

THƯ VIỆN LEDUC

**LUẬN GIẢI
SANG TẠC ÂM NHẠC**

CỦA

EMILE DURAND

CỰU GIÁO SƯ NHẠC VIỆN QUỐC GIA
(TRAITÉ DE COMPOSITION MUSICALE par EMILE DURAND,
Ancien Professeur au Conservatoire National de Musique)

THU AN Trần Hữu Thuần dịch

(Ngày 6 tháng 8 năm 2012 bắt đầu)

ALPHONSE LEDUC VÀ CÔNG TI
Chuyên bản Âm nhạc
175, Đường St. Honoré – Paris
1947

PHẦN MỘT KHÁI NIỆM TỔNG QUÁT

LỜI NÓI ĐẦU

Khi ý niệm viết tác phẩm này đến với chúng tôi, chúng tôi chủ yếu nghĩ đến số lượng rất nhiều các nhạc sĩ muốn tham gia vào sáng tác, nhưng thiếu sự khuyến bảo chỉ dẫn của một bậc Thầy đủ tiêu chuẩn, cũng chẳng có chỉ dẫn nào để hướng dẫn họ trong các bài tập đầu tiên.

Tuy nhiên, sau khi cần nhắc cho đầu bằng cách tự đặt mình vào quan điểm của các tác phẩm nhẹ nhàng nhất, cần thiết phải đưa vào các khái niệm của chúng tôi một nền tảng chắc chắn, một phán đoán nghiêm chỉnh, chúng tôi đi đến kéo dài ra: một phần, về âm nhạc cổ điển, trong những gì liên quan đến phần nhạc khí (partie instrumentale); phần khác, về âm nhạc ca kịch (musique d'opéra) trong những gì liên quan đến phần thanh nhạc (partie vocale).

Kết quả theo chiều hướng được đưa ra đó cho công việc của chúng tôi, luận giải này có thể hữu ích, không chỉ cho các nhạc sĩ mà chúng tôi nói đến bên trên, mà còn cho những ai, may mắn hơn, đã có các bài học với các giáo sư tài năng.

Lí do là sẽ tìm thấy ở đây, nhiều thông tin và nhận xét đã không được chú ý đến trong việc hướng dẫn bằng miệng.

Chúng tôi đã chọn âm nhạc ca kịch làm nền tảng cho phần thanh nhạc là vì nó cung cấp cho chúng tôi, gần như thể, tất cả các thể loại chúng tôi cần đến, không chỉ về sáng tác các tác phẩm tương tự dành cho nhà hát, mà còn các tác phẩm lãng mạn, êm dịu, song ca, tam ca, ca đoàn, vv., dành cho hòa nhạc (concert) và thính phòng (salon).

Chúng tôi đã chia công việc chúng tôi thành ba phần:

Phần một về các khái niệm tổng quát áp dụng được cho cả thanh nhạc cũng như khí nhạc: thành tố của giai điệu, kết cấu của câu, ngừng tiết (cadence), chuyển động (modulation), áp dụng một số luật hài thanh vào sáng tác, vv. và vv.

Phần một này kết thúc bằng một chương quan trọng về tấu khúc (fugue) và hát đuổi (canon); những gì người ta nói có thể được viết hoặc cho hai giọng, hoặc cho nhạc cụ có phím: orgue hoặc piano, hoặc cho nhiều nhạc cụ.

Phần hai được tập trung cách riêng vào âm nhạc nhạc khí: sonate, bốn nhạc cụ, biến khúc (fantaisies), nhạc phẩm thể loại (morceaus de genres), âm nhạc khiêu vũ và âm nhạc quân đội.

Trong Phần ba, chúng tôi chủ yếu tập trung vào những gì liên quan đến thanh nhạc (musique de chant): giọng, luật vần (prosodie), lời ca, chấm câu, tác phẩm ca kịch và ca kịch hài (kể cả nhạc mở đầu [ouverture]), nhạc thính phòng, ca đoàn orphéon và âm nhạc tôn giáo.

Sở dĩ chúng tôi đặt âm nhạc nhạc khí trước thanh nhạc là vì ít có luật lệ liên quan đến phần trước không quan trọng ít nhiều cho phần sau; trong khi những gì liên quan đến các giọng, luật vần, hòa hợp của nhạc với lời, vv., chúng ta có thể nói đều không cần thiết cho sáng tác thuần túy cho nhạc khí.

Vì sự phong phú về tài liệu chứa đựng trong bộ sách này, (gồm không dưới 1.128 trích đoạn đi theo hơn 600 ví dụ), chúng tôi đưa ra một mục lục (các tr. cuối sách) nhằm để tra cứu dễ dàng các tài liệu người ta muốn nghiên cứu.

Chúng tôi không muốn kết thúc lời nói đầu này mà không nồng nhiệt cảm ơn bà goá phụ Girod và các ông bà Baudoux & Công ti, Evette & Schaeffer, Gallet, Bose, Choudens, Costallat & Công ti, Le Beau, Legouix, Lemoine & Công ti, Maquet, Margueritat, Noël, Pinatel, và E. Salabert đã vui lòng cho chúng tôi in làm ví dụ các trích đoạn tác phẩm mà họ là người giữ bản quyền.

Chúng tôi rất tiếc đã không xin được phép để đưa vào bất cứ ví dụ nào trích từ các ca kịch của AUBER và của MEYERBEER; điều đó đã không cho phép chúng tôi nói lên lời kính trọng hai bậc Thầy tài danh, mà chúng tôi hết lòng ngưỡng mộ.

Emile DURAND

Vài hàng của người dịch:

Chúng tôi mạo muội dịch tác phẩm này của Cố Giáo sư Emile Durand của Nhạc viện Pháp, một tác phẩm đã giúp chúng tôi lúc học hỏi về sáng tác hiểu thêm nhiều điều không hiểu rõ qua bài giảng của các vị thầy, hoặc các thầy đã không có thì giờ để nêu lên hết.

Tác phẩm được viết cách rõ ràng, với nhiều thí dụ rút ra từ tác phẩm của các bậc tài danh, chúng tôi nghĩ rất hữu ích cho việc nghiên cứu.

Vì khả năng giới hạn, chúng tôi không tránh khỏi sai lầm. Chúng tôi vô cùng biết ơn kính xin quý vị dạy bảo để chúng tôi sửa chữa các khiếm khuyết.

Thu An Trần Hữu Thuần.

EMILE DURAND—LUẬN GIẢI SÁNG TÁC ÂM NHẠC

DẪN NHẬP

A. Sáng tác âm nhạc là một nghệ thuật, như tất cả các nghệ thuật khác, có các qui tắc các khái niệm, các luật, mà không thể tùy tiện và đã không được đặt ra cho vui.

Nhờ nghiên cứu tác phẩm các bậc Thầy, nhờ phân tích chúng, nhờ mổ xẻ chúng cách này cách khác, mà các nhà lí thuyết mọi thời đại, kết hợp với kinh nghiệm cá nhân của họ, đi đến thiết lập một loạt các giáo điều (corps de doctrines) mặc dù không có tính chất tuyệt đối của các khoa học chính xác, cung cấp một nền tảng vững chắc cho việc dạy dỗ.

Các luật này, các khái niệm này, không phải là tác phẩm của một người: đó là tác phẩm của hàng thế kỉ, nếu chẳng đem chút tài năng nào cho người chẳng có chút tài năng, sẽ mạnh mẽ giúp cho những ai đã có các khả năng cần thiết muốn dẫn thân vào việc sáng tác.

Tận dụng kinh nghiệm thu thập được từ các người đi trước, sự dạy dỗ tốt giúp người như thế loại bỏ nhiều dọ dẫm, nhiều mệt mỏi, nhiều thất vọng, giúp dành được thì giờ quý báu, và hướng dẫn người đó, trực tiếp và chắc chắn, đi đúng đường.

Dĩ nhiên, có các ý niệm âm nhạc mà thôi không đủ để trở thành một người sáng tác hay. Phải biết lựa chọn trong số các ý niệm đó: từ khước ý này và chấp nhận ý khác; nối kết các ý niệm đó lại với nhau; sắp xếp chúng, phát triển chúng, đưa cho chúng một dạng thức chính xác, làm cho chúng thích đáng với chủ đề người ta luận giải, làm nổi bật tính chất phù hợp với chủ đề; và nếu liên quan đến thanh nhạc, thêm vào đó còn phải tuân theo luật lệ về vần điệu tốt, về một cảm xúc tốt.

B. Trước khi dẫn thân vào sáng tác, cần chuẩn bị bài học, nghe và nghiên cứu lí luận danh tác của các thời đại và các trường phái; bởi vì, chính việc tự trang bị âm nhạc tốt cho đầu óc mà người ta phát triển trí tưởng tượng và lòng ưa thích, gu (goût) trong chính họ.

C. Đồng thời, cũng không thể thiếu việc nghiên cứu nghiêm chỉnh phần hòa âm nhằm có thể viết đúng mọi tư duy âm nhạc xuất hiện trong tâm trí.

D. Trong thực tế, không cần phải là một nhà hòa âm siêu việt để viết thuận lợi các sáng tác nhẹ nào đó; tuy thế, ngay trong các tác phẩm đơn giản nhất, người sáng tác rèn nghề luôn luôn tự cho thấy qua sự cô đọng và duyên dáng của nét giai điệu, sự phong phú của hòa âm, và sự thuần khiết của bài viết.

E. Về phần sáng tác lí tưởng, biết các nguyên lí hay đúng mà thôi tự chúng chưa đủ; còn cần phải, và trên tất cả, hiểu được tinh thần, và có đủ gu để tùy theo trường hợp đưa ra một áp dụng phán đoán; vì, chúng tôi lặp lại, sáng tác âm nhạc không thể tự đặt mình lệ thuộc gay gắt với luật lệ tuyệt đối của một khoa học chính xác, âm nhạc là một nghệ thuật đầy tùy tiện, tưởng tượng (fantaisie), không thể không vượt qua một sự tự do nào đó, và như thế, cũng không thể ép mình vào sự cứng nhắc của các luật lệ chặt chẽ.

Vì thế, khi nghiên cứu, phải tùy thuộc vào tinh thần hơn là vào văn tự của các luật lệ sáng tác.

ÂM NHẠC SO SÁNH VỚI CÁC NGHỆ THUẬT KHÁC

F. Cũng như tất cả các tác phẩm nghệ thuật hoặc văn chương khác, một sáng tác âm nhạc phải có một ý nghĩa, một dạng thức, một tính chất (caractère).

Giáo sư danh tiếng BARBEREAU so sánh âm nhạc với kiến trúc, và quả thực, cho dầu điều đó có thể làm ngạc nhiên người mới vào nghề, hai nghệ thuật này, rất khác biệt về tinh túy lại có nhiều tương quan về dạng thức, cấu trúc (coupe) và sự hài hòa cân đối. (Trong cuốn sách nhan đề: Harmonie et Mélodie, ông SAINT-SAËNS nói, tr. 28: “Âm nhạc là một kiến trúc về âm thanh.”).

G. Người ta cũng thường so sánh âm nhạc với hội họa, vì cũng như hội họa, âm nhạc bao gồm nét vẽ (giai điệu) và màu sắc (hòa âm).

H. Nhưng âm nhạc trên hết là ngôn ngữ về tình cảm, và vì thế, hoàn toàn so sánh được với văn chương thơ phú.

Cũng như bài văn bài thơ, âm nhạc bao gồm các câu và các phân đoạn; cũng như thế, âm nhạc đòi hỏi sự trong sáng hoặc chính xác, sự thuần khiết hoặc đúng đắn, sự tự nhiên mà không nhằm chán, sự đa dạng trong hiệp nhất, vv.

I. Như thơ phú, và còn cần thiết hơn, âm nhạc đòi buộc nhịp (mesure), tiết tấu (rythme), cân phương (carrure).

J. Trong văn bản thơ phú, thông thường hơn cả, người ta tiến hành hàng loạt câu thơ bốn, sáu, tám hoặc mười chữ cùng kích cỡ để diễn tả một tư duy: có khi là các câu thơ ngắn bốn, năm hoặc sáu vần; khi thì các câu dài tám, mười hoặc mười hai vần.

Trong âm nhạc, các câu phân chia đều đặn bằng các loạt bốn, sáu, tám và mười hai ô nhịp cùng kích cỡ. Có các ô nhịp ngắn, ví như $3/8$, $2/4$, $6/8$; có các ô nhịp dài như $3/2$, $9/4$, $12/8$, $12/4$, vv.

K. Cuối cùng, âm nhạc có chấm câu: dấu lặng và ngưng tiết (cadence); cũng có các kết nam (masculine) hoặc kết nữ (féminine)

KHÁI NIỆM TỔNG QUÁT

VỀ MỘT SỐ CHUYÊN NGỮ HOẶC TỪ NGỮ KỸ THUẬT VÀ Ý NGHĨA CỦA CHÚNG

(De Certains Termes ou Mots Techniques et Leur Signification)

Trước hết mọi điều, và để người đọc hiểu rõ hơn, chúng tôi tin sẽ hữu ích nếu giải thích ý nghĩa chính xác mà chúng tôi đã đưa cho một số ngôn từ (termes), một số từ ngữ kỹ thuật (mots techniques), thường xuất hiện trong tác phẩm này.

Ô NHỊP VÀ TIẾT TẤU

(Mesure et Rythme)

1. Các từ ngữ ô nhịp (mesure) và tiết tấu (rythme) mà người ta thường dùng lẫn lộn, không hoàn toàn có ý nghĩa giống nhau.
2. Ô nhịp chính là sự phân chia độ dài của một bản nhạc thành các phần bằng nhau, mỗi phần có hai, ba, bốn phách bằng nhau (temps égaux).
3. Các kết hợp khác nhau của nốt nhạc và các dấu lặng người ta có thể đưa vào trong ô nhịp làm thành điều được gọi là tiết tấu (rythme).
4. Vậy ô nhịp phục vụ như là khung (cadre) của tiết tấu; và trong khung đều đặn, đồng dạng (uniforme) này người ta có thể đưa vào các tiết tấu đa dạng (variés) nhất, khác biệt nhau (dissemblables) nhất.
Như thế, nói ví dụ, trong một ô nhịp đơn có bốn phách, người ta có thể đưa vào vô số các tiết tấu khác biệt mà các tiết tấu sau đây chỉ có thể cho thấy một ý niệm rất yếu ớt.

CÁI 16 Ô NHỊP có tiết tấu khác nhau



CÂN PHƯƠNG

(Carrure)

5. Từ ngữ cân phương (carrure) được áp dụng cho cấu trúc các câu (structure des phrases) trong những gì liên quan đến sự cân đối (proportions) giữa các chi câu (membres).
6. Cân phương của câu là tốt khi các chi câu tạo thành cân đối đều đặn, cân bằng đều đặn.
7. Cân phương kém, câu què quặt khi các chi câu không cân đối đều đặn, các ngưng tiết (cadences) đặt vụng về, và vì thế mất cân bằng (aplomb).
Về sau (số 126 và tiếp theo) người ta sẽ thấy sự cân đối mà các chi câu khác nhau của một câu phải có tùy theo chiều kích (dimensions) của nó.

DẠNG THỨC

(Forme)

8. Kết cấu (contexture) của một bản nhạc, một phân đoạn hoặc ngay cả của một câu đều có thể diễn đạt bằng từ ngữ Dạng thức (Forme): dạng thức một câu, dạng thức một bản nhạc.

CÂU NHẠC, CHI CÂU VÀ PHÂN ĐOẠN

(Phrase, Membre de phrase et Période)

9. Một câu nhạc là một loại giai điệu (mélodique) hoặc hòa âm (harmonique) (nếu không phải cả hai) cho ra một ý nghĩa hoàn tất ít hoặc nhiều, và kết thúc bằng một ngưng nghỉ (repos), bằng một ngưng tiết hoàn toàn (cadence parfaite) ít hoặc nhiều. (Xem số 27 và tiếp theo, chương về ngưng tiết).

10. Một câu có thể gồm nhiều chi câu: mỗi chi câu kết thúc thông thường bằng một ngừng tiết hoặc một nửa ngừng tiết (demi-cadence) được định rõ ít hoặc nhiều.

CÂU CÓ 4 Ô NHỊP, tạo thành bởi HAI CHI CÂU, mỗi chi 2 ô nhịp

MENDELSSOHN – Romance không lời

CHI CÂU 1 CHI CÂU 2

11. Tuy nhiên, đôi khi, một chi câu được xây dựng hoàn toàn trên chỉ một hợp âm duy nhất không làm thành một ngừng tiết hòa âm (cadence harmonique).

CÂU CÓ 8 PHÁCH mà chi câu thứ I không làm thành NGỪNG TIẾT

WEBER – Mời vào valse

CHI CÂU THỨ I CHI CÂU THỨ II

12. Nhiều câu phụ thuộc vào nhau mà ý nghĩa nằm lơ lửng cho đến chỗ nghỉ chung cuối cùng làm thành những gì người ta gọi là một phân đoạn (période).

PHÂN ĐOẠN 28 Ô NHỊP do NHIỀU CÂU LÂM THÀNH phụ thuộc vào nhau

HUMMEL – Sonate en Mi♭, Op. 13

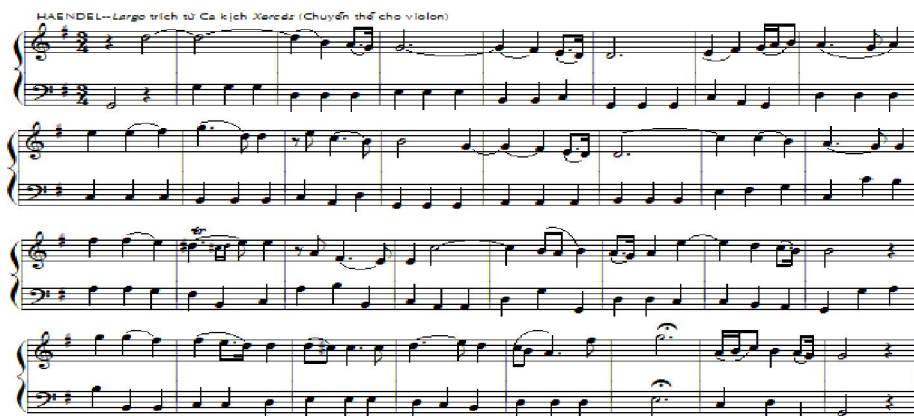
13. Nhưng người ta cũng gọi tên là phân đoạn một tập hợp các câu cho dầu từng câu ít nhiều mang ý nghĩa trọn vẹn nhưng bổ túc cho nhau, và cách nào đó nối kết (inhérentes).

BEETHOVEN—PHÂN ĐOẠN GỒM 3 CÂU trích từ Sonate Op.2, No.2



14. Cuối cùng, một câu phát triển gồm nhiều chi câu mà sự góp mặt tạo thành một ý nghĩa đầy đủ có thể được xem như đang tự mình tạo thành một phân đoạn. Cũng nói thêm, mặc dầu có những phân đoạn giống như là những câu nhưng bên trong có các chiều kích rất khác nhau, tùy theo dạng thức và tính quan trọng của bản nhạc chúng thuộc về.

CÂU 32 Ở NHỊP làm thành một PHÂN ĐOẠN



CÂU NGẮN VÀ NGẮT CÂU (Incise et Césure)

15. Một chi câu đôi khi có thể được chia ra thành hai hoặc ba phần nhỏ (parcelles) thường bằng nhau mà chúng tôi gọi bằng từ ngữ câu chen vào (incise), chuyên ngữ có nghĩa là “câu nhỏ mang một ý nghĩa từng phần (sens partiel), và nhập vào ý nghĩa toàn phần của phân đoạn mà nó là một thành phần.”

16. Cũng vậy, chúng tôi vay mượn từ vựng thi ca, từ ngữ ngắt câu (césure) để chỉ chỗ ngưng nghỉ nhỏ này, khi dài khi ngắn, đôi khi phân chia hai chi câu hoặc hai chi đoạn, lúc đó không có ngưng tiết hòa âm.

CHI CÂU 4 Ở NHỊP, chia thành 2 chi đoạn, mỗi chi 2 ở nhịp

MOZART—Don Giovanni, Kết cảnh 1





NÉT NHẠC, NHẠC TIẾT, NHẠC ĐỀ, CHỦ ĐỀ
(Dessin, Motif, Sujet, Thème)

17. Người ta gọi là nét nhạc (dessin) sự uốn chuyển giai điệu (contour mélodique) của một câu, một dáng dấp, một phần nhạc nào đó, bất kì lớn nhỏ.

Người ta nói: nét nhạc của một bè nào đó, nét nhạc của phần đệm, nét nhạc của ban hòa tấu, vv.

18. Một câu có nét nhạc hay (bien dessinée) là một câu mà nét giai điệu trong sáng, chính xác, duyên dáng, hài hòa.



19. Người ta gọi là nhạc tiết (motif) toàn bộ điệu nhạc (air) hoặc nét giai điệu (dessin mélodique) nổi bật (prédominant) trong một bản nhạc.



20. Người ta gọi nhạc đề (sujet) hoặc chủ đề (thème) nhạc đề chính của một tấu khúc (fugue) hoặc của tất cả các bản nhạc khác mà ý niệm đầu tiên được phát triển.

Từ nhạc tiết (motif) của một vài ô nhịp, một số bậc thầy đã có thể sáng tác thành các bản nhạc đầy đủ hoàn toàn và hấp dẫn nhất nhờ vào sự phát triển tài năng mà họ rút ra từ chủ đề hoặc nhạc đề đó.



21. Thông thường, người ta dùng từ ngữ chủ đề (thème) để nói đến điệu nhạc (air), nói chung đơn giản và ngắn, dựa trên đó người ta tạo thành các biến tấu (variations).

Người ta nói không phân biệt, điệu nhạc biến tấu (air varié) hoặc chủ đề biến tấu (thème varié).

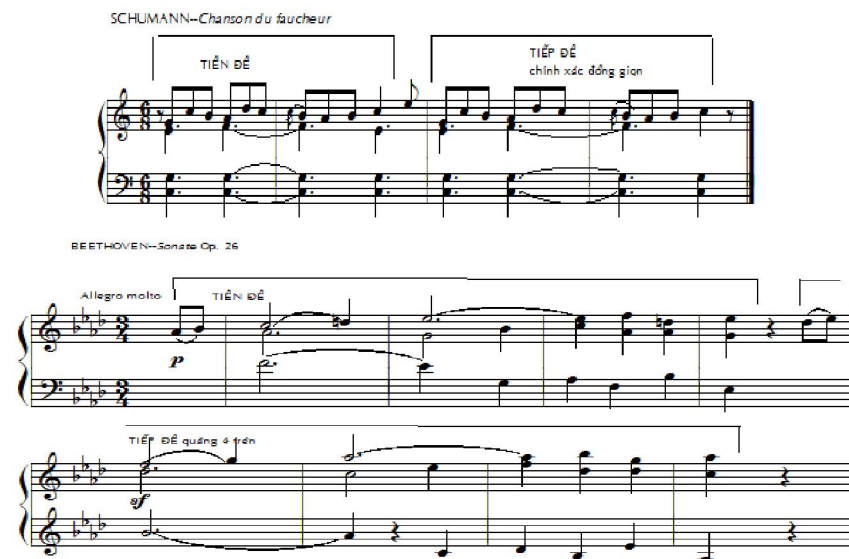


TIỀN ĐỀ, TIẾP ĐỀ hoặc HỌA ĐỀ (Antécédent, Séquence ou Conséquent)

22. Người ta gọi là tiền đề (antécédent) phần thứ nhất của một ý niệm âm nhạc (pensée musicale).

23. Người ta gọi là tiếp đề (séquence) hoặc họa đề (conséquent) mỗi phần tiếp theo phần thứ nhất, vì đó là kết quả, sự phát triển theo logic, và bổ túc cho ý niệm đã khởi đầu.

24. Một tiếp đề chính xác (séquence exacte) là tiếp đề lặp lại chính xác nét giai điệu của tiền đề theo một quãng nào đó.



25. Tiếp đề tự do (séquence libre) là tiếp đề mà nét nhạc khác với nét nhạc của tiền đề.



26. Tiếp đề hỗn hợp (séquence mixte) là tiếp đề lặp lại gần đúng, nhưng không từng chữ một, nét nhạc của tiền đề.

MOZART-2d Menuet của Sonata cung Mi♭ trưởng

NGỪNG TIẾT HÒA ÂM VÀ GIAI ĐIỆU (Cadences Harmoniques et Mélodiques)

27. Từ cadence (ngừng tiết) xuất từ động từ Ý cadere nghĩa là rơi xuống, ngã xuống. Áp dụng vào âm nhạc, từ này có nghĩa phần cuối của một câu (chute de la phrase). Nó cũng áp dụng được cho sự chấm dứt (terminaison) của một chỉ câu.

28. Có nhiều cách để chấm dứt một câu hoặc một chỉ câu, tùy theo người ta muốn cho nó một ý nghĩa đủ nghĩa nhiều hay ít.

Từ đó, nhiều thể loại ngừng tiết, người ta chia ra làm hai loại chính: ngừng tiết kết luận (cadences de conclusion) và ngừng tiết lơ lửng (cadences de suspension).

29. Chỉ có hai loại ngừng tiết kết thúc:

1. Ngừng tiết hoàn toàn (cadence parfaite):

2. Ngừng tiết chéo (cadence plagale):

30. Người ta phân biệt bốn loại ngừng tiết lơ lửng:

1. Ngừng tiết không hoàn toàn (imparfaite):

2. Ngừng tiết gãy (rompue):

2. Ngưng tiết lánh (évitée):



4. Nửa ngưng tiết (demi-cadences):



31. Phần lớn các ngưng tiết có thể mang các dạng thức khác nhau. Tuy nhiên, ngưng tiết hòa âm hoàn toàn (cadence harmonique parfaite) không bị biến cải (modifiée) mà không làm mất uy lực, tính chất kết luận của nó, điều làm cho nó thành không hoàn toàn nhiều hay ít.

NGƯNG TIẾT HOÀN TOÀN

(Cadence Parfaite)

32. Điều làm thành ngưng tiết hòa âm hoàn toàn (cadence harmonique parfaite) chính là chuyển động của bè trầm đi từ át âm (dominante) đến chủ âm (tonique), từng nốt trong các nốt nhạc đó có một hợp âm nền, đó là hợp âm hoàn toàn hoặc hợp âm bậc bảy trong hợp âm át, hợp âm hoàn toàn trong hợp âm chủ.



33. Phần lớn các bản nhạc kết thúc với ngưng tiết hoàn toàn vì trong số các ngưng tiết, ngưng tiết này cho câu nhạc ý nghĩa hoàn tất nhất, trọn vẹn nhất.

34. Nhưng, để một ngưng tiết có thể tuyệt đối hoàn toàn, để nó có được ý nghĩa một kết luận tích cực, dứt khoát, giai điệu chi phối (mélodie prédominante) (thường là bè 1) cần thiết phải kết thúc, cũng như bè trầm, với chủ âm.

35. Trong ngưng tiết hoàn toàn, có ba cách về chủ âm ở bè 1:

1. Nốt cảm âm đi lên nửa cung:



2. Nốt thượng chủ âm (sus-tonique) đi lên một cung:



3. Nốt át âm đi lên quãng 4 hoặc đi xuống quãng 5:



Ba nốt này lần lượt đi trước chủ âm trong ngưng tiết hoàn toàn, như rồi sẽ thấy, đều là các nốt của hợp âm hoàn toàn của át âm.



36. Nếu một trong hai bè chính (bè trầm hoặc giai điệu chi phối) chấm dứt với quãng ba hoặc quãng năm của chủ âm (và với mạnh mẽ nhất, nếu cả hai bè đều chấm dứt như thế), ý nghĩa của ngưng tiết đó sẽ ít nhiều bị yếu đi; điều làm cho nó thành không hoàn toàn nhiều hay ít.

NGỪNG TIẾT KHÔNG HOÀN TOÀN (Cadences Imparfaites)

37. Ngừng tiết không hoàn toàn tiêu biểu nhất là ngừng tiết mà bè trầm chấm dứt với nốt trung âm (mediante) của hợp âm bậc sáu, và bè một với nốt át âm (dominante) (các ví dụ 1).

(Cùng ví dụ cung DO thứ bằng cách đổi thành mi giáng)

38. Ngừng tiết giai điệu không hoàn toàn (mélodique imparfaite) tìm thấy trong các trường hợp sau:

1. Khi một câu đến cuối với hợp âm chủ âm lặp lại ngay lập tức, với ít nhiều chính xác, và người ta không muốn ngay lần thứ nhất cho nó một ý nghĩa chấm dứt hoàn toàn, dành ý nghĩa này cho lần thứ hai:

Ví dụ trích từ *Solfèges* của E. DURAND.
a là ngừng tiết bị bỏ trên làm thành không hoàn toàn

2. Xem như là chấm dứt của một trong các chi câu đầu tiên của một câu (Trong trường hợp này nó có giá trị tương tự một nửa ngừng tiết. Xem bên dưới, số 45)

3. Khi, đến cuối một bản nhạc hoặc chỉ là một phân đoạn người ta muốn có ngừng tiết kết thúc (cadence finale) mà không phải là chấm dứt để tiếp theo (finir de suite).

E. DURAND - *Solfèges élémentaires*

39. Tuy nhiên, đôi khi có lúc người ta chấm dứt một bản nhạc bằng quãng 3 hoặc quãng năm của chủ âm ở bè trên chỉ phối.

Các thể loại chấm dứt giai điệu (terminaisons mélodiques), làm cho ngưng tiết hoàn toàn thành một ngưng tiết không hoàn toàn, có thể có lí do tồn tại của chúng:

1. Trong ca khúc (musique de chant), khi cần đưa ra diễn cảm của lời ca nào đó mang ý nghĩa thán phục hoặc câu hỏi; hoặc mang tính chất bí ẩn hoặc mơ mộng đưa lại tinh thần hồi hộp lơ lửng đối nghịch lại với một kết luận dứt khoát.

2. Trong âm nhạc nhạc cụ, khi người ta muốn diễn tả các điều trên mà không dùng đến ngôn từ.

The image shows two musical score examples. The first example is titled 'MASSENET--Hérodiade. Air de Salomé' and shows a vocal line with lyrics 'Pro-phé-te bien ai-mé, pu-le-ja vi-vre sans toi!' and a piano accompaniment. The second example is titled 'MENDELSSOHN--Romance sans parole' and shows a piano piece. Both examples illustrate 'Chấm dứt với quãng 3' (Ending with interval 3) and 'Chấm dứt với quãng 5' (Ending with interval 5).

40. Nhưng sẽ phạm lỗi nếu chấm dứt mơ hồ như vậy một câu có ý nghĩa khẳng định dứt khoát, ví dụ như:

trên lời ca của Jean de Paris
“Cette auberge est à mon gré,
M’y voici, j’y resterai.”

hoặc trên các lời ca này của Mousquetaires de la Reine
“On vous trompe, j’en fais serment.”

Diễn tả của hai câu trên nghiêm chỉnh gọi lên một ngưng tiết hoàn toàn tuyệt đối mà các tác giả đã không bỏ qua khi sử dụng.

The image shows two musical score examples. The first example is titled 'BOIELDIEU' and shows a vocal line with lyrics 'Cette au-ber-ge est à mon gré, M'y voi-ci, j'y res-te-rai.' and a piano accompaniment. The second example is titled 'HALÉVY' and shows a vocal line with lyrics 'On vous trom-pe, j'en fais ser-ment.' and a piano accompaniment. Both examples illustrate 'Ngưng tiết hoàn toàn' (Complete section stop).

NGỪNG TIẾT GÃY và NGỪNG TIẾT LÁNH (Cadence Rompue et Cadence Évitée)

41. Ngưng tiết hòa âm gãy là ngưng tiết xảy ra khi hợp âm của chủ âm ngay lập tức tiếp theo với hợp âm của bậc 2, bậc 4 hoặc bậc 6; thông thường nhất là với bậc 6.

The image shows three musical score examples illustrating 'với bậc 2' (with degree 2), 'với bậc 4' (with degree 4), and 'với bậc 6' (with degree 6). Each example shows a piano piece with a specific harmonic progression. The first example is labeled 'đảo bậc 2' (degree 2 inversion), the second is labeled 'đảo bậc 4' (degree 4 inversion), and the third is labeled 'đảo bậc 6' (degree 6 inversion).

42. Ngưng tiết lánh là ngưng tiết xảy ra khi hợp âm của chủ âm tiếp theo với một hợp âm chuyển giọng (accord modulante) nào đó, thuận (consonant) hoặc không thuận (dissonant).

CHUYỂN GIỌNG ----- Do trưởng, âm nguyên thủy la thứ, âm nguyên thủy

số trưởng la thứ fa trưởng ré thứ mi trưởng/thứ ré thứ

V V V V V V

43. Giống như ngưng tiết không hoàn toàn, ngưng tiết gãy và ngưng tiết lánh thường tìm thấy cuối một câu hoặc một chi câu khi người ta không muốn cho nó một ý nghĩa chấm dứt.

BEETHOVEN--Sonata, Op. 10, No. 3

Ngưng tiết gãy Ngưng tiết hoàn toàn

A. THOMAS--Le Tynel, Ca đoàn không phụ đệm

Ngưng tiết lánh Ngưng tiết lánh Ngưng tiết hoàn toàn

44. Ngưng tiết gãy và ngưng tiết lánh có đặc điểm làm gãy ý nghĩa âm nhạc một cách không mong đợi (inattendue).

Ngưng tiết như vậy cho ra một tác dụng hồi hộp; chủ yếu sử dụng trong âm nhạc mà bản chất là kịch tính, thanh nhạc hoặc nhạc khí như nhau.

HÉROLD--Zampa, Tam ca của cảnh 1
Vivace

Vivace Tenez, là - bas, Vo-yez-vous pas, Ce long man -

tesu Ce grand cha - peu Et ce re - gard é - tin-ce - lanté

Ngưng tiết gãy Ngưng tiết hoàn toàn

HÉROLD--Zampa, Kết của cảnh 2

cresc. cresc. cresc.

VERDI--Aida, Cảnh 2, Màn 1

Violoncelle

NỬA NGỪNG TIẾT (Demi-Cadence)

NGỪNG TIẾT VỚI ÁT ÂM (Cadence à la Dominante)

45. Phần cuối của bè trầm (chute de la basse) ở bậc 5 chứa đựng một trong các hợp âm nền tảng: 5, 7+ hoặc 9/7+ tạo thành ngưng tiết với át âm, cách nào đó ra khỏi hợp âm đi trước nó.

Ngưng tiết này, chỉ là một ngưng nghỉ tạm thời, thường để đánh dấu phân nửa câu hoặc phân đoạn; từ đó, tên gọi nửa ngưng tiết có nghĩa là ngưng tiết của nửa câu hoặc nửa phân đoạn.



46. Ngưng nghỉ này với át âm đôi khi được dẫn với một chuyển động (ít nhiều dứt khoát) đến quãng 5 trên hoặc quãng 4 dưới.



47. Cho dầu chuyển động này đôi khi dưới dạng ngưng tiết hoàn toàn vay mượn giọng của át âm, người ta vẫn cảm thấy rõ ràng đây không phải là một ngưng tiết để kết luận mà là dấu chỉ của một ngưng nghỉ tạm thời, và tất một lời, nó chẳng có ý nghĩa nào khác ngoại trừ một ngưng tiết đơn giản với át âm, ví lí do đó, chúng ta sẽ gọi nó là ngưng tiết hoàn toàn với át âm.



NGỪNG NGHỈ VỚI BẬC 4 (Repos sur le 4^{me} Degré)

48. Một nửa ngưng nghỉ khác, ít sử dụng hơn ngưng nghỉ trước, và dấu vậy có tác dụng rất tốt, là ngưng tiết với hợp âm hoàn toàn của bậc 4 thay vì của chủ âm.



49. Cũng như ngưng nghỉ với át âm, ngưng nghỉ với hạ át âm (sous-dominante) có thể được dẫn dắt bằng một chuyển động, ít nhiều dứt khoát, nhưng thoáng qua (passagère)

Cả hai nửa ngưng tiết này đều có thể xảy ra với thể đảo thứ nhất (premier renversement).



NGƯNG TIẾT CHÉO (Cadence Plagale)

50. Ngưng tiết chéo (cadence plagale) được sử dụng nhiều nhất là ngưng tiết mà bè trầm đi từ bậc 4 đến bậc 1; thông thường, nó sử dụng tiếp theo ngưng nghỉ hoàn toàn, như thế để xác định sự chấm dứt bản nhạc đã được ngưng tiết đó chỉ định.

51. Người ta có thể so sánh ngưng tiết chéo được dùng như vậy với từ ngữ Amen đi theo một lời kinh mà ý nghĩa đã hoàn tất.



NGƯNG TIẾT hoặc KẾT GIAI ĐIỀU (Cadences ou Terminaisons Mélodiques)

52. Người ta gọi ngưng tiết giai điệu (cadence mélodique) hoặc kết giai điệu (terminaison mélodique) phần cuối (chute) của câu nhạc trong bè giai điệu chính hoặc chi phối.

53. Có ít ngưng tiết giai điệu mà ý nghĩa không thể bị biến đổi, hoặc thậm chí hoàn toàn thay đổi, bởi bè trầm và hoà âm.

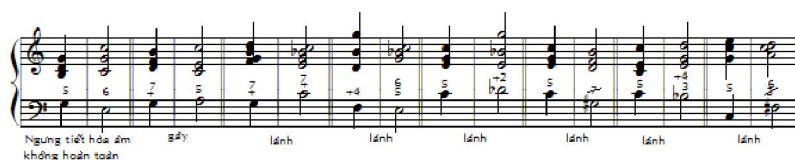
54. Khi giai điệu được nghe riêng rẽ, lỗi tai diễn đạt các ngưng tiết này trong ý nghĩa đơn giản nhất, tự nhiên nhất.

Ví dụ, giả như người ta đang ở trong chủ âm do, các kết thúc như sau sẽ tạo ra tác

dụng các ngưng tiết hoàn toàn, và các kết thúc này sẽ tạo ra tác dụng các ngưng tiết với át âm.



55. Nhưng các kết thúc đó có thể bị chuyển đổi, bằng hòa âm, thành ngừng tiết không hoàn toàn, gây hoặc lánh.



56. Bên cạnh đó, một số kết giai điệu nào đó có thể biến đổi ý nghĩa của một số ngừng tiết hòa âm nào đó.

Nói ví dụ, đây là một công thức ngừng tiết hoàn toàn khá tiêu biểu: nếu tại kết thúc giai điệu chấm dứt với chủ âm, chúng ta thay thế bằng thế này: chấm dứt với quãng 3, hoặc bằng: chấm dứt với quãng 5, ngừng tiết trở nên không hoàn toàn, vì hai kết thúc này đều có ý nghĩa chưa hoàn tất.

57. Chúng ta cũng có thể, chẳng thay đổi gì bề trên trên đây, làm từ ngừng tiết hoàn toàn thành một ngừng tiết lánh, bằng cách thay thế hợp âm hoàn toàn cuối cùng bằng hợp âm bậc 7 của át âm, gây thành chuyển động cung Fa.

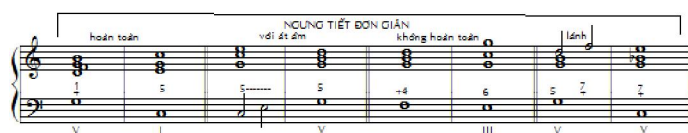


58. Từ các nhận xét trước đây, kết quả là các tương quan có thể có hai thể loại giữa một ngừng tiết giai điệu và ngừng tiết hòa âm mà người ta đem theo; đó là, 1) hoặc cả hai ngừng tiết có cùng ý nghĩa và ý nghĩa chung thực tiêu biểu; 2) hoặc, chúng có ý nghĩa khác nhau, và ý nghĩa chung trở nên ít nhiều thay đổi hoặc yếu đi.

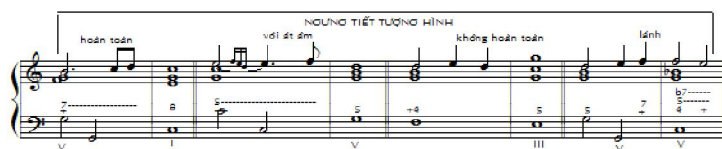
NGỪNG TIẾT ĐƠN GIẢN—NGỪNG TIẾT BÓNG BẦY (Cadences Simples—Cadences Figurées)

KẾT NAM VÀ NỮ (Terminaisons Masculine et Féminine)

59. Ngừng tiết đơn giản là các ngừng tiết không làm nên một loại hoa mỹ (ornement) nào.



60. Ngừng tiết bóng bẩy là các ngừng tiết mà nét giai điệu đưa vào những nốt thoáng qua (notes de passage) hoặc nốt hoa mỹ: nốt thêu (broderies), nốt luyến (appoggiatures), nốt báo sớm (anticipations) hoặc nốt thoát (échappées).



61. Như thế, có kết thúc gọi là nam (terminaison masculine) và kết thúc gọi là nữ (terminaison féminine)



62. Không thể đưa ra một bảng đầy đủ các ngưng tiết giai điệu vì sự đa dạng vô cùng của các khía cạnh qua đó chúng xuất hiện.

Hơn nữa, về phương diện sáng tác giai điệu, điều quan trọng hơn cả chính là biết cách đưa vào các cuối câu đặc tính kết luận hoặc đặc tính lơ lửng thích hợp với chúng tùy trường hợp, điều chẳng có gì là khó khăn cả.

GIAI ĐIỆU VÀ HÒA ÂM

(Mélodie et Harmonie)

63. Theo chấp nhận rộng rãi nhất, từ ngữ giai điệu có nghĩa là âm nhạc hát được (musique chantante) hoặc âm nhạc du dương (musique mélodique), cả hai đi đến cùng một chuyện.

Mọi âm nhạc hát được đều chính là giai điệu, dù hát lên bằng lời hoặc bằng nhạc cụ.

Cũng thế, người ta nói nét giai điệu (dessin mélodique) thay cho nét hát được (dessin chantant), đường nét giai điệu (trait mélodique) thay cho đường nét hát được, vv.

64. Nhưng một giai điệu nói cho chính xác là một bài ca (morceau de chant), dưới một dạng thức nào đó, được viết chỉ với một giọng mà thôi.

65. Tuy nhiên, đôi khi người ta cũng đặt tên là giai điệu cho một bản nhạc nhạc cụ độc tấu, kèm theo phụ họa hoặc không, khi bản nhạc này hoàn toàn hát được (chantant) và dưới dạng một giai điệu ca khúc. Như thế, có các giai điệu cho violon, cho violoncelle, cho hautbois, vv.

66. Tóm lại, không nên lẫn lộn giữa một giai điệu và về giai điệu (de la mélodie).

67. Mặt khác, người ta biết rằng hòa âm (harmonie) là khoa học về các hợp âm (accords), và rằng một chuỗi các hợp âm sinh ra hòa âm.

68. Nhờ vào tính hết sức phổ cập của piano, chiếc đàn đệm tuyệt vời, ngày nay người ta chẳng hề tưởng tượng được một giai điệu (thanh nhạc hoặc nhạc cụ) không có phụ họa: như thế hòa âm và giai điệu đã trở nên hai người bạn đồng hành không thể chia cách.

69. Cũng thế, nói chung chung và loại trừ đặc điểm trái nghịch, khi nói đến một sáng tác nào đó, chúng ta luôn luôn giả định rằng giai điệu và hòa âm đi hàng đầu và bao bọc lẫn nhau với hiệu quả tốt đẹp, với cách phối trí hài hòa của sáng tác đó.

70. Ngoài ra, một giai điệu được cấu trúc tốt cần bao hàm một hòa âm tốt (bonne harmonie); và ngược lại, một hòa âm khéo xây dựng chứa đựng trong nó các thành tố của một giai điệu hay. Rất thông thường, cả hai đồng thời xuất hiện trong trí người sáng tác, người sáng tác quan niệm cả hai cùng một lúc.

71. Sau khi đã cứu xét rằng một giai điệu khéo cấu trúc luôn luôn chứa đựng một hòa âm tốt, chúng ta sẽ thêm rằng, nếu giai điệu đó, tự mình đã đầy đủ, có thể không cần đến phần phụ họa, chúng ta cho rằng nó có một giá trị gia tăng.

THÀNH TỐ THIẾT YẾU

của giai điệu

(Éléments Essentiels de la mélodie)

72. Các thành tố chính của giai điệu là:

1) Âm điệu (intonation), kết quả từ sự đa dạng các âm thanh và từ sự di chuyển từ âm này sang âm khác.

2) Tiết tấu (rythme), kết quả từ những kết hợp đa dạng có được bằng cách trộn lẫn giá trị các nốt nhạc và các dấu lặng.

73. Tiết tấu và âm điệu không thể không có trong giai điệu chẳng khác gì nét vẽ và màu với họa sĩ.

74. Và với mục đích đó, chúng ta đưa ra nhận xét rằng giai điệu có thể có màu sắc của nó chẳng cần đến sự trợ giúp của hòa âm.

ĐIỆU NHẠC HOẶC GIAI ĐIỆU CHỈ DÙNG MỘT NỐT NHẠC (Air ou Mélodie sur une Seule Note)

75. Người ta không có thể tạo một giai điệu, ngay cả chỉ một điệu nhạc ngắn ngủi nhất, với chỉ một âm thanh.

Trên thực tế, ROSSINI một hôm đã nghịch ngợm sáng tác một ca khúc rất phát triển với chỉ một nốt nhạc; nhưng sự hấp dẫn của bản nhạc đó nằm hoàn toàn trong phần phụ họa; và bất chấp sự đa dạng các tiết tấu được nhà sáng tác danh tiếng kết hợp cách tài hoa cho phần ca, phần này chỉ làm thành một ngậm nga theo nốt nhạc (déclamation notée) không phải là điệu chúng ta có thể gọi là một giai điệu. (Bản nhạc này chưa được xuất bản, chúng tôi rất tiếc không thể đưa ra một chút nhỏ nhoi nào của nó).

ĐIỆU NHẠC DÙNG HAI, BA HOẶC BỐN NỐT NHẠC (Airs sur deux, trois ou quatre notes)

76. Hai nốt nhạc cho ra ít tài nguyên giai điệu đến nỗi, bất chấp các dạng thức tiết tấu khác nhau chúng ta có thể gán cho chúng, bất chấp các hòa âm đa dạng chúng ta có thể phụ họa chúng, chúng ta khó lòng đi xa với các phương tiện hạn chế như thế.

77. Với ba hoặc bốn nốt, người ta có thể tạo thành, không phải các giai điệu phát triển, mà những điệu nhạc ngắn vài ba ô nhịp.

J. J. ROUSSEAU đã đưa vào tập Consolations của ông một điệu nhạc mười sáu ô nhịp do chính ông sáng tác với ba bậc đầu tiên của âm giai trưởng.



Bên cạnh ông, BOÏELDIEU đã viết cho nhạc kịch Charles de France một điệu nhạc hai mươi bốn ô nhịp với bốn bậc đầu tiên của âm giai trưởng.



ĐIỆU NHẠC DÙNG NĂM HOẶC SÁU NỐT NHẠC (Airs sur cinq ou six notes)

78. Các điệu nhạc thoát từ năm hoặc sáu nốt nhạc thì khá nhiều.

HALÉVY đã đưa vào trong phần mở đầu của Les Mousquetaires de la Reine một độc tấu cho kèn cor rất hay chỉ gồm năm bậc đầu tiên của âm giai. Đúng ra đây chỉ là một câu gồm tám ô nhịp được chia thành hai chi câu bốn ô nhịp mà ba ô tuyệt đối giống nhau trong cả hai chi câu.



Nhạc tiết đầu tiên của giai điệu của REBER nhan đề Échange được sáng tác với năm nốt nhạc (từ cảm âm đến hạ át âm, cung trưởng) và lịm đi trong một khoảng cách quãng 5 giảm (quinte diminuée) (xem số 239, Phần 1[2], ví dụ REBER).

Trong Aïda, VERDI cho các kèn trompette chơi một hành khúc đầy màu sắc, rất nguyên thủy, với sáu nốt nhạc



79. Kèn clairon chỉ thổi các nốt của hợp âm hoàn toàn xếp đặt như sau , kết quả là các bài bản viết cho chúng buộc phải xây dựng trên năm nốt nhạc đó, nhất là trên bốn nốt cao.



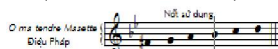
80. Trong số các dân ca cổ, có rất nhiều bài chỉ gồm năm sáu nốt nhạc mà thôi. Các điệu nhạc đi săn (airs de chasse) cũng vậy.

ĐIỆU NHẠC NĂM NỐT (Airs sur cinq notes)



DÂN CA KHÁC DÙNG NĂM NỐT
“J’ai du bon tabac.” — “C’est le Roi Dagobert.”

ĐIỆU NHẠC SÁU NỐT (Airs sur six notes)





ĐIỆU NHẠC BẢY, TÁM NỐT VÀ NHIỀU HƠN (Airs sur sept, huit notes et plus)

81. Người ta quan niệm rằng, người ta càng có cao độ và càng có các âm thanh tiện dụng, càng có nhiều tài nguyên để biến chuyển và phát triển các ý niệm.

82. Liên quan đến cao độ một giai điệu để ca từ trầm lên bổng, cần nhận xét rằng, cao độ đó càng hạn chế, giai điệu càng có cơ hội trở thành phổ thông, vì dễ dàng đưa vào tất cả các giọng ca.

Đó chính là trường hợp các bài dân ca cổ, rất hiếm khi vượt quá một quãng 8, và, như chúng ta đã nói trên đây, thường bao gồm trong các giới hạn một quãng 5 hoặc quãng 6.

83. Không tự giam hãm vào việc chỉ sử dụng một cao độ giới hạn đến thế trong các sáng tác âm nhạc, tốt hơn, khi viết cho các giọng ca bình thường, đừng vượt quá quãng 12, tối đa quãng 13, hơn nữa, chỉ dùng rất hạn chế các nốt cực ở giọng cao và giọng trầm, và duy trì ở chừng mực có thể được nhất trong khu vực trung bình của giọng ca để không làm mệt người ca. Khu vực trung bình này được gọi là âm vực (tessiture vocale) thường không quá một quãng 8 (xem tr. 239).

84. Các nốt nhạc quá cao (sur-aiguës) hoặc quá trầm (sous-graves) mà đôi khi gặp thấy trong các nhạc kịch được viết cho các giọng ca ngoại thường mà người ta hiếm khi gặp được bên ngoài các hí viện âm nhạc.

CÚ PHÁP ÂM NHẠC (Phraséologie Musicale)

TIẾT TẤU ĐƠN GIẢN—TIẾT TẤU PHỨC TẠP (Rythmes simples—Rythmes compliqués)

85. Trong các bài học về xương âm, HALLÉVY đưa ra định nghĩa này về nhịp phách (mesure), “Nhịp phách chính là trật tự về thời gian” (La mesure, c’est l’ordre de temps).

Quả thực, không trật tự, không nhịp phách, không tiết tấu (rythme), chẳng có âm nhạc; vì, trong các điều kiện đó, một chuỗi các tiếng động âm nhạc chỉ là một hỗn loạn, một cái gì đó không dạng thức; nó sẽ là màu sắc không nét vẽ, từ ngữ không tiếp nối.

86. Như thế, nhịp phách và tiết tấu không thể thiếu với âm nhạc, để âm nhạc có một ý nghĩa. Nhưng, một tiết tấu bất kì nào đó, sắp xếp vụng về, không thể tạo thành âm nhạc đích thực. Để tốt đẹp, tiết tấu phải làm cho cảm nhận được nhịp phách, và để đạt đến điều đó phải làm cho phân biệt được các phách mạnh với các phách yếu, các bè mạnh với các bè yếu.

Còn cần phải nắm bắt được khởi đầu và kết thúc của từng câu và từng chi câu; chẳng thế, dòng chảy âm nhạc sẽ không thể hiểu được.

87. Trong một giai điệu trong sáng (mélodie franche), tự nhiên, đừng tìm kiếm tính độc đáo của nó trong các tiết tấu kiểu cách (rythmes recherchés), sự phân bố tốt đẹp giá trị các nốt nhạc trong nhịp phách cho phép phân biệt dễ dàng phách mạnh với các phách khác, bề mạnh của từng ô nhịp, các bề khác của cùng ô nhịp, không cần đến bất cứ phụ họa nào.

88. Trong các tiết tấu do các giá trị không bằng nhau tạo thành, sự phân bố tốt đẹp này bao gồm việc đặt dễ vào phách mạnh một nốt nhạc tương đối dài và trên các phách khác, các nốt ngắn hơn.

Chú ý: Quả thực, người ta biết rằng phách thứ nhất của một ô nhịp nào đó được gọi là phách mạnh, bởi vì, để cảm thấy được sự khởi đầu của ô nhịp đó, người ta nhấn mạnh hơn vào phách này hơn các phách khác. Hoặc, hiển nhiên các giá trị dài, vì độ dài của chúng, người ta có thể có lợi thế nhấn mạnh, gây chú ý tốt hơn các giá trị ngắn được nhấn mạnh.

PHÂN BỐ HỢP LÝ GIÁ TRỊ CÁC NỐT NHẠC TRONG Ô NHỊP (Distribution rationnelle des valeurs de notes dans la mesure)



89. Với các tiết tấu ngoại lệ nào đó, ô nhịp sẽ không nắm bắt được nếu bề chứa đựng chúng chỉ được trình bày riêng lẻ.

Các ví dụ sau đây, để có thể hiểu được, cần đưa phần phụ đệm vào để nhấn mạnh các phách đã không được chính giai điệu đó làm rõ.



Hai nhạc tiết trên không có phụ đệm, nếu nghe riêng lẻ, liệu người ta có thể hiểu như thế này không?



90. Khi phách nhịp đã được ổn định, sự nhấn mạnh có thể chuyển dịch tạm thời (momentanément) không gây bất cứ khó chịu, không chắc chắn nào cho người nghe.



GIÁ TRỊ BẰNG NHAU (Valeurs égales)

91. Trong các tiết tấu với các giá trị bằng nhau, nhiều dấu hiệu có thể góp vào việc chỉ định phách, nếu thiếu phần phụ đệm nào đó.

A. Trong trường hợp thứ nhất, hòa âm đã hàm ý chứa đựng trong giai điệu:



B. Rồi, nhấn mạnh nhiều hay ít trên các phách tùy theo phách mạnh hay yếu (điều trình tấu hay phải đưa ra):



C. Cuối cùng, liên quan cách riêng đến thanh nhạc, việc sắp xếp lời ca mà các vần chính¹ (nhất là vào cuối câu) thường rơi vào các phách mạnh.



D. Nhưng điều kiện sau cùng trên thuộc về ngoại lệ: vì thế, trong ví dụ trích từ Zampa mà chúng tôi đưa ra dưới đây, cuối câu thơ rơi vào phách thứ ba, không phải phách thứ nhất.

Như thế, nếu không phải là phụ đệm, để chỉ định rõ phách nhịp, chỉ còn lại việc nhấn mạnh vào phách mạnh khi trình tấu, và hòa âm ngấm hiểu mà, trong ví dụ đưa ra, sẽ chẳng chút nghi ngờ nào với một lỗi tai sành điệu.



¹ Người dịch ghi chú: Vần chính khi nói đến các tiếng nước ngoài như Anh (love), Pháp (aime).

PHƯƠNG CÁCH KHÁC NHAU ĐỂ GHI, THÀNH Ô NHỊP,
cùng một ý niệm âm nhạc.
(Manières diverses de noter, comme mesure, une même pensée musicale)

92. Thường có nhiều phương cách để ghi cùng một ý niệm âm nhạc.

Một số tác giả ghi thành một ô nhịp những gì số khác ghi thành hai.

A. Đây là, nói ví dụ, một chủ đề của HAYDN mà mỗi chi câu được viết với hai ô nhịp và kết thúc với phách yếu khi kết thúc là nam, và sau phách đó khi kết thúc là nữ.



Nhưng tác giả đã có thể bằng cách dùng bốn phách cho mỗi chi câu để các kết nam rơi vào phách mạnh, và các kết nữ rơi vào phách yếu.



B. Mặt khác, đây là một giai điệu của SCHUBERT được viết với bốn phách mà mỗi chi câu chấm dứt ở phách 3 hoặc 4 của từng cặp phách tùy theo kết thúc là nam hoặc nữ; thế nào để câu và chính bản nhạc chấm dứt ở phách 3 thay vì ở phách 1.



Bằng cách làm cho mỗi ô nhịp bốn phách thành hai ô nhịp hai phách, người ta có được một cách ghi nốt hợp lý hơn, để các kết nam rơi vào phách mạnh, và các kết nữ vào phách yếu.



93. Vì thế, đôi khi, để có được các câu cân phương, có thể hữu ích nếu tăng gấp đôi các ô nhịp dài hoặc chậm, và thay thế vào đó hai thay vì một.

94. Ngược lại, khi khác, thích hợp hơn để đưa vào một ô nhịp những gì đã viết thành hai, để có được câu cân phương.

Đây là một đoạn rất quen thuộc trong bài Valse des Roses của MÉTRA:



Bài valse này đã được ghi nhạc như nó thích hợp.

Tuy nhiên, mỗi chi câu có phần cuối câu rơi vào ô nhịp thứ 7 xem ra hình như câu không được cân đối. (Hoặc, trong các điệu khiêu vũ, cân phương không thể không có).

Nhưng để chứng tỏ sự cân phương đó, chúng ta có phương tiện đề nghị trên đây:

Đưa hai ô nhịp 3/4 vào trong một ô nhịp 6/4, và chúng ta sẽ thấy phần cuối câu của mỗi chi câu hoàn toàn rơi vào phách 1 của ô nhịp 4, và do đó, câu nhạc hoàn toàn cân đối.



C.

J. S. BACH--Fugue à 2 parties
C Allegretto vivace



D²

PSALL.

O sacrum conví-vi- um* in quo Christus súmi-tur,

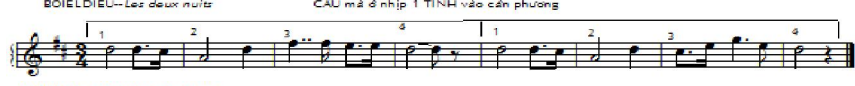


KHỞI SỰ VÀ KẾT THÚC CÂU NHẠC
với các ô nhịp không trọn vẹn
(Débuts et Fins de Phrases avec mesures incomplètes)

- Trước khi nói đến cách chia các câu cân đối, cần khảo sát cách khởi đầu và kết thúc.
102. Một câu giai điệu có thể khởi đầu với một bè bất kì nào đó của ô nhịp hoặc của phách.
103. Khi tấn công ngay vào phách thứ nhất của ô nhịp, nó cần thiết phải được tính vào cân phương.

BOIELDIEU--Les deux nuits

CÂU mã 3 nhịp 1 TÍNH vào cân phương



MOZART--Le Mariage de Figaro



104. Khi ô nhịp tấn công (mesure d'attaque) của một câu khởi sự với một hoặc nhiều dấu lặng mà giá trị tổng cộng ít nữa bằng một phần tư của ô nhịp đó, nói chung, phần đó nằm bên ngoài cân phương, điều chỉ khởi sự vào ô nhịp kế tiếp.

CÂU mã 4 nhịp 1 KHÔNG TÍNH vào cân phương

Il court, il court, le furet, d'un pas



² Vì chương trình ENCORE không có khóa thích hợp nên người dịch xin phép thay thế ví dụ O sacrum convivium của tác giả bằng một cung khác có thể có được.



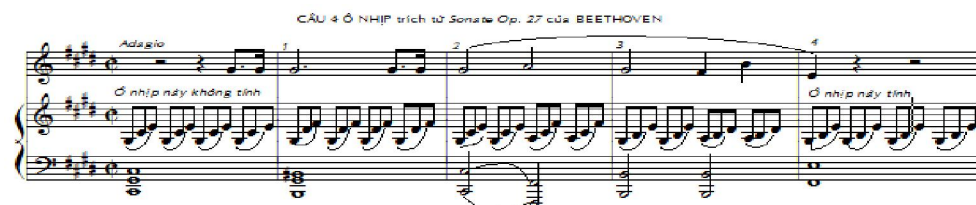
Tuy nhiên, đây là một câu mà ô nhịp thứ nhất tính vào cân phương, cho dầu nó khởi sự với một dấu lặng có giá trị hơn một phần tư của ô nhịp đó, vì nó có giá trị một phần ba.



105. Khi dấu lặng đi trước điểm tấn công của câu nhạc có giá trị dưới một phần tư của ô nhịp, thông thường nhất, đó là thành phần của cân phương.



106. Có những trường hợp mà ô nhịp thứ nhất của một câu không tính vào cân phương ví lí do ô nhịp đó không trọn vẹn, không như ô nhịp cuối cùng luôn luôn được tính vào, bất kể số lượng và giá trị các dấu lặng chấm dứt nó.



KẾT NAM VÀ KẾT NỮ (Terminaisons Masculine et Féminine)

107. Người ta biết rằng trong thơ, một vần (rime) là nữ (féminine) khi nó chấm dứt với một vần phát âm (syllabe sonore) tiếp theo là một vần câm (syllabe muette), vần câm này không tính vào số vần của câu thơ, như trong hai câu thơ mười hai vần sau đây:

Un brick appareillait dans un des ports de NANTES
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Et des femmes en pleurs, des filles, des aMANtes,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

108. Văn là nam chấm dứt chính xác trên một văn phát âm, khi nó không có bất kì văn câm nào, như trong hai câu thơ mười hai văn khác đi theo sau hai câu thơ trên:

Eraient dans les rochers, tout le long de la MER

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Puis, dansant une ronde, elles chantaient cet AIR (Brizeux)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

109. Trong âm nhạc cũng vậy, kết thúc là nữ khi, sau một nhấn mạnh vào phách mạnh hoặc trên phần tương đối mạnh của ô nhịp, nó lịm đi trên một phần yếu hơn (Xem trong ví dụ dưới đây, khởi đầu các câu 3 và 5 với các từ Nantes và amantes).

110. Kết thúc là nam khi nó kết thúc gọn gàng với phách mạnh, (Cùng ví dụ, phách 1 của các ô nhịp 6, 7, và 9) hoặc trên một phần tương đối mạnh của ô nhịp.



Chú ý: Chú ý rằng kết nữ phù hợp hoàn toàn với văn nữ, và cũng thế kết nam trong tương quan với văn nam.

CÁC CÁCH CHIA CÂU ĐA DẠNG VÀ PHÂN LOẠI các câu cân đối (Divisions diverses et Classification des phrases métriques)

111. Một câu có thể phân chia thành chi câu hai (binaire), ba (ternaire), bốn (quartenaire) hoặc chi câu hai lần bốn (bi-quartenaire).

Cũng có thể phân chia hỗn hợp (mixte).

Các cách phân chia đa dạng này như sau:

112. Phân chia thành chi câu hai là khi người ta tiến hành bằng các chi câu hai ô nhịp.



113. Phân chia thành chi câu ba là khi người ta tiến hành bằng các chi câu ba ô nhịp.



114. Phân chia thành chi câu bốn là khi người ta tiến hành bằng các chi câu bốn ô nhịp.



115. Phân chia thành chi câu hai lần bốn là khi người ta tiến hành bằng các chi câu tám ô nhịp.

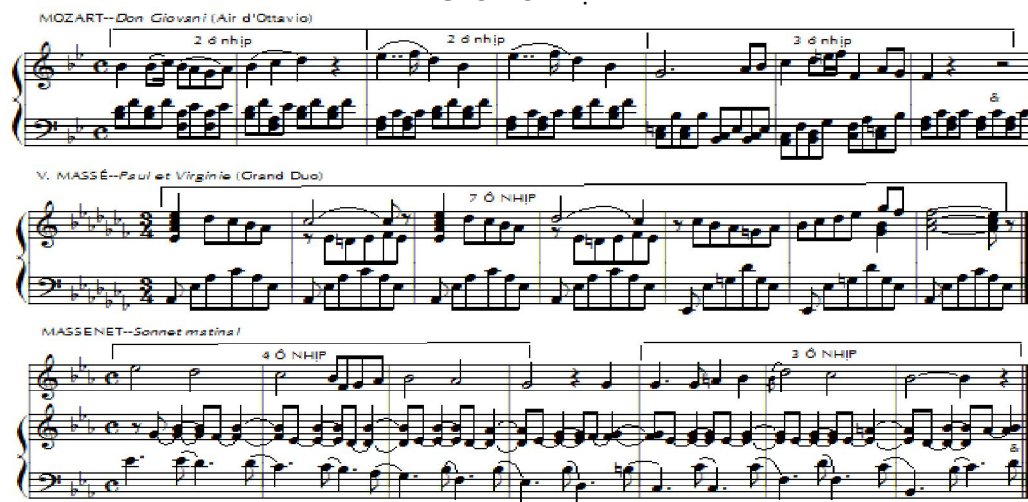


116. Phân chi hỗn hợp là một trộn lẫn các cách phân chia chi câu hai và ba, hoặc ba và bốn, tạo nên các chi câu năm hoặc bảy ô nhịp vv.

CÂU 5 Ô NHỊP



CÂU 7 Ô NHỊP



117. Có ba thể loại câu cân đối, đó là:

- 1) câu vuông vức (carrées); 2) câu đều đặn không vuông vức; 3) câu không đều đặn hoặc ngoại lệ.

ÂM NHẠC VÀ CÂU VUÔNG VỨC (Musique et Phrases carrées)

118. Âm nhạc vuông vức là khi người ta tiến hành bằng câu hoặc chi câu bốn ô nhịp.

Con số tổng cộng các ô nhịp chứa đựng trong một câu vuông vức như thế chia hẳn cho 4.
Có các câu vuông vức gồm bốn, tám, mười hai, mười sáu ô nhịp vv.

CÂU 8 Ô NHỊP gồm 2 CHI 4

BEETHOVEN—Scherzo de la Sonate, Op. 2, No. 2

Allegretto

CHI CÂU 1

Ngưng nghỉ với Âm

CHI CÂU 2

Ngưng nghỉ hoàn toàn

CÂU 12 Ô NHỊP gồm 3 CHI 4

CHOPIN—Một chút của Mazurka Op. 7, No. 1

CHI CÂU 1

Ngưng tiết chéo

CHI CÂU 2

CHI CÂU 3

Ngưng tiết không hoàn toàn

Ngưng tiết hoàn toàn

CÂU 16 Ô NHỊP gồm 4 CHI 4

MOZART—Một phần của Menuet của Symphonie cung mi b

CHI CÂU 1

CHI CÂU 2

CHI CÂU 3

CHI CÂU 4

119. Hai chi câu hai ô nhịp tương đương với một chi câu bốn ô nhịp.

CÂU VUÔNG VỨC 8 Ô NHỊP gồm 4 CHI CÂU 2 Ô NHỊP tương đương với 2 CHI CÂU 4

ROSSINI—Cánh 1 của Guillaume Tell

CHI CÂU 1

Ciel qui du mon - de

CHI CÂU 2

es la pa - ru - re,

CHI CÂU 3

Pour eux fais lui - re, Fais

CHI CÂU 4

luire un doux au - gu - re.

120. Một chi câu tám ô nhịp tương đương với hai chi câu bốn ô nhịp.

CÂU VUÔNG VỨC 16 Ô NHỊP gồm 2 CHI CÂU 8 Ô NHỊP tương đương với 4 CHI CÂU 4



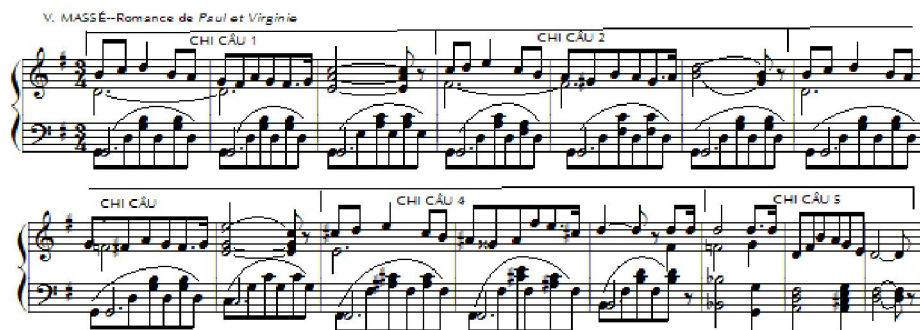
CÂU ĐỀU ĐẶN KHÔNG VUÔNG VỨC (Phrases régulières Non-Carrées)

121. Những gì làm cho một câu thành cân phương tốt ít do số lượng các ô nhịp mà nó hợp thành cho bằng do sự phân bố cân đối các chi câu và tính chu kì (périodicité) của các ngừng nghỉ hoặc các ngắt câu kết thúc chúng.

122. Người ta gọi câu đều đặn các câu mà các nơi ngừng chính (ngừng nghỉ hoặc ngắt câu) xuất hiện theo chu kì, ở các khoảng cách cân đối.

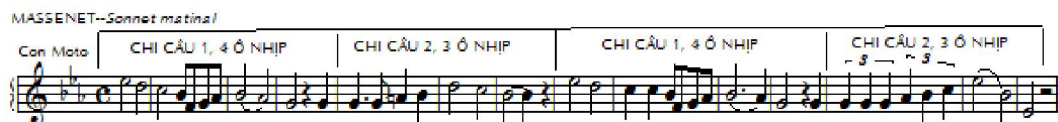
123. Các câu vuông vức đều thiết yếu là các câu đều đặn; nhưng có các câu đều đặn không phải là những gì chúng ta gọi là các câu vuông vức theo ý nghĩa chúng không được chia ra bằng chi câu bốn ô nhịp

CÂU ĐỀU ĐẶN (nhưng KHÔNG VUÔNG VỨC) 15 Ô NHỊP gồm 5 CHI CÂU, mỗi CHI CÂU 3 Ô NHỊP



CÂU KHÔNG ĐỀU ĐẶN hoặc NGOẠI LỆ (Phrases irrégulières ou Exceptionnelles)

124. Người ta gọi câu không đều đặn các câu mà các chi câu không bằng nhau. Theo đó, các câu năm, bảy, mười một, mười ba ô nhịp, nhất thiết không đều đặn. Nhưng chúng có thể vẫn tốt hoặc vì chúng phù hợp với nhau cách cân đối, hoặc vì các ngừng tiết trong đó được phân bố và dẫn đến cách nào để che đậy (masquer) những gì làm cho chúng thành không đều đặn.



125. Các câu vuông vức được sử dụng nhiều nhất, và thậm chí, với các thể loại âm nhạc nào đó, là các câu duy nhất được chấp nhận, do đó thuận lợi để nghiên cứu chúng trước tiên.

VỀ CẤU TRÚC CÁC CÂU và chiều kích của chúng (De la Structure des Phrases et de leurs Dimensions)

PHÂN CHIA LÀM HAI VÀ LÀM BỐN (Divisions Binaire et Quaternaire)

CÂU BỐN Ô NHỊP (Phrases de Quatre Mesures)

126. Hiếm khi người ta có thể duy trì một câu trọn vẹn với bốn ô nhịp thông thường, trừ phi câu đó hết sức ngắn như thường thấy trong các ca khúc nhân gian.

Tuy nhiên, cần chú ý rằng trong phần lớn các ca khúc, người ta lặp lại nguyên văn câu ngắn bốn ô nhịp vì nếu không vậy, ca khúc xem ra quá ngắn.

Việc lặp lại này xảy ra hoặc ngay lập tức (ví dụ 1) hoặc sau một câu ngắn ở giữa (ví dụ 2).



127. Trong một chuyển động chậm, bốn ô nhịp lớn ba hoặc bốn phách có thể chứa đựng một câu khá phát triển, đôi khi gồm hai chi câu mỗi chi câu hai ô nhịp.



128. Nhưng, rất thông thường, câu bốn ô nhịp mỗi ô bốn phách có thể được viết cách hữu lí, thành tám ô nhịp mỗi ô hai phách; điều sẽ làm thành bốn ô nhịp cho từng chi câu.

CÙNG CÂU TRÊN VỚI 8 Ô NHỊP 2 PHÁCH



129. NHẬN XÉT.—Cần chú ý rằng các chỗ nghỉ chính không phụ thuộc vào nhau chấm dứt hai chi câu của Adagio của Mozart bên trên, có hai chỗ nghỉ yếu hơn, vào cuối các ô nhịp 1 và 3 của ví dụ với bốn phách, 2 và 6 của ví dụ với hai phách.

Các chỗ nghỉ nhỏ này chia từng chi câu thành hai câu ngắn (incises), mà ranh giới được tạo nên không bằng ngưng tiết hòa âm mà bằng một ngắt câu (césure) đơn giản.

130. Nói chung, các câu vuông vức rõ ràng cũng có thể được phân chia thành các phần nhỏ bằng nhau (xem sau đây, số 131, C).

CÂU TÁM Ô NHỊP—PHÂN ĐOẠN MƯỜI SÁU.
(Phrases de huit mesures—Périodes de seize)

131. Các câu tám ô nhịp, rất thường dùng, thường được chia thành hai chi mỗi chi bốn ô nhịp.

A. Từng chi câu, trên nguyên lí, kết thúc bằng một ngưng nghỉ; như thế có một chỗ nghỉ ở ô nhịp thứ tư, và một chỗ khác, rõ rệt hơn, ở ô nhịp tám.

B. Ngoài các chỗ nghỉ chính này, tốt hơn nên có hai chỗ nghỉ yếu hơn ở ô nhịp thứ hai và thứ sáu, điều phân chia mỗi chi câu thành hai phần mỗi phần hai ô nhịp.

C. Cũng thế, tất cả các điểm nghỉ này đều được xếp đặt cân đối, thành hai chi mỗi chi hai ô nhịp chia câu thành bốn đoạn nhỏ bằng nhau. Chính sự đều đặn này trong cách phân chia câu nhạc làm thành cân phương tốt và làm cho hiểu được dễ dàng.

CÂU 8 Ô NHỊP chia thành HAI CHI CÂU 4 ô nhịp
đến lượt chính chúng lại được một NGẮT CÂU cắt thành hai phần bằng nhau

MOZART--Kết của Sonate thứ 4

132. Hai câu tám ô nhịp phù hợp như thế này có thể tạo ra một phân đoạn (période) mười sáu ô nhịp.

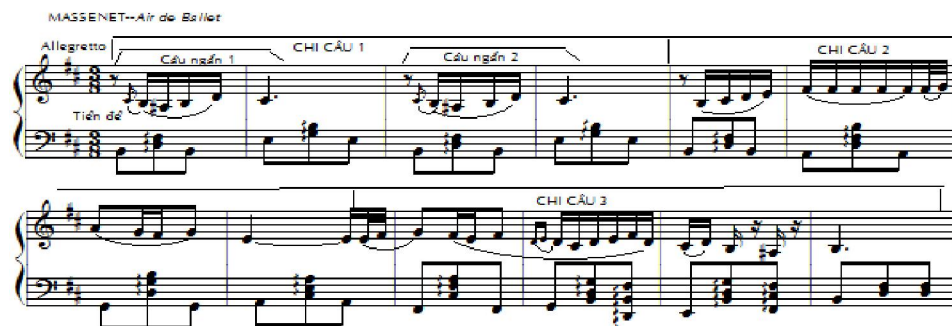
PHÂN ĐOẠN 16 Ô NHỊP gồm 2 câu 8

CHOPIN--Một phần của Mazurka, Op. 7, No. 2

CÂU MƯỜI HAI Ô NHỊP
(Phrases de douze mesures)

133. Các câu mười hai ô nhịp gồm, thông thường nhất, ba chi câu bốn ô nhịp, các chi câu này đôi khi được chia thành hai câu ngắn (incises).

CÂU 12 Ô NHỊP gồm 3 CHI CÂU 4:
mỗi chi chia thành 2 CÂU NGẮN



GHI CHÚ.- Cũng có các câu mười hai ô nhịp được chia thành bốn chi câu ba. Các câu này thuộc về cách phân chia làm ba (division ternaire). (Xem phần sau).

134. Đôi khi, một câu mười hai ô nhịp có được bằng cách lặp lại, ít nhiều chính xác, bốn ô nhịp cuối của một câu tám mà lần đầu tiên người ta đã không muốn kết thúc dứt khoát.

135.

CÂU 12 Ô NHỊP
có được bằng cách lặp lại 4 ô nhịp cuối cùng của một câu 8 với biến tấu



CÂU MƯỜI SÁU Ô NHỊP—PHÂN ĐOẠN BA MƯƠI HAI
(Phrases de Seize Mesures—Periodes de Trente Deux)

136. Câu mười sáu ô nhịp thường gồm bốn chi câu bốn ô nhịp, mỗi chi câu đến lượt chính chúng lại được chia thành hai câu ngắn.



137. Hai câu mười sáu ô nhịp có thể tạo thành một phân đoạn ba mươi hai.



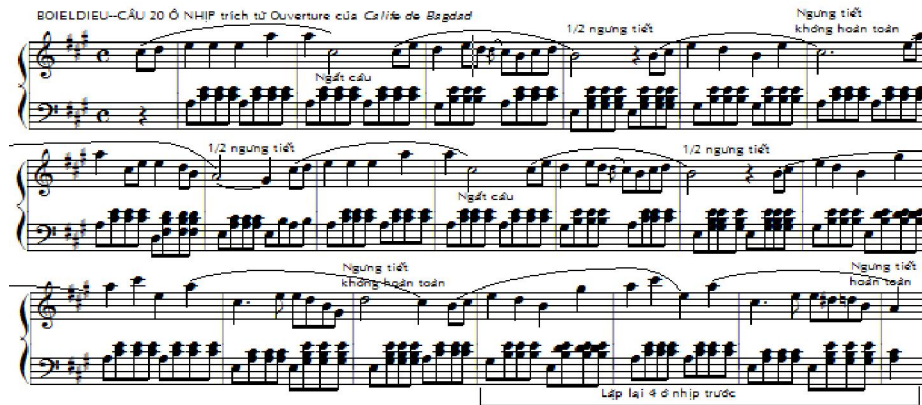
GHI CHÚ-Chính do lặp lại lập tức các ô nhịp 9, 10, 11 và 12 mà có được các ô 13, 14, 15 và 16 của mỗi câu trong hai câu bên trên.

138. Đôi khi, một câu ba mươi hai ô nhịp tự nó có thể tạo thành một phân đoạn. (Xin nhớ lại câu ca của bài Invitation à la Valse của WEBER sẽ thấy ở trang 207) (Cũng xem lại [số 14] Largo nổi tiếng của HANDEL).



CÂU HAI MƯƠI Ô NHỊP (Phrases de Vingt Mesures)

139. Một câu hai mươi ô nhịp thường có được bằng cách lặp lại bốn ô nhịp cuối cùng của một câu mười sáu mà người ta đã không muốn kết thúc dứt khoát ngay lần đầu.



PHÂN CHIA LÀM BA (Division Ternaire)

CÂU BA, SÁU VÀ MƯỜI HAI Ô NHỊP (Phrases de Trois, Six et Douze Mesures)

140. Nếu hiếm khi một câu trọn vẹn có thể đưa vào trong bốn ô nhịp thông thường (số 126), càng hiếm hơn chỉ có ba ô nhịp.

Tuy vậy, đây là câu đầu của Ave Maria của SCHUBERT với ba ô nhịp; nhưng cần chú ý rằng chúng là các ô nhịp lớn (grandes mesures), và chuyển động của chúng rất chậm.

Câu ngắn đó gồm chỉ câu thứ nhất với hai ô nhịp, chấm dứt bằng một ngừng tiết gãy, và một chỉ câu thứ hai với chỉ một ô nhịp kết thúc bằng một ngừng tiết hoàn toàn.



141. Còn đây thêm nữa là một giai điệu của SCHUBERT, được tác giả ghi nhịp 12/8, và được sáng tác với hai câu mỗi câu ba ô nhịp; nhưng giai điệu này có thể đã hợp lí hơn được viết với nhịp 6/8, điều làm cho mỗi câu thành sáu ô nhịp. (Xem số 92).

SCHUBERT--Pensers d'amour (Tác giả ghi nốt nhạc)

CÂU 1 ba ô nhịp

Je pen - se à toi quand sur l'on - de tran - quill - le Je vais - ré - vant,

CÂU 2 ba ô nhịp

Cùng giai điệu, ghi nốt nhạc hợp lí

1 CHI CÂU DUY NHẤT, 3 câu ngắn

Câu ngắn 1 Câu ngắn 2 Câu ngắn 3

Je pen - se à toi quand sur l'on - de tran - quill - le Je vais - ré - vant,

CÂU 2 sáu ô nhịp

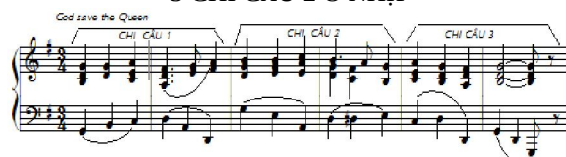
Câu ngắn 1 Câu ngắn 2 Câu ngắn 3

CÂU SÁU Ô NHỊP (Phrases de Six Mesures)

142. Các câu sáu ô nhịp có thể được phân chia theo bốn cách:

- 1) thành ba chi câu hai ô nhịp (thường dùng nhất);
- 2) thành hai chi câu ba ô nhịp;
- 3) thành một chi câu bốn và một chia câu hai hoặc ngược lại;
- 4) thành trọn một chi câu sáu (điều họa hiếm).

3 CHI CÂU 2 Ô NHỊP



2 CHI CÂU 3 Ô NHỊP



2 CÂU 6 Ô NHỊP

thoạt đầu 1 chỉ câu 2 và một chỉ câu 4, rồi 1 chỉ câu 4 và 1 chỉ câu 2

E. DURAND—Traité d'Harmonie (Bài học số 372)

2 CÂU 6 Ô NHỊP thành chỉ 1 chỉ câu

BEETHOVEN—Menuet de Quintette, Op. 4
Minuetto

CÂU MƯỜI HAI Ô NHỊP (4 chỉ câu 3) (Phrases de Douze Mesures à 1 seul membre)

143. Các câu mười hai ô nhịp, thông thường nhất, gồm ba chỉ câu bốn, (số 133), đôi khi có thể do bốn chỉ câu ba ô nhịp làm thành.

E. DURAND—Solège à 2 voix

TRƯỜNG HỢP NGOẠI LỆ (Cas Particuliers)

Ô NHỊP HAI CÔNG DỤNG—Ô NHỊP BỔ TÚC
(Mesures à Double Emploi—Mesures Complémentaires)

Ô NHỊP HAI CÔNG DỤNG
(Mesures à Double Emploi)

144. Chúng ta gọi ô nhịp hai công dụng ô nhịp dùng đồng thời làm ô nhịp cuối cùng cho một câu và làm ô nhịp khởi đầu cho câu kế tiếp, thế nào để nó được đếm thành hai trong cân phương.

Như ô nhịp thứ tám của ví dụ sau đây, câu thứ nhất kết thúc với nó, trong lúc nó cũng khởi đầu câu thứ hai; câu thứ hai này đầu vậy, trong năm ô nhịp đầu, chỉ là lặp lại câu thứ nhất với biến tấu chút ít.



145. Để chứng minh ô nhịp hai công dụng này của ô nhịp thứ 8 trong ví dụ trên, và để nắm bắt ý nghĩa rõ ràng hơn, chúng tôi trình bày dưới đây cũng ví dụ trên dưới dạng hai pianos hoặc hai nhóm nhạc cụ bất kì nào.



146. Nhiều cách tương đồng với ví dụ trên gặp thấy khá thông thường trong các đoạn đối đáp của song tấu, tam tấu hoặc các bản hòa tấu khác, trong đó tác giả mượn phách nhịp của câu này đưa qua câu khác, mục đích để có được nhiệt tình hơn và một sức hấp dẫn kéo dài.

COUNOD--Faust (Kể cảnh 5)
Allegro non troppo
Marguerite

Où, - c'est toi, je t'ai-me, Où, c'est toi, je t'ai-me, Les fers, la mort mé - me Ne me font plus
peur, Tu m'as re-trou-vé - e, Me voi-là sau - vé - e, Me voi-là sau - vé - e, Me voi-là sau -
vé - e, C'est toi, je suis sur ton cœur.

Faust (2 công dụng)
Où, c'est moi, je t'ai-me, Où, c'est moi, je t'ai-me.

Ô NHỊP BỐ TÚC (Mesures Complémentaires)

147. Chúng ta gọi là ô nhịp bố túc, các ô nhịp trong phần hòa âm được thêm vào phần giai điệu để có được cân phương mà nếu không làm thế sẽ khiếm khuyết.

Chính vì thế, trong ví dụ dưới đây, ô nhịp thứ 8 (thực ra chỉ là tiếng vang của ô nhịp thứ 7) hoàn tất câu nhạc và làm cho nó vuông vức, mà nếu không có ô nhịp bố túc này, câu nhạc sẽ chỉ có bảy ô nhịp và sẽ què quặt.

V. MASSÉ--Les Saisons (Cavatine của Cảnh 1)

148. Các loại tiếng vang (échos) như thế đôi khi được tìm thấy, chẳng tuyệt đối cần thiết, theo sau những câu nhạc tự nó đã hoàn tất, đơn giản chỉ thuần túy theo sở thích (fantaisie) hoặc để ca sĩ có thời gian nghỉ thở thoải mái. Trường hợp như thế, các ô nhịp đó không phải là ô nhịp bổ túc mà là các ô nhịp phụ (supplémentaires) không đếm vào cân phương.

V. MASSÉ--Les Noces de Jannette (Romance)

149. Ngày trước, các ô nhịp phụ nằm trong các câu giang tấu (ritournelles) ngắn cần thiết để có được các ngừng nghỉ nào đó nói lên tính hoa mỹ của lời ca (la bonne déclamation des paroles) hoặc đặc tính của bản nhạc (caractère du morceau).

E. DURAND--Chanson du mois de mai

(*) Ô nhịp thứ 1 này không tính vào cân phương (số 104), mỗi câu gồm bốn ô nhịp, được tiếp theo bằng các giang tấu ngắn một hoặc hai ô nhịp, kéo dài câu nhạc thêm bấy nhiêu ô.

150. Trong ví dụ trên đây, hai câu thơ diễn đạt một ý toàn vẹn; vì thế rất tự nhiên, và còn là cần thiết, phải ngừng nghỉ hai phách giữa hai câu; và sẽ là vụng về nếu ngâm nga cả hai câu một mạch không ngừng nghỉ như chúng tôi chỉ ra dưới đây.

151. Đây là một ca khúc khác mà đặc tính biện minh cho các ngừng nghỉ kéo dài và các giang tấu; những gì bằng cách thêm hai ô nhịp vào từng chi câu, làm thành các chi câu sáu ô nhịp thay vì bốn nếu không có chúng.



VỀ CHUYỂN CUNG

(De la Modulation)

ÂM NHẠC MỘT CUNG VÀ ÂM NHẠC CHUYỂN CUNG

(Musique Unitonique et Musique Modulante)

152. Một số nhạc khí (ví dụ kèn clairon và kèn săn [trompe de chasse]) chỉ có thể cho ra tất cả âm thanh thuộc cùng một âm thể (même tonalité), kết quả là âm nhạc sáng tác cho các nhạc khí này cần thiết phải là một âm thể (unitonique).



153. Các ca khúc nhân gian và ca khúc trẻ em (rondes enfantines) phần lớn đều có làn điệu một âm thể (airs unitoniques), những bài sẽ không vừa tầm nhắm đến nếu là các làn điệu chuyển cung (airs modulants).



154. Nhưng, ngoài các trường hợp trên đây, rất hiếm khi một bản nhạc (thậm chí rất ngắn) từ đầu đến cuối chỉ là một âm thể.

155. Tuy nhiên, đây là một giai điệu thật hay của SCHUBERT không thoát ra ngoài cung la b trưởng, kể cả giang tấu.

GIAI ĐIỆU MỘT CUNG

(Mélodie Unitonique)

8 ô nhịp 4 phách, rồi 2 ô giang tấu;
tất cả sẽ làm thành 20 ô nhịp viết theo 2 phách hợp lí hơn (Xem số 92-B).

156. Cũng toàn là một âm thế: 1) Làn điệu của J. J. ROUSSEAU “Que le jour me dure,” 2) làn điệu “Charles de France” của BOÏELDIEU; (xem 2 điệu này ở số 77), 3) Quốc ca Anh (God save the Queen), 4) điệu “O ma tendre musette.”

157. Từ những gì trước đây, người ta phải kết luận rằng một bản nhạc rất ngắn (ca khúc hoặc tình ca) có thể cũng đành bỏ qua việc chuyển cung.

158. Nhưng, một bản nhạc phát triển nằm dính chỉ trong một cung và chỉ trong một âm thế (mode) sẽ nhanh chóng rơi vào đơn điệu (monotonie); bởi vì sự khác biệt (diversité) của các cung (tons) và âm thế cũng cần thiết cho âm nhạc như các tiết tấu (rythmes) để có được tính đa dạng (variété) mà mọi tác phẩm nghệ thuật hoặc văn chương đòi hỏi phải cho một phần quan trọng.

159. Như chúng tôi đã nói vào đầu tác phẩm này, chúng tôi giả định trước rằng khi đi vào sáng tác người ta đã chuẩn bị nghiên cứu nghiêm chỉnh phần hòa âm. Hoặc, nghiên cứu hòa âm bao gồm cả nghiên cứu việc chuyển cung (*) người học sáng tác đã phải biết các cách thức khác nhau nhờ vào đó người ta có thể chuyển từ cung này sang cung khác. Vì thế chúng tôi sẽ hạn chế ở đây để chỉ nói đến một vài cách sử dụng người ta phải thực hiện khi chuyển cung, hoàn toàn bằng cách nhắc lại các nguyên tắc chung mà việc chuyển cung phải phụ thuộc vào.

(*) E. DURAND. Traité complet d'harmonie, các trang 132 đến 182, 224 đến 227, 256 đến 259, 270 đến 275, 283, 284 và 475.

160. Biết rằng người ta gọi là chuyển cung (modulation) hoặc chuyển tiếp (transition) hoạt động để thực hiện việc dẫn dắt từ âm thế (mode) này sang âm thế khác, hoặc từ cung (tonalité) này sang cung khác nhờ vào một hoặc nhiều hợp âm chuyển tiếp (accords transitifs), các hợp âm chuẩn bị hoặc định ra (determinent) cung mới bằng cách làm mất cảm giác của cung đi trước.

CHUYỂN CUNG từ DO THỨ qua MI b TRƯỞNG

thực hiện nhờ vào nhiều hợp âm chuyển tiếp

161. Một liên kết giai điệu (liaison mélodique) đôi khi có thể thay thế cho hợp âm chuyển tiếp để dẫn dắt chuyển từ cung này qua cung khác.

ROSSINI-Guillaume Tell, (Song ca cánh 1)

Liên kết giai điệu dẫn từ cung mi trưởng đến sol trưởng

và xa hơn:

Liên kết giai điệu dẫn từ cung sol trưởng đến rê trưởng

CHUYỂN CUNG

đến cung kế cận, cung đồng âm và cung xa, tạm thời hoặc dứt khoát
(Modulations aux tons voisins, aux tons homonymes et aux tons éloignés, passagères ou définitives)

162. Mọi chuyển cung đều có thể được, mọi chuyển cung đều có thể làm được. Như thế người ta có thể đi, nhanh hơn hoặc chậm hơn, từ một cung nào đó (trường hoặc thứ) đến bất kì cung nào khác của một điệu thức này hoặc điệu thức khác.

163. Các chuyển cung hữu dụng nhất là những gì chuyển đến các cung kế cận (tons voisins). Điều này tự nhiên nhất, dễ thực hiện nhất, những gì ít làm quên đi cung chính (ton principal) và sẵn sàng nhất để quay về cung chính này.

164. Người ta biết các cung kế cận (tons voisins) gồm: 1) các cung có cùng bộ khóa (armature de clef) (nghĩa là: một cung trưởng với cung thứ tương đối của nó); 2) các cung mà bộ khóa chỉ khác hoặc thêm hoặc bớt một dấu biến hóa cùng loại, ngay cả cấu trúc của âm giai của chúng phải có hai hoặc ba nốt nhạc không giống nhau, ví dụ như, la thứ không có dấu biến hóa nào ở bộ khóa, và mi thứ có một dấu thăng.

CÂU cung LA TRƯỞNG (cung chính ưu thế) với các CHUYỂN CUNG TẠM THỜI
đến các cung kế cận: RÊ TRƯỞNG, SI THỨ và FA # THỨ

MENDELSSOHN-Romance sans paroles

La trưởng, cung chính chi phối

CHUYỂN CUNG TẠM THỜI

Ré trưởng

Si thứ

CHUYỂN CUNG TẠM THỜI

La trưởng

Fa# thứ, si thứ

La trưởng

165. Các chuyển cung như trên chỉ để lướt nhẹ các cung người ta dùng để đi qua để quay về cung chính ngay lập tức, đều chỉ là các chuyển cung tạm thời (modulations passagères) không làm mất sự đồng nhất cung giọng (unité tonale), và dành cho cung chính nắm giữ tính ưu thế (prédominance).

Ví dụ khác về chuyển cung tạm thời đến các cung kế cận,
với tính ưu thế của cung chính.

G. BIZET—Carmen (Ca đoàn trẻ tình nghi-Choeur des gamins)

Ré thứ, cung chính

CHUYỂN CUNG TẠM THỜI qua cung kế cận

la thứ

Quay về Ré thứ

Avec la gar-de mon-tan-te; Nous ar-ri-vons, nous voi-là! Son-ne, trom-pette!-cla-ri-nette; Ta-ra-ta-ta-ta, ra-la-ta.

166. Các chuyển cung giữa các cung đồng âm (tons homonymes) (các cung có cùng chủ âm, chỉ khác nhau ở âm thế), chúng ta nói các chuyển cung đều dễ dàng thực hiện; và người ta có thể với chẳng khó khăn gì qua lại xen kẽ từ âm thế này qua âm thế khác.

CHUYỂN CUNG XEN KÊ giữa SOL TRƯỞNG và SOL THỨ, cung đồng âm

E. DURAND—Solège à 2 voix

Sol Trưởng

Sol Thứ

1. Sol Tr.

2. Sol Thứ

Sol Trưởng

167. Người ta nói hai cung xa (tons éloignés) khi có nhiều biến hóa khác nhau trong bộ khóa.

168. Các cung xa có nhiều liên hệ tình cảm với các cung kế cận và cung đồng âm nhất là các cung khác nhau ba, năm, hoặc nhất là bốn dấu biến hóa trong bộ khóa; và trên nguyên lí, xảy ra khi điểm khởi đầu ở dạng thức trưởng.

169. Người ta có thể chuyển cung tạm thời qua một âm thế xa.

CHUYỂN CUNG TẠM THỜI từ DO TRƯỞNG qua MI TRƯỞNG và quay về lại cung chính
(4 dấu thăng khác nhau giữa hai cung xa này)

E. DURAND—Sous la fenê-trre, Ca khúc có động lại cho piano

Andantino

Do Trưởng (chẳng có dấu biến nào)

CHUYỂN CUNG TẠM THỜI

Quay về cung chính

MI Trưởng (4 dấu thăng)

Do Trưởng

170. NHẬN XÉT—Các chuyển cung đến các cung xa, đôi khi sắc sảo hơn, nhưng thường phức tạp hơn các chuyển qua các cung kế cận hoặc đồng âm cho ra một tác động huy hoàng hơn những gì đang giản dị.

Sử dụng chúng phi phạm, người ta đánh mất giá trị của chúng: vì thế đừng nên lạm dụng chúng.

171. Một chuyển cung được coi là dứt khoát (définitive) khi người ta ổn định một thời gian nào đó trong cung mới (ví dụ A) hoặc người ta qua một cung thứ ba mà không quay lại cung thứ nhất ngay lập tức (ví dụ B).

CÂU 10 Ô NHỊP cung LA THỨ (cung chính)
CHUYỂN CUNG qua MI TRƯỞNG (cung kế cận)
tiếp theo là một CÂU 12 Ô NHỊP trong cung mới này.



CHUYỂN CUNG từ MI b TRƯỞNG qua SI b TRƯỞNG (cung kế cận)
từ đó ổn định trong SOL b TRƯỞNG (cung xa) trong 6 ô nhịp để đi đến một nửa chừng tiết cung MI b THỨ
trước khi lại đi vào cung MI b TRƯỞNG



ÂM THỂ VÀ CHUYỂN CUNG ĐẦU MỘT BẢN NHẠC (Tonalités et Modulations au Début du Morceau)

172. Theo nguyên lí, người ta phải khởi sự một bản nhạc với cung (tonalité) chính, và ổn định tốt trước khi chuyển cung.

173. Nhưng người ta có thể, ngay từ câu thứ nhất, đưa vào một hoặc nhiều chuyển cung tạm thời, với điều kiện các chuyển cung đó làm lung lay âm thể chính đến độ đánh mất tính chi phối của nó và hủy diệt tính đồng nhất cung của câu đó.

CÂU THỨ NHẤT của một bài cung SOL THỨ
với chuyển cung tạm thời qua DO THỨ và LA b TRƯỜNG

E. DURAND—*Traité d'accompagnement*, số 231
Maestoso non lento

sol thứ do thứ sol thứ
do thứ sol thứ la b trường sol thứ
đầu biến

Cũng xem lại ví dụ số 164 của O. BIZET, Ca đoàn trẻ tình nghịch

TRƯỜNG HỢP NGOẠI LỆ
(Cas Exceptionnels)

CHUYỂN CUNG SỚM
(Modulations Hâtives)

174. Như là ví dụ về chuyển cung sớm (modulations hâtives), đây là khởi đầu của hai scherzos rất quen thuộc mà chuyển sang cung của át âm (dominante) xảy ra từ ô nhịp thứ hai.

CUNG CHÍNH—LA b TRƯỜNG

BEETHOVEN—Sonate (Op. 26)

la b mi b trường la b trường
Quay về cung chính

CUNG CHÍNH—RÊ b TRƯỜNG

BEETHOVEN—Sonate (Op. 27, số 2)

re b la b trường CHUYỂN CUNG re b trường
Quay về cung chính

Nhưng, nên nhận xét: 1) rằng scherzo cung la b tiếp theo là andante con variazion cũng ở cung la b trường, và rằng như thế, cung chính cho thấy đã được chuẩn bị trước; 2) rằng về phần mình, scherzo cung rê b tấn công lập tức sau adagio ở cung do # thứ, đồng âm của rê b, và như thế, nếu âm thể thay đổi từ lúc tấn công vào của scherzo, cung của cung yếu đã được chuẩn bị kĩ càng.

175. Hiếm khi cung chính không phải là cung khởi đầu nhạc tiết thứ nhất của một bản nhạc.

Tuy nhiên, đây là câu thứ nhất của Hành khúc lễ cưới (Marche nuptiale) của Songe d'une nuit d'été của MENDELSSOHN, khởi sự bằng cung mi thứ; cho dấu bản nhạc theo cung do trường. Quả thực các tiếng kèn trompette, đi trước bản nhạc và dẫn dắt đến chỗ cung mi thứ đó hòa giải cung do cách rõ ràng.

MENDELSSOHN—Le songe d'une nuit (Hành khúc lễ cưới)
Allegro

Do trường La b trường Mi thứ Do trường
NHẠC TIẾT 1 Mi thứ

Ngoài ra, đây là một giai điệu của SCHUBERT khởi đầu bằng rê thứ trong khi cung chính là do trưởng.



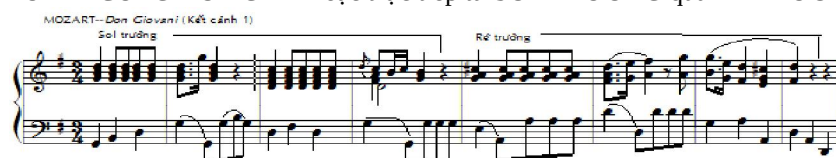
176. Trừ phi có tài năng đã được thử thách, cần thận trọng tự cho phép theo các ví dụ này (cho dầu chúng hết sức tuyệt vời) để bắt chước chúng.

Các nhạc sĩ thiên tài như BEETHOVEN, MENDELSSOHN, và SCHUBERT (chắc chắn về tài nghệ của họ) có thể cho phép các táo bạo (hardiesses) đó; nhưng học trò muốn làm theo như vậy sẽ có nguy cơ gặp nhiều sai lầm.

CHUYỂN CUNG ĐƠN GIẢN—CHUYỂN CUNG PHỨC HỢP (Modulations Simples—Modulations Composées)

177. Chuyển cung đơn giản là khi người ta đi trực tiếp từ cung chính đến cung người ta muốn đến, không đi qua bất cứ cung nào khác.

CHUYỂN CUNG ĐƠN GIẢN hoặc trực tiếp từ SOL TRƯỞNG qua RÊ TRƯỞNG



178. Chuyển cung phức hợp là các chuyển cung mà người ta động đến, bằng cách đi qua, một hoặc nhiều cung trung gian ít nhiều được định rõ.

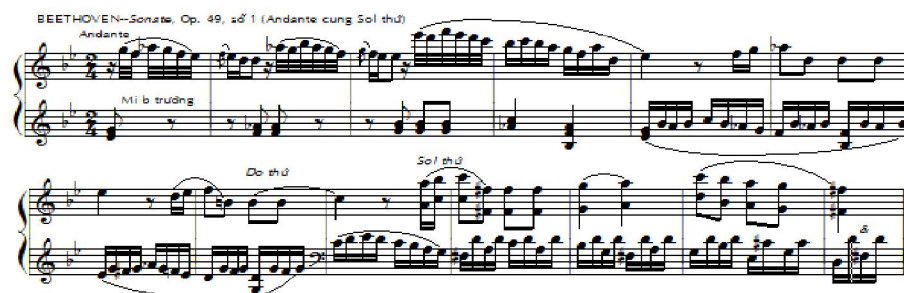
CHUYỂN CUNG PHỨC HỢP từ SI b TRƯỞNG qua RÊ TRƯỞNG bằng cách đi qua các cung trưởng Fa, Sol b và Mi b



179. Người ta có thể chọn lựa, tùy ý muốn và tùy vào các phát triển người ta muốn đưa vào phân đoạn chuyển cung, khi thì con đường ngắn nhất khi thì con đường dài nhất để đi từ một cung này qua cung khác.

180. Cũng như thế, chuyển cung giữa các cung kế cận có thể đơn giản, lập tức và trực tiếp, cũng có thể thực hiện bằng cách đi qua một hoặc nhiều cung khác được định rõ ít hoặc nhiều, và do đó trở thành một chuyển cung phức hợp.

CHUYỂN CUNG PHỨC HỢP từ MI b TRƯỞNG qua SOL THỨ, cung kế cận của nó
bằng cách đi qua DO THỨ, cung kế cận chung cho cả hai



181. Ngược lại, chuyển cung giữa các cung xa (tons éloignés) thường được thực hiện dần dần, và bằng cách đi qua nhiều cung trung gian, cũng có thể thực hiện bằng vài hợp âm, và khá nhanh chóng, nếu người ta sử dụng các hợp âm nhân tạo (artifices harmoniques) nào đó ví như nước đôi (équivoque¹), thay đổi âm thể (changement de mode) hoặc trùng âm (enharmonie).

CHUYỂN CUNG từ SI b TRƯỞNG qua RÊ TRƯỞNG
(5 ô nhịp ít hơn ví dụ số 177)



THAY ĐỔI CUNG HOẶC ÂM THỂ
(Changements de Ton ou de Mode)

182. Khi người ta tấn công một câu bằng một cung khác hoặc một âm thể khác với cung hoặc âm thể của câu trước đó, chẳng chút chuẩn bị giai điệu hoặc hòa âm nào, điều đó không còn được gọi là chuyển cung nữa, bởi vì người ta đi qua, mà không chuyển tiếp, từ cung này qua cung khác, như thể hoàn toàn đơn giản là thay đổi cung (ton) hoặc âm thể (mode).

183. Các thay đổi như vậy có thể xảy ra để đi từ câu này qua câu khác hoặc chỉ câu này qua chỉ câu kế tiếp; nhưng theo nguyên lí, theo sau một phân đoạn hoặc một nhạc tiết đã hoàn tất mà người ta tấn công như thể vào một cung mới, chẳng nối kết nó chút nào với cung đi trước nó.

184. Cũng như các chuyển cung đúng đắn, các thay đổi cung hoặc âm thể tự nhiên nhất, dễ dàng nhất, và vì các lí do đó, hữu dụng nhất, là các thay đổi thực hiện một phần qua các cung kế cận của cung chính, phần khác, qua cung đồng âm của nó (những gì chỉ làm thành một thay đổi âm thể), và cuối cùng, giữa các cung, chẳng là kế cận cũng chẳng đồng âm, khác nhau ba, năm, và nhất là bốn dấu biến trong bộ khóa; và điều đó trên nguyên lí giữa các cung trưởng.

185. Về phần các thay đổi cung mà điểm khởi đầu ở vào thể thứ, nếu không xảy ra giữa các cung kế cận hoặc đồng âm, gần như luôn luôn thực hiện nhờ vào hợp âm nước đôi (équivoque).

186. Trong các thay đổi cung, một trong các thay đổi tự nhiên nhất là thay đổi xảy ra ở cung trưởng đặt vào vị trí quãng năm đúng trên của cung thứ chính, nghĩa là ở át âm của nó (thể trưởng).

¹ Equivoque: (Amphitonie) Tạm dịch bằng từ nước đôi này. Equivoque là khả năng của một âm giai có thể dùng theo nhiều thể mà không thay đổi nhiều, ví dụ hợp âm hoàn toàn Do trưởng do-mi-sol, có thể được biến thành hợp âm cung sol trưởng, cung fa trưởng hoặc thứ, cung mi thứ (người dịch chú thích).

VÍ DỤ VỀ THAY ĐỔI CUNG HOẶC THỂ HỮU DỤNG NHẤT

Từ một CUNG TRƯỜNG qua CUNG THỨ TƯƠNG ĐỐI

MOZART--Sonate cung *la* thứ (Rondo alla turca)

La trưởng

THAY ĐỔI CUNG *Fa* $\sharp$ *thứ*

Chuyển cung qua *do* $\sharp$ *thứ*

Từ một CUNG THỨ qua CUNG TRƯỜNG TƯƠNG ĐỐI

E. DURAND--Tarentelle

La thứ

THAY ĐỔI CUNG *Do* *trưởng*

Từ một CUNG TRƯỜNG qua cung của ÁT ÂM của nó, cùng thể

AD. ADAM--*Si fatis la Rol!*

Andante

Mi b trưởng

THAY ĐỔI CUNG *Si b* *trưởng*

Từ một CUNG THỨ qua cung của ÁT ÂM của nó, cùng thể

E. DURAND--Ouvverture du concert

La thứ

1.

THAY ĐỔI CUNG *Mi* *thứ*

2.

D.C.

Từ một CUNG TRƯỞNG qua cung của HẠ ÁT ÂM của nó, cùng thể

AD. ADAM--Si j'étais Roi! (Ballet)
Allegro Moderato

The score shows a piano accompaniment in 2/4 time. The first system is labeled 'Fa trưởng'. The second system is labeled 'THAY ĐỔI CUNG Si b trưởng'. The piece is marked 'Allegro Moderato'.

Từ một CUNG THỨ qua cung của HẠ ÁT ÂM của nó, cùng thể

COUINOD--Faut (Cánh 1)
La thứ

The score shows a vocal line and piano accompaniment in 4/4 time. The first system is labeled 'La thứ'. The second system is labeled 'Ré thứ'. The piece is marked 'Faut (Cánh 1)'.

Từ một CUNG TRƯỞNG qua cung ĐỒNG ÂM THỨ của nó

ROSSINI--Moose (Điệu Ballet)
Adagio

The score shows a piano accompaniment in 3/4 time. The first system is labeled 'Mi b trưởng CUNG CHÍNH'. The second system is labeled 'THAY ĐỔI CUNG Mi b thứ'. The piece is marked 'Adagio'.

Từ một CUNG THỨ qua CUNG ĐỒNG ÂM TRƯỞNG của nó

MOZART--Sonata cùng La thứ

The score shows a piano accompaniment in 3/4 time. The first system is labeled 'La thứ'. The second system is labeled 'La trưởng'. The piece is marked 'Sonata cùng La thứ'.

CUNG XA

Từ DO TRƯỞNG (không dấu biến trên bộ khóa) qua MI b TRƯỞNG (3 giáng)—khác nhau 3 dấu biến

E. DURAND--Noel hai giọng

The score shows a piano accompaniment in 4/4 time. The first system is labeled 'Clang pầu'. The second system is labeled 'CHANG'. The third system is labeled 'THAY ĐỔI CUNG'. The piece is marked 'Noel hai giọng'.

Từ DO TRƯỞNG (không biến) qua LA b TRƯỞNG (4 giáng)—khác nhau 4 dấu biến



Từ FA THỨ (4 giáng) qua DO TRƯỞNG (không biến)—khác nhau 4 dấu biến



Từ SI b TRƯỞNG (2 giáng) qua DO b TRƯỞNG (7 giáng)—khác nhau 5 dấu biến



Từ LA THỨ qua SOL # THỨ—khác nhau 5 dấu biến



KẾT HỢP VÀ XEN KÊ HAI ÂM THỂ

trong cùng một câu

(Alliance et Alternance de Deux Tonalités dans une Môme Phrase)

187. Có một tính gần gũi nào đó giữa các cung nào đó đến nỗi một câu (ngay cả câu đầu tiên hoặc câu cuối cùng của một bản nhạc) cũng có thể được sáng tác với nửa này nửa khác.

Cách đáng kể, đó là một cung trưởng và cung thứ tương ứng của nó.

Khởi đầu một bản nhạc bằng LA b TRƯỞNG

đi xen kẽ từ cung chính qua cung thứ tương đối của nó



188. Đây là khởi đầu một bản nhạc mà cung chính là sol trưởng, nhưng, sau một ngưng nghỉ ở át âm của cung với cung mi thứ (8 ô nhịp), lần lượt và nhiều lần liên tục, đi từ cung này (mi thứ) qua cung át âm của nó (si trưởng).

189. Việc xen kẽ này xem ra rất tự nhiên và có được không phải cố gắng; điều chứng tỏ người ta có thể dễ dàng đi từ một cung thứ qua cung át âm của nó (thể trưởng) và ngược lại (số 185).

E. DURAND—*Légende* cho piano
Allegretto

CÂU cung SOL THỨ
đi xen kẽ từ CUNG CHÍNH qua cung TRƯỜNG TƯƠNG ĐỐI của nó

E. DURAND—*Sous d'aunes cœurs*
Andantino

190. Cũng thông thường, cung của hạ át âm xen kẽ với cung chính.

CÂU THỨ NHẤT của một Allegro cung DO THỨ
Xen kẽ CUNG CHÍNH (Do thứ) với cung của HẠ ÁT ÂM của nó (Fa thứ)

BEETHOVEN—*Sonata pathétique*
Do thứ Fa thứ Do thứ Fa thứ Do thứ

191. Sự phối hợp từ cung của hạ át âm qua cung chính thường gặp trong các câu Coda.

CODA của một Andante cung FA TRƯỞNG—Xen kẽ các cung FA và SI b

MOZART—*Sonata* cung fa thứ
Fa trưởng

CODA của một Allegro cung MI b TRƯỞNG—Xen kẽ các cung MI b và LA b



TRÙNG ÂM (Enharmonie)

192. Trùng âm thực hiện trong các trường hợp sau đây:

1. để chuyển nhanh đến các âm thế rất xa nào đó (ví dụ A)
2. để thay thế (substituer) cung quá nặng nề với dấu thăng hoặc giáng bằng một cung dễ dàng và hữu dụng hơn (ví dụ B, C).

E.DURAND—Solfège mélodique—(Một phần một bài học cung la tự nhiên)

Chuyển cung trùng âm từ la trưởng tự nhiên qua la b trưởng, và từ la b trưởng qua la thứ tự nhiên

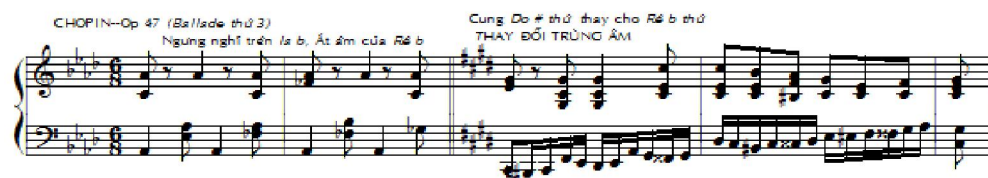
A



B

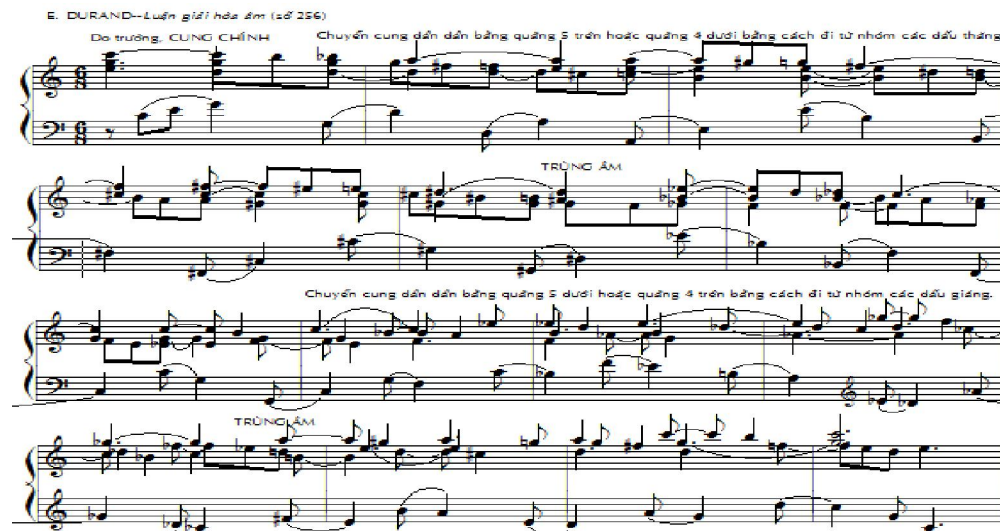


C



193. Người ta không thể làm tròn vòng âm thanh (cadran tonal), theo nghĩa này nghĩa khác, (nhóm dấu thăng hoặc nhóm dấu giáng) mà không bị buộc phải thực hiện trùng âm (enharmonie) vào một lúc nào đó

194.



195. Nhưng, vì mọi thay đổi trùng âm đều là chuyện phức tạp, không nên sử dụng cách vô ích.

Cùng vậy, khi một chuyển cung chỉ là thoáng qua, và không dẫn đến các cung hoàn toàn không hữu dụng (inusité), sử dụng trùng âm là thừa thãi. Ví như trường hợp trong ví dụ sau đây mà chúng tôi chọn giữ lại cung sol # trưởng trong bốn ô nhịp, hơn là thay thế nó với cung la b hữu dụng hơn, bởi vì việc thay thế như vậy lôi kéo hai thay đổi trùng âm liên tục, điều làm phức tạp cho việc kí âm và đọc nhạc, chỉ bằng cách đưa bề ngoài không đồng nhất (hétérogénéité) cho các cung được sử dụng.



=====

196. Có quá nhiều cách kết hợp qua lại (rapports réciproques) các cung với nhau. Biết bao nhiêu cách khác nhau để đi từ một cung này sang cung khác đến nỗi không thể kể ra đây đủ hết được. Người ta có thể viết đây một bộ sách dày các ví dụ về chuyển cung mà cũng không cạn kiệt hết các phối hợp có thể có được.

Vì thế, thực tập nghệ thuật khó khăn về chuyển cung không bao giờ là quá nhiều. Vì thế, chúng tôi khuyên các người chơi nhạc cụ nói chung, và cách riêng người chơi piano, khi nghiên cứu nhạc cụ của mình, luôn luôn tập thói quen, để chuyển từ bản nhạc này sang bản nhạc khác, thực hiện các chuyển cung thích hợp để dẫn dắt từ cung thứ

nhất đến cung thứ hai, bằng cách hòa giải (accorder) chuyển cung của họ với thể loại của các bản nhạc đó thể nào để khéo điều động việc chuyển tiếp (transition).

197. Hiển nhiên, định đoạt một chuyển cung với một nhạc khí như piano, orgue, hoặc harpe mà các hợp âm đều có thể thực hiện được dưới mọi hình thái dễ dàng hơn với sáo, hautbois, hoặc basson, các nhạc cụ mỗi lần chỉ thổi lên được một nốt nhạc.

Nhưng, ngoại trừ hợp âm chồng (accords plaqués), ít nữa người ta có thể, với bất kì nhạc cụ nào đó, chơi lên các hợp âm gãy (brisés) hoặc rải (arpégé); hơn nữa, người ta tùy nghi có các liên kết giai điệu (liaisons mélodiques), gấp bội theo nhu cầu, có thể dẫn đến tất cả các cung, bất chấp khởi sự bằng cung nào.

Các phương tiện này, cho dầu hạn chế, cố gắng hiển cho người biết sử dụng các tài nguyên đầy đủ để điều hành bất cứ chuyển cung nào.

Các nhạc cụ kéo bằng archet như violon, alto và violoncelle, còn có khả năng tạo ra các hợp âm nào đó bằng hai, ba, và bốn dây đàn.

ÁP DỤNG MỘT SỐ QUI LUẬT HÒA ÂM VÀO SÁNG TÁC

(Application de Certaines Règles de l'Harmonie à la Composition)

VỀ CÁC THỂ LOẠI KHÁC NHAU CỦA BÈ GIAI ĐIỆU

(Des Différentes Espèces de Parties Mélodiques)

196. Để áp dụng một số qui luật hòa âm nào đó vào sáng tác, cần quan tâm đến vai trò quan trọng ít nhiều làm đầy từng bè giai điệu (parties mélodiques) trong tổng thể hòa âm mà tổng thể đó được hình thành.

197. Quả thực, có nhiều thể loại bè giai điệu (parties mélodiques);

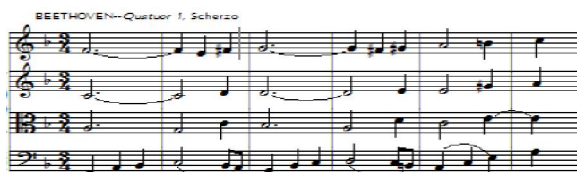
người ta chia thành:

- 1) Bè thực (parties réelles) và bè lặp lại (redoublement);
- 2) Bè chính (partie principale) hoặc chủ yếu (prédominante) và các bè phụ họa (parties d'accompagnement) hoặc lấp đầy (remplissage).

BÈ THỰC

198. Người ta gọi là bè thực tất cả các bè góp phần vào tổng thể hòa âm, và khác biệt với các bè khác của cùng tổng thể đó.

Ví dụ dưới đây gồm toàn các bè thực.



BÈ LẶP LẠI

199. Người ta gọi là bè lặp lại, hoặc đơn giản gọi là lặp lại tất cả các bè chỉ lặp lại, hoặc đồng giọng (unisson) hoặc tám hoặc cả hai, nét nhạc của một bè khác, chẳng thêm gì cho hòa âm

Trong ví dụ dưới đây, violon thứ nhì lặp lại alto và đảo nghịch.



200. Người ta gọi là bè chính hoặc giai điệu chủ yếu những gì tách rời khỏi tổng thể bằng một nét giai điệu nổi bật hơn, gây xúc động hơn nét giai điệu của các bè khác (Vd A: Violon 1; Vd B: Violon 2 và alto).

BÈ LẤP ĐẦY

201. Người ta gọi là bè lấp đầy, bè phụ (accessorie) hoặc bè thứ yếu (secondaire) những gì chỉ để làm tròn hoặc tăng cường hòa âm, tự nó chẳng có sức thu hút giai điệu nào cách riêng (Vd. A, bè 2 và 3; Vd. B violon 1).

Ghi chú: Chẳng có trường hợp nào bè Trầm bị coi như là bè lấp đầy.

BÈ PHỤ HỢA

202. Người ta gọi là bè phụ hợp (parties d'accompagnement) các bè giúp khám phá ra giai điệu chủ yếu, có nhiệm vụ phụ hợp cho giai điệu này hoặc bằng các hợp âm chồng (accords plaqués) hoặc rải (brisés), hoặc bằng các nét nhạc nào đó.

E. DURAND—Au pays des fruits d'or, Giai điệu

BÈ CHÍNH
hoặc giai điệu chủ yếu

BÈ PHỤ HỢA
(hợp âm chồng)

E. DURAND—Si je vous le disais, Giai điệu.

BÈ CHÍNH
giai điệu chủ yếu

BÈ PHỤ HỢA
(hợp âm rải)

E. DURAND—Souvenirs de Bretagne, Giai điệu
Hautbois

BÈ CHÍNH
hoặc giai điệu chủ yếu

BÈ PHỤ HỢA Piano
(nét nhạc ở tay phải)

203. Khi, trong một chuỗi hợp âm, nếu có bè nào tách ra khỏi tổng thể hoặc do tiết tấu, hoặc do nét giai điệu, đó chính là hai bè cực (deux parties extrêmes) phải được coi như là các bè chính.

CÁC BÈ CHÍNH

CÁC BÈ LẬP ĐỂ

204. Giai điệu chủ yếu có thể đi từ bè này sang bè khác (trong hai bè đó), và từ đó từng bè lần lượt trở thành bè chính.

E. DURAND—Xưởng âm 2 giọng

Giai điệu chủ yếu, BÈ CHÍNH

Giai điệu chủ yếu, BÈ CHÍNH

205. Có thể đồng thời có nhiều bè chính.



ÂM NHẠC VIẾT VỚI NHIỀU BÈ THỰC

206. Ngoại trừ các ngoại lệ họa hiếm, các bài học hòa âm, và nhất là các bài tập đối âm (contrepont), chỉ gồm toàn các bè thực; vì thế người tuyệt đối cảm các quãng tám và các đồng giọng liên tục làm nghèo nàn hòa âm bằng cách tạm thời trộn lẫn hai bè.

207. Các bản nhạc viết cho nhiều giọng hoặc nhiều nhạc cụ: song ca song tấu (duos), tam ca tam tấu (trios), tứ ca tứ tấu (quatuors) hoặc ca đoàn, thường thường với hai, ba hoặc bốn bè thực, và như thế, luật hòa âm đó nói chung phải được tôn trọng.

TRÍCH ĐOẠN VỚI 2, 3, VÀ 4 BÈ THỰC ã tôn trọng tất cả các LUẬT HÒA ÂM

E. DURAND - Xuống âm 2 bè đồng giọng
Tempo di Marcia

BÈ 1
BÈ 2

E. DURAND - L'Alouette. Hợp ca 3 bè đồng giọng

Soprano
Mezzo-Soprano
Contralto

GOUNOD - Faust, Quatuor du jardin
Moderato assai

Soprano
Mezzo-Soprano
Tenor
Basse

Via bassa

*Người ta biết rằng nốt nhạc kí âm theo khóa Sol cho bè tenor cao hơn giọng ca của bè này một quãng tám, vì thế bè này ca một quãng tám thấp hơn những gì được viết. Vậy phải hạ thấp bè này xuống một quãng tám, cho nên chúng tôi ghi ottave bassa (hạ quãng tám).

208. Hiếm khi người ta viết quá bốn bè thực, ngay cả khi người ta trình bày một số lượng nhiều giọng hoặc nhạc cụ; và chính do tình cờ mà người ta đi đến chỗ sử dụng năm hoặc sáu (bè thực).

209. Ngược lại, số lượng các bè thực thường bị rút lại thành ba hoặc hai, hoặc bằng cách cho các bè khác im lặng, hoặc người ta lặp lại một hoặc nhiều bè (ví dụ số 211).

210. Đôi khi, ngay tất cả các bè trong một lúc cùng đi đồng giọng hoặc ở quãng 8 cùng nhau làm thành chỉ còn một bè thực duy nhất (ví dụ 213, ô nhịp thứ ba và thứ tư).

ROSSINI--*Sémiramis*, Hòa 4 giọng trích từ *Quintette*

*Như số 207.

CHÚ Ý

211. Ở ô nhịp thứ năm, hai bè trầm đi đồng giọng, trong một lúc nhập lại thành một bè duy nhất, rút số lượng các bè thực xuống còn ba, trong suốt ô nhịp này.

BEETHOVEN--*Menuet du Quatuor*, Op. 18, No. 5

Minuetto

CHÚ Ý

212. Trong mười hai ô nhịp, alto và violoncelle im lặng, còn lại hai bè violon 1 và 2 song tấu. Trong mười hai ô nhịp kế tiếp, bốn nhạc cụ cùng chơi, nhưng đầu vậy chỉ có ba bè thực, hai violons chỉ kể như một, chú ý hai violons chơi như nhau: cặp đôi nhau một quãng 8.

213. Trong âm nhạc hòa tấu (*musique d'orchestre*), các dấu lặng và cần thiết lặp lại các bè (*redoublements de parties*) rất thường: người ta thậm chí có thể nói buộc lòng phải thường xuyên nhờ vào một trong hai phương cách

đó nếu không phải cả hai; bởi vì, để có được cho mỗi một nhạc cụ của ban hòa tấu một bè thực, hoàn toàn khác biệt nhau, cần phải viết mười sáu, mười tám hoặc hai mươi bè và nhiều hơn nữa, điều không thể làm được trên thực tế.

ROSSINI--Le Comte Ory, Giang tấu của đại úy Gouverneur
Andantino

The image shows a page from a musical score for Rossini's opera 'Le Comte Ory'. The title is 'Giang tấu của đại úy Gouverneur' (March of the Major Gouverneur) in 'Andantino' tempo. The score is written for a large orchestra, with staves for Sáo (Flute), Sáo nhỏ (Piccolo), Hs utbois (Oboe), Clarinettes (Clarinets), Cors (Horn), Trompettes (Trumpets), Kèn bass (Bassoon), Violons (Violins), Alto (Alto), Violoncelle (Cello), and Contrebasse (Double Bass). The music is in 3/8 time and features a variety of melodic and rhythmic patterns across the different instruments.

CHÚ Ý

214. Trong ví dụ trên, chỉ câu thứ nhất xem ra được viết với mười bè tuy thế chỉ có ba bè thực.

3 BÈ THỰC

The image shows a snippet of a musical score with three staves. The text '3 BÈ THỰC' (3 Real Parts) is written above the staves. The music is in 3/8 time and features a simple melodic line on the top staff and a more complex, rhythmic line on the bottom staff.

Mỗi một bè trong ba bè đó được gấp lên nhiều lần, hoặc đồng giọng, hoặc quãng tám trầm hoặc quãng tám cao bởi các nhạc cụ khác nhau, thế nào để chúng được đồng thời tấu lên, như sau:

BÈ 1

2 Odes Flutes
Flr Flute với quãng 8 cao
2 Hautbois
Violons 1
Violons 2

The image shows a snippet of a musical score for 'BÈ 1'. It includes staves for 2 Odes Flutes, Flr Flute (with an octave higher), 2 Hautbois, Violons 1, and Violons 2. The music is in 3/8 time and features a simple melodic line on the top staff and a more complex, rhythmic line on the bottom staff.

BÈ 2

2 Clarinettes
Basson 1
Alto
Violoncelle

The image shows a snippet of a musical score for 'BÈ 2'. It includes staves for 2 Clarinettes, Basson 1, Alto, and Violoncelle. The music is in 3/8 time and features a simple melodic line on the top staff and a more complex, rhythmic line on the bottom staff.

BÈ 3

2 Cors cùng Fa
2 Trompettes cùng Sib
Basson 2
Contrebasse

The image shows a snippet of a musical score for 'BÈ 3'. It includes staves for 2 Cors cùng Fa, 2 Trompettes cùng Sib, Basson 2, and Contrebasse. The music is in 3/8 time and features a simple melodic line on the top staff and a more complex, rhythmic line on the bottom staff.

Rồi, lần lượt, các nhạc cụ khác nhau này im lặng, và các phối hợp sau đây liên tục nhau:

1) 4 BÈ THỰC
không lặp lại



2) MỘT BÈ MÀ THÔI
(Alto) lặp lại quãng 8
bằng Violon 1 rồi 2



3) MỘT BÈ MÀ THÔI (Violoncelle)
lặp lại quãng 8 bằng Contrebasse (*)
rồi đồng giọng với Basson.



(*) Biết rằng Contrebasse chơi một quãng 8 thấp hơn nốt nhạc được viết.

4). Cuối cùng, toàn bộ ban nhạc trở lại bốn bè thực, với nhiều lặp lại (Xem phần cuối ví dụ).

QUÃNG TÁM VÀ ĐỒNG GIỌNG LIÊN TIẾP (Octaves et Unissons Consécutifs)

215. Người ta đã thấy (số 210) làm sao, trong âm nhạc phối hợp (hợp ca hoặc nhạc cụ) một số nét giai điệu nào đó có thể được nhiều bè cùng lúc thực hiện, điều tạo ra giữa các bè đó các quãng tám hoặc đồng giọng liên tiếp.

216. Tuy nhiên, trong các luận giải hòa âm và đối âm, các chuỗi đồng giọng hoặc quãng 8 bị cấm tuyệt đối. Từ đâu xảy ra sự đối nghịch rõ rệt giữa qui luật và thực hành như thế?

217. Là vì, như chúng tôi nói bên trên (số 206), các bài học hòa âm và đối âm chỉ gồm toàn các bè thực, nghĩa là, chẳng trừ bè nào, đều phải khác biệt nhau, mỗi bè làm đầy một nhiệm vụ riêng biệt trong tổng thể.

218. Hoặc, khi lỡ tai đã quen với các phong phú hòa âm do hợp âm của các bè khác biệt đó tạo nên, nếu đột nhiên hai trong các bè đó hợp lại thành một tình cờ tạo thành đồng giọng hoặc quãng 8, kết quả sẽ thành một nghèo nàn hòa âm gây nên cảm giác khó chịu.

219. Nhưng, khi đã định trước (parti pris), và các lặp lại ở quãng 8 hoặc đồng giọng chỉ nhằm tăng cường một nét giai điệu và làm cho nó nổi bật hơn mà không làm giảm sút hòa âm, điều đó không tạo nên nghèo nàn, hoàn toàn ngược lại là khác.

220. Đàn piano và đàn orgue, nhạc cụ đa âm mỗi thứ theo cách riêng của nó ít nhiều tóm lược mọi thể loại âm nhạc hòa tấu, tấu lên cùng đặc tính với giàn nhạc trong những gì liên quan đến việc lặp lại các bè ở quãng 8.

221. Về phần đồng giọng, một chiếc piano riêng lẻ không thể tạo ra cảm giác này, với nhạc cụ này, không hiện hữu các đồng giọng liên tiếp.

VÍ DỤ VỀ LẶP LẠI người ta được phép với đàn PIANO bất chấp các chuỗi quãng 8 nó tạo nên

BÈ 1 LẶP LẠI quãng 8



BÈ TRẦM LẶP LẠI quãng 8



GIẢI ĐIỀU BÈ 1 được một BÈ TRUNG GIAN LẶP LẠI ở quãng 8 trầm,
rồi BÈ BASSE LẶP LẠI NGAY CẢ bè trung gian này



GIẢI ĐIỀU BÈ 1 được BÈ BASSE LẶP LẠI ở quãng 8 trầm



Bè trên LẶP LẠI BÈ BASSE ở quãng 8, thoát tiên một phần rồi toàn bộ



QUÃNG 5 LIÊN TIẾP (Quintes Consécutives)

222. Cũng như quãng 8, các quãng 5 liên tiếp thường bị cấm trong hòa âm và đối âm. Nhưng lí do cấm đoán các quãng 5 này không giống như các quãng trước.

Như chúng ta đã nói trước đây, các quãng 8 liên tục bị cấm do chúng tạo nên nghèo nàn hòa âm trong khi việc cấm các quãng 5 liên tiếp là tại hiệu quả thường cứng cỏi của chúng.

223. Vậy, quãng 8 liên tục: nghèo nàn; quãng 5 liên tục: cứng cỏi.

224. Có điều là, sự cứng cỏi này nhiều hoặc ít tùy thuộc vào cách thức các quãng 5 đó nối tiếp nhau; và hơn nữa, sự cứng cỏi đó có thể được làm nhẹ bớt và làm dịu đi nhờ vào việc sắp xếp các hợp âm được sử dụng, cũng như nhờ chính bản chất các hợp âm đó.

VỀ NGUYÊN NHÂN CÓ THỂ LÀM NHỆ HIỆU QUẢ XẤU
CỦA HAI QUẢNG 5 LIÊN TIẾP
(Des Causes Qui Peuvent Atténuer le Mauvais Effet de Deux Quintes Consécutives)

225. Việc làm nhẹ hiệu quả xấu của hai quãng 5 liên tiếp có thể nhờ vào các nguyên nhân đa dạng. Trong số đó, các nguyên nhân này thường có nhất:

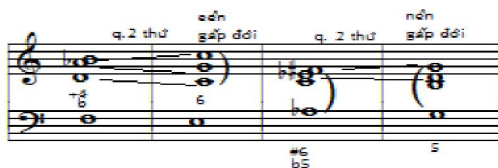
1) Một trong hai quãng 5 ở thể giảm
(chủ yếu quãng 5 thứ hai) hoặc cả hai



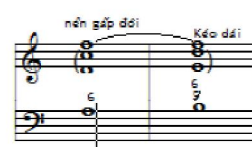
4) Thể đảo 1 của
hợp âm thứ 2
trong chuỗi.



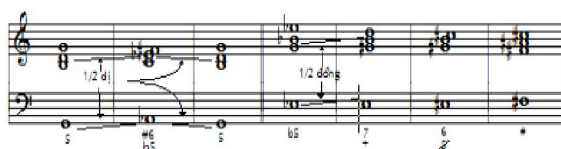
3) Gấp đôi, bằng chuyển động nghịch, nốt nền
(fondamentale) của hợp âm thứ hai này, cách
thứ 2 riêng hợp âm có được bằng $\frac{1}{2}$ cung đi lên.



4) Kéo dài nốt nền
gấp đôi của hợp âm
vào hợp âm 2



5. Chuyển động đi lên, và nhất là đi xuống
của $\frac{1}{2}$ cung (đi hoặc đồng) của hai quãng 5



6. Sự đồng nhất (communauté) giữa hai hợp âm,
của một trong hai nốt tạo thành quãng 5 thứ nhất



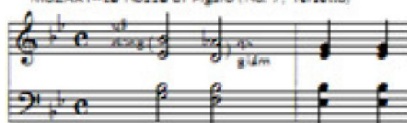
7) Cuối cùng, sự dịu dàng nội tại của các hợp âm giải kết
nào đó ví như bậc 7 của át âm, ở thể nền hoặc thể đảo



BEETHOVEN-Symphonie số 1 (các phần tử nhỏ)



MOZART-Le Nozze di Figaro (No. 7, Tercetto)



MOZART-Sonata cùng là trượng



Về PHÂN BỐ các BÈ PHỤ HỌA và kết hợp của chúng với các bè chính (De la Disposition des Parties d'Accompagnement et de Leurs Rapports avec les Parites Principales)

229. Trong mọi bản nhạc được viết với phần phụ họa (accompagnement), cũng như nói chung: một điệu nhạc, một giai điệu, một độc tấu nhạc cụ, một song tấu, vãn vãn, đã hình thành một khác biệt giữa các bè chính và các bè phụ họa, nói về kết hợp hòa âm (rapports harmoniques) của chúng.

230. Giữa các bè phụ họa khác nhau, các kết hợp này cũng phải đúng luật như là các bè chính. Các bè phụ họa cũng đồng thời được hưởng cùng các tự do, cùng các ngoại lệ như các bè chính, và tất cả các qui luật mà chúng tôi vừa trình bày (số 206 đến 228) đều áp dụng được cho chúng.

231. Về phần các kết hợp qua lại (rapports réciproques) của các bè chính với các bè phụ họa, người ta cho phép một tính độc lập nào đó, cách riêng những gì liên quan đến các quãng 8 và đồng giọng liên tiếp.

232. Như thế, hai quãng 8 hoặc hai đồng giọng xuất hiện tình cờ (accidentellement) giữa giai điệu và bè phụ họa chỉ phải tránh với bè trầm mà thôi.

Ví dụ, chọn
cách này:



thay vì



233. Thậm chí đến chỗ, khá thông thường, bè phụ họa trên cùng chỉ làm công việc lặp lại các nốt chính của giai điệu, nếu không phải hoàn toàn chính là giai điệu.



234. Các tác giả ngày xưa: RAMEAU, GLÜCK, GRÉTRY, vãn vãn, gần như luôn luôn lặp lại phần ca (chant) trong bè trên của phần phụ họa.



235. Thế thức phụ họa này, cho dẫu ngày nay ít thông dụng vẫn không bị bỏ đi.

COUNOD—Noël

E. DURAND—La chanson de Marie (Ciai diêu)

236. Đôi khi, và theo định trước (parti-pris), người ta cho bè trầm của hòa âm lặp lại phần ca, thế nào để phần ca đó trở thành chính là bè trầm của nó.

Điều này xảy ra nhất là khi phần ca được viết cho giọng trầm (basse) hoặc giọng nam trung (baryton).

St. LUNARUN—La chanson de l'ermite (Ciai diêu cho bè trầm hoặc baryton)

MASSNET—Pensée d'automne (Ciai diêu cho Baryton)

237. Nhưng, khi phần ca nằm trong vùng trên cùng của hòa âm, các kết hợp của Bè Trầm với phần ca đó phải là các kết hợp của hai bè thực, điều loại bỏ khả năng tạo thành các quãng 8 liên tiếp giữa hai bè đó (xem ví dụ các số 233 và 234).

238. Nói chung, các bè phụ họa, trong tổng thể của chúng và tự chính chúng, làm thành một hòa âm đầy đủ (hoặc, ít nữa vừa ý) không đối nghịch với bè chính.

Hòa âm này có thể được trình bày dưới dạng hợp âm chồng (xem 3 ví dụ các số 234 và 235 trên đây), dưới dạng hợp âm gãy hoặc rải (xem ví dụ số 233).

239. Tuy vậy, đôi khi, giai điệu được tính như là bè thiết yếu (partie essentielle) của hòa âm, phần phụ họa chỉ cung cấp các hợp âm không đầy đủ.



TẤU KHÚC (FUGA) VÀ BÈ ĐUỐI

(Fugue et Canon)

VỀ TẤU KHÚC (FUGA)

(De la Fugue)

240. Tấu khúc (fuga—fugue) là một cách sáng tác thuộc một thể loại riêng biệt, người ta chỉ nên đề cập đến sau khi đã nghiên cứu nghiêm chỉnh đối âm (contrepont) mà nó tùy thuộc một cách nào đó, couronnement.

Có khá nhiều luận giải về đối âm và tấu khúc. Chỉ riêng bằng tiếng Pháp, có các tác phẩm của CHERUBINI, FÉTIS, và REICHA. Cũng có giáo trình về đối âm của bậc thầy cũ của chúng tôi FRANÇOIS BAZIN, nhưng không bao gồm nghiên cứu đến tấu khúc.

241. Không giả bộ đưa ra một tìm hiểu trọn vẹn về vấn đề này mà chỉ riêng nó cũng đã chứa đầy một bộ sách, chúng tôi tự giới hạn chỉ cung cấp một vài giải thích về cấu tạo (contexture) của tấu khúc mà, trên quan điểm triển khai các ý tưởng, có thể được dùng làm mô hình cho tất cả các tác phẩm âm nhạc nghiêm chỉnh có một tầm quan trọng nào đó.

Quả thực, nghiên cứu tấu khúc là chuẩn bị tuyệt vời nhất để có được nghệ thuật phát triển một ý niệm và từ đó rút ra toàn bộ các bè có thể được; vì, như rồi sẽ thấy, tất cả các thành tố liên quan đến việc sáng tác một bản nhạc thể loại đó đều phải phát xuất, trực tiếp hoặc gián tiếp, từ ý niệm đầu tiên hoặc nhạc đề chính mà người ta gọi là chủ đề.

Hơn nữa, đây là cách CHERUBINI đã giải bày quan điểm này (Giáo trình đối âm và tấu khúc, trang 106):

“Tất cả những gì một người sáng tác giỏi phải biết đều có thể tìm thấy trong tấu khúc; nó chính là mẫu mực của mọi loại nhạc phẩm; nghĩa là, ước gì một nhạc phẩm nào đó người ta sáng tác được, để nó có thể được thai nghén tốt, cân đối tốt, để tiến hành trong nhạc phẩm được rành rẽ; cần phải có, không nhất thiết đặc tính và các dạng thức của tấu khúc, tinh thần của nó.”

242. Các thành tố tạo thành quan trọng nhiều hay ít của một tấu khúc gồm: 1) chủ đề (sujet), nhạc đề (thème) chính; 2) đáp đề (response), kết quả từ chủ đề; 3) một hoặc nhiều phản đề (contre-sujets); 4) các đoạn xen kẻ (épisodes) hoặc biến tấu (divertissements); 5) đoạn dồn (stretto); 6) Âm nền (Pédale).

243. Trước khi đi vào giải thích từng điều của các thành tố, quan trọng phải nhận xét rằng có nhiều thể loại tấu khúc, hai thể loại chính là tấu khúc cung (fugue du ton/fugue tonale) và tấu khúc đích thực (fugue réelle).

244. Cũng có tấu khúc phỏng theo (fugue d'imitation); nhưng loại này, do tính tùy tiện phóng túng (fantaisie) của nó, ít nhiều thoát ra ngoài qui luật, ở đây chúng tôi chỉ luận đến tấu khúc ở nhà trường (fugue d'école), nghĩa là, những gì người ta dạy trong các Nhạc viện.

245. Chúng tôi nói thêm rằng tấu khúc có thể là thanh nhạc (vocale) hoặc nhạc cụ (instrumentale), rằng tấu khúc có hai, ba, bốn bè và nhiều hơn nữa, và rằng tất cả các bè đó phải được hợp tấu (concertantes).

VỀ CHỦ ĐỀ (Du Sujet)

246. “Chủ đề, hoặc nhạc đề của tấu khúc, không thể quá dài cũng chẳng thể quá ngắn; chiều kích của nó phải thế nào đó để có thể dễ dàng khắc đậm vào trí nhớ, và thế nào để dễ dàng bắt và nhận ra nó cách dễ dàng, trong các bè khác nhau và các thể khác nhau mà tác giả đã đưa vào” (CHÉRUBINI).

247. Theo nguyên lí đó, một chủ đề có thể có từ hai đến tám ô nhịp, (hiếm khi nhiều hơn), tùy vào số lượng nhịp phách (temps) chứa đựng các ô nhịp đó, và chuyển động người ta đưa cho nó.



248. Bản chất của tấu khúc tùy thuộc vào cấu trúc của chủ đề; như thế, chủ đề của một tấu khúc cung được thay ngắn khác với chủ đề của một tấu khúc đích thực, như người ta sẽ thấy sau đây.

249. Chủ âm và át âm là các nốt tấn công tốt nhất, các điểm ngưng nghỉ tốt nhất, thông thường chính một trong hai nốt đó khởi đầu và kết thúc các chủ đề của tấu khúc.

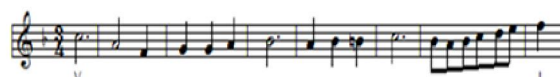
Chủ đề khởi đầu và kết thúc bằng chủ âm.



Chủ đề khởi đầu bằng chủ âm và kết thúc bằng át âm.

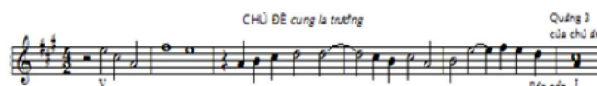


Chủ đề khởi đầu bằng át âm và kết thúc bằng chủ âm.

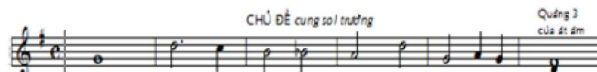


250. Có các chủ đề kết thúc bằng quãng 3 của chủ âm hoặc của át âm. Người ta phải cho các kết thúc đó cùng ý nghĩa như xảy ra với các nốt nền liên hệ.

Chủ đề kết thúc bằng quãng 3 của chủ âm.

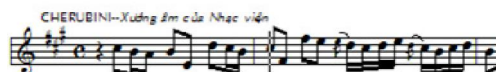


Chủ đề kết thúc bằng quãng 3 của át âm.



251. Về phần các chủ đề, cho dầu rất họa hiếm, khởi đầu bằng bậc không phải là bậc 1 hoặc bậc 5, đây là cách FÉTIS giải bày điều đó trong luận giải của ông: “Một vài tác giả đã sáng tác các tấu khúc mà chủ đề bắt đầu không phải bằng chủ âm cũng chẳng bằng át âm, cho dầu tiến trình sáng tác của họ chứa đựng chuyển động từ qua lại từ chủ âm đến át âm trong dây ràng buộc chính đó—Hiệu quả thông thường của các thể loại chủ đề đó là để tạo ra tính không chắc chắn của cung trong gần như suốt kéo dài, và để tạo cho việc đi vào đáp đề có tính ngăn ngại.”

Tuy nhiên, đây là một chủ đề khá đẹp của CHÉRUBINI, khởi đầu bằng trung âm (médiate), mà âm thể của nó ngay từ khởi đầu đã hoàn toàn ổn định.



LÀM SAO NGƯỜI TA CÓ THỂ NHẬN RA BẢN CHẤT CỦA MỘT TẤU KHÚC
QUA CẤU TRÚC CỦA CHỦ ĐỀ
(Comment On Peut Reconnaître la Nature d'une Fugue par la Structure du Sujet)

TẤU KHÚC CUNG
(Fugue du Ton ou Tonale)

252. Phải được xem như là tấu khúc cung (fugue du ton):

- 1) mọi tấu khúc mà *chủ đề* khởi đầu hoặc kết thúc bằng *át âm*.
- 2) mọi tấu khúc mà *chủ đề* kết thúc bằng *quãng 3* của *át âm*
- 3) mọi tấu khúc mà *chủ đề* khởi đầu bằng *chủ âm*, rồi chuyển động chủ yếu trực tiếp nhiều hoặc ít hướng về *át âm*.



TẤU KHÚC ĐÍCH THỰC
(Fugue Réelle)

253. Phải được xem như là tấu khúc đích thực (fugue réelle), mọi tấu khúc mà chủ đề khởi đầu bằng chủ âm, chuyển động chủ yếu hướng về các nốt khác không phải là át âm, rồi quay lại, để kết thúc, bằng cùng chủ âm ở điểm khởi đầu hoặc quãng 3 của nó.

Chủ đề của *tấu khúc đích thực*, cung *fa #* thứ, khởi đầu và kết thúc bằng *chủ âm*.



Chủ đề của *tấu khúc đích thực*, cung *rê* thứ, khởi đầu bằng *chủ âm* rồi kết thúc bằng *quãng 3* của nó.



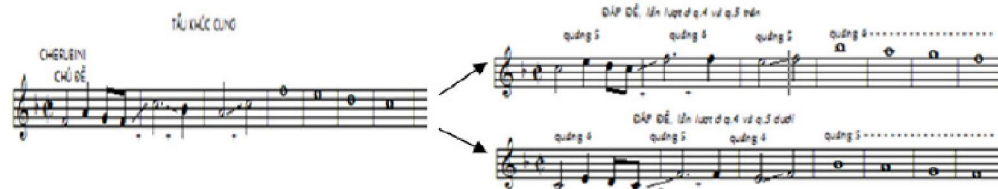
VỀ ĐÁP ĐỀ
(De la Response)

254. Đáp đề là một phỏng theo chủ đề, ít nhiều y nguyên (exacte) như chủ đề tùy theo loại tấu khúc.

255. Trong tấu khúc đích thực, nó là một phỏng theo y nguyên, bởi vì đáp đề nằm từ đầu đến cuối ở quãng 5 trên hoặc quãng 4 dưới của chủ đề.



256. Trong một đáp đề của tấu khúc cung, một số phần của chủ đề được phỏng theo theo ở quãng 4, trong khi số khác ở quãng 5, điều làm sinh ra, nói tóm lại, một phỏng theo không y nguyên.



GHI CHÚ

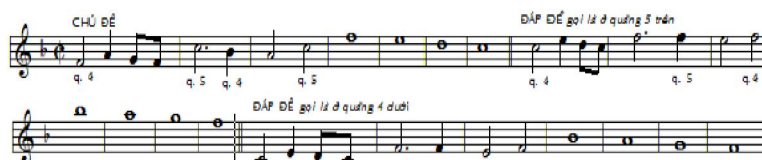
257. Sau khi nhận xét sự giống nhau tuyệt đối (conformité absolue) giữa chủ đề và đáp đề của ví dụ thứ nhất, người ta nhận thấy, trong ví dụ thứ hai, một số quãng giai điệu của đáp đề ở vào một bậc thấp hơn giai điệu tương ứng của nó trong chủ đề: quãng 4 thay vì quãng 5, đồng giọng hoặc không quãng thay vì quãng 2, và cuối cùng quãng 2 thay vì quãng 3 (chúng tôi chỉ ra các quãng này bằng một dấu + nhỏ), lúc khác, nó ở vào một bậc cao hơn thay vì một bậc thấp hơn (khởi đầu tấu khúc cung rê thứ số 305).

258. Các thay đổi người ta đem đến như vậy cho giai điệu của chủ đề để có được một đáp đề cung (réponse tonale) mang tên gọi là đột biến (mutation).

259. Một số đáp đề cung chỉ có một đột biến duy nhất, số khác đòi hỏi hai, tấu khúc ngay bên trên đây có ba.

260. Về lí do có các đột biến đó, đáp đề không giữ từ đầu đến cuối các quãng bằng với chủ đề: nó đôi khi ở quãng 4, đôi khi quãng 5, như chúng tôi vừa mới nói đến (số 256).

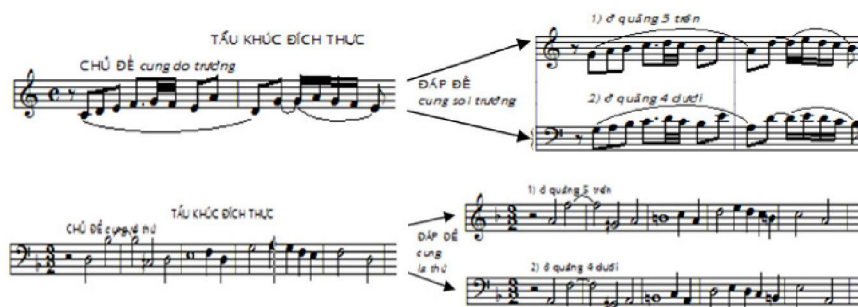
GHI CHÚ: con số đặt giữa hai đường kẻ chỉ ra quãng xuất hiện giữa chủ đề và đáp đề.



261. Xin nói thêm về những gì liên quan đến tiết tấu của chủ đề, dưới bất cứ nguyên cơ nào, nó không phải chịu bất cứ thay đổi nhỏ nhoi nào trong đáp đề, bất kì bản chất của tấu khúc; không thế, chủ đề sẽ bị đáp đề bắt chước kém cỏi, điều không được phép như thế.

262. Từ các nhận xét trên, người ta có thể kết luận như sau:

1) Khi người nhận ra một chủ đề thuộc về một tấu khúc đích thực, đáp đề đã hoàn toàn được tìm thấy trong đó: chính là phỏng theo y nguyên chủ đề ở quãng 5 đúng trên hoặc quãng 4 đúng dưới; nói cách khác, đó là chính chủ đề chuyển qua cung của át âm.



263. Nhưng, nếu là tấu khúc cung, đáp đề có thể ít khó tìm thấy hơn bởi vì, để có được, phải thay đổi một hoặc nhiều quãng giai điệu của chủ đề. Hoặc, câu hỏi là phải biết người ta phải thực hiện các đột biến đó ở đâu và cách nào.

Khuôn khổ của tác phẩm này không cho phép chúng tôi trải dài đến các trường hợp đặc thù có thể được trình bày, vì chúng quá nhiều, chúng tôi ít nữa sẽ phơi bày các qui luật chính yếu được tuân giữ trong việc tạo thành các đáp đề cung.

NGUYÊN TẮC CHUNG

264. Mọi phần của chủ đề thuộc về chủ âm, hoặc như là hợp âm, hoặc như là cung, phải được tạo lại trong đáp đề bằng một phần tương tự thuộc về át âm, hoặc như là cung, hoặc như là hợp âm; và ngược lại, mọi phần của chủ đề thuộc về hợp âm hoặc cung của át âm phải được tạo lại trong đáp đề bằng một phần tương tự cũng thuộc về cùng tên gọi trong cung chính.

Trong trường hợp thứ nhất (át âm đáp lại chủ âm), đó chính là một chuyển đổi (transposition) lên quãng 5 trên hoặc xuống quãng 4 dưới (xem ví dụ dưới đây, phần 1 và 3).

Trong trường hợp thứ hai (chủ âm đáp lại át âm), đó chính là một chuyển đổi lên quãng 4 trên hoặc xuống quãng 5 dưới (xem cùng ví dụ, phần 2).

Giả thử chủ đề này của tấu khúc cung, được chia làm 3 phần.

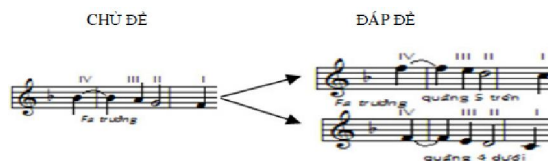


Ở phần 1 của chủ đề (fa trưởng, cung chính), người ta đáp lại bằng một phần tương tự ở cung của át âm, do trưởng.

Ở phần 2 (cung của át âm, do trưởng), người ta đáp lại bằng một phần tương tự trong cung chính, fa trưởng.



Ở phần 3 (fa trưởng, cung chính), người ta đáp lại bằng một phần tương tự trong cung của át âm, do trưởng.



Như thế, tổng cộng lại, người ta có đáp đề như sau:



265. Kết quả của nguyên tắc chung mà chúng ta vừa nghiên cứu, thiết lập được các qui luật sau đây liên quan đến khởi đầu và kết thúc của chủ đề và của đáp đề.

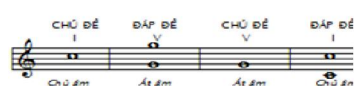
(Số 249) đã nói chủ đề của các tấu khúc (số 249) khởi đầu và kết thúc nói chung bằng chủ âm và bằng át âm.

(Số 250) cũng đã nói một số chủ đề nào đó kết thúc bằng quãng 3 của chủ âm hoặc quãng 3 của át âm.

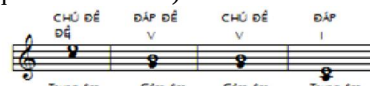
Và cuối cùng, (số 251) đã nói có các chủ đề (quả thực, rất họa hiếm) khởi đầu bằng trung âm (médiate), quãng 3 của chủ âm.

266. Để khởi đầu và để kết thúc, người ta đáp lại:

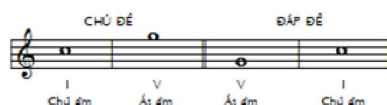
1) chủ âm bằng át âm và át âm bằng chủ âm



2) trung âm, quãng 3 của chủ âm bằng cảm âm, quãng 3 của át âm, và ngược lại (Xem dưới xa, số 274, ngoại lệ liên quan đến thể thứ)



267. Nếu, ngay từ khởi đầu, chủ đề đi trực tiếp từ chủ âm đến át âm bằng chuyển động lên, đáp đề cũng phải đi như vậy cùng phương cách, từ át âm lên chủ âm.



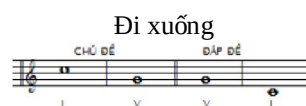
268. Nếu chủ đề khởi đầu bằng át âm, đi trực tiếp đến át âm bằng chuyển động xuống, đáp đề cũng phải đi theo cùng phương cách, từ chủ âm đến át âm.



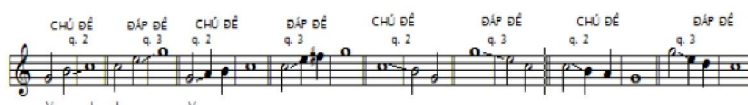
269. Trong cả hai trường hợp, chủ đề chạy một quãng 5 và đáp đề một quãng 4. Như thế, khoảng cách này của đáp đề chặt hơn, nhỏ hơn khoảng cách của chủ đề một bậc. Kết quả là, nếu có một hoặc nhiều nốt trung gian giữa hai nốt cách khoảng của quãng 5 của chủ đề, trong đáp đề chỉ chạy một quãng 4, phải siết chặt lại một trong các quãng được tất cả các nốt tạo thành, nghĩa là, dùng quãng 2 thay cho quãng 3, hoặc đồng giọng, không khoảng cách, thay cho quãng 2.



270. Ngược lại với các ví dụ trên, nếu chủ đề chỉ chạy một quãng 4 mà thôi bằng chuyển động từ át âm lên chủ âm hoặc chuyển động từ chủ âm xuống át âm, chính đáp đề sẽ chạy một quãng 5.



Trong trường hợp đó, nếu có các nốt trung gian, một trong các quãng được các nốt đó tạo thành sẽ phải được nới rộng trong đáp đề.



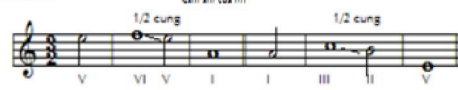
THỂ THỨ
(Mode Mineur)

271. Để giữ lại hết đặc tính của thể thứ, người ta phải đáp lại:

1) *quãng 3 thứ* của *chủ âm* bằng *quãng thứ* của *át âm*, không phải bằng nốt *cảm âm* của cung chính;



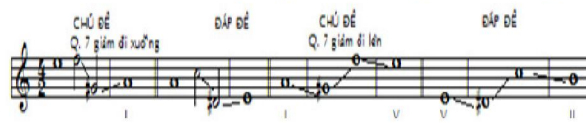
2) *nửa cung xuống*, có từ bậc 6 xuống bậc 5, bằng *nửa cung xuống* có từ bậc 3 xuống bậc 2;



3) *nửa cung lên* từ *cảm âm* lên *chủ âm*, bằng *nửa cung lên* từ *bậc 4 tăng* lên *bậc 5* (*Bậc 4* như thể *mang dấu biến* trở thành *nốt cảm âm* của cung của *át âm*).



4) *quãng giai điệu* (intervalle mélodique) của *quãng 7 giảm* của cung chính bằng *quãng tương tự* vay mượn từ *thể thứ* của *át âm*.



GHI CHÚ

272. Để thỏa mãn các đòi hỏi đó của thể thứ, đôi khi người ta bị bó buộc phải không tuân thủ qui luật chung liên quan đến các tương quan giữa chủ đề và đáp đề. Như thế, kết thúc của ví dụ cuối cùng trên đây, thay vì đáp lại át âm bằng chủ âm, người ta đáp lại bằng bậc 2 nhằm có được trong đáp đề cùng các quãng giai điệu như trong chủ đề: quãng 7 giảm và hai nửa cung.

273. Khi chủ đề thể thứ đi lên theo bậc liên tiếp (degrés conjoints) từ chủ âm lên át âm, hoặc đi xuống cùng kiểu từ át âm xuống chủ âm, trong đáp đề, người sử dụng âm giai thứ thể thứ hai: bậc 6 tăng để chuyển động lên, bậc 7 giảm để chuyển động xuống.



274. Nếu chủ đề gọi ra chuyển cung qua thể thứ của át âm như rất thường xảy ra, bậc 7 giảm của cung chính trở thành cảm âm trong cung mới.



PHẢN ĐỀ (Contre-Sujet)

275. Phản đề là một nhạc đề thứ hai phải được kết hợp với chủ đề và đáp đề cách thế nào để có thể phụ họa cả hai khi trên cao khi dưới thấp.



276. Sự kết hợp đó là những gì người ta gọi là một đối âm đảo (contrepoint renversable) ở quãng 8, hoặc cách khác, một đối âm gấp đôi, gấp ba và gấp bốn tùy theo nó có hai, ba, hoặc bốn bè đảo (xem Luận giải Hòa âm của chúng tôi, các số 581, 582, và 583—*Người dịch sẽ dịch tiếp tác phẩm này sau Luận giải Sáng tác Âm nhạc).

277. Một tấu khúc đôi khi có hai phản đề, thậm chí có bài có ba, nhưng khá hiếm.

278. Các phản đề không được giống như hoặc chủ đề hoặc đáp đề. Mỗi một đề phải có, trong chừng mực có thể được, một dạng (physionomie) khác với các đề khác thế nào để chủ đề và phản đề không được lẫn lộn với nhau, và như thế, do sự đa dạng của các nét giai điệu của chúng, cống hiến những tài nguyên to lớn hơn cho việc sáng tác các biến khúc (divertissements).

279. Người ta sẽ thấy sau đây, quả thực, các nhạc đề mà người ta sử dụng để sáng tác các phân đoạn của một tấu khúc đã được kín múc, khi trong chủ đề hoặc trong đáp đề, khi trong các phản đề.

REICHMAN—Tấu khúc đích thực với 2 phản đề

CHỦ ĐỀ

PHẢN ĐỀ 1

PHẢN ĐỀ 2

ĐÁP ĐỀ

CHÉRUBINI—Tấu khúc 1/2 cung đồng 4 bè với 3 phản đề giải quyết như tấu khúc đích thực (*)

CHỦ ĐỀ

PHẢN ĐỀ 1

PHẢN ĐỀ 2

PHẢN ĐỀ 3

ĐÁP ĐỀ

(*) Về chủ đề nửa cung đồng này, tác giả nói: “Chủ đề của tấu khúc này thuộc loại tấu khúc cung, bởi vì nó đi từ chủ âm xuống át âm, như thể đáp đề phải phải đi từ át âm đến chủ âm. Nhưng đáp đề như thế làm việc tạo ra các phản đề trở nên rất khó khăn và cần phải thay đổi thường xuyên. Vì thế người ta đã phán đoán coi nó như là tấu khúc thực.” Cần ghi nhớ lời thú nhận này của một bậc thầy, người cho dấu tính nghiêm nhặt của nó rất phổ thông, đã chọn lựa hi sinh qui luật cho thường ngoạn (goût), đừng quên rằng một tấu khúc, bất kể dạng thức cấu trúc của nó, trên tất cả còn là một bản nhạc.

NHẬN XÉT

280. Trong ba ví dụ trên đây, người ta có thể nhận xét rằng các phản đề không được tấn công dựa trên chủ đề.

281. Luôn luôn phải như thế này: Với phẩm chất là nhạc đề chính, chủ đề phải được tấn công trước tiên, để lôi cuốn sự chú ý đến nó và được nhận ra dễ dàng mỗi lần nó xuất hiện.

Về sau (số 305), người ta sẽ thấy rằng, nhằm mục đích đó, thông thường nhất người ta trước hết cho nghe chỉ toàn bộ chủ đề mà thôi, và rằng các phản đề chỉ xuất hiện sau khi đã tấn công đáp đề và tuần tự.

282. Người ta đã thấy (số 256 đến 259) rằng trong tấu khúc cung, đề có được đáp đề cung, người ta luôn luôn bị buộc phải chịu một hoặc nhiều biến tấu so với câu tạo nên chủ đề.

283. Nếu các phản đề họa theo đáp đề vào lúc tạo ra các biến tấu đó, có thể cần thiết chúng cũng phải chịu biến tấu như thế, hoặc để có được một hòa âm hoàn hảo, hoặc để khỏi đặt phản đề trái nghịch với chủ đề về phương diện cung thể.

VÍ DỤ

TÀU KHÚC CUNG

Đáp đề gồm hai biến tấu (A và B).
Phản đề tương tự cũng gồm hai biến tấu vào cùng vị trí (A và B).



NHẬN XÉT—Không cách nào *phóng theo hoàn toàn chính xác*; đề phụ họa *đáp đề*, *phản đề* trước hết phải phụ họa với *chủ đề*; vì, làm như thế có thể tạo thành *ngịch âm chói tai* (abominable cacophonie) như thế này:



TÀU KHÚC CUNG

Phản đề gồm hai biến tấu (C và D) kết quả từ các biến tấu của *đáp đề* (cùng đoạn).



NHẬN XÉT—Trên phương diện hòa âm, ở đây người ta có thể *đáp lại* cách chính xác trong *phản đề* được đặt ra; nhưng trên phương diện *cung thể* làm thế sẽ *phạm lỗi*, vì điều đó sẽ cho ra *cung fa* ở đoạn C, trong khi theo các qui luật về *tàu khúc cung*, nó phải ở *cung do*, cung của *át âm*.



VỀ ĐOẠN HOẶC BIẾN KHÚC (Des Épisodes ou Divertissements)

284. Người ta gọi đoạn (épisode) hoặc biến khúc (divertissement) tất cả câu phụ (phrase incidente) được đưa vào trong một tấu khúc để đặt lại chủ đề.

285. Chính nhờ vào các biến khúc mà người ta chuyển giọng (moduler) từ một cung (ton) hoặc một thể (mode) sang một cung một thể khác, và người ta đưa chủ đề, đáp đề và các phản đề đi qua các cung thể khác nhau mà người ta muốn chúng đi qua.

286. Như thế các biến khúc có công dụng hàng đôi: 1) dẫn dắt từ cung này sang cung khác một cách hấp dẫn; 2) để đưa chuyển hướng (diversion), thay đổi (variété), vào giữa các đoạn lặp lại (reprises) nhiều lần của chủ đề, đáp đề, và các phản đề.

287. Không có các biến khúc, tấu khúc không thể phát triển, vì người ta sẽ bị giảm xuống còn việc lặp lại mà không buông lơi (sans relâche) chủ đề và đáp đề, điều sẽ nhanh chóng trở nên nhàm chán và không chịu đựng nổi.

288. Để sáng tác các biến khúc, người ta lần lượt sử dụng các đoạn của chủ đề, đáp đề hoặc phản đề làm thành nhạc đề (thèmes).

289. Trong các nét nhạc có thể rút ra từ chủ đề và phản đề, người ta nên chọn lựa nét nhạc nào thuận lợi nhất cho việc chuyển giọng (modulations) cần đến, đồng thời với các phối hợp gây thích thú: phỏng theo (imitations), nhạc đuổi (canons*), đảo các bè, vv.

* Xem về sau, chương nói về hát đuổi từ số 325 đến hết số 330)

290. Hơn nữa, chẳng có gì không cho phép luôn luôn dùng làm nhạc đề cùng các đoạn giống nhau, và thỉnh thoảng người ta có thể biến cải nét nhạc mà không làm nó biến dạng bằng cách giảm bớt (déductions), phái sinh (dérivés), và sử dụng chúng để đưa thay đổi vào trong các biến khúc.

Ví dụ, đây là một chủ đề của CHÉRUBINI và phản đề của nó:



BIẾN KHÚC

Tác giả đã dùng làm nhạc đề cho biến khúc thứ nhất của ông phần đầu của phản đề (A) bằng cách thêm vào nét nhạc thứ hai (B). Từng bè lần lượt cho nghe nhạc đề đó, điều tạo ra các phỏng theo. Rồi, chính phái sinh của nét nhạc A, sử dụng bằng chuyển động ngược chiều (mouvement contraire) trôi chảy thành các phỏng theo ở hai bè trên (C), trong khi bè trầm tiếp tục, không biến đổi, phần cuối của nét nhạc A mà nó dùng làm khởi đầu. Toàn bộ hình thành, bắt đầu từ chữ C, một hành trình hòa âm (marche d'harmonie—xem chú thích của người dịch ở số 299 bên dưới) đi lên, kết thúc bằng một chuyển giọng đến cung của át âm, rê trưởng.



VỀ ĐOẠN DỒN (Du Stretto ou de la Strette)

291. Từ strette (đoạn dồn) là phiên dịch tiếng Pháp của từ Ý stretta, giống cái của từ stretto có nghĩa là dồn nén lại (serré). Các từ stretto và strette mà người ta sử dụng khi này khi khác không khác biệt nhau để chỉ đoạn kết (péroration) của một tấu khúc, phải được hiểu theo ý nghĩa đặt sát nhau (rapprochement).

292. Cho đến đoạn dồn, đáp đề chỉ đưa vào sau khi chủ đề đã hoàn tất trọn vẹn, hoặc, sớm nhất, vào nốt kết thúc của nó. Cũng thế cho việc đưa chủ đề vào theo sau đáp đề.

293. Nhưng, trong đoạn dồn, người ta đặt sát nhau các đưa vào đó; cho chúng nối tiếp khá gần nhau để chủ đề và đáp đề có thể trong một lúc cùng đi với nhau, cái này trước cái kia chỉ một hoặc hai ô nhịp, hoặc thậm chí chỉ một hoặc hai phách mà thôi.

294. Một chủ đề của tấu khúc phải được cấu trúc thế nào để cung cấp một đoạn dồn hay. Phải quan tâm đến đoạn đó khi sáng tác đoạn kia.

CLEMENTI--Khởi đầu một tấu khúc--Chủ đề 5 ở nhịp, đưa đáp đề vào ở nhịp thứ 5
Allegro non troppo

CHỦ ĐỀ PHẢN ĐỀ
ĐÁP ĐỀ

ĐOẠN DÒN

Đưa vào lại chủ đề và đáp đề liên tiếp cách nhau 1 ở nhịp

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

CHỦ ĐỀ cắt ngắn

(**) ĐÁP ĐỀ biến tấu

(*) CHỦ ĐỀ bằng chuyển động ngược chiều

(*)(**) Các lần đưa vào lại thứ 3 và thứ 4 không thể thực hiện đặt sát nhau (rapporchées) chủ đề và đáp đề vì trước đó tác giả đã biến tấu chút ít quãng giai điệu đầu tiên của chúng, và hơn nữa, nó đã tạo lại chủ đề bằng chuyển động ngược chiều.

295. Một vài chủ đề cho phép làm nên nhiều đoạn dòn; trường hợp đó, người ta làm cho chúng càng lúc càng dồn nén lại.

KHỞI ĐẦU KHÁC CỦA TẤU KHÚC

Chủ đề 5 ở nhịp, đưa đáp đề vào ở nhịp thứ 6

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

Đuối (*)

PHẢN ĐỀ

(*) Liên kết giai điệu này được thêm vào chủ đề nhằm liên kết với đáp đề được gọi là Đuối (tạm dịch có thể dùng làm nhạc đề cho các phần đoạn nào đó hoặc biến khúc).

ĐOẠN DÒN 1

Liên tục đưa vào lại chủ đề và đáp đề cách nhau 2 ở nhịp

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

ĐOẠN DÒN 2

Đưa đáp đề vào lại một ở nhịp sau chủ đề

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ



VỀ ÂM NỀN (De La Pédale)

296. Nhớ lại người ta gọi âm nền (pédale) một âm thanh nâng đỡ hoặc lặp lại liên li (persistance), trong âm thanh kéo dài đó người ta cho nghe các hợp âm khác nhau mà một số có thể xa lạ với hợp âm đó, không chỉ như là chồng âm (agrégation) mà còn cả như là cung thể (tonalité).

297. Âm nền hữu dụng nhất, âm được coi như làm thành bộ phận (partie intégrante) của một tấu khúc trọn vẹn, chính là âm nền dưới (pédale inférieure) của át âm mà người ta đặt vào cuối đoạn dẫn.

298. Trên âm nền át âm đó, người ta phải cho đi qua chủ đề và đáp đề dưới dạng thức đoạn dẫn càng dồn nén càng tốt, đoạn dẫn đó có thể bắt đầu bằng đáp đề.

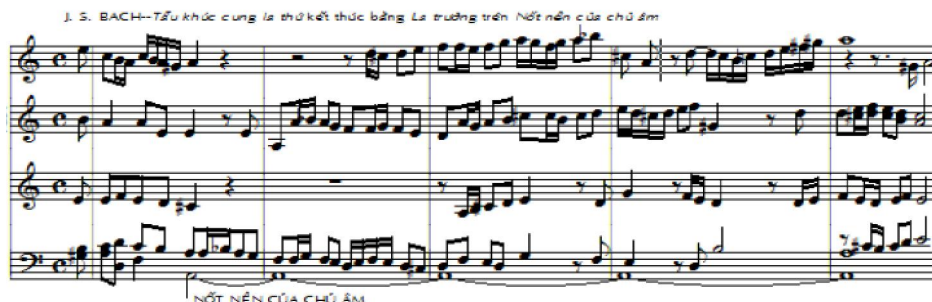
299. Người ta cũng có thể, trước hoặc sau đoạn dẫn đó, cho đi qua trên âm nền những biến khúc: phỏng theo, nhạc đuôi, mô tiến (progressionss*), vv.

(*) Chú thích của người dịch: Mô tiến (progression) là việc lặp lại một công thức giai điệu hoặc hòa âm với một bậc trên hoặc dưới. Một loạt mô tiến chiều lên hoặc chiều xuống làm thành một hành trình hòa âm (marche harmonique).

300. Sau điều trên, kết luận của tấu khúc được đặt ra và hoàn tất, thông thường, trong vài ô nhịp (nhiều ít tùy ý tác giả muốn).



301. Cũng có đôi khi, theo sau ngưng tiết kết thúc, người ta kéo dài chủ âm ở Bè trầm dưới dạng âm nền, trong khi các bè trên kết thúc bằng một Coda vài ô nhịp.



302. Cuối cùng, chẳng có gì ngăn cản người ta đưa vào các âm nền khác (trên, giữa, hoặc dưới) vào dòng chảy của tấu khúc, miễn thế nào để chúng đừng kéo quá dài.

PHÂN CHIA VÀ LÈO LÁI TẤU KHÚC (Division et Conduite de la Fugue)

303. Một tấu khúc gồm ba giai đoạn chính: Giai đoạn một, không chuyển biến chút nào trừ ra đến át âm, bao gồm trình đề (exposition) và phản trình đề (contre-exposition), liên kết với nhau bằng một biến khúc (divertissement); giai đoạn hai gồm các phát triển người ta có được khi cho đi qua chủ đề, đáp đề, và các phản đề bằng các cung thể khác nhau, tất cả được dẫn dắt bằng các biến khúc chuyển giọng; cuối cùng, giai đoạn ba gồm đoạn đồn toàn phần, cũng như trình đề và phản trình đề, tuần tự đi qua từ cung chính đến cung của át âm, không đi quá xa hai cung đó.

GIAI ĐOẠN MỘT (Première Période)

TRÌNH ĐỀ, BIẾN KHÚC, VÀ PHẢN TRÌNH BÀY (Exposition, Divertissement, et Contre-Exposition)

TRÌNH ĐỀ (Exposition)

304. Có hai loại trình đề nghĩa là hai phương cách để khởi đầu một tấu khúc.

305. Phương cách thứ nhất gồm việc cho nghe trước tiên chủ đề mà thôi, trong một bè nào đó, và rồi đưa vào, tuần tự, mỗi một bè trong các bè khác đáp đề hoặc chủ đề, theo thứ tự sau đây:

Đưa vào 1 | Đưa vào 2 | Đưa vào 3 | Đưa vào 4
CHỦ ĐỀ | ĐÁP ĐỀ | CHỦ ĐỀ | ĐÁP ĐỀ

306. Sau khi đã đi vào bằng chủ đề hoặc đáp đề, mỗi bè thường tiếp tục bằng một phản đề. Rồi, các bè nào trong các bè đó được đưa vào đầu tiên có thể tiếp tục hành trình nhờ vào các nét giai điệu nào đó; lúc đó, chúng trở thành những gì người ta gọi là các bè lấp đầy (parties de remplissage) hoặc các bè tự do (ad libitum) mà mục đích chính là để hoàn tất hòa âm.

Tất cả các bè đã cho tuần tự cho nghe chủ đề hoặc đáp đề, trình bày của tấu khúc đã hoàn tất.

307. Trong phương cách thứ hai để khởi đầu một tấu khúc, thay vì cho nghe chỉ chủ đề hoàn toàn mà thôi, người ta kèm theo nó, ngay từ ban đầu, phản đề của nó, hoặc tuần tự tất cả (nếu có nhiều phản đề). Khi đó, việc đưa vào tuần tự các bè sẽ theo thứ tự thế này:

TẤU KHÚC CHỈ CÓ MỘT PHẢN ĐỀ MÀ THÔI

{ Đưa vào 1 } rồi chút ít sau { Đưa vào 2 } Đưa vào 3 rồi chút ít sau { Đưa vào 4 rồi đến các
 CHỦ ĐỀ PHẢN ĐỀ ĐÁP ĐỀ PHẢN ĐỀ ĐƯA VÀO LẠI
 theo cùng thứ tự

MOZART--Messe de Requiem

CHỦ ĐỀ

PHẢN ĐỀ

ĐÁP ĐỀ

CHỦ ĐỀ

PHẢN ĐỀ

ĐÁP ĐỀ

CHỦ ĐỀ

PHẢN ĐỀ

ĐÁP ĐỀ

TẤU KHÚC CÓ HAI PHẢN ĐỀ

{ Đưa vào 1 } rồi liên tục theo nhau { Đưa vào 2 } Đưa vào 3 rồi { Đưa vào 4 và ĐƯA VÀO LẠI
 CHỦ ĐỀ PHẢN ĐỀ 1 PHẢN ĐỀ 2 CHỮ ĐỀ CHỖ ĐỀ các phản đề
 1 và 2, vân vân

CHERUBINI

CHỦ ĐỀ

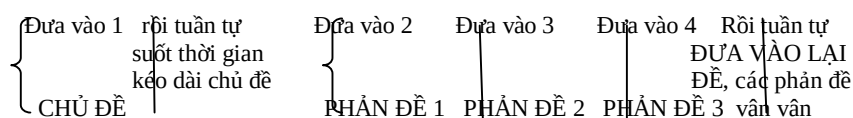
PHẢN ĐỀ 1

ĐÁP ĐỀ

PHẢN ĐỀ 2

CHỦ ĐỀ

TẤU KHÚC CÓ BA PHẦN ĐỀ



CHERUBINI--khởi đầu của Tấu khúc 1/2 cung đồng

BIẾN KHÚC VÀ PHẢN TRÌNH BÀY (Divertissement et Contre-Exposition)

308. Vào lúc đảo ngược của trình bày khởi đầu bằng chủ đề và kết thúc bằng đáp đề, phản trình đề (contre-exposition) khởi đầu bằng đáp đề và kết thúc bằng chủ đề. Người ta dự kiến ngay lúc đó sự cần thiết đặt giữa chúng một biến khúc (divertissement), bởi vì, không có khúc trung gian (intermède) này, đáp đề sẽ đến hai lần liên tục, cùng một cung và không gián đoạn, điều không khỏi trở nên chán ngắt.

309. Thông thường nhất, trong phản trình đề, người ta giới hạn để cho nghe chỉ một lần đáp đề và chỉ một lần chủ đề để khỏi phải nhắc lại làm chán ngấy.

(Xem về sau, số 324, trình bày [A đến B], biến khúc thứ nhất [B đến C], và phản trình đề [C đến D] của tấu khúc cung sib trưởng).

GIAI ĐOẠN HAI (Deuxième Période)

CHUYỂN GIỌNG (Modulations)

310. Sau trình đề và phản trình đề, người ta đi vào giai đoạn các chuyển giọng.

311. Các chuyển giọng này được tạo ra gần như hoàn toàn dùng cung kế cận (tons voisins) của cung chính; nhưng tuy vậy người ta vẫn có thể đi qua các cung xa (tons éloignés), miễn là việc chuyển xa đó chỉ kéo dài ngắn.

312. Như chúng ta đã nói trên đây, chính trong giai đoạn hai này mà người ta chuyển chủ đề và đáp đề đến các cung khác nhau của cả hai thể.

313. Về phần thứ tự trong đó các cung này phải theo nhau, chẳng có gì bó buộc (rien d'absolu), và tác giả tự do đi theo, về điểm này, hành trình thích hợp cho mình.

314. Tuy nhiên, chủ đề và đáp đề đã được nghe, trong âm thể ban đầu, bảy tám lần trong phần trình đề và phản trình đề, xem ra đến lúc này sẽ là đúng lúc để cho chúng đi qua âm thể ngược lại để thay đổi màu sắc, và nhờ đó có được một khuây khỏa đã trở nên cần thiết.

315. Như thế, giả thử cung chính là cung sib trưởng, người ta có thể lèo lái, trước hết, đến cung tương đối sol thứ để cho nghe chủ đề ở đó, rồi từ đó chuyển qua cung rê thứ dùng cho đáp đề. Sau đó, qua lại sib trưởng hoặc sol thứ, người ta có thể cho nghe chủ đề trong cung mib trưởng, rồi, do thứ trước khi quay về lại cung chính, để tạo ra ngưỡng nghỉ ở đó ở át âm, cung thường thường đi trước tấn công của đoạn đồn.

Nhưng, chúng tôi lặp lại, người ta có thể tiến hành hoàn toàn cách khác.

316. Dĩ nhiên, các tái tạo lặp lại chủ đề và đáp đề đó phải xen kẽ với các biến khúc ít nhiều được phát triển.
(Xem phần tiếp của tấu khúc cung sib, từ D đến K ở số 324).

GIAI ĐOẠN BA (Troisième Période)

----- ĐOẠN DỒN

317. Tấn công của đoạn đồn có một vài tương đồng (analogie) với khởi đầu của trình đề, trong ý nghĩa người ta bắt đầu cho nghe lại chỉ chủ đề mà thôi, hoặc kèm theo nhiều nhất là một phản đề. Rồi tiếp theo là đáp đề, rồi thêm lần nữa, chủ đề và đáp đề dùng như là đưa vào lại ở các bè khác nhau.

318. Nhưng, như chúng tôi đã giải thích (từ số 291 đến 295), trong đoạn đồn, người ta đặt rất sát nhau các đưa vào lại đó; điều, vào lúc đã chọn, làm cho các bè có vẻ thực sự đang đuổi nhau (se poursuivre) và đang chạy trốn (fuir), từ đó có tên tấu khúc (fugue) mà người ta đặt cho bản nhạc.

319. Khi chủ đề cho phép có nhiều đoạn đồn, người ta phải tạo ra chúng càng lúc càng dồn nén, thế nào để có được sức hấp dẫn càng lúc càng tăng thêm.

320. Các đoạn đồn đó có thể được phân cách bằng các biến khúc mà chính chúng cũng phải được tạo ra càng lúc càng náo động.

321. Khá hiếm khi người ta có thể dẫn dắt từ đầu đến cuối chủ đề và đáp đề song song với nhau. Gần như luôn luôn người ta phải cắt xén một trong hai nếu không phải là cả hai.

Nhớ lại chủ đề của CHERUBINI mà chúng tôi đã đưa ra ở số 307.

Người ta không thể phát triển đáp mà không tạo ra một chuỗi quãng 8 bị cấm:



Để tránh lỗi nặng đó, phải cắt xén chủ đề như sau:



322. Có các chủ đề chẳng cung cấp bất cứ đoạn đồn thực sự nào, điều là một khuyết điểm lớn.—Gặp trường hợp như vậy, cần phải hoàn toàn tự nguyện tạo ra chỉ một đoạn đồn giả: để làm được, nên chọn lựa vị trí thuận lợi nhất để đưa đáp đề vào chút ít sau chủ đề, nhưng chỉ khi nào chủ đề đó minh định đủ để được nhận ra. Sau đó, người ta biến cải phần tiếp theo của chủ đề bao nhiêu cần phải có để nó có thể tiến hành hoàn toàn hài hòa với đáp đề.

323. Đoạn đồn giả đôi khi cũng còn dùng để khởi đầu giai đoạn ba khi đoạn đồn thực trở thành quá dồn nén, người ta giữ lại, dành riêng cho phần kết.

324. Những gì liên quan đến âm nền có thể đưa vào trong sáng tác đoạn đồn, chúng tôi chẳng có gì để thêm vào những gì đã nói ở các số từ 297 đến 301, mà chúng tôi dẫn lại. (Xem đoạn đồn của tấu khúc dưới đây, từ K cho đến hết).

GHI CHÚ: Phần đề 1 không được đưa vào ngay từ ban đầu của tấu khúc để cho phép chủ đề lôi cuốn sự chú ý đến chỉ mình nó. Ngược lại, phần đề 2 với tính cách ít rõ nét hơn, có thể được đưa vào cách có ích ở ô nhịp thứ ba mà không làm loãng chủ đề, nhằm để đánh dấu phách mạnh của ô nhịp kế tiếp.

E. DURAND—TẤU KHÚC CUNG 4 bè và 2 phần đề, sáng tác dựa trên một CHỦ ĐỀ RA TRƯỚC (*)

-----GIAI ĐOẠN 1-----

Molto moderato

A. TRÌNH ĐỀ

CHỦ ĐỀ

ĐÁP ĐỀ

Đuối

PHẦN ĐỀ 2

PHẦN ĐỀ 1

B. BIẾN KHÚC dòng duối của chủ đề

Đuối

C. PHẦN TRÌNH ĐỀ

ĐÁP ĐỀ

PHẦN ĐỀ 1

PHẦN ĐỀ 2

lưu ý nhạc đề

(*) Tấu khúc này được tác giả của tác phẩm này viết khi còn là học sinh lớp sáng tác của HALÉVY ở Nhạc viện. Như thế đây là một tấu khúc nhà trường.

PHẦN ĐỀ

CHỦ ĐỀ

-----GIAI ĐOẠN 2-----

D. BIẾN KHÚC dùng phần đầu của phần đề 1 làm nhạc đề

PHẦN ĐỀ 1

CHỦ ĐỀ

E. CHỦ ĐỀ cùng tương đối thứ và ĐÁP ĐỀ của nó

PHẦN ĐỀ 1

CHỦ ĐỀ

ĐÁP ĐỀ

PHẦN ĐỀ 2

PHẦN ĐỀ 1

ĐÁP ĐỀ

ĐÁP ĐỀ cùng thứ

F. CHUYỂN CUNG và quay về lại cung chính. Chấm dứt đáp đề

PHẦN ĐỀ 2

CHỦ ĐỀ

ĐÁP ĐỀ

CHỦ ĐỀ và PHẦN ĐỀ 1 ĐẢO NGƯỢC đi song song và thay cho BIẾN KHÚC

PHẦN ĐỀ 1 ĐẢO

CHỦ ĐỀ ĐẢO

G. CHỦ ĐỀ cùng HẠ ẤT ẨM (mở trường)

PHẦN ĐỀ 1

CHỦ ĐỀ

H. BIẾN KHÚC lấy từ phần đề

I. CHỦ ĐỀ cùng DO THỨ

PHẦN ĐỀ

CHỦ ĐỀ

tương đối của Mib và kế cận của Sib TRƯỜNG

Chuyển cung

Quay lại cung chính (sib trường)

J. CHỦ ĐỀ ĐẢO NGƯỢC và theo chuyển động ngược chiều kết hợp với phân đề 1

PHÂN ĐỀ 1

BIẾN KHÚC và ngưng nghỉ ở ẮT ẮM

-----GIAI ĐOẠN 3-----

K. ĐOẠN ĐÓN (*)

CHỦ ĐỀ CẮT XÉN

ĐÁP ĐỀ CẮT XÉN

L. ĐOẠN ĐÓN từ phân đề 1

PHÂN ĐỀ 1 CẮT XÉN

ĐÁP ĐỀ CẮT XÉN

PHÂN ĐỀ 1 CẮT XÉN

PHÂN ĐỀ 1 CẮT XÉN

PHÂN ĐỀ 1 CẮT XÉN

(*) GHI CHÚ: Đoạn đón 1 (K và L) chỉ là đoạn đón giả nhằm để sắp xếp đoạn đón đích thực (M) và tự ý đưa ra để phát triển đầy đủ giai đoạn này, để cân đối với phần còn lại của tác phẩm.

M. ĐOẠN ĐÓN 2 từ chủ đề và đáp đề (Đây là đoạn đón đích thực)

CHỦ ĐỀ CẮT XÉN

ĐÁP ĐỀ ĐẦY ĐỦ

N. ĐOẠN ĐÓN TRÊN NỐT NỀN

CHỦ ĐỀ CẮT XÉN

ĐÁP ĐỀ CẮT XÉN

Nốt nền của Ắt Ắm



NHẬN XÉT

Như chúng tôi đã nói bên trên, tác phẩm này là một tấu khúc nhà trường, nghĩ là một tấu khúc học tập, và như thế, phải có tất cả các phát triển mà chương trình học đòi hỏi gồm: 1) trình đề và phản trình đề liên kết với nhau bằng một biến khúc; 2) các chuyển cung đến tất cả các cung kế cận để cho nghe ở đó chủ đề và đáp đề của nó; 3) cuối cùng, đoạn dồn đầy đủ bao gồm cả nhạc nền bắt buộc.

Nhưng, các phát triển như thế (98 ô nhịp lớn bốn phách) sẽ là quá mức với các tấu khúc nào đó: những tấu khúc, nói ví dụ, đôi khi người ta đưa vào một thánh lễ, một khúc mở đầu (oratorio), một nhạc kịch (opéra); như thế các tấu khúc đó hiếm khi trọn vẹn.

Vì thế, trong Thánh Lễ Cầu Hồn (Messe de Requiem) của MOZART, tấu khúc đẹp của Kyrie eleison mà chúng tôi đưa đoạn khởi đầu vào làm ví dụ ở số 307 chẳng bao gồm phản trình đề cũng chẳng đoạn dồn. Tấu khúc đó tổng cộng chỉ có 52 ô nhịp.

VỀ BÈ ĐUỐI (Du Canon)

325. Người ta gọi Bè đuổi (canon) một nhạc phẩm được sáng tác cách nào đó để hai, ba, bốn bè hoặc nhiều hơn đi vào liên tiếp và với khoảng cách đều đặn, mỗi bè lặp lại chính xác giai điệu (chant) hoặc nhạc tiết (motif) được bè một đưa ra.

326. Sự phỏng theo làm thành Bè đuổi thông thường nhất là đồng giọng hoặc ở quãng 8; nhưng cũng có thể thực hiện ở quãng 4 hoặc quãng 5.

327. Bè đuổi không cùng (canon sans fin) hoặc miên man (perpétuel) là bè đuổi không có kết luận, được kết hợp theo cách thế nào để người ta có thể, trong từng bè và không ngưng lại, từ cuối cùng của phỏng theo quay lại khởi đầu; điều nói chung được chỉ ra bằng Trở lại đầu (Da Capo).

328. Người ta cũng có thể, không gián đoạn, bắt đầu lại Bè đuổi bao nhiêu lần theo ý muốn: từ đó có tên gọi là Bè đuổi miên man, hoặc không cùng, hoặc quay vòng (circulaire).

329. Trong Bè đuổi không cùng (và kết quả là không trở lại đầu Coda), tất cả các bè tuyệt đối thực hiện cùng một nhạc tiết từ đầu đến cuối, chỉ cần viết nhạc tiết đó một lần đã đủ, trên chỉ một dòng nhạc, rồi chỉ ra bằng số hoặc bằng chữ, lúc mỗi bè phải đi vào; điều đó phải được thực hiện từng ô nhịp, hoặc từng hai hoặc từng bốn ô nhịp, theo một phương cách thuần nhất.

BÈ ĐUỐI KHÔNG CÙNG đồng giọng mà bốn bè liên tiếp đi vào cách 2 ô nhịp

Con số chỉ
bè đi vào

Hòa âm
để nghị



CÙNG BÀI viết trên bốn dòng nhạc để cho thấy rõ hơn cấu trúc và tổng thể các bè.
GHI CHÚ: Bốn phần nhỏ làm thành nhạc tiết đây đủ được chỉ ra trong tất cả các bè bằng các con số 1, 2, 3, 4.



BÈ ĐUỐI KHÔNG CÙNG đồng giọng
mà bốn bè liên tiếp đi vào cách 4 ô nhịp

Chữ cho
biết điểm vào



CÙNG BÀI viết trên 4 dòng nhạc



330. Đây là cách làm sao người ta có thể dùng ví dụ sau đây để sáng tác một bài Bè đuối:

Cho phần thứ nhất (A) bốn ô nhịp,



cần tìm ra phần thứ hai (B) cùng
kích cỡ, tạo với phần thứ nhất một
hòa âm hài hòa thành hai bè;

rồi người ta tìm phần thứ ba (C)
hòa hợp tốt đẹp với hai phần trước;

và cuối cùng, phần thứ tư (D) hòa
âm với ba phần kia và tăng cường
hòa âm.

Hợp âm phát sinh từ tổng thể bốn
phần tạo thành *nhạc tiết* của *bè đuổi*
bên trên.



BÈ ĐUỐI hai bè vá chỉ cách nhau một ô nhịp mà thôi

Ghi chú: Các loại bè đuổi thể này buộc phải sáng tác từng ô nhịp một.

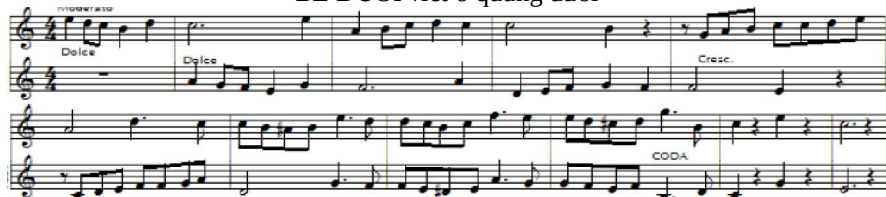
BÈ ĐUỐI viết ở quãng 4 dưới



BÈ ĐUỐI viết ở quãng 5 trên



BÈ ĐUỐI viết ở quãng dưới



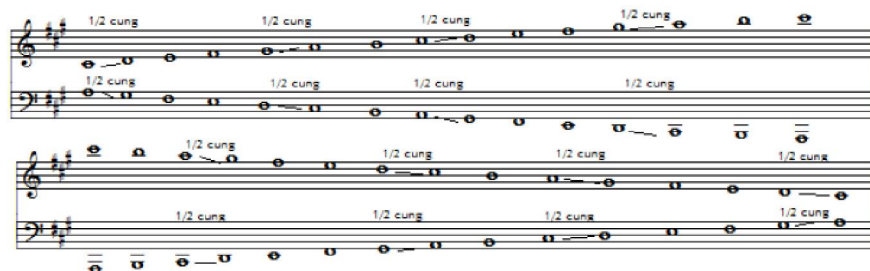
BÈ ĐUỐI viết ở quãng 5 dưới



CLÉMENTI—TRÍCH ĐOẠN một bè đuổi không cùng,
bằng chuyển động ngược chiều và phỏng theo chính xác ở tất cả các quãng của chủ đề



NHẬN XÉT—Người ta không thể có được một bè đuổi như thế (bằng chuyển động ngược chiều và phỏng theo chính xác) mà không dựa vào các âm giai sau đây, đối nghịch với nhau từng âm giai một. (Chúng tôi đưa ra theo cung của bè đuổi bên trên, để người ta có thể so sánh dễ dàng hơn).



GHI CHÚ—Cần nhận xét thấy rằng, trong các âm giai đó đi theo chiều đảo nghịch, các cung và bán cung chính xác phù hợp nhau, và chẳng chút ngoại lệ nào. Chính điều đó tạo thành, từ đầu đến cuối của phát sinh (conséquent), các quãng giống nhau như khuôn với quãng của tiền sinh (antécédent).

HẾT PHẦN 1
(Đón xem phần 2: ÂM NHẠC NHẠC CỤ—Musique Instrumentale)