PHẦN HAI

ÂM NHẠC NHẠC CỤ

(Musique Instrumentale)

331. Tác phẩm này không phải là một *luận giải nhạc cụ*, chúng tôi sẽ không đi vào tận chi tiết *kĩ thuật* của các nhạc cụ khác nhau mà chúng ta sẽ phải quan tâm đến. Liên quan đến kĩ thuật này, có các tác phẩm tuyệt vời mà chúng tôi giới thiệu cho học sinh nghiên cứu nếu muốn viết âm nhạc nhạc cụ (*).

(*) *Nouveau traité d'instrumentation* của F. A. GEVAERT và *Traité pratique d'instrumentation* của E. GUIRAUD

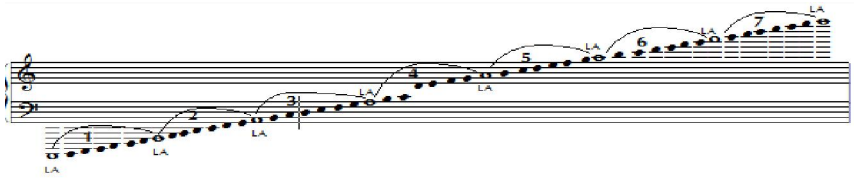
Như thế, chúng tôi tự giới hạn vào việc chỉ đưa ra *âm vực* (étendue) và *âm tầm* (diapason) của các *nhạc cụ* được dùng cho *nhạc thính phòng* (musique de chambre): piano, violon, alto, và violoncelle.

VỀ PIANO

(Du Piano)

332. Sau *đại phong cầm*[1] (grandes orgues), *piano* là nhạc cụ có *âm vực* đáng chú ý nhất: nó bao gồm *tám quãng 8* và chia thành các *nửa cung*, làm thành một tổng cộng là tám mươi lăm *nốt nhạc* hoặc *âm thanh* khác nhau.

ÂM VỰC CỦA PIANO



333. *Piano* la nhạc cụ tuyệt vời nhất cho người hòa âm và người sáng tác. Nhờ vào các phẩm chất *nhiều âm thanh* (poly-phoniques) cho phép nghe chỉ trong *một lần đánh đàn* đến *mười nốt nhạc* cùng lúc, *piano* thu tóm tất cả, kể cả *giàn nhạc* (orchestre).

Chính trên *piano* mà người sáng tác thử các *tác phẩm* của mình (bất cứ là nhạc có lời hoặc cho nhạc cụ), sự giúp đỡ của nó bảo đảm *tác dụng tốt* của các *chuỗi hợp âm* nào đó, của các *chuyển giọng* nào đó, của sự kết hợp hài hòa giữa *hòa âm* với *giai điệu*, vv.

Phần khác, *piano* có một tập hợp *tài liệu âm nhạc* phong phú nhất; các *bậc thầy vĩ đại* nhất đã viết cho nó vô số *tác phẩm tuyệt vời*; thưởng thức các *tuyệt phẩm* đó đóng góp mạnh mẽ vào việc mở ra các *suy nghĩ* mới, phát triển *trí tưởng tượng* và hình thành *phong cách* (style).

Vì thế, chúng tôi khuyến khích các bạn trẻ *nghiên cứu piano* khi định theo đường *sáng tác*. Nếu họ không tham vọng học *đến nơi đến chốn*, ít nữa họ quen thuộc đủ với bàn phiếm để bàn phiếm có thể cho chính họ biết đến tác dụng tổng thể của các *sáng tác* của họ.

VỀ BỘ BỐN ĐÀN DÂY

(Du Quartuor d'Instruments à Cordes)

334. *Bộ bốn* đàn dây gồm: một *violon 1*, một *violon 2*, một *alto* và một *violoncelle* hoặc *basse* (*)

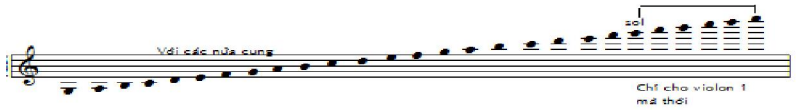
(*) Đừng nhầm lẫn với đàn *contrebasse*, đàn *basse* chẳng gì khác hơn là cây đàn *violoncelle*.

335. *Âm vực* của các nhạc cụ này, mà *bè trầm* có *giới hạn cố định*, chẳng có gì *tuyệt đối* cố định với bè *cao*, vì, trong *âm vực* đó, giới hạn tùy thuộc vào tài nghệ nhiều hay ít của các người đánh đàn.

[1] Đại phong cầm: Trong bản dịch này, chúng tôi cố gắng dùng tiếng Việt thuần túy khi nào có thể được cho dẫu đôi khi tạo ngỡ ngàng cho người đọc vì chưa quen tai, thay vì phải dùng từ Hán Việt nhiều khi đã nghe quen. Tuy vậy, từ *đại phong cầm* này, chúng tôi buộc lòng phải dùng vì cho đến nay chưa có từ thuần Việt tương đương nào gẫy gọn hơn. Đại phong cầm chỉ có nghĩa là đàn lớn dùng hơi, nhưng dịch như thế nghe lủng củng, có phần nghịch tai. Trường hợp khác, chúng tôi để nguyên từ Pháp như *piano*, *violoncelle*, thay vì dịch là dương cầm, đại hồ cầm (***Người dịch***).

VIOLON
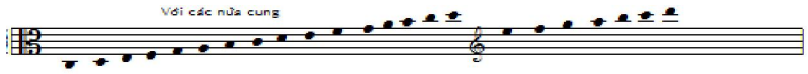
336. *Violon* lúc nào cũng được viết với khóa *sol*.



Thận trọng đừng viết quá nốt *sol cao* cho *violon 2*.
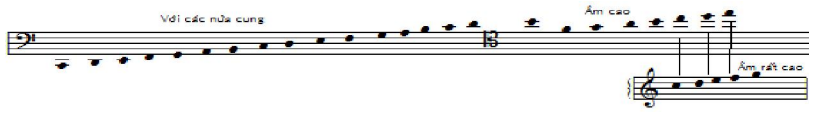
ALTO

337. *Alto* thường được viết với khóa *ut 3*; nhưng các *nốt cao* đôi khi viết với khóa *sol*.



VIOLONCELLE

338. *Violoncelle* được viết với khóa *fa 4* cho các âm *trầm* và *trung*; với khóa *ut 4* cho các *âm cao*, và với khoá *sol* cho các âm *rất cao* (sur-aigus).
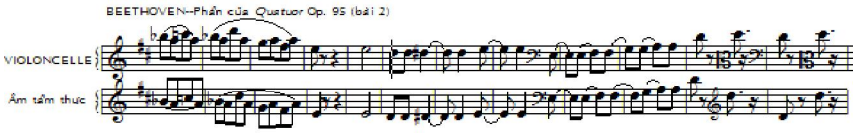


GHI CHÚ VÀ NHẬN XÉT

339. Với nhạc cụ này, HAYDN không hề vượt qua nốt *la* của âm tầm; hơn nữa, ông dùng gần như hoàn toàn khóa *fa*; MOZART viết các đoạn cao hơn với *khóa sol*, ở vào một quãng 8 trên *âm tầm thực*.

340. BEETHOVEN viết các *nốt cao* của *violoncelle*: khi thì với khóa *ut 4*, khi thì với khóa *sol*, và thậm chí, cho dẫu rất hiếm, với cả khóa *ut 3*.

341. Quan trọng để ghi nhận rằng, với *Beethoven* cũng như với *Mozart*, các đoạn với khóa *sol* đều được viết ở một *quãng 8 bên trên* âm tầm mà chúng phải đánh lên.



CẤU TRÚC VÀ KÍCH CỠ
các nhạc phẩm
(Coupes et Dimensions des morceaux de musique)
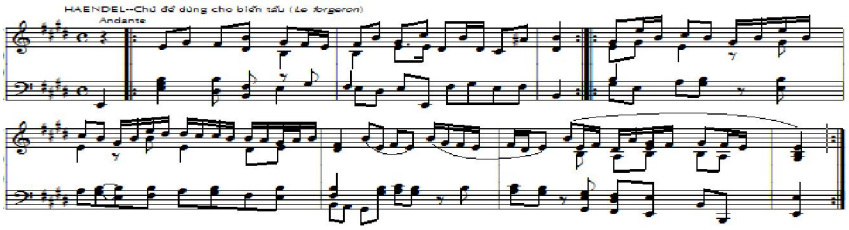
342. *Hình dạng chung* (forme générale) của một tác phẩm âm nhạc, phân chia, cân xứng của các bè đa dạng, tất cả được diễn tả bằng từ ngữ **cấu trúc** (coupe).

343. Phương cách khác nhau để *cấu trúc* (couper) một tác phẩm có thể chia ra thành *bốn loại chính* như sau:
1) *Cấu trúc hai đoạn* nhỏ (petite coupe binaire); 2) *Cấu trúc ba đoạn* nhỏ (petite coupe ternaire)
3) *Cấu trúc hai đoạn* lớn (grande coupe binaire); 4) *Cấu trúc ba đoạn* lớn (grande coupe ternaire).

CẤU TRÚC HAI ĐOẠN VÀ BA ĐOẠN NHỎ
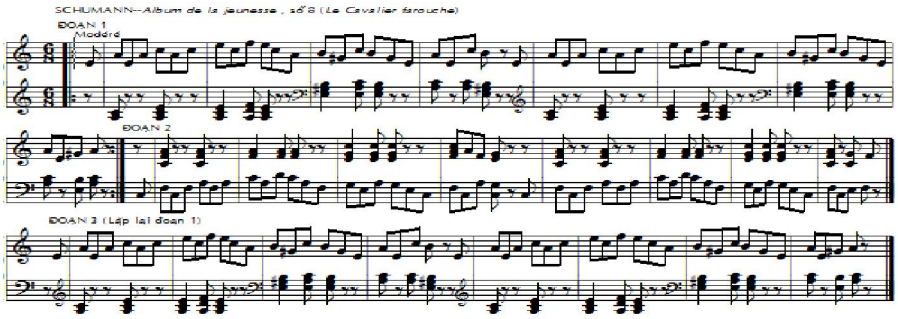
344. Người ta gọi là *cấu trúc hai đoạn nhỏ* một cấu trúc chỉ gồm *hai đoạn* ít phát triển, như *romance*, như *chủ đề* dùng cho biến tấu (thême à variations), vv.

CẤU TRÚC HAI ĐOẠN NHỎ



345. Người ta gọi là *cấu trúc ba đoạn nhỏ* một cấu trúc gồm *ba đoạn* ít phát triển mà đoạn thứ ba chỉ là đoạn lặp lại đoạn thứ nhất, như *rondo*, như *cavatine*, vv.

CẤU TRÚC BA ĐOẠN NHỎ



CẤU TRÚC HAI ĐOẠN VÀ BA ĐOẠN LỚN

346. Người ta gọi là *cấu trúc hai đoạn lớn* một cấu trúc gồm *hai phần chính* mà mỗi phần gồm *nhiều đoạn*, ví như **allegro** của một *sonate*, của một *bộ ba* (trio) hoặc một *bộ bốn* (quatuor) cổ điển (xem số 383, *allegro* của BEETHOVEN).

347. Người ta gọi là *cấu trúc ba đoạn lớn* một cấu trúc gồm *hai phần* chính, mỗi phần gồm *nhiều đoạn*, mà đoạn thứ ba chỉ là đoạn lặp lại đoạn thứ nhất, như, nói ví dụ, *Impromptu* số 4 của SCHUBERT, *Polonaise* số 5 và 6 của CHOPIN.

CẤU TRÚC TỰ DO HOẶC KHÔNG NHẤT ĐỊNH VÀ CẤU TRÚC QUAY VỀ LẠI
(Coupe Libre ou Indéterminée et Coupe de Retour)

348. Cấu trúc *tự do* hoặc *không nhất định* là một cấu trúc mà các *đoạn*, số lượng hoặc nhiều hoặc ít, không được phân bố cách đều đặn thành *hai* hoặc *ba phần*. *Cấu trúc* này chủ yếu tìm thấy trong các *điệu ngâm nga* (airs déclamés) (xem điệu *Aïda* của VERDI, số 883).

349. Người ta gọi là *cấu trúc quay về lại* (coupe de retour) một cấu trúc trong đó người ta thường xuyên lặp lại *nhạc tiết chính*, nhưng mỗi lần đều theo sau một *đoạn mới*, như trong *rondo dùng cho nhạc cụ* và trong các *điệu Ballet* nào đó. (Còn có sự phân chia thành *nhóm* sẽ được nói đến sau, số 538 và 541)

TÁC PHẨM CỔ ĐIỂN
về âm nhạc nhạc cụ
(Œuvres Classiques de Musique Instrumentale)

A—Hình *thức chung* của tất cả các *tác phẩm cổ điển* về *âm nhạc nhạc cụ* đều gần như giống nhau. Bất luận chúng được gọi là *sonate, bộ ba* (trio)*, bộ bốn* (quatuor) hoặc *giao hưởng* (symphonie), chúng đều luôn luôn gồm *ba* hoặc *bốn bài* tính chất khác nhau, từng bài có *một cấu trúc* (coupe) nhất định. Có cấu trúc cho *allegro*, cấu trúc cho *adagio*, cấu trúc cho *menuet*, cấu trúc cho *rondo*, vv.
B—*Đơn giản nhất* trong các tác phẩm thể loại đó là *sonate* dùng cho *piano mà thôi*, chính nó mà chúng tôi dùng như *tiêu biểu* của âm nhạc nhạc cụ cổ điển xét về *hình thức chung*. Sau đó, khi nói đến các thể loại khác, chúng tôi chỉ phải đưa ra những gì riêng biệt của chúng mà thôi.

VỀ SONATE
(De la Sonate)

350. *Sonate* là một loạt hai, ba, hoặc bốn bài được viết cho *một* hoặc *hai* nhạc cụ.

351. Người ta thấy có hai loại *sonate*: *sonate cổ điển* (sonate classique) hoặc *sonate thường*, được viết phù hợp với các qui luật, theo một *dàn bài nhất định*; và *sonate phóng túng* (sonate-fantaisie) nhiều ít thoát khỏi các qui luật cấu tạo.

Chúng tôi dùng loại *sonate cổ điển* làm *tiêu biểu* vì nó cung cấp một *nền tảng vững chắc* cho việc chỉ dạy hơn là *sonate phóng túng* tùy thuộc vào tính thất thường của người sáng tác.

352. Có các *sonate riêng cho violon* (hai hoặc bốn), có sonate cho *orgue*, cho *piano* và *violon*, *piano* và *violoncelle*, vv.

353. Tất cả các bài của một *sonate* nhằm để đánh lên *liên tiếp*, vì thế giữa chúng cần phải có đồng thời vừa *biến đổi* (variété) vừa *đồng nhất* (unité): biến đổi về *hình thức*, về *chuyển động*, về *cung* hoặc về *thể* để tránh đơn điệu; đồng nhất về *phong cách* (style), thiếu nó sẽ không có được một *tác phẩm thuần nhất*.

354. Cho dẫu được thai nghén với phương cách để có thể *trình bày liên tục*, các số khác nhau của một *sonate* nói chung đều *độc lập* với nhau, nghĩa là từng bài đều là một *bài hoàn tất*. Với các điều kiện như thế, tất cả đều có thể trình bày *riêng biệt*.

Quả thực, rất thường khi (thậm chí trong hòa nhạc) người ta cho nghe *một* hoặc *hai* bài của một *sonate* gồm *ba* hoặc *bốn* bài.

SONATE CỦA CÁC TÁC GIẢ CỔ ĐIỂN
HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, HUMMEL, vv
(Sonates des Compositeurs Classiques)

355. Phần lớn các sonates của HAYDN có *ba* bài, nhưng cũng có vài bài chỉ có *hai*.

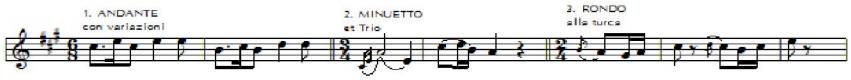
356. Hầu hết các sonates của MOZART có *ba* bài, của BEETHOVEN và các người nối tiếp ông thường có *bốn*.

357. Đây là thứ tự quen thuộc các bài đó theo nhau:

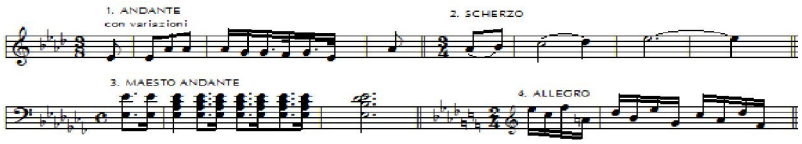
SONATE gồm hai số	SONATE gồm 3 số	SONATE gồm 4 số
1. *Andante*, *Adagio*, hoặc *Largo*	1. *Allegro*	1. *Allegro*
2. *Allegro*, *Allegretto*, hoặc *Presto*	2. *Andante*, *Allegro*, hoặc *Largo*	2. *Andante*, *Allegro*, hoặc *Largo*
	3. *Allegro*, *Allegretto*, hoặc *Presto*	3. *Minuetto* hoặc *Scherzo*
		4. *Allegro* hoặc *Presto*

358. Đôi khi, nhưng hiếm có, thứ tự này đảo lộn.
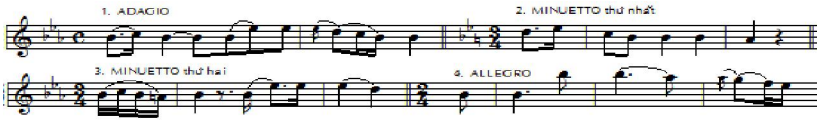
Vì thế, nói ví dụ, sonate cung *La trưởng* của MOZART gồm *ba bài* theo nhau theo thứ tự sau đây:
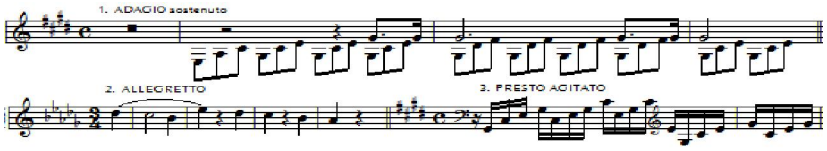


Sonate 26 của BEETHOVEN gồm *bốn bài*, khởi đầu như sonate của MOZART bằng một **Andante** con variazioni, rồi tiếp theo là một *Scherzo*, một *Marche funèbre* (hành khúc tang chế), và một *Allegro*.



Sonate cung *Mib* của MOZART khởi đầu bằng một **Adagio**, tiếp theo là hai *Menuets* (mà bài thứ hai là *trio* thay cho bài thứ nhất) và kết thúc bằng một *Allegro*.
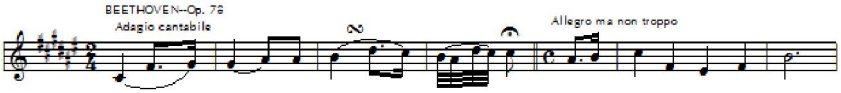


Sonate 27 số 2 của BEETHOVEN cũng khởi đầu như vậy bằng một *Adagio*, tiếp theo là một *Allegretto* dưới dạng *menuet* với *trio*, và kết thúc bằng một *Presto agitato*.



Vả lại, tác phẩm này tác giả đặt nhan đề là *Sonata* quasi una *Fantasia* (*Sonate* gần như một *bài phóng túng*).

359. Cũng đôi khi, *Allegro 1* có một *dẫn nhập* đi trước với vài ô nhịp ở *chuyển động chậm*. Nhưng, chúng tôi lặp lại, các trường hợp như thế đều là *ngoại lệ*.



(Xem phần 1 của *Sonate Pathétique* mà *Dẫn nhập* phát triển hơn nhiều)

ALLEGRO

THÀNH TỐ NỀN TẢNG VÀ DÀN BÀI CHI TIẾT
(Élements Fondamentaux et Plan Détaillé)

360. **Allegro**, bài thứ nhất của một *sonate* gồm *ba đoạn lớn*.
Đó là:
1. Đoạn *trình đề* (période d'*exposition*)
2. Đoạn *triển khai chủ đề* (période du *travail thématique*)
3. Đoạn *lặp lại* (période de *répétition*).

361. Bài thứ nhất này chia thành *hai phần*.

362. *Phần một* chẳng gì khác hơn là *đoạn trình đề*.

363. *Phần hai*, phát triển hơn, gồm *triển khai chủ đề* và *đoạn lặp lại*.

364. *Phần một* được trình bày hai lần liên tiếp dưới dạng *quay về lại* (reprise);

365. Nó được dành cho việc trình bày các *chủ đề* (thêmes) hoặc các *nhạc tiết* (motifs) với các phát triển dùng để xây dựng *toàn bộ* bản nhạc.

366. Nó phải chứa đựng *hai chủ đề chính* (deux thêmes principaux), chưa kể các *câu chen vào* (phrases incidentes) (các nét giai điệu) nhằm nối kết chúng lại với nhau, và cũng có chừng ấy *chủ đề nhỏ* mà người ta có thể lợi dụng về sau.

ĐẶC TÍNH CỦA HAI CHỦ ĐỀ CHÍNH
(Caractère des Deux Thêmes Principaux)

367. Quan trọng là, không làm cho *rời rạc* (disparate), hai *chủ đề* phải có *dáng dấp khác nhau* (allure différente), mỗi chủ đề có một *bộ mặt* (physionomie) khác biệt với chủ đề kia, và chung lại chúng cung cấp chất liệu cho các *phát triển hấp dẫn*, vì thông thường nhất, các *biến khúc* phần lớn đều bao gồm các *phần* của *hai chủ đề* này.

CÁC ĐOẠN CHEN HOẶC CÁC BIẾN KHÚC
(Épisodes ou Divertissements)

368. Như đã thấy (số 284), người ta gọi *đoạn chen* (épisode) hoặc *biến khúc* tất cả *câu chen* được đưa vào trong một *tấu khúc* để ngưng nghỉ *nhạc đề* (sujet).

369. Các từ này giữ cùng ý nghĩa khi nói đến một *câu* hoặc một *nhóm câu*, xen kẽ vào các *chủ đề chính* của một bản nhạc nào đó, để dẫn dắt từ chủ đề này sang chủ đề khác, bằng cách chuẩn bị *các âm thể đa dạng*, hoặc bổ túc, dưới dạng **Coda**, *chủ đề* mà người ta vừa cho nghe.

370. Tắt một lời, tất cả những gì không phải là một trong các *chủ đề chính* đều là *biến khúc* hoặc *đoạn chen*.

371. Đây là *hành trình* theo nhau thông thường trong việc xử sự một **Allegro** của *sonate*.

PHẦN MỘT
(Première Partie)

———

ĐOẠN TRÌNH ĐỀ
(Période d'Exposition)

372. Người ta cho nghe trước hết *chủ đề 1*, thiết yếu phải ở trong *cung chính* của *sonate*.
(Xem số 383 sau đây, tám ô nhịp đầu tiên của *sonate* cung *Sol trưởng* Op. 14, số 2, của BEETHOVEN mà chúng tôi đưa ra làm ví dụ cho toàn bộ *allegro*).

373. Rồi người ta lèo lái bằng *chuyển cung* (modulant) đến *chủ đề 2*, chủ đề này phải ở trong một *cung khác với* cung của *chủ đề 1*.
(Xem về sau, số 384 đến 394, các *ghi chú* và *nhận xét* về điều này).

374. Đoạn trung gian dùng để nối kết hai *chủ đề* là đoạn người ta gọi là *đoạn chen* (épisode) hoặc *biến khúc* (divertissement).

375. Người ta cho *đoạn chen thứ nhất* này tên gọi là *chuyển mạch* (transition), vì chính nhờ nó mà *chuẩn bị* hoặc *thực hiện chuyển giọng* qua cung của *chủ đề thứ hai* (xem mười bảy ô nhịp có tính *đoạn chen* **B** đến **C** trong ví dụ số 383).

Ghi Chú—*Khởi đầu* của đoạn chen 1 của *allegro* của BEETHOVEN mà chúng tôi đưa ra làm *kiểu mẫu* thoạt tiên nhờ tác động một *Coda* thêm vào *chủ đề 1*, nhưng, thay vì để *kết thúc*, nó nhanh chóng hướng đến cung của *chủ đề 2*, tức cung *Re* trưởng, nghĩa là *cung át âm* của *cung chính*.

Điều này phù hợp với *truyền thống ngày xưa* muốn rằng, nếu *chủ đề 1* cung *trưởng*, *chủ đề 2* phải được cho nghe trong *đoạn trình đề* ở *cung át âm* (xem tám ô nhịp **C** đến **D** cùng ví dụ số 383).

376. Tiếp theo *chủ đề 2*, một *đoạn chen thứ hai* kết thúc *phần 1* của *allegro* thế nào để thuận lợi cho việc *quay về lại*.

377. *Đoạn chen 2* này là một loại *Coda* thêm vào *chủ đề 2*. Người ta gọi nó là *nhóm ngưng nghỉ* (groupe de cadences) vì, nói chung, nó kết thúc bằng nhiều *ngưng nghỉ* (cadences) ít nhiều hoàn toàn, khẳng định rõ sự *chấm dứt* của *phần một*, dứt khoát tạo thành một *ranh giới* (démarcation) giữa phần này với *phần hai* (xem ba mươi ô nhịp có tính *đoạn chen* từ **D** đến **E** số 383).

PHẦN HAI
(Seconde Partie)

———

ĐOẠN TRIỂN KHAI CHỦ ĐỀ
(Période du Travail Thématique)

378. *Phần hai* của *allegro* khởi đầu bằng một *đoạn chen thứ ba* mà khởi sự từ BEETHOVEN đã trở thành đoạn quan trọng hơn tất cả vì lí do các *phát triển* người ta đưa ra cho nó và *điều hấp dẫn* mà nó chứa đựng.

379. Chủ yếu chính trong *biến khúc lớn* này mà người ta phó thác vào tính thất thường của trí tưởng tượng: *lìa xa cung chính* bằng cách chuyển giọng thường hơn, táo bạo hơn, sử dụng *thể loại tấu khúc*: phỏng theo (imitations), bè đuổi (canons), vv, và mọi *phối kết hấp dẫn* dùng một phần nhỏ nào đó của *chủ đề* hoặc *giai điệu* đã được trình bày trong phần một làm chủ đề.

380. Người ta cũng có thể đưa vào đó một *nét nhạc* (trait), một *làn điệu* (chant), một *nét nhạc mới* (dessin nouveau), và dùng nó làm *nhạc đề* cho các phối kết mới.

381. Bất luận các *âm thể* nào người ta đã đi qua suốt phần trước, hết sức cần thiết, *đoạn 3* phải đưa đến *cung nguyên thủy*, vì chính trong *cung này* mà người ta phải *lặp lại* các *chủ đề chính* đã được nghe (xem số 383 từ **E** đến **F**, đoạn *triển khai chủ đề*).

ĐOẠN LẶP LẠI
(Période de Répétition)

382. Đoạn thứ ba khởi đầu bằng đưa vào lại *chủ đề 1* trong *cung chính nguyên thủy*.
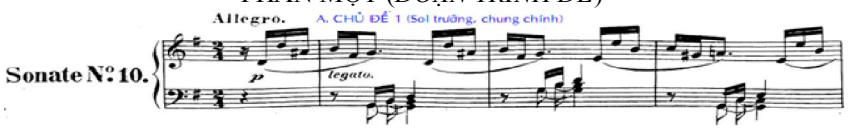
383. Từ lúc *đưa vào lại chủ đề 1* và cho đến cuối bản nhạc, người ta chẳng làm gì nữa ngoại trừ *lặp lại tất cả các nhạc tiết* của phần một của *allegro*, kể cả các *biến khúc*, tuy nhiên, bằng cách đưa vào các biến đổi (modifications) như sau:
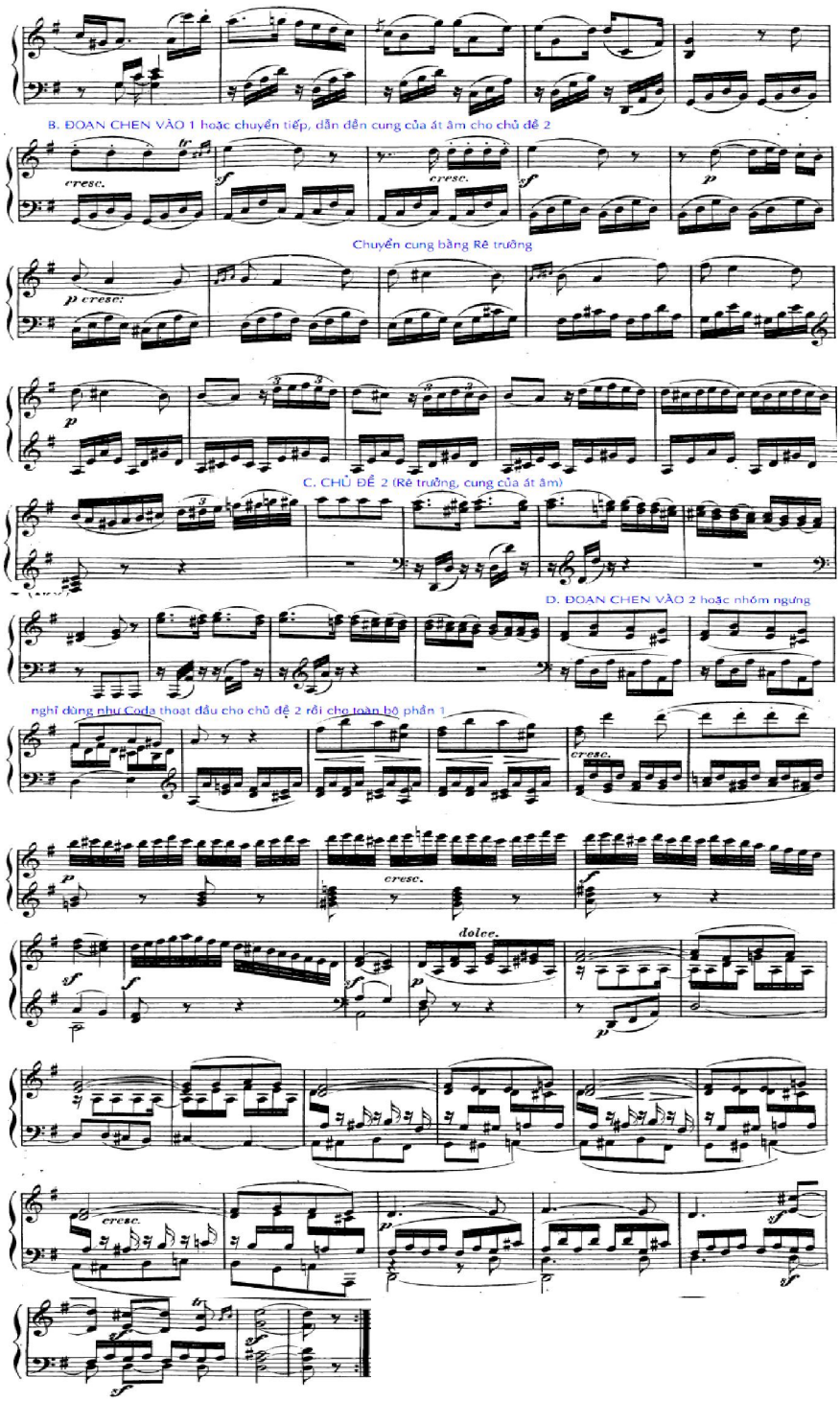
1. *Chủ đề 2* và *coda* theo sau nó phải được tạo lại trong *cung chính*, và không phải trong cung mà nguyên thủy chúng đã được cho nghe.

2. Giờ đây, cả *hai chủ đề* đã được tạo lại trong *chỉ một* và *cùng cung*, *đoạn chen trung gian* không còn với mục đích dẫn dắt từ *cung này* đến *cung khác* như lần thứ nhất, mà chỉ để ngưng nghỉ các *chủ đề chính*, và để làm *khuây khỏa* (diversion) nhờ vào các *chuyển giọng* nào đó, thiết yếu *hội tụ lại* (convergent), bởi vì lìa khỏi *cung chính* phải quay về lại.

Như thế, cho *biến khúc* này, người ta dùng cùng các *nhạc tiết* như lần thứ nhất, cho nên cần *biến đổi hành trình* theo chiều hướng này (xem số 383 từ chữ **F**, *giai đoạn lặp lại*).
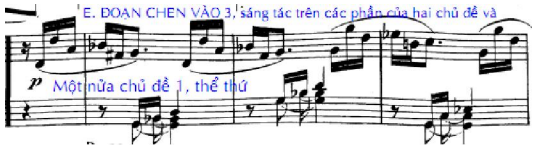
BEETHOVEN—Op. 14, Số 2—*Sonate cung Sol trưởng*
PHẦN MỘT (*ĐOẠN TRÌNH ĐỀ*)
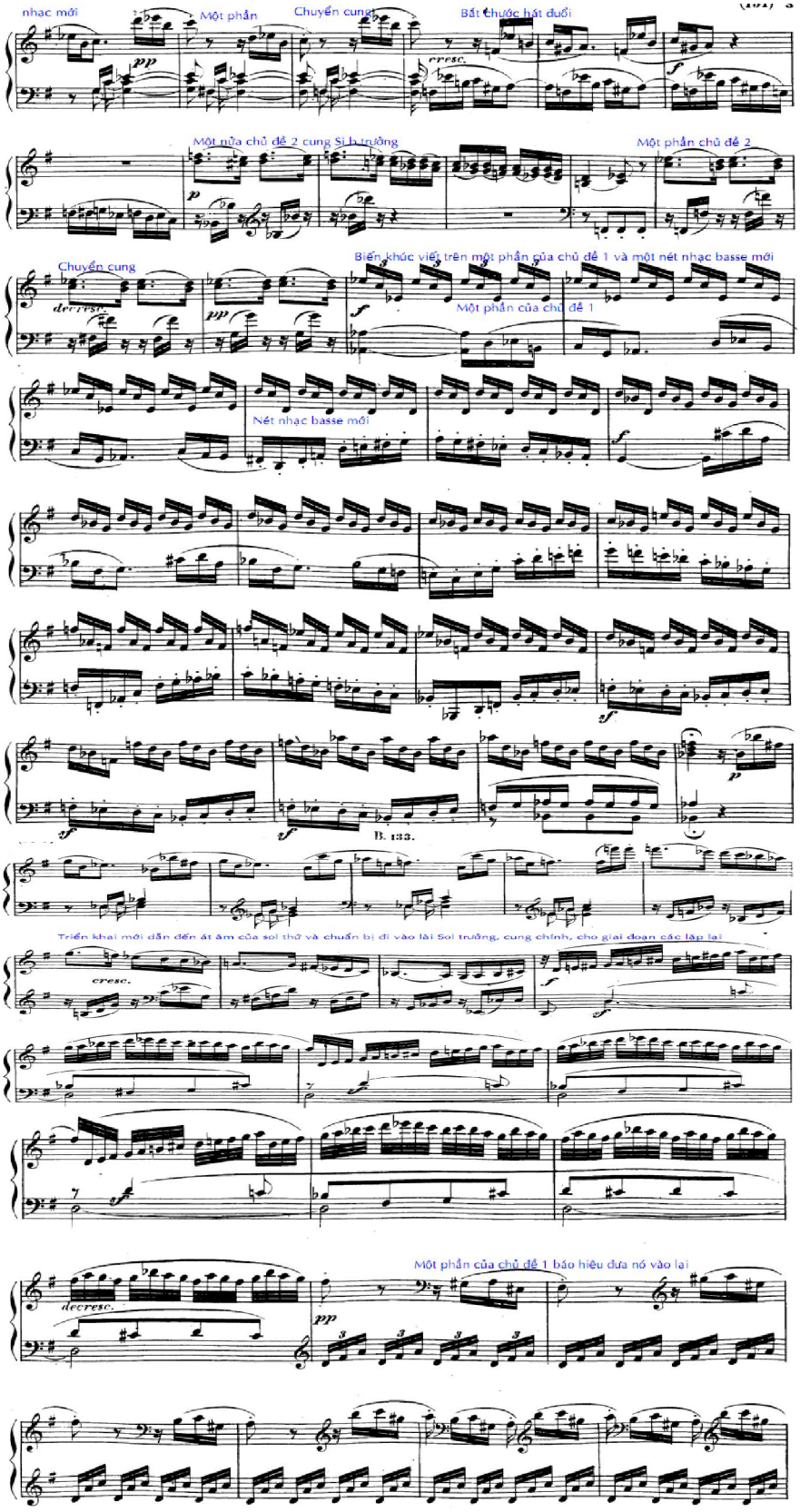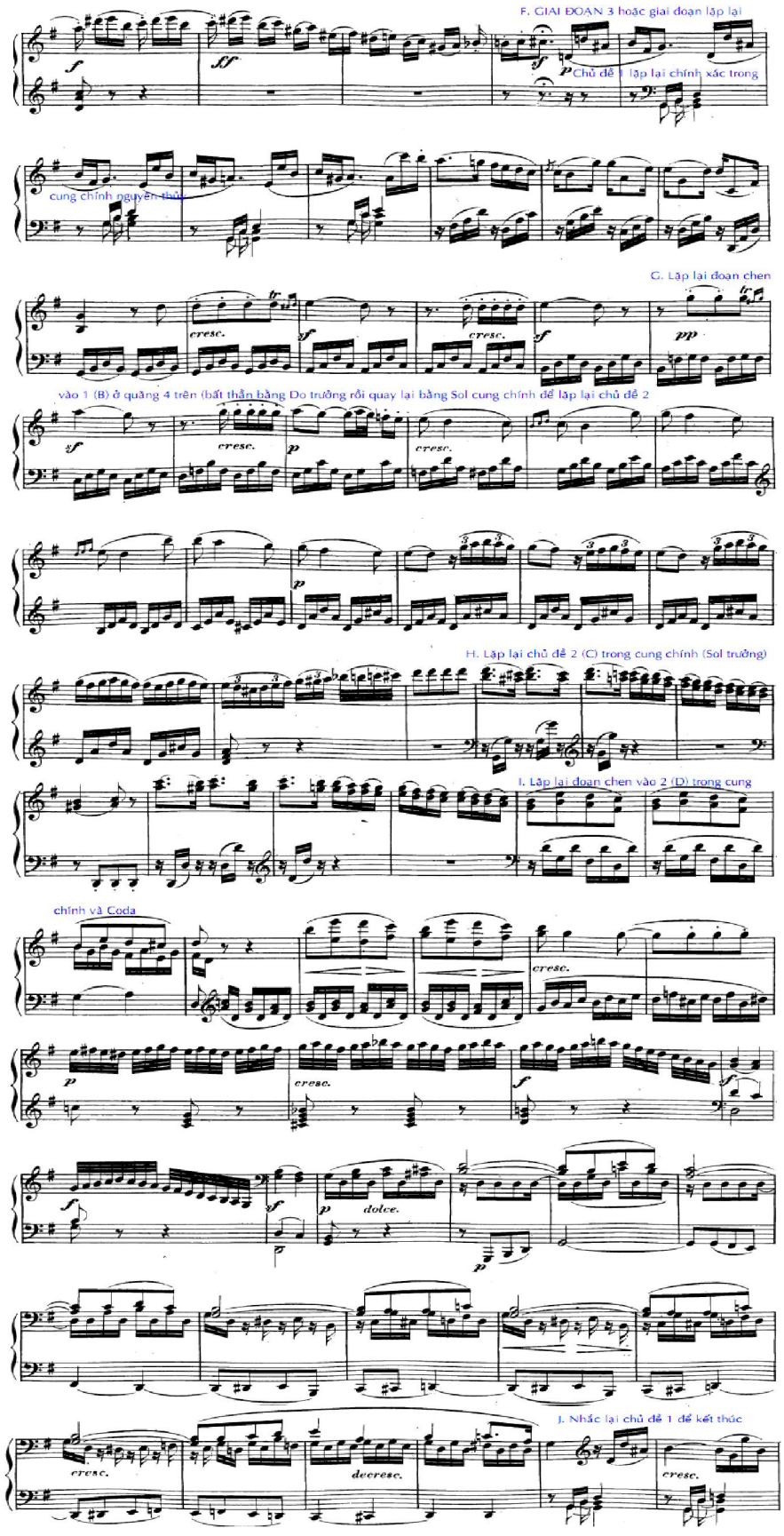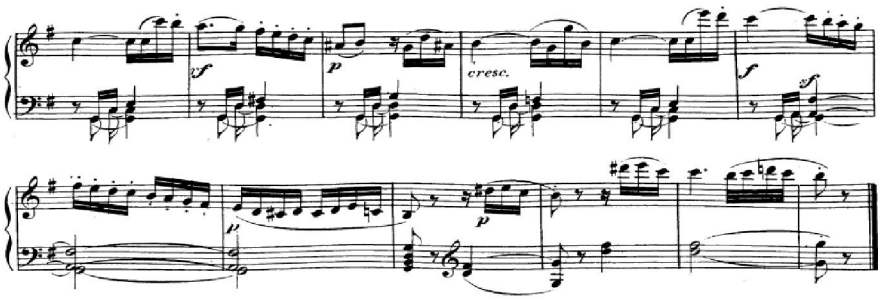




PHẦN HAI

ĐOẠN TRIỂN KHAI CHỦ ĐỀ




nhạc mới
Một phần
Chuyển cung
Bắt chước hát đuổi
Một nửa chủ đề 2 cung Si b trưởng
Một phần chủ đề 2
Chuyển cung
Biến khúc viết trên một phần của chủ đề 1 và một nét nhạc basse mới
Một phần của chủ đề 1
Nét nhạc basse mới
B. 133.
Triển khai mới dẫn đến ắt âm của sol thứ và chuẩn bị đi vào lại Sol trưởng, cung chính, cho giai đoạn các lặp lại
Một phần của chủ đề 1 báo hiệu đưa nó vào lại


F. GIAI ĐOẠN 3 hoặc giai đoạn lặp lại
Chủ đề 1 lặp lại chính xác trong
cung chính nguyên thủy
G. Lặp lại đoạn chen
vào 1 (B) ở quãng 4 trên (bất thần bằng Do trưởng rồi quay lại bằng Sol cung chính để lặp lại chủ đề 2
H. Lặp lại chủ đề 2 (C) trong cung chính (Sol trưởng)
I. Lặp lại đoạn chen vào 2 (D) trong cung
chính và Coda
J. Nhắc lại chủ đề 1 để kết thúc



GHI CHÚ VÀ NHẬN XÉT BỔ SUNG
(Remarques et Observations Complémentaires)
TƯƠNG QUAN VỀ ÂM THỂ GIỮA HAI CHỦ ĐỀ
(Rapports de Tonalité entre les Deux Thêmes)
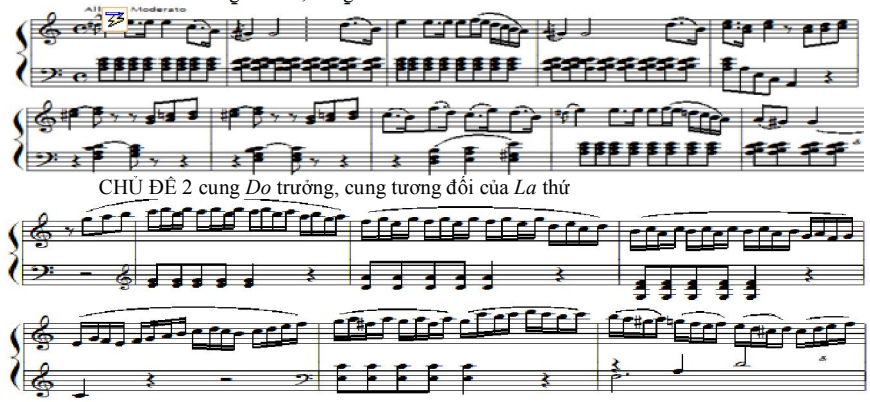
384. Như chúng tôi đã nói (số 372), *chủ đề 1* của *allegro* phải ở trong *cung chính* của *sonate*.

385. Về phần *chủ đề 2*, hai trường hợp xuất hiện:
1) trường hợp *cung chính* ở *thể trưởng*, 2) trường hợp *cung chính* ở *thể thứ*.

386. Khi *cung chính* là *trưởng*, *chủ đề 2* thường nhất ở vào *cung của át âm* (xem *trình đề* của *allegro* phía trên).

387. Khi *cung chính* là *thứ,* thông thường *chủ đề 2* được cho nghe ở *cung tương đối trưởng* của nó.

MOZART-Allegro của *Sonate* cung *La* thứ
CHỦ ĐỀ 1 cung *La* thứ, cung chính.



388. Không gì tự nhiên hơn tiến hành như thế: chắc chắn, các tương quan âm thể đều tuyệt vời và dễ thực hiện, một phần, giữa một *cung trưởng* và cung của *át âm của nó*, phần khác, giữa một *cung thứ* và cung *tương đối trưởng* của nó.

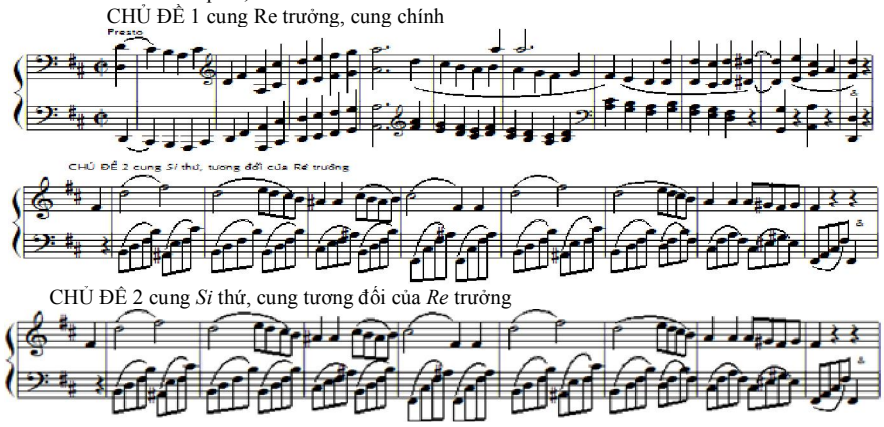
389. Nhưng, có các *âm thể khác*, gần hoặc xa, mà các tương quan với *cung chính* cũng *khá tốt* tương tự.

390. Như thế người ta có thể, theo ví dụ của các bậc Thầy tài danh, nhờ vào những gì liên quan đến *chuyển cung*, biến đổi dàn bài xưa cũ của *sonate*, và, như các bài cổ điển minh họa đã làm, không gây nên lỗi, ấy là nói thế, để cho tất cả các bản nhạc *chảy vào* trong *cùng một khuôn*.

391. Đây là *hai chủ đề chính* của bài thứ nhất của *sonate* cung *Re trưởng,* Op. 10 của BEETHOVEN, mà *chủ đề thứ hai* ở cung **Si** *thứ*, cung tương đối của cung nguyên thủy mà không ở cung của *át âm* là cung **La** *trưởng*.

392. Và, thực tế, người ta không thấy tại sao *chủ đề 2* của một bản nhạc *trưởng* không thể được thực hiện trong cung *tương đối thứ* trong khi chủ đề này của một bài *thứ* gần như luôn luôn được thực hiện trong *cung tương đối trưởng*. Khá hiển nhiên các *tương quan tốt* hiện hữu giữa các *cung tương đối* đều *qua lại* (réciproques).

BEETHOVEN-Op.10, Bài thứ nhất
CHỦ ĐỀ 1 cung Re trưởng, cung chính
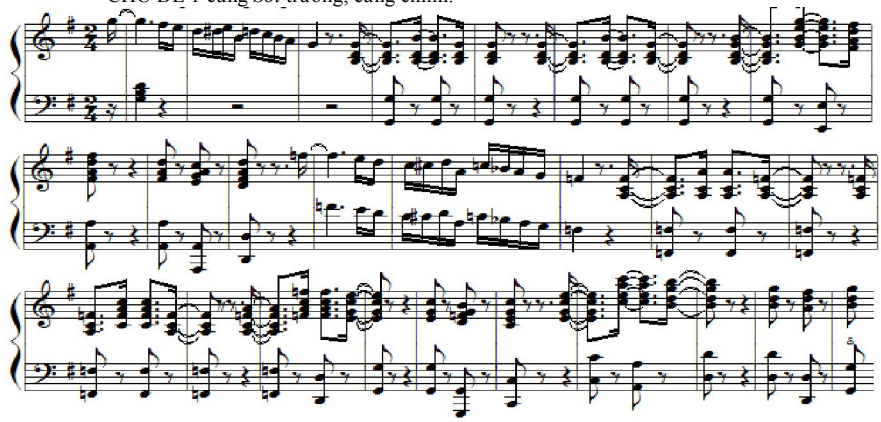


393. Phần khác, đây là *hai chủ đề* của tác phẩm thứ nhất của *sonate* cung *Sol trưởng*, Op. 31 của BEETHOVEN mà *chủ đề 2* khởi đầu ở *Si trưởng*, cung rất xa với *cung chính* vì *Sol trưởng* chỉ có một *thăng* và *Si trưởng* có *năm*.

394. Nhưng, cần nhớ lại rằng các *cung trưởng* khác nhau *bốn dấu hóa* đều là những cung có nhiều nhất các *tương quan thuận hòa* (rapports sympathétiques) sau các cung *tương cận* và các cung *đồng* (tons homonymes) (Traité complet d'harmonie, trang 172, số 500).
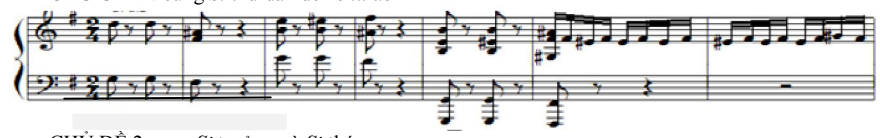
Vả lại, cũng cần nhận xét rằng, *câu chen vào* (phrase épisodique) dẫn đến *chủ đề 2* này, báo trước nó ở cung *Si thứ*, cung tương cận của cung chính, và rằng thể *trưởng*, thay thế cho *thể thứ đã được chờ đợi*, chỉ kéo dài tám ô nhịp, do đó quá ngắn để hủy hoại cảm xúc của *âm thể chung* của bản nhạc.

Sự thực là, từ ô nhịp thứ chín, *chủ đề* trở lại cung *Si thứ* ở *bè trầm* và phát triển tiếp theo cho đến cuối của phần một, không đi xa khỏi *cung tương cận* này cho đến kết thúc với nó.

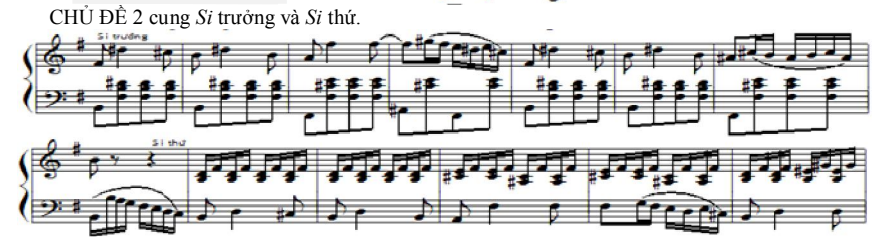
BEETHOVEN-Op. 31, Bài thứ nhất *Sonate* cung *Sol* trưởng
CHỦ ĐỀ 1 cung *Sol* trưởng, cung chính.
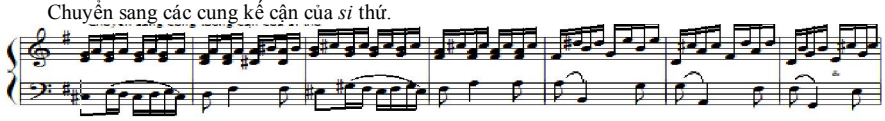


CÂU CHEN cung *Si* thứ dẫn đến *chủ đề 2*



CHỦ ĐỀ 2 cung *Si* trưởng và *Si* thứ.



Chuyển sang các cung kế cận của *si* thứ.



VỀ ĐOẠN MỘT
(Du Premier Épisode)

395. Như ta đã thấy (ttừ số 372), *đoạn 1* đến ngay sau *trình bày chủ đề 1*.

396. Nó chuẩn bị và dẫn dắt đến *chủ đề 2* bằng một hoặc nhiều *chuyển cung* nghiêng về phía *cung* của *chủ đề sau*.

397. Không phải luôn luôn có thể thiết lập một *ranh giới* khá rõ nét giữa kết thúc của *chủ đề 1* và khởi đầu của *đoạn 1* vì các lí do sau:
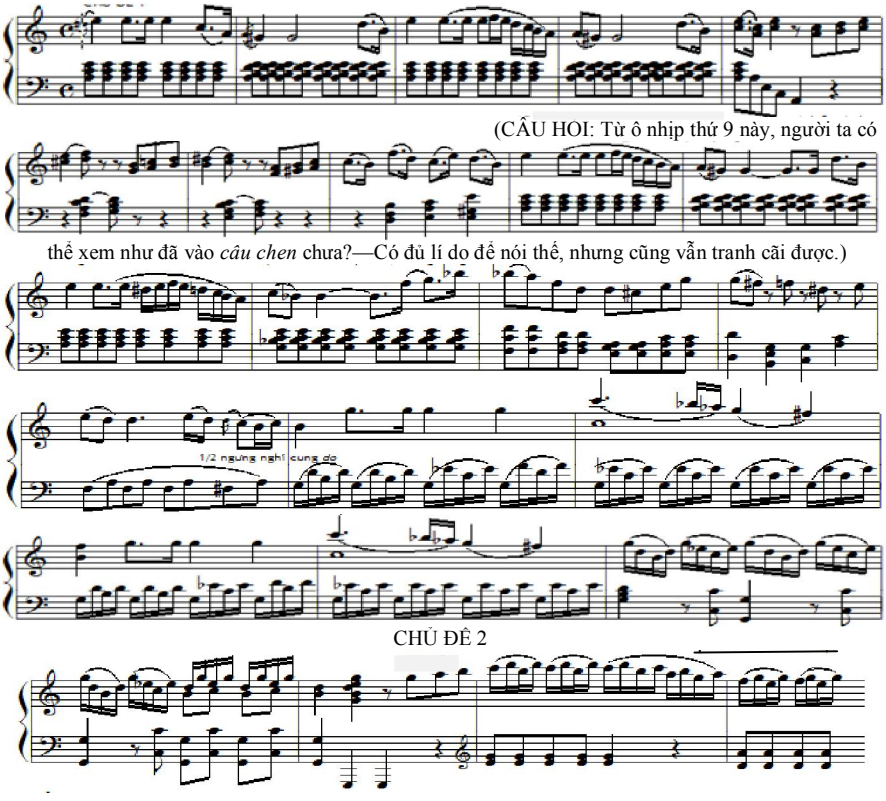
398. Rất thông thường, *chủ đề 1* không *kết luận* một cách hoàn toàn dứt khoát, và liền lạc không đứt đoạn với *đoạn 1*, chặt chẽ đến nỗi giai đoạn 1 này xem ra, từ khởi đầu, chỉ là *nối tiếp của chính chủ đề* mà nó giữ lại ít nhiều phong cách.

399. Trong trường hợp rất thường xẩy ra, *chủ đề* và *biến khúc hòa lẫn* vào nhau thế nào mà thoạt tiên xem ra cả hai chỉ là *một*, và chỉ sau một số ô nhịp nào đó mà, thay đổi *phong cách* hoặc *cung thể*, *biến khúc* cuối cùng tách ra khỏi *chủ đề 1* và cho cảm nhận được *chủ đề 2*.

Nhu thế, trong ví dụ sau đây, từ ô nhịp thứ chín đến ô nhịp thứ mười lăm, có một sự không dứt khoát về việc nhận biết chính xác *chủ đề chấm dứt* vào lúc nào và *đoạn bắt đầu* vào lúc nào, và điều đó xẩy ra bất chấp các *chuyển cung thoáng qua* kế tục nhau từ ô nhịp thứ mười hai. Và chỉ đến ô nhịp thứ mười sáu, nhờ vào *nửa ngưng nghỉ* cung *do* trưởng người ta mới biết chắc đã ra khỏi chủ đề 1.
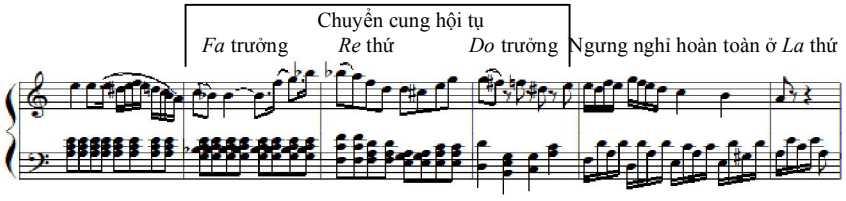
MOZART-*Sonate* cung *la* thứ đã trích dẫn

CHỦ ĐỀ 1



Quả thật, các *chuyển cung* bằng *fa* trưởng, *rê* thứ, và *do* trưởng *hội tụ* lại, và không ra khỏi các *cung kế cận* của *la thứ*, người ta có thể chờ đợi một *ngưng nghỉ kết thúc* trong *cung la* đó để hoàn thành *chủ đề 1* ở ô nhịp thứ mười sáu, nói ví dụ, như *giả thử* tiếp theo như sau:

Các ô nhịp từ 11 đến 16 của ví dụ trên đây, kết thúc bằng một *ngưng nghỉ hoàn toàn* ở *la* thứ thay vì *nửa ngưng nghỉ* ở *do* trưởng:



VỀ ĐOẠN HAI
(Du Deuxième Épisode)

400. Cũng như *đoạn một*, *đoạn hai* thoạt tiên có thể chỉ là một *phát triển chủ đề* đi trước nó. Nhưng, thay vì hướng đến một *cung thể mới* như đoạn một, nó đúng hơn củng cố *âm thể* của *chủ đề 2* mà nó tiếp tục, và *xác định* chủ đề đó bằng một hoặc nhiều *ngưng nghỉ*; điều này, như chúng ta đã nói (số 377), cho nó đặc tính của một **Coda**.

Đôi khi, tác giả đưa vào một *nét giai điệu mới* cho *coda* đó mà người ta có thể xem như là một *chủ đề 3*, điều thường xẩy ra vào cuối phần 2 (xem ví dụ ở số 383, **D**).

ADAGIO, ANDANTE hoặc LARGO
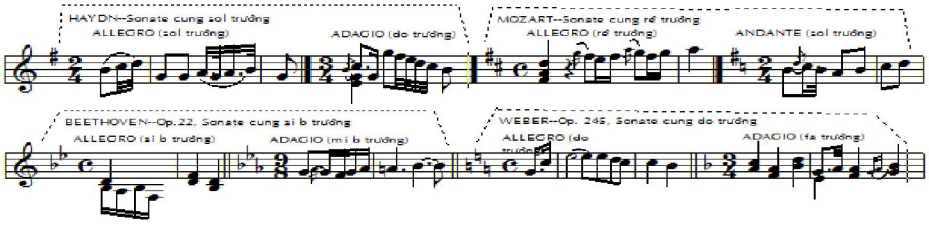
401. *Bài thứ hai* của một *sonate* (mà chúng ta sẽ gọi là **adagio,** cho dẫu nói đến *andante* hoặc *largo*), chúng ta có thể nói, thường được viết bằng một trong *năm cung kế cận* của *sonate* đó, hoặc trong *cung đồng âm* của cung đó ở *thể ngược lại*.

Về điều đó, đây là các *qui luật* đi theo nhau cách chung chung, *xếp loại* theo *mức độ thường dùng* người ta đã thực hiện.
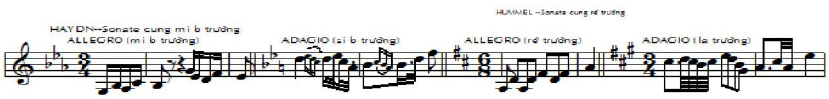
CUNG CHÍNH Ở THỂ TRƯỞNG
(Ton Principal en Mode Majeur)

402. Trong các *sonates* mà *cung chính ở thể trưởng*, *bài thứ hai* (adagio) được viết:

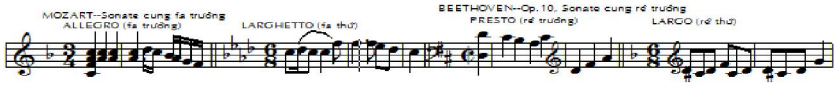
1) Thông thường nhất, trong cung của *hạ át âm* được dùng làm *chủ âm*, (*quãng 4 đúng trên* hoặc *quãng 5 đúng dưới* của cung chính).



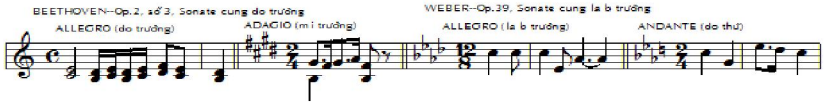
2) Đôi khi, trong cung của *át âm* (*quãng 5 đúng trên* hoặc *quãng 4 đúng dưới*).
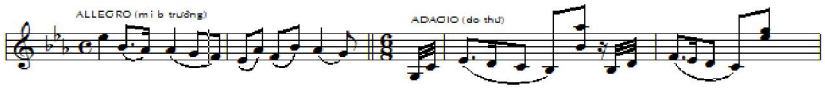


3) Cũng đôi khi, trong cung *đồng âm thứ* (trong trường hợp này, chỉ thay đổi *thể* mà thôi).



4) Cuối cùng, ngoại lệ, trong các *cung khác*, kế cận hoặc *xa*, với điều kiện các *cung đó tương quan hài hòa* với *cung chính*.



GHI CHÚ—Hiếm khi người ta viết *adagio* trong *cung tương đối thứ* cho dẫu nó là một cung *kế cận trực tiếp*. Tuy nhiên, đây là một ví dụ rút ra từ một sonate của HAYDN mà *cung chính* là *mi b* trưởng.
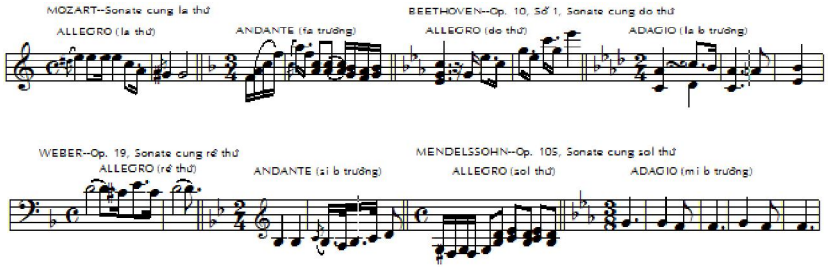


CUNG CHÍNH Ở THỂ THỨ
(Ton Principal en Mode Mineur)
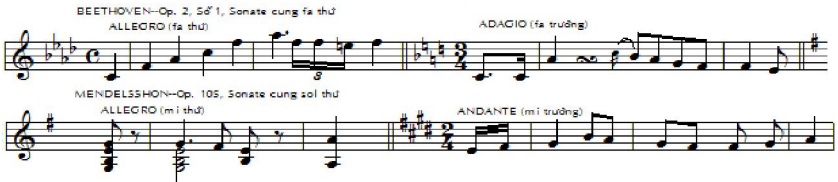
403. Trong các *sonate* mà *cung chính* ở *thể thứ*, *bài thứ hai* (adagio) được viết:

1) Thông thường nhất, trong cung của *thượng át âm* của *thể thứ* được dùng như là *chủ âm* (*quãng 6 thứ trên* hoặc *quãng 3 trưởng dưới* của *cung chính*)
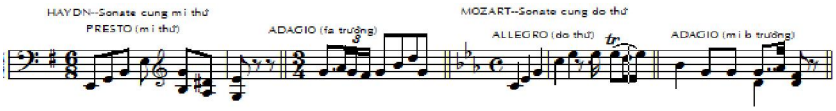
NHẬN XÉT—Cần chú ý rằng *thượng át âm* của *thể thứ* cũng *cùng nốt nhạc* với *hạ át âm* của cung *tương đối trưởng*; thế nào mà, *cung* thường được chọn nhất dùng cho *adagio* của một *sonate* chính *cũng là* cung dùng cho hai *cung tương đối*.



2) Cũng khác lệ thường, bài thứ nhì được viết với cung *đồng âm trưởng* của *cung chính thứ*, (như thế, chỉ là *thay đổi thể* mà thôi).

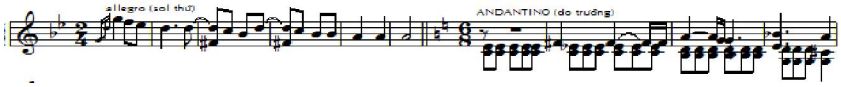


3) Hiếm khi hơn, *adagio* được viết ở *cung tương đối trưởng* của *cung chính thứ*.



4) Cuối cùng, hết sức họa hiếm, *sau* bài thứ nhất ở *thể thứ*, *bài thứ hai* được viết trong một *cung xa* khác hơn là *cung đồng trưởng*.

Tuy nhiên, trong sonate cung *sol* thứ của SCHUMANN, *andantino* ở cung *do* trưởng.



Nhưng, không muốn hạ phẩm chất của *tác phẩm* đã được ưa chuộng cách thích đáng, người ta có thể tiếc nuối *cung kế cận gần nhất* của *hai cung đó* mà liên hệ của chúng không phải là *tuyệt vời nhất*. Quả đúng là khiếm khuyết đó được *làm nhẹ* với các *hòa âm nửa cung đồng* (harmonies chromatiques) từ khởi đầu của *andantino*, các hòa âm cho ra một *mơ hồ nào đó* về *cung thể* của bản nhạc.

HÌNH THỨC CỦA ADAGIO
(Forme de l'Adagio)

404. Cũng như *allegro*, **adagio** dựa chính yếu (và đôi khi hoàn toàn) trên *hai chủ đề*.
Nhưng, cộng thêm vào tính chách khác nhau của nó, *hình thức* của nó *cũng rất đa dạng*.

405. Trong một số *sonate* của HAYDN và MOZART, *adagio* được chia thành *hai phần*, với *lặp lại phần thứ nhất* hoặc *cả hai*.
(Xem dưới đây, *andante* của *sonate* cung *do trưởng* của HAYDN).

406. Trong trường hợp như vậy, cấu trúc của **adagio** tương tự với cấu trúc của *allegro*, ngoại trừ những gì liên quan đến các *biến khúc*, nói chung *số lượng ít hơn* và nhất là *kém phát triển* hơn trong **adagio**.
Người ta phát triển ít các *đoạn chen thoáng qua*, chính vì, với *độ dài của phần đó*, các phát triển to lớn sẽ làm cho *dài hơn*.

407. Tuy vậy, trong *một số adagio*, các *đoạn chen thoáng qua*, cho dẫu ít phát triển hơn, cũng *cùng số lượng* với *allegro* hoàn tất nhất.
Đây là **adagio** của *sonate*, op. 22 của BEETHOVEN mà *dàn bài chi tiết* như sau:

PHẦN MỘT		*PHẦN HAI*
ĐOẠN TRÌNH ĐỀ	ĐOẠN 2	ĐOẠN LẶP LẠI
A *Chủ đề 1* cung *mi b* trưởng;		A^2 Lặp lại *chủ đề 1*
B *Đoạn chen chuyển tiếp*;	**E** Triển khai chủ đề	$\mathbf{B}^2$ *Đoạn chen chuyển tiếp*
C *Chủ đề 2* cung *si b* trưởng;		$\mathbf{C}^2$ Lặp lại *chủ đề 2* ở cung *mi b* trưởng
D *Nhóm ngưng tiết* và *coda*.		$\mathbf{D}^2$ *Nhóm ngưng tiết* và *coda*.

GHI CHÚ—Khác biệt duy nhất giữa *cấu trúc* của **adagio** này và cấu trúc của một *allegro* chính là trong bản nhạc dẫn trên, không có các *đoạn quay về lại* (reprise).

408. Đôi khi *một* trong các *chủ đề* chỉ *lặp lại một phần*.
(Xem **adagio** của *sonate* cung *fa* thứ, op. 2, số 1, của BEETHOVEN, ví dụ thứ 3 của số 411, $\mathbf{C}^2$).

409. Trường hợp khác, *hai chủ đề*, với *lặp lại chủ đề 1* và một *coda* đơn giản, làm thành một bản nhạc hoàn toàn, không bao gồm *bất cứ biến khúc* nào. Như thế, đó chỉ là một *romance không lời* (romance sans parole), một thể loại *cavatine*, chỉ bao gồm một *nhạc tiết 1* (chủ đề chính), một *câu trung gian* (phrase de milieu), và *lặp lại nhạc tiết 1* (có hoặc không có *biến tấu*) với vài ô nhịp *coda*.
(Xem bản nhạc thứ hai của Sonate Op. 11 của SCHUMANN, tiêu đề **Aria**, ví dụ thứ 4 của số 411).
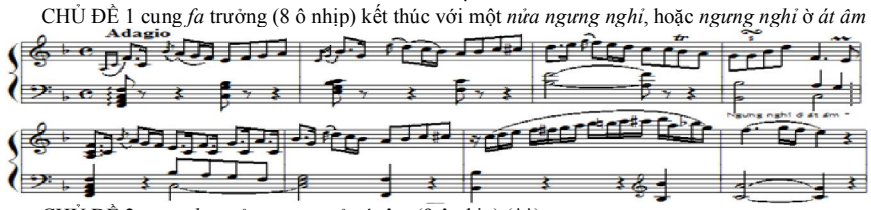
410. Chúng tôi nói thêm: *tương quan của cung thể* giữa *hai chủ đề* của **adagio** cũng theo các *qui luật* như của *allegro*.
(Xem lại các số từ 384 đến 394).

411. Về phần **điệu biến tấu** (air varié) (Andante con variazioni) thay thế cho *adagio* trong một số *sonate*, không có gì chung với *adagio* đúng cách, và chúng ta sẽ bàn đến những gì liên quan đến nó trong chương dành đặc biệt cho nó từ số 440.
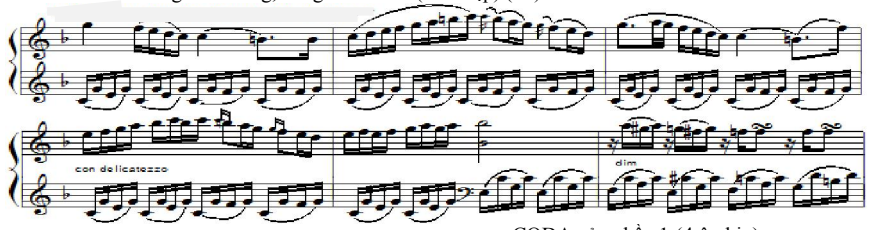
HAYDN—Adagio của một *Sonate* cung *Do trưởng*

PHẦN MỘT
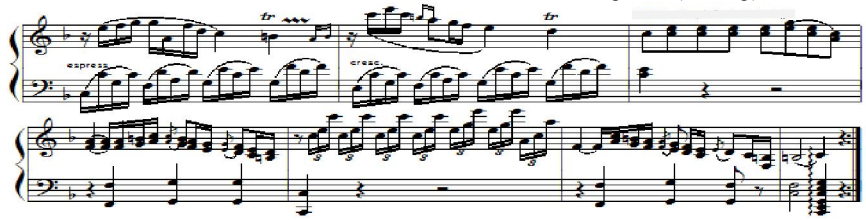
CHỦ ĐỀ 1 cung *fa* trưởng (8 ô nhịp) kết thúc với một *nửa ngưng nghỉ*, hoặc *ngưng nghỉ ở át âm*



CHỦ ĐỀ 2 cung *do* trưởng, cung của át âm (9 ô nhịp) (**)



CODA của phần 1 (4 ô nhịp)
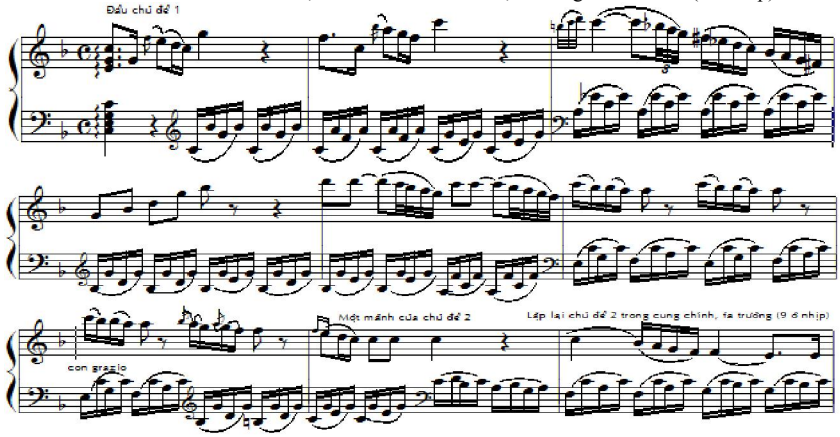


**Chú ý rằng* át âm *của cung chính được dùng để kết thúc* chủ đề 1 *xảy ra ngay lập tức,* và cách mập mờ*, được dùng làm* chủ âm *của* chủ đề 2.
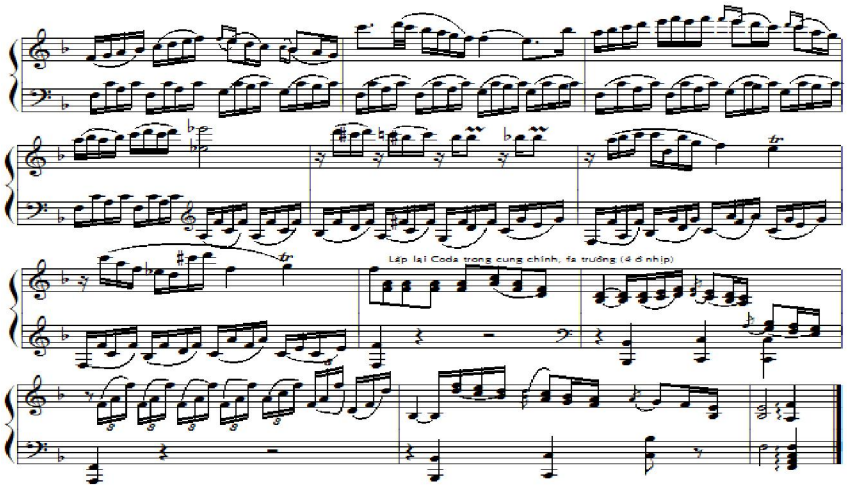
Các bài cổ điển ngày xưa*, (cách riêng HAYDN) thường dùng thủ pháp này* (có phần thô sơ) *để đi từ một* chủ đề *này sang chủ đề khác.*

***Theo* cân phương tự nhiên *(carrure naturelle), câu chín ô nhịp này lẽ ra chỉ được phép có* tám ô nhịp, *điều, như người ta cho là thế, là* cân phương tuyệt vời nhất. *Nhưng tác giả đã muốn làm thế vì muốn* kết luận*. Như thế nó đã thay thế cho n*gưng nghỉ hoàn toàn *được mong đợi bằng một* ngưng nghỉ không hoàn toàn *với cảm giác* lơ lửng*. Và lại*, ô nhịp được thêm vào *chỉ là một* biến tấu *của ô nhịp trước đó*, *nghĩa là một làm lại* (redite) *(xem số 33).*

PHẦN HAI

BIẾN KHÚC rút từ đầu *chủ đề 1*, một *chút* của chủ đề 2, và nét giai điệu mới (8 ô nhịp)
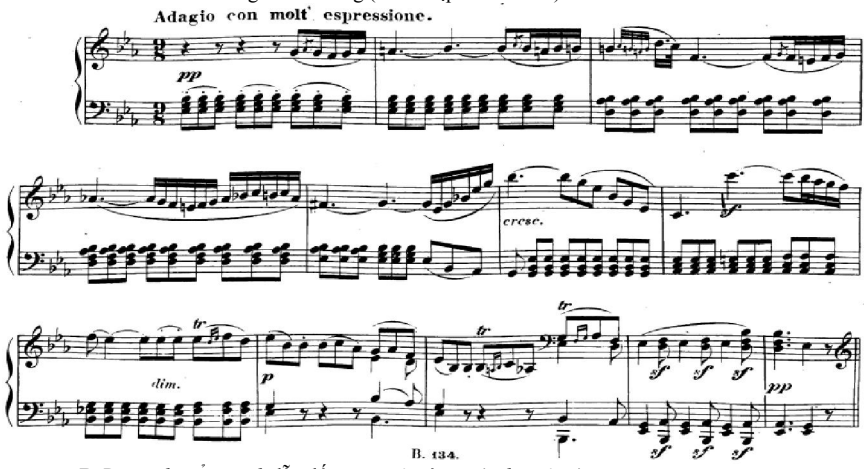




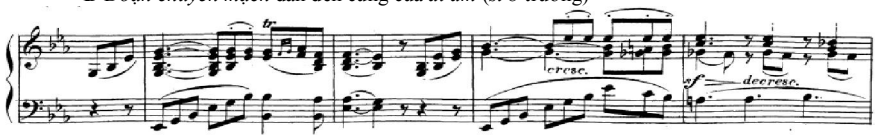
BEETHOVEN—Adagio của *Sonate* Op. 22

PHẦN MỘT
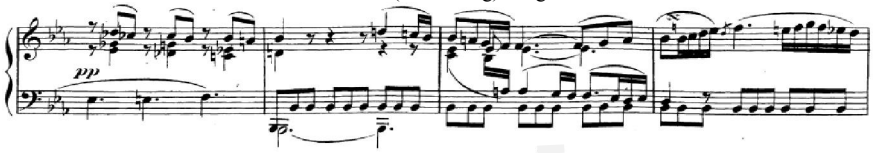
A-CHỦ ĐỀ 1 cung *mi b* trưởng (12 ô nhịp kể cả *coda*)



B-*Đoạn chuyển mạch* dẫn đến cung của *át âm* (*si b* trưởng)
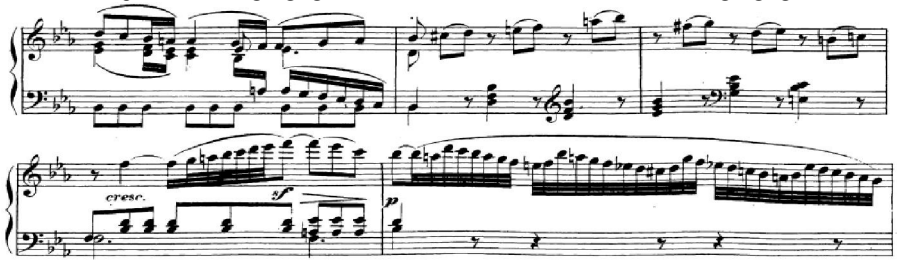


C-CHỦ ĐỀ 2 (*si b* trưởng) cung của át âm
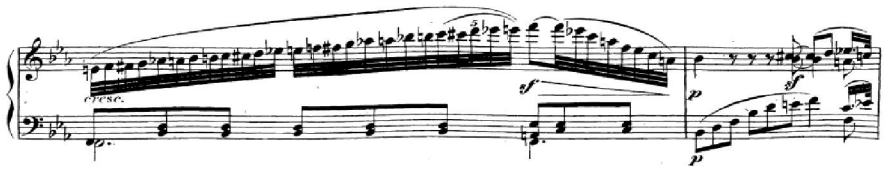


12 ô nhịp kể cả *nhóm ngưng nghỉ* và *coda*
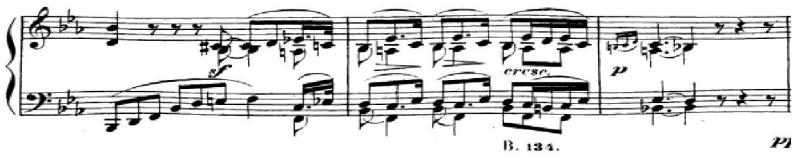
D-Nhóm *ngưng nghỉ*



Ngưng nghỉ hoàn toàn
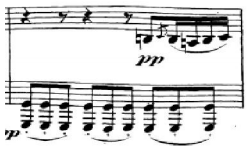


Ngưng nghỉ hoàn toàn Ngưng
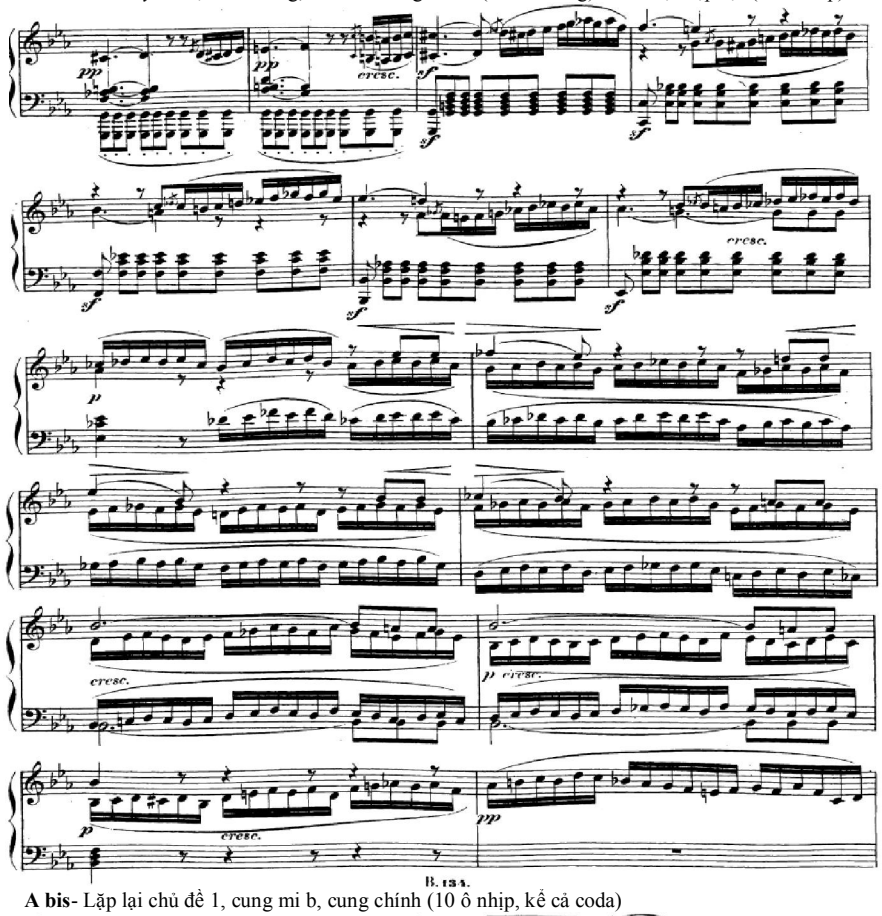


nghỉ hoàn toàn

PHẦN HAI
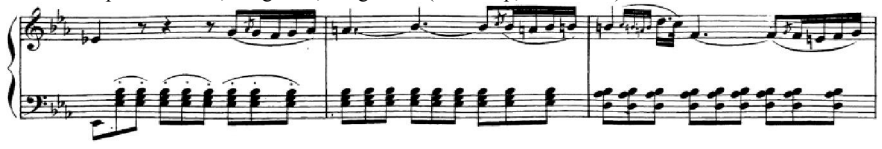
E-*Triển khai chủ đề*,
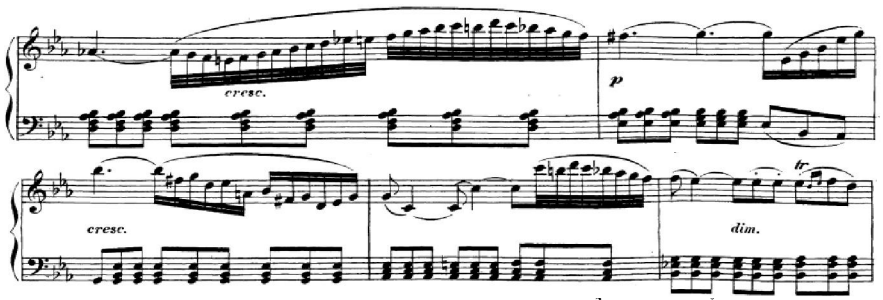


sau các *chuyển mạch* đa dạng, dẫn đến cung chính (*mi b* trưởng) vào *đoạn lặp lại* (17 ô nhịp)
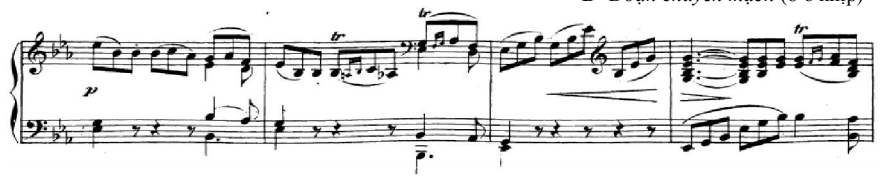


A bis- Lặp lại chủ đề 1, cung mi b, cung chính (10 ô nhịp, kể cả coda)
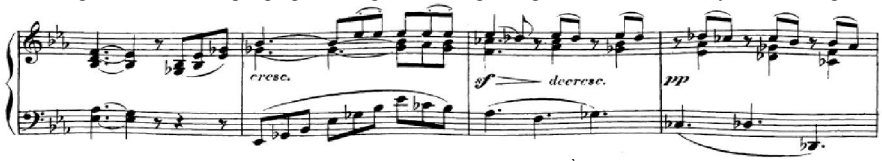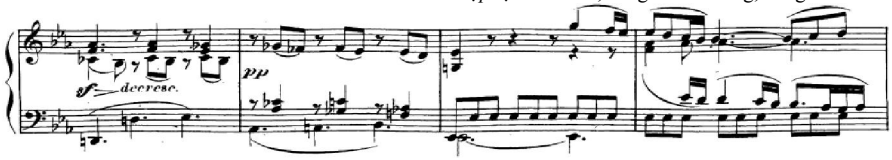




B²-*Đoạn chuyển mạch* (8 ô nhịp)



đặt giữa *hai chủ đề*, ngưng nghỉ ở cung *mi b* trưởng, trong đó hai chủ đề lần này đều được nghe
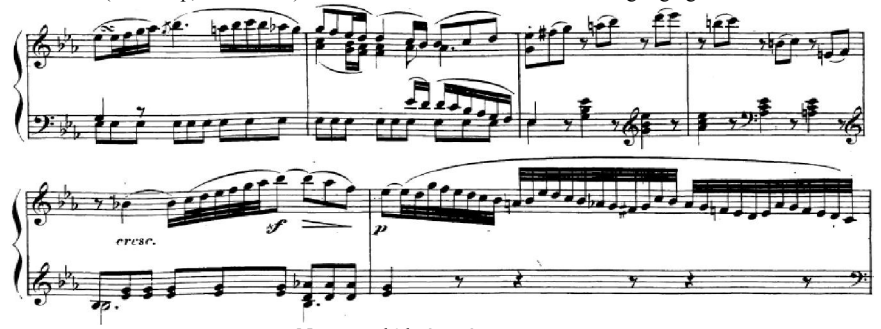


C-*Lặp lại chủ đề 2*, cung *mi b* trưởng, cung chính
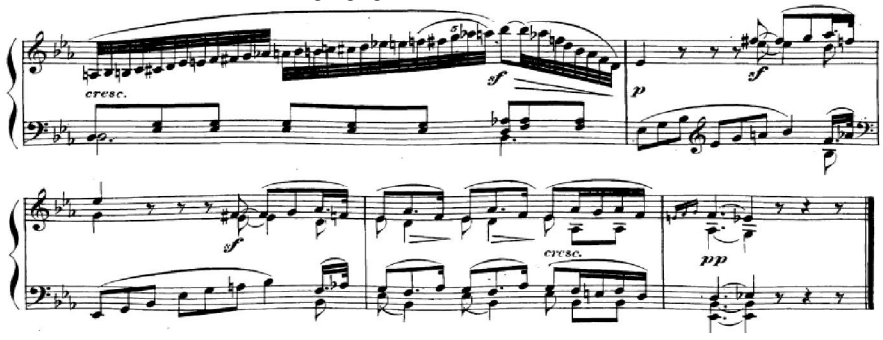


(12 ô nhịp, kể cả *coda*)
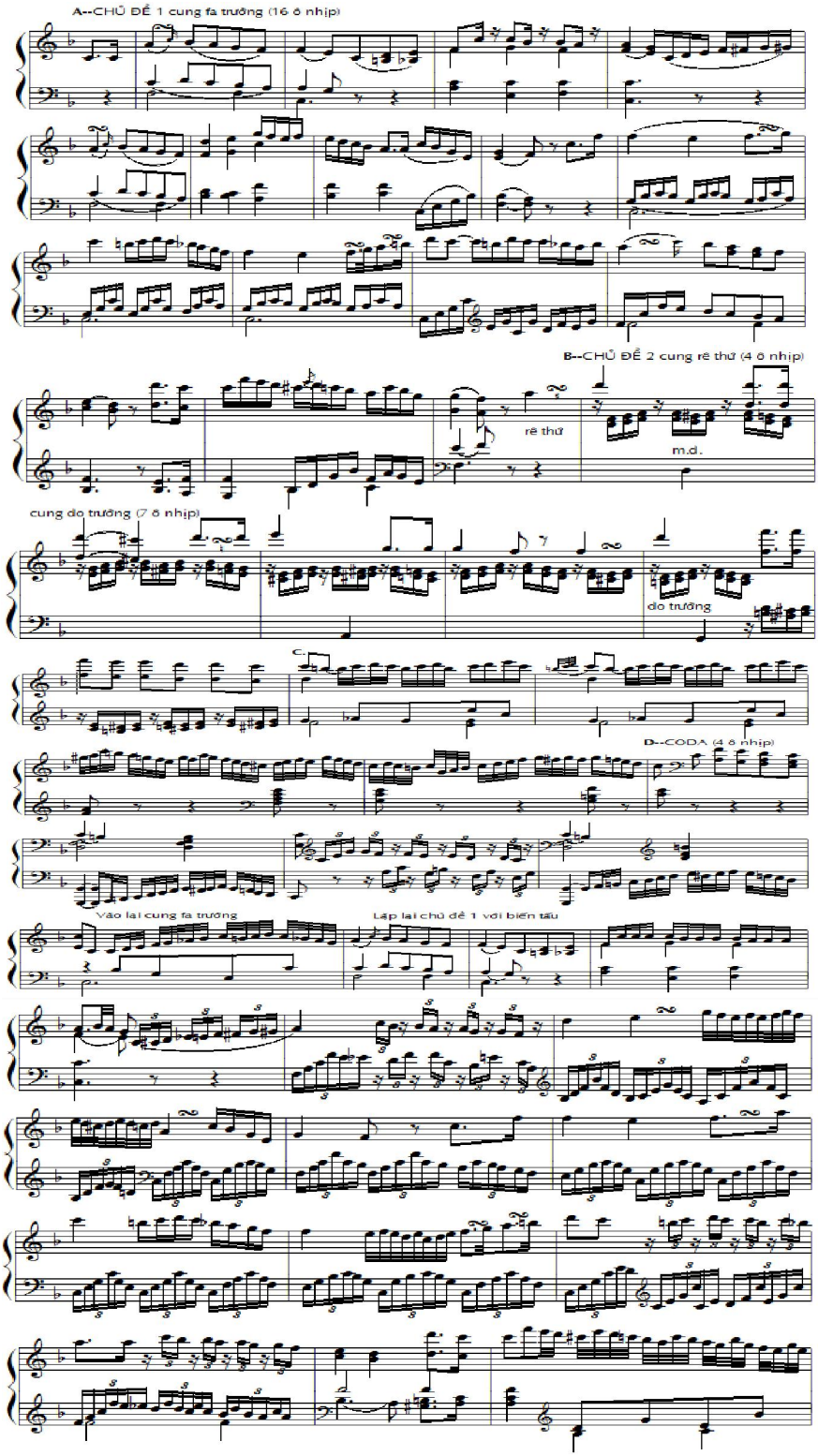
D²-Nhóm ngưng nghỉ
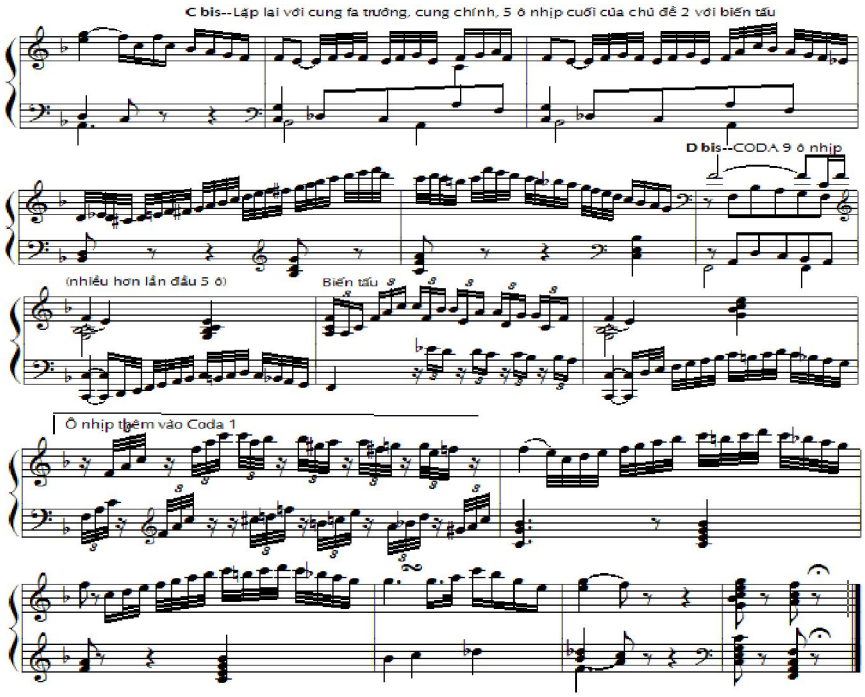


Ngưng nghỉ hoàn toàn
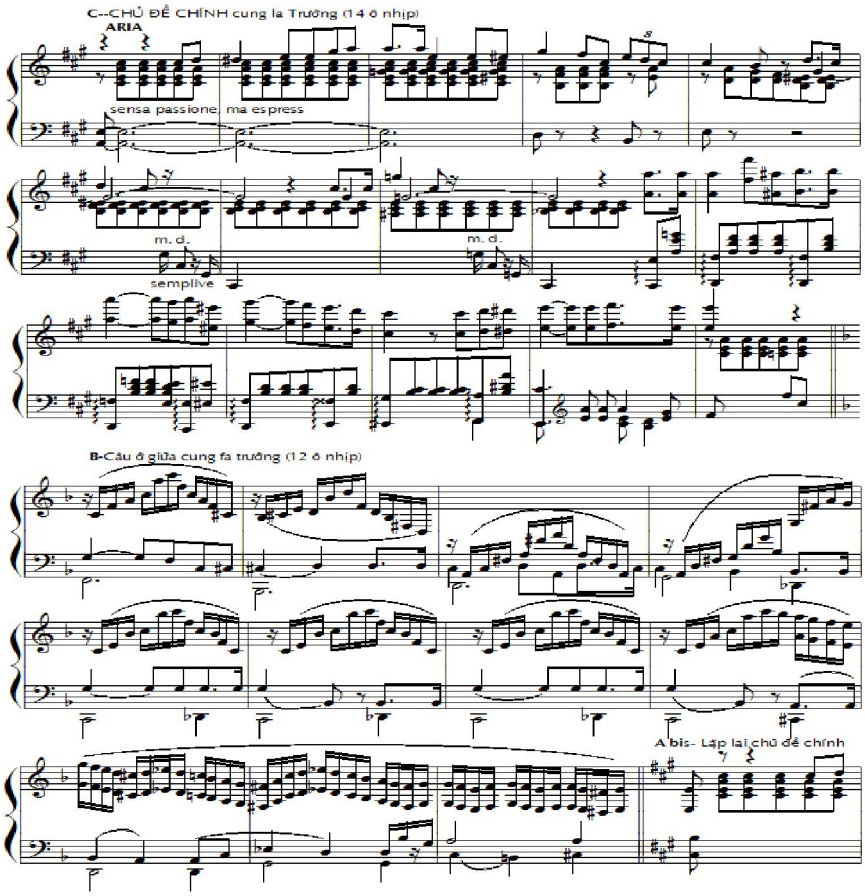


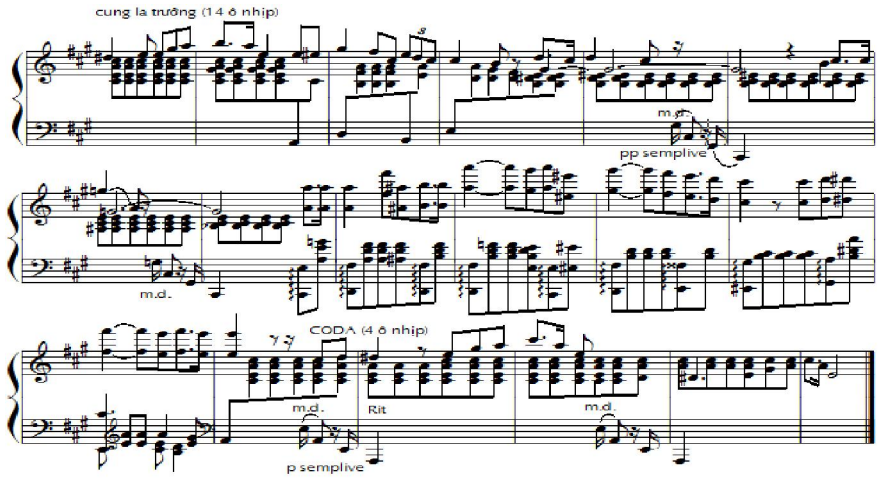
BEETHOVEN—Adagio của *Sonate* cung fa thứ, Op. 2, Số 1





SCHUMANN—Adagio của Sonate Op. 11





MENUET
(MINUETTO *trong tiếng Ý*)

412. *Menuet* là một *allegretto* với bản chất duyên dáng, luôn luôn được viết với nhịp ¾.

413. Nó bắt nguồn từ một *điệu múa* cùng tên, một thời nổi danh vào cuối thế kỉ 17.

DÀN BÀI CỦA MENUET

414. *Menuet* gồm *ba đoạn*, mỗi giai đoạn được chia ra thành *hai đoạn quay về lại* ít phát triển.

415. Trong *ba đoạn*, chỉ có hai là khác nhau, *đoạn 3* chỉ là *lặp lại đoạn 1*.
Đó là điều người ta gọi là *hình thức ba đoạn nhỏ* (petite coupe ternaire) (số 345).

416. Người ta gọi cách riêng *đoạn 1* với tên *menuet*: đoạn chứa đựng *nhạc tiết chính* của bản nhạc và phần *lặp lại* nó làm thành *đoạn 3* như chúng tôi vừa nói đến.

417. Theo một cách dùng xưa chẳng biết lí do ban đầu tại sao, người ta định cho *đoạn 2* (đoạn chính giữa) tên gọi là **trio**.
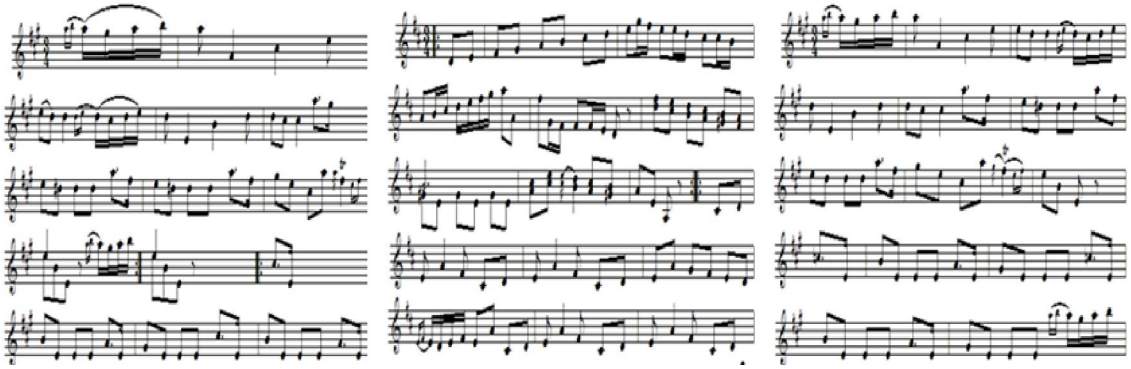
Đây là một ví dụ được trình bày để cho thấy ý niệm chính xác
về *hình thái* chung của **Menuet**
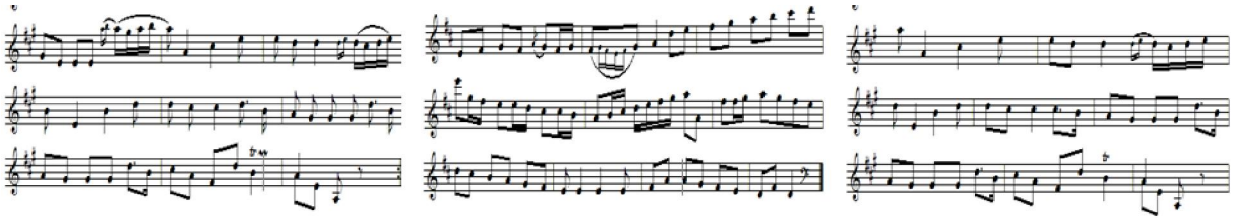
Menuet của BOCCHERINI

ĐOẠN 1
Menuet cung *la trưởng*
(quay về lại 2 lần)

ĐOẠN 2
Trio cung *rê trưởng*
(quay về lại 2 lần)

ĐOẠN 3
Lặp lại *Menuet* cung *la trưởng*
(trừ các đoạn quay về lại)





418. *Menuet* đúng với tên gọi và *trio* được dùng làm đoạn giữa, cả hai đều được xây dựng trên cùng một dàn bài.
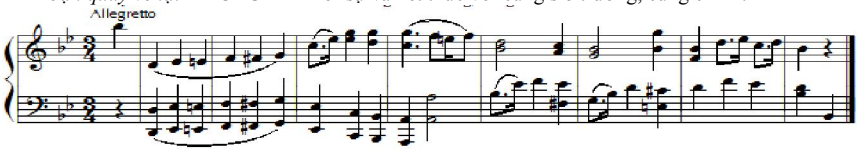
419. Mỗi phần bao gồm *hai đoạn quay về lại*, nhưng phải khác nhau về *cung* hoặc về *thể* cũng như về *điệu* (allure), và có thể nói hình thành *hai đoạn nhạc* khác biệt nhau.

ĐOẠN QUAY VỀ LẠI THỨ NHẤT CỦA TỪNG ĐOẠN
(Première Reprise de Chaque Période)

420. Nói chung, nó kết thúc:

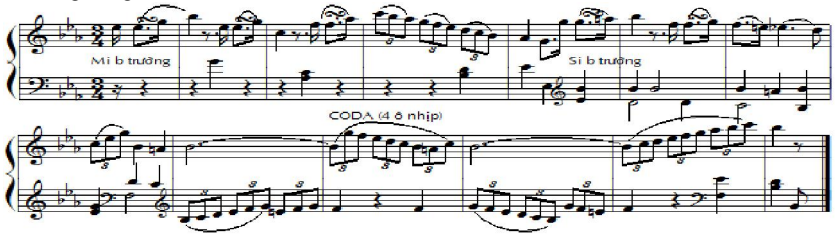
1) hoặc ở *cung chính* của *đoạn* mà nó là thành phần, không kể đến ở *thể* nào.

MOZART—Menuet của *Sonate* cung *sib trưởng*
Đoạn quay về lại 1—CHỦ ĐỀ khởi sự và kết thúc với cung sib trưởng, cung chính.
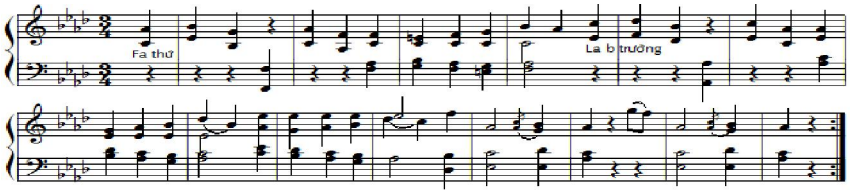


2) hoặc ở *cung* của *át âm* nếu câu *nhắc lại* ở *thể trưởng*, hoặc ở *cung tương đối* trưởng, nếu cung chính ở thể thứ.

HAYDN—Menuet của Sonate cung *mib trưởng*
Đoạn quay về lại 1—CHỦ ĐỀ (8 ô nhịp) khởi sự với cung *mib* trưởng và kết thúc với cung *sib* trưởng, cung của *át âm*.
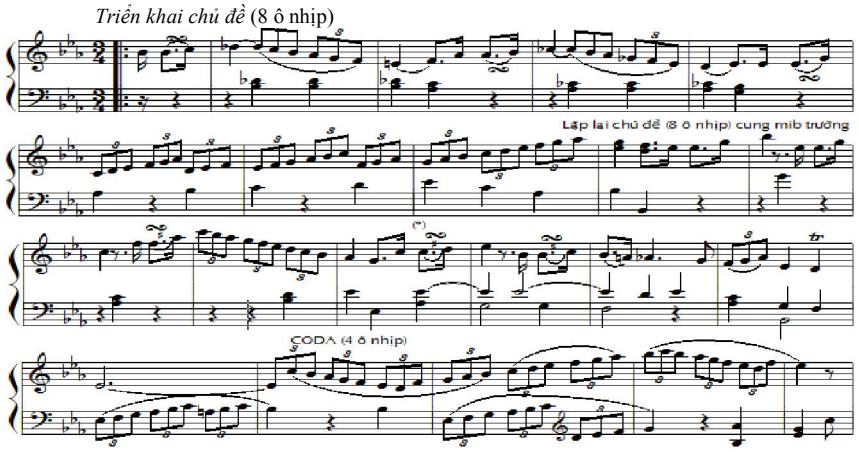


BEETHOVEN—Menuet của *Sonate* cung *fa* thứ, Op. 2, Số 1.
Đoạn quay về lại 1—CHỦ ĐỀ (14 ô nhịp) khởi sự với cung *fa* thứ (cung chính) và kết thúc với cung *lab* trưởng, cung *tương đối* của nó.



ĐOẠN QUAY VỀ LẠI THỨ HAI CỦA MỖI ĐOẠN
(Seconde Reprise de Chaque Période)

422. *Đoạn quay về lại thứ hai* khởi đầu bằng một *biến khúc* (divertissement) ngắn hoặc *viết dựa trên chủ đề* (travail thématique) mà *chủ đề*, thông thường nhất, là một *phần* của hoặc xuất phát từ *chủ đề*. Rồi, chính là *chủ đề* quay trở lại lần thứ hai.

Đoạn quay về lại thứ hai của *Menuet* của **HAYDN** cung *mi b trưởng*,
viết tiếp theo *đoạn quay về lại thứ nhất* đã đưa ra trên đây.



(*) Để kết thúc bản nhạc ở *cung chính* vì thiết yếu phải như thế (số 425), tác giả đã phải *chuyển* thành *mi b* toàn bộ phần cuối câu, phần mà lần thứ nhất đã ở cung *si b* trưởng, cung của *át âm*.

423. *Đoạn quay về lại 2* này dĩ nhiên *dài hơn đoạn quay về lại 1* bởi vì nó chứa đựng, ngoài *chủ đề* ra, một *đoạn chen* ít nhiều phát triển, và đôi khi một *coda* chừng vài ô nhịp.

424. Rõ ràng, cả hai đoạn *quay về lại* phải được cấu tạo cách nào để mỗi đoạn có thể được *lặp lại ngay lập tức*.

Để được như vậy, *âm thể* dùng để khởi đầu và kết thúc *mỗi đoạn quay về lại* phải *đồng cung* (homogène); ngoài ra *hợp âm kết thúc* còn phải nối kết tốt với *hợp âm khởi đầu* quay trở lại.

ĐOẠN QUAY VỀ LẠI THỨ HAI CỦA ĐOẠN MỘT
(Seconde Reprise de la Première Période)

425. *Đoạn quay về lại thứ hai* của *đoạn 1* bắt buộc phải kết thúc ở *cung chính của Menuet*, vì bản nhạc phải kết thúc bằng cung đó.

426. Vì vậy, nếu *đoạn quay về lại thứ nhất* của *đoạn này* hướng đến một *cung khác*, người ta buộc phải biến chuyển *phần kết của chủ đề*, trong lần thứ hai nó được trình bày, để kết thúc ở *cung chính*.
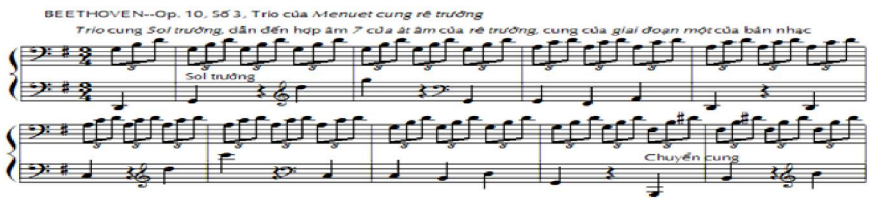
(So sánh *hai đoạn quay về lại* của *menuet* của *HAYDN* được đưa ra trước đây với nhau cũng như hai đoạn *quay về lại* lần đầu của *menuet* của *BEETHOVEN* [Op. 2, Số 1], số 428).

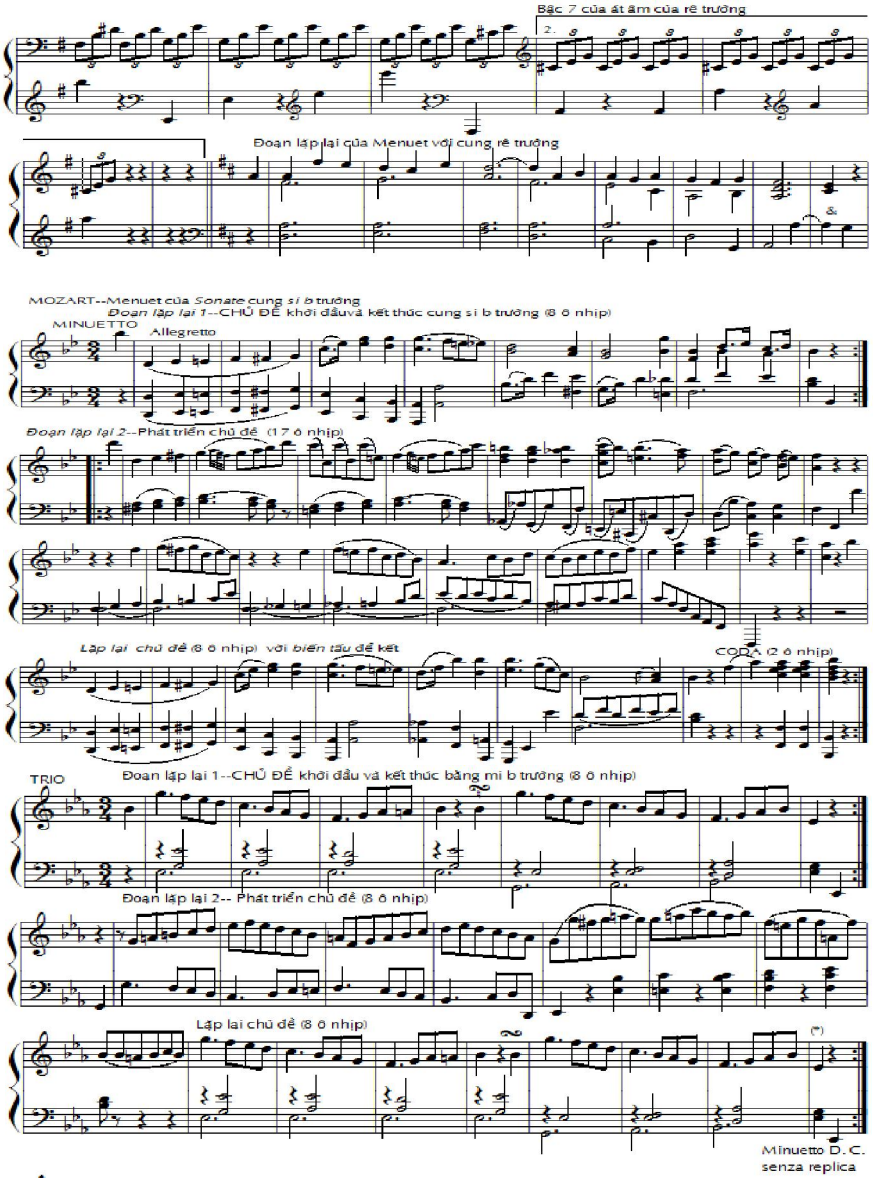
ĐOẠN QUAY VỀ LẠI THỨ HAI CỦA TRIO
(Seconde Reprise du Trio)

427. Về phần *đoạn quay về lại thứ hai* của *trio*, thông thường nhất được kết thúc trong cung chính của *trio*.

(Xem các *menuets* của MOZART [Sonate cung Sib trưởng] và BEETHOVEN [Op. 2, Số 1], số 428).

428. Tuy nhiên, người ta có thể kết thúc *đoạn quay về lại 2* này của *trio* hoặc bằng một *ngưng nghỉ* ở *át âm* của cung của *đoạn một*, hoặc bằng bất cứ cách nào với điều kiện thuận lợi cho việc *quay trở lại* của *chủ đề một* bằng một *liên kết giai điệu* hoặc *hòa âm tốt*.
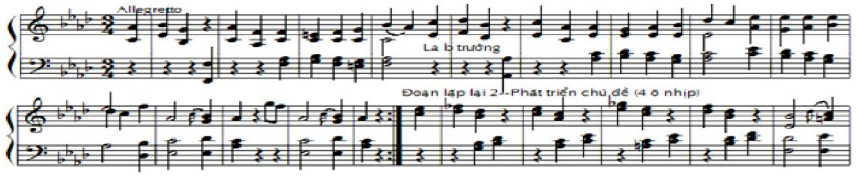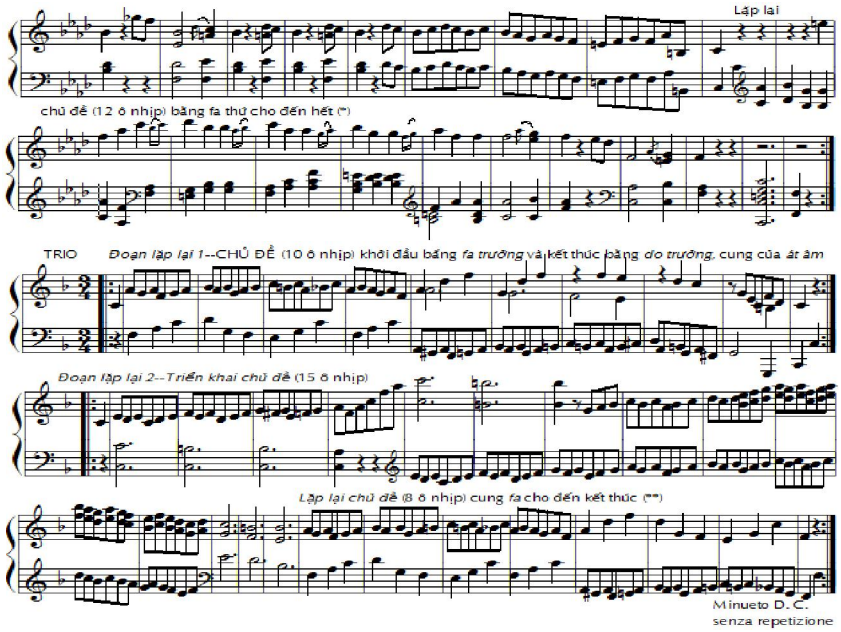




(*) GHI CHÚ—*Đoạn 3* của một *Menuet* chỉ là đoạn lặp lại chính xác *đoạn 1*, thông thường người ta chẳng mất công viết lại một lần thứ hai; nhưng, vào cuối *đoạn 2*, người ta chỉ ra bằng các từ tiếng Ý: *Minuetto da capo*, hoặc chỉ bằng các chữ D. C. nghĩa là phải lặp lại bài *Menuet* ngay từ khởi đầu.—Hơn nữa, để kết thúc, theo thỏa thuận, người ta không đưa ra các *đoạn quay về lại* nào nữa, điều đó đôi khi được chỉ định bằng các từ ngữ *senza replica* hoặc *senza repitizione* nghĩa là *không quay về lại*, *không lặp lại*.

BEETHOVEN—Op. 2, Số 1, Menuet của *Sonate* cung *fa thứ*
Đoạn quay về lại 1—CHỦ ĐỀ (14 ô nhịp) khởi sự với *fa* thứ và kết thúc với *lab* trưởng, *cung tương đối* của nó.

MINUETTO





(*) Để kết thúc bản nhạc với *cung chính fa thứ*, tác giả đã phải triển khai chủ đề trong lần thứ hai theo cách khác hơn lần thứ nhất.

(**) *Kết thúc* của *chủ đề* này mà trong *đoạn lặp lại 1* dẫn đến cung của át âm (*do trưởng*) đã được biến đổi cách nào để kết thúc ở *cung chính* của *trio* (*fa trưởng*).

SCHERZO
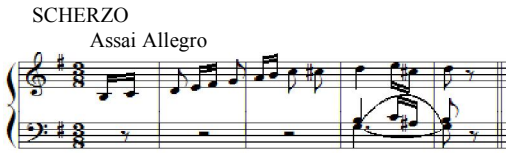
429. Từ *scherzo* muốn nói đến *bông đùa, đùa nghịch;* nó xuất phát từ động từ tiếng Y *scherzare* nghĩa là *đùa cợt, đùa nghịch* (badiner, folâtrer).

430. *Scherzo* nhịp ¾ đôi khi thay thế cho *menuet* trang các sonate của BEETHOVEN và các người *theo cách* của ông, nói chung được viết theo cùng dàn bài như của chính *menuet*, nhưng tên gọi của nó cho thấy, mang tính chất nhẹ nhàng hơn, và với chuyển động *linh lợi hơn*.

(Xem dưới đây *scherzo* của *sonate* Op. 2, Số 2 của BEETHOVEN).
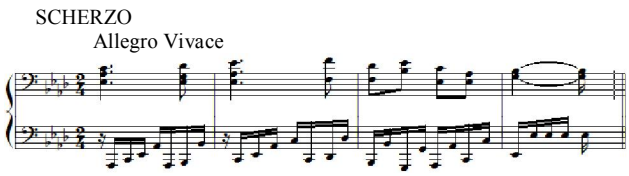
431. Tuy nhiên, một *scherzo*, cũng như *menuet*, không luôn luôn viết với nhịp ¾, đôi khi nó được viết nhịp 3/8, 2/4, hoặc 6/8.

432. Hơn nữa, từ ngữ *scherzo* không nói đến ý niệm về một *hình thức* (forme) mà đến một *đặc tính* (caractère). Như thế, *scherzo* nhịp 3/8 dùng làm đoạn kết của *sonate* Op.14, Số 2 của BEETHOVEN trước hết là dưới hình thức của một *rondo*:
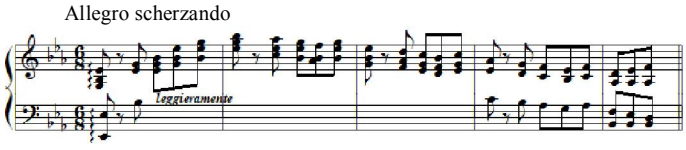


và *scherzo* nhịp 2/4 của *sonate* Op. 31, Số 3 của cùng tác giả được chia làm *hai phần chính* như một *allegro.*
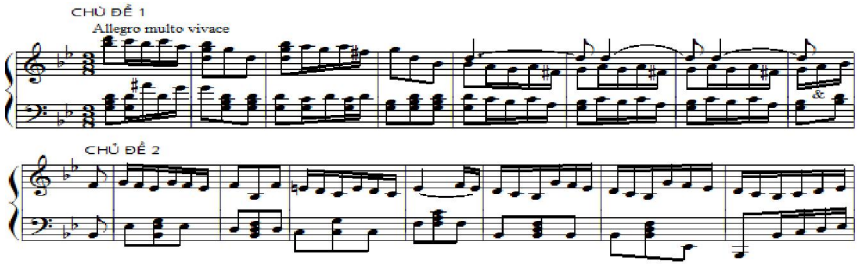
(Cũng cần lưu ý rằng *scherzo* nhịp 2/4 này được tiếp theo bằng một *menuet* đầy đủ với *trio* của nó).
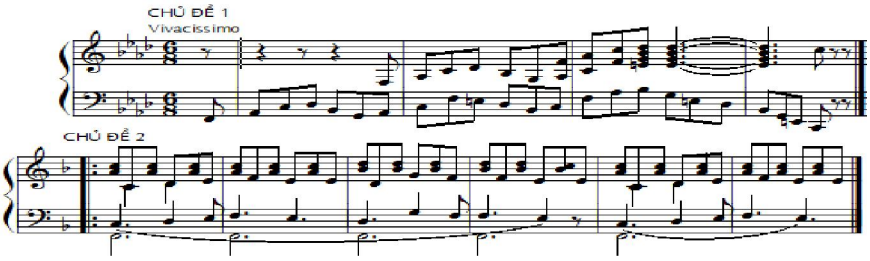


Scherzo nhịp 6/8 của *Concerto thứ 2* của SAINT SAENS giữ nhiệm vụ đồng thời vừa của *rondo* vừa của *allegro*.
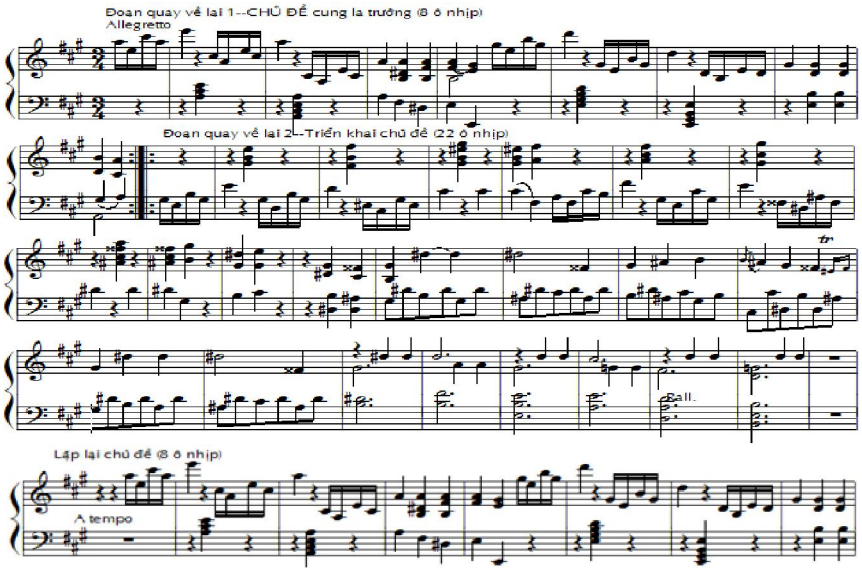


Scherzo nhịp 3/8 của *Songe d'une nuit d'été* của MENDELSSOHN được xây dựng trên *hai chủ đề* từ đó tác giả rút ra các triển khai rất rộng lớn.
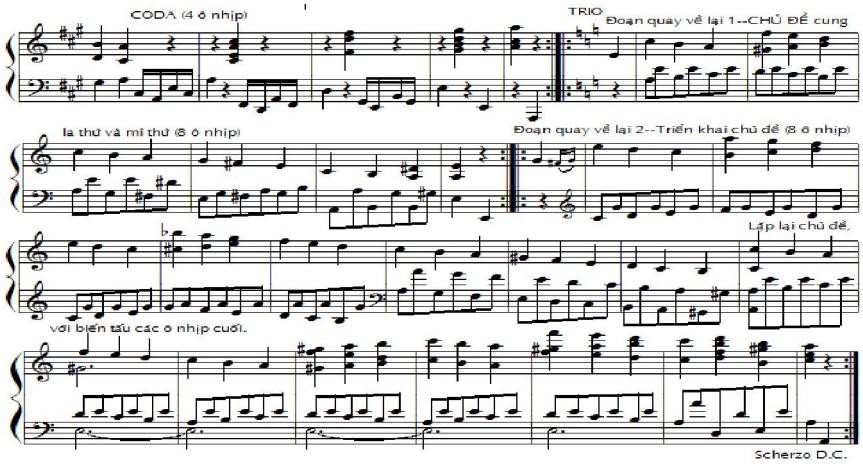


Scherzo nhịp 6/8 của *concerto* Op. 14 của SCHUMANN, gồm có, cũng như *menuet*, ba *đoạn* mà một là *đoạn lặp lại*; nhưng thay vì các *đoạn ngắn* với các *quay về lại*, chúng là các *đoạn triển khai* và *không quay về lại*; toàn bài dựa trên *hai chủ đề chính*.



BEETHOVEN—Scherzo của Sonate Op. 2, Số 2
SCHERZO dưới dạng MENUET





PHẦN KẾT
(Finale)

433. *Phần kết* của một sonate luôn luôn trong cùng một cung với *bài thứ nhất*, nghĩa là, trong *cung chính* của sonate đó.

434. *Chuyển động* (mouvement) của nó thông thường là *sinh động* (vif) hoặc *rất sinh động*: Allegretto, *Allegro*, Presto hoặc *Prestissimo*.

435. Nó có thể mang tính chất vui tươi, *hồn nhiên* (enjoué), bông đùa (badin); nó có thể mang tính chất buồn thảm (sombre), *hăng hái* (fougueux), biến động (agité); nhưng trong mọi trường hợp, nó phải có tính *sôi nổi* (brio), năng động (de l'entrain).

436. Còn về *hình thức*, đôi khi đó là hình thức của một *allegro* (bài thứ nhất), khi khác (và điều này cách riêng cho *phần kết*) đó là một *rondo*.

437. Về những gì liên quan đến hình thức của *allegro*, chúng tôi chẳng có gì để nói thêm ngoại trừ những gì đã nói ở phần *Allegro* kể từ số 360 và tiếp theo. Vì thế, chúng ta đi ngay vào *rondo*.

RONDO

438. Đặc tính của *rondo* chính là ở *chủ đề chính*, thay vì được trình bày chỉ hai lần thôi như trong *allegro*, nó được lặp lại *ba*, *bốn*, hoặc thậm chí *năm lần* trong tiến trình của bản nhạc.

439. Các *câu* hoặc các *đoạn* chen vào giữa các đoạn lặp lại khác nhau về *chủ đề chính*: đôi khi là những *nhạc tiết mới* (nouveaux motifs), đôi khi là những *biến khúc* (divertissements) dựa trên các *chủ đề* đã trình bày hoặc trên các *chủ đề mới*.

Đây là dàn bài của **rondo** của *sonate* Op. 22 của BEETHOVEN với cấu trúc theo hình thức truyền thống.

ĐOẠN TRÌNH ĐỀ
(Période d'Exposition)

A Chủ đề chính cung *si b* trưởng . . . . . 18 ô nhịp
B *Chủ đề 2* dẫn đến cung *fa* trưởng, cung của át âm . . . . . 14 ô nhịp
C *Nhạc nối** (trait) (cung *fa* trưởng và *si b* thứ) dùng làm *biến khúc* . . . . . 8 ô nhịp
D *Vào lại* (rentrée) cung *si b* trưởng . . . . . 10 ô nhịp
A^2 Chủ đề chính (lần thứ 2) . . . . . .18 ô nhịp
B^2 Đầu của *chủ đề 2* và *chuyển mạch* . . . . . 5 ô nhịp
E *Nhạc nối mới* cung *fa* thứ . . . . . .5 ô nhịp

(*) Nhạc nối (Trait): Tạm dịch. Một chuỗi các nốt nhạc nhanh tấu lên bằng nhạc cụ hoặc lời ca để nối với khúc nhạc khác.

ĐOẠN TRUNG GIAN
(Période Médiaire)
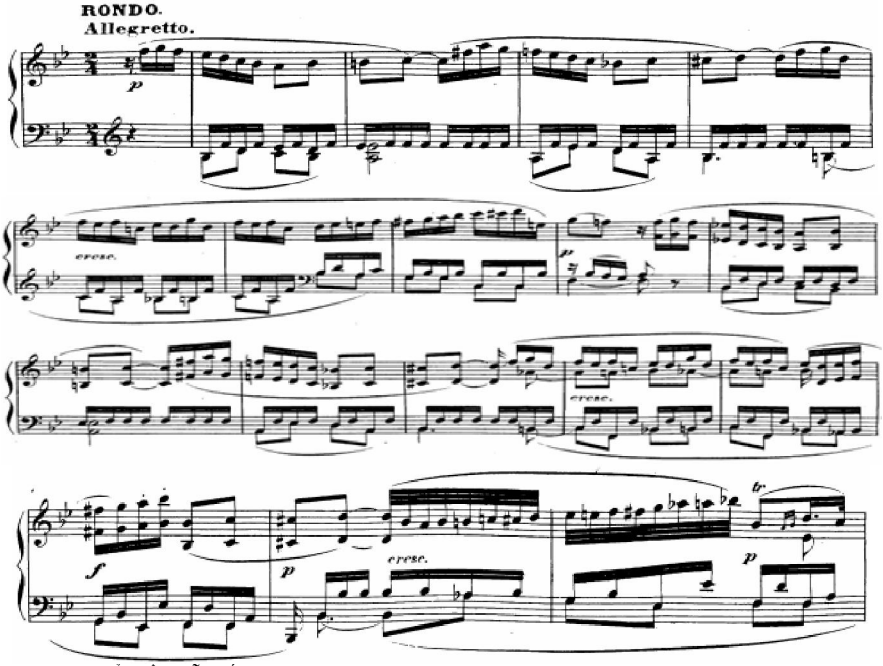
F *Triển khai chủ đề* . . . . . 15 ô nhịp
E[2] *Nhạc nối* E (lần thứ 2) cung *si b* thứ . . . . . 8 ô nhịp
G *Khởi sự chủ đề chính*, cung *sol b* trưởng, *la b* thứ, rồi vào lại cung *si b* . . . . . 8 ô nhịp

ĐOẠN LẶP LẠI
(Période de Répétition)
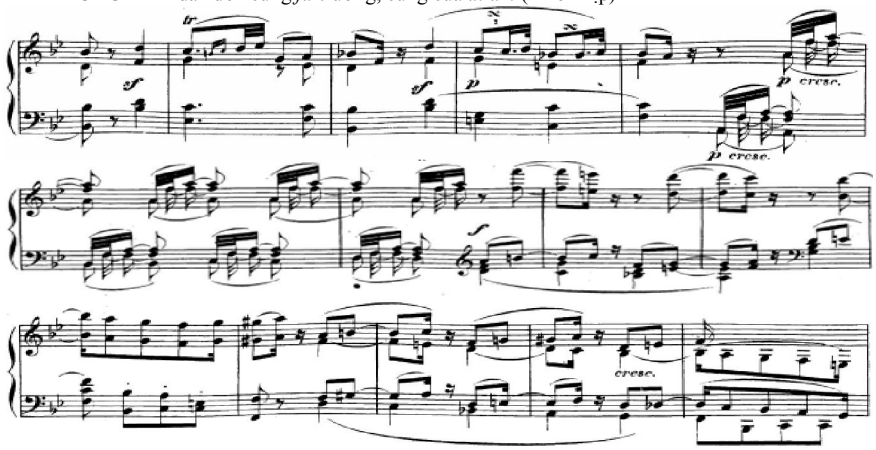
A[3] **Chủ đề chính** với biến tấu (lần thứ 3) . . . . . 18 ô nhịp
B[3] *Chủ đề 2* (lần thứ 2) cung *si b* trưởng . . . . . 16 ô nhịp
C[2] *Nhạc nối* C (lần thứ 2) . . . . . 8 ô nhịp
H *Biến khúc* dựa trên các ô nhịp đầu của *chủ đề chính* . . . . . 12 ô nhịp
A[4] **Chủ đề chính** *biến tấu* (lần thứ 4)) . . . . . 18 ô nhịp
I *Coda* . . . . . 17 ô nhịp

Tổng cộng số ô nhịp của toàn bài 201 ô nhịp
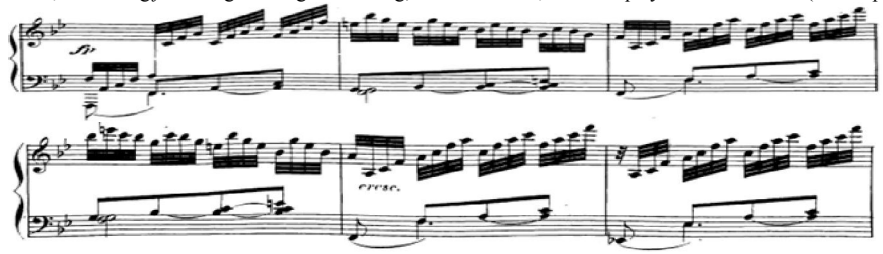
BEETHOVEN—Rondo của *Sonate* cung *si b* trưởng, Op. 22
A. CHỦ ĐỀ CHÍNH cung *si b* trưởng (18 ô nhịp)
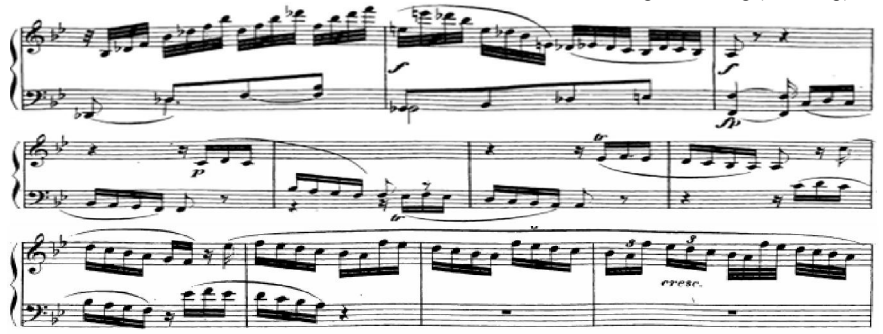


B—CHỦ ĐỀ 2 dẫn đến cung *fa* trưởng, cung của *át âm* (14 ô nhịp)



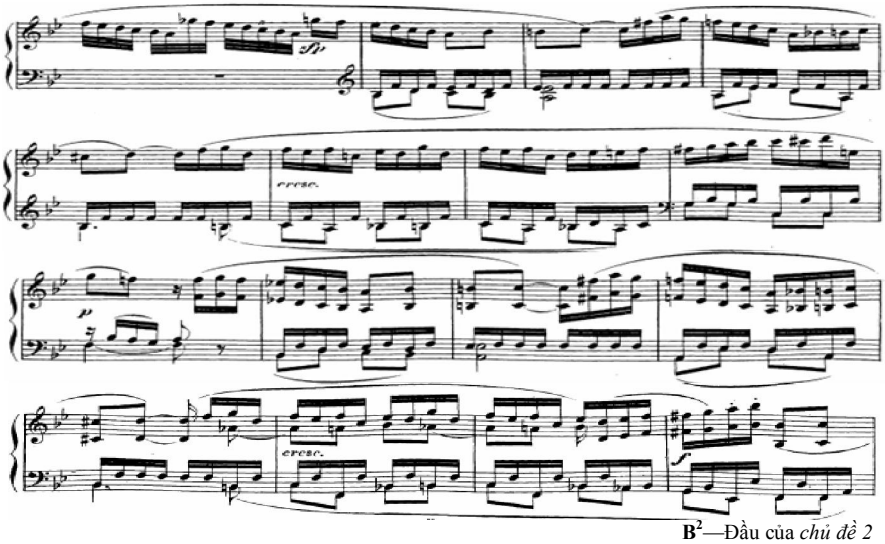
C—*Nhạc nối* cung *fa* trưởng và cung *si b* trưởng, chuẩn bị *vào lại si b* để quay lại chủ đề chính (8 ô nhịp)
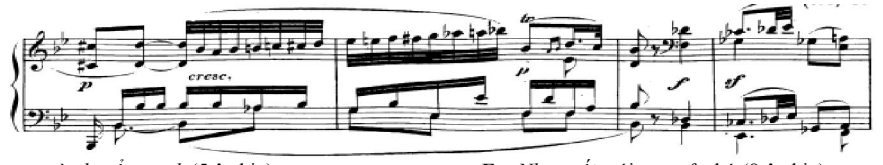


D—Vào lại cung *si b* trưởng (10 ô nhịp)



A^{2}—CHỦ ĐỀ CHÍNH (lần 2) (18 ô nhịp)
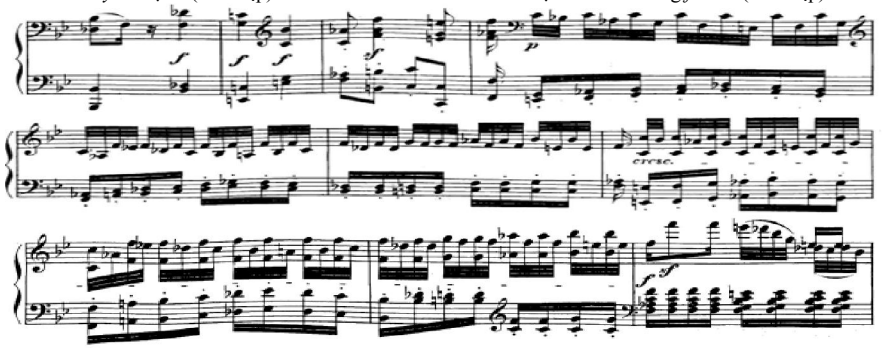


B^{2}—Đầu của *chủ đề 2*
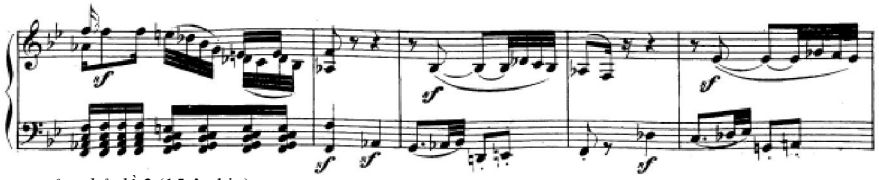


và *chuyển mạch* (5 ô nhịp)
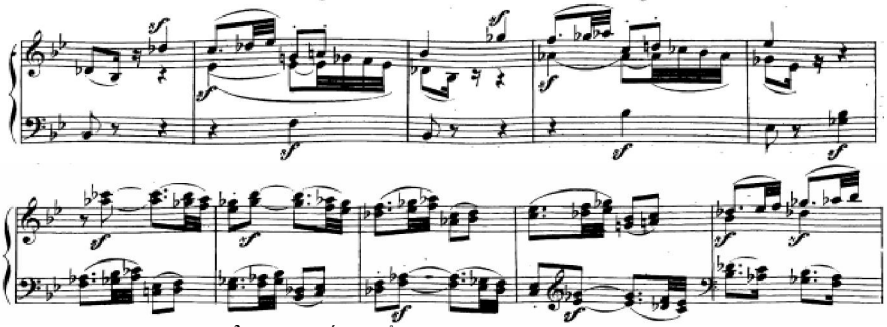
E—*Nhạc nối* mới cung *fa* thứ (8 ô nhịp)
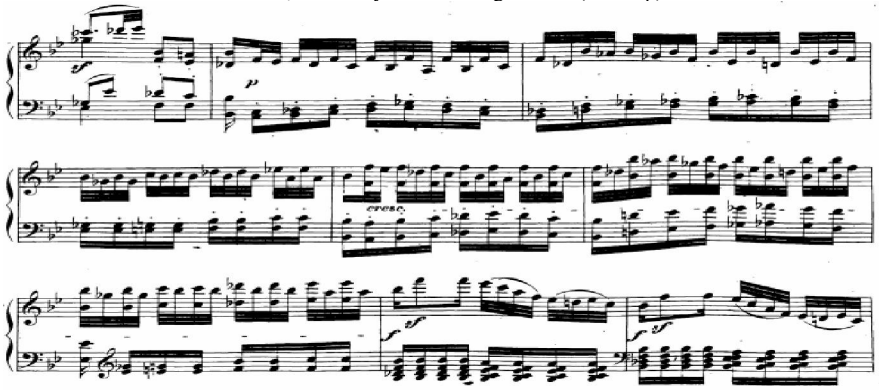


F—*Triển khai chủ đề* dựa trên nét nhạc **B**. Đầu
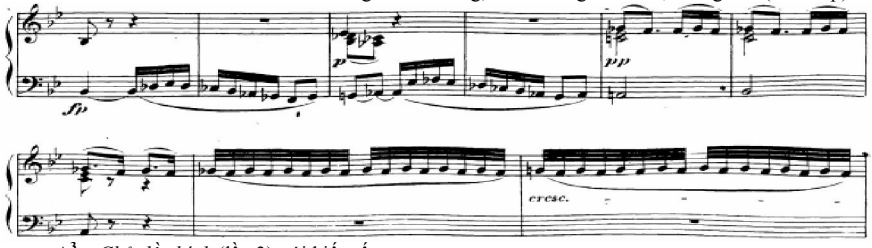


của *chủ đề 2* (15 ô nhịp)
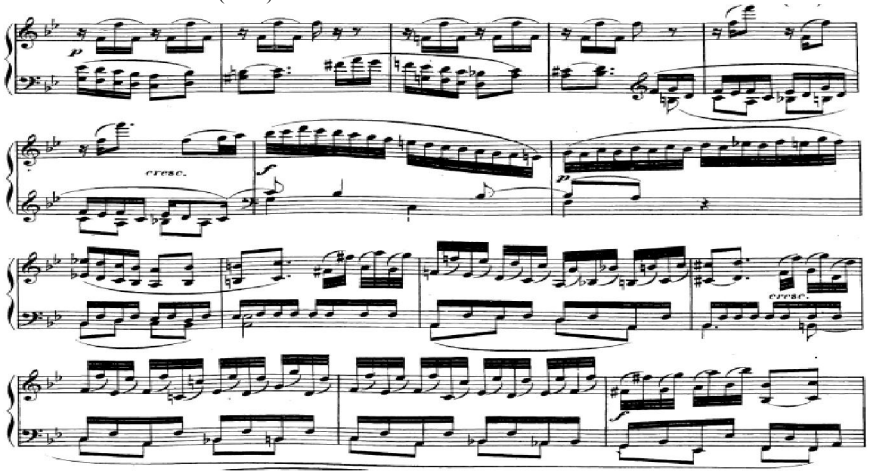


E^{2}—*Nhạc nối* chuyển thành cung *si b* thứ (8 ô nhịp)
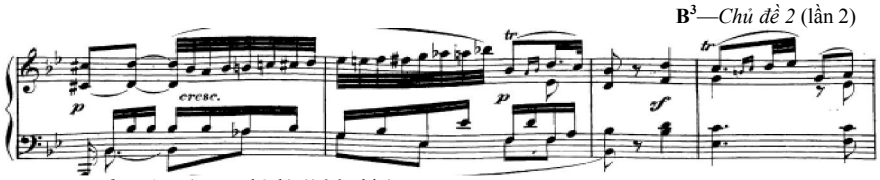


G—Khởi đầu của *chủ đề chính* cung *sol b* trưởng, *la b* trưởng và *vào lại* cung *si b* (8 ô nhịp)



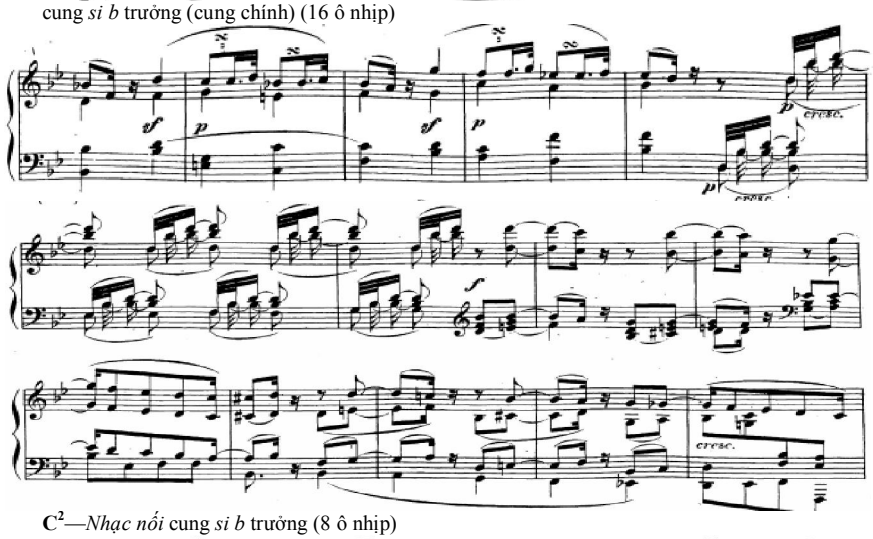
A^{3}—*Chủ đề chính* (lần 3) với biến tấu
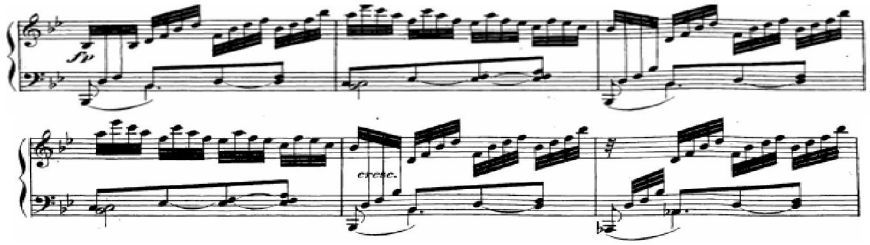


B[3]—*Chủ đề 2* (lần 2)



cung *si b* trưởng (cung chính) (16 ô nhịp)
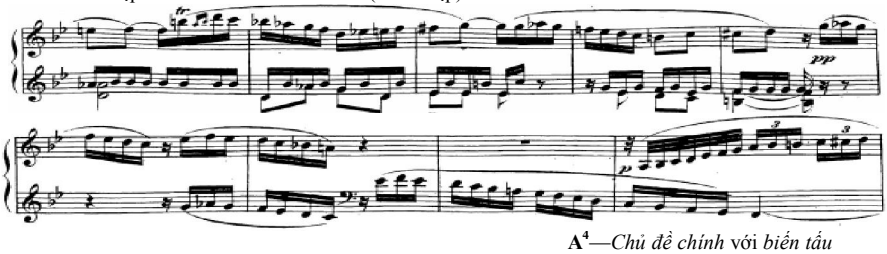


C[2]—*Nhạc nối* cung *si b* trưởng (8 ô nhịp)



H—Biến khúc dựa trên
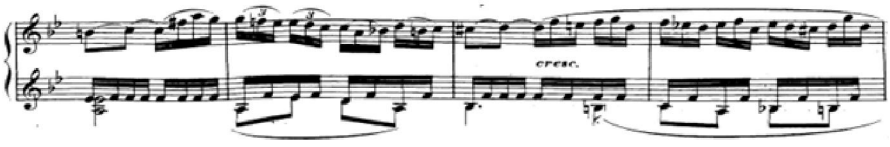


bốn ô nhịp đầu tiên của *chủ đề chính* (12 ô nhịp)
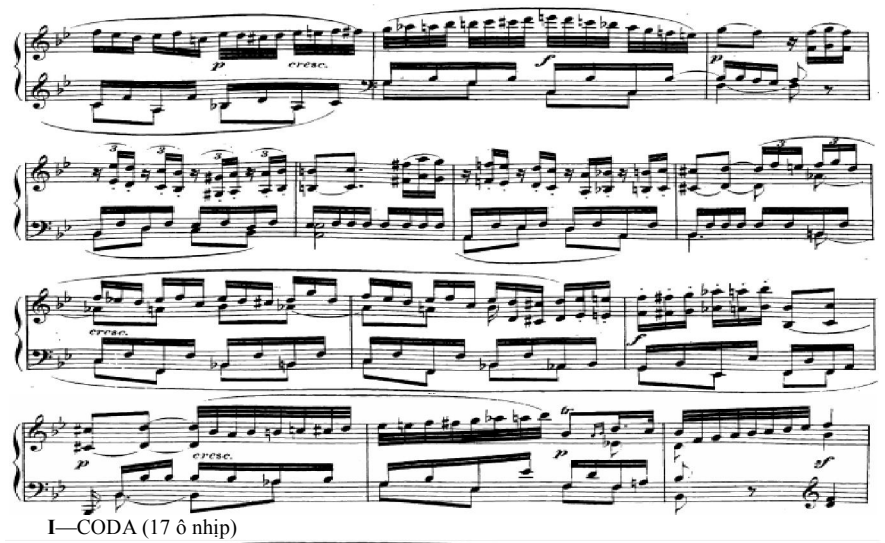


A[4]—*Chủ đề chính* với *biến tấu*
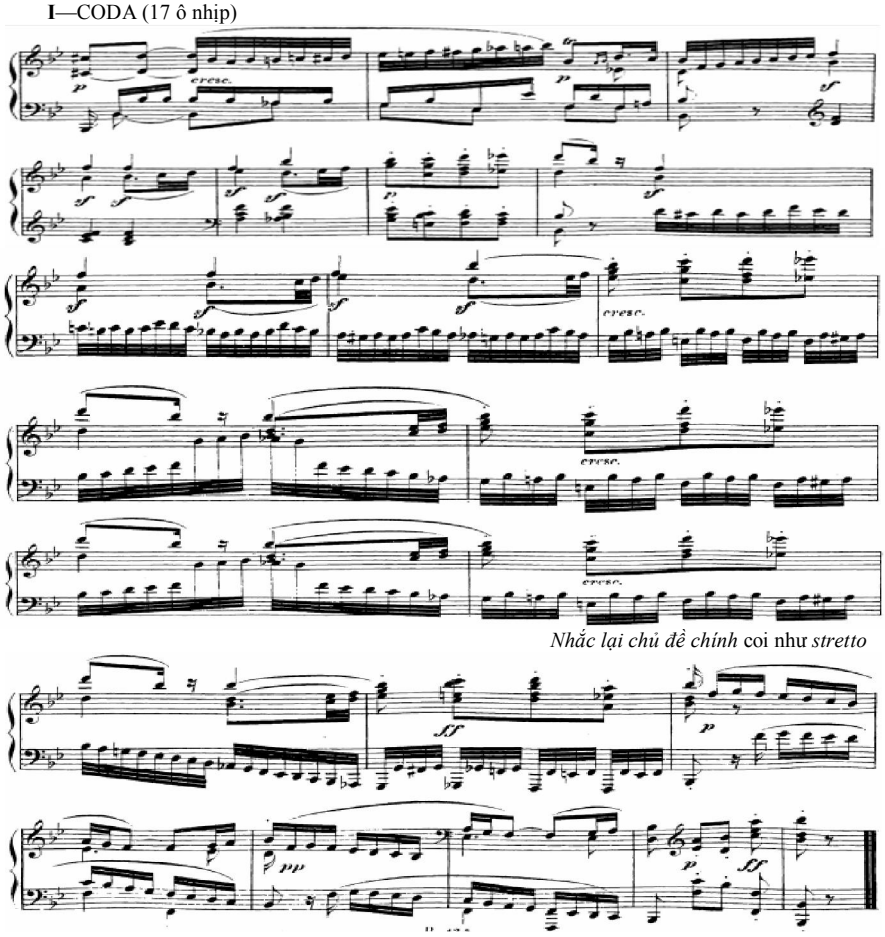


(lần 4) (13 ô nhịp)





I—CODA (17 ô nhịp)



Nhắc lại chủ đề chính coi như *stretto*

ĐIỆU NHẠC HOẶC CHỦ ĐỀ BIẾN TẤU
(Air ou Thême Varié)

TỪ CHỦ ĐỀ ĐẾN BIẾN TẤU
(Du Thême à Variations)

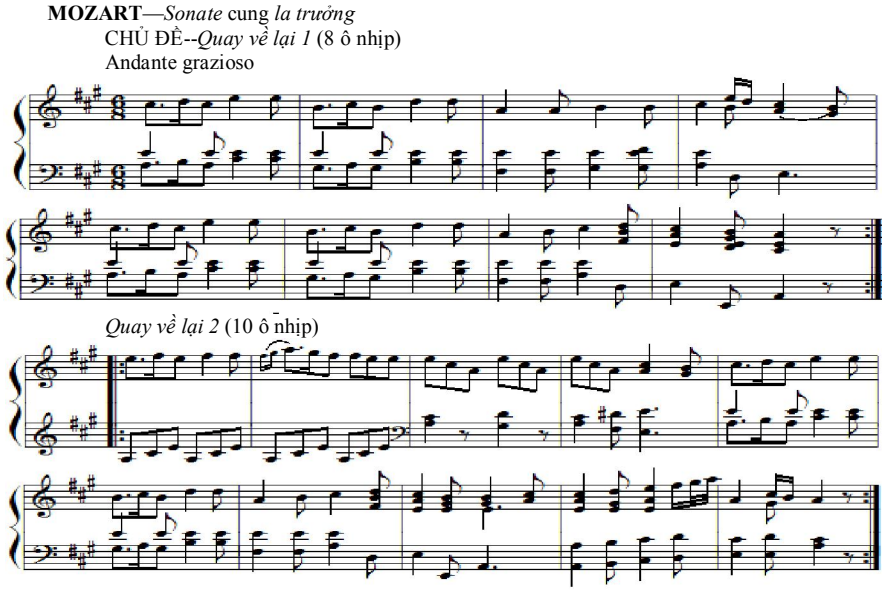
440. *Chủ đề* để biến tấu phải *đơn giản* và ít nặng nề với các *hoa mĩ* (ornements), những gì được dành riêng cho các biến tấu.

441. *Chuyển động* của chủ đề phải *vừa phải* (modéré): *Andante, Andantino* hoặc *Allegretto*.

442. Chủ đề có thể được viết với *bất cứ nhịp nào*, hai, ba, hoặc bốn, cung *trưởng* hoặc *thứ*; nhưng nói chung, nó theo *thể trưởng*.

443. Thông thường, chủ đề gồm có *hai đoạn quay về lại* (reprises), mà *lần đầu* thường chỉ có tám ô nhịp (đôi khí ít hơn) và *lần thứ hai* thay đổi giữa tám và mười sáu ô nhịp.

444. Tóm lại, (không kể đến *tiết tấu* [rythme]), chủ đề có *hình thức* của từng phần của một *Menuet*. Các số từ 420 đến 422 cũng như *điểm đầu* của số 424 đều áp dụng được vào *chủ đề để biến tấu*.
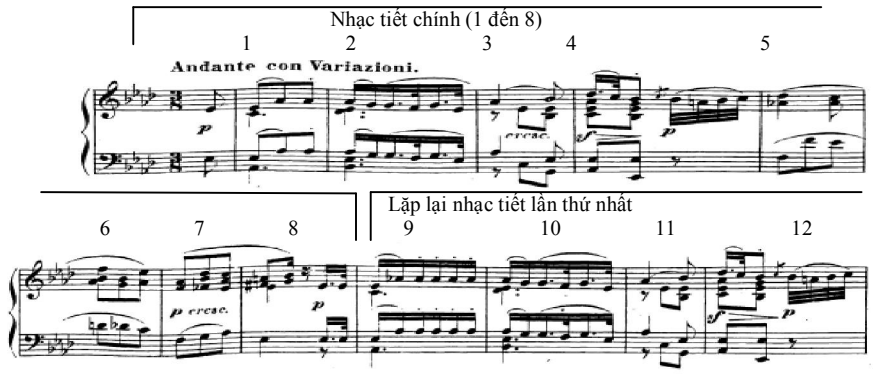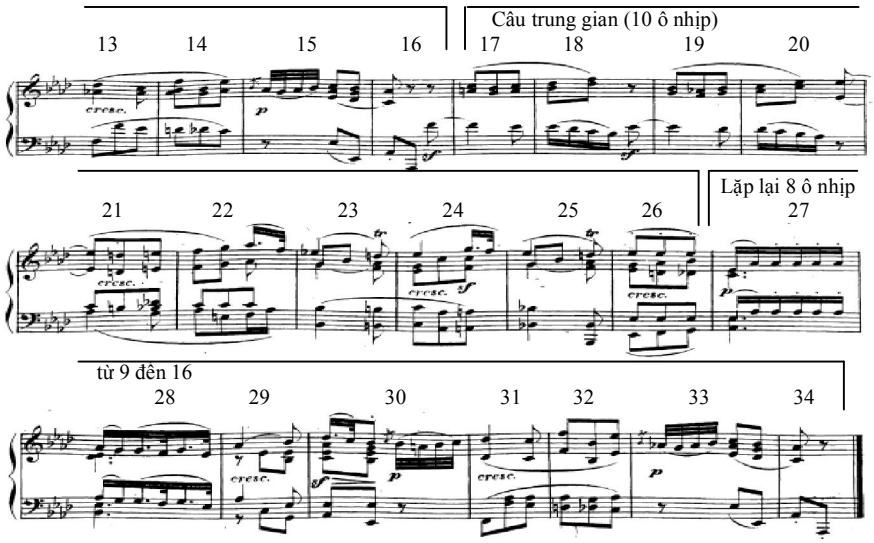


445. Có những *chủ đề để biến tấu* phát triển hơn là ví dụ trên.

Có những chủ đề *bề ngoài* xem như không *có vẻ* phát triển rộng rãi hơn (nhưng thực sự lại có), ví như chủ đề của *Sonate* op. 26 của *Beethoven*, có không ít hơn *ba mươi bốn ô nhịp* nhưng *không quay về lại*.

Thực tế, cần phải nhận xét rằng 1) *nhạc tiết chính* được viết *kéo dài ra* (in extenso), mười sáu ô nhịp, không còn giữ đúng chiều kích một *nhạc tiết* tám ô nhịp với *đoạn quay về lại*, các ô nhịp 9, 10, 11, 12, 13, và 14 chỉ lại *lặp lại chính xác* sáu ô nhịp đầu tiên, ngoại trừ một *biến tấu chút ít* ở ô nhịp thứ 9; 2) chính *biến tấu* đó đã buộc tác giả phải viết *kéo dài câu ra* thay vì sử dụng *quay về lại*; 3) nhận xét các ô nhịp 15-16 và 7-8, sự khác biệt đó được động viên bởi sự cần thiết phải đáp ứng với *nửa ngưng tiết* (demi-cadence) (7-8) bằng một *ngưng tiết hoàn toàn* (cadence parfaite) (15-16) để cho câu nhạc có một *ý nghĩa trọn vẹn*.

Nói tóm lại, độ dài tổng cộng của *chủ đề* này cũng ngang bằng nếu nó được sáng tác bằng một *quay về lại lần đầu* với tám ô nhịp và bằng một *quay về lại lần hai* với chín ô nhịp, cọng với *lặp lại* hai lần quay về lại đó.





VỀ CÁC BIẾN TẤU

(Des Variations)

446. *Không giới hạn số lượng* các *biến tấu*: có thể ba, bốn, năm, sáu, cho đến mười hai, mười lăm, mười tám, vân vân.

447. Nhưng, phải biết tự hạn chế và không luôn luôn đưa vào tất cả mọi phối kết có thể tưởng tượng được dựa trên *chủ đề được đưa ra*, vì lặp lại quá kéo dài cùng *một nhạc tiết*, theo *cùng một cung*, sẽ mau chóng sinh nhàm chán, bất chấp các *thay đổi tiết tấu* hoặc *hòa âm* mà người ta gán cho nó nhờ vào các *biến đổi*.
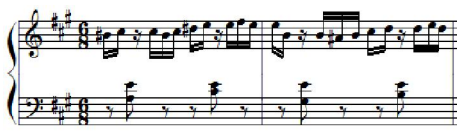
448. Đúng là người ta có thể đưa *việc đánh lạc hướng* (diversion) vào giữa các *biến đổi* (transformations) của *cùng một nhạc tiết*, không chỉ bằng tính đa dạng của các *tiết tấu* và của *hòa âm*, mà còn bằng cách *thay đổi âm thể* và *chuyển động*.

449. Vì thế, trong phần lớn các tác phẩm cùng thể loại, người ta tìm thấy một biến tấu ở *thể thứ* khi chủ đề ở *thể trưởng*, hoặc một biến tấu ở *thể trưởng* khi chủ đề ở *thể thứ*, điều rất họa hiếm. (Cần chú ý là, quả thực, gần như tất cả các *chủ đề biến tấu* đều ở *thể trưởng*).
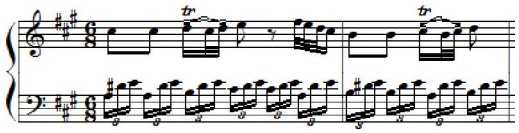
450. Cũng đôi khi, giữa các *biến tấu* với chuyển động *vừa phải* (modéré), người ta đưa vào một biến tấu dưới dạng *Adagio*, và theo sau chúng, một *biến tấu* cuối cùng với chuyển động *nhanh* (vif), để kết thúc tác phẩm cách *tươi sáng*.

Sau đây là khởi đầu của từng biến tấu trong *sáu biến tấu chủ đề* của MOZART đưa ra trước đây (số 444), những gì dùng làm *mẫu mực đầy đủ* cho các phương cách *biến tấu* nói trên.
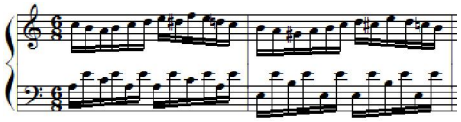
Biến tấu 1
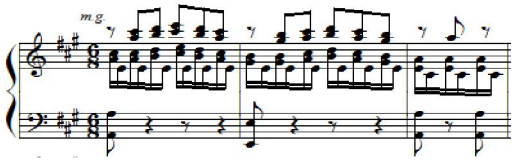


Biến tấu 2
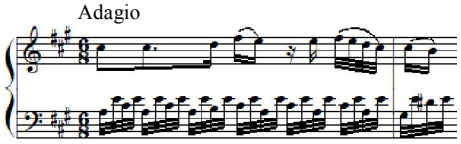


Biến tấu 3 (thứ)
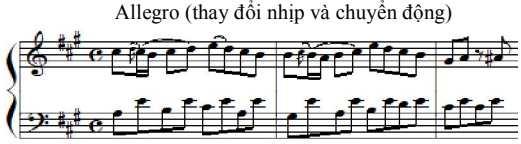


Biến tấu 4



Biến tấu 5
Adagio



Biến tấu 6
Allegro (thay đổi nhịp và chuyển động)



SONATES

VIẾT CHO HAI NHẠC CỤ
(Sonates Écrites pour Deux Instruments)

451. Cọng thêm vào tất cả những gì đã nói về chủ đề các *sonates* dùng *riêng cho piano*, cần thêm các nhận xét sau đây:
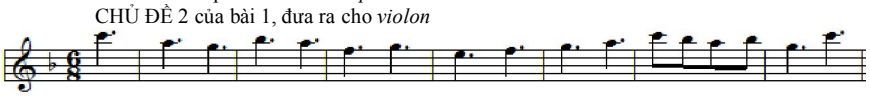
452. Mọi *sonate* viết cho *hai nhạc cụ* đều cần thiết phải là một tác phẩm *hợp tấu* (concertant): trọng tâm phải được phân chia giữa *hai nhạc cụ* đó mà người ta tuần tự đưa cho *giai điệu chính yếu*.

453. Nói chung, mỗi nhạc cụ đến lượt phải cho nghe các *chủ đề chính* mà, như thế, được tấu lên *hai lần liên tiếp*. (Xem ví dụ BEETHOVEN dưới đây [số 461], các chữ A và A^2, D và $D^{2)}$.
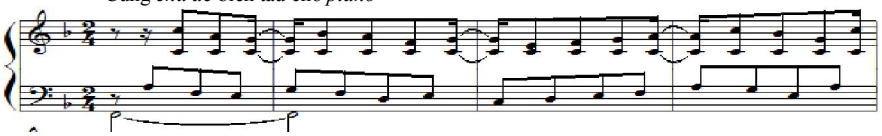
454. Đôi khi người ta thêm các *khác biệt* vào các *chủ đề được lặp lại* cho nhạc cụ tấu lên *lần thứ nhì*. Các *khác biệt* đó chẳng có mục đích nào khác ngoại trừ làm cho các *chủ đề* đó trở nên *tươi sáng hơn*. (Cùng ví dụ BEETHOVEN, các ô nhịp X và Y của nhạc tiết **A^2**).

455. Nhưng chúng có thể được *động viên* bởi chủ đề đề nghị cho *nhạc cụ thứ nhất* bởi sự cần thiết thích hợp với *nhạc cụ thứ nhì*.

SAINT SAËNS—Op. 75 *Sonate* cho *piano* và *violon*.
CHỦ ĐỀ 2 của bài 1, đưa ra cho *violon*



Cùng *chủ đề* biến tấu cho *piano*



456. Đôi khi, một *đối đáp* được tạo ra giữa hai *nhạc cụ*. (Ví dụ BEETHOVEN, **B**).

457. Một vài *đối đáp* tạo thành các *bắt chước* (imitations). (Cùng ví dụ, **E**).

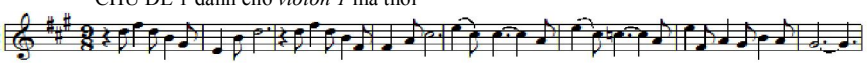
458. Ngày trước, *hai nhạc cụ* đồng tấu với nhau, hoặc *đồng giọng* hoặc *cách quãng tám*. (Cùng ví dụ, **C**, và xa hơn sau ví dụ Beethoven, khởi đầu của *Sonate* cung *mi* thứ của MOZART cùng số 461).

459. Cũng có khi, chúng đi cách *quãng ba* hoặc *quãng sáu*. (Khởi đầu của *Sonate* cung *la* trưởng của MOZART cùng số 461).

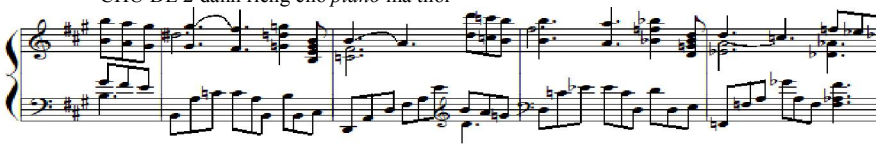
460. Như thế, cùng một *chủ đề*, một *nhạc nối* (trait) nào đó thoạt đầu được một trong hai nhạc cụ tấu lên, thường cũng được *nhạc cụ kia lặp lại* ngay sau đó. (Ví dụ Beethoven, **F** và **F^2**).

461. Cuối cùng, để đặt mỗi nhạc cụ vào cách chơi *thích hợp nhất* của nó, không chỉ bắt nó tấu lên những gì thích ứng nhiều với *cách chơi riêng biệt* của nó, các tác giả hiện thời đôi khi thoát ra khỏi *qui luật* mà các *tác phẩm cổ điển xưa cũ* áp đặt, bằng cách luôn luôn cho cả *hai nhạc cụ* thông qua các *chủ đề chính*.
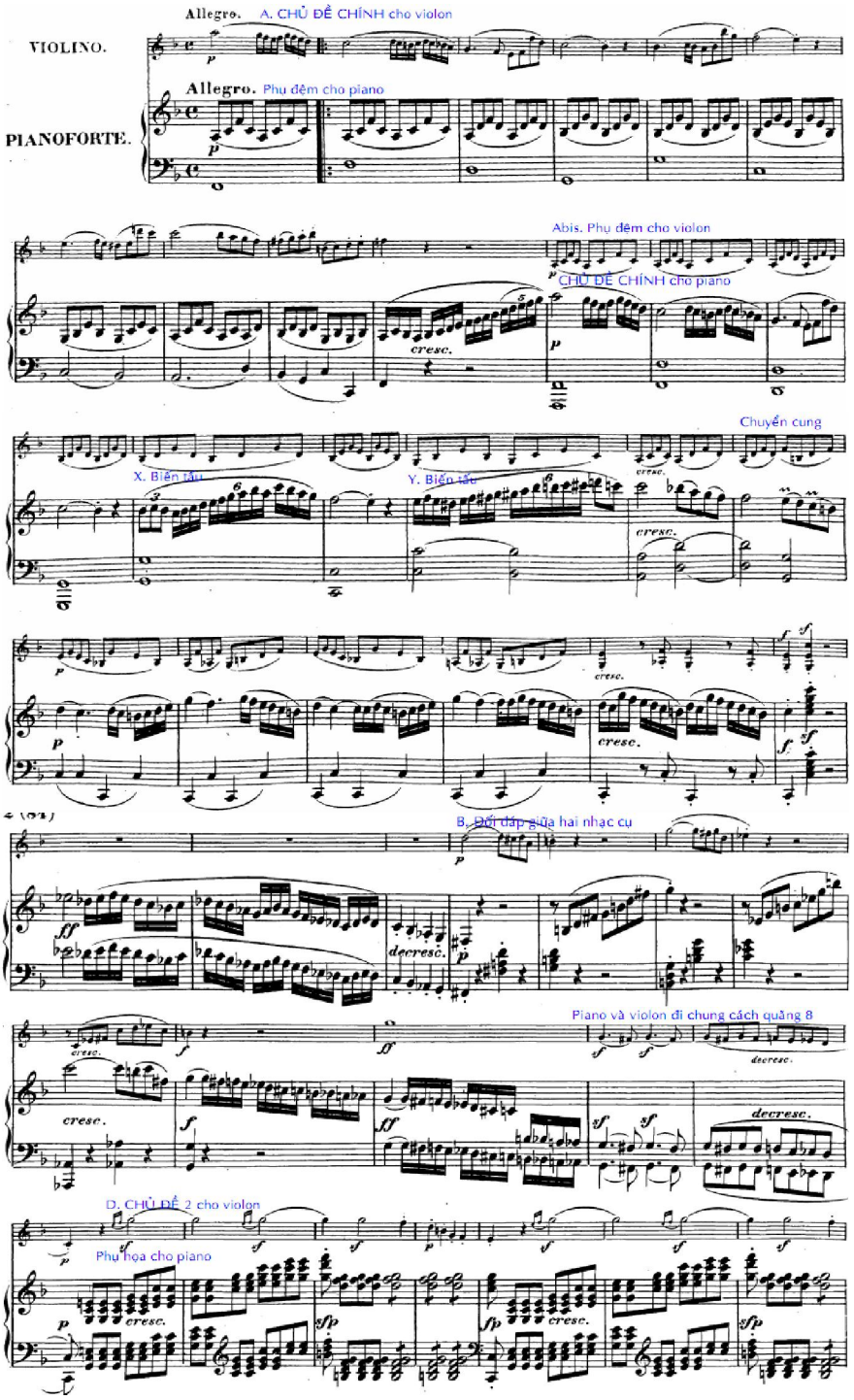
CÉSAR FRANCK—Allegro của *Sonate* cung *la* trưởng
CHỦ ĐỀ 1 dành cho *violon 1* mà thôi
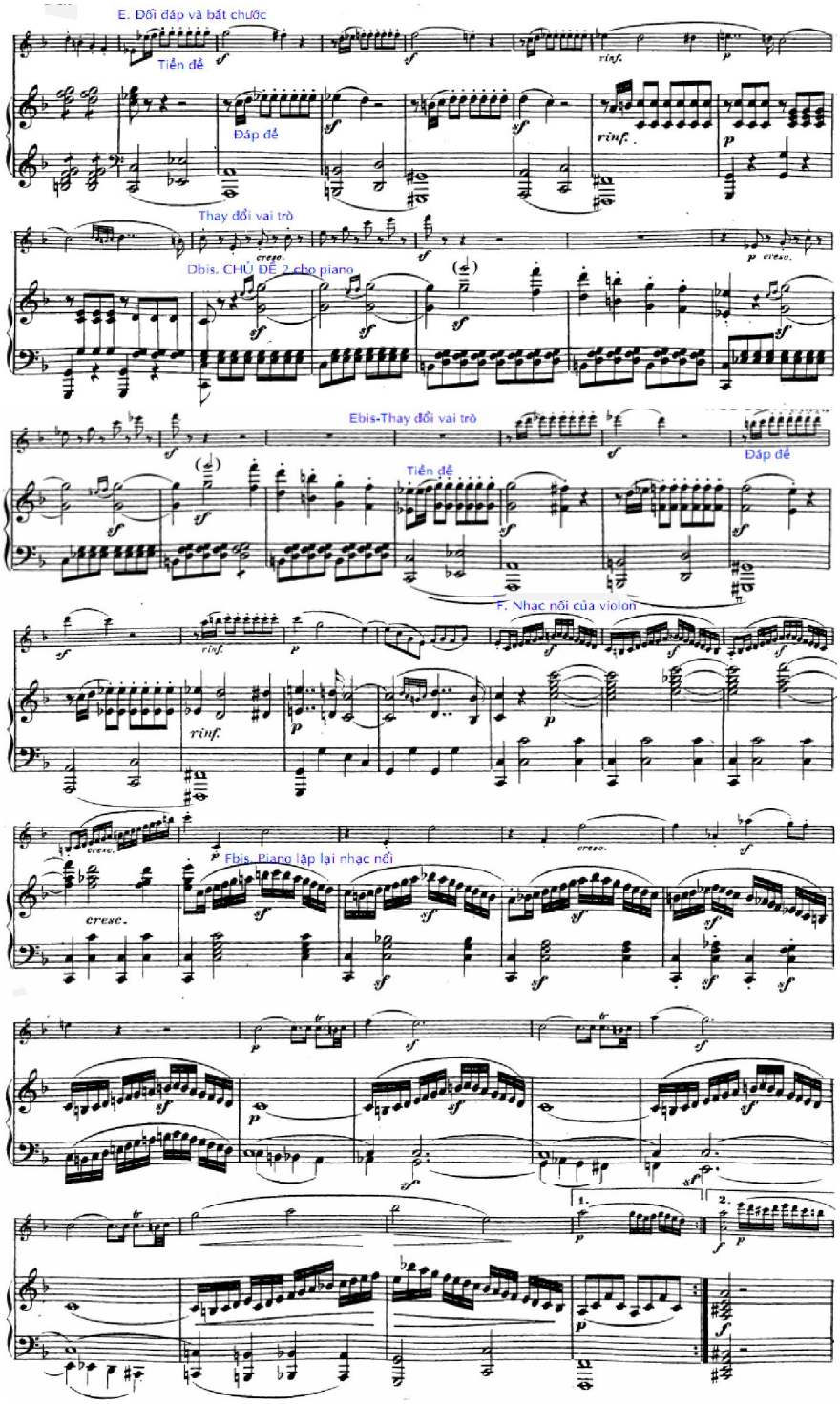


CHỦ ĐỀ 2 dành riêng cho *piano* mà thôi
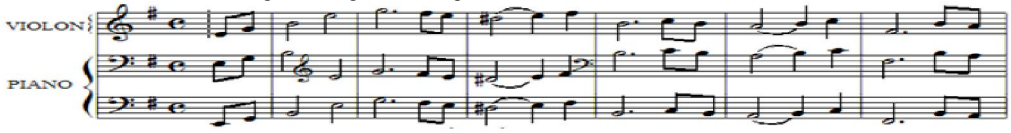


BEETHOVEN—*Sonate* Op. 24 dành cho *piano* và *violon*
Phân tích *Allegro* (quay về lại 1)
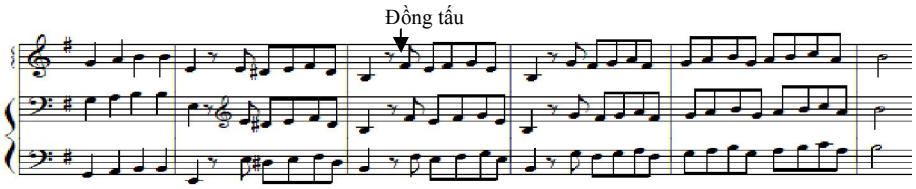




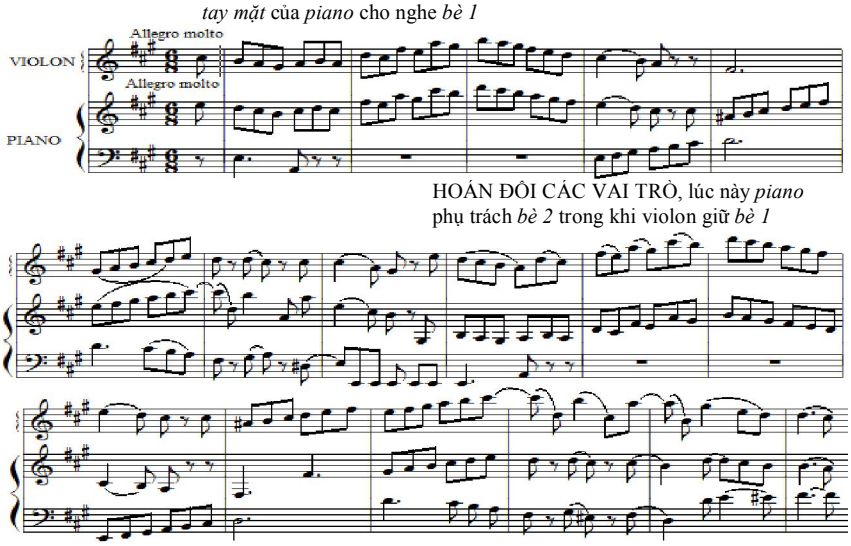
Ví dụ 2 về hai nhạc cụ đồng tấu cách *quãng 8* hoặc *đồng giọng*

MOZART—Khởi đầu của *Sonate* cung *mi thứ* cho *piano* và *violon*
Allegro. Quãng 8 trên cho piano





MOZART—Khởi đầu của *Sonate* cung *la trưởng* cho *piano* và *violon*
Allegro molto
Ở đây, *violon* tấu lên *bè 2* của toàn bộ trong khi *tay mặt* của *piano* cho nghe *bè 1*



HOÁN ĐỔI CÁC VAI TRÒ, lúc này *piano* phụ trách *bè 2* trong khi violon giữ *bè 1*

BỘ BỐN ĐÀN DÂY
(Quatuor à Cordes)

462. *Bộ bốn đàn dây* là *một tác phẩm hợp tấu* mà, trong chừng mực có thể được, tất cả các bè phải đều hấp dẫn: đó chính là một *cuộc trò chuyện bộ bốn* (conversation à quatre) mà mỗi một nhạc cụ, đến lượt, đều có thể nói lên *tiếng nói* của nó.

463. Nhưng, bốn nhạc cụ có các vai trò khác nhau; và nếu sự *lôi cuốn giai điệu* phải được phân chia, không cần thiết phải luôn luôn *đồng đều*.

Các nhận xét sau đây cho biết lí do tại sao.

Về VAI TRÒ THÍCH ỨNG
với MỖI MỘT NHẠC CỤ của Bộ bốn đàn dây
(Du Rôle qui Convient à Chacun des Instruments du Quatuor à Cordes)

VIOLON 1

464. *Giai điệu chi phối* thường nhất được đặt vào *âm vực cao* (région élevée) của toàn bộ, và bè của *violon 1* do khả năng tấu lên cách tài tình nhất, tự nhiên được giao cho *bè chi phối* bằng cách kí thác cho nó các *chủ đề chính* và các *nét nhạc tươi sáng* nhất, *khó khăn* nhất.

VIOLON 2

465. Vai trò của *violon 2* thường khiêm nhượng hơn, cho dẫu rất hữu ích. Nói chung, cùng với *alto*, nó được giao phó việc hoàn tất *hòa âm*, hoặc bằng các *nét phụ họa* (figures d'accompagnement) cũng như *bộ gõ* hoặc *hợp âm rãi*, hoặc bằng cách *kéo độ dài* (tenues), các *nốt lặp lại*, các *trémolo* vv; hoặc còn bằng các *nét nhạc đối âm* (dessins de contrepoint).

466. Tuy nhiên, đôi khi hình thành giữa các bè khác nhau của *bộ bốn* một *đối đáp* trong đó *violon 2* trở nên cũng quan trọng như *violon 1*.

467. Cũng đôi khi, *giai điệu chi phối* chuyển qua cho *violon 2*, trong khi *violon 1* được giao cho các nét *hoa mĩ nào đó*.

468. Cuối cùng, các khi khác, *violon 2* đi song song với *violon 1*, cách *quãng 3* hoặc *quãng 6*; hoặc nữa nó *tăng cường* violon 1 bằng cách *gấp đôi đồng tấu* hoặc ở *quãng 8*.

ALTO

469. *Alto* có được *tính riêng biệt* của nó như là *tiếng vang* (timbre) hoặc *mở rộng* (étendue). Ít thích hợp với *tính linh hoạt* (agilité) như *violon*, nó diễn đạt tốt hơn các *giai điệu u sầu* (chants mélancoliques), và thích ứng cách riêng với các *nét giai điệu* (dessins mélodiques) đặt ở *âm vực trung bình*.

VIOLONCELLE

470. Với vị trí trong *âm vực trầm*, *violoncelle* hoàn toàn được chỉ định để tạo ra *nốt trầm* (basse) của *hòa âm*.

471. Phần khác, chất lượng âm thanh của nó với các *nốt cao* được dùng để diễn đạt cách tuyệt vời các *giai điệu chậm* (larges) và *diễn cảm* (expressifs), nó thường đi đến chỗ rời bỏ tạm thời *bè trầm* để cho nghe *giai điệu chi phối*.

472. Trong trường hợp như thế, thông thường chính đàn *alto* đảm nhận việc duy trì *cơ cấu hòa âm* (édifice harmonique) thay cho *violoncelle*. Nó kết quả thành một *giao tréo* (croisement) *các bè*, ngoài ra còn có thể mở rộng đến *violon 2* hoặc ngay cả *violon 1*.

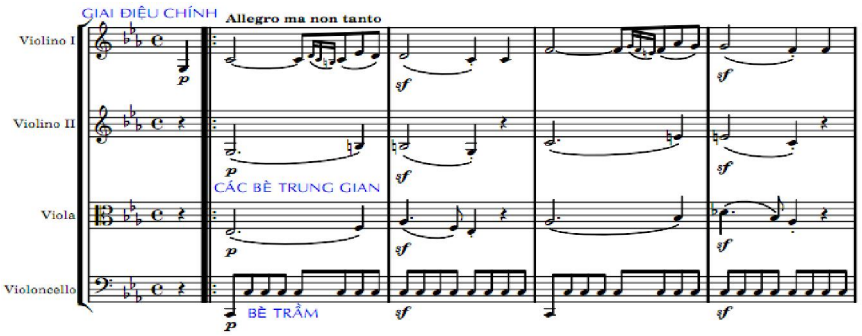
473. Nhằm mục đích đó, chúng ta nhận xét rằng các *tréo bè* rất thường xẩy ra giữa các *bè khác nhau* của *bộ bốn*, hoặc vì người ta muốn làm *nổi bật hơn lên* một trong bốn nhạc cụ, hoặc để có được *âm vang đặc biệt* (sonorités exceptionnelles) nào đó.
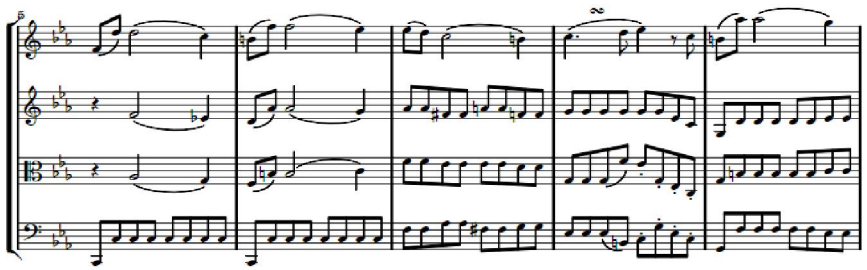
474. Việc tụ hội *bốn nhạc cụ* làm thành *bộ bốn đàn dây* cho phép một loạt các *phối hợp* (combinasisons) giai điệu và hòa âm, cho phép nhiều *biến đổi* tác động của *âm vang*, và cũng cho ra một lợi ích to lớn cho *tiến trình âm nhạc*.

Trong số các phối hợp, chúng ta sẽ bàn đến các phối hợp sau đây:
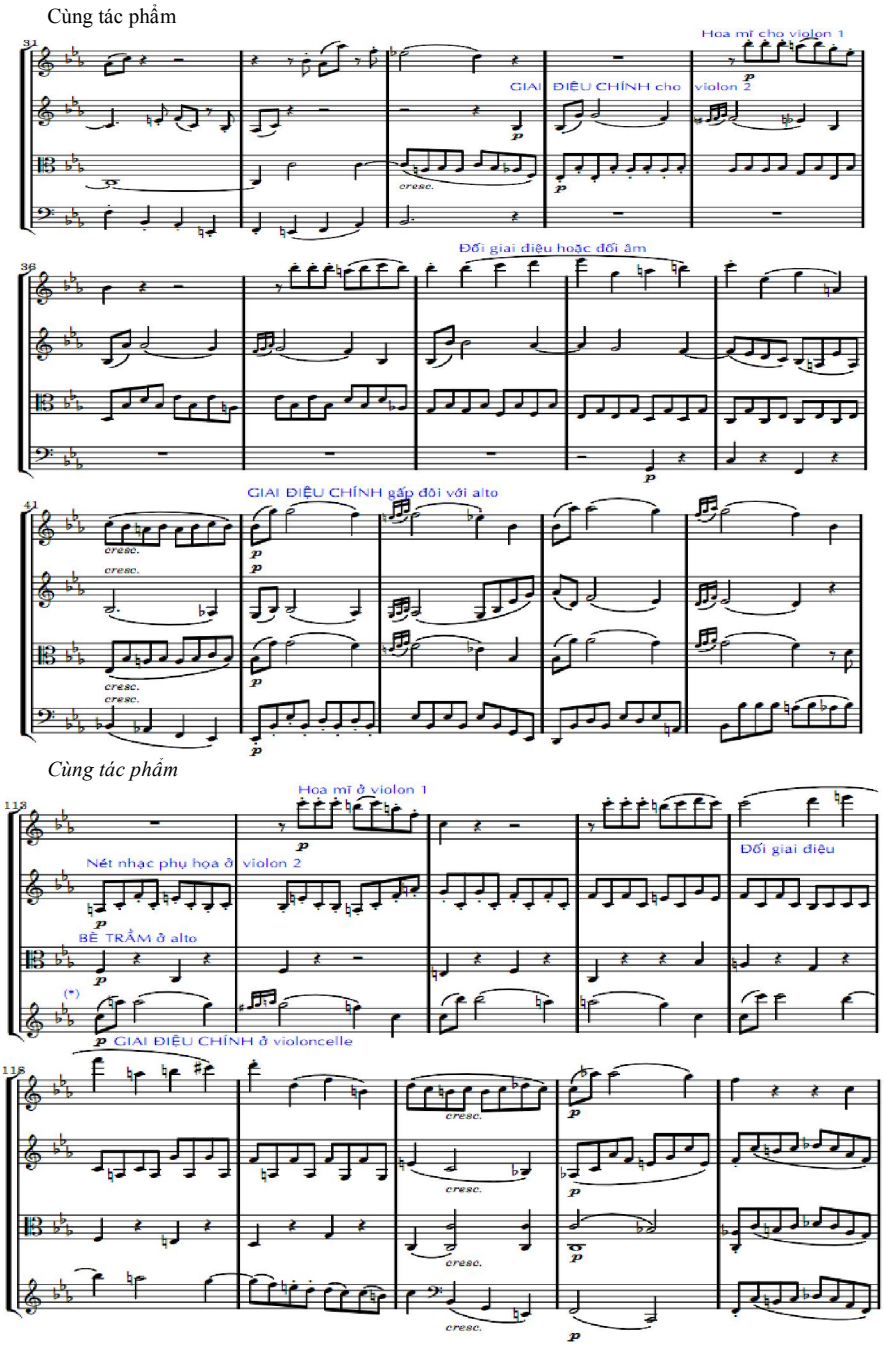
475. Từng nhạc cụ chiếm giữ trong tổng thể *vị trí thông thường* của nó và chu toàn vai trò nó thường được giao phó nhất, đó là: *giai điệu chính* cho *violon 1* (dĩ nhiên nó chịu trách nhiệm bè 1); *bè trầm* của hòa âm cho *violoncelle*; và các bè *trung gian* cho *violon 2* và *alto*.

BEETHOVEN-Bài thứ nhất cho *Bộ bốn*, Op. 18, Số 4.

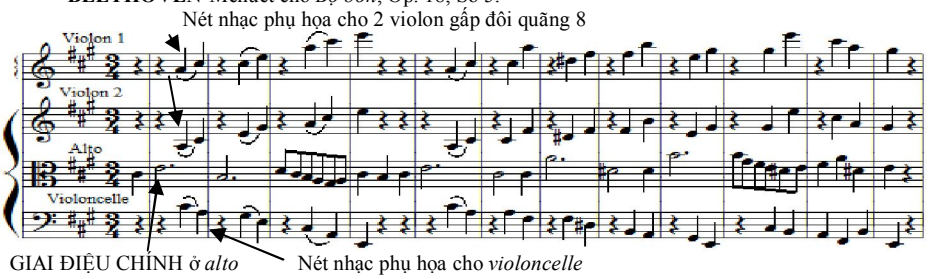




476. Các vai trò bị *đảo lộn* hoặc một phần hoặc toàn thể.
Ở đây, chính *violon 2* có được *giai điệu chính*; xa hơn, *violoncelle* là chính; chỗ khác nữa, *alto* là chính.
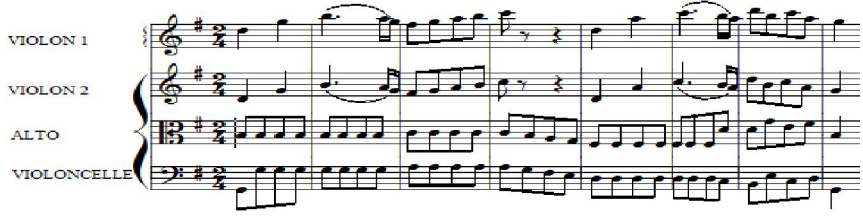


BEETHOVEN-Menuet cho *Bộ bốn*, Op. 18, Số 5.



477. *Việc gấp đôi* một hoặc nhiều bè bằng một hoặc nhiều bè khác, hoặc *đồng tấu* hoặc *ở quãng 8* nhằm để *giảm thiểu* bấy nhiêu số lượng *bè thực*, đồng thời cũng để tăng cường các bè được *gấp đôi* như thế (số 209).
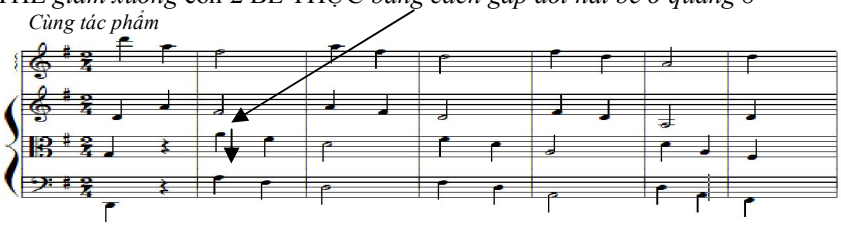
TOÀN THỂ *giảm xuống* còn 3 BÈ THỰC *bằng cách gấp đôi violon ở quãng 8*

BEETHOVEN-Kết của *Bộ bốn*, Op. 13, Số 2.
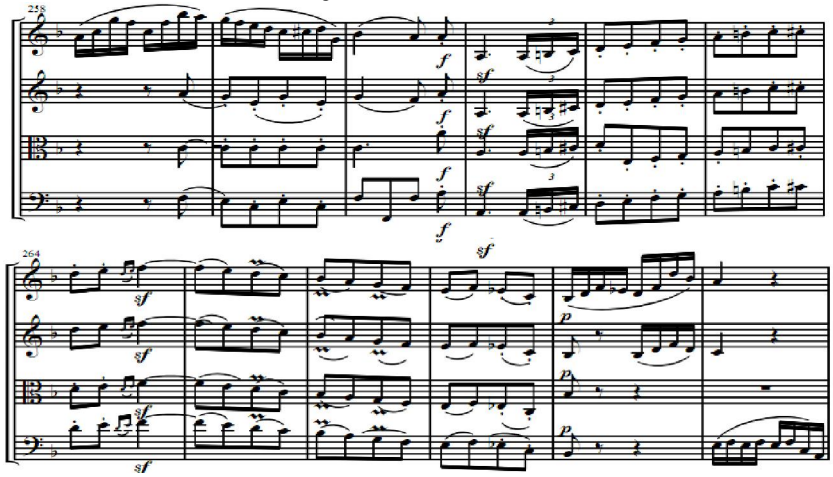


TOÀN THỂ *giảm xuống* còn 2 BÈ THỰC *bằng cách gấp đôi hai bè ở quãng 8*

Cùng tác phẩm
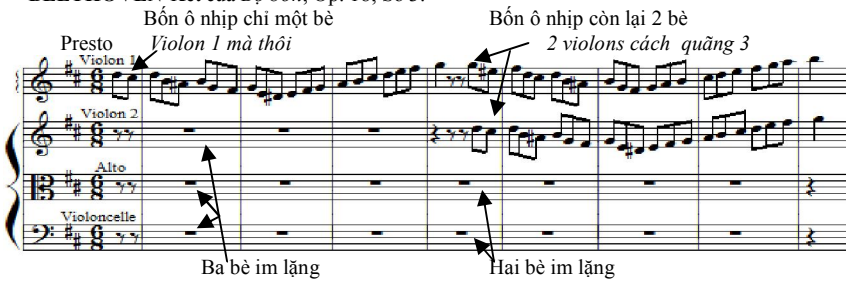


TOÀN THỂ *giảm xuống còn* MỘT BÈ THỰC DUY NHẤT *bằng cách đồng tấu hoặc gấp đôi ở quãng 8 của tất cả các bè, đàn này thay cho đàn kia*

BEETHOVEN-Kết của *Bộ bốn*, Op. 18, Số 1
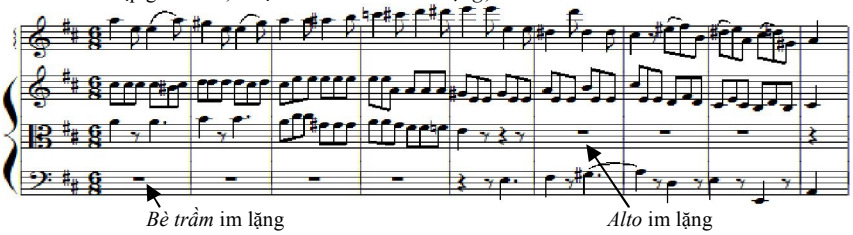


478. *Sự vắng mặt tạm thời* của một hoặc nhiều nhạc cụ trong bộ bốn thu gọn bản nhạc còn lại ba, hai, hoặc thậm chí *một bè duy nhất*, và trong một lúc ngưng đọng trên các *âm thanh* tràn đầy hơn (nhưng *nặng nề hơn*) mà nếu kéo dài có thể làm cho người nghe trở nên mệt mỏi.

BEETHOVEN-Kết của *Bộ bốn*, Op. 18, Số 3.
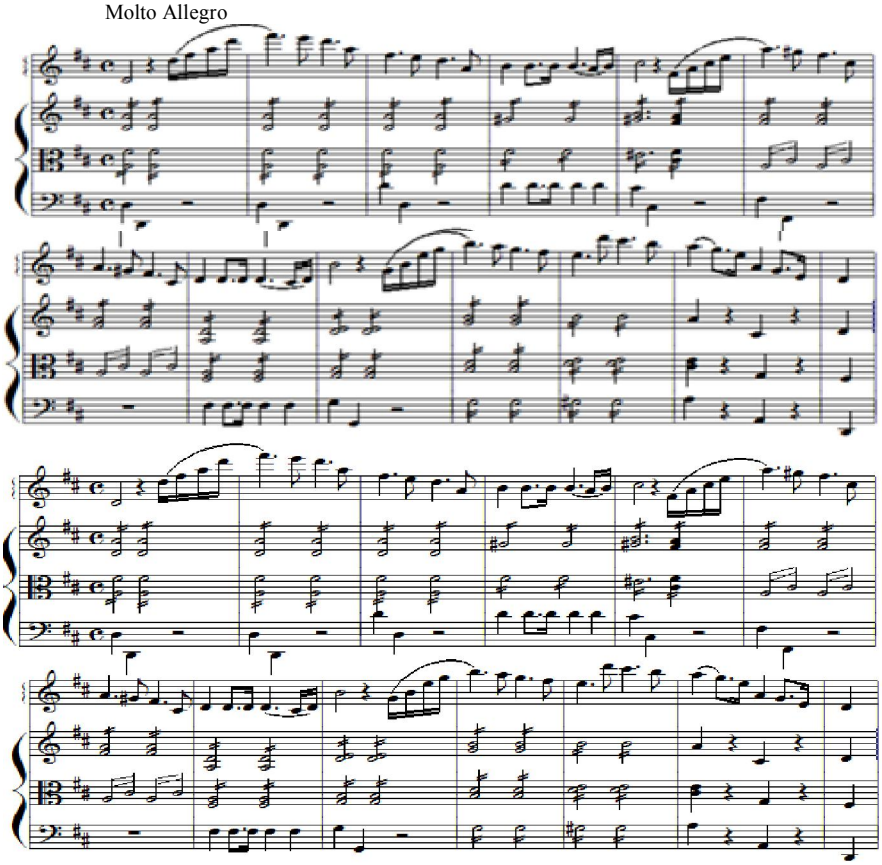


Câu 8 ô nhịp gồm 3 bè; thoạt đầu *violoncelle im lặng*, rồi đến *alto.*
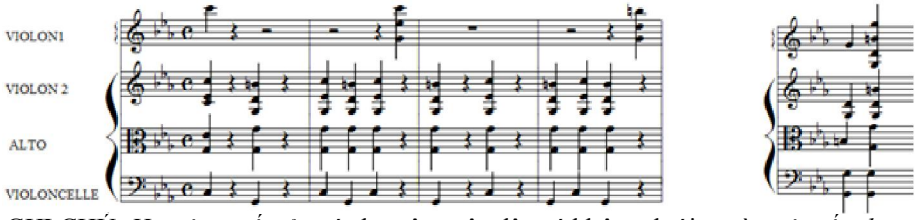


479. Với *hai dây*, *ba dây*, và *bốn dây đàn*, người ta có được các *hợp âm* với *tính đầy đủ hoàn toàn*. Ở đây sử dụng *hai dây đàn* của *violon 2* và của *alto* đem đến con số *sáu bè*.

MENDELSSOHN-Op. 44, So, *Bộ bốn*, tác phẩm thứ nhất.



Gấp ba và *gấp bốn dây đàn*
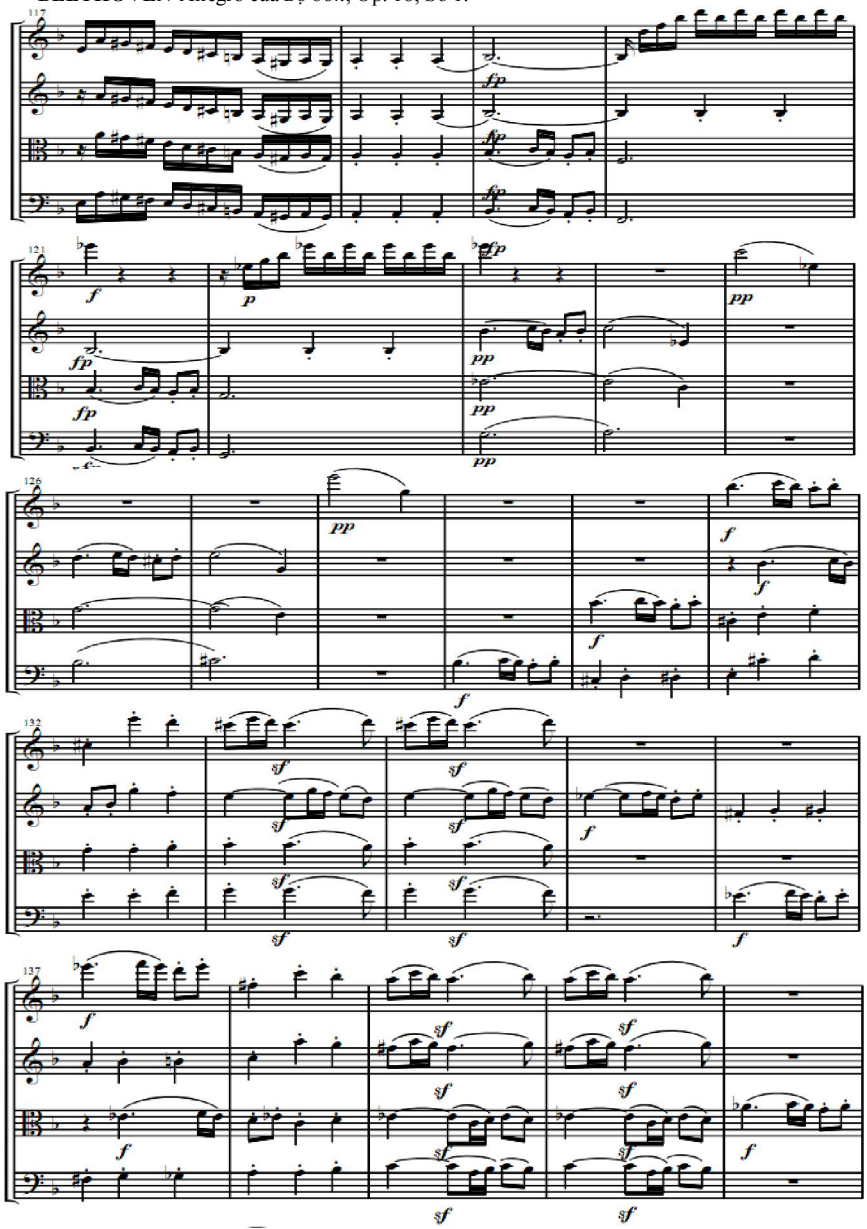
BEETHOVEN-Allegro của *Bộ bốn*, Op. 18, Số 4. Và sau đó xa hơn
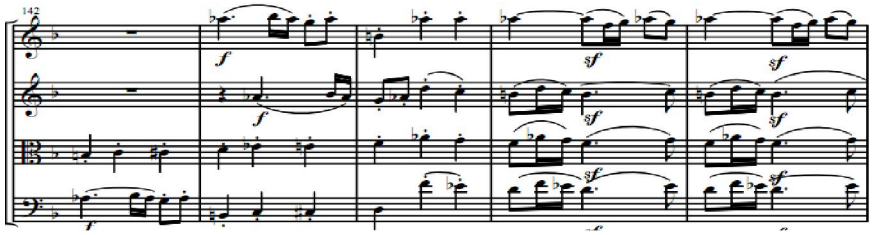


GHI CHÚ: *Hợp âm cuối* của các hợp âm trên đây có không dưới *mười một nốt nhạc*.

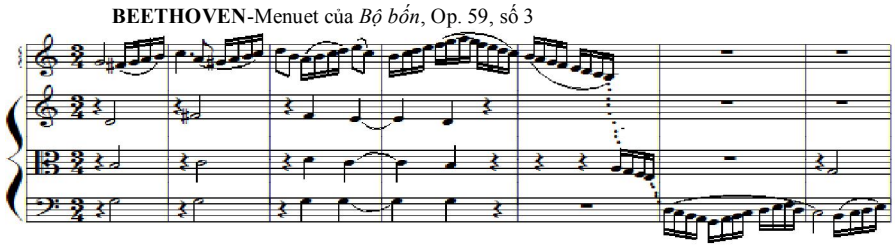
480. Việc phân bố các *chủ đề* và các *nét nhạc chính* vào các bè khác nhau, mỗi bè tấu lên khi đến lượt, đem lại *thú vị* và *cuốn hút* cho việc trình bày bản nhạc.

BEETHOVEN-Allegro của *Bộ bốn*, Op. 18, Số 1.
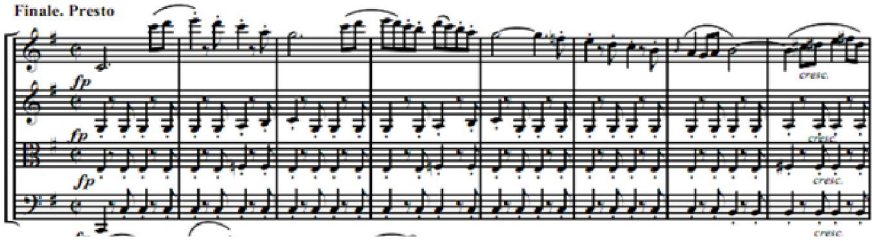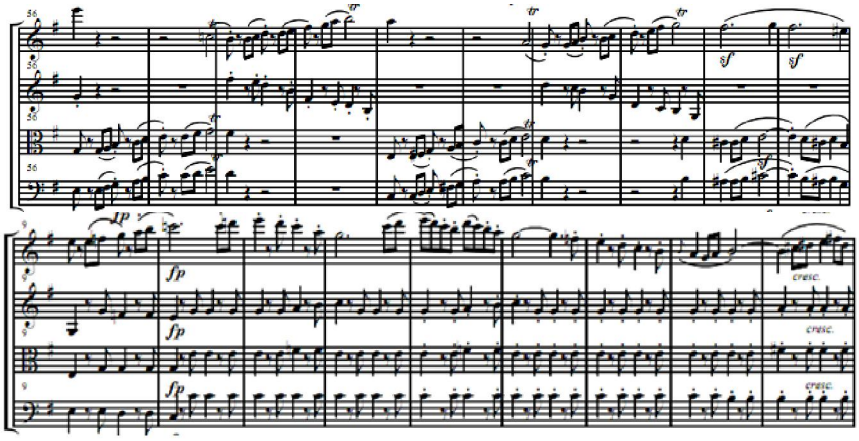




481. Một vài *nét nhạc*, trải qua *âm vực quá rộng* hoặc *quá khó khăn* cho *chỉ một nhạc cụ* trình tấu, có thể được *cắt đoạn* và được trình bày liên tiếp bởi nhiều nhạc cụ.
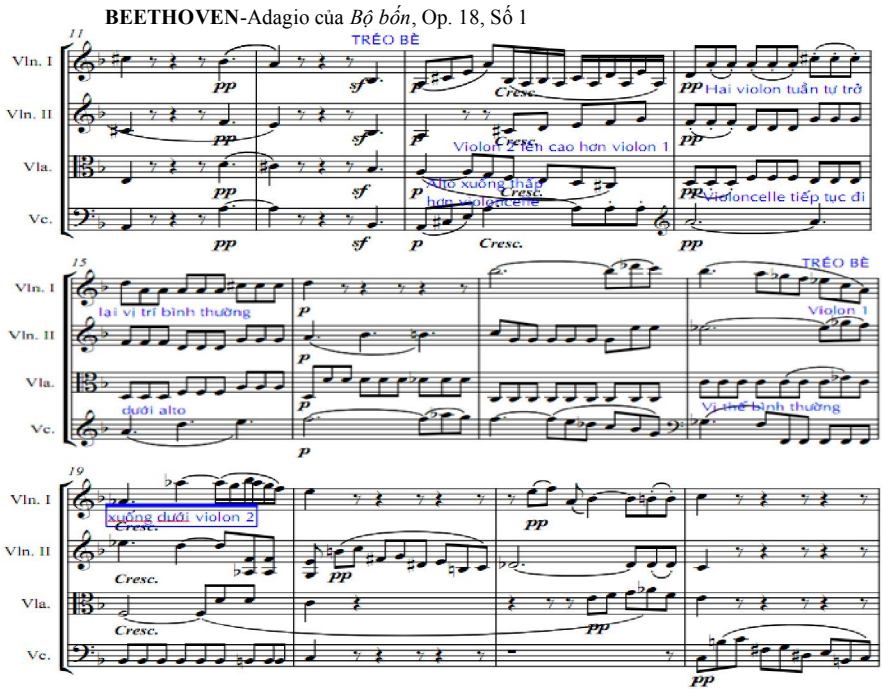


482. Một sự kiện khá hiếm đã xảy ra trong *phần kết* của *bộ bốn* của BEETHOVEN, Op.59, Số 2, trong đó *giai điệu chính* được giao phó hoàn toàn cho *violon 1*.



Ba nhạc cụ còn lại chỉ ra khỏi vai trò *phụ họa* của chúng trong các đoạn *đối đáp* tạo thành các *biến khúc*, như ví dụ sau đây.



483. Như đã nói ở số 473, người ta có thể *tréo* các bè khác nhau của *bộ bốn*; nhưng chỉ nên làm điều này với ý thức, chú ý đến *giá trị liên hệ* của âm sắc được sử dụng.



NHẠC GIAO HƯỞNG

(Symphonie)

484. *Giao hưởng* là một thể loại *sonate lớn* (grandes sonate) cùng cho *giàn nhạc*.

485. Cũng như phần lớn các *tác phẩm cổ điển vĩ đại*, nó bao gồm một *allegro*, một *adagio*, một *menuet* hoặc *scherzo* và một *phần kết* (finale).

Mỗi phần của tác phẩm này được xây dựng trên *cùng một dàn bài* như *tác phẩm tương tự* thích ứng trong *sonate* hoặc *bộ bốn*. Nhưng tài nguyên to lớn hơn mà *giàn nhạc* cống hiến với rất nhiều các loại nhạc cụ, sự *phong phú* và *đa dạng* của *âm sắc* (timbres) liên hệ, các *âm vực* rất khác biệt mà người ta có thể có được khi pha trộn các nhạc cụ, cuối cùng *vô số phối kết* được biết bao nhiêu thành tố khác biệt cống hiến, tất cả cho phép *nhạc giao hưởng* có được các *chiều kích rộng lớn* hơn bất cứ *tác phẩm dùng cho nhạc cụ nào* mà không làm phai nhạt sự chăm chú.

CONCERTO

486. *Concerto* là một tác phẩm viết cho *độc tấu nhạc cụ* và *giàn nhạc*.

487. Có hai loại *concerto*:

1. *Concerto giao hưởng* (concerto-symphonique) hoặc *giao hưởng* (symphonie) với một *bè chính* chiếm *ưu thế*;
2. *Concerto-sonate* hoặc *độc tấu nhạc cụ* với *phụ họa của giàn nhạc*, nhằm đưa cao giá trị các *phẩm chất kĩ thuật* của *nhạc cụ độc tấu* và tài nghệ của *người biểu diễn*.

488. Như thế, *concerto* đồng thời chiếm vị trí của *sonate* do *độc tấu nhạc cụ*, và *giao hưởng* do *giàn nhạc* phối kết cho nó.

489. Thông thường, nó được viết với một *allegro*, một *adagio* và một *rondo kết thúc*.

490. Ba bản nhạc này có thể *độc lập* với nhau; nhưng đôi khi cũng đi đến chỗ *hai* trong *ba bài* (hoặc ngay cả *ba bài*) liên hệ quấn quít nhau không chia cách.

CONCERTO-SONATE

491. Vai trò *giàn nhạc* lấp đầy quan trọng nhiều hay ít trong việc sáng tác thể loại này chính là những gì được chú ý đến nhất cho thấy sự khác biệt hiện hữu giữa *concerto* và *sonate*, ít nữa những gì liên quan đến sự khác biệt của *hai tác phẩm sau cùng*.

492. Quả thực, *adagio* và *rondo* của tác phẩm này chẳng gì khác biệt với *adagio* và *rondo* của tác phẩm kia với các câu *giang tấu* (ritournelle) *ngắn* của *giàn nhạc*, được viết hoặc với tên là *đoạn dẫn nhập*, hoặc như là *câu đối đáp* (réplique), hoặc cuối cùng như là *coda*.

493. Về phần những gì liên quan đến đoạn *allegro*, các khác biệt đều tinh tế hơn:

Như đã nói trước đây (phần Allegro, từ số 360 đến 400), *allegro* của một *sonate* được chia ra thành *hai phần* khá cách biệt nhau, với đoạn quay về lại của *phần thứ nhất*; trong khi *allegro* của *concerto* gồm có *ba đoạn độc tấu lớn* bao vây bởi *tutti các nhạc cụ của giàn nhạc* và không có *đoạn quay về lại nào*.

494. Tuy nhiên, nếu *loại bỏ* các đoạn *tutti*, *người* ta nhận thấy *ba đoạn độc tấu* phù hợp khá khít khao với ba *đoạn lớn* của một *allegro* của *sonate*, so sánh *độc tấu thứ nhất* với *đoạn trình đề*; *độc tấu thứ hai* với đoạn *triển khai đề*; *độc tấu thứ ba* với *đoạn lặp lại*.

NHẬN XÉT—*Nhạc giao hưởng* và *concerto* là các *loại sáng tác* thuộc một cấp cao đến độ *chỉ những ai* đã theo học một khóa đầy đủ về *sáng tác cao cấp*, dưới sự hướng dẫn trực tiếp của một *bậc thầy có kinh nghiệm*, có thể tấn công vào đó mà không thấy liều lĩnh.

Vì thế chúng tôi sẽ không đi vào chi tiết về chủ đề này, điều bắt buộc chúng tôi phải ra khỏi các giới hạn mà chúng tôi đã đặt ra cho cuốn sách này.

Cũng vì lí do đó, chung tôi sẽ phải bỏ qua những gì liên quan đến *bài mở đầu* (ouverture) của *hòa tấu* (concert).

Riêng về *bài mở đầu nhạc kịch* (ouverture d'opéra), cho dẫu hoàn toàn dùng *cho nhạc cụ*, nó lại liên kết chặt chẽ với *tác phẩm kịch nghệ* mà nó được sử dụng như là *lời nói đầu* (préface) đến độ chúng tôi sẽ dành lại nói đến nó ở chương luận giải *âm nhạc nhà hát*.

NHẠC PHÓNG TÚNG và NHẠC Theo THỂ LOẠI

(Fantaisie et Morceaux de Genre)

NHẠC TÙY HỨNG VÀ NHẠC PHÓNG TÚNG

(Caprice et Fantaisie)

495. Các từ đồng nghĩa *tùy hứng* (caprice) và *phóng túng* (fantaisie) được dùng để đặt tên cho một số bản *nhạc viết cho nhạc cụ* nói lên đầy đủ rằng các bản nhạc đó không trôi chảy trong *cùng khuôn mẫu* của bất cứ phần nào trong các phần của một *sonate* hoặc một *bộ bốn cổ điển*.

496. Quả thực, để biện minh cho nhan đề của chúng, các bản nhạc đó phải có một điều gì có tính *tùy hứng*, có tính *phóng túng* trong *cấu trúc* (coupe) hoặc trong *tính chất* (caractère).

497. Nhưng, không được tin tưởng rằng người ta có thể, dưới danh nghĩa *phóng túng*, xá miễn khỏi mọi *hình thức* của thể loại sáng tác này. Trái lại, bất chấp bản chất của bản nhạc là gì, nó phải có một *hình thức nắm bắt được* (saisissable), *cụ thể* (tangible), mà tâm hồn có thể cảm thấy trong *toàn thể* và *trong các chi tiết của nó*.

Sau đây, để làm ví dụ, *bản thứ nhất* trong ba bản của MENDELSSOHN, Op. 16, nhan đề **Ba bản Phóng túng hoặc Tùy hứng** (Trois Fantaisies ou Caprices).

498. *Cấu trúc* của *bản tùy hứng* thứ nhất này rất rõ ràng: nó gồm *hai nhạc đề*, cùng với *lặp lại nhạc đề 1* tạo thành *ba phần liên kết với nhau* không chia cách và theo thứ tự như sau:

1. **Andante** cung *la* thứ (20 ô nhịp theo nhịp 4)	2. **Allegro vivace** cung *la* trưởng (36 ô nhịp theo nhịp 6/8)	3. *Lặp lại* toàn bộ **nhạc đề 1**, và *nhắc lại* nhạc đề 2 (24 ô nhịp theo nhịp 4)
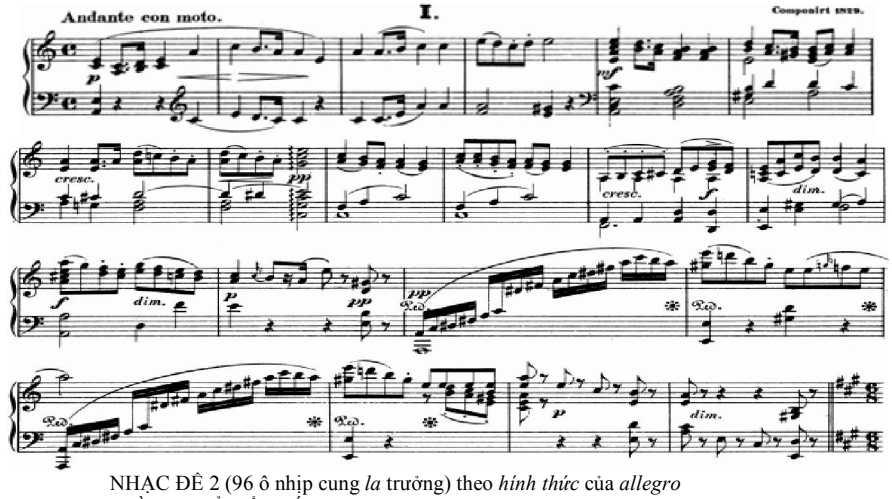
Như thế, như người ta nhìn thấy, đó chính là *cấu trúc ba đoạn*: *nhạc đề 2* được dùng như đoạn *trung gian* giữa *nhạc đề 1* và đoạn *lặp lại* chính nó.

Chúng ta cũng sẽ nói được rằng đoạn *andante*, và nhất là đoạn *allegro vivace*, đều không chỉ là các *nhạc đề đơn giản*, vì, mỗi một đoạn bao gồm *một bản nhạc nhỏ đầy đủ*, với: đoạn thứ nhất, một *romance không lời*; đoạn thứ hai, một *allegro nhỏ* gồm *hai phần* với *quay về lại phần một*, và *coda* để kết thúc *phần thứ hai.*

Những gì làm cho bản nhạc đó có *tính chất phóng túng* biện minh cho nhan đề chính là việc, *tùy hứng* và *không chuyển mạch*, đi từ một *tiết tấu* này đến *tiết tấu* khác, từ một *chuyển động* này sang *chuyển động* khác, *các thay đổi nhạc trình* mà chẳng một chuẩn bị nào cho chúng.
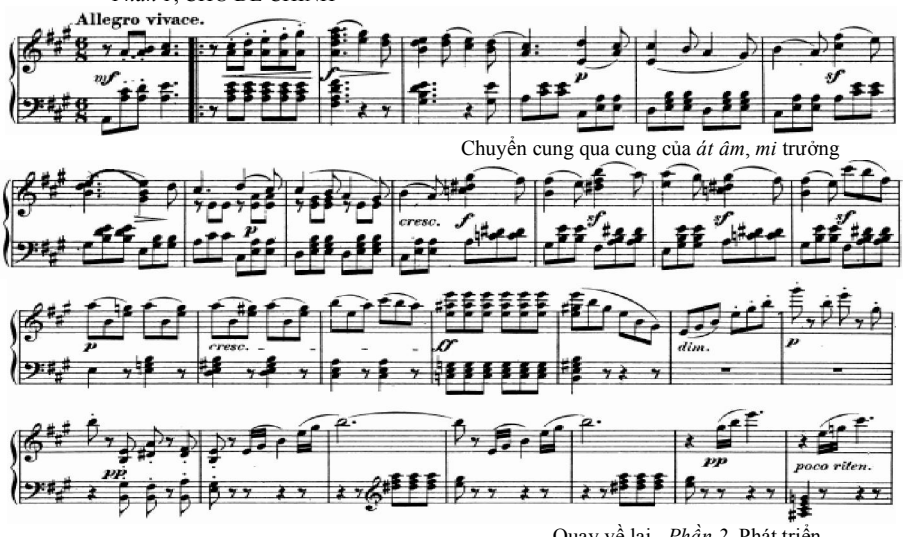
MENDELSSOHN-Op. 16, *Fantaisie 1*.

NHẠC ĐỀ 1 (20 ô nhịp cung *la* thứ) hoặc *Romance không lời*.
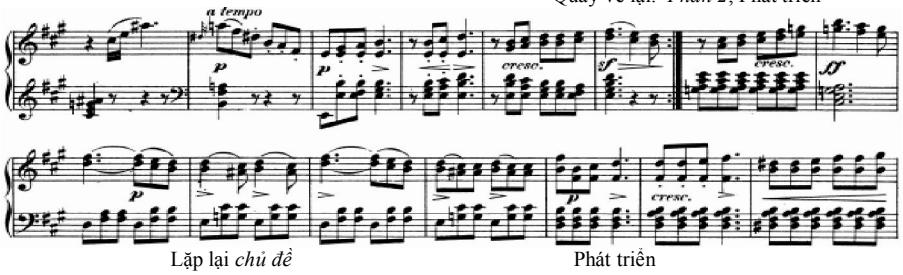


NHẠC ĐỀ 2 (96 ô nhịp cung *la* trưởng) theo *hình thức* của *allegro*

Phần 1, CHỦ ĐỀ CHÍNH
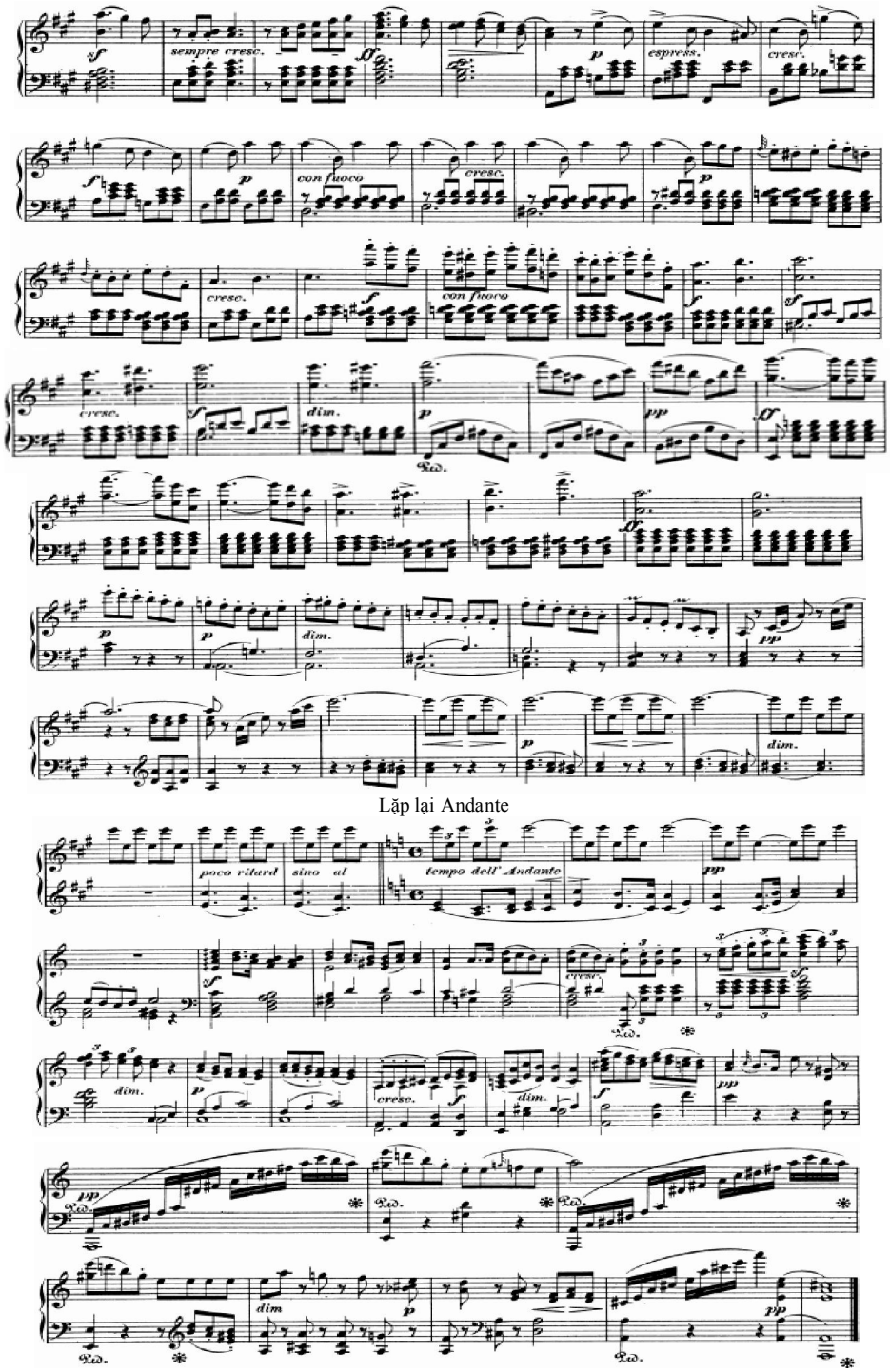


Chuyển cung qua cung của *át âm*, *mi* trưởng

Quay về lại. *Phần 2*, Phát triển



Lặp lại *chủ đề* Phát triển



499. Từ ngữ *phóng túng* (fantaisie) có thể áp dụng cho *mọi sáng tác dành cho nhạc cụ* không mang chút *hình thức cổ điển* nào, cũng chẳng phải một *bản nhạc với tính chất* hoặc *theo làn điệu khiêu vũ* (air de danse). Nhưng người ta cách riêng dùng nhan đề *phóng túng* cho một bản nhạc sáng tác dựa trên các *nhạc đề của nhạc kịch* (motifs d'opéra) hoặc trên các *làn điệu nhân gian* (airs populaires).

500. Trong các bài *phóng túng* đó, có các bài chỉ là các bài thuộc thể loại *chắp vá* (mosaïques) hoặc *quen thuộc* (pot-pourris) trong đó trải qua nhiều *nhạc đề khác nhau,* kết dính lại với nhau bằng các *mối hàn* (soudures), tức là các

đoạn chuyển mạch xen kẻ ngắn; các bài khác lại là các *làn điệu biến tấu*, với *dẫn nhập* và *coda*; cuối cùng, các bài khác nữa tiến gần lại với *hình thức cổ điển*, được xây dựng trên *hai* hoặc *ba nhạc đề*, được dùng như là *chủ đề* (thêmes) cho việc phát triển bản nhạc.

Trong số các bài loại sau cùng này, các bài của THALBERG đáng được đề cập đến.
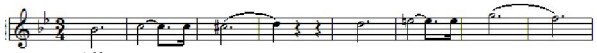
NHẠC PHÓNG TÚNG LỚN THEO KIỂU THALBERG
(Grandes Fantaisies de la Manière de Thalberg)

501. Các bài *phóng túng lớn* viết cho piano của THALBERG và các người theo ông ấy, trên hai *nhạc đề nhạc kịch* đều đã là hợp thời trang trong gần nửa thế kỉ.
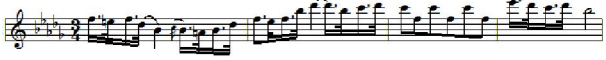
502. Các bài *phóng túng* đó khởi đầu với một *dẫn nhập* và kết thúc với một *coda*, nói chung đều được xây dựng trên *ba nhạc đề chính* dùng như là chủ đề cho toàn thể bản nhạc. (*)

(*) Như thế, bài *phóng túng* của THALBERG về *Moïse* được xây dựng với *ba chủ đề* như sau:
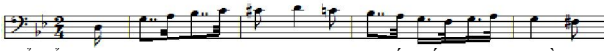
CHỦ ĐỀ A Andante



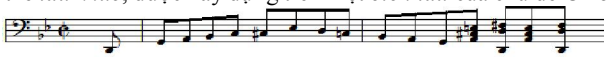
CHỦ ĐỀ B Allegretto



CHỦ ĐỀ C Andante



Dẫn nhập, theo thể *tẩu khúc*, được xây dựng trên một *biến tấu* của chủ đề C nói trên:



503. Mỗi một *nhạc đề* thường được trình tấu *hai lần*, ấy là nói ít nhất, hoặc nối tiếp nhau, hoặc cách nhau một vài ô nhịp *xen kẽ vào*.

504. *Lần thứ nhất*, nhạc đề được trình bày luôn luôn *đơn giản*, chẳng có *hoa mĩ* (ornement) nào được thêm vào trong vừa giai điệu vừa hòa âm.

505. Trái lại, *lần thứ hai*, luôn luôn được đặt ở *bè trung gian* (medium), *làn điệu* được vây bọc với các *trang trí* (arabesque): *hợp âm rải*, *âm giai* hoặc các *nhạc nối tươi sáng* chạy qua các *phiếm đàn* đủ mọi chiều và thường từ đầu này tới đầu kia, hoặc nữa, đó lại là một *biến tấu với tác động mạnh*.

506. *Ba nhạc đề* làm thành *thân của bản nhạc* được liên kết với nhau bằng các *biến khúc*; các biến khúc này, cũng như *dẫn nhập*, thường nhận các *phần nhỏ* hoặc *xuất phát* từ *cùng các nhạc đề* đó làm *chủ đề*.

507. Tuy thế, đôi khi, các biến khúc vay mượn *chủ đề* từ các *nhạc đề khác* của cùng tác phẩm.

508. *Dẫn nhập* và *biến khúc* đôi khi được xử lí theo cách *bắt chước* (imitations), như các *đoạn đoạn chen vào* của một *tẩu khúc* hoặc của một *sonate*, những gì đem lại một *dáng vẻ gần gũi* với *âm nhạc cổ điển*.

(Xem các *nhạc phóng túng* của THALBERG về *Moïse*, *La Muette*, *Les Huguenots*, *Straniera*, vv.).

NHẠC PHÓNG TÚNG THEO KIỂU HENRI HERZ
(Fantaisies à là Manière d'Henri Herz)

509. Các bài *phóng túng* của HENRI HERZ, thời đó cũng đã nổi danh, theo một *thể loại* khác với thể loại của THALBERG.

Chúng gồm có:

1.Một *dẫn nhập*; 2. Một *chủ đề* với nhiều *biến tấu* theo các đặc tính đa dạng, trong đó có một *kết thúc lớn*.

Như người ta thấy, *cấu trúc* của chúng khá đơn giản. (Xem HENRI HERZ, Op. 48, *La Violette*, và Op. 60, *La Cenerentola*).

510. Trong thứ tự các ý tưởng như thế, người ta cũng có thể khảo sát các bài *phóng túng* của DÖHLER *I Puritani*, *Lucia di Lammermoor*, vv.

NHẠC THEO THỂ LOẠI VÀ THEO ĐẶC TÍNH
(Morceaux de Genre et de Caractère)

SUY TƯ BAN ĐẦU
(Réflexions Préliminaires)

511. Trong tất cả các *tác phẩm* thuần túy *âm nhạc*, độc lập hoàn toàn với các *hoạt động kịch trường* và không vướng bận bất cứ điều gì, *việc lặp lại* một hay nhiều *nhạc tiết* là bắt buộc, nếu người ta muốn đạt đến *tác động tối đa* có thể có được từ các *nhạc tiết* đó và *cường độ mạnh mẽ nhất* của niềm thích thú mà chúng có thể gây nên.

512. Quả thực, một *ý tưởng âm nhạc* có điều gì đó *rất thoáng qua* đến nỗi rất thông thường cần phải được nghe đi nghe lại nhiều lần để *hiểu* dược và *cảm nhận* được. Bằng chứng là một tác phẩm nào đó khi *nghe lần đầu* chỉ cho ra một niềm *vui thích tầm thường*, sẽ cung cấp những *niềm vui thích to lớn* vào các *lần thứ ba*, *thứ sáu*, *thứ mười* được nghe.

513. Phần khác, *quay về lại* một *nhạc tiết* đã được nghe còn là một *ngưng nghỉ* cho người nghe vì người nghe không còn đòi hỏi phải *căng thẳng tinh thần* nhiều nữa.

514. Nếu chăm chỉ đọc những gì liên quan đến *cấu trúc* của các bản nhạc đa dạng trong *âm nhạc cổ điển*, người ta đã có thể ghi nhận được rằng, trong *toàn bộ*, không chút ngoại lệ nào, một số *chủ đề* nào đó phải được *lặp lại* một hoặc nhiều lần. Người ta cũng phải đưa ra cùng nhận xét về chủ đề *nhạc phóng túng*.

515. Các bài mà chúng tôi sẽ nói đến cũng không thoát khỏi *qui luật chung* đó.
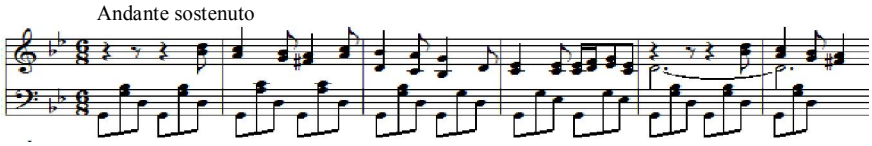
ĐẶC TÍNH VÀ NGUỒN GỐC
các thể loại chính của nhạc theo thể loại
(Caractère et Origine des principaux types de la musique de genre)

516. Trước khi đi qua các qui luật liên quan đến *cấu trúc* và *dàn bài* của các *bản nhạc theo thể loại* đa dạng, cần giải thích về *nguồn gốc* và *đặc tính* của một vài bài trong thể loại đó.

ĐIỆU ĐÒ ĐƯA
(Barcarolle)

517. Bản nhạc nhịp 6/8, chuyển động thay đổi từ *allegro* đến *andante* mà đặc tính vay mượn từ các *ca khúc của các người chèo đò* (chants des gondoliers). Rất thông thường, phụ họa cho *nhạc đò đưa* (barcarolle) bắt chước sự *nghiêng ngã* của con *đò nhẹ* đang lướt sóng.

MENDELSSOHN-*Barcarolle* cung *sol thứ*
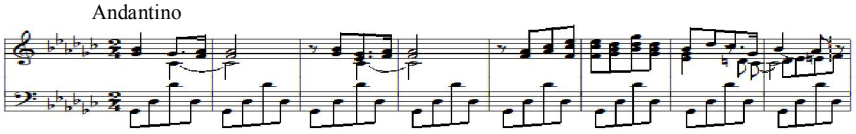


ĐIỆU RU CON
(Berceuse)

518. Bản nhạc *êm dịu* và *trầm lắng*, theo *nhịp bất kì*, mà phụ họa ít nhiều *đồng dạng*, có một điều gì đó như *ru con*, giống như các *làn điệu đều đều* người ta hát để ru con ngủ.
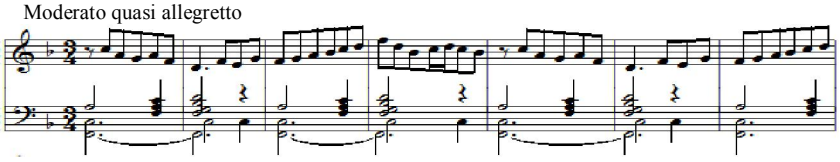
H. KETTEN-*Berceuse* nhịp 2/4 cho *piano mà thôi*.

Andantino
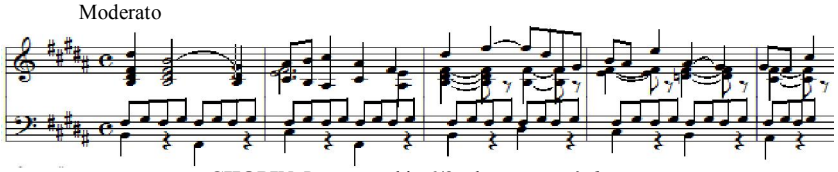


G. PIERNÉ-*Berceuse* nhịp ¾ cho *violon* và *piano*

Moderato quasi allegretto
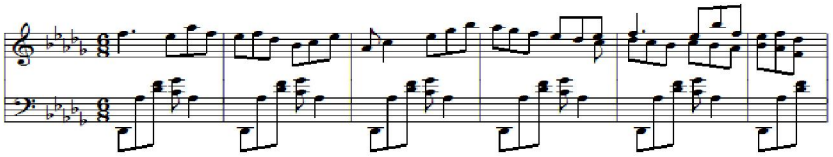


S. ROUSSEAU-*Berceuse* nhịp 4/4, cho *violon* và *piano*

Moderato



CHOPIN-*Berceuse* nhịp 6/8, cho *piano mà thôi*
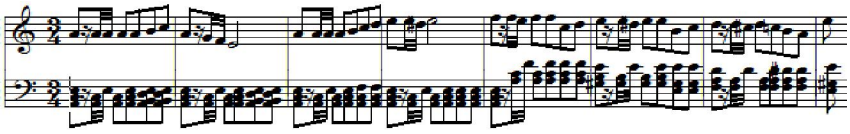
Andante



ĐIỆU BOLERO

519. Bản nhạc *khá nhanh* và *rất nhịp nhàng* nhịp ¾ hoặc 3/8, xuất phát từ *điệu khiêu vũ Tây ban nha* mà nó mang tên.

FAVERGER-*Boléro populaire*



NHẠC NGẪU HỨNG
(Impromptu)

520. Đừng hiểu từ *ngẫu hứng* (impromptu) theo nghĩa đen là *điều gì tùy tiện, ứng biến* (chose improvisée). Các bài *ngẫu hứng* của SCHUBERT, CHOPIN và các bậc thầy vĩ đại khác đều *quá hơn* những gì là *tùy tiện, ứng biến*. Các bài đó được đặt tên như thế là vì, chẳng chút nghi ngờ nào, chúng là các kết quả *không cần nỗ lực hiển nhiên*, chúng cho cảm giác như trôi chảy ra từ nguồn và không cảm thấy chút *nỗ lực nào* (travail).

521. Người ta gọi là *nhạc ngẫu hứng* các bài theo *cấu trúc* và *đặc tính* rất khác biệt nhau. Trong đó có những bài có thể có *đặc tính* như sau:
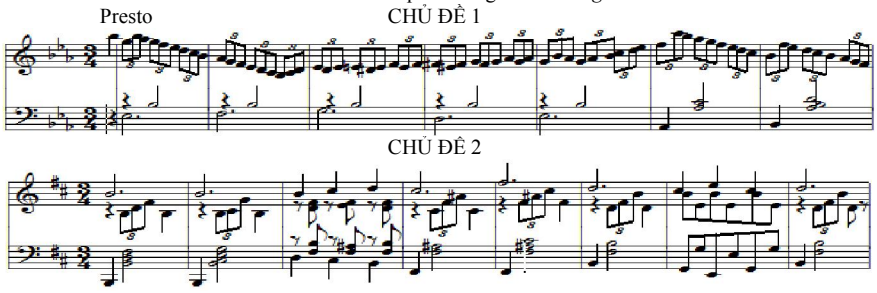
Ngẫu hứng-*Marche*; ngẫu hứng-*Romance*; ngẫu hứng-*Menuet*; ngẫu hứng-*Scherzo*; ngẫu hứng-*Berceuse*; ngẫu hứng- *Polka*.

522. Ngoài ra, trong số các bài *ngẫu hứng danh tiếng* nhất, có những bài, do *đặc tính* và *dạng thức của cấu trúc*, hình như cách riêng *định rõ nhất thể loại* của *nhạc ngẫu hứng*; nói ví dụ, bài ngẫu hứng cung *mi b* trưởng của SCHUBERT và các bài cung *la b* trưởng và cung *do #* thứ của CHOPIN.

Ba bài ngẫu hứng đó được cắt xén theo *cùng một mẫu* (patron): Theo một *chuyển động rất nhanh* (Presto hoặc Vivace), gồm *hai chủ đề* với đặc tính khác nhau và *rất rõ nét* (tranchés). Chủ đề thứ nhất là một *nét nhạc du dương*

với các nốt nhạc với giá trị ngắn (valeurs brèves); chủ đề thứ hai trái lại, được tạo thành với các *nốt nhạc* ít nhiều *dài* hơn, là một *câu giai điệu* tương đối *ngân dài*, cho dẫu *chuyển động của các nhịp* của *cả hai* đều như nhau.

SCHUBERT-Op. 90 cung *mi b trưởng*



ĐIỆU HÀNH KHÚC
(Marche)

523. Bản nhạc nhịp *bốn*, được viết để cho *đoàn quân đi* hoặc *đám rước* nào đó. (*)
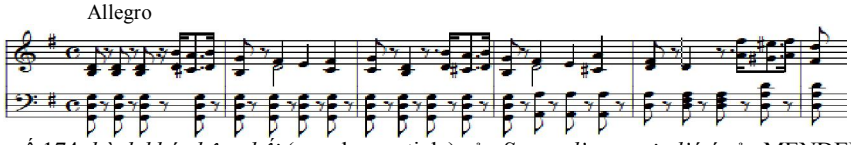
(*) Các nhà soạn nhạc ngày xưa đã viết một số *hành khúc* với *nhịp hai* (2/4, ₵ hoặc 2). Vã lại, người ta biết rằng có thể làm thành *hai nhịp* những gì là *bốn nhịp* và ngược lại.

(Xem sau, số 546, *hành khúc* của cảnh 1 trong *Alceste* của GLÜCK). Người ta cũng có thể xem *những gì* làm thành *dẫn nhập* của cảnh 2 của *Flûte enchantée* của MOZART.

Phần khác, *các hành khúc rước đuốc* (marches aux flambeaux) của MEYERBEER theo *nhịp ba*: đó là các thể loại của *nhạc Ba lan* (polonaises) *lớn*.

Chuyển động của một *hành khúc* tùy thuộc vào *đặc tính của cuộc rước* mà nó dành riêng cho: các hành khúc *long trọng* (solennelles), *tôn giáo* (religieux) hoặc *đám tang* (funèbres) đều cần thiết phải *ngân dài* và *chậm chạp* hơn các *hành khúc quân đội*.

ROSSINI-*Moïse*
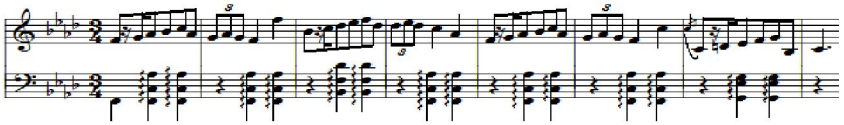


(Xem số 174, *hành khúc hôn phối* (marche nuptiale) của *Songe d'une nuit d'été* của MENDELSSOHN)

ĐIỆU MAZURKA

524. Bản nhạc nhịp ¾, theo chuyển động ít nhiều sinh động mà *tiết tấu* xuất phát từ điệu *khiêu vũ Moscow* cùng tên.
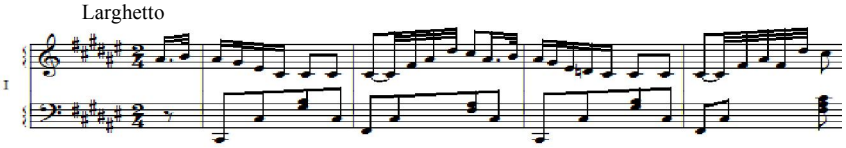
CHOPIN-Op. 7, Số 3, *Mazurka*
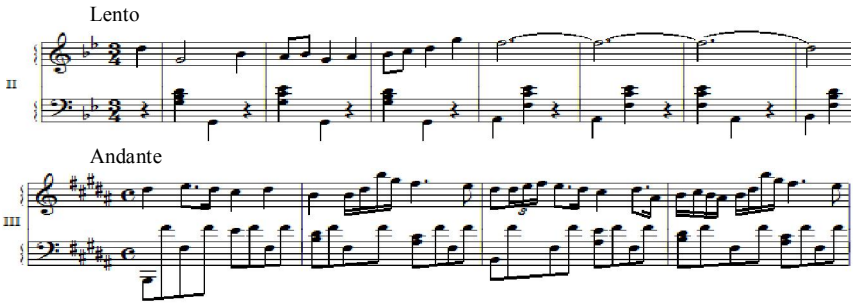


DẠ KHÚC
(Nocturne)

525. Bản nhạc, *êm dịu*, *huyền bí*, *tình cảm* và đôi khi *sầu muộn*, theo chuyển động ít nhiều *chậm chạp* và với *nhịp bất kì*.

CHOPIN-*Nocturnes*, Op. 15, Số 2 và 3, và Op. 32, Số 1
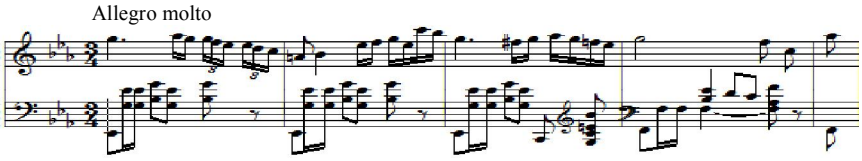




ĐIỆU BA LAN
(Polonaise)

526. Bản nhạc nhịp ¾ với chuyển động khi vừa phải khi nhanh xuất phát từ điệu *khiêu vũ quốc gia* cùng tên.

Với *tiết tấu trang nhã* và đôi khi *trang trọng*, với đặc tính khi *tươi sáng*, khi *u buồn*, *xúc động kịch tính* (dramatique) hoặc *hung hăng* (belliqueux), điệu *polonaise* có điểm riêng biệt là phần lớn các *kết thúc* của *các câu* đều là *kết nữ*, chấm dứt ở *phách yếu*, phách *thứ hai* hoặc *thứ ba*.
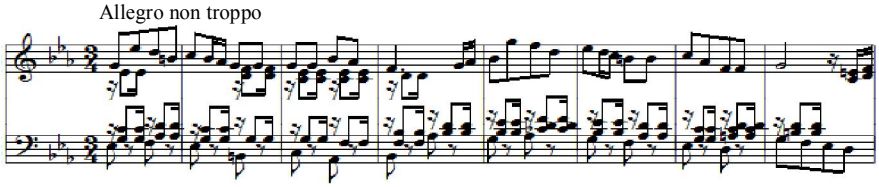
CHOPIN-Op. 22, *Polonaise*



TÌNH CA KHÔNG LỜI
(Romance sans Paroles)

527. Nhan đề của thể loại nhạc này đã nói lên đầy đủ nó là gì: một *giai điệu cho nhạc cụ* có phụ họa. Có các bài *tình khúc không lời* với *mọi đặc tính*.
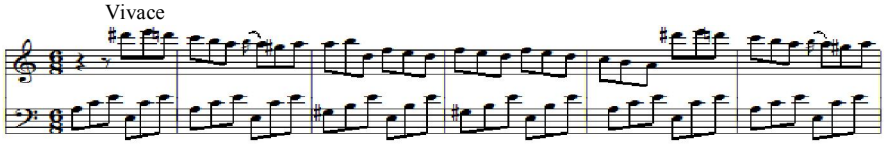
MENDELSSOHN-*Romance sans paroles*



ĐIỆU TARENTELLE

528. Bản nhạc nhịp 6/8, với *chuyển động nhanh*, với *tiết tấu lôi cuốn*, xuất phát từ điệu *khiêu vũ xứ Napoli* (Naples) cùng tên.

ROSSINI-*Tarentelle* được LISZT soạn lại cho *piano*
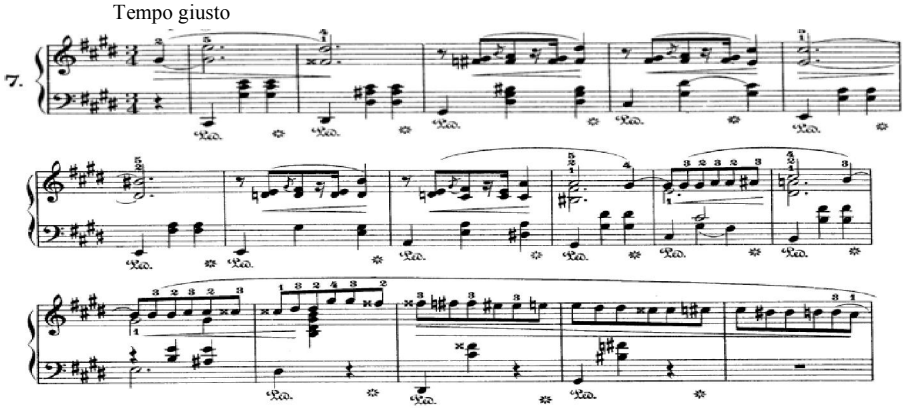


ĐIỆU LUÂN VŨ
(Valse)

529. *Điệu luân vũ* (valse) là một *Allegro vivo* thường được viết ở nhịp ¾ và ngoại lệ ở nhịp 3/8.
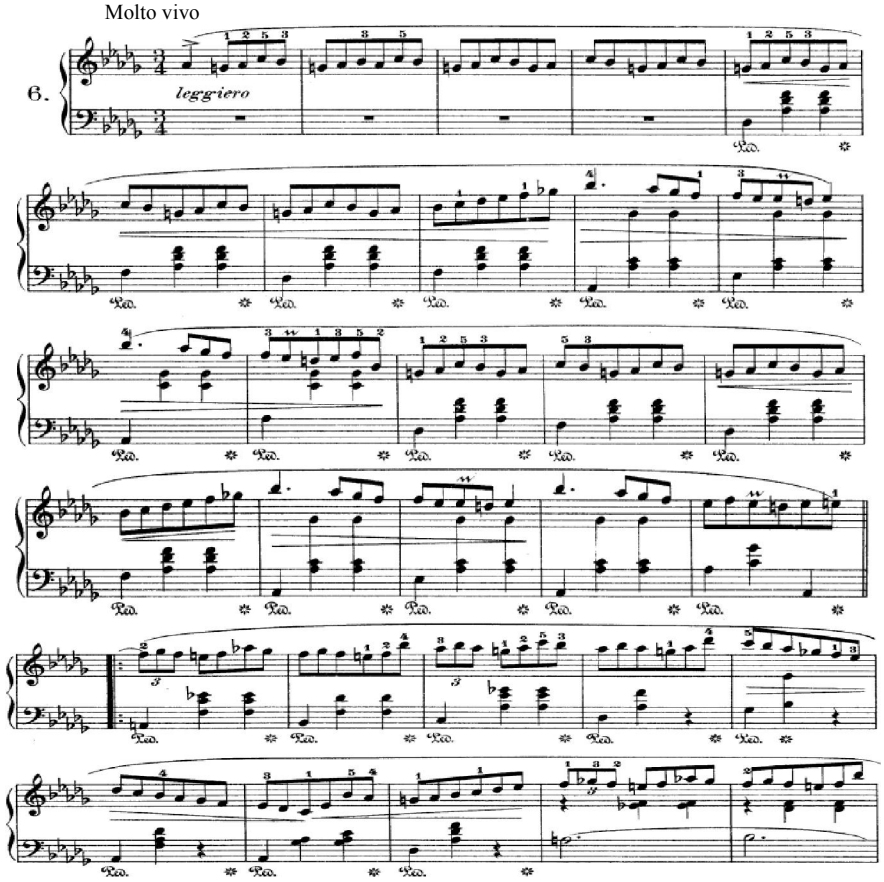
530. Có các bài *luân vũ* với các đặc tính khá khác biệt nhau: các bài *diễn cảm* (expressives), *mơ mộng* (rêveuses), *tình cảm* (sentimentales), các bài khác *vui vẻ* (gaies), *tươi sáng* (brillantes), *hăng say* (fougueuses), vv; cũng còn có các bài *luân vũ chậm* (valses lentes).

Cuối cùng, có những bài lần lượt *nhẹ nhàng* và *diễn cảm*.

CHOPIN-Op. 64, *Valse*, Số 2



CHOPIN-Op. 64, *Valse*, Số 1



DÀN BÀI VÀ CẤU TRÚC
của các Bản nhạc theo Thể loại và theo Đặc tính
(Plan et Coupe des Morceaux de Genre et de Caractère)

531. Một bài theo *thể loại* hoặc theo *đặc tính* có thể được phát triển nhiều hay ít:

Có các bài *luân vũ ngắn* và các bài *luân vũ dài*, các bài *tarentelle ngắn* và các bài *dài*, vv.

Hoặc, theo cùng một ý nghĩa, một bài *luân vũ ngắn* không cần thiết được cắt xén theo cùng mẫu của một bài *dài*, và, tương tự như thế, một bài *tarentlle dài* rất có thể được xây dựng trên một *dàn bài khác* với một bài *ngắn*.

532. *Cấu trúc hai đoạn nhỏ* (petite coupe binaire), và nhất là *cấu trúc ba đoạn nhỏ* (petite coupe ternaire), là hai cấu trúc thường được vay mượn cho các bài theo thể loại với *chiều kích nhỏ*. (Xem lại các số 344-345 và các ví dụ đi kèm chúng).

533. Còn về các bài *phát triển hơn* gần như có đủ *mọi dạng thức*: một số được *cấu trúc* theo phương cách của một *Menuet* (số 412), số khác theo cấu trúc của *Rondo* (các số 438 và 439).

534. Vì thế, coi như là *Menuet*, các bài *Polonaise* thứ 5 và thứ 6 của CHOPIN gồm có *ba đoạn* gần như bằng nhau mà *đoạn 3* chỉ là một *tái tạo lại đoạn 1*.

535. Ngược lại, các bài *Polonaise* thứ 4 và thứ 8 của cùng tác giả, nhiều phần có dạng một *Rondo lớn*, theo ý nghĩa *nhạc tiết thứ nhất* trở đi trở lại *ba* hoặc *bốn lần,* với việc chen vào các *nhạc tiết đa dạng khác* hoặc các *biến khúc*.

536. Cuối cùng, bài *Bella capricciosa* của HUMMEL là một bài *Polonaise* được cắt xén theo phương cách các tác phẩm lớn của *âm nhạc cổ điển*, với *hai chủ đề chính* và các triển khai rút ra từ chúng: các *biến khúc*, *triển khai chủ đề*, vv.

537. Phần khác, nếu chúng ta so sánh các bài *tarentelle napolitaine* của ROSSINI và LISZT, bài *Muette* của AUBER, và các bài của THALBERG và của STEPHEN HELLER, vv. với nhau, chúng ta sẽ thấy cùng các *khác biệt về cấu trúc* như trong các bài kể trên.

PHÂN CHIA THÀNH NHÓM
(Division par Groupes)

538. Một *cấu trúc khác* được dùng cho một số bài nào đó theo thể loại, và cách riêng dùng cho *luân vũ*, đó là cấu trúc dựa vào việc *gom* các *câu* hoặc *nhạc tiết* thành nhóm *hai* và nhất là *ba*. Đó chính là những gì chúng ta sẽ gọi là *phân chia theo nhóm.*

539. Khi một *nhóm* gồm *ba câu*, thông thường *câu* hoặc *nhạc tiết thứ nhất*, được lặp lại sau *câu* hoặc *nhạc tiết thứ hai*, làm thành *câu* hoặc *nhạc tiết thứ ba*. Trong một nhóm như thế, chỉ có *hai câu khác nhau* và một *câu lặp lại.*

540. Tùy theo các *phát triển* nhiều hoặc ít muốn đem lại cho bản nhạc, người ta đưa vào một số lượng nhiều hoặc ít các *nhóm câu*: ba, bốn hoặc năm, vv., số lượng nhóm không *hạn chế*.

541. Khi một bài chỉ gồm *ba nhóm câu*, *nhóm thứ ba* thông thường (giống như trong mọi *cấu trúc ba đoạn*) chỉ là nhóm *lặp lại nhóm thứ nhất*; *nhóm thứ hai*, nhóm *ở giữa*, là nhóm người gọi là *Trio*, do tương tự với *đoạn thứ hai* của *Menuet.*

Ngày xưa, qui luật đó tùy thuộc vào *ngoại lệ* (Xem số 547, phần *Phân chia thành nhóm*, ví dụ *Valse brillante*, Op. 12 của CH. DELIOUX).

Tóm lại, người ta có thể *làm thành công thức*, như cho thấy sau đây, các qui luật liên quan đến cấu trúc của các bài theo *thể loại* hoặc theo *đặc tính*.

542. Các bài với *đặc tính khác nhau* có thể được xây dựng trên *cùng một dàn bài tổng quát*.

543. Các bài có *cùng đặc tính* có thể được xây dựng trên các *dàn bài khác nhau.*

544. Trong các điều kiện đó, để làm sáng tỏ chủ đề này cho người đọc, cách tốt nhất là đưa ra cho thấy *một vài ví dụ* tóm tắt lại các *cấu trúc chính* được các tác giả tài giỏi đưa cho các bài thuộc thể loại này.

545. Về *đặc tính chính xác* của từng loại của *thể loại*, người ta nhận ra qua *tiết tấu*, *chuyển động* hoặc *màu sắc* hơn là qua *dàn bài tổng quát* của bản nhạc.

Quả thực, chính qua *tiết tấu* và *chuyển động* mà người ta phân biệt một bài *luân vũ* với một bài *Polonaise*, một bài *Ru con* với một bài *Tarentelle*, vv.

NHẬN XÉT
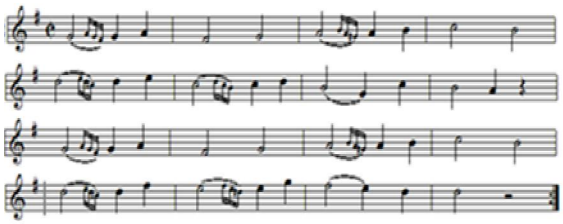
546. Trong các *bài theo đặc tính* dành riêng cho *hòa tấu* (*Mazurka*, *Polonaise*, *Tarentelle*, hoặc *Valse*), người ta cho phép nhiều *phóng túng*, những gì sẽ không được chấp nhận trong các *làn điệu khiêu vũ* mà chúng xuất phát.

VÍ DỤ
về các bản nhạc theo thể loại hoặc theo đặc tính với các cấu trúc khác nhau
---
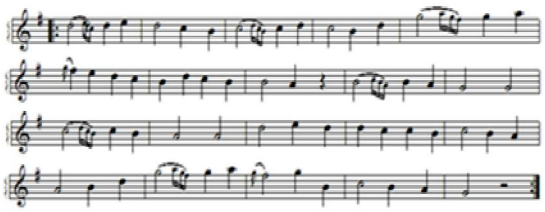
CẤU TRÚC HAI ĐOẠN NHỎ (Số 344)
(Petite Coupe Binaire)

GLÜCK-Hành khúc tôn giáo *Alceste*

QUAY VỀ LẠI 1 (16 ô nhịp)
Moderato
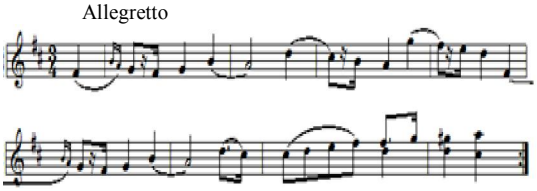


QUAY VỀ LẠI 2 (20 ô nhịp)
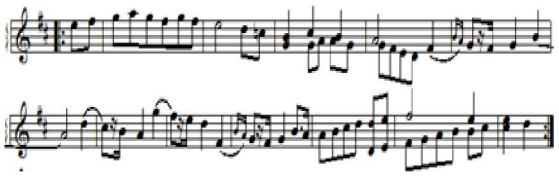


547. Phần lớn các *bài ngắn* của SCHUMANN đều thuộc *cấu trúc hai đoạn nhỏ*.

SCHUMANN-*Kỉ niệm thơ ấu*, Số 2.

QUAY VỀ LẠI 1 (8 ô nhịp)
Allegretto
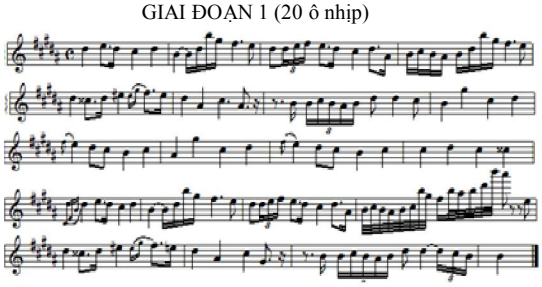


QUAY VỀ LẠI 2 (16 ô nhịp)



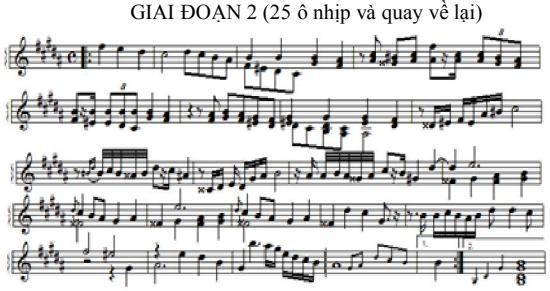
CẤU TRÚC HAI ĐOẠN PHÁT TRIỂN HƠN
(Coupe Binaire Plus Développée)

CHOPIN-Op. 32, Số 1, *Nocturne*

GIAI ĐOẠN 1 (20 ô nhịp)
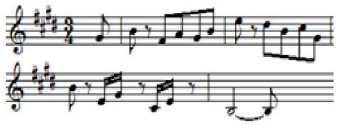


GIAI ĐOẠN 2 (25 ô nhịp và quay về lại)
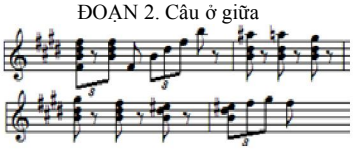


CẤU TRÚC BA ĐOẠN NHỎ (Số 345)
(Petite Coupe Ternaire)

E. PALADILHE-Luân vũ trích từ *Ballet de Patrie* (*)

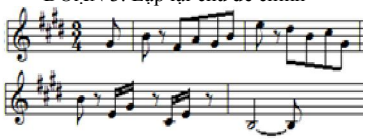
ĐOẠN 1. Chủ đề chính



ĐOẠN 2. Câu ở giữa
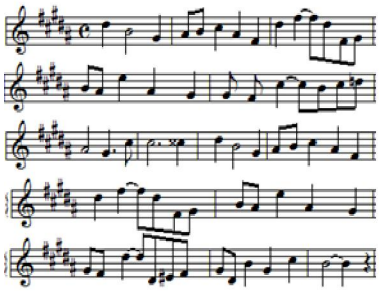


ĐOẠN 3. Lặp lại chủ đề chính
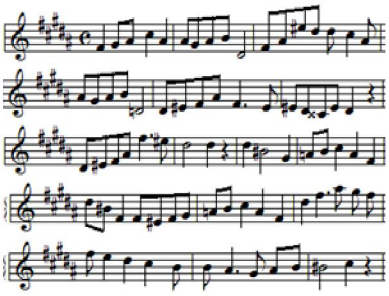


(*) Bài *luân vũ* này khởi đầu với 16 ô nhịp *dẫn nhập* và kết thúc với một *coda* 16 ô nhịp.

S. ROUSSEAU-*Ru con*
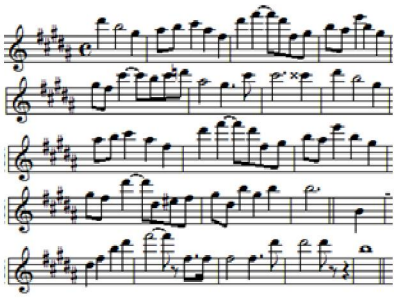
ĐOẠN 1.
Nhạc tiết chính (14 ô nhịp)
Moderato



ĐOẠN 2
Hai câu ở giữa (16 ô nhịp)



ĐOẠN 3
Lặp lại nhạc tiết 1 ở quãng 8 trên (11 ô nhịp)



CẤU TRÚC BA ĐOẠN PHÁT TRIỂN HƠN
(Coupe Ternaire Plus Développée)

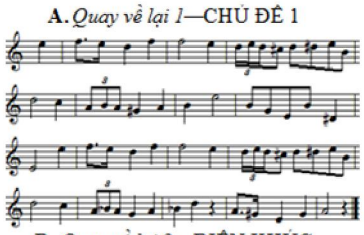
GHI CHÚ: Cũng như *Menuet*, bản nhạc sau đây được viết với *ba đoạn* mà *đoạn 3* chỉ là *tái tạo lại đoạn 1*. Đúng là ở đây, việc *tái tạo lại* chỉ là *một phần*, nhưng chính điều đó thỉnh thoảng vẫn nhìn thấy trong chính thể loại *Menuet*.

Hai đoạn đầu được xây dựng trên *cùng một dàn bài*, mỗi đoạn có *chủ đề* của nó và gồm có *hai đoạn quay về lại*: lần một, toàn bộ *chủ đề*; lần hai, với một *biến khúc ngắn* và *lặp lại* một phần hoặc toàn bộ *lần quay về lại 1*.
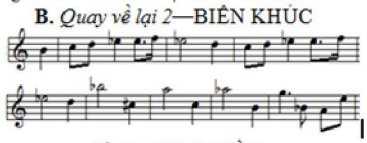
CHOPIN-Op. 1, Số 2. *Mazurka*

ĐOẠN 1
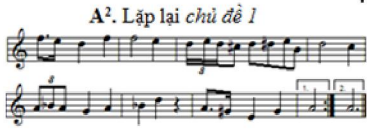
A. *Quay về lại 1*—CHỦ ĐỀ 1



B. *Quay về lại 2*—BIẾN KHÚC

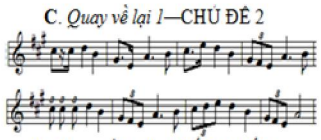


A². Lặp lại *chủ đề 1*
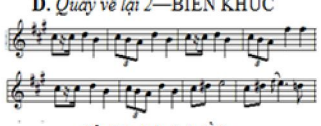


ĐOẠN 2

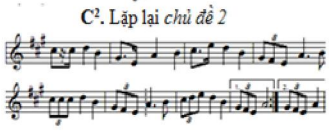
C. *Quay về lại 1*—CHỦ ĐỀ 2



D. *Quay về lại 2*—BIẾN KHÚC
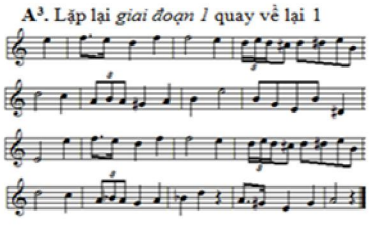


C². Lặp lại *chủ đề 2*



ĐOẠN 3

A³. Lặp lại *giai đoạn 1* quay về lại 1



CHOPIN-Op. 26, Số 1, *Polonaise*
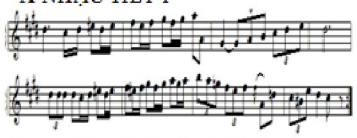
ĐOẠN 1

Quay về lại 1-Nhập đề và nhạc tiết 1
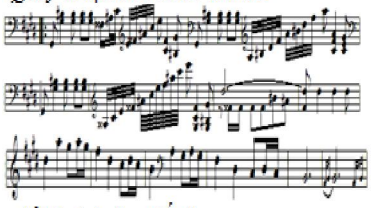
VÀO ĐỀ



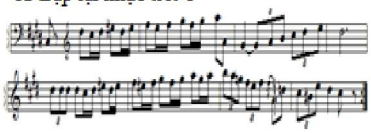
A NHẠC TIẾT 1



Quay về lại 2 B BIẾN KHÚC
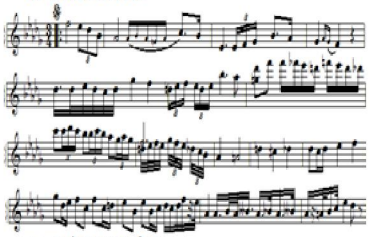


A^2Lặp lại nhạc tiết 1
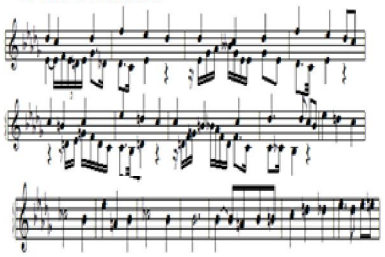


ĐOẠN 2

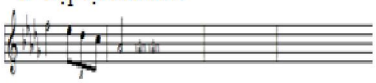
C CHỦ ĐỀ 2



D BIẾN KHÚC
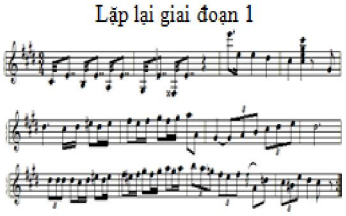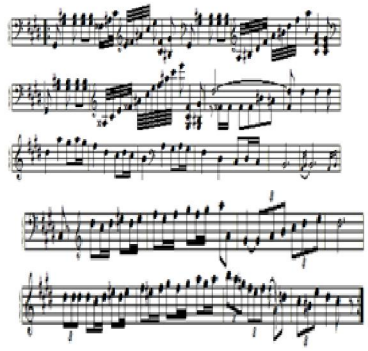


C^2 Lặp lại chủ đề 2



ĐOẠN 3

Lặp lại giai đoạn 1
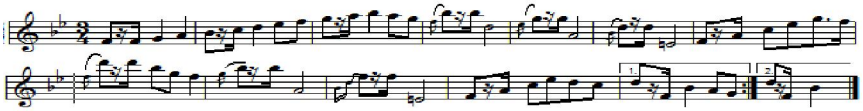




CẤU TRÚC CỦA RONDO HOẶC CẤU TRÚC QUAY LẠI (Số 349)
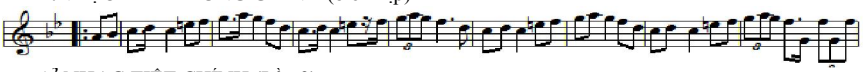
(Coupe du Rondo ou Coupe de Retour)

CHOPIN-Op. 7, Số 1. *Mazurka* cung *si b trưởng*
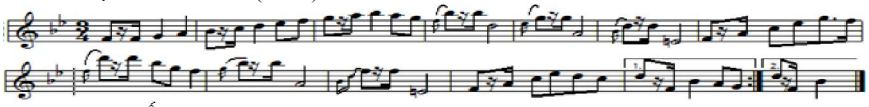
A.NHẠC TIẾT CHÍNH (12 ô nhịp và quay về lại)



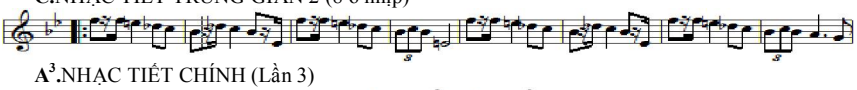
B.NHẠC TIẾT TRUNG GIAN 1 (8 ô nhịp)
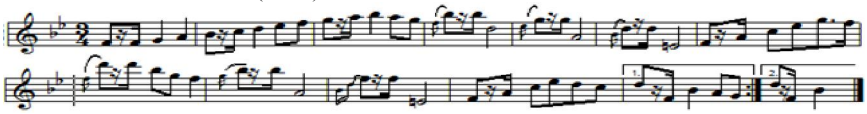


A^2.NHẠC TIẾT CHÍNH (Lần 2)



C.NHẠC TIẾT TRUNG GIAN 2 (8 ô nhịp)
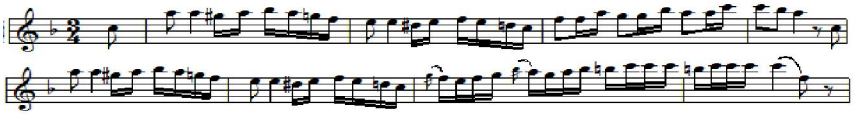


A^3.NHẠC TIẾT CHÍNH (Lần 3)
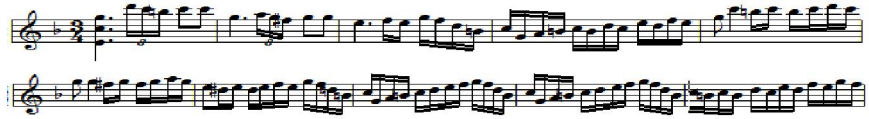


BEETHOVEN-*Polonaise* trích từ *Sérénade* Op. 8

A.NHẠC TIẾT CHÍNH (8 ô nhịp)
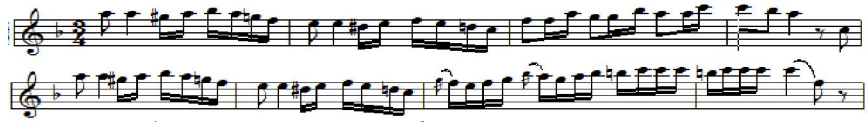
Allegretto
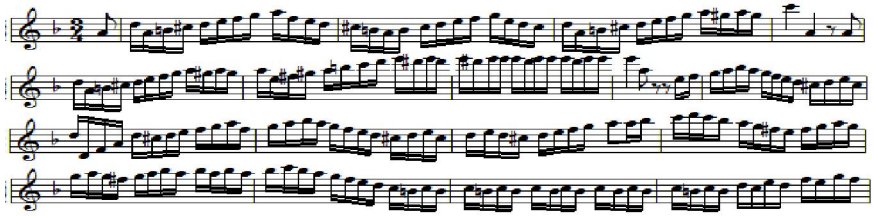


B.NHẠC TIẾT TRUNG GIAN (10 ô nhịp)
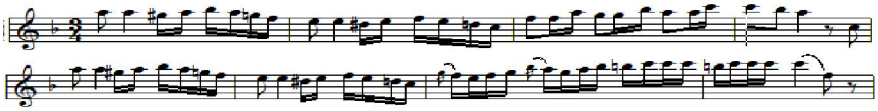


A^2.NHẠC TIẾT CHÍNH (Lần thứ 2)
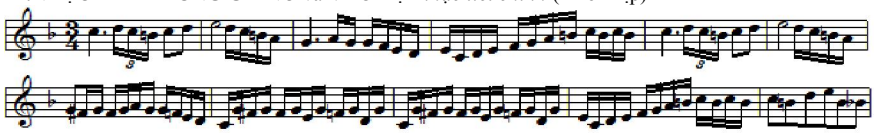


C.NHẠC TIẾT TRUNG GIAN 2 và *các triển khai* của nó (17 ô nhịp)
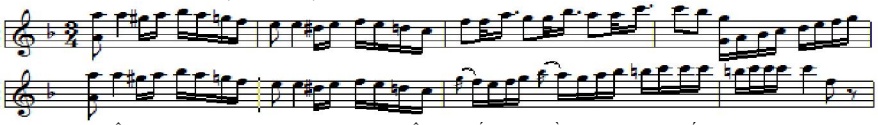


A^3.NHẠC TIẾT CHÍNH (Lần thứ 3)
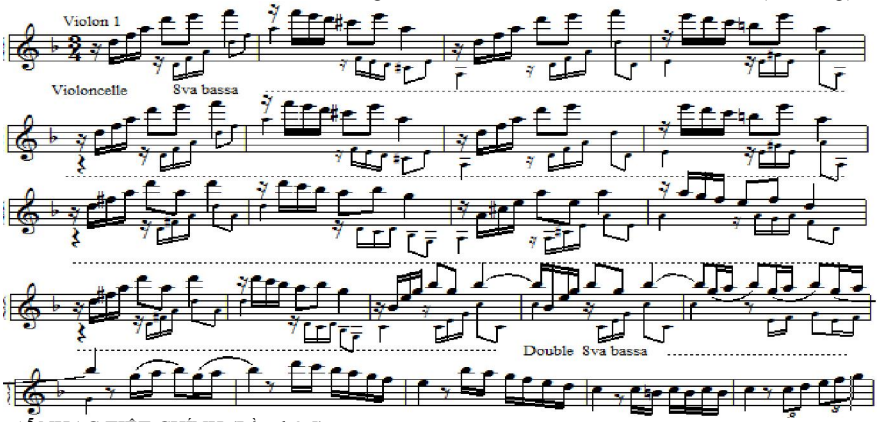


D.NHẠC TIẾT TRUNG GIAN 3 và VÀO LẠI *nhạc tiết chính* (11 ô nhịp)
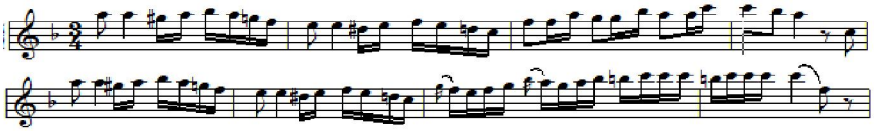


A^4.NHẠC TIẾT CHÍNH (Lần thứ 4)
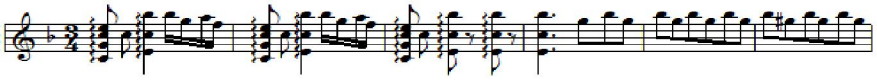


E.NHẠC TIẾT TRUNG GIAN 4 dưới dạng BIẾN KHÚC và VÀO LẠI *nhạc tiết chính* (22 ô nhịp)



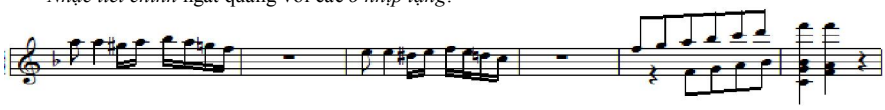
A^5.NHẠC TIẾT CHÍNH (Lần thứ 5)



CODA (12 ô nhịp)



Nhạc tiết chính ngắt quãng với các *ô nhịp lặng*.
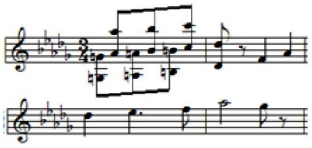


PHÂN CHIA THEO NHÓM
(Division par Groupes)

CH. DELIOUX-Op. 12, *luân vũ tươi sáng*
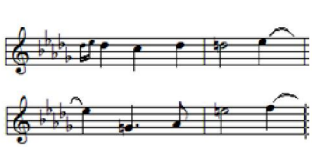
Ghi chú: Sau 8 ô nhịp *mở đầu*, bài *Valse* này được viết như sau:

NHÓM 1 (Ba câu **A, B, A^2**)
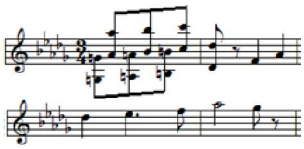
A.NHẠC TIẾT 1 (16 ô nhịp)



B.NHẠC TIẾT 2 (16 ô nhịp)
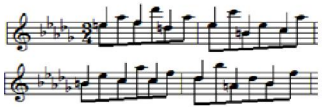


A^2.NHẠC TIẾT 1 (lần 2)
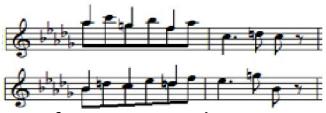


NHÓM 2 (Ba câu **C, D, C^2**)
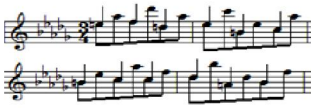
C.NHẠC TIẾT 3 (16 ô nhịp)



D.NHẠC TIẾT 4 (16 ô nhịp)
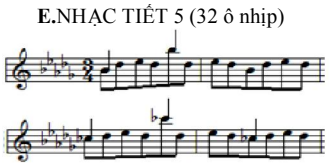


C^2.NHẠC TIẾT 3 (lần 2)
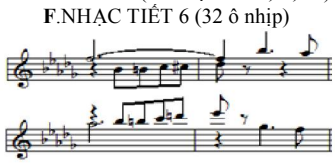


A^3. Lặp lại *nhạc tiết 1* (16 ô nhịp)

NHÓM 3 (Ba nhạc tiết **E, F, E^2**)
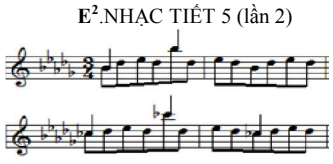
E.NHẠC TIẾT 5 (32 ô nhịp)



F.NHẠC TIẾT 6 (32 ô nhịp)



E^2.NHẠC TIẾT 5 (lần 2)



Sau nhóm *thứ ba này*, mà cung chi phối là *sol b trưởng*, quay trở lại *cung chính re b trưởng*, để cho nghe lại một lần chót *nhạc tiết 1* dùng như điểm khởi đầu cho *Coda*, trong đó tác giả đồng thời nhắc lại *nhạc tiết 3* (tổng cộng 101 ô nhịp)
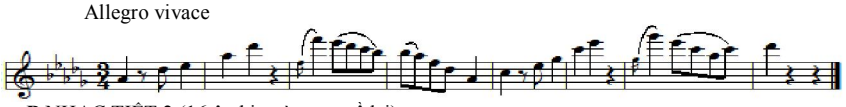
WEBER-Op. 65, *Mời vào điệu luân vũ*

Ghi chú: Phần *mở đầu rất hay* đi trước bài *valse tuyệt vời* này không có ích cho việc dẫn chứng của chúng ta, chúng ta bỏ qua nó để khỏi phải làm nặng thêm tác phẩm vốn đã to lớn này.
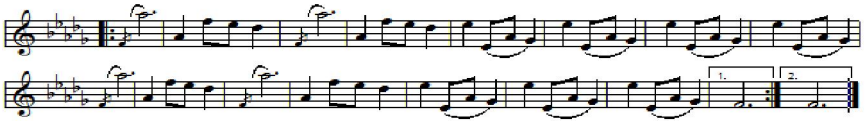
NHÓM 1 (Hai câu **A, B**)

A.NHẠC TIẾT CHÍNH (8 ô nhịp và quay về lại)

Allegro vivace
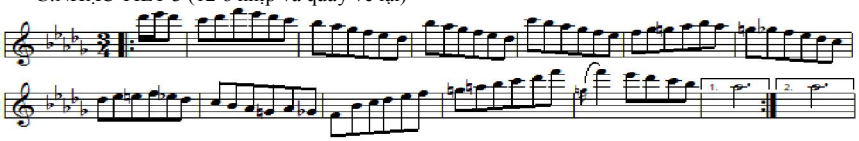


B.NHẠC TIẾT 2 (16 ô nhịp và quay về lại)
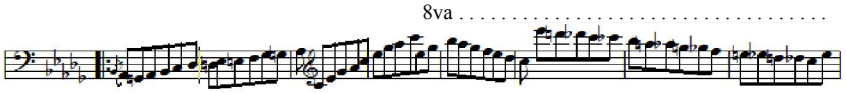


NHÓM 2 (Ba câu **C, D, C^2**)
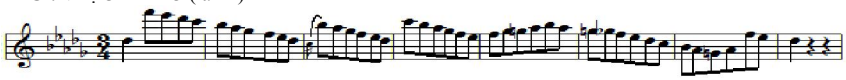
C.NHẠC TIẾT 3 (12 ô nhịp và quay về lại)
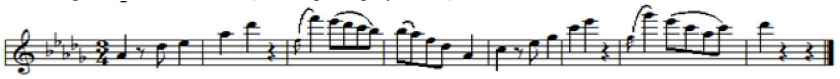


D.CÂU TRUNG GIAN (8 ô nhịp) dẫn đến *nhạc tiết 3* (8 ô nhịp) và quay về lại cả 16 ô nhịp



C².NHẠC TIẾT 3 (lần 2)
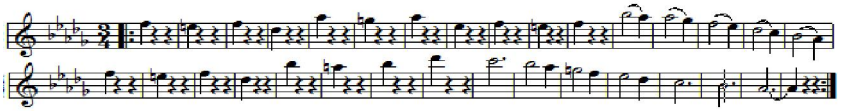


A².Lặp lại *nhạc tiết chính* (8 ô nhịp và quay về lại)
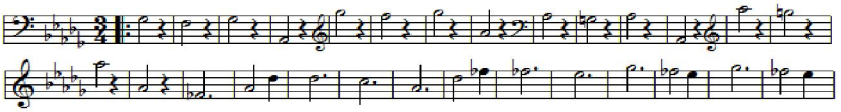


NHÓM 3 (Ba câu **E, F, E²**)
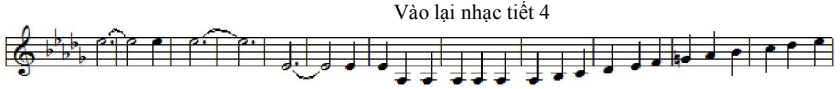
E.NHẠC TIẾT 4 hoặc GIAI ĐIỆU (32 ô nhịp và quay về lại)
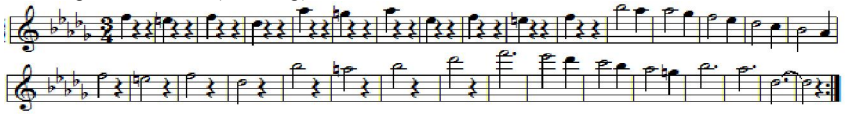


F.CÂU TRUNG GIAN và ĐƯA VÀO LẠI *nhạc tiết 4* (40 ô nhịp)



Vào lại nhạc tiết 4
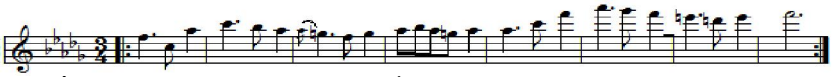


E².Lặp lại *nhạc tiết 4* (32 ô nhịp)
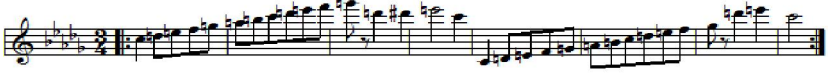


NHÓM 4 (Ba câu **G, H, G²**)
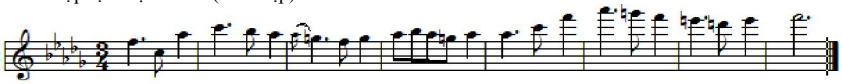
G.NHẠC TIẾT 5 (8 ô nhịp và quay về lại)



H.CÂU TRUNG GIAN (8 ô nhịp và quay về lại)



G².Lặp lại *nhạc tiết 5* (8 ô nhịp)



Phần tiếp của tác phẩm này được giải quyết theo phương cách *cổ điển*: *Biến khúc*, triển khai chủ đề, *lặp lại* ba nhạc tiết đầu và **coda**; toàn thể đều khá phát triển.

ÂM NHẠC KHIÊU VŨ

(Musique de Danse)

DÀN BÀI TỔNG QUÁT

(Plan Général)

548. Trong tất cả các *điệu khiêu vũ* ví như điệu *luân vũ*, điệu *galop*, điệu *polka*, điệu *schottisch*, điệu *polka-mazurka*, vv., điệu mà *hình thức* thay đổi nhất chính là điệu *luân vũ*.

Nhưng, với tất cả riêng biệt dành cho chủ đề về điệu sau cùng này, cách riêng những gì liên quan đến *chuỗi các bài luân vũ* (suite de valses), người ta có thể nói **dàn bài tổng quát** đều *giống nhau* với tất cả các *điệu khiêu vũ* mà

chúng tôi sắp kể ra, và chúng chỉ tự khác biệt nhau bởi *nhịp* (mesure), chuyển động (mouvement), *tiết tấu* (rythme), đặc tính (caractère).

549. Các loại sáng tác đó thường bao gồm:
1) Một *dẫn nhập*;
2) *Điệu khiêu vũ* đích thực, nghĩa là *thân tác phẩm*;
3) Một *coda*.

550. *Dẫn nhập* và *coda* đều là các *phần phụ*, mà, nói cho cùng, người ta có thể bỏ qua, và, trên thực tế, nhiều *bài khiêu vũ* không có *dẫn nhập* và chỉ có vài ô nhịp *coda.*

551. *Phần duy nhất thiết yếu* chính là phần chúng ta gọi là *thân của tác phẩm*, nghĩa là, chính *điệu khiêu vũ* đích danh.

THÂN TÁC PHẨM
(Corps du Morceau)

552. Ngoại trừ trong *chuỗi các bài luân vũ*, *thân* của một tác phẩm *âm nhạc khiêu vũ* nói chung được chia làm *ba nhóm*, theo phong cách của *Menuet*.

Nhóm một bao gồm các *nhạc tiết chính*, nghĩa là: những gì phải quay trở lại về sau và làm thành *nhóm ba*.

Nhóm hai hoặc *trio* được dùng như là *phần giữa* của tác phẩm.

Cuối cùng, *nhóm ba* chỉ là *phần lặp lại* nhóm một (hoàn toàn hoặc một phần)

553. Mỗi nhóm trong các *nhóm* trên gồm có *hai* hoặc *ba lần quay về lại* (reprises*), mỗi lần là tám, mười sáu,hoặc ba mươi hai ô nhịp, tạo thành các **câu cân phương**. Quả thực, một *điệu khiêu vũ* bất kì nào đó nhất thiết phải được *cân phương hoàn hảo*.

(*) Ghi chú: Sở dĩ chúng ta gọi bằng danh từ *quay về lại* từng câu tám, mười sáu, hoặc ba mươi hai ô nhịp mà toàn thể tạo thành *bài khiêu vũ* là vì các câu đó gần như luôn luôn được tấu lên hai lần tiên tiếp, nhất là các câu chỉ có tám hoặc mười sáu ô nhịp. Tuy nhiên, đôi khi người ta viết *in extenso* (đầy đủ) một *câu* và *câu lặp lại ngay lập tức* hoặc vì câu đó kết thúc lần thứ hai khác với lần thứ nhất cần viết như thế để cho thấy rõ ràng hơn, hoặc, đơn giản, chỉ vì thợ in cần *kéo dài* để lấp đầy trang giấy.

Vì thế, thường thường, người ta thấy các câu *ba mươi hai ô nhịp* mà lẽ ra có thể viết với *câu mười sáu ô nhịp* và *quay về lại*, và các câu *mười sáu ô nhịp* thay vì *câu tám ô nhịp* với *câu lặp lại*.

554. Khi một *nhóm* gồm *ba lần quay về lại*, thông thường nhất, lần thứ ba chỉ lả lặp lại *lần thứ nhất*.

555. Dẫu vậy, đôi khi có *lần quay về lại thứ ba* của một nhóm bao gồm các phát triển của nhạc tiết trước đó, hoặc thậm chí, với một *nhạc tiết mới*.

DẪN NHẬP HOẶC VÀO ĐỀ
(Introduction ou Entrée)

556. *Dẫn nhập* được phát triển nhiều hay ít tùy vào *tính quan trọng* của tác phẩm.

Quả thực, cần giữ *tỉ lệ tương đối* giữa *các phần khác nhau* của một sáng tác, và người hoàn toàn hiểu rằng ít hợp lí khi viết một *dẫn nhập dài* cho một tác phẩm *thật ngắn.*

557. *Nhịp* và *chuyển động* của *dẫn nhập* đều *tùy ý*, và người ta có thể thay đổi. Dẫn nhập phải được viết trong *cung chung chung* của tác phẩm, nhưng có thể không cùng *âm thể*. Như thế, một *bài khiêu vũ* ở *thể trưởng* có thể có một *dẫn nhập* ở *thể thứ.*

Tuy nhiên, liên quan cách riêng đến *Polka* và *Galop*, ngay từ khởi đầu của *dẫn nhập ngắn* của chúng, thói quen là *tấn công* vào *nhịp* và *chuyển động* của chính *điệu khiêu vũ* và cho cảm thấy *tiết tấu* trước từ đó.

Như thế, đó rõ ràng là *một vào đề* hơn là một *dẫn nhập* như dẫn nhập chúng tôi nói đến trong *đoạn* trên đây. Vì thế chúng tôi sẽ đơn giản gọi nó là **Vào đề** (Entrée).

CODA

558. Về vấn đề sử dụng từ **Coda** trong các *làn điệu khiêu vũ*, cần có một giải thích.

Trong các bài *polka*, *luân vũ*, *polka-mazurka*, vv., người ta thường thấy xuất hiện ở đầu của *nhóm lặp lại* từ ngữ **coda**, có nghĩa chính xác là: *đuôi*, *phụ lục*, nghĩa là *điều thêm vào tiếp theo phần thân chính*.

Hoặc, hợp lí hơn, để cho nó ý nghĩa chính xác, từ ngữ này lẽ ra chỉ có thể xuất hiện *vào cuối nhóm lặp lại đó*, bởi vì nhóm đó là *thành phần toàn thể* của *chính phần thân* của *tác phẩm*.

Nhưng, trong trường hợp chúng ta đang xét đến, cần coi như từ **Coda** được đặt thay thế cho các từ: *lần cuối cùng* hoặc *để kết thúc*.

Quả thực, khi người ta tấu bản nhạc đó lên *để khiêu vũ*, để kéo dài thời gian khiêu vũ, người ta có thể lặp lại *hai nhóm đầu tiên của tác phẩm* bao nhiêu lần người ta muốn; điều đó được chỉ định hoặc bằng dấu *hồi tống* (𝄋) hoặc bằng các từ *Da capo* (viết tắt là D.C.)

Và cuối cùng, một khi muốn chấm dứt, người ta chuyển đến *lần cuối cùng*, như vừa nói trước đây, thông thường được chỉ định bằng từ **coda**.

Phần cuối cùng đó của tác phẩm chấm dứt cách có hiệu lực với *coda thực sự*; nhưng *coda* đó trên thực tế chỉ bắt đầu sau khi *hoàn thành nhóm lặp lại*.

Coda thực sự nói chung thường *khá ngắn*, nhất là trong các *điệu khiêu vũ* như *polka* và *polka-mazurka*.

Trong *chuỗi các bài luân vũ*, *coda* phát triển hơn nhiều vì bao gồm *tóm lược* các *nhạc tiết chính* của tác phẩm.

ĐOẠN CHEN LƠ LỬNG VÀ CHUYỂN TIẾP
hoặc đoạn phụ
(Épisodes Suspensifs et Transitifs ou passages épisodiques)

559. Người ta đã thấy, trong *tấu khúc*, người ta gọi là *đoạn chen* (épisode) tất cả các đoạn, không phải là *chủ đề* cũng chẳng phải *đáp đề*, dùng làm *ngưng nghỉ* chủ đề hoặc đáp đề, để *dẫn dắt* từ cái này đến cái khác, và để chuẩn bị, nhờ vào các *chuyển cung*, các *âm thể* khác nhau mà người ta phải đi ngang qua.

Cũng vậy, chúng ta gọi là *đoạn chen* hoặc *đoạn phụ* các loại *món ăn phụ* (hors-d'oeuvres) đó, những gì trong các *làn điệu khiêu vũ* được chen lẫn vào giữa *hai câu*, chẳng thuộc về câu nào, và tự chúng nó, không tạo thành một *nhạc tiết* đúng cách.

560. Chúng ta phân biệt *hai loại* đoạn chen trong các *làn điệu khiêu vũ* như sau:

1) *đoạn chen lơ lửng* (épisodes suspensifs); 2) *đoạn chen chuyển tiếp* (épisodes transitifs).

561. *Đoạn chen lơ lửng* là đoạn chen chỉ nhằm mục đích tạm thời *treo lơ lửng cảm xúc giai điệu*, để *làm ngưng nghỉ* các *nhạc tiết* và từ đó làm cho ham muốn *quay về lại*.

562. *Đoạn chen chuyển tiếp* là đoạn chen trong khi *làm ngưng nghỉ các nhạc tiết*, chuẩn bị *chuyển tiếp* có thể cần đến để đi từ nhạc tiết này sang nhạc tiết khác, khi các nhạc tiết đó *khác nhau* về *tiết tấu* hoặc về *âm thể*.

563. Các *đoạn chen* đó, dù là *chuyển tiếp* hoặc chỉ là *lơ lửng*, không phải *phụ thuộc* vào *cân phương* của các *nhạc tiết thực sự*; nhưng trong bài *luân vũ*, *polka* và *polka-mazurka*, thiết yếu chúng phải có số ô nhịp *chẵn*; và, trong bài *schottisch*, số lượng ô nhịp cũng còn phải chia chẵn cho *bốn*.

Người ta sẽ thấy lí do tại sao về điều nói trên ở các chương khác nhau dành riêng cho từng *làn điệu* trong các làn điệu trên.

564. Để khỏi làm dừng chân các người khiêu vũ đang theo *đà*, tốt hơn các *đoạn chen* vẫn giữ *tiết tấu* và chuyển động của điệu vũ nó tùy thuộc vào, và vẫn nêu rõ các *phách chính*.

565. Tuy thế, *lạm dụng* các *món ăn phụ* đó là *xấu*, như một số tác giả nhạc khiêu vũ đã làm; vì, nếu đôi khi hiệu quả của chúng là *tốt đẹp*, khi khác rõ ràng người ta chỉ cầu viện đến chúng để *khâu vá* cách nhì nhằng *hai nhạc tiết không đồng nhất* (motifs hétérogènes) mà sự nối kết không thể thực hiện được cách tự nhiên nếu không *hàn gắn* (soudure).

THAY ĐỔI CUNG
(Changements de Ton)

566. Nếu người ta duy trì chỉ trong *một cung duy nhất* tất cả các *nhạc tiết* làm thành một *làn điệu khiêu vũ* cho dẫu ít phát triển, kết quả về lâu về dài sẽ là một sự chán nản cho người khiêu vũ cũng như người nghe.

567. Vì lí do đó, hiếm khi người ta tạo ra hơn *hai lần quay về lại* liên tiếp trong *cùng một cung*, tệ hơn khi các *chuyển cung thoáng qua* làm đứt đoạn *tính đồng nhất âm thể.*
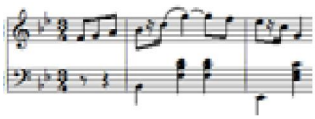
568. Thông thường nhất, người ta *thay đổi cung* mỗi lần quay về lại; và theo thói quen, các *thay đổi đó* xẩy ra giữa *các cung tương cận*.

THAY ĐỔI CUNG MỖI LẦN QUAY VỀ, GIỮA CÁC CUNG TƯƠNG CẬN
(Changement de Ton à Chaque Reprise, entre Tons Voisins)
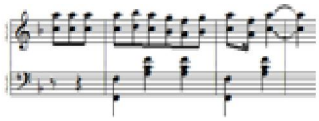
TALEXY—*Musidora*, Polka-Mazurka

NHÓM MỘT
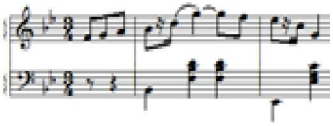
Quay về lại 1 si b trưởng, cung chính



Quay về lại 2 fa trưởng cung tương cận của *si b*

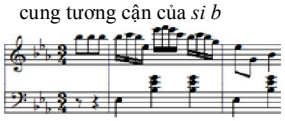


Quay về lại 3, trở lại cung chính
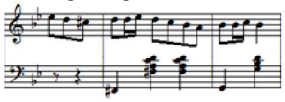


NHÓM HAI
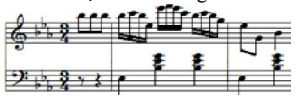
Quay về lại 1 mi b trưởng, cung tương cận của *si b*



Quay về lại 2, sol thứ và *si b* trưởng cung tương cận của *mi b*



Quay về lại 3, trở lại *mi b* trưởng



NHÓM BA
Lặp lại nhóm một.

569. Tuy vậy, nối kết một số *cung xa* nào đó có thể có được hiệu quả tốt khi các cung *liên hệ hài hòa* với nhau, như, nói ví dụ, *hai cung trưởng* mà cung thứ nhì ở vào *quãng ba trưởng dưới* của cung thứ nhất (xem ví dụ số 609).

POLKA, POLKA-MAZURKA, SCHOTTISCH và GALOP

570. Như đã nói trước đây (số 548), các *điệu polka,* polka-mazurka, *schottisch*, galop, vv … đều có *dàn bài tổng quát* đều *giống nhau.*

571. Chẳng quan tâm đến *dẫn nhập* là phần không thiết yếu cho các làn điệu đó, cũng chẳng quan tâm đến *coda*, phần chỉ là phụ thuộc chẳng mấy quan trọng, chúng ta nhắc lại rằng các tác phẩm này được chia ra thành *ba nhóm* như sau:

Nhóm một—trình bày các *nhạc tiết* dược dùng để quay trở lại tạo thành nhóm ba, và vì lí do đó, là các nhạc tiết quan trọng nhất.
Nhóm hai hoặc *trio—nhạc tiết mới* dùng làm *phần chính giữa* của một tác phẩm.
Nhóm ba—lặp lại toàn bộ hoặc một phần các *nhạc tiết* của nhóm một.

572. Từng nhóm trong các nhóm đó gồm *ba lần quay về lại*; cũng như *nhóm ba* chỉ là *lặp lại nhóm một*, *quay về lại lần thứ ba*, thông thường nhất, cũng chỉ là *lặp lại* quay về lại lần thứ nhất.

Biết thế rồi, chúng ta sẽ tiến đến duyệt xét lại các *đặc tính rõ nét* của các điệu khiêu vũ khác nhau đó.

POLKA
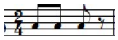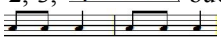
573. *Polka* nguyên thủy là một điệu nhảy của người *du cư* (bohémien).
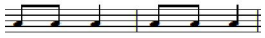
574. *Làn điệu Polka* là một làn điệu *allegro moderato* nhịp 2/4 (104=một nốt đen) với đặc tính *vui tươi* và *nhún nhảy*. Đó là một tác phẩm ít *phát triển*, các đoạn quay về mỗi đoạn chỉ có từ tám đến mười sáu ô nhịp. Hơn nữa, nhiều bài *Polka* không vượt quá bảy mươi hai đến tám mươi ô nhịp, độc lập với *dẫn nhập* và với *coda*. Hai phần sau này đều *khá ngắn*; chẳng vậy chúng sẽ không tương xứng với *phần thân của tác phẩm*.

Dẫn nhập, thông thường nhất, chỉ có *bốn ô nhịp*; đôi khi chỉ có *hai* mà thôi; như thế, chúng chỉ là các *vào đề* đơn giản (số 557). Tuy nhiên, người ta thấy có dẫn nhập *tám ô nhịp*, và, ngoại lệ, *mười* hoặc *mười hai* ô nhịp.

BƯỚC NHẢY VÀ TIẾT TẤU CỦA POLKA

575. *Bước nhảy* điệu *Polka* gồm *ba chuyển động bằng nhau* đi kém một bước nghỉ.

Ba chuyển động tương ứng với *ba nốt móc đơn đầu tiên* của mỗi ô nhịp 1, 2, 3,  bước nghỉ chiếm trọn một *phách lặng*, thay vì *nửa phách lặng* trên *chân* bước *chuyển động thứ ba*, 
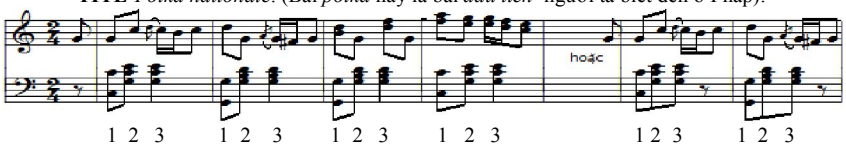
576. *Bước nhảy Polka* gồm *ba chuyển động* luân phiên giữa *chân* thành kết quả: 1) mỗi *bước khởi sự* và *kết thúc* với *cùng một bàn chân*; 2) *bước tiếp theo* khởi sự và kết thúc với *bàn chân kia*, thế nào để cọng lại sẽ là *hai ô nhịp* làm tròn một *vòng nhảy*. 

577. Vì thế, *số chẵn* các ô nhịp bắt buộc phải có trong một bài *polka*, không chỉ cho *từng câu* mà còn cho *các đoạn chen vào phụ thuộc* nhất.

578. *Các tiết tấu* phù hợp nhất cho loại *khiêu vũ* này là các tiết tấu mà *sự nhấn mạnh* tương ứng nhất với *ba chuyển động* của từng ô nhịp.
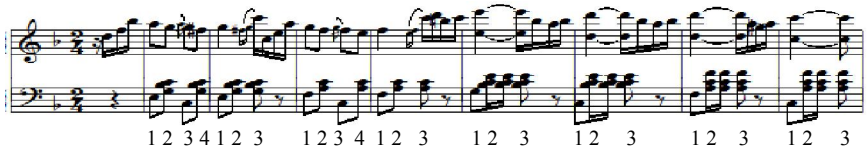
Như thế, *cách đệm* sau đây hữu ích nhất trong điệu *Polka*:

TITE-*Polka nationale*. (Bài *polka* này là bài *đầu tiên* người ta biết đến ở Pháp).



579. Nhưng, để tránh *đơn điệu* do hoàn toàn sử dụng *tiết tấu* đó, thỉnh thoảng người ta phá vỡ nó, hoặc bằng cách đưa vào bốn nốt móc đơn của ô nhịp, hoặc bằng cách nào khác, miễn là *ba chuyển động* của *polka* được nhấn mạnh, bằng *nhạc đệm* hoặc bằng *giai điệu*.

E. WALDTEUFFEL-*Belle Bocca*, Polka.



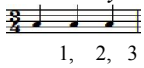
POLKA-MAZURKA

580. *Polka-Mazurka* là một điệu khiêu vũ có nguồn gốc từ người *Balan*, thường được viết nhịp ¾, nhưng có số viết nhịp 3/8.

581. *Chuyển động* các phách của *Polka-Mazurka nhanh hơn* (152=một nốt đen) chuyển động của *Polka* (104=một nốt đen), thế nhưng, khi nghe, nó hình như ngược lại. Điều này, chắc chắn thế, là do sự khác biệt của các *tiết tấu*: tiết tấu của *Polka-Mazurka* mền mại êm ái hơn tiết tấu của *Polka*, *nhún nhảy* hơn.
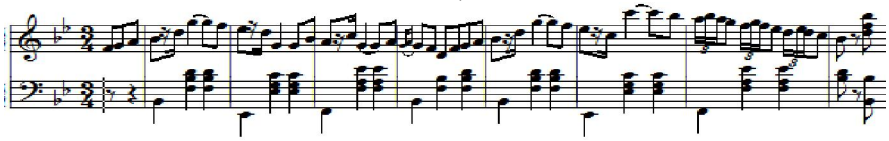
582. Các *phát triển* của *Polka-Mazurka* cũng *y như* của *Polka*, nhưng *dẫn nhập* của nó hiếm khi ít hơn tám ô nhịp, và có thể có nhiều hơn hai mươi ô nhịp.

BƯỚC NHẢY VÀ TIẾT TẤU CỦA POLKA-MAZURKA.

583. *Bước nhảy* của *Polka-Mazurka thực* hiện qua *ba chuyển động bằng nhau* thích ứng với *ba phách* của mỗi ô nhịp 
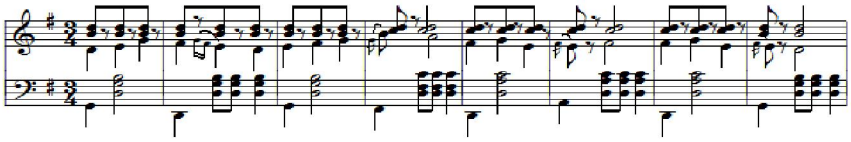
Vì thế, *tiết tấu* sau đây, đánh dấu *tất cả các phách*, *gần như hoàn toàn* được dùng để *đệm* cho điệu khiêu vũ này.

TALEXY-*Masidora*, Polka-Mazurka.



584. Nhưng không phải luôn luôn bè *trầm* và các *bè thấp*, như trong ví dụ trước, đều được giao cho việc *đánh dấu ba phách* của từng ô nhịp, đôi khi, người ta cũng có thể, để có được các tác động khác, giao phó công việc này cho các *bè trên*, như trong các ô nhịp 1, 2, 3, 5, và 7 của ví dụ sau đây.

L. CANNE-*La Czarine*, Polka-Mazurka



585. *Ba chuyển động* làm thành *bước nhảy* của *Polka-Mazurka* được thực hiện với hai bàn chân liên tục nhau như bước nhảy của *Polka*, cũng như trong Polka, cần co *hai ô nhịp* để *vòng nhảy* trọn vẹn; và do đó, thiết yếu phải có *số chẵn các ô nhịp*, trong mỗi *câu*, và cũng phải như thế trong tất cả các *đoạn chen vào* (xem lại các số 576 và 577).

SCHOTTISCH

586. *Schottisch* là một điệu khiêu vũ gốc từ người *Hungarie* thường được viết với *hai phách* (2/4 và nhất là 𝄵) nhưng một số người ghi với nhịp C *không chẻ*.

Dù ghi cách nào, nhịp luôn luôn được *điểm* với *hai phách*, với chuyển động *điều hòa.*

587. *Dàn bài chung* và các *phát triển* của điệu *Schottisch* cũng y như đàn bài và phát triển của *Polka-Mazurka* và *Polka*.

BƯỚC NHẢY VÀ TIẾT TẤU CỦA SCHOTTISCH
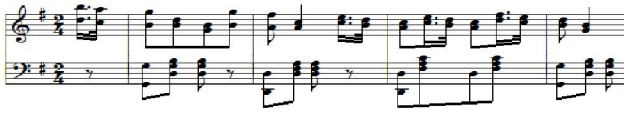
588. *Vòng nhảy trọn vẹn* của bước nhảy *Schottisch* đòi hỏi *bốn ô nhịp*, đó là: *hai bước polka* cho *hai ô nhịp đầu*, *hai vòng luân vũ* cho hai ô kế tiếp. Vì thế *tất cả các đoạn chen* được đưa vào bài *schottisch* phải có *sô ô nhịp* chia chẵn cho *bốn*.

589. *Tiết tấu phụ đệm* trội hơn cả trong điệu *schottisch* là cách đệm người ta thường gặp trong điệu *polka* (các số 578 và 579) với trường hợp ngoại lệ này, đó là phần đệm để đánh dấu *bốn nốt móc* của nhịp 2/4 hoặc *bốn nốt đen* của nhịp 𝄵 hoặc C, áp dụng chính yếu cho *các ô nhịp cuối cùng* của mỗi *chi câu* (xem các ví dụ A, B, C, dưới đây).

590. Nhưng vẫn có thể gặp *ngược lại* (xem ví dụ D).
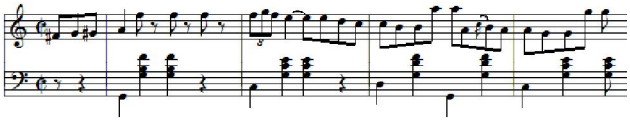
Schottisch-Vô danh

A.Moderato
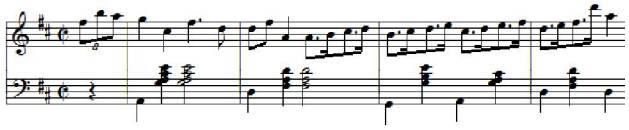


L. DESSAUX-*La Belle Viennoise*

B. Moderato
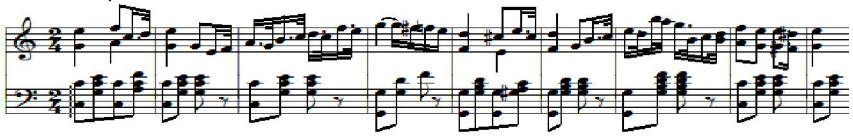


GABRIEL MARIE-*Sous la Santaie*

C.Moderato



D.*Trio điệu Schottisch*-Vô danh



GALOP

591. *Galop* (đừng nhầm lẫn với *Phần kết* của điệu *Quadrille* [số 634] mặc dù chúng *tuyệt đối giống nhau* về *tiết tấu*, chuyển động và *đặc tính*), chúng ta có thể nói đó là một bản nhạc *rất linh hoạt* theo nhịp 2/4.

592. Cũng như tất cả các *điệu nhảy* chúng ta vừa duyệt qua, nó gồm *ba nhóm câu* taọ thành *bấy nhiêu đoạn* mà *đoạn thứ ba* là đoạn lặp lại *hoàn toàn* hoặc *một phần đoạn thứ nhất*.

593. *Thân bài* (số 552) có thể có một *vào đề* đi trước với chừng vài ô nhịp và cuối cùng là một *Coda*. Nhưng hai đoạn phụ này chẳng chút cần thiết nào.
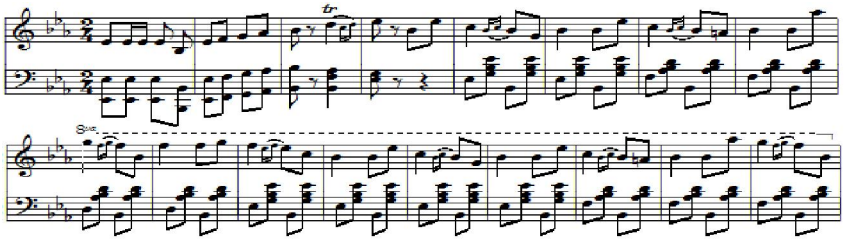
BƯỚC NHẢY VÀ TIẾT TẤU CỦA GALOP

594. *Bước nhảy galop* gồm việc *trượt bàn chân* mà *chân kia đuổi theo*, vào *mỗi phách*, liên tiếp không ngừng và *không đổi chân*.
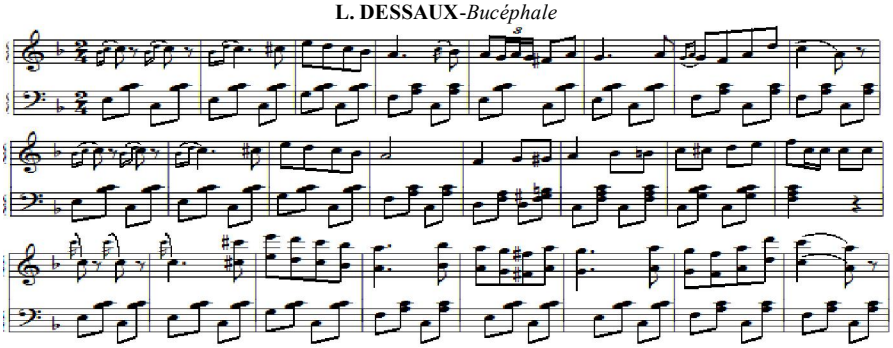
595. *Chuyển động phối hợp* này tương ứng với *mỗi một phách* của ô nhịp, nhất thiết nhạc phải *đánh dấu chúng rõ ràng*.

Và vì *điệu galop* là một *điệu nhảy rất sinh động*, gần như luôn luôn người đánh dấu các *nửa phách* (xem tất cả các ví dụ dưới đây).

E. FISCHER-*Le beau Postillon*.
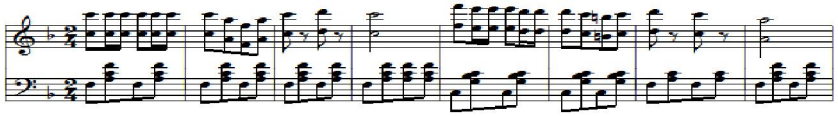


L. DESSAUX-*Bucéphale*
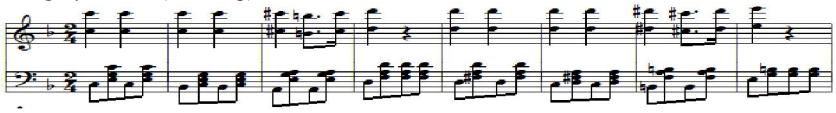


B. DILSE-*Sturm Galop*
PHÂN TÍCH
Sau một *Vào đề* tám ô nhịp theo *chuyển động của galop*, tác phẩm này được cấu tạo như sau:

NHÓM MỘT (Hai câu **A** và **B**, cung *fa* trưởng)
A *Quay về lại 1* (16 ô nhịp).
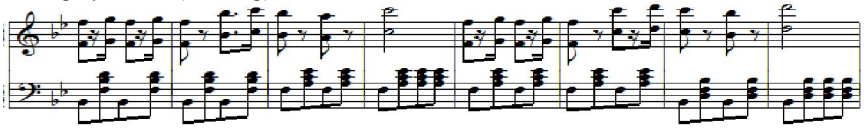


B *Quay về lại 2* (24 ô nhịp)
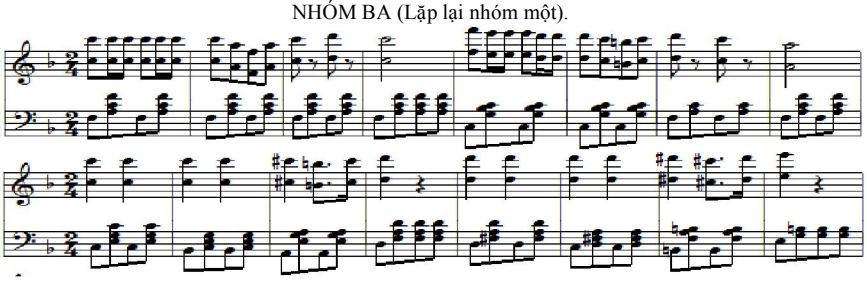


NHÓM HAI (Hai câu **C** và **D**, cung *sib* trưởng)
C *Quay về lại 1* (8 ô nhịp) cọng thêm 8 ô nhịp không quay về lại



D *Quay về lại 2* (16 ô nhịp)



NHÓM BA (Lặp lại nhóm một).



LUÂN VŨ và CHUỖI LUÂN VŨ
(Valse et Suite de Valses)

596. Như chúng ta đã nói (số 529), *Luân vũ* (valse) là một bài *Allegro vivo* nói chung được viết với nhịp ¾ (66=nốt trắng chấm) và ngoại lệ với nhịp 3/8 (66=nốt đen chấm).

597. Người ta tính được *hai hình thái* chính của điệu *luân vũ* dùng để *khiêu vũ*, đó là: điệu người ta gọi đơn giản là *luân vũ* (valse), và điệu người ta đặt tên cho là *chuỗi luân vũ* (suite de valses), gồm có *nhiều phần*.

LUÂN VŨ
(Valse)

598. Người ta có thể viếc những bản *luân vũ* dưới *dạng khác nhau* (số 548) và với các chiều kích khá khác biệt: có bản ít hơn *hai trăm ô nhịp*, trong khi có bản dài đến hơn *hai trăm năm mươi*.

599. Để một bài *luân vũ hình thành một* tác phẩm đầy đủ, nó phải có, giống như các *làn điệu khiêu vũ* khác, ít nữa *ba nhóm* chúng ta đã nhiều lần nói đến (đặc biệt các số từ 552 đến 555) mà chúng tôi nhắc lại để nhớ:

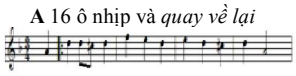
1) *nhóm trình đề* (groupe d'exposition) gồm các nhạc tiết chính;
2) *nhóm giữa* (groupe đe milieu) hoặc **Trio**;
3) *nhóm lặp lại* (groupe de répétition) (lặp lại toàn bộ hoặc một phần *nhóm thứ nhất*).

600. Từng nhóm trong các nhóm đó thường gồm *ba câu* mà một câu là *lặp lại*.

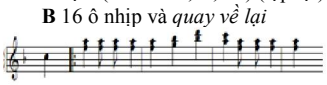
J.MÉLE-*Juana*, Luân vũ Tây ban nha
Sau mười lăm ô nhịp *dẫn nhập* và ba ô nhịp phụ đệm.

NHÓM MỘT (Ba câu **A, B, A²**) (lặp lại)

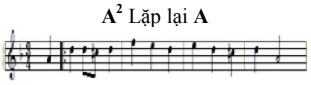
A 16 ô nhịp và *quay về lại*



B 16 ô nhịp và *quay về lại*



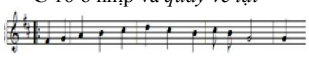
A² Lặp lại **A**



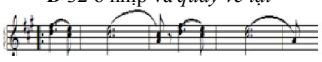
TRIO

NHÓM HAI (Ba câu **C, D, C²**)

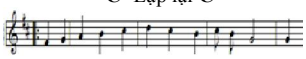
C 16 ô nhịp và *quay về lại*
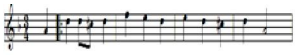


D 32 ô nhịp và *quay về lại*

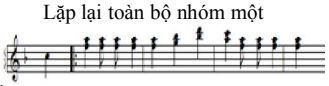


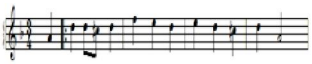
C² Lặp lại **C**



NHÓM BA (Ba câu **A, B, A²**)
Lặp lại toàn bộ nhóm một
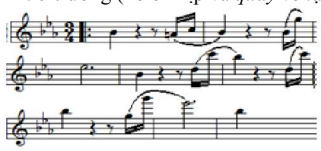






Tiếp theo là một CODA mười một ô nhịp
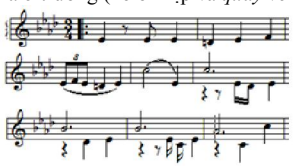
G. MARCAILHOU-*Indiana*, Luân vũ phát triển hơn
(Sau một *dạo đầu ngắn* gồm 5 ô nhịp và hai phụ đệm)

NHÓM MỘT (Ba câu **A, B, A²**) (lặp lại)

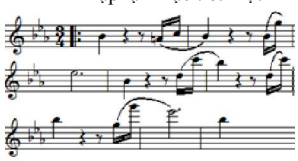
A *Mi b* trưởng (16 ô nhịp và *quay về lại*)



B *La b* trưởng (16 ô nhịp và *quay về lại*)
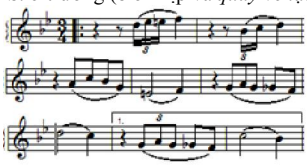


A² Lặp lại nhạc tiết một
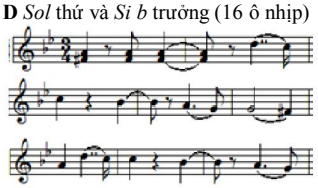


NHÓM HAI (Ba câu **C, D, C²**) (lặp lại)
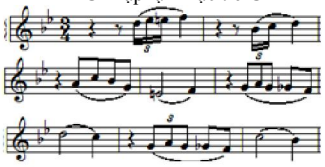
C *Si b* trưởng (8 ô nhịp và *quay về lại*)



D *Sol* thứ và *Si b* trưởng (16 ô nhịp)
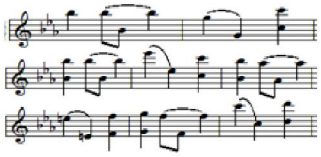


C² Lặp lại nhạc tiế **C**
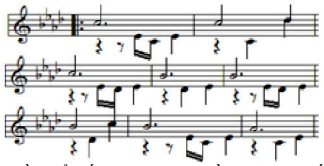


NHÓM BA (Ba câu **E, F, G**)
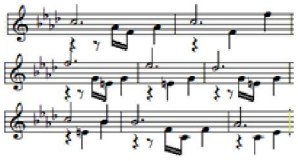
E *Mi b* trưởng (16 ô nhịp)



F *La b* trưởng (16 ô nhịp và *quay về lại*)
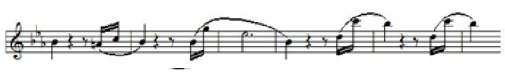


G *Fa* thứ và *La b* trưởng (32 ô nhịp)
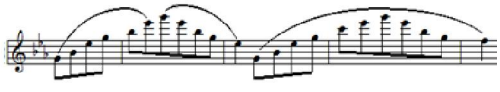


Lặp lại toàn bộ *nhóm ba* rồi, để kết thúc, *quay về lại nhạc tiết một*, **A³** và *Coda* **H**

A³ *Mi b* trưởng (18 ô nhịp và *quay về lại*)



B CODA (26 ô nhịp)
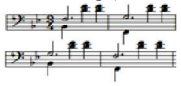


NHẬN XÉT

Một *điều riêng biệt* của bài *luân vũ* này là *lặp lại* ngay lập tức toàn bộ *nhóm giữa*. Việc lặp lại này được biện minh bằng tính lôi cuốn của các *câu rất hay* **F, G** mà người ta thích thú được nghe lại một lần thứ hai. Nó cũng còn có kết quả để kéo dài tác phẩm cách tinh tế.

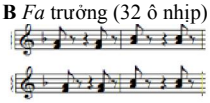
L. ELSEN-*Pavillon bleu*, Luân vũ
Sau một *dẫn nhập* 8 ô nhịp

NHÓM MỘT (Ba câu **A, B, A²**) (lặp lại)
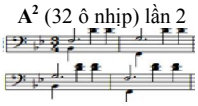
A *Si b* trưởng (32 ô nhịp)



B *Fa* trưởng (32 ô nhịp)
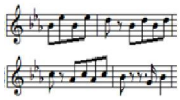


A² (32 ô nhịp) lần 2
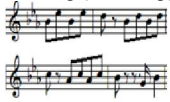


NHÓM HAI (Năm câu **C, D, E, D², C²**)
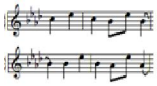
C *Mi b* trưởng (32 ô nhịp)
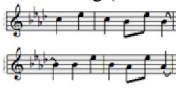


C² *Mi b* trưởng (32 ô nhịp) lần 2



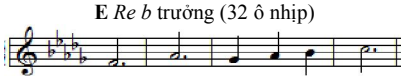
D *La b* trưởng (16 ô nhịp



D² *La b* trưởng (16 ô nhịp)
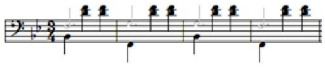


E *Re b* trưởng (32 ô nhịp)
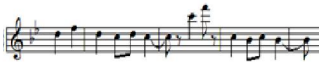


NHÓM BA (Hai câu lặp lại **A³** và **D³**)

A³ *Si b* trưởng (32 ô nhịp) lần 3



D³ *Si b* trưởng (16 ô nhịp) lần 3



CÁC ĐIỂM RIÊNG CỦA DÀN BÀI BẢN LUÂN VŨ NÀY

Sau *nhóm* của ba câu **A, B, A²**, người ta *đi xa dần dần* khỏi cung chính, *si b* trưởng, và ngang qua các *cung* trưởng *mi b* và *la b*, người ta đi đến cung *re b* trưởng (năm dấu giáng).

Rồi, *quay về lại* điểm khởi đầu, người ta đi theo cùng đường lối, nhưng theo *chiều ngược lại*, ngang qua lại *cùng các nhạc tiết*: **D** (*la b* trưởng), **C** (*mi b* trưởng) và rồi người ta đến lại cung *si b* trưởng với *nhạc tiết thứ nhất*, chuyển vào *cung chính*.

Phần lớn các bản *luân vũ* của tác giả này đều được *cấu trúc* cùng kiểu.
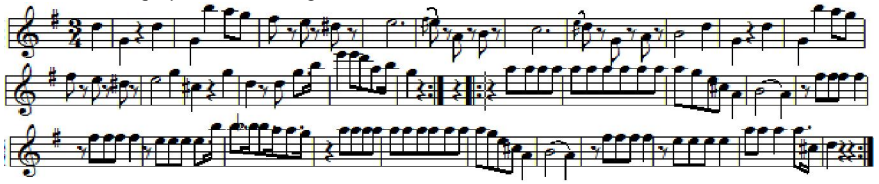
CHUỖI LUÂN VŨ
(Suite de Valses)

601. Một *chuỗi luân vũ* gồm 3, 4, 5 *số* (numéros) với một *dẫn nhập* (introduction) đi trước và theo sau là một *Coda*.

602. Mỗi số thường gồm *hai nhạc tiết* hoặc *quay về lại*.

603. Các đoạn *quay về lại* đó, thông thường nhất, gồm *mười sáu ô nhịp*, là *cân phương* hoàn toàn nhất, vì nó đại diện cho *bốn nhân bốn*.

J. STRAUSS (xứ Vienne) *La Belle Gabrielle*, Chuỗi Luân vũ.
Số 1-*Hai quay về lại* 16 ô nhịp



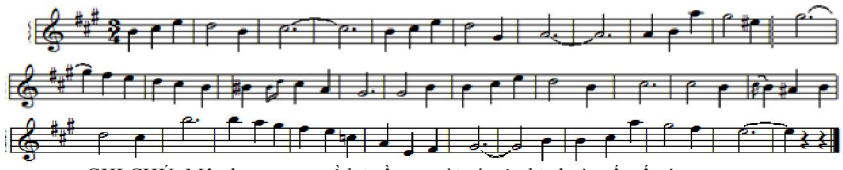
604. *Đôi khi* người ta *thay thế đoạn quay về lại 16 ô nhịp* bằng một *nhạc tiết* phát triển thành *ba mươi hai* ô nhịp, thế này hoặc thế kia đều *như nhau*.

J. STRAUSS (xứ Vienne)-*Les fusées volantes*, chuỗi luân vũ
Số 3-*Nhạc tiết* phát triển thành 32 ô nhịp



605. Người ta cũng có thể viết các đoạn *quay về lại ba mươi hai* ô nhịp, như bài sau đây, và tấu chúng *hai lần liên tiếp*.

E. WALDTEUFEL-*Toujours ou jamais*, Chuỗi Luân vũ
Số 1-*Quay về lại thứ nhất* (32 ô nhịp) (*)
(*) *Tiết tấu* của nhạc tiết này cho chúng ta cơ hội nhớ lại những gì chúng ta đã nói đến ở số 94, chủ đề cách ghi nhạc. Xem lại đoạn này ở chương Cú pháp Âm nhạc, Phương cách khác nhau để ghi thành ô nhịp, số 94.
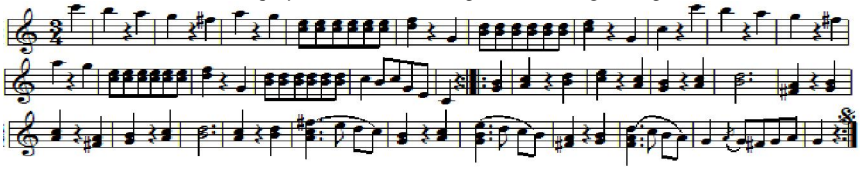


GHI CHÚ: Một đoạn *quay về lại* gồm *mười sáu ô nhịp* hoàn tất số này.

606. Sau đoạn *quay về lại* hai, đôi khi người ta *lặp lại* đoạn *quay về lại một*: như vậy là *ba đoạn quay về lại* cho *một số*.

607. Nói chung, người ta không viết lại một lần nữa đoạn *quay về lại* phải được *lặp lại*, người ta tự hạn chế, cho biết việc *lặp lại* này chỉ bằng một *dấu hồi tống* hoặc *Da capo*, và đôi khi cả hai như dưới đây.
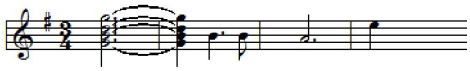
J. STRAUSS (xứ Vienne)-Luân vũ *Duc de Reichstadt*, Chuỗi luân vũ.
Số 1- *Ba quay về lại*, mà một là *lặp lại* dưới dạng *Da capo*.
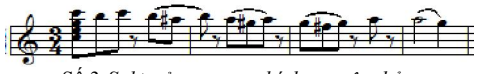


608. *Sử dụng nhiều cung thể* trong các số khác nhau của một *chuỗi luân vũ* là điều tốt, tuy nhiên đừng đi quá xa *cung chính nguyên thủy*.

Để đạt hiệu quả đó, tốt hơn người ta phải chọn các *cung tương cận* của *cung nguyên thủy* hoặc *cung đồng âm* với nó ở thể ngược lại.
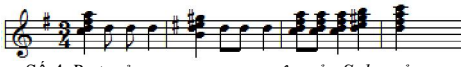
J. GUNG'L-*Les amourettes*, Chuỗi luân vũ
Số 1-*Sol* trưởng, *cung chính nguyên thủy*



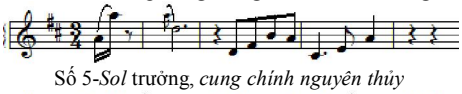
Số 2-*Do* trưởng, *cung tương cận của sol trưởng*
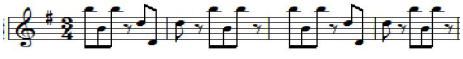


Số 3-*Sol* trưởng, *cung chính nguyên thủy*



Số 4-*Re* trưởng, *cung tương cận của Sol trưởng*
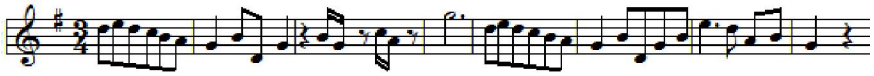


Số 5-*Sol* trưởng, *cung chính nguyên thủy*

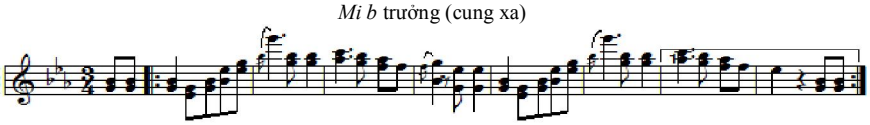


609. Người ta cũng có thể đi qua các *cung xa*, miễn sao chúng *liên quan tốt đẹp* với cung đi trước và cung theo sau, và thế nào để người ta có thể quay về lại *cung chính* một cách tự nhiên và không phải cố gắng nhọc nhằn.
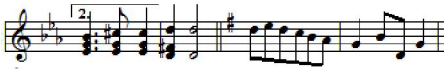
J. STRAUSS (xứ Vienne)-*Les fusées volantes*, Chuỗi luân vũ.
Số 2-*Sol* trưởng, cung chính



Mi b trưởng (cung xa)



Quay về lại *Sol* trưởng, cung chính



DẪN NHẬP CỦA CHUỖI LUÂN VŨ
(Introduction de la Suite de Valses)

610. *Dẫn nhập* của *chuỗi luân vũ* thường tương đối khá phát triển. Không có dẫn nhập nào ít hơn *mười ô nhịp*; có rất nhiều dẫn nhập từ ba mươi đến bốn mươi ô nhịp.
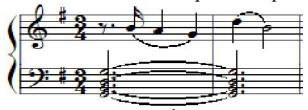
611. *Nhịp* và *chuyển động* của *dẫn nhập* đều *tùy ý* (facultatif); nhưng thông thường nhất, nhịp và chuyển động của dẫn nhập *thong thả* (large), ngược lại với nhịp và chuyển động của *luân vũ rất nhanh* (vif).

GABRIEL MARIE-*L'île heureuse*, Chuỗi luân vũ
DẪN NHẬP-10 ô nhịp với chuyển động *thong thả*
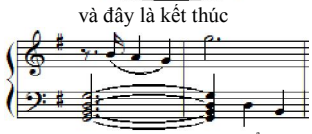


612. *Dẫn nhập* có thể gồm các *thay đổi* nhịp và chuyển động.
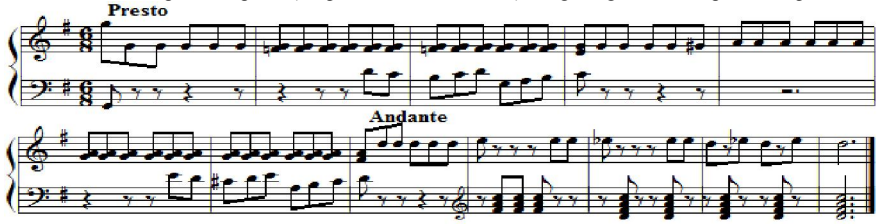
J. GUNG'L-*Les amourettes*, Chuỗi luân vũ
DẪN NHẬP-Sau một *Andante* với 19 ô nhịp với nhịp ¾ mà đây là khởi đầu:



và đây là kết thúc



có 12 ô nhịp với nhịp 6/8 (7 ô *presto* và 5 ô *andante*), tổng cộng là 31 ô nhịp *dẫn nhập*



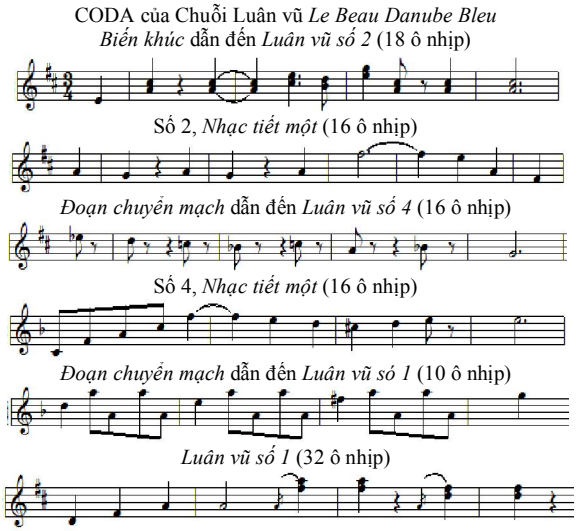
CODA CỦA CHUỖI LUÂN VŨ
(Coda de la Suite de Valses)

613. *Coda* của *một chuỗi luân vũ*, đối với thể loại tác phẩm này, gần như là *đoạn dồn* (strette) đối với *tẩu khúc* (fugue) (số 291), nghĩa là một *tóm lược* các *nhạc tiết chính* đi trước nó.

614. *Coda* này thường khởi đầu với một loại *biến khúc* (divertissement) (số 284) hoặc *phần dẫn* (conduit) *đưa đến* một trong các *nhạc tiết chính*, và nói chung dẫn đến *nhạc tiết đầu tiên của tất cả* (xem phần lớn các *Chuỗi Luân vũ*).
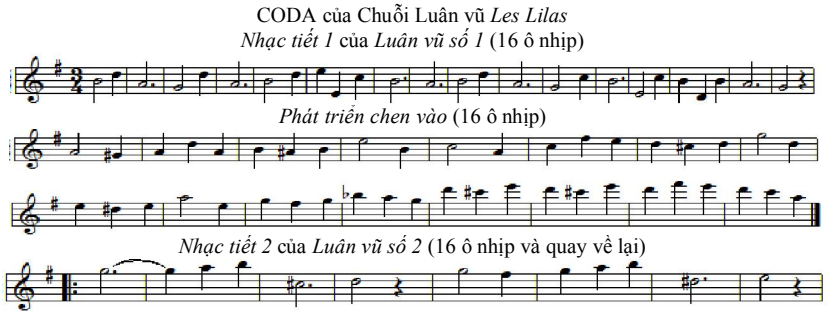
615. Tuy nhiên, đôi khi, người ta dẫn đến trước tiên một trong các *nhạc tiết khác* .

Chính vì thế trong *Coda* của "*Beau Danube bleu*" của J. STRAUSS, hai Số 2 và 4 được nhắc lại trước Số 1 dành lại cho *kết thúc.*



GHI CHÚ-Sau *nhạc tiết* cuối cùng này gồm 32 ô nhịp, *bốn mươi* ô nhịp khác nữa kết thúc *Coda* này gồm không ít hơn *một trăm bốn mươi bảy* ô nhịp.

616. Người ta có thể, không mở đầu mà tấn công vào *Coda* ngay với một trong các *nhạc tiết đầu tiên*, như xảy ra trong *chuỗi luân vũ "Les lilas"* của DERANTSARD.



GHI CHÚ-Sau nhạc tiết 2 gồm 16 ô nhịp, sáu ô nhịp *ngưng tiết* (cadence) chấm dứt *Coda* này tổng cộng gồm *bảy mươi bốn* ô nhịp.

QUADRILLE

617. Điệu nhảy *Quadrille*, ngày xưa gọi là "*contredanse*," gồm *năm đồ hình* (figures) gọi tên là:
Số 1, *Pantalon*—Số 2, *Eté*—Số 3, *Poule*—Số 4, *Pastourelle*—Số 5, *Galop* hoặc *Kết thúc.*

618. Âm nhạc của năm đồ hình này gồm thành *năm bài nhỏ đầy đủ* mà *hình thức* và các *chiều kích* được qui định chính xác và tuyệt đối.

619. Các bài này *độc lập* với nhau và không nối kết với nhau; vì, giữa *hai đồ hình điệu nhảy quadrille* luôn luôn có một lúc *nghỉ*, một *ngưng nghỉ* một lát, và do đó, phần nhạc cũng như phần *nhảy* đều *ngưng nghỉ*.

620. *Thay đổi cung thể* khi từ *số này* qua *số khác* là điều tốt nhưng không đi quá xa *cung nguyên thủy*, cho dẫu *tính đồng nhất cung thể* rất ít được tuân theo giữa các bài này, và bài *cuối cùng* thường ở một *cung khác* với cung của bài *đầu tiên*.

621. Như vậy, *hai đồ hình nối tiếp liền nhau* đều ở trong các âm thể *xa nhau* ít nhiều, như, nói ví dụ, các cung *sol* trưởng và *fa* trưởng.

Tuy nhiên, bất chấp các *ngưng nghỉ* mà chúng ta vừa nói đến, các *cung thể* đi theo nhau từ số này sang số khác có *liên hệ tốt* với nhau luôn luôn được ưa chuộng.

622. Về phần các *chuyển giọng* và *chuyển cung* xẩy ra trong dòng chảy của một đồ hình, tất cả đều tuân theo *luật chung*.

623. Khi đồ hình chỉ gồm *hai nhạc tiết* mà thôi, như bài *Eté* (số 628), *nhạc tiết thứ hai* thường nhất nằm trong một trong các *cung kế cận trực tiếp* nhất của *cung chính* hoặc trong cung *đồng âm* của nó ở thể ngược lại.

Ví dụ, nếu *nhạc tiết thứ nhất* là *do* trưởng, *nhạc tiết thứ hai* sẽ nằm trong một trong *các cung trưởng sol* hoặc *fa*, hoặc *la* thứ, cung tương đối, hoặc nữa cung *do thứ*, *đồng âm*.

624. Khi đồ hình gồm *ba nhạc tiết*, nhạc tiết *thứ hai* và *thứ ba* sẽ nằm trong *hai cung khác nhau*, chọn lựa giữa các cung vừa kể trên.

625. Nhưng đôi khi người ta có thể giữ *cùng cung thể chính* trong hai lần *quay lại liền nhau*, và, ngay cả trong *toàn bộ một đồ hình*, với điều kiện tạo ra trong đó các *chuyển giọng tạm thời* (modulations passagères) để bẻ gãy *tính đồng cung đơn điệu* (uniformité tonale).

Hệ thống cuối cùng này chỉ được sử dụng trong các điệu *quadrille* xây dựng trên *các làn điệu ca kịch nhẹ* (opérette), khi một *phiên khúc* (couplet) một mình giữ trọn *toàn bộ một số*.

NHỊP VÀ CẤU TRÚC
của năm đồ hình của quadrille
(Mesure et Coupe des cinq figures du quadrille)

SỐ 1, PANTALON

626. *Pantalon*, nói chung ở nhịp 2/4, nhưng đôi khi 6/8, gồm *ba câu* (**A, B, C**), mỗi câu *tám ô nhịp*.

627. Câu **A** dùng *khởi đầu* và *kết thúc* cho số 1 này ngoài ra còn được xen kẽ **B** và **C** vào giữa.

Như thế, ba câu này theo nhau với thứ tự **A, B, A, C**; và người ta *khởi đầu lại* cùng cách **A, B, A, C** khi *Da Capo* chỉ ra; rồi, người ta quay về lại câu **A** một lần cuối để *kết thúc*.

STRAUSS-*L'Astronome de Pont-Neuf*, Quadrille
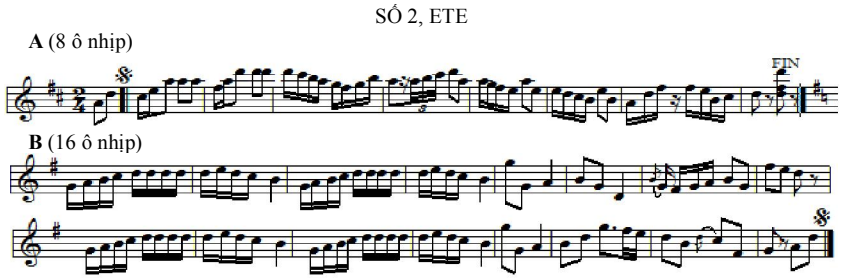
Số 1, PANTALON



SỐ 2, ETE

628. **Eté**, viết với nhịp 2/4, thường gồm có một câu **A** *tám ô nhịp*, và một câu **B** *mười sáu ô nhịp* được tấu lên *xen kẽ lần lượt* trong *bốn lần* liên tiếp.

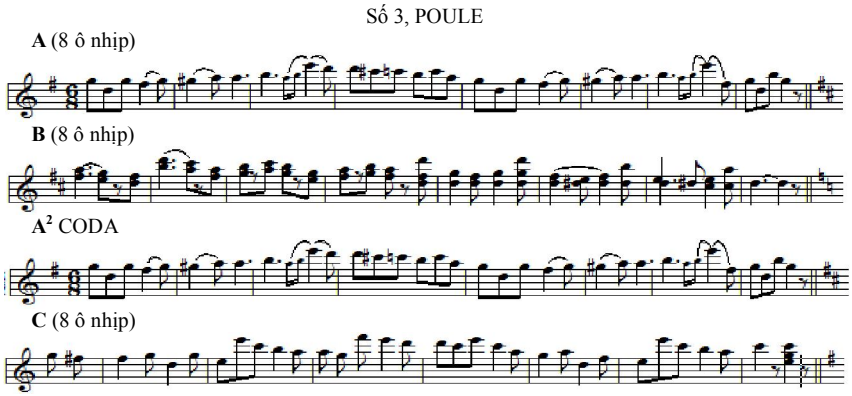
629. Để *kết thúc*, người ta quay về lại một lần chót *câu* **A** là câu được tấu lên *năm lần* theo cách này.



630. Thay vì chỉ *một câu **B** duy nhất* với mười sáu ô nhịp, có đôi khi là *hai câu* cùng kích cỡ xen kẽ với câu **A** theo thứ tự như sau: **A, B, A, C – A, B, A, C, A** (Xem Quadrille của STRAUSS, *Orphée aux enfers*).

SỐ 3, POULE

631. **Poule**, luôn luôn với nhịp 6/8, như số thứ nhất, gồm *ba câu* (**A, B, C**) mỗi câu *tám ô nhịp*, theo nhau cùng phương cách : **A, B – A, C**, nhưng lặp lại *bốn lần* thay vì chỉ *hai*, để rồi kết thúc với *câu* **A**, câu mà theo cách đó được tấu lên *chín lần*.

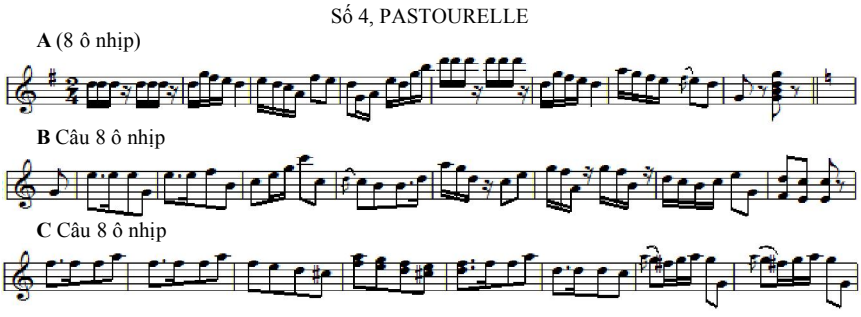


SỐ 4, PASTOURELLE
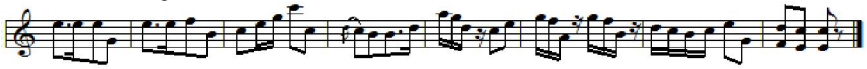
632. **Pastourelle**, nói chung với nhịp 2/4, nhưng đôi khi 6/8, gồm có:

1. một câu **A** *tám ô nhịp*; 2. Một *nhạc tiết hai mươi bốn* ô nhịp dưới dạng *rondeau* gồm *ba câu* mỗi câu *8 ô nhịp*: **B, C, B²** mà *câu thứ ba* là câu *lặp lại câu thứ nhất*.

633. Toàn bộ được tấu lên *bốn lần*, và rồi người ta *quay về lại câu thứ nhất* thêm *lần thứ năm* để *kết thúc*.



B² Câu 8 ô nhịp



N.B.-Trong *một số quadrilles* sáng tác theo các làn điệu *nhạc kịch nhỏ* hoặc *nhạc kịch hài*, *nhạc tiết hai mươi bốn* ô nhịp không luôn luôn dưới dạng *rondeau*.

Chính vì thế trong *quadrille* của J. B. ARRAN *le Coeur et la Main*, *nhạc tiết* này gồm *ba câu khác nhau*, bởi vì như thế là *phù hợp* với *bài ca* mà nó vay mượn.

SỐ 5, GALOP hoặc KẾT THÚC

634. **Galop** hoặc **Kết thúc**, luôn luôn với nhịp 2/4, gồm *ba câu* (**A, B, C**) mỗi câu *mười sáu ô nhịp*.

635. Câu **A**, dùng làm *khởi đầu* và *kết thúc* cho số thứ năm này, ngoài ra, *xen kẽ* giữa **B** và **C** như trong các đồ hình 1 và 2.

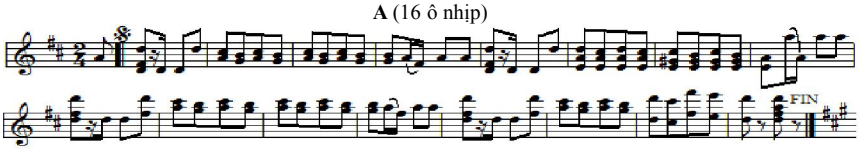
636. Sau khi đã tấu *ba câu* **A, B, C** này theo thứ tự **A, B – A, C**, đến *bao nhiêu lần* người ta muốn (nói chung *bốn lần*), người ta *quay về lại câu thứ nhất* để *kết thúc*.

637. Trong *đồ hình cuối cùng này của quadrille*, thông thường người ta nhắc lại *một* trong các *nhạc tiết* đã được nghe trong một trong các *đồ hình trước đó*.

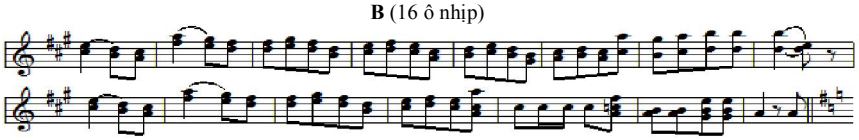
Chính vì thế, trong *kết thúc* sau đây, *nhạc tiết* **C** là *lặp lại* (ở cung *sol trưởng*) *câu* **B** (cung *Do*) của đồ hình *pastourelle*: với khác biệt là, trong đoạn *kết thúc*, câu này (mà phần ***trầm*** theo điệu "*Au clair de la lune*") *đầy đủ hơn* trong đồ hình *pastourelle*, bởi vì, thay vì chỉ có *tám* ô nhịp, nó có đến *mười sáu*.

SỐ 5, FINAL

A (16 ô nhịp)



B (16 ô nhịp)



C (16 ô nhịp)

Lần1 và 4



ÂM NHẠC QUÂN ĐỘI(*)

(*) Những gì liên quan đến *kĩ thuật* của các nhạc cụ sử dụng trong *âm nhạc quân đội*, khảo sát sách *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (Luận giải về nhạc cụ và dàn nhạc) của G. PARÈS.

638. Danh mục thực sự của *âm nhạc quân đội* bao gồm các tác phẩm đủ mọi *thể loại* và đủ mọi *dạng thức*: mở màn (ouvertures), làn điệu múa balê, nhạc giao hưởng (symphonies), hành khúc đủ mọi đặc tính, nhạc phóng túng (fantaisie), điệu biến tấu (airs variés), galops, luân vũ, polkas, mazurkas, vv….

Sáng tác duy nhất mà loại nhạc này *độc quyền* (monopole) chính là *Bước đôi* (Pas redoublé) hoặc *nhạc quân hành gấp bước* (marche militaire accélérée).

639. Nhưng, chính *bước đôi* mà *tiết tấu*, chuyển động và *màu sắc* có *đặc tính riêng biệt*, không được viết theo một *dàn bài chung* nào khác hơn là dàn bài của *menuet*, và gần như *tấn công vào nhạc tiết thứ nhất* thường được khởi đầu với một *Vào đề* vài ô nhịp, và một số *nhạc tiết khác* đôi khi được tiếp theo hhoặc khởi đầu với một *tutti của bè trầm* (tutti de basses), thể loại *món phụ* (hors-d'oeuvres) mà nói cho cùng không thay đổi *hình thái chung* của tác phẩm, và, vả chăng, đã *quá lỗi thời*.

BƯỚC ĐÔI
(Pas Redoublé)

ĐẶC TÍNH VÀ DÀN BÀI CHUNG

640. *Bước đôi* là một bài *allegro* nhịp hai (C, 2/4 hoặc 6/8) theo một *tốc độ đã định*.

641. Nó gồm có, như trong *Menuet* và phần lớn *các điệu nhảy*, *ba đoạn* mà *đoạn ba* chỉ là phần *lặp lại đoạn một*, và *đoạn hai* (đoạn ở giữa) được gọi là **Trio**.

642. Cũng như trong *Menuet*, mỗi đoạn trong *ba đoạn* gồm *hai quay về lại*, nhưng, *đoạn ba* cho dẫu chỉ là *đoạn lặp lại đoạn một* tổng cộng lại có đến *bốn đoạn quay về lại khác nhau*, đó là: *hai* của *đoạn một* (các quay về lại có trong *đoạn ba*) và *hai* của *đoạn ở giữa* hoặc *trio*.
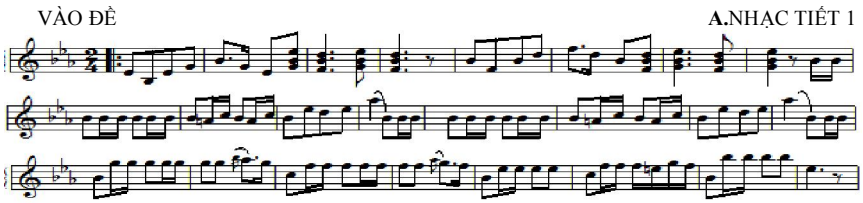
643. Về *cấu tạo* (facture) của từng đoạn quay về lại, có hai trường hợp:

1. Trường hợp *lần quay về lại lần thứ nhất* của một đoạn *kết thúc* dứt khoát trong *cung chính* của đoạn đó, điều làm cho nhạc tiết có *đặc tính đã hoàn tất*.
2. Trường hợp *lần quay về lại thứ nhất đó*, thay vì kết thúc dứt khoát, lại kết thúc bằng một *chuyển cung* rõ rệt nhiều hoặc ít, điều lúc nào cũng cho ấn tượng một *ngưng nghỉ chưa hoàn tất*.

644. Trong trường hợp thứ nhất, *lần quay về lại thứ nhất* chứa đựng một *nhạc tiết hoàn toàn*, *lần quay về lại thứ hai* thường khởi đầu với một *câu chen vào* (phrase épisodique) vài ô nhịp (thông thường nhất là tám hoặc mười sáu). Câu chen vào đó nhằm mục đích *đánh lạc chú ý* (faire diversion), rồi, chính là *nhạc tiết* của lần quay lại thứ nhất trở lại một lần thứ hai.

A. SELLENICK-*Richard Wallace*, Bước đôi cung *mi b trưởng*

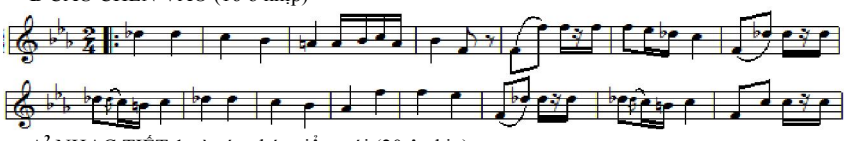
ĐOẠN MỘT (QUAY VỀ LẠI 1)



Quay về lại 24 ô nhịp (*Nhập đề* và *nhạc tiết*)

QUAY VỀ LẠI 2

B CÂU CHEN VÀO (16 ô nhịp)
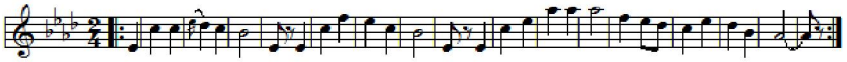


A² NHẠC TIẾT 1 và các phát triển mới (20 ô nhịp)
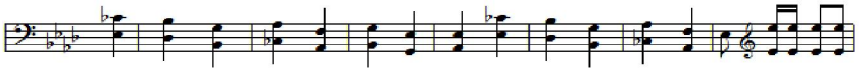


Quay về lại 36 ô nhịp *(Câu chen vào* và lặp lại *nhạc tiết 1*)

ĐOẠN HAI hoặc TRIO cung *la b* trưởng
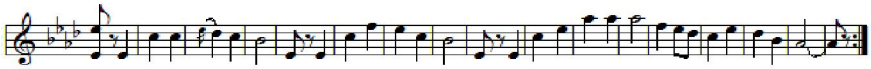
C QUAY VỀ LẠI 1-Nhạc tiết 16 ô nhịp



D QUAY VỀ LẠI 2 (8 ô nhịp chen vàocung *la b* thứ)



C^2 Lặp lại C (16 ô nhịp)
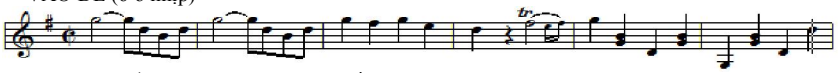


645. Trong trường hợp thứ hai, *lần quay về lại thứ nhất* không kết thúc trong *cung chính*, *lần quay về lại thứ hai* bổ túc cho nó, *kết quả tất nhiên không thể không có* (indispensable corollaire), và như thế, *hai lần quay về lại* tạo thành một *toàn thể không thể chia cắt* (un tout indissoluble).
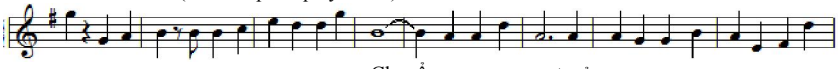
J. N. KRAL-*La Viennoise*, Bước đôi cung *sol trưởng*

ĐOẠN MỘT (QUAY VỀ LẠI 1) Khởi đầu bằng *sol*, kết thúc bằng *re*.

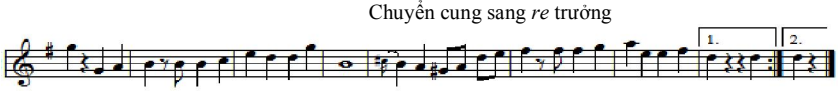
VÀO ĐỀ (6 ô nhịp)



A NHẠC TIẾT 1 (16 ô nhịp và quay về lại)
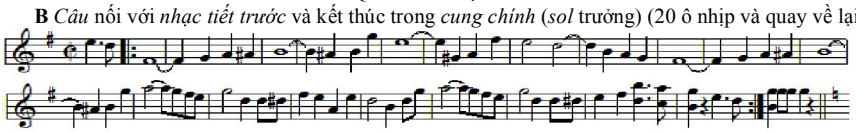


Chuyển cung sang *re* trưởng



QUAY VỀ LẠI 2

B *Câu* nối với *nhạc tiết trước* và kết thúc trong *cung chính* (*sol* trưởng) (20 ô nhịp và quay về lại)
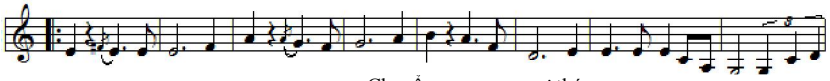


ĐOẠN HAI hoặc TRIO-*Do* trưởng, cung át âm
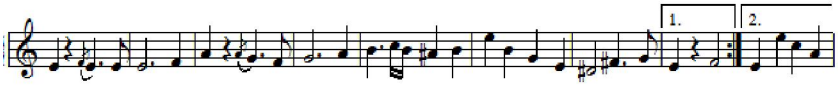
QUAY VỀ LẠI 1. Khởi đầu bằng *do* trưởng, kết thúc bằng *mi* thứ.

C NHẠC TIẾT MỚI (16 ô nhịp và quay về lại)
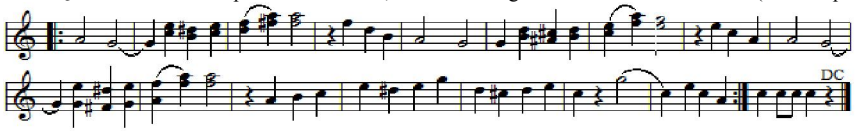
Do trưởng



Chuyển cung sang *mi* thứ



D QUAY VỀ LẠI 2 tiếp theo nhạc tiết **C,** trở về lại cung *do* ưu thế để kết thúc đoạn (16 ô nhịp và quay về lại)



CẤU TRÚC CỦA BƯỚC ĐÔI TRONG CÁC PHẦN KHÁC NHAU CỦA NÓ
(Facture du Pas Redoublé dans Ses Diverses Parties)

ĐOẠN MỘT

646. Như chúng tôi đã nói trên đây (số 639), *đoạn một* rất thường khởi đầu với vài ô nhịp *vào đề* trước khi tấn công vào *nhạc tiết thứ nhất* (Xem các ví dụ trước và sau đây).

647. *Nhạc tiết thứ nhất* này thường gồm *mười sáu ô nhịp* và với một tính chất dứt khoát (Xem *hai ví dụ* trước đây và *ví dụ* của số 655 dưới đây).

648. Tuy nhiên, đôi khi *nhạc tiết* này chỉ gồm *tám ô nhịp* (xem *Mascaret* tiếp theo sau, số 663), ngày trước nó gồm *ba mươi hai ô* (xem *Bước đôi* dựa trên **Aïda** số 657).

649. Người ta có thể chỉ *quay về lại nhạc tiết* mà thôi (Xem *La Viennaise* bên trên và *Mascaret* bên dưới).

650. Nhưng người ta cũng có thể *quay về lại toàn bộ*: vào đề và nhạc tiết (xem *Richard Wallace* và *Aïda*).

ĐOẠN HAI hoặc TRIO

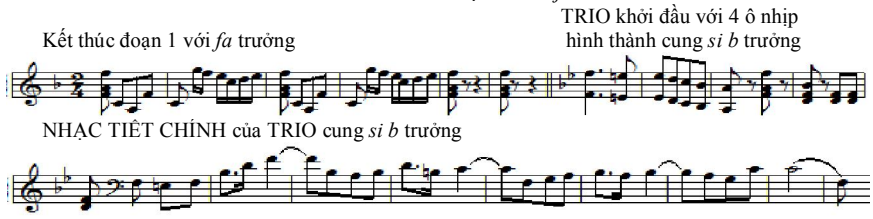
651. *Cung thể nổi bật* của *trio* gần như luôn luôn ở *quãng 4 đúng trên* hoặc *quãng 5 đúng dưới* của *cung chính* của tác phẩm (xem tất cả các ví dụ).

652. Nói chung, *nhạc tiết chính* của *trio* theo một *tiết tấu thong thả hơn* (plus large), một tính chất *du dương hơn* (plus chantant) nhạc tiết của *đoạn một*: đó chính là, một cách nào đó, đoạn *cantabile* của *bước đôi.*

653. *Cấu trúc* của *hai đoạn quay về lại* của *trio* cũng như cấu trúc của hai đoạn quay về lại của *đoạn một*, bỏ phần *vào đề* vì không còn lí do để tồn tại.

654. Nhưng, đoạn *vào đề* đó đôi khi được thay thế trong *đoạn hai* bằng một vài ô nhịp *chuyển mạch* hình thành một *cung mới*.

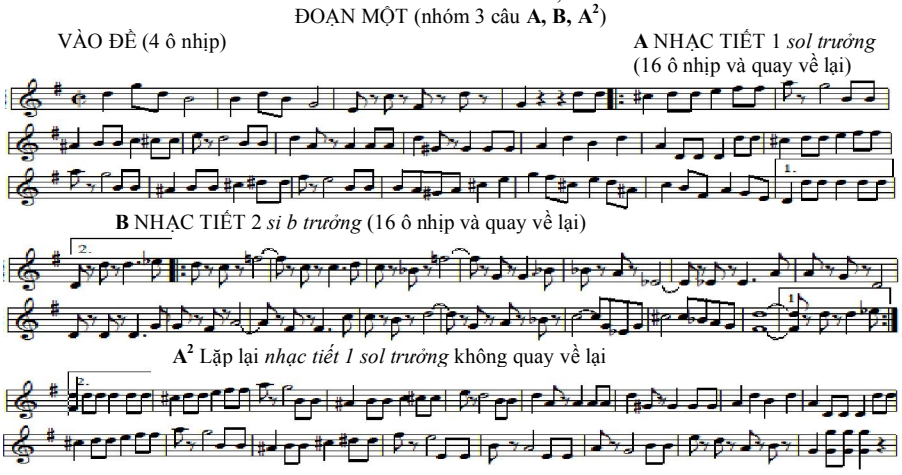
P. CLODOMIR-Bước đôi dựa trên *Si j'étais Roi.*



655. Nếu *dàn bài tổng quát* gồm chia từng đoạn thành *hai đoạn quay về lại* được dùng nhiều nhất trong *bước đôi* của các tác giả Pháp, chúng ta có thể nói *dàn bài* đó *không phải là dàn bài duy nhất* được sử dụng, cách riêng trong các tác phẩm cùng thể loại đến với chúng ta từ các tác giả nước khác.

Vì thế, nói ví dụ, *đoạn một* của *bước đôi* sau đây, nguyên từ *xứ Áo*, gồm một *nhóm ba câu* (**A, B, C**), mà *hai đoạn* có *đoạn quay về lại*, và *đoạn ba* (đơn giản chỉ *lặp lại đoạn một*) không quay về lại. Điều đó làm người ta nhớ lại chính là điều xảy ra trong phần lớn các *làn điệu khiêu vũ*: galop, polka, vv., xét chung *toàn diện* về chúng (số 552).

J. SCHRAMMEL-*Les Gardes-Nobles*, Bước đôi *Áo*.
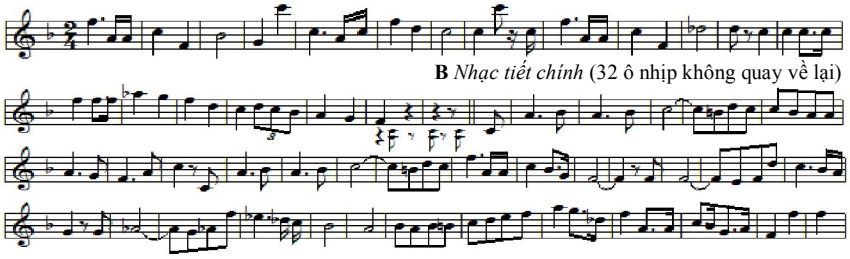


BƯỚC ĐÔI SÁNG TÁC DỰA TRÊN CÁC NHẠC TIẾT NHẠC KỊCH HOẶC CÁC NHẠC TIẾT KHÁC
(Pas Redoublés Composés sur des Motifs d'Opéras ou Autres)
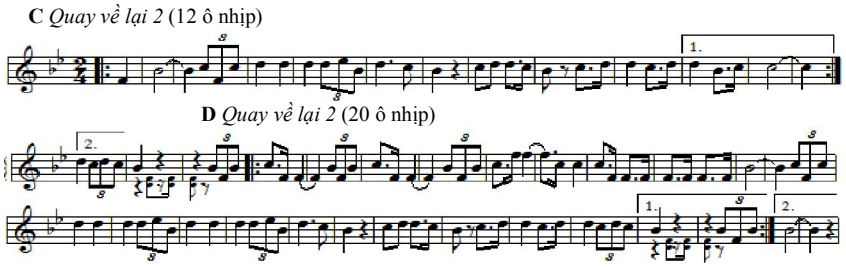
656. Với các bài *bước đôi* mà người ta sáng tác trên các *nhạc tiết* không phải cố ý (exprès) tạo ra (các nhạc tiết nhạc kịch hoặc các nhạc tiết khác), người ta có thể không luôn luôn tuyệt đối phải phù hợp với các dàn dựng mà chúng ta vừa nói đến.

657. Vì thế, trong bài *Bước đôi* sau đây, sáng tác trên các nhạc tiết của **Aïda**, *đoạn một* hoàn toàn được lấp đầy với *một câu vào đề hai mươi ô nhịp* và một nhạc tiết *ba mươi hai ô nhịp không quay về lại*.

B. WITTMANN-Bước đôi dựa trên ***Aïda*** của G. VERDI. Cung chính, *fa trưởng*.
ĐOẠN MỘT
A Câu 20 ô nhịp dùng làm *vào đề* cho *nhạc tiết chính*
VÀO ĐỀ



658. Về phần *trio*, nó vẫn như lệ thường gồm có *hai đoạn quay về lại*: nhưng đoạn quay về lại một chỉ có *mười hai ô nhịp*, đoạn hai có *hai mươi*, tất cả làm thành tổng cộng *ba mươi hai ô nhịp*, nghĩa là *tương đồng với hai đoạn quay về lại mười sáu ô nhịp mỗi đoạn*.



659. Ngược lại với những gì thành thói quen trong các *bài bước đôi* được sáng tác toàn bài (số 647) ở đây, chính trong *đoạn một* (Nhạc tiết **B**) mà ta có đoạn *cantabile* của tác phẩm, và trong *đoạn hai* hoặc *trio* mà ta có *nhạc tiết bùng lên* (motif éclatant) (**C, D**).

660. Hơn nữa, ngay cả trong các *bài bước đôi* được sáng tác dựa trên các *nhạc tiết nguyên thủy*, một sự *tự do nào đó* vẫn được dành cho các nhà sáng tác.

661. Người ta đôi khi có thể, nói ví dụ, như trong các *chuỗi luân vũ* (số 604), thay thế một *đoạn quay về lại* mười sáu ô nhịp bằng một *nhạc tiết* phát triển thành *ba mươi hai ô nhịp*, cách này cách khác đều *như nhau*.
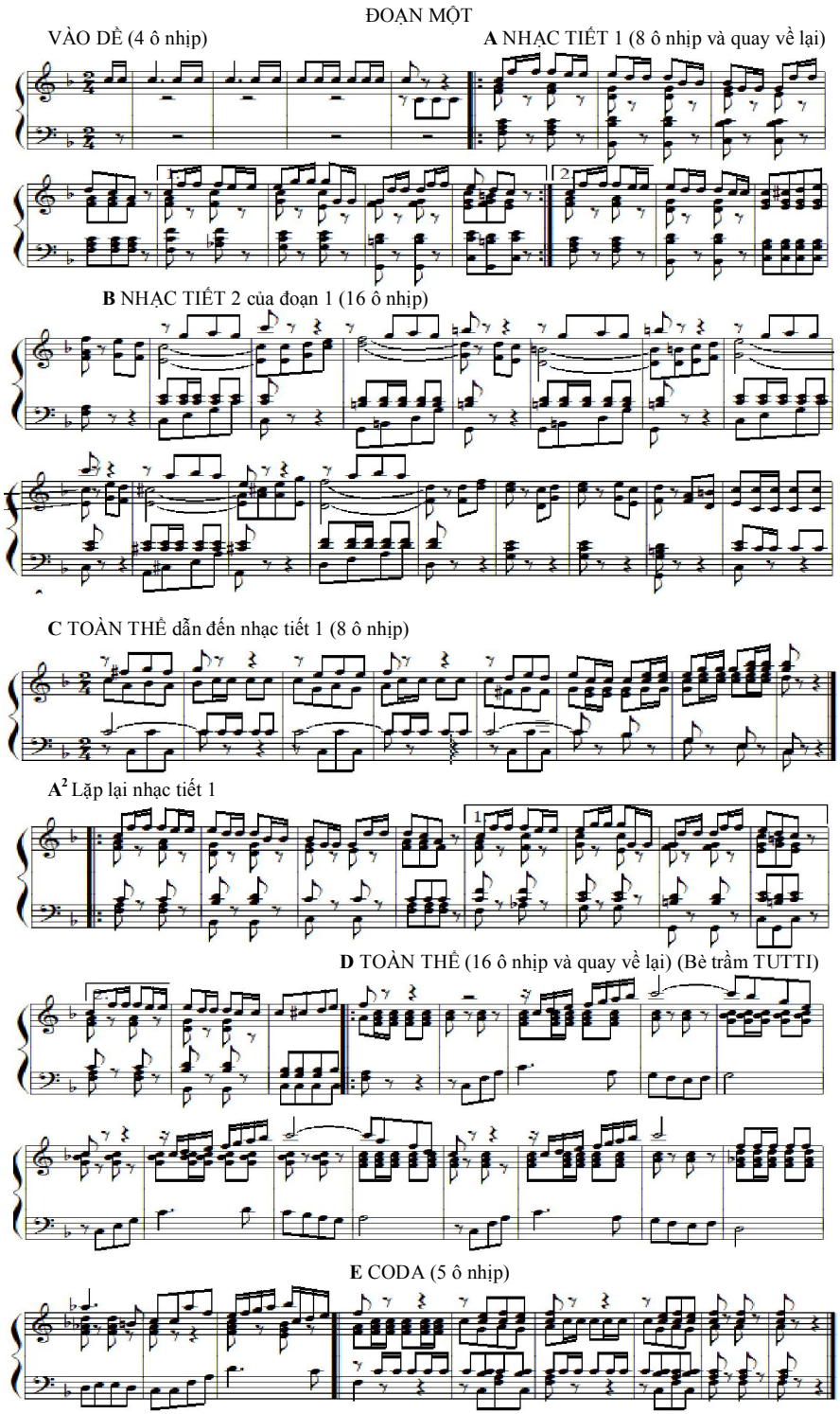
662. *Các điều khác tương tự* cũng đều được phép, tuy nhiên với điều kiện tiên quyết phải tuân giữ, trong *tất cả các phần* của bản nhạc, một *cân phương không chê trách được* cũng như một *tiết tấu minh bạch* và *dứt khoát*.

BƯỚC ĐÔI VỚI TOÀN THỂ CÁC BÈ TRẦM
(Pas Redoublés avec Tutti de Basses)

663. Giờ đây, đây là một trong các *bài bước đôi* mà chúng ta đã nói thoáng qua ở số 639, trong đó *toàn thể các bè trầm* được xen kẽ giữa các *nhạc tiết chính*.

GHI CHÚ-Trong các tác phẩm hiện đại hơn, người ta *rất dè dặt* với thể loại *toàn thể các bè trầm* này.

P. GLODOMIR-Op. 43, *Le Mascaret*, Bước đôi.
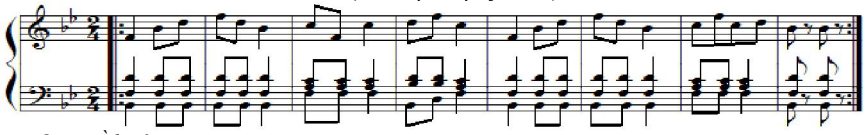


664. Bỏ ra ngoài các *đoạn toàn thể* đó, *đoạn một* này gồm *hai nhạc tiết* **A** và **B**, và *lặp lại* đoạn một.

665. Về đoạn *trio*, nó gồm có: 1. Một *nhạc đề mới* cho đoạn quay về lại thứ nhất; 2. Một *câu chen vào* và *lặp lại nhạc đề mới này* cho đoạn quay về lại thứ hai. Đó chính là cấu trúc quen thuộc (số 653).

ĐOẠN HAI hoặc TRIO
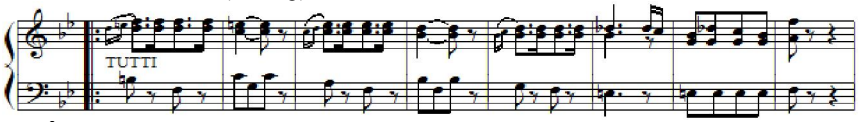
Quay về lại 1

F NHẠC TIẾT CHÍNH CỦA TRIO (8 ô nhịp và quay về lại)
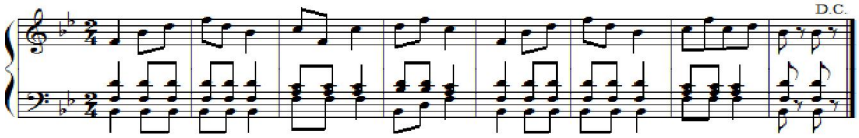


Quay về lại 2

G CÂU CHEN VÀO (8 ô nhịp)



F^{2} *Lặp lại* **F**



HẾT PHẦN HAI

(Đón đọc Phần ba về Thanh nhạc)