

LUẬN GIẢI
TỔÀN BỘ HÒA ÂM

CỦA

EMILE DURAND

GIÁO SƯ NHẠC VIỆN QUỐC GIA
(TRAITÉ COMPLET D'HARMONIE par EMILE DURAND,
Professeur au Conservatoire National de Musique)

THU AN Trần Hữu Thuần dịch
(Ngày 26 tháng 02 năm 2014 bắt đầu)

PHẦN BA

VỀ CÁC NỐT NHẠC THIẾT YẾU CÓ TÍNH GIAI ĐIỆU XA LẠ VỚI HÒA ÂM

(Des Notes Essentiellement Mélodiques étrangères à l'Harmonie)

KHÁI NIỆM CHUNG (Notions Générales)

505. Sáng tác một bè giai điệu nào đó, người ta có thể đưa vào các *nốt xa lạ với các hợp âm được sử dụng*.

Nói chung người ta chẳng chỉ ra các *nốt nhạc xa lạ* này trong việc đánh số, trừ phi, do cách phối hợp chúng, chúng hợp với các nốt nhạc *thành phần* (intégrantes) hoặc *thiết yếu* (essentielles) của hòa âm (*) tạo thành các *chồng âm* (agrégations) tương tự với chồng âm của các hợp âm nào đó.

(*) Các nốt nhạc là thành phần được sử dụng trong các hợp âm đều được gọi là *nốt thực* (réelles), *nốt thiết yếu* (essentielles), hoặc *nốt thành phần* (intégrantes).

506. Người ta đếm được sáu loại *nốt nhạc hoàn toàn chỉ có tính giai điệu mà thôi*(*):

(1) *Nốt thoáng qua* (note de passage); 2) *Nốt thêu* (broderie); 3) *Nốt lướt* (appoggiature); 4) *Nốt thoát* (échappée); (5) *Nốt báo trước* (anticipation); (6) *Nốt chỗi* (syncope).

(*) *Người dịch chú thích*: Nghĩa là các nốt đó không thuộc thành phần của bất cứ hợp âm nào có thể dùng trong việc hòa âm cho dẫu chúng cũng hiện diện trong các bè hòa âm.

---oOo---

CHƯƠNG 1

NỐT THOÁNG QUA (Notes de Passage)

(Người dịch ghi chú: Chúng tôi dùng từ “*thoáng qua*” để dịch từ “*passage*” tiếng Pháp do từ ngữ quen thuộc đó đã được các tác giả đi trước dùng. Ý nghĩa đích thực của cách viết nhạc này không hẳn chỉ là “*thoáng*” qua với ý là qua đi rất mau như bạn đọc rồi sẽ thấy. Từ tiếng Anh “*Passing notes*” nghĩa là nốt nhạc đi qua, nghĩa là nốt nhạc được dùng để đi từ một nốt nhạc này qua một nốt nhạc khác, sát nghĩa với từ tiếng Pháp “*passage*” hơn là từ “*thoáng qua*” của chúng ta. Dịch bằng từ “*chuyển qua*,” chúng tôi nghĩ thích hợp hơn nhiều, nhưng rất tiếc chúng tôi vẫn phải dùng lại từ đã quen thuộc.)

507. Người ta gọi là *nốt thoáng qua* (note de passage) mọi nốt nhạc xa lạ với hòa âm được đặt vào giữa hai nốt thiết yếu thế nào để từ nốt này dẫn sang nốt kia bằng các *bậc liền* hoặc bằng *nửa cung*.

Nốt thiết yếu A	Với nốt thoáng qua khác tên	Nốt thiết yếu B	Với nốt thoáng qua ½ cung khác và cùng tên
---------------------------------	-----------------------------------	---------------------------------	--

(Chúng tôi chỉ định các *nốt thoáng qua* bằng chữ P)

508. Một *nốt thoáng qua* luôn luôn phải có *tương quan liền* (conjoint) với nốt đi trước và nốt theo sau nó.

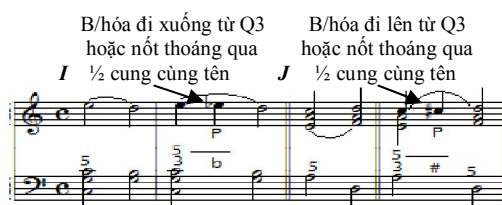
509. Để lấp đầy một quãng ba với nốt khác tên, chỉ cần một *nốt thoáng qua*; lấp đầy một quãng bốn, cần đến hai *nốt*.

Quãng ba C	1 nốt thoáng qua khác tên	Quãng bốn D	2 nốt thoáng qua khác tên
-------------------------	------------------------------	--------------------------	------------------------------

510. Khi tiến hành với *nửa cung*, người ta có thể thực hiện *ba, bốn, hoặc năm nốt thoát qua liên tục*, khi khác *tên khi cùng tên*.



511. Nhưng các *nốt thoát qua nửa cung cùng tên* này ít thích hợp với thể loại *kinh viện sơ đẳng* (scolastique élémentaire), trừ phi nó phát sinh trong các hợp âm các *biến hóa* tương tự với các biến hóa đã luận giải trước đây (xem lại số 482).



GHI CHÚ

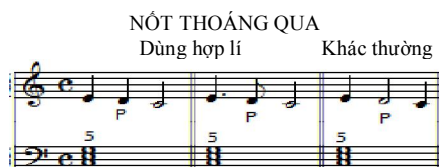
512. Các *nốt thoát qua* có thể thực hiện không chỉ giữa hai nốt thiết yếu của *cùng một hợp âm* (các ví dụ A, B, C, D, E, F, G, H) mà còn giữa hai nốt thiết yếu của *các hợp âm khác nhau* (ví dụ I, J, K).

513. Người ta không thể đi qua một quãng *lớn hơn quãng bốn tăng* ngang qua *tất cả các bậc trung gian* mà trên đường đi không bắt gặp ít nhất *một trong các nốt thiết yếu* của hòa âm.

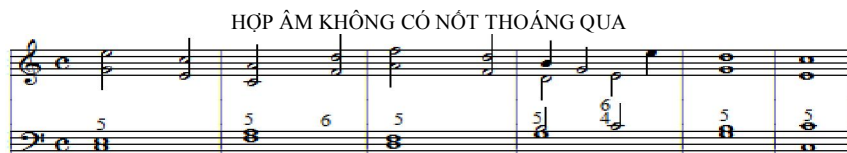


514. Nói chung, người ta chỉ có thể thực hiện các *nốt thoát qua* vào các *phách yếu* hoặc vào các *phần yếu* của phách, và chỉ sau khi hợp âm đã *tấn công*, (xem lại tất cả các ví dụ trên).

515. *Giá trị* của một nốt thoát qua có thể *dài bằng* nốt thiết yếu đi trước nó, cũng có thể *ngắn hơn*, nhưng hiếm khi *dài hơn*.



516. *Tất cả các bè* đều có thể tiếp nhận các *nốt thoát qua*; người ta có thể thực hiện chúng đồng thời trong *nhiều bè*, lúc đó, chúng phải đi theo *quãng ba, quãng sáu, hoặc chuyển động ngược chiều*.



CÙNG CÁC HỢP ÂM VỚI NỐT THOÁNG QUA ĐỒNG THỜI

hai bè trầm theo quãng ba, hai bè trên theo quãng sáu,
cặp bè này chuyển động ngược chiều với cặp bè kia

Hợp âm
thoáng qua

HẦ
Q6

HẦ
Q6

HẦ
Q6

517. Các nốt *gặp gỡ* nhau xảy ra trong ví dụ trên, giữa bốn bè ở phách thứ tư của ba ô nhịp đầu tiên đều *quá tốt*, *quá hài hòa* đến nỗi chúng tạo thành các *hợp âm thoáng qua*.

518. Ngược lại, các *gặp gỡ nghịch* như các nốt ghi nhận trong ví dụ sau đây *đều phải tránh* vì sự cứng cỏi của chúng, trừ phi thuộc về một chuyển động *rất nhanh*.

Cứng
cỏi

Cứng
cỏi

Cứng
cỏi

Rất cứng cỏi với
chuyển động cùng chiều

519. Một số nốt nhạc có thể được coi như là *nốt thiết yếu* hoặc *nốt thoáng qua*, nghĩa là người ta có thể *hòa âm* hoặc *không hòa âm* chúng. Trong trường hợp hòa âm chúng, chúng sẽ tạo thành các *hợp âm thoáng qua*.

Ví dụ, giả sử chúng ta có *giai điệu cho sẵn* hoặc *bè trầm cho sẵn* sau đây:

520. Không thể *lấp đầy* với nốt khác tên hoặc nửa cung cùng tên một *quãng* theo chuyển động *cùng chiều* tận cùng bằng *một quãng năm* hoặc *một quãng tám* mà không làm thành *hai quãng năm* hoặc *hai quãng tám* liên tiếp:

Kg nốt thoáng
qua Q5 cùng
chiều được phép

Với nốt thoáng
qua Q5 cùng
chiều được phép

Kg nốt thoáng
qua Q8 cùng
chiều được phép

Với nốt thoáng
qua Q8 cùng
chiều được phép

Hai Q5
bị cấm

Hai Q5
bị cấm

Hai Q8
bị cấm

Hai Q8
bị cấm

Khác tên

Cùng tên

Khác tên

Cùng tên

Tuy nhiên, trừ phi có thể *biến cải* (modifier) đồng thời *quãng các bè* sinh ra lỗi:



521. Người ta không thể bắt đầu cũng như kết thúc một gạch nối bằng một nốt thẳng qua.

522. Trong việc sử dụng các nốt thoáng qua, phải quan tâm đến âm giai của bản nhạc, tiến hành như thể đang ở trong âm giai chủ âm của âm giai đó hoặc trong một trong các âm giai nửa cung cùng tên của nó: (với nốt nhạc nào âm hưởng nhất trong chừng mực có thể được, xem số 459 và 473), và nhất là tránh biến hóa (altérer) không thích hợp các nốt nhạc thuộc về các hợp âm được sử dụng. (Trong các ví dụ sau đây, chúng tôi chỉ ghi chữ P các nốt thoáng qua nào cần chú ý đến cách riêng.)

ÂM GIAI NỐT KHÁC TÊN DO TRƯỞNG ÂM GIAI NỐT KHÁC TÊN SOL TRƯỞNG

ÂG NỬA CUNG NỐT CÙNG TÊN DO TRƯỞNG ÂG NỬA CUNG NỐT CÙNG TÊN SOL TRG

DO TRƯỞNG LA THỨ

Tốt Xấu Xấu Xấu

Với HẢ đây dù Fa, nốt Fa# Với HẢ La-Re-Fa, Với HẢ Sol#-Si-Mi, nốt
là tốt nếu tiến hành từ nốt Fa, nốt Fa #chỉ có thể thực Sol chỉ có thể tốt nếu
xấu nếu ngược lại hiện nếu tiến hành nửa cung tiến hành nửa cung

523. Biến hóa không chuẩn bị một nốt thoáng qua có thể gây nên một chuyển cung.

CHUYỂN từ Do trưởng sang Sol trưởng do CHUYỂN từ Sol trưởng sang Do trưởng do
do nốt Fa# dùng như nốt thoáng qua gây nên nốt Fa# dùng như nốt thoáng qua gây nên

524. Nhưng nếu có cùng nốt không bị biến hóa đi trước, nốt thoáng qua bị biến hóa không đòi buộc phải chuyển cung.

Âm giai Do trưởng
mà nốt Fa# có nốt Fa đi trước
và nốt Sib có nốt Si không buộc ra khỏi Do

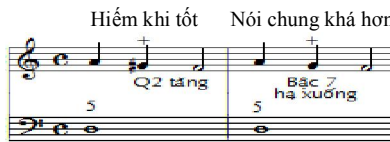
VỀ NỐT BẬC 6 VÀ NỐT BẬC 7 CỦA ÂM THỂ THỨ dùng như nốt thoáng qua

(Des 6^{me} et 7^{me} Degrés du Mode Mineur employés comme Notes de Passage)

525. Để theo nốt khác tên từ nốt bậc 5 đi lên nốt bậc 7 của âm thể thứ nhờ vào *nốt bậc 6* sử dụng như *nốt thoáng qua*, người ta thường dùng âm giai thứ đi lên hình thái 2 (nốt bậc 6 *nâng lên*) để tránh bước nhảy từ *quãng hai tăng* đã có sẵn, nếu chẳng vậy, từ *nốt bậc 6* thứ sang *nốt cảm âm*.

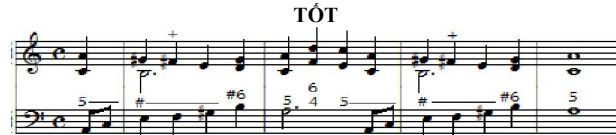


526. Cùng lí do, người ta dùng âm giai thứ đi xuống hình thái 2 (nốt bậc 7 *hạ xuống*) để theo nốt khác tên từ nốt bậc 8 đi xuống *nốt bậc 6* thứ nhờ vào nốt bậc 7 sử dụng như *nốt thoáng qua*.



527. Để đi lên theo nốt khác tên từ bậc 6 thứ đến nốt chủ âm, người ta có thể dùng *nốt cảm âm* hoặc *nốt bậc 7 hạ xuống*.

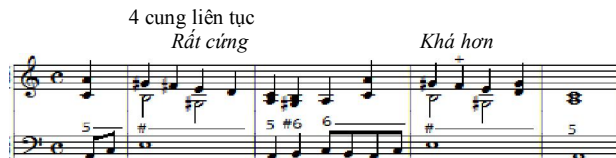
528. Để lấp đầy với nốt khác tên *quãng ba trưởng* mà người ta gặp phải khi đi từ *nốt cảm âm* xuống *nốt át âm* của âm thể thứ, trong các thay đổi vị thế của hợp âm của nốt bậc 5, nếu muốn *tránh quãng hai tăng*, người ta buộc phải *nâng cao nốt quãng 6* một nửa cung theo biến hóa nốt cùng tên.



NHẬN XÉT

Nếu, *sau khi đi từ bậc 7 xuống bậc 5, người ta lập tức đi lên*, như đã xảy ra trong ví dụ trên đây, bậc 6 *nâng lên* này, được sử dụng như là *nốt thoáng qua*, không tạo ra tác động xấu (số 486).

Nhưng, nếu ngược lại, người ta *phải tiếp tục đi xuống*, bậc 6 *nâng cao* này làm cho đoạn nhạc thành rất *cứng cổ*: lúc đó, tốt hơn nên tiến hành như trong một âm giai thứ hình thái 2, bất chấp *sai lỗi* về *quãng hai tăng* người ta gặp phải.



529. Trong các âm giai hoặc các mảng âm giai nốt khác tên của âm thể thứ, việc *chuyển từ bậc 5 qua bậc 8* và ngược lại phải được thực hiện khi cách này, khi cách khác, *tùy theo hòa âm được sử dụng*.





BÀI TẬP

Đưa vào các nốt thoáng qua khác tên trong các hành trình và các bài học sau đây:

HÀNH TRÌNH



BÀI HỌC—HÀNH TRÌNH

Nguyên tác viết 2 bè trên với Khóa Do 1 và Do 3, chuyển cả hai sang Khóa Sol



Nguyên tác viết bè 1 Khóa Do 1, bè 2 Do 3, bè 3 Do 4, chuyển tất cả sang Sol



ÂM THỂ THỨ

nốt bậc 6 nâng lên và nốt bậc 7 hạ xuống được sử dụng như nốt thoáng qua



CHƯƠNG 2

VỀ NỐT HOA MĨ GIAI ĐIỆU (Des Ornaments Mélodiques)

NỐT THÊU—NỐT LƯỚT—NỐT THOÁT (Broderie—Appoggiature—Échappée)

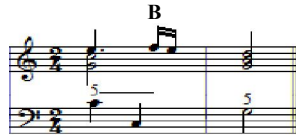
(Người dịch: Sau Chương 2 và Chương 3 của nguyên tác, người dịch sẽ trình bày thoáng qua các phân loại nốt hoa mỹ của nhạc lí Mỹ để bạn đọc có thể thấy một vài khác biệt giữa nhạc lí Pháp và Mỹ trong vấn đề này.)

530. Một *nốt hoa mỹ giai điệu* (ornement mélodique) là một nốt xa lạ với hòa âm, được thực hiện ở *QUẢNG HAI*, *trên* hoặc *dưới*, *trường* hoặc *thứ*, của *nốt chính*.

Người ta nhận ra *ba loại* nốt hoa mỹ giai điệu như sau: *nốt thêu* (broderie), *nốt lướt* (appoggiature), và *nốt thoát* (échappée). Đây là cách làm sao nhận ra ba loại nốt hoa mỹ đó:

531. *Nốt thêu* (broderie) *theo sau* nốt chính của nó, *thay thế* nó một chốc, rồi *quay về lại* chính nốt đó.

Thông thường, nó chiếm giữ một *phách yếu* hoặc *phần yếu* của một phách. (Chúng tôi chỉ ra nó bằng chữ **B**).



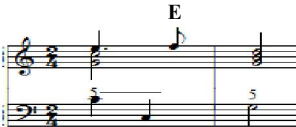
532. *Nốt lướt* (appoggiature) *ngược lại đi trước* nốt chính.

Thông thường, nó chiếm giữ một *phách mạnh* hoặc *phần mạnh* của một phách. (Chúng tôi chỉ ra nó bằng chữ **A**).



533. *Nốt thoát* (échappée), cũng như nốt thêu, *theo sau* nốt chính của nó, nhưng *không quay về lại* nốt chính đó. (Tóm lại, nó chỉ là một *nốt hoa mỹ để giải quyết không thông thường*, trong việc giải quyết đó người ta thực hiện việc *loại bỏ* [élision] nốt được thêu dệt hoa mỹ.)

Nốt thoát *chỉ* có thể chiếm giữ một *phách yếu* hoặc tốt hơn nữa, *phần yếu* của một phách. (Chúng tôi chỉ ra nó bằng chữ **E**).



534. Trong các loại nốt hoa mỹ đó, *nốt thêu* là *nốt duy nhất* có thể đưa vào trong *phong cách kinh viện sơ đẳng*. Vì thế các ví dụ tiếp theo sau đây sẽ không bao gồm *nốt lướt* hoặc *nốt thoát*, cho đến các qui luật đưa ra trong các đoạn từ số 535 đến 546, 555 và 556 đồng thời nói lên cho *cả ba thể loại*.

QUI LUẬT LIÊN QUAN ĐẾN VIỆC SỬ DỤNG NỐT HOA MĨ GIAI ĐIỆU (Règles Concernant l'Emploie des Ornaments Mélodiques)

535. *Nốt hoa mỹ* có thể *lên cao* (supérieur), *xuống thấp* (inférieur), *khác tên* (diatonique), hoặc *cùng tên* (chromatique).



536. Nói chung, *nốt hoa mỹ lên cao* được thực hiện nhờ vào bậc *khác tên* đặt bên trên *nốt chính*: khoảng cách giữa hai nốt nhạc đó có thể là *một cung* hoặc *nửa cung*.



Do trưởng

537. *Nốt hoa mỹ xuống thấp* thông thường nhất được thực hiện ở *quãng hai thứ* của *nốt chính*, ngay cả khi người ta phải nhờ đến một *biến hóa* để có được *quãng hai thứ* đó. (Biến hóa này *không chút ảnh hưởng* trên âm giai và *chẳng đòi hỏi phải chuyển cung*.)



Do trưởng

538. Tuy nhiên, *tất cả các bậc* mà *nốt khác tên xuống thấp* cách *một quãng* có thể đều có thể dùng *nốt đó làm nốt hoa mỹ*.



Do trưởng

ÂM THỂ THỨ (Mode Mineur)

NỐT HOA MỸ LÊN CAO CỦA NỐT BẬC 6—NỐT HOA MỸ XUỐNG THẤP CỦA NỐT CẢM ÂM
(Ornement Supérieur du 6^{me} Degré—Ornement Inférieur de la Note Sensible)

539. Trong mọi trường hợp, một nốt hoa mỹ nào đó *không thể cao hơn nốt chính* của nó *một cung*. Để áp dụng vào *nốt bậc 6* âm thể thứ, người ta buộc phải *hạ nốt bậc 7 xuống nửa cung* nốt cùng tên.



540. Với cùng lý do, để có được *nốt hoa mỹ xuống thấp* của *nốt cảm âm* âm thể thứ, phải *nâng cao nốt bậc 6 lên nửa cung*. Đôi khi người ta *xử lý còn thuận lợi hơn* nốt hoa mỹ này của nốt chính của nó bằng cách *nâng cao nốt bậc 6 lên hai nửa cung*.

(Các biến hóa nốt bậc 6 và nốt bậc 7 âm thể thứ đó chẳng gọi nên bất cứ thay đổi âm giai nào.)



La thứ

541. Một vài nốt hoa mỹ nào đó ép buộc kéo theo việc chuyển cung:

1) *Tất cả các nốt hoa mỹ lên cao hoặc xuống thấp*, sau khi âm giai đi trước đã ổn định, chỉ có thể tìm thấy ở *nửa cung* của các nốt chính của chúng, và chỉ có thể *rời xa* chúng bằng biến hóa để đặt khoảng cách *một cung* giữa *nốt được hoa mỹ* và *nốt hoa mỹ của nó*.

Chuyển cung sang *Sol* gọi nên bởi việc
rời xa nốt hoa mỹ lên cao của *Mi*.
Do trưởng Sol trưởng Do trng Fa trng

Chuyển cung sang *Fa* gọi nên bởi việc
rời xa nốt hoa mỹ xuống thấp của *Do*.

2) *Nói chung*, tất cả các *nốt hoa mỹ lên cao*, sau khi âm giai đi trước đã ổn định, chỉ có thể tìm thấy ở *một cung* của các nốt chính của chúng, và chỉ có thể *tiến gần* chúng bằng biến hóa để đặt khoảng cách *nửa cung* giữa *nốt được hoa mỹ* và *nốt hoa mỹ của nó*.

Chuyển sang *Fa*
gọi nên bởi việc
tiến gần nốt hoa mỹ
lên cao của *Do*.
La thứ B Fa trng La thứ B Sol trng Fa thứ

Chuyển sang *Sol*
gọi nên bởi việc
tiến gần nốt hoa mỹ
lên cao của *Re*

Chuyển sang *Fa*
gọi nên bởi việc
tiến gần nốt hoa mỹ
lên cao của *Do*.

542. Tuy vậy, việc *tiến gần đến nửa cung* của *một vài nốt hoa mỹ lên cao* không luôn luôn đòi buộc phải *chuyển cung*.

A. Như thế, nốt hoa mỹ của *nốt bậc 5* âm thể trưởng có thể *tiến gần* nốt chính của nó mà không gọi nên bất cứ thay đổi âm giai hoặc âm thể nào.

B. Ngay cả không cách nào có thể *duy trì âm giai đã ổn định* khi các nốt hoa mỹ lên cao của *nốt bậc 1* của *cả hai âm thể* và của *nốt bậc 6 trưởng* đang *tiến gần* đến các nốt chính của chúng. Nhưng việc *sử dụng các nốt hoa mỹ được biến hóa* đó khó khăn, và do đó, *khả hiếm hoi*.

NỐT HOA MỸ LÊN CAO
tiến gần đến các nốt chính của chúng chẳng chút lòi kéo phải chuyển cung

Do trưởng

La thứ

TÓM TẮT VÀ NHẬN XÉT BỔ TÚC liên quan đến các nốt hoa mỹ nói chung (Résumé et Observations Complémentaires concernant les ornements en général)

543. *Nốt hoa mỹ lên cao* nói chung được thực hiện với *nốt khác tên*. Tuy vậy, người ta có thể *biến hóa nó* hoặc để *chuyển cung*, hoặc để đưa ra *biến cảm nhiều hơn* cho giai điệu.

544. *Nốt hoa mỹ xuống thấp* nói chung được thực hiện với *nốt nửa cung*, nhưng một vài bậc chấp nhận *nốt một cung*.

545. Nốt bậc 5 cả hai âm thể hình như đòi hỏi, hơn bất cứ nốt nào khác, việc tiến gần đến nốt hoa mỹ xuống thấp của nó.

546. Nốt bậc 3 và nhất là nốt bậc 7 của âm thể trưởng, nốt bậc 2 và lần nữa nốt bậc 7 của âm thể thứ là các nốt thích hợp nhất cho nốt ho âm xuống thấp với khoảng cách một cung.

Ngoài ra, cũng nên nhận xét rằng một vài nốt hoa mỹ nào đó tiến đến các nốt chính của chúng với $\frac{1}{2}$ cung có thể đưa cho giai điệu một tính chất trêu mến (caractère d'affection) thích hợp cho các phong cách đặc biệt, phong cách đơn sơ và nghiêm chỉnh.

The image shows a musical score for two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The vocal line is in 2/4 time and features lyrics in Vietnamese: "Máu mê", "Máu mê", "Tốt hơn", "Tốt hơn". The piano accompaniment is in 2/4 time and features a bass line with fingerings: 5-4, 5, 6, 5, 6-5, 5, 5, 5-4, 5, 6, 5, 6, 5, 5, 5. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "Máu mê", "Máu mê", "Tốt hơn", "Tốt hơn". The piano accompaniment includes fingerings: 5-4, 5, 6, 5, 6-5, 5, 5, 5-4, 5, 6, 5, 6, 5, 5, 5.

CHƯƠNG 3

VỀ NỐT THÊU

(De la Broderie)

(Xem lại các số 530, 531, và từ số 535 đến 546)

547. Người ta có thể *thêu dệt* không chỉ các *nốt thiết yếu* của hòa âm mà cả các *nốt thoáng qua* và các *nốt hoa mỹ* bất kì là gì.



548. *Giá trị tương đối* (valeur relative) của một nốt thêu có thể *bằng* với giá trị của *nốt chính đi trước* nó. Nó có thể ngắn hơn nhưng hiếm khi dài hơn.



549. *Giá trị tuyệt đối* (valeur absolue) người ta có thể đưa cho nốt thêu tùy thuộc và *tác động cứng cõi ít hay nhiều* nó tạo ra với các nốt của hòa âm: hiếm khi vượt quá độ dài *một hoặc hai phách*, nhất là trong chuyển động chậm.

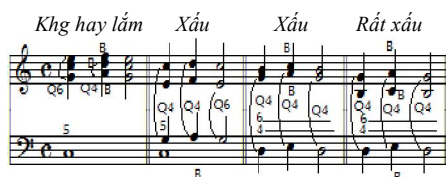
550. *Tất cả các bè* đều có khả năng tiếp nhận các *nốt thêu*. Người ta có thể thực hiện chúng trong *nhiều bè cùng lúc*. Cũng như các nốt thoáng qua *cùng lúc*, lúc đó chúng có thể tiến hành theo *quãng ba, quãng sáu* hoặc theo *chuyển động ngược chiều*.



551. *Ba chùm nốt thêu đồng thời* (simultanées) tiến hành theo *chuyển động giống nhau* (mouvement semblable) và tạo ra như là một *chuỗi hợp âm nốt quãng sáu* với vị thế chuyển động cùng chiều cũng vẫn có thể thực hiện, bắt chập các *quãng bốn đúng* nối tiếp nhau, giữa hai bè có nốt thêu.



552. Nhưng, nếu các *bè* có *nốt thêu* đã được phân bố với *quãng bốn* và *quãng sáu*, việc nối tiếp các *quãng bốn đúng* mà chúng sinh ra, *ít hài hòa giữa các bè trung gian*, sẽ trở thành *xấu* nếu *một trong hai bè* cực chỗi lại với cấu trúc đó, *càng xấu hơn nữa* nếu nó xảy ra giữa *hai bè cực đó*, (xem lại số 329),



trừ phi được thể hiện rất nhanh:



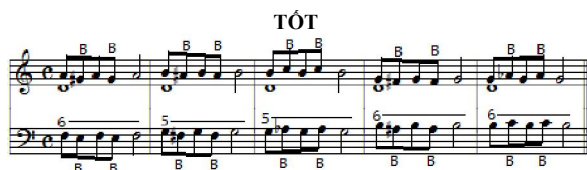
hoặc được thể hiện với nửa cung ở ba bè có nốt đều:



553. Người ta phải tránh các *nốt đều đồng thời* như ví dụ sau đây, tạo ra tương quan ba âm giả tạo, những gì xảy ra do chuỗi nốt tiếp theo chuyển động đi lên hoặc đi xuống với *một cung*, với *2 quãng ba trường*, hoặc với *2 quãng sáu thứ*.



554. Các *nốt đều đồng thời* đặt ở *nửa cung* so với *nốt chính của chúng* không tạo ra các tương quan sai lầm, bắt chước các quãng ba trường theo nhau liên tiếp chúng có thể tạo thành.



555. Về *hai nốt* có tương quan *quãng tám*, một có thể có *nốt đều* trong khi nốt kia *được giữ yên* hoặc *lặp lại*, và nhất là nếu giữa chúng có *một hoặc nhiều bè trung gian*.



556. Tuy nhiên, cần phải e ngại việc đặt *nốt đều* hoặc lên cao hoặc xuống thấp *nửa cung* cho *nốt quãng ba trường* *gấp đôi* của một nốt nền nào đó, trừ phi thực hiện với *giá trị rất ngắn*.



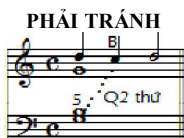
557. *Đồng giọng* không bao giờ được có *nốt đều*.



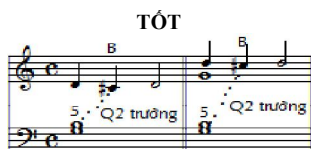
558. Nói chung, là *xấu* khi một nốt thừa xuống thấp với một độ dài nào đó đi đến chỗ tạo thành một *va chạm quãng hai thứ* với một trong các nốt thiết yếu của hợp âm.



559. *Tách rời ở quãng tám* một trong hai nốt nhạc tạo thành *quãng hai thứ* không làm nhẹ bớt cách đầy đủ tác động xấu của *tính quãng nghịch* chúng tạo ra.



560. Trong trường hợp tương tự, tốt hơn cả là cho nốt thừa *tiến đến* nốt chính của nó cách nào để *chỉ tạo ra* va chạm *quãng hai trưởng* với nốt kia.



561. Cùng một nốt nhạc sử dụng đồng thời làm nốt thừa lên cao trong một bè và nốt thừa xuống thấp trong một bè khác sẽ *rất nghèo nàn* nếu không được thể hiện *rất nhanh chóng*.



562. Hợp âm có thể thay đổi vào lúc nốt thừa quay trở về nốt chính của nó hoặc ngay cả trong độ dài của nốt thừa.



563. Một nốt thừa có một tầm quan trọng nào đó như về độ dài chẳng hạn, khi quay về lại nốt chính của nó không thể tạo thành *quãng tám* hoặc *quãng năm trực tiếp* giữa hai bè cực, trừ phi *quãng tám* hoặc *quãng năm* đó nằm một trong các trường hợp ngoại lệ nói đến trong các số 122, 125, hoặc 260.



564. Khi một *nốt chính* và một trong các *nốt thêu*, hoặc cả hai *nốt*, theo nhau *nhANH chóng* và nhiều lần liên tục như trong các *chùm luyến láy* (battements de trille), *nốt tấn công* của một *hợp âm mới* có thể *trùng hợp* với *nốt tấn công* của *nốt thêu*. Nét nhạc thể loại này cũng cho phép các *quãng năm liên tiếp* mà một trong đó hình thành bởi một *nốt thiết yếu* và một *nốt thêu*, và *quãng năm* kia bởi hai *nốt thiết yếu*.



565. Một số nốt nhạc nào đó có thể được coi như là *nốt thiết yếu* hoặc *nốt thêu*.



NỐT THÊU ĐƠN, ĐÔI, VÀ BA (Broderies Simple, Double, et Triple)

566. Khi *chỉ một nốt* của hợp âm được *hoa mỹ* với *chỉ một nốt thêu*, nốt đó được gọi là *nốt thêu đơn*. (Xem ví dụ các từ số 535 đến 540.)

567. Nếu người ta cho *hoa mỹ* đồng thời hai hoặc ba nốt của hợp âm, nốt thêu được gọi là *đôi* hoặc *ba*. (Xem các ví dụ từ số 550 đến 554.)

NỐT THÊU LIÊN TIẾP (Broderies Successives)

568. Khi *nốt thêu lên cao* và *nốt thêu xuống thấp* theo sau nhau, theo thứ tự này hoặc thứ tự khác, *trước khi dứt khoát quay về lại* nốt chính của chúng, người ta gọi chúng là *nốt thêu liên tiếp* (broderies successives).



569. Các *nốt thêu liên tiếp* có thể xảy ra đồng thời trong hai bè, lúc đó chúng tạo thành các *nốt thêu liên tiếp đôi* (broderies successives doubles).



570. Đôi khi người *chen nốt chính* của chúng vào giữa hai nốt thêu, trường hợp đó, nốt chính này chỉ lấp đầy với nhiệm vụ *nốt thoát qua*, chỉ *quay lại dứt khoát* đến nốt chính sau khi đã hoàn thành các *nốt thêu liên tiếp*.



CHƯƠNG 4

VỀ BẮT CHƯỚC

(De l'Imitation)

572. Người ta gọi là *bắt chước* (imitation) việc *lặp lại* (reproduction) một *nét giai điệu* của một bè đã được nghe trước đó trong một bè khác.

Nét giai điệu trước được gọi là *tiền đề* (antécédent), nét lặp lại nét tiền đề trong một bè khác gọi là *tiếp đề* (conséquent).

573. *Nhạc đề của một nét bắt chước* có thể chỉ bao gồm các *nốt thiết yếu*.

Số 1

Hợp âm sử dụng:

Nhưng nói chung nó chứa đựng các *nốt xa lạ* với các hợp âm:

Số 2

Hợp âm sử dụng:

574a. Một nét nhạc bắt chước có thể thực hiện ở *một quãng nào đó*: *quãng hai*, *quãng ba*, *quãng sáu* hoặc *quãng bảy* thấp hơn hoặc cao hơn nét nhạc ban đầu, (xem các ví dụ từ số 8 đến 15 theo sau đây), nhưng, thông thường nhất, nó xảy ra *đồng giọng* hoặc ở *quãng tám*, *quãng bốn* hoặc *quãng năm* (*) (xem ví dụ số 1 và 2 bên trên và các ví dụ từ số 3 đến 7, số 16 và số 18 sau đây).

(*) Người ta đếm quãng này từ *nốt thứ nhất của tiền đề* đến *nốt thứ nhất của tiếp đề*.

574b. Nét nhạc bắt chước là *đơn* (simple) khi chỉ có một bè bắt chước một bè khác, là *đôi* (double) khi hai bè cùng lúc bắt chước hai bè khác.

VỀ CÁC THỂ LOẠI BẮT CHƯỚC KHÁC NHAU

(De Diverses Espèces d'Imitation)

575. Một *nét nhạc bắt chước* là *y hệt* (exacte) ít hoặc nhiều, *đều đặn* (régulier) hoặc *không đều đặn* (irrégulière) ít hoặc nhiều so với *âm điệu* (intonation).

(Về phần *tiết tấu*, phải *cùng như nhau* giữa hai bè bắt chước nhau.)

BẮT CHƯỚC Y HỆT

(Imitation Exacte)

576. *Nét nhạc bắt chước y hệt* là nét nhạc mà tiếp đề đáp trả lại *tất cả các quãng giai điệu* (tous les intervalles mélodiques) của tiền đề bằng các *quãng y hệt* (intervallles identiques), nghĩa là, đáp lại một *quãng hai trưởng* bằng một *quãng hai trưởng*, một *quãng ba thứ* bằng một *quãng ba thứ* vv.

Số 3 BẮT CHƯỚC Y HẾT
ĐỒNG GIỌNG

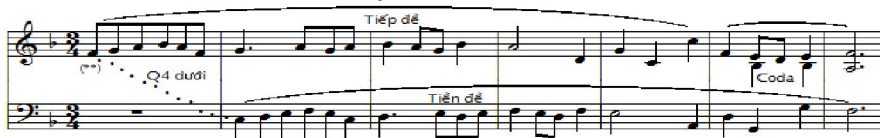


(*) Một vài nốt nhạc hoặc vài ô nhịp dùng vào *kết thúc* cho một câu nhạc *khởi đầu* bằng *bắt chước* mang tên là CODA.

Số 4 QUẢNG BỐN TRÊN



Số 5 QUẢNG BỐN DƯỚI



(*) Cho dấu trên thực tế nét nhạc bắt chước này ở *quãng mười một dưới*, nó vẫn có thể coi như là ở *quãng bốn*, ở đây nó được ghi ở *quãng tám trầm*.

Số 6 QUẢNG NĂM TRÊN



Số 7 QUẢNG NĂM DƯỚI



BẮT CHƯỚC ĐỀU ĐẶN
(Initiation Régulière)

577. Khi trong một *nét nhạc bắt chước*, người ta đáp trả một *quãng trường* bằng một *quãng thứ*, một *quãng đúng* bằng một *quãng giảm* hoặc *tăng*, và ngược lại, nét nhạc bắt chước *không còn y hệt nữa*, tuy nhiên, nó lại là *đều đặn* (régulière) khi người ta đáp trả một *quãng hai* bằng một *quãng hai* khác, một *quãng ba* bằng một *quãng ba* khác vv.

Số 8 QUẢNG HAI TRÊN Số 9 QUẢNG HAI DƯỚI



Số 10 QUẢNG BA TRÊN



Số 11 QUẢNG BA DƯỚI

Số 12 QUẢNG SÁU TRÊN

Số 13 QUẢNG SÁU DƯỚI

Số 14 QUẢNG BẢY TRÊN

Số 15 QUẢNG BẢY DƯỚI

BẮT CHƯỚC KHÔNG ĐỀU ĐẶN (Imitation Irrégulière)

578. *Nét nhạc bắt chước là không đều đặn (irrégulière) nếu người ta tìm thấy trong đó một hoặc nhiều quãng giai điệu, tính theo số lượng bậc (nombre de degrés) mà chúng được sáng tác, khác với các quãng đã được đề ra trong tiền đề.*

Số 16 BẮT CHƯỚC KHÔNG ĐỀU ĐẶN

BẮT CHƯỚC TIẾT TẤU (Imitation Rythmique)

579. *Bắt chước tiết tấu (imitation rythmique) xảy ra khi một bè chỉ tái tạo lại tiết tấu của nét nhạc được đề ra trong một bè khác mà thôi.*

Số 17 BẮT CHƯỚC TIẾT TẤU

HÁT ĐUÔI (Canon)

580. Người ta gọi là *Hát đuôi* (canon) (*) là một *nét nhạc bắt chước* được phát triển to lớn (**).
(*) Từ *Canon* được dùng ở đây theo nghĩa *qui tắc, luật lệ*, vì các bè bị bó buộc (astreinte) phải *bắt chước đều đặn và tiếp tục*.
(**) Một *nét nhạc bắt chước y hệt* ít phát triển có thể được gọi là *bắt chước hát đuôi*.

Số 18 BẮT CHUỘC Y HẾT Ở QUẢNG TÁM TRÊN HOẶC HÁT ĐUÔI Ở QUẢNG TÁM (Số 754)



ĐỐI ĐIỂM ĐẢO NGƯỢC ĐƯỢC (Contrepoints Renversables)

(Người dịch: Sau tài liệu Hòa âm này, nếu không có gì trở ngại, chúng tôi sẽ dịch tiếp cuốn *Luận giải Đối điểm và Tẩu khúc* [Traité de Contrepoint et de la Fugue] của *Théodore Dubois* để thêm tài liệu tham khảo.)

581. Hai bè kết hợp cách nào đó để bè này có thể dùng như *bè trầm* của bè kia tạo ra những gì người ta gọi là *đối điểm đôi* (contrepoint double) hoặc *đối điểm đảo ngược được* (contrepoint renversable) với hai bè (*).

(*) Khi đảo ngược các *đối điểm đôi*, ba và bốn, người ta tạo ra các *nét nhạc bắt chước* giữa các bè tạo ra chúng, chúng *bắt chước lẫn nhau* (réciproquement).

ĐỐI ĐIỂM ĐÔI



THỂ ĐẢO



582. Ba bè có thể đảo ngược tạo ra một *đối điểm ba* (contrepoint triple).



- (**) Thê đảo của một *đổi điểm đôi, ba, và bốn* có thể xảy ra trong một *âm giai khác* với âm giai của chính *đổi điểm* đó. Một nét nhạc bắt chước nào đó cũng như vậy.
 (***) Đề làm cho một nét nhạc bắt chước *nổi bật hơn lên*, cho nó *hấp dẫn hơn* (plus saisissable), người ta có thể cho *đi trước nó một dấu lặng*, ngay cả chỉ nửa phách.

583. *Bốn bè có thể đảo ngược* tạo ra một *đổi điểm bốn* (contrepoint quadruple).

The musical score is titled "ĐỐI ĐIỂM BỐN" (Quadruple Counterpoint) and is in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of four staves labeled A, B, C, and D. The first staff (A) starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff (B) starts with an alto clef and a key signature of two sharps. The third staff (C) starts with a bass clef and a key signature of two sharps. The fourth staff (D) starts with a bass clef and a key signature of two sharps. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are labels "ĐẢO 1", "ĐẢO 2", and "ĐẢO 3" indicating specific sections of the piece. The score is attributed to "(Nguyễn Khôa Do 1)".

BÀI TẬP

Thực hiện các hành trình sau đây có chứa các nốt thoáng qua và chừa chỗ cho nét nhạc bắt chước.

HÀNH TRÌNH ĐỂ BẮT CHƯỚC

The exercises are written on staves with various musical notations and fingerings. The first exercise is labeled "Ba bè" (Three parts) and the second is labeled "Bốn bè" (Four parts). The exercises are in D major (two sharps) and 4/4 time. The exercises are designed to be performed by three and four parts respectively. The exercises include various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The exercises are designed to be performed by three and four parts respectively. The exercises include various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

PHƯƠNG PHÁP ĐI THEO
để tìm ra hòa âm cho một Bè trầm hoặc một Giai điệu
chứa đựng các Nốt thoáng qua hoặc hoa mỹ
 (Méthode à Suivre pour trouver l'harmonie d'une Basse ou d'une Chant
 contenant des Notes de Pssage ou d'ornement)

584. Tiến hành theo như thế này:

- 1) Nhận ra *âm giai chính* cũng như các *âm giai khác nhau* mà chúng ta đi qua.
- 2) Định ra *bản chất các ngưng nghỉ khác nhau* đánh dấu kết thúc của các câu nhạc.
- 3) Rút các *nốt thực* của hòa âm ra khỏi các *nốt xa lạ* vay quanh chúng.

NHẬN XÉT

585. Trong một giai điệu, không phải luôn luôn dễ dàng để phân biệt các *nốt thoáng qua* hoặc *hoa mỹ* khỏi các nốt nhạc thiết yếu. Hơn nữa, người ta đã biết một số nốt nhạc nào đó có thể coi như là *nốt thực* hoặc *nốt xa lạ* (số 519 và 565) tùy theo bản nhạc chứa đựng một hòa âm *hẹp* hoặc *rộng*, hoặc ít hoặc nhiều.

Chỉ một cách là quan sát kĩ lưỡng bằng mắt và *nhất là bằng lỗ tai* các ví dụ như đã có trong các chương 1, 2, và 3 trước đây (*), là thâm nhập sâu sắc vào *đặc tính riêng biệt* của từng *giai điệu khéo léo tài tình* được sử dụng trong đó, người ta chắc chắn sẽ có thể nhận ra bất cứ nơi nào có thể tìm thấy chúng.

Tuy nhiên, và cho dầu người ta không thể hình thành bất cứ qui tắc chắc chắn nào để định đoạt *trước* (à priori) và trong mọi trường hợp thể loại nào phải dùng cho *từng nốt nhạc của một giai điệu*, chúng tôi tin là hữu ích khi đưa ra một vài chỉ dẫn chung chung để giúp loại bỏ khi cần các phân vân của lỗ tai.

(*) Và về sau, những gì trong các số từ 1181 đến 1217.

KHÁI NIỆM
thích ứng để làm dễ dàng việc phân tích một bè cho sẵn
có chứa các nốt nhạc xa lạ với hòa âm
 (Notions générales à faciliter l'analyse d'une partie donnée
 contenant des notes étrangères à l'harmonie)

BẬC CÁCH
 (Degrés Disjoints)

NỐT NHẠC THỰC HOẶC THIẾT YẾU
 (Notes Réelles ou Essentielles)

586. Một nốt nhạc có *tương quan bậc cách* (degrés disjoints) với *nốt đi trước* hoặc *nốt theo sau* nó thông thường nhất phải được coi như là *nốt nhạc thực*.

Theo đó, hai ví dụ sau đây chỉ chứa đựng các *nốt nhạc thực*. (Chúng tôi chỉ định theo đặc tính này tất cả các nốt nhạc thiết yếu chứa đựng trong tất cả các ví dụ sau đây.)



BẬC LIÊN
 (Degrés Conjoints)

NỐT THOÁNG QUA

587. Trong mọi *chuỗi* các âm thanh *đi lên* hoặc *đi xuống* với *bậc liền* (degrés conjoints) và khởi đầu ở *một phần mạnh* (une partie forte) của ô nhịp, người ta có thể coi như là *nốt thoáng qua*:

- 1) Nốt thứ hai trong chuỗi *ba nốt*:



- 2) Nốt thứ hai trong chuỗi *bốn nốt*:



Và đôi khi, nốt thứ hai và thứ ba của chuỗi tương tự:



3) Nốt thứ hai và thứ tư trong chuỗi *năm nốt* :



Và đôi khi, nốt thứ hai và thứ ba của chuỗi tương tự:

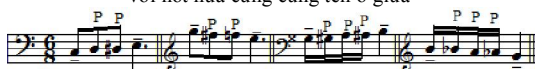


Trong các chuỗi dài hơn, (cũng chỉ là các *phối hợp* của các chuỗi nói trước), nốt thứ hai luôn luôn là *nốt thoát qua*; các nốt thoát qua khác, tùy trường hợp, là nốt thứ tư, thứ năm, và thứ bảy; hoặc nốt thứ ba, thứ năm, và thứ bảy; hoặc nốt thứ tư và thứ bảy.



588. Trong các *âm giai* hoặc các *mảnh của âm giai nửa cung cùng tên*, các *dấu biến hóa* xen kẽ giữa các nốt khác tên đều thiết yếu phải là các *nốt thoát qua*.

CHUỖI BA NỐT KHÁC TÊN
với nốt nửa cung cùng tên ở giữa



GHI CHÚ: Tất cả các nốt nhạc trong các chuỗi trên đây không phải là *nốt thoát qua* đều là các *nốt thiết yếu*, và ngược lại.

HOA MĨ (Broderies)

589. Mọi nốt nhạc đặt ở phách yếu, có nốt bậc dưới của nó *đi trước* và *theo sau* có thể được coi như là *nốt thêu lên cao* của bậc đó.

NỐT THÊU LÊN CAO



590. Mọi nốt nhạc đặt ở phách yếu và ở *quãng hai thứ* của bậc trên của nó, có nốt của bậc đó *đi trước* hoặc *theo sau* có thể được coi như là *nốt thêu xuống thấp* của nó.

NỐT THÊU XUỐNG THẤP



Về các trường hợp ngoại lệ, xem lại các số 538, 539, 540, và 548.

BÀI HỌC VỀ NỐT THOÁNG QUA Nốt thêu và Nét nhạc bắt chước Bồn bè





Ba bè



BÈ CAO CHO SẮN

Bốn bè



GHI CHÚ: Nếu vào lúc này người ta muốn *ngiên cứu triệt để* các nốt xa lạ với hòa âm, người ta sẽ tìm thấy chúng được luận giải: 1) *Nốt lướt* ở số 1181 và tiếp theo; 2) *Nốt báo trước* và *nốt thoát*, số 1209 và tiếp theo; 3) *Nốt chôi*, số 1214 và tiếp theo.

PHỤ LỤC

Của: Thu An Trần Hữu Thuận

NỐT HOA MĨ THEO NHẠC LÝ MĨ (Melodic Decoration)

Chúng tôi soạn thêm phần Phụ lục này theo nhạc lý Mỹ để trình bày một vài khác biệt giữa nhạc lý Mỹ và Pháp trong vấn đề nốt Hoa mỹ mà chúng tôi vừa dịch trong Phần 3 này, các chương 1, 2, và 3.

---oOo---

Có nhiều phương cách để chúng ta có thể làm cho giọng hòa âm trở nên hấp dẫn hơn, làm cho hòa âm trở nên không chỉ là một tiến hành gán ghép các hợp âm cách nhằm chán. Kỹ thuật này gọi chung là tạo hoa mỹ cho giai điệu, có thể tìm thấy trong bất cứ bè hòa âm nào.

Để làm ví dụ về việc thêm hoa dệt bướm cho giai điệu và hòa âm, chúng tôi trình bày dưới đây các nốt nhạc thiết yếu của Chorale “Dir, dir Jehovah, will ich singen” của Johann Sebastian Bach và sau đó là cùng bài với các nốt hoa mỹ mà chính Bach đã thêm vào:

CHORALE BMV 846 của JOHANN SEBASTIAN BACH
“Dir, dir Jehovah, will ich singen”
chỉ với nốt thiết yếu



Cùng đoạn nhạc đó với nốt hoa mỹ của chính tác giả Bach:



Nốt hoa mỹ cũng được gọi là nốt xa lạ với nốt của hợp âm (non-chord) bởi vì chúng không phải là thành phần của hợp âm đích thực được chọn lựa để hòa âm.

Có 7 loại: 1) Nốt thoáng qua (passing notes); 2) Nốt phụ (auxiliary notes); 3) Nốt thay đổi (changing notes); 4) Nốt báo trước (anticipation); 5) Nốt treo (suspension); 6) Nốt trì hoãn (retardation); và 7) Nốt nền (pedals).

1. Nốt thoáng qua (passing notes):

a. Như trên chúng tôi đã trình bày, lẽ ra phải dùng từ *nốt chuyển qua* mới dịch đúng ý nghĩa của từ *passing notes* của tiếng Anh hoặc từ *notes de passage* của tiếng Pháp, nhưng chúng tôi buộc phải dùng từ *nốt thoáng qua* đã quen thuộc.

Nốt thoáng qua, (đánh dấu bằng chữ P) là nốt nhạc rơi vào giữa hai nốt khác nhau cách nhau một quãng ba. Nốt thoáng qua có thể là *nốt khác tên* (diatonic) (ví dụ A) hoặc *nốt nửa cung cùng tên* (chromatic) (ví dụ B).



b. Nốt thoáng qua *không được nhấn mạnh* nếu rơi vào *phách yếu* (off-beat) nghĩa là vào giữa hai hợp âm (ví dụ A, B). Nếu nó rơi vào *phách mạnh* hoặc *phần mạnh của phách yếu* (on the beat), nó *được nhấn mạnh* và thường nó tạo thành *tình trạng nghịch* (dissonance) với phần còn lại của hợp âm (ví dụ C).



2. Nốt phụ (auxiliary notes):

a. *Nốt phụ*, (đánh dấu bằng chữ A), cũng còn gọi là *nốt lân cận* (neighbor notes) là nốt nhạc rơi vào giữa hai nốt *cùng cao độ* của hai hợp âm. Nó có thể *cao hơn* hoặc *thấp hơn* hai nốt của hợp âm ở hai bên nó. Khi nó cao hơn, người ta gọi nó là *nốt phụ lên cao* (upper auxiliary notes), khi thấp hơn, *nốt phụ xuống thấp* (lower auxiliary notes).



b. Cũng như nốt thoáng qua, *nốt phụ* có thể được *nhấn mạnh* hoặc *không được nhấn mạnh* tùy vị trí trong phách, có thể là *nốt khác tên* hoặc *nốt nửa cung cùng tên*.

3. Nốt thay đổi (changing notes):

Nốt thay đổi, (đánh dấu bằng chữ C), gồm hai loại *nốt Cambiata* và *nốt thoát* (échappée).

a. *Nốt Cambiata* xảy ra khi một *nốt thay đổi* rơi vào giữa *hai nốt* cách nhau một *quãng bốn đi xuống*. Nó không phải là *nốt thoát* vì nốt thoát đi lên hoặc đi xuống liên bậc, trong khi nốt thay đổi này *đi xuống một bậc* và theo sau nó lại là một nốt nhạc cách một *quãng ba cùng chiều xuống* để rồi nốt nhạc đó được tiếp theo với một nốt ở *quãng hai khác chiều*. Cách hoa mỹ này thường được dùng trong *đối điểm* (counterpoint—contrepont).



b. *Nốt thoát* (échappée), (đánh dấu bằng chữ C/E), là *nốt thay đổi* nằm *bên ngoài* các nốt của hai hợp âm. Nó chuyển động *liên bậc* theo một hướng *ngược* với nốt trước nó nhưng nốt *theo sau* nó lại *nhảy* theo hướng *ngược lại* (xem lại số 533).



4. Nốt báo trước (anticipation):

Nốt báo trước, (đánh dấu bằng chữ AT), xảy ra khi chúng ta viết một nốt thuộc về hợp âm sau vào *phách trước* phách hợp âm đó chính thức xuất hiện. Nốt hoa mỹ này thường được viết với *chuyển động đi xuống* và thường chỉ sớm hơn hợp âm chính *nửa phách* hoặc *một phần tư phách*. Lối hoa mỹ này thường dùng nhất trong nhạc Jazz và nhạc Nam Mỹ (Latin).



5. Nốt treo (suspension):

Ngược lại với *nốt báo trước* là *nốt treo*, (đánh dấu bằng chữ S), xảy ra khi chúng ta viết một nốt của hợp âm sau khi hợp âm đó đã xảy ra. Nốt treo còn được gọi là *nốt chỗi* (syncope), giải quyết bằng *chuyển động đi xuống* vì nếu không thì sẽ không còn là nốt treo mà là *nốt trì hoãn* (retardation) nói đến sau. Ngoài ra, nó còn phải được chuẩn bị với *cùng một nốt nhạc* của *cùng hợp âm* và ở cùng bè, nếu không nó sẽ là *nốt lướt* (appoggiatura—appoggiatura) (xem lại số 532).



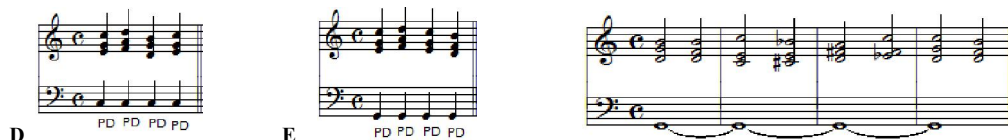
6. Nốt trì hoãn (Retardations):

Nốt trì hoãn, (đánh dấu bằng chữ R), là một loại *nốt treo* nhưng được giải quyết theo *chuyển động đi lên* thay vì đi xuống như nốt treo.



7. Nốt nền (pédals)

Nốt nền, (đánh dấu bằng chữ PD), là nốt *chủ âm* (ví dụ D) hoặc *nốt át âm* (ví dụ E) được sử dụng liên tiếp trên một bè thường là bè trầm, trong khi các bè còn lại tiếp tục thay đổi các hợp âm. Khi nó được sử dụng không phải ở bè trầm mà ở bè trên, người ta gọi nó là *nốt nền đảo* (inverted pedal). Nếu nó được sử dụng giữa hai bè cực thì được gọi là *nốt nền bên trong* (internal pedals). Nốt nền có thể được kéo dài hoặc lặp lại liên tục nhiều lần.



8. Phân tích áp dụng:

Chúng tôi trình bày một phân tích áp dụng nhỏ về nốt thoáng qua và nốt phụ, trích một câu trong tác phẩm Chorale BWV 2.6 của Bach:



- 1) *Nốt phụ* lên cao: Nốt Re giữ 2 nốt Do thăng nên là *nốt phụ lên cao*.
- 2) *Nốt thoáng qua* không nhấn mạnh: Nốt Fa rơi vào *phần yếu của phách* nên *không nhấn mạnh*, nằm giữa hai nốt Sol và Mi cách nhau một *quãng ba* nên là *nốt thoáng qua*.
- 3) *Nốt thoáng qua* không nhấn mạnh: Nốt Fa rơi vào *phần yếu của phách* nên *không nhấn mạnh*, nằm giữa hai nốt Sol và Mib nên là *nốt thoáng qua*.
- 4) *Nốt thoáng qua* không nhấn mạnh: Nốt Re nằm giữa nốt Mib và Do nên là *nốt thoáng qua*, không nhấn mạnh vì rơi vào *phần yếu của phách*.
- 5) *Nốt thoáng qua* nhấn mạnh: Nốt Do rơi vào *phần mạnh của phách yếu* nên *nhấn mạnh*, nằm giữa nốt Re và Si bình nên là *nốt thoáng qua*.

HẾT PHỤ LỤC
(HẾT ĐOẠN I--XIN ĐÓN ĐỌC ĐOẠN II)