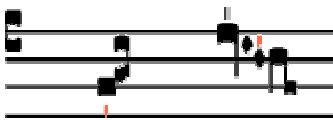
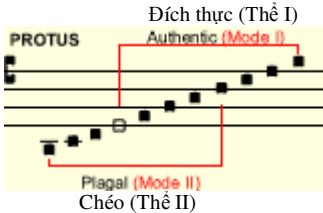
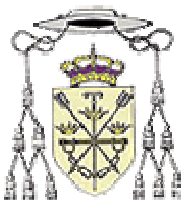


BÀI HỌC VỀ NHẠC BÌNH CA GREGORIO

Lessons on Gregorian Chant © của CARLOS E. MARTINEZ V. <http://interletras.com/canticum>

THU AN TRẦN HỮU THUẬN dịch và phổ biến với sự chấp thuận của tác giả.

ĐẶC TÍNH	GHI NHẠC	TIẾT TẤU
Nhạc Bình ca Gregorio không bao giờ hiểu được mà không có bản văn có ưu tiên trên giai điệu. Nó là thanh nhạc, có nghĩa là nó được hát trong nhà thờ (<i>a capella</i>). Tiết tấu của nó là tự do và các ghi nốt của nó khác với cách ghi nốt âm nhạc hiện đại. Nó là âm nhạc theo Thể (Modal music). Sân khấu để trình diễn nó là phụng vụ của Giáo hội.	 Nhạc Bình ca Gregorio được viết trên dòng nhạc bốn đường kẻ. Nốt nhạc được gọi là chấm vuông (<i>punctum quadratum</i>) hoặc chấm nghiêng (<i>punctum inclinatum</i>) có thể là một nốt hoặc một nhóm trong chùm Neumes. Các khóa được dùng là Do và Fa, có thể nằm dòng kẻ thứ nhất, thứ hai, thứ ba, hoặc thứ tư.	Tiết tấu âm nhạc là sự sắp xếp các âm thanh dựa trên sự phân biệt rõ ràng giữa âm thanh với đặc tính thúc đẩy, gọi ARSIS, và âm thanh có đặc tính ngưng nghỉ, gọi là THESIS. Sự phân loại này khởi đầu trên các nhóm nhỏ nhất của âm thanh và tiếp tục liên kết chúng trong các bối cảnh ngày càng rộng lớn hơn, qua các giai đoạn khác nhau về tổng hợp tiết tấu, trong một tiến trình thống nhất Trong nhạc Bình ca Gregorio, tổng hợp được thực hiện qua ba giai đoạn: tiết tấu cơ bản, nhóm, và tiết tấu lớn.

BIỂU ĐỒ TAY	THỂ	LỊCH SỬ
 Biểu đồ tay (<i>chironomy</i>) là phương cách người điều khiển sử dụng chuyển động bàn tay để cho thấy các thành tố tiết tấu của bản nhạc và các sắc thái khác nhau của chúng; mục đích của Biểu đồ tay là để hoàn thành cách diễn đạt toàn bích nhất. Hai chuyển động nền tảng là các chuyển động mô tả nốt tiến tới (<i>arsis</i>) và nốt ngưng nghỉ (<i>thesis</i>).	Nó là âm nhạc được viết theo âm giai của các âm thanh rất cá biệt, được dùng để đánh thức các cảm xúc đa dạng, ví như thu mình lại, hạnh phúc, buồn rầu, tĩnh lặng.  Đích thực (Thể I) Authentic (Mode I) Plagal (Mode II) Chéo (Thể II)	Phác thảo lịch sử đầy đủ bằng tiếng Tây ban nha có thể tìm thấy trên Trang Mạng Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos, Tây ban nha). Chúng tôi dịch lại từ tiếng Anh ở đây với ghi nhớ quyền sử dụng chỉ với mục đích tài liệu hoặc văn hóa mà thôi. 

Vài lời trần tình của người dịch:

Từ rất lâu, tôi ước được viết đôi dòng về Nhạc Bình ca Gregorio nói đến các qui tắc diễn tả cũng như điều khiển loại nhạc này của Giáo hội khi thỉnh thoảng thấy có ca trưởng điều khiển các thánh ca viết theo loại nhạc này, ví như Bộ Lễ Seraphim của Cố Giám mục Nguyễn Văn Hòa, theo nhịp 2/4, thậm chí còn viết hòa âm theo nhạc cổ điển Tây phương với các hợp âm không bao giờ có trong nhạc bình ca. Thế nhưng, tôi chưa bao giờ thực hiện được vì không có chương trình viết nhạc trên đường kẻ bốn dòng, với các loại nốt riêng biệt của bình ca.

May mắn, gặp được trang mạng này của Carlo E. Martinez V., tôi vội xin phép và được tác giả chấp thuận ngay cho dịch và cho phổ biến. Cho dầu thiếu phần kiến thức căn bản về cách kí âm, về chùm nốt (neume) và về giá trị các nốt nhạc và kí hiệu, bài này dày công nghiên cứu súc tích và đầy đủ kiến thức cao hơn, nhất là về điều khiển.

Tôi xin giới thiệu tài liệu này đến quý vị nào muốn tìm hiểu Nhạc Bình ca Gregorio của Giáo hội, và ao ước qua đó có thể làm dịu lại tình hình sáng tác thánh ca của các nhạc sĩ đã hầu như quên đi ý nghĩa cầu nguyện mà chỉ còn chú trọng đến tính tung bùng nhộn nhịp khi viết cũng như khi diễn đạt, với nhiều luyến láy lắm khi không cần thiết, quên rằng chúng ta hát thánh ca để cầu nguyện mà không phải để trình diễn, đúng như ý nguyện của Giáo hội qua Nhạc Bình ca Gregorio.

Trân trọng,
Thu An Trần Hữu Thuận
Michigan, 06 th. 01, 2014.

ĐẶC TÍNH CỦA NHẠC BÌNH CA GREGORIO (Characteristics of Gregorian Chant)

Từ khi ra đời, âm nhạc Kitô giáo là lời kinh được hát lên, điều phải được thực hiện không chỉ thuần túy vật chất mà với lòng sùng kính, hoặc như Thánh Phaolô đã nói: “*hát lên với Thiên Chúa trong tâm hồn anh chị em.*” Bản văn chính là lí do để có Nhạc Bình ca Gregorio. Thực sự, việc hát lên bản văn được dựa trên nguyên lí—theo Thánh Augustino—“*người ca hát, cầu nguyện hai lần.*” Nhạc Bình ca Gregorio sẽ không bao giờ hiểu được mà không có bản văn có quyền ưu tiên trên giai điệu và chính là yếu tố cho giai điệu có ý nghĩa. Do đó, về việc diễn đạt Nhạc Gregorio, người ca phải hiểu rất rõ ý nghĩa của bản văn. Từ đó, bất cứ thể loại giọng ca nhạc kịch (operatic voice) trong đó về huy hoàng của người diễn đạt cố gắng phô bày ra phải được tránh khỏi^a.

- Nó là thanh nhạc, có nghĩa được hát lên *trong thánh đường* (a capella) không với phụ họa của các nhạc cụ.
- Nó được hát chung đồng giọng (unison) —mỗi lần chỉ một nốt— có nghĩa là tất cả các người ca phần chân với cùng một giai điệu. Phương cách ca hát này được gọi là Độc ca (monody). Nhiều tác giả khẳng định rằng ca hát với ca đoàn hỗn hợp không nên đưa vào vì họ coi đó như hai giọng ca cách nhau quãng tám. Hơn nữa, ghi nhớ trong tâm trí rằng cả đàn ông đàn bà lẫn trẻ em phải có cơ hội đồng đều dự phần vào Phụng vụ, họ khuyên rằng nhằm để tuân theo nguyên lí Độc ca, bài hát nên được diễn đạt theo hình thái tuần tự.
- Nó được hát lên với tiết tấu tự do, tùy theo sự phát triển của bản văn lời ca mà không phải bằng các kiểu thức tính toán, như có thể là một bài hành khúc, khiêu vũ, giao hưởng (xem phần Tiết tấu được trình bày chi tiết)
- Nó là âm nhạc theo thể (modal music) được viết theo các âm giai của các âm thanh rất cá biệt được sử dụng để đánh thức cảm xúc đa dạng, ví như thu mình lại, hạnh phúc, buồn rầu, tĩnh lặng (Xem phần Thể nhạc).
- Giai điệu của nó là theo âm tiết (syllabic) nếu từng âm tiết của bản văn thích ứng với một âm thanh và luyến láy (melismatic) khi nhiều âm thanh thích ứng một âm tiết. Có các luyến láy (melisma) gồm hơn 50 nốt cho chỉ một âm tiết.
- Bản văn bằng tiếng Latin, ngôn ngữ của Đế quốc Rôma trải rộng khắp châu Âu (ngôn ngữ Roma đã không còn hiện hữu). Các bản văn này lấy từ các Thánh vịnh và từ các sách Cựu Ước; một số từ các Phúc âm và số khác từ cảm hứng cá nhân, thường là vô danh. Ngoài ra, một số bài hát phụng vụ hiện hữu bằng ngôn ngữ Hilạp: *Kyrie eleison, Agios o Theos* (Phụng vụ Thứ Sáu Tuần thánh)....
- Nhạc Bình ca Gregorio được viết trên dòng nhạc bốn đường kẻ, khác với dòng nhạc âm nhạc đương thời. Nốt nhạc có các tên khác nhau: chấm vuông (punctum quadratum) hoặc *virgas* (dấu phẩy) nếu chúng xuất hiện riêng

^a Người dịch cho rằng ý kiến này không chỉ áp dụng cho bình ca mà cho tất cả các loại thánh ca phụng vụ (người dịch chú thích). Chú thích trong tài liệu này là của tác giả trừ phi được ghi rõ là của người dịch.

lê, hoặc *neumes* (chùm) nếu chúng gom thành nhóm; chúng có giá trị ngang nhau về trường độ ngoại trừ: các nốt có dấu gạch ngang (horizontal epicema; *épisode horizontal*), nốt đi trước nốt răng cưa (*quilisma*) và nốt thứ hai của nhóm *Salicus* (sổ đứng—vertical epicema) mà trường độ kéo dài thêm chút ít (*lightly more*) với một cảm xúc diễn cảm, và các nốt có dấu chấm kèm theo có trường độ của một nốt đơn. (Điều này sẽ được giải thích chi tiết ở chương “Kí âm”).

Sân khấu của Nhạc Bình ca Gregorio

Như đã nói trước đây, Nhạc Bình ca Gregorio được sinh ra để diễn đạt bên trong Phụng vụ của Giáo hội. Do đó, Phụng vụ chính là môi trường tự nhiên của ca khúc bình ca Gregorio.

1. **Thánh Lễ:** Trong cử hành Thánh Thể, hai nhóm bài ca chính:

a) **Phần Chung:** gồm các bản văn được lặp lại trong tất cả mọi Thánh Lễ.

- Kinh thương xót
- Kinh Vinh danh
- Kinh Tin kính
- Thánh, Thánh, Thánh.
- Lạy Chiên Thiên Chúa.

b) **Phần Riêng:** Gồm các bài được hát theo mùa phụng vụ hoặc phù hợp với lễ mừng được cử hành.

- Ca Nhập Lễ: bài ca lúc đi vào để khởi sự cử hành
- Ca Tiến cấp (Gradual), Alleluia hoặc Câu xướng sau các bài đọc
- Ca Dâng lễ đi kèm với dâng của lễ
- Ca Hiệp Lễ.

c) Cộng thêm vào hai nhóm bài ca này, có các bài khác được hát lên theo cách ngâm đọc (*recitative*) với một vài uyển chuyển (*cantillatio*): ví như các lời nguyện, các bài đọc, kinh tiền tụng và kinh nguyện Thánh Thể, Kinh Lạy Cha. Có các bài vì tính chất đơn sơ của nó có thể được chủ tế hoặc những người không có tài năng đặc biệt về ca hát hát lên.

2. **Giờ Kinh phụng vụ** (Divine Office): Trong các tu viện, các tu sĩ đã (và hiện vẫn làm thế) ngưng các công việc của họ và tập trung lại đều đặn vào các giờ nào đó trong ngày để đọc kinh cầu nguyện.

- **Kinh Sáng** (Matins): Hoặc kinh canh đêm. Kinh sáng gồm một bài tán tụng (*hymn*), các thánh vịnh, các bài đọc, kinh thánh và tổ phụ, và các thánh ca thích hợp với tinh thần giờ nửa đêm khi người ta mong đợi Chàng Rể đến (Mt 25:6; Mc. 13:35)

- **Kinh Ca ngợi** (Lauds): Được cử hành vào lúc rạng đông khi mặt trời xua tan màn đêm và ngày mới lộ dạng. Giáo hội luôn luôn xem mặt trời như là biểu tượng của Đức Kitô trỗi dậy từ cõi chết. Kinh nguyện này được gọi là Kinh Ca ngợi (Lauds) vì nó là phụng vụ tán dương để ca tụng trong ánh sáng bình minh.

- **Kinh Giờ thứ ba** (Terce): 9 giờ sáng. Một từ Latin để chỉ giờ thứ ba, được đọc lên vào giữa buổi sáng. Theo truyền thống, nó được dành riêng cho việc Chúa Thánh Linh đến, xảy ra vào giữa buổi sáng theo tường thuật tìm thấy trong Công vụ các Tông đồ.

- **Kinh Giờ thứ sáu** (Sext): 12 giờ trưa. Một giờ kinh nữa trong các giờ kinh nhỏ, từ Latin để chỉ giờ thứ sáu. Nó xảy ra vào giữa ngày khi mặt trời lên đỉnh và người ta đã trở nên mệt mỏi chút ít và gần như không còn thận trọng được nữa. Đây chính là lúc phải cầu nguyện khẩn thiết nhất để chống lại cám dỗ, để giữ mình khỏi bị đè bẹp bởi các đòi hỏi và áp lực của đời sống.

- **Kinh Giờ thứ chín** (None): 3 giờ chiều. Nói đến giờ thứ chín, vào khoảng giữa buổi chiều, và là giờ kinh thứ ba trong các giờ kinh nhỏ. Đây là lúc phải cầu nguyện để được kiên trì, cầu nguyện được sức mạnh để tiếp tục kết hoa trái khi người ta đến cao điểm của mình và cần phải tiếp tục.

- **Kinh Chiều** (Vespers): 6 giờ chiều. Được cử hành vào lúc cuối ngày, mang tính chất buổi tối. Ngày sắp tàn, công việc của chúng ta đã xong. Có các bài tán tụng, thánh vịnh, bài đọc và thánh ca thích hợp cho việc cử hành giờ kinh chiều.

• **Kinh tối (Complines):** Do tiếng Latin có nghĩa là hoàn tất. Đây là kinh nguyện chung cuối cùng trước khi đi nghỉ qua đêm. Nó đánh dấu hoàn tất một ngày của chúng ta và báo trước sự sống chấm dứt^b (1).

Các bài ca dùng cho Giờ Kinh Phụng vụ gồm có:

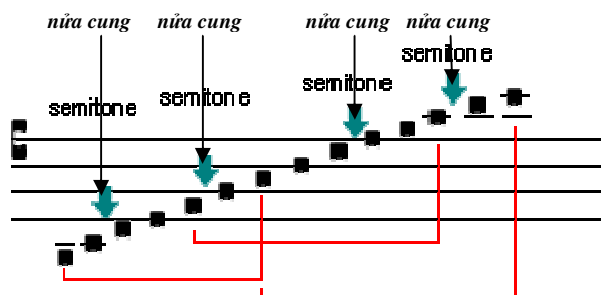
- Hát các thánh vịnh.
- Ngâm đọc đơn giản—cantillatio—các bài đọc và kinh nguyện.
- Tiên ca mời gọi (Antiphons of invitatorio).
- Tụng ca (Hymns).
- Tiên ca hát trước và sau các thánh vịnh.
- Đáp ca (Responsories).
- Kinh Tạ ơn (Te Deum).
- Ca vịnh Cựu và Tân Ước (Benedictus, Magnificat, Nunc Dimittis).

3.-Các bài ca khác:

- Bản văn xen kẻ (Tropes): Bản văn xen vào các kinh nguyện chính thức.
- Một số giai điệu trang trí với hát lướt nhiều nốt được thay đổi thêm vào cho Alleluia.
- Ca Tiếp liên (Sequences): ví như Ca Tiếp liên Lễ Phục sinh, Ca Tiếp liên lễ an táng....
- Bài hát rước, kiểu: Rước Lá, Đi đến phần mộ, Kiểu Minh Thánh Chúa, vv.

THẺ của NHẠC GREGORIO

Âm giai nửa cung đệ (diatonic scale) duy nhất dùng trong Nhạc Bình ca Gregorio là như sau (nghĩ đến phiếm trắng đàn piano):



Không phải tất cả các giai điệu đều đi qua âm vực này: một số được giữ ở quãng tám thấp (từ La đến La), số khác ở Vùng giữa (từ Mi đến Mi), và số khác ở Vùng cao (từ Sol đến La) (xem ví dụ).

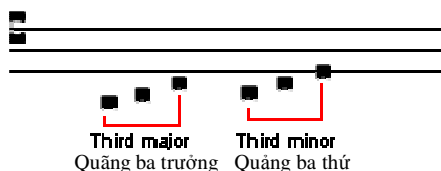
Trong từng quãng tám của các quãng tám này, các NỬA CUNG đều ít nhiều cách xa nốt kết thúc, chính là thành tố nền tảng để hiểu các thể.

Với người Hilạp-Rôma, quãng tám mà ngày nay chúng ta hiểu đã không hiện hữu. Chúng đúng hơn là hai chuỗi bốn âm (tetrachords) rời nhau hoặc đơn giản được đặt gần nhau (juxtaposed):

Do, Re, Mi, Fa
Sol, La, Si, Do

Chuỗi bốn âm (tetrachord) được xem như là nền tảng âm thể, nghĩa là, thành tố đầy đủ đầu tiên hoặc gọi nên cốt lõi của toàn bộ giai điệu.

^b Tu viện Genesee. Trang Mạng. Site on Internet. <http://www.geneseeabbey.org>, ngày 07 th. 7, 2002

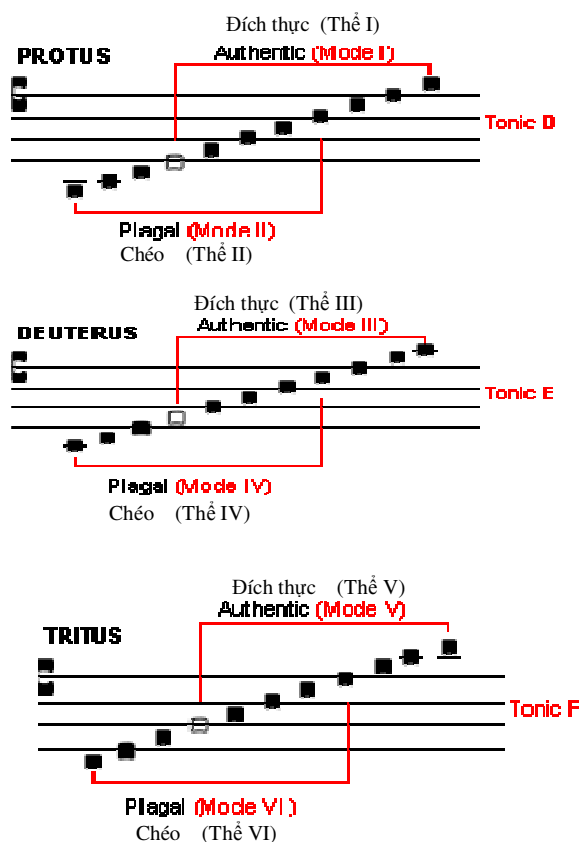


Y như vậy với chuỗi bốn âm trên.

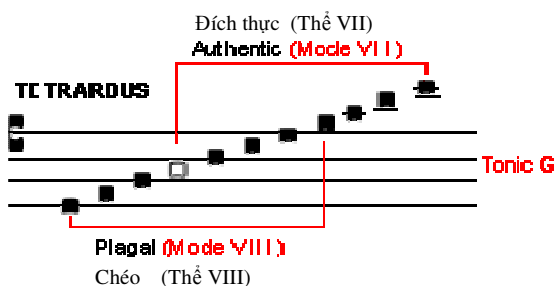
Xin ghi nhớ, ngược lại với âm nhạc hiện thời, các âm giai Nhạc Bình ca Gregorio không hiện hữu, trong đó, liên quan đến việc thay đổi cung này sang cung khác, hoặc thể trưởng sang thể thứ, nhằm để các nửa cung vẫn ở nguyên chỗ, cần thiết phải sử dụng các dấu thăng hoặc dấu giáng.

Các âm giai này gồm một bậc năm từ nốt chủ âm, cũng được gọi là nốt kết thúc, cộng với ba âm có sẵn vùng trên được gọi là thể đích thực (authentic modes) (sắc bốn), hoặc vùng dưới, được gọi là thể Chéo^o (Plagals) (nghe nghiêm chỉnh).

Tên các thể là:



^o Thể Chéo (Plagal): 1) Với nhạc bình ca là thể từ chủ âm (tonic) đi lên quãng năm và đi xuống quãng bốn. Vì không đi thẳng lên một lèo như các thể đích thực mà từ chủ âm đi lên rồi lại từ chủ âm đi xuống nên gọi là *chéo*. 2) Với âm nhạc cổ điển Tây phương là ngưng nghỉ hoặc kết với Hạ át âm (Subdominant-bậc IV), thay vì Át âm (Dominant-bậc V), đi vào Chủ âm (Tonic), thường có trong *Amen* của Thánh ca. Có lẽ vì thế nhiều người đã dịch là ngưng nghỉ hoặc kết *giáo đường* (người dịch chú thích).



Có nốt là chủ âm, cho dấu giai điệu không luôn luôn bắt đầu với nó, thường thường kết thúc và ngưng nghỉ với nó. Như nhìn thấy trong các ví dụ bên trên, bốn nốt có thể là nốt chủ âm: Re, Mi, Fa, Sol được tượng trưng bằng nốt trống rỗng.

Ngoài ra, các thể đều có một nốt át âm (dominant) được gọi như thế vì giai điệu quay trở lại nốt đó với nhịp điệu tương đối thông thường. Các nốt át âm là:

Thẻ	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
ÁT ÂM	La	Fa	(Si) Do	La	Do	La	Re	(Si) Do

Từng thẻ trong các thẻ này có một đặc tính riêng biệt, do việc sắp xếp các nửa cung—như đã đề cập đến—và từ đó có uy lực diễn đạt riêng của nó.

Từ đó, người ta có thể phân biệt các thẻ nhờ vào:

- Nốt chủ âm của nó,
- Nốt át âm của nó, và
- Môi trường hoặc sự mở rộng.

Có các thẻ có thể chuyển độ cao, kết hợp lại và đôi khi tự do.

Thẻ trong đó một tác phẩm nhạc Gregorio được viết ra đôi khi được chỉ định bằng một con số nằm trước dòng nhạc thứ nhất.

Ví dụ sau đây cho thấy rằng bài tiền ca được viết ở thẻ thứ tám.



Hơn nữa, cần ghi nhận điều sau đây:

Lí thuyết 8 thẻ của Thời Trung cổ được phỏng theo tiết mục bài ca đã hiện hữu trước đó, nghĩa là các bài ca theo nhạc Gregorio đã không phải được tạo ra với một thẻ nào đó trong tâm trí. Nghiên cứu nghiêm chỉnh các giai điệu nhạc Gregorio và Ambrosio cho chúng tôi kết luận rằng chẳng phải tiêu chuẩn thẻ cũng chẳng phải nguyên lí kĩ thuật đã nằm trong tâm trí người sáng tác ra chúng trong các bài nhạc Bình ca Gregorio thời ban đầu, cho đến cần phải chấp nhận rằng các bài sáng tác về sau đã tuân theo lí thuyết 8 thẻ này cách hữu hiệu.

Dom Gregorio Suñol O.S.B.^d ghi nhận điều này: “Cần phải nhận ra rằng:

^d Suñol, Gregorio Ma. O.S.B. Método completo de Canto Gregoriano según la escuela de Solesmes, Monasterio de Monserrat, 1943

- a) Trong nhiều bài, tám thể là không đầy đủ, ví dụ Tiền ca "*Dixit Dominus*."
- b) Trong thể thứ tư, liên hệ quãng tám không bao giờ đầy đủ, nghĩa là từ *Si* tự nhiên thấp đến *Si* tự nhiên cao, vụ việc tự nó có thể đủ để nghi ngờ toàn bộ còn lại của lý thuyết đó.
- c) Trong quãng năm là quãng thông thường cho các thể đích thực và chéo, quãng ở chủ âm thường vắng mặt và do đó, không thể phân loại thể cách chính xác vì do đó không khác biệt giữa quãng ba thứ **Sol-Mi** (thể thứ ba) và **Fa-Re** (thể thứ nhất).
- d) Trong một số giai điệu, các sửa đổi kết thúc của thời về sau đã được tìm thấy; ví dụ, trong thể loại "*Proprio filio*" (Thứ Sáu Tuần thánh).
- e) Trong số khác, cần thiết để nhận ra các đoạn, chúng ta có thể nói là "nửa cung đồng—chromatics" không phù hợp với lý thuyết của Thời Trung cổ được trình bày trên: ví dụ, trong tiền ca "*Urbs fortitudinis*," trong ca hiệp lễ "*Passer invenit*" và trong "*Beatus vir*."
- f) Trong nhiều giai điệu, những gì được gọi như là chủ âm riêng không còn xuất hiện nữa ngoại trừ ở nốt cuối cùng, do đó vắng mặt *logic* về thể; ví dụ trong tiền ca "*Maria et flumina*" của Lễ Hiến linh.
- g) Trong nhiều bài, có thể dễ dàng thay đổi nốt cuối cùng mà không làm hư hại cấu trúc chung của bài ca; đây chính là những gì xảy ra cho tiền ca trước đây liên quan đến "*In illa dies*" của Chúa nhật thứ nhất Mùa Vọng, trong đó dễ dàng thay thể Sol bằng Mi.
- h) Liên quan đến nốt át âm của một thể, nó thường xuất hiện họa hiếm trong toàn thể bài ca hoặc đơn giản hoàn toàn vắng mặt, và trong từng câu hoặc từng chỉ câu cũng còn có thể không nhận thấy khác biệt gì giữa câu nốt trung tâm và nốt át âm. Phương cách này hóa ra trở nên một chuyển cung thường xuyên, nghịch lại với đơn vị thể ngoài mặt của Thời Trung cổ."

Thậm chí còn hơn nữa: trong một số vụ việc, người ta có thể tìm thấy các giai điệu đã được điều chỉnh nhằm để chúng có thể theo dạng thức lý thuyết tám thể. Một số nguồn nguyên thủy chứa đựng các tiền ca cho các thánh vịnh không chỉnh sửa theo hệ thống và đôi khi có thể nhìn thấy cùng một giai điệu đã được thay đổi để bảo đảm tính phù hợp. Đó là trường hợp của tiền ca "*Cantabimus et psallemus virtutes tuas, Domine*".

Giai điệu nguyên thủy: C, C, C, B, C, A, G, B, A, B, C, A, G, A, C, D, B

Giai điệu về sau : C, C, C, B, C, A, G, B, A, B, C, A, G, A, G, G

Phiên bản về sau đã được đưa vào dùng thể 8 bởi vì kết thúc với Sol trong khi phiên bản nguyên thủy kết thúc với *Si*^c.

CÁC THỂ CÓ DIỄN ĐẠT CẢM XÚC KHÔNG?

Một số tác giả đã cố gắng đặt cho mỗi thể các đặc tính rõ rệt như là cảm xúc diễn đạt riêng của chúng. Phẩm chất này đã được gọi là "đặc tính" về thể (modal ethos).

Guido D'Arezzo nói: "Thể thứ nhất là nghiêm trang, thể thứ hai buồn bã, thứ ba huyền bí, thứ tư du dương, thứ năm làm cho hạnh phúc, thứ sáu sùng mộ, thứ bảy thiên thần và thứ tám toàn bích."

Adam de Fulda nhận xét các thể: "Thể thứ nhất cho ra bất cứ cảm xúc nào, thứ hai thích hợp với chuyện buồn thảm, thứ ba sôi nổi, thứ tư có tác động dịu dàng, thứ năm thích ứng với những ai đang hạnh phúc, thứ sáu cho những ai với lòng đạo đức rõ rệt, thứ bảy thuộc về giới trẻ, thứ tám cho người hiểu biết."

Juan de Espinoza, tác giả vào thế kỷ thứ 16, nhận xét: "Thể Thứ Nhất hoàn toàn hạnh phúc và rất có tài thuần hóa các đam mê của linh hồn ...; nghiêm trang và đầy nước mắt là thể Thứ Hai, thích hợp nhiều để khơi nên nước mắt ...; Thứ Ba rất hiệu nghiệm để khơi động cơn tức giận ...; trong khi Thứ Tư tiếp nhận bất cứ niềm hạnh phúc nào, và kích động nỗi hân hoan và điều hòa tính hung bạo ...; Thứ Năm gây nên hạnh phúc và thỏa mãn cho những ai đang buồn rầu ...; đầy nước mắt và đạo đức là Thứ Sáu ...; thỏa mãn và buồn rầu gặp nhau trong Thứ Bảy ...; về năng lực, thể Thứ Tám phải trở nên rất hạnh phúc ..." (*Luận giải về các nguyên lý*, 1520).

Tiết tấu âm nhạc là sự sắp xếp các âm thanh dựa trên sự phân biệt rõ ràng giữa các nốt có đặc tính tiến, gọi là **ARSIS**, và các nốt có đặc tính ngưng nghỉ, gọi là **THESIS**.

^c "Tám thể nhạc Gregorio." <http://www.beaufort.demon.co.uk/modes.htm>.

Sự phân loại này khởi đầu trên các nhóm nhỏ nhất của âm thanh và tiếp tục liên kết chúng trong các bối cảnh ngày càng rộng lớn hơn, qua các giai đoạn khác nhau về tổng hợp tiết tấu, trong một tiến trình thông nhất.

Trong nhạc bình ca Gregorio, sự tổng hợp được thực hiện qua ba giai đoạn:

- tiết tấu sơ khởi,
- các nhóm và
- tiết tấu lớn.

Biểu đồ tay (chironomy) là phương cách người điều khiển sử dụng để chuyển động hai bàn tay nhằm cho thấy các thành tố tiết tấu của tác phẩm âm nhạc và các màu sắc khác nhau của chúng; mục đích của Biểu đồ tay là để hoàn thành được cách diễn đạt toàn bích nhất.

Hai chuyển động nền tảng là chuyển động mô tả lại nốt tiến (arsis) và nốt ngưng nghỉ (thesis).

GIẢI ĐOẠN HAI CỦA TỔNG HỢP TIẾT TẤU CÁC NHÓM

Giai đoạn hai của tổng hợp tiết tấu bao gồm việc tạo thành các nhóm. Các nhóm được tạo thành trên nền tảng phách kép (compound times). Phách kép là các nhóm hai hoặc ba nốt đơn, khởi sự từ các âm thanh với một vạch đứng nhỏ (episema); chúng tuân tự nhận tên là phách kép hai (binary) hoặc phách kép ba (ternary). Chúng bằng với nhịp 2/8 hoặc 3/8 trong kí âm hiện đại^f.



Phách kép hai



Phách kép ba

Từng nốt trong các phách kép này, trong toàn thể của chúng, có thể là nốt tiến hoặc nốt ngưng nghỉ của một tiết tấu.

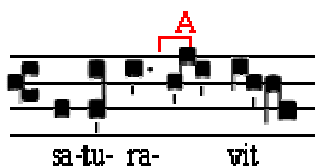
Để định ra phách kép nào là tiến và phách kép nào là ngưng nghỉ, yếu tố có ảnh hưởng nhiều nhất chính là chiều lên (ascent) hoặc chiều xuống (descent) của giai điệu. Phương cách này, chùm nốt giai điệu chuyển hướng (melodic turns) đi lên có xu hướng hướng đến đặc tính nốt tiến, trong khi chiều hướng giai điệu đi xuống có đặc tính nốt ngưng nghỉ.

Ví dụ về phách kép có tính nốt tiến :

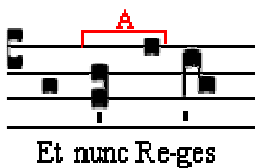


Có các phách kép xuất hiện đi xuống nhưng lại có tính nốt tiến vì hướng đi lên sau đó:

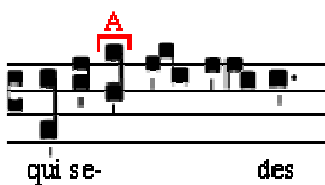
^fJachino, Carlo. Ritmo musical, Enciclopedia italiana, Vol. XXIX, pág. 460, N° 12.
Riemann, Hugo. Composición musical, primera parte, cap. I, pág. 29.



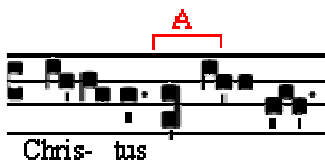
Phách kép thứ ba, cho dấu khởi sự đi xuống quãng hai, tiếp tục đi lên quãng ba ngay ập tức.



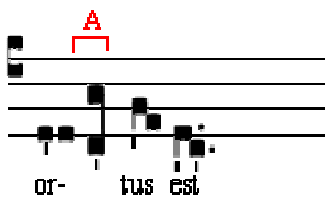
Phách kép thứ nhất, cho dấu khởi sự đi xuống quãng hai, tiếp tục đi lên hướng đến quãng năm.



Phách kép thứ ba, cho dấu khởi sự đi xuống quãng ba, tiếp tục đi lên quãng bốn ngay lập tức.



Phách kép có tính nốt tiến xuất hiện đi xuống quãng ba để đi lên hướng đến quãng năm.



Phách kép có tính nốt tiến xuất hiện đi xuống quãng hai để đi lên quãng năm ngay lập tức.

Bất chấp không khởi sự với một giai điệu đi lên, một phách kép có tính nốt tiến có thể được đưa ra vì có chủ ý cho nổi bật một số sắc thái đặc biệt:

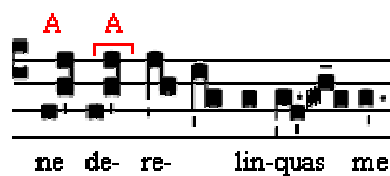
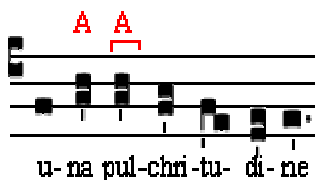


Để làm nổi bật âm thanh kéo dài bởi vạch episema ngang

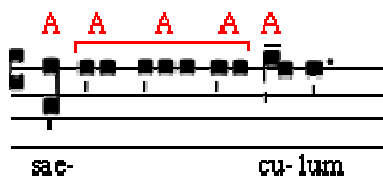


Để làm nổi bật âm thanh kéo dài bởi vạch episema ngang.

Việc lặp lại chuyển hướng giai điệu (melodic turns) (luôn luôn nhấn đi nhấn lại và không âm vang) cũng được coi đúng là nốt tiến: :



Các nốt vọng lại (repercussions) sắp đi đến một âm thanh cao hơn có xu hướng nốt tiến.



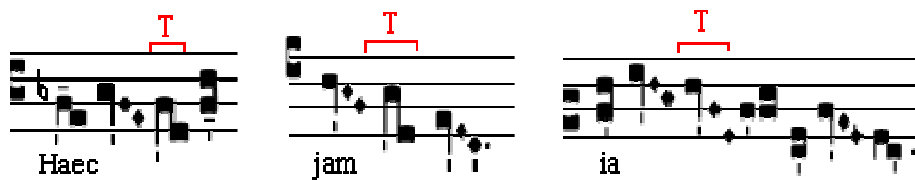
Ví dụ về phách kép có tính ngưng nghỉ:



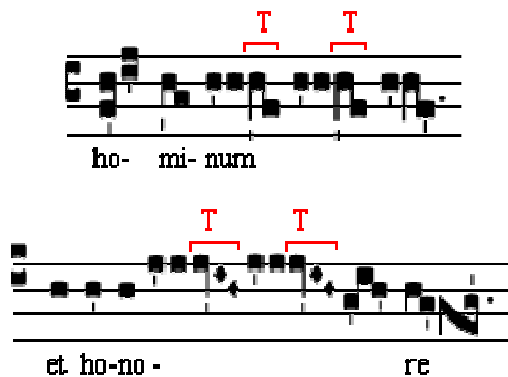
Các kết thúc dài của một từ, cho đầu trong một giai điệu đi lên, đều có xu hướng nốt ngưng nghỉ:



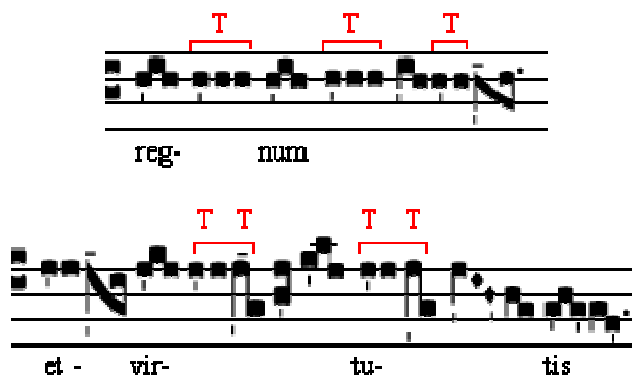
Có các chùm nốt xuất hiện với âm thanh đi lên, nhưng lại là nốt ngưng nghỉ vì hướng đi xuống về sau:



Có các trường hợp trong đó các nốt vọng lại (repercussions) được giải quyết theo chiều hướng đi xuống đều được coi đúng là nốt ngưng nghỉ:



Nốt vọng lại xuất hiện sau chùm nốt đổi hướng giai điệu đều có xu hướng có tính ngưng nghỉ:



Trong các phách kép khác:

Nếu các phách kép được các âm thanh cùng cao độ theo sau, chúng không mang tính chất gì, chính đó là đặc tính của chúng. Tuy nhiên, bản văn lại là động lực thúc đẩy để định rõ ra, với nền tảng dựa trên tiết tấu tự nhiên của từ ngữ

Chú ý: Từ ngữ Latin có một tiết tấu tự nhiên, bằng cách đó các vắn nối kết lại với nhau, như là chuyện hiển nhiên, khỏi sự từ các vắn có tính ngưng nghỉ, phối kết với đặc tính tiến tới có vắn cuối của từ như là có tính ngưng nghỉ⁸.

Từ nhấn mạnh vắn trước vắn cuối (Paroxytonic)

ves-ti-tus
mul-ti-tu-do
hae-re-di-ta-tis

Từ nhấn mạnh vắn trước hai vắn cuối (Proparoxytonic)

can-ti-cum
re-co-li-tur
ad-mi-ra-bi-lis

quod mi-ni-mum est om-ni-bus se-mi-ni-bus

Nốt tiến và nốt ngưng nghỉ được định ra bằng tiết tấu tự nhiên của từ ba vắn nhấn vào vắn trước hai vắn cuối.

Ni-si Do-mi-nus ac-di-fi-ca-ve-rit do-mum

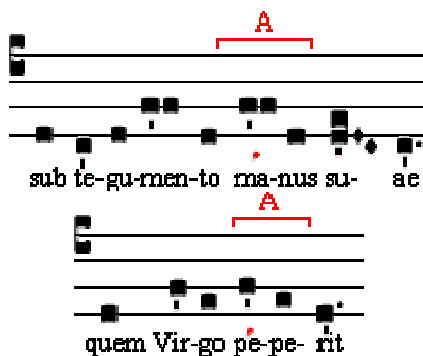
Nốt tiến và nốt ngưng nghỉ được điều chỉnh theo tiết tấu tự nhiên của các từ ba vắn của bản văn nhấn vào vắn trước hai vắn cuối.

in con-si-li-o-jus-to-rum et con-gre-ga-ti-o-ne

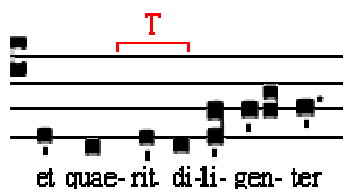
Nốt tiến và nốt ngưng nghỉ chỉ ra đây được điều chỉnh theo tiết tấu tự nhiên của từ ba vắn nhấn vào vắn trước vắn cuối.

⁸Martínez Soques, Fernando. Método de canto gregoriano. Cap. XIV, pág 147 y ss. Ed. Pedagógica, Barcelona, 1943.

Có các phách tự chúng không rõ ràng là gì cũng nhận lấy đặc tính dựa trên tiết tấu của từ ngữ.



Các phách kép đó sẽ có tính ngưng nghỉ nếu, thay vì đặt ở vắn nhấn, chúng nằm ở vắn cuối của từ, như trong ví dụ sau đây:



(3) Nhận xét^h:

Cho dẫn, yếu tố đặt điều kiện nhiều hơn cho đặc tính của phách kép là hướng đi lên hoặc đi xuống của giai điệu, những gì người nên tìm thấy bên trên là ý nghĩa hoặc tiến tới hoặc ngưng nghỉ của từng lúc; điều này dành chỗ phần nào cho đánh giá cá nhân.

Trong các ví dụ sau đây, có nốt tiến và nốt ngưng nghỉ nghịch lại với hướng đi lên đi xuống của giai điệu.



^h Martínez Soques, F. Op. cit. cap. IV, N° 38, pag. 46



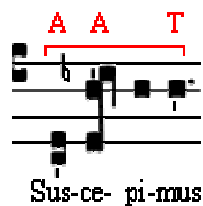
Một phách kép như là nốt tiến và hai như nốt ngưng nghỉ.



Một phách kép như là nốt tiến và hai như nốt ngưng nghỉ.



Hai phách kép như là nốt tiến và một như nốt ngưng nghỉ.



Hai phách kép như là nốt tiến và một như nốt ngưng nghỉ.



Hai phách kép như là nốt tiến và hai như nốt ngưng nghỉ.

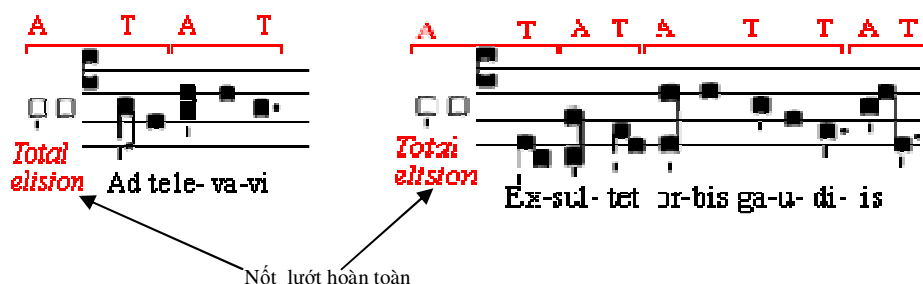


Ba phách kép như là nốt tiến và hai như nốt ngưng nghỉ.

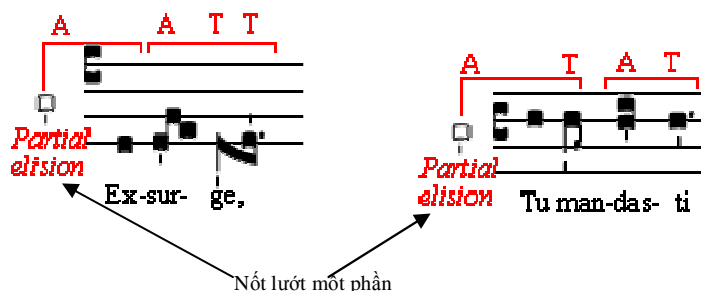


Một phách kép như là nốt tiến và ba như nốt ngưng nghỉ.

Khi một bài bắt đầu với một phách kép ngưng nghỉ, có một đọc lướt hoàn toàn (total elision) của phách kép tiến của tiết tấu; như thế đủ để coi nó như là một phách kép đôi:

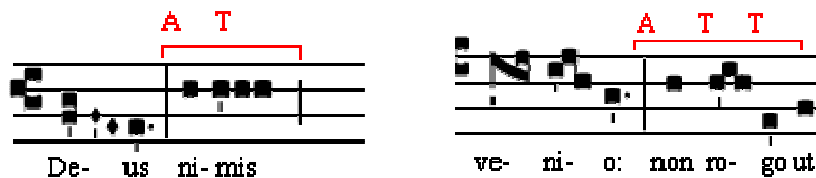


Khi một bài bắt đầu với một phách đơn, có một đọc lướt một phần (partial elision) của phách kép tiến khởi đầu, có nghĩa là chỉ một phách đơn (simple time):



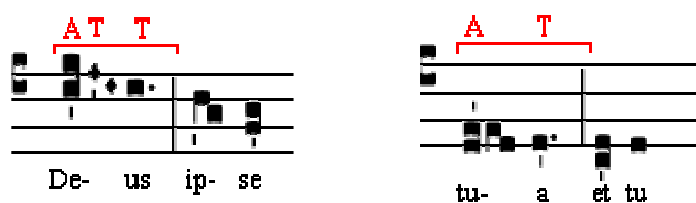
Khi xảy ra đọc lướt một phần, các phách bị đọc lướt và khởi đầu của bài ca luôn luôn hình thành một phách kép tiến, bởi vì thiếu tự nhiên của sức nặng tiết tấu của âm thanh khởi đầuⁱ.

Vạch phân chia dài có thể là thành phần của một phách kép tiến:

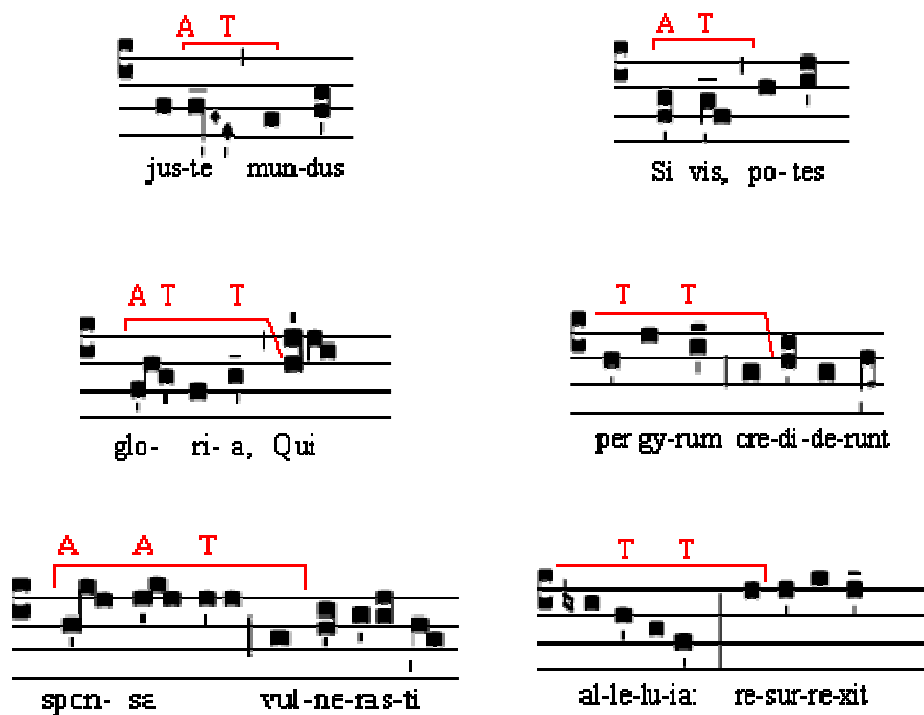


ⁱ Riemann, Hugo. Composición musical, Cap. III, págs. 138 y ss. Ed. Labor S.a., Barcelona, 1929

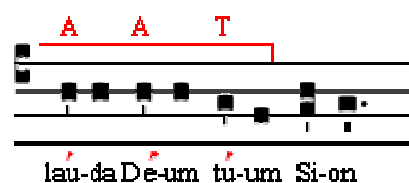
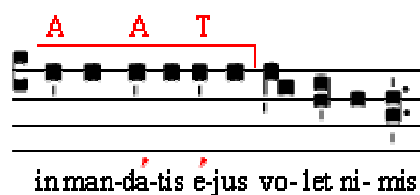
Vạch phân chia dài có thể là thành phần của một phách kép ngưng nghỉ:



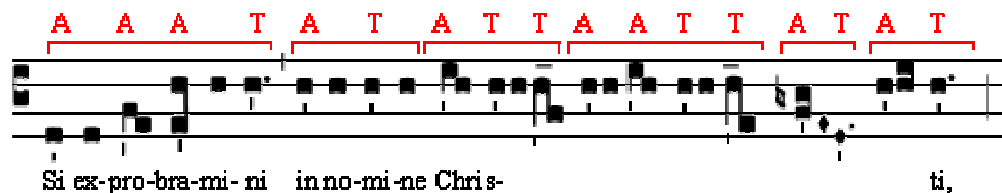
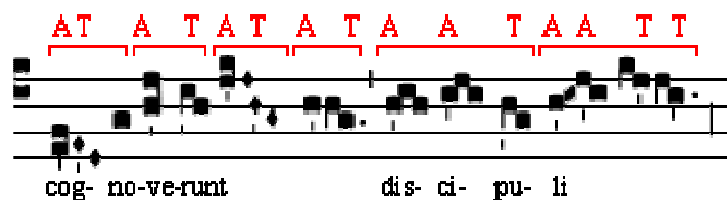
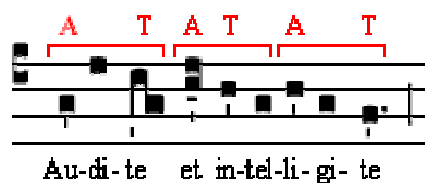
Vạch phân chia ngắn, vừa, và thậm chí vạch đôi có thể đặt giữa các âm thanh của một phách kép:



Khi trong một chuỗi các từ nhấn vào vần trước vần cuối, sức nặng tiết tấu rơi vào các vần nhấn, các phách kép hình thành các tương quan tiết tấu:



Các nhóm và các nhóm mở rộng được nối tiếp nhau theo nhiều cách phối kết. Sự xuất hiện của một phách kép tiến sau một phách kép ngưng nghỉ có nghĩa khởi đầu một nhóm mới:



GAJ ĐOẠN BA CỦA TỔNG HỢP TIẾT TẤU

TIẾT TẤU LỚN

Các nhóm phải trở nên thành phần của cấu trúc tiết tấu lớn hơn, bởi vì sự nở rộ của bản nhạc và do chiều dài của bản văn, hoặc do sự phát triển giai điệu mà người sáng tác đã nhằm đến, có thể chứa đựng các mệnh đề (clauses), các chỉ câu (sentence members), và các đoạn (periods).

A.- MỆNH ĐỀ

Mệnh đề là sắp xếp nhỏ nhất của nhóm. Nó chứa đựng một hoặc nhiều nhóm trong các nhóm đó, và được phân cách với mệnh đề khác bằng vạch phân chia nhỏ nhất.

Ví dụ về mệnh đề:

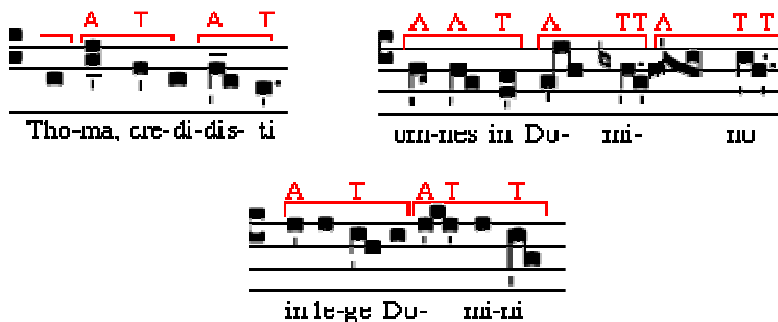
- Mệnh đề của chỉ một nhóm:



- mệnh đề của chỉ một nhóm nở rộ:



- mệnh đề của hai hoặc nhiều nhóm hoặc nhiều nhóm nở rộ:



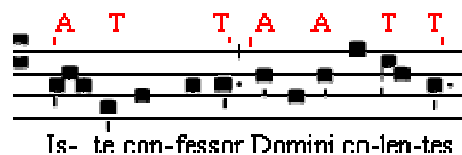
- Có các mệnh đề nối liền với một số nhóm khác vì tiết tấu:



- Có các mệnh đề, có tính kết thúc vì lí do nốt cuối cùng dài, liên kết theo tiết tấu với mệnh đề kế tiếp:



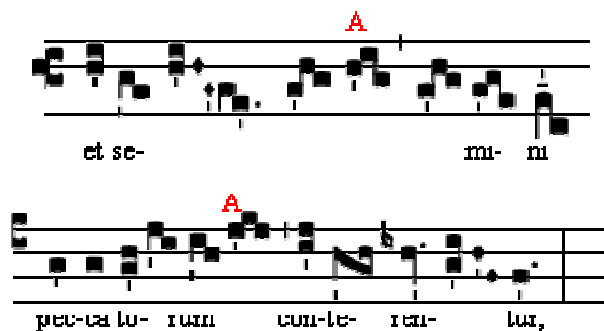
- Có các mệnh đề có tính kết thúc nhưng không nối kết:



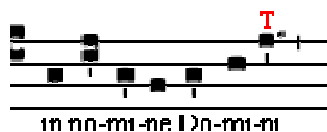
- Có các mệnh đề có tính kết thúc cho đầu không kết thúc với nốt dài:



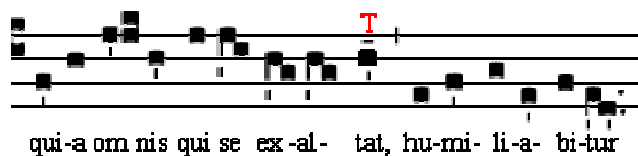
- Một mệnh đề có thể kết thúc bằng nốt tiến và, do đó, không có tính kết thúc, đúng hơn kết thúc tiết tấu của nó nằm trong mệnh đề kế tiếp. Trong vụ việc đó, chúng ta có lí do gọi là mệnh đề phụ.



- Các nốt dài ở cuối các mệnh đề, theo bản chất, có đặc tính ngưng nghỉ, cho đầu nó trùng hợp với giai điệu đi lên:



Kết thúc với một nốt chấm.



Kết thúc với một nốt có vạch ngang episamata.

Các mệnh đề liên hệ với nhau chặt chẽ đến nỗi người diễn đạt không nên thở tại các vạch phân chia ngắn nhất, bao lâu có thể được.

B. – CHI CÂU

Chi câu bao gồm hai hoặc nhiều mệnh đề trong một nhóm kết hợp.

Chi câu rất có đặc tính kết thúc, theo đường hướng giai điệu cũng như theo đòi hỏi của ý nghĩa bản văn.

Chúng được phân chia với vạch phân chia trung bình, và tính độc lập to lớn nhất của chúng cho phép người diễn đạt thở ở các vạch này.

Có các chi câu mà giai điệu và bản văn của chúng, vì tính liên tục, không dành chỗ để chúng có thể sắp xếp với với các mệnh đề. Thậm chí còn hơn nữa, nhiều chi câu không khác biệt với mệnh đề. Kết thúc thông thường nhất là với một hoặc hai nốt dài.

Ví dụ về các chi câu:

jus-tus ger-mi-na-bit

Et Je sus a it il le

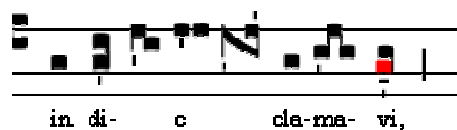
Propter vo-ci-ta tcm

A-men di-cu vo-his

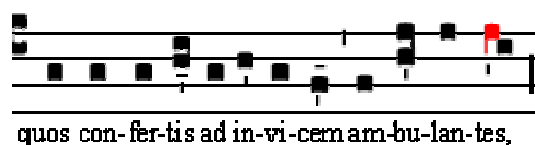
E-mi-te Spi-ri-tum tu-um,

am-bu-lat per lo-ca in-a-quo-sa

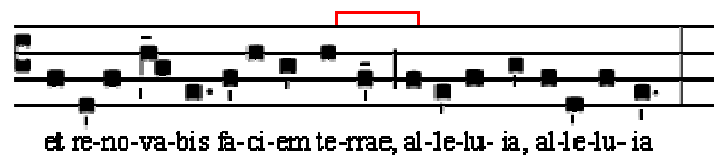
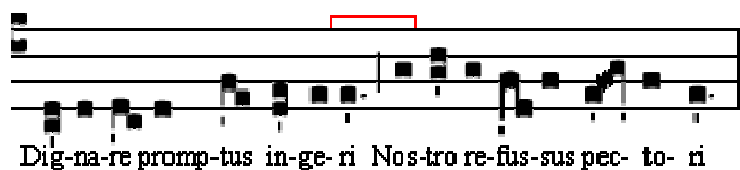
- Đôi khi chính là nốt gần nốt cuối kéo dài vào kết thúc:

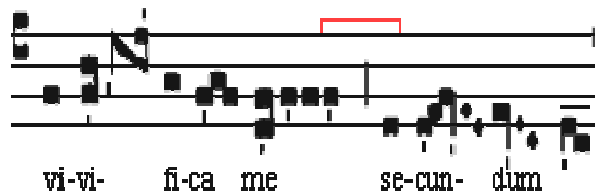


- Một chi câu rất hiếm khi kết thúc với âm thanh không kéo dài:

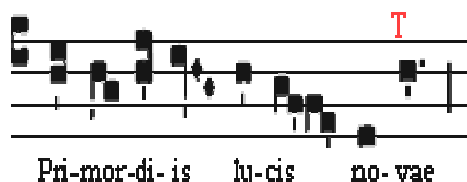


- Các chi câu có thể được nối kết bằng một phách kép:

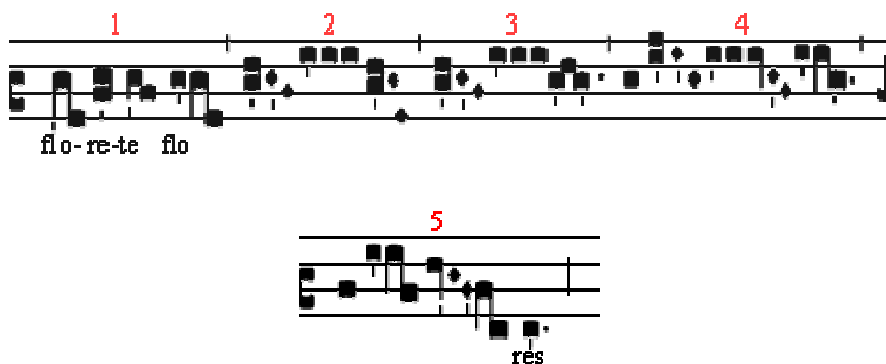




- Kết thúc của các chi câu luôn luôn có tính ngưng nghỉ, thậm chí nếu chúng trùng hợp với giai điệu đi lên:



- Trường hợp thông thường nhất là các chi câu chứa đựng hai, ba, bốn mệnh đề, nhưng cũng có lúc nhiều hơn:

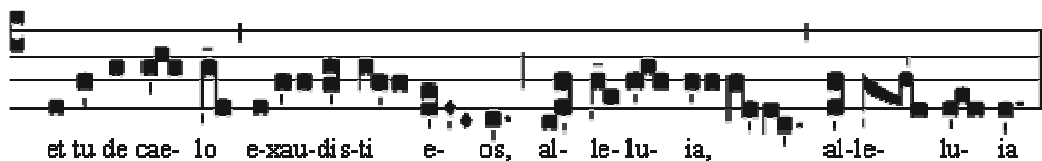


C. – ĐOẠN (PERIOD)

Đoạn là câu nhạc trọn vẹn. Đoạn được phân chia với đoạn khác bằng vạch phân chia dài nhất (một phách đơn yên lặng) hoặc bằng vạch phân chia đôi (một phách đơn yên lặng với khả năng có thể kéo dài).

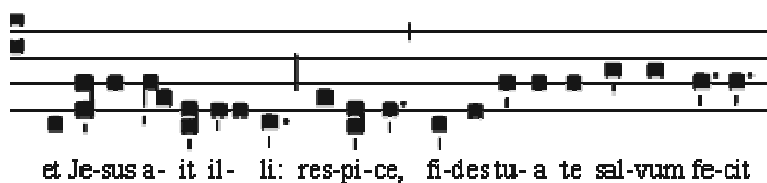
Các đoạn đều hết sức trọn vẹn, kết thúc, và tự quân nói về tổng hợp tiết tấu.

- Có các đoạn chứa đựng các chi câu và các chi câu, đến lượt, chứa đựng các mệnh đề:



Đoạn hai chi câu và mỗi chi câu hai mệnh đề.

- Có các đoạn chứa các chi câu mà một số được chia thành mệnh đề và số khác không:

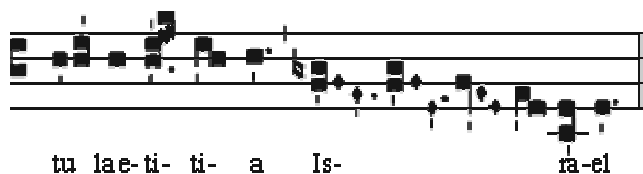
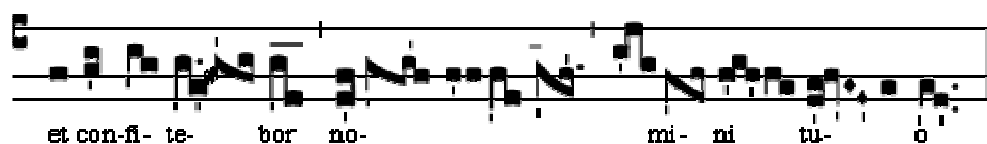


Đoạn hai chi câu với một chi không chia thành mệnh đề và một chi được chia.

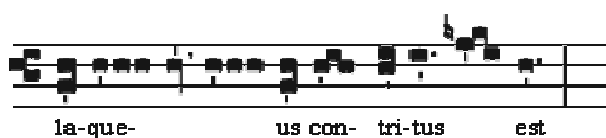
- Có các đoạn mà chẳng chi câu nào được chia thành mệnh đề:



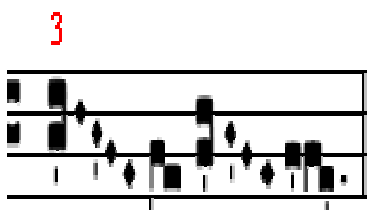
- Có các đoạn, do tính tiếp tục của giai điệu và do ý nghĩa của bản văn, không đòi buộc phải được cấu trúc với chi câu mà với mệnh đề:



- Có các đoạn vì chính chúng, có nghĩa chúng không được cấu trúc trên nền tảng chi câu hoặc mệnh đề:



- Có các đoạn chứa đựng nhiều hơn hai chi câu:



CHÚ Ý: Sự kiện rằng các đoạn tự chúng độc lập, như một đối thể của tổng hợp tiết tấu, không có nghĩa chúng bị tách rời khỏi dàn bài trước của trật tự sáng tác hiện diện trong tất cả các bài, từ các bài có hai đoạn cho đến các bài, do bản văn hoặc do phát triển giai điệu, có nhiều đoạn như trong trường hợp *Gloria in excelsis*, các Câu xướng, các Ca Tiếp liên và các bài khác.

CẤU TẠO CỦA TIẾT TẤU LỚN

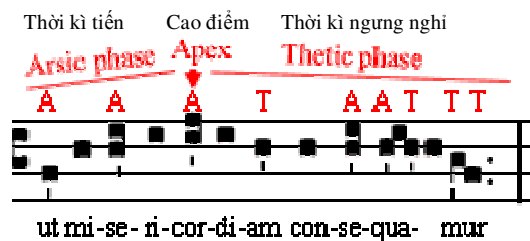
Tiết tấu Lớn là việc phân loại các nhóm và các nhóm nói rộng phù hợp với đoạn, trước hết, phân biệt rõ ra đâu là phách kép tiến nổi bật nhất trong tất cả các phách kép của đoạn; nó nhận tên là APEX (tiếng Latin là apex) hoặc CLIMAX (tiếng Việt là cao điểm).

Yếu tố ảnh hưởng nhiều hơn trong việc chọn *apex* là độ cao, vì nó có đặc tính đó ở phách kép cao nhất trong câu.

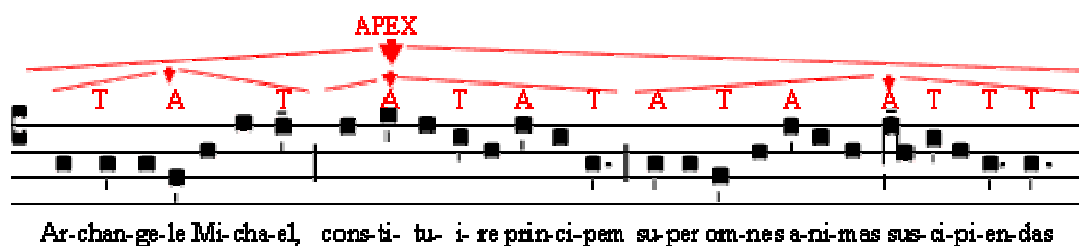
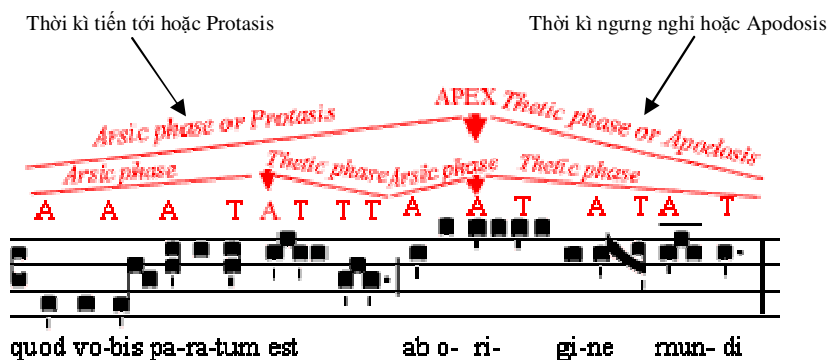
Apex có thể ở bất cứ nào của đoạn, hoặc về hướng khởi đầu, về hướng chính giữa, và cũng còn về hướng cuối đoạn.

Các phách kép đi trước *apex* có xu hướng thúc đẩy, và tạo thành, cùng với *apex*, thời kì có tính tiến tới ARSIC

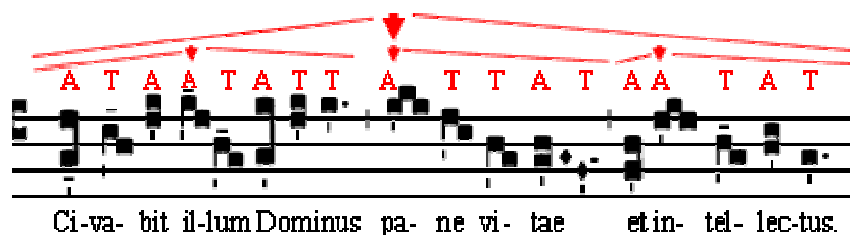
hoặc PROTASIS. Các phách kép theo sau *apex* có xu hướng đi xuống, và chúng tạo thành thời kì có tính ngưng nghỉ THETIC hoặc APODOSIS.



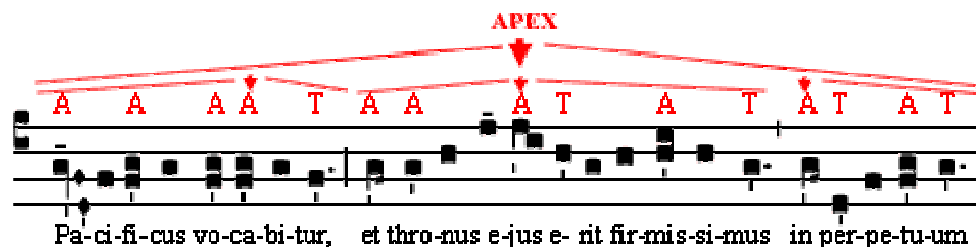
Khi đoạn bao gồm nhiều hơn hai chỉ câu, *apex* được tìm thấy trong mỗi chỉ câu và rồi *apex* chính của đoạn được chọn lấy. Bên ngoài *apex* chính, các *apex* khác được coi như các *apex* phụ, với các thời kì tiến và các thời kì ngưng nghỉ phụ:



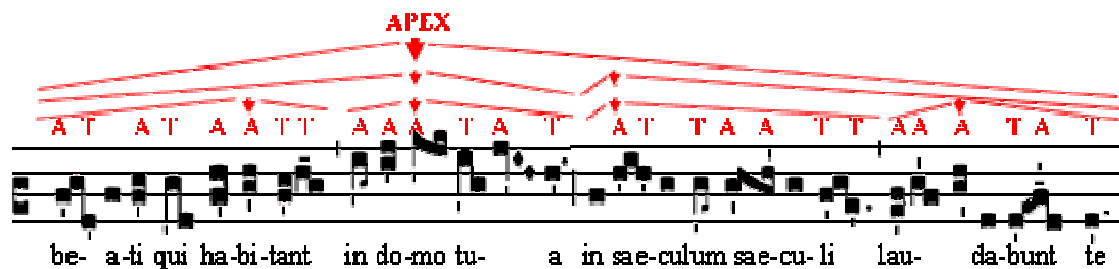
Khi một đoạn không chứa đựng các chỉ câu mà chỉ các mệnh đề, tổng hợp được thực hiện tìm kiếm các *apex* phụ của các mệnh đề:



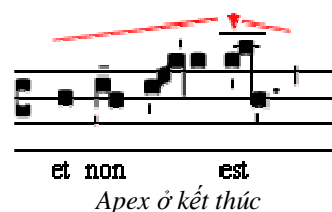
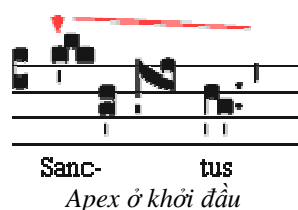
Cùng phương cách tiến hành khi các đoạn chứa đựng các chi câu mà một số được chia thành mệnh đề và số khác không:



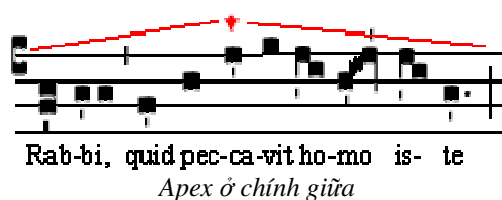
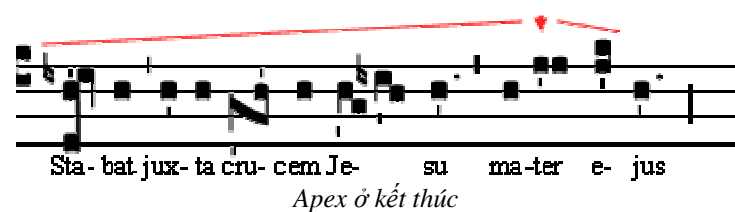
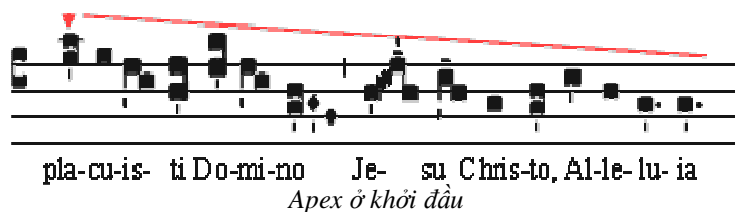
Trong các đoạn bao gồm các chi câu và các chi câu đến lượt chứa đựng các mệnh đề, quý vị có thể tiến hành theo ba cách tổng hợp: với mệnh đề, với chi câu, và với đoạn.



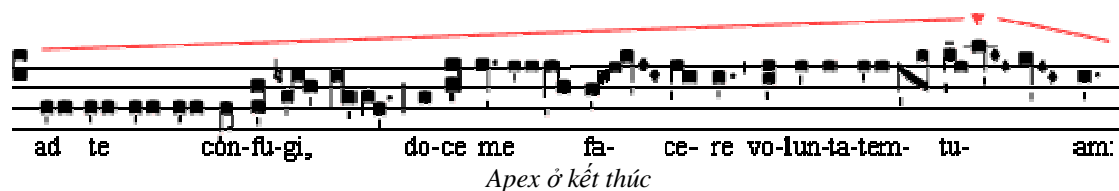
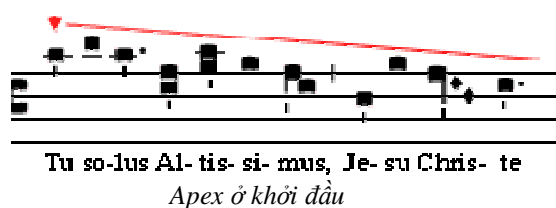
Apex của một mệnh đề có thể tìm thấy bất cứ lúc nào trong phát triển của mệnh đề đó:



Cùng điều như vậy xảy ra với *apex* của một chi câu:



Apex của đoạn, tức *apex* chính, có thể ở bất cứ chỗ nào trong phát triển của đoạn đó:



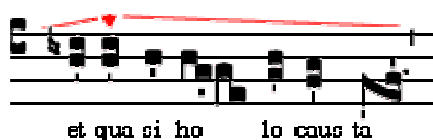
Có trường hợp việc chọn lựa *apex*, hoặc trong một mệnh đề, trong một chi câu, hoặc trong một đoạn, không thể hiển nhiên đến thế vì có nhiều hơn một phách kép nổi bật lên.

a. – Trong một số trường hợp, người có thể chú ý đến bản văn:



Apex của mệnh đề trùng hợp với vần nhấn của từ nhấn vào vần trước hai vần cuối (Fí-lium)

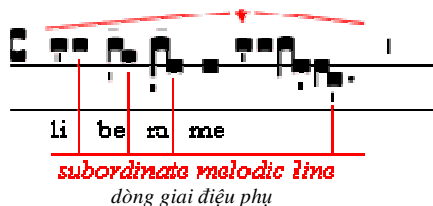
b. – Trường hợp các lặp lại y nguyên giai điệu đơn giản, chính điều đó nổi bật vì chúng là các điểm nhấn mạnh và không vang vọng lại. Những lặp lại là nốt ngưng nghỉ sẽ bị loại trừ:



c. – Có thể có trường hợp hai hoặc nhiều phách kép khởi sự cùng cao độ, nhưng *apex* rơi vào phách kép duy trì độ cao nhất:



Apex rơi vào phách kép duy trì cao độ của nó trong khi pháp kép tiếp theo bắt đầu tiến trình đi xuống:

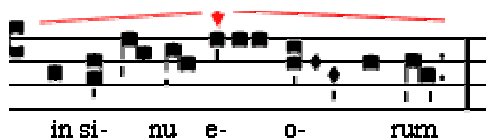


Âm thanh sắc bén ngày càng quan trọng do âm thanh đi xuống của dòng giai điệu phụ.

c. – Có thể xảy ra rằng một sắc thái làm nổi bật một phách kép hơn phách kép khác:

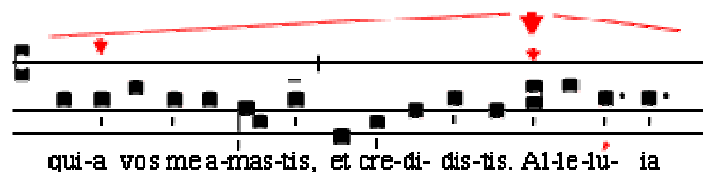


Vạch ngang episema nêu bật ở phách kép thứ tư hơn ở phách kép thứ hai.

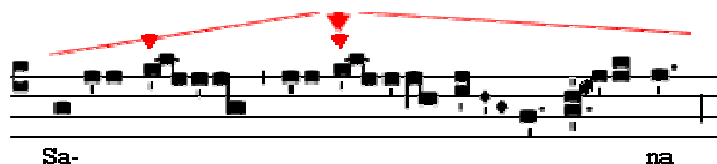


Nhóm ba nốt (tristropha) nếu bật ở phách kép thứ tư.

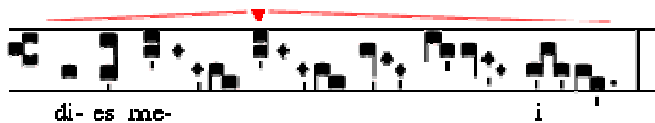
Cùng các yếu tố có thể định ra *apex* giữa hai mệnh đề, chỉ câu hoặc nhiều hơn, hoặc trong một đoạn, khi có hai hoặc có thể nhiều hơn phách kép nổi bật:



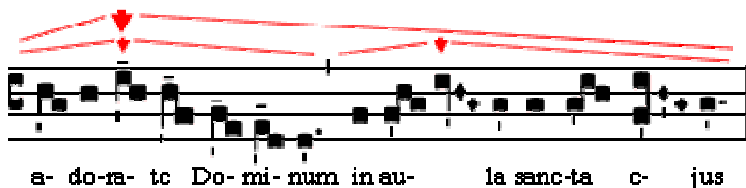
Apex của mệnh đề thứ hai là *apex* của chỉ câu bởi vì nó trùng hợp với điểm nhấn phụ của từ nhấn vào vắn trước vắn cuối và thậm chí còn trang điểm nó nữa.



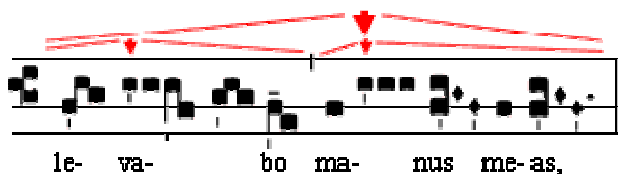
Apex của mệnh đề thứ hai là *apex* của chỉ câu, vì là một lặp lại giai điệu nhấn mạnh.



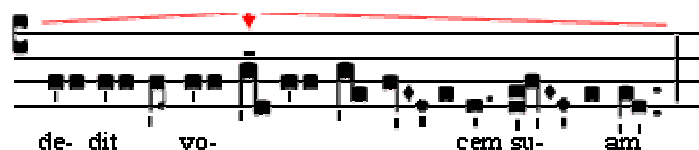
Apex rơi vào nhấn mạnh giai điệu, bên trong một chỉ không được chia ra trong các mệnh đề.



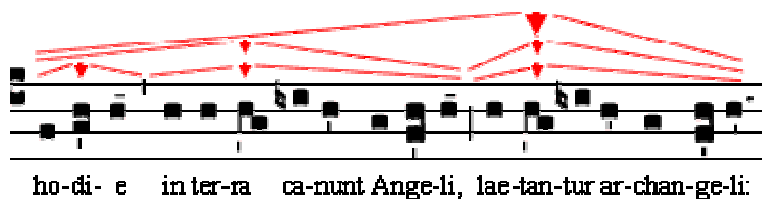
Apex của mệnh đề thứ nhất là *apex* của chỉ câu, không chỉ vì vạch ngang episema làm nổi bật nó trong liên hệ với *apex* thứ hai mà bởi vì nó sáng bật rất được nâng cao trước giai điệu đi xuống tiếp ngay theo sau nó.



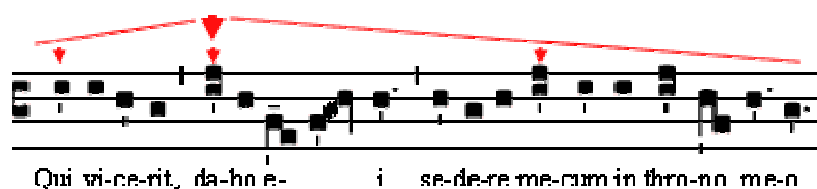
Apex của chỉ câu là *apex* của mệnh đề thứ hai được nêu bật bởi nhóm ba nốt (tristropha).



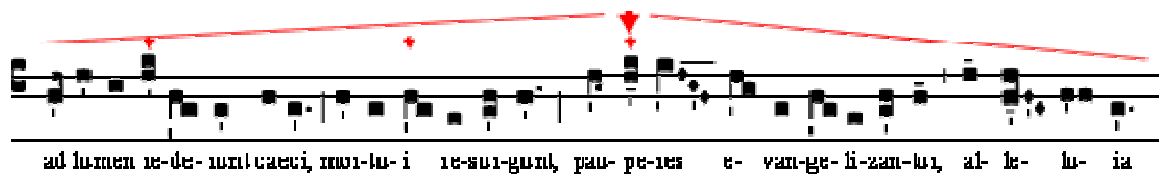
Apex rơi vào phách kép được thêm màu sắc với vạch ngang episema trong chi câu không được phân chia này trong các mệnh đề.



Đoạn hai chỉ câu mà *apex* rơi vào câu lặp lại giai điệu nhấn mạnh.



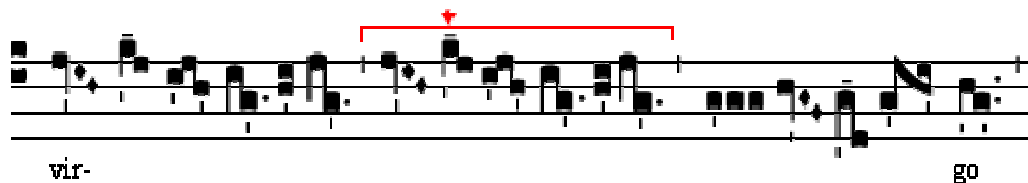
Đoạn này với các mệnh đề đơn có *apex* của chúng trong phách kép duy nhất nổi bật lên vì giai điệu đi xuống tiếp liền sau nó.



Đoạn ba chỉ câu mà *apex* là phách kép được thêm màu sắc bởi vạch ngang episema.

Có thể hiện hữu thể hiện gấp đôi, và thậm chí gấp ba một mệnh đề chứa đựng *apex* của chi hoặc của đoạn.

Apex của thể hiện cuối cùng chiếm ưu thế để hàm ý nhấn mạnh mạnh mẽ hơn^j



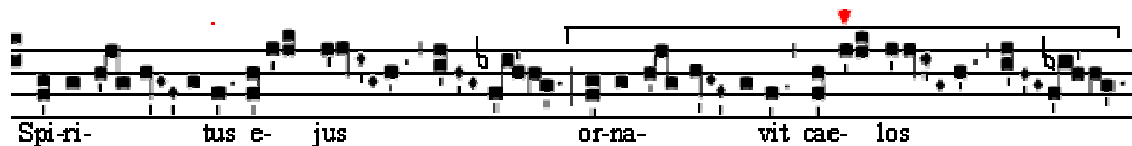
Thể hiện gấp đôi của một mệnh đề. *Apex* của chi rơi vào thể hiện thứ hai.

^j Riemann, Hugo. Composición musical, Primera parte, cap. III, págs. 128 ss., Ed. Labor S.A., Barcelona, 1923.



Thể hiện gấp ba của một mệnh đề với biến tấu khởi đầu. *Apex* của chi rơi vào thể hiện thứ ba.

Có thể hiện hữu thể hiện gấp đôi của một chi câu. *Apex* của đoạn là *apex* của thể hiện thứ hai, vì nó hàm ý nhấn mạnh.

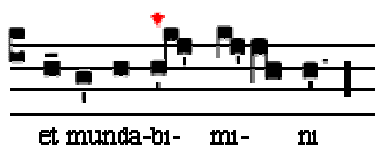


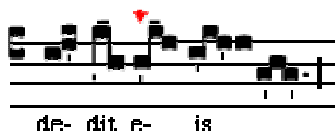
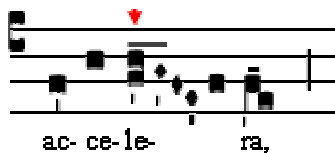
Đoạn, như đã ghi nhận trước đây, có thể chứa đựng nhiều chi và rất kéo dài.



Đoạn bốn chi mà *apex* nằm trong khởi đầu của chi thứ ba, không chỉ vì là lặp lại y nguyên nhấn mạnh của các mệnh đề đi trước nó mà còn vì sự đề cao của nhóm hai nốt với vọng lại về sau.

GHI CHÚ: *Apex*, cho dấu của một mệnh đề, một chi, hoặc một đoạn, không nhất thiết phải là phách kép mà âm thứ nhất là âm cao nhất trong toàn bộ giai điệu, mà vì nó chứa đựng chuyển hướng giai điệu ưu thế nhất:





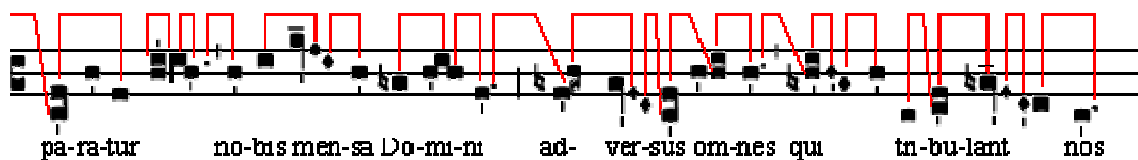
TIẾT TẤU TỰ DO

Như chúng ta thấy được các giai đoạn khác nhau của tổng hợp tiết tấu, các giai điệu bình ca Gregorio được phát triển qua nhiều khả năng có thể được về phân loại tiết tấu, mà không phụ thuộc vào các dàn bài cố định (fixed outlines) cũng chẳng vào các trình bày cân xứng (symmetrical dispositions). Do đó, chúng ta tạo thành một hình thái tiết tấu tự do (free rhythm).

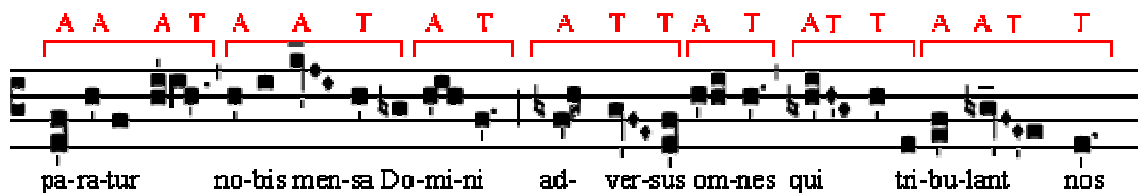
TIẾN TRÌNH TỔNG HỢP TIẾT TẤU

Ví dụ 1:

A. – Các tiết tấu cơ bản (Elementary Rhythms)



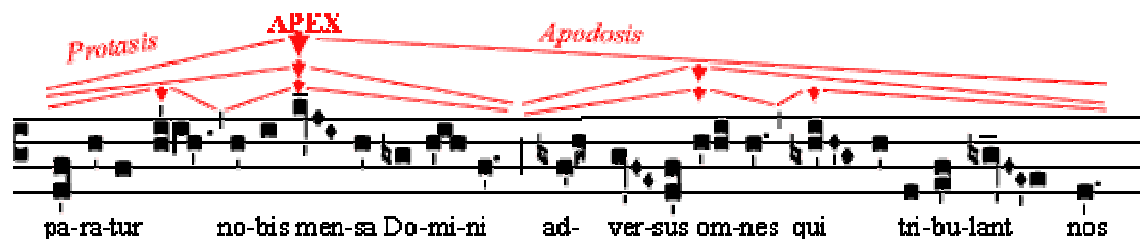
B. – Các nhóm (Groups)



C. – Tiết tấu lớn (Great Rhythm)

Mở đầu

Kết thúc



Ví dụ 2

A. – Các tiết tấu cơ bản



B. – Các nhóm



C. – Tiết tấu lớn



TIẾT TẤU, NĂNG ĐỘNG, VÀ KÉO DÀI TRƯỜNG ĐỘ^k

Âm thanh gắn liền với đặc tính tiến tới đòi buộc được diễn đạt với nhanh nhẹn hoạt bát, sinh động, và tươi sáng. Âm thanh gắn liền với đặc tính ngưng nghỉ đòi buộc tĩnh lặng, dịu lại, và chất giọng nhỏ nhẹ.

Phân loại tiết tấu này kết hợp gần với yếu tố về năng động. Phương cách này, khi giai điệu tiến dần đến một *apex*, cường độ tăng dần (*crescendo*). Toàn bộ thời kì có tính tiến tới mạnh dần lên.

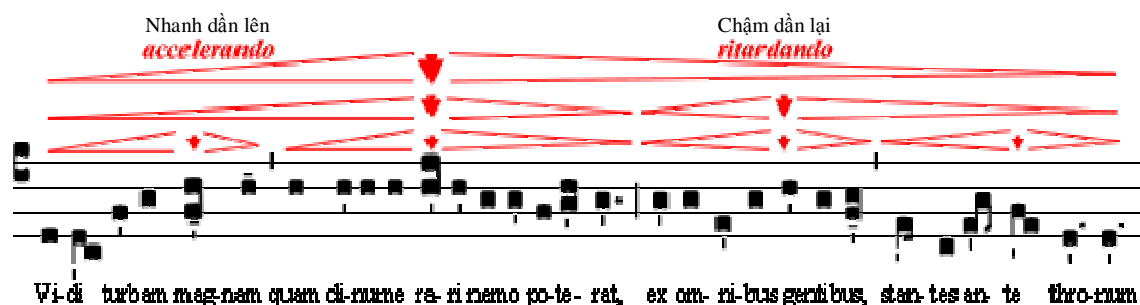
Ngược lại, khi giai điệu xa dần khỏi *apex*, cường độ giảm dần. Toàn bộ thời kì có tính ngưng nghỉ yếu dần xuống (*decrescendo*).

^k Riemann, Hugo. Fraseo musical, Primera parte, Cap. III, Pag. 42. Ed. Labor S.A., Barcelona, 1928

Cùng ý nghĩa đó, phân loại tiết tấu liên kết với kéo dài trường độ (agogic). Như thế, khi phát triển giai điệu tiến đến *apex*, cần một đáp ứng linh lợi hơn và, khi nó đi đến kết thúc, một đáp ứng nghỉ ngơi hơn cần được thực hiện. Với thời kì tiền tới, nó phù hợp với nhanh dần lên (*accelerando*). Với thời kì ngưng nghỉ, nó phù hợp với chậm dần lại (*ritardando*).

Các *apex* có thể được nâng cao với một giảm bớt chuyển động cách tinh tế (subtle decrease of the mobility).

Tất cả các sắc thái này, ví như các sắc thái về tiết tấu cũng như về cường độ (intensity) và chuyển động (mobility), phải được thực hiện với điều hòa thận trọng.



BIỂU ĐỒ TAY (THE CHIRONOMY)

Biểu đồ tay (chironomy) là cử điệu của người điều khiển nhằm để cho thấy các thành tố tiết tấu của tác phẩm âm nhạc và các màu sắc khác nhau của các thành tố đó; mục đích của Biểu đồ tay là để hoàn thành cách diễn đạt toàn bích nhất.

Biểu đồ tay của nhạc bình ca Gregorio dựa trên dấu chỉ của các phách kép vì chúng chính là những cho phép nhận ra nhịp đập (pulsations) của chuyển động tiết tấu các rõ ràng hơn¹.

Hai chuyển động nền tảng là các chuyển động mô tả các nốt tiến (arses) và các nốt ngưng nghỉ (theses). Nốt tiến (arsis) được biểu hiện bằng chuyển động đi lên từ trái sang phải, và bắt đầu của nó trùng hợp chính xác với bắt đầu của phách kép.



Chuỗi liên tục các phách kép tiến được diễn đạt bằng các chuyển động lượn sóng đi lên theo hình xoắn ốc:



Nốt ngưng nghỉ (thesis) được biểu hiện bằng một chuyển động vòng cung đi xuống từ trái sang phải. Phần đáy của vòng cung trùng hợp với khởi đầu của phách kép.

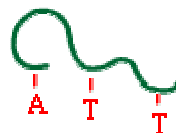
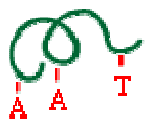
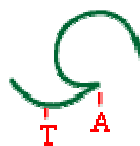
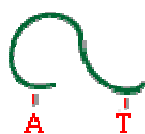


¹ Justine Ward. Canto gregoriano, p. 41, Nestlé & ci., Rome, 1938

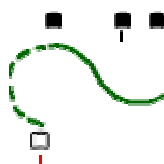
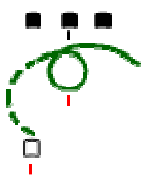
Chuỗi liên tục các phách kép ngưng nghỉ được diễn đạt bằng các chuyển động lượn sóng đi xuống:



Các chuyển động được kết hợp theo đòi hỏi của hình thái tiết tấu:



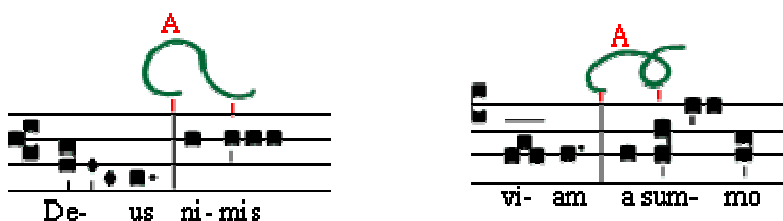
Khi bài ca bắt đầu với một phách tiến đơn, phách tiến đơn lướt được dùng như là một chuyển động phòng hồ, bắt luận phách tiếp theo có tính tiến tới hoặc ngưng nghỉ.



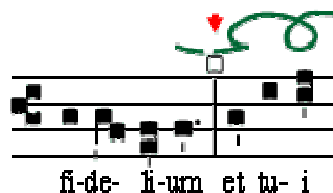
Khi bài ca trực tiếp bắt đầu với một phách kép, phách giả lướt được dùng như là một chuyển động phòng hồ, đi xuống khi phách kép thứ nhất có tính tiến tới, và đi lên khi phách kép thứ nhất có tính ngưng nghỉ:



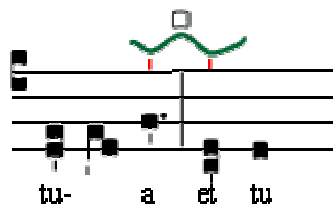
Khi vạch phân chia lớn là thành phần của một phách kép tiến, vạch đó được tạo ra vào lúc khởi đầu của chuyển động vòng cung đi lên:



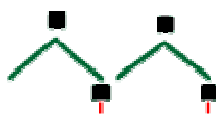
Khi vạch phân chia lớn là thành phần của một phách kép ngưng nghỉ, và đoạn tiếp theo khởi sự với một phách kép tiến, vạch phân chia có thể được dùng như là một phách đơn phòng hồ của phách kép tiến đó.



Nếu đoạn tiếp theo vạch phân chia khởi sự với một phách kép ngưng nghỉ, vạch phân chia có thể xem như một phách đơn phòng hồ của phách kép ngưng nghỉ đó, với lượn sóng đi lên:

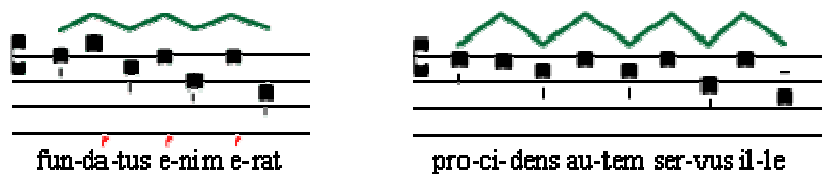


Biểu đồ tay dựa trên các tiết tấu cơ bản có hai chuyển động nền tảng: một chuyển động đi lên về phía phải cho nốt tiến và một chuyển động đi xuống về phía phải cho nốt ngưng nghỉ, biểu hiện đồ thị theo dạng hình tháp, như thể khởi sự của nốt tiến trùng hợp với đỉnh tháp:

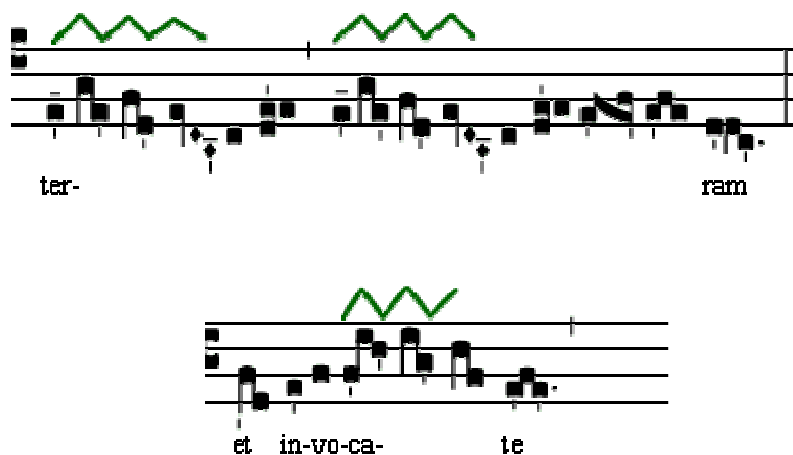


Một số trường hợp áp dụng cách này có được hiệu quả to lớn:

a. – Trong chuỗi các từ nhấn vào vần trước vần cuối, khi nhạc trùng hợp với điểm nhấn của từ ngữ, nghĩa là, âm cao dùng cho vần nhấn, và âm thấp dùng cho vần cuối cùng. Biểu đồ tay gia tăng hiệu quả của sự trùng hợp này.

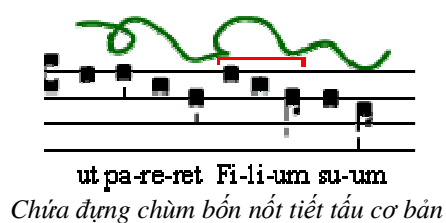
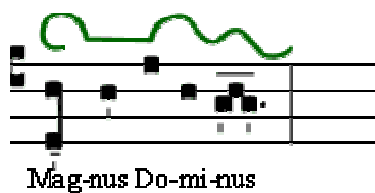
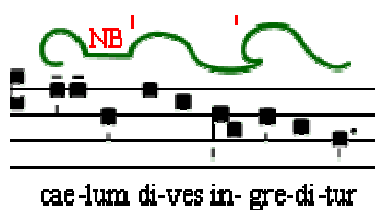


b. – Trong chùm hai nốt (clivis^m) và chuỗi các chùm khác, khi, ngoại lệ, vạch episema không nằm ở âm đầu tiên của chùm. Biểu đồ tay gia tăng tương phản giữa các âm cao tiến và âm thấp ngưng nghỉ.

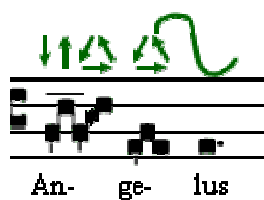


c. – Trong các trường hợp về tiết tấu cơ bản với hai phách đơn như là nốt tiến, Biểu đồ tay có thể nêu bật hiệu quả của việc sắp xếp tiết tấu. Nốt tiến uốn cong ý nghĩa của nó với vòng cung đi lên sau phách đơn ngưng nghỉ được đánh dấu với chuyển động ngang điều chỉnh theo độ dài của phách đơn đó:

^m Clivis: Chùm hai nốt **đi xuống**. Chùm (neume) là tên gọi cách kí âm nhạc bình ca Gregorio khi các nốt đi liền nhau. Có các tên gọi khác nhau cho chùm hai, chùm ba, chùm đi lên, chùm đi xuống vv. Chúng tôi sẽ trình bày cách kí âm, chùm, và các điều khác khi học được cách kí âm nốt nhạc bình ca trên dòng kẻ 4 đường (chú thích của người dịch)



Có trường hợp có thể đánh dấu các phách đơn được, nếu một số yếu tố diễn đạt hoặc tính đồng nhất đòi buộc, sử dụng phương cách đánh nhịp hiện đại.



MO TẢ BIỂU ĐỒ TAY (CHIRONOMIC DESCRIPTION)

pa-ra-tur no-bis men-sa Do-mi-ni ad-ver-sus om-nes qui tri-bu-lant nos

Hic est pa-nis de cae-lo des-cen-dens, ut si quis ex ip-so

man-du-cet, non mo-ri-a-tur.

Do-mi-nus ju-dex nos-ter, Do-mi-nus le-gi-fer nos-ter

Biểu đồ tay bao gồm đánh dấu các tiết tấu cơ bản, đồ hình dạng thấp.

SÁCH THAM KHẢO

Jachino, Carlo. Ritmo musical. Enciclopedia Italiana, Vol. XXIX.

Liber Usualis Misae et Officii. Desclée & Socii, Bélgica, 1956. All examples have been taken in here.

Martinez Soques, Fernando, Sch. P. Método de canto gregoriano. Ed. Pedagógica, Barcelona, 1952.

Riemann Hugo. Composición musical. Ed. Labor, Barcelona, 1923.

Riemann, H. Fraseo musical. Ed. Labor, Barcelona, 1928.

Riemann, H. Teoría general de la música. Ed. Labor, Barcelona, 1945.

Suñol, Gregorio Maria, O.S.B. Método completo de Canto gregoriano, 9ª. Ed., Monasterio de Monserrat, 1952.

Ward, Justine. Canto gregoriano. Desclée & Ci., Roma, 1938.

© Tái tạo lại toàn thể hoặc từng phần đều bị cấm nếu không có phép rõ ràng của tác giả.

EMAIL: canticumnovum@interletras.com

Bogotá, Colombia. 2003 -2013

Dịch và phổ biến với chấp thuận của tác giả Carlos E. Martínez V (cemartinezv@interletras.com) trong email đề ngày 05/01/2014:

From: cemartinezv@interletras.com

To: jbtranthuan@hotmail.com

Subject: RE: Request permission

Date: Sun, 5 Jan 2014 12:20:58 -0500

Dear Thuan:

Of course you are authorized to translate and publish my Gregorian Chan site on condition that you inform about the original site <http://interletras.com/canticum>.

HÁT THÁNH VỊNH BÌNH CA GREGORIO (GREGORIAN CHANT PSALMODY)

Kitô hữu bắt chước người Dothái thói quen hát toàn bộ các Thánh vịnh. Lời ca này được thực hiện dưới dạng ngâm nga (recite) và luân phiên (alternate) giữa một người đơn ca và ca đoàn hoặc giữa hai ca đoàn.

Cấu trúc của hát Thánh vịnh là theo vần (syllabic): Từng vần của bản văn thích ứng với một âm của giai điệu. Thể loại này được tôn trọng tại Roma khởi từ thế kỉ thứ 5, khi toàn thành phố tham gia vào việc diễn đạt.

“Từ khởi thủy của Giáo hội, Kitô hữu ban đầu đã nhận lấy sách Thánh vịnh Dothái làm của họ.” Họ đã nhìn thấy khuôn mặt của Đức Kitô được vẽ ra trong nhiều bài trong các Thánh vịnh: như là một con cháu hoàng tộc của Vua David và như là Đấng Messiah được trông đợi; như là Người Đàn ông Ấu sầu mang lấy tội lỗi của loài người; như là người đàn ông vô tội và công chính đích thực bị kẻ độc ác theo đuổi; và trên tất cả, như là Con độc nhất được sinh ra mà không được tạo thành của Thiên Chúa (the only-begotten Son of God).

Với các phô bày của họ về niềm hi vọng, tín nhiệm vào Thiên Chúa, và ca tụng tất cả các Ôn huệ của Người cho chúng ta, cũng như nỗi lo âu và phiền muộn, các Thánh vịnh đã sẵn sàng được Kitô hữu đang giữ đạo đưa vào. Một trăm năm mươi Thánh vịnh trong sách Thánh vịnh như thế đã được Kitô hữu qua các thế kỉ coi như một tóm lược của kinh nguyện và chiêm ngắm bao quát toàn bộ lãnh vực niềm tin Kitô giáo.

Do đó, chúng ta có thể hiểu tại sao các cộng đoàn tu viện Kitô giáo nổi lên từ thế kỉ thứ 3 về sau đã chấp nhận sách Thánh vịnh như là sách kinh nguyện của họ¹.

GHI CHÚ: Bài này lấy toàn bộ và dịch lại của Martínez Soques, Fernando. *Método de canto gregoriano*. Ed. Pedagogica, Barcelona, 1943. Các trang 227-246.

Hát Thánh vịnh nhằm nói đến hát các Thánh vịnh và thánh ca của Giáo hội.

Câu và nửa câu (Verses and hemistiches): Các Thánh vịnh được sáng tác với câu và mỗi câu gồm hai nửa câu (hemistiches), phân cách nhau với một dấu hoa thị (*). Nếu nửa câu đầu có độ dài đáng kể, nó thêm vào một chỗ tạm nghỉ (flexa) chỉ ra với một dấu chữ thập (†).

*Parátum cor ejus speráre in Dómino, † confirmátum est cor ejus * non commovébitur donec despíciat inimicos suos.*

*Díxit Dóminus Dómino meo: * sede a dextris meis.*

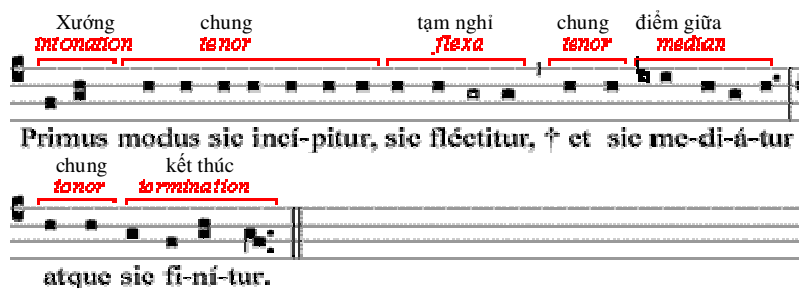
Từng thể (mode) trong tám thể có công thức đặc biệt của chúng được lặp lại trong từng câu. Thánh vịnh phải được hát lên cùng thể với thể của tiền ca (antiphon) kèm theo nó.

Một công thức hát Thánh vịnh đầy đủ gồm có:

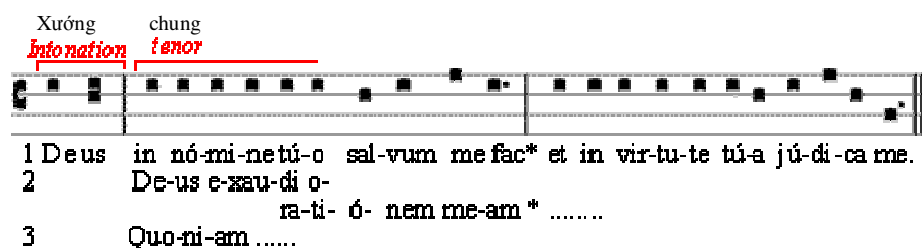
- Xướng (*intonation-initium*)
- Chung (*tenor-dominant*)
- Ngưng nghỉ (cadences):
 - Tạm nghỉ (flexa) (trong nửa câu đầu),

¹ Tu viện Đức Kitô trong Sa mạc <http://www.christdesert.org/noframes/chant/psalms.html>.

- Điểm giữa (median) (vào chính giữa câu, *mediatio*), và
- Kết thúc (vào cuối câu, *terminatio*).



Xướng: Một phần nhỏ vào khởi đầu của Thánh vịnh nối liền tiền ca (antiphon) với giọng chung (tenor) hoặc ngâm đọc (recitative). Nó gồm hai, ba hoặc bốn nốt, tách riêng hoặc tạo thành chùm (neume), phù hợp với hai hoặc ba vắn. Xướng chỉ được hát ở câu đầu của Thánh vịnh. Các câu khác bắt đầu với giọng chung.



Tuy nhiên, Trong các thánh ca **Magnificat**, **Benedictus**, và **Nunc dimittis**, từng câu bắt đầu với giọng xướng, cho đến khi không có giọng xướng với các câu *Quod parasti* của *Nunc dimittis*, *Requiem aeternam* và *Et lux* của phụng vụ tang lễ vì quá ngắn.

Khi nhiều Thánh vịnh được hát với chỉ một tiền ca, giọng xướng sẽ được đưa ra vào khởi đầu mỗi Thánh vịnh, bất cứ khi nào Thánh vịnh kết thúc với Kinh Vinh danh (Gloria Patri).

Xướng theo tám thể:

Xướng với hai vắn

Thể 1 và 6



Thể 3



Thể 4



Thể 7



Hành hương



Xướng với ba vắn

Thẻ 2



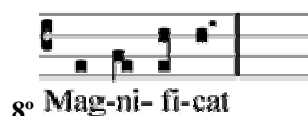
Thẻ 5



Thẻ 8



Câu thứ nhất của Magnificat có xướng giọng đặc biệt ở thẻ 2 và 8.



Các công thức để kết: Các xướng giọng khác nhau của các tiền ca đã cho xảy ra các ngưng nghỉ khác nhau theo từng thẻ, nhằm làm cho việc xướng giọng trong tiền ca được dễ dàng, khi Thánh vịnh chấm dứt.

Kết thúc của từng trường hợp riêng biệt được định theo hai cách:

a) Đặt gần với con số chỉ thẻ của tiền ca một chữ cho thấy nốt kết thúc của phần kết: A (La), B (Si), C (Do), E (Mi), F (Fa), G (Sol).



Chữ hoa được dùng khi nốt cuối cùng của phần kết cũng là nốt cuối của thẻ; ngoài ra chữ thường được sử dụng.

Khi nhiều phần kết có cùng nốt kết, các chữ được thêm, về phía phải bên trên của chúng, số mũ phân biệt chúng: g^2 , g^3 , g^4 .

Ví dụ:



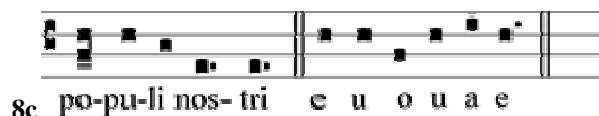
Trong ví dụ này, số 7 cho thấy thẻ mà tiền ca thuộc về và chữ **c** là kết thúc riêng của trường hợp riêng biệt này. Ngoài ra, vì chữ **c** là chữ thường, nó cho chúng ta biết nốt cuối cùng của phần kết là C (Do), và khác biệt với nền tảng của thẻ thứ bảy.



Trong ví dụ mới này, nó chỉ định rằng nó thuộc về thể thứ nhất và rằng nốt cuối cùng của phần kết thúc là **D** (Re), nốt mà, đến lượt, lại là nền tảng của thể này. Con số **2**, đặt ở phía phải bên trên, cho thấy kết thúc nào trong các kết thúc, nốt cuối là **D** (Re) đã được dùng.

b) Kết thúc nào là kết thúc của chính nó, trong từng trường hợp, được chỉ định cùng cách bằng các chữ có thanh âm *euouae* —viết tắt của *saeculorum. Amen*—, vào cuối mỗi tiền ca với giai điệu tiêu biểu của ngưng nghỉ cuối cùng.

Trong ví dụ này, quý vị có thể thấy kết luận của tiền ca *Tu gloria* cho thấy ngưng nghỉ cuối cùng của Thánh vịnh liên hệ:



Phân loại các ngưng nghỉ tùy theo vần nhấn: Có thể gồm một hoặc hai vần nhấn.

Ngưng nghỉ của một vần nhấn là những ngưng nghỉ mà trong công thức giai điệu của chúng vần nhấn chính hoặc phụ được chấp nhận vào.

Một vần nhấn
One accent

ju- sti- ti- ae	me - ae
be- ne- dí- ci- te	Dó- mi- num
man- dá- vit	de- te
por- tá- bunt te	
pro- pi- ti- á- ti-	o bunt est

Ngưng nghỉ với hai vần nhấn là những ngưng nghỉ mà trong công thức giai điệu của chúng chấp nhận vào hai vần nhấn chính hoặc phụ cuối cùng. (/ ○ ■ / ○ ■).

vir- tus sa- lu- tis me - ae
Dó- mi- nus ju- dí- ci- um í- no- pis
et é- ri- pe me
et a- bo- mi- ná- tus sum

Các điểm giữa (medians) và các kết thúc (terminations) đều có thể là một hoặc hai vần nhấn. Tạm nghỉ (flexa) luôn luôn là một vần nhấn mà thôi.

GHI CHÚ: Quãng phù hợp với tạm nghỉ là một cung; chỉ khi nào giọng chung (dominant hoặc tenor) là nửa cung ngay lập tức, quãng là một cung rưỡi. Nghĩa là, với giọng chung **a** (la) hoặc **d** (re), tạm nghỉ có quãng một cung; và với giọng chung **c** (do) hoặc **f** (fa), tạm nghỉ có quãng một cung rưỡi.

spe-ra-re in Dó-mi-no spe-ra-re in Dó-mi-no

Tạm nghỉ quãng một cung

spe-ra-re in Dó-mi-no

Tạm nghỉ quãng một cung rưỡi

Luật thực hành để phân biệt các ngưng nghỉ với một vắn nhấn và với hai vắn nhấn: Ngưng nghỉ của một vắn nhấn là ngưng nghỉ ngắn nhất có nền tảng từ nhấn vắn trước vắn cuối, ví dụ *lége* (' •); và nhất thiết nó phải gồm hai nốt thiết yếu: nốt thứ nhất được nhấn mạnh—nốt nhấn giai điệu; và nốt thứ hai không nhấn.

1 2
le - ge

Nốt nhấn có thể được một hoặc nhiều nốt chuẩn bị đi trước:

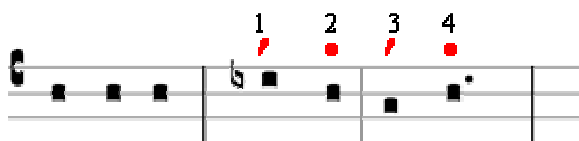
Không nốt chuẩn bị		Thế 4 g
Với một nốt chuẩn bị		Thế 2 D
Với hai nốt chuẩn bị		Thế 8 G
Với ba nốt chuẩn bị		Thế 4 A

Nốt chuẩn bị thứ nhất luôn luôn thấp hơn nốt chung, ngoại trừ điểm giữa của thể thứ năm—gọi là thể *long trộng* (solemn), và điểm giữa của thể phục sinh.

Ngưng nghỉ của hai vắn nhấn nhận làm nền tảng hai từ có vắn nhấn trước vắn cuối, ví dụ *córde méo*. Nó luôn luôn bao gồm bốn nốt thiết yếu: hai nhấn, mỗi nốt theo sau là một nốt không nhấn.

1 2 3 4
cor-de me-o

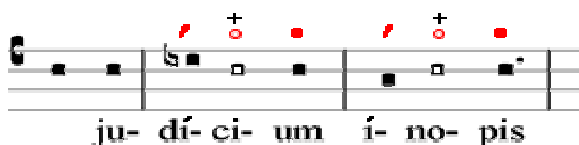
Tất cả các ngưng nghỉ với hai vắn nhấn đều cần bốn nốt khác với giọng chung; trong đó, nốt thứ nhất—nốt nhấn giai điệu, cao hơn giọng chung. Ngưng nghỉ này không bao giờ có nốt chuẩn bị.



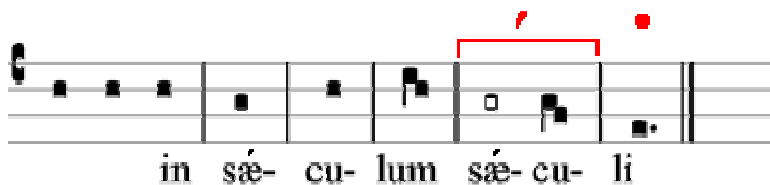
Luật để phân biệt hai loại ngưng nghỉ:

- Tất cả các ngưng nghỉ bốn nốt với hai vắn nhấn mà nốt thứ nhất cao hơn giọng chung.
- Các ngưng nghỉ với một vắn nhấn:
 - Tất cả các ngưng nghỉ hai nốt.
 - Tất cả các ngưng nghỉ dài hơn mà nốt thứ nhất thấp hơn giọng chung.

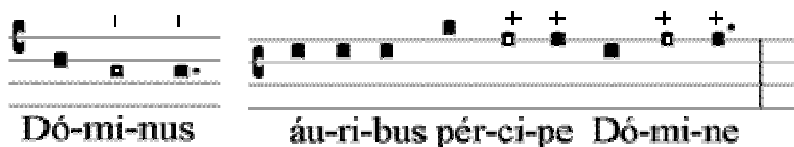
Các từ nhấn vắn trước hai vắn cuối trong các ngưng nghỉ: Khi các ngưng nghỉ có các từ nhấn vắn trước hai vắn cuối, một nốt thường tương ứng với vắn áp chót của loại từ ngữ này được thêm vào (có một số ngoại lệ), cho từng vắn nhấn. Vắn này trước đây được biểu hiện với nốt trống không. Nốt của vắn áp chót này của từ ngữ nhấn vắn trước hai vắn cuối thường theo sau vắn nhấn.



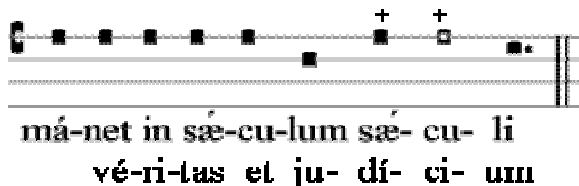
Trong các ngưng nghỉ mà vị trí áp chót do một chùm hai nốt đi xuống chiếm giữ, nốt trống rỗng—đi trước chùm nốt—tương ứng với vắn nhấn và chùm hai đi xuống tương ứng với vắn áp chót. Nốt được thêm vào, trong trường hợp cuối cùng này, được gọi là *nốt sinh non của vắn nhấn* (premature note of accent).



Vắn áp chót của từ nhấn vắn trước hai vắn cuối được hát đồng giọng với vắn kế tiếp.



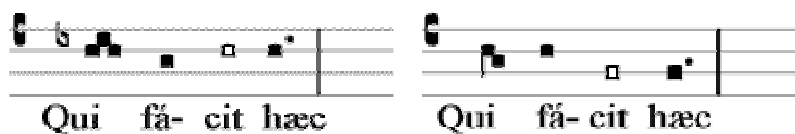
Ngoại lệ của luật này (được thực hiện đồng giọng với nốt trước đó) là: vắn nhấn cuối cùng nằm trong thể thứ 7 và, nói chung, tất cả các vắn nhấn cuối cùng tiến đến quãng nửa cung đi xuống.



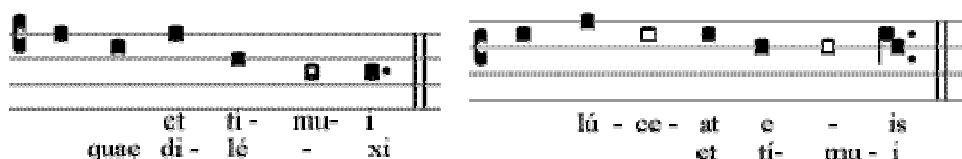
Nốt sinh non của vắn nhấn đi theo luật chung.

Thích nghi của các nửa câu có ít vắn: Khi bản văn quá ngắn và có nhiều nốt hơn vắn ở ngưng nghỉ, ghi nhớ các luật sau đây:

a) **Điểm giữa:** Khởi đầu trong giọng chung hòa với con số cần thiết các nốt trong vắn thứ nhất của bản văn, thế nào để ngưng nghỉ hóa thành vững chắc. .

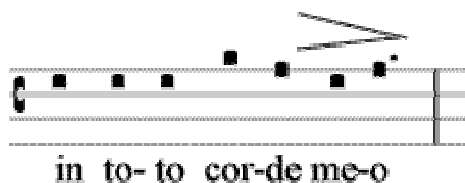


b) **Kết thúc:** Chỉ có số lượng nốt phù hợp với số lượng vắn được dùng, luôn luôn làm cho trùng hợp vắn nhân của bản văn với nốt nhân cuối cùng giai điệu:

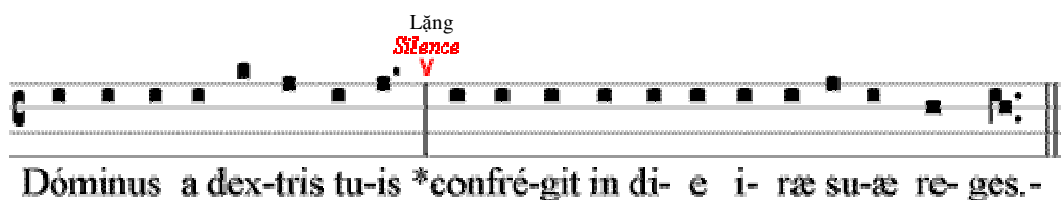


Làm sao để hát các ngưng nghỉ: Khi đi từ giọng chung đến các ngưng nghỉ, nên nhẹ nhàng làm chủ chuyển động thế nào để có thể coi như giọng chung đã được viết ra để **ngâm đọc** (reciting) còn ngưng nghỉ là để **hát** (singing). Thay đổi chuyển động nhẹ nhàng này, được tập luyện thận trọng, đem lại cho việc hát Thánh vịnh một duyên dáng đặc biệt và một đa dạng thích thú. Buông các vắn nhân, nâng chúng cao lên với duyên dáng và tăng giọng ca một chút với các vắn nhân. Nên tránh tăng thêm cường độ vào vắn cuối của ngưng nghỉ cũng như thúc nhanh các vắn trước đó.

GHI CHÚ: Trong nhiều sách bình ca, các vắn tương ứng với nốt nhân của các ngưng nghỉ đều được viết **đậm** lên trong khi các vắn chuẩn bị đều được viết **ngiêng**.



Phách lặng của các ngưng nghỉ: Trong trường hợp tạm nghỉ (flexa), nốt chấm^o (note with point-mora) phải được đưa cho giá trị đầy đủ (hai phách đơn) và nên không lặng nghỉ. Lặng nghỉ của điểm giữa sẽ là lặng nghỉ một phách đơn như phù hợp với giá trị của vạch phân chia^p dài nhất.



^o Đây là điểm khác biệt giữa kí âm nhạc bình ca Gregorio và kí âm nhạc cổ điển Tây phương. Dấu chấm trong nốt nhạc bình ca có giá trị một phách, nghĩa là trường độ nốt nhạc tăng gấp đôi, trong khi trong nhạc cổ điển chỉ bằng nửa giá trị nốt nhạc đi trước, ví dụ nốt đen chấm giá trị bằng một phách rưỡi (người dịch chú thích).

^p Đây cũng thêm một khác biệt. Vạch phân chia ô nhịp trong nhạc cổ điển không bao giờ có giá trị lặng nghỉ (người dịch chú thích).

Đều giọng (Tessitura): Trong ca ngâm Thánh vịnh của Giờ Kinh Phụng vụ, tiện lợi là rằng giọng chung trong tất cả các thể đều ở cùng cao độ giai điệu.



Chọn lựa đều giọng hoặc cao độ giai điệu tùy vào người ca. Cao độ A (La) thường là mức giai điệu dùng cho nốt ngâm đọc các Thánh Vịnh.

Với tiền ca đi kèm các Thánh vịnh, nốt giọng chung của nó phải trùng hợp với nốt được chọn cho giọng chung của Thánh vịnh, và cung được chọn lựa theo tương quan với giọng chung này. Cách thức này sẽ được lặp lại bất cứ khi nào, kết thúc một Thánh Vịnh và lặp lại tiền ca của nó, một tiền ca mới phải bắt đầu.

Ví dụ: *Kinh chiều Chúa nhật* (Domínica ad Vesperas).



Trong trường hợp này, nếu A (La) là nốt ngâm đọc Thánh vịnh, tính theo kèn chuẩn (diapason), giọng chung **D** (Re) sẽ được hát lên theo thể thứ bảy mà tiền ca thứ nhất tùy thuộc vào, và, do đó, thánh vịnh liên hệ với nó.

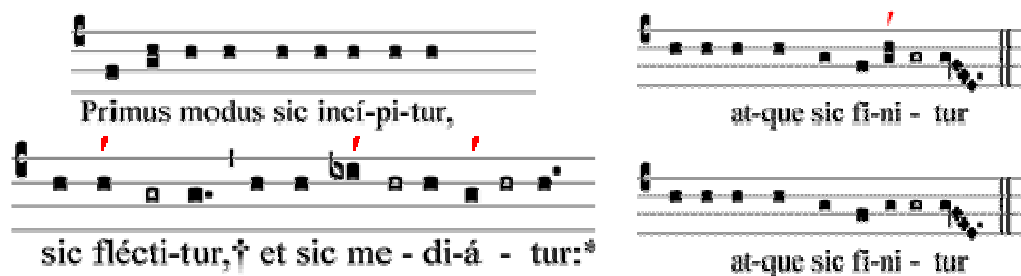


Từ **D** (Re) theo thông lệ, quý vị sẽ đi xuống **B** (Si)—nốt thứ nhất của giai điệu—và, khởi sự tiền ca, Thánh vịnh sẽ được xuống lên. Lặp lại tiền ca, sau khi kết thúc Thánh vịnh, cùng cách thức sẽ được thực hiện cho tiền ca kế tiếp *Magna opera Dómini*, trong trường hợp này coi A (La) của cao độ như là một nốt **C** (Do)—nốt giọng chung trong thể thứ ba, mà tiền ca được viết theo nó.



MÔ TẢ CHUNG CÁC THÁNH VỊNH⁹

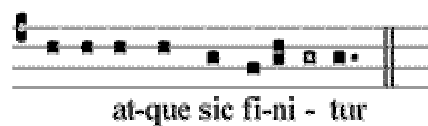
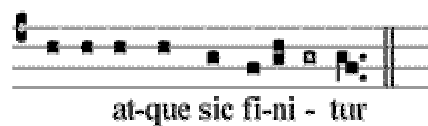
Thể thứ nhất



⁹ Trong loạt các ví dụ này, tác giả dùng các từ Latin dưới nốt nhạc để chỉ: Primus modus: Thể thứ nhất (hai, ba, vv); sic incipitur: Xướng thể này; sic flectitur: Tạm nghỉ thể này; sic mediatur: Điểm giữa thể này; và bên kia, sic finitur: Kết thúc thể này (người dịch chú thích).



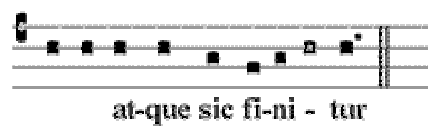
2



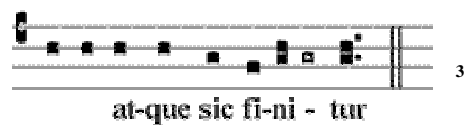
2



3

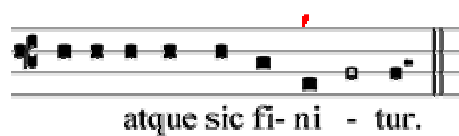
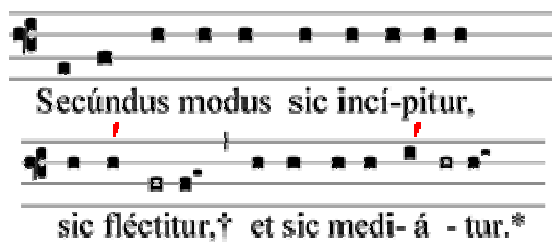


2

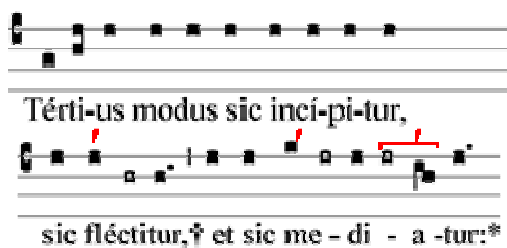


3

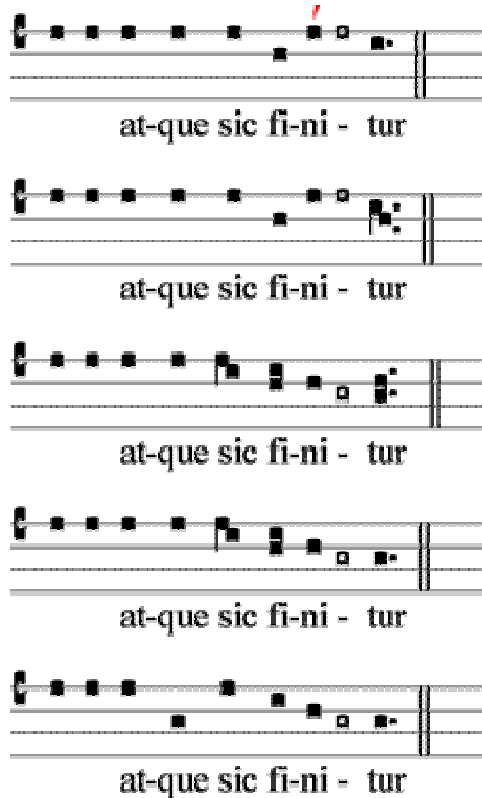
Thế thứ hai



Thế thứ ba



Tér-ti-us modus sic inci-pi-tur,
sic fléctitur, † et sic me - di - a -tur:*

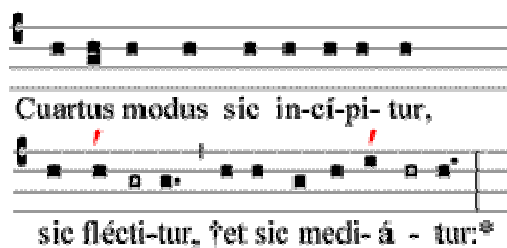


at-que sic fi-ni - tur
at-que sic fi-ni - tur
at-que sic fi-ni - tur
at-que sic fi-ni - tur
at-que sic fi-ni - tur
at-que sic fi-ni - tur

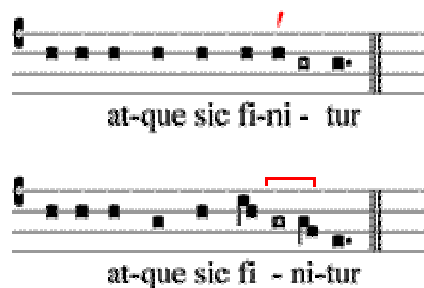
2

2

Thế thứ tư



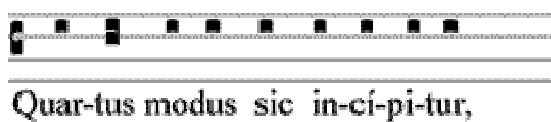
Cuartus modus sic in-ci-pi-tur,
sic flécti-tur, † et sic medi-á - tur:*



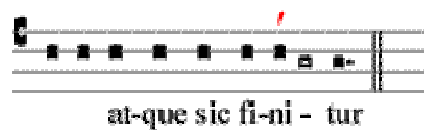
at-que sic fi-ni - tur
at-que sic fi - ni-tur

Thế thứ tư, giọng chung D (Re)

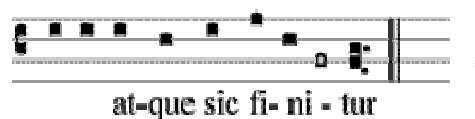
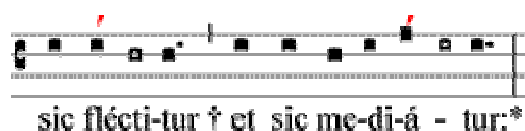
(Đây là thế thứ tư được gọi là thế “chuyển cung”)



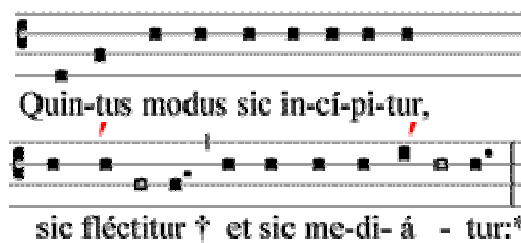
Quar-tus modus sic in-ci-pi-tur,



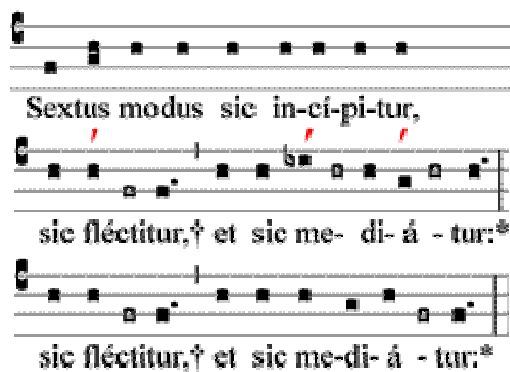
at-que sic fi-ni - tur



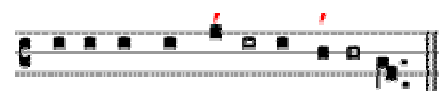
Thế thứ năm



Thế thứ sáu

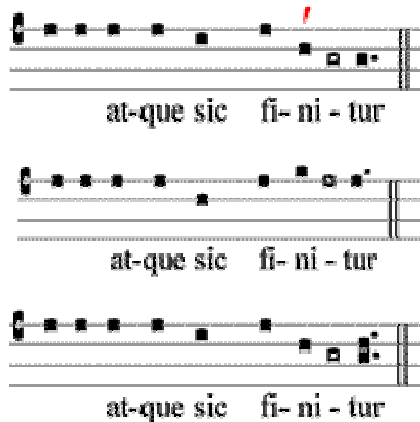
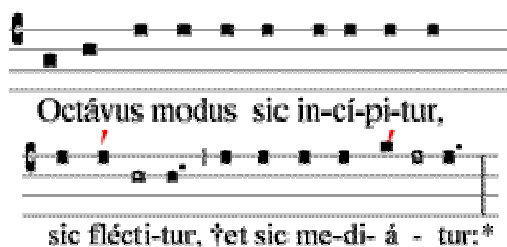


Thế thứ bảy





Thẻ thứ tám

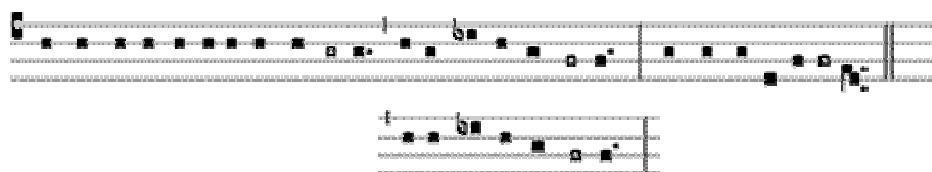


Cung “hành hương” (“Peregrinus” Tone)

Câu thứ nhất



Với các câu khác



Cung “trực tiếp” (Tone “in directum”)



Điểm giữa trọng thể hoặc hoa mỹ

Các thể 1 và 6



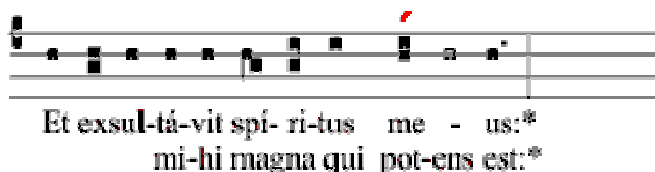
Các thể 2 và 8



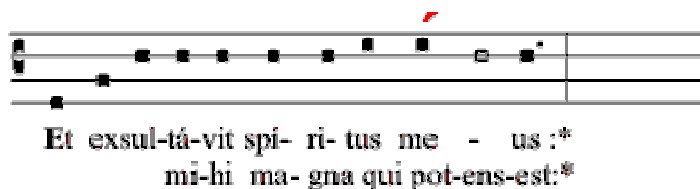
Thể 3



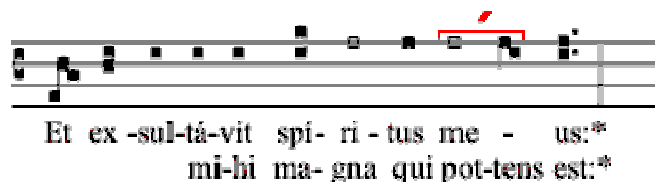
Thể 4



Thể 5

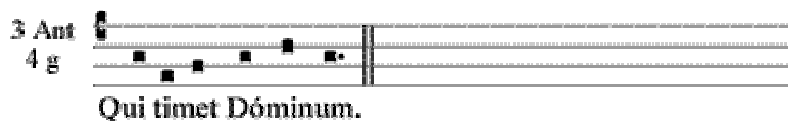


Thể 7



Bài tập: Các bài tập sau đây tuân tự gồm về ca ngâm các Thánh vịnh 111 và 112 với các thể 3 và 4 của *Kinh chiều Chúa nhật* (Dominica ad vespertas).

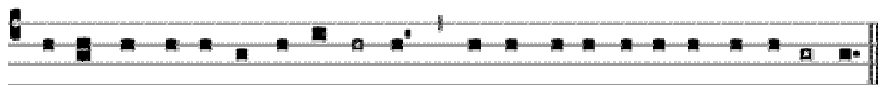
Xin chỉ ra câu xướng, giọng chung, tạm nghỉ, điểm giữa, và kết thúc của chúng. Tìm ra xem các ngưng nghỉ là một hoặc hai vần nhân, xem chúng có nốt chuẩn bị không, vv.



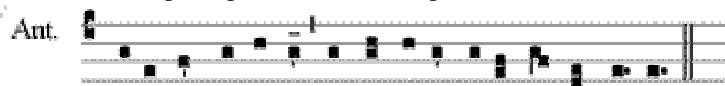
Psalmus 111



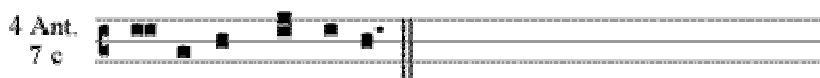
Flexa: commodat:†



- 1 Be-á - tus vir qui tí-met Dó-mi-num: * in man-dá-tis é-jus vó-let ní - mis.
2. Potens in terra erit *semen* éjus: * generatio rectórum benedicétur.
3. Glória et divitiæ in *dómo* éjus: * et justitia éjus mánet in sæculum sæculi.
4. Exórtum est in ténebris *lúmen* rectis: * Miséricors, et miserátur, et *justus*.
5. Jucundus homo qui miserétur et commodat, † dispónet sermónes suos in *judício*: * quia in ætérnum non commovébitur.
6. In memória aetérna *erit justus*: * ab auditióne mala non timébit.
7. Paratum cor éjus speráre in Dómino, † confirmátum *est cor* éjus: * non commovébitur donec despíciat inimícos suos.
8. Dispérsit, dédit paupéribus: † justítia éjus manet in *sæculum sæculi*: * cornu ejus exaltábitur en *glória*.
9. Glória Patri, et Fílio, * et Spirítui Sancto.
10. Sicut érat in princípío et *nunc*, et *sémper*, * et in sæcula sæculorum Amen



Qui timet Dóminum, in mandátis e-jus cupit ní-mis



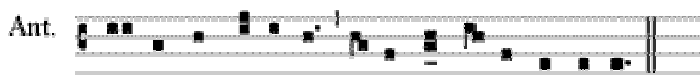
Sit nomen Dómi-ni.

Psalmus 112



Lau-dá-te pú- e-ri Dó-mi-num: * lauda-te nó - men Dó-mi-ni.

2. Sit nómen Dómini *benedíctum*, * ex hoc nunc, et *usque* in *sæculum*.
3. A solis ortu usque *ad* occásus, * laudábile *nomen* Dómini.
4. Excélsus super omnes *gentes* Dóminus, * et super cælos *glória* ejus.
5. Quis sicut Dóminus Deus noster, qui in *altis hábitat*, * et humilia réspicit in caelo *et* in terra?
9. Glória Patri, et Fílio, * et Spirítui Sancto.
10. Sicut erat in princípío, et *nunc*, et *sémper*, * et in sæcula sæculorum Amen.



Sit nomen Dómi-ni be-ne-dictum in sæ-cu-la.