô có một thang ca (Echelle musicale) rất rộng. Ông thường tạo những quãng xa trong lời ca, cũng như những quãng nghịch nhĩ (dissonant) khiến người diễn phải vững nhạc pháp (solfège) lắm mới diễn tả

nổi. Đó là nói về những ca khúc đòi hỏi khả năng đặc biệt của người hát (Virtuosity). Tuy nhiên, trong những ca khúc đại chúng ông lại sử dụng kỹ thuật truyền đạt khác.

**Trường độ:** Như đã nói ở phần bàn về lời ca và cú pháp. Chiều dài câu nhạc của ca khúc Phạm Duy ít chịu theo một khuôn thước chặt hẹp nào. Ngay cả khi phổ thơ ông cũng hoán từ hoặc cải từ rất tài tình. Như thế ông tránh được sự nhàm chán của biên ngẫu.

**Âm tiết (prosody):** Sự kết hợp tuyệt diệu giữa nhạc và lời trong ca khúc Phạm Duy khiến ông gợi ngay được hình ảnh hoặc truyền ngay được cảm xúc đến người nghe. Hát ca khúc Phạm Duy người diễn nếu muốn được gọi là thành công phải đạt tới mức thờ cùng nhịp thờ của người nghe. Có nghĩa là người diễn phải hiểu và diễn được đúng âm tiết của câu hát. Nói rõ hơn là câu hát Phạm Duy rất gần với lời nói (approximate human speech). Chẳng hạn trong câu hát đồng dao của nhi đồng Hoa Kỳ:

"London Bridge is falling down, falling down, falling down..."

Sự nhắc lại ba lần chữ "Falling" ở một âm thanh thấp hơn 2 chữ trước và sau khiến chúng ta cảm thấy Cầu London đang đập đình, oằn xuống và muốn gãy.

Trong ca khúc Phạm Duy, sự lão luyện xử dụng âm tiết của ông cũng cho chúng ta những hình ảnh và cảm xúc nói trên.

Chẳng hạn trong phần điệp khúc của *Gánh Lúa* (1949):

"Gánh, gánh, gánh, gánh thóc về,  
Gánh gánh gánh, gánh thóc về,  
Gánh thóc về, gánh thóc về  
Gánh về, gánh về, gánh về, gánh về..."

Sự nhắc đi nhắc lại tiếng "gánh" ở nhịp điệu dồn dập khác nhau khiến chúng ta được gợi ngay sự nhịp nhàng, kéo kịt của những gánh lúa nặng trĩu đè lên vai người nông dân. Ở ca khúc "Cỏ Hồng" (1970), Phạm Duy đã sử dụng âm tiết tuyệt hảo khi kết hợp được tất cả các kích thước âm thanh: cao độ, trường độ, cường độ và luôn cả cảm xúc của lời ca cùng một lúc khiến điểm hoan lạc tuyệt đỉnh được diễn tả trọn vẹn:

"... Ngã em trên cỏ hoang  
Trời trong em  
Đời choáng vãng  
Rồi run lên  
Cùng gió bốn miền  
Cỏ không tên  
Nằm thênh thang  
Rồi vươn lên  
Vì ta yêu nàng

Hỡi ơi ! con dùi ngoan  
Hỡi ơi ! Cờ hồng hoang..."

**Sườn kiến trúc âm thanh** : Phần lớn ca khúc dân ca phát triển và trong những tác phẩm lớn như "Con Đường Cái Quan", "Mẹ Việt Nam", và bây giờ "Bầy Chim Bỏ Xứ" (tiểu khúc "Bầy Chim Buồn bã" và "Chim Quyên Từ Độ"...). Phạm Duy không xây dựng hẳn trên hệ thống âm nhạc thiên về chủ thể (Tonal Music) hoặc âm nhạc thiên về điệu thức (modal music). Nếu chỉ dùng lý thuyết của một trong hai hệ thống âm nhạc đó không thôi, chưa đủ để phân tích âm nhạc Phạm Duy. Đó là đề tài đã được bàn cãi sôi nổi trong đó có quan niệm của ông Đào Sĩ Chu đứng trên phương diện âm nhạc chủ thể. Ông Nguyễn Hữu Ba và Trần Văn Khê đứng trên quan điểm âm nhạc điệu thức để phê bình trường ca "Con Đường Cái Quan" của Phạm Duy. Thật ra nhạc thuật Phạm Duy tổng hợp cả hai hệ thống đó.

**Thể nhạc (forms)** : Phạm Duy trong "Con Đường Cái Quan" và "Mẹ Việt Nam" đã dùng thể loại trường ca. Thể loại này chỉ thấy được sử dụng rất ít trong tân nhạc Việt. Theo tôi được biết những tác giả sau đây đã dùng thể loại này:

- Lê Thương với Tam ca khúc "Hòn Vọng Phu"
- Nguyễn Văn Quý với Trường ca khúc "Ý Nhạc Chơi Vơi"
- Văn Cao với Trường ca "Sông Lô"
- Phạm Duy với Trường ca "Con Đường Cái Quan" và "Mẹ Việt Nam"
- Phạm Đình Chương với "Hội Trưng Dưng"
- Cung Tiến với "Mùa Hoa Nở" và gần đây Liên ca khúc "Vang Vang Trời Vào Xuân"
- Trần Bửu Đức (tức Tống Ngọc Hạp) với "Việt Nam Sử Ca Đại Hợp Xướng"
- Hoàng Thi Thơ với "Ngày Trọng Đại", "Màu Hồng Sử Xanh".

Ngoài ra hiện nay Phạm Duy đang viết "Tổ Khúc Bầy Chim Bỏ Xứ". Thể loại này cũng đặc biệt được ông sử dụng để viết những tiểu khúc cho các loài chim khác nhau.

Trong dân ca Việt Nam, thể loại tổ khúc cũng đã được sử dụng tại Thanh Hoá như "Tổ Khúc Mùa Đền". Tuy nhiên ông là người gần như đầu tiên dùng thể loại này để sáng tác.

Điểm qua nhạc mục Phạm Duy, góp nhặt những ý kiến của nhiều giới, và nêu lên rất khái lược những điểm chính của nhạc thuật Phạm Duy, tôi chỉ cốt yếu giúp người đọc những ý niệm tổng quát về thể giới âm nhạc Phạm Duy để hiểu rõ về vốn quý của nền âm nhạc Việt Nam. Phần phân tích chi tiết và kỹ thuật hơn tôi đang cố gắng trình bày trong tập khảo luận "Phạm Duy's Music A Technical Analysis". Riêng về phần tác giả và tác phẩm, độc giả có

thể tìm đọc ấn phẩm của họa sĩ Tạ Ty "Phạm Duy còn đó nỗi buồn", tài liệu nhà nhạc học Georges Etienne Gauthier viết trên báo Bách Khoa năm 1970-1972 (từ số 332 đến 375) và báo Văn Học số tháng 3 năm 1970. Điều tốt hơn hết độc giả có thể liên lạc thẳng với nhạc sĩ Phạm Duy nếu muốn tìm hiểu sâu hơn về âm nhạc của ông.

Lần tri ân âm nhạc Phạm Duy cách đây 17 năm trên báo Văn Học đã quy tụ được khá nhiều khuôn mặt văn chương, báo chí, âm nhạc. Trong đó có một số người đã khuất bóng. Tuy nhiên hiện nay nhạc sĩ Phạm Duy vẫn còn sáng tác để thế giới âm nhạc của ông tiếp tục khởi sắc. Tổ khúc "Bầy Chim Bỏ Xứ" được hoàn tất nay mai như một thông điệp gửi cho tất cả người Việt xa xứ sẽ đánh dấu một bước tiến của lịch sử âm nhạc Việt Nam. Trong đó, Phạm Duy vẫn là cây cổ thụ rợp mát và vẫn tiếp tục nảy nở trên ngọn ngành những bông hoa quý.

Phạm Văn Kỳ Thanh