

Bàn về thơ và nhạc

Hôm nay nhân ngày rảnh rỗi, tôi xin bàn về đề tài văn thơ cho vui. Trước hết, bàn về *Bích câu kì ngộ*. Thực ra, trong BCKN, Tú Uyên đã gặp nàng rồi trước khi chàng ta sinh tương tự.

Những ai quên câu chuyện, xin nhắc lại: chàng là Tú Uyên chạy theo một thiếu nữ vào chùa, nhưng nàng biến mất. Đêm về và mấy ngày sau, chàng ta mới sinh ra tương tự, nằm mơ thấy thần bảo ra cầu gì đó để gặp nàng. Nhưng khi chàng ra đó thì chẳng thấy nàng đâu mà chỉ thấy một người bán tranh, và trong tranh có hình một nàng mà chàng ta đã gặp hôm trước. Thế là thành câu chuyện. Nói chung, cái motif của loại truyền thần kì này thì cũng có trong các văn hóa khác. Tôi đọc đâu đó thấy ở Nam Hàn (bây giờ họ đổi tên là Hàn Quốc), Nga, thậm chí Mỹ cũng có một câu chuyện tương tự.

Nghĩ cho cùng thì BCKN không có gì đặc biệt về mặt văn chương, hay giá trị văn học. Thơ thì cấu trúc theo mẫu sáu-tám, rất phổ thông thời đó (và thậm chí thời nay). Người bình thường mà chịu “đòn” cả ngàn câu thơ được lặp đi lặp lại như thế thì quả là có kiên nhẫn lớn. Tôi mê Truyện Kiều lắm, mê đến nỗi nhớ nhiều câu thơ trong đó, nhưng tôi chưa bao giờ đủ kiên nhẫn để ngồi nghe cả 3000 câu thơ sáu-tám.

Tuy nhiên, câu chuyện BCKN còn tồn tại là vì, theo tôi, nó cho một giá trị đạo đức (moral lesson). Để ý là sau này chàng Tú Uyên và nàng Giáng Kiều (toàn tên đẹp!) bay cưới cá kình bay về trời. Kể ra thì đó là một “happy ending”. Và chính cái tình tiết này nó nói lên một thái độ thoát li thực tế. Câu chuyện xảy ra vào thời Nhà Lê, thời mà Nho giáo phát triển mạnh. Như vậy, có thể tác giả (chẳng biết đích xác là ai) muốn chối bỏ lí tưởng Nho giáo để theo đạo giáo chăng?

Chuyện nọ xọ chuyện kia: bàn về *thường thức nghệ thuật*. Thực ra, đề tài này rộng lớn quá, nên tôi chỉ đưa ra vài nhận xét chung chung thôi, chứ đi vào chi tiết thì sẽ bàn sau. Tôi nghĩ thường thức thơ nhạc như thường thức một bài báo khoa học. Một bài báo khoa học gọi là “hay” phải có ít nhất là một cái gì mới. Mới về cách đặt vấn đề, mới về phương pháp làm, mới về cách suy diễn dữ kiện, mới về cách trình bày, v.v... đều là “mới”.

Nếu một bài báo không có một cái gì mới thì bài đó chỉ thuộc loại “me too”, chả có cống hiến gì vào tri thức con người cả (và loại này rất nhiều

trong medical literature). (Viết đến đây tôi chợt nhớ đến một lời khuyên của một ông bạn: nếu anh là người “trí thức”, nếu có cái gì mới thì phát biểu, còn không thì im. Nghe qua có vẻ khắc khe quá, nhưng ông ta quả có lí.) Trong thơ nhạc cũng vậy; một bài thơ “hay”, theo tôi, phải có một cái gì mới, không mới trong nội dung thì cũng mới về hình thức, chữ nghĩa. Truyện Kiều của Nguyễn Du không phải là một tác phẩm “original”, nhưng ngôn ngữ thì original, và cái giá trị lớn nhất của Kiều, theo tôi, là ở phần ngôn ngữ.

Tôi thấy chúng ta quá dễ dãi trong việc thưởng thức nghệ thuật. Hễ thấy câu thơ nào, hay đoạn nhạc nào phản ánh đúng tâm trạng mình là cho một chữ “hay” ngay, mà không cần phân tích gì cả. “*Anh ước gì nhà mình chung vách / hai đứa mình thức trắng đêm nay*” là hay vì tôi thấy nó nói đúng tâm trạng tôi, vì nó mùi mẫn. Nhạc điệu tình tứ boléro là hay vì ... dễ ca.

Khi được hỏi tại sao “hay” thì câu trả lời thường là “Tôi thấy hay thì tôi CẢM thấy nó hay”. Chữ “cảm” là từ chủ đạo ở đây. Tức là, cái hay ở đây trở thành phi tiêu chuẩn. Mà đã phi tiêu chuẩn thì sẽ có loạn. Tôi rất ngán kiểu phán xét này, bởi vì nó không dẫn đến một cái gì mới. Thành ra, theo tôi, nghe nhạc để giết thì giờ thì không nói làm gì, nhưng nếu nghe nhạc mà không chịu khó phân tích thì cũng uổng công lắm. Nhưng phân tích thì cần phải có lí thuyết và một cái mà tôi gọi là “conviction” (không chắc dịch ra tiếng Việt làm sao). Đó là nói cái chuẩn “hàn lâm”.

Nhưng nhiều người vẫn thưởng thức nghệ thuật, vẫn cảm thấy “hay”, dù họ không có lí thuyết hay conviction gì cả. Nhìn một người phụ nữ như nàng Cindy Crawford chẳng hạn, ai cũng thấy nàng “đẹp”, dù hàng triệu người khán giả có ai có trang bị lí thuyết gì đâu! Nhưng rõ ràng là nàng đẹp, và cái chuẩn tàng ẩn phía dưới cái “đẹp” đó là cái chuẩn chung. Vì thế, tôi nghĩ ngoài phân tích ra, người ta còn phải đi tìm cái tập hợp của số đông đó để cho ra một cái chuẩn. Nói tóm lại, cái chuẩn có thể đến từ số đông, nhưng cũng có thể đến từ một sự tiên phong của giới hàn lâm, khoa bảng.

Bây giờ quay sang nhạc và thơ. Trong tiếng Việt mình, trong nhiều trường hợp thơ và nhạc quyện vào nhau một cách khó phân biệt nổi. Trong một bài phân tích về nhạc Trịnh Công Sơn đăng đâu đó trên Văn (hay Văn học ?) tôi có đề nghị rằng nên nhìn Trịnh Công Sơn như là một “thi nhạc sĩ” hơn là nhạc sĩ thuần túy, bởi vì hầu như bài nhạc nào của anh ta cũng có cấu trúc thơ trong đó, nhưng nhạc thì không có gì đặc biệt. Chẳng hạn như trong *Hạ trắng*, anh ta viết:

Đời xin có nhau

*Dài cho mãi sau
Nắng không gọi sầu
Áo xưa dù nhàu
Cũng xin bạc đầu
Gọi mãi tên nhau.*

Có thể nhìn những lời nhạc này như một bài thơ bốn chữ. Một ví dụ khác:

*Thôi em đừng bối rối
Trong ta chiều đã tàn
Thôi em đừng tiếc nuối
Cho môi còn chút thanh xuân
Tóc em cười trong gió
Trong ta giọt máu mù
Khô theo ngày thương nhới ...*

cũng như là một bài thơ năm chữ. Thực ra, ngay từ ngày tập nhạc đầu tiên ra đời, đã có một nhà thơ từng nhận xét trong lời bạt rằng “Trịnh Công Sơn là một poète manqué”.

Trong một bài nhạc tiêu biểu khác, người nghe cảm thấy lời nhạc như những vần thơ bằng trắc đan xen vào nhau một cách tuần tự, lên xuống đều đặn, không trôi sụt, không gãy xóc, tạo ra âm hưởng rất ư là lôi cuốn và quyến rũ: *Một người già trong công viên / Một người điên trong thành phố / Một người nằm không hơi thở / Một người ngồi nghe bom nổ*, hay *Tim em người trọ là tôi / Mai kia dù có xa xôi cũng đành*.

Có lẽ cái quyến rũ của nhạc Trịnh Công Sơn là ở chỗ này: chỗ mà những lời hay ý đẹp được đan xen khắng khít nhau qua giai điệu nhạc cực kỳ đơn giản. Người nghe cứ bị thu hút theo những *Tầng tháp cổ, Hoa vàng mấy độ, Cánh vạc bay, Dấu chân địa đàng, Chiếc lá thu phai* ...

Tôi thấy các nhạc sĩ có hai khuynh hướng phổ thơ sang nhạc: một là giữ nguyên lời thơ, và hai là chỉ lấy ý nhưng thay đổi lời. Khuynh hướng đầu được nhiều nhạc sĩ ứng dụng, nhưng khuynh hướng hai thì ít hơn. Những nhạc sĩ phổ thơ theo khuynh hướng hai làm tôi “phục sát đất” là Phạm Duy và Phạm Đình Chương, và sau này thì có Phú Quang và Trần Tiến.

Nhưng trong khuynh hướng thứ nhất cũng có vài bài khá thành công. Trong số các bài này tôi nghĩ có thể lấy “Ngậm ngùi” (Huy Cận) do Phạm Duy phổ thành nhạc, ra làm ví dụ. Một anh “bạn già” của tôi (PQTuan) đã từng bàn tán về bài này cũng khá lâu trên *Thế Kỷ 21*, nay xin đem ra

bàn tiếp. Bài thơ mới này đơn giản, viết theo thể sáu-tám, rất thông dụng trong thơ ca Việt Nam. Cái đặc tính của loại thơ này là tất cả các câu đều được chấm dứt bằng vần bằng. Trong tiếng Việt ta, vần bằng là vần tĩnh, không gây sốc, một vần nghỉ ngơi. Trong âm nhạc, tính nghỉ ngơi của vần bằng thường được thể hiện bằng chủ âm của âm giai (Do). Thành ra, không phải ngẫu nhiên mà khi phổ thành nhạc, Phạm Duy biến các chữ cuối câu thành âm giai Do:

Nắng chia nửa bãi chiều rồi (Do thấp)
Vườn hoang trính nữ xếp đôi lá rêu (Do thấp)
Sợi buồn con nhện giăng mau (Do cao)
Em ơi hãy ngủ anh hầu quạt đây (Do cao)

Đến đoạn giữa thì giai điệu nhạc chuyển sang âm giai Fa, và ngay cả nhịp thơ 3 / 3 cũng được “dịch” sang nhạc rất trung thực: *Ngủ đi em / mộng bình thường; Ngủ đi em / Ngủ đi em ...* Cái câu “ngủ đi em” được nhắc đi nhắc lại để nhấn mạnh bài nhạc là một lời ru. Tóm lại, đây là một bài nhạc đơn giản được “diễn dịch” từ một bài thơ cũng đơn giản, nhưng lại trở thành một bài hát hay. Có thể nói không ngoa rằng tác giả của những *Tràng giang*, *Buồn đêm mưa*, *Nhạc sầu*, *Áo trắng*, v.v... còn “sống” đến ngày nay và sẽ còn sống mãi cũng qua bài nhạc này.

Nhưng không phải chỉ có thơ sáu-tám mới dễ phổ thành nhạc, mà ngay cả thơ có cấu trúc tự do cũng có thể trở thành nhạc dễ dàng, nhờ vào sự phân phối âm thanh trong thơ. Trong bài *Hạnh phúc buồn* (thơ Du Tử Lê), tác giả (Hoàng Thanh Tâm) “dịch” sang nhạc một cách trung thực, hầu như không thay đổi một lời thơ nào. Hai đoạn đầu của bài hát là những câu thơ 7 chữ:

Hỏi Chúa đi rồi em sẽ hay
Tôi buồn như phố cũ mưa bay
Bàn chân từng ngón ngưng không thờ
Lạc mất đường đi tận dấu bày

Hỏi nắng đi rồi em sẽ hay
Tôi gầy như phiến lá trên cây
Gió khuya thổi rớt ngàn tâm sự
Thiên đường tôi đây là người hay ai

mà trong đó, mỗi đoạn, hai câu đầu gieo theo “luật” phân phối 4b + 3t, 5b + 2t; nhưng đến câu 3 và 4 thì số lượng thanh bằng cao hẳn lên, nhất là đoạn 2, câu 4 chỉ toàn thanh bằng. Có lẽ đây là một sự cố ý để cho đoạn nhạc có tính tạm ngừng, trước khi vào đoạn điệp khúc. Thực vậy, đến đoạn điệp khúc, tác giả bắt đầu dùng nhiều chữ có thanh trắc hơn, tiết tấu cũng cao hơn và dồn dập hơn hai đoạn đầu, và câu thơ cũng chuyển

từ 7 thành 8 chữ, làm cho lời dài ra, tha thiết thêm:

*Sông chẳng thể không trôi về biển lớn
Người bến bờ buông tóc thả cho mây
Nên suốt kiếp tôi vẫn là đứa trẻ
Buồn vui theo chiếc kẹo ở tay người*

Chữ “lớn” cần phải kéo dài ra thì mới tuyệt, vì nó là âm vang và muốn cho người nghe một sự van nài!

Trong bốn câu với 32 chữ này, có đến 15 chữ (hay 47%) là thanh trắc (so với 32% trong hai đoạn đầu)! Đến đoạn cuối (*Hỏi gió đi rồi em sẽ hay / Tôi chờ em đến thấp đêm vui / Có đêm nhìn xuống bàn tay lạnh / Và chỗ em ngồi đã bỏ không*), thanh âm lại quay về luật phân phối của hai đoạn đầu, làm cho người nghe có cảm giác ngừng nghỉ.

Nhưng cả hai chữ cuối cùng (lạnh và không) đều là phụ âm vang, làm cho câu hát có tính ngân nga. Vì lời nhạc và lời thơ không khác nhau, cộng với giai điệu đơn giản, và lời thơ hết sức tha thiết, khẩn cầu, người ca sĩ hát bài này trở thành người đọc thơ. Đọc chứ không phải ngâm nhé (cũng theo anh PQT)!

Nhưng không phải bài thơ nào cũng đơn giản như thế. Có bài câu cú phức tạp, không có vần, nhưng vì nhờ nhịp điệu nên chúng cũng có thể trở thành những bài hát hay. Ở đây, tôi muốn lấy vài câu thơ trong bài *Dòng xuôi trăm năm* của Du Tử Lê mà tôi có lần phân tích ra làm ví dụ:

*Chê đôi sông núi: đêm bùng mặt
Đêm quán khăn vào sâu ấu thơ
chê đôi thân thể: mù tăm tích
Ta nghĩa trang nào? - chôn, cất nhau*

Thoạt đầu đọc bài thơ, lời đã khó hiểu, mà vần thì không rõ rệt chút nào cả. Nhưng rõ ràng là nó có điệu. Vậy cái điệu gì đã làm cho bài thơ trở thành một bài nhạc hay? Tôi thấy cách sắp xếp từ ngữ tưởng như là “gồ ghề” ấy lại rất có hệ thống. Đọc kỹ bốn đoạn thơ đó theo thanh bằng (b) và trắc (t):

*t b b t / b b t
b t b b / b t b*

và lặp lại:

*t b b t / b b t
b t b b / b t b*

Do đó, sự phân phối âm thanh trong bài thơ quả không phải ngẫu nhiên, mà rất có hệ thống. Cách ngắt câu câu trước (b b t) và câu sau (b t b) tạo nên một dãy âm thanh trầm bổng liên tục. Câu thứ hai được kết thúc bằng thanh bằng như để lại âm vang ngân nga, hứa hẹn với người nghe một dãy âm thanh mới.

Tính chung bài hát, chỉ 72 chữ mà có đến 42 (hay 58%) chữ là thanh bằng, nhưng chúng được thay đổi một cách tuần tự, làm cho một đoạn nhạc khá êm dịu. Nhưng không yên tĩnh. Chẳng hạn như trong câu *Chẻ đôi sông núi, Chẻ đôi tâm thất, và Chẻ đôi con gió*, khoảng cách thanh điệu giữa sông và núi, giữa con và gió, và giữa tâm và thất tương đối cao, làm cho người nghe vừa tĩnh lại phải động, không được ngừng nghỉ, phải đón chờ một cái gì bất trắc ... Có lẽ vì thế mà bài thơ có một sức lôi cuốn rất cao khi được chuyển thành một ca khúc.

Hôm nào húng sẽ bàn về khuynh hướng thứ hai , tức là nhạc sĩ chỉ dựa vào lời thơ, nắm lấy cái ý chính của bài thơ mà viết thành nhạc.

NVT