

THƯ VIỆN LEDUC

LUẬN GIẢI
TOÀN BỘ HÒA ÂM

CỦA

EMILE DURAND

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

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

PARIS—ALPHONSE LEDUC
3, Đường Grammont – Paris

GỬI CÁC GIÁO SƯ

Để người học hiểu rõ tất cả các *định nghĩa*, *qui luật*, *ghi chú* và *nhận xét* chứa đựng trong tác phẩm này, cần thường xuyên *đọc lại hai lần*, đồng thời để họ *khảo sát chi tiết* các *ví dụ* liên quan.

Như thế, tốt hơn cả, tiến hành theo cách này: *đọc bản văn*, xem các *ví dụ* và thỉnh thoảng *đánh* trên đàn piano, và rồi *đọc lại bản văn lần nữa*.

Để khỏi mất thì giờ, một số *bài tập sơ đẳng* có thể được làm *bằng miệng* giữa các bài học trước sự hiện diện của giáo sư, ví như bài tập trong các phần đầu.

Mặt khác, tốt hơn cả, giáo sư cho người học thực hiện trước mặt mình *khởi đầu* các bài tập cuối chương để biết chắc học trò đã nắm vững *cách phân bố* (*manière de les dispose*).

Để người học khỏi dầy dụa *quá lâu cùng một chủ đề*, trong các bài học đầu tiên, người ta có thể cho họ nắm vững chương về *thế thứ* (từ số 59) trước khi họ chấm dứt hoàn toàn các *đối âm trưởng* (*contrepoints majeurs*); ví dụ, khi họ đang ở các số 17 hoặc 18. Như vậy họ sẽ luân phiên thực hiện các *đối âm thứ đầu tiên* và các *đối âm trưởng cuối cùng*. Cũng vậy, trước khi họ hoàn thành tất cả các *đối âm thứ* (sau số 63), người ta có thể cho họ khởi đầu chương về các *hợp âm* (từ số 64) để họ học, trong chừng mực có thể được, *một điều gì mới mẻ* vào mỗi bài học để lôi cuốn họ.

Về việc sửa chữa các *bài học* do người học thực hiện: sau khi đã *chấp nhận* những gì làm tốt và *phê bình* những gì có thể có *khuyết*, tốt hơn cho người học thấy *cùng các bài học được chính tác giả viết* (bộ sách thực hiện bài tập[*]) để họ *so sánh* bài tập của họ, và để họ *sửa chữa* các lỗi của họ hoặc thậm chí *làm lại* các bài học đó, nếu chúng *chưa được tốt*. Để giúp người học trong lần thứ hai này, nếu thấy tiện lợi, giáo sư có thể cho họ lấy ra từ bộ sách thực hiện bài tập, khi thì các *con số*, khi thì *bè trên* của các bài thực hiện trên *bè trảm cho sẵn*, khi thì *bè trảm*, *cùng với* hoặc *không cùng với các con số*, của các bài học được viết dưới *giai điệu cho sẵn*.

Nếu gặp trường hợp có người học không đủ thì giờ rảnh rỗi để nghiên cứu hòa âm đầy đủ, chỉ giới hạn mong muốn của người học đó vào việc hiểu biết các *thành tố thiết yếu nhất* để dù sao cũng vẫn viết đúng các *điều dễ dàng*, giáo sư có thể cho người học đó *nhảy* các bài học *quá phức tạp*, cũng như những gì bàn về các *chồng âm ít thông dụng*, ví như một số trì hoãn (*retards*), biến âm (*altérations*) nào đó, vv.

Lí do là, người ta có thể nói về Giáo trình này như thế này: *nếu nó có thể làm được nhiều điều, nó vẫn có thể làm được ít điều hơn* (*s'il peut plus, s'il peut moins*). Có nhiều cách khác nhau để sử dụng Giáo trình này, tùy theo người ta nhận định về người học hoặc *phải đào sâu tất cả* hoặc *chỉ biết thoáng qua khoa học này*.

Chúng tôi không cần phải nói thêm rằng tác giả chẳng có *ưa thích đặc biệt* nào về cách dạy thứ hai này, và, ngược lại, tác phẩm này nhằm cách riêng đến các nhạc sĩ muốn trở nên các nhà *hòa âm trọn vẹn*. **E. D.**

(*) Rất tiếc, hiện thời người dịch chưa có cuốn bài tập này trong tay để có thể đưa vào nguyên tác.

LỜI NÓI ĐẦU

Tạo dễ dàng cho công việc của người học, bằng cách hấp dẫn họ; làm cho nhiệm vụ của giáo sư bớt nặng nhọc, bằng cách cung cấp các thành tố mà giáo sư có thể thấy cần cho việc dạy dỗ của ông ấy: đó chính là mục đích song hành mà chúng tôi đề ra trong tác phẩm này.

Tạo dễ dàng cho công việc của người học và không làm cho họ nản lòng ngay từ khởi đầu, trước tiên, chúng tôi sẽ trình bày cho họ các khó khăn từng điều một, cho họ bước đi từng bước, tiệm tiến nhất có thể được, thế nào để họ tiến tới vững chắc và không quá mệt nhọc. Để được thế, chúng tôi khởi đầu bằng cách cho họ làm các bài tập sơ đẳng với hai bè; rồi, các bài học một cung mà thôi (unitonique) ở hòa âm thuận (harmonie consonante), ba hoặc bốn bè; trước hết với hợp âm chồng (accords plaqués), tiếp theo với hợp âm rải (accords brisés/arpégés): những bài tập về các ngưng nghỉ (cadences) và về các hành âm không chuyển cung (marches non-modulants), về các bè trầm được đánh số (basses à chiffrer), các giai điệu để hòa âm (chants à harmoniser), luôn luôn không chuyển cung; cuối cùng, chuyển cung, các nốt thoát qua (notes de passages) và các nốt hoa mỹ (broderies). Và chúng tôi bắt đầu lại, với từng cụm hợp âm (familles d'accords), tiến trình tuần tự đó: hòa âm chồng, hòa âm rải, hòa âm bóng bẩy (harmonie figurée).

Cuối cùng, để hấp dẫn người học, chúng tôi cho họ làm bài tập theo các bài học với các đặc tính đa dạng, các ví dụ khô khan, và rồi các ví dụ giàu tính âm nhạc bao hàm trong chủ đề đang luận giải.

.....
Chúng tôi muốn luận giải này đầy đủ đến mức có thể; chẳng một chồng (agrégation) hòa âm chính qui (régulier) nào phân tích được (analysable) lại bị bỏ qua, chẳng vì quan điểm thực hành cũng chẳng vì quan điểm lí thuyết.

Chúng tôi đã có thể tự giới hạn, như phần lớn các luận giải hiện hữu, vào trong các hợp âm được sử dụng trong âm nhạc ngày xưa, làm thế tránh cho chúng tôi nhiều khó khăn nặng nhọc. Nhưng, chúng tôi nghĩ sẽ hữu ích, thiết yếu nữa là khác, trong chừng mực có thể được, cho nó đi theo khoa học hòa âm chuyển động tiệm tiến của nghệ thuật âm nhạc hiện đại; đó chính là nỗ lực của chúng tôi.

Hơn nữa, phải ghi chú rằng, để cho đầy đủ, một luận giải hòa âm phải đồng thời là một sách văn phạm vừa là một cuốn từ điển các hợp âm. Hoặc, do tình trạng nguyên thủy các hợp âm không có nhiều, các biến đổi (transformations) mà người ta đã làm cho chúng nhờ vào cách kéo dài (prolongations), trì hoãn (retards), biến âm (altérations), vv., cung cấp nhiều chồng âm quan trọng phải phân loại, phân tích, nghiên cứu.

Để đạt đến mục tiêu đặt ra, chúng tôi bó buộc đã phải đưa các triển khai lớn vào Giáo trình hòa âm này: Chẳng cách nào khác được trừ phi hi sinh các phần thiết yếu về lí thuyết hoặc về thực hành.

Nếu chúng tôi cố gắng đẩy nghiên cứu hòa âm xa hơn các người đi trước chúng tôi, chúng tôi không phải không đặt lòng tôn trọng mà họ đáng được hưởng, bằng cách lớn tiếng nói rằng chúng tôi đã múc các tài liệu quý giá từ các tác phẩm rất thực hành của bậc Thầy tuyệt vời của chúng tôi FRANÇOIS BAZIN, và trong các tác phẩm của BARBEREAU, BIENAIMÉ, FÉTIS, REBER và SWARD; các tác phẩm mà chúng tôi đã dùng lần lượt để giảng dạy hòa âm, trong ba mươi năm chúng tôi giảng dạy, hoặc ở Nhạc viện, hoặc ở bên ngoài.

ÉMILE DURAND.

(Khoảng cách một cung rưỡi ở từ bậc 6 đến bậc 7 của âm giai khác tên thứ cần được chia ra thành ba nửa cung).

(*) Người dịch chú thích: *Diatonique* và *Chromatique* mà chúng tôi dịch là *khác tên* và *cùng tên*, các tác giả khác quen dịch là *cung dị* và *cung đồng*. *Dị* và *đồng* có nghĩa là *khác* và *cùng* nên chúng tôi dịch thẳng ra để tránh dùng từ Hán Việt không cần thiết.

ÂM GIAI NỬA CUNG DO TRƯỞNG ĐI LÊN RỒI ĐI XUỐNG
(Các nốt tròn đại diện cho các nốt toàn cung; các nốt đen đại diện cho các nốt nửa cung hoặc biến âm)



4. Sử dụng liên tục hoặc đồng thời các nốt nửa cung khác tên (*diatoniques*) và các nốt nửa cung cùng tên (*chromatiques*) hoặc các nốt biến âm (*altérées*) làm thành thể loại nửa cung (*genre chromatique*), thể loại nhận các âm giai nửa cung khác nhau của cả hai thể làm nền tảng.

GIAI ĐIỀU THỂ LOẠI NỬA CUNG
Fa trưởng

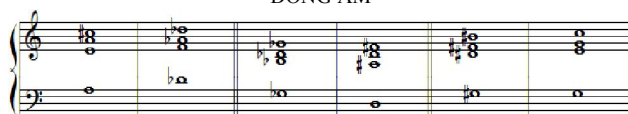


GIAI ĐIỀU VÀ HÒA ÂM NỬA CUNG
La thứ Re thứ



5. Cuối cùng, một thể loại thứ ba sinh ra từ chuỗi liên tục một số nốt nào đó, ví như *do #* và *re b*, *sol b* và *fa #*, *si #* và *do tự nhiên*, mà âm thanh gần như giống nhau; và thậm chí, hoàn toàn giống nhau trên nhạc cụ có bàn phím: đó là thể loại đồng âm (*enharmonique*).

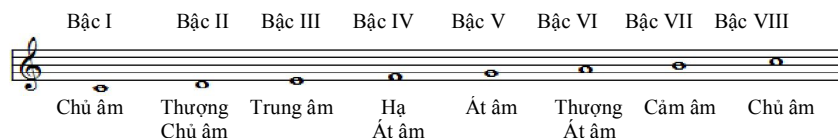
ĐỒNG ÂM



VỀ BẬC
(Des Degrés)

6. Người ta gọi bằng từ ngữ *bậc* (*degré*) từng nốt của các nốt trong âm giai khác tên.

Bậc 1 cũng còn gọi là *chủ âm* (*tonique*); bậc 2 *thượng chủ âm* (*sus-tonique*); bậc 3 *trung âm* (*médiate*); bậc 4 *hạ át âm* (*sous-dominante*); bậc 5 *át âm* (*dominante*); bậc 6 *thượng át âm* (*sus-dominante*); bậc 7 *nốt cảm âm* (*note sensible*) hoặc đơn giản là *cảm âm* (*sensible*).



BẬC LIÊN—BẬC CÁCH
(Degrés Conjoints—Degrés Disjoints)

7. Người ta gọi *bậc liên* (*degrés conjoints*) hai bậc kế nhau (*contigu*) tạo thành một *quãng hai* (*seconde*), bất luận quãng hai đó là thứ, trưởng, hoặc tăng. (Theo quan điểm đó, nửa cung có thể đồng hóa với quãng hai thứ.)



8. Người ta gọi *bậc cách* (*degré disjoints*) các bậc mà giữa chúng là một quãng hơn *quãng hai*: như thế, hai nốt cách nhau quãng ba (*tierce*), quãng bốn (*quarte*), quãng năm (*quinte*) hoặc hơn nữa làm thành các bậc cách.



BÀI TẬP

Với từng nốt trong các nhóm nốt dưới đây, thêm vào các chỉ định sau: trình bày như trong nhóm một; đó là: 1. *Cung* và *thế*; 2. *Bậc* mà mỗi nốt được gọi trong âm giai, với *tên* của bậc đó; 3. Tương quan *liền* hoặc *cách* ở giữa các bậc đi theo nhau.

Chúng ta chỉ ra các bậc khác nhau bằng các *con số Rôma* (I, II, III, IV....)



VỀ QUÃNG (Des Intervalles)

9. Người ta gọi *khoảng cách* (distance) hiện hữu giữa hai âm là *quãng* (intervalle), như là *ngữ điệu* (intonation) khi nói.

Các quãng khác nhau được đo bằng *cung* (tons) và *nửa cung* (demi-tons) khác *tên* (diatoniques) và *cùng tên* (chromatiques), đi từ *trầm* lên *cao*; tên gọi như thế lấy từ *con số các cấp bậc khác tên* (degrés diatoniques) mà chúng làm thành.

Theo đó, quãng do hai bậc khác tên nốt liền bậc được gọi là *quãng hai* (seconde); do ba bậc, *quãng ba* (tierce); do bốn bậc, *quãng bốn* (quarte); do năm bậc, *quãng năm* (quinte); do sáu bậc, *quãng sáu* (sixte); do bảy bậc, *quãng bảy* (septième); do tám bậc, *quãng tám* (octave); do chín bậc, *quãng chín* (neuvième). Tiếp theo, người ta có *quãng mười* (dixième), *quãng mười một* (onzième), vv.

BẢNG CÁC QUÃNG THƯỜNG DÙNG NHẤT

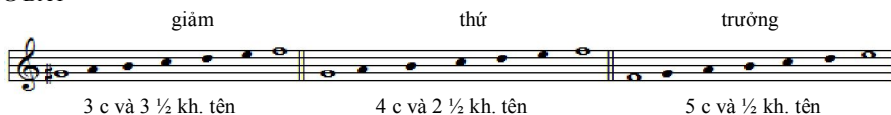
Viết tắt: c = cung
½ kh. tên = nửa cung khác tên
½ cg. tên = nửa cung cùng tên

	ĐỒNG GIỌNG hoặc quãng một đúng	ĐỒNG ÂM hoặc quãng hai giảm	NỬA CUNG CÙNG TÊN ĐI LÊN hoặc quãng một tăng
QUÃNG HAI	không khoảng cách thứ ½ khác tên	không khoảng cách trưởng 1 cung	½ cùng tên tăng 1 c. và ½ cg. tên
QUÃNG BA	giảm Hai ½ kh. tên	thứ 1 c và ½ kh. tên	trưởng 2 cung
QUÃNG BỐN	giảm 1 c và 2 ½ kh. tên	đúng 2 c và ½ kh. tên	tăng (hoặc ba cung [triton]) 3 cung
QUÃNG NĂM	giảm 2 c và 2 ½ kh. tên	đúng 3 c và ½ kh. tên	tăng 3 c, ½ kh. tên và ½ cg. tên

QUẢNG SÁU



QUẢNG BẢY



QUẢNG TÁM



QUẢNG CHÍN



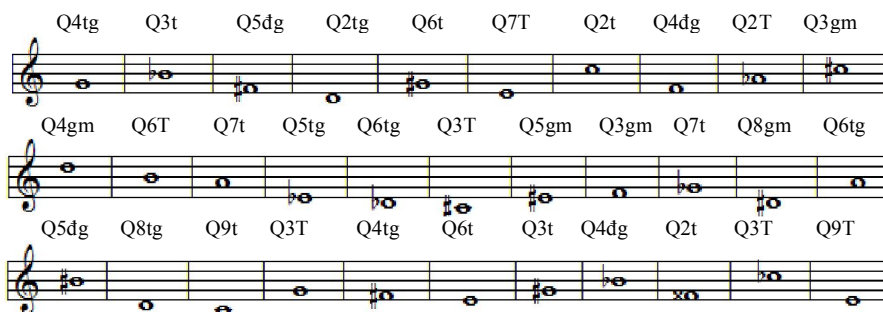
BÀI TẬP

- 1) Định giá các quãng sau. Ghi bên trên tên quãng: q2, q3, q4 vv và bên dưới số cung và nửa cung (kh. tên=khác tên; cg. tên=cùng tên; T=trường; t=thứ; tg=tăng; đg=đúng; gm=giảm). Ví dụ:

Q6 tg

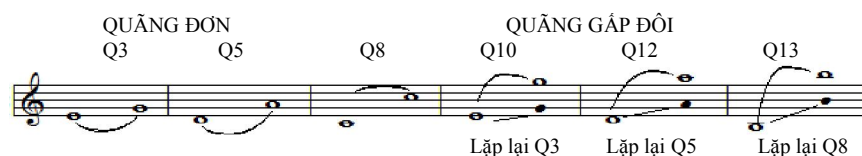


- 2) Tạo bên trên các nốt đã cho các quãng theo chỉ định:



QUẢNG ĐƠN—QUẢNG GẤP ĐÔI
(Intervalles Simples—Intervalles Redoublés)

10. Một quãng gọi là *đơn* (simple) khi không quá quãng tám đúng; là *gấp đôi* (redoublé) khi vượt quá quãng tám này, và trong trường hợp như thế, nó được coi như *lặp lại* (réplique) một hoặc nhiều quãng tám thêm một quãng đơn.



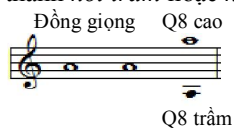
ĐẢO QUÃNG (Renversement des Intervalles)

11. *Đảo quãng* chính là thay *nốt trầm* của quãng bằng *nốt cao* hoặc thay *nốt cao* bằng *nốt trầm*. Người ta chỉ có thể *đảo* các *quãng đơn*.

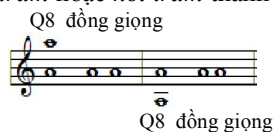
Đo đảo quãng

Quãng 2 thành quãng 7 Quãng 4 thành quãng 3 Quãng 6 thành quãng 3	Quãng 3 thành quãng 6 Quãng 5 thành quãng 4 Quãng 7 thành quãng 2
--	--

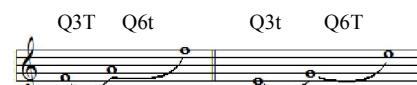
Bằng cách chuyển một trong các nốt *đồng giọng* thành *nốt trầm* hoặc *nốt cao*, người ta có được *quãng 8*



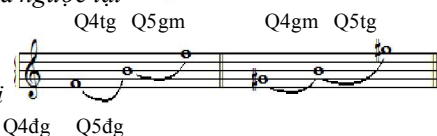
Bằng cách đưa *nốt cao* của quãng 8 thành *nốt trầm* hoặc *nốt trầm* thành *nốt cao*, người ta lại có được *đồng giọng*



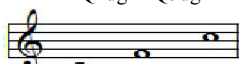
Ngoài ra, một *quãng trưởng* đảo ngược sẽ thành *quãng thứ*; và *ngược lại*



Một *quãng tăng* đảo ngược sẽ thành *quãng giảm* và *ngược lại*



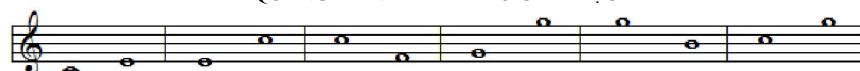
Quãng đúng đảo ngược sẽ lại cũng thành *quãng đúng*



QUÃNG GIAI ĐIỆU—QUÃNG HÒA ÂM (Intervalles Mélodiques—Intervalles Harmoniques)

12. Quãng tìm thấy giữa hai nốt theo nhau là một *quãng giai điệu*; quãng tìm thấy giữa hai nốt *đồng thời* là một *quãng hòa âm*.

QUÃNG TRÌNH BÀY THEO GIAI ĐIỆU



QUÃNG TRÌNH BÀY THEO HÒA ÂM



VỀ QUÃNG THUẬN và QUÃNG NGHỊCH (Des Consonances et des Dissonances)

13. Người ta chia các quãng hòa âm thành hai loại chính:

- 1) Các *quãng thuận* (intervalles consonants/consonances)
- 2) Các *quãng nghịch* (intervalles dissonants/dissonances).

14. Các *quãng thuận* là các quãng tự nhiên chúng có *tính chất ngưng nghỉ*, hoặc ít nữa, có thể đưa vào trong thành phần một *hợp âm* có *tính chất* đó dưới một danh nghĩa nào đó.

Một hợp âm như thế nhận được phẩm chất gọi là *đầy đủ* (parfait), vì, trước tiên, nó thỏa mãn tai nghe, không làm tai ao ước gì thêm nữa, vì nó cho *cảm giác đã đầy đủ*.

Hợp âm đầy đủ



15. Người ta thấy có *hai loại* quãng thuận:

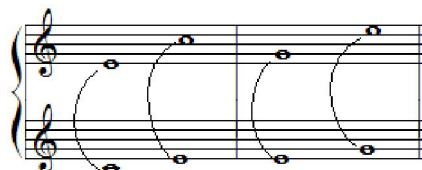
- 1) Các quãng thuận *không đổi* (invariables)
- 2) Các quãng thuận *thay đổi* (variables) (*)

(*) Các nhà lí thuyết không cùng một ý về việc *phân loại* các quãng hòa âm và về *phẩm chất* các thể loại khác nhau của *quãng thuận*. Chung chung, người ta gọi các quãng thuận *hoàn toàn* (consonances parfaites) các quãng đồng giọng, quãng năm đúng, và quãng tám đúng; quãng thuận *không hoàn toàn* (consonances imparfaites) các quãng ba và quãng sáu; quãng thuận *hỗn hợp*, quãng bốn đúng.—Chẳng có gì biện minh cho các *cách gọi* đó, vì, người ta buộc phải thỏa thuận rằng các *quãng thuận không hoàn toàn* lại chính là quãng *hài hòa hơn* (plus harmonieuses) các quãng gọi là *hoàn toàn*, gọi thể gần giống với gọi một điều khác thường (anomalie). Về phẩm phẩm chất *quãng thuận hỗn hợp* hoặc *trung tính*, chẳng có gì đáng nói (xem số 43 về sau).

16. *Đồng giọng* và *quãng tám*, *quãng năm* và *quãng bốn đúng* là các **QUÃNG THUẬN KHÔNG ĐỔI**, bởi vì các quãng này không thể *thêm lên cũng như giảm đi mà không làm mất tính chất thuận* của chúng.



17. *Quãng ba* và *quãng sáu* là các **QUÃNG THUẬN THAY ĐỔI**, vì chúng có thể là *trường* hoặc là *thứ* và *vẫn còn là thuận*.



18. Các *quãng không thuận* là các quãng, trong mọi trường hợp, cần một *giải quyết* (résolution), nghĩa là một điều gì *tiếp theo*, và do đó, *loại bỏ* mọi ý niệm về ngưng nghỉ dứt khoát hoặc về kết luận.

Vì lí do đó, tất cả các *quãng hai*, tất cả các *quãng bảy*, tất cả các *quãng chín* và tất cả các quãng *giảm* hoặc *tăng đều* là các quãng **KHÔNG THUẬN**.

Tóm lại, *mọi quãng không phải là quãng thuận* (non consonant) đều là *quãng không thuận* (dissonant).

Như thế, chỉ cần biết các quãng thuận để đồng thời cũng nhận biết các quãng không thuận.

(Tất cả các quãng hòa âm có thể gấp đôi [số 10] mà *không thay đổi bản chất* thuận hoặc không thuận)

BÀI TẬP

Định bản chất của các quãng sau đây: (q2, q3, q4 vv); chỉ định các quãng thuận *không đổi* bằng *QT khg đổi*; các quãng thuận *thay đổi* bằng *QT đổi*; và các quãng *không thuận* bằng *QKT*:

Q3T Q3dg Q7t

QT đổi QT khg đổi QKT

VỀ HÒA ÂM

các bè hòa âm và chuyển động của chúng

(De l'Harmonie; des parties harmoniques et de leurs mouvements)

19. Khoa học hòa âm có mục đích để nhận ra các luật chi phối việc *hình thành* (formation) và *nối kết* (enchaînement) các *HỢP ÂM*.

Nó cũng dạy nghệ thuật viết thành *nhiều bè*.

20. Người ta gọi là *bè* các *chuỗi giai điệu* khác nhau, *kết hợp lại*, làm thành một *toàn bộ* (tout), một *tổng thể hòa âm* (ensemble harmonique).

BÈ HOẶC CHUỖI GIAI ĐIỆU TÁCH RỜI HOẶC PHÁT RA LIÊN TIẾP

BÈ 1 BÈ 2 BÈ 3 BÈ 4

CÙNG CÁC BÈ ĐÓ KẾT HỢP LẠI làm thành một ý nghĩa hòa âm

GHI CHÚ: Bè *cao nhất* gọi là bè 1 hoặc bè trên.

Bè *thấp hơn liền dưới nó*, bè 2.

Thấp hơn bè 2 là bè 3.

Thấp hơn hết là bè 4.

Tất cả các bè ngoại trừ bè trầm đều đối với bè trầm là các bè trên.

Bè *thấp nhất* gọi là bè trầm đối với giọng ca hoặc nhạc cụ liên quan.

Bè 1 và bè trầm còn gọi là các bè *cực*; các bè ở giữa là các bè *trung gian*.

CÁC CÁCH KHÁC NHAU ĐỂ PHÂN BỐ HÒA ÂM

(Diverses Manières de Disposer l'Harmonie)

21. Người ta có thể tạo ra hòa âm hai, ba, bốn bè hoặc nhiều hơn.

Hòa âm được phân bố cho *nhiều giọng ca*, *nhiều nhạc cụ* hoặc chỉ một nhạc cụ có bàn phím: *orgue* hoặc *piano*.

22. *Kiểu cách thanh nhạc* là kiểu cách thường được người ta noi theo để nghiên cứu hòa âm và đối âm, do âm vực *tương đối hạn chế* của các giọng ca và các khó khăn mà giọng ca cho thấy với một số âm thanh nào đó. Khó khăn hơn nhiều khi luận giải *kiểu cách nhạc cụ*.

23. Trong âm nhạc nhạc cụ, cho dẫu người ta có thể vượt qua sự bó buộc của một số qui luật đặt ra chủ yếu cho thanh nhạc, người ta phải tự ép buộc noi theo các qui luật đó khi viết bài tập cho cuốn phương pháp này, bất luận cách phân bố hòa âm nào người ta đã chọn theo.

VỀ CÁC CHUYỂN ĐỘNG (Des Mouvements)

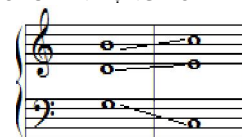
24. *Chuyển động chuyển dịch* (mouvement de translation) âm thanh này đến âm thanh khác trong *cùng một bè* gọi là *chuyển động giai điệu* (mouvement mélodique).

25. *Toàn thể* các chuyển động giai điệu *đồng thời* (simultanés) khác nhau tạo thành *chuyển động hòa âm* (mouvement harmonique).

CHUYỂN ĐỘNG GIAI ĐIỆU



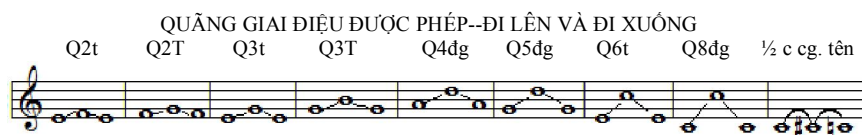
CHUYỂN ĐỘNG HÒA ÂM



VỀ CHUYỂN ĐỘNG GIAI ĐIỆU (Du Mouvement Mélodique)

26. Chuyển động giai điệu phải *tự nhiên và dễ dàng*; vì thế người ta phải tiến hành trong mỗi bè chỉ bằng các quãng lên hoặc xuống: quãng hai trưởng hoặc thứ, quãng ba trưởng hoặc thứ, quãng bốn đúng, quãng năm đúng, quãng sáu thứ và quãng tám đúng, hoặc bằng các nửa cung (chromatique), khi xảy ra chuyển cung (modulation) hoặc biến âm (altération)(*). Người ta phải chọn lựa quãng hẹp hơn là quãng rộng.

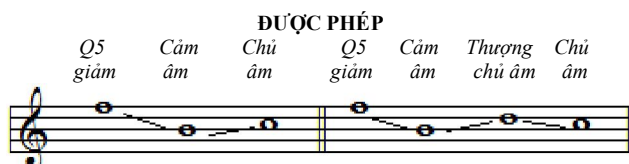
(*) Đôi khi người ta dùng cụm từ *bước nhảy giai điệu* (saut mélodique) thay cho *quãng giai điệu* (intervalle mélodique) bằng các bậc cách. Như thế, người ta có thể nói: “*bước nhảy* từ q3, q4 vv...”; nhưng người ta không nói *bước nhảy* q2.



27. Người ta cũng có thể, và *nhất là khi đi lên*, nhảy quãng sáu trưởng, nhưng chỉ nên thực hiện quãng giai điệu rộng này với dễ đặt, và không sử dụng khi xảy ra từ bậc 2 đến bậc 7 của cả hai thể lên và xuống.



28. Quãng giai điệu *năm giảm* cũng được phép, nhưng chỉ khi đi lên từ bậc 4 đến bậc 7, và làm thế với điều kiện làm cho bậc 7 đó, nốt cảm âm, đi lên chủ âm, hoặc lập tức, hoặc đã đi qua nốt *thượng chủ âm*.



29. Nói chung bị cấm:

Tất cả các quãng bảy, quãng chín và *rộng hơn*, cũng như các quãng *giảm* hoặc *tăng*, ngoại trừ các ngoại trừ trên đây, liên quan đến *quãng năm giảm*, và các ngoại trừ khác sẽ nói đến về sau (**)

(**) Các luật này chỉ bị cấm triệt để trong *hòa âm sơ đẳng* (xem đề bổ túc các số từ 1248 đến 1252).

NÉT HOẶC CÚ PHÁP GIAI ĐIỆU CẦN TRÁNH

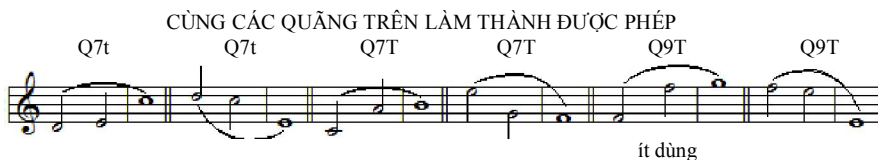
(Dessins ou Tournures Mélodiques à Éviter)

30. Một số quãng giai điệu vẫn là *vùng về kém cỏi* (défectueux) cho đầu hai nốt tạo thành các quãng đó đã *được* một *nốt trung gian phân cách*.

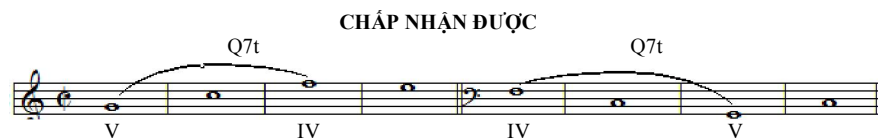
Ví như các *quãng bảy thứ*, và nhất là *quãng bảy trưởng*, cũng như các *quãng chín*, khi các quãng đó là kết quả của *hai bước nhảy liên tiếp* theo *cùng một chiều*.



31. Các *quãng* thế này chỉ được *chấp nhận* nếu *nốt trung gian kết hợp liền bậc* với một trong hai nốt tạo ra chúng.



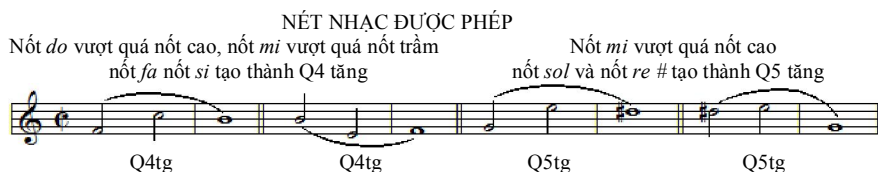
32. Tuy nhiên, *hai bước nhảy liên tiếp tổng cộng* tạo thành một *quãng bảy thứ* có thể được *chấp nhận* nếu chúng có *giá trị ngân dài*. (Ngoại lệ này đề cập cách riêng đến quãng bảy thứ mà người ta tìm thấy từ bậc 5 đi lên bậc 4, và từ bậc 4 đi xuống bậc 5.)



33. Người ta phải tránh các *nét giai điệu* như sau đây, mà các *nốt cực thấp* và *cao* tạo thành các quãng *bốn tăng* hoặc *năm tăng*.

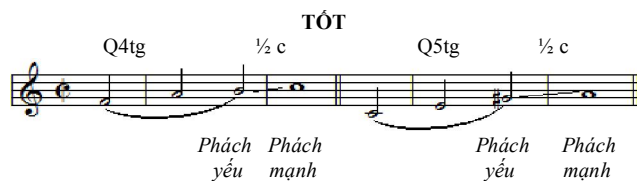


34. Nhưng, nếu nốt trung gian vượt quá nốt thấp hoặc nốt cao, *hai nốt* tạo thành các quãng đó, sự kém cỏi đó mất đi.

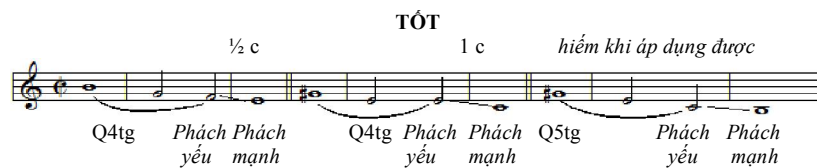


Cũng vậy, khi hai nốt tạo thành quãng bốn hoặc quãng năm tăng, *quãng tăng* đó ở *phách yếu*, và *nối kết* với *nốt theo sau* nó theo các phương cách sau đây, tùy trường hợp:

1) Trong các đoạn *đi lên*, *nốt cao* của quãng tăng phải *đi lên nửa cung* từ *phách yếu* lên *phách mạnh*.



2) Trong các đoạn đi xuống, nốt thấp của quãng tăng phải đi xuống một **bậc** từ phách yếu xuống phách mạnh.
(Quãng đi xuống của quãng năm tăng hiếm khi có thể cứu được bằng cách này.)



BÀI TẬP

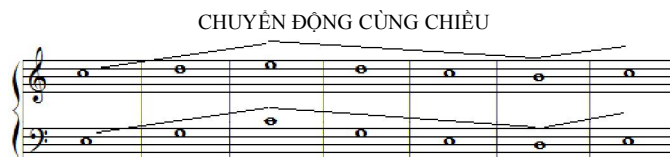
Chỉ định bằng chữ P các quãng và các nét giai điệu được phép, và bằng chữ K những gì không được phép



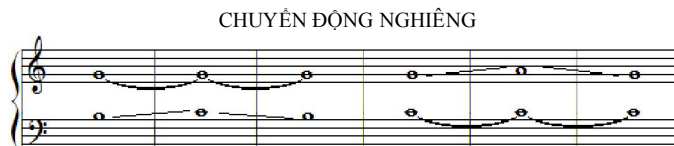
VỀ CHUYỂN ĐỘNG HÒA ÂM (Du Mouvement Harmonique)

35. Các chuyển động liên quan đến từng bè cho ra ba phối hợp sau đây:

1) Chuyển động cùng chiều (direct) xảy ra khi các bè cùng nhau đi lên hoặc đồng thời đi xuống.

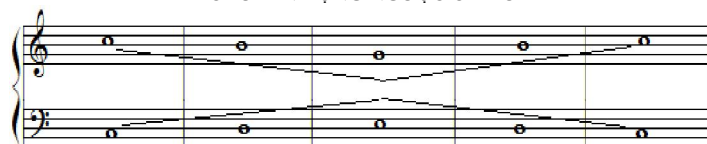


2) Chuyển động nghiêng (oblique) xảy ra khi một bè đứng yên trong khi bè kia đi lên hoặc đi xuống.



3) Chuyển động ngược chiều (contraire) xảy ra khi các bè đi ngược chiều nhau, nghĩa là một bè đi lên trong khi bè kia đi xuống.

CHUYỂN ĐỘNG NGƯỢC CHIỀU

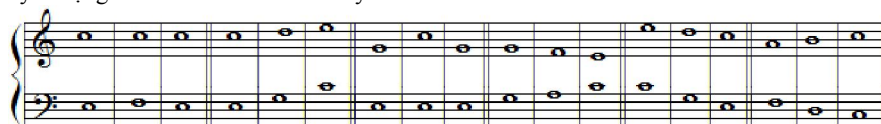


36. Trong ba chuyển động trên, *chuyển động ngược chiều* là *duyên dáng nhất*, *chuyển động nghiêng* chiếm hạng hai, *chuyển động cùng chiều* giữ hạng ba.

Người ta phải tiến hành, mọi lúc có thể, với chuyển động *ngược chiều* hoặc chuyển động *nghiêng*.

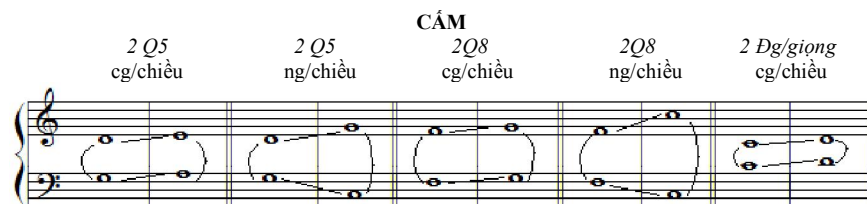
BÀI TẬP

Chỉ ra các chuyển động hòa âm khác nhau sau đây:



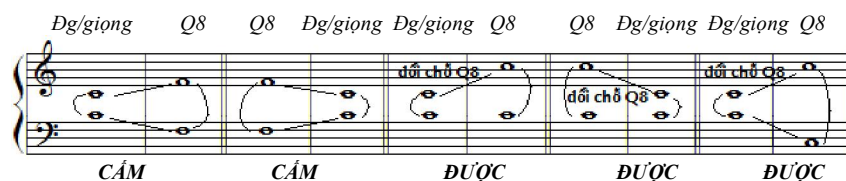
Về các QUÃNG NĂM, QUÃNG TÁM, và ĐỒNG GIỌNG LIÊN TỤC (Des Quintes, des Octaves, et des Unissons Consécutifs)

37. Bị cấm không được thực hiện *liên tục*, **hai** hoặc **nhều** *quãng năm đúng*, **hai** hoặc **nhều** *quãng tám* hoặc *đồng giọng*, trong chuyển động *cùng chiều*, hoặc chuyển động *ngược chiều*.



Như trên gọi là tạo thành các *quãng năm*, *quãng tám* hoặc *đồng giọng liên tiếp*.

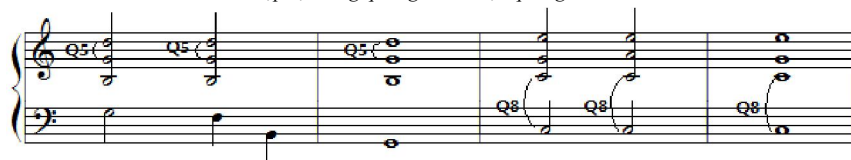
Một *quãng tám* theo sau một *đồng giọng* hoặc một *đồng giọng* theo sau một *quãng tám* đều bị *cấm*, trừ phi việc theo liền nhau đó là kết quả của một *đổi chỗ quãng tám* (permutation d'octave) trong một bè hoặc cả hai bè, sinh ra: trong trường hợp thứ nhất, một *chuyển động nghiêng* (oblique), và trong trường hợp thứ hai, một *chuyển động ngược chiều* (contraire).



38. Người ta có thể *lặp lại*, nhiều lần *liên tiếp*, cùng một *quãng năm* hoặc cùng một *quãng tám*, điều đó không làm thành các *quãng năm* hoặc các *quãng tám liên tục*.

ĐƯỢC PHÉP

lặp lại cùng quãng năm hoặc quãng tám.



VỀ QUÃNG NĂM, QUÃNG TÁM, VÀ ĐỒNG GIỌNG CÙNG CHIỀU

(De la Quinte, de l'Octave, et de Unisson Directs)

39. Bị cấm đi đến kết thúc bằng một quãng năm đúng, một đồng giọng, trong chuyển động cùng chiều.

Điều đó gọi là “tạo quãng năm, quãng tám hoặc đồng giọng cùng chiều.”(*)

(*) Trong phần lớn các luận giải, người ta coi chúng như là *quãng năm* và *quãng tám ẩn giấu*, bỏ qua không nói đến *đồng giọng cùng chiều*.

QUÃNG NĂM, QUÃNG TÁM, VÀ ĐỒNG GIỌNG CÙNG CHIỀU BỊ CẤM

Q5	Q5	Q8	Đg/giọng	Đg/giọng
cg/chiều	cg/chiều	cg/chiều	cg/chiều	cg/chiều

NGOẠI LỆ

Chúng tôi tự giới hạn, vào lúc này, chỉ đưa ra *ngoại lệ* sau đây, với lời khuyên nên dùng *rất hạn chế quãng năm cùng chiều* trên *chủ âm* khi viết *hai bè*.

QUÃNG NĂM CÙNG CHIỀU ĐƯỢC PHÉP

40. Người ta cho phép *quãng năm cùng chiều* trên *chủ âm* và trên *át âm* đặt ở *bè trầm* miễn là *bè trên* đi đến cuối thành quãng năm đó với *bậc liền* (degrés conjoints). (Người dịch ghi chú: xem lại các số 7 và 8).

QUÃNG NĂM CÙNG CHIỀU ĐƯỢC PHÉP

Q5	Q5	Q5	Q5	Q5	Q5
cg/chiều	cg/chiều	cg/chiều	cg/chiều	cg/chiều	cg/chiều

Chủ âm Chủ âm Chủ âm Át âm Át âm Át âm

VỀ TRÉO BÈ

(Des Croisements)

41. Trong hòa âm sơ đẳng, bị cấm *tréo bè*, nghĩa là người ta không thể thực hiện, ngay cả chỉ tạm thời, một *bè cao xuống dưới* một *bè* là *bè dưới* của nó, và *ngược lại*.

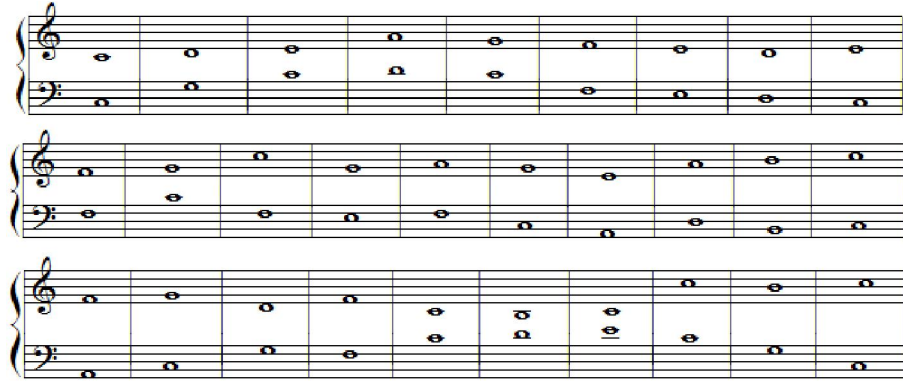
CẤM

Tréo bè

BÀI TẬP

Chỉ ra các lỗi quãng năm, quãng tám, và đồng giọng *liên tiếp*; các lỗi quãng năm, quãng tám, và đồng giọng *cùng chiều*, cũng như các *tréo bè* mà người ta có thể sẽ gặp trong bài học sau đây. Nói lên các *ngoại lệ* liên quan đến *quãng năm cùng chiều*.

BÀI HỌC CUNG DO TRƯỞNG
có nhiều lỗi



TIẾT 1
HÒA ÂM NỐT KHÁC TÊN KHÔNG CHUYỂN CUNG
(Harmonie Diatonique Non-Modulant)

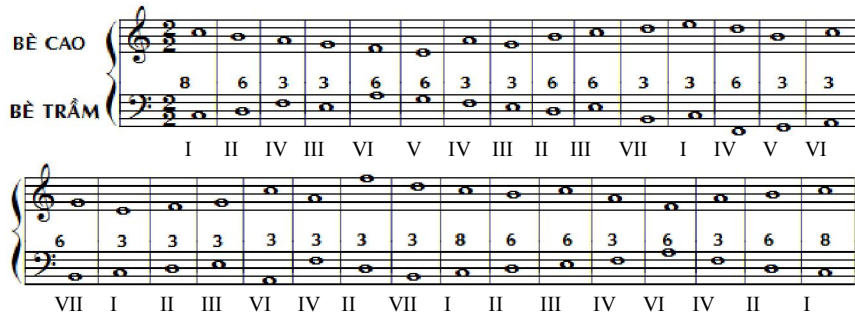
-oOo-

CHƯƠNG 1

ĐỐI ÂM NỐT ĐỐI NỐT VỚI HAI BÈ
(Contrepoint Note contre Note à Deux Parties)

42. Người ta hiểu *đối âm nốt đối nốt* với hai bè là một *giai điệu* (chant) tiến hành bằng các *nốt đồng giá trị* (note égales), phụ họa bởi một *giai điệu khác* có các *nốt nhạc cùng giá trị*.

VÍ DỤ VỀ ĐỐI ÂM NỐT ĐỐI NỐT VỚI HAI BÈ



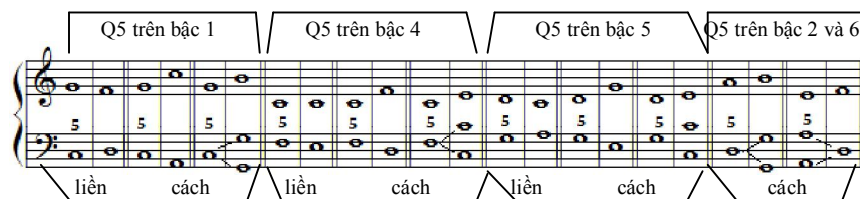
(Để tránh rối rắm và rút gọn, chúng gọi là *bè trầm* thay cho giai điệu [chant] của *bè thấp*, chỉ dành từ ngữ *giai điệu* [chant] để gọi *bè cao* mà thôi.)

43. Trong đối âm nốt đối nốt với hai bè, người ta chỉ có thể sử dụng các *quãng thuận*. Quãng bốn đúng là quãng thuận duy nhất không được đưa vào trong đó.

Người ta phải thường xuyên dùng các quãng thuận thay đổi (consonances variables) (quãng ba và quãng sáu trưởng và thứ) hơn là dùng các quãng thuận không thay đổi (consonances invariables) (quãng năm và quãng tám đúng), bởi vì *hai quãng sau không hài hòa* (harmonieux) bằng các quãng trước.

Ngoài ra, tốt hơn nên trộn lẫn các loại quãng thuận khác nhau để có được tính đa dạng có hiệu quả.

44. Cho việc nghiên cứu sơ đẳng mà *chúng ta đang quan tâm đến*, chúng tôi cũng sẽ gọi *bè trầm* bằng tên *bè trầm đã cho* (bass donnée).



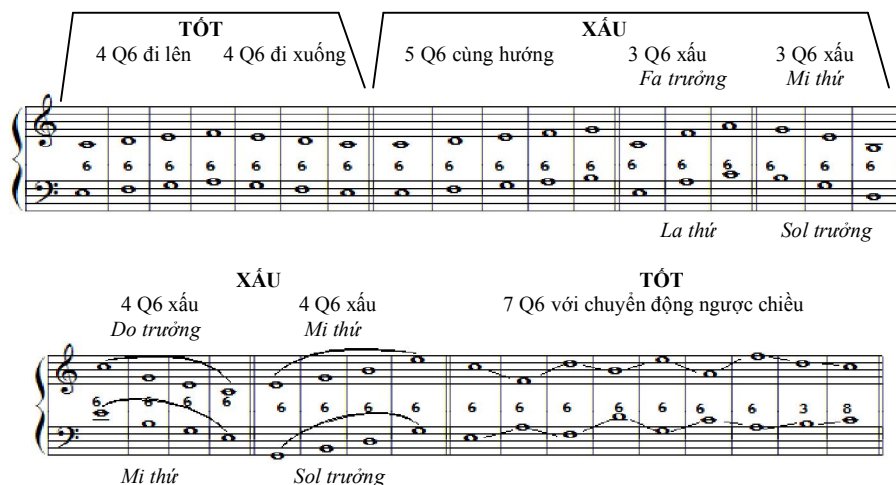
VỀ QUÃNG SÁU (De la Sixte)

48. Quãng sáu chủ yếu thích hợp, và *trong mọi trường hợp*, với các bậc 3, bậc 6, và bậc 7.

Nó cũng còn thích hợp với các bậc 2 và bậc 4 khi các bậc này tiến đến nốt theo sau chúng với *bậc cách*, hoặc với các quãng *ba* hoặc *sáu*.

Cùng cực, đôi khi người ta có thể đặt quãng sáu trên át âm hoặc ngay cả trên chủ âm, nhất là nếu người ta tiến hành với các bậc liền trong một trong các bè hoặc trong cả hai bè.

(Các luật liền quan đến chuỗi các *quãng sáu* cũng là các luật liền quan đến chuỗi các *quãng ba*. Xem số 46, B.C.D.).



VỀ QUÃNG TÁM (De l'Octave)

49. *Quãng tám*, quãng *gần như chẳng có gì* theo quan điểm hòa âm chỉ dùng *trên chủ âm*, ở ô nhịp đầu tiên và ô nhịp cuối cùng.

Tuy thế, người ta có thể thực hiện quãng này, nhưng họa hiếm, trong dòng bài học, trên bậc 1 và bậc 5; họa hiếm hơn nữa, trên bậc 2, bậc 4, và bậc 6; người ta phải loại bỏ nó hoàn toàn trên bậc 3, và nhất là trên bậc 7.

VỀ ĐỒNG GIỌNG (De l'Unisson)

50. *Đồng giọng*, quãng *tuyệt đối chẳng có gì*, phải được tránh trong các bài tập của chúng ta khi viết hai bè.

VỀ TƯƠNG QUAN BA CUNG GIẢ TẠO (De la Fausse Relation de Triton*)

(Người dịch chú thích: *Ba cung* [triton], xem lại số 9, Bảng các quãng)

51. Khi *bậc 4* đặt trong *một bè* được *đi liền trước* hoặc *tiếp theo sau* ngay lập tức bởi *bậc 7* trong *một bè khác*, điều làm cho sự tiếp xúc giữa hai bậc đó thành một tương quan thường gây khó chịu mà người ta gọi là *tương quan ba cung giả tạo* (fausse relation de triton).

(Cảm giác đó gây nên do liên hệ của *quãng bốn tăng* hiện diện giữa bậc 4 và bậc 7 trong cả hai thể.)

LIÊN HỆ BA CUNG GIẢ TẠO

1 Bậc 4 Bậc 4

52. Chính để tránh *tương quan giả tạo* đó mà người ta cấm các *chuỗi quãng hòa âm* sau đây:

1) Hai *quãng ba trưởng* với chuyển động đi lên hoặc đi xuống cách một cung; và, với lí do mạnh mẽ hơn, sự quay lại từ *quãng ba trưởng* đến *quãng ba đầu tiên*, làm thành *ba quãng ba liên tiếp*.

CHUỖI BỊ CẤM

IV V IV V IV V

2) Trong *thể trưởng*, *quãng ba* của *bậc 4* theo sau là *quãng năm* của *bậc 3*; và trong cả hai thể, *quãng ba* của *bậc 5* theo sau là *quãng năm* của *bậc 4*.

(Theo *thứ tự ngược lại*, các chuỗi này được phép, cho dẫu chúng bao gồm hai nốt nhạc với *tương quan ba cung*.)

CHUỖI BỊ CẤM CHUỖI ĐƯỢC PHÉP

IV III V IV V IV III IV IV V IV V

NGOẠI LỆ

53. Hai *quãng ba trưởng* với chuyển động đi lên hoặc đi xuống cách một cung có thể được phép, khi *quãng ba* thứ hai xảy ra *tạm thời* (transitoirement) (nghĩa là *thoảng qua* [en passant]) trong một chuỗi *ba* hoặc *bốn* nốt với *bậc liên*.

HAI QUÃNG BA TRƯỞNG ĐƯỢC PHÉP

4 nốt liên bậc 3 nốt liên bậc

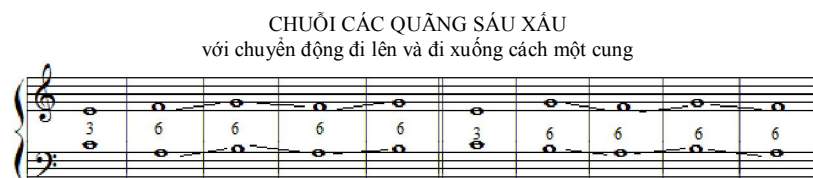
Phải ghi chú rằng, chủ yếu, chính khi người ta tạo một *ngưng nghỉ* trên *quãng thứ hai* trong hai quãng chứa đựng các nốt liên quan đến *quãng bốn tăng* mà *tương quan ba cung giả tạo* xảy ra trong suốt độ dài của nó.

54. Khi đảo ngược hai *quãng ba trưởng* nói đến ở số 52, người ta có được một chuỗi *quãng sáu thứ*, chứa đựng các nốt mà trong trường hợp trước đã là liên hệ *quãng bốn tăng* và sinh ra *tương quan ba cung giả tạo*.



Với đảo ngược này, liên hệ quãng bốn tăng hiện hữu trước đây thay đổi thành liên hệ quãng năm giảm, dịu dàng hơn nhiều; điều làm cho chuỗi liên nhau hai quãng sáu thứ thành được chấp nhận hơn là chuỗi liên nhau hai quãng ba trưởng.

Nhưng, nếu người ta nhấn mạnh trên hai quãng sáu đó, bằng cách tuần tự đi qua từ quãng này đến quãng kia, tác dụng sẽ trở nên xấu.



Khi tiến hành với quãng đi lên hoặc đi xuống từ quãng ba thứ đến một trong các bè chứa đựng các nốt nhạc liên quan đến ba cung hoặc đến cả hai bè, không có tương quan giả tạo.



BÀI TẬP HAI BÈ TRÊN BÈ TRẦM ĐÃ CHO

55. Để áp dụng tất cả các luật nói trên, chúng tôi cho sau đây các bè trầm mà trên mỗi bè người ta sẽ phải sáng tác ba bè cao (chant) khác nhau trong chừng mực có thể được.

Các bè cao đó phải dễ dàng, tự nhiên, mỗi bè cao chỉ trong một âm vực hẹp.

Người học nào biết các khóa ut (do) đường kẻ 1, 3, và 4, ảnh hưởng đến các giọng nữ cao (soprano), nữ thấp (contralto), và nam cao (ténor), sẽ viết bè trên các bài tập đó lần lượt với từng khóa trong các khóa trên.

Chúng tôi đưa ra bảng chỉ dẫn âm tầm (diapason) và âm vực (étendue) của các giọng ca này viết trên các khóa thích hợp với chúng.

BẢNG CHỈ DẪN
âm tầm và âm vực của bốn giọng ca áp dụng vào nghiên cứu hòa âm.

(*) Khóa Do này nguyên tác là Khóa Do 1, nhưng vì chương trình Encore chỉ có Khóa Do 3 và 4 nên thay thế Khóa Do 1 bằng Do 3

(*) Bè cho Piano tóm tắt tất cả các nốt trong bảng và chỉ ra âm tầm của nó.

56. GHI CHÚ: Người ta rất hiếm khi sử dụng các nốt ghi bằng chấm đen ở các cực của mỗi thang âm. Người ta còn phải giữ trong chừng mực có thể được nhất trong khu vực trung bình của mỗi giọng.

PHÂN BỐ BA BÈ CAO TRÊN BÈ TRẦM ĐÃ CHO

Số Roma đặt dưới mỗi *nốt bè trầm* chỉ ra *bậc* mà *nốt đó* chiếm vị trí trong âm giai; *số Arab* đặt trên *nốt đó* đại diện cho *quãng hòa âm* tạo ra *bè trên* với nó.

GIẢI ĐIỆU 1
cho TENOR

BASSE
CHO SẮN

GIẢI ĐIỆU 2
cho
CONTRALTO

BASSE
CHO SẮN

GIẢI ĐIỆU 3
cho SOPRANO

BASSE
CHO SẮN

I III IV II V VI IV II I

I II IV II V VI IV II I

I III IV II V VI IV II I

(*) Dòng nhạc bè Soprano nguyên viết bằng khóa Do 1 nhưng thay bằng Khóa Sol vì Encore không có.

Người học nào không biết đến các *khóa ut* có thể viết *các bè cao của họ* trên *khóa sol* hoặc, nếu quá trầm, trên *khóa fa*. Họ không được vượt âm vực đã phân bố *bảng chỉ dẫn* trên đây (Xem bè cho Piano).

CÙNG CÁC BÈ CAO TRÊN

viết bằng *Khóa fa* và *Khóa sol*

(*) Chúng tôi đã viết *bè cao* này với *khóa fa* vì nó hơi thấp với *khóa sol*.

GIẢI ĐIỆU 1

BASSE
CHO SẮN

GIẢI ĐIỆU 2

BASSE
CHO SẮN

GIẢI ĐIỆU 3

BASSE
CHO SẮN

I III IV II V VI IV II I

I III IV II V VI IV II I

I III IV II V VI IV II I

VỀ Ô NHỊP THỨ NHẤT

57. Vì *ô nhịp thứ nhất* của *bè trầm* luôn luôn do *chủ âm* chiếm giữ, *bè cao* phải khởi sự với *quãng ba*, *quãng năm*, *quãng tám*, hoặc *đồng giọng*; KHÔNG BAO GIỜ VỚI QUÃNG SÁU.

VỀ HAI Ô NHỊP CUỐI CÙNG

58. *Bậc hai*, chiếm giữ *ô nhịp* trước *ô nhịp cuối cùng* của *bè trầm*, chỉ dùng *quãng ba* hoặc *quãng sáu*.

Quãng sáu này (nốt cảm âm) phải từ đó đi lên chủ âm, quãng tám của bè trầm (ô nhịp cuối cùng)(**): quãng ba của bậc hai ngược lại phải đi xuống trung âm, quãng ba của chủ âm.

(**) Nói chung, nốt cảm âm phải được chủ âm theo sau khi nó đã không bị đi trước: trừ phi các hợp âm sử dụng chẳng cho phép chút nào.

Như thế, người ta chỉ có hai công thức sau đây để kết thúc:

KẾT THÚC
hoặc CÔNG THỨC Ô CUỐI

Tốt nhất Tốt để thay đổi

Cảm âm Chủ âm Trung âm

Thượng chủ âm Chủ âm Thượng chủ âm Chủ âm

II I II I

BÀI TẬP KHÓ DẪN để áp dụng các qui luật liên quan đến hòa âm Hai bè

Sáng tác ba bè cao khác biệt nhau trong chừng mực có thể được trên từng bè trong các bè trầm sau đây:

THẺ TRƯỞNG

Trên hai bậc đầu tiên

Trên Ba bậc đầu tiên

Trên Bốn bậc đầu tiên

Trên Năm bậc đầu tiên

Trên Sáu bậc đầu tiên

Trên tất cả các bậc



THỂ THỨ

59. Trên quan điểm *giai điệu*, *thể thứ* cho ra nhiều khó khăn hơn thể trưởng.

Quả thực, người ta gặp trong thể thứ, *bốn quãng tăng*, đó là: *một* quãng hai, *hai* quãng bốn, và *một* quãng năm; và đảo chúng lại, *bốn quãng giảm*: *một* quãng bảy, *hai* quãng năm, và *một* quãng bốn; nghĩa là, *tám quãng tăng và giảm*, *kém* coi khi ít khi nhiều như là các *quãng giai điệu*; trong khi trong thể trưởng, chúng ta chỉ có *một* quãng *tăng*: quãng bốn, và *một* quãng *giảm*: quãng năm.

QUẢNG TĂNG

QUẢNG GIẢM

DO TRƯỞNG
Q4 tăng

Kết quả từ đó, một đoạn nào đó *tốt* với thể trưởng sẽ thành *xấu* với thể thứ; trong khi điều ngược lại không thể xảy ra.

DO TRƯỞNG

TỐT

Q2T Q4dg Q5dg Q4dg

DO THỨ

XẤU

Q3tg Q4tg Q5tg Q5gm Q5gm

BẢNG CHỈ DẪN
các Quãng hòa âm để sử dụng trên các bậc khác nhau của âm giai trưởng và âm giai thứ

ĐỊNH BẬC	Dùng cho trường hợp nốt bè trầm tiến đến nốt kế tiếp bởi <i>bậc liền</i> , hoặc với <i>quãng ba</i> hoặc <i>quãng sáu</i>			Dùng cho trường hợp nốt bè trầm tiến đến nốt kế tiếp bởi <i>bậc cách</i> , hoặc với <i>quãng bốn</i> hoặc <i>quãng năm</i>		
	NÊN DỪNG	ÍT KHI DỪNG	HIẾM KHI	NÊN DỪNG	ÍT KHI DỪNG	HIẾM KHI
I <i>Chủ âm</i>	Quãng 3 hoặc 5	Quãng 8	Quãng 6 hoặc đồng giọng	Quãng 3 hoặc 5	Quãng 8	Đồng giọng
II <i>Thượng chủ âm</i>	Quãng 3 hoặc 6		Quãng 5	Quãng 3 hoặc 5	Quãng 6	Quãng 8
III <i>Trung âm</i>	Quãng 3 hoặc 6		Quãng 5 với cung trưởng mà thôi, bậc 2 có bậc 5 theo sau	Quãng 3 hoặc 5 (Quãng 5 chỉ với cung trưởng mà thôi)		Quãng 5 với cung trưởng mà thôi và rất hiếm khi (xem số 52)
IV <i>Hạ át âm</i>	Quãng 3 hoặc 6	Quãng 5 (a) (Xem số 52)	Quãng 8	Quãng 3 hoặc 5 (a) (Xem số 52)	(a) Quãng 5 không bao giờ được dùng trên bậc 4 khi đi trước nó là át âm đi kèm với quãng 3 của nó. Quãng 6 chính là quãng thích hợp với q. 4 trong trường hợp này	Quãng 6 hoặc 8
V <i>Át âm</i>	Quãng 3 hoặc 5		Quãng 6 hoặc 8	Quãng 3 hoặc 5	Quãng 8	
VI <i>Thượng át âm</i>	Quãng 3 hoặc 6		Quãng 5	Quãng 3 hoặc 5	Quãng 6	Quãng 8
VII <i>Cảm âm</i>	Quãng 3 hoặc 6			Quãng 3 hoặc 6		

60. Quả thực, trong thể thứ, người ta cho phép, ngoại trừ bước nhảy từ *quãng năm giảm* đã được cho phép trong thể trưởng, các bước nhảy từ *quãng bốn giảm* và từ *quãng hai tăng* khi trong hai nốt tạo thành các quãng đó, nốt thứ nhì là *nốt cảm âm* đi lên *nốt chủ âm*, hoặc ngay lập tức hoặc sau khi đã *ngang qua* nốt *thượng chủ âm* (xem lại số 28); nhưng người ta chỉ được thực hiện các quãng giai điệu này với hết sức dè dặt trong hòa âm sơ đẳng.

LA THỨ

Q5giảm Cầm Chủ âm Q5giảm Cầm Thượng Chủ âm Q4giảm Cầm Chủ âm

Q4giảm Cầm Thượng Chủ âm Q2tăng Cầm Chủ âm Q2tăng Cầm Thượng Chủ âm

61. Các *quãng giai điệu* được dùng theo các bậc khác nhau của âm giai đều *giống như* âm giai trưởng, ngoại trừ các khác biệt sau đây:

1) *Quãng năm*, vì là *quãng giảm* theo bậc 2 của âm giai thứ, người ta chỉ có thể đặt ở bậc đó *quãng ba* và *quãng sáu*, trong hòa âm hai bè.

(Nếu nó chuyển hành đến nốt nhạc sau đây theo *bậc cách*, *thượng chủ âm* có thể, *dành phải vậy*, được phụ họa với *quãng tám*.)

La thứ

XẤU TỐT

5 3 #6 8 Bậc Cách #

II II II II V

2) Bậc 3, mà *quãng năm* là *tăng*, chỉ có thể đi với *quãng ba* và *quãng sáu*.

62. Về tất cả các luật khác, theo luật đã được thiết lập với thể trưởng.

63. *Biến âm* (alteration) tạo ra *nốt cảm âm* của thể thứ, phải được chỉ định khi *ghi số* theo một trong các cách sau đây:

1) Nếu *nốt cảm âm* được đặt ở bè trên giống như *quãng sáu* của bậc 2, người ta đặt *dấu biến bất thường* về phía trái của con số 6.

II

2) Nếu *nốt cảm âm* được dùng giống như *quãng ba* của bậc 5, chỉ *dấu biến bất thường* mà *thôi* đã đủ; vì, mọi *dấu biến bất thường* không đi theo con số đều áp dụng không thay đổi cho *quãng ba*: con số phải được hiểu ngầm.

V

SÁNG TÁC BA BÈ CAO THEO BÈ TRẮM CHO SẴN—THỂ THỨ

The image displays a musical score for a single melodic line, written in bass clef across eight staves. The notation includes various key signatures and melodic patterns. The first staff begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic values. The third staff introduces a key signature change to one flat (B-flat) and features a more active melodic line with eighth notes. The fourth staff returns to the two-flat key signature and continues the melodic progression. The fifth staff shows a key signature change to one sharp (F-sharp) and includes a measure with a whole note. The sixth staff continues in the one-sharp key signature with a mix of eighth and quarter notes. The seventh staff changes the key signature to two sharps (F-sharp and C-sharp) and features a more complex melodic line with eighth notes. The eighth and final staff returns to the one-sharp key signature and concludes the piece with a final melodic phrase.

CHƯƠNG 2

HÒA ÂM BA BÈ (Harmonie à Trois Parties)

VỀ CÁC HỢP ÂM (Des Accords)

KHÁI NIỆM TỔNG QUÁT (Notions Generales)

* * *

64. Người ta gọi là *hợp âm* tập hợp nhiều âm thanh khác nhau mà tương quan là *những gì* người ta có thể nghe được đồng thời.

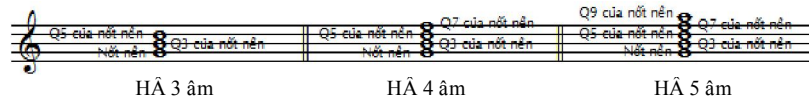
Nói cách khác, một hợp âm là một *kết hợp các âm thanh* mà giữa chúng có một hài hòa nào đó về âm thanh.

65. Mọi hợp âm ở *tình trạng ban đầu* đều gồm *ba, bốn, hoặc năm âm thanh* cùng thuộc về một âm thể và tạo thành một chuỗi không đứt đoạn các quãng ba chồng lên nhau.

Nốt nhạc trầm nhất của một hợp âm như vậy được gọi là *nốt nền* (note fondamentale); các nốt khác lấp đầy chức năng của *quãng ba, quãng năm, quãng bảy và quãng chín* từ nốt nền, tùy theo hợp âm gồm *ba, bốn, hoặc năm âm thanh*.

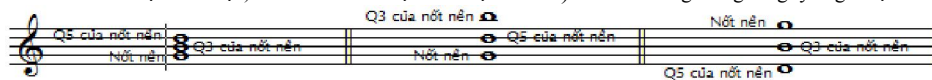
(Các tính chất này vẫn giữ với từng nốt làm thành một hợp âm, khi cách nào đó người đảo lộn thứ tự của bậc.)

HỢP ÂM Ở TÌNH TRẠNG BAN ĐẦU



Ví dụ một hợp âm ba âm mà các nốt nhạc được sắp xếp theo cách khác nhau

Ở *tình trạng ban đầu* nốt nền ở *bè trầm* (không đảo lộn thứ tự bậc nốt nhạc) Ở đây, nốt nền không còn ở *bè trầm*, hợp âm không còn ở *tình trạng ban đầu*, nhưng mọi chức năng vẫn giữ nguyên giá trị



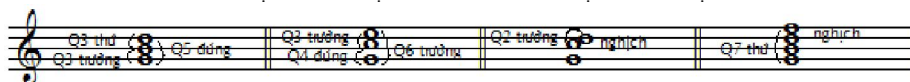
66. Các hợp âm đều *thuận* (consonants) hoặc *ngịch* (dissonants).

67. Hợp âm *thuận* là các hợp âm mà tất cả các nốt đều chỉ tạo thành các *quãng thuận* giữa chúng; và, ở *tình trạng ban đầu*, có đặc tính *ngưng nghỉ hoàn toàn* (số 14).

68. Hợp âm *ngịch* là các hợp âm gồm *một hoặc nhiều quãng nghịch*, các quãng cần được *giải* (résolues), nghĩa là: cần có một điều gì tiếp theo, và do đó đòi hỏi chuyển động (xem số 18).

HỢP ÂM THUẬN

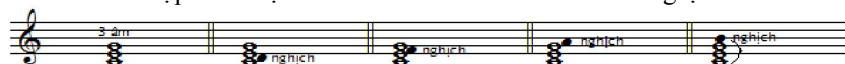
HỢP ÂM NGỊCH



69. Chỉ có các hợp âm *ba âm* có thể là *thuận*, vì, nếu người ta thêm vào ba âm có tương quan thuận đó một âm thứ tư bất kì nào, âm thứ tư này sẽ, không hề sai lầm, *sẽ tương quan nghịch* với một trong ba âm ban đầu, và từ đó, hợp âm sẽ không còn thuận nữa.

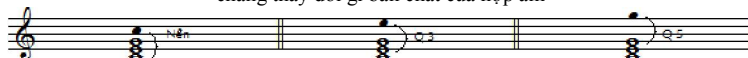
VÍ DỤ: Với hợp âm thuận “*do, mi, sol*,” chúng ta thêm vào nốt *ré*, hoặc *fa*, hoặc *la*, hoặc *si*: nốt *ré* sẽ *ngịch* với nốt *do* và nốt *mi*; nốt *fa* với nốt *mi* và nốt *sol*; nốt *la* với *sol*; nốt *si* với *do*.

Hợp âm thuận Thêm vào âm thứ 4 làm thành nghịch



70. Hiểu rõ rằng người ta không tính như là âm thứ tư nốt quãng tám gấp đôi của một trong ba nốt *do, mi, sol* các nốt *gấp đôi chẳng thêm gì* cho việc thành lập hợp âm.

Gấp đôi ở quãng tám một trong ba âm của hợp âm thuận
chẳng thay đổi gì bản chất của hợp âm



BÀI TẬP

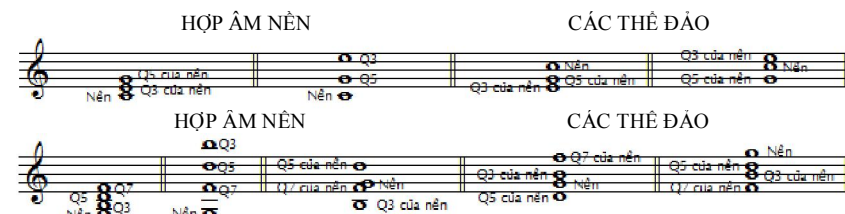
Chỉ định với chữ T các hợp âm thuận, và chữ N các hợp âm nghịch sau đây. Chỉ ra, với các hợp âm, quãng làm cho chúng thành nghịch.



HỢP ÂM NỀN, HỢP ÂM ĐẢO HOẶC XUẤT PHÁT (Accords Fondamentaux, Accords Reversés ou Dérivés)

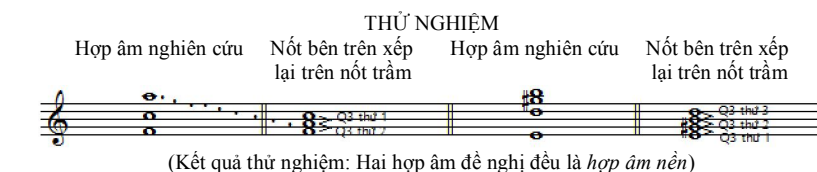
71. Một hợp âm ở *tình trạng nền* (fondamental) hoặc *nguyên thủy* (primitif), nghĩa là ở tình trạng ban đầu (số 65) mỗi khi *nốt nền* chiếm vị trí *bè trầm nhất* của hòa âm, bất chấp thứ tự bậc thang của các nốt bên trên nó.

Nhưng nếu *bè trầm* do một nốt nào khác của hợp âm chiếm giữ *không phải là nốt nền*, hợp âm đó ở vào *tình trạng đảo* (état de renversement).

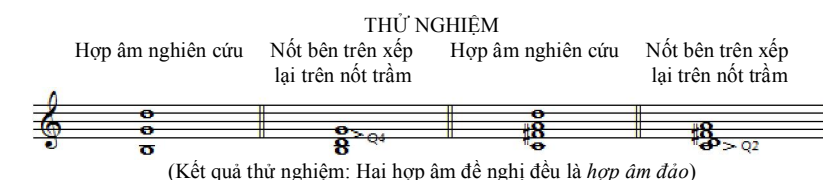


72. Để biết một hợp âm là *nền* hoặc *đảo*, chỉ cần *xếp đặt lại trên nốt trầm* các nốt bên trên nó.

Nếu do xếp đặt lại trên nốt trầm các nốt bên trên của hợp âm như vậy ta có được một *chuỗi không đứt đoạn các quãng ba chồng lên nhau*, hợp âm đó ở vào *tình trạng nền*.



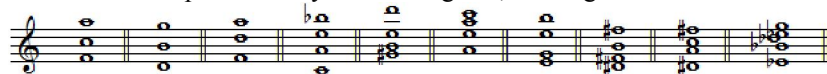
Nếu ngược lại, không có được *chuỗi quãng ba* như vậy, chính vì hợp âm ở *tình trạng đảo*.



(Trong các thử nghiệm trên cũng như các thử nghiệm sau, người ta không được tính các nốt gấp đôi) (Xem số 70).

BÀI TẬP

Định ra bằng chữ N nếu các hợp âm sau đây ở tình trạng *nền*, và bằng chữ Đ nếu ở tình trạng *đảo*.

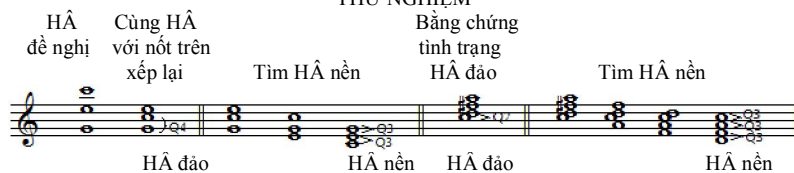


PHƯƠNG CÁCH ĐỂ TÌM HỢP ÂM NỀN của một hợp âm đảo bất kì

(Moyen pour Trouver l'Accord Fondamental d'un accord renversé quelconque)

73. Sau khi đã nghiệm thấy một hợp âm đang ở tình trạng *đảo*, nếu muốn biết hợp âm đó ở tình trạng *nền* sẽ như thế nào, người ta phải hạ thấp *bè trầm xuống* từng quãng ba một, đồng thời cho các nốt khác của hợp âm *đi theo* cho đến khi có được chuỗi các *quãng ba chồng lên nhau* là tiêu biểu của mọi hợp âm ở tình trạng *bản đầu*.

THỬ NGHIỆM



BÀI TẬP

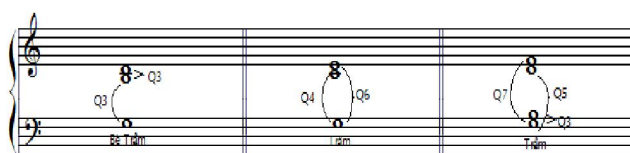
Nhận ra trong số các hợp âm sau đây hợp âm nào là *nền*, hợp âm nào là *đảo*, rồi tìm hợp âm nền của các hợp âm *đảo*.



PHÂN BỐ CÁC HỢP ÂM

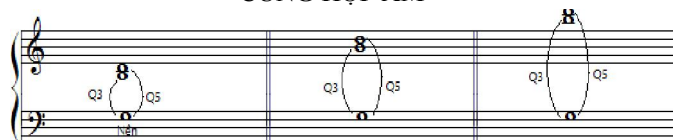
(Disposition des Accords)

74. Chính từ *bè trầm* và liên quan đến bè này mà người ta tính các quãng khác nhau của một hợp âm được tạo thành.



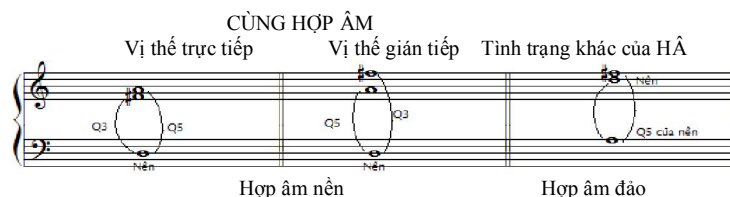
75. Người ta có thể, chẳng thay đổi gì đến *bản chất* cũng như *tình trạng* của một hợp âm khi chuyển các *nốt bè trên* theo một hoặc nhiều quãng tám đối với quãng tự nhiên của chúng.

CÙNG HỢP ÂM



Hợp âm nền

76. Người ta cũng có thể, chẳng thay đổi gì đến hợp âm, đảo thứ tự số quãng của các nốt *bè trên* *trên* nốt *bè trầm*, nhưng nốt *bè trầm* luôn luôn phải là *nốt trầm nhất*, chẳng vậy, *tình trạng* của hợp âm sẽ thay đổi.



77. Các cách khác nhau để phân bố một hợp âm được gọi là *vị thế* (positions): Các vị thế có thể *chật* ít hoặc nhiều, *rộng* hoặc *xa nhau* ít hoặc nhiều.



PHÂN BỐ THANH NHẠC CÁC HỢP ÂM VỚI BA BÈ

(Disposition Vocale des Accords à Trois Parties)

PHƯƠNG CÁCH KHÁC NHAU ĐỂ PHÂN BỐ HAI BÈ TRÊN

bên trên Nốt bè trầm cho sẵn

(Diverse Manières de Disposer les Deux Parties Supérieures au dessus de la Basse donnée)

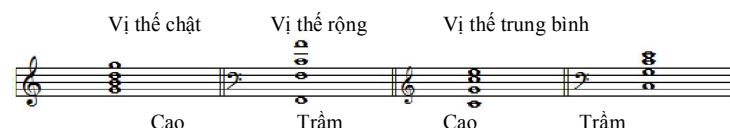
	PHÂN BỐ 1	PHÂN BỐ 2	PHÂN BỐ 3
BÈ 1 (bè cao)	<i>Contralto</i>	<i>Soprano</i>	<i>Soprano</i>
BÈ 2 (bè trung gian)	<i>Ténor</i>	<i>Contralto</i>	<i>Ténor</i>
BÈ 3 (bè trầm)	<i>Basse</i>	<i>Basse</i>	<i>Basse</i>

KHOẢNG CÁCH PHẢI TUÂN THEO

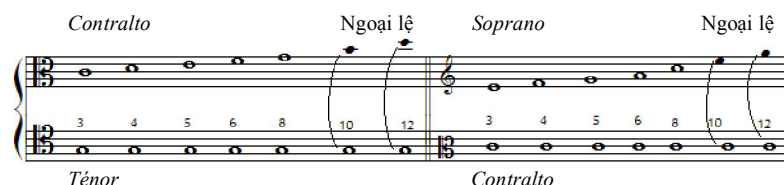
giữa các bè giai điệu khác nhau
và cách riêng giữa các giọng ca

(Des Distances à Observer entre les diverses parties harmoniques et particulièrement entre les voix)

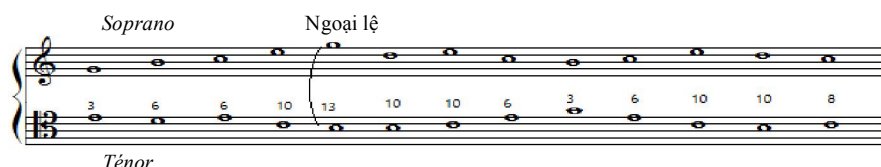
78. A. Các vị thế *chật* (serrées) thích hợp, chủ yếu, cho bè *cao*; các vị thế *rộng* (larges), cách riêng cho bè *trầm*; các vị thế *trung bình* (moyennes), cho tất cả các bè. (Người ta phải tìm kiếm các vị thế *đúng quá chặt* cũng *đúng quá xa nhau*.)



B. Theo trên, tốt hơn cả là *đừng để cách khoảng cách quá xa* giữa các bè *trên* *kề nhau* (contigües), ví như bè *Ténor* và bè *Contralto*, bè *Contralto* và bè *Soprano*. Nói chung, các giọng ca này phải cách nhau *quãng 3*, *quãng 4*, vv... cho đến *quãng 8* so với nhau; các *khoảng cách xa hơn* phải là *ngoại lệ* và ít kéo dài.



C. Giữa bè *Ténor* và bè *Soprano*, các giọng ca *không* *kề nhau*, đôi khi người ta có thể để *khoảng cách quá hơn quãng tám*, ví dụ *quãng mười*, và ngay cả, *cách ngoại lệ*, *quãng mười một* *mười hai* và *mười ba*.



D. Cho dẫu bè *Trầm* và bè *Ténor* cũng cùng *tương quan* kể nhau như bè *Contralto* và *Soprano*, *thỉnh thoảng*, người ta có thể viết *hai bè nam* này với khoảng cách *tương đối xa nhau*: quãng mười, mười một, vv... cho đến quãng mười lăm, bởi vì, phần vì *giọng bè trầm* thuộc về *âm vực trầm* (số 78), và phần khác, các *bước nhảy của quãng năm, quãng sáu và quãng tám* thường được sử dụng trong đó, bè này do đó đột ngột rời xa các bè khác, trong các chuyển động đi xuống của chúng, và đến gần lại cũng cách đột ngột trong các chuyển động đi lên; điều bó buộc phải duy trì các bè trên (chủ yếu là bè *Ténor*) ở một độ cao nào đó, thế nào để bè trầm có thể hữu hiệu, cách tự do, các tiến triển biến hóa (*évolution*) rộng rãi của nó mà không đi chéo (*croisement*) hoặc thành các đồng giọng (*unissons*) bị cấm.



E. Nếu người ta đôi khi có thể đặt khoảng cách xa giữa bè *Trầm* và bè *Ténor*, với đủ lí do, người ta cũng có thể làm như vậy giữa bè *Trầm* và bè *Contralto* (giọng nữ).

PHÂN BỐ CHO PIANO HOẶC ORGUE

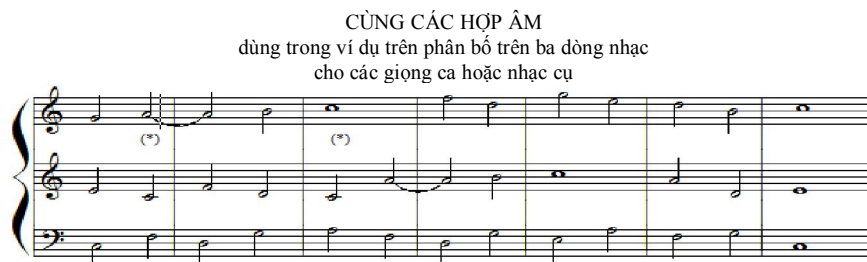
các Hợp âm ở Ba Bè

(Disposition pour le Piano ou l'Orgue des Accords à Trois Parties)

79. A. Các hợp âm, viết ở *ba bè*, cho *piano* hoặc *orgue*, thông thường đều được phân bố cách nào đó để người ta có thể chơi với *tay mặt hai bè trên* và với *tay trái*, bè trầm mà thôi. Để được như vậy, *hai bè trên* không bao giờ cách nhau *quá hơn quãng tám*.



B. Để phân biệt *nét giai điệu* (*dessin*) của từng bè, người ta có thể phân bố cùng các hợp âm trên *ba dòng nhạc* cho hoặc *giọng ca* hoặc *nhạc cụ* mà không phải dùng khóa nhạc nào khác ngoài khóa *fa* và *sol*.



(*) GHI CHÚ: Khi viết bài học hòa âm cho các *giọng ca*, cho *orgue* hoặc cho *nhiều nhạc cụ*, thông thường duy trì các nốt nhạc được ưa chuộng hơn là *lặp lại chúng* (Vd. 2).

Chỉ với *piano* mà *lặp lại* một nốt nhạc là cần thiết vì nhạc cụ này không thể *duy trì* các âm thanh cho đầy đủ (Vd. 1).

HỢP ÂM BA ÂM (Accords de Trois Sons)

80. Các hợp âm *ba âm ở thể nền* hoặc *nguyên thủy* gồm một *nốt nền*, một *quãng ba* và *quãng năm* của nốt nền đó.

Có *ba loại*, đó là: hợp âm *đầy đủ (**) thể trưởng* (accord parfait majeur), hợp âm *đầy đủ thể thứ* (accord parfait mineur) và hợp âm *quãng năm giảm* (accord de quinte diminuée).

(**) *Người dịch ghi chú:* Accord parfait, tôi dịch là *hợp âm đầy đủ* thay vì theo như đã quen dịch là *hợp âm hoàn toàn* theo nghĩa đen của từ *parfait* là *hoàn toàn* hoặc *trọn vẹn*. Theo định nghĩa, *accord parfait* là hợp âm ở thể nền (état fondamentale) và một quãng năm phải là *đúng* (juste), và như thế chỉ có hai loại là hợp âm trưởng và thứ, và nói rộng ra là hợp âm quãng năm *giảm* như trong bài này, không thể lẫn lộn với hợp âm ba nốt bất kì nào khác, ví như như hợp âm đảo, hoặc với quãng năm tăng, cho dầu chúng cũng là hoàn toàn, chẳng thiếu nốt nhạc nào.

81. Hợp âm *đầy đủ thể trưởng* và hợp âm *đầy đủ thể thứ* là các hợp âm *thuận duy nhất*, bởi vì chỉ có chúng mới cho cảm giác *ngưng nghỉ tuyệt đối*.

Hợp âm *quãng năm giảm*, *ngịch* nhiều hơn thuận vì quãng năm của nó (***), tuy vậy lại thường được xếp vào *hòa âm thuận* vì nó không *tuyệt đối*, và trong mọi trường hợp, tuân theo các luật chi phối các hợp âm nghịch nói cho đúng; (đôi khi chúng được coi như các hợp âm đầy đủ) và vì, trên hết, nó *hoàn tất* chuỗi các hợp âm *ba âm*.

(***) Quãng xuất hiện ở bậc 7 có thể gộp vào *hòa âm nghịch tự nhiên* (harmonie dissonante naturelle) (Xem số 595 và tiếp theo).

VỀ HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ THỂ TRƯỞNG (De l'Accord Parfait Majeur)

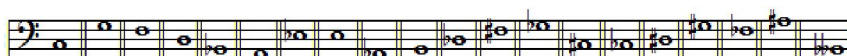
82. Hợp âm *đầy đủ thể trưởng* gồm một *quãng ba trưởng* và một *quãng năm đúng*.

HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ THỂ TRƯỞNG

Vị thể trực tiếp	Vị thể gián tiếp
PIANO/ORGUE	GIỌNG CA

BÀI TẬP

Tạo một hợp âm *đầy đủ thể trưởng* với mỗi một nốt trong các nốt sau đây. Phân bố từng hợp âm theo hai cách: vị thể trực tiếp và vị thể gián tiếp như trong các ví dụ trên đây, và tùy theo hệ thống chúng ta muốn có cho *Piano* hoặc *giọng ca*. Về *phân bố thanh nhạc*, xem sau đây (đọc lại các số 75 và 76).



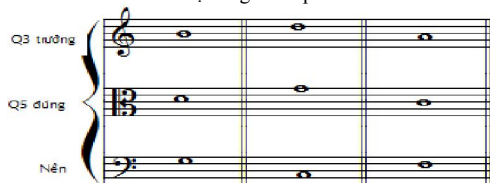
(Để phù hợp với chương trình viết nhạc Encore mà người dịch đang sử dụng, người dịch giữ lại nguyên tác cách viết *vị thể trực tiếp* của tác giả trên ba dòng kẻ, dòng trên cùng khóa *Ut 3*, dòng giữa với khóa *Ut 4*, và dòng dưới cùng khóa *Fa 4*, nhưng viết lại *vị thể gián tiếp*, thay thế dòng trên cùng mà tác giả viết với khóa *Ut 1* bằng khóa *Sol 2* vì chương trình Encore không có khóa *Ut 1*, giữ lại theo nguyên tác dòng giữa với khóa *Ut 3*, và dòng dưới cùng với khóa *Fa 4*.)

HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ THỂ TRƯỞNG

Các nốt bên trên của các hợp âm sắp xếp theo đúng số thứ tự của chúng

Vị thể trực tiếp

CÙNG CÁC HỢP ÂM TRÊN, đảo số thứ tự các nốt bên trên
Vị thế gián tiếp



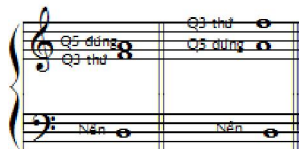
VỀ HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ THỂ THỨ (De l'Accord Parfait Mineur)

83. Hợp âm đầy đủ thể thứ gồm một quãng ba thứ và một quãng năm đúng.

HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ THỂ THỨ

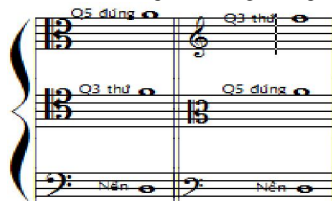
Vị thế trực tiếp Vị thế gián tiếp

PIANO/ORGUE



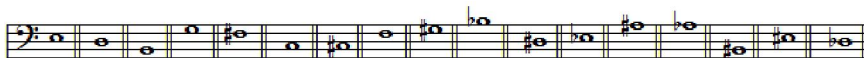
GIỌNG CA

Vị thế trực tiếp Vị thế gián tiếp



BÀI TẬP

Tạo một hợp âm đầy đủ thể trưởng với mỗi một nốt trong các nốt sau đây. Phân bố từng hợp âm theo hai cách.

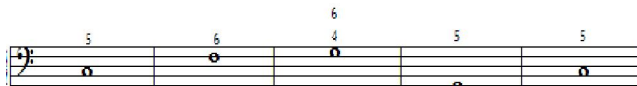




NÓT BÈ TRẦM ĐƯỢC ĐÁNH SỐ VÀ CÁCH THỂ HIỆN (Bass Chiffree et Réalisation)

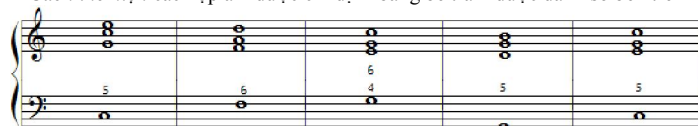
85. Để nghiên cứu hòa âm, trước hết người ta trình bày các *hợp âm* bằng các *con số* (chiffres) mà người ta đặt *bên trên bè trầm*, và đôi khi *bên dưới*.

Một bè trầm có con số đi kèm như thế được gọi là *bè trầm được đánh số* (basse chiffree).



86. Việc phân bố chính xác và nhất định các âm tạo thành hợp âm để trình bày bằng các *nốt nhạc*, và được gọi là *cách thể hiện* (réalisation).

Cách thể hiện các hợp âm được chỉ định bằng bè trầm được đánh số bên trên

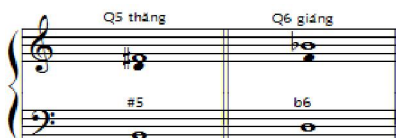


87. Con số đại diện cho *một hợp âm* hoặc *một bè của hợp âm* trước hết đại diện cho *một trong các quãng* theo số đếm làm thành hợp âm đó.

Như thế, một hợp âm được chỉ định với con số 5 cần phải chứa đựng một *quãng năm*, một hợp âm đại diện bởi số 4 và 6 phải gồm có một *quãng bốn* và một *quãng sáu* (xem ví dụ trên).

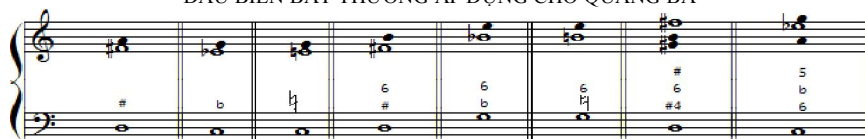
88. Đôi khi người ta đưa thêm các *dấu biến bất thường* #, b, $\flat$, x, bb vv.

Một *dấu biến bất thường* đặt trước một *con số* chỉ định rằng nốt nhạc được con số đại diện phải chịu ảnh hưởng của *chính dấu biến bất thường* đó. Như thế, một *dấu thăng* đặt trước con số 5 chỉ ra *quãng năm* đó phải được *thăng lên*; một *dấu giáng* trước con số 6 cho thấy *quãng sáu* đó phải bị *giáng xuống*.



89. Tất cả *dấu biến hóa* không có *con số* đi kèm đều luôn luôn chỉ ra *quãng ba*, con số 3 được hiểu ngầm.

DẤU BIẾN BẤT THƯỜNG ÁP DỤNG CHO QUẢNG BA

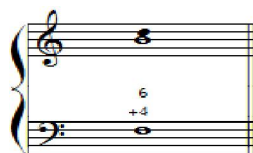


90. Các *dấu khác* có thể được kèm với các con số mà chúng ta phải áp dụng liền hoặc sau đó là:

1. *Dấu giảm* (diminution) các quãng, gồm một *vạch chéo ngắn* xuyên qua con số.



2. *Chữ thập nhỏ* (*) đại diện cho *nốt cảm âm* trong một vài hợp âm nào đó. (**)



(*) *Người dịch*: Rameau là người dùng kí hiệu chữ thập nhỏ này lần đầu tiên. Dấu này được đặt *trước* con số quãng mà nốt cảm âm đó tạo thành. Hơn nữa, người ta dành kí hiệu này hoàn toàn cho các hợp âm bậc bảy và bậc chín của *át âm* (dominant) (xem C).

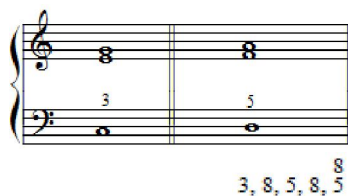
(**) *Người dịch*: Ngoài ra còn các kí hiệu không được đề cập đến trong bài: (1) một vạch dài đi sau con số để chỉ kéo dài các nốt của hợp âm mà không thay đổi vị thế của hợp âm (xem D), (2) một vạch dài đi trước con số được dùng cách ngoại lệ để chỉ tri hoãn nốt bè trầm, và (3) con số 0 để chỉ không có hòa âm (xem E). (Ví dụ trong cước chú này không phải của nguyên văn.)



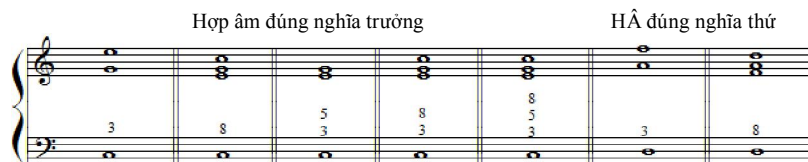
ĐÁNH SỐ CÁC HỢP ÂM BA ÂM ở thể nền

(Chiffre des Accords de Trois Sons à l'état fondamental)

91. Thông thường, người ta đánh số hợp âm *đầy đủ trưởng* và hợp âm *đầy đủ thứ* bằng con số 5.

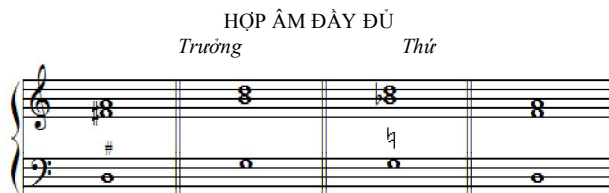


Người ta cũng có thể đánh số các hợp âm đúng nghĩa với 3, 8, 5, 8, 5 để chỉ ra cách phân bố nào đó các nốt nhạc của hợp âm. Con số 8 đại diện cho quãng tám, gấp đôi bè trầm rất được sử dụng trong các hợp âm ba âm:



92. Nếu để có được *quãng ba trưởng* hoặc *quãng ba thứ* của một hợp âm đúng nghĩa, người ta buộc phải dùng một *dấu biến bất thường* thăng, giáng, bình, và thông thường chỉ cần *dấu biến hóa* đó đủ để đại diện cho hợp âm.

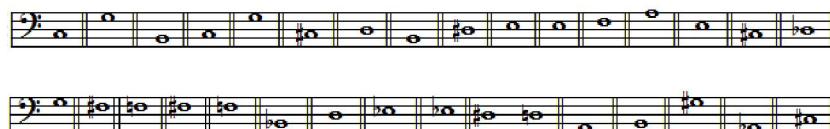
93. Đôi khi người ta *chẳng đánh số* nào cả một hợp âm đầy đủ.



94. Hợp âm với *quãng năm giảm* được đánh số 5 có gạch chéo (xem số 90).

BÀI TẬP

Thực hiện các hợp âm đại diện bằng các con số theo cùng phương cách với các ví dụ trên đây. Chỉ ra các loại khác nhau.



VỀ SỰ QUAN TRỌNG TƯƠNG ĐỐI của các Hợp âm ba nốt nền tảng và về vị trí chúng chiếm giữ trong hai Thể

(De l'Importance Relative des Accords de trois sons fondamentaux
et de la place qu'ils occupent dans les deux Modes)

95. Ngoại trừ bậc 3 của thể thứ mà quãng năm được *tăng*, mọi nốt của âm giai trưởng và âm giai thứ đều có thể làm thành một hợp âm ba âm ở *thể nền*.

DO TRƯỞNG									LA THỨ	
HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ							HÃ Q5		HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ	
Trưởng	Thứ	Thứ	Trưởng	Trưởng	Thứ	Giảm		HÃ đầy đủ	HÃ Q5	
5	5	5	5	5	5	5		5	5	5
I	II	III	IV	V	VI	VII		I	II	III

96. Nhưng tất cả các hợp âm này không có *cùng tính quan trọng như nhau* và không được dùng ngang bằng nhau. Người ta chia thành hợp âm *cấp một*, *cấp hai*, và *cấp ba* (premier, deuxième, et troisième ordre).

97. Các *hợp âm cấp một* ở thể nền được thành lập trên bậc 1, bậc 4, và bậc 5, các bậc được gọi là các *bậc của cấp một* hoặc *các bậc tốt nhất* (degré les meilleurs).

HỢP ÂM CẤP MỘT

Cùng ví dụ với thể thứ(*)

(*) Giảng nốt mi và la ví dụ trên cung do trưởng, ta có thể thứ.

98. Các *hợp âm cấp hai* ở thể nền được thành lập trên bậc 2 và bậc 6, các bậc được gọi là *bậc của cấp hai*, cũng là các *bậc tốt* (bons degrés).

HỢP ÂM CẤP HAI

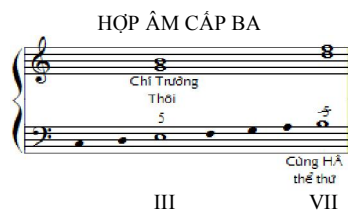
Cùng ví dụ với thể thứ.

99. Các *hợp âm cấp ba* là: *thể trưởng*, các hợp âm bậc 3 và bậc 7; *thể thứ*, chỉ hợp âm bậc 7 mà thôi (**).

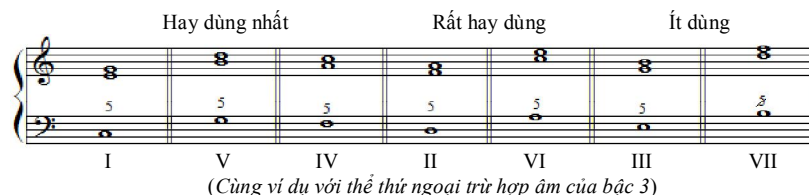
Trong cả hai thể, các bậc 3 và 7 đều được gọi là *các bậc của cấp ba* hoặc *các bậc xấu* (mauvais degrés).

(**) Khi nói *hợp âm của bậc nào đó*, chúng tôi muốn nói *hợp âm ba âm dùng bậc đó làm nốt nền*.

Cũng có lúc chúng tôi chỉ định ra *bậc đó* mà thôi trong trường hợp như vậy, cụm từ *hợp âm* được hiểu ngầm. Như thể khi chúng tôi viết *liên kết bậc 5 với bậc 1* nghĩa là chúng tôi nói *liên kết của hợp âm đúng nghĩa của bậc 5 với hợp âm đúng nghĩa của bậc 1*.



100. Để tóm tắt, đây là cấp độ quan trọng của các hợp âm ba âm nền trong cả hai thể:



BÀI TẬP

Chỉ ra các *nốt hoặc bậc của cấp một* trong các cung *sol trưởng, mi thứ, fa trưởng, và rê thứ*; các *nốt hoặc bậc của cấp hai* trong các cung *rê trưởng, si thứ, si b trưởng, và sol thứ*; và cuối cùng các *nốt hoặc bậc của cấp ba* trong các cung *la trưởng, fa # thứ, mi b trưởng, và do thứ*.

BỎ BỚT CÁC NỐT trong các Hợp âm ba nốt nền

(Suppression de Notes dans les Accords de trois sons fondamentaux)

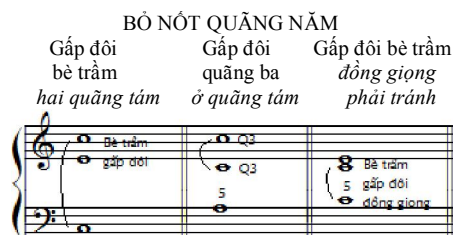
BỎ NỐT QUÃNG NĂM (Suppression de la Quinte)

101. Một số thích hợp nào đó trong việc thể hiện đôi khi có thể khuyến khích việc *bỏ bớt nốt quãng năm* của các hợp âm nền.

Ngoại trừ *nốt quãng năm giảm* của bậc 7 của cả hai thể, quãng không thể bỏ bớt với hợp âm đó mà *không lấy mất đặc tính riêng biệt của nó*, vì lỗi tai chẳng cách nào đoán được việc thiếu vắng *nốt quãng năm* đó; nó sẽ mau chóng cho đó là nốt quãng sáu (xem các số 359 và 1223 về sau).

102. *Nốt quãng năm* của một hợp âm bị bỏ bớt như thế cần thiết phải có để có được *ba bè, gấp đôi một* trong các nốt còn lại, ở *quãng tám, ở hai quãng tám, hoặc ở đồng giọng*.

103. Trừ ngoại lệ, người ta phải tránh *đồng giọng* vì nó sẽ *làm mất* một trong các bè giai điệu, hai trong các bè đó gộp lại *chỉ còn một giọng*.



BỎ NỐT QUÃNG BA (Suppression de la Tierce)

104. Người ta *rất hiếm khi* bỏ *nốt quãng ba* của một hợp âm ba âm nền, khi người ta viết *hơn hai bè*.

Quả thực, trong một *hợp âm đầy đủ*, *quãng năm* nghe *riêng lẻ* cho ra một điều gì đó *trống rỗng* (creux) và *cứng cỏi* (dur); và còn hơn thế, *thiếu nốt quãng ba* làm cho *thể* của hợp âm thành *mơ hồ* (vague) và *không định rõ* (indéterminé) (xem các số 1225 và 1226).

Về phần hợp âm *quãng năm giảm*, việc cắt bỏ *nốt quãng ba* của nó, ngoài việc làm cho nó thành nghèo nàn còn gây nên lúng túng cho việc thực hiện.

GẤP ĐÔI CÁC NỐT trong các Hợp âm ba âm nền

(Redoublement des Notes dans les Accords de trois sons fondamentaux)

* * *

NGUYÊN TẮC CHUNG (Principes Généraux)

105. Nhiều tính toán có thể ảnh hưởng trên việc chọn lựa phải *gấp đôi nốt* nào. Các tính toán chính là:

1. *Chức năng* (fonction) nó lấp đầy trong hợp âm;
2. *Cấp độ* (rang) nó chiếm giữ trong các *bậc* của âm giai.

GẤP ĐÔI NỐT NỀN (Redoublement de la Fondamentale)

106. Nốt nền của một hợp âm ba âm nói chung thường *gấp đôi tốt*, ngay cả khi nó là cấp 2 hoặc 3.

DO TRƯỞNG

hiếm khi
với 3 bè

LA THỨ

hiếm khi
với 3 bè

GẤP ĐÔI CÁC BẬC CỦA CẤP MỘT (Redoublement des Degrés de Premier Ordre)

107. Nói chung, người ta có thể gấp đôi *một bậc của cấp một* (un degré de premier ordre) bất chấp chức năng nó lấp đầy trong một hợp âm *ba âm*.

GẤP ĐÔI CHỦ ÂM (bậc của cấp 1)

tuần tự lấp đầy chức năng của

Nốt Nền *Quãng 3* *Quãng 5* (không thực hiện được với 3 bè)

NGOẠI LỆ

108. Trong hợp âm *quãng năm giảm* của bậc 7 của cả hai thể, trên nguyên tắc, người ta không thể *gấp đôi nốt nền* (nốt cảm âm) cũng không thể *gấp đôi quãng năm giảm* (bậc 4 của cấp một). Đây là lý do:

CÁC NỐT CUỐN HÚT của BẬC 4 và của BẬC 7
(Du 4^{me} et du 7^{me} Degré, Notes Attractives)

109. Mỗi khi bậc 4 và bậc 7 là thành phần của *cùng hợp âm*, bậc 4 bị *cuốn* về bậc 3, bậc 7 về bậc 8 (đổi lại với bậc 1). Xu hướng này của bậc 4 và bậc 7 làm cho chúng có phẩm chất *các nốt cuốn hút*.

110. Hoặc, theo nguyên tắc, *tất cả các nốt có một xu hướng nào đó không thể gấp đôi được*. Về sau, người ta sẽ thấy một vài ngoại lệ với luật này.

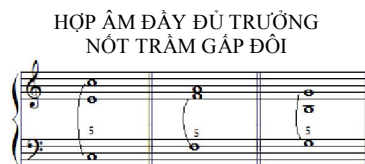
LUẬT ĐẶC BIỆT
với mỗi một trong các Hợp âm ba âm
(Règles Spéciales à chacun des Accords de trois sons)

* * *

HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ TRƯỞNG
(Accord Parfait Majeur)

GẤP ĐÔI NỐT BÈ TRẦM
(Redoublement de la Basse)

111. *Nốt trầm* là nốt tốt hơn cả để gấp đôi trong một hợp âm *đầy đủ trưởng*.



GẤP ĐÔI NỐT QUĂNG BA
(Redoublement de la Tierce)

112. *Quăng ba trưởng* cách nào đó giống như một màu sắc rực rỡ (couleur voyante), *gấp đôi nốt đó* người ta cho nó *quá nhiều ưu thế*; người ta cũng không được gấp đôi nốt quăng ba của một hợp âm *đầy đủ* nhằm *tránh các lỗi nghiêm trọng hơn*, hoặc nhằm làm cho *giai điệu trở nên quá duyên dáng*.

113. Ngày trước, trong hợp âm *đầy đủ trưởng* ở bậc 6 của thể thứ, *nốt quăng ba*, là *nốt chủ âm*, *nốt hay nhất của cung*, lại là nốt khá tốt để gấp đôi.

114. Riêng về *nốt quăng ba* của bậc 5 của cả hai thể, trường hợp để người ta có thể gấp đôi nốt đó đều rất hiếm, bởi vì nó không chỉ là *nốt quăng ba trưởng* mà còn là *nốt cảm âm*, và, vì phẩm chất đó, nó có xu hướng chung *đi lên chủ âm* (xem số 137 về sau).



HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ THỨ
(Accord Parfait Mineur)

GẤP ĐÔI NỐT BÈ TRẦM
(Redoublement de la Basse)

115. *Nốt trầm* là nốt tốt hơn cả để gấp đôi trong một hợp âm *đầy đủ thứ*. (Hợp âm nào dùng bậc 3 của thể trưởng làm *nốt nền* phải gần như luôn luôn đã *đầy đủ* (*), miễn phải gấp đôi bất cứ nốt nào trong hòa âm *ba bè*).

(*) Quả thực, nếu người ta loại bỏ nốt quăng 3 của hợp âm này, lỗ tai sẽ không đoán ra được, sẽ tưởng đó là nốt quăng 6.

HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ THỨ
NỐT TRĂM GẤP ĐÔI

Tốt *Phải tránh* *Tốt*

La Thứ Do Trưởng III III

GẤP ĐÔI NỐT QUÃNG BA
(Redoublement de la Tierce)

116. *Nốt quãng ba* của một hợp âm *đầy đủ thứ* có thể gấp đôi, không chút bất tiện nào, nhất là nếu *nốt quãng ba* đó là một trong các *nốt tốt nhất của cung*, như hiện hữu trong *ba hợp âm đầy đủ thứ* mà người ta gặp được trong *thế trưởng*.

HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ THỨ
NỐT QUÃNG BA GẤP ĐÔI

Tốt *Rất tốt*

Bậc 4 Bậc 5 Bậc 1

II III VI

HỢP ÂM QUÃNG NĂM GIẢM CỦA BẬC 7
(Accord de Quinte Diminuée du 7^{me} Degré)

BỎ BỚT VÀ GẤP ĐÔI CÁC NỐT
(Suppression et Redoublement de Notes)

117. Hợp âm *quãng năm giảm* của bậc 7 phải luôn luôn *đầy đủ*; và vì thế, chẳng *gấp đôi nốt nào* trong cách viết ba bè.

Do Trưởng hoặc Thứ
XẤU Không đầy đủ TỐT

VII

HỢP ÂM QUÃNG NĂM GIẢM CỦA BẬC 2 *Thế Thứ*
(Accord de Quinte Diminuée du 2^d Degré *Mode Mineur*)

118. Trong hợp âm *quãng năm giảm* của bậc 2 (*thế thứ*), người ta có thể, khi cùng cực (*à la rigueur*), *cắt bỏ quãng năm*, lúc đó người ta gấp đôi *bè trầm* hoặc *nốt quãng ba*.

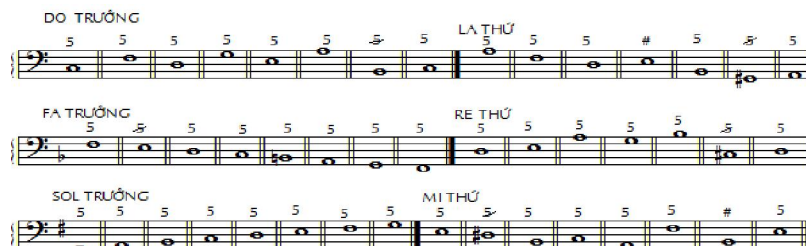
La thứ
Khả dĩ *Tốt hơn*

II

BÀI TẬP

Thực hiện ba bè các hợp âm sau đây, *loại bỏ nốt quãng năm* của tất cả các hợp âm nếu theo các luật số 101, 115, 117 và 118 có thể thực hiện được loại bỏ này và thay thế vào quãng năm *bị loại bỏ* đó bằng cách gấp đôi *bè trầm* hoặc *nốt quãng ba*, tùy trường hợp (*)

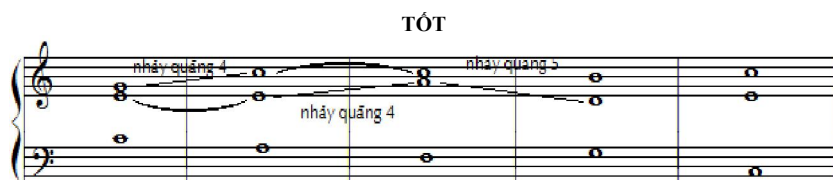
(*) Người học không được coi việc *được phép cắt bỏ khi cần thiết* nốt quãng năm của một số hợp âm nào đó như là một *qui luật*, vì, ngoài bài tập *đặc biệt* này, mọi loại bỏ nốt đều phải có *lý do*.



THỰC HIỆN CHUYỂN HÀNH CHUỖI CÁC HỢP ÂM (Réalisation des Enchaînements d'Accords)

CHUYỂN ĐỘNG GIAI ĐIỆU (Mouvements Mélodiques)

119. Các luật đã trình bày ở các số 26 đến 34, và 59-60 đều áp dụng cho *ba* và *bốn bè*. Chúng tôi nói thêm rằng việc bắt buộc phải có *đầy đủ* (complet) phần lớn các hợp âm (*) cho phép *nhảy thường xuyên quãng bốn quãng năm* trong cách viết *ba bè*.

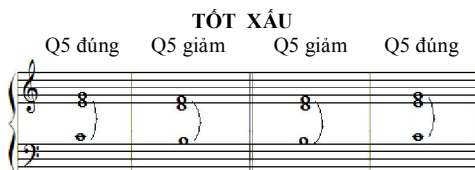


CHUYỂN ĐỘNG HÒA ÂM (Mouvements Harmoniques)

Với các quãng năm, quãng tám và đồng giọng liên tiếp, xem các số 37 và 38.

NGOẠI LỆ VỀ QUÃNG NĂM LIÊN TIẾP (Quintes Consécutifs, Exception)

120. Chuỗi một *quãng năm đúng* qua một *quãng năm giảm* được phép nhất là theo chiều xuống với các *bậc liền* (degrés conjoints), nhưng chuỗi một *quãng năm giảm* đến một *quãng năm đúng* bị cấm.



121. Hai quãng năm giảm có thể được thực hiện *liên tiếp*, hoặc với *chuyển động cùng chiều* (mouvement direct), hoặc nhất là với *chuyển động ngược chiều* (mouvement contraire).



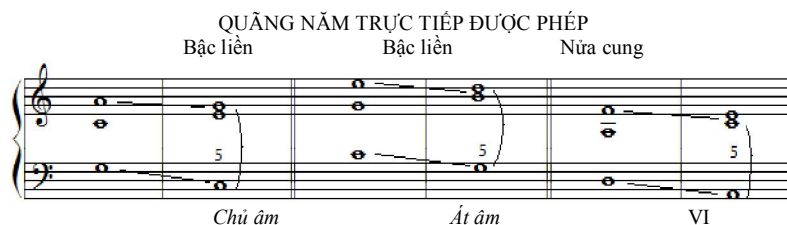
QUÃNG NĂM, QUÃNG TÁM, VÀ ĐỒNG GIỌNG CÙNG CHIỀU
(Quinte, Octave, et Unisson Directs)

Về các luật chung, xem các số 39 và 40.

NGOẠI LỆ
(Exception)

1. QUÃNG NĂM CÙNG CHIỀU
(Quinte Directe)

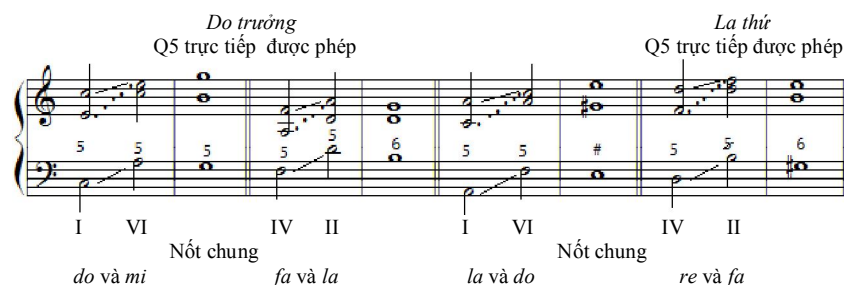
122. CÁC BÈ CỰC (Parties extrême). Ngoại trừ quãng năm trực tiếp ở chủ âm và át âm (số 40), người ta cho phép giữa các bè cực tất cả các quãng năm trực tiếp khác dẫn đến bè trên, với chuyển động đi xuống của quãng hai thứ.



123. Bậc 6 có hợp âm chủ (tonique) đi trước, và bậc 2 có hợp âm hạ át âm (sous-dominante) đi trước đôi khi được phép, và nhất là ở phách yếu^(*), quãng năm của chúng đi từ quãng ba theo chiều lên, theo chuyển động cùng chiều: bè trầm đi lên quãng sáu.

(*) Phách thứ nhất của một ô nhịp bất kì nào đó nhận tính chất của *phách mạnh* vì trong khi thực hiện người ta *nhấn mạnh* trên phách này nhiều hơn các phách khác. Phách thứ hai là *yếu*, phách thứ ba *mạnh hơn* phách hai nhưng *yếu hơn* phách một; cuối cùng, phách thứ tư là *yếu*.— Sự phân chia thành 2, thành 3 hoặc thành 4 của các phách có cùng tương quan về độ mạnh yếu như sự phân chia tương ứng của chính các ô nhịp. Ô nhịp cũng phụ thuộc cùng qui luật như thế.

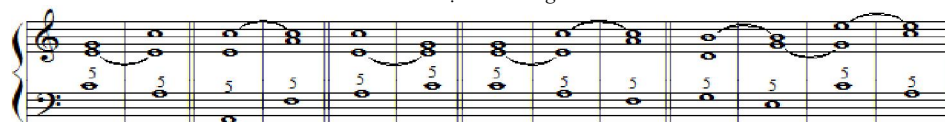
Các ô nhịp khác nhau của một câu nhạc, một cách tương đối, cũng *mạnh* hoặc *ít mạnh*, *yếu* hoặc *ít yếu*; và các qui tắc liên quan đến *phách mạnh* *phách yếu* cũng có thể áp dụng cho chúng. Tuy nhiên, cấu trúc của một câu nhạc có thể được trình bày dưới nhiều hình thái khác nhau đến nỗi người ta không thể cố định, theo lí thuyết, ô nào là ô nhịp *mạnh*, ô nào *yếu*. Điều này chỉ do bản chất nó tùy thuộc để phân biệt các tương quan này, tùy trường hợp.



124. CÁC BÈ TRUNG GIAN (Parties Intermédiaires). Người ta cho phép quãng năm cùng chiều giữa một trong các bè trung gian và một bè bất kì nào khác, nhất là nếu một trong hai bè đó có các bậc liền đi trước, và cũng còn nếu nốt làm thành quãng năm là nốt chung của hai hợp âm theo nhau.

129. Hai hợp âm mà *nốt nền* ở cách nhau *quãng ba* hoặc *quãng sáu* có thể có ít nhất *một nốt chung*.

CHUỖI HỢP ÂM VỚI BA BÈ
có một nốt chung



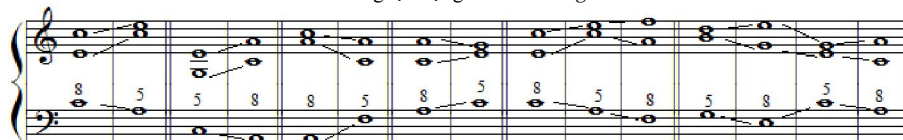
130. Bằng cách gấp đôi *nốt* của các nốt nền chiếm giữ *vị trí cao* của khoảng cách của *quãng ba* hoặc *vị thế thấp* của khoảng cách của *quãng sáu* tách biệt chúng ra, người ta có thể có được *hai nốt chung*.

CHUỖI HỢP ÂM
có hai nốt chung



131. Nhưng thường tiện lợi khi *giữ ở cùng bè* các *nốt chung* trong hai hợp âm theo nhau, không nói rằng người ta phải tuyệt đối làm như thế; và người ta có thể thực hiện *bất cứ cách nào khác* các hợp âm liên tiếp như đã nói trên.

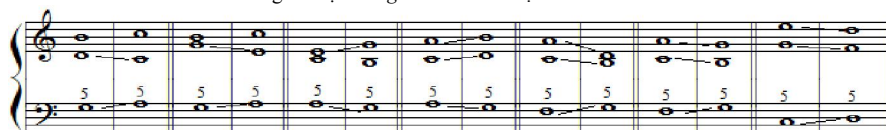
CHUỖI HỢP ÂM
không tận dụng các nốt chung



132. Thay vì *nốt chung*, để tạo ra chuyển động nghiêng, người ta phải *nhờ đến* chuyển động ngược chiều (xem các ví dụ *trước* và các ví dụ *sau*).

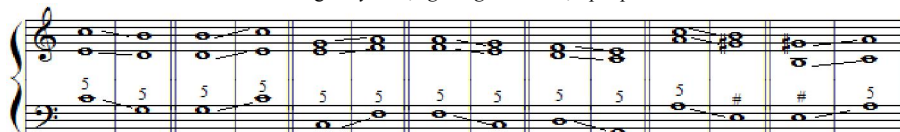
133. Hai hợp âm *nền* với *bậc liền*, không thể có *nốt chung*, ít nữa *một hợp âm* của các bè trên tiến hành với *chuyển động ngược chiều*, tương đối với hướng của bè trầm.

CHUYỂN ĐỘNG NGƯỢC CHIỀU
giữa một trong các bè trên hoặc cả hai bè



134. *Chuyển động cùng chiều* ở cả ba bè cùng lúc *chẳng hề được chấp nhận* trong các chuỗi *hợp âm nền* ngoại trừ trên một bè trầm đi lên hoặc đi xuống *quãng bốn*, và với *điều kiện dứt khoát* không tạo ra các *quãng năm liên tiếp* cũng như *quãng tám cùng chiều* hoặc *quãng năm cùng chiều* bị cấm.

HỢP ÂM NỀN VỚI BA BÈ
trong chuyển động cùng chiều được phép



135. Nhưng *phần lớn* trong các chuỗi này sẽ còn *tốt hơn* khi một trong các bè trên đi theo *chuyển động ngược chiều*. Cần phải ngoại trừ chuỗi từ bậc 5 tới bậc 1 hiếm khi cho phép chuyển động xuống từ nốt cảm âm (xem số 137).

CÙNG CHUỖI VỚI CHUYỂN ĐỘNG NGƯỢC CHIỀU

ở một trong các bè trên

Hiếm khi tốt

Cảm âm

Do trưởng

La thứ

BÀI TẬP BA BÈ

Tất cả các bài tập đều phải được viết với *hai vị thế khác nhau*; và, tùy theo hệ thống, người ta sẽ tìm thấy giải thích có ví dụ theo sau ở các *chương khác nhau* được chỉ rõ trên đầu của từng bài tập.

(Các số 128 và 129) Tất cả các hợp âm *đầy đủ* (một nốt chung)

Các nhóm *hai* hợp âm

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

Các nhóm *ba, bốn, năm* hợp âm

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

(Số 130) Một hợp âm *không có quãng năm* (hai nốt chung)

Các nhóm *hai* hợp âm

8 5 8 5 8 5 8 3 8 5 5 8

(Các số 131 và 132) Không lợi dụng các nốt chung

Các nhóm *hai* hợp âm (Một hợp âm *không quãng năm*)

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

Các nhóm *ba hoặc bốn* hợp âm (Một hoặc *hai* hợp âm *không quãng năm*)

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

(Số 133) Chẳng nốt chung nào cả (Chuyển động ngược chiều)

Các nhóm *hai* hợp âm (Một trong hai *có thể không quãng năm*)

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 #

La Trưởng Fa # Thứ

(Số 134) Chuyển động trực tiếp ở cả ba bè cùng lúc

Các nhóm *hai* hợp âm (Một hợp âm *không quãng năm*)

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

Sol Trưởng Mi Thứ

(Số 135) Một trong các bè trên với *chuyển động ngược chiều* theo liên hệ với các bè khác

Các nhóm *hai* hợp âm (Tất cả các hợp âm đều *đầy đủ*)

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 #

Mi Thứ

GIẢI QUYẾT BẬC 4 VÀ BẬC 7 (Résolution du 4^{me} et du 7^{me} degré)

Nốt nhạc hấp dẫn (Notes attractives)

136. Khi hợp âm *quãng năm giảm* của bậc có hợp âm đầy đủ của *chủ âm theo sau*, bậc 4 (quãng năm của hợp âm thứ nhất) phải *đi xuống đến nốt cảm âm* (quãng ba của chủ âm).

Tính hấp dẫn của *bậc 4* hướng đến bậc 3 đem đến từ *ảnh hưởng nghịch* (dissonant) mà nó tạo ra cùng với *bậc 7* mà nó là *quãng năm giảm*.

Về phần mình, *nốt cảm âm* (nốt nền của hợp âm) *đi lên* nốt chủ âm theo *khuyết hướng* (tendance).

Tuân theo sự hấp dẫn đôi này gọi là *giải quyết* (résolution).

GIẢI QUYẾT HAI NỐT HẤP DẪN

Do Trưởng La Thứ

137. *Khuyết hướng* của *nốt cảm âm* đi lên nốt chủ âm, mặc dù ít được nhấn mạnh đến, cũng còn tự cho cảm thấy được khi *hợp âm của bậc 5* trong đó nó giữ chức năng của *nốt quãng ba* được *hợp âm đầy đủ của bậc 1* hoặc của *bậc 6* đi kèm theo (*)

Chính trong các *kết cấu* (các số 249 và tiếp) mà *giải quyết* này đi lên từ *nốt cảm âm* (nốt quãng ba của át âm) xem ra *cần thiết nhất*.

(*) Trong chuỗi *ba bè*, từ bậc 5 đến bậc 1, *giải quyết* của nốt cảm âm về nốt chủ âm lôi kéo theo việc *loại bỏ* nốt bậc năm của *hợp âm thứ hai*.

Trong chuỗi từ bậc 5 đến bậc 6, *giải quyết* này không cho phép có được cả hai hợp âm đều *đầy đủ*: một trong hai bị buộc không có nốt bậc năm.

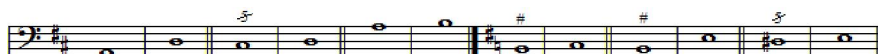
GIẢI QUYẾT ĐI LÊN CỦA NỐT CẢM ÂM QUÃNG BA CỦA ÁT ÂM

Do Trưởng La Thứ

Khi *khởi đầu* hoặc *ngay cả giữa câu*, đôi khi người ta cho nó đi theo một *hướng khác*; chủ yếu khi đi trước nó là chủ âm.

BÀI TẬP BA BÈ

Mỗi bài tập phải viết theo hai cách khác nhau
(Các số 136 và 137) *Giải quyết hai nốt hấp dẫn*



Bài học tóm tắt tất cả các bài tập về các số 128 đến 137

Mỗi bài học phải viết *hai lần* (theo hai cách khác nhau), cách 1 cho *Bè Trầm, Ténor, và Contralto*; cách 2 cho *Bè Trầm, Contralto, và Soprano* (*).

Phần lớn các hợp âm phải là hợp âm *đầy đủ*.—Mọi loại bỏ bớt nốt đều phải có lý do chính đáng (**).

(*) Một bè *đôi chút hơi trầm* so với bè *Soprano* và *đôi chút hơi cao* so với bè *Contralto* có thể được viết với khóa *Do 1* dùng cho bè *Mezzo-Soprano* là bè nằm giữa hai bè nói trên. Cũng vậy với một bè *đôi chút hơi trầm* so với *Tenor* và *đôi chút hơi cao* so với *Bè Trầm*, người ta có thể viết với khóa *Fa 4* dùng cho bè *Baryton*, giọng trung gian cho đàn ông.

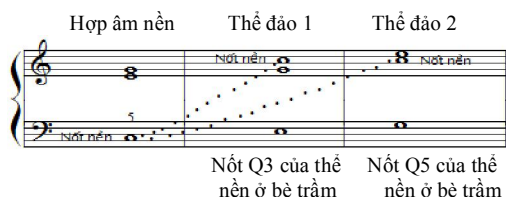
(**) Xin nhớ lại mọi nốt bè trầm *không được đánh số* đều phải là hợp âm *đầy đủ*.



VỀ THỂ ĐẢO CỦA CÁC HỢP ÂM

(Du Renversement des Accords)

138. Người ta *đảo thể* một hợp âm bằng cách đặt ở bè trầm một *nốt nhạc khác* với *nốt nền*; lúc đó, nốt nền sẽ nằm ở một trong các bè trên.



THỂ ĐẢO CỦA CÁC HỢP ÂM BA ÂM

(Renversement des Accords de Trois Sons)

139. Các hợp âm *ba âm* có *hai thể đảo*.

HỢP ÂM BA ÂM—THỂ ĐẢO MỘT

(Accords de Trois Sons—Premier Renversement)

140. *Thể đảo một* có được bằng cách để *nốt quãng ba* của hợp âm nền ở bè trầm.

Thế này gồm một *nốt quãng ba* và một *nốt quãng sáu*; người ta gọi là *hợp âm quãng sáu*; người ta đánh số nó bằng con số **6**, và người ta nêu cần đưa vào con số các *dấu biến bất thường* (signes accidentels) có thể cần đến để có được quãng ba và quãng sáu mong muốn.

Hợp âm trường đầy đủ	Hợp âm Q6 thể đảo 1	Hợp âm thứ đầy đủ	Hợp âm Q6 thể đảo 1	Hợp âm Q5 giảm	Hợp âm Q6 thể đảo 1
-------------------------	------------------------	----------------------	------------------------	-------------------	------------------------

Ghi Chú: *Nốt nền* trở thành *nốt quãng sáu* của thể đảo 1: điều này chung cho tất cả các hợp âm.

HỢP ÂM QUÃNG SÁU (Accord de Sixte)

Thể đảo 1 của hợp âm đầy đủ trưởng
(Accord de Sixte—1^{er} Renversement de l'Accord Parfait Majeur)

141. Trong hợp âm *quãng sáu*, thể đảo 1 của hợp âm *đầy đủ trưởng*, *nốt quãng ba* và *nốt quãng sáu* đều là **THỨ**.

PIANO

Thể đảo 1 của hợp âm đầy đủ trưởng
Vị thể trực tiếp Vị thể gián tiếp Hợp âm nền

GIỌNG CA

Thể đảo 1 của hợp âm đầy đủ trưởng
Vị thể trực tiếp Vị thể gián tiếp

(*) Nguyên thủy Khóa Ut 1, thay thế bằng Khóa Sol vì Encore không có.

BÀI TẬP

Tạo một *hợp âm quãng sáu*, thể đảo của hợp âm *đầy đủ trưởng*, trên từng nốt nhạc sau đây; phân bố theo hai cách, và đặt sau đó *hợp âm nền* của nó; đánh số tất cả các hợp âm

Thể đảo 1 của hợp âm đầy đủ thứ
(1^{er} Renversement de l'Accord Parfait Mineur)

142. Trong hợp âm *quãng sáu*, thể đảo 1 của hợp âm *đầy đủ thứ*, *nốt quãng ba* và *nốt quãng sáu* đều là **TRƯỜNG**.

PIANO

Thể đảo 1 của hợp âm đầy đủ thứ
Vị thể trực tiếp Vị thể gián tiếp Hợp âm nền

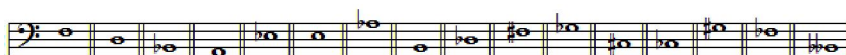
GIỌNG CA

Thể đảo 1 của hợp âm đầy đủ thứ
Vị thể trực tiếp Vị thể gián tiếp

(*) Nguyên thủy Khóa Ut 1, thay thế bằng Khóa Sol vì Encore không có.

BÀI TẬP

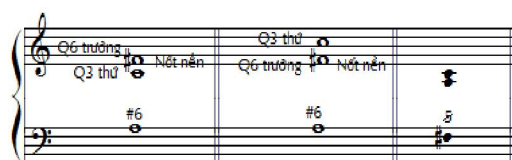
Tạo một *hợp âm quãng sáu*, thể đảo của hợp âm *đầy đủ thứ*, trên từng nốt nhạc sau đây; phân bố theo hai cách, và đặt sau đó *hợp âm nền* của nó; đánh số tất cả các hợp âm



Thể đảo 1 của hợp âm quãng năm giảm (1^{er} Renversement de l'Accord de Quinte Diminuée)

143. Trong hợp âm *quãng sáu*, thể đảo 1 của hợp âm *quãng năm giảm*, nốt *quãng ba* là *THỨ* và nốt *quãng sáu* là *TRƯỜNG*.

PIANO
Thể đảo 1 của hợp âm quãng năm giảm
Vị thể trực tiếp Vị thể gián tiếp Hợp âm nền



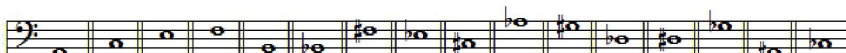
GIỌNG CA
Thể đảo 1 của hợp âm quãng năm giảm
Vị thể trực tiếp Vị thể gián tiếp



(*) Nguyên thủy Khóa Ut 1, thay thể bằng Khóa Sol vì Encore không có.

BÀI TẬP

Tạo một *hợp âm quãng sáu*, thể đảo của hợp âm *quãng năm giảm*, trên từng nốt nhạc sau đây; phân bố theo hai cách, và đặt sau đó *hợp âm nền* của nó; đánh số tất cả các hợp âm



Thực hiện các *hợp âm đã đánh số* sau đây *chỉ theo một cách*. Chỉ ra *trường*, *thứ*, và *giảm*, nếu chúng xuất phát từ một hợp âm *trường*, *thứ*, hoặc *giảm*.



VỀ TÍNH QUAN TRỌNG TƯƠNG ĐỐI CỦA CÁC HỢP ÂM QUẢNG SÁU và về vị trí chúng chiếm giữ trong cả hai thể

(De l'Importance Relative des Accords de Sixte et de la place qu'ils s'occupent dans les deux modes)

144. *Tính quan trọng tương đối* của các hợp âm nền thường được tìm thấy trong các thể đảo của chúng.

Vì thế mà các *thể đảo* của các hợp âm *cấp một*(*) đều *hữu dụng* hơn các cấp khác.

Sau đó, các *hợp âm quãng sáu* mà người ta sử dụng nhiều nhất các hợp âm của bậc 3, của bậc 6, và của bậc 7 của cả hai thể; các hợp âm đó xuất ra từ các hợp âm đầy đủ của bậc 1, của bậc 4, và của bậc 5, cả ba đều thuộc về *cấp một*.

(*) Xem lại các số từ 96 đến 100 về các *cấp* của hợp âm (ordre des accords) (Người dịch chủ thích).

HỢP ÂM CẤP MỘT
rất hữu dụng ở vị thể đảo một

Do Trưởng *La Thứ*

III I VI IV VII V III I VI IV VII V

145. Cũng rất hữu dụng: các *hợp âm quãng sáu* của bậc 2 và 4.

CÁC HỢP ÂM QUẢNG SÁU KHÁC RẤT HỮU DỤNG
Do Trưởng *La Thứ*

II IV II IV

146. Ngoài ra, tính điệu dàng cách riêng của thể đảo 1 làm cho nó có thể được sử dụng ở mọi cấp của cả hai thể, ngoại trừ bậc 5 của thể thứ mà nốt quãng ba trưởng và nốt quãng sáu thứ tạo ra giữa chúng một *quãng nghịch* (dissonance)(*)

(*) Người ta sẽ thấy ở Chương 3 rằng hợp âm quãng sáu thực tế giống như một hợp âm nghịch.

HỢP ÂM QUẢNG SÁU Ở TẤT CẢ CÁC BẬC
Do Trưởng *La Thứ*

Bậc III IV V VI VII I II VI IV III II I VII

THỰC HIỆN CÁC HỢP ÂM QUẢNG SÁU VỚI BA BÈ (Réalisation des Accords de Sixte à Trois Parties)

147. Nói chung, không có chỗ nào bỏ đi *nốt quãng ba cũng như nốt quãng sáu* của các hợp âm này, điều cho phép khi phân bố *không phải gấp đôi bất cứ nốt nào* trong bài viết ba bè.

Như thế, *tất cả các hợp âm quãng sáu* đều phải *đầy đủ* (complets) nếu đó không phải là *hợp âm của bậc 4 có nốt át âm* (dominant) đi trước, lúc đó người ta có thể *cắt bỏ nốt quãng ba* và *gấp đôi nốt bè trầm* khi thấy cần thiết để có được một *giai điệu tự nhiên hơn* cho một trong các bè trên.

(Khg nốt Q3) (Khg nốt Q3)

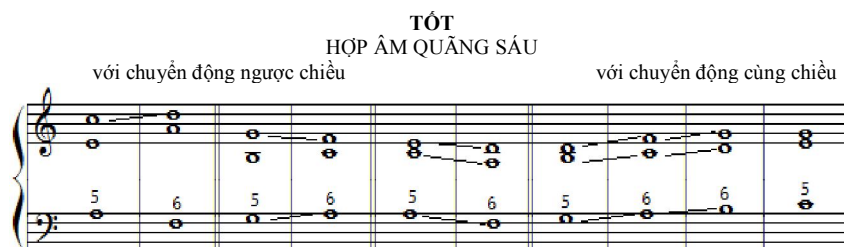
IV V I IV V I

CHUỖI CÁC HỢP ÂM QUẢNG SÁU (Enchaînement des Accords de Sixte)

148. Khi nối kết một *hợp âm quãng sáu* với hợp âm đi trước hoặc đi sau nó, tốt hơn nên giữ lại ở cùng bè *tất cả các nốt chung* có thể bắt gặp.



149. Nếu không có *nốt chung*, người ta có thể dựa vào *chuyển động ngược chiều*, nhưng, với ba bè, hợp âm quãng sáu *tấn công* khá mạnh với *chuyển động cùng chiều*, nhất là khi người ta đặt *nốt quãng sáu* ở bè trên cùng.



QUẢNG NĂM CÙNG CHIỀU ĐƯỢC PHÉP (Quintes Directes Permisses)

150. *Bậc 6* có *hợp âm quãng sáu* của *nốt trung âm* đi trước (*nốt nền, chủ âm*), và *bậc 2* có *hợp âm quãng sáu* của *bậc 6* (*nốt nền, hạ át âm*), đôi khi và nhất là ở *phách yếu*, cho phép đi đến *quãng năm* của chúng với *chuyển động cùng chiều*, đi lên (số 123).

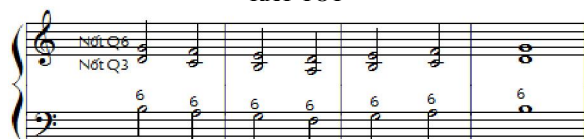


HỢP ÂM QUẢNG SÁU VỚI BẬC LIỀN (Accords de Sixte par Degrés Conjoints)

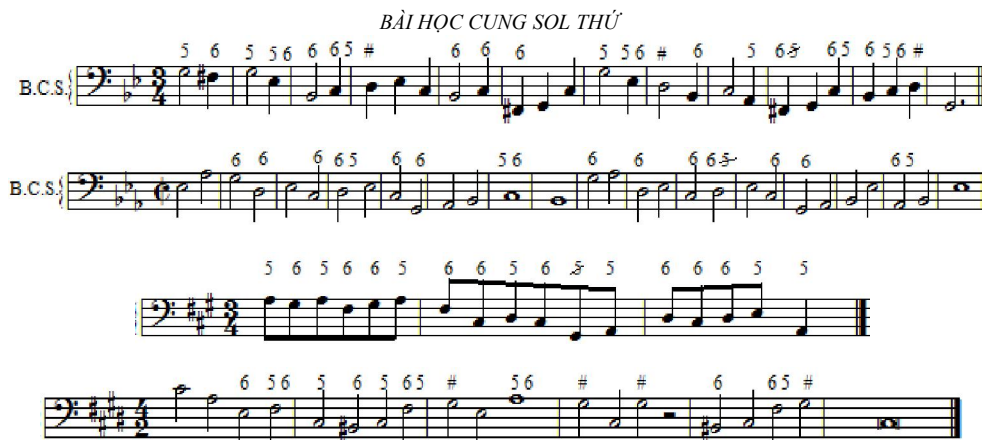
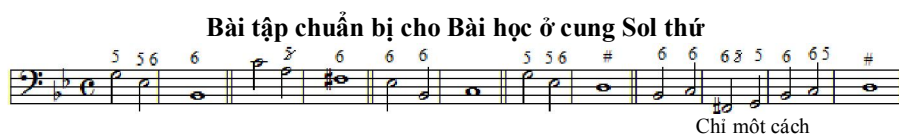
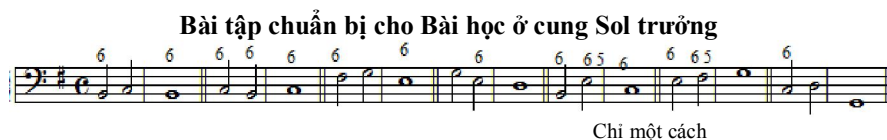
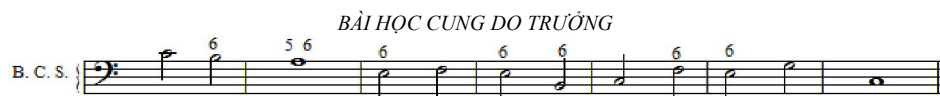
151. *Chuỗi liên tiếp các hợp âm quãng sáu* được tạo thành với *bậc liền* theo *chuyển động cùng chiều*, *nốt quãng sáu* được đặt ở *bè trên cùng* và *nốt quãng ba* ở *giữa*.

Vị thế hẹp là vị thế thích hợp nhất cho thể loại các chuỗi liên tiếp này.

CHUỖI CÁC HỢP ÂM QUẢNG SÁU VỚI VỊ THẾ HẸP RẤT TỐT



Các *bè trên* càng *xa bè trầm* chừng nào, các *quãng bốn liên tiếp* mà chúng tạo thành giữa chúng càng *bị phơi bày ra* và tạo thành *tác động xấu*.



HỢP ÂM QUÃNG SÁU CỦA BẬC 2 Ở CẢ HAI ÂM THỂ

Thể đảo 1 của Hợp âm Quãng năm giảm của Bậc 7

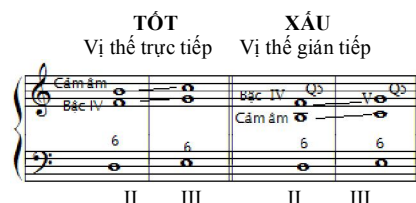
(Accord de Sixte du 2^d Degré des Deux Modes
Premier Renversement de l'Accord de Quinte Diminuée du 7^{me} Degré)

155. Khi *hợp âm quãng sáu* của bậc 2 theo sau là *hợp âm đầy đủ của chủ âm* ở thể nền hoặc ở thể đảo một, thường thường người ta phải cho *nốt âm âm*, nốt quãng sáu của bậc 2, *đi lên một nửa cung*.

Cho dầu hợp âm này xuất phát từ hợp âm *quãng năm giảm* của bậc 7 và chứa đựng *hai nốt hấp dẫn*, việc giải quyết *đi xuống* của bậc 4 đến nốt trung âm không khản thiết như trong hợp âm nền, bởi vì, trong thể đảo một này, cả *hai nốt hấp dẫn* chẳng nốt nào ở bè trầm, *tác động nghịch* (effet dissonnant) do hai nốt đó tạo ra *ít bị phê phán hơn*.

Vì thể bậc 4 có thể *đi lên bậc 5*, khi hợp âm *quãng sáu của bậc 2* (mà nó là nốt quãng ba) theo sau là hợp âm *quãng sáu của nốt trung âm*.

Vị thế trực tiếp của các hợp âm *do thể* không thể không có để tránh *hai quãng năm liên tiếp* giữa các bè trên.



BÀI TẬP

Tạo thành một hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu*, thể đảo của hợp âm *đầy đủ thứ* trên mỗi nốt sau đây, phân bố nó theo hai vị thế và đặt *hợp âm nền* của nó đằng sau nó. Đánh số tất cả các hợp âm.



HỢP ÂM QUÃNG BỐN TĂNG VÀ QUÃNG SÁU (Accord de Quarte Augmentée et Sixte)

* * *

THỂ ĐẢO 2 CỦA HỢP ÂM QUÃNG NĂM GIẢM (2^d Renversement de l'Accord de quinte Diminuée)

159. Thể đảo 2 của hợp âm *quãng năm giảm* gồm có một *quãng bốn tăng* và một *quãng sáu trưởng*.

PIANO

Thể đảo 2 của hợp âm *quãng năm giảm*
Vị thế trực tiếp Vị thế gián tiếp Hợp âm nền

IV

GIỌNG CA

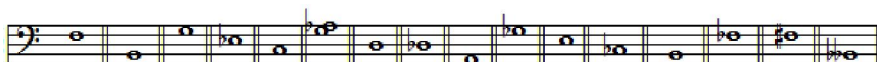
Thể đảo 2 của hợp âm *quãng năm giảm*
Vị thế trực tiếp Vị thế gián tiếp

IV

(*) Nguyên thủy Khóa Ut 1, thay thế bằng Khóa Sol vì Encore không có.

BÀI TẬP

Tạo thành một hợp âm *quãng bốn tăng* và *quãng sáu*, thể đảo của hợp âm *đầy đủ thứ* trên mỗi nốt sau đây, Phân bố theo hai vị thế và đặt *hợp âm nền* của nó đằng sau nó. Đánh số tất cả các hợp âm.



Thực hiện các *hợp âm có đánh số* dưới đây chỉ trong một vị thế. Chỉ ra bản chất của các hợp âm nền từ đó chúng xuất phát.

VỀ CÔNG DỤNG CỦA CÁC HỢP ÂM QUÃNG BỐN VÀ QUÃNG SÁU trong cả hai âm thể

(De l'Usage Qu'On Fait des Accords de Quarte et Sixte dans les Deux Modes)

160. Trong số các hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu*, chỉ *hữu dụng nhất* các hợp âm bậc 1, bậc 2, và bậc 5 của cả hai thể, các bậc xuất ra các hợp âm cấp một.

HỢP ÂM QUÃNG BỐN VÀ QUÃNG SÁU THÔNG DỤNG (thể đảo của các hợp âm cấp một)

Do Trưởng La thứ

I IV II V V I I IV II V V I

161. *Thế đảo hai của các hợp âm đầy đủ không phải là hợp âm cấp một chỉ được sử dụng như là các hợp âm thoát qua (accords de passage): nghĩa là vào một phách yếu hoặc một phần yếu của phách, nốt trầm của hợp âm quãng bốn và sáu kết hợp liền bậc (conjointes) với nốt nhạc đi trước nó, và với nốt theo sau nó.*

Hợp âm quãng bốn và quãng sáu của bậc 2 chính nó cũng chỉ được sử dụng theo các điều kiện đó.

HỢP ÂM QUẢNG BỐN VÀ QUẢNG SÁU THOÁNG QUA

Do Trưởng La Thứ

THỰC HIỆN CÁC HỢP ÂM QUẢNG BỐN VÀ QUẢNG SÁU (Réalisation des Accords de Quarte et Sixte)

162. Nói chung, không có trường hợp bỏ bớt quãng bốn cũng như quãng sáu của các hợp âm này: điều cho phép khi phân bố *chẳng phải gấp đôi nốt nhạc* nào trong cách viết ba bè.

HỢP ÂM QUẢNG BỐN VÀ QUẢNG SÁU, THỂ ĐẢO CỦA CÁC HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ (Accords de Quarte et Sixte, Renversements d'Accords Parfaits)

Chuẩn bị và Giải quyết Quãng Bốn(*) (Préparation et Résolution de la Quarte)

(*) Các qui luật nói ở số 163 đều có thể áp dụng vào tất cả các thể đảo 2 của các hợp âm tạo ra quãng 4 đúng. Tuy nhiên, chúng tôi phải nói rằng nhiều nhà lý thuyết chẳng quan tâm gì đến.

163. Tác dụng của *thế đảo 2* của một *hợp âm đầy đủ* luôn luôn *tốt hơn* khi người ta sử dụng với các điều kiện sau đây:

1) Nói chung, một trong hai nốt tạo ra quãng bốn đúng phải được *chuẩn bị*; nghĩa là nó phải được cho *nghe trước*, và *trong cùng bè đó*, như là nốt làm thành (note intégrante) hợp âm đi trước nốt của hợp âm quãng bốn và quãng sáu.

CHUẨN BỊ MỘT TRONG 2 NỐT TẠO RA QUẢNG 4

Q4 được chuẩn bị

2) *Tốt hơn nếu nốt này hoặc nốt kia của các nốt tạo ra quãng bốn đúng đứng yên (stationnaire) bằng cách kéo dài vào hợp âm kế tiếp: lúc đó quãng bốn sẽ được coi như là đã được cứu hoặc đã giải quyết (sauvée ou résolue)*

QUẢNG BỐN ĐÃ GIẢI QUYẾT
bằng bè trầm bằng bè trên

164. Nốt nhạc cùng vào việc chuẩn bị hoặc giải quyết cho quãng bốn có thể nằm yên (ví dụ A và B) hoặc hoán đổi quãng tám (ví dụ C, D, E).

Nốt cao

A B của Q4 nằm yên C D Hoán đổi Q8 E

Nốt trầm của Q4 nằm yên Hoán đổi Q8 Hoán đổi Q8

165. Nói chung, việc hoán đổi quãng tám (permutation d'octave) phần nào tương đương với việc kéo dài nốt (tenue); vì thế người ta có thể tự cho phép quãng năm trực tiếp giữa các bè cực trong các trường hợp sau đây:

QUẢNG NĂM TRỰC TIẾP ĐƯỢC PHÉP

Hoán đổi Q8 Hoán đổi Q8 Q5 trực tiếp Hoán đổi Q8

NGOẠI LỆ (Exception)

166. Người ta được miễn chuẩn bị quãng bốn (dispenser de préparer la quarte) của thể đảo 2 của hợp âm đầy đủ của chủ âm (hợp âm quãng bốn và quãng sáu của át âm) khi nó được sử dụng như hợp âm gần cuối (avant-dernier) hoặc trước áp chót (anté-pénultième) của một câu nhạc (Xem về sau các số 246, 350, và 363 D).

Nhưng nếu nó là hợp âm thoáng qua, việc chuẩn bị quãng bốn trong đó vẫn là cần thiết như mọi thể đảo 2 khác.

Do Trưởng La Thứ Như là hợp âm thoáng qua

Q4 không Q4 không Q4 được Q4 được
chuẩn bị chuẩn bị chuẩn bị chuẩn bị

Hợp âm gần cuối của câu Hợp âm trước áp chót của câu Hợp âm thoáng qua Hợp âm thoáng qua

167. Khi một trong các nốt tạo thành quãng bốn đúng đi lên nửa cung hoặc khác tên (diatonique) hoặc cùng tên (chromatique) (người dịch: xem lại các số 1 và 2), quãng bốn phải được coi như là đã được cứu rồi.

1/2 cung khác tên 1/2 cung cùng tên

168. Một hợp âm quãng bốn và quãng sáu thoáng qua chưa đủ để điều chỉnh tác động của hai quãng năm liên tiếp như sau đây:

XẤU

Không hợp âm Với Q4 và Q6 Thực hiện
thoảng qua thoảng qua đúng

Một bất tiện khác của
thực hiện này là trong đó
Q4 không được cứu

HỢP ÂM QUÃNG BỐN VÀ QUÃNG SÁU CỦA BẬC 2

GIẢI QUYẾT NỐT CẢM ÂM

(Accord de Quarte and Sixte du 2^{me} Degré—Résolution de là note Sensible)

169. Khi hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* theo sau là hợp âm *đầy đủ của chủ âm* ở *thể nền* hoặc *thể đảo 1*, nói chung, và *nhất là ở âm thể thứ*, người ta phải cho *nốt cảm âm đi lên nốt chủ âm*, nốt bậc sáu của hợp âm. Vào trường hợp thứ nhất, (hợp âm *chủ thể nền* đi theo sau hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* của bậc 2), người ta *được miễn phải cứu nốt quãng bốn* khi viết ba bè.

QUÃNG BỐN VÀ QUÃNG SÁU CỦA BẬC 2

Do Trưởng La Thứ

Cảm âm Chủ âm Cảm âm Chủ âm Cảm âm Chủ âm Cảm âm Chủ âm

II I II III II I II III

170. Trong cùng chuỗi hợp âm như vậy, (*quãng bốn* và *quãng sáu* của bậc 2, và *hợp âm đầy đủ thể nền ở thể đảo 1*), việc giải quyết *nốt cảm âm về nốt chủ âm* chỉ *không bị bó buộc* với *âm thể trưởng* trong trường hợp người ta tạo ra một *ngưng nghỉ* (repos) với hợp âm của chủ âm, và theo nguyên tắc là *ngưng nghỉ cuối cùng* (repos final). Như thế, nếu hợp âm của chủ âm *không phải là hợp âm kết thúc*, việc giải quyết nốt cảm âm trở nên *tùy ý* (facultatif).

ÂM THỂ TRƯỞNG

Cảm âm Cảm âm

Giải quyết

II Chủ âm II Ngủ ở Chủ âm

Việc *không giải quyết* nốt cảm âm về chủ âm hoàn toàn không áp dụng được với âm thể thứ, trong hòa âm sơ đẳng, vì nó buộc phải nhảy quãng bốn giảm khi đi lên.

ÂM THỂ THỨ

ÍT CHẤP NHẬN ĐƯỢC

Q4 giảm

II I

BÀI TẬP BA BÈ

với các hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu*

Các bài tập chuẩn bị phải được thực hiện ở *hai cách*, bài học tóm tắt chỉ một cách.

173. Hợp âm *quãng bốn tăng* và *quãng sáu* của *bậc 6* của âm thể thứ chỉ gồm có *một* trong các *nốt cảm âm* (bậc 4) nhưng *tác động nghịch* của khoảng các của *quãng bốn tăng* cũng không kém, và điều đó đã đủ để *buộc bè trầm phải đi xuống một bậc*.

Q4 TĂNG VÀ Q6 CỦA BẬC 6 THỨ



VI
Giải quyết đi xuống của bè trầm nghịch

BÀI TẬP BA BÈ

với các hợp âm *Quãng bốn tăng* và *Quãng sáu*

Các bài tập chuẩn bị phải được thực hiện ở *hai cách*, bài học tóm tắt chỉ một cách.

HỢP ÂM QUÃNG BỐN TĂNG VÀ QUÃNG SÁU CỦA BẬC 4 (Âm thể Trưởng)

Bài tập chuẩn bị



HỢP ÂM QUÃNG BỐN TĂNG VÀ QUÃNG SÁU CỦA BẬC 4 VÀ CỦA BẬC 6 (Âm thể Thứ)

Bài tập chuẩn bị



CHƯƠNG 3

HÒA ÂM BỐN BÈ

(Harmonie à Quatre Parties)

LOẠI BỎ VÀ GẤP ĐÔI CÁC NỐT NHẠC

trong các hợp âm ba âm thể nền

(Suppression et Redoublement de Notes dans les Accords de Trois Sons Fondamentaux)

174. Để có được *bốn bè* nhờ vào các hợp âm *ba âm*, thiết yếu người ta phải gấp đôi một *trong ba âm đó*, ở *quãng tám* hoặc *đồng giọng* (Xem số 103).

VỀ CHỌN LỰA NỐT NHẠC ĐỂ GẤP ĐÔI

(Du Choix de la Note à Doubler)

175. Về các *qui luật chung*, xem từ số 105 đến 110)

Về việc gấp đôi *nốt bè trầm* và gấp đôi *nốt quãng ba* của hợp âm đầy đủ trưởng và hợp âm đầy đủ thứ, xem từ số 111 đến 116).

GẤP ĐÔI NỐT QUẢNG NĂM

trong hợp âm đầy đủ trưởng và hợp âm đầy đủ thứ

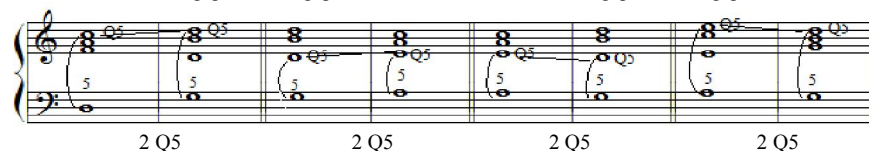
(Redoublement de la Quinte dans l'Accord Parfait Majeur et l'Accord Parfait Mineur)

176. Việc gấp đôi *nốt quãng năm* của các *hợp âm đầy đủ* tự nó chẳng có gì là lỗi cả, và vài trường hợp có thể dùng khi thực hành(*), nhưng thường xảy ra các lỗi ví như các *quãng năm* hoặc *quãng tám liên tiếp*.

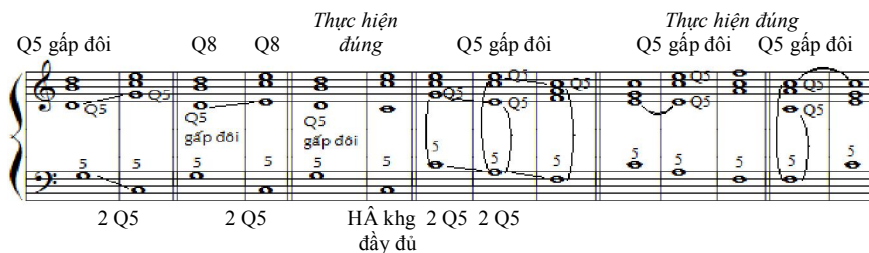
Khó khăn cách riêng để *nối tiếp* đúng hai *hợp âm đầy đủ* ở *bậc liền* mà một với *nốt quãng năm gấp đôi*.

(*) Chủ yếu việc *gấp đôi* này có thể *tốt* trong các hợp âm *bậc 1* và *bậc 4*.

LỖI SINH RA TỪ VIỆC GẤP ĐÔI NỐT QUẢNG NĂM
Q5 gấp đôi Q5 gấp đôi Q5 gấp đôi Q5 gấp đôi



177. Trong các chuỗi hợp âm với *bậc cách*, việc *gấp đôi nốt quãng năm* này có thể thực hiện được; hơn nữa, luôn luôn cần phải bắt chặp (*défiler*) các lỗi có thể xảy ra.



HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ TRƯỞNG VÀ HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ THỨ

(Accord Parfaits Majeur et Accord Parfait Mineur)

LOẠI BỎ NỐT QUẢNG NĂM

(Suppression de la Quinte)

178. Người ta *hiếm khi* loại bỏ *nốt quãng năm* của một hợp âm *đầy đủ* trong cách viết *4 bè*. Tuy nhiên, có trường hợp việc loại bỏ này có thể có lí; lúc đó người ta gấp đôi *hai nốt còn lại* của hợp âm; hoặc, nếu là một bậc của cấp 1, người ta có thể gấp ba nốt trầm.

LOẠI BỎ NỐT QUÃNG NĂM

Bỏ Q5

Bỏ Q5
Gấp 3
nốt trầm

Bỏ Q5
Gấp 3
nốt trầm

Cấp 1 Cấp 1

179. Với bốn bè, trong chuỗi hợp âm đầy đủ của bậc 5 đến hợp âm đầy đủ của bậc 6, người ta giải quyết bằng cho nốt cảm âm đi lên (số 137) mà không phải bỏ bất cứ nốt nào của hai hợp âm này: hợp âm đầu với nốt trầm gấp đôi; hợp âm thứ hai với nốt quãng ba gấp đôi.

V VI V VI V VI V VI

HỢP ÂM QUÃNG NĂM GIẢM CỦA BẬC 7 TRONG CẢ HAI ÂM THỂ (Accord de Quinte Diminuée du 7^{me} Degré dans les Deux Modes)

180. Chẳng nốt nhạc nào của hợp âm này có thể loại bỏ được.

Nốt tốt nhất người ta có thể gấp đôi chính là nốt quãng ba.

Nốt quãng năm không bao giờ được gấp đôi.

Về phần nốt trầm, (một trong hai nốt hấp dẫn), người ta chỉ có thể gấp đôi nó trong các trường hợp sau đây:

1) Trong các chuỗi với quãng cách (intervalles disjoints), và, theo nguyên tắc, trong các chuyển hành cân đối (progressions symétriques) (xem số 287). Trong các trường hợp như vậy, nốt quãng năm giảm có thể đi lên và nốt cảm âm có thể đi xuống: như thế, hợp âm này có thể được xem như là thuận (consonants) (Ví dụ A, B).

2) Khi hợp âm bậc 7, có hợp âm chủ theo sau, đã có một trong các hợp âm bậc 3 hoặc bậc 5 đi trước, điều cho phép sửa soạn nốt trầm gấp đôi đó, nốt trầm đó chỉ có thể nằm trong một bè trung gian (ví dụ C, D, F).

NỐT TRẦM GẤP ĐÔI TRONG HỢP ÂM QUÃNG NĂM GIẢM CỦA BẬC 7.

Chuỗi liên tiếp các hợp âm cách

Chuẩn bị nốt trầm gấp đôi

A Nốt trầm gấp đôi

B Nốt trầm gấp đôi

C Nốt trầm gấp đôi

D Nốt trầm gấp đôi

E Nốt trầm gấp đôi

La Thứ Nốt trầm gấp đôi

VII III VII I V VII I V VII I

HỢP ÂM QUÃNG NĂM GIẢM CỦA BẬC 2 (Âm thể thứ) (Accord de Quinte Diminuée du 2^d Degré—Mode Mineur)

181. Trong hợp âm quãng năm giảm của bậc 2 âm thể thứ, nốt nhạc tốt nhất để gấp đôi là nốt trầm khi cần, người ta có thể gấp đôi nốt quãng ba.

HỢP ÂM QUÃNG NĂM GIẢM CỦA BẬC 2
(Âm thể thứ)

Nốt trầm gấp đôi

Nốt Q3 gấp đôi

II II

THỰC HIỆN CHUỖI CÁC HỢP ÂM VỚI BỐN BÈ (Réalisation des Enchaînements d'Accords à Quatre Parties)

Tất cả các qui luật trong chương 2 từ số 119 và tiếp theo đều áp dụng được vào các bài tập *bốn bè*, ngoại trừ các biến cách như sau:

VỀ CHUYỂN ĐỘNG CÙNG CHIỀU (Du Mouvement Direct)

182. Nói chung, không được phép thực hiện *chuyển động cùng chiều* với cả bốn bè cùng lúc.
Về sau, người ta sẽ thấy *một số ngoại lệ* đối với luật này, nhưng, tạm thời, phải *hết sức tuân hành*.

VỀ BƯỚC NHẢY QUĂNG BỐN, QUĂNG NĂM, QUĂNG SÁU, VÀ QUĂNG TÁM (Des Sauts de Quarte, de Quinte, de Sixte, et de l'Octave)

183. Người ta không được lạm dụng bước nhảy *quăng bốn, quăng năm, quăng sáu, và quăng tám*; các khoảng rộng này thường chỉ cần thiết khi viết *hai hoặc ba bè*.

ĐỒNG GIỌNG ĐƯỢC PHÉP (Unissons Permis)

184. Hai bè gần nhau (contigües) có thể thành *đồng giọng ở phách yếu*, miễn là đồng giọng này phải được đưa đến bằng *chuyển động ngược chiều và bậc cách*, hoặc bằng *chuyển động nằm ngang* (mouvement oblique).



185. Người ta sẽ thấy từ số 268 đến số 272 các trường hợp khác ở đó *đồng giọng* có thể được phép, nhưng chỉ được coi *đồng giọng* như là một *ngoại lệ được phép* (licence) mà người ta có thể đi theo nếu nó cung ứng một vài thuận lợi nghiêm chỉnh nào đó.

VỀ CÁC NỐT CHUNG (Des Notes Communes)

186. Với bốn bè, người ta thường có cơ hội lợi dụng các nốt chung hơn với ba bè.

HÒA ÂM BỐN BÈ—CÁC CÁCH PHÂN BỐ KHÁC NHAU (Harmonie à Quatre Parties—Dispositions Diverses)

Hợp âm phân bố cho Bốn bè phóng theo Bảng Chỉ dẫn số 55
Khoảng rộng *Khoảng hẹp*

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BASSE

(*) Nguyên Khóa Ut 1, tạm thay bằng Khóa Sol

Cùng các hợp âm phân bố cho Piano hoặc Orgue trên hai dòng nhạc (số 79 A)



Cùng hợp âm trên bốn dòng nhạc cho Giọng ca hoặc Nhạc cụ (số 79 B)



BÀI HỌC BỐN BÈ
trên các Hợp âm ba âm nền



THỰC HIỆN BỐN BÈ các Hợp âm ba âm ở thể đảo 1
(Réalisation à Quatre Parties des Accords de Trois Sons dans Leur 1^{er} Renversement))

ÂM THỂ TRƯỞNG VÀ ÂM THỂ THỨ
(Mode Majeur and Mode Mineur)

GẤP ĐÔI NỐT QUÃNG SÁU (nốt nền) VÀ NỐT QUÃNG BA (nốt quãng năm của nốt nền)
(Redoublement de la Sixte [note fondamentale] et de la Tierce [5^{te} de la fondamentale])

187. Trong các hợp âm *quãng sáu*, nói chung, người ta *gấp đôi nốt quãng sáu* hoặc *nốt quãng ba*.

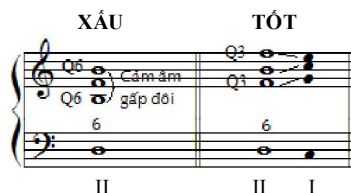
TÓT



VII

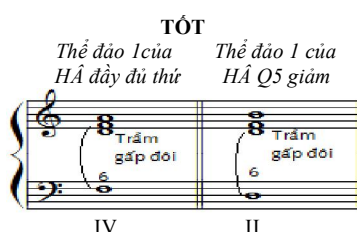
IV

Tuy nhiên, người ta không được gấp đôi *nốt quãng sáu của bậc 2*, nốt quãng sáu này là *nốt cảm âm*. Ngược lại, người ta có thể *nốt quãng ba* của nó, cho đầu nó là *bậc 4* (nốt cảm âm); lúc đó, *một* trong hai nốt quãng ba *đi lên* một bậc, trong khi nốt kia *đi xuống* cũng một bậc (số 155).

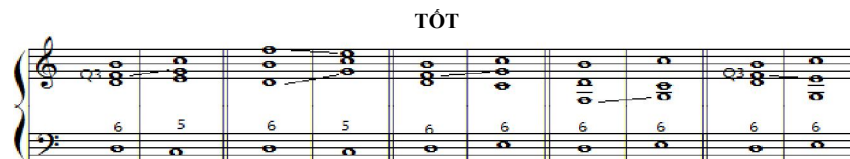


GẤP ĐÔI NỐT TRẦM (nốt quãng năm của nốt nền) TRONG CÁC HỢP ÂM QUÃNG SÁU
(Redoublement de la Basse [3^{ce} de la fondamentale] dans les Accords de Sixte)

188. Đôi khi người ta gấp đôi *nốt trầm* của các *hợp âm quãng sáu*, thể đảo của các *hợp âm đầy đủ thứ* hoặc các *hợp âm quãng năm giảm* (*)



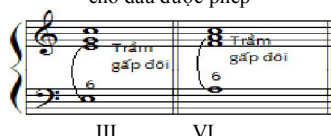
(*) Khi người ta gấp đôi *hợp âm quãng sáu của bậc 2* và khi hợp âm đó theo sau là *hợp âm chủ* ở thể nền hoặc thể đảo 1, tùy theo vị thế đang có, người ta có thể cho *đi lên* hoặc *đi xuống* một bậc *nốt quãng năm* của hợp âm thứ nhất (số 155).



Nhưng người ta tránh, trong chừng mực có thể được, việc *gấp đôi nốt trầm* trong các *thế đảo 1* của *hợp âm đầy đủ trưởng*, nốt đó là *nốt quãng ba trưởng* của *nốt nền*.

Tuy nhiên, việc *gấp đôi* này *vẫn có thể làm được* miễn là đừng rơi vào một *lỗi nặng hơn* (nói ví dụ, để không tạo ra các *quãng năm* hoặc các *quãng tám liên tiếp*), hoặc để có được một *giai điệu hay hơn*.

Thế đảo 1 của HẢ đầy đủ trưởng
Nên tránh càng được càng tốt
cho đầu được phép



189. *Không bao giờ* người ta được phép gấp đôi *nốt trầm* của *hợp âm quãng sáu của bậc 7* vì làm thế sẽ là gấp đôi *nốt cảm âm*, *quãng ba trưởng* của *nốt át âm*.

Ngược lại, *luôn luôn* người ta có thể gấp đôi *nốt trầm* của *hợp âm quãng sáu của bậc 1* âm thể *thứ* (ít được dùng) cho đầu nó xuất ra từ một hợp âm *trưởng*, bởi vì, trong trường hợp đó, nốt được gấp đôi thuộc về *cấp 1*.



190. Nói chung, không nên đặt *nốt trầm gấp đôi* của các hợp âm quãng sáu ở *bè trên cùng*, trừ phi nốt đó là nốt của một trong các *bậc của cấp 1*.

XÁU TỐT XÁU TỐT
Do Trưởng *La Thứ*

III IV III IV
Bậc của cấp 3 Bậc của cấp 1 Bậc của cấp 3 Bậc của cấp 1

191. Tuy nhiên, người ta chấp nhận, ở *phách yếu*, việc *gấp đôi nốt trầm* của một hợp âm quãng sáu ở *bè trên cùng*, khi *từng bè* của *hai bè cực tiến* hành với *chuỗi ba âm liền* theo *chuyển động ngược chiều* như trong các ví dụ sau đây.

Chỉ riêng hợp âm quãng sáu của *bậc 7* của cả hai âm thể không được hưởng ngoại lệ này.

ĐƯỢC PHÉP

(*) (*)

I II III III II I II III IV V VI VII
Cũng tốt ở thể thứ Không thực hiện được ở thể thứ

(*) Người ta có thể viết, để thay thế, ở 3 và 4 bè, các cuối liên tiếp các hợp âm dành cho *Piano* hoặc *Orgue*. Các hợp âm quãng sáu là các hợp âm cho phép, rất thông thường, sự vắng mặt của một trong bốn bè.

BÀI HỌC BỐN BÈ với các Hợp âm quãng sáu

(**) Trong trường hợp tương tự, *gấp đôi nốt trầm* và áp dụng cho *nốt trầm gấp đôi* đó qui luật số 154 liên quan đến *nốt quãng ba*.

192. Các *chuỗi hợp âm quãng sáu* với các *bậc liền*, rất thông thường, chỉ với *ba bè mà thôi*, trong các điều kiện đã chỉ ra ở số 151, nói chung, một bài bốn bè trong trường hợp tương tự chỉ gây rối rắm cho việc thực hiện.

Vậy nếu như một chuỗi như vậy xuất hiện trong một bài học bốn bè, người ta tạm thời đặt vào đó các dấu lặng.

Việc chọn lựa cho bè nào im lặng là *tùy ý* (facultatif), và chỉ phụ thuộc vào các qui luật liên quan đến việc phân bố tốt các hợp âm, ví như với quan điểm phân chia các nốt nhạc của chúng, hoặc quan điểm về tầm giọng (âm vực) hoặc nhạc khí được viết nhạc cho.

VÍ DỤ

The musical score example consists of two systems of staves. The first system shows a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two flats and a common time signature. The bass staff has a key signature of two flats and a common time signature. The first system is labeled 'Bè 1 im lặng' and 'Bè 1 vào lại'. The second system is labeled 'Bè 3 im lặng' and 'Bè 3 vào lại'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

(*) Nguyên tác dùng Khóa Ut 1 mà Encore không có nên chúng tôi tạm thay bằng Khóa Ut 3.

Bài học thực hiện việc áp dụng qui luật trên

The musical score example consists of a single staff with a key signature of two flats and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The score is labeled 'Viết 4 bè' and 'Viết 3 bè'.

THỰC HIỆN BỐN BÈ
các Hợp âm ba âm ở thể đảo 2

(Réalisation à Quatre Parties des Accords de Trois Sons dans Leur 2^d Renversement))

* * *

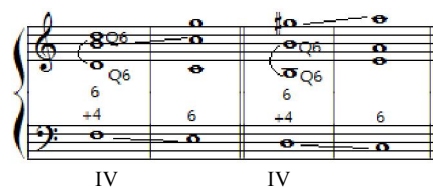
ÂM THỂ TRƯỞNG VÀ ÂM THỂ THỨ
HỢP ÂM QUÃNG BỐN VÀ QUÃNG SÁU, CÁC THỂ ĐẢO CỦA HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ
(Mode Majeur and Mode Mineur—Accords de Quarte et Sixte, Renversements d'Accords Parfaits)

GẤP ĐÔI NỐT BÈ TRẦM (Nốt quãng 5 của nốt nền)
(Redoublement de la Basse [5^{te} de la Fondamentale])

193. Trong các hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu*, thể đảo của các *hợp âm đầy đủ*, người ta ưa chuộng *gấp đôi nốt bè trầm* hơn *bất cứ nốt nào khác*.

HỢP ÂM QUÃNG BỐN VÀ QUÃNG SÁU với NỐT TRẦM GẤP ĐÔI

The musical score example consists of a single staff with a key signature of two flats and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The score is labeled '(Cùng ví dụ với âm thể thứ)'.



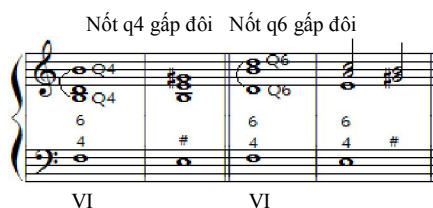
HỢP ÂM QUÃNG BỐN TẦNG VÀ QUÃNG SÁU CỦA BẬC 6 CỦA HAI ÂM THỂ (Accord de Quarte Augmentée et Sixte du 2^d Degré des Deux Modes)

THỂ ĐẢO 2 CỦA HỢP ÂM QUÃNG NĂM GIẢM CỦA BẬC 2 (2^d Renversement de l' Accord de Quinte Diminuée du 2^d Degré)

198. Trong hợp âm *quãng bốn tầng và sáu* của *bậc 6*, âm thể thứ, người ta gấp đôi *nốt quãng bốn* (nốt nền) hoặc *nốt quãng sáu* (nốt quãng ba của nốt nền).

Chẳng trường hợp nào người ta gấp đôi nốt trầm của một hợp âm quãng bốn tầng và quãng sáu.

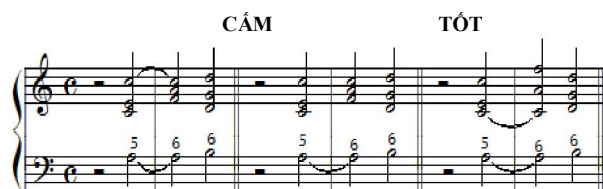
HỢP ÂM QUÃNG BỐN TẦNG VÀ QUÃNG SÁU của bậc 6 (âm thể thứ)



ĐẢO PHÁCH HOẶC NGÂN DÀI ĐỒNG THỜI ở hai bè cực

(Syncopes ou Tenues Simultanées aux Deux Parties Extrêmes)

199. Người ta không được *đảo phách* (syncoper) đồng thời *hai bè cực*. Một trong hai phải luôn luôn *đánh dấu phách mạnh*, và không phải bằng cách lặp lại cùng một nốt nhạc mà bằng cách *đi từ nốt này qua nốt khác* theo chuyển động đi lên hoặc đi xuống nào đó.



200. Ngoài trừ một vài ngoại lệ, người ta cũng phải tránh đồng thời đặt ở hai bè cực các *nốt ngân dài* (notes tenues), cho dẫu không phải là các *đảo phách* cũng cần phải dùng đến *dấu huyền* (liaison).



Các qui luật này phải được tuân theo trong phần hòa âm sơ đẳng, *bất luận số lượng là bao nhiêu bè*.

BÀI HỌC BỐN BỀ
với các Hợp âm quãng bốn và quãng sáu

The image displays six staves of musical notation, all in bass clef. The notation includes various time signatures and fingerings, with notes and rests connected by stems. The staves are arranged vertically, showing a progression of musical ideas. The first staff is in 4/4 time, the second in 3/4, the third in 2/4, the fourth in 3/4, the fifth in 4/4, and the sixth in 2/4. The notation includes various intervals and chords, with fingerings indicated by numbers 1-5 and symbols like #6 and 4#.

CHƯƠNG 4

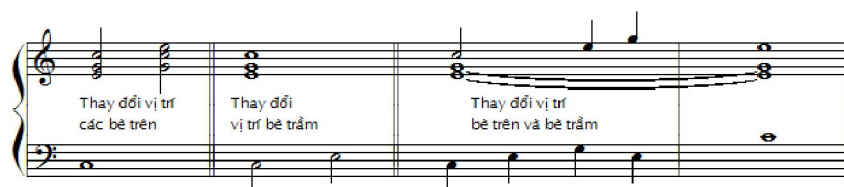
THAY ĐỔI VỊ TRÍ CÁC HỢP ÂM (Changement de Position des Accords)

HỢP ÂM GÃY HOẶC RẢI (Accords Brisés ou Arpégés)

CHUYỂN ĐỔI CÁC NỐT NHẠC (Échanges de Notes)

* * *

201. Trong tiến trình kéo dài của nó, người ta có thể thay đổi một hoặc nhiều lần các vị thế của hợp âm, hoặc ở *các bè trên*, hoặc ở *bè trầm*.

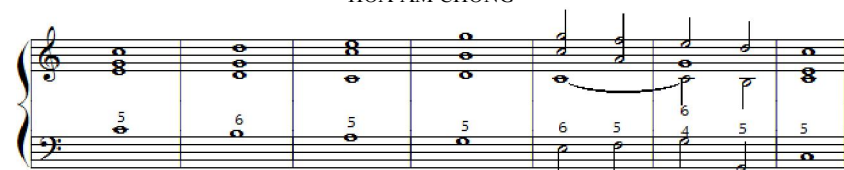


202. Nhiều thay đổi vị thế trong *cùng một bè* tạo ra những gì người ta gọi là một hợp âm *gãy* (brisé) hoặc hợp âm *rải* (arpégé); nghĩa là, một hợp âm mà *tất cả các âm thanh* hoặc *gần như tất cả* đều được phát ra *liên tiếp nhau* (successivement) tạo thành một hình thái *theo nhau* (batterie) hoặc hình thái *rải ra* (arpégé).



203. Người ta gọi là hợp âm *chồng* (plaqué) một hợp âm mà người ta tạo ra *đồng thời* (simultanément) tất cả các âm thanh, từng bè chỉ phát ra *một âm*.

HÒA ÂM CHỒNG

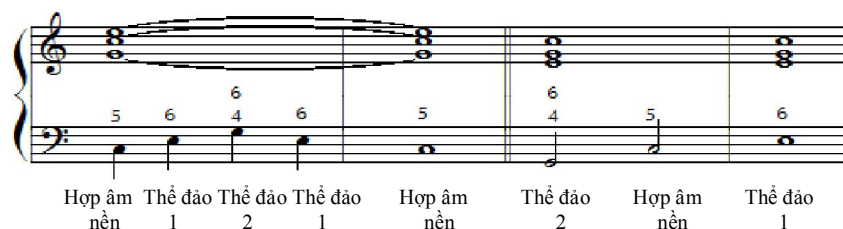


Cho đến lúc này, chúng ta đã chỉ viết với các *hợp âm chồng*.

204. Các thay đổi vị thế trong các *bè trên* không biến đổi tình trạng của hợp âm.



205. Ngược lại, *mọi thay đổi vị thế ở bè trầm*, ngoại trừ bước nhảy quãng tám, đều kéo theo sự *thay đổi TÌNH TRẠNG* của hợp âm.

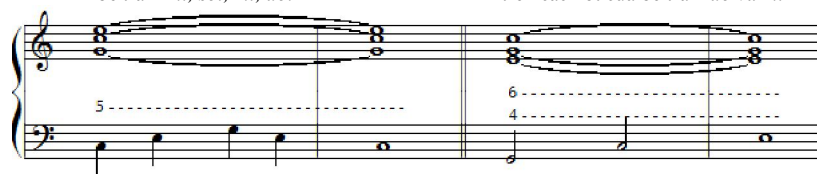


206. Để tránh tuế toái quá nhiều con số phải đánh, các con số cần có để chỉ ra mỗi một biến đổi do các thay đổi vị thế của bè trầm đem lại, thông thường người ta chỉ đánh số *nốt đầu tiên*, rồi người ta *vạch* (tire) tiếp theo con số, hoặc nếu có nhiều con số, tiếp theo từng con số, một vạch ngang mà người ta gọi là *vạch tiếp tục* (barre de continuité).

Vạch ngang này chỉ ra rằng hợp âm do con số đại diện mà nó là một thành phần phải được kéo dài hết độ dài nó có.

Vạch ngang kẻ sau con số 5 đặt trên nốt *do* chỉ ra rằng hợp âm *do-mi-sol* mà con số này đại diện phải được tiếp tục trên các nốt của bè trầm *mi, sol, mi, do*.

Các vạch kẻ tiếp sau các con số 4 và 6 đặt trên nốt *sol* chỉ ra rằng hợp âm *sol-do-mi* mà con số này đại diện phải được tiếp tục trên các nốt của bè trầm *do và mi*

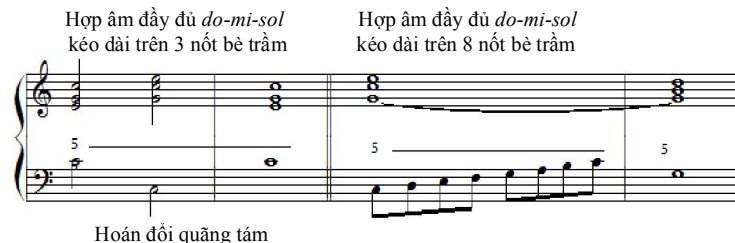


Vị thế đầu của HÂ

Vị thế đầu của HÂ

207. Người ta nói rộng việc sử dụng *vạch ngang tiếp tục*:

1) Với *mọi hòa âm* kéo dài trên *nhiều nốt của bè trầm*, ngay khi bè trầm này chỉ hoán đổi (permuter) quãng tám.



Hoán đổi quãng tám

2) Với *mọi nốt nhạc* kéo dài ở *một trong các bè trên* như thể thuộc về nhiều hợp âm liên tiếp.

Nốt *sol*, quãng 3 của *mi*, kéo dài trên các nốt *si, do, re, mi* với phẩm chất Q6, Q5, Q4, và Q3

Nốt *sol*, quãng 3 của *mi*, kéo dài trên các nốt *fa, mi* với phẩm chất Q5, và Q6



Coi như người ta đánh số thế này

6 6 5 6 6 5 6

4

b

208. Nếu, do sự kiện thay đổi vị thế của một bè nào đó, một trong các nốt nhạc quan trọng của hợp âm vừa bị mất đi, người ta có thể bổ túc cho hợp âm đó bằng cách cũng thay đổi việc phân bố một hoặc nhiều bè khác.

Cách tiến hành đơn giản nhất trong trường hợp như vậy thường là tạo ra một *chuyển đổi các nốt nhạc* (échange de notes).

Việc tiến hành đó gồm thế này: Ví dụ, đã cho thay đổi vị thế từ *mi* đến *sol* trong một bè nào đó, vị thế của các bè khác mà ban đầu đã có nốt *sol*, để chuyển đổi, phải nhận lấy nốt *mi*, thế nào để đổi chuỗi *sol-mi* này với chuỗi *mi-sol*.

Với *do-mi*, người ta đổi với *mi-do*, *fa-re* đổi với *re-fa*.

CHUYỂN ĐỔI NỐT NHẠC

209. Nhưng, trong cùng các trường hợp, để bỏ túc cho hợp âm, người ta có thể tạo ra các *thay đổi vị thế khác* mà không *chuyển đổi nốt* giữa hai bè.

THAY ĐỔI VỊ THẾ MÀ KHÔNG CHUYỂN ĐỔI NỐT

210. Khi một thay đổi vị thế xảy ra ở một *bè yếu* (partie faible) của ô nhịp hoặc phách và chỉ kéo dài *ngắn ngủi*, người ta có thể *miễn* việc thay thế nốt nhạc vừa bị mất đi bằng chuỗi thay đổi vị thế đó.

TỐT

NGOẠI LỆ VỀ CÁCH THỰC ĐƯỢC PHÉP TRONG CÁC THAY ĐỔI VỊ THẾ (Licences d Réalisation Autorisés dans les Changements de Position)

QUẢNG GIAI ĐIỀU (Intervalles Mélodiques)

211. Khi thực hiện các *thay đổi vị thế* của một hợp âm, người ta có thể đi từ *một nốt này đến một nốt* bất kì nào đó, *bất chấp quãng xảy ra* giữa chúng miễn là *không vượt quá quãng tám*.

ĐƯỢC PHÉP

QUẢNG NĂM CÙNG CHIỀU (Quinte Directe)

212. Người ta có thể tạo ra *quảng năm cùng chiều* giữa hai bè bất kì nào đó trong một *thay đổi vị thế* của cùng một hợp âm, với điều kiện đồng thời làm nổi bật (articuler) nốt quãng ba của nốt nền (các số 1236 và tiếp theo).

ĐƯỢC PHÉP

QUĂNG TÁM CÙNG CHIỀU (Octave Directe)

213. *Quăng tám cùng chiều được phép* khi nó xảy ra vì *hoán đổi quăng tám ở bè trầm*, và đồng thời người ta nhấn mạnh hai nốt kia của hợp âm, hoặc ít nữa nốt quăng ba của nó.



CHUYỂN ĐỘNG CÙNG CHIỀU Ở BỐN BÈ (Mouvement Direct aus Quatre Parties)

214. Người ta có thể tạo ra chuyển động cùng chiều *đồng thời ở bốn bè* trong thay đổi vị thế của cùng một hợp âm (xem ví dụ bên dưới).

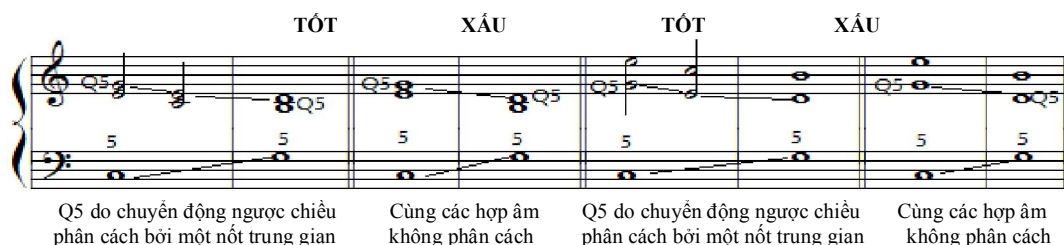
ĐỒNG GIỌNG (Unisson)

215. Người ta đã thấy ở số 184 rằng *đồng giọng được phép* khi nó dẫn đến bởi *chuyển động ngang ở một phách yếu*. Trường hợp này thường xảy ra khi người ta tạo ra các *hợp âm gây* hoặc các *thay đổi vị thế* trong các hợp âm.



QUĂNG NĂM DO CHUYỂN ĐỘNG NGƯỢC CHIỀU được một hoặc nhiều nốt trung gian phân cách (Quintes par Mouvement Contraire séparées par une ou plusieurs notes intermédiaires)

216. Hai *quăng năm do chuyển động ngược chiều*, được *một hoặc nhiều nốt trung gian* phân cách đều được phép giữa tất cả các bè, và chủ yếu giữa hai bè cực.



QUĂNG TÁM DO CHUYỂN ĐỘNG NGƯỢC CHIỀU được một hoặc nhiều nốt trung gian phân cách (Octaves par Mouvement Contraire séparées par une ou plusieurs notes intermédiaires)

217. Hai *quăng tám do chuyển động ngược chiều* được *một hoặc nhiều nốt trung gian* phân cách cũng đều được phép như vậy; nhưng tốt hơn *nên tránh* trong chừng mực có thể được, *giữa các bè cực*.

GHI CHÚ.- Các *quăng tám* và *quăng năm* do chuyển động ngược chiều đều *tốt hơn nhiều* nếu có *nhiều bè* với *nốt trung gian* và nếu các nốt này kéo dài hơn.

RẤT TỐT TỐT VẪN TỐT KÉM TỐT CÀNG KÉM TỐT

Quãng 8 do chuyển động ngược chiều giữa bè 2 và bè trầm **ĐƯỢC PHÉP** Quãng 8 do chuyển động ngược chiều giữa 2 bè cực **KHẢ DĨ**

VỀ CÁC QUÃNG TÁM VÀ QUÃNG NĂM DO CHUYỂN ĐỘNG CÙNG CHIỀU

vẫn bị cấm cho dầu có các nốt trung gian

(Des Octaves et des Quintes par Mouvement Direct
qui restent défendues malgré les notes intermédiaires)

218. Nếu người ta cho phép hai quãng năm hoặc hai quãng tám do *chuyển động ngược chiều* nhờ vào các nốt trung gian, không như thế với các quãng năm và quãng tám do *chuyển động cùng chiều*, các quãng vẫn bị cấm **bất chấp các thay đổi vị thế** người ta có thể thực hiện trong độ dài của hợp âm thứ nhất, ngay cả khi các hoán đổi ở bè trầm có thể đã thay đổi tình trạng của hợp âm thứ nhất này.

Quãng năm do chuyển động cùng chiều **BỊ CẤM** bất chấp các thay đổi vị thế của hợp âm thứ nhất
Khg nốt trung gian Nốt trung gian Nốt trung gian Nốt trung gian Nốt trung gian

Thay đổi tình trạng hợp âm Thay đổi tình trạng hợp âm

(Để nhận ra chuyển động cùng chiều ở đây, cần phải không kể tới các nốt trung gian.)

Thay đổi tình trạng hợp âm

219. Để tạo ra hai quãng năm hoặc hai quãng tám do chuyển động trực cùng chiều, cần phải có:

1) hoặc một *thay đổi hòa âm* (changement d'harmonie), nghĩa là cho nghe được một hợp âm thứ hai trước khi khởi sự lại (recommencer) tương quan quãng năm hoặc quãng tám giữa hai bè đã có chúng.

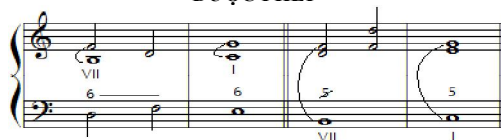
Quãng năm hoặc quãng tám **ĐƯỢC PHÉP** được một thay đổi hợp âm ngăn cách
A Thay đổi HẢ **B** Thay đổi HẢ **C** Thay đổi HẢ **D** Thay đổi HẢ **E** Thay đổi HẢ **F** Thay đổi HẢ

2) hoặc phân cách các quãng năm hoặc các quãng tám đó bằng các nốt trung gian có giá tổng cộng ít nhất trọn vẹn một phách.

Quãng năm và quãng tám **ĐƯỢC PHÉP** được các nốt trung gian phân cách với đủ độ dài
Nốt trung gian Nốt trung gian

220. Chuỗi nối tiếp *quãng năm giảm* của bậc 7 và *quãng năm đúng* của chủ âm được phép, chủ yếu giữa các bè trên hoặc bè trung gian, khi *hai quãng năm đó* được phân cách bởi một hoặc nhiều nốt có đầy đủ giá trị.

ĐƯỢC PHÉP



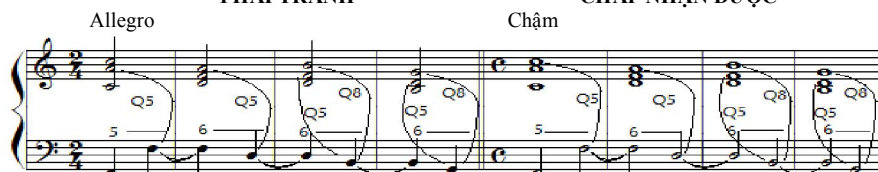
QUÃNG NĂM VÀ QUÃNG TÁM TRÌ HOÃN (Quintes and Octaves Retardées)

221. Nói chung, các thay đổi vị thế xảy ra *sau khi tấn công vào một hợp âm* không hề tạo ra chuỗi phạm lỗi với *hợp âm trước nó* (xem các ví dụ B.C.E.F. trước đây).

222. Tuy nhiên, tốt hơn nên tránh *các quãng năm* và nhất là *các quãng tám* nhưng các quãng trong ví dụ sau đây, các quãng được *TRÌ HOÃN* bởi bè trầm, trừ phi chúng được tạo ra với *giá trị ngân dài* hoặc theo một chuyển động *chậm*.

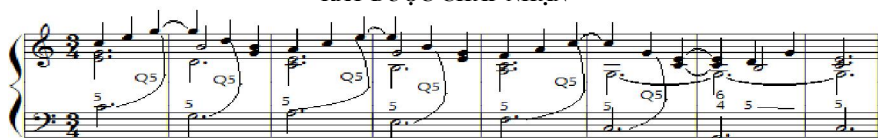
PHẢI TRÁNH

CHẤP NHẬN ĐƯỢC



223. Các *quãng năm trì hoãn* do một trong các bè trên được chấp nhận nhiều hơn các quãng trì hoãn trước. Chẳng như vậy, các *quãng tám trì hoãn* có thể được chấp nhận ở bè *cao* (aigu) cũng như bè *trầm* (grave) chỉ với điều kiện được tạo ra với *giá trị ngân dài*.

RẤT ĐƯỢC CHẤP NHẬN



PHẢI TRÁNH với chuyển động nhanh CHẤP NHẬN ĐƯỢC với chuyển động rất chậm



QUÃNG NĂM HOẶC QUÃNG TÁM ĐƯỢC CHUẨN BỊ HOẶC ĐƯỢC BÁO TRƯỚC (Quintes ou Octaves Préparées ou Anticipées)

224. Hai quãng năm được *phép* khi *quãng năm thứ hai* được một *chuyển động ngang* đưa tới tạo thành đảo phách (syncope), bởi vì lúc đó *quãng năm thứ hai này* coi như đã được chuẩn bị hoặc báo trước (anticipée). Nhưng, đầu vậy, việc chuẩn bị này cũng phải được thực hiện *đầy đủ*.

Quãng năm được chuẩn bị hoặc báo trước
do chuyển động ngang tạo ra đảo phách

ĐƯỢC PHÉP

Quãng năm được báo trước
nhưng chuẩn bị khg đầy đủ

XẤU



225. *Quãng tám được báo trước, khá hơn quãng năm, chỉ đòi hỏi sự chuẩn bị tương đối (préparation relative).*

**QUẢNG TÁM ĐƯỢC BÁO TRƯỚC VỚI CHUẨN BỊ ĐẦY ĐỦ
ĐƯỢC PHÉP**



TRAO ĐỔI CÁC NỐT NHẠC VỚI GIÁ TRỊ NGẮN dẫn đến quãng tám
(Échange de Notes en Valeurs Brèves aboutissant à l'octave)

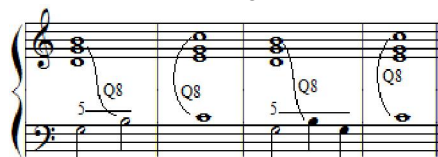
226. Nếu, sau việc trao đổi các nốt nhạc với giá trị ngắn, người ta dẫn đến *quãng tám* bởi *chuyển động cùng chiều*, điều đó giá trị bằng với hai quãng tám liên tiếp. Như thế, phải tránh.



227. *Một số thay đổi vị thế trong một bè thường cần phải làm như thế trong một bè khác.*

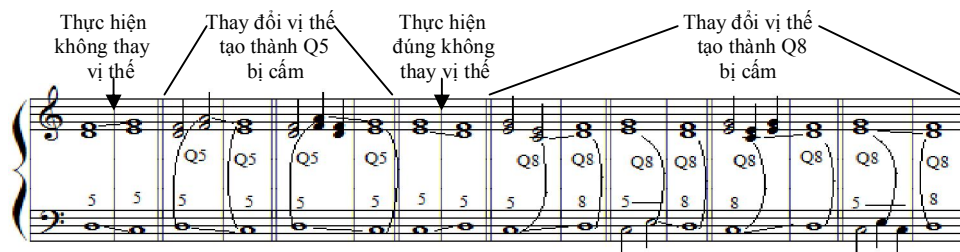
Như thế, trong các ví dụ trên đây, *bè trên* không thể giữ *vị thế ban đầu* trong suốt độ dài của *toàn bộ ô nhịp thứ nhất* bởi vì như thế sẽ kết quả thành *hai quãng tám liên tục* với *bè trầm*.

XẤU



VỀ CÁC QUẢNG TÁM VÀ QUẢNG NĂM có thể kết quả thành các thay đổi vị thế
(Des Octaves et des Quintes qui peuvent résulter des changements de position)

228. Nếu việc thay đổi vị thế đôi khi *sửa chữa* một số lỗi thực hiện nào đó, đôi khi cũng *dẫn đến các lỗi đó*.



QUẢNG NĂM VÀ QUẢNG TÁM ĐƯỢC PHÉP

quãng thứ nhất chỉ chiếm vị thế trung gian không quan trọng

(Quints et Octaves Permisses, la 1^{re} n'occupant qu'une position intermédiaire sans importance)

229. Các *vị thế trung gian* của một *hợp âm* gây lại càng kém quan trọng dưới quan điểm thực hiện đúng nếu chúng rơi vào phần *yếu hơn* của ô nhịp hoặc của phách. Vì thế, *hai quãng năm* hoặc *hai quãng tám* như các quãng trong ví dụ dưới đây đều có thể *được tha thứ*, quãng thứ nhất chỉ chiếm giữ một vị thế trung gian chẳng quan trọng gì.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with specific fretting and fingering instructions written above the notes.

Staff 1 (Top):

- Measure 1: F#4 (fret 1), G#4 (fret 2), A4 (fret 3). Fingering: 1, 2, 3.
- Measure 2: Bb4 (fret 4), A4 (fret 3), G#4 (fret 2). Fingering: 4, 3, 2.
- Measure 3: F#4 (fret 1), G#4 (fret 2), A4 (fret 3). Fingering: 1, 2, 3.
- Measure 4: Bb4 (fret 4), A4 (fret 3), G#4 (fret 2). Fingering: 4, 3, 2.
- Measure 5: F#4 (fret 1), G#4 (fret 2), A4 (fret 3). Fingering: 1, 2, 3.
- Measure 6: Bb4 (fret 4), A4 (fret 3), G#4 (fret 2). Fingering: 4, 3, 2.
- Measure 7: F#4 (fret 1), G#4 (fret 2), A4 (fret 3). Fingering: 1, 2, 3.
- Measure 8: Bb4 (fret 4), A4 (fret 3), G#4 (fret 2). Fingering: 4, 3, 2.
- Measure 9: F#4 (fret 1), G#4 (fret 2), A4 (fret 3). Fingering: 1, 2, 3.
- Measure 10: Bb4 (fret 4), A4 (fret 3), G#4 (fret 2). Fingering: 4, 3, 2.
- Measure 11: F#4 (fret 1), G#4 (fret 2), A4 (fret 3). Fingering: 1, 2, 3.
- Measure 12: Bb4 (fret 4), A4 (fret 3), G#4 (fret 2). Fingering: 4, 3, 2.

Staff 2 (Bottom):

- Measure 1: F#4 (fret 1), G#4 (fret 2), A4 (fret 3). Fingering: 1, 2, 3.
- Measure 2: Bb4 (fret 4), A4 (fret 3), G#4 (fret 2). Fingering: 4, 3, 2.
- Measure 3: F#4 (fret 1), G#4 (fret 2), A4 (fret 3). Fingering: 1, 2, 3.
- Measure 4: Bb4 (fret 4), A4 (fret 3), G#4 (fret 2). Fingering: 4, 3, 2.
- Measure 5: F#4 (fret 1), G#4 (fret 2), A4 (fret 3). Fingering: 1, 2, 3.
- Measure 6: Bb4 (fret 4), A4 (fret 3), G#4 (fret 2). Fingering: 4, 3, 2.
- Measure 7: F#4 (fret 1), G#4 (fret 2), A4 (fret 3). Fingering: 1, 2, 3.
- Measure 8: Bb4 (fret 4), A4 (fret 3), G#4 (fret 2). Fingering: 4, 3, 2.
- Measure 9: F#4 (fret 1), G#4 (fret 2), A4 (fret 3). Fingering: 1, 2, 3.
- Measure 10: Bb4 (fret 4), A4 (fret 3), G#4 (fret 2). Fingering: 4, 3, 2.
- Measure 11: F#4 (fret 1), G#4 (fret 2), A4 (fret 3). Fingering: 1, 2, 3.
- Measure 12: Bb4 (fret 4), A4 (fret 3), G#4 (fret 2). Fingering: 4, 3, 2.

CHƯƠNG 5

VỀ TIẾT TẤU

(Du Rythme))

XEM XÉT CHUNG

(Considérations Générales)

Thật khó thiết lập các qui luật rõ ràng về chủ đề *tiết tấu*. Người ta chỉ có thể đưa ra cho vấn đề này các *khái niệm chung chung* (notions générales) *chẳng bao hàm điều gì tuyệt đối*.

Cho đến đây, các bài học mà người ta đã làm ra đều chỉ có các *tiết tấu* hết sức *đơn giản*, *chuyển động giai điệu* chỉ cần thiết trong mỗi bè cho việc thay đổi các hợp âm mà thôi. Các bài học đó thực ra chỉ là một loại đối âm (contrepont) *nốt đối nốt* (note-contre-note), *giá trị đối giá trị* (valeur pour valeur), chẳng cho thấy về phương diện tiết tấu bất cứ khó khăn nghiêm chỉnh nào.

Nhưng, trong các bài học sẽ có được từ giờ trở đi, một số đoạn nào đó sẽ có thể *gợi lên*, hoặc thậm chí *cần thiết* nhiều chuyển động hơn trong các bè; các tiết tấu của chúng đôi khi phức tạp hơn nhiều. Như thế thiết yếu phải có một cái nhìn bao quát về lí do có thể giúp chúng ta định đoạt đưa chuyển động vào bài học này hơn bài học khác, vào đoạn nhạc này hơn đoạn nhạc khác.

Cũng thiết yếu phải biết được các *hình thái tiết tấu* mà thường thường người ta phải tránh, vì *thô tục* (vulgaires) hoặc *vụng về* (gauches), *què quặt* (boiteuses) hoặc *lúng cúng* (heurtées).

QUI LUẬT

(Règles)

232. *Tiết tấu* phải, trong chừng mực có thể được, *tự nhiên* (naturel), *dễ dàng* (facile), *duyên dáng* (élégant); nó cũng phải *hài hòa* (en harmonie) với bản chất chung của tác phẩm.

Nếu, giữa một câu đang chuyển động, người ta *đột ngột ngưng mọi chuyển động lại*, điều đó có thể xem ra *lạnh lùng* (froid); nếu ngược lại, trong một câu với tính chất *ng nghiêm chỉnh* (grave), *đơn sơ*, *thanh thản* (tranquille), người ta lập tức đưa vào một *tiết tấu nhảy nhót* (rythme sautillant), tác động do đó sẽ *lố bịch* (grotesque) hoặc, ít nữa, *kì quặc* (étrange).

233. *Phách thứ nhất* của từng ô nhịp phải được *nhấn mạnh* (marqué), hoặc ở bè trầm hoặc ở bè cao, hoặc trong nhiều bè.

Phách thứ nhất nhấn mạnh ở

bè trầm bè 1 các bè



234. Nếu người ta nhấn mạnh một phách *yếu*, phách *mạnh* kế tiếp cũng phải được nhấn mạnh.

XẤU

TỐT

Phách 2 nhấn, phách 3 không, phách 2 và 3 đều nhấn.



Nhưng *nhấn mạnh* vào phách *mạnh* không đòi buộc phải *nhấn mạnh* vào phách yếu kế tiếp.

TỐT

Phách 1 và 3 nhấn; phách 4 không



235. Nếu trong một ô nhịp *ba phách*, phách 2 được *nhấn mạnh*, thường cũng phải nhấn ở phách 3, trừ phi có một dự định trước có thể tha thứ được.

XẤU
Phách 2 nhấn, phách 3 không

TỐT
Phách 2 và 3 đều nhấn

Nhưng, nhấn mạnh vào phách 1 và phách 3 sẽ không kéo theo phách 2, phách này sẽ là *phách yếu nhất trong cả ba*.

TỐT
Phách 1 và 3 nhấn; phách 2 không

236. Trong một chuyển động *chậm*, người ta nhấn mạnh phần lớn các phách, và thậm chí thường khi, *một nửa*, hoặc *một phần ba* của phách, trong bè này hoặc bè kia.

Tất cả các phách đều nhấn
Andante

Nhấn từng nửa phách

237. Trong một chuyển động *nhANH*, việc nhấn mạnh từng phách là kém cần thiết, và càng đầy đủ lí do kém cần thiết hơn không phải nhấn mạnh các phần yếu của phách.

CHẤP NHẬN ĐƯỢC
Tất cả các phách đều không nhấn
Allegro

238. Khi trong bè đã cho sẵn có một *nốt chấm* (note pointée) với giá trị dài hơn một phách, tốt hơn có một bè *nhấn mạnh* vào phách trên đó nốt chấm kéo dài, trừ phi đó là chuyển động *nhANH*.

Phách 2 và 4 bè 1 nhấn,
bè 2 không

Phách 2 và 4 các bè trên
nhấn, bè 2 không

Phách 2 và 4 bè 2 nhấn,
bè 1 không

242. Trên nguyên tắc, người ta không được tạo ra bất cứ *nhịp chỏi què quặt* (syncope boiteuse) nào. Chính theo nguyên tắc như thế mà người ta định ra mọi nhịp chỏi khi bè 1 của nó *ngắn hơn bè 2 quá nhiều*.

NHỊP CHỎI QUÈ QUẶT



(Các nhịp chỏi này còn tệ hại hơn các giá trị nốt nhạc được sử dụng đều quá ngắn và chuyển động lại quá nhanh.)

Nhưng, khi bè 1 của một *nhịp chỏi* có độ ngân dài, hoặc vì độ dài tương đối, hoặc vì độ chậm rãi của chuyển động, *nhịp chỏi* này có thể được chấp nhận bất chấp độ ngân quá dài của bè thứ hai của nó, bởi vì, trong trường hợp tương tự, độ ngân dài của nốt duy trì, trong khi làm quên đi sự tấn công của nốt nhạc, giảm nhẹ lỗi mất cân bằng mà nhịp chỏi này tạo ra nếu người ta cho chúng giá trị ngắn hoặc trong một chuyển động nhanh.

CHẤP NHẬN ĐƯỢC



243. Một vài *nhịp chỏi què quặt* cũng chấp nhận được trong một chuyển động nhanh, khi *định sẵn trước* (parti pris). *Tiết tấu nhịp ba* (rythme ternaire) là tiết tấu tốt nhất cho thể loại nhịp chỏi này.

CHẤP NHẬN ĐƯỢC



244. Nhấn mạnh *hai lần liên tiếp*, từ phách yếu qua phách mạnh, cùng một nốt nhạc mà giá trị của nốt thứ hai dài hơn nốt thứ nhất (thể loại nhịp chỏi què quặt không có nối kết) đôi khi là một điều thiếu thanh lịch (manque d'élégance).

TIẾT TẤU THÔ LẬU VÀ NHẠT NHỀ (vulgaires et plats)



245. Tuy nhiên, khi *nốt nhạc ngắn* có tính chất của sự *chuyển giọng nhẹ nhàng* (port de voix) hoặc *âm báo sớm trực tiếp* (anticipation directe) (xem số 1209) *hình thái tiết tấu* này không thiếu duyên dáng và rõ nét (n'est pas dépourvue de grâce et de distinction). (Để sử dụng thể loại tiết tấu này, quan trọng là cần để ý đến thẩm mỹ (consulter le goût).

TÓT



BÀI TẬP

Thực hiện các bài học sau đây với 4 bè, thực hành trong đó, đúng lúc đúng thời, các thay đổi vị trí trong một hoặc nhiều bè trên, theo các nguyên tắc đã được trình bày trong hai chương trước. (Thực hiện nhấn mạnh tất cả các phách trong các bài học).

The musical score is written for a single bass staff and is divided into three systems, each consisting of two staves. The first system is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The second system is in D major (two sharps) and 3/4 time. The third system is in C major (no sharps or flats) and 3/4 time. The music features a variety of chords and melodic lines, with numerous fingerings (e.g., 5, 6, 4, 5) and slurs indicating a complex harmonic and melodic structure. The piece concludes with a double bar line.

(CÒN TIẾP TỪ CHƯƠNG 6 TRỞ ĐI)

LUẬN GIẢI TOÀN BỘ HÒA ÂM

CỦA

EMILE DURAND

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

THU AN Trần Hữu Thuần dịch

(Ngày 26 tháng 02 năm 2014 bắt đầu)

ĐÍNH CHÍNH:

*Xin đính chính một lỗi đánh máy trong phần I, chương 1 đến 5, trang 36/84, tiêu đề “BỎ BÓT CÁC NỐT TRONG HỢP ÂM BA **NỐT** NỀN” trước số 101, xin sửa lại thành “BỎ BÓT CÁC NỐT TRONG HỢP ÂM BA **ÂM** NỀN,” thay BA NỐT bằng BA ÂM.*

Xin thành thực cáo lỗi.

Thu An Trần Hữu Thuần.

CHƯƠNG 6

VỀ CÂU, CHI CÂU, VÀ KẾT THÚC (Des Phrases, des Membres de Phrase, et de Cadences)

246. Một *câu nhạc* (Phrase musicale) là một chuỗi giai điệu hoặc hòa âm có một ý nghĩa hoàn tất hoặc ít hoặc nhiều, và chấm dứt ở một ngưng nghỉ (repos) với một *kết* (cadence) ít nhiều trọn vẹn.

Một câu có thể gồm nhiều *chi câu* (membres de phrases).

247. Các *câu cân phương* (phrases carrées) là các câu mà số lượng các *ô nhịp* chia chẵn cho *bốn* như trong ví dụ sau đây; loại câu này thường dùng nhất.

248. *Chấm dứt* (terminaison) của một câu hoặc một chi câu là *nữ* (féminine) khi xảy ra trên một *phách yếu*; (*) (Xem ô nhịp 4 và 12 của ví dụ trên.)

Nó là *nam* (masculine) khi xảy ra trên phách 1 của ô nhịp; (**) (Xem kết thúc các chi câu 2, 4, và 5 của ví dụ trên.)

(*) Cũng có thể xảy ra trên phách 1 của ô nhịp cuối cùng khi *điểm nhấn chính* (accentuation principale) được đưa vào phách tương ứng của ô nhịp trước đó (xem ví dụ cuối cùng của số 309).

(**) Nhưng với một vài *tiết tấu hẹp* (rythmes serrés), *kết nam* có thể xảy ra trên một phách không phải là phách 1, nói ví dụ, trên phách 3 (tương đối *mạnh*) của một ô nhịp 4 phách (xem các ví dụ của số 266).

KẾT THÚC (Cadences)

249. Người ta gọi là *kết thúc* (cadence) sự chấm dứt của một câu hoặc một chi câu.

Chính kết thúc tạo thành *ranh giới* (démarcation) giữa hai câu hoặc hai chi câu.

Người ta đếm được *sáu loại kết thúc* như sau:

1) Kết thúc *hoàn toàn* (cadence parfaite); 2) Kết thúc *không hoàn toàn* (cadence imparfaite); 3) Kết thúc *gãy* (cadence rompue); 4) Kết thúc *ở nốt át âm* (cadence à la dominante); 5) Kết thúc *chéo* (cadence plagale); 6) Kết thúc *lánh* (cadence évitée) (Loại sau cùng này sẽ được bàn đến sau).

250. Chính các *chuyển động của bè trầm* định ra một cách chính xác các loại *kết thúc khác nhau*. Giai điệu thường không đủ để định ra như thế. Quả thực, trong các ví dụ mà chúng tôi đưa ra dưới đây về ba cách kết thúc *hoàn toàn*, *không hoàn toàn*, và *gãy*, bè chính như nhau nhưng các kết thúc đều khác nhau.

251. *Tất cả các kết thúc* đều có thể dùng vào việc *ngưng nghỉ tạm thời* (repos momentané) hoặc để tạo ra một *ranh giới* giữa hai câu hoặc hai chi câu.

Kết thúc *hoàn toàn* và kết thúc *chéo* là hai cách *duy nhất* có thể dùng làm *kết luận* (conclusion) cho một tác phẩm âm nhạc.

VỀ KẾT THÚC HOÀN TOÀN (De Cadence Parfaite)

252. *Kết thúc hoàn toàn* là kết thúc tiến hành từ *nốt át âm đến nốt chủ âm*, một trong hai nốt nhạc đó chứa đựng *hợp âm đầy đủ* (accord parfait).

KẾT THÚC HOÀN TOÀN
Do trưởng La thứ

Át âm Chủ âm Át âm Chủ âm

VỀ KẾT THÚC KHÔNG HOÀN TOÀN (De Cadence Imparfaite)

253. *Kết thúc không hoàn toàn* là kết thúc xảy ra khi *hợp âm đầy đủ* của *nốt át âm* (dominante) được *hợp âm quãng sáu* (accord de sixte) của *nốt trung âm* (médiate) theo sau.

KẾT THÚC KHÔNG HOÀN TOÀN
Do trưởng La thứ

Át âm Trung âm Át âm Trung âm

GHI CHÚ: Nói cho cùng, *kết thúc* này cũng gồm các *hợp âm y như kết thúc hoàn toàn* vì *hợp âm quãng sáu* của *nốt trung âm* chẳng gì khác hơn là *hợp âm đầy đủ* của *nốt chủ âm* ở thể đảo 1. Nhưng, tình trạng đảo của *hợp âm* này làm yếu đi rất nhiều tác động của *kết thúc*, vì thế nó là *không hoàn toàn* và không thể dùng như là *kết luận* của một bản nhạc.

VỀ KẾT THÚC GÃY (De Cadence Rompue)

254. *Kết thúc gãy* là kết thúc mà *bè trầm* tiến hành từ *nốt át âm* đến *nốt thượng át âm* (sus-dominante), một trong hai *nốt nhạc* đó chứa đựng *hợp âm đầy đủ*.

KẾT THÚC GÃY
Do trưởng La thứ

Át âm Thượng át Át âm Thượng át

NHẬN XÉT: Trong cách *kết thúc* này, khi thay *hợp âm bậc 6* bằng *hợp âm chủ* mà xem ra như được *nốt át âm* mời gọi, người ta *làm gãy* (brise) ý nghĩa âm nhạc một cách bất ngờ, từ đó cách *kết thúc* này có tên gọi là *kết thúc gãy*.

VỀ KẾT THÚC Ở NỐT ÁT ÂM HOẶC NỬA KẾT THÚC (De la Cadence à la Dominante ou Demi-Cadence)

255. *Kết thúc ở nốt át âm* là cách chấm dứt với *nốt át âm* (dominante) có chứa đựng *hợp âm đầy đủ* bất kể *hợp âm* đi trước nó là gì (xem ví dụ số 247, ô nhịp thứ 4).

KẾT THÚC BẰNG NỐT ÁT ÂM
Do trưởng La thứ

Át âm Át âm

VỀ KẾT THÚC CHÉO (De la Cadence Plagale)

256. *Kết thúc chéo* là kết thúc mà *bè trầm* tiến hành từ *nốt hạ át âm* (sous-dominante) đến *nốt chủ âm*, một trong hai nốt chứa đựng *hợp âm đầy đủ*.



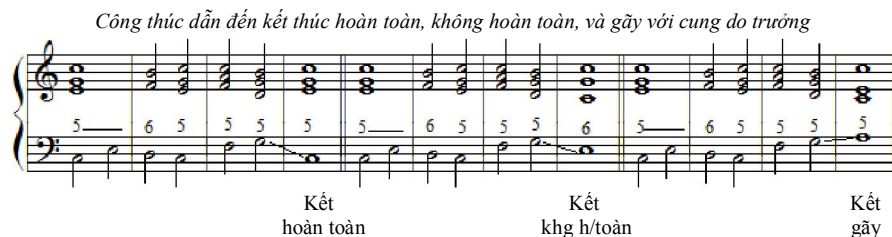
NHẬN XÉT: *Kết thúc chéo* thường xảy ra theo sau *kết thúc hoàn toàn*, và như để *xác nhận* bản nhạc đã kết thúc rồi với *kết thúc hoàn toàn* đó. Trong trường hợp này, *kết thúc chéo* là một thể loại *Coda* thêm vào bản nhạc (xem kết thúc của ví dụ số 247).

GHI CHÚ của người dịch: *Kết thúc chéo* (Cadence Plagale) có người gọi bằng tên “*Kết thúc Giáo đường*” mà chúng tôi không biết do đâu mà có, có lẽ do cách kết này thường được Nhạc Bình ca dùng vào công thức kết viết cho “AMEN” (Xin xem bản dịch “*Bài học về Nhạc Bình ca Greogorio*” và bài viết “*Nhạc Bình ca Greogorio*” cũng của chúng tôi đã phổ biến trước đây trên các trang mạng “*catruong.com*,” “*Thư viện Âm nhạc*,” và “*Cựu Chúng sinh Huế*.”

VỀ CÔNG THỨC KẾT (Des Formules de Cadence)

257. Người ta gọi là *công thức kết* (formules de cadence) các nhóm hợp âm nào đó, được công nhận dùng vào việc này, thường đi trước các kết thúc đúng cách (cadences proprement dites).

Cùng một công thức có thể dẫn đến các kết thúc khác nhau.



Cùng một kết thúc có thể có các công thức khác nhau đi trước.



VỀ KẾT THÚC TRÌ HOÃN (De la Cadence Suspense)

258. Khi trì hoãn kết luận của một câu bằng cách *lặp lại nhiều lần liên tiếp* một công thức kết thúc nào đó, người ta có được *kết thúc trì hoãn* (cadence suspense).

KẾT THỨC TRÌ HOÀN

Cung do trưởng *Cung La thứ*

Kết khg h/toàn Kết khg h/toàn Kết khg h/toàn Kết hoàn toàn Kết gãy Kết gãy Kết hoàn toàn

THỰC HIỆN HÒA ÂM TRONG CÁC KẾT THỨC (Réalisation de l'Harmonie dans les Cadences)

259. *Kết thúc hoàn toàn* luôn luôn được tiêu biểu rõ rệt nhất khi bè 1, cũng như bè trầm, *kết thúc với nốt chủ âm* (xem kết thúc của các ví dụ trước có chứa đựng loại kết thúc này).

Mọi cách phân bố khác ở bè cao đều làm cho kết thúc yếu đi ít nhiều và đôi khi còn làm cho nó *gần như không hoàn toàn*.

KẾT THỨC LÀM CHO GẦN NHƯ KHÔNG HOÀN TOÀN
bởi việc phân bố ở bè cao

Do trưởng La thứ

260. Như thế, trong kết hoàn toàn *dùng làm kết luận cho một bản nhạc*, người ta phải đặt chủ âm ở bè 1 cũng như ở bè trầm. Trong trường hợp đó, người ta khoan thứ, *giữa hai bè cực*, không chỉ quãng tám cùng chiều do nửa cung đi lên dẫn đến bè trên cùng mà còn quãng tám kết quả từ chuyển động đi xuống đến quãng hai trưởng.

Người ta cắt bỏ *nốt quãng năm của hợp âm chủ* và gập ba nốt trầm khi viết bốn bè.

QUẢNG TÁM TRỰC TIẾP ĐƯỢC PHÉP

V I V I

261. Trong việc thực hiện các kết thúc *hoàn toàn*, *không hoàn toàn*, và *gãy*, thường cần phải cho *nốt cảm âm*, nốt quãng ba của át âm, đi lên nốt chủ âm, (xem tất cả các ví dụ trước).

262. Tuy nhiên, đôi khi để tạo *cảm giác chưa hoàn tất* cho giai điệu, nốt cảm âm đi lên một *quãng bốn* trong *kết hoàn toàn* (*) và một *quãng sáu* trong *kết không hoàn toàn*.

(*) Kết thúc này trở nên như *không hoàn toàn* (số 259).

Cảm âm *Cảm âm*

Kết hoàn toàn Kết không hoàn toàn

263. Trong các *công thức kết*, người ta viết hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* mà *không chuẩn bị* gì cả. Trong trường hợp đó, nó phải được đặt ở *phách tương đối mạnh*. (Tuy vậy, trong các ô nhịp ba phách, đôi khi người ta sử dụng ở phách thứ hai.) Hợp âm này được sử dụng như thế luôn luôn kêu gọi một *kết thúc lập tức* (cadence immédiate).

264. Người ta có thể đi đến cuối cùng bằng *chuyển động cùng chiều đi xuống* đến hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* của *nốt át âm*, với điều kiện tiến hành với *bậc liền* của các bè trên.

HỢP ÂM QUĂNG BỐN VÀ QUĂNG SÁU CỦA NỐT ÁT ÂM

tân công không chuẩn bị và với chuyển động cùng chiều

C/dg cg/chiều C/dg cg/chiều



Do trưởng La thứ

265. Cũng vậy, người ta có thể, bằng chuyển động cùng chiều, hoặc đi lên hoặc đi xuống, đi đến *hợp âm quăng bốn* và *quăng sáu* trước nốt át âm trong các công thức kết, với điều kiện tiến hành với *bậc liền đến bè 1*.

266. Người ta đã biết rằng được phép *gấp đôi ở bè trên* nốt trầm của hợp âm quăng sáu, *bậc 4* của cấp 1. Cách riêng trong các *công thức kết* mà qui luật này được áp dụng, ngoài ra, nốt nhạc được gấp đôi này có thể đi xuống quãng hai, quãng ba, quãng bốn, hoặc quãng năm để tạo ra một chuyển động ngược chiều với bè trầm.

HỢP ÂM QUĂNG SÁU CỦA BẬC 4

được chuyển động cùng chiều dẫn đến

Nốt trầm

gấp đôi



Do trưởng La thứ

267. Người ta khoan thứ (tolère) quãng năm cùng chiều ở hợp âm át âm do chuyển động đi xuống dẫn từ nốt quãng ba thứ đến bè trên, nốt trầm đi xuống quãng năm, từ bậc 2 đến bậc 5; hoặc còn hơn nữa, nhưng rất họa hiem, khi ở bè trầm, bậc 6 thứ đi đến cùng với hợp âm át âm.

KHOAN THỨ

Q5 cùng chiều

Q5 cg/chiều

Q5 cg/chiều



Do trưởng La thứ

268. Trong hợp âm chấm dứt các kết thúc *hoàn toàn*, *không hoàn toàn* và *gãy*, người ta khoan thứ *nốt đồng giọng* (unisson) của *nốt chủ âm* giữa hai bè kề cận (contigües) nào đó.

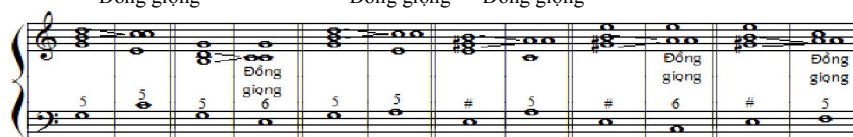
Người ta chỉ được tạo ra *nốt đồng giọng* này giữa **hai** trong *các bè trên* với điều kiện đi đến đó bằng một *chuyển động ngược chiều* và *bậc liền* ở cả hai bè.

KHOAN THỨ

Đồng giọng

Đồng giọng

Đồng giọng



Kết h/toàn

Kết khg
h/toàn

Kết gãy

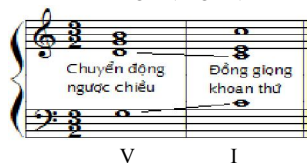
Kết h/toàn

Kết khg
h/toàn

Kết gãy

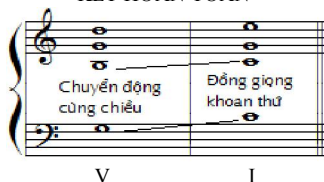
269. Trong ba cách kết thúc, kết thúc hoàn toàn là cách *duy nhất* có thể dẫn đến *đồng giọng* ở *hợp âm chủ* giữa *bè trầm* đi lên *quăng bốn* và *bè liền* ngay bên trên nó. Bè này phải đi đến đồng giọng chỉ với *bậc liền*, và, trong chừng mực có thể được, với *chuyển động ngược chiều*.

KẾT HOÀN TOÀN



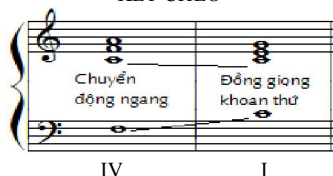
270. Tuy nhiên, người ta khoan thứ nốt đồng giọng này với *chuyển động cùng chiều* khi bè liên trên bè trầm đi lên *nửa cung*.

KẾT HOÀN TOÀN



271. *Đồng giọng của hợp âm chủ* cũng còn được *dung thứ* trong *kết chéo* (cadence plagale) giữa hai bè dưới, nhưng chỉ với *chuyển động ngang*.

KẾT CHÉO



272. Trong các công thức kết, người ta có thể tạo ra *đồng giọng* của nốt át âm giữa *hai bè dưới* với điều kiện nốt đồng giọng đó được dẫn đến với chuyển động *ngang* hoặc chuyển động *ngược chiều* và *liền bậc*.

ĐỒNG GIỌNG NỐT ÁT ÂM, ĐƯỢC PHÉP GIỮA HAI BÈ DƯỚI



BÀI TẬP

Chấm dứt các công thức dưới đây bằng cách thêm vào các *hợp âm* làm thành các *kết thúc* được chỉ định. Xon công việc này, thực hiện thành bốn bè.

Cùng công thức, cung La thứ



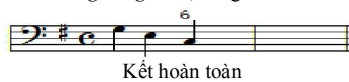
Cùng công thức, cung Si thứ



Cùng công thức, cung Do # thứ



Cùng công thức, cung Mi thứ

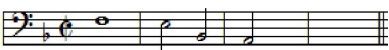


Cùng công thức, cung Fa # thứ



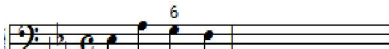
Cùng công thức, cung Sol # thứ

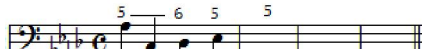


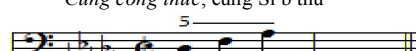
Cùng công thức, cung Re thứ

 Kết khg hoàn toàn

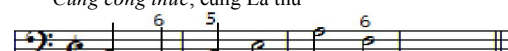
Cùng công thức, cung Sol thứ

 Kết gãy

Cùng công thức, cung Do thứ

 Kết ở át âm

Cùng công thức, cung Fa thứ

 Kết h/toàn Kết chéo

Cùng công thức, cung Si b thứ

 Kết gãy

Cùng công thức, cung La thứ

 Kết ở át âm

KẾT TRÌ HOÀN


 Kết khg h/toàn Kết khg h/toàn Kết h/toàn


 Kết gãy Kết gãy Kết h/toàn

VỀ HÌNH THỨC THAY ĐỔI CỦA MỘT SỐ CÁCH KẾT THỨC (Des Formes Variées de Certaines Cadences)

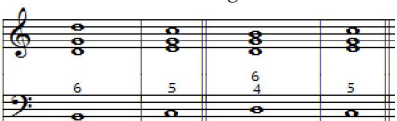
273. Cho đến đây, chúng tôi chỉ trình bày từng thể loại kết thúc dưới hình thái quen dùng nhất, *tiêu biểu* nhất, nói cách khác, chúng tôi chỉ đưa ra các cách *kết thúc tiêu biểu* (cadences-types).
 Nhưng phần lớn chúng có thể khoác một hình thái khác.

VỀ KẾT THỨC HOÀN TOÀN VÀ KHÔNG HOÀN TOÀN (Des Cadences Parfaite et Imparfaite)

274. Riêng nó, *kết thúc hoàn toàn* không thể bị biến hóa mà không mất đi năng lực, tính chất kết luận của nó, điều sẽ làm cho nó ít nhiều trở nên *không hoàn toàn*.

Quả thực, nếu người ta *đảo ngược* hợp âm của *nốt át âm*, kết thúc sẽ bị yếu đi, và do đó *không còn là hoàn toàn nữa*.

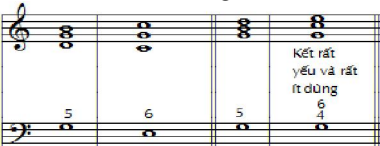
Do trưởng



Thẻ đảo 1 I Thẻ đảo 2 I
 của HẢ át của HẢ át

Nếu chính là hợp âm chủ mà người ta đảo ngược, kết thúc còn trở thành *không hoàn toàn* nhiều hơn nữa.

Do trưởng



V Thẻ đảo 1 V Thẻ đảo 2 V
 của HẢ chủ của HẢ chủ

Kết rất yếu và rất ít dùng

275. Hậu quả là, người ta phải coi các kết thúc sau đây như là kết thúc *ít nhiều không hoàn toàn*, và không thích đáng để định ra một kết luận dứt khoát.

KẾT THÚC KHÔNG HOÀN TOÀN
cung Do trưởng

Đảo 1 Đảo 2
Hợp âm át ở thể đảo Hợp âm chủ ở thể đảo

276. Đây là các *kết thúc không hoàn toàn* khác trong đó hợp âm đầy đủ của nốt át âm bị thay thế bằng hợp âm *quãng năm giảm* của bậc 7 thể nền hoặc thể đảo.

KẾT THÚC KHÔNG HOÀN TOÀN
Do trưởng La thứ

VỀ KẾT THÚC GÃY (De la Cadence Rompue)

277. Người ta có thể tạo ra *kết thúc gãy* bằng cách thay thế hợp âm đầy đủ của nốt thượng át âm bằng nốt của bậc 4 hoặc của bậc 2 ở thể nền hoặc thể đảo 1.

Áp dụng cách kết thúc này giới hạn vào vài trường hợp rất hiếm.

KẾT THÚC GÃY
Do trưởng ()*

HẢ bậc 4 HẢ bậc 4 HẢ bậc 2
thể nền thể đảo 1 thể đảo 2

(*) Vị thế này làm giảm nhẹ rất nhiều sự cứng cỏi của vị trí tiếp theo nó: Nếu nốt cảm âm được đặt ở bậc 1, nó ngược lại chỉ gây thêm sự cứng cỏi chối tai.

(Cùng ví dụ với âm thể thứ)

278. *Âm thể trưởng* có thể vay mượn kết thúc gãy của *âm thể thứ*.

TỐT XẤU

Do trưởng Do thứ Do thứ Do trưởng

VỀ KẾT THÚC Ở NỐT ÁT ÂM VÀ NỬA KẾT THÚC

279. Trong các *kết nữ*, (terminaisons féminines), ngưng nghỉ trên hợp âm đầy đủ của nốt át âm rất thường được hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* đi trước, của cùng bậc.

Trong trường hợp tương tự, tự nhiên là *quãng bốn* đi xuống *quãng ba*, và *quãng sáu* xuống *quãng năm*.

KẾT Ở NỐT ÁT ÂM
Do trưởng La thứ

Kết nữ Kết nữ

Át âm Át âm

280. Hiếm khi nửa kết thúc (demi-cadence) xảy ra trên *thế đảo* của hợp âm của nốt át âm; tuy nhiên, ngưng nghỉ trên *thế đảo 1* là điều rất có thể thực hiện được (très practicable).

NỬA KẾT THỨC
Do trưởng La thứ

Thế đảo 1 của át âm Thế đảo 1 của át âm

NGƯNG NGHỈ TRÊN BẬC 4 TẠO THÀNH MỘT NỬA KẾT THỨC (Repos sur le 4^{me} Degré Produisant une Demi-Cadence)

281. Một ngưng nghỉ có thể xảy ra trên *hợp âm đầy đủ của bậc 4* có hợp âm chủ đi trước. Đó là một thể loại *nửa kết thúc*, với tác động rất tốt, và tuy vậy *ít được dùng*.

NỬA KẾT THỨC
Do trưởng La thứ

I IV I IV

VỀ KẾT THỨC CHÉO (De la Cadence Plagale)

282. *Kết thúc chéo* có thể thực hiện nhờ vào các *thế đảo* của hợp âm của nốt bậc 4 đi trước hợp âm chủ.

KẾT CHÉO
Do trưởng La thứ

Ít dùng Rất hay dùng

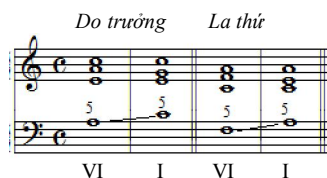
Đảo 1 I của bậc 4 Đảo 2 I của bậc 4

283. Trong kết thúc này, đôi khi *bậc 4* có thể chứa hợp âm *quãng sáu* thay vì hợp âm đầy đủ.

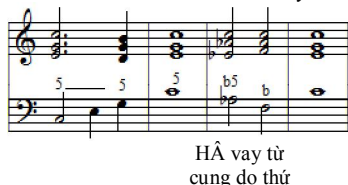
KẾT CHÉO
Do trưởng La thứ

IV I IV I

Bậc 6 có thể chứa *hợp âm đầy đủ* thay vì *hợp âm quãng sáu*.



284. Cuối cùng, các *hợp âm đầy đủ* của bậc 4 và bậc 6 có thể được *vay mượn từ âm thể thứ* bởi âm thể trưởng.



285. Đôi khi người ta *chấm dứt ở âm thể trưởng một kết chéo* đã khởi đầu với *âm thể thứ*; làm ngược lại không thể xảy ra vì quá cứng cỏi.

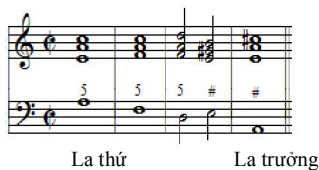


KẾT THÚC HOÀN TOÀN KHỞI ĐẦU VỚI ÂM THỂ THỨ VÀ CHẤM DỨT VỚI ÂM THỂ TRƯỞNG (Cadence Parfaite Commencée en Mineure et Achevée en Majeur)

286. *Chấm dứt một kết thúc hoàn toàn khởi đầu với âm thể thứ* đôi khi có thể được thực hiện với *hợp âm trưởng*(*).

(*) Trong cách *chấm dứt* này, cũng như trong phần lớn các cách *chấm dứt* xảy ra nhờ vào *kết chéo*, để có được tác động nhiều hơn, người ta thường *chấm dứt* với *nốt quãng ba* của *hợp âm chủ* ở bè trên hơn là *nốt nền* gấp đôi. (Xem ngoài ví dụ bên dưới, các số 283, 285, và 286, và *chấm dứt* của ví dụ số 247.)

KẾT THÚC HOÀN TOÀN



BÀI TẬP

Định ra bản chất của từng *cách kết thúc* trong các bài học sau đây rồi thực hiện các bài học đó với *ba* hoặc *bốn* bè tùy theo chỉ dẫn trước mỗi bài.

(Mỗi *chi câu* được định rõ bằng một *dấu huyền* và *chấm dứt* bằng một *kết thúc* ít nhiều rõ nét.)

BỐN BÈ



BỐN BÈ



BA BÈ

(B, C, S)

5 6 5 6 4 5 6 6 6 4 6 5 6 5

5 6 6 6 6 6 4 5 6 5 b5 4

4 bē

CHƯƠNG 7

VỀ HÀNH TRÌNH HÒA ÂM hoặc TIẾN TRÌNH HÒA ÂM

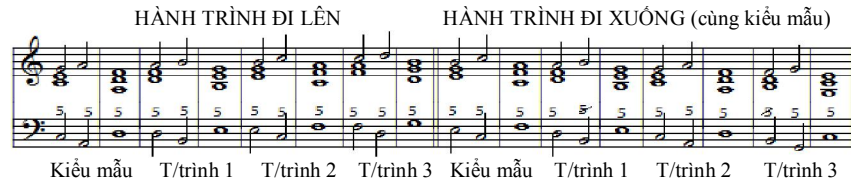
(Des Marches d'Harmonie ou Progressions Harmoniques)

287. Người ta gọi là *hành trình hòa âm* (marches d'harmonie) một *chuỗi đồng dạng các hợp âm* (suite uniforme d'accords) thiết lập trên một *nốt trầm* đi lên hoặc đi xuống *cân đối* (symétriquement) và *tiệm tiến* (progressivement).

288. Một hành trình có thể được sinh ra bởi việc *lặp lại cùng một hợp âm* (répétition d'un même accord) đặt trên các *bậc khác nhau* (divers degrés) tiếp theo nhau *một cách đồng dạng*.



289. Nó cũng có thể là kết quả của việc *lặp lại cân đối một nhóm hợp âm* (reproductions symétriques d'un groupe d'accords) lúc đó mang tên là *kiểu mẫu* (modèle). Các câu *lặp lại kiểu mẫu* được gọi tên là *tiến trình* (progressions). Nói chung, người ta có thể tạo ra một hành trình *đi lên* và một hành trình *đi xuống* với cùng một *kiểu mẫu*.



VỀ HÀNH TRÌNH MỘT CUNG HOẶC KHÔNG CHUYỂN CUNG

(Des Marches Unitoniques ou Non-Modulantes)

290. Hành trình hòa âm được sáng tác hoàn toàn trên một hợp âm thuộc về chỉ một *cung* (tonalité) được gọi là hành trình *một cung* (unitoniques—đơn cung) hoặc *không chuyển cung* (non-modulantes—không chuyển giọng).

Trong các hành trình này, *tính đồng dạng* (uniformité) của các tiến trình trong một lúc bị mất đi *tính chất riêng biệt* (caractère particulier) của chúng vào các bậc khác nhau của âm giai.

Đó chính là điều, cùng với các điều khác, cho phép sử dụng hợp âm *quãng sáu* ở bậc 1 và bậc 5, việc *gấp đôi nốt trầm* trong hợp âm *quãng năm giảm* của *nốt cảm âm* và *tính không giải quyết* (non-résolution) của nó ở chủ âm, cũng như tính *giải quyết đi lên* của *quãng năm giảm*. (Xem tiến trình 1 của hai hành trình trước đây và tiến trình 3 của hành trình hai trong các hành trình đó.) Điều này cũng còn cho phép loại bỏ nốt quãng năm của các bậc 3 và bậc 7, cũng như các bậc khác, trong việc thực hiện các hành trình đó với *ba bè*.

291. Nhưng *hợp âm cuối cùng* của hành trình lấy lại vai trò của nó; lúc đó, nó phải theo các qui luật đặc biệt dành cho nó.

THỰC HIỆN CÁC HÀNH TRÌNH HÒA ÂM

(Réalisation des Marches d'Harmonie)

292. Tính *cân đối* (symétrie) tiêu biểu cho *bè trầm* của một *hành trình hòa âm* cũng phải có mặt tương tự trong mỗi *bè* của các *bè trên*. Để có được tính *cân đối* này, việc thực hiện *kiểu mẫu* phải thế nào để có thể *tạo lại nó*, cách chính xác, trong *mỗi tiến trình* mà không vi phạm các qui luật chi phối chuỗi các hợp âm, cả về *giai điệu* cả về *hòa âm*.

293. Hơn nữa, sự bó buộc duy trì tính *cân đối chính xác nhất* trong tất cả các *bè* trong suốt chiều dài *một hành trình* cho phép sử dụng các *quãng giai điệu* nào đó cách ngoại lệ.

VÍ DỤ VỀ QUẢNG GIAI ĐIỆU được phép do ngoại lệ trong các hành trình

VỀ TIẾN TRÌNH KHÔNG BÌNH THƯỜNG (Des Progressions Irrégulières)

294. Đôi khi người ta bắt gặp *hành trình hòa âm nào đó* mà một tiến trình xảy ra với một bậc *quá cao* hoặc *quá thấp* để có thể có được *tính cân đối hoàn toàn*. Trong trường hợp đó, *hành trình là không bình thường* (irrégulière), và tất cả các bè cần thiết phải gồm có *cùng tính không bình thường thường đó*.

Tuy nhiên, trong chừng mực có thể được, người ta phải phân bố các hợp âm của tiến trình *được dẫn đến cách không bình thường* cũng các hợp âm như hợp âm của *kiểu mẫu* và của *các tiến trình bình thường*, điều đó làm cho sự không bình thường của tiến trình đó *bớt nhậy cảm*.

PHƯƠNG PHÁP PHẢI THEO ĐỂ THỰC HIỆN CÁC HÀNH TRÌNH (Méthode à Suivre pour Réaliser les Marches)

295. Trước hết, người ta viết các hợp âm bao gồm trong *kiểu mẫu*, *cộng thêm* hợp âm thứ nhất của tiến trình thứ nhất. Tiến trình này phải được phân bố *chính xác* như hợp âm thứ nhất của *kiểu mẫu*.

Thận trọng để không khởi đầu *quá cao* cho một hành trình đi lên, cũng không *quá thấp* cho một hành trình đi xuống, để có thể giữ vững trong *giới hạn* đã được vạch ra cho *âm vực* (étendue) của các bè khác nhau.

Làm xong việc đó, người ta bảo đảm không để lỗi lầm nào xảy ra trong chuỗi các hợp âm đầu tiên này và hành trình không chứa đựng điều gì không bình thường. Sau đó, người ta có thể, với hết sức thận trọng, *tiếp tục nét giai điệu* của từng bè trong tất cả các tiến trình.

296. Tuy vậy, cần phải tránh *quãng tám trực tiếp* giữa các bè cực, điều có thể xảy trong kiểu mẫu do *nửa cung đi lên* (điều này được phép) và kéo theo *các quãng tám cùng chiều khác* do chuyển động đi lên của *quãng hai trưởng* dần dần (điều cần phải tránh).

TỐT **XẤU**

Kiểu mẫu T/trình 1 T/trình 2

Trong một trường hợp tương tự với ví dụ trước, cần phải *biến hóa cách phân bố* một hoặc nhiều hợp âm của kiểu mẫu, thế nào để những gì có thể được *tạo lại* trong mỗi tiến trình mà không sinh ra lỗi nào.

CÙNG HÀNH TRÌNH VIẾT ĐÚNG

297. Nếu chuỗi của *hợp âm cuối cùng* của kiểu mẫu có sai lỗi so với *hợp âm thứ nhất* của tiến trình 1, chính do việc *thực hiện kiểu mẫu* đã không đúng với tính cân đối của hành trình, cần phải biến hóa hoặc thay đổi *một hoặc nhiều* hợp âm của *kiểu mẫu*.

XẤU **TỐT**

Kiểu mẫu T/trình 1 T/trình 2 Kiểu mẫu T/trình 1 T/trình 2

BÀI TẬP VỀ HÀNH TRÌNH HÒA ÂM

Trước hết thực hiện các hợp âm tạo thành *kiểu mẫu* của từng hành trình sau đây, nối kết *hợp âm cuối cùng* của *kiểu mẫu* với *hợp âm đầu tiên* của *tiến trình 1*.

Làm xong và sửa chữa việc này, hoà tất tất cả các hành trình đã khởi sự, bảo đảm không có không bình thường nào xảy ra.

(Mọi hành trình chỉ gồm có các hợp âm nên phải được viết thành 3 hoặc 4 bè.)

BA BÈ

BÓN BÈ

BA VÀ BÓN BÈ

CHƯƠNG 8

VỀ CHỌN LỰA CÁC HỢP ÂM (Du Choix des Accords)

XEM XÉT TỔNG QUÁT (Considérations Générales)

298. Với lí do lấp đầy một cung, từng bậc của một âm giai đều có *bản chất riêng biệt* của nó.

Tùy theo hòa âm mà người ta phụ họa, bản chất của một bậc sẽ *được tăng cường hoặc bị suy yếu*.

Vì thế, bậc 1 và bậc 5, *điểm ngưng nghỉ tuyệt vời nhất*, thường đòi hỏi nhất phải có *hợp âm đầy đủ*, hợp âm của ngưng nghỉ.

Ngược lại, nếu *hợp âm quãng sáu* được đặt vào các bậc này, nó sẽ làm suy yếu ý nghĩa và *ngược lại với mọi ngưng nghỉ*.

299. Nhưng bậc chiếm giữ nốt nhạc trong âm giai mà chúng ta muốn hòa âm không được là lí do duy nhất định đoạt việc chọn lựa hợp âm chúng ta áp dụng cho nó.

Các chuyển động của bè trầm theo quan điểm này có một ảnh hưởng đáng quan tâm.

300. Chính vì thế mà một *bè trầm* tiến hành với *bậc cách* có thể mang một *hợp âm nền* ở mỗi nốt nhạc, *ngay cả ở các bậc xấu*; và ngược lại, một *bè trầm* tiến hành với *bậc liền* lại có khả năng chỉ mang các *hợp âm quãng sáu*.

BÈ TRẦM TIẾN HÀNH HOÀN TOÀN VỚI BẬC CÁCH
và mang hợp âm nền ở mỗi nốt nhạc

BẬC CÁCH CHỈ MANG CÁC HỢP ÂM QUẢNG SÁU

301. Còn các cấu xét khác có thể ảnh hưởng trên việc chọn lựa một hợp âm, ví như *điểm* (point) của câu nhạc có *nốt nhạc* phải hòa âm, cũng như *bản chất* (nature) và *tình huống* (situation) của hợp âm đi trước và hợp âm phải theo sau *nốt nhạc* đó.

Lí do là hợp âm (A) *rất yếu về âm thể* không thích hợp để tạo ra *hành động kết thúc*, và do đó có vị trí tốt đẹp khi đặt *nằm giữa câu nhạc* hơn là ở cuối câu.

Người ta cũng sẽ nhận ra hợp âm (B) (*quãng bốn và quãng sáu* của nốt bậc 5 *không chuẩn bị*) đặt nằm ở cuối câu của ví dụ thứ nhất, *nơi nó dẫn kết thúc đến đúng lúc* (à propos), hơn là vào khởi đầu ví dụ thứ hai, nơi nó rơi *vụng về vào một phách yếu*, có vẻ đang mời gọi một kết thúc đến quá sớm.

Chi ra bậc 3 nền III III III

305. **GHI CHÚ:** Trong hợp âm nốt bậc 3 được sử dụng cách này, luôn luôn có một nốt nhạc (*nốt nền* hoặc *nốt quãng năm*) hiện diện với tất cả tính chất của *nốt thoát qua* (note de passage) hoặc của nốt hoa mỹ (appogiature) (Số 507 và 532). Nốt này thiết yếu phải là nốt *giai điệu* (mélodique) và có thể loại bỏ mà không làm hại gì đến hòa âm.

306. Hợp âm của *nốt quãng năm giảm* của *nốt bậc 7* của cả hai thể (cấp 3) chẳng hề được sử dụng ở *thể nền* hoặc *thể đảo 2* khi hòa âm *ba bè* và *khá hiếm hoi*, nhưng *thể đảo 1* rất *thường dùng*, bè 4 tiếp nhận nó dễ dàng hơn.

SỬ DỤNG HỢP ÂM NỐT BẬC 7 THỂ NỀN VÀ THỂ ĐẢO

VÍ DỤ Z

với ba bè với bốn bè

Chỉ ra bậc 7 nền VII VII VII VII VII

VỀ NỐT BÈ TRẦM MANG NHIỀU HỢP ÂM (Des Notes de Basse Portant Plusieurs Accords)

307. Nhiều hợp âm có thể tiếp theo nhau trên *cùng một nốt nhạc*, bất chấp *thứ bậc* của nó trong âm giai, khi *độ dài* của nốt nhạc đó *đầy đủ* và khi *tiết tấu* của bản nhạc cho phép hoặc đòi hỏi.

VÍ DỤ VỀ NHIỀU HỢP ÂM
tiếp theo nhau qua *từng bậc* của âm *thê trường*

I I II I III IV III IV

V VI VI VII VII IV V

HÒA ÂM HẸP, HÒA ÂM RỘNG (Harmonie Serrée, Harmonie Large)

308. Người ta hiểu *hòa âm hẹp* (harmonie serrée) là hòa âm xảy ra khi *thường xuyên thay đổi các hợp âm*, và *hòa âm rộng* (harmonie large) khi phần lớn các *hợp âm* có một *độ kéo* tương đối dài.

HÒA ÂM HẸP

HÒA ÂM RỘNG

309. Một số câu nhạc có thể đồng đều vừa là một hòa âm *hẹp* vừa là một hòa âm *rộng*.

BÈ TRẦM CÙNG BÈ TRẦM
với hòa âm *hẹp* với hòa âm *rộng*

Trong trường hợp tương tự, *trong hai cách hòa âm trên*, người ta phải áp dụng cách hòa âm nào tương quan tốt nhất với *tính chất* của bài học hoặc của bản nhạc.

310. Các nguyên tắc sẽ được trình bày sau đây đều áp dụng được cho vừa hòa âm *hẹp* vừa hòa âm *rộng*.

Ngày trước, hòa âm *rộng* bao gồm *thay đổi vị thế* ít hoặc nhiều trong suốt độ kéo dài của hợp âm hoặc phần lớn trong chúng, hoặc ở các bè trên, hoặc ở bè trầm, người ta chủ yếu quan tâm đến *trong tổng thể* từng hợp âm của các hợp âm gây, và *theo quan điểm chuỗi hợp âm*, chỉ chú ý đến *vị thế đầu tiên* và *cuối cùng*, các *vị thế ở giữa* chẳng gì quan trọng theo quan điểm này.

HÒA ÂM CHỖI NHỊP (Harmonie Syncopée)

311. Ngoại trừ các ngoại lệ họa hiếm phải có lý do chính đáng, người ta không được *chỗi nhịp hòa âm* một chút nào cả.

Nói cách khác, không được để một *hợp âm* khởi đầu ở một *phách yếu* hoặc tiếp vào *phách mạnh* theo sau, ngay cả khi thay vì kéo dài các nốt nhạc người ta tấn công nốt nhạc mới, hoặc duy trì cùng vị thế của hợp âm, hoặc thay đổi vị thế của nó.

Điểm yếu của một *hợp âm chỗi nhịp* cũng ngay cả không được sửa chữa cách đầy đủ bằng cách *thay đổi vị thế của bè trầm*, cho dẫu nó kết quả thành một *thay đổi thế của hợp âm*.

Nhưng, nếu có thay đổi vị thế đồng thời ở bè trầm và bè cao, người ta cũng đành chấp nhận được một hòa âm *chỗi nhịp*.

Xấu Xấu Ít xấu hơn Ít xấu hơn Chấp nhận được

Hòa âm chỗi Hòa âm chỗi Hòa âm chỗi Hòa âm chỗi Hòa âm chỗi

312. Một hợp âm khởi đầu ở *phách thứ nhất* của một ô nhịp có thể tiếp tục vào ô nhịp theo sau và ngay cả trong nhiều ô nhịp; điều đó không làm thành một hòa âm chỗi nhịp mà chỉ là một hòa âm *rộng* (harmonie large).

Trường hợp này không hề xuất hiện giữa các *hợp âm hẹp* mà chỉ trong các *công thức kết*, và chủ yếu trong *kết thúc cuối cùng*, nơi mà việc nói rộng hòa âm thường có tác động tốt. Đôi khi người ta cũng có thể, trong trường hợp tương tự, chấp nhận một hòa âm *chỗi nhịp*.

CÔNG THỨC KẾT HOÀN TOÀN

Hòa âm rộng

TRƯỜNG HỢP NGOẠI LỆ (Cas Exceptionnels)

313. Để có được một *kết nữ*, đôi khi người ta *trì hoãn* câu *kết luận* của một kết thúc bằng cách lặp lại trong *ô nhịp cuối cùng* của câu nhạc *hợp âm trước hợp âm cuối cùng* của công thức kết.

KẾT NỮ
tạo ra bằng cách *trì hoãn* hợp âm cuối

Kết toàn Kết ở át âm

Hòa âm chỗi Hòa âm chỗi

314. Ngược lại, trong một *kết nam*, người ta có thể *lấn trước* (anticiper) ở *hợp âm cuối cùng* bằng cách cho nghe trước trong ô nhịp trước ô nhịp cuối cùng của câu nhạc.

KẾT NAM
với *lấn trước* của hợp âm cuối

Kết ở át âm Kết gãy Kết chéo

Hòa âm chỗi Hòa âm chỗi Hòa âm chỗi

Cả hai trường hợp đều tạo ra một *hòa âm chỗi nhịp được phép*.

CHUỖI HOẶC NỐI TIẾP HỢP ÂM (Enchaînement ou Successions d'Accords)

NGUYÊN TẮC TỔNG QUÁT (Principes Généraux)

315. Nối tiếp hợp âm *tốt hơn rất nhiều* khi chúng chứa đựng *nhiều hợp âm cấp 1* và *ít hợp âm cấp 3*.

Các hợp âm cấp 2 đều chẳng chút nào làm hại đến tác động tốt của các hợp âm cấp 1 mà chúng liên kết với, nhưng, *việc quay lại chúng quá thường xuyên* làm cho âm thể (tonalité) trở nên không quyết đoán và hơn nữa còn có thể tạo ra cảm giác về một *âm thể khác*.

Câu giai điệu được phụ họa hợp âm hoàn toàn với hợp âm cấp 1, duy trì âm thể tốt	Cùng câu giai điệu, hợp âm cấp 2 liên kết với hợp âm cấp 1, âm thể khg quyết đoán	Cùng câu giai điệu, hợp âm cấp 2 quay lại quá thường, âm thể mơ hồ, khg định rõ
Bạc nền I V I V I V I V I V VI V I V VI V I IV II VI II VI II VI II		
HẢ cho cảm giác HẢ La thứ		

316. Các hợp âm *cấp 3* rất thông thường chỉ nằm ở các *phách yếu* (xem ô nhịp 1 và 5 của **Ví dụ Y**, và 3 ô nhịp đầu của **Ví dụ Z**, số 304).

Luật này bị *ngoại lệ* chỉ phối (ô nhịp 3 của **Ví dụ Y** và ô nhịp trước ô nhịp cuối cùng của **Ví dụ Z**).

317. Chú ý rằng các hợp âm cấp 3 thường có các hợp âm cấp 1 theo sau.

318. Các hợp âm có *một hoặc hai nốt chung* nối chung cung cấp các *chuỗi tốt*.

Từ một hợp âm *thứ* đến một hợp âm *trưởng*

Hợp âm trưởng Hợp âm trưởng Hợp âm trưởng

Nhưng khi *hợp âm thứ hai* của một chuỗi như vậy là một *hợp âm thứ* hoặc một *hợp âm quãng năm giảm*, thông thường nó được đặt ở *phách yếu*, như là *hợp âm trung gian* của hai hợp âm mà hai nốt nền theo nhau bằng *quãng bốn trên* hoặc *quãng năm dưới*.

Từ một hợp âm *trưởng* đến một hợp âm *thứ*
(hợp âm thứ 2 đặt ở *phách yếu*)

Hợp âm thứ Hợp âm thứ

Hợp âm trưởng Hợp âm thứ

I Phách yếu IV IV Phách yếu VII

322. Các chuỗi nối kết bằng *quãng hai trên* nối chung đều *tốt*.

Cần *ngoại trừ*: 1. Chuỗi từ bậc 2 đến bậc 3 của âm thể trưởng, chỉ được chấp nhận trong các *hành trình một cung*; 2. Chuỗi mà *bậc 3* âm thể thứ *như là nốt nền* là thành phần.

CHUỖI NỐI KẾT BẰNG QUẢNG HAI TRÊN

Do trưởng XÁU

VII I VI VII I V VI IV V III IV II III I II

Không thể thực hiện với thể thứ

Cùng ví dụ với âm thể thứ

323. Chuỗi duy nhất nối kết bằng *quãng hai dưới* luôn luôn *tốt* ở *thể nền* không với điều kiện nào chính là *bậc 6* đến *bậc 5* của cả hai âm thể.

CHUỖI NỐI KẾT BẰNG QUẢNG HAI DƯỚI

BẬC 6 ĐẾN BẬC 5

Do trưởng La thứ

VI V VI V

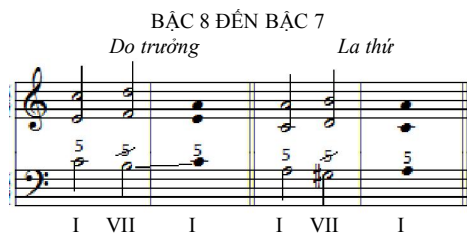
Chuỗi *bậc 5* đến *bậc 4* chỉ *tốt* trong các điều kiện đã qui định ở số 346.

BẬC 5 ĐẾN BẬC 4

Do trưởng La thứ

V IV V IV

Chuỗi bậc 8 đến bậc 7 đòi hỏi hợp âm chủ phải quay lại.

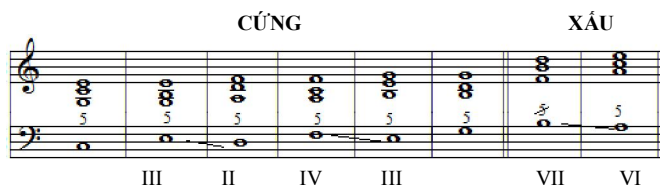


Chuỗi bậc 2 đến bậc 1, rất xấu ở âm thể thứ, ít dùng ở âm thể trưởng bên ngoài hành trình hoà âm.



Cuối cùng, các chuỗi hợp âm nền từ bậc 3 đến bậc 2 đều chỉ thực hiện được trong các hành trình một cung của thể trưởng, và ngay cả sử dụng cách này chúng cũng không vượt khỏi tính chất cứng cỏi (dureté).

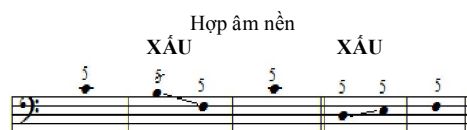
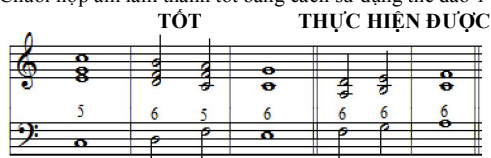
Về phân hợp âm từ bậc 7 đến bậc 6, tuyệt đối lúc nào cũng xấu.



VỀ THỂ ĐẢO MỘT TRONG CÁC CHUỖI HỢP ÂM (Du Premier Renversement dans les Enchaînements d'Accords)

324. It có chuỗi nào người ta không thể làm thành tốt hoặc ít nữa thực hiện được bằng cách đặt để, tùy trường hợp, một trong hai hoặc cả hai hợp âm ở thể đảo 1.

Chuỗi hợp âm làm thành tốt bằng cách sử dụng thể đảo 1



325. Chính vì thế mà tất cả mọi nối tiếp bằng quãng hai dưới (mà phần nhiều xấu ở thể nền) trở thành có thể được bằng hợp âm quãng sáu.





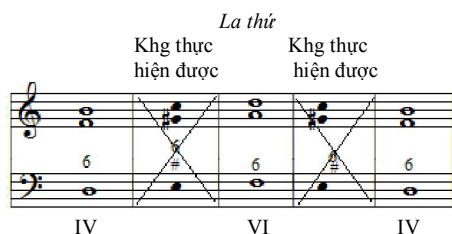
326. Tuy nhiên, cần chú ý rằng các *thể đảo 1* đặt trên *bậc 1* của cả hai thể và trên *bậc 5* của thể trưởng, nói chung, chỉ được sử dụng *cách chuyển tiếp* (transitoirement) trong mọi *loạt hợp âm quãng sáu*, hoặc đi lên, hoặc đi xuống.

Nói cách khác, đặt chúng giữa chuỗi tốt hơn đặt vào khởi đầu hoặc kết thúc.

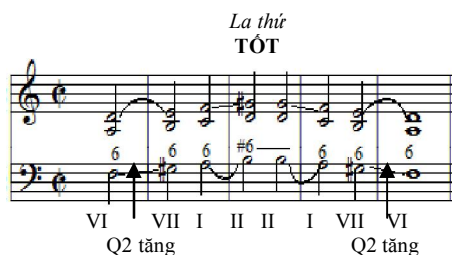


327. Thật khó có được *chuỗi dài các thể đảo 1* với *bậc liên* trong âm thể thứ *hình thức 1* (số 485).

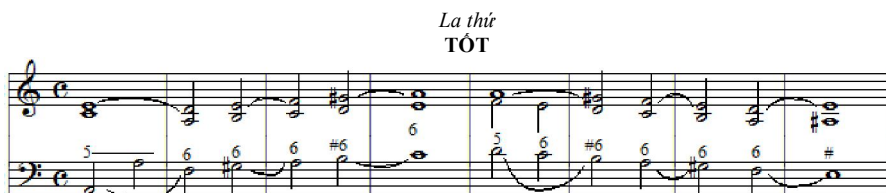
Quả thực, có *giải pháp về tính tiếp nối* (solution de continuité) giữa hòa âm quãng sáu của bậc 4 và của bậc 6 bằng sự vắng mặt thể đảo 1 trên bậc 3 của âm thể này. (Về sau người ta sẽ thấy khiếm khuyết này không có với âm giai thứ hình thức 2) (số 493).



328. Hơn nữa, chuỗi các hợp âm quãng sáu của *bậc 1* và *bậc 2*, của *bậc 6* và *bậc 7* của âm thể thứ *hình thức 1* có điều bất tiện luôn luôn tạo ra, trong một bề, khoảng cách giai điệu *quãng hai tăng*, khoảng cách thường là *có lỗi* (defectueux).



Nhưng, các chuỗi này đều *tốt* khi chúng cho phép một *điểm nhấn mạnh* (accentuation) nhưng được chỉ ra trong ví dụ dưới đây, bởi vì *điểm nhấn mạnh* này là biến mất đi *lỗi* (défectuosité) của khoảng cách *quãng hai tăng*, hai nốt tạo ra khoảng cách này không được nối kết với nhau.



VỀ THỂ ĐẢO 2 TRONG CÁC LIÊN KẾT HỢP ÂM (Du Second Renversement dans les Successions d'Accords)

329. Các hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* chỉ sẵn sàng trở nên các chuỗi tốt với một số lượng *khá hạn chế*.

Sự cần thiết phải *chuẩn bị* và *giải cứu quãng bốn* của thể đảo 2 của hợp âm đầy đủ không cho phép thực hiện hai lần liên nhau. Và lại, việc *liên kết hai quãng bốn đúng tính* với bè trầm trở nên *quá cứng cỏi* để không bị loại bỏ.

XẤU

Q4 không cứu	Q4 không chuẩn bị	Q4 không cứu	Q4 không đòi ch/bị	Q4 không cứu	Q4 không chuẩn bị	Q4 không đòi ch/bị
-----------------	----------------------	-----------------	-----------------------	-----------------	----------------------	-----------------------

V VI VI V V I I V

330. Nhưng hợp âm *quãng bốn tăng* và *quãng sáu* của *bậc 4* của cả hai âm thể đều có thể *liên kết* với hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* của *bậc 5*.

Do trưởng
TỐT

Hợp âm này đôi khi tự mình được đặt trước hợp âm *quãng bốn tăng* và *quãng sáu* của *bậc sáu thứ*.

La trưởng
TỐT

BÀI TẬP

Phân tích theo quan điểm *chuỗi hợp âm* các nốt trầm được đánh số của các bài 2, 3, 4, và 5 bên dưới, theo bài 1 phân tích mẫu bên trên:

BÀI 1

Chuỗi liên kết (với Q5 trên hoặc Q4 dưới) (với Q2 trên) (với Q5 dưới hoặc Q4 trên) (với Q2 dưới) (với Q5 trên hoặc Q4 dưới) (với Q3 hoặc Q6)

Bậc của nốt nền I V VI II I V

(trên) (dưới) (với Q2 trên) (với Q4 trên hoặc Q5 dưới) (với Q3 dưới hoặc Q6 trên) (với Q2 dưới) (với Q5 trên hoặc Q4 dưới) (với Q5 trên hoặc Q4 dưới)

VII I IV II I V I

BÀI 2

BÀI 3

BÀI 4

BÀI 5.

QUI LUẬT ĐẶC BIỆT
cho từng bậc của cả hai âm thể
(Règles Spéciales pour Chaque Degré des Deux Modes)

NÓT BẬC 1,
NÓT CHỦ ÂM (thuộc cấp 1)
điểm ngưng nghỉ tuyệt vời
(1^{er} Degré, Tonique (*de 1^{er} ordre*), point de repos par excellence)

331. Bậc 1 nói chung phải mang *hợp âm đầy đủ*.

Do trưởng

Cùng ví dụ với âm thể thứ

332. Khi duy trì *nốt chủ âm* (tenue de la tonique), người ta có thể sử dụng hợp âm quãng bốn và quãng sáu *trước* và *sau* hợp âm đầy đủ của *cùng bậc*. (*Hoán đổi* [permutation] *quãng tám* có giá trị như một *duy trì* [tenue].)

Do trưởng *La thứ*

333. Người ta có thể cho hợp âm *quãng sáu* của *bậc 2* hoặc của *bậc 7* theo sau hợp âm quãng bốn và quãng sáu này.

Do trưởng

I I ½ cung

334. Hợp âm *quãng sáu* của bậc 1, *yếu* theo *tác động âm thanh*, chỉ được sử dụng *đi trước* hoặc *theo sau* hợp âm đầy đủ cùng bậc, trừ phi nó là thành phần của một hành trình hòa âm.

NỐT BẬC 2 (Nốt thượng Chủ âm)
(2^{me} Degré [*Sus-Tonique*])

335. *Nốt thượng chủ âm*, bậc thuộc cấp 2, tùy trường hợp, chứa đựng hợp âm *quãng sáu*, hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu*, hoặc *hợp âm đầy đủ*, (ở âm thể thứ, hợp âm *quãng năm giảm*).

336. Người ta chỉ có thể sử dụng *hợp âm nền* của bậc 2 khi nó tiến tới nốt theo sau bằng *quãng cách* (intervalles disjoints), và nhất là khi nó *nhảy* từ *quãng bốn* hoặc *quãng năm*.

BẬC 2 VỚI QUÃNG CÁCH

337. Nhưng nếu nốt thượng chủ âm tiến đến nốt theo sau bằng *bậc liền*, nó chỉ được mang hợp âm *quãng sáu* hoặc hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu*; hợp âm sau cùng này, chỉ với trường hợp người ta có thể *chuẩn bị nốt quãng bốn* của nó, lúc đó nó sẽ là một *hợp âm thoáng qua* (accord de passage) (số 161).

BẬC 2 VỚI QUÃNG LIỀN

Do trưởng

Hợp âm Hợp âm
thoáng qua thoáng qua
(Cùng ví dụ với âm thể thứ)

338. Bậc 2, đi lên hoặc đi xuống từ *quãng ba* phải mang *hợp âm nền* hoặc *hợp âm quãng sáu*.

NỐT BẬC 3 (Nốt trung âm)
(3^{me} Degré [*Médiant*e])

339. Bậc 3 chỉ có thể dùng là *điểm ngưng nghỉ* với điều kiện mang *hợp âm quãng sáu* (kết không hoàn toàn số 253). Hợp âm này, thể đảo 1 của hợp âm chủ âm (thuộc cấp 1) cũng chính là *hợp âm duy nhất* thích hợp cho nốt trung âm trong phần lớn các trường hợp.

BẬC 3 MANG HỢP ÂM QUẢNG SÁU

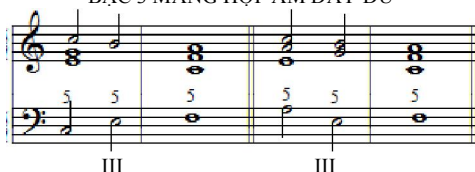
Do trưởng



Cùng ví dụ với âm thể thứ

340. Hợp âm đầy đủ của bậc 3 (thuộc cấp 3) chỉ được sử dụng, (bên ngoài hành trình hòa âm), với tính cách chuyển mạch (transitoirement), thông thường nhất trên một phách yếu, để đi đến bậc 4, như trong các trường hợp sau đây:

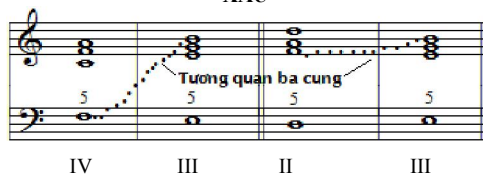
BẬC 3 MANG HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ



Nhớ lại rằng bậc 3 của âm giai thứ hình thức 1 không có hợp âm nền.

341. Hợp âm đầy đủ của nốt trung âm không bao giờ theo sau hợp âm của bậc 2 hoặc của bậc 4 vì lí do cứng cỏi của liên kết này tạo ra tương quan giả tạo về hợp âm ba cung (triton) (các số 51 và 52).

XÁU



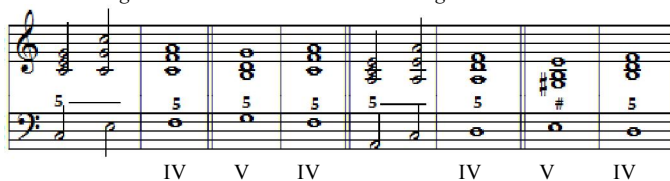
NÓT BẬC 4, NÓT HẠ ÁT ÂM (bậc thuộc cấp 1) (4^{me} Degré [*degré de 1^{er} ordre*])

342. Đôi khi bậc 4 có thể được dùng làm *diêm ngưng nghỉ*; lúc đó, gần như luôn luôn nó đòi hỏi *hợp âm đầy đủ*.

BẬC 4, ĐIỂM NGƯNG NGHỈ, MANG HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ

Do trưởng

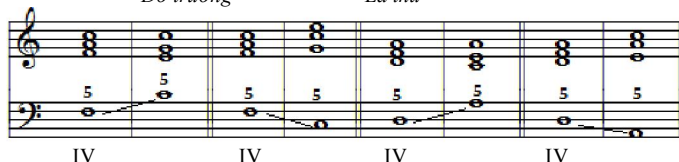
La trưởng



343. Cũng như vậy, gần như không ngoại lệ, chính *hợp âm đầy đủ* thích hợp với nó, khi nó tiến đến nốt kế tiếp bằng *bậc cách*, và nhất là bằng *quãng năm lên* hoặc *quãng bốn xuống*.

Do trưởng

La thứ



344. Nhưng nếu *nốt hạ át âm* đi lên hoặc đi xuống từ *quãng hai*, *quãng ba*, hoặc *quãng bốn*, nó gần như cũng vậy mang *hợp âm đầy đủ* hoặc *hợp âm quãng sáu*.

Cũng vậy, khi nó đi xuống từ quãng năm giảm, đến *nốt át âm*, nốt hạ át này đi lên nốt chủ âm.

BẬC 4 MANG HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ BẬC 4 MANG HỢP ÂM QUẢNG SÁU
Do trưởng

Cùng ví dụ với âm thể thứ

345. Hợp âm đầy đủ của bậc 4 nói chung không được theo sau hợp âm của nốt át âm, kiểu nối tiếp hợp âm tạo thành tương quan ba cung giả tạo (số 51 và 52).

XẤU

Do trưởng La thứ

346. Tuy nhiên, chuỗi này chấp nhận được, nhất là sau một *ngưng nghỉ* ở át âm, nếu người ta tránh đặt ở bè cao *nốt cảm âm* là nốt gây ra *tương quan ba cung* với nốt bậc 4, nốt trầm của hợp âm kế tiếp.

TỐT

Do trưởng La thứ

V IV V IV

Nghỉ ở Nghỉ ở

át âm át âm

347. Nếu hợp âm đầy đủ của bậc 4 rất hiếm khi đi trước hợp âm đầy đủ của nốt át âm lại không cùng tình trạng như thể ở thể đảo, hợp âm đầy đủ của bậc 4 đi trước hợp âm đầy đủ của bậc 5. Liên kết cuối cùng này của các hợp âm không mang tính cứng cỏi cho đến có *tương quan ba cung* giữa nốt nền của hợp âm thứ nhất và quãng ba của hợp âm thứ hai.

TỐT

Do trưởng

Tương quan 3 cung

IV IV

Cùng ví dụ với âm thể thứ

348. Nốt bậc 4 đi xuống nốt bậc 3 đôi khi có thể mang hợp âm *quãng bốn tăng* và *quãng sáu*, nhưng điều này chẳng trở ngại gì cả với ba bè.

Do trưởng La thứ

IV III IV III

NỐT BẬC 5, NỐT ÁT ÂM (*bậc thuộc cấp 1*)
một trong các điểm ngưng nghỉ tuyệt vời
 (5^{me} Degré, Dominante [*degré de 1^{er} ordre*], l'un des points de repos par excellence)

349. Nốt bậc 5 nói chung phải mang *hợp âm đầy đủ*.

BẬC 5 MANG HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ
Do trưởng

Cùng ví dụ với âm thể thứ

350. Hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* thường được dùng trên *nốt át âm*, khi đi trước hợp âm đầy đủ của cùng bậc, hợp âm thường đi trước chính nó.

Do trưởng *La thứ* *Do trưởng* *La thứ*

V V V V

351. Hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* của bậc 5 cũng còn có thể được hợp âm *quãng bốn tăng* và *quãng sáu* của bậc 4 theo sau.

Do trưởng *La thứ*

V IV V IV

352. Cuối cùng, người ta thường sử dụng nó như là *hợp âm thoát qua*, nhất là ôu âm thể trưởng (số 161).

Do trưởng *La thứ*

V V
Hợp âm Hợp âm
thoát qua thoát qua

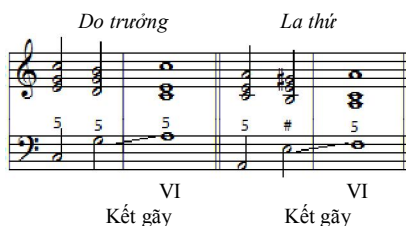
353. Người ta đã biết hợp âm *quãng sáu* của bậc 5 *không thể thực hiện được ở âm thể thứ*. Trong âm thể trưởng, hợp âm *quãng sáu* của *nốt át âm*, rất yếu về tính *tác động âm thanh*, rất ít được dùng, ngoại trừ trong các hành trình hòa âm. Ngoài trường hợp đó, người ta chỉ được sử dụng đi trước hoặc theo sau hợp âm đầy đủ của cùng bậc.

HỢP ÂM QUÃNG SÁU TRÊN NỐT BẬC 5

V V

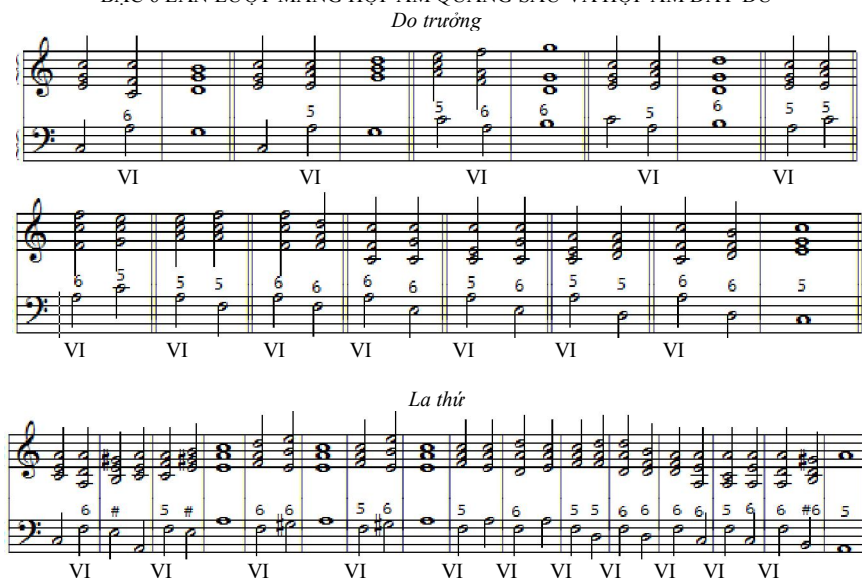
NỐT BẬC 6 (*Nốt thượng át âm*)
(6^{me} Degré [*Sus-dominante*])

354. *Nốt thượng át âm* (sus-dominante) (bậc của cấp 2) đôi khi có thể là *một nốt ngưng nghỉ*. Lúc đó, thường nhất nó đòi hỏi phải là *hợp âm đầy đủ*.

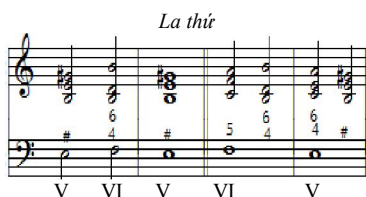


355. Khi nốt bậc 6 không được sử dụng như là *nốt ngưng nghỉ*, nó gần như luôn luôn phải mang *hợp âm quãng sáu* hoặc *hợp âm đầy đủ* trong phần lớn các trường hợp. Tuy nhiên, hợp âm *quãng sáu*, hợp âm *âm hưởng nhất*, khi ở thể đảo 1 của hợp âm đầy đủ của *nốt bậc 4* (của cấp 1), nói chung người ta phải chọn lựa nó, nhất là nếu *nốt thượng át âm* tiến đến nốt theo sau bằng *các bậc liền*.

BẬC 6 LẦN LƯỢT MANG HỢP ÂM QUẢNG SÁU VÀ HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ

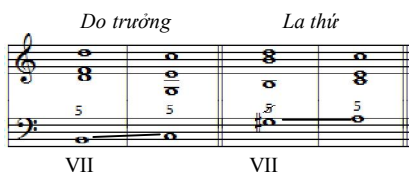


356. *Nốt bậc 6* của *âm thể thứ*, đi xuống bậc 5, đôi khi có thể, và chủ yếu ở *phách yếu*, mang *hợp âm quãng bốn tăng* và *quãng sáu* của nó.



NỐT BẬC 7, NỐT CẢM ÂM (*thuộc cấp 3*)
(7^{me} Degré, Note Sensible [*de 3^{me} ordre*])

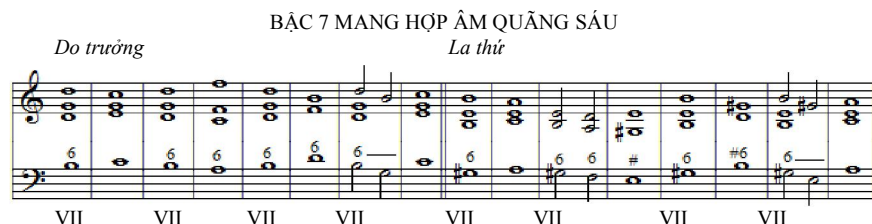
357. *Nốt cảm âm* tự nó tuyệt đối *không có tính chất ngưng nghỉ*. *Hợp âm* mà nó là *nốt nền*, (hợp âm *quãng năm giảm* còn gồm hai *nốt hấp dẫn*), chủ yếu là một *hợp âm thuộc chuyển động* (accord de mouvement) kêu mời *hợp âm đầy đủ* của *nốt chủ âm*, *nốt duy nhất* cho phép các *nốt hấp dẫn* tự giải quyết theo *xu hướng* (se résoudre selon leur tendance).



358. Nhưng, khi đặt hợp âm *quãng sáu* trên *nốt bậc 7* không phải không có thể tạo ra ở đó một *ngưng nghỉ tạm thời*, hợp âm quãng sáu đó chính là thể đảo 1 của *hợp âm đầy đủ* của *nốt át âm* (xem lại các cách kết số 280).



359. Hơn nữa, chính hợp âm *quãng sáu* mà người ta phải dùng trên *nốt cảm âm* trong phần lớn các trường hợp.



360. Người ta không được dùng hợp âm *quãng năm giảm* của *nốt bậc 7* bên ngoài trường hợp đã nói trước đây (số 357) ngoại trừ trong các *hành trình hòa âm*.

TÓM TẮT

361. Các hợp âm nền thích hợp:

Nói chung, cho *nốt bậc 1*, *nốt bậc 4*, và *nốt bậc 5*.

Đôi khi, cho *nốt bậc 2* và *nốt bậc 6*.

Rất hiếm khi, cho *nốt bậc 3* và *nốt bậc 7*.

362. Các hợp âm quãng sáu thích hợp:

Nói chung, cho *nốt bậc 3*, *nốt bậc 6*, và *nốt bậc 7*.

Thường khi, cho *nốt bậc 2* và *nốt bậc 4*.

Rất hiếm khi, cho *nốt bậc 1* và *nốt bậc 5*.

363. Các hợp âm quãng bốn và quãng sáu, thể đảo của các hợp âm đầy đủ, thích hợp chủ yếu cho *nốt bậc 1*, *nốt bậc 2*, và *nốt bậc 5* trong các trường hợp sau đây:

A. Trên *nốt chủ âm*, hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* thường được *hợp âm đầy đủ* của *nốt cùng bậc đi trước* hoặc *theo sau* (số 332, ngoại lệ số 333).

B. Trên *nốt thượng chủ âm*, hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* phải được *hợp âm đầy đủ* của *nốt bậc 1*, hoặc ở *thể nền*, hoặc ở *thể đảo 1*, *đi trước* hoặc *theo sau*. (Hợp âm quãng sáu của *nốt trung âm*) (số 337).

GHI CHÚ. Thông thường, hai hợp âm *quãng bốn* và *lưỡng sáu* này được đặt ở *phách yếu*.

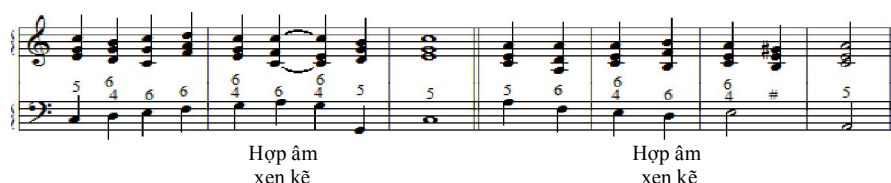
C. Trên *nốt át âm*, hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* có thể được tạo ra trong các điều kiện *tương tự* với các điều kiện trong đó tạo ra hợp âm này hợp âm khác của các *thể đảo 2* đã đề cập trên đây, nghĩa là nó có thể được hợp âm đầy đủ của cùng bậc *đi trước* hoặc *theo sau*, hoặc có thể được dùng như *hợp âm thoáng qua*, bề trầm tiến hành với các bậc cách.

D. Nhưng *hợp âm* này trên hết rất thường được dùng trong các *công thức kết* (ngoại trừ kết chéo). Lúc đó, nó đi trước *hợp âm nền* được lập trên nốt cùng bậc (nốt bậc 5).

Trong trường hợp như vậy, vị trí của *hợp âm quãng bốn* và *quãng sáu* thường ở *phách mạnh*, nốt *quãng bốn* không cần phải có *bất cứ chuẩn bị* nào.

E. Trong một vài *công thức kết thúc* nào đó, cho dầu ít dùng, người ta chấp nhận *xen kẽ* (intercallation) một *hợp âm* với các bậc liền vào giữa hai *hợp âm quãng bốn* và *quãng sáu* của nốt át âm.

Hợp âm trung gian này như thế được cùng *hợp âm quãng bốn* và *quãng sáu* đi trước và theo sau mà thực ra nó chỉ là một thể loại *hoa mỹ*.



F. Tất cả thể đảo 2 còn lại, ngoại trừ những gì nói trên đây, đều chỉ sử dụng như là *hợp âm thoáng qua* (số 161).

VỀ VỊ TRÍ TỪNG HỢP ÂM BA ÂM CÓ THỂ CHIẾM GIỮ

trong tiến trình bản nhạc

(De la Place Que Peut Occuper Chacun des Accords de 3 Sons dans le Discours Musical)

364. *Hợp âm đầu tiên* của bất kì bản nhạc nào đều gần như luôn luôn là *hợp âm của nốt chủ âm* ở thể nền, bởi vì tốt hơn bất cứ *hợp âm* nào khác, nó làm cho nghe nhận được ngay lập tức cung và âm thể.

365. Cũng như vậy (và điều này không hề có ngoại lệ), mọi bản nhạc phải được *kết thúc* bằng *hợp âm đầy đủ* của nốt chủ âm.

Hợp âm cuối cùng này của bản nhạc phải được đi trước ngay lập tức bởi hoặc *hợp âm nền* thiết lập trên nốt át âm để có được *kết thúc hoàn toàn*, hoặc một trong các *hợp âm* được sử dụng trước *hợp âm* của nốt chủ âm trong các *kết chéo* (số 256 và từ số 282 đến 285).

366. Mọi câu nhạc ngoại trừ câu đầu tiên có thể khởi đầu bằng một trong các *hợp âm* sau đây, sắp xếp theo thứ tự thường dùng như là các *hợp âm khởi sự* (accords initiaux).

1) HỢP ÂM BA ÂM NỀN

được thiết lập trên các bậc 1, 5, 4, 6, 2, 7 của cả hai âm thể (4 và 6 thường dùng như nhau)

2) HỢP ÂM QUẢNG SÁU

đặt trên các bậc 3, 7, 6, 4, 2 của cả hai âm thể, thể đảo của các bậc nền I, V, IV, II, VII

367. Hiếm khi một câu khởi đầu bằng một *hợp âm quãng bốn* và *quãng sáu*.

Tuy nhiên, sau một *kết thúc* đi tới *hợp âm đầy đủ* của nốt chủ âm hoặc *hợp âm đầy đủ* của nốt át âm, *hợp âm quãng bốn* và *quãng sáu* của cùng bậc có thể dùng làm *hợp âm khởi sự* cho câu nhạc kế tiếp, bởi vì nốt trầm của thể đảo 2 như thế đã được chuẩn bị.

368. *Hợp âm quãng bốn tăng* và *quãng sáu* không cần bất cứ chuẩn bị nào, có thể được dùng (cho dầu họa hiếm) như là *hợp âm đầu tiên* của một câu ở giữa.





369. Tất cả các hợp âm ba âm nền hoặc đảo đều có thể có chỗ trong thân câu nhạc, miễn là từng hợp âm phải được dẫn đến tiến trình dòng nhạc thích hợp cho nó, và chuỗi kết hợp với hợp âm đi trước và theo sau nó tuân theo các luật về nối kết đã nói trước đây.

370. Cuối cùng, chấm dứt một câu nhạc không phải là câu cuối cùng có thể được thực hiện nhờ vào một trong các cách kết nào đó mà người ta đã biết.

Hoặc, khi bè trầm đã được cho sẵn, dễ dàng nhận ra bản chất của mỗi cách kết mà nó định ra. Về điều này, xem lại chương 6 cũng đã đủ.

BẢNG CHỈ DẪN CÁC HỢP ÂM BA ÂM

để sử dụng trên các bậc khác nhau của một cung đã được thiết lập và ổn định

(Tableau Indicatif des Accords de Trois Sons à employer sur les divers degrés d'une tonalité établie et stable)

BẬC	Cho trường hợp nốt phải hòa âm tiến đến nốt kế tiếp bằng <i>bậc liền</i> hoặc, đôi khi, bằng các quãng <i>ba</i> hoặc quãng <i>sáu</i>	Cho trường hợp nốt phải hòa âm tiến đến nốt kế tiếp bằng <i>bậc cách</i> và nhất là bằng quãng <i>bốn</i> hoặc quãng <i>năm</i>	TRƯỜNG HỢP ĐẶC BIỆT
I <i>Chủ âm</i>	Hợp âm đầy đủ	Hợp âm đầy đủ	Trên một <i>nốt chủ âm</i> kéo dài, người ta có thể dùng hợp âm <i>quãng bốn</i> và <i>quãng sáu</i> có hợp âm đầy đủ của cùng bậc đi trước và theo sau. (Hoán đổi quãng tám tương đương một kéo dài) Với hợp âm <i>quãng sáu</i> của bậc 1, xem số 334.
II <i>Thượng chủ âm</i>	Hợp âm quãng sáu hoặc hợp âm quãng bốn và quãng sáu. (Về sử dụng hợp âm sau, xem số 337)	Hợp âm đầy đủ (Hợp âm quãng năm giảm với âm thể thứ)	Nếu người ta muốn đặt hai hợp âm trên nốt bậc 2, người ta có thể đặt, <i>trước</i> các hợp âm quãng sáu hoặc quãng bốn và quãng sáu, <i>hợp âm đầy đủ</i> ở âm thể trưởng, hợp âm <i>quãng năm giảm</i> ở âm thể thứ.
III <i>Trung âm</i>	Hợp âm quãng sáu	Hợp âm quãng sáu	Để dùng hợp âm đầy đủ của nốt bậc 3, âm thể trưởng, xem số 340 và 341
IV <i>Hạ át âm</i>	Hợp âm đầy đủ hoặc hợp âm quãng sáu	Hợp âm đầy đủ	Nói chung, hợp âm đầy đủ của nốt bậc 4 không được theo sau hợp âm của nốt át âm (xem số 345 và 346). Nốt bậc 4 <i>đi xuống</i> nốt bậc 3 đôi khi mang hợp âm <i>quãng bốn tăng</i> và <i>quãng sáu</i> (xem số 348).
V <i>Át âm</i>	Hợp âm đầy đủ	Hợp âm đầy đủ	Hợp âm <i>quãng bốn</i> và <i>quãng sáu</i> thường được sử dụng trên nốt át âm khi đi trước <i>hợp âm đầy đủ</i> của nốt cùng bậc, điều này cách riêng trong các công thức kết. Người ta cũng sử dụng nó như là <i>hợp âm thoát qua</i> (số 357).
VI <i>Thượng át âm</i>	Hợp âm quãng sáu hoặc hợp âm đầy đủ	Hợp âm đầy đủ hoặc hợp âm quãng sáu	Để dùng hợp âm quãng bốn tăng và quãng sáu của nốt bậc 6 thứ, xem số 356.

VII Nốt cảm âm	Hợp âm quãng sáu	Hợp âm quãng sáu	Nốt bậc 7 đi lên nốt chủ âm cũng có thể mang hợp âm <i>quãng năm giảm</i> . Về các trường hợp khác mà hợp này có thể thực hiện, xem số 360.
-------------------------------	------------------	------------------	--

BÀI TẬP

Tự đánh số các bè trầm sau đây và thực hiện thành bốn bè.



371. Khi một đoạn của *bè đã cho sẵn* mang hình thức tiến trình cân đối (progressions symétriques), nói chung, phải phải được tiến hành đồng dạng: hòa âm mà người ta phụ họa phải cùng như nhau trong từng tiến trình (số 290 và 291).

Giả sử như đoạn này của *bè trầm* cho sẵn: , hòa âm sẽ tiến hành theo một trong hai cách sau đây:



BỐN BÈ TRẦM CÓ HÀNH TRÌNH HÒA ÂM



CHƯƠNG 9

VỀ GIAI ĐIỆU CHO TRƯỚC

(Du Chant Donné)

XEM XÉT TỔNG QUÁT

(Considérations Générales)

372. Khi thay vì bè trầm, chính *bè cao* của hòa âm là *bè được đề nghị*, người ta gọi bè này là *Bè Giai điệu cho trước* (Chant Donné).

Qui luật liên quan đến việc chọn lựa các hợp âm để đặt *dưới bè giai điệu cho sẵn* không thể có sự *chính xác* về qui luật như với bè trầm được đánh số.

Quả thực, hợp âm mà mỗi nốt bè trầm phải mang, nói chung, đều được chỉ định khá rõ ràng bởi bậc mà nốt đó chiếm giữ trong âm giai và bởi chuyển động của nó đến nốt nhạc kế tiếp.

Hơn nữa, một số kết thúc chỉ có thể định ra được cách chính xác bởi chính bè trầm (số 250). Hoặc, khi *chỉ một mình* bè cao là *bè được cho trước*, trước tiên người ta phải *tạo cho nó một bè trầm*, và đó chính là điều chủ yếu khó khăn.

Nói ví dụ chúng ta có một nhạc đề như sau:



Nếu nó *được cho trước như là bè trầm*, hòa âm phải phụ họa cho nó dễ dàng tìm thấy, bởi vì người ta chỉ phải

chọn lựa giữa hai phiên bản tốt gần như nhau sau đây:



Nhưng nếu nó được đặt ở *bè cao*, nhạc đề này có thể được phụ họa bởi biết bao nhiêu *hòa âm khác nhau* đến nỗi thật rất khó hình thành các qui luật chính xác về việc chọn lựa thực hiện cách nào giữa tất cả các cách hòa âm đó.

Tất cả những gì người ta có thể nói được vào trường hợp tương tự chính là, giữa các hòa âm của ví dụ sau đây, các *hòa âm ít âm hưởng nhất* (moins tonales) chính là hòa âm của các ô nhịp 3, 6, và 9, người ta chọn lựa cho chúng *hòa âm của các ô nhịp khác*, và trong số các hòa âm được chọn đó, *hòa âm* nào thích hợp nhất với *vị thế của câu nhạc* (số 301).



VỀ BÈ TRẦM và về HÒA ÂM dưới GIAI ĐIỆU CHO SẴN

(De la Basse et de l'Harmonie sous le Chant Donné)

373. *Bè trầm* có một *tính chất giai điệu* riêng biệt cho nó; *dáng dấp* của nó phải *trôi chảy* (franche) cả về *tiết tấu* (rythme) cả về *âm điệu* (intonation).

Người ta có thể tiến hành ở đó khi thì với *bậc liền* khi thì với *bậc cách*. Các bước nhảy *quãng bốn*, *quãng năm*, và nhất là *quãng tám* đều được chấp nhận ở đó thường xuyên hơn ở tất cả các bè khác.

Để nắm bắt được *tính chất đặc biệt* mà một bè trầm phải có, tốt hơn cả nên *đánh đàn* hoặc *đọc nốt* mà *không thêm vào bất cứ phụ họa nào*, những gì đã được *cho trước* trong bài học tóm tắt các số từ 128 đến 137 của chương 2.

Nghiên cứu theo *cùng phương cách bè trầm* của các *công thức kết* mà chúng ta đã hoàn tất và thực hiện trong bài tập theo sau số 272 của chương 6.

374. Bè trầm không được tạo ra với *bè giai điệu* bất cứ *chuyển động hòa âm* nào bị *cấm* giữa các bè cực (số 37 đến 40, 120 đến 123, 125, 212, 226, 260 vv.).

Người ta phải tìm cho ra trong chùng mực có thể được *chuyển động ngược chiều*, hoặc, cố cùng, *chuyển động ngang*, tuy nhiên không loại trừ chuyển động *cùng chiều* giữa *hai bè cực này* khi không phạm lỗi nào, và ngược lại *trong trường hợp đó* còn thích hợp với hai bè này hơn là với các bè khác.

375. Trong khi *cấu tạo một bè trầm* dưới bè giai điệu cho sẵn, cần chú ý đến *hợp âm* có thể thích hợp cho từng *nốt nhạc* của bè trầm, *hợp âm* mà bè cao và bè trầm đều cần thiết phải là thành phần, và phải có thể *lấp đầy đủ* được khi *thực hiện* đúng các bè trung gian.

Để được như vậy, người ta phải *thu xếp một khoảng cách* giữa bè trầm và bè giai điệu thế nào để *có chỗ cho các bè còn lại*. Ngoài ra, còn phải *loại bỏ* mọi phối hợp của *bè trầm với bè giai điệu* mà cho đầu tự chúng chẳng có gì sai trái nhưng vẫn không cho phép *thực hiện đầy đủ và đúng* các hợp âm.

Như thế, chuỗi kết hợp *hai quãng ba* với *bậc liền* giữa bè chính và bè trầm, điều, tự nó chẳng có gì là không đúng, không luôn luôn cho phép *thực hiện* chính xác bốn bè với các hợp âm mà bè trầm đòi hỏi.

Trường hợp này cho thấy cách riêng trong chuỗi các *hợp âm đầy đủ* của nốt bậc 4 và của nốt bậc 5, hoặc các *hợp âm quãng sáu* của nốt bậc 2 và bậc 3.

THỰC HIỆN BỐN BÈ HAI CHUỖI HỢP ÂM NÀY
bè chính và bè trầm tiến hành theo *quãng ba*

HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ CỦA NỐT BẬC 4 VÀ NỐT BẬC 5 (cung *Do trưởng*)

Q8 và Q5 liên tiếp	Gấp đôi xấu	Vùng về và đồng giọng	Q5 liên tiếp và đồng giọng	Bốn bè cùng chiều
-----------------------	----------------	--------------------------	-------------------------------	----------------------

HỢP ÂM QUẢNG SÁU CỦA NỐT BẬC 2 VÀ NỐT BẬC 3 (cung *Do trưởng*)

Q5 liên tiếp	Ch/động cg/chiều và vùng	Nốt cảm âm đi xuống
--------------	--------------------------	---------------------

376. Tương đối với *vị trí* có thể hoặc phải chiếm giữ trong câu nhạc, từng hợp âm ba âm phải phù hợp với các qui luật nói đến trước đây (số 364 đến 370).

Cũng vậy, về các *chuỗi* hoặc *nối kết các hợp âm*, xem số 315 đến 330.

VỀ ĐOẠN, CÂU, CHI CÂU
và về **Kết thúc**

(Des Périodes, des Phrases, des Membres de Phrases, et des Cadences)

Các bè giai điệu cho sẵn đầu tiên của chúng tôi đều cân phương, những gì cho phép phân biệt cách dễ dàng các *câu* và các *chi câu* khác nhau (số 247).

377. Mỗi *chi câu* đều phải *chấm dứt* bằng một *kết thúc* (cadence), các cách *kết thúc tiêu biểu* (số 252 đến 256) đều được ưa chuộng thực hiện hơn các cách khác.

Nhưng từng *kết thúc* còn phải đặt để *đúng lúc đúng thời* (à propos), bởi vì *kết thúc* đối với dòng nhạc chẳng khác gì dấu chấm câu với dòng văn.

Hoặc, người ta biết không thể để *dấu phẩy* vào vị trí *dấu chấm* và ngược lại mà không làm tối tăm hoặc thay đổi ý nghĩa của một câu.

Cũng sẽ y như thế khi một *kết thúc* này được vào vị trí của một *kết thúc* khác nếu hai *kết thúc* đó có hai ý nghĩa khác nhau hoặc đối nghịch nhau.

Sau đây, không phải qui luật tuyệt đối, là một vài xem xét có thể giúp đặt để đúng lúc đúng chỗ các *kết thúc* khác nhau.

378. Các phân chia lớn của một bản nhạc phát triển được gọi là *đoạn* (périodes).

Mỗi *đoạn* thường chứa đựng *nhiều câu*.

Các câu có thể có kích cỡ khác nhau tùy theo hình thái và tính chất của bản nhạc.

Để chỉ nói đến các *câu cân phương*, có câu 2, 4, 8, 12, 16 ô nhịp và nhiều hơn nữa.

Có câu chỉ gồm *một chi câu*, có câu khác gồm *hai, ba, hoặc bốn* chi câu.

379. Người ta nhận biết rằng các *kết thúc* mang ý nghĩa *không chấm dứt* (inachevé) thích hợp cho các *chi câu đầu tiên* của một câu nhạc hơn các *chi câu chấm dứt câu nhạc đó*, và không thuận lợi bằng các cách kết thúc khác để gây được cảm giác *chấm dứt một giai đoạn*.

Đó chính là các *kết thúc không hoàn toàn* (cadences imparfaites) mà ý nghĩ *chủ yếu là lơ lửng* (suspensif).

Ngược lại, các *kết thúc* có ý nghĩa *chấm dứt* (achevé), nghĩa là *kết thúc hoàn toàn* (cadence parfaite) và *kết thúc chéo* (cadence plagale), thích hợp trước hết vào cuối câu, hoặc, còn tốt hơn nữa, cuối đoạn, hơn các thành phần khác của đoạn đó hoặc của câu đó.

Nhưng, một loạt trường hợp có thể *biến đổi* (modifier) hoặc ngay cả *thay đổi* (changer) ý nghĩ riêng biệt của từng cách kết thúc.

Ví dụ, *độ dài* (durée) tương ứng của các *hợp âm* bao gồm trong đó, sự *phân bố* các *nốt bè trên của nó*, *phách* của ô nhịp hoặc cách *chấm dứt* kết thúc vv và vv....

Cũng vậy, một *kết thúc* mang ý nghĩa *chấm dứt* đôi khi thích hợp cho các *chi câu đầu tiên của một câu nhạc*, trong khi một *kết thúc* mang tính chất *không chấm dứt* lại có thể thích hợp chính vào cuối một *câu nhạc* nếu đó không phải là câu cuối cùng (số 251).

380. *Bè chính* có thể *chỉ một mà thôi* cho các *kết thúc hoàn toàn, không hoàn toàn, và gãy* (rompue) (số 250), lúc đó việc chọn lựa giữa ba cách kết thúc này có thể xem ra bối rối.

Về vấn đề này, đã đến lúc cần nhắc lại rằng, *kết thúc hoàn toàn* phải được dùng làm *kết luận* (conclusion) vào *câu cuối cùng* (phrase finale), tốt hơn *đừng lạm dụng* cách kết thúc này trong dòng chảy của một bài học một cung, và nhất là ở *chỗ chấm dứt* để khỏi rơi vào *đơn điệu*.

Sẽ tốt hơn khi pha trộn, trong chừng mực có thể được, các cách kết thúc *không hoàn toàn, gãy, và hoàn toàn* để có được tính đa dạng.

381. *Nốt át âm*, trong ba *cách kết thúc* đó, được sử dụng như là *nốt trước nốt cuối cùng của bè trầm*, theo thói quen chỉ được dẫn đến đó trong ô nhịp *trước ô nhịp cuối cùng* của một câu hoặc của một *chi câu* trong *hòa âm hẹp* (harmonie serrée) (ví dụ *X* số 382 bên dưới, ô nhịp 3 và 15), hoặc trong ô nhịp *trước ô nhịp áp chót* (antépénultième) và trên phách mạnh nếu là *hòa âm rộng* (ví dụ *Z* bên dưới, ô nhịp 6).

382. Trong *nửa kết thúc* (demi-cadence), *nốt trầm* chỉ có thể đi đến *nốt át âm* ở ô nhịp *cuối* (ví dụ *Z*, ô nhịp 8 và 12), hoặc nếu là *kết nữ* (số 248) và *hòa âm rộng*, ở ô nhịp *trước ô nhịp cuối*, trên phách mạnh (ví dụ *Z*, ô nhịp 3).

VÍ DỤ X

Câu 16 ô nhịp, hòa âm hẹp

VÍ DỤ Z

Câu 8 ô nhịp, hòa âm rộng

383. Hai *công thức kết* chấm dứt *chi câu 1* và *4* của ví dụ *X* sẽ trở nên *nhạt nhẽo* (plat) nếu trong *chi câu 1*, hợp âm đầy đủ của *nốt át âm* được *một trong các thể đảo* của nó đi trước, và trong *chi câu 2*, nếu hợp âm *quãng sáu* của nốt

bậc 4 và hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* của nốt bậc 5 được thay thế bởi *hợp âm của nốt át âm* và *hợp âm của nốt chủ âm* trong một thể nào đó.

VÍ DỤ X

VỀ NỐT LẶP LẠI Ở BÈ GIAI ĐIỆU (Des Notes Répétées au Chant)

384. Khi trong một *bè giai điệu cho sẵn*, cùng một *nốt nhạc* lặp đi lặp lại nhiều lần liên tiếp, nói chung mỗi lần cần biến cải hòa âm, hoặc bằng một thay đổi *nốt nền*, hoặc ít nữa bằng một thay đổi vị thế của nốt trầm để tránh tính *nhát nhéo* (platitude) do việc lặp lại cùng một hợp âm trong cùng thể và cùng vị thế (xem *bè chính* và *hòa âm* của các ô nhịp 1, 2, và 5, 6 của ví dụ X, ô nhịp 1, 2, và 5, 6, 7 của ví dụ Z, cũng như hai ví dụ dưới đây).

BÈ GIAI ĐIỆU CHO SẴN
mà các nốt lặp lại đều được phụ họa bằng các hợp âm khác nhau

385. Thay vì tạo ra một hợp âm *mới* cho mỗi nốt lặp lại, đôi khi, người ta có thể *lặp lại cùng một công thức* bao gồm hai hoặc nhiều hợp âm.

CÙNG NỐT BÈ GIAI ĐIỆU
lặp lại cùng công thức để phụ họa cho các nốt lặp lại

Công thức 1 Lặp lại 1 Lặp lại 2 Công thức 2 Lặp lại

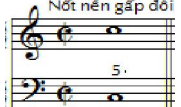
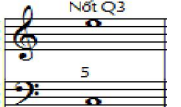
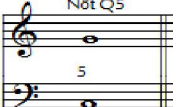
HÒA ÂM CHỖI (Harmonie Syncopée)

386. Một số cách viết *giai điệu* (tournures mélodiques) nào đó của một *giai điệu cho sẵn* có thể không thể tránh khỏi một *hòa âm chỗi* (harmonie syncopée).

Trong trường hợp tương tự, người ta ít nữa phải thay đổi vị thế của nốt trầm trong chừng mực có thể được để có được một thể mới của hợp âm (số 311).

HẢ chỗi

Sử dụng như *nốt nhạc đầu tiên* hoặc *cuối cùng* của một giai điệu, nốt nhạc của ba bậc đó không thể lấp đầy chức năng nào khác ngoại trừ các chức năng sau đây:
Biết rằng:

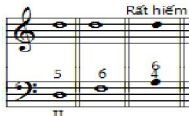
1) Nốt bậc 1 chỉ có thể là <i>nốt nền gấp đôi</i>		2) Nốt bậc 3 chỉ có thể lấp đầy chức năng của <i>nốt quãng ba</i> :		3) Nốt bậc 5, chức năng của <i>nốt quãng 5</i>	
---	---	---	--	--	---

391. Bây giờ, đây là các chức năng khác nhau mà nốt nhạc các bậc đó, tùy theo trường hợp, có thể lấp đầy được trong các bài học, sắp xếp theo nhịp độ chúng thường được dùng.

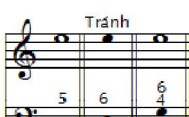
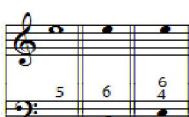
NÓT BẬC 1

1) Chức năng <i>nốt nền</i> . Hợp âm nốt chủ âm		2) Chức năng <i>nốt quãng năm</i> . Hợp âm nốt bậc 4		3) Chức năng <i>nốt quãng ba</i> . Hợp âm nốt bậc 6	
---	---	--	---	---	---

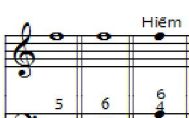
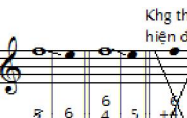
NÓT BẬC 2

1) Chức năng <i>nốt quãng năm</i> . Hợp âm nốt át âm		2) Chức năng <i>nốt nền</i> . Hợp âm nốt bậc 2		3) Chức năng <i>nốt nền</i> . Hợp âm nốt bậc 3	
--	---	--	---	--	---

NÓT BẬC 3

1) Chức năng <i>nốt quãng ba</i> . Hợp âm nốt chủ âm		2) Chức năng <i>nốt quãng năm</i> . Hợp âm nốt bậc 6		3) Chức năng <i>nốt nền</i> . Hợp âm nốt bậc 3 âm thể trưởng mà thôi	
--	---	--	---	--	---

NÓT BẬC 4

1) Chức năng <i>nốt nền</i> . Hợp âm nốt bậc 4		2) Chức năng <i>nốt quãng ba</i> . Hợp âm nốt bậc 6		3) Chức năng <i>nốt quãng năm</i> . Hợp âm nốt quãng 5 giảm và nốt bậc 7	
--	---	---	---	--	---

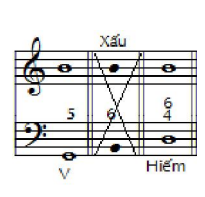
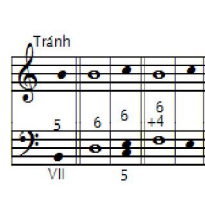
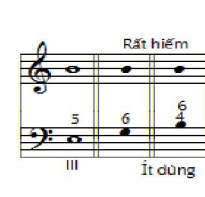
NÓT BẬC 5

1) Chức năng <i>nốt quãng năm</i> . Hợp âm nốt chủ âm		2) Chức năng <i>nốt nền</i> . Hợp âm nốt át âm		3) Chức năng <i>nốt quãng ba</i> . Hợp âm nốt bậc 3 âm thể trưởng mà thôi	
---	---	--	---	---	---

NÓT BẬC 6

1) Chức năng nốt quãng ba. Hợp âm nốt bậc 4		2) Chức năng nốt quãng năm. Hợp âm nốt bậc 2		3) Chức năng nốt nền. Hợp âm nốt bậc 6	
--	---	---	---	--	---

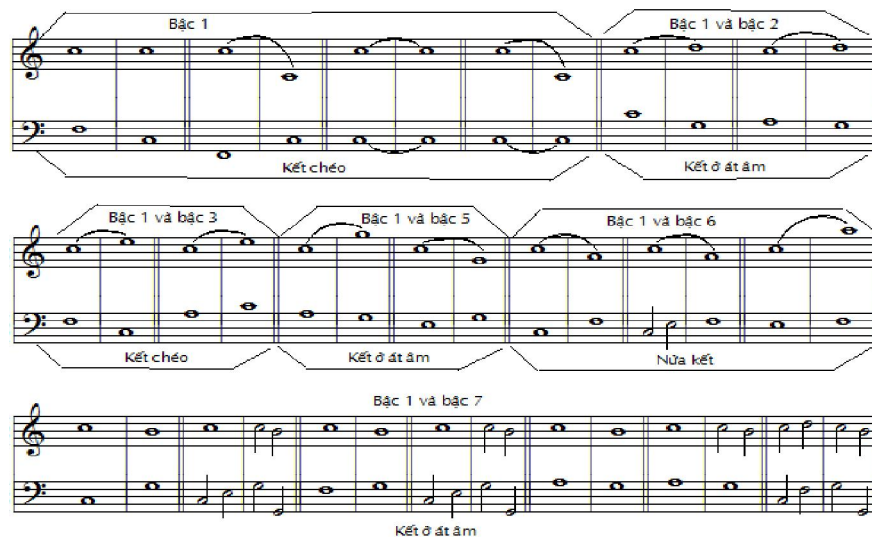
NÓT BẬC 7

1) Chức năng nốt quãng ba. Hợp âm nốt át âm		2) Chức năng nốt nền. Hợp âm nốt quãng 5 giảm và của bậc 7		3) Chức năng nốt quãng năm. Hợp âm nốt bậc 3 âm thể trưởng mà thôi	
--	---	--	---	--	---

VỀ KẾT GIAI ĐIỆU (Des Terminaisons Mélodiques)

392. Vì *kết thúc hòa âm* (cadences harmoniques) nói chung hiếm khi là kết thúc bởi *bè cao* hơn là bởi *bè trầm*, chúng tôi tin là hữu ích đưa ra trước mắt người học một bảng gồm các *kết thúc giai điệu* chính với chỉ định các *cách kết thúc khác nhau* người ta có thể đưa vào từng kết thúc giai điệu.

KẾT THỨC GIAI ĐIỆU có nốt bậc 1 là nốt trước nốt sau cùng (Terminaisons Mélodiques ayant pour avant-dernière note le 1^{er} degré)



Bậc 1

Bậc 1 và bậc 2

Kết chéo

Kết ở át âm

Bậc 1 và bậc 3

Bậc 1 và bậc 5

Bậc 1 và bậc 6

Kết chéo

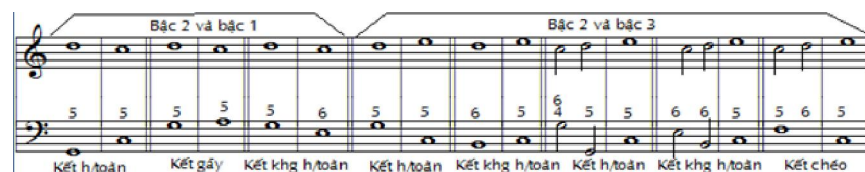
Kết ở át âm

Nửa kết

Bậc 1 và bậc 7

Kết ở át âm

KẾT THỨC GIAI ĐIỆU có nốt bậc 2 là nốt trước nốt sau cùng (Terminaisons Mélodiques ayant pour avant-dernière note le 2^{me} degré)



Bậc 2 và bậc 1

Bậc 2 và bậc 3

Kết h/toán

Kết gãy

Kết khg h/toán

Kết h/toán

Kết khg h/toán

Kết h/toán

Kết khg h/toán

Kết chéo

Bậc 2 và bậc 4 Bậc 2 và bậc 5 Bậc 2 & bậc 6 Bậc 2 và bậc 7

Kết gảy Kết khg hoàn 1/2 kết Kết gảy Kết ở át âm

KẾT THÚC GIAI ĐIỆU
có nốt bậc 3 là nốt trước nốt sau cùng
 (Terminaisons Mélodiques ayant pour avant-dernière note le 3^{me} degré)

Bậc 3 và bậc 2

Kết ở át âm

Bậc 3 và bậc 4 Bậc 3 và bậc 5 Bậc 3 và bậc 6

1/2 kết Kết ở át âm 1/2 kết

KẾT THÚC GIAI ĐIỆU
có nốt bậc 4 là nốt trước nốt sau cùng
 (Terminaisons Mélodiques ayant pour avant-dernière note le 4^{me} degré)

Bậc 4 và bậc 2 Bậc 4 & 3 Bậc 4 và bậc 5 Bậc 4 và bậc 7

Kết ở át âm Kết chéo Nửa kết

(*) Xem ví dụ Bậc 4 số 391, bậc 4 lấp đầy chức năng của *nốt quãng năm giảm* trong hợp âm của nốt bậc 7.

KẾT THÚC GIAI ĐIỆU
có nốt bậc 5 là nốt trước nốt sau cùng
 (Terminaisons Mélodiques ayant pour avant-dernière note le 5^{me} degré)

Át âm và chủ âm Bậc 5 và bậc 2 Bậc 5 và bậc 4

Kết không hoàn toàn Kết hoàn toàn Kết ở át âm Kết khg toàn Kết gảy Kết hoàn

(**) Các *quãng 8* này đều được dung thứ với *chuyển động ngược chiều* trong *kết thúc cuối cùng* của một bản nhạc hoặc một đoạn.

KẾT THÚC GIAI ĐIỆU
có nốt bậc 6 là nốt trước nốt sau cùng
 (Terminaisons Mélodiques ayant pour avant-dernière note le 6^{me} degré)

Bậc 6 bậc 1 Bậc 6 và bậc 2 Bậc 6 và bậc 5 Bậc 6 & 7

Kết chéo Kết ở át âm Kết chéo Kết ở át âm

KẾT THÚC GIAI ĐIỆU
có nốt bậc 7 là nốt trước nốt sau cùng
 (Terminaisons Mélodiques ayant pour avant-dernière note le 7^{me} degré)



(Bỏ số 393 nói về cách chuyển nốt nhạc ghi bằng Khóa Ut 1 sang Khóa Sol vì không áp dụng được trong bản dịch này vì Chương trình Encore không có Khóa Ut 1, chỉ có Ut 3 và Ut 4. Khi gặp Khóa Ut 1, chúng tôi tùy trường hợp đã chuyển sang hoặc Khóa Ut 3, Ut 4, hoặc Khóa Sol.)

BÀI TẬP

Bè chính cho sẵn một cung hoặc không chuyển cung mà người ta phải tìm ra bè trầm và hòa âm.

Sau khi kiểm tra *bè trầm* và các *con số*, người ta *bổ túc* bằng cách *lấp đầy* các *bè trung gian*. (Trước hết, *đánh số* các bậc của bè chính rồi bậc của bè trầm.)

GHI CHÚ: Tất cả các bài tập theo sau đều được viết bằng Khóa Ut 1 trong nguyên tác, chúng tôi chuyển thành Khóa Sol.

BÈ CHÍNH SƠ ĐẲNG CHO SẴN VỚI CUNG DO TRƯỜNG



BÈ CHÍNH SƠ ĐẲNG CHO SẴN VỚI CUNG LA THỨ



BÈ CHÍNH CHO SẴN VỚI NHIỀU CUNG KHÁC NHAU





GHI CHÚ: Giai điệu sau đây, vì lí do *dáng vẻ đặc biệt* của nó, gồm có một vài hòa âm *chôi* vào lúc cuối.



(Hết Phần I)
(Phần II sẽ tiếp theo)

LUẬN GIẢI
TỔÀN BỘ HÒA ÂM

CỦA

EMILE DURAND

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

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

CHƯƠNG 2

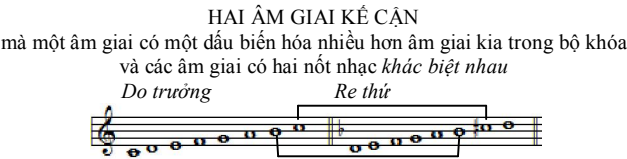
CHUYÊN SANG ÂM GIAI KẾ CẬN
(Modulation aux Tons Voisins)

398. Người ta gọi là *âm giai kế cận* (tons voisins):

1) Hai âm giai có chung một bộ khóa (armature de clef), nghĩa là một âm giai trưởng và âm giai thứ tương đối của chính nó, hoặc ngược lại, một âm giai thứ và âm giai trưởng tương đối của nó.



2) Các âm giai mà bộ khóa khác nhau hoặc nhiều hơn hoặc ít hơn chỉ một dấu biến hóa, cho dù cấu trúc âm giai của chúng thiết yếu phải có hai hoặc ba nốt nhạc khác biệt nhau.



399. Các nốt nhạc khác biệt nhau chính là các nốt đặc trưng (notes caractéristiques) của một âm giai theo tương quan với âm giai kia, bởi vì chính chúng được dùng để định ra việc chuyển cung từ âm giai này sang âm giai kia.

Khi hai âm giai có nhiều nốt nhạc khác biệt nhau, một trong các nốt nhạc đó sẽ là nốt nhạc đặc trưng chính, các nốt còn lại chỉ là các nốt đặc trưng phụ, quan trọng ít hay nhiều, có thể giúp tác động việc chuyển cung nhưng không định ra đầy đủ như nốt đặc trưng chính.

400. Âm giai dùng làm điểm khởi đầu cho việc chuyển cung được gọi là âm giai nguyên thủy (ton primitif).

(Nếu nó tác động như là âm giai khởi đầu và kết thúc một bản nhạc, người ta có thể gọi nó là âm giai chính [ton principal].)

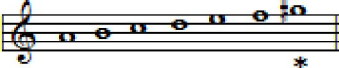
401. Một âm giai nào đó, trưởng hoặc thứ, đều luôn luôn có năm âm giai kế cận trong đó ba âm giai là kế cận trực tiếp (voisins directs) và hai là kế cận gián tiếp (voisin indirects).

DO TRƯỞNG (âm giai nguyên thủy)



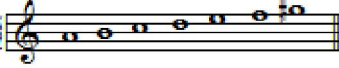
ÂM GIAI KẾ CẬN

La thứ, âm giai tương đối của nó, kế cận trực tiếp

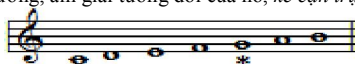


<i>Fa trưởng, kế cận trực tiếp</i>	GHI CHÚ:	<i>Sol trưởng, kế cận trực tiếp</i>
	Dấu * chỉ ra nốt nhạc đặc trưng chính của mỗi một âm giai kế cận theo	
<i>Re thứ, kế cận gián tiếp</i>	tương quan với âm giai nguyên thủy;	<i>Mi thứ, kế cận gián tiếp</i>
	dấu + chỉ ra các nốt đặc trưng phụ	

LA THỨ (âm giai nguyên thủy)



ÂM GIAI KẾ CẬN
Do trưởng, âm giai tương đối của nó, *kế cận trực tiếp*



<i>Re thứ, kế cận trực tiếp</i>	<i>Mi thứ, kế cận trực tiếp</i>
<i>Fa trưởng, kế cận gián tiếp</i>	<i>Sol trưởng, kế cận gián tiếp</i>

GHI CHÚ

402. Theo các ví dụ trên đây, người ta có thể nhận thấy:

- 1) *Hai cung tương đối* thiết yếu phải là *kế cận trực tiếp* với nhau.
- 2) *Bốn âm giai kế cận khác* đều chung cho cả hai âm giai tương đối, với khác biệt là *kế cận trực tiếp* của âm giai này lại là *kế cận gián tiếp* của âm giai kia, và ngược lại.

403. Ngoài ra, người ta có thể có các nhận xét sau:

- 1) *Nốt nhạc đặc trưng duy nhất* (note caractéristique unique) của các âm giai kế cận nào tìm thấy được ở *quãng bốn trên* (quarte supérieur) trong âm giai nguyên thủy trưởng chính là *nốt hạ át âm* (sous-dominante) của âm giai kế cận của nó, (xem bảng 1, cung Fa, kế cận của cung Do trưởng).
- 2) *Nốt nhạc đặc trưng chính* (note caractéristique principale) của các âm giai kế cận tìm thấy được ở *quãng sáu trên* trong âm giai nguyên thủy chính là *nốt hạ át âm* của âm giai kế cận của nó, (xem bảng 2, cung Fa, kế cận của cung La thứ).
- 3) *Nốt nhạc đặc trưng chính và duy nhất* của một âm giai trưởng theo tương quan với âm giai thứ tương đối của nó chính là *nốt át âm* của âm giai trưởng đó, (xem bảng 2, cung Do trưởng kế cận của La thứ).
- 4) Ngoài ba trường hợp trên ra, *nốt nhạc đặc trưng chính* của một âm giai kế cận liên quan với âm giai nguyên thủy luôn luôn là *nốt cảm âm* của âm giai kế cận đó, (xem tất cả các âm giai kế cận của Do trưởng, ngoại trừ Fa, cũng như các âm giai kế cận của La thứ ngoại trừ các âm giai Fa và Do).

BÀI TẬP

Trình bày các âm giai kế cận của tất cả các âm giai nguyên thủy sau đây, cùng phương cách như đã trình bày các âm giai kế cận của Do trưởng và La thứ trong hai bảng ví dụ. Định ra, cũng như trong hai bảng trên, các *nốt đặc trưng* của từng âm giai kế cận liên quan với âm giai nguyên thủy.

ÂM GIAI NGUYÊN THỦY CHO SẴN

Sol trưởng, Mi thứ, Fa trưởng, Re thứ, Re trưởng, Si thứ, Sib trưởng và Sol thứ.

404. *Chuyển qua các âm giai kế cận* dễ thực hiện: Người ta có thể thực hiện chỉ nhờ vào *một âm giai chuyển tiếp*, người ta cũng có thể thực hiện nhờ vào *nhiều âm giai chuyển tiếp*.

CHUYỂN TỪ ÂM GIAI DO TRƯỞNG SANG MI THỨ

Do trưởng Mi thứ Do trưởng Mi thứ

Một HẢ chuyển Ba HẢ chuyển

405. Các *hợp âm ba âm* thích hợp nhất để tự chúng định ra việc chuyển sang các âm giai kế cận, tùy theo trường hợp, chính là:

- 1) *Hợp âm đầy đủ của nốt át âm, thể nền hoặc thể đảo, của âm giai mà người ta muốn chuyển đến.*
 - 2) *Hợp âm quãng năm giảm của nốt bậc bảy, thể nền hoặc thể đảo, thuộc về cung người ta muốn chuyển đến.*
- Một trong hai hợp âm đó luôn luôn chứa đựng *nốt đặc trưng chính* của âm giai kế cận mà người ta hướng đến, theo tương quan với âm giai nguyên thủy mà người ta sắp rời bỏ.

CHUYỂN TỪ ÂM GIAI DO TRƯỞNG SANG SOL TRƯỞNG
thực hiện nhờ vào *hợp âm đầy đủ của nốt át âm* của âm giai Sol, thể nền hoặc thể đảo, chứa đựng nốt Fa#, nốt đặc trưng của âm giai Sol liên quan với âm giai Do.

Do trưởng Sol trưởng Do trưởng Sol trưởng Do trưởng Sol trưởng

HÂ thể nền của nốt át âm của Sol Thể đảo 1 của nốt át âm của Sol Thể đảo 2 của nốt át âm của Sol

CHUYỂN TỪ ÂM GIAI DO TRƯỞNG SANG FA TRƯỞNG
thực hiện nhờ vào *hợp âm quãng năm giảm của âm giai Fa*, thể nền hoặc thể đảo, chứa đựng nốt Sib, nốt đặc trưng của âm giai Fa liên quan với âm giai Do.

Do trưởng Fa trưởng Do trưởng Fa trưởng Do trưởng Fa trưởng

HÂ Q5 giảm của Fa trưởng Thể đảo 1 của HÂ Q5 giảm của Fa Thể đảo 2 của HÂ Q5 giảm của Fa

BÀI TẬP

Đánh số các *nốt trầm* cho sẵn, chú ý sử dụng *phương cách* định ra trên đầu từng bài tập để *thực hiện* các *chuyển cung* khác nhau mà nó bao gồm.

Sau khi kiểm tra các số đã đánh, tìm hiểu các số từ 406 đến 413 tiếp theo sau đây và *thực hiện* các *nốt trầm* đó với *số bè* được *án định*.

SOL TRƯỞNG, ÂM GIAI CHÍNH

Chuyển sang các âm giai Mi thứ, Re trưởng, La thứ và Si thứ, các âm giai kế cận của nó, thực hiện nhờ vào *hợp âm đầy đủ của hợp âm nốt át âm thể nền hoặc thể đảo*.

BÓN BÈ

Moderato

RE THỨ, ÂM GIAI CHÍNH

Chuyển sang các âm giai Fa trưởng, Do trưởng, La thứ, Sol thứ, và Sib trưởng, các âm giai kế cận của nó, thực hiện nhờ vào *hợp âm đầy đủ của hợp âm nốt át âm thể nền hoặc thể đảo*.

BÓN BÈ

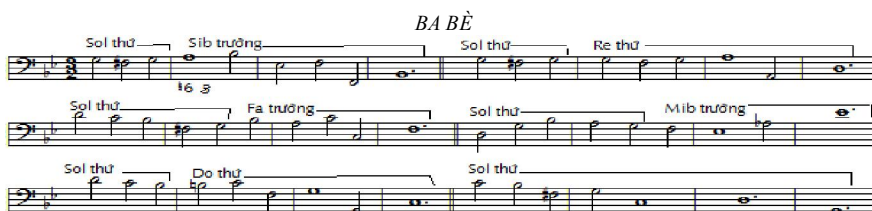
RE TRƯỞNG, ÂM GIAI CHÍNH

Chuyển sang các âm giai Sol trưởng, La trưởng, Si thứ, Mi thứ, và Fa# thứ, các âm giai kế cận của nó, thực hiện nhờ vào hợp âm quãng năm giảm của nốt bậc 7 thể nền hoặc thể đảo.



SOL THỨ, ÂM GIAI CHÍNH

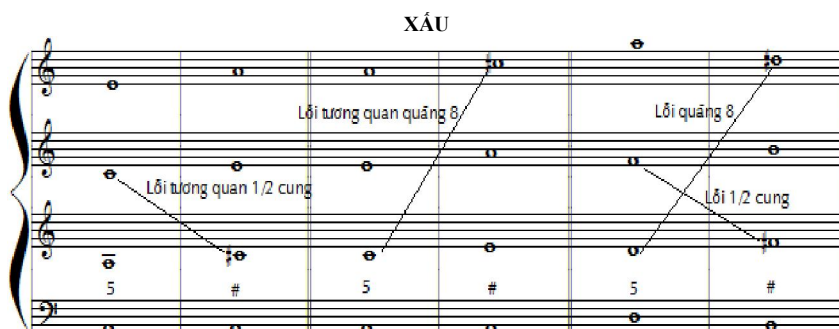
Chuyển sang các âm giai Sib trưởng, Re thứ, Fa trưởng, Mib trưởng, và Do thứ, các âm giai kế cận của nó, thực hiện nhờ vào hợp âm quãng năm giảm của nốt bậc 7 thể nền hoặc thể đảo.



THỰC HIỆN HÒA ÂM NỬA CUNG CÙNG TÊN chuyển cung hoặc không chuyển cung

(Réalisation de l'Harmonie Chromatique, modulante ou non-modulante)

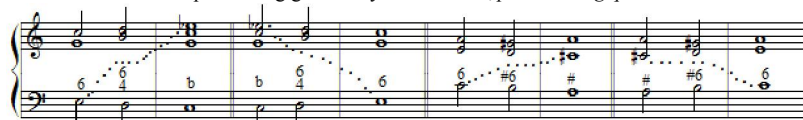
406. Khi nối kết hai hợp âm mà một chứa đựng một hoặc nhiều nốt có tương quan nửa cung với một hoặc nhiều nốt của hợp âm kia, cần thận trọng tránh tương quan lầm lỗi nửa cung (fausse relation chromatique) hoặc tương quan lầm lỗi quãng tám giữa chuỗi liên tiếp lập tức (immédiate) giữa hai bè khác nhau về các nốt nhạc có tương quan nửa cung. (*)



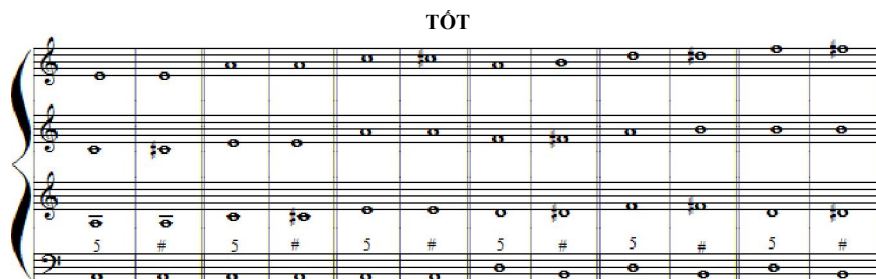
(*) Một hợp âm trung gian luôn luôn chưa đủ để hủy bỏ các tương quan lầm lỗi đó.

PHẢI TRÁNH

Hợp âm trung gian ở đây chỉ là một hợp âm thoáng qua.

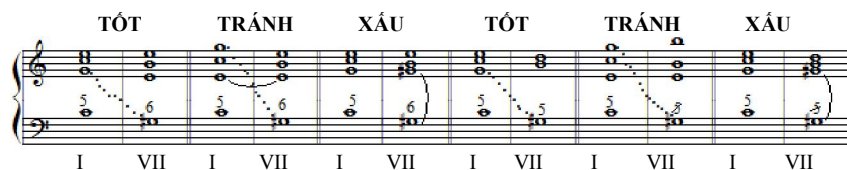


Để tránh mọi tương quan lầm lỗi, cần đặt ở cùng bè hai nốt có tương quan nửa cung bằng cách tiến hành nửa cung.

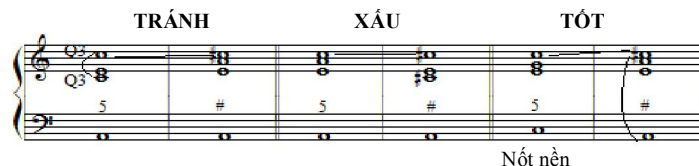


NGOẠI LỆ

407. Khi, để chuyển từ một âm giai trưởng sang âm giai thứ tương đối của nó, người ta cho nối tiếp hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm của âm thể trưởng, (thể nền), hợp âm quãng sáu hoặc hợp âm quãng năm giảm của nốt bậc 7 của âm thể thứ; thực hiện tương quan làm lỗi về quãng tám được chọn lựa hơn là gấp đôi nốt bậc 7 đó, nốt cảm âm. Nhưng người ta, trong chừng mực có thể được, phải tránh đặt đề nốt quãng năm của hợp âm thứ nhất vào bè trên bởi vì làm như thế tương quan làm lỗi sẽ xảy ra giữa hai bè cực, điều quả thực sẽ làm cho nó nổi rõ lên.



408. Càng nhiều càng tốt, người ta phải có tránh gấp đôi bất cứ nốt nào trong các nốt nửa cung đi theo nhau, trừ phi nốt được gấp đôi là nốt nền của một hợp âm đầy đủ.



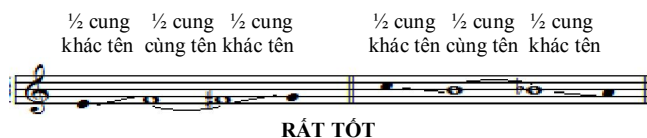
409. Cả bốn bè chuyển động cùng chiều sẽ được phép khi một trong bốn bè tiến hành theo nửa cung cùng nốt (demi-ton chromatique) đi lên hoặc đi xuống.



410. Hơn bao giờ hết, nốt cảm âm của âm giai chúng ta hướng đến phải đi lên nốt chủ âm khi nó là thành phần của hợp âm định ra việc chuyển cung.

VỀ NỬA CUNG CÙNG TÊN SỬ DỤNG TRONG GIAI ĐIỆU (Du Demi-Ton Chromatique Employé Mélodiquement)

411. Khi việc phối hợp các hợp âm cho phép, tốt hơn cả nên chọn nửa cung cùng nốt được dùng trong giai điệu là thành phần của chuỗi bốn âm tạo ra ba nửa cung, tất cả đi lên hoặc tất cả đi xuống, mà hai nốt ở hai đầu đều là nốt khác tên (diatoniques), nốt nửa cung cùng tên nằm ở giữa (xem số 471).



412. Nếu không thể tạo được chuỗi nửa cung như vậy, ít nữa người ta cố để có được *hai nốt* trong bốn, cách nào để *nửa cung cùng tên đi trước* hoặc *theo sau nửa cung khác tên*, rồi nếu có thể được, người ta phải chọn lấy một quãng khác cùng *hướng đi* của nốt lẽ ra là nửa cung bị thiếu.

RẤT TỐT		RẤT XẤU
Chuỗi đi xuống 1/2 cung 1/2 cung khác tên cùng tên	Chuỗi đi lên 1/2 cung 1/2 cung cùng tên khác tên	Chuỗi ngừng ngoèo

NGOẠI LỆ

413. Khi *nốt thứ hai của nửa cung cùng tên* là thành phần của hợp âm kế tiếp, thông thường nhất, nó có thể và phải *đứng yên*.

$\frac{1}{2}$ cung đi xuống $\frac{1}{2}$ cung đi lên

BÀI TẬP

Thực hiện *bốn bài học* đã cho ở phần bài tập theo sau số 405.

GHI CHÚ: Tốt hơn cả, nên *nối* lại với nhau *hai hợp âm* bị *vạch đôi* chia ra, bất cứ nơi nào tìm thấy trong các bài học.

CÁC CÁCH KHÁC ĐỂ CHUYỂN SANG CÁC ÂM GIAI KẾ CÂN

(Autres Manières de Moduler aux Tons Voisins)

414. **A.** Trong các chuyển cung vừa thực hiện, âm giai nguyên thủy bị rời bỏ với hợp âm của nốt chủ âm, rồi người ta đi đến âm giai mới bằng hợp âm của nốt út âm hoặc của nốt bậc 7.

Cách chuyển cung này rất tự nhiên, việc chuyển cung giữa các âm giai kế cận được thực hiện như thể đều rõ ràng và chính xác.

B. Nhưng người ta cũng có thể thực hiện việc chuyển cung đó cách hoàn toàn khác, ví dụ, *rời bỏ* âm giai nguyên thủy *với một hợp âm khác* với hợp âm của nốt chủ âm.

Đo trường rời bỏ với bậc 5 La thứ rời bỏ với bậc 4 Do trường

Chi ra bậc nền V HÂ định đoạt IV HÂ định đoạt

C. Hoặc, *nhận lấy* âm giai mới bằng *một hợp âm không phải là* các hợp âm của nốt bậc 5 hoặc của nốt bậc 7, ngoại trừ cho nghe liền sau đó một trong hai hợp âm đó, để tạo ra một âm giai mới tốt đẹp hơn.

Chi ra bậc nền

Do trưởng

Re thứ tấn công bằng H_A của nốt bậc 4 sau đó nối tiếp bằng H_A của nốt át âm

I IV V

H_A định đoạt

D. Hoặc cuối cùng, *hoàn toàn bỏ qua* các hợp âm của nốt át âm và của nốt cảm âm bằng cách thay thế với *một tập hợp các hợp âm khác* chứa đựng các nốt đặc trưng của việc chuyển cung.

V III V III IV I
của Do HẢ định đoạt
I VI I của Sol--HẢ hỗn hợp (*)

I IV IV I
của Sol HẢ định đoạt
V I của Do--HẢ hỗn hợp (*)

(*) Hợp âm hỗn hợp (mixte) là hợp âm đồng thời thuộc về *âm giai* người ta rời bỏ và về *âm giai* người ta đi đến, bởi vì nó không chứa đựng bất cứ nốt đặc trưng nào của cả hai hợp âm. (Người dịch ghi chú: Về sau tác giả gọi tình trạng hỗn hợp này là nhiều chức năng-équivoque [số 423 và tiếp].)

GHỊ CHÚ

Trong phần **D**, ví dụ 1, các hợp âm đầy đủ *Sol, Mi, Si* và *Do* tạo thành *một tập hợp* không thể thuộc về âm giai nào khác ngoại trừ âm giai *Sol trưởng*; ví dụ 2, *tập hợp* các hợp âm đầy đủ *Sol, Do* và *Fa* không thể thuộc về âm giai nào khác ngoại trừ âm giai *Do trưởng*, định ra âm giai mới này.

415. Trong mọi cách chuyển cung như trong các chuyển cung bên trên, khi nhận làm nguyên ủy định đoạt *tương quan nửa cung cùng tên* hiện hữu giữa một số nốt nhạc nào đó của hai âm giai nối tiếp, có thể có hai trường hợp xảy ra:

- 1) Trường hợp trong đó *các nốt nhạc nối tiếp liền nhau* và tạo thành *nửa cung cùng tên*, (ví dụ **B** *Sol Sol#*).
- 2) Trường hợp trong đó *các nốt nhạc bị tách ra* bởi một hoặc nhiều *hợp âm trung gian* và không sinh ra nửa

cung như thế, (ví dụ **C** *Si Do Sib; Do* *Sol Do#*).

Trong trường hợp 1), người ta chỉ phải tránh *tương quan lâm lỗi quãng tám* (số 406). Trong trường hợp 2), phải thận trọng đừng có *tương quan ba âm giả tạo* có thể là kết quả của một vài chuỗi nối kết hợp âm nào đó giữa âm giai nguyên thủy và âm giai mới.

Để bảo đảm thực hiện đúng chuyển cung theo trường hợp 2, cần có một lúc với giả thiết rằng *hợp âm hỗn hợp cuối cùng* hoàn toàn thuộc về *âm giai mới*, rồi xem, trong âm giai mới đó, liệu nó có nối kết với hợp âm kế tiếp không, không rơi vào bất cứ lỗi lâm nào trong các lỗi về hợp âm đã báo động (số 341 và 345).

XÁU

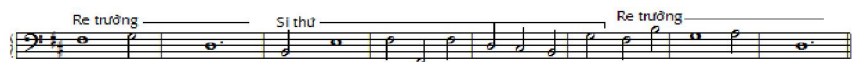
V I của Do
I IV III của Sol (số 341)

I của Sol
V IV của Do (số 345)

BÀI TẬP

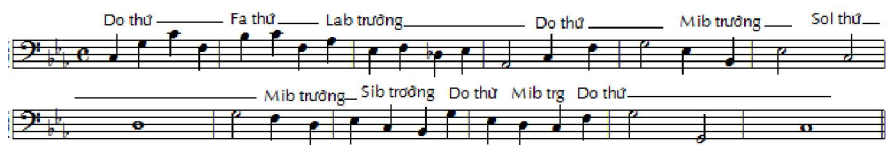
Đánh số các *bè trầm* cho sẵn dưới đây, rồi thực hiện bốn *bè* sau khi đã kiểm tra các con số.

CHUYỂN CUNG GIỮA CÁC ÂM GIAI KÊ CẬN bằng cách sử dụng các hợp âm hỗn hợp (Xem [*] ví dụ D số 414)



CHUYỂN CUNG GIỮA CÁC ÂM GIAI KẾ CẬN
bằng cách rời bỏ âm giai nguyên thủy
và đi đến âm giai mới bằng các cách khác nhau
 (Ôn lại toàn bộ số 414)

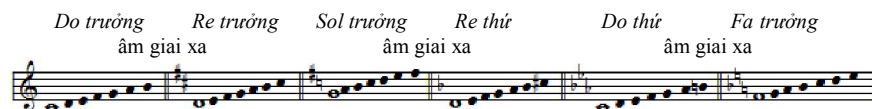
Chỉ định bậc *nốt nền* của hợp âm *đầu tiên* và hợp âm *cuối cùng* của mỗi âm giai bằng *số Rôma* để nhận ra rõ ràng hơn các *chuỗi chuyển cung*.



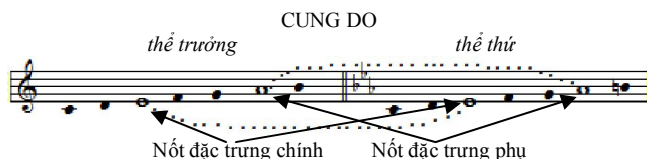
CHƯƠNG 3

CHUYỂN SANG ÂM GIAI XA (Modulation aux Tons Éloignés)

416. Người ta gọi là *âm giai xa* (tons éloignés) các âm giai với *nhiều hơn chỉ là một dấu biến hóa* khác nhau trên bộ khóa, ví như *Do trưởng* chẳng dấu biến hóa nào và *Re trưởng* với *hai dấu thăng*, *Sol trưởng* với *một dấu thăng* và *Re thứ* với *một dấu giáng*, *Do thứ* với *ba dấu giáng* và *Fa trưởng* với *chỉ một dấu giáng*.

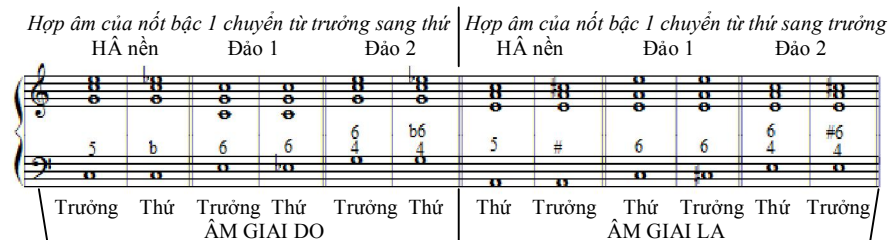


417. Việc *chuyển cung* sang các *âm giai xa* nói chung thường phức tạp hơn chuyển cung sang các âm giai kế cận. Tuy nhiên, có một *tính chất thân cận* (parenté) nào đó giữa một số âm giai được gọi là *âm giai xa* nhưng việc chuyển từ âm giai này sang âm giai khác ít nữa cũng dễ dàng như việc chuyển một âm giai sang âm giai kế cận trực tiếp nhất. Nói ví dụ như hai âm giai khác nhau về *âm thể* được thiết lập trên cùng một *nốt chủ âm*, ví như *Do trưởng* và *Do thứ*, âm giai khác nhau đến *ba dấu giáng* trong bộ khóa nhưng chỉ khác nhau có *hai nốt nhạc* trong cấu trúc âm giai của chúng, đó là: nốt bậc 3 (trung âm), nốt *đặc trưng chính* và nốt bậc 6 (thượng át âm), nốt *đặc trưng quan trọng thứ nhì*.



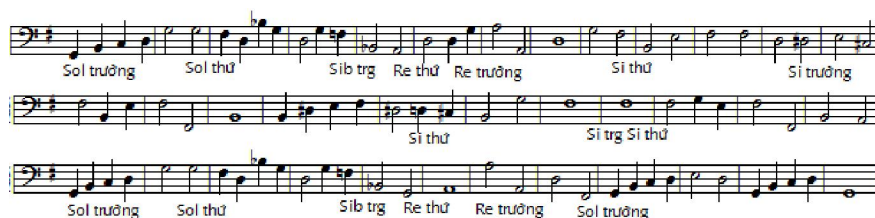
CHUYỂN CUNG BẰNG CÁCH ĐỔI ÂM THỂ (Modulation par le Changement de Mode)

418. Quả thực, để đi từ *âm thể này sang âm thể khác*, chỉ cần biến đổi *hợp âm của nốt bậc 1*, thể nền hoặc thể đảo, từ *trưởng sang thứ* hoặc từ *thứ sang trưởng*, điều thực hiện được bằng cách *hạ thấp hoặc nâng cao nốt quãng ba* (trung âm) *nửa cung cùng nốt*.



BÀI TẬP

Đánh số bài học sau đây, chú ý thực hiện thay đổi âm thể nhờ vào hợp âm của nốt bậc 1, thể nền hoặc thể đảo, chuyển đổi từ trưởng sang thứ hoặc từ thứ sang trưởng, tùy trường hợp. Kiểm soát việc đó xong, thực hiện bài học thành 4 bè.



CÁC CÁCH KHÁC ĐỂ THỰC HIỆN THAY ĐỔI ÂM THỂ TỪ TRƯỞNG SANG THỨ (Autres Manières d'Effectuer le Changement de Mode de Majeur en Mineur)

419. Người ta có thể đi đến âm thể thứ sau âm thể trưởng, (cùng nốt chủ âm), bằng một hợp âm khác với hợp âm của nốt bậc 1, ví dụ, bằng hợp âm nốt bậc 2 hoặc nốt bậc 4 (thể nền hoặc thể đảo), cả hai hợp âm này đều mang nốt *thượng át âm*, nốt *đặc trưng phụ*.

THỂ THỨ ĐI ĐẾN BẰNG HỢP ÂM CỦA NỐT BẬC 2 CỦA NÓ

HÃ Q5 giảm của nốt bậc 2 của Do thứ ở thể nền HÃ Q5 giảm của nốt bậc 2 của Do thứ ở thể đảo 1 HÃ Q5 giảm của nốt bậc 2 của Do thứ ở thể đảo 2

THỂ THỨ ĐI ĐẾN BẰNG HỢP ÂM CỦA NỐT BẬC 4 CỦA NÓ

HÃ dây đủ của nốt bậc 4 của Do thứ ở thể nền HÃ dây đủ của nốt bậc 4 của Do thứ ở thể đảo 1 HÃ dây đủ của nốt bậc 4 của Do thứ ở thể đảo 2

420. Hoặc ngoài ra, người ta có thể đi đến bằng hợp âm của *nốt bậc 6* mà *nốt nền* là nốt *đặc trưng phụ*, và nốt *quãng năm* là nốt *đặc trưng chính*.

THỂ THỨ ĐI ĐẾN BẰNG HỢP ÂM CỦA NỐT BẬC 6 CỦA NÓ

HÃ dây đủ giảm của nốt bậc 6 của Do thứ ở thể nền HÃ dây đủ giảm của nốt bậc 6, của nốt bậc 4, và của nốt bậc 2 của Do thứ, cả ba đều ở thể nền

421. *Thay đổi âm thể từ thứ sang trưởng* không thể được thực hiện cùng cách mà không tạo ra một sự *cứng cỏi* to lớn do *tương quan ba cung giả* tạo sinh ra từ *nốt bậc 3 thứ* và *nốt bậc 6 trưởng* tiếp xúc nhau ngay lập tức.

RẤT CỨNG CỎI

HÃ của nốt bậc 2 của Do trưởng HÃ của nốt bậc 4 của Do trưởng HÃ của nốt bậc 6 của Do trưởng

422. Tuy vậy, sau âm thể thứ, người ta có thể đi đến âm thể trưởng bằng thể đảo một của hợp âm của nốt bậc 4, (hợp âm của nốt bậc 6) và nhất là khi theo sau hợp âm của nốt *át âm*, nốt chung của cả hai âm thể.

Do thứ TỐT Do trưởng

HÃ Q6 của nốt bậc 6 cùng Do trưởng,

Việc thay đổi âm thể các hợp âm không chỉ áp dụng cho các hợp âm mà chúng ta vừa nói đến, người ta có thể thực hiện với bất cứ bậc nào, hoặc để có được một *chuyển cung kế cận* hay xa, hoặc để làm dịu việc *chuyển cung* đó bằng cách *chuẩn bị* nó, (xem chương về biến âm, các số 452 và 481).

BÀI TẬP

Đánh số bè trầm cho sẵn sau đây, rồi thực hiện thành 4 bè, sau khi đã kiểm tra các số.

ÂM THỂ THỨ

lần lượt đi đến bằng các hợp âm của nốt bậc 2, nốt bậc 4 hoặc nốt bậc 6, ở thể nền hoặc thể đảo.

ÂM THỂ TRƯỞNG

đi đến bằng thể đảo 1 của hợp âm của nốt bậc 4

VỀ CHUYỂN CUNG NHỜ VÀO TÍNH NHIỀU CHỨC NĂNG CÙNG LÚC (De la Modulation par l'Équivoque)

423. Mỗi hợp âm trong các *hợp âm ba âm* đều có thể thuộc về *nhiều âm giai*. Như thế, cùng một *hợp âm đầy đủ*, bất kì *trưởng, thứ*, có thể đóng một chức năng trong *năm âm giai khác nhau*: ba thuộc âm thể trưởng và hai thuộc âm thể thứ.

Nói ví dụ, hợp âm đầy đủ *Do Mi Sol*, với tên gọi khác nhau, thuộc về 5 âm giai sau đây:

1. Với ÂG <i>Do trưởng</i> như là HẢ nốt bậc 1	2. Với ÂG <i>Sol trưởng</i> như là HẢ nốt bậc 4	3. Với ÂG <i>Fa trưởng</i> như là HẢ nốt bậc 5	4. Với ÂG <i>Fa thứ</i> như là HẢ nốt bậc 5	5. Với ÂG <i>Mi thứ</i> như là HẢ nốt bậc 6
I	IV	V	V	VI

1. Với ÂG <i>Re thứ</i> như là HẢ nốt bậc 1	2. Với ÂG <i>Do trưởng</i> như là HẢ nốt bậc 2	3. Với ÂG <i>Sib trưởng</i> như là HẢ nốt bậc 3	4. Với ÂG <i>La thứ</i> như là HẢ nốt bậc 4	5. Với ÂG <i>Fa trưởng</i> như là HẢ nốt bậc 6
I	II	III	IV	VI

424. Ý nghĩa đa dạng của một hợp âm cho phép nó đóng *nhiều chức năng* (équivoquer), nghĩa là người ta có thể *cho nó vay mượn một ý nghĩa* mà ngay từ ban đầu nó không có, bằng cách *gán nó vào một âm giai khác* với âm giai hiện hữu vào lúc nó được đưa ra.

Nhờ vào *tính nhiều chức năng cùng lúc* này (équivoque), người ta có thể đi từ *một âm giai này đến một âm giai khác* nào đó mà hợp âm đó có thể thuộc về, và ngay cả đến *một âm giai kế cận* nào đó của âm giai do tính nhiều chức năng cùng lúc gọi lên.

CHUYỂN CUNG NHỜ VÀO TÍNH NHIỀU CHỨC NĂNG

Từ <i>Do trưởng</i> sang <i>Fa thứ</i> <i>Do trưởng</i> <i>Fa thứ</i>	Từ <i>Sol trưởng</i> sang <i>Fa trưởng</i> <i>Sol trưởng</i> <i>Fa trưởng</i>	Từ <i>Fa trưởng</i> sang <i>Fa thứ</i> <i>Fa trưởng</i> <i>Fa thứ</i>
--	--	--

HẢ nốt bậc 1 với *Do trưởng* và HẢ nốt bậc 5 với *Fa thứ* HẢ nốt bậc 4 với *Sol trưởng* và HẢ nốt bậc 5 với *Fa thứ* HẢ nốt bậc 5 với *Fa trưởng* và *Fa thứ*

Từ Mi thứ sang Fa thứ Từ Sol trưởng sang Fa trưởng Từ Mi thứ sang Fa trưởng
 Mi thứ Fa thứ Sol trưởng Fa trưởng Mi thứ Fa trưởng

HÀ nốt bậc 6 với Mi thứ và HÀ nốt bậc 5 với Fa thứ HÀ nốt bậc 4 với Sol trưởng và HÀ nốt bậc 5 với Fa trưởng HÀ nốt bậc 6 với Mi thứ và HÀ nốt bậc 5 với Fa trưởng

Từ Fa thứ sang Fa trưởng Từ Fa thứ sang Do trưởng
 Fa thứ Fa trưởng Fa thứ Do trưởng

HÀ nốt bậc 5 với Fa thứ và Fa trưởng HÀ nốt bậc 5 với Fa thứ và HÀ nốt bậc 1 với Do trưởng

Từ Fa trưởng sang Mi thứ Từ Fa thứ sang Mi thứ
 Fa trưởng Mi thứ Fa thứ Mi thứ

HÀ nốt bậc 5 với Fa trưởng và HÀ nốt bậc 6 của Mi thứ HÀ nốt bậc 5 với Fa thứ và HÀ nốt bậc 6 với Mi thứ

Từ Fa thứ sang Sol trưởng Từ Do trưởng sang La trưởng
 Fa thứ Sol trưởng Do trưởng Fa thứ La trưởng

HÀ nốt bậc 5 với Fa thứ và HÀ nốt bậc 4 của Sol trưởng HÀ nốt bậc 1 với Do trưởng xem như HÀ nốt bậc 5 với Fa trưởng cho phép chuyển sang ÂG kế cận của nó, La trưởng

425. Người ta có thể liên tục sử dụng *tính nhiều chức năng* và *việc thay đổi âm thể* để có được các *chuyển cung* sang âm giai xa.

Mi thứ Mi thứ Mi trưởng
 Fa trưởng Mi trưởng Fa thứ *Đổi âm thể* Bb A

HÀ nốt bậc 5 với Fa trưởng và nốt bậc 6 với Mi thứ HÀ nốt bậc 5 với Fa thứ và nốt bậc 6 với Mi thứ III (Sib) *Đổi âm thể* IV (La thứ) nhiều chức năng

426. Cũng vậy, người ta có thể lợi dụng *tính nhiều ý nghĩa* mà hợp âm có được khi thực hiện *việc thay đổi âm thể* để chuyển đến một trong các âm giai kế cận của âm thể mới.

Do trưởng Do thứ Mib trưởng Do trưởng Do thứ Lab trưởng
Đổi âm thể Kế cận của Do thứ *Đổi âm thể* Kế cận của Do thứ

Cùng vai Cùng vai Cùng vai
 b7 b6 b5 b7 b6 b5

I (Do thứ) VI (Mib trưởng) I (Do thứ) III (Lab trưởng)

Do thứ Do trưởng Mi thứ Do trưởng Do thứ Lab trưởng Lab trưởng

Đổi âm thể Kế cận của Do trưởng Do thứ Lab trưởng Lab trưởng

Cùng vai trò

I (Do trưởng) VI (Mi thứ) VI (Do thứ) I (Lab trưởng)

427. Việc thay đổi âm thể đôi khi được hiểu ngầm.

Chuyển cung với hiểu ngầm âm thể được thay đổi:

C Ab Cm G

Do thứ hiểu ngầm Do trưởng hiểu ngầm

C Cm Ab Cm C G

Cùng ví dụ với thay đổi âm thể được thực hiện:

NHẬN XÉT

428. Người ta có được nhiều phương cách để đi từ âm thể trưởng sang âm thể thứ hơn từ âm thể thứ sang âm thể trưởng (số 419 và số 422).

Kết quả là các chuyển cung xa bằng cách thêm dấu giáng vào hoặc cắt bỏ dấu thăng đều dễ dàng hơn các chuyển cung theo thứ tự ngược lại.

BÀI TẬP

Đánh số bài học sau đây bằng cách chủ yếu dùng tính nhiều chức năng làm phương tiện để chuyển cung. Sau khi kiểm tra các con số, thực hiện thành 4 bè.

Sol trưởng Do thứ Sol trưởng Sol thứ Sib trng Re trưởng Sol trưởng

Si thứ Si trng Do# thứ Mi trưởng Do trưởng Do thứ

Si thứ Si trưởng Si thứ Fa# trưởng Fa# thứ Re trưởng

Sol trng Do thứ Sol thứ Re trưởng Sol thứ Sol trưởng

Do thứ Si thứ Mi thứ Sol trưởng Sol trưởng Sol trng Sol trng

Sol trng Sol thứ Sol trưởng Sol trưởng Sol trưởng Sol trưởng

CHUYỂN CUNG DO HỢP ÂM QUẢNG BỐN VÀ QUẢNG SÁU GỢI NÊN không chuẩn bị

(Modulation Provoquée par l'Accord de Quarte et de Sixte, sans préparation)

429. Hợp âm quãng bốn và quãng sáu, thể đảo của hợp âm đầy đủ trưởng hoặc thứ chỉ thực hiện, không được chuẩn bị, trên nốt át âm trong các công thức kết (số 166). Kết quả là mọi hợp âm quãng bốn và quãng sáu không được chuẩn bị đều là thể đảo 2 của nốt chủ âm và mời gọi một kết thúc lập tức hướng về nốt chủ âm đó.

Vì lý do đó, hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* của bậc 5 thường là một trong các phương cách tốt được sử dụng dẫn đến một *chuyển cung kế cận* hoặc *xa*.

CHUYỂN CUNG ĐƯỢC DẪN ĐẾN BẰNG HỢP ÂM QUÃNG 4 VÀ QUÃNG 6 CỦA NỐT ÁT ÂM

Do trưởng La thứ Sol trưởng Mi thứ Do trưởng Si thứ

Ât âm Ât âm Ât âm Ât âm Ât âm

ÂM GIAI KẾ CẬN ÂM GIAI XA

BÀI TẬP

Đánh số bài học sau đây bằng cách chủ yếu dùng hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* của *nốt bậc 5* để gọi nên các chuyển cung khác nhau mà chúng chứa đựng. Sau khi kiểm tra các con số, thực hiện thành 4 bè.

VỀ CHUYỂN CUNG HOẶC THAY ĐỔI ÂM GIAI BẰNG NỐT ĐỒNG ÂM (De la Modulation ou du Changement de Ton par l'Enharmonie)

430. Người ta gọi là *đồng âm* (enharmonie) tương quan hiện hữu giữa hai nốt nhạc ví như *Do#* và *Reb*, *Lab* và *Sol#*, các nốt chỉ cùng là một phím (clavier) trên đàn piano và đàn *orgue*, hậu quả là, *âm thanh cùng là một* trên các nhạc cụ có phím đó, cho dầu, nói chính xác, giữa chúng phải có một khác biệt li lai của một *comma* (chừng 1/9 cung). Các nốt *đồng âm*-notes *enharmoniques* cũng còn được gọi là *notes synonymes*:

431. Không thể có *sự đồng âm* mà không đồng thời cũng có *thay đổi âm giai* (changement de ton).

Đôi khi, *đồng âm* chỉ để thay thế (substituer) cho *âm giai đồng âm* (tonalité synonyme) có quá nhiều dấu thăng hoặc dấu giáng, nói ví dụ như âm giai *Si thứ* (hai dấu thăng) thay cho âm giai *Dob thứ* (3 dấu giáng đôi và 4 dấu giáng).

Chuyển cung Đồng âm

Solb trưởng Dob thứ (âm giai không hữu dụng) Solb trưởng Si thứ thay cho Dob thứ

432. Trong các *chuyển biến đồng âm* (mutations enharmoniques) như trong ví dụ trên, *tất cả các hợp âm* cũng như các nốt nhạc bao gồm trong đó *bảo toàn* trong âm giai thay thế *ý nghĩa đã có* của âm giai được thay thế.

Trong trường hợp tương tự, việc chuyển cung nói cho chính xác *không phải là việc đồng âm*.

433. Không phải nhờ vào *ý nghĩa nhiều chức năng* (équivoque) cho một số hợp âm nào đó vay mượn mà *đồng âm*, tự bản thân, *định đoạt việc chuyển cung*.

Tính nhiều chức năng do đồng âm mà có chỉ có thể tạo ra được nhờ các *hợp âm nghịch* (accords dissonants) mà chúng ta thực sự chưa nói đến.

THỰC HIỆN CÁC ĐOẠN NHẠC ĐỒNG ÂM (Réalisation des Passages Enharmoniques)

434. Một đoạn nhạc đồng âm luôn luôn gây khó khăn nào đó cho việc thực hiện hoặc xướng âm, và nhất là *cho thanh nhạc* hoặc các nhạc cụ khác với nhạc cụ có bàn phím.

Để san bằng khó khăn đó trong chừng mực có thể được, có hai phương cách:

Cách thứ nhất, bao gồm thực hiện đồng âm cho từng bè cần đến nó vào lúc người ta có thể bắt gặp một *quãng đồng âm* (intervalle enharmonique) ít gây khó khăn khi xướng âm (intonation), không kể đến các thay đổi cùng loại có thể xảy ra trong các bè khác, trước hoặc sau.

Hệ thống này nhằm tạo ít khó khăn trong việc xướng âm hoặc thực hiện mỗi bè tách riêng ra, nhưng có bất tiện là nó phơi bày ra trước mắt các thành tố xem ra không đồng nhất (hétérogènes), điều làm hỏng rất nhiều việc xướng âm mỗi bè.

435. Cách thứ hai bao gồm thực hiện đồng thời tất cả các thay đổi bằng cách để ý ghi kèm nốt đồng âm của nó (viết bằng nốt nhỏ và đặt trong ngoặc đơn) một trong hai nốt nhạc làm thành quãng đồng âm quá khó khăn nhằm mục đích nhận ra các tương quan hiện hữu giữa hai nốt nhạc đó cách dễ dàng hơn.

Bằng cách kèm theo nốt đồng âm nốt nhạc thứ nhất của quãng đồng âm

Bằng cách kèm theo nốt đồng âm nốt nhạc thứ hai của quãng đồng âm

Để nghiên cứu hòa âm, nói chung, người ta sẽ có hiệu quả khi sử dụng hệ thống được đề nghị ở số 435.

GHI CHÚ: Để chấp nhận hoặc từ khước các *quãng giai điệu* có thể xảy ra do các *thay đổi đồng âm*, cần xem các quãng đó *như không là đồng âm*. Như thế, *quãng bốn giảm Re#—Sol* của các ví dụ trước là *chấp nhận được* vì nó thay thế cho *quãng ba trưởng Mib—Sol* (ví dụ 1) hoặc *Re#—Fa x* (ví dụ 2).

Cũng vậy *quãng ba giảm Sol#—Sib* và *quãng quá tăng (sur-augmentée) thứ nhất Si#—Sib*, cả hai đều thay cho một *quãng hai trưởng*.

BÀI TẬP

Thực hiện bài học sau đây thành 4 bè



CHƯƠNG 4

VỀ CHUYỂN CUNG PHỨC HỢP và về Hành trình Chuyển cung

(De la Modulation Composée et des Marches Modulantes)

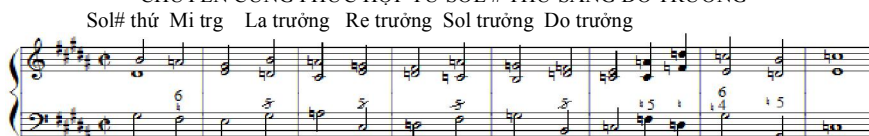
436. Khi thay vì *trực tiếp* đi từ âm giai nguyên thủy đến âm giai người ta muốn tới, khi đi ngang qua, *người ta động chạm đến một hoặc nhiều âm giai trung gian* ít nhiều rõ ràng, đó là *CHUYỂN CUNG PHỨC HỢP* (modulation composée).

Bằng *chuyển cung phức hợp*, người ta không thấy một chút cứng cỏi nào khi đi đến các âm giai xa nhất, các âm giai không tương đồng nhất.

CHUYỂN CUNG PHỨC HỢP TỪ DO TRƯỞNG SANG SOL # THỨ



CHUYỂN CUNG PHỨC HỢP TỪ SOL # THỨ SANG DO TRƯỞNG



437. *Chuyển cung phức hợp* không những chỉ áp dụng được để chuyển sang âm giai xa mà còn có thể dùng để chuyển sang âm giai kế cận.

CHUYỂN CUNG PHỨC HỢP TỪ DO TRƯỞNG SANG SOL TRƯỞNG TỪ MI THỨ SANG RE TRƯỞNG



438. Tất cả các *cách thức* mà người ta dùng để thực hiện các *chuyển cung đơn giản* đều có thể sử dụng trong các *chuyển cung phức hợp*.

Việc *sử dụng đúng lúc đúng thời* tất cả các phương cách chuyển cung cũng như nhiều cách phối hợp có thể nảy sinh ra từ việc pha trộn chúng đều cho phép nhanh chóng ít nhiều đi từ *một âm giai nguyên thủy* nào đó đến *tất cả các âm giai trưởng hoặc thứ*.

CHUYỂN CUNG QUI TỤ, CHUYỂN CUNG TÁCH RỜI

(Modulations Convergentes, Modulations Divergentes)

439. Cho dầu chỉ có tương quan ít gần gũi với nhau, *hai âm giai xa cách nhau* có thể nối tiếp nhau khi chúng *xoay quanh một âm giai chính* kế cận với cả hai.

440. Các *chuyển cung* kết quả thành việc *hội tụ* nhiều âm giai chung quanh một âm giai chính được gọi là *chuyển cung qui tụ* (modulations convergentes).



441. Các chuyển cung ngày càng *xa dần* âm giai chính được gọi là *chuyển cung tách rời* (modulations divergentes) (xem hai ví dụ của số 436).

HÀNH TRÌNH CHUYỂN CUNG (Marches Modulantes)

442. Các hành trình *chuyển cung* là các chuyển cung đi qua *nhiều âm giai*.
Có hai loại: các hành trình *chuyển cung qui tụ* và các hành trình *chuyển cung tách rời*.
(Hai cách này công hiến một phương cách uy lực để chuyển đàn các *âm giai xa*).

HÀNH TRÌNH CHUYỂN CUNG QUI TỤ

Do trưởng Fa trưởng La thứ Sol trưởng Do trưởng

HÀNH TRÌNH CHUYỂN CUNG TÁCH RỜI

Do trưởng Fa trưởng Mib trưởng Reb trưởng Dob trưởng

443. Người ta có thể sử dụng các hành trình *chuyển cung qui tụ* để chuyển sang các *âm giai kế cận*; để được vậy, chỉ cần *ngưng hành trình lại* ở điểm người ta muốn đến.

HÀNH TRÌNH CHUYỂN CUNG QUI TỤ dùng để đi từ Do trưởng sang La thứ.

Do trưởng Fa trưởng La thứ

444. *Lực lôi kéo* (force d'impulsion) ghi đậm nét ở hành trình bằng *tính đối xứng* của các tiến triển cho phép thực hiện *một số chuyển cung lập tức* nào đó xem ra cứng cỏi trong mọi trường hợp khác.

CHUYỂN CUNG LẬP TỨC từ Do trưởng sang Re trưởng; từ Re trưởng sang Mi thứ, vân vân

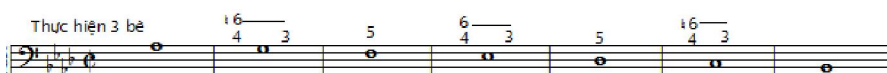
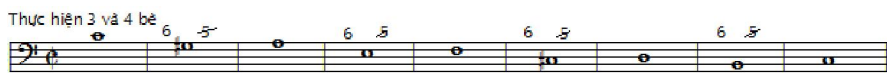
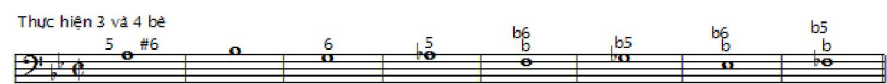
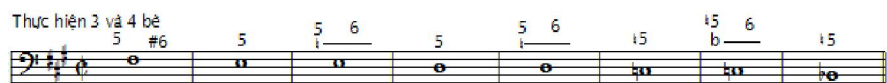
Do trưởng (khg dấu biến) Re trưởng (2 thăng) Mi trưởng (4 thăng) Fa# trưởng (6 thăng)
(Cũng xem ví dụ 2 của số 442)

BÀI TẬP

Thực hiện các hành trình hòa âm sau đây với *hai vị thế* trong chừng mực có thể được, và với *số lượng bè* từng bài *đòi hỏi*. Chỉ ra các *âm giai* được dùng.

HÀNH TRÌNH ĐI LÊN

(Vị thế hẹp và vị thế rộng)



CHƯƠNG 5

VỀ KẾT THÚC LÁNH (De la Cadence Évitée)

GHI CHÚ: **Người dịch** ghi chú: Nguyên tác mất hai số 445 và 446, không biết vì đánh số sai hoặc vì lý do nào khác, trong khi số trang vẫn đầy đủ, trang trước số 153, trang này số 154 khởi đầu Chương 5. Chúng tôi vẫn giữ lại cách đánh số nguyên tác để người đọc dễ đối chiếu với nguyên tác khi cần.

447. Khi người ta thay thế *hợp âm của nốt chủ âm* chấm dứt một *kết thúc hoàn toàn* bằng một *hợp âm chuyển cung* (accord modulant) nào đó, người ta thực hiện một **KẾT THÚC LÁNH** (cadence évitée).

Hợp âm chuyển cung làm thành *kết thúc lánh* thường là, trong số các hợp âm ba âm, *hợp âm của nốt át âm* hoặc *của nốt bậc bảy* của một trong các âm giai kế cận, ở *thế nền* hoặc *thế đảo 1* dù là hợp âm nào.

VÍ DỤ VỀ KẾT THÚC LÁNH VỚI **DO TRƯỞNG**

Kết lánh Kết lánh Kết lánh Kết lánh Kết lánh Kết lánh

VÍ DỤ VỀ KẾT THÚC LÁNH VỚI **LA THỨ**

Kết lánh Kết lánh Kết lánh Kết lánh Kết lánh Kết lánh

448. Việc *chuyển cung* do một *kết thúc lánh* gây nên có thể chỉ là *thoảng qua* (passagère) (số 449).

Kết lánh

Nó cũng có thể *vĩnh viễn* (définitive) (Xem số 449 **B** sau đây)

Kết lánh Kết lánh

BÀI TẬP

Chỉ ra tất cả các *kết thúc* trong bài học sau cũng như các *âm giai* khác nhau mà người ta đã đi qua, không kể kéo dài lâu mau. Sau đó, thực hiện bài học thành 4 bè.

CHƯƠNG 6

VỀ CHUYỂN CUNG THOÁNG QUA và VỀ CÁC HỢP ÂM NỐT NỬA CUNG CÙNG TÊN hoặc BIẾN HÓA (De la Modulations Passagères et Des Accords Chromatiques ou Altérés)

449. Như đã thấy (số 395), với *tương quan nửa cung* hiện hữu giữa các nốt nhạc nào đó, âm giai này tự nhiên, âm giai khác nhờ dấu thăng giáng, người ta có thể gọi nên một chuyển cung.

A. *Chuyển cung* đó là *thoáng qua* nếu người ta không làm nảy sinh một âm giai mới mà lập tức quay về lại âm giai ban đầu hoặc ngay lúc đó hướng đến một âm giai thứ ba.

CHUYỂN CUNG THOÁNG QUA
sang Re thứ rồi lập tức quay về lại âm giai Do trưởng nguyên thủy

Do tr Re thứ Do tr

CHUYỂN CUNG THOÁNG QUA
từ Do trưởng sang La thứ, La trưởng, Re thứ rồi quay lại Do trưởng nguyên thủy

Do tr La thứ Fa trưởng Re thứ Do tr

B. Nhưng, nếu người ta ổn định một thời gian trong một âm giai mới, việc *chuyển cung* là vĩnh viễn và ảnh hưởng của âm giai ban đầu sẽ ít nhiều bị xóa mờ đi.

CHUYỂN CUNG
từ Do trưởng sang La thứ trở thành vĩnh viễn bằng cách dùng các hợp âm thuộc về âm giai sau
Do trưởng La thứ

450. Tổng thể một câu có thể duy trì âm hưởng của nó trong lúc chứa đựng một hoặc nhiều chuyển cung thoáng qua.

Câu Do trưởng
với chuyển cung thoáng qua sang Re thứ

Do tr Re thứ Do trưởng

Câu Do trưởng
với chuyển cung thoáng qua và qui tụ sang Sol trưởng, Re thứ, và La thứ

Do trưởng Sol trưởng Re thứ La thứ Do trưởng

451. Các *chuyển cung thoáng qua* đó thường chỉ bề ngoài xem ra như thể hơn là thực tế.

Đó chính là những gì xảy ra khi người ta chỉ biến hóa một hoặc nhiều nốt nhạc của các hợp âm thuộc về âm giai chỉ phối chủ yếu mà không thay đổi ý nghĩa âm hưởng mà cùng các âm giai đó có nếu không biến hóa.

Câu một âm giai duy nhất *Do trưởng* gồm nhiều biến hóa



Cùng câu không biến hóa



BIẾN HÓA ĐƠN, ĐÔI VÀ BA (Atérations Simple, Double, et Triple)

452. Người ta có thể đặt dấu *biến hóa* (altérer) ở một, hai, hoặc thậm chí ba nốt của các *hợp âm thuận* (accords consonants).

Biến hóa là đơn khi chỉ một nốt nhạc của hợp âm mang dấu biến hóa, là đôi khi hai nốt, và là ba khi ba nốt.



Âm giai *Do trưởng*

453. Các hợp âm mang một hoặc nhiều dấu biến hóa (altérations) trở thành các *hợp âm nốt nửa cung cùng tên* và rút ra từ nguyên thủy là các *âm giai nốt nửa cung cùng tên* (gammes chromatiques) đi lên hoặc đi xuống của cả hai âm thể.

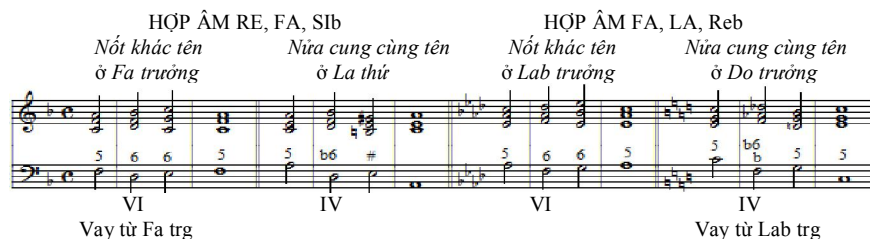
454. Một số biến hóa nào đó trong các hợp âm tạo ra các *chồng âm đặc biệt* (agrégations spéciales) mà chúng ta bỏ qua vào lúc này, bởi vì các hợp âm sinh ra từ đó là thành phần của *hòa âm nghịch nhân tạo* (harmonie dissonante artificielle) sẽ được bàn đến về sau.

455. Về các biến hóa khác, trong lúc thay đổi các hợp âm mà chúng được đưa vào không sinh ra các *chồng âm mới* (agrégations nouvelles), nhưng, do làm cho trở thành *nốt nửa cung cùng tên*, lại cho chúng hình thái các hợp âm *nốt khác tên* (diatoniques) thuộc về các *âm giai kế cận* và đôi khi thậm chí các *âm giai xa*.

Tình giống nhau có được giữa các *hợp âm nốt nửa cung cùng tên* đó và các *hợp âm nốt khác tên* của các âm giai khác có thể có chỗ cho các *hợp âm nhiều chức năng* (équivoques) và tạo thêm tin tưởng vào các *chuyển cung*, chúng tôi nhắc lại, *bề ngoài xem ra là thế hơn là thực tế*.

Quả thực, một số hợp âm được sử dụng như *nốt nửa cung cùng tên* trong một âm giai này lại có thể *hoàn toàn là nốt khác tên* trong một âm giai khác.

Đó chính là một thể loại *vay mượn* (emprunt) do âm giai thứ nhất tạo cho *âm giai thứ hai*; các hợp âm như thế đều chỉ gọi là *nửa cung cùng nốt* hoặc *được biến hóa do chuyển dịch* (déplacement) mà thôi.



456. Tất cả các hợp âm *vay mượn* được đưa vào một câu nhạc đã có một *âm giai chi phối* được định ra rõ ràng chẳng chút nào phá bỏ *tính đồng nhất âm hưởng* (unité tonale) bởi vì chúng ta có thể *thay thế các nốt nhạc đã biến hóa* bằng chính các nốt đó *không biến hóa* mà không thay đổi cảm xúc của các hợp âm cũng như của câu nhạc đó.

Hà trường đầy đủ LA và hợp âm quãng 6 thứ RE
vay mượn từ các âm giai RE thứ và FA trưởng mà
chẳng phá bỏ âm giai chính tức LA thứ

Cùng các hợp âm không biến hóa



457. Các hợp âm nửa cung nốt cùng tên hoặc được biến hóa mà người ta có thể sử dụng như thế mà không chuyển cung làm thành HÒA ÂM NỐT NỬA CUNG CÙNG TÊN KHÔNG CHUYỂN CUNG (harmonie chromatique non-modulant).

CHƯƠNG 7

VỀ ÂM GIAI NỐT NỬA CUNG CÙNG TÊN và các Biến hóa

(Des Gammes Passagères et des Altérations)

458. Với khả năng có thể sử dụng, tùy trường hợp, các *nốt nửa cung cùng tên* (chromatiques) đi lên hoặc đi xuống, để chia thành hai nửa cung các quãng một cung mà người ta bắt gặp trong một âm giai nốt khác tên (gamme diatonique), người ta tạo thành các âm giai nốt nửa cung cùng tên (gammes chromatiques) theo nhiều phương cách ít nhiều khác nhau.

ÂM GIAI NỐT NỬA CUNG CÙNG TÊN—ÂM THỂ TRƯỞNG

(Gammes Chromatiques—Mode Majeur)

Đây là các phương cách khác nhau để tạo ra âm giai nốt nửa cung cùng tên đi lên và âm giai nốt nửa cung cùng tên đi xuống của âm thể trưởng

ÂM GIAI ĐI LÊN – DO TRƯỞNG – ÂM GIAI ĐI XUỐNG

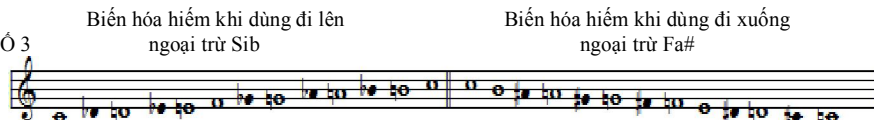
SỐ 1



SỐ 2



SỐ 3



GHI CHÚ

459. ÂM GIAI SỐ 1: Đây là các âm giai âm hưởng nhất (les plus tonales) vì chúng chỉ chứa đựng, ngoại trừ biến hóa đi xuống của nốt bậc 2 (*Reb* trong *Do*), các nốt nửa cung như thuộc về các nốt khác tên của âm giai kế cận của âm giai chính chi phối hoặc thuộc về âm giai đồng âm thứ của nó, điều cho phép hòa âm từng nốt mà không xa rời âm giai chính đó, và, hiệu quả là, không xóa bỏ ấn tượng của nó.

460. ÂM GIAI SỐ 2: Nửa cung cùng tên đi lên của nốt bậc 6 (*La#* trong *Do*) và nửa cung đi xuống của nốt bậc 5 (*Solb*) chỉ tìm thấy công dụng hòa âm của chúng trong biến hóa đôi hoặc ba hoặc trong hòa âm nghịch nhân tạo, vì thế người ta ít dùng chúng.



Ngoài ra, nốt *Reb* (biến hóa đi xuống của nốt bậc 2 trong *Do*) gần như được tìm thấy trong cùng trường hợp của nốt *La#* và nốt *Solb*. Nhưng nó không thể được thay thế bằng nốt *Do#* trong âm giai đi xuống mà âm giai không chịu ảnh hưởng, do đó nó không thể tránh được. Và lại, người ta có thể dùng nó trong hòa âm nửa cung cùng tên thuận (harmonie chromatique consonante) khi phụ họa cho một nốt được biến hóa khác (nốt *Lab*) (xem ví dụ thứ 2 và thứ 4 của số 462, cũng như ví dụ thứ 4 của số 455).

461. ÂM GIAI SỐ 3: Các âm giai này chỉ có thể dùng với *tính cách hòa âm* (harmoniquement) với điều kiện *chuyển sang* các âm giai *khá xa*, điều làm cho *âm giai chính* mất đi tính chi phối của nó, và do đó phá bỏ *tính đồng nhất âm hưởng*.

Do Reb trg Mib trg Fa thứ Solb trg Lab trg Sib trg Do trưởng
Tất cả đều là âm giai xa của Do trưởng

Do trg Si thứ La trg Sol trg Fa/Do Mi thứ Re trg Do trưởng
ÂG xa của Do

462. Từ các nhận xét trên, ta có kết quả là các âm giai Số 1 là các âm giai trên đó chủ yếu có được *hòa âm nốt nửa cung cùng tên thuận không chuyển cung* (harmonie chromatique consonante non-modulante) của âm thể trưởng.

Đây là các âm giai nốt nửa cung cùng tên Số 1, trước hết được đặt ở *bè trên*, rồi ở *bè trầm*, và được hòa âm chỉ nhờ vào các hợp âm thuộc về *âm giai chính*, hoặc với các *âm giai kế cận* của nó, hoặc cuối cùng, với *âm giai đồng âm thứ* của nó (ngoại trừ [a]) (*).

ÂM GIAI NỐT NỬA CUNG CÙNG TÊN ĐI LÊN SỐ 1
với Do trưởng

HẢ vay Re thứ Mi thứ Sol trg La thứ Fa trg

ÂM GIAI NỐT NỬA CUNG CÙNG TÊN ĐI XUỐNG SỐ 1
với Do trưởng

HẢ vay (*) Fa trg Do thứ Sol trg Do thứ Fa thứ

[a] Nốt Reb này như thuộc về nốt khác tên của âm giai Fa thứ, kế cận trực tiếp của Do thứ và chẳng chút nào làm lung âm hưởng của Do trưởng.

(*) Các chuyển cung *thoảng qua* do các hợp âm vay mượn gây nên ở đây đều là *qui tỵ*.

ÂM GIAI NỐT NỬA CUNG CÙNG TÊN ĐI LÊN
được hòa âm nhờ vào các hợp âm vay mượn từ các âm giai kế cận của Do trưởng, âm giai chính

HẢ vay Re thứ Mi thứ Sol trg La thứ Fa trg

ÂM GIAI NỐT NỬA CUNG CÙNG TÊN ĐI XUỐNG
được hòa âm nhờ vào các hợp âm vay mượn từ các âm giai kế cận của Do trưởng, âm giai chính
hoặc âm giai đồng âm thứ của nó

HẢ vay Fa trg Do thứ Sol trg Do thứ Do thứ Fa thứ
[a] Xem chú thích trên

463. Cần phải ghi nhận rằng: (1) *Bề trên* đi kèm hai âm giai nốt nửa cung cùng tên này đều hoàn toàn là NỐT KHÁC TÊN (diatonique); (2) Với *bề trên* cho sẵn đó, người ta có thể loại bỏ tất cả các nốt nửa cung cùng tên của các bề khác, điều kết quả làm cho cả hai âm giai của bề trầm trở thành nốt khác tên và phá bỏ mọi hình thái bên ngoài của việc chuyển cung.

ÂM GIAI NỐT KHÁC TÊN ĐI LÊN VÀ ĐI XUỐNG
thay thế ở bề trầm các âm giai nốt nửa cung cùng tên của các ví dụ trước
và tạo thành một hòa âm hoàn toàn nốt khác tên không chuyển âm giai

BIẾN HÓA ĐƠN
được đưa vào trong các Hợp âm ba âm của Âm thể trưởng
mà không gây nên các chồng âm đặc biệt
(Atérations Simples qui, introduites dans les Accords de trois sons du Mode majeur,
n'engendrent pas d'aggrégations spéciales)

Các là các *thay đổi* người ta có thể đưa vào cho từng hợp âm của các hợp âm ba âm của âm thể trưởng bằng cách *biến hóa* chỉ một nốt nhạc mà việc biến hóa không gây nên các chồng âm mới.

464. Các *hợp âm trưởng* của các nốt bậc 1, bậc 4, và bậc 5 tạm thời trở thành *thứ* nhờ vào *biến hóa đi xuống* nốt *quãng ba* của chúng.

ÂM GIAI ĐI XUỐNG SỐ 1

Bậc 1 Bậc 4 Bậc 5

HẢ nền Đảo 1 Đảo 2 HẢ nền Đảo 1 Đảo 2 HẢ nền Đảo 1 Đảo 2

465. Cùng các *hợp âm trưởng* thoát qua trở thành các hợp âm của *nốt quãng 5 giảm* bằng *biến hóa đi lên* từ *hợp âm nền* của chúng.

ÂM GIAI ĐI LÊN SỐ 1

Bậc 1 Bậc 4 Bậc 5 Ít dùng

HẢ nền Đảo 1 Đảo 2 HẢ nền Đảo 1 Đảo 2 HẢ nền Đảo 1 Đảo 2

466. Các *hợp âm thứ* của các nốt bậc 2, bậc 3, và bậc 6 thoát qua trở thành *trưởng* nhờ vào *biến hóa đi lên* của nốt *quãng ba* của chúng.

ÂM GIAI ĐI LÊN SỐ 1

Bậc 2 Ít dùng Bậc 3 Ít dùng Bậc 6 Ít dùng

HẢ nền Đảo 1 Đảo 2 HẢ nền Đảo 1 Đảo 2 HẢ nền Đảo 1 Đảo 2

BIẾN HÓA ĐI LÊN CỦA NỐT QUẢNG BA
trong hợp âm đầy đủ thứ của nốt bậc 3 và các thể đảo



BIẾN HÓA ĐI LÊN CỦA NỐT QUẢNG BA
trong hợp âm đầy đủ thứ của nốt bậc 6 và các thể đảo



BIẾN HÓA ĐI XUỐNG CỦA NỐT QUẢNG NĂM
trong hợp âm đầy đủ thứ của nốt bậc 2 và các thể đảo



BIẾN HÓA ĐI XUỐNG CỦA NỐT QUẢNG NĂM
trong hợp âm đầy đủ thứ của nốt bậc 3 và các thể đảo

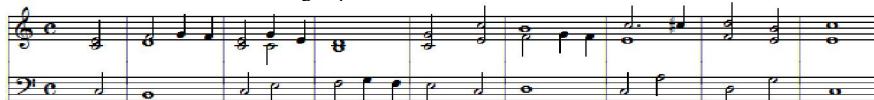


BIẾN HÓA ĐI XUỐNG CỦA NỐT QUẢNG NĂM
trong hợp âm đầy đủ thứ của nốt bậc 6 và các thể đảo

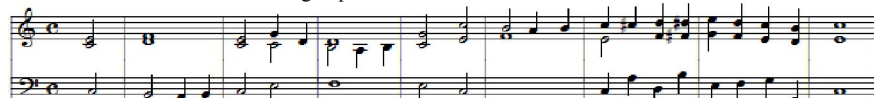


(*) Nếu chúng tôi sử dụng *biến hóa nghịch* này (biến hóa chưa được học đến) chính vì nó dẫn tới *tốt thể đảo ít dùng* này của hợp âm của nốt bậc 6, và lại, người học không phải đã không thấy như vậy bởi vì chúng tôi đã đưa nó vào bản văn.

BIẾN HÓA ĐI XUỐNG CỦA NỐT QUẢNG NĂM GIẢM
trong hợp âm của nốt bậc 7 và các thể đảo



BIẾN HÓA ĐI XUỐNG CỦA NỐT NỀN
trong hợp âm của nốt bậc 7 và các thể đảo



467. Cùng các *hợp âm thứ* tạm thời trở thành các hợp âm của *nốt quãng năm giảm* do *biến hóa đi xuống* của *nốt quãng năm* của chúng.

HỢP ÂM ĐI XUỐNG SỐ 1
ÍT DÙNG



468. Hợp âm *quãng năm giảm* của nốt bậc 7 thoát qua trở thành một *hợp âm đầy đủ thứ* do biến hóa đi lên của nốt *quãng năm* của nó

HỢP ÂM DI XUỐNG SỐ 1
Bậc 7

HẦ nền Đáo 1 Đáo 2

469. Cùng hợp âm của nốt *quãng năm giảm* tạm thời trở thành một hợp âm *đầy đủ trưởng* do biến hóa đi xuống của nốt *nền* của nó.

HỢP ÂM DI XUỐNG SỐ 1
Bậc 7

HẦ nền Đáo 1 Đáo 2

THỰC HIỆN CÁC HỢP ÂM VỚI DẤU BIẾN HÓA (Réalisation des Accords Altérés)

470. Khi đưa các *dấu biến hóa* vào trong các hợp âm, người ta phải tránh các *tương quan làm lỗi nửa cung* và *tương quan làm lỗi quãng tám*.

471. Trên nguyên tắc, mọi *biến hóa lên cao* (altération supérieure) phải đi lên nửa cung và mọi *biến hóa hạ thấp* (altération inférieure) phải đi xuống cùng giá trị.

Biến hóa lên hoặc đi lên Biến hóa xuống hoặc đi xuống

(Về ngoại lệ, xem về sau, số 480 [Âm thể thứ], và số 496)

472. Người ta không được cho nghe đồng thời nốt nhạc *được biến hóa* và cùng nốt đó *không biến hóa*. Hơn nữa, người ta cũng không được phép gấp đôi nốt đã biến hóa.

Xấu Xấu

(Về ngoại lệ, xem về sau, số 1047)

BÀI TẬP

Đưa và các biến hóa được chỉ định sau khi đã chuẩn bị chúng (*). Đánh số các nốt bè trầm.

(*) *Chuẩn bị một biến hóa* chính là cho nghe trước *chính nốt* đó khi chưa biến hóa.

ÂM THỂ TRƯỞNG
BIẾN HÓA ĐI XUỐNG CỦA NỐT QUẢNG BA
trong hợp âm đầy đủ trưởng của nốt bậc 1 và các thể đảo

BIẾN HÓA ĐI XUỐNG CỦA NỐT QUẢNG BA
trong hợp âm đầy đủ trường của nốt bậc 4 và các thể đảo



BIẾN HÓA ĐI XUỐNG CỦA NỐT QUẢNG BA
trong hợp âm đầy đủ trường của nốt bậc 5 và các thể đảo



BIẾN HÓA ĐI LÊN CỦA NỐT NỀN
trong hợp âm đầy đủ trường của nốt bậc 1 và các thể đảo



BIẾN HÓA ĐI LÊN CỦA NỐT NỀN
trong hợp âm đầy đủ trường của nốt bậc 4 và các thể đảo



BIẾN HÓA ĐI LÊN CỦA NỐT NỀN
trong hợp âm đầy đủ trường của nốt bậc 5 và các thể đảo



BIẾN HÓA ĐI LÊN CỦA NỐT QUẢNG BA
trong hợp âm đầy đủ thứ của nốt bậc 2 và các thể đảo



ÂM GIAI NỐT NỬA CUNG CÙNG TÊN—ÂM THỂ THỨ
(Gammes Chromatiques—Mode Mineur)

Đây là các phương cách khác nhau để tạo ra âm giai nốt nửa cung cùng tên đi lên
và âm giai nốt nửa cung cùng tên đi xuống của âm thể thứ (*)

(*) Cần chú ý rằng hai nốt nửa cung cùng tên đều cần phải ở giữa hai nốt bậc 6 và nốt bậc 7 của âm thể thứ để tiến hành cách nhau nửa cung.

(Người dịch ghi chú để người đọc đối chiếu khi cần rằng nguyên tác thiếu trang 163, nhảy từ trang 162 đến trang 164, nhưng thứ tự các số vẫn giữ đúng.)

ÂM GIAI ĐI LÊN – LA THỨ – ÂM GIAI ĐI XUỐNG

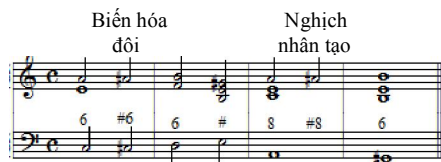


GHI CHÚ

473. ÂM GIAI SỐ 1: Đây là các âm giai *âm hưởng nhất* (les plus tonales) vì chúng chỉ chứa đựng *các nốt nửa cung* như thuộc về *các nốt khác tên* của *âm giai kế cận* của *âm giai chính chi phối* hoặc thuộc về *âm giai đồng âm trưởng* của nó, điều cho phép *hòa âm từng nốt mà không xa rời* âm giai chính đó, và, hiệu quả là, không xóa bỏ ấn tượng của nó.

474. ÂM GIAI SỐ 2: Nốt nửa cung cùng tên đi lên *La#* và nốt nửa cung cùng tên đi xuống *Mib*, như thể chúng là các nốt khác tên, chẳng thuộc về bất cứ âm giai có một liên hệ nào đó với âm giai chính *La thứ*.

Nốt thứ nhất chỉ thấy được sử dụng trong một *biến hóa đôi đi lên* (double altération ascendante) hoặc trong *hòa âm nghịch nhân tạo* (harmonie dissonante artificielle).



Việc sử dụng nốt thứ hai đòi hỏi một *chuyển cung xa* hoặc một *biến hóa ba đi xuống* (triple altération descendante).



Từ các nhận xét trên, ta có kết quả là các âm giai Số 1 là các âm giai trên đó chủ yếu có được *hòa âm nốt nửa cung cùng tên thuận không chuyển cung* (harmonie chromatique consonante non-modulante) của âm thể thứ.

Đây là các âm giai nốt nửa cung cùng tên Số 1, trước hết được đặt ở *bề trên*, rồi ở *bề trầm*, và được hòa âm chỉ nhờ vào các hợp âm thuộc về *âm giai chính*, hoặc với các *âm giai kế cận* của nó, hoặc cuối cùng, với *âm giai đồng âm trưởng* của nó.

ÂM GIAI NỐT NỬA CUNG CÙNG TÊN ĐI LÊN SỐ 1 cung *La thứ*



ÂG các HÂ vay *Re thứ* *Re thứ* *Mi thứ* *Sol trg*

ÂM GIAI NỐT NỬA CUNG CÙNG TÊN ĐI LÊN SỐ 1 cung *La thứ*

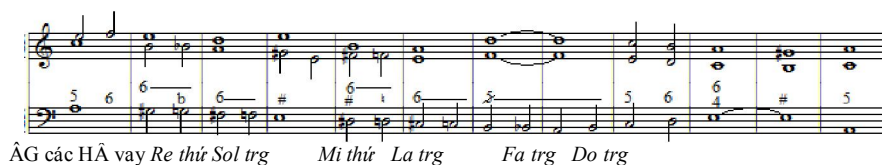


ÂG các HÂ vay *Re thứ Sol trg* *Mi thứ* *La trg* *Fa trg*

CÙNG CÁC ÂM GIAI ĐẶT Ở BỀ TRẦM



ÂG các HÂ vay *Fa trg Do trg* *Re thứ* *Mi thứ* *Do trg* *Sol trg*



BIẾN HÓA ĐƠN

được đưa vào trong các Hợp âm ba âm của Âm thể thứ
mà không gây nên các chồng âm đặc biệt

(Atérations Simples qui, introduites dans les Accords de trois sons du Mode mineur,
n'engendrent pas d'aggrégations spéciales)

475. Các hợp âm thứ của nốt bậc 1 và nốt bậc 4 thoát qua trở thành trưởng do biến hóa đi lên của nốt quãng ba của chúng.



476. Hợp âm đầy đủ trưởng của nốt bậc 5 tạm thời trở thành thứ do biến hóa đi xuống của nốt quãng ba của nó.



477. Hợp âm đầy đủ trưởng của nốt bậc 6 tạm thời trở thành hợp âm nốt quãng năm giảm do biến hóa đi lên của nốt nền của nó.



478. Các hợp âm nốt quãng năm giảm của các nốt bậc 2 và nốt bậc 7 thoát qua trở thành các hợp âm đầy đủ thứ do biến hóa đi lên của nốt quãng năm của chúng.



479. Cùng các hợp âm nốt quãng 5 giảm của nốt bậc 2 và nốt bậc 7 thoát qua trở thành các hợp âm đầy đủ thứ do biến hóa đi lên của nốt quãng năm của nó.

ÂM GIAI ĐI LÊN SỐ 1

Ít dùng

Bậc 2 Bậc 7

Hả nền Đảo 1 Đảo 2 Hả nền Đảo 1 Đảo 2

BÀI TẬP

Đưa và các dấu biến hóa được chỉ định sau khi đã chuẩn bị chúng. Đánh số các nốt bè trầm.

ÂM THỂ THỨ

BIẾN HÓA ĐI LÊN CỦA NỐT QUẢNG BA
trong hợp âm đầy đủ thứ của nốt bậc 1 và các thể đảo

BIẾN HÓA ĐI LÊN CỦA NỐT QUẢNG BA
trong hợp âm đầy đủ thứ của nốt bậc 4 và các thể đảo

BIẾN HÓA ĐI XUỐNG CỦA NỐT QUẢNG BA
trong hợp âm đầy đủ trưởng của nốt bậc 5 và các thể đảo

BIẾN HÓA ĐI LÊN CỦA NỐT NỀN
trong hợp âm đầy đủ trưởng của nốt bậc 6 và các thể đảo

BIẾN HÓA ĐI LÊN CỦA NỐT QUẢNG NĂM
trong hợp âm của quãng năm giảm của nốt bậc 2 và các thể đảo

BIẾN HÓA ĐI LÊN CỦA NỐT QUẢNG NĂM
trong hợp âm quãng năm giảm của nốt bậc 7 và các thể đảo

BIẾN HÓA ĐI XUỐNG CỦA NỐT NỀN
trong hợp âm quãng năm giảm của nốt bậc 2 và các thể đảo

BIẾN HÓA ĐI XUỐNG CỦA NỐT NỀN
trong hợp âm quãng năm giảm của nốt bậc 7 và các thể đảo



BIẾN HÓA ĐÔI VÀ BA

trong khi thay đổi các hợp âm ba âm của âm thể này hoặc âm thể khác
vẫn chẳng gây ra các chồng âm đặc biệt và chẳng đòi hỏi chuyển cung

(Atérations Doubles et Triples qui, tout en modifiant les Accords de trois sons de l'un ou l'autre mode
n'engendrent point d'agréations spéciales et n'obligent point à moduler)

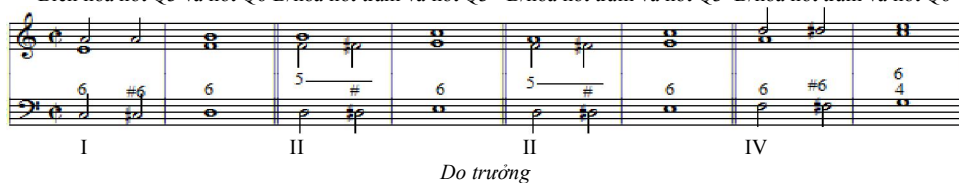
480. Phần lớn các biến hóa đồng thời đó chỉ có thể thực hiện được ở thể đảo 1 trong các hợp âm ba âm.

Tất cả chúng đều đi theo chuyển động cùng chiều, với quãng ba trưởng, quãng sáu trưởng hoặc quãng bốn đúng. Cũng có một số đòi hỏi phải lướt qua (effleurer) các âm giai kế cận.

ÂM THỂ TRƯỞNG

BIẾN HÓA ĐÔI ĐI LÊN

HẢ Q6 của nốt bậc 1 HẢ Q6 của nốt bậc 2 HẢ đầy đủ của nốt bậc 2 HẢ Q6 của nốt bậc 4
Biến hóa nốt Q3 và nốt Q6 B/hóa nốt trầm và nốt Q3 B/hóa nốt trầm và nốt Q3 B/hóa nốt trầm và nốt Q6



BIẾN HÓA ĐÔI ĐI XUỐNG

HẢ Q6 của nốt bậc 1 HẢ Q6 của nốt bậc 2 HẢ Q6 của nốt bậc 3
Biến hóa nốt Q3 và nốt Q6 B/hóa nốt trầm và nốt Q6 Biến hóa nốt trầm và nốt Q3



HẢ Q6 của nốt bậc 4 HẢ Q6 của nốt bậc 5 HẢ Q6 của nốt bậc 7
Biến hóa nốt Q3 và nốt Q6 Biến hóa nốt Q3 và nốt Q6 B/hóa nốt trầm và nốt Q3



BIẾN HÓA BA ĐI LÊN



BIẾN HÓA BA ĐI XUỐNG



ÂM THỂ THỨ

BIẾN HÓA ĐÔI ĐI LÊN

HẢ Q6 của nốt bậc 3 HẢ đầy đủ của nốt bậc 4 HẢ Q6 của nốt bậc 4 HẢ Q6 của nốt bậc 6
Biến hóa nốt trầm và nốt Q6 B/hóa nốt trầm và nốt Q3 B/hóa nốt trầm và nốt Q3 B/hóa nốt trầm và nốt Q6

La thứ

GHI CHÚ

Qua 3 ví dụ sau cùng, người ta thấy biến hóa đi lên của nốt bậc 6 (*Fa#*) đi kèm biến hóa đi lên của nốt bậc 4 (*Re#*) không phải duy trì đi lên nữa cung. Nó có thể đi lên hoặc đi xuống *một cung* hoặc tiến hành bằng bậc cách. Tốt hơn, nên đặt nó vào một bè trung gian hơn là bè trên.

BIẾN HÓA ĐÔI ĐI XUỐNG

HẢ Q6 của nốt bậc 4 HẢ Q6 của nốt bậc 7
Biến hóa nốt trầm và nốt Q6 Biến hóa nốt trầm và nốt Q3

La thứ

(*) *Biến hóa đi xuống* này của *nốt bậc 4* hiếm khi được thực hiện. Nó chẳng hiện hữu trong bất cứ âm giai nốt nửa cung cùng tên thứ nào của chúng ta mà chỉ là một *vay mượn* từ âm giai nốt nửa cung cùng tên đi xuống của *âm giai tương đối trưởng*.

(**) Không phải vô ích khi nhắc lại ở đây rằng, để có được các *âm giai nốt nửa cung cùng tên* đi lên và đi xuống của *âm thể thứ*, người ta buộc phải sử dụng biến hóa đi lên của nốt bậc 6 và biến hóa đi xuống của nốt bậc 7, nghĩa là *hai lần biến hóa liên tiếp*.

Các *hợp âm thuận* có được nhờ vào các biến hóa này phần lớn đều *vay mượn* từ một trong các *âm giai nốt nửa cung* của *âm giai tương đối trưởng* (xem lại các số đầu của Chương 7).

BIẾN HÓA BA ĐI LÊN

HẢ Q6 của nốt bậc 1

La thứ

BIẾN HÓA BA ĐI XUỐNG

HẢ Q6 của nốt bậc 7

La thứ
(**) Xem chú thích trên.

VỀ CÁC BIẾN HÓA GIÚP CHO HOẶC ĐÒI BUỘC PHẢI CHUYỂN CUNG

(Des Altérations Qui Aident ou Obligent à Moduler)

481. Nếu đúng là *một số biến hóa* nào đó chẳng đòi buộc phải chuyển cung thì cũng đúng chẳng kém là *cùng các biến hóa* đó có thể giúp đỡ đầy uy lực cho việc dẫn đến các thay đổi cung thể nào đó, và *còn đúng hơn nữa*, đòi buộc phải tạo nên một chuyển cung.

Đó là các *biến hóa đi xuống* của *nốt quãng ba* và của *nốt quãng năm* trong hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm (*âm thể trưởng*) cũng như *biến hóa đi xuống* của *nốt quãng năm* trong cùng hợp âm (*âm thể thứ*), cả hai đòi buộc chuyển cung sang *quãng hai trưởng dưới*, âm thể của *âm giai mới* hoạt *trưởng* hoặc *thứ* đều được.

CHƯƠNG 8

VỀ BIẾN HÓA KHÔNG PHẢI CHUẨN BỊ (Des Altérations Non-Préparées)

ÂM GIAI NỐT KHÁC TÊN THỨ HÌNH THÁI THỨ NHỊ (Gamme Diatonique Mineure Seconde Forme)

482. Tất cả các biến hóa được đưa ra cho đến lúc này đều đã được chuẩn bị, (nghĩa là *từng nốt nhạc được biến hóa đều có cùng nốt không biến hóa đi trước*).

Được sử dụng cách này, các nốt nhạc được biến hóa, một cách nào đó, đều chỉ là các *nốt nửa cung cùng tên thoắt qua* (notes de passage chromatiques) chia *cung của nốt nhạc* thành *hai nửa cung* (xem về sau, số 511).

Nhưng, một số trong đó có thể được *tán công không chuẩn bị*, và, trong trường hợp đó, ngay cả *nốt nửa cung cùng tên* chẳng được thực hiện *theo giai điệu*, các hợp âm chứa đựng các nốt được biến hóa đó vẫn cứ là các *hợp âm nốt nửa cung cùng tên* vì chúng chứa đựng một hoặc nhiều nốt *xa lạ* với âm giai *nốt khác tên* của âm giai đang hiện hữu.

BIẾN HÓA TÁN CÔNG KHÔNG CHUẨN BỊ

Hợp âm nửa cung Hợp âm nửa cung B/hóa B/hóa Hợp âm nửa cung
Xem số 485

483. tuy nhiên, nếu các nốt *xa lạ* với âm giai *chi phối* làm lung lay đến độ định ra một chuyển cung rất rõ nét (bien accusée), người ta phải coi chúng như thuộc về âm giai mới theo *cách nốt khác tên*, và các hợp âm chứa đựng chúng tự mình sẽ như là các *hợp âm nốt khác tên* (accords diatoniques).

DO TRƯỞNG, AM GIAI CHÍNH CHI PHỐI
Chuyển cung thoắt qua sang Sol trưởng và Re thứ.

Do trg Sol trg Re thứ Do trg

484. Nếu có nghi ngờ về *tính đích thực* của việc chuyển cung, các *hợp âm* chứa đựng *một hoặc nhiều nốt xa lạ* với âm giai *chi phối*, trong mọi trường hợp, sẽ được coi như là các *hợp âm vay mượn* (accords empruntés) (các số 455-456).

485. Tính thường xuyên sử dụng không chuẩn bị biến hóa *đi lên* của nốt bậc 6 và biến hóa *đi xuống* của nốt bậc 7 trong âm thể thứ đã phát sinh ra âm giai *thứ nốt khác tên hình thái 2* (gamme diatonique mineure 2^{de} forme), âm giai này, cho dẫu bị sai lệch với *tính nốt nửa cung cùng tên*, vẫn được coi là âm giai *nốt khác tên* bởi vì *tính nốt khác tên chi phối* trong đó.

Đây là âm giai thứ nốt khác tên dưới hai hình thái:

HÌNH THÁI 1 Q2 tăng Q2 tăng
HÌNH THÁI 2 Q2 trường Q2 trường
VI VII VI VII

NHẬN XÉT

Nốt năm bậc đầu tiên của cả hai âm giai đều hoàn toàn *giống nhau* cả đi xuống cả đi lên.

Âm giai đi lên hình thái 2 chỉ khác hình thái 1 với nốt bậc 6 của nó được nâng lên; âm giai đi xuống hình thái 2 chỉ khác với nốt bậc 7 của nó bị hạ xuống.

Các biến đổi đó nhằm mục đích: 1) tạo dễ dàng cho việc nốt kết giai điệu từ nốt bậc 6 đến nốt bậc 7 và ngược lại, bằng cách thay thế quãng hai trưởng bằng quãng hai tăng tìm thấy giữa các nốt bậc đó trong âm giai thứ hình thái 1; 2) sửa chữa sự thiếu sót lệch lạc (défectuosité) của các quãng giai điệu khác do âm giai thứ hình thái 1 gây nên, ví như quãng năm tăng giữa nốt bậc 3 và nốt bậc 7; 3) cho phép một số tiến trình đối xứng nào đó (certaines progressions symétriques) hoặc đi lên hoặc nhất là đi xuống không thể thực hiện được với âm giai hình thái 1 vì các quãng lệch lạc chúng sinh ra, hòa âm cũng như giai điệu. (So sánh nối kết các hợp âm A, B, C, D của hai hành trình sau đây.) Một hành trình một âm giai (marche unitonique) với độ dài nào đó không thể thực hiện được với âm thể thứ nếu không nhờ đến âm giai đi xuống hình thái 2.

ÂM GIAI THỨ HÌNH THÁI 1
HẢ xấu

Q4 tăng Q5 tăng
Khg hát được

ÂM GIAI THỨ HÌNH THÁI 2
HẢ tốt

Q4 đúng Q5 đúng
Hát được

VỀ CÔNG DỤNG NGƯỜI TA CÓ THỂ THỰC HIỆN VỚI NỐT BẬC 6 NÂNG LÊN VÀ NỐT BẬC 7 HẠ XUỐNG CỦA ÂM GIAI THỨ

(De l'Usage qu'on Peut Faire du 6^{me} Degré Haussé et du 7^{me} Degré Baissé de la Gamme Mineure)

486. Nốt bậc 6 nâng lên phải luôn luôn là thành phần của một chuỗi đi lên đang tiến hành, thông thường nhất, theo bậc liền nhưng đôi khi cũng theo bậc cách. Chuỗi đó phải được nốt cảm âm đi liền để tiếp theo là nốt chủ âm, hoặc ngay lập tức, hoặc rất mau sau đó như trong các ví dụ sau đây:

487. Nốt bậc 7 hạ xuống phải gần như luôn luôn là thành phần của một chuỗi đi xuống đang tiến hành, hoặc theo bậc liền, hoặc theo bậc cách.

488. NGOẠI LỆ: Hiếm khi, nhưng đôi khi người ta cũng thực hiện đi lên nốt bậc 7 hạ xuống để có được một hòa âm tốt hơn.

Nốt bậc 7 hạ
HẢ đầy đủ

I IV III VI

Thay vì Q5 tăng &

I IV III VI

VỀ CÁC HỢP ÂM THUẬN

mà người ta có thể đi kèm nốt bậc 6 nâng lên và nốt bậc 7 hạ xuống của âm thể thứ

(Des Accords Consonants don't on peut accompagner le 6^{me} degré haussé et le 7^{me} degré baissé du mode mineur)

489. Đặt ở bè trầm, nốt bậc 6 nâng lên có thể mang:

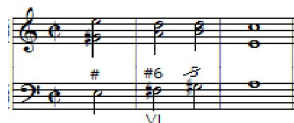
1) Một hợp âm của *nốt quãng năm giảm*.



2) Một hợp âm của *nốt quãng ba thứ* và *nốt quãng sáu thứ*.



3) Một hợp âm của *nốt quãng ba thứ* và *nốt quãng sáu trưởng*,
nốt sau cùng này kết quả từ *biến hóa đi lên* của nốt bậc 4.



GHI CHÚ: Ví dụ cuối cùng này cho thấy một *biến hóa bề trên* không chuẩn bị có thể giải quyết bằng *đi xuống* nửa cung.

490. Đặt ở một trong các *bề trên*, *nốt bậc 6 nâng lên* có thể được đi kèm bởi:

1) *Nốt chủ âm* có mang một hợp âm của
nốt quãng ba thứ và *nốt quãng sáu trưởng*:



2) *Nốt trung âm* có mang một hợp âm của
nốt quãng bốn tăng và *nốt quãng sáu*:



3) *Biến hóa đi lên* của nốt bậc 4 có mang
một hợp âm của *nốt quãng năm giảm*:



hoặc một hợp âm của *nốt quãng sáu*:

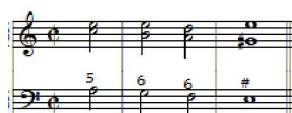


4) *Nốt bậc 4 không biến hóa* có mang một hợp âm đầy đủ
trở thành *trưởng* bởi nâng cao *nốt bậc 6 lên*:



491. Đặt ở *bề trầm*, *nốt bậc 7 hạ xuống* có thể mang:

1) Hợp âm *nốt quãng sáu*:



2) Một hợp âm *nốt quãng bốn* và *nốt quãng sáu thoát qua*:



3) Một hợp âm đầy đủ *trưởng*:



492. Đặt ở một bè nào đó trong các bè trên, nốt bất 7 hạ xuống có thể được đi kèm bởi:

1) Nốt bậc 5 có mang một hợp âm đầy đủ trở thành thứ bởi hạ thấp chính nốt bậc 7 đó



Nếu nó nằm ở bè 1, người ta còn có thể kèm theo nó nốt bậc 2 có mang một hợp âm của nốt quãng sáu thứ:



2) Nốt bậc 3 có mang một hợp âm đầy đủ trưởng:



Nếu nằm ở một bè trung gian, nó có thể tương tự như trước đặt trên nốt bậc 5:



493. NHẬN XÉT: Chỉ với âm thế thứ hình thái 1 mà thôi, nốt bậc 3 không có hợp âm nền thuận, nốt bậc 5 không có thể đảo 1 thuận (số 95 và 146), nhờ vào âm giai thứ hình thái 2, các khiếm khuyết đó được lấp đầy.

494. Các hợp âm là thành phần của nốt bậc 7 hạ xuống có thể được tương đồng với các hợp âm tương tự tìm thấy trong âm giai trưởng tương đối: chúng có thể được xem như chính là được vay mượn và bị chi phối bởi cùng các luật nối tiếp như người ta thực sự có với âm giai trưởng đó.

Hạ đầy đủ của nốt bậc 3 của Do trg được La thứ vay mượn cho nốt bậc 5 của nó		Hạ đầy đủ của nốt bậc 1 của Do trg được La thứ vay mượn cho nốt bậc 3 của nó		Hạ của nốt bậc 6 và nốt bậc 7 của Do trg được La thứ vay mượn cho nốt bậc 2 của nó	
Bậc V của La thứ	Bậc III của Do trg	Bậc III của La thứ	Bậc I của Do trg	Bậc II của La thứ	Bậc VII của Do trg

BÀI TẬP

Thực hiện các bài học sau đây với số bè được chỉ định trên đầu mỗi bài.

Định ra âm giai của các hợp âm vay mượn rồi viết bên trên từng hợp âm được biến hóa cùng hợp âm không biến hóa kèm theo từ không thực hiện được nếu có xảy ra.

BỐN BÈ

Hòa âm 3 bè

BA BÈ B.C.S

Hòa âm 3 bè

BA BÈ B.T.C

CHƯƠNG 9

VỀ THAY ĐỔI ÂM GIAI và về Liên kết Giai điệu

(Des Changements de Ton et des Liaisons Mélodiques)

---oOo---

THAY ĐỔI ÂM GIAI (Changements de Ton)

495. Khi người ta *tấn công* một câu theo một *âm giai* khác với âm giai của câu trước mà *chẳng thiết lập bất cứ liên kết nào* giữa các hợp âm ở ranh giới (accords limitrophes) của hai âm giai, làm vậy không còn là những gì người ta gọi là chuyển cung (moduler) nữa mà đơn giản đó chính là *thay đổi âm giai* (changer de ton).

Người ta có thể dùng cách tiến hành này để đi hoặc từ *một câu đến một câu khác*, hoặc từ *một chi câu đến một chi câu tiếp theo*, nhưng chủ yếu, *sau một đoạn*, người ta *tấn công* bằng cách này vào *một âm giai khác* chẳng chút liên kết nào với âm giai đi trước nó.

Để được như vậy, thiết yếu *hai âm giai theo nhau* phải có một liên hệ nào đó giữa chúng, nếu chẳng phải là *âm giai kế cận hoặc đồng âm* với nhau thì phải có thể gán cho chúng *một tương quan chung* với một âm giai thứ ba được hiểu ngầm, hoặc, ít nữa, *các hợp âm được đặt gần nhau* từ một âm giai này sang một âm giai khác phải có tương quan *nối kết tốt* với nhau, ví dụ như *các hợp âm của các chuỗi* đã được đưa ra để thực hiện việc *chuyển sang các âm giai xa*.

(Xem lại các số từ 418 đến 420 về *thay đổi âm thế*, các số 423 đến 425 và số 427 về *nhiều chức năng* (équivoque), và số 430 tiếp theo về *đồng âm* (enharmonie).

496. Một *thay đổi âm giai* nói chung là *êm dịu* trong các trường hợp sau đây:

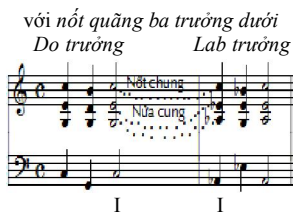
1) Khi các *hợp âm ranh giới* (accords limitrophes) của hai âm giai có *một nốt nhạc chung* và việc chúng theo nhau cho phép tiến hành với *nửa cung* (demi-tons) (*một khác tên, một cùng tên*) trong *hai bè cùng lúc*.

2) Khi người ta có thể tiến hành với *nửa cung khác tên* (cùng đi lên hoặc cùng đi xuống) trong *ba bè cùng lúc*, dĩ nhiên phải tránh các *quãng năm và quãng tám liên tiếp*.

Các âm giai thay đổi như sau:

A) Âm giai trưởng nguyên thủy rời bỏ với hợp âm của *nốt chủ âm*.

Âm giai trưởng



Ghi chú: Các âm giai này khác nhau bốn dấu biến hóa trên bộ khóa.

B) Âm giai trưởng nguyên thủy rời bỏ với hợp âm của *nốt át âm*

Âm giai trưởng

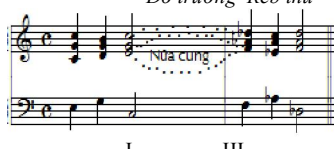
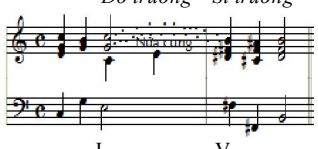
với nốt quãng ba thứ trên
ÂG này có 3 giáng nhiều hơn hoặc 3 thăng ít hơn ÂG nguyên thủy
Do trưởng Mib trưởng



với nốt quãng hai thứ dưới
ÂG này có 5 thăng nhiều hơn hoặc 5 giáng ít hơn ÂG nguyên thủy
Do trưởng Si trưởng



C) Âm giai trưởng nguyên thủy rời bỏ với hợp âm của nốt chủ âm

với nốt quãng hai thứ trên ÂG này có 5 giáng nhiều hơn hoặc 5 thăng ít hơn ÂG nguyên thủy Do trưởng Reb thứ  I III	Âm giai trưởng với nốt quãng hai thứ dưới ÂG này có 5 thăng nhiều hơn hoặc 5 giáng ít hơn ÂG nguyên thủy Do trưởng Si trưởng  I V
--	---

497. Về phần *thay đổi âm giai* mà điểm xuất phát thuộc *âm thể thứ*, nếu chúng không có liên hệ *âm giai kế cận* hoặc *đồng âm* (homonymes), gần như luôn luôn phải thực hiện nhờ vào *tính nhiều chức năng*.

Trong các cách *thay đổi âm giai* này, một trong các cách tự nhiên nhất chính là cách có liên hệ với *âm giai trưởng* đặt ở *nốt quãng năm trên* của *âm giai thứ nguyên thủy*, nghĩa là với âm giai của *nốt át âm của nó* (âm thể trưởng).

D) Âm giai thứ nguyên thủy

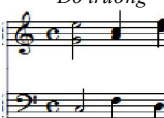
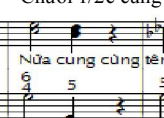
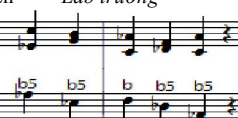
rời bỏ với hợp âm của <i>nốt chủ âm</i> <i>Âm giai trưởng với nốt quãng năm đứng trên</i> La thứ Mi trưởng  I V	rời bỏ với hợp âm của <i>nốt át âm</i> La thứ Mi trưởng  V II
--	--

498. Một số thay đổi âm giai được làm cho tốt hơn bằng cách sử dụng một trong các phương tiện sau đây:

1) Chuỗi trình bày dưới dạng tiến trình (progression) (số 444).

Mẫu cung Do trưởng 	Tiến trình cung Mi trưởng 
I	I

2) Chuỗi nốt nửa cung cùng tên (enchaînement chromatique) (hai hoặc ba bè tiến hành với nửa cung).

Do trưởng 	Chuỗi 1/2c cùng tên Nửa cung cùng tên 	Lab trưởng 
V	VII	

499. Hai *nốt chủ âm* mà các hợp âm tạo ra một *tương quan ba âm giả tạo* bị cấm (số 341 và 345) không thể được tấn công liền nhau (coup-sur-coup) mà không tạo rất rất cứng cỏi.

E) Liên kết xấu các chuỗi hợp âm

(Các âm giai này khác nhau hai dấu biến bất thường trong bộ khóa).

Do trưởng Si thứ  Ba cung giả tạo Cùng tương quan như giữa nốt bậc 4 và bậc 3 của Sol trg (số 341)	Sol trưởng Fa trưởng  Ba cung giả tạo Cùng tương quan như giữa nốt bậc 5 và bậc 4 của Do trg (số 345)
---	---

NHẬN XÉT

500. Cần chú ý rằng các âm giai có được *tương quan hòa thuận nhau nhất*, sau các âm giai kế cận và tương đồng (homonymes, nói chung khác nhau *ba, năm* hoặc nhất là *bốn biến hóa* trong bộ khóa (xem các ví dụ **A, B, C, D** trên đây), và ngược lại, các âm giai chỉ khác nhau *hai* hoặc *sáu biến hóa* đều là các hợp âm *kình chống nhau nhất* (xem các ví dụ **E** trên đây).

LIÊN KẾT GIAI ĐIỆU (Liaisons Mélodiques)

501. Một liên kết giai điệu (liaison mélodique) là một thể loại *gạch nối* (trait-d'union) mà người ta thiết lập giữa hai câu hoặc hai chỉ câu nhạc.

A) Liên kết này có thể có mục đích khác với mục đích đưa ra cho *chuyển động*, để lấp đầy một khoảng trống, nơi nào mà việc kéo dài hợp âm hoặc một dấu lặng trong tất cả các bè có thể xem là *lạnh lẽo*.

CÂU MỘT ÂM GIAI KHÔNG CÓ LIÊN KẾT GIAI ĐIỆU

CÙNG CÂU VỚI LIÊN KẾT GIAI ĐIỆU

B) Nhưng, đặt giữa hai câu âm giai khác nhau, liên kết giai điệu còn có thể giúp đưa đến âm giai mới bằng cách làm cho ít nhiều quên đi âm giai nguyên thủy.

THAY ĐỔI ÂM GIAI
nhờ liên kết giai điệu đưa đến

Q3 của H.A. Sol đưa vào như Q5 của H.A. sau

Q5 của H.A. Mi đưa vào như Q3 của H.A. sau

Q3 của H.A. Sol đưa vào như nốt nền của H.A. sau

Gạch nối Q8 dẫn từ Si trưởng sang Sol trưởng (*)

ÂC nửa cung cùng tên dẫn từ H.A. Re sang H.A. Do

Gạch nối nửa cung cùng tên dẫn sang Lab, ÂC được duy trì như chủ âm

Gạch nối dẫn từ Lab sang Sol

Gạch nối dẫn từ Sol trng sang Mi b

Gạch nối dẫn từ Mi b sang Sol trng

Gạch nối giai điệu không chuyển cung

(*) Các quãng tám liên tiếp như thế này đều được chấp nhận bởi vì một trong các bè với quãng tám chỉ đề tăng cường bè kia bằng cách gấp đôi nó, thế nào đề hai bè này xem ra như thể chỉ là một.

CHƯƠNG 10

VỀ BÈ TRẦM VÀ BÈ CHÍNH CHO SẴN CÓ CHUYỂN CUNG
mà người ta phải tìm ra hòa âm của chúng

(Des Basses et des Chants Donnés Modulants dont on doit trouver l'Harmonie)

502. Trong các bài học *chuyển cung*, sau khi đã nhận ra *âm giai chính*, (âm giai khởi đầu và kết thúc bản nhạc) (*), đã đến lúc thích hợp để trước hết tìm kiếm các *âm giai đa dạng* mà các đoạn khác nhau của *bè cho sẵn* có thể thuộc về.

Các âm giai đa dạng đó không luôn luôn mang các *nốt nhạc đặc trưng* của từng chuyển cung, chính nhờ vào bản năng âm nhạc (instinct musical), vào tình cảm của âm giai mà nó thuộc về để nhận ra nó.

Và lại, trong số các *chuyển cung* phải đưa vào *bè cho sẵn*, nếu có số *không thể không thực hiện* (indispensables), số khác đôi khi lại chỉ là *tùy ý* (facultatives). Sử dụng *loại sau* tùy thuộc vào bản chất của bản nhạc.

(*) Một bản nhạc luôn luôn phải *bắt đầu và kết thúc trong cùng một âm giai*. Về phần *âm thể*, âm thể kết thúc có thể không phải là âm thể bắt đầu, như thế, người ta thường *kết thúc* một bản nhạc *âm thể* *trường* với *âm thể* *thứ*. Làm ngược lại vẫn có thể được, nhưng *hiếm khi hơn nhiều*.

503. Có các *câu giai điệu* tự chúng chẳng có chút ý nghĩa âm thanh nào rõ nét vẫn có thể thuộc về nhiều âm giai, như vậy chúng có khả năng được diễn đạt bằng các phương cách khác nhau, thường đó chính là công việc của ý thích (goût) hoặc tưởng tượng (fantaisie).

BỀ CHÍNH CHO SẴN

có thể thuộc về các âm giai *Fa trưởng*, *Do trưởng*, và *La thứ*.

Thuộc *Fa trưởng*
Thuộc *Do trưởng*
Thuộc *La thứ*

The image shows a musical score for a piece titled 'BỀ CHÍNH CHO SẴN'. It is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'Thuộc Fa trưởng' (Belongs to F major), the second 'Thuộc Do trưởng' (Belongs to C major), and the third 'Thuộc La thứ' (Belongs to E minor). The music consists of chords and single notes, with some notes marked with numbers 5, 6, and 5 below them, indicating fingerings or specific notes in a scale.

Tuy nhiên, nếu một câu kiểu này xuất hiện vào *khởi đầu của bản nhạc*, thiết yếu nó phải được xem như thuộc về *âm giai chính*. Cũng vậy nếu nó được dùng như là *câu chấm dứt*.

CÁC MẢNG CỦA ÂM GIAI NỬA CUNG CÙNG TÊN
(Fragments de Gammes Chromatiques)

504. Các đoạn như thế này:

[illegible]

Có thể được xử lý với *hành trình chuyển cung*:

[illegible]

Nhưng, được ưa chuộng hơn, người ta có thể xem chúng như là các *mảnh của âm giai nửa cung cùng tên* (fragments de gammes chromatiques) không hiện hữu *bất cứ đối xứng nào* (aucune symétrie).

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with notes and rests, and the bass staff contains a bass line with notes and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody starts on a G4, goes up to an A4, then down to a G4, and continues with various intervals. The bass line starts on a G2, goes up to an A2, then down to a G2, and continues with various intervals. The score is written in a simple, clear style with a white background and black notation.

BÈ TRẦM VÀ BÈ CHÍNH CHO SẴN CÓ CHUYÊN CUNG
(Tìm ra hòa âm và thực hiện thành bốn bè trừ phi chỉ định cách khác)



Liên kết giai điệu (số 501)

(*) Số không chỉ định không được dùng hợp âm trên các nốt Mi, Re, Do.



Nguyên tắc Khóa Do 1, chuyển sang Khóa Sol



Nguyên tắc Khóa Do 1 chuyển sang Khóa Sol



BA BÈ

Nguyên tắc Khóa Do 1 chuyển sang Khóa Sol



BỐN BÈ



Nguyên tắc Khóa Do 1 chuyển sang Khóa Sol



BA BÈ



BÓN BÈ



(Hết Phần 2)
(Phần 3 sẽ tiếp theo)

LUẬN GIẢI *TỔÀN BỘ HÒA ÂM*

CỦA

EMILE DURAND

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

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

PHẦN BA

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

(Des Notes Essentiellement Mélodiques étrangères à l'Harmonie)

KHÁI NIỆM CHUNG (Notions Générales)

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

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

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

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

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

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

---oOo---

CHƯƠNG 1

NỐT THOÁNG QUA (Notes de Passage)

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

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

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

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

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

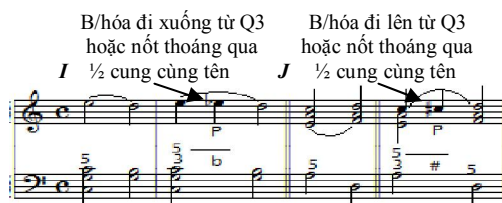
509. Để lấp đầy một quãng ba với nốt khác tên, chỉ cần một *nốt thoáng qua*; lấp đầy một quãng bốn, cần đến hai *nốt*.

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

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



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



GHI CHÚ

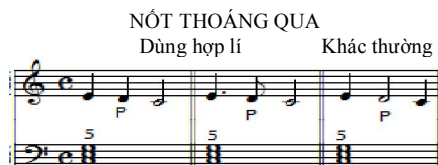
512. Các *nốt thoát qua* có thể thực hiện không chỉ giữa hai nốt thiết yếu của *cùng một hợp âm* (các ví dụ *A, B, C, D, E, F, G, H*) mà còn giữa hai nốt thiết yếu của *các hợp âm khác nhau* (ví dụ *I, J, K*).

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

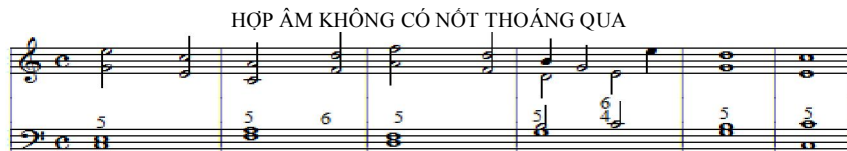


514. Nói chung, người ta chỉ có thể thực hiện các *nốt thoát qua* vào các *phách yếu* hoặc vào các *phần yếu* của phách, và chỉ sau khi hợp âm đã *tấn công*, (xem lại tất cả các ví dụ trên).

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



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



CÙNG CÁC HỢP ÂM VỚI NỐT THOÁNG QUA ĐỒNG THỜI

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

Hợp âm
thoáng qua

HẦ
Q6

HẦ
Q6

HẦ
Q6

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

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

Cứng
cỏi

Cứng
cỏi

Cứng
cỏi

Rất cứng cỏi với
chuyển động cùng chiều

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

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

Dù bè cho sẵn là *giai điệu* hoặc *bè trầm*, nốt *Re* vẫn có thể được *hòa âm* hoặc coi như là *nốt thoáng qua*

Hợp âm
thoáng qua

Nốt
thoáng qua

Nốt *Re* được coi như là
nốt thoáng qua chỉ có thể
thực hiện trong *bè cho sẵn*
mà thôi

Nốt thoáng qua cho sẵn
ở *giai điệu*

Nốt thoáng qua cho sẵn
ở *bè trầm*

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

Kg nốt thoáng
qua Q5 cùng
chiều được phép

Với nốt thoáng
qua Hai Q5
bị cấm

Kg nốt thoáng
qua Q8 cùng Y
chiều được phép

Với nốt thoáng
qua Hai Q8 Z
bị cấm

Khác tên

Cùng tên

Khác tên

Cùng tên

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



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

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

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

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

DO TRƯỞNG LA THỨ

Tốt Xấu Xấu Xấu

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

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

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

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

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

VỀ NỐT BẬC 6 VÀ NỐT BẬC 7 CỦA ÂM THE THỨ

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

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

Hiếm khi tốt Nói chung khá hơn

Q2 tăng Bậc 6 nâng lên

V V

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

Hiếm khi tốt Nói chung khá hơn



5 Q2 tăng

5 Bậc 7 hạ xuống

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

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

[illegible]

NHẬN XÉT

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

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

4 cung liên tục
Rất cứng *Khả hơn*



The musical notation for the 4th exercise consists of a treble and bass staff. The treble staff contains four chords: a D major triad (D, F#, A), a D major triad (D, F#, A), a D major triad (D, F#, A), and a D major triad (D, F#, A). The bass staff contains four chords: a D major triad (D, F#, A), a D major triad (D, F#, A), a D major triad (D, F#, A), and a D major triad (D, F#, A). The notation is labeled '4 cung liên tục' above the staff.

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

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in 2/4 time and consists of a series of chords. The voice part is in 2/4 time and consists of a series of notes. The key signature is one sharp (F#).



BÀI TẬP

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

HÀNH TRÌNH



BÀI HỌC—HÀNH TRÌNH

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



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



ÂM THỂ THỨ

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



CHƯƠNG 2

VỀ NỐT HOA MĨ GIAI ĐIỆU (Des Ornaments Mélodiques)

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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



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

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

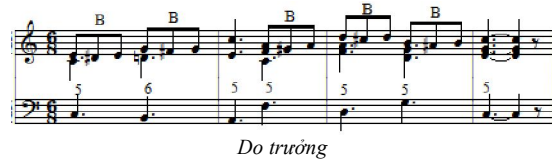
535. *Nốt hoa mỹ* có thể *lên cao* (supérieur), *xuống thấp* (inférieur), *khác tên* (diatonique), hoặc *cùng tên* (chromatique).



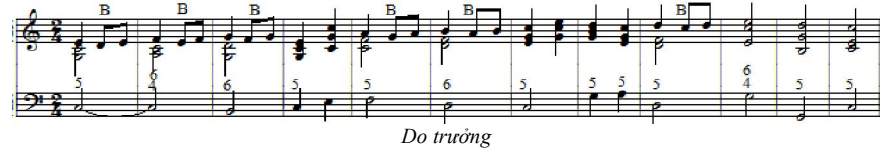
536. Nói chung, *nốt hoa mũ lên cao* được thực hiện nhờ vào bậc *khác tên* đặt bên trên *nốt chính*: khoảng cách giữa hai nốt nhạc đó có thể là *một cung* hoặc *nửa cung*.



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



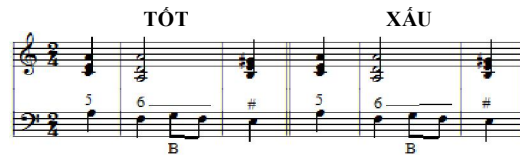
538. Tuy nhiên, *tất cả các bậc* mà *nốt khác tên xuống thấp* cách *một quãng* có thể đều có thể dùng *nốt đó làm nốt hoa mũ*.



ÂM THỂ THỨ (Mode Mineur)

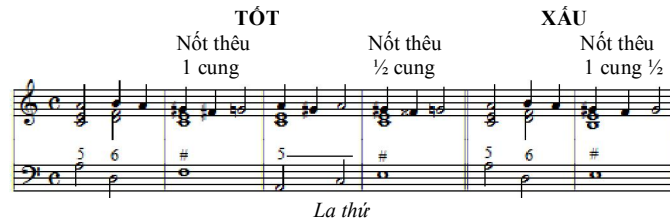
NỐT HOA MŨ LÊN CAO CỦA NỐT BẬC 6—NỐT HOA MŨ XUỐNG THẤP CỦA NỐT CẢM ÂM
(Ornement Supérieur du 6^{me} Degré—Ornement Inférieur de la Note Sensible)

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Do trưởng

La thứ

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

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

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

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

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

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

The image shows a musical score for two systems of a song in 3/4 time. The first system has two staves. The top staff is the melody with lyrics 'Mầu mè' and 'Tốt hơn'. The bottom staff is the accompaniment. The second system also has two staves with the same melody and accompaniment. The score includes fingerings and breath marks.

CHƯƠNG 3

VỀ NỐT THÊU

(De la Broderie)

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

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



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



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

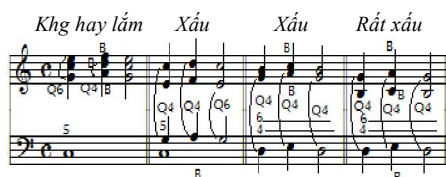
550. *Tất cả các bè* đều có khả năng tiếp nhận các *nốt thêu*. Người ta có thể thực hiện chúng trong *nhiều bè cùng lúc*. Cũng như các nốt thoáng qua *cùng lúc*, lúc đó chúng có thể tiến hành theo *quãng ba, quãng sáu* hoặc theo *chuyển động ngược chiều*.



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



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



trừ phi được thể hiện rất nhanh:



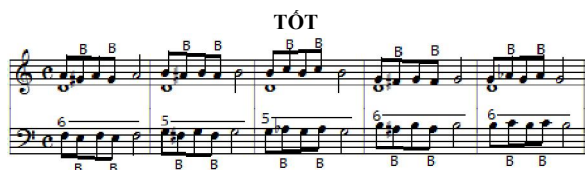
hoặc được thể hiện với nửa cung ở ba bè có nốt thêu:



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



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



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



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



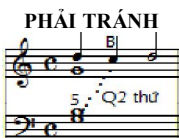
557. *Đồng giọng* không bao giờ được có *nốt thêu*.



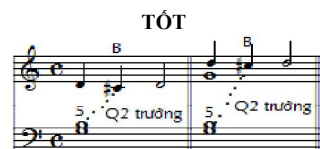
558. Nói chung, là *xấu* khi một nốt thừa xuống thấp với một độ dài nào đó đi đến chỗ tạo thành một *va chạm quãng hai thứ* với một trong các nốt thiết yếu của hợp âm.



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



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



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



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



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



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



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



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

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

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

NỐT THÊU LIÊN TIẾP (Broderies Successives)

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



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



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



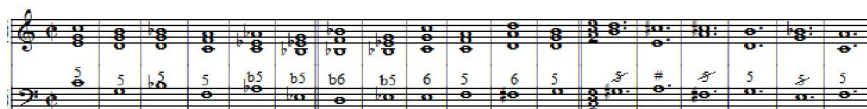
TƯƠNG QUAN SAI LẦM ĐƯỢC PHÉP (Fausse Relation Permise)

571. Người ta cho phép tương quan sai lầm có thể hiện hữu giữa hai *nốt thêu liên tiếp đôi* mà một có được nhờ vào *biến hóa*.



BÀI TẬP

Làm đa dạng các hành trình sau đây theo *nhiều cách* bằng việc thêm vào các *nốt thêu đơn*.



Thêm các *nốt thêu* vào các bài học sau



THỂ THỨ

Nốt thêu lên cao cho nốt bậc 6, *nốt thêu xuống thấp* cho nốt bậc 7



CHƯƠNG 4

VỀ BẮT CHƯỚC (De l'Imitation)

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

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

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

Số 1

Hợp âm sử dụng:

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

Số 2

Hợp âm sử dụng:

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

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

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

VỀ CÁC THỂ LOẠI BẮT CHƯỚC KHÁC NHAU (De Diverses Espèces d'Imitation)

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

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

BẮT CHƯỚC Y HỆT (Imitation Exacte)

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

Số 3 BẮT CHƯỚC Y HẾT
ĐỒNG GIỌNG

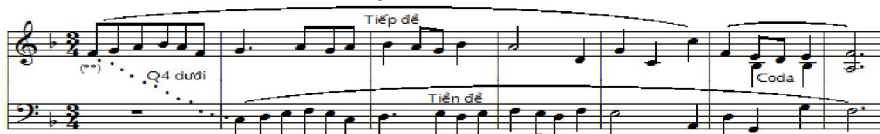


(*) Một vài nốt nhạc hoặc vài ô nhịp dùng vào kết thúc cho một câu nhạc khởi đầu bằng bắt chước mang tên là CODA.

Số 4 QUẢNG BỐN TRÊN



Số 5 QUẢNG BỐN DƯỚI



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

Số 6 QUẢNG NĂM TRÊN



Số 7 QUẢNG NĂM DƯỚI



BẮT CHƯỚC ĐỀU ĐẶN
(Imitation Régulière)

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

Số 8 QUẢNG HAI TRÊN Số 9 QUẢNG HAI DƯỚI



Số 10 QUẢNG BA TRÊN



Số 11 QUẢNG BA DƯỚI



Số 12 QUẢNG SÁU TRÊN



Số 13 QUẢNG SÁU DƯỚI



Số 14 QUẢNG BẢY TRÊN



Số 15 QUẢNG BẢY DƯỚI



BẮT CHƯỚC KHÔNG ĐỀU ĐẠN (Imitation Irrégulière)

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

Số 16 BẮT CHƯỚC KHÔNG ĐỀU ĐẠN



BẮT CHƯỚC TIẾT TẤU (Imitation Rythmique)

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

Số 17 BẮT CHƯỚC TIẾT TẤU



HÁT ĐUÔI (Canon)

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

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



ĐỐI ĐIỂM ĐẢO NGƯỢC ĐƯỢC (Contrepoints Renversables)

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

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

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

ĐỐI ĐIỂM ĐÔI



THỂ ĐẢO



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



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

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

BÀI TẬP

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

HÀNH TRÌNH ĐỂ BẮT CHƯỚC

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

584. Tiến hành theo như thế này:

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

NHẬN XÉT

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

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

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

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

KHÁI NIỆM

thích ứng để làm dễ dàng việc phân tích một bè cho sẵn
có chứa các nốt nhạc xa lạ với hòa âm

(Notions générales à faciliter l'analyse d'une partie donnée
 contenant des notes étrangères à l'harmonie)

BẬC CÁCH

(Degrés Disjoints)

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

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

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



BẬC LIỀN

(Degrés Conjoints)

NỐT THOÁNG QUA

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

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



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



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



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



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

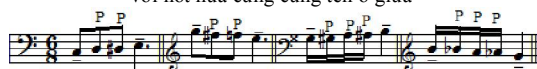


Trong các chuỗi dài hơn, (cũng chỉ là các *phối hợp* của các chuỗi nói trước), nốt thứ hai luôn luôn là *nốt thoát qua*; các nốt thoát qua khác, tùy trường hợp, là nốt thứ tư, thứ năm, và thứ bảy; hoặc nốt thứ ba, thứ năm, và thứ bảy; hoặc nốt thứ tư và thứ bảy.



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

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



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

HOA MĨ (Broderies)

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

NỐT THÊU LÊN CAO



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

NỐT THÊU XUỐNG THẤP



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

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





Ba bè



BÈ CAO CHO SẮN

Bốn bè



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

PHỤ LỤC

Của: Thu An Trần Hữu Thuận

NỐT HOA MĨ THEO NHẠC LÍ MĨ (Melodic Decoration)

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

---oOo---

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

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

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



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



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

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

1. Nốt thoáng qua (passing notes):

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

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

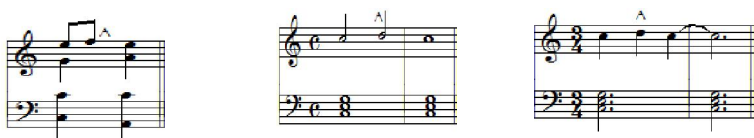


b. Nốt thoáng qua *không được nhấn mạnh* nếu rơi vào *phách yếu* (off-beat) nghĩa là vào giữa hai hợp âm (ví dụ A, B). Nếu nó rơi vào *phách mạnh* hoặc *phần mạnh của phách yếu* (on the beat), nó *được nhấn mạnh* và thường nó tạo thành *tình trạng nghịch* (dissonance) với phần còn lại của hợp âm (ví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



2. Nốt phụ (auxiliary notes):

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



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

3. Nốt thay đổi (changing notes):

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

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



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



4. Nốt báo trước (anticipation):

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



5. Nốt treo (suspension):

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



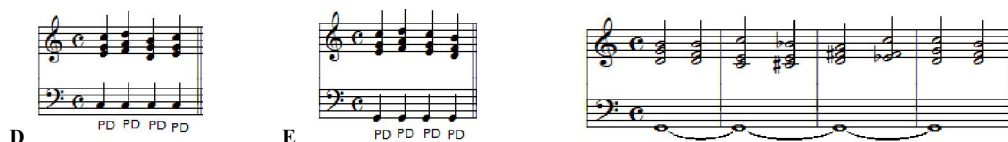
6. Nốt trì hoãn (Retardations):

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



7. Nốt nền (pédals)

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



8. Phân tích áp dụng:

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



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

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

LUẬN GIẢI
TỔÀN BỘ HÒA ÂM

CỦA

EMILE DURAND

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

THU AN Trần Hữu Thuần dịch

(Ngày 26 tháng 02 năm 2014 bắt đầu)

ĐOẠN 2

HÒA ÂM NGHỊCH TỰ NHIÊN

(Harmonie Dissonante Naturelle)

---oOo---

TRÌNH BÀY TRƯỚC

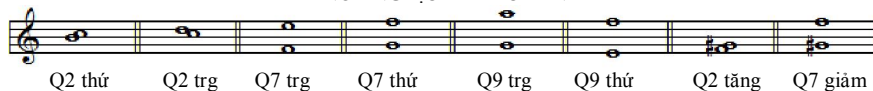
(Exposé)

Chúng tôi đã nói (số 68) rằng các *hợp âm nghịch* (accords dissonants) là các hợp âm chứa đựng một hoặc nhiều *nốt nhạc nghịch* (dissonances).

Các *nốt nhạc nghịch* này có thể là *nốt khác tên* hoặc *nốt nửa cung cùng tên*.

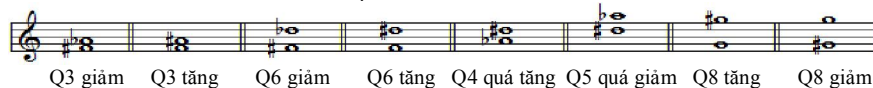
591. Các *nốt nhạc nghịch khác tên* là các nốt nhạc mà người ta có thể tạo ra nhờ vào *hai nốt nhạc thuộc về cùng một âm giai nốt khác tên*: ví như, trong cả hai âm thể, các nốt quãng hai, quãng bảy, và quãng chín trưởng và thứ; và riêng cho âm thể thứ, nốt quãng bảy giảm và nốt quãng hai tăng (bậc 6 và bậc 7).

NỐT NGHỊCH KHÁC TÊN



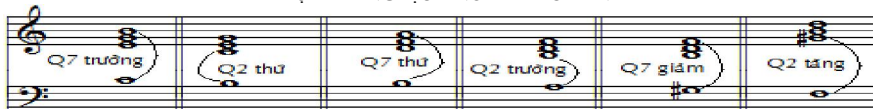
592. Các *nốt nhạc nghịch nửa cung cùng tên* là các nốt nhạc mà người ta chỉ có thể tạo ra, trong bất cứ âm thể nào, mà không phải nhờ vào một biến hóa nửa cung cùng tên, ví như quãng ba giảm, quãng sáu tăng, vv. *Hai nốt nhạc đó không bao giờ cùng thuộc về một âm giai nốt khác tên*.

NỐT NGHỊCH NỬA CUNG CÙNG TÊN



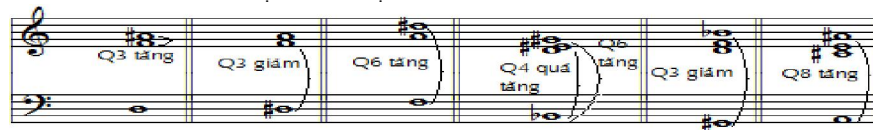
593. Một *hợp âm nghịch* (accord dissonant) là *hợp âm với nốt khác tên* (diatonique) khi chỉ chứa đựng *các nốt nhạc nghịch khác tên* (dissonances diatoniques).

HỢP ÂM NGHỊCH NỐT KHÁC TÊN



594. Một *hợp âm nghịch* là *hợp âm nửa cung cùng tên* (chromatique) khi chứa đựng **một** *nốt nhạc nửa cung cùng tên* (une dissonance chromatique)

HỢP ÂM NGHỊCH NỬA CUNG CÙNG TÊN



595. Trong số các *hợp âm nghịch nốt khác tên*, có một số *cần phải chuẩn bị nốt nhạc nghịch* hoặc *các nốt nhạc nghịch*, số khác lại có thể thực hiện *không cần chuẩn bị*.



Các hợp âm nghịch không cần chuẩn bị tạo ra những gì người ta gọi là *hòa âm nghịch tự nhiên* (harmonie dissonante naturelle); các hợp âm nghịch cần chuẩn bị bao gồm trong *hòa âm nghịch nhân tạo*.

596. Toàn bộ *hòa âm nghịch tự nhiên* nằm trong một hợp âm *năm âm* (accord de cinq sons) nhận *nốt át âm* làm *nốt nền* trong cả hai thể.

Hợp âm đó, ngoài *nốt nền* của nó, gồm một *quãng ba trưởng*, một *quãng năm đúng*, một *quãng bảy thứ*, và một *quãng chín* (*trưởng* hoặc *thứ*, tùy âm thể), được gọi là *hợp âm quãng chín của nốt át âm* (accord de neuvième de dominante).

HỢP ÂM QUÃNG 9 CỦA NỐT ÁT ÂM

Trưởng	Thứ
--------	-----

Nhưng *hợp âm vĩ đại gồm năm âm* đó lại tương đối ít được sử dụng đầy đủ vì các khó khăn trong việc sắp xếp (xem số 738 và 739), và vì hiếm trường hợp có thể áp dụng được.

597. Nếu loại bỏ nốt quãng chín, người ta còn lại bốn âm tạo thành hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* (accord de septième de dominante).

HỢP ÂM QUÃNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM

Trưởng	Thứ
--------	-----

598. Nếu người ta cắt bỏ nốt nền, bốn nốt còn lại sẽ cho ra hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* với *âm thể trưởng*, và với *âm thể thứ*, hợp âm *quãng bảy giảm* (quãng bảy của nốt cảm âm của âm thể thứ).

HÂ Q7 CỦA CẢM ÂM	HÂ Q7 GIẢM
Trưởng	Thứ

599. Tất cả các hợp âm đều có thể *đảo*, mỗi hợp âm có *ba thể đảo*.

GIẢI QUYẾT CÁC HỢP ÂM NGHỊCH nốt nhạc với chuyển động bó buộc (Résolution des Accords Dissonants—notes a mouvement obligé)

600. *Nối kết* một hợp âm nghịch với hợp âm theo liền sau nó được gọi là *giải quyết* (résolution).

601. Trong việc giải quyết một hợp âm nghịch, luôn luôn có *một* hoặc *nhiều nốt* mà hành trình giai điệu *bị gò bó* hoặc *ép buộc* mà người ta gọi là các *nốt nhạc với chuyển động bó buộc* (à mouvement obligé). Các nốt nhạc bó buộc đó không thể được *gấp đôi*.

GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN (Résolution Naturelle)

602. *Việc giải quyết* một hợp âm nghịch là *tự nhiên* khi xảy ra trên một hợp âm của cùng âm giai cho phép các *nốt nhạc với chuyển động bó buộc tự giải quyết* theo *chiều hướng* (tendance) của chúng.

603. Hòa âm *ngịch tự nhiên* chứa đựng *ba nốt nhạc với chuyển động bó buộc*, đó là: *hai nốt hấp dẫn* (nốt bậc 4 và nốt bậc 7), và, thêm nữa, *nốt bậc 6*, nốt nhạc khi được sử dụng như vậy tạo thành như thể là *nốt hấp dẫn thứ ba*.

Ba nốt nhạc đó phải được *giải quyết* theo phương cách sau đây: 1) nốt bậc 7 (nốt cầm âm) phải *đi lên nốt chủ âm*; 2) nốt bậc 4 (nốt hạ át âm) và nốt bậc 6 (nốt thượng át âm) phải *đi xuống một bậc*.

Điều buộc nốt hạ và nốt thượng át âm phải đi xuống một bậc trong các hợp âm nghịch tự nhiên chính là vì hai nốt đó đều là các nốt nghịch trong các hợp âm đó, hoặc vì, chiếu theo qui luật, *mọi nốt khác tên nghịch đều phải giải quyết bằng đi xuống một cung hoặc nửa cung*.

604. Việc giải quyết ba nốt nhạc với chuyển động bó buộc đó dẫn đến hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm.

Vì lý do đó, việc giải quyết các hợp âm nghịch tự nhiên đến hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm là bình thường nhất, tự nhiên nhất.

HỢP ÂM QUẢNG 9 CỦA NỐT ÁT ÂM
với cách giải quyết tự nhiên
Âm thể trưởng Âm thể thứ

HỢP ÂM QUẢNG 7 CỦA NỐT ÁT ÂM
với cách giải quyết tự nhiên
Âm thể trưởng Âm thể thứ

HẠ Q7 CỦA CẦM ÂM HẠ QUẢNG 7 GIẢM
với cách giải quyết tự nhiên
Âm thể trưởng Âm thể thứ

605. Trong chuyển động cùng chiều, *cầm gấp đôi nốt nhạc* vừa được dùng để giải quyết một nốt nhạc nghịch. Nói cách khác, *quãng tám trực tiếp* xảy ra do việc giải quyết một nốt nhạc nghịch bị *cầm* trong bất cứ bè nào.

QUÃNG TÁM TRỰC TIẾP DO GIẢI QUYẾT MỘT NỐT NHẠC NGHỊCH

XÁU XÁU XÁU

PHẦN 1

HỢP ÂM QUÃNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM (Accord de Septième de Dominante)

CHƯƠNG 1

THỂ NỀN (État Fondamentale)

606. Trong tất cả các hợp âm nghịch tự nhiên, hợp âm *được sử dụng nhiều nhất* là *hợp âm quãng bảy của nốt át âm* (septième dominante).

Hợp âm này trong cả *hai âm thể* đều *giống nhau*, vị trí của nó là ở *bậc 5* như tên gọi của nó cho thấy.

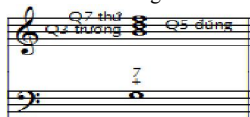
Ngoài nốt át âm, nó gồm có nốt nền, một *quãng ba trưởng*, một *quãng năm đúng*, và một *quãng bảy thứ*.

Người ta đánh số nó bằng $\overset{7}{+}$, (dấu + nhỏ để chỉ quãng 3 trưởng *nốt cảm âm*) (xem số 90), hoặc $\overset{+}{7}$ để chỉ người ta nhất quyết muốn *quãng ba ở bè trên*.

HỢP ÂM QUÃNG 7 CỦA ÁT ÂM

ở thể nền

Âm thể trưởng và thứ



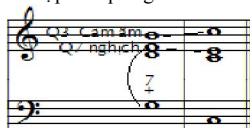
V

Âm giai Do

GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN của Hợp âm quãng 7 của nốt át âm

607. Giải quyết *tự nhiên nhất* của hợp âm quãng bảy của nốt át âm xảy ra trên *hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm* ở thể nền. (Chuỗi nối kết bằng quãng bốn trên hoặc quãng năm dưới số 318).

GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN NHẤT của hợp âm quãng 7 của át âm



Cùng ví dụ cho âm thể thứ

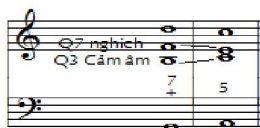
608. Người ta cũng có thể *giải quyết* hợp âm quãng bảy của nốt át âm *cách tự nhiên* như thể này:

1) Bằng hợp âm *quãng bốn và quãng sáu* của *nốt cùng bậc* (bậc 5) tức thể đảo 2 của hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm. (Cùng chuỗi nốt kết như đã nói trước.)



Cùng ví dụ cho âm thể thứ

2) Bằng hợp âm đầy đủ của nốt bậc 6 (chuỗi nối kết bằng quãng hai trên số 322).



Cùng ví dụ cho âm thể thứ

609. Trong ba cách giải quyết, *nốt cảm âm*, quãng ba của nốt át âm, *phải đi lên nốt chủ âm*; nốt quãng bảy coi như là *nốt nghịch phải đi xuống một bậc*.

610. Các nốt nhạc *thiết yếu nhất* của hợp âm quãng bảy của nốt át âm, ngoại trừ *nốt nền*, là *nốt quãng ba* và *nốt quãng bảy*, nghĩa là các nốt với chuyển động bó buộc, người ta gọi chúng với tên gọi là các *nốt nhạc tốt của hợp âm*.

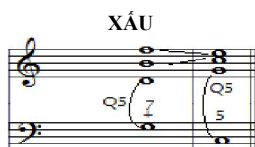
Vì thế, nếu người ta muốn *loại bỏ* một nốt nhạc của hợp âm quãng bảy của nốt át âm, nói chung, người ta phải *loại bỏ* nốt quãng năm.

611. Tốt hơn nên đặt ở *bè trên* một trong các *nốt nhạc tốt hơn* của hợp âm, nghĩa là *nốt quãng ba* hoặc *nốt quãng bảy*, nhưng qui luật này chẳng có gì là tuyệt đối.

THỰC HIỆN BỐN BÈ với Hợp âm quãng bảy của nốt át âm (Réalisation à Quatre Parties de l'Accord de septième de dominante)

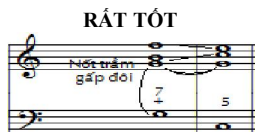
GIẢI QUYẾT VỚI HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ CỦA NỐT CHỦ ÂM (Résolution sur l'Accord Parfait de la Tonique)

612. Trong chuỗi nối kết bốn bè từ hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* đến *hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm*, bó buộc phải cho *nốt cảm âm đi lên* và cho *nốt quãng bảy đi xuống* và buộc phải *loại bỏ* nốt quãng năm của *một trong hai hợp âm*, người ta không tránh khỏi sẽ có *hai quãng năm liên tiếp* giữa *bè trầm* và *một trong ba bè trên*.



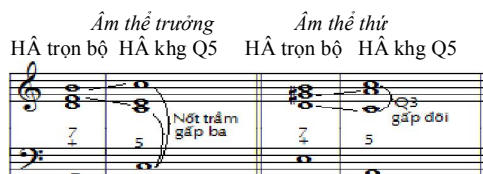
Cùng ví dụ cho âm thể thứ

613. Nói chung, *thích hợp hơn*, người ta *cắt bỏ* nốt quãng năm của hợp âm *nốt át âm*, (số 610), hơn là nốt quãng năm của hợp âm nốt chủ âm. Lúc đó, người ta *gấp đôi* nốt bè trầm của hợp âm thứ nhất vì sẽ không thể gấp đôi nốt *quãng ba* hoặc *nốt quãng bảy* của nó, hai nốt đó là *hai nốt bó buộc phải được giải quyết*.



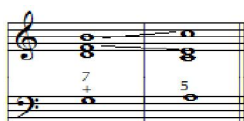
Cùng ví dụ cho âm thể thứ

614. Nếu, vì một lí do nào đó, người ta muốn có *trọn bộ* (complet) hợp âm *quãng bảy của nốt át âm*, người ta thấy buộc phải *loại bỏ* quãng năm của *hợp âm nốt chủ âm*. Lúc đó, người ta *gấp đôi* nốt *quãng ba* của *hợp âm thứ hai*, hoặc tốt hơn, người ta *gấp ba* nốt *bè trầm*.



GIẢI QUYẾT VỚI HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ CỦA NỐT BẠC 6 (Résolution sur l'Accord Parfait du 6^{me} Degré)

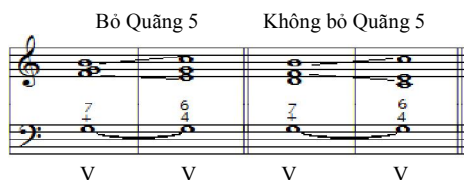
615. Trong chuỗi nối kết bốn bè từ hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* đến *hợp âm đầy đủ của nốt bậc 6*, không xảy ra việc *cắt bỏ* nốt quãng năm cũng như *gấp đôi* nốt *bè trầm* của cả hai hợp âm. *Cả hai hợp âm* phải có *trọn bộ* (complets); hợp âm của nốt bậc 6 phải *gấp đôi* nốt *quãng ba*. (Nốt quãng ba được gấp đôi này chính là nốt chủ âm, bậc của cấp 1.)



V VI
Cùng ví dụ cho âm thể thứ

GIẢI QUYẾT VỚI HỢP ÂM QUÃNG BỐN VÀ QUÃNG SÁU CỦA NỐT ÁT ÂM (Résolution sur l'Accord de Quarte et Sixte de la Dominante)

616. Trong chuỗi nối kết này, người ta tùy ý thích có thể *loại bỏ hoặc không* nốt quãng năm của hợp âm quãng bảy. Người ta sẽ *gấp đôi nốt bè trầm* nếu người ta loại bỏ nốt quãng năm.



THỰC HIỆN BA BÈ với Hợp âm quãng bảy của nốt át âm (Réalisation à Trois Parties de l'Accord de septième de dominante)

617. Trong việc thực hiện với *ba bè*, người ta *cắt bỏ nốt quãng năm* của hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* (số 610).

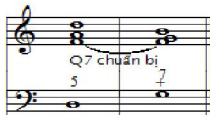


Cùng ví dụ cho âm thể thứ

VỀ VIỆC CHUẨN BỊ NỐT QUÃNG BẢY và về âm bị chuyển động cùng chiều tấn công (De la Préparation de la Septième et de son attaqué par le mouvement direct)

618. Sau những gì chúng tôi đã nói (số 595), nốt quãng bảy, *nốt nghịch* trong hợp âm mà chúng tôi đang nói đến, không *cần phải chuẩn bị*. Dẫu vậy, khi nốt tạo thành quãng bảy là thành phần của hợp âm đi trước nó, *chuẩn bị nó luôn luôn là điều tốt*.

RẤT TỐT



619. Nếu nốt tạo thành quãng bảy *không phải* là thành phần của hợp âm đi trước *không thể được chuẩn bị*, lúc đó, trong chừng mực có thể được, *đừng tấn công* bằng chuyển động cùng chiều vào khoảng cách quãng bảy hoặc quãng hai có được, tùy vị thế của hợp âm, *giữa nốt nền và nốt quãng bảy*.



NGOẠI LỆ

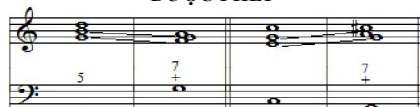
620. Khoảng cách quãng bảy có thể tấn công được bằng chuyển động trực tiếp : 1) Khi trong số hai bè tạo thành khoảng cách đó, bè trên tiến hành với *bậc liền* và bè dưới với *bậc cách*; 2) Khi nốt quãng bảy xảy ra theo chuyển động đi lên một quãng ba, trong khi nốt bè trầm đi lên một quãng hai.

ĐƯỢC PHÉP



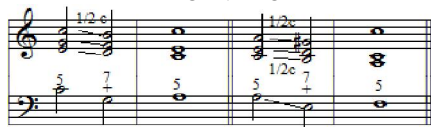
621. Khoảng cách quãng hai có thể tấn công được với chuyển động cùng chiều khi một trong hai nốt nhạc tạo thành khoảng cách đó đã được chuẩn bị bởi bè kề cận, như trong các ví dụ sau đây:

ĐƯỢC PHÉP



622. Người ta có thể, trong các trường hợp tương tự như các trường hợp sau đây, *khoan thứ chuyển động cùng chiều ở cả bốn bè đồng thời*, bởi vì cả ba bè trên đều tiến hành với *bậc cách* và một hoặc hai trong ba chỉ đi xuống nửa cung.

KHOAN THỨ



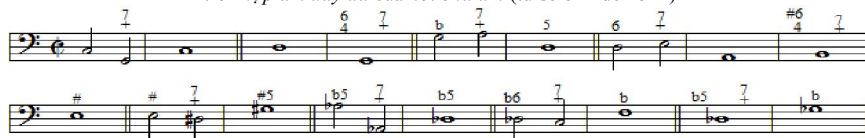
BÀI TẬP

Thực hiện các hợp âm sau đây với *ba* và *bốn* bè.

Định ra tất cả các âm giai đã dùng và chỉ ra *chuyển động đi lên* hoặc *đi xuống* của các nốt nhạc theo hành trình bó buộc (*marche contrainte*).

Mỗi bài tập phải được thực hiện ở *hai* hoặc *ba* vị thế: một số *hẹp*, số khác *rộng*.

GIẢI QUYẾT HỢP ÂM QUẢNG BẢY CỦA NÓT ÁT ÂM trên hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm (từ số 612 đến 614)



CHƯƠNG 2

HỢP ÂM QUÃNG NĂM GIẢM VÀ QUÃNG SÁU

(Accord de Quinte Diminuée et Sixte)

THỂ ĐẢO 1 CỦA HỢP ÂM QUÃNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM

(Premier Renversement de l'Accord de Septième de Dominante)

623. *Thể đảo 1* của hợp âm quãng bảy của nốt át âm được thực hiện trên *nốt bậc bảy* của cả hai âm thể. Nó gồm có một *quãng ba thứ*, một *quãng năm giảm*, và một *quãng sáu thứ*. Người ta còn gọi hợp âm đó là hợp âm *quãng năm giảm và quãng sáu*. Người ta đánh số bằng $\frac{6}{5}$,

HÀ Q7 của Át âm Thể đảo 1

V VII

GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN HỢP ÂM QUÃNG NĂM GIẢM VÀ QUÃNG SÁU

(Résolution Naturelle de l'Accord de Quinte Diminuée et Sixte)

624. Trong việc giải quyết tự nhiên hợp âm này, *bè trầm*, nốt cảm âm(*), phải *đi lên nửa cung*; *nốt quãng năm giảm*, nốt nghịch, quãng bảy từ nốt nền, phải *đi xuống một bậc*.

Giải quyết đôi này thiết yếu dẫn đến *hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm ở thể nền*. (Chuỗi nối tiếp bằng quãng bốn trên hoặc quãng năm dưới.)

(*) *Người dịch ghi chú*: Tác giả muốn nói đến nốt cảm âm của *hợp âm chủ* (nốt Si của Do trưởng), không phải của *hợp âm nghịch* đang bàn đến.

Nốt nghịch

VII Cảm âm I Chủ âm

Cùng ví dụ cho âm thể thứ

LOẠI BỎ VÀ GẤP ĐÔI NỐT NHẠC

(Suppression et Redoublement de Notes)

625. Nói chung, *không xảy ra* việc loại bỏ cũng như gấp đôi bất cứ nốt nhạc nào của hợp âm này trong cách viết *bốn bè*.

Để viết hợp âm quãng năm giảm và quãng sáu với *chỉ ba bè* mà thôi, chính *nốt quãng ba* (quãng năm từ nốt nền) là nốt phải *cắt bỏ*.

BỐN BÈ không gấp đôi, không loại bỏ BA BÈ

Re trưởng

BÀI TẬP

Thực hiện các hợp âm sau đây với *ba* và với *bốn bè*.

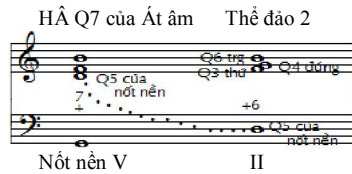
Định ra tất cả âm giai sử dụng. Chỉ ra chuyển động đi lên hoặc đi xuống của các nốt nhạc theo hành trình bố buộc (contrainte). Mỗi bài tập phải được thực hiện trong *hai* hoặc *ba vị thế*: một *số hẹp*, số *khác rộng*.

CHƯƠNG 3

HỢP ÂM QUÃNG SÁU CẢM ÂM (Accord de Sixte Sensible)

THỂ ĐẢO 2 CỦA HỢP ÂM QUÃNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM (Deuxième Renversement de l'Accord de Septième de Dominante)

626. *Thể đảo 2* của hợp âm quãng bảy của nốt át âm được thực hiện trên *bậc 2* của cả hai âm thể. Hợp âm này gồm một *quãng ba thứ*, một *quãng bốn đúng*, và một *quãng sáu trưởng*. Người ta gọi nó là hợp âm *quãng sáu cảm âm*. Người ta đánh số nó bằng +6. (Dấu + đặt trước số 6 chỉ ra rằng quãng sáu là *nốt cảm âm*.)



GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN HỢP ÂM QUÃNG SÁU CẢM ÂM (Résolution Naturelle de l'Accord de Sixte Sensible)

627. Trong việc giải quyết tự nhiên hợp âm của nốt quãng sáu cảm âm, *nốt quãng ba*, (*nốt nghịch* coi như là nốt quãng bảy của nốt nền) *phải đi xuống một bậc*, *nốt quãng sáu* (nốt cảm âm) *phải đi lên nửa cung*. Việc giải quyết đôi này dẫn đến *hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm* ở thể nền hoặc đến *thể đảo một*, (hợp âm quãng sáu của nốt trung âm) (chuỗi nối kết bằng quãng bốn trên hoặc quãng năm dưới.) Cũng như trong thể đảo 2 của một hợp âm đầy đủ, tốt hơn nên chuẩn bị và cứu nốt quãng bốn của hợp âm nốt quãng sáu cảm âm, mỗi khi điều này có thể làm được.



LOẠI BỎ VÀ GẤP ĐÔI NỐT NHẠC (Suppression et Redoublement de Notes)

628. Nói chung, *không xảy ra* việc loại bỏ cũng như gấp đôi bất cứ nốt nhạc nào của hợp âm này trong cách viết *bổn*.

NHẬN XÉT

Để gây ấn tượng cho *hợp âm nghịch* này, hiển nhiên người ta không thể loại bỏ *nốt quãng ba* cũng như *nốt quãng bốn* của nó, các nốt tạo ra *âm nghịch*. Nếu *cắt bỏ nốt quãng sáu* (nốt cảm âm), hợp âm không còn giữ được hoàn toàn cá tính của nó nữa. Ngoài ra, hợp âm này *rất ít được dùng với ba bè*. Trong trường hợp tương tự, người ta thường thay thế nó bằng hợp âm *quãng sáu* hoặc hợp âm *quãng bốn và quãng sáu* của bậc 2 (số 337). Tuy nhiên, người ta thực hiện *ba bè thể đảo 2* hợp âm quãng bảy của nốt át âm, với *nốt quãng bốn bỏ buộc phải chuẩn bị và loại bỏ nốt quãng sáu*, khi, không tạo ra bất cứ nghi ngại nào trên âm hưởng, các hợp âm kề cận nó cho phép lỗi tại *hiểu ngầm nốt cảm âm bị loại bỏ đó*.

CÁC CÁCH PHÂN BỐ KHÁC NHAU HỢP ÂM QUẢNG SÁU CẢM ÂM

AG Fa / **BỐN BỀ**

Chuỗi nốt kết phân bố xấu / **BA BỀ** bỏ nốt Q6 hiếm khi thực hiện được

Tránh (số 190)
Ngoại lệ (số 191)

BÀI TẬP

Thực hiện các hợp âm sau đây với *bốn bề*.

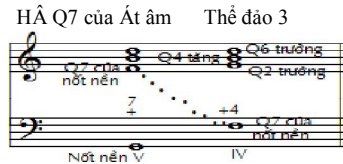
Định ra tất cả âm giai sử dụng. Chỉ ra chuyển động đi lên hoặc đi xuống của các nốt nhạc theo hành trình bố buộc (contrainte). Mỗi bài tập phải được thực hiện trong *hai vị thế*.

CHƯƠNG 4

HỢP ÂM BA ÂM (Accord de Triton)

THỂ ĐẢO 3 CỦA HỢP ÂM QUÃNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM (Troisième Renversement de l'Accord de Septième de Dominante)

629. *Thể đảo 3* của hợp âm quãng bảy của nốt át âm được thực hiện trên *bậc 4* của cả hai âm thể. Hợp âm này gồm một *quãng hai trưởng*, một *quãng bốn tăng*, và một *quãng sáu trưởng*. Người ta gọi nó là hợp âm *ba âm* (triton) do có *quãng bốn tăng*, khoảng cách của *ba nốt nhạc*. Người ta đánh số nó bằng +4. (Dấu + đặt trước số 6 chỉ ra rằng nốt quãng bốn của hợp âm này là *nốt cảm âm*.)



GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN HỢP ÂM BA ÂM (Résolution Naturelle de l'Accord de Triton)

630. Trong việc giải quyết tự nhiên hợp âm của nốt quãng sáu cảm âm, *nốt trầm*, (*nốt nghịch* coi như là nốt quãng bảy của nốt nền) *phải đi xuống một bậc*, *nốt quãng bốn tăng* (nốt cảm âm) *phải đi lên nốt chủ âm*. Việc *giải quyết đôi* này dẫn đến *hợp âm quãng sáu của nốt trung âm* (médiate) (*thể đảo 1 của hợp âm nốt chủ âm*) (chuỗi nối kết bằng quãng bốn trên hoặc quãng năm dưới.) Cũng như trong thể đảo 2 của một hợp âm đầy đủ, tốt hơn nên chuẩn bị và cứu nốt quãng bốn của hợp âm nốt quãng sáu cảm âm, mỗi khi điều này có thể làm được.



LOẠI BỎ VÀ GẤP ĐÔI NỐT NHẠC (Suppression et Redoublement de Notes)

631. Nói chung, *không xảy ra* việc loại bỏ cũng như gấp đôi bất cứ nốt nhạc nào của hợp âm này trong cách viết *bốn bè*. Để thực hiện hợp âm ba âm với *ba bè*, chính nốt *quãng sáu* (nốt quãng năm của nốt nền) là nốt thuận lợi cho việc cắt bỏ.



BÀI TẬP

- Thực hiện các hợp âm sau đây với *ba* và *bốn bè*. Định ra tất cả âm giai sử dụng. Chỉ ra chuyển động đi lên hoặc đi xuống của các nốt nhạc theo hành trình bó buộc (contrainte). Mỗi bài tập phải được thực hiện ít nhất trong *hai vị thế*.

The image displays three staves of musical notation, each with a corresponding guitar fretboard diagram. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific fingering instructions (e.g., 5, +4, 6, #, 3, b, 6, #5, #6, 6, 6, hoặc #, 6).

Staff 1: The first staff shows a sequence of notes with fingering: 5, +4, 6, 6, +4, 6, #, +4, 6, 3, +4, 6, b, +4, 6. The fretboard diagram shows the placement of these notes on the strings.

Staff 2: The second staff continues the sequence with notes and fingering: b6, b, +4, b6, b, b6, +4, b6, b, b6, +4, 6, 6, +4, b6, b6, +4, 6. The fretboard diagram shows the placement of these notes on the strings.

Staff 3: The third staff shows the final sequence of notes and fingering: #, +4, 6, #5, +4, #6, #, 6, +4, 6, 6, +4, 6, hoặc #, +4, 6. The fretboard diagram shows the placement of these notes on the strings.

CHƯƠNG 5

LOẠI BỎ VÀ GẤP ĐÔI NỐT NHẠC trong hợp âm quãng bảy của nốt át âm và các thể đảo của nó (Suppression et Redoublement de Notes dans l'accord de septième de dominante et ses renversements)

TRƯỜNG HỢP NGOẠI LỆ (Cas Exceptionnels)

LOẠI BỎ NỐT QUẢNG BA trong hợp âm quãng bảy của nốt át âm thể nền (Suppression de la Tierce dans l'accord de septième de dominante fondamentale)

632. Người ta hiếm khi loại bỏ nốt quãng ba của hợp âm quãng bảy của nốt át âm; tuy nhiên, một vài *tương hợp giai điệu* (convenances mélodiques) có thể cần đến việc loại bỏ này. Trong trường hợp đó, người ta đánh số hợp âm đó bằng $\frac{7}{5}$ hoặc $\frac{7}{6}$.



NHẬN XÉT

Cần phải nhận thấy: 1) Hợp âm đầy đủ của nốt át âm *đi trước* hoặc *theo sau* hợp âm quãng bảy *làm trọn vẹn* (complète) hợp âm quãng bảy này bằng cách cho nghe được *nốt quãng ba*; 2) Hai hợp âm đó *chỉ là một* trên thực tế bởi vì tự trong chính hợp âm quãng bảy có chứa đựng hợp âm đầy đủ, và người ta có thể coi việc thay đổi hợp âm này chỉ là một *thay đổi đơn giản vị thế* của hợp âm quãng bảy; 3) Việc giải quyết nốt quãng bảy *nhiều cách khác nhau* nhưng luôn luôn xảy ra (các ví dụ *A* trên).

Cũng cần phải nhận xét rằng hợp âm quãng bốn và quãng sáu dùng làm *trung gian* giữa hợp âm đầy đủ và hợp âm quãng bảy, và *ngược lại*, làm cho hợp âm đó trở nên trọn vẹn hoàn toàn (các ví dụ *B* trên).

LOẠI BỎ CÁC NỐT NHẠC KHÁC NHAU trong các thể đảo của hợp âm quãng bảy của nốt át âm (Suppression de Diverses Notes dans les renversements de la septième de dominante)

633. Như người ta đã thấy (các số 625, 628, 631), hiếm khi người ta cắt bỏ một nốt nhạc nào đó của các *thể đảo* của hợp âm quãng bảy của nốt át âm khi viết *bốn bè*.

Tuy nhiên, các lí do đã trình bày ở số 632 đều có thể áp dụng được vào các thể đảo cũng như vào hợp âm nền, và có thể cần đến hoặc cho phép các loại bỏ sau đây:

- 1) Hợp âm *quãng năm giảm* và *quãng sáu*, loại bỏ *nốt quãng ba*;
- 2) Hợp âm *quãng sáu cam âm*, loại bỏ *nốt quãng sáu*;
- 3) Hợp âm *ba âm*, loại bỏ *nốt quãng bốn* hoặc *nốt quãng sáu*.

THỂ ĐẢO QUẢNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM với loại bỏ nốt nhạc



GẤP ĐÔI NỐT NỀN VÀ NỐT QUÃNG NĂM CỦA NÓ (Redoublement de la Fondamentale et de sa Quinte)

634. Trong tất cả các ví dụ trước đây, theo sau việc loại bỏ nốt nhạc, ví dụ nào cần phải *gấp đôi nốt nhạc*, chúng tôi đã gấp đôi chính *nốt nền*. Cách *gấp đôi nốt nền* này quả thực chính là cách *tốt hơn cả* mà người ta có thể làm trong phần lớn các trường hợp.

Tuy nhiên, chẳng có gì ngăn cản việc *gấp đôi nốt quãng năm* của nốt nền vì nó chẳng còn là chuyển động bị bó buộc nữa.

Một trong các cách *gấp đôi* đó luôn luôn cần thiết, và đôi khi *cần cả hai* khi người ta viết hợp âm quãng bảy thể nền hoặc thể đảo với 5 hoặc 6 bè.

HỢP ÂM QUÃNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM VÀ CÁC THỂ ĐẢO CỦA NÓ thực hiện với 5 bè

Âm thể trưởng

Âm thể thứ

CHƯƠNG 6

SỬ DỤNG HỢP ÂM QUÃNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM và các thể đảo của nó với giải quyết tự nhiên trên bè trầm cho sẵn

(Emploi de l'Accord de Septième de Dominante
et de ses renversements en résolution naturelle sur la bass donnée)

HỢP ÂM THỂ NỀN (Accord Fondamental)

635. Hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* với *giải quyết tự nhiên* được sử dụng trong các trường hợp sau đây trên *nốt bậc 5* của cả hai thể:

1) Khi *nốt át âm* đặt ở bè trầm có *nốt chủ âm* theo sau;

2) Khi *nốt át âm* đi lên một bậc đến *nốt thượng át âm*.

Trong cả hai trường hợp, hợp âm *quãng bảy* được *giải quyết* trên một *hợp âm đầy đủ ở thể nền*.

ÁT ÂM VÀ CHỦ ÂM ÁT ÂM VÀ THƯỢNG ÁT ÂM

Do trưởng La thứ Do trưởng La thứ

3) Cuối cùng, người ta có thể đặt hợp âm *quãng bảy* này trên việc *kéo dài* (tenue) *nốt át âm*, với *giải quyết* trên hợp âm *quãng bốn và quãng sáu* của cùng bậc. Đổi chỗ (permutation) *quãng tám* tương đương với *kéo dài* (ví dụ 2).

ÁT ÂM

V V

THỂ ĐẢO 1 (Premier Renversement)

636. Hợp âm *quãng năm giảm và quãng sáu* với *giải quyết tự nhiên* được sử dụng trong cả hai âm thể trên *nốt bậc 7* đi lên *nốt chủ âm*, *nốt thiết yếu* phải mang *hợp âm đầy đủ*.

VII I VII I

THỂ ĐẢO 2 (Deuxième Renversement)

637. Hợp âm *quãng sáu cảm âm* có được tác động nhiều nhất khi người ta *chuẩn bị nốt trầm* hoặc *nốt quãng bốn* của nó. (Xem lại cước chú [*] trước số 163, *Chuẩn bị và Giải quyết quãng bốn*.)

Trong cả hai âm thể, hợp âm *quãng sáu cảm âm* này được sử dụng trên *nốt bậc 2* đi xuống *nốt bậc 1* hoặc đi lên *nốt bậc 3*. Lúc đó, *nốt bậc 1* mang *hợp âm đầy đủ*; *nốt bậc 3*, *hợp âm quãng sáu*.

Trong cả hai trường hợp, *nốt quãng bốn* đã được *cứu*.

RẤT TỐT KÉM TỐT CÀNG KÉM TỐT

Quãng 4 được chuẩn bị và cứu Quãng 4 không chuẩn bị Chẳng nốt nào chuẩn bị

THỂ ĐẢO 3 (Troisième Renversement)

638. Hợp âm ba âm với cách giải quyết tự nhiên được sử dụng trong cả hai âm thể trên nốt bậc 4 đi xuống nốt bậc 3, nốt bậc 3 này buộc (forcément) phải mang hợp âm quãng sáu.

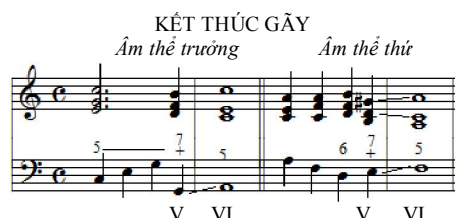


VỀ HỢP ÂM QUÃNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM TRONG CÁC CÁCH KẾT THÚC (De l' Accord de Septième de Dominante dans les Cadences)

639. Hợp âm quãng bảy của nốt át âm ở thể nền rất được dùng trong các cách kết thúc.
Cách giải quyết nó vào hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm tạo ra kết thúc hoàn toàn (cadence parfaite).



Giải quyết xảy ra vào hợp âm đầy đủ của nốt bậc 6 tạo ra kết thúc gãy (cadence rompue).



Giải quyết xảy ra vào hợp âm quãng bốn và quãng sáu của nốt bậc hoặc của cùng bậc 5 tạo ra kết thúc không hoàn toàn (cadence imparfaite) (Cách này ít được dùng) (Xem số 274, ví dụ sau cùng).



Cách kết thúc ở nốt át âm đôi khi được dùng với một ngưng nghỉ vào hợp âm quãng bảy. (Sau một kết thúc như vậy, đôi khi người ta có thể được miễn phải đi lên quãng ba của hợp âm quãng bảy.)



Cuối cùng, người ta rất thường dùng hợp âm này trong cách *kết thúc lánh* (cadences évitées). (Cách kết thúc này với cách giải quyết ngoại lệ sẽ được nói đến sau.)

Kết thúc chéo (cadence plagale) là cách kết thúc duy nhất trong đó hợp âm quãng bảy của nốt át âm không thể đóng bất cứ vai trò nào.

VỀ CÁC THỂ ĐẢO CỦA HỢP ÂM QUẢNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM

trong các cách Kết thúc

(Des Renversements de l'Accord de Septième de Dominante dans les Cadences)

640. Các thể đảo của hợp âm quãng bảy của nốt át âm chỉ có thể tạo ra các kết thúc không hoàn toàn hoặc các kết thúc lánh.

Các công thức kết không hoàn toàn **B. D.** rất được sử dụng trong các kết thúc trì hoãn (cadences suspendues).

KẾT THÚC TRÌ HOÃN

Âm thể trưởng

(*) Nốt cảm âm đi lên một quãng sáu: ngoại lệ được phép (licence permise) trong cách kết thúc không hoàn toàn (số 262).

BÀI TẬP

Đánh số các bè trầm cho sẵn sau đây, thận trọng sử dụng đúng lúc hợp âm quãng bảy của nốt át âm và ba thể đảo của chúng với cách giải quyết tự nhiên. Sau khi kiểm tra các số đã đánh, thực hiện các bài học với bốn bè.

BÀI HỌC MỘT CUNG

CHUYỂN SANG CÁC ÂM GIAI KẾ CẬN

thực hiện nhờ vào hợp âm quãng bảy của nốt át âm
và của các thể đảo của nó, với cách giải quyết tự nhiên

(Modulations aux Ton Voisins effectuées au moyen de l'accord de septième de dominante
et de ses renversements, en résolution naturelle)

641. Chúng tôi đã nói (số 405), trong số các hợp âm ba âm (accords de trois sons), các hợp âm thích hợp nhất để chuyển sang các âm giai kế cận chính là hợp âm đầy đủ của nốt bậc 5 và hợp âm quãng năm giảm của nốt bậc 7.

Từ đó, người ta hiểu ra rằng hợp âm *quãng bảy của nốt át âm*, hợp âm chứa đựng *đồng thời cả hai hợp âm trên* phải là hợp âm uy lực nhất để thực hiện thể loại chuyển cung này.

CHUYỂN CUNG TỪ LA THỨ SANG SOL TRƯỞNG

nhờ vào hợp âm

đầy đủ nốt bậc 5 Q5 giảm nốt bậc 7 Q7 của nốt át âm

I V I I VII I I V I

642. Quả thật, người ta không thể định ra việc *chuyển sang âm giai kế cận* này bằng cách nào khác tốt hơn là nhờ vào hợp âm *quãng bảy của nốt át âm thể nền* hoặc *thể đảo* của âm giai mà người ta muốn đi đến. Hợp âm đó luôn luôn chứa đựng *nốt tiêu biểu chính* (note caractéristique principale) của một *âm giai kế cận* nào đó có tương quan với *âm giai nguyên thủy* (ton primitif), và ngoài ra, thường còn chứa đựng ngay cả một *nốt tiêu biểu phụ* (note caractéristique secondaire).

CHUYỂN CUNG

từ La thứ sang Re thứ

nhờ vào hợp âm Q7 của nốt át âm của hợp âm Re.

Do #, nốt tiêu biểu chính;
Sol, nốt tiêu biểu phụ.

I V I

Năng lực âm hưởng (puissance tonale) của nó nhiều đến nỗi cho dầu khi chỉ *nghe một mình*, nó để âm giai lộ ra (accuse) rất mạnh mẽ, do việc phân bố các nốt nhạc đó chỉ có thể gặp gỡ nhau trên *nốt bậc 5* của một âm giai. Về *âm thể*, chúng ta đã biết tự chính nó, hợp âm quãng bảy của nốt át âm không thể tiêu biểu cho âm thể nào vì nó đồng thời thuộc về cả hai *âm thể trưởng* cũng như *thứ*.

CÙNG HỢP ÂM QUẢNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM

cho Do trưởng và Do thứ

V I V I

BÀI TẬP

Đánh số các *bề trảm cho sẵn* sau đây, thận trọng sử dụng hợp âm *quãng bảy của nốt át âm, thể nền* hoặc *thể đảo*, để thực hiện các *chuyển cung* khác nhau mà chúng chứa đựng. Sau khi kiểm tra các số đã đánh, *thực hiện* các bài học với *bốn bề*.

CHUYỂN GIỮA CÁC ÂM GIAI KẾ CẬN

Ab Fm Db Ebm Ab Fm

Eb Fm Eb Cm Ab Fm

Ab

G#m B C#m



CHUYỂN SANG CÁC ÂM GIAI XA

thực hiện nhờ vào hoặc nhờ sự giúp đỡ của hợp âm quãng bảy của nốt át âm
và vào các thể đảo của nó, với cách giải quyết tự nhiên
(Modulations aux Ton Éloignés
effectuées au moyen ou à l'aide de l'accord de septième de dominante
et de ses renversements, en résolution naturelle)

643. Người ta đã thấy (số 436) bằng cách nào mà nhờ vào việc *chuyển cung liên tiếp* (modulations successives) giữa các âm giai kế cận nối đuôi nhau *theo cùng một hướng* (dans une même direction) (tương đối theo tương quan của các âm giai), người ta luôn luôn có thể đi đến các âm giai *xa xôi nhất* (les plus éloignés).

Hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* thể nền hoặc thể đảo nằm trong số các hợp âm thích hợp nhất dùng cho hệ thống chuyển cung này.

CHUYỂN TỪ Sib TRƯỜNG (2 dấu giáng) SANG RE TRƯỜNG (2 dấu thăng)

bằng cách giảm liên tục số lượng dấu giáng và gia tăng số lượng dấu thăng

Sib trg Sol thứ Re thứ La thứ Sol trg Re trg

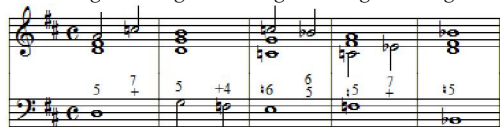


2 giáng 1 giáng khg biến 1 thăng 2 thăng

CHUYỂN TỪ RE TRƯỜNG (2 dấu thăng) SANG Sib TRƯỜNG (2 dấu giáng)

bằng cách giảm liên tục số lượng dấu thăng và gia tăng số lượng dấu giáng

Re trg Sol trg Do trg Fa trg Sib trg



2 thăng 1 thăng khg biến 1 giáng 2 giáng

644. Hơn nữa, phẩm chất của *hợp âm chung* giữa hai âm thể áp dụng rất tốt vào tính *nhiều chức năng* (équivoque) và cho phép giải quyết vào *âm thể trưởng* khi chúng ta đã có *âm thể thứ* và, ngược lại, vào *âm thể thứ* khi đã khởi đầu bằng *âm thể trưởng*.

Do việc *thay đổi âm thể này*, có được nhờ vào tính *nhiều chức năng*, người ta thu ngắn đoạn đường phải đi cách đáng kể, đoạn đường đôi khi dài và nhàm chán nếu người ta chỉ phân bố theo cách thứ nhất.

CÙNG CÁC CHUYỂN CUNG TRÊN, thu gọn nhờ vào tính *nhiều chức năng*
mà hợp âm quãng bảy của nốt át âm cho nó vay mượn để có được *thay đổi âm thể*



2 giáng 1 giáng 2 thăng 2 thăng 1 thăng 2 giáng

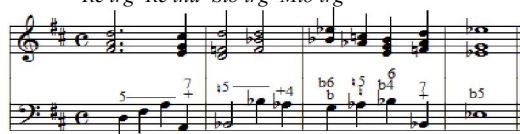
645. *Kết gãy* (cadence rompue) mà *âm thể trưởng* vay mượn của *âm thể thứ* còn dẫn đến một số âm giai nào đó *mau mắn hơn nhiều*, (các âm giai có ít nữa 4 hoặc 5 dấu thăng, vv., hoặc tối đa 4 hoặc 5 dấu giáng, vv., nhiều hơn dấu biến hóa của âm giai nguyên thủy). Vì, trong trường hợp tương tự, người ta có thể ổn định *âm giai* của nốt *thượng át âm thứ*, nốt mà người ta chấm dứt *các kết thúc này*.

CHUYỂN TỪ RE TRƯỞNG SANG Sib TRƯỞNG
thực hiện nhờ *kết gảy* mà *re trưởng* vay mượn của *re thứ*
Re trg Re thứ
Re trg Sib trg Sib trg



Hoặc lợi dụng *âm giai này*, người ta có thể coi như *đã ổn định* để đi xa hơn đến một *chuyển cung mới*.

CHUYỂN TỪ RE TRƯỞNG SANG Mib TRƯỞNG
thu gọn nhờ *kết gảy* mà *Re trưởng* vay mượn của *Re thứ*
Re trg Re thứ
Re trg Re thứ Sib trg Mib trg

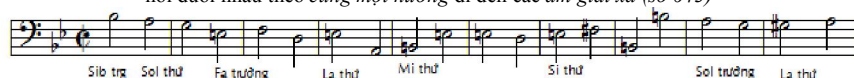


BÀI TẬP

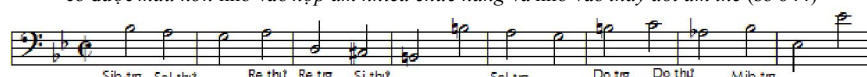
Đánh số các *bè trầm* cho sẵn sau đây, thận trọng sử dụng hợp âm *quãng bảy* của *nốt át âm*, *thể nền* hoặc *thể đảo*, để thực hiện các *chuyển cung* khác nhau mà chúng chứa đựng. Sau khi kiểm tra các số đã đánh, thực hiện các bài học với *bốn bè*.

CHUYỂN SANG ÂM GIAI XA

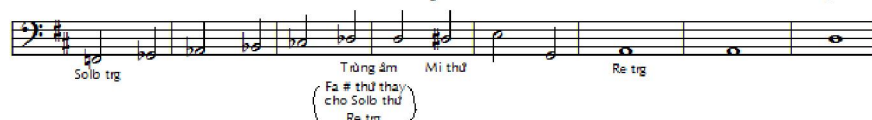
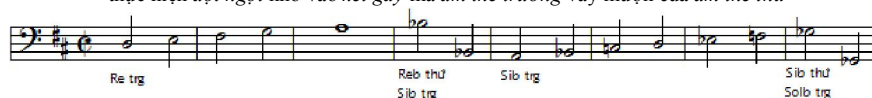
CHUYỂN LIÊN TIẾP GIỮA CÁC ÂM GIAI KẾ CẬN
nối đuôi nhau theo cùng một hướng đi đến các âm giai xa (số 643)



CÙNG CÁC CHUYỂN SANG ÂM GIAI XA CỦA BÀI HỌC TRÊN
có được mau hơn nhờ vào hợp âm nhiều chức năng và nhờ vào thay đổi âm thể (số 644)



CHUYỂN SANG ÂM GIAI XA
thực hiện *đột ngột* nhờ vào *kết gảy* mà *âm thể trưởng* vay mượn của *âm thể thứ*



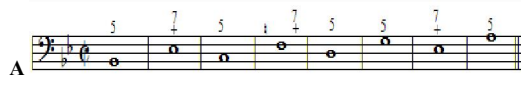
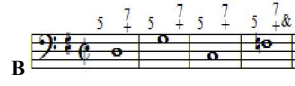
HÀNH TRÌNH HÒA ÂM
với việc sử dụng hợp âm quãng bảy của nốt át âm
và các thể đảo của nó với giải quyết tự nhiên
 (Marches d'Harmonie avec emploi de l'accord de septième de dominante
 et de ses renversements en résolution naturelle)

Các hành trình này đều cần phải *chuyển cung*. Các chuyển cung của chúng đều áp dụng được tất cả các qui luật đã nói đến ở số 287 và tiếp theo, 442 và tiếp theo.

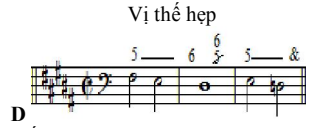
BÀI TẬP

Hoàn tất hành trình trong các hành trình sau đây nếu chỉ vừa được khởi sự, cách nào để mỗi hành trình có được bảy hoặc tám ô nhịp, rồi, thực hiện tất cả chúng với *số lượng bè* và trong các *vị thế được ấn định*.

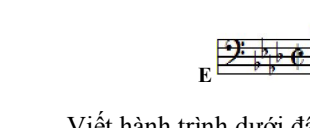
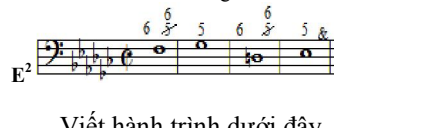
BA VÀ BÓN BÈ

A  B 

BÓN BÈ

C  D  D² 

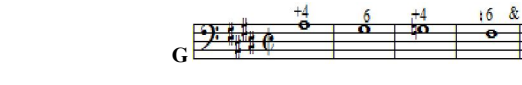
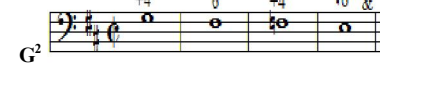
Vị thế hẹp

E  E² 

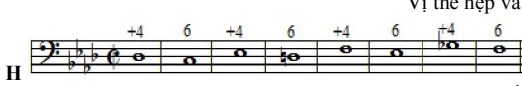
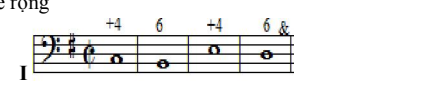
Viết hành trình dưới đây *không đối xứng*
bằng cách giữ lại tất cả các nốt nhạc chung

F  F² 

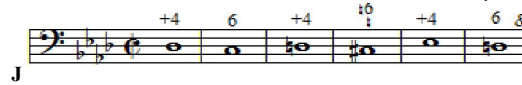
BA VÀ BÓN BÈ

G  G² 

BÓN BÈ

H  I 

Vị thế hẹp

J  K 

Vị thế hẹp và vị thế rộng

L 

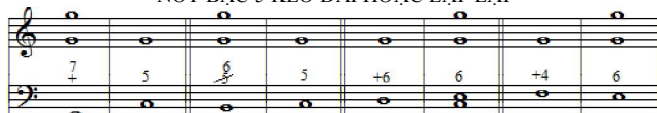
CHƯƠNG 7

SỬ DỤNG HỢP ÂM QUĂNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM và các thể đảo của nó với giải quyết tự nhiên dưới bè giai điệu cho sẵn

(Emploi de l'Accord de Septième de Dominante
et de ses renversements en résolution naturelle sous le chant donné)

646. Dưới *nốt bậc 5* kéo dài hoặc lặp lại ở một quãng tám nào đó, người ta có thể sử dụng hợp âm *quăng bảy của nốt át âm* hoặc *một trong ba thể đảo* của nó với *giải quyết trên hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm*, *thể nền* hoặc *thể đảo* tùy theo trường hợp.

NỐT BẬC 5 KÉO DÀI HOẶC LẶP LẠI



647. Dưới *nốt bậc 5* đi lên một quãng bốn đến *nốt chủ âm*, thông thường nhất, người ta sử dụng *hợp âm ba âm* với *giải quyết* trên hợp âm *quăng sáu* của *nốt trung âm*. Nhưng người ta cũng có thể đặt vào hợp âm *quăng sáu cảm âm* (sixte sensible) hoặc hợp âm *quăng bảy của nốt át âm thể nền*, hợp âm sau này với *giải quyết* trên hợp âm *quăng bốn* và *quăng sáu* của nốt cùng bậc (bậc 5).

NỐT BẬC 5 ĐI LÊN NỐT CHỦ ÂM

Hiếm

XÁU (Q8 cùng chiều)

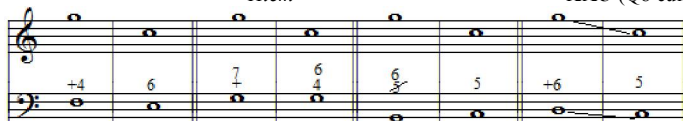


648. Dưới *nốt bậc 5* đi xuống một quãng năm đến *nốt chủ âm*, cũng thường sử dụng nhất *hợp âm ba âm* với *giải quyết* trên hợp âm *quăng sáu* của *nốt trung âm*. Người ta cũng có thể đặt ở đó hợp âm *quăng bảy của nốt át âm thể nền* hoặc hợp âm *quăng năm giảm* và *quăng sáu*.

NỐT BẬC 5 ĐI XUỐNG NỐT CHỦ ÂM

Hiếm

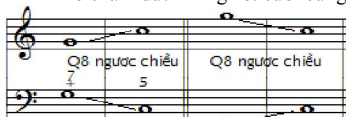
XÁU (Q8 cùng chiều)



649. Trong *kết thúc cuối cùng*, người ta khoan thứ *hai quãng tám* theo *chuyển động ngược chiều* kết quả từ việc *nốt bậc 5* rơi xuống *nốt bậc 1* xảy ra đồng thời ở *bè giai điệu* và *bè trầm*.

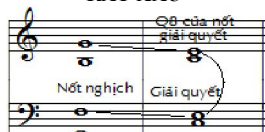
KHOAN THỨ

Để chấm dứt Trg kết cuối cùng



650. *Nốt bậc 5* đi xuống một quãng ba, chẳng có trường hợp nào có thể có hợp âm *quăng bảy của nốt át âm thể nền* hoặc *thể đảo* đi kèm.

RÁT XÁU



651. Dưới *nốt bậc 7* đi lên *nốt chủ âm*, người ta có thể sử dụng hợp âm *quăng bảy của nốt át âm*, hợp âm *quăng sáu cảm âm*, hoặc hợp âm *ba âm* với một trong các cách *giải quyết tự nhiên* nào đó của các hợp âm đó.

NỐT BẠC 7 ĐI LÊN CHỦ ÂM

Hiếm

652. Dưới nốt bậc 2 đi xuống nốt bậc 1, người ta có thể đặt hợp âm *quãng bảy* của nốt chủ âm, hợp âm *quãng năm giảm* và *quãng sáu* hoặc hợp âm *ba âm* với một trong các cách *giải quyết tự nhiên* nào đó của các hợp âm đó.

NỐT BẠC 2 ĐI XUỐNG NỐT BẠC 1

Hiếm

653. Dưới nốt bậc 2 đi lên nốt bậc 3, người ta chỉ có thể sử dụng hợp âm *quãng bảy thể nền* hoặc *thể đảo 1*, với *giải quyết* trên hợp âm của nốt chủ âm, hoặc ngoài ra, *quãng bảy* của nốt át âm *giải quyết* trên hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* của nốt cùng bậc (bậc 5).

NỐT BẠC 2 ĐI LÊN NỐT BẠC 3

Hiếm

654. Dưới nốt bậc 2 đi lên *quãng bốn* hoặc đi xuống *quãng năm*, người ta chủ yếu sử dụng hợp âm *ba âm* với *giải quyết* trên hợp âm *quãng sáu* của nốt trung âm. Người ta cũng có thể đặt vào đó hợp âm *quãng bảy thể nền* *giải quyết* trên hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* của nốt cùng bậc (bậc 5) hoặc, nếu nốt bậc 2 đi xuống *quãng năm*, đặt hợp âm *quãng năm giảm* và *quãng sáu* với *giải quyết tự nhiên*.

NỐT BẠC 2 ĐI LÊN QUÃNG 4 HOẶC ĐI XUỐNG QUÃNG 5

Hiếm

655. Dưới nốt bậc 4 đi xuống nốt bậc 3, người ta có thể sử dụng hợp âm *quãng bảy* của nốt át âm với một trong các cách *giải quyết tự nhiên* nào đó, hợp âm *quãng năm giảm* và *quãng sáu* hoặc hợp âm *nốt quãng sáu cảm âm*, với cách *giải quyết* trên hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm ở thể nền được dùng cho hợp âm đầy đủ đó.

NỐT BẠC 4 ĐI XUỐNG NỐT BẠC 3

Hiếm

NHẬN XÉT

656. Khi trong một câu nhạc chỉ một âm giai, xảy ra việc sử dụng nhiều lần hợp âm *quãng bảy* của nốt át âm, tốt hơn nên dùng liên tục các thể khác nhau của hợp âm đó, cũng như các cách *giải quyết tự nhiên khác nhau* của hợp âm thể nền và thể đảo 2 của nó, nhằm mục đích có được một *bề trầm* hay và *sự đa dạng* trong hòa âm.

GIẢI ĐIỆU CHO SẴN SỬ DỤNG
các thể khác nhau của hợp âm quãng bảy của nốt át âm



CÙNG GIẢI ĐIỆU
hòa âm nhờ vào hợp âm quãng bảy của nốt át âm thể nền
PHẢI TRÁNH

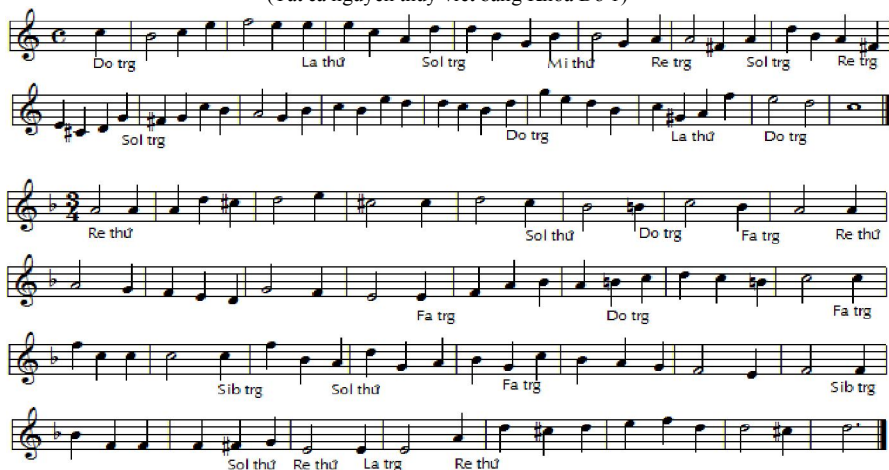


Bình bình và đơn điệu

BÀI TẬP

Tìm bè trầm và hòa âm cho các giai điệu cho sẵn sau đây, chú ý sử dụng đúng lúc và trước nhất, hợp âm quãng bảy của nốt át âm thể nền hoặc thể đảo với giải quyết tự nhiên.

(Tất cả nguyên thủy viết bằng Khóa Do 1)



CHUYỂN ĐỔI NỐT NHẠC VỚI NỐT THOÁNG QUA (Échanges de Notes avec Notes de Passage)

659. *Chuyển đổi nốt nhạc* thường được thực hiện với việc thêm vào các *nốt thoáng qua*. Các nốt thoáng qua đó được dùng để *nối kết*, bằng *bậc cách*, các *nốt thiết yếu* giữa chúng có một *quãng ba*.

Cần chú ý là để làm thành việc *chuyển đổi đó* cho cả *hai bè*, người ta luôn luôn sử dụng *cùng một nốt thoáng qua*.



660. Nếu người ta muốn có *bè trầm gấp đôi* trong hợp âm *quãng bảy thể nền* khi nó có thể *đảo 1* của nó đi *trước* hoặc *theo sau*, thay vì thực hiện việc *chuyển đổi*, người ta có thể *tiến hành bằng các quãng ba* giữa một trong các bè trên với *bè trầm*, hai bè còn lại giữ nguyên các nốt nhạc của chúng.

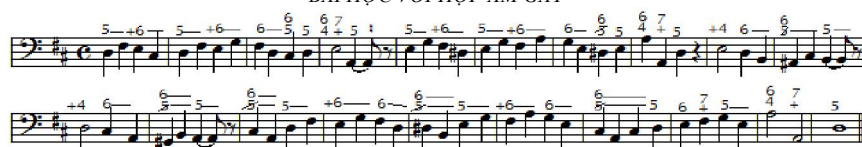
Trong trường đó, nếu người ta dùng một *nốt thoáng qua*, nốt đó sẽ không cùng là một trong hai bè mà ở *quãng ba* của nhau.



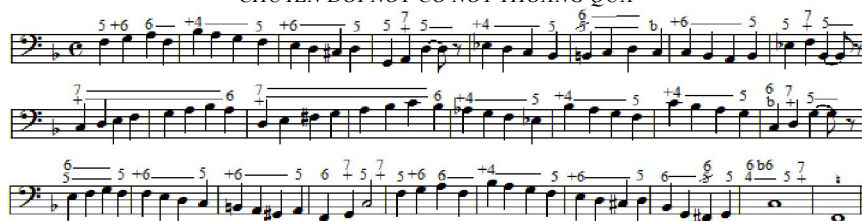
BÀI TẬP

Thực hiện các bài học sau đây với *bốn bè*.

BÀI HỌC VỚI HỢP ÂM GÂY



CHUYỂN ĐỔI NỐT CÓ NỐT THOÁNG QUA



BÀI TẬP KHÁC

với hợp âm *Quãng bảy của nốt Át âm* và các *thể đảo* của nó

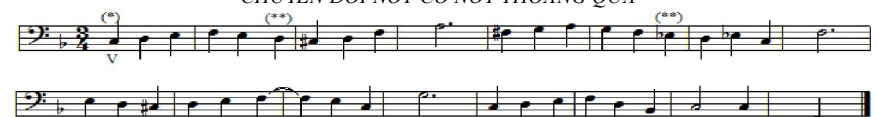
Đánh số và thực hiện các bài học sau đây với *bốn bè*.

BÈ TRẦM CHO SẴN HỢP ÂM GÂY HOẶC RẢI





CHUYỂN ĐỔI NỐT CÓ NỐT THOÁNG QUA



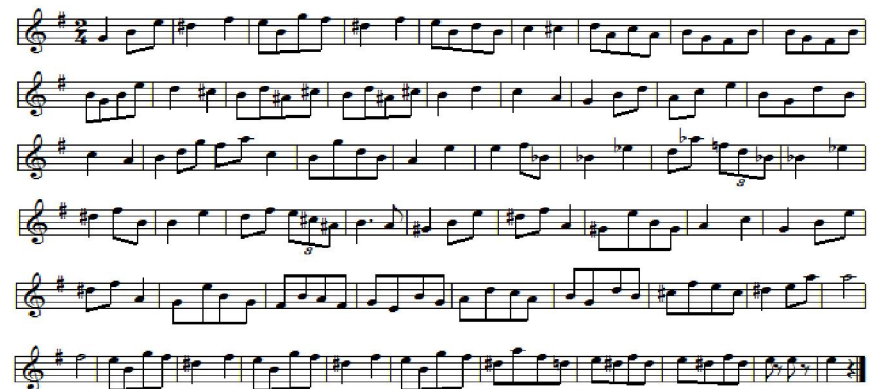
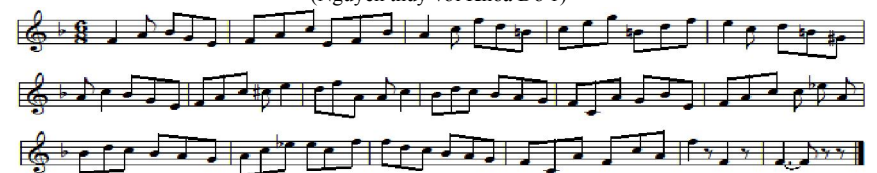
(*) Một bài học có thể bắt đầu bằng hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* (Ngoại lệ với qui luật số 364).

(**) Một *nốt thoáng qua* được thực hiện đồng thời giữa hai bè có thể giữ vị trí một *hợp âm thoáng qua* và cho phép một *hòa âm chỗi* (Ngoại lệ với qui luật số 311).

BỀ GIAI ĐIỆU CHO SẮN

HỢP ÂM GẤY

(Nguyên thủy với Khóa Do 1)



CHƯƠNG 9

GIẢI QUYẾT NGOẠI LỆ của các hợp âm nghịch

(Résolution Exceptionnelle des accords dissonants)

661. *Giải quyết* một hợp âm nghịch là *ngoại lệ* (exceptionnelle) hoặc *tránh né* (évitée) khi nó xảy ra trên một hợp âm *không cho phép* các nốt với chuyển động bắt buộc được giải quyết theo xu hướng của chúng.

HỢP ÂM NGHỊCH TỰ NHIÊN sử dụng giải quyết ngoại lệ

(Accords Dissonants Naturels en résolution exceptionnelle)

662. Trong các hợp âm *nghịch tự nhiên* sử dụng *giải quyết ngoại lệ*, hai nốt nhạc với chuyển động bắt buộc có thể đồng thời được *chuyển hướng* (détournées) khỏi *cách giải quyết bình thường*, nhưng, thông thường nhất, *giải quyết ngoại lệ* chỉ dùng được cho *chỉ một* trong hai nốt nhạc đó.

GIẢI QUYẾT NGOẠI LỆ

của 2 nốt hấp dẫn
Nốt Q3 xuống ½ cung,
nốt Q7 đứng yên

của nốt cảm âm
Nốt Q3 xuống ½ cung,
nốt Q7 giải quyết bình thường

663. Trong các hợp âm đó, mọi nốt nhạc với chuyển động bắt buộc mà không thể giải quyết được theo xu hướng của nó đều phải, hoặc *đứng yên* khi nó sẽ là thành phần của hợp âm theo sau (được gọi là một *nốt không thể giải quyết* [une non-résolution]), hoặc *tiến hành* với ½ cung nếu hợp âm dùng để giải quyết cho phép, hoặc ít nữa, trong trường hợp ngược lại, *không vượt một quãng lớn hơn quãng hai trưởng*.

Nốt Q3 đứng yên

Nốt Q3 xuống ½ cung cùng tên

Nốt Q3 lên 1 cung

NGOẠI LỆ VỚI QUI LUẬT TRÊN

Xem 2 ví dụ sau đây

Nốt nghịch
xuống Q4

Trong vị thế này, nó có thể
đi lên 1 Q2

GIẢI QUYẾT NGOẠI LỆ

của hợp âm quãng 7 của nốt át âm và các thể đảo của nó

(Résolution Exceptionnelle de l'accord de 7^{me} de dominante et de ses renversements)

664. Về phần chuỗi từ *hợp âm quãng bảy của nốt át âm* thế nền đến *hợp âm quãng sáu của nốt bậc 6*, nối kết sẽ cung cấp một *kết gãy* (cadence rompue), cách kết không hay dùng; tất cả các cách *giải quyết ngoại lệ* của hợp âm quãng bảy của nốt át âm và các thể đảo của nó đều *chuyển cung* (modulants) và có thể tạo ra các *kết lánh* (cadences évitées).

KẾT GÂY
Không giải quyết bậc 7

KẾT LÁNH
Q3 đứng yên

KẾT LÁNH
Q3 xuống ½ c cùng tên

KẾT LÁNH
Q3 lên một cung

665. Các *kết lánh* cung cấp các phương cách mạnh mẽ cho việc *chuyển cung*. Một số trong chúng có thể dẫn ngay lập tức đến các *âm giai rất xa*.

GIẢI QUYẾT BÌNH THƯỜNG
NỐT Q3 & Q7

Cảm âm không giải quyết,
nốt nghịch lên ½ c cùng tên

Cảm âm xuống
½ c cùng tên

không kê đến giải quyết
ngoại lệ của HẢ

Chuyển từ *Do trg*
qua *Mi thứ*, ÂG kề cận

Chuyển từ *Do trg*
qua *Sib trg*, ÂG xa

Chuyển từ *Do trg*
qua *Reb trg*, ÂG xa

666. Không phải chỉ trong các *kết lánh* hoặc *kết gây* mà người ta sử dụng hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* và các thể đảo của nó bằng *giải quyết ngoại lệ*; người ta còn sử dụng trong *phần thân của một câu nhạc*, trong đó chúng tạo thành các *chuyển cung*, khi thì *thoảng qua*, khi thì *dứt khoát* (définitives).

CH/CUNG THOẢNG QUA
qua *Fa trg* và *Re thứ*

QUAY VỀ LẠI
Do trg, ÂG ban đầu

CH/CUNG DỨT KHOÁT
từ *Do trg* qua *Fa trg*

Chuyển đổi nốt

Các chuỗi hợp âm đó còn được dùng trong các *âm giai* hoặc *phần âm giai nốt nửa cung cùng tên* cũng như trong các *hành trình chuyển cung*.

ÂG ½ c cùng tên

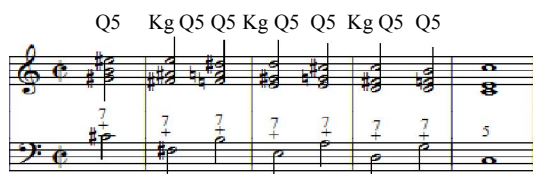
ÂG ½ c cùng tên

HÀNH TRÌNH CHUYỂN CUNG

CHUỖI NỐT KẾT
hai hợp âm quãng bảy của nốt chủ âm
(bằng quãng bốn trên hoặc quãng năm dưới)
 (Enchaînement de deux accords de septième de dominante
 [par quarte supérieure ou quinte inférieure])

667. Với bốn bè, khi nối kết *hai hợp âm quãng bảy nốt át âm* thể nền bằng quãng bốn trên hoặc quãng năm dưới, người ta buộc phải *loại bỏ nốt quãng năm* của *một trong hai* hợp âm, hợp âm nào cũng được, và *gấp đôi nốt bè trầm* của hợp âm đó.

Do đó, trong một *loạt* các hợp âm quãng bảy của nốt át âm với bốn bè, nếu *hợp âm thứ nhất* là *đầy đủ* thì *hợp âm thứ hai* sẽ *không có nốt quãng năm* nhưng với *nốt bè trầm gấp đôi*, *hợp âm thứ ba* sẽ *đầy đủ*, *hợp âm thứ tư* *không đầy đủ*, vv., và ngược lại, nếu người ta khởi đầu loạt đó bằng một hợp âm quãng bảy *không có nốt quãng năm* (xem ví dụ cuối cùng bên trên và ví dụ dưới đây).



BÀI TẬP

Thực hiện các chuỗi nối kết hợp âm sau đây với *bốn bè* trừ phi *chỉ định cách khác*.

KẾT GÃY (Số 664) NGHỈ ở át âm



Số 8 đặt trên số 7 cho thấy phải đặt Q8 ở bè 1

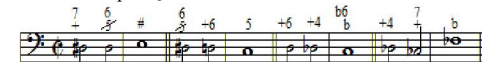
CHUYỂN CUNG bằng Q4 trên hoặc Q5 dưới



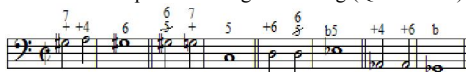
CHUYỂN qua ÂG tương đối thứ (Q3 thứ dưới)



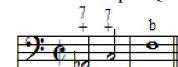
CHUYỂN qua Q3 thứ dưới



CHUYỂN qua ÂG tương đối trưởng (Q3 thứ trên)



CHUYỂN qua Q3 trưởng trên

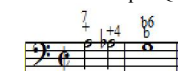


5 bè (*) Xem từ số 774 đến 776

CHUYỂN qua Q5 trên hoặc Q4 dưới



CHUYỂN qua Q2 thứ trên



CHUYỂN qua Q2 trưởng trên



CHUYỂN qua Q2 thứ dưới



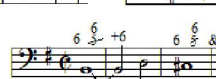
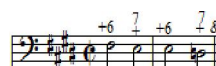
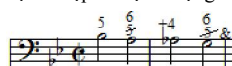
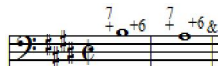
HÀNH TRÌNH HÒA ÂM

Hai vị thế với 3 bè và hai vị thế với 4 bè

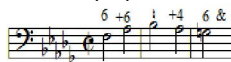


BỐN BÈ

Vị thế hẹp và vị thế rộng



Một vị thể



BA VÀ BỐN BÈ

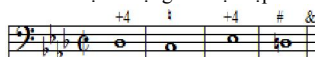


BỐN BÈ

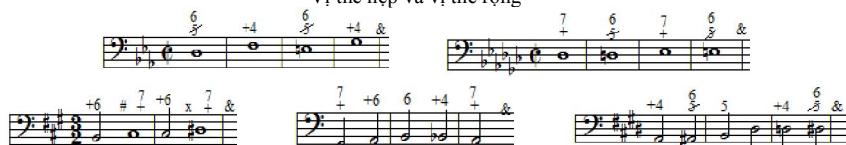
Một vị thể



Hai vị thể rộng và một hẹp



Vị thể hẹp và vị thể rộng



THỰC HIỆN HÀNH TRÌNH BỐN BÈ, KHÔNG ĐỐI XỨNG



BÀI HỌC

Tìm ra hòa âm, đánh số bè trầm, và viết 2 bè trung gian

BÈ TRẦM VÀ BÈ GIAI ĐIỆU CHO SẴN

(Nguyên bản viết với Khóa Do 1)



The musical score is written in F major (one flat) and 4/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The melody in the treble staff begins on F4, moves through various intervals, and ends on F5. The bass staff provides accompaniment with chords and intervals that support the melody. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

(*) Đến lúc thích hợp để thêm vào qui luật số 28 và 60 rằng *quãng bảy* giai điệu được phép, trong cả hai âm thể, đi xuống từ *nốt bậc 6* đến *nốt bậc 7*, và cũng cùng các điều kiện như thể nêu từ *nốt quãng năm* hoặc từ *nốt quãng bốn giảm*.

CHƯƠNG 10

VỀ CÁC NỐT THÊU

Mà người ta có thể dùng để thêm hoa mỹ cho các nốt nhạc của hợp âm nghịch tự nhiên

(Des Broderies don't on peut orner les notes des accords dissonants naturels)

QUI LUẬT CHUNG

(Règles Générales)

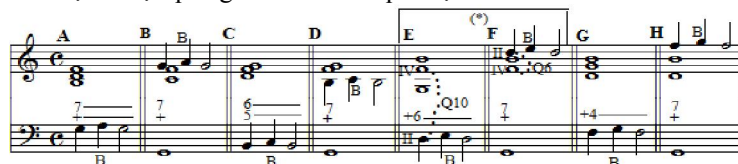
668. Trong độ dài của một *hợp âm nghịch tự nhiên*, người ta có thể dùng *nốt thêu* (broder) cho từng nốt nhạc một, hoặc *riêng lẻ*, hoặc *đồng thời*.

NỐT THÊU ĐI LÊN

cho các nốt nhạc là thành phần của hòa âm nghịch tự nhiên

(Broderie Supérieure des notes qui font partie de l'harmonie dissonante naturelle)

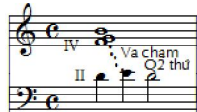
669. Nói chung, các nốt nhạc là thành phần của các *hợp âm nghịch tự nhiên* nhận làm *nốt thêu đi lên* (broderie supérieure) bậc nốt khác tên đặt ở một quãng hai trên theo qui luật số 536.



Cùng ví dụ cho âm thể thứ

(*) *Nốt thêu đi lên* của nốt bậc 2 của âm thể trưởng chỉ có *độ dài* coi như là quan trọng khi nốt bậc 2 đó được đặt ở *quãng mười bên dưới* hoặc *quãng sáu bên trên* của nốt bậc 4 do sự va chạm về *quãng hai thứ* xảy ra giữa *nốt bậc 4* và *nốt thêu của nốt bậc 2* nếu hai nốt của hai bậc đó cách nhau *quãng ba*.

TRÁNH



NỐT THÊU ĐI XUỐNG

của các nốt nhạc là thành phần của hòa âm nghịch tự nhiên

(Broderie Inférieure des notes qui font partie de l'harmonie dissonante naturelle)

670. Nói chung, *nốt thêu đi xuống* của các nốt nhạc là thành phần của các *hợp âm nghịch tự nhiên* được đặt ở *quãng hai thứ* của nốt nhạc chính theo qui luật số 537.

Nhưng, có vài trường hợp *nốt thêu đi xuống* của *nốt bậc 7* với khoảng cách *một cung* (số 546) lại thích hợp hơn, vài trường hợp khác dùng *nốt quãng hai trưởng* hoặc *quãng hai thứ* vẫn chẳng khác gì nhau.



Xem số 671 bên dưới

Do trưởng và Do thứ

TƯƠNG QUAN SAI LỖI ĐƯỢC PHÉP

(Fausse Relation Permise)

671. Người ta cho phép các *tương quan sai lỗi* sau đây khi chúng do *biến hóa nốt nhạc* tạo thành *nốt thêu đi xuống*:

- 1) *Quãng tám giảm* (ví dụ **I**);
- 2) *Nốt nửa cung cùng tên* (ví dụ **J**).

NỐT THÊU ĐỒNG THỜI
của các nốt nhạc của hòa âm nghịch tự nhiên
 (Broderies Simultanées des notes de l'harmonie dissonante naturelle)

672. Các nốt thêu như thế có thể thực hiện với các điều kiện đã qui định ở số 550.

NÓT THÊU CHO NÓT Q3 NÓT THÊU CHO NÓT Q6 VỚI CH/ĐỘNG NGƯỢC CHIỀU

673. Ba nốt thêu đồng thời có thể tạo ra một chuỗi liên tiếp các *nốt quãng năm giảm* hoặc *quãng bốn tăng*.

Chuỗi Q5 giảm Chuỗi Q4 tăng

BIÊN TÁU VÀ BẮT CHƯỚC

674. Nhờ vào các *nốt thêu* dùng để thêm hoa mỹ cho các *nốt nhạc của hòa âm nghịch tự nhiên*, và nhờ vào các *nốt thoáng qua* xen kẽ vào chúng, người ta có được một loạt các *biến tấu* (variantes) hoặc *nét giai điệu* mà đôi khi người ta có thể dùng thay cho các *nét nhạc bắt chước* (imitations) (*).

(*) Trong các nét nhạc bắt chước đồ, nói chung, người ta đáp lại một nốt nghịch bằng một nốt nghịch tương tự, một nốt thuận bằng một nốt thuận, và một nốt thừa bằng một nốt thừa khác. vv.

BIẾN TÁU với NỐT THÊU ĐI LÊN của NỐT NGHỊCH

BIẾN TÁO với NỐT THOÁNG QUA và NỐT THÊU ĐI LÊN của NỐT NGHỊCH

BÀI TẬP

Thêm vào bốn hành trình sau đây các biến tấu khác nhau cho sẵn bên dưới. Các biến tấu đó tạo ra các nét nhạc cho một trong các bè mà người ta phải đáp lại bằng các nét nhạc tương tự trong một bè khác để tạo ra các nét nhạc bất chúớc (*).

(*) Cần lưu ý rằng phần lớn các *nét nhạc bắt buộc* đều xảy ra ở *quãng năm dưới* hoặc *quãng bốn trên* (số 574).



BIẾN TÁU



CÙNG CÁC HÀNH TRÌNH THEO TIẾT TẤU BA NỐT



Hoàn tất các hành trình đã khởi sự dưới đây



NỐT THÊU ĐI XUỐNG của NỐT CẢM ÂM (Quãng 3 của nốt nền)



NỐT THÊU ĐI LÊN của NỐT CẢM ÂM

NỐT THÊU ĐI XUỐNG và NỐT THÊU ĐI LÊN của NỐT CẢM ÂM



NỐT THÊU ĐI LÊN của NỐT NỀN

NỐT THÊU ĐI XUỐNG và NỐT THÊU ĐI LÊN của NỐT NỀN



NỐT THÊU ĐI LÊN và NỐT THÊU ĐI XUỐNG của NỐT NỀN



NÓT THÊU ĐI LÊN ĐỒNG THỜI
của NÓT QUẢNG NĂM và NÓT QUẢNG BẢY
(5 bè)



NÓT THÊU ĐI XUỐNG ĐỒNG THỜI
của NÓT QUẢNG BA và NÓT QUẢNG NĂM



HỢP ÂM QUẢNG BẢY của NÓT ÁT ÂM và các THỂ ĐẢO của nó
NÓT THOÁNG QUA, NÓT THÊU VÀ NÉT NHẠC BẤT CHƯỚC
Tìm hòa âm cho các bài học dưới đây và thực hiện 4 bè

BÈ TRẮM CHO SẴN

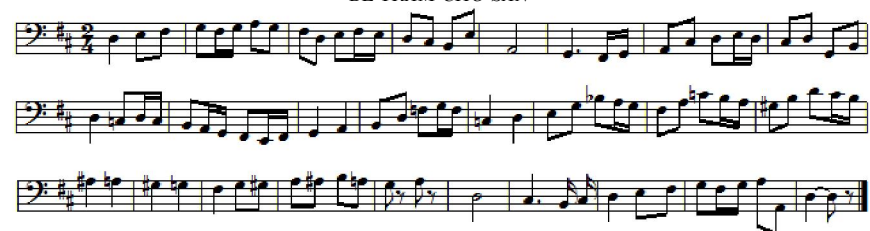


BÈ TRẮM VÀ BÈ GIAI ĐIỆU XEN KẼ

(Nguyên bản, Bè 1 viết với Khóa Do 1, Bè 2 với Khóa Do 3, viết lại với Khóa Sol)

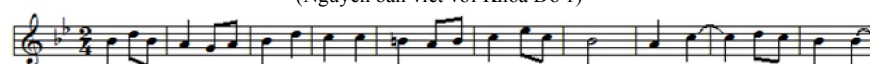


BÈ TRẮM CHO SẴN



BÈ GIAI ĐIỆU CHO SẴN

(Nguyên bản viết với Khóa Do 1)





(Hết Phần 1 của Đoạn 2. Xin xem Phần 2 tiếp theo)

LUẬN GIẢI
TỔÀN BỘ HÒA ÂM
CỦA

EMILE DURAND

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

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

ĐOẠN 2

PHẦN 2

HỢP ÂM QUĂNG BẢY CỦA NỐT CẢM ÂM và Hợp âm Quăng bảy giảm (Accords de Septième de Sensible et de Septième diminuée)

CHƯƠNG 1

THỂ NỀN (État Fondamental)

675. Như người ta đã thấy (số 598) khi *cắt bỏ nốt nền* của *hợp âm quăng bảy của nốt át âm trưởng* hoặc *thứ*, phần còn lại sẽ là *bốn âm* tạo thành một *hợp âm quăng bảy* xây dựng trên nốt bậc 7 của một trong hai âm thể (*).

(*) Nhiều nhà lí thuyết chỉ xem đó chỉ là các *hợp âm quăng bảy của nốt cảm âm* (septième de la note sensible) hơn là các *hợp âm quăng bảy của nốt át âm cắt bỏ nốt nền*.

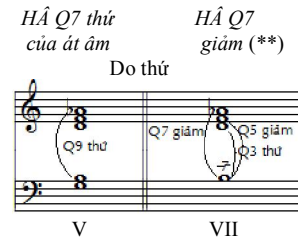
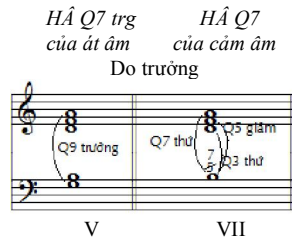
Với âm thể trưởng, hợp âm này gồm nốt.
Q3 thứ, Q5 giảm và Q7 thứ

Với âm thể thứ, hợp âm này gồm nốt
Q3 thứ, Q5 giảm và Q7 giảm

Ta gọi là:

HÃ QUĂNG 7 CỦA CẢM ÂM và đánh số $\frac{7}{5}$.

HÃ QUĂNG 7 GIẢM và đánh số $\frac{7}{b5}$



(**) Trên thực tế, Hợp âm này là *hợp âm quăng bảy của nốt cảm âm thể thứ*, người ta cho nó tên gọi là *hợp âm quăng bảy giảm* chỉ để phân biệt với cùng hợp âm âm thể trưởng. Sẽ đến lúc chúng tôi gọi cả hai hợp âm đó với tên chung là *hợp âm quăng bảy nốt cảm âm*.

GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN của các Hợp âm quăng bảy của nốt cảm âm và Hợp âm quăng bảy giảm (Résolution Naturelle des Accords de septième de sensible et de septième diminuée)

676. *Giải quyết tự nhiên* của hai hợp âm đó xảy ra trên *hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm* ở thể nền.

Trong cách giải quyết này, *nốt cảm âm* (nốt trầm của hợp âm) *đi lên* nốt chủ âm, *nốt quăng năm* và *nốt quăng bảy* phải *đi xuống* một bậc



677. Người ta có thể tạo *giải quyết báo trước* (résolution anticipée) cho nốt quăng bảy. Lúc đó, với *hợp âm quăng năm giảm và quăng sáu*, người ta thấy nốt cảm âm và nốt quăng năm giảm sẽ được thực hiện theo sau nhau. Như thế, người ta có thể đánh số hai hợp âm đó trong *âm thể trưởng* là $\frac{7}{b5}$. Hiểu theo *nghĩa ngược lại*, người ta có thể đánh số $\frac{6}{b5}$.



CHUẨN BỊ CHO NỐT NGHỊCH
trong Hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm
 (Préparation de la Dissonance dans l' Accord de septième de sensible)

678. Người ta đã biết (số 595), trong các *hợp âm nghịch tự nhiên*, nốt nghịch có thể phải trải qua việc chuẩn bị.
 Hơn nữa, hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm âm thể trưởng* được tấn công mà không chuẩn bị thường sinh ra một tác động *khá thô thiển* (assez rude). Vì thế trong chừng mực có thể được, *tốt hơn nên chuẩn bị hoặc nốt trầm hoặc nốt quãng bảy, NHẤT LÀ NỐT QUẢNG BẢY*.



PHÂN BỐ HỢP ÂM QUẢNG BẢY của NỐT CẢM ÂM
 (Disposition de l' Accord de Septième de Sensible)

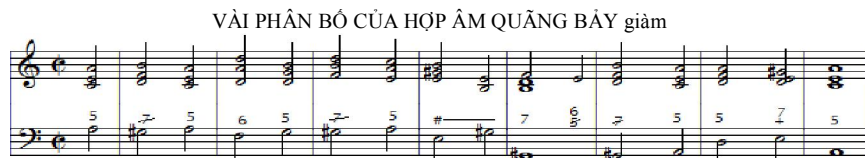
679. Khi hợp âm này được thực hiện *không chuẩn bị*, cách phân bố tốt hơn cả là cho *nốt quãng bảy nằm ở bè trên*.



Nhưng khi được chuẩn bị, *nốt quãng bảy* này vẫn thích hợp với các *bè trung gian*.

PHÂN BỐ HỢP ÂM QUẢNG BẢY GIẢM
 (Disposition de l' Accord de Septième Diminuée)

680. Hợp âm *quãng bảy giảm* luôn luôn có thể được tấn công mà không chuẩn bị chút nào cả trong vài vị thế sau đây:



THỰC HIỆN 3 VÀ 4 BÈ
các Hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm và quãng bảy giảm ở thể nền
 (Réalisation à 3 et à 4 Paries des Accords de 7^{me} de sensible
 et de 7^{me} diminuée à l'état fondamental)

681. Các *nốt tốt* của hai hợp âm này là *nốt trầm, nốt quãng năm, và nốt quãng bảy*. Thông thường, người ta *cất bỏ nốt quãng ba* khi thực hiện *ba bè*.

HỢP ÂM QUÃNG BẢY CỦA NỐT CẢM ÂM VÀ HỢP ÂM QUÃNG BẢY GIẢM
thực hiện ba bè



Thực hiện *bốn bè*, không xảy ra việc cắt bỏ hoặc gấp đôi bất cứ nốt nào.

BÀI TẬP

Thực hiện các *nhóm hợp âm* sau đây với *ba* và *bốn bè*, khi thì *vị thế hẹp*, khi thì *vị thế rộng*, và chỉ định *âm giai* dùng cho mỗi nhóm.



CHƯƠNG 2

HỢP ÂM QUÃNG NĂM VÀ QUÃNG SÁU CẢM ÂM

(Accords de Quinte et de Sixte Sensible)

THỂ ĐẢO 1 của HỢP ÂM QUÃNG BẢY của NỐT CẢM ÂM và HỢP ÂM QUÃNG BẢY GIẢM

(1^{er} Renversement des Accords de 7^{me} de Sensible et de 7^{me} Diminuée)

682. *Thể đảo 1* của các hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm* và *quãng bảy giảm* được thực hiện trên *nốt bậc 2*, một là *trưởng* và một là *thứ*.

Với âm thể trưởng, hợp âm này gồm nốt
Q3 thứ, *Q5 đúng* và *Q6 trg*.

Với âm thể thứ, hợp âm này gồm nốt
Q3 thứ, *Q5 giảm* và *Q6 trg*.

Ta gọi là:

HÃ QUÃNG 5 VÀ QUÃNG 6 CẢM ÂM
và đánh số $\begin{smallmatrix} +6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ hoặc $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$

HÃ QUÃNG 5 GIẢM VÀ QUÃNG 6 CẢM ÂM
và đánh số $\begin{smallmatrix} +6 \\ 5 \end{smallmatrix}$

HÃ Q5 & Q6
cảm âm

HÃ
thể nền

Do trưởng

HÃ Q5 giảm & Q6
cảm âm

HÃ
thể nền

La thứ

PHÂN BỐ HỢP ÂM QUÃNG NĂM VÀ QUÃNG SÁU CẢM ÂM

Âm thể trưởng

(Disposition de l'Accord de Quinte et de Sixte Sensible—Mode Majeur)

683. *Nốt quãng năm* của hợp âm này (nốt nghịch) thích hợp hơn cả khi nằm ở *bề cao*. Trong mọi trường hợp, nó phải nằm *trên nốt quãng sáu* thế nào để tạo với nốt quãng sáu đó thành một *quãng bảy*.

TỐT

XẤU

684. Cũng như hợp âm thể nền của nó, thể đảo 1 này không cần đến *bất kì chuẩn bị* nào. Dẫu vậy, nó vẫn có được tác động tốt hơn khi người ta *chuẩn bị nốt quãng năm* hoặc *nốt quãng sáu* của nó.

CHUẨN BỊ

Nốt quãng năm

Nốt quãng sáu

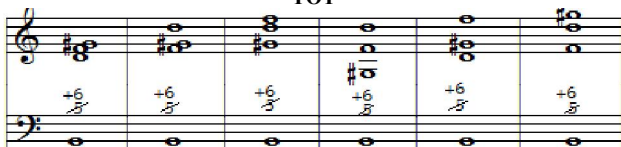
PHÂN BỐ HỢP ÂM QUÃNG NĂM GIẢM VÀ QUÃNG SÁU CẢM ÂM

(Disposition de l'Accord de Quinte Diminuée et de Sixte Sensible)

685. Hợp âm này dùng tốt *trong tất cả các vị thế* và không bao giờ cần chuẩn bị.

HỢP ÂM QUẢNG NĂM GIẢM VÀ QUẢNG SÁU CẢM ÂM
trong các vị thế khác nhau

TỐT



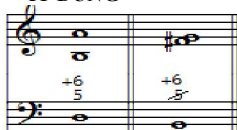
LOẠI BỎ VÀ GẤP ĐÔI CÁC NỐT NHẠC
(Suppression et Redoublement de Notes)

686. Không bao giờ xảy ra việc *loại bỏ* cũng như *gấp đôi* bất cứ nốt nhạc nào của các hợp âm *quảng năm* và *quảng sáu cảm âm* trong cách viết *bốn bè*.

Trong cách viết *ba bè*, chuyện hiếm khi xảy ra nhất là với âm thể trưởng, người ta cần phải *cắt bỏ nốt quãng ba*.

HỢP ÂM Q5 VÀ Q6 CẢM ÂM
với ba bè

ÍT DỪNG



Do trng La thứ

GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN

các Hợp âm Quảng năm và Quảng sáu Cảm âm của cả hai âm thể
(Résolution Naturelle des Accords de Quinte et de Sixte Sensible des deux modes)

687. Trong cách *giải quyết tự nhiên* của các hợp âm này, *quảng ba* và *quảng năm* phải đi xuống một bậc, *quảng sáu* (nốt cảm âm) phải đi lên nốt chủ âm.

Cách *giải quyết cả ba nốt* này với chuyển động bắt buộc dẫn đến *hợp âm quảng sáu* của *nốt trung âm* hoặc đến *hợp âm đầy đủ* của *nốt chủ âm*, hợp âm chỉ có thể có được với *điều kiện dứt khoát* đã thực hiện trước đó cách *giải quyết báo trước* (résolution anticipée) cho *nốt quãng năm*(*). Chẳng vậy, người ta sẽ có *hai quãng năm liên tiếp* ở bè trầm.

(*) Cách *giải quyết báo trước* cho nốt quãng năm đó trên nốt quãng bốn tạo ra hợp âm *quảng sáu cảm âm*, thể đảo 2 của nốt quãng bảy của nốt át âm. Như thế, người ta có thể đánh số hai hợp âm đó bằng $\frac{+6}{-4}$ hoặc $\frac{+6}{-3}$. Hiểu theo *nghĩa ngược lại*, người ta có thể đánh số $\frac{-6}{+5}$ hoặc $\frac{-6}{+4}$.

HỢP ÂM QUẢNG 5 và QUẢNG 6 CẢM ÂM của HAI ÂM THỂ với GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN

Giải quyết
báo trước
nốt Q5

XÁU

Giải quyết
báo trước
nốt Q5

XÁU



688. Đôi khi, của cả hai âm thể, trong việc *giải quyết lập tức* các hợp âm *quảng năm* và *quảng sáu cảm âm* trên *hợp âm quảng sáu* của *nốt trung âm*, người ta có thể cho *nốt quãng ba* của hợp âm thứ nhất đi lên *nốt quãng ba* của hợp âm thứ hai.

Khi *hai bè trầm nhất* được *phân bố ở quãng ba*, người ta thường nhất có thể cho phép *ngoại lệ này* nhằm để *tránh việc đồng giọng* giữa hai bè đưa đến do cách *giải quyết bình thường* của nốt quãng ba.

Giải quyết nốt Q3
khác thường bình thường
KHOAN THỨ

BÀI TẬP

Thực hiện các *nhóm hợp âm* sau đây với bốn bè, dùng vị thế khi *hẹp* khi *rộng*. Định ra âm giai mà mỗi nhóm thuộc về.

CHƯƠNG 3

HỢP ÂM BA ÂM VÀ QUÃNG BA trưởng hoặc thứ

(Accords de Triton et Tierce majeure ou mineure)

THỂ ĐẢO 2 của HỢP ÂM QUÃNG 7 của NỐT CẢM ÂM và HỢP ÂM QUÃNG 7 GIẢM

(2^{me} Renversement des Accords de 7^{me} de Sensible et de 7^{me} Diminuée)

689. Thể đảo 2 của các hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm và quãng bảy giảm được thực hiện trên nốt bậc 4, một là trưởng và một là thứ.

Với âm thể trưởng, hợp âm này gồm nốt
Q3 trg, Q4 tăng và Q6 trg.

Với âm thể thứ, hợp âm này gồm nốt
Q3 thứ, Q4 tăng và Q6 trg.

Ta gọi là:

HÃ BA ÂM VÀ QUÃNG 3 TRƯỞNG

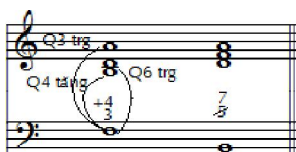
HÃ BA ÂM VÀ QUÃNG 3 THỨ

và đánh số $\frac{+4}{3}$ hoặc $\frac{+4}{\sharp}$

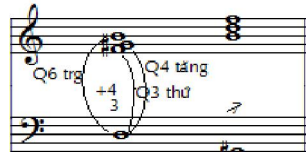
và đánh số $\frac{+4}{3}$ hoặc $\frac{+4}{\flat}$.

Do trưởng HÃ thể nền

La thứ HÃ thể nền



IV



IV

PHÂN BỐ HỢP ÂM BA ÂM VÀ QUÃNG BA TRƯỞNG

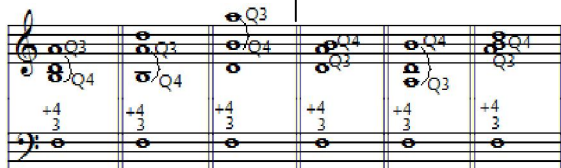
(Disposition de l' Accord de Triton et Tierce Majeure)

690. Nốt quãng ba của hợp âm này (nốt nghịch) thích hợp nhất cho bè trên, và trong mọi trường hợp, nó phải được đặt trên nốt quãng bốn, thế nào để với nốt quãng bốn đó tạo thành một quãng bảy.

PHÂN BỐ HỢP ÂM BA ÂM VÀ QUÃNG BA TRƯỞNG

TỐT

XẤU



691. Hợp âm ba âm và quãng ba trưởng chẳng cần bất cứ chuẩn bị nào. Hợp âm đó thậm chí còn mềm mại hơn các thể đảo khác của hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm và có thể sử dụng mà không cần nhiều thận trọng.

Dẫu vậy, tốt hơn nên chuẩn bị nốt quãng ba hoặc nốt quãng bốn khi có thể được.

CHUẨN BỊ HỢP ÂM BA ÂM VÀ QUÃNG BA TRƯỞNG

Nốt quãng ba

Nốt quãng bốn



692. Riêng hợp âm ba âm và quãng ba thứ lại luôn luôn tốt trong mọi vị thế và không bao giờ cần chuẩn bị.

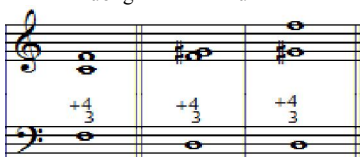
CÁC VỊ THẾ KHÁC NHAU
của hợp âm ba âm và quãng ba thứ
TỐT



GẤP ĐÔI VÀ LOẠI BỎ CÁC NỐT NHẠC
(Redoublement et Suppression de Notes)

693. Người ta *chẳng gấp đôi* cũng *chẳng loại bỏ* bất cứ *nốt nhạc* nào của các hợp âm đó trong cách viết *bốn bè*.
Trong cách viết *ba bè*, *chính nốt quãng sáu* là nốt phải *loại bỏ*.

HỢP ÂM BA ÂM và QUẢNG BA TRƯỞNG
với ba bè
Trưởng Thứ



GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN
của các Hợp âm Ba âm và Quãng ba của cả hai âm thể
(Résolution Naturelle des Accords de Triton et Tierce des deux modes)

694. Trong cách *giải quyết tự nhiên* của các hợp âm này, *nốt trầm* và *nốt quãng ba* phải đi xuống một bậc, *nốt quãng bốn tăng* (nốt cầm âm) phải đi lên *nốt chủ âm*.

Cách *giải quyết* cả ba *nốt nhạc* với chuyển động bắt buộc dẫn đến hợp âm *quãng sáu* của *nốt trung âm*.

Trong các hợp âm *ba âm* và *quãng ba*, người ta có thể thực hiện cách *giải quyết báo trước* cho *nốt quãng ba*(*).

(*) Cách *giải quyết báo trước* cho nốt quãng ba đó trên nốt quãng hai tạo ra hợp âm *ba âm* thể đảo 3 của nốt quãng bảy của nốt át âm. Như thế, người ta có thể đánh số hai hợp âm đó bằng $\frac{+4}{3} \frac{2}{3}$ hoặc $\frac{3}{+4} \frac{2}{3}$. Hiểu theo *nghĩa ngược lại*, người ta có thể đánh số $\frac{+4}{3}$ hoặc $\frac{+3}{4}$.

GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN HỢP ÂM BA ÂM VÀ QUẢNG BA



BÀI TẬP

Thực hiện các *nhóm hợp âm* sau đây với bốn bè, dùng vị thế khi thì *hẹp* khi thì *rộng*. Định ra âm giai mà mỗi nhóm thuộc về.



CHƯƠNG 4

HỢP ÂM QUẢNG HAI CẢM ÂM

THỂ ĐẢO 3 của HỢP ÂM QUẢNG BẢY của NỐT CẢM ÂM

(Accord de Seconde Sensible—3^{me} Renversement de l'Accord de Septième de Sensible)

HỢP ÂM QUẢNG HAI TĂNG

THỂ ĐẢO 3 của HỢP ÂM QUẢNG BẢY GIẢM

(Accord de Seconde Augmentée—3^{me} Renversement de l'Accord de Septième Diminuée)

695. *Thể đảo 3* của các hợp âm *quảng bảy của nốt cảm âm* và hợp âm *quảng bảy giảm* được thực hiện trên *nốt bậc 6*, *một là trưởng* và *một là thứ*.

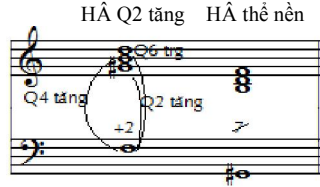
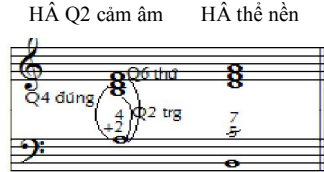
Với âm thể trưởng, hợp âm này gồm nốt
Q2 trg, *Q4 đúng* và *Q6 thứ*.

Với âm thể thứ, hợp âm này gồm nốt
Q2 tăng, *Q4 tăng* và *Q6 trg*.

Ta gọi là:

HÂ QUẢNG 2 CẢM ÂM
và đánh số +2

HÂ QUẢNG 2 TĂNG
và đánh số +2.



PHÂN BỐ HỢP ÂM QUẢNG HAI CẢM ÂM

(âm thể trưởng)

Chuẩn bị nốt nghịch

(Disposition de l'Accord de Seconde Sensible—[mode majeur].

Préparation de la dissonance)

696. Trong *thể đảo 3* của hợp âm *quảng bảy của nốt cảm âm*, *nốt nền* phải được đặt *trên nốt nghịch* nằm ở bè trầm, cùng với nốt bè trầm đó tạo thành một *quãng hai trưởng* đơn hoặc gấp đôi.

Như thế người ta không thể phân bố hai nốt nhạc đó ở *quãng bảy* như đã thực hiện trong hai thể đảo trước, và xảy ra như vậy tự nhiên ở hợp âm thể nền.

Cũng vậy, người ta chỉ có thể sử dụng hợp âm *quảng hai cảm âm* đó sau khi đã *chuẩn bị nốt bè trầm là nốt nghịch*.

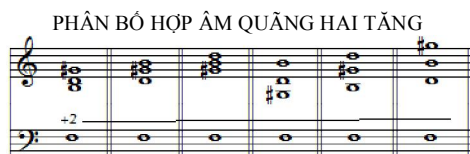
697. *Nốt nhạc* dùng vào việc *chuẩn bị* cho một *nốt nghịch* phải có một *giá trị ít nhất bằng* giá trị của nốt nghịch.

NỐT TRẦM (nghịch) ĐƯỢC CHUẨN BỊ



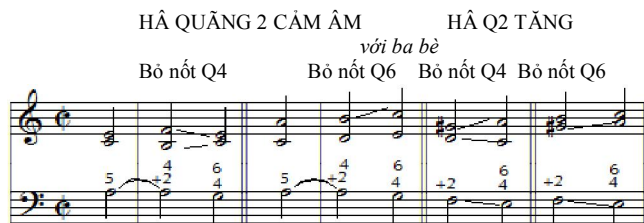
698. Riêng hợp âm *quảng hai tăng* lại không cần *bất cứ chuẩn bị* nào.

Trong các hợp âm đó, *nốt nhạc* thích hợp nhất cho *bè trên* là *nốt quãng hai* (nốt cảm âm). Người ta cũng có thể đặt vào *bè trên* *nốt quãng bốn*, và *rất hiếm khi* *nốt quãng sáu*.



GẤP ĐÔI VÀ LOẠI BỎ CÁC NỐT NHẠC (Redoublement et Suppression de Notes)

699. Người không gấp đôi, không loại bỏ bất cứ nốt nhạc nào của các hợp âm đó trong cách viết bốn bè. Với ba bè, người ta cắt bỏ nốt quãng bốn hoặc nốt quãng sáu.



GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN của các Hợp âm Quăng hai Cảm âm và của Hợp âm Quăng hai tăng (Résolution Naturelle des Accords de Seconde Sensible et de Seconde Augmentée)

700. Trong cách giải quyết tự nhiên của các hợp âm này, nốt bè trầm và nốt quãng sáu phải đi xuống một bậc, nốt quãng hai (nốt cảm âm) phải đi lên nốt chủ âm.

Cách giải quyết cả ba nốt nhạc với chuyển động bắt buộc dẫn đến hợp âm quãng bốn và quãng sáu của nốt át âm.



Cho đầu là tự nhiên nhất theo lí luận, cách giải quyết trên vẫn không phải là cách tốt nhất dùng được.

701. Cách giải quyết báo trước của nốt bè trầm (nốt nghịch của hợp âm) chính là cách tốt nhất dùng được như là cách giải quyết tự nhiên của các hợp âm quãng hai cảm âm và hợp âm quãng hai tăng.

Người ta đi qua bằng hợp âm quãng bảy của nốt át âm (*) hoặc bằng hợp âm đầy đủ của nốt cùng bậc (bậc 5) trước khi đến hợp âm của nốt chủ âm hoặc đến mọi hợp âm khác có thể tiếp theo hợp âm của nốt át âm.

Trong chuỗi kết hợp từ hợp âm quãng hai cảm âm hoặc từ hợp âm quãng hai tăng đến hợp âm thể nền của nốt át âm, nốt quãng sáu của hợp âm thứ nhất phải đi lên một bậc đến nốt quãng tám của hợp âm thứ hai.



BÀI TẬP

Thực hiện các nhóm hợp âm sau đây với bốn bè, dùng vị thế khi thì hẹp khi thì rộng. Định ra âm giai mà mỗi nhóm thuộc về.

The image shows three staves of musical notation in bass clef. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and figured bass numbers (5, 4, 6, 7, 5, 5, 6, +2, 6, 6, 7, 5, #, #5, +2, #, #5, +2, #, #5, +2, #5, #, #5, #, +2, x, #5, b5, b6, +2, b4, b6, 7, b5, b, 5, +2, 4, b6, 6, 7, b, 5, 7, 5, b6, +2, 5). The first staff has a double bar line after the 5th measure. The second staff has a double bar line after the 10th measure. The third staff has a double bar line after the 10th measure. Below the third staff, there is a small label (b).

(b) Lưu ý là hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* dùng để giải quyết các hợp âm quãng hai này không bao giờ là một *hợp âm thoáng qua* (số 161).

CHƯƠNG 5

CÁCH DÙNG CÁC HỢP ÂM QUÃNG BẢY CỦA NỐT CẢM ÂM và các thể đảo của chúng trong cả hai âm thể

(Emploi des Accords de Septième de Sensible et de leurs renversements dans les deux modes)

702. Các hợp âm *quãng bảy cảm âm* và các *thể đảo của chúng* một cách nào đó chỉ được coi như là các hợp âm *thay thế* cho *hợp âm quãng bảy của nốt át âm* thể nền hoặc đảo.

Quả thực, nốt bậc 7 đi lên nốt chủ âm thích hợp cho hợp âm *quãng năm giảm* và *quãng sáu*, cũng có thể mang, ở âm thể trưởng, hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm*, ở âm thể thứ, hợp âm *quãng bảy giảm*(*).

Khi thực hiện các *giải quyết báo trước* của *nốt quãng bảy*, người ta gặp thể đảo 1 của hợp âm *quãng bảy của nốt át âm*.

(*) Xem về sau (số 725) cách dùng hợp âm *quãng bảy giảm* trên nốt bậc 7 của *âm thể trưởng*.

NỐT QUÃNG 7 ĐI LÊN NỐT CHỦ ÂM

Âm thể trưởng

HÀ quãng bảy cảm âm *thay thế* cho

HÀ quãng năm giảm và quãng sáu

*Giải quyết báo
trước nốt Q7*



Cùng ví dụ cho âm thể thứ

703. *Nốt bậc 2* đi lên *nốt bậc 3* thích hợp cho hợp âm *quãng sáu cảm âm* cũng vậy có thể mang, ở âm thể trưởng, hợp âm *quãng năm* và *quãng sáu cảm âm*, ở âm thể thứ, hợp âm *quãng năm giảm* và *quãng sáu cảm âm*.

Khi thực hiện các *giải quyết báo trước* của *nốt quãng năm*, người ta gặp thể đảo 2 của hợp âm *quãng bảy của nốt át âm*.

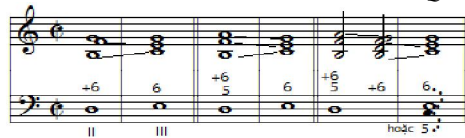
NỐT QUÃNG 2 ĐI LÊN NỐT QUÃNG 3

Âm thể trưởng

HÀ quãng năm và quãng sáu cảm âm

thay thế cho HÀ quãng sáu cảm âm

*Giải quyết báo
trước nốt Q5*



Cùng ví dụ cho âm thể thứ

704. *Nốt bậc 4* đi xuống *nốt bậc 3* thích hợp với hợp âm *ba âm*, cũng có thể mang, ở âm thể trưởng, hợp âm *ba âm* và *quãng ba trưởng*, ở âm thể thứ, hợp âm *ba âm* và *quãng ba thứ*.

Khi thực hiện các *giải quyết báo trước* của *nốt quãng ba*, người ta gặp thể đảo 3 của hợp âm *quãng bảy của nốt át âm*.

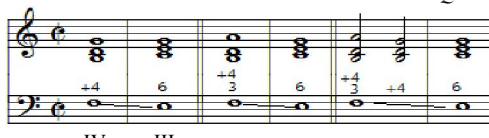
NỐT QUÃNG 3 ĐI XUỐNG NỐT QUÃNG 3

Âm thể trưởng

HÀ ba âm và quãng ba trưởng

thay thế cho HÀ ba âm

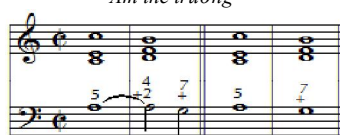
*Giải quyết báo
trước nốt Q3*



Cùng ví dụ cho âm thể thứ

705. Cuối cùng, *nốt bậc 6* có mang hợp âm *quãng hai cảm âm* ở âm thể trưởng, hợp âm *quãng hai tăng* ở âm thể thứ, thông thường nhất chỉ là một loại *trì hoãn* (retard) của *nốt bậc 5* (nốt nền của hợp âm *quãng bảy của nốt át âm*), nốt hình như *được thay thế* (substitué), và luôn luôn có thể được *thế chỗ* (remplacé) như vậy.

NỐT BẬC 6 THAY THẾ CHO NỐT BẬC 5
trong HẢ Q7 của nốt át âm thể nền
và tạo thành HẢ Q2 *cảm âm* ở thể trưởng, HẢ Q2 *tăng* ở thể thứ
Âm thể trưởng



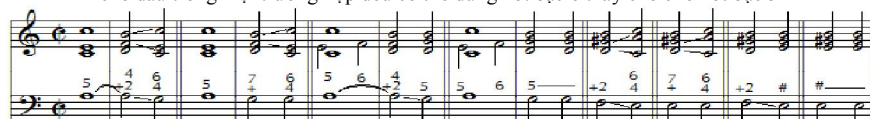
VI V V
Thay thế Không
từ bậc 6 đến bậc 5 thay thế

706. Tóm lại, *tùy âm thể*:

- 1) *Nốt bậc 7* có thể mang một trong các hợp âm *quãng bảy cảm âm* thay cho và giữ vị trí của hợp âm quãng năm giảm và quãng sáu;
- 2) *Nốt bậc 2* có thể mang một trong các hợp âm *quãng năm* và *quãng sáu cảm âm* thay cho và giữ vị trí của hợp âm quãng sáu cảm âm;
- 3) *Nốt bậc 4* có thể mang một trong các hợp âm *ba âm* và *quãng ba* thay cho và giữ vị trí của hợp âm ba âm.
- 4) Cuối cùng, *nốt bậc 6* đi xuống *nốt bậc 5* có thể mang, *tùy âm thể*, hợp âm *quãng hai cảm âm* (với chuẩn bị nốt trầm) hoặc hợp âm *quãng hai tăng*, một trong hai *giữ vị trí*, ít nữa là tạm thời, cho hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* mà thường nhất nó được giải quyết trên đó.

GHI CHÚ: Người ta đã biết (số 700) các hợp âm *quãng hai cảm âm* cũng có thể được giải quyết cách tự nhiên trên hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* của nốt át âm hoặc trên *hợp âm đầy đủ* của nốt cùng bậc.

CÁC CÁCH GIẢI QUYẾT CỦA CÁC HẢ QUẢNG HAI CẢM ÂM
khác với các cách của ví dụ trên, trong đó *việc thay thế* ít rõ nét,
cho đầu trong mọi trường hợp đều có thể dùng nốt bậc 6 thay chỗ cho nốt bậc 5



VI V VI V VI V VI V
Thay thế Khg thay Thay thế Khg thay Thay Khg thay Thay Khg thay

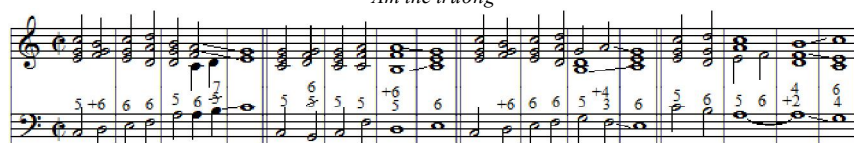
HỢP ÂM QUẢNG BẢY CỦA NỐT CẢM ÂM với cách giải quyết tự nhiên trong các cách kết

(Accords de Septième de Sensible en résolution naturelle dans les cadences)

707. Hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm* và hợp âm *quãng bảy giảm* cũng như các *thể đảo của chúng*, sử dụng với nốt khác tên (diatoniquement) và với *giải quyết tự nhiên*, chỉ có thể tự chúng tạo ra các *kết thúc không hoàn toàn* (cadences imparfaites)(*).

(*) Về sau, các số từ 720 đến 724, người ta sẽ thấy các *kết thúc khác* do các hợp âm đó tạo thành khi sử dụng với *nốt nửa cùng tên* (chromatiquement).

KẾT KHÔNG HOÀN TOÀN
thực hiện nhờ các HẢ quãng bảy của nốt cảm âm
và các thể đảo của chúng
Âm thể trưởng



VII I II III IV III VI V
Ít dùng để kết

Âm thể thứ

VII I II III VI III VI V
Ít dùng
để kết

BÀI TẬP

Đánh số hai bài học sau đây, chú ý sử dụng đúng lúc hợp âm *quãng bảy của nốt át âm*, hợp âm *quãng bảy giảm*, và *ba thể đảo* của các hợp âm đó. Sau đó thực hiện *bốn bè*.

CHUYỂN QUA CÁC ÂM GIAI KẾ CẬN

thực hiện nhờ vào hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm*,
vào hợp âm *quãng bảy giảm*,

và vào các thể đảo của các hợp âm đó bằng giải quyết tự nhiên

(Modulations aux Tons Voisins effectuées au moyen de l'accord de septième de sensible,
de l'accord de septième diminuée, et des renversements de ces accords en résolution naturelle)

708. Để *chuyển qua các âm giai kế cận*, người ta có thể thay thế hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* thể nền hoặc thể đảo bằng hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm* hoặc một trong các thể đảo của nó để đạt đến một *âm giai trưởng*, bằng hợp âm *quãng bảy giảm* hoặc một trong các thể đảo của nó để đạt đến một *âm giai thứ*.

Ch/dộng cg/chiều
được dùng thứ (số 622)

Do trq qua Sol trq Sol trq qua Do trq Do trq qua La thứ La thứ qua Do trq.

709. **GHI CHÚ:** Về sau người ta sẽ thấy (số 725) tại sao hợp âm *quãng bảy giảm* thường được sử dụng thay cho và thế chỗ (au lieu et place) hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm* trong âm thể trưởng, hoặc để *chuyển qua âm giai trưởng kế cận* hoặc xa, hoặc người ta chẳng chuyển cung.

Âm thể thứ không thể vay mượn hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm* của *âm thể trưởng* mà không tạo ra rất nhiều cứng cỏi.

RẤT ÊM RẤT CỨNG

Do trq Do thứ

BÀI TẬP

Đánh số *bê trầm cho sẵn* sau đây, chú ý sử dụng trong chừng mực có thể được các hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* hoặc hợp âm *quãng bảy giảm* ở thể nền hoặc thể đảo để thực hiện các *chuyển cung khác nhau* mà chúng chứa đựng.

Sau khi kiểm soát lại các con số, thực hiện các bài học thành bốn bè.

CHUYỂN GIỮA CÁC ÂM GIAI KẾ CẬN

Re tr Si thứ Fa# thứ La tr
Do# thứ La tr Sol tr Mi thứ La thứ
Sol tr Re tr Si thứ Mi thứ Re tr

CHUYỂN QUA CÁC ÂM GIAI XA

thực hiện nhờ vào hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm,

vào hợp âm quãng bảy giảm,

và vào các thể đảo của các hợp âm đó bằng giải quyết tự nhiên

(Modulations aux Tons Éloignés effectuées au moyen de l'accord de septième de sensible, de l'accord de septième diminuée, et des renversements de ces accords)

710. Để đi đến các âm giai xa nhờ vào hợp âm quãng bảy của nốt át âm, thể nền hoặc thể đảo, thông thường nhất, người ta nhờ đến các chuyển cung liên tiếp giữa các âm giai kế cận âm thể trưởng nối nhau theo cùng một chiều, nghĩa là người ta đi qua tất cả các âm giai trưởng trung gian.

CHUYỂN CUNG phức hợp từ Do tr qua
Re tr bằng đi qua các âm giai trung gian:
Fa tr, Si tr, Mi tr, La tr

CHUYỂN CUNG phức hợp từ Re tr qua
Do tr bằng đi qua các âm giai trung gian:
La tr, Mi tr, Si tr, Fa tr.

C F Bb Eb Ab Db Db Ab Eb Bb F C

711. Hợp âm quãng bảy giảm, thể nền hoặc thể đảo, có thể phù hợp với cách chuyển cung này, không cách nào tốt hơn, khi người ta đi qua các âm giai thứ trung gian.

CHUYỂN CUNG phức hợp từ La thứ qua
Si thứ bằng đi qua các âm giai trung gian:
Re thứ, Sol thứ, Do thứ, Fa thứ

CHUYỂN CUNG phức hợp từ Si thứ qua
La thứ bằng đi qua các âm giai trung gian:
Fa thứ, Do thứ, Sol thứ, Re thứ

Am Dm Gm Cm Fm Bbm Fm Cm Gm Dm Am

712. Hai âm thể có thể được sử dụng xen kẽ để thực hiện cùng các chuyển cung.

CHUYỂN CUNG phức hợp từ La thứ qua
Si thứ bằng đi qua các âm giai trung gian:
Fa tr, Sol thứ, Mi tr, Fa thứ

CHUYỂN CUNG phức hợp từ Si thứ qua
La thứ bằng đi qua các âm giai trung gian:
Fa thứ, Mi tr, Sol thứ, Fa tr

Am F Gm Eb Fm BbmBbmFm Eb Gm F Am

713. Trong một số hành trình hòa âm, người ta có thể bỏ qua (sauter) một trong các âm giai trung gian và thực hiện cách chuyển lập tức giữa các âm giai khác biệt nhau hai dấu biến hóa trong bộ khóa, (chủ yếu bằng cách giảm bớt số lượng các dấu thăng hoặc gia tăng số lượng các dấu giáng).

Do trg Sib trg Lab trg La thứ Sol thứ Fa thứ

Khg b/hóa 2 giáng 4 giáng Khg b/hóa 2 giáng 4 giáng

714. Hợp âm quãng bảy giảm và các thể đảo của nó ngoài ra còn cống hiến vô số phương cách (nombreuses ressources) để chuyển qua các âm giai xa. Điều này xin xem chương 8.

HÀNH TRÌNH HÒA ÂM
với sử dụng các hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm,
các hợp âm quãng bảy giảm
và các thể đảo của chúng bằng giải quyết tự nhiên
 (Marches d'Harmonie avec emploi des accords de septième de sensible,
 de septième diminuée et de leurs renversements en résolution naturelle)

Các hành trình này đều cần phải chuyển cung.

BÀI TẬP

Hoàn tất hành trình nào trong các hành trình sau đây chỉ mới bắt đầu, thể nào để hành trình có tám ô nhịp kể cả công thức kết mà người ta có thể dùng để chấm dứt nó (xem hành trình C).

Sau đó, thực hiện chúng với số bè được chỉ định trên đầu mỗi bài.

QUÃNG BẢY CỦA NỐT CẢM ÂM (âm thể trưởng)

3 và 4 bè

4 bè

A

B

3 và 4 bè

C

Công thức kết hoàn toàn

QUÃNG BẢY GIẢM (âm thể thứ)

4 bè

3 và 4 bè

D

E

QUÃNG BẢY CỦA NỐT ÁT ÂM (4 bè—2 âm thể)

F

G

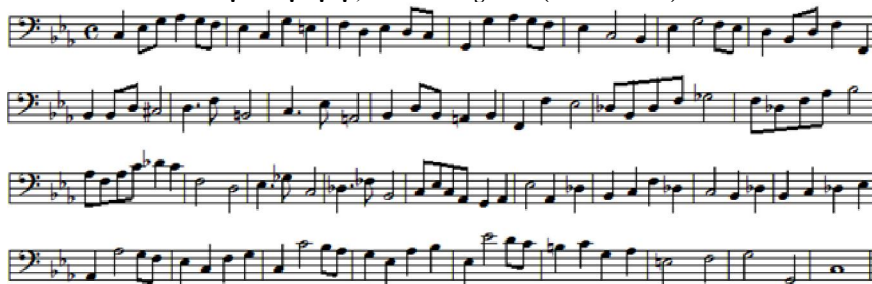
QUÃNG NĂM VÀ QUÃNG SÁU CẢM ÂM (âm thể trưởng)

H

I



CHUYỂN GIỮA CÁC ÂM GIAI KỀ CẬN HOẶC ÂM GIAI XA,
một số hội tụ lại, số khác đang xa ra (số 440 và 441)



SỬ DỤNG

các Hợp âm quãng 7 của nốt cảm âm và các thể đảo của chúng
với cách giải quyết tự nhiên dưới bè giai điệu cho sẵn
(Emploi des Accords de 7^{me} de sensible et de leurs renversements
en résolution naturelle sous le chant donné)

715. Dưới nốt bậc 6 đi xuống nốt bậc 5, người ta có thể dùng:

Với âm thể trưởng, hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm;

Với âm thể thứ, hợp âm quãng bảy giảm (*);

Hoặc một trong hai thể đảo đầu của các hợp âm đó.

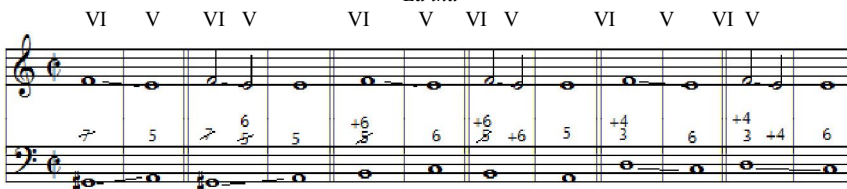
(*) Hợp âm đó đôi khi được dùng ở âm thể trưởng dưới nốt bậc 6 bè trầm (xem số 725).

NỐT BẬC 6 ĐI XUỐNG NỐT BẬC 5

Do trưởng



La thứ



716. Dưới nốt bậc 4 đi xuống nốt bậc 3, người ta có thể dùng:

Với âm thể trưởng, hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm;

Với âm thể thứ, hợp âm quãng bảy giảm;

Họa hoàn hơn, thể đảo 1 hoặc thể đảo 3 của chúng;

Trong trường hợp dùng thể đảo, thể đảo 1 đòi hỏi phải có giải quyết báo trước cho nốt nghịch; thể đảo 3 trong âm thể trưởng chỉ có thể thực hiện sau khi đã chuẩn bị nốt bè trầm.

NÓT BẠC 4 ĐI XUỐNG NÓT BẠC 3

Do trưởng

IV III XẤU TỐT TRÁNH IV III

La thứ

IV III XẤU TỐT TRÁNH IV III

717. Dưới nốt bậc 2 đi xuống nốt bậc 1, người ta có thể dùng:

Với âm thể trưởng, hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm, thể đảo 2 hoặc thể đảo 3 của nó (thể đảo 3 này phải chuẩn bị nốt bè trầm).

Với âm thể thứ, hợp âm quãng bảy giảm, thể đảo 2 hoặc thể đảo 3 của nó.

NÓT BẠC 2 ĐI XUỐNG NÓT BẠC 1 HOẶC ĐI LÊN NÓT BẠC 5

Do trưởng

II I II I II I II I II I

La thứ

II I II I II I II I II I

718. Dưới nốt bậc 2 đi lên nốt bậc 3, người ta có thể dùng:

Với âm thể trưởng, hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm, hoặc thể đảo 3 của nó với nốt bè trầm được chuẩn bị.

Với âm thể thứ, hợp âm quãng bảy giảm, hoặc thể đảo 3 của nó.

NÓT BẠC 2 ĐI LÊN NÓT BẠC 3

Do trưởng

II III II III II III II III II III

La thứ

II III II III II III II III II III

719. Dưới nốt bậc 7 đi lên nốt chủ âm, người ta có thể dùng:

Với âm thể trưởng, hợp âm quãng hai cảm âm, với nốt bè trầm được chuẩn bị.

Với âm thể thứ, ba thể đảo của hợp âm quãng bảy giảm.

NÓT BẠC 7 ĐI LÊN NÓT CHỦ ÂM

Do trưởng

VII I VII I VII I VII I VII I

La thứ

VII I VII I VII I VII I VII I

BÀI TẬP

Tìm bè trầm và hòa âm của bè giai điệu cho sẵn sau đây, chú ý sử dụng đúng lúc, và tùy theo ý thích hơn cả, các hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm và hợp âm quãng bảy giảm, thể nền hoặc các thể đảo, với giải quyết tự nhiên.

(Nguyên bản Khóa Do 1)



CHƯƠNG 6

HÒA ÂM NỐT NỬA CUNG CÙNG TÊN (Harmonie Chromatique)

HỢP ÂM QUĂNG BẢY của NỐT CẢM ÂM và HỢP ÂM QUĂNG BẢY GIẢM

có được nhờ vào biến âm một số bậc
(Accords de 7^{me} de Sensible et de 7^{me} Diminuée
obtenus au moyen de l'altération de certains degrés)

720. **BIẾN ÂM ĐI LÊN** của **nốt bậc 4** đi trước **nốt bậc 5** có thể mang:

Với **âm thể trưởng**, hợp âm *quăng bảy* của **nốt cảm âm**, hợp âm *quăng bảy giảm*, hoặc hợp âm *quăng năm giảm* và *quăng sáu cảm âm* (hai hợp âm sau kết quả từ biến âm đôi).

Với **âm thể thứ**, hợp âm *quăng bảy giảm* (cũng từ biến âm đôi).

Âm giai Do trưởng

HẢ Q7 giảm
vay từ Sol trg,
chính nó vay
từ Sol thứ

HẢ Q5
giảm và Q6
cảm âm vay
từ Mi thứ

(*) Xem chú thích ví dụ số 721.

Âm giai La thứ

HẢ Q7 giảm vay từ Mi thứ

GHI CHÚ: Về vấn đề *giải quyết đi xuống* của *biến âm đi lên*, xem lại *ghi chú* dưới số 480.

721. Trên **nốt bậc 6** của **âm thể trưởng** đi xuống **nốt bậc 5**, người ta có thể đặt một hợp âm *quăng năm* và *quăng sáu cảm âm*, kết quả từ *biến âm đi lên* của **nốt bậc 4**, hoặc một hợp âm *ba âm* và *quăng ba thứ* đi xuống, kết quả từ *biến âm đôi*.

Âm giai Do trưởng

HẢ Q5 và Q5 cảm âm vay từ Sol trưởng HẢ ba âm và Q3 thứ vay từ Mi thứ

Giải quyết Giải quyết Biến âm Giải quyết Biến âm
trí hoãn trí hoãn khg ch/bị trí hoãn có chuẩn bị

VI V VI VI VI

(*) Về sau, trong Chương 10 từ số 853 trở đi, người ta sẽ thấy một *phương cách hữu lý* hơn để đánh số phần lớn các *hợp âm nửa cung cùng tên* đó, với thừa nhận *nguồn gốc thực sự* của chúng.

722. Các *hợp âm nốt nửa cung cùng tên* nói trên có thể được thực hiện *có giải quyết* hoặc *không giải quyết*. *Giải quyết tự nhiên* của chúng, tùy trường hợp, xảy ra trên *hợp âm đầy đủ* hoặc trên *hợp âm quăng bốn* và *quăng sáu* của **nốt bậc 5**. Rất thường, chúng được dùng trong *kết thúc với nốt át âm* cũng như trong các *công thức kết hoàn toàn*, không hoàn toàn, gãy, và lãnh.

723. Hợp âm nào trong số các *hợp âm nốt nửa cung cùng tên* theo sau hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* của *nốt át* âm luôn luôn có một hoặc hai nốt nhạc được thực hiện *giải quyết trì hoãn* (résolution retardée).

724. Trong *kết gậy* của âm thể trưởng, *biến âm đi lên* của *nốt bậc 5* đi trước *nốt bậc 6* cần phải mang một hợp âm *quãng bảy giảm* thay vì hợp âm *quãng bảy* của *nốt át* âm có mang *nốt bậc năm* không bị biến hóa.

Trong *công thức kết này*, tốt hơn nên cho *nốt cảm âm của âm thể trưởng đi lên nửa cung*, bắt chấp *bề ngoài xuất hiện* như thể đang chuyển sang hợp âm tương đối thứ mà *biến âm đi lên* của *nốt bậc 5* đem lại.

CÔNG THỨC KẾT GẬY với DO TRƯỞNG

725. Trong hợp âm *quãng bảy* của *nốt cảm âm* âm thể trưởng, *biến âm đi xuống* của *nốt bậc 6* (nốt quãng 7 của hợp âm) sinh ra một hợp âm *quãng bảy giảm* vay mượn từ hợp âm *đồng âm thứ* (homonyme mineur). Cách *biến âm* đó áp dụng được cho *tất cả các thể đảo*. Nó có thể được thực hiện *không chuẩn bị*. Người ta có thể lợi dụng nó để chuyển sang các âm giai kế cận trưởng.

Âm giai Do trưởng

CHUYỂN SANG ÂM GIAI KẾ CẬN TRƯỞNG
bằng *HẢ Q7* giảm vay từ từng *HẢ đồng âm thứ* của chúng

Chuyển từ Am qua G Chuyển từ Am qua C Chuyển từ C qua F Chuyển từ C qua G

Hơn nữa, trên *nốt cảm âm* của âm thể trưởng cũng như *nốt cảm âm* của âm thể thứ, khả năng sử dụng hợp âm *quãng bảy giảm* (*nửa cung cùng tên* trong trường hợp đầu, *khác tên* trong trường hợp sau) cho phép tùy ý đi qua từ âm thể này qua âm thể khác và nhanh chóng tiến về lại từ các âm giai xa.

CHUYÊN CUNG BẰNG THAY ĐỔI ÂM THỂ
lợi dụng tính nhiều chức năng vay mượn từ hợp âm *quãng bảy giảm* của nốt cảm âm,
nửa cung khác tên qua âm thể thứ, *nửa cung cùng tên* qua âm thể trưởng

Thay âm thể từ thứ sang trưởng Thay âm thể từ trưởng sang thứ

726. Trong hợp âm *quãng bảy giảm* đặt trên *nốt cảm âm* của âm thể thứ, nếu người ta thực hiện *biến âm đi lên* của *nốt bậc 6* (nốt bậc 7 của hợp âm), người ta có được *nốt bậc bảy* của *nốt cảm âm* âm thể trưởng, nốt buộc phải giải quyết trong âm thể trưởng: như thế việc *biến âm* đó gọi nên một chuyển cung từ *thứ* qua *trưởng*. Điều này áp dụng được cho các thể đảo, nhưng không thể bỏ qua việc *chuẩn bị*, bắt chấp thể của hợp âm.

BÀI HỌC ĐẶC BIỆT
trên mỗi tình trạng của hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm
và của hợp âm quãng bảy giảm với giải quyết tự nhiên

THỂ NỀN



THỂ ĐẢO 1



THỂ ĐẢO 2



THỂ ĐẢO 3



(*) Nốt át âm khởi đầu bè trầm ở phách yếu không được phép mang hợp âm, vì thế chúng tôi đã đặt trên đầu con số 0.

CHƯƠNG 7

ĐỔI VỊ THỂ và trao đổi nốt nhạc

(Changements de position et échanges des notes)

727. Các qui luật đã nói đến trong các số từ 201 và tiếp theo cũng như trong các số 657, 658, và 659 đều áp dụng cho các hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm của cả hai âm thể* và các *thể đảo* của chúng, ngoài ra còn thêm các hạn chế sau đây.

728. Trong khi thực hiện các *đổi vị thể* giữa hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm* âm thể *trường* và một trong các *thể đảo* của nó, hoặc trong thời gian đang kéo dài việc thực hiện các *hợp âm đó*, *nốt nền* và *nốt quãng bảy* của nó không bao giờ được có tương quan *quãng hai* đơn hoặc gấp đôi, trừ phi *nốt quãng bảy nền* đó đã được *chuẩn bị*.

ĐỔI VỊ THỂ
trong hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm và các thể đảo của nó

XẤU CHẤP NHẬN XẤU CHẤP NHẬN ĐƯỢC

TỐT

ĐỔI VỊ THỂ
trong hợp âm quãng bảy giảm và các thể đảo của nó (số 680)

TRAO ĐỔI NỐT NHẠC (số 208)

ĐỔI VỊ THỂ MÀ KHÔNG TRAO ĐỔI NỐT NHẠC (số 209)
(Cùng bè trầm trên—Hòa âm cách khác)

ĐỔI VỊ THỂ

HỢP ÂM KHÔNG TRỌN VẸN Ở PHÁCH YẾU (SỐ 210)
gấp đôi nốt nhạc với chuyển động bắt buộc (số 658)

gặp đôi nhạc với chuyện tình bất được (số 656)

TỐT TỐT XẤU

khả hoàn tất

khả hoàn tất

Qs nối tiếp

TRAO ĐỔI NỐT NHẠC CÓ NỐT THOÁNG OUA (số 659)

BÀI TẬP

HỢP ÂM QUẢNG BÃY của NỐT CẨM ÂM, HỢP ÂM QUẢNG BÃY GIẢM và các thể đảo của chúng

Đánh số và thực hiện bốn bè các bài học sau.

BÈ TRẮM CHO SẴN

trên các *thay đổi vị thế* và *trao đổi nốt nhạc*

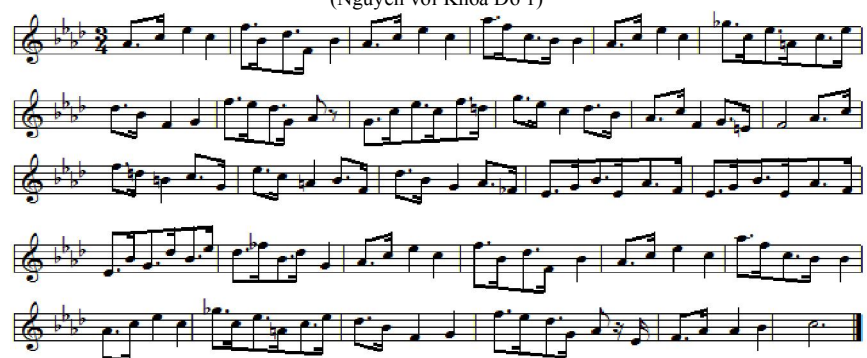
A musical score for 'The Maypole Dance' in G major (one sharp) and 6/8 time. The score consists of six staves. The first staff is the treble clef melody, and the subsequent five staves are bass clef accompaniment. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The accompaniment provides a steady rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

BÈ TRẮM CHO SẴN

trên *trao đổi nốt nhạc* có nốt thoáng qua

The musical score is written for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) and a Piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves (Soprano and Alto) and the first three staves of the piano accompaniment. The second system contains the last two staves of the piano accompaniment and the last two staves of the vocal parts (Tenor 2 and Bass). The piano accompaniment features a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal parts enter with the lyrics 'The Rose Tree' and 'The Rose Tree' in the first system, and 'The Rose Tree' in the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'a tempo' and 'rit.'.

BỀ GIAI ĐIỆU CHO SẴN
trên các thay đổi vị thế và trao đổi nốt nhạc
(Nguyên với Khóa Do 1)



CHƯƠNG 8

CHUYÊN CUNG TRÙNG ÂM

thực hiện nhờ hợp âm quãng bảy giảm và các thể đảo của nó

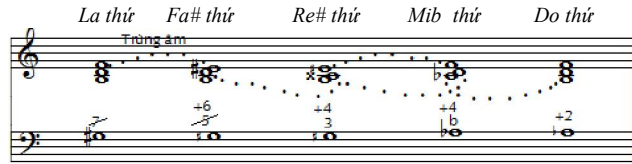
(Modulations Enharmoniques)

opérées au moyen de l'accord de septième diminuée et de ses renversements)

729. Phân chia cân đối (échelonnement symétrique) các nốt nhạc của hợp âm quãng bảy giảm, các nốt đó chia quãng tám thành các phần bằng nhau, tương đương (équivalent) trong các tình trạng khác nhau (divers états) của hợp âm:



Sự phân chia các nốt nhạc đó cho phép đi qua, chẳng dời chỗ (déplacer) nốt nào cả, từ tình trạng này qua tình trạng khác của hợp âm chỉ với các thay đổi trùng âm đơn giản và nhờ vào đó tiến đến các âm giai xa nhất, không đồng nhất nhất cách đột ngột.



GHI CHÚ: Mỗi một hợp âm trong số các hợp âm đó có thể nối tiếp với bốn hợp âm khác cách trực tiếp không qua trung gian và với bất kì thứ tự nào.

Nếu nhớ lại có thể áp dụng chúng vào không chỉ âm thể thứ mà còn cả âm thể trưởng (số 725) và có thể có được bằng cách biến âm một số bậc nào đó của các âm giai khác nhau (số 720 và tiếp), người ta sẽ biết chúng công hiến các phương cách đáng kể cho việc chuyển đến các âm giai xa.

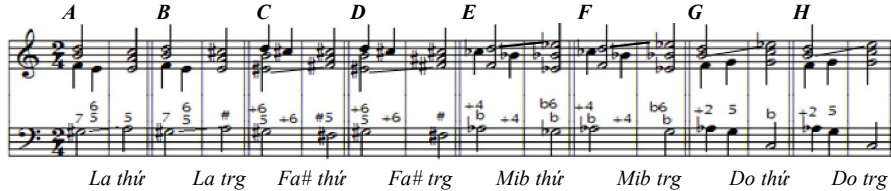
730. Hơn nữa, cần chú ý rằng một hợp âm quãng bảy giảm nào đó luôn luôn chứa đựng một trong các nốt nhạc quan trọng của bất kì âm giai nào, đó là: nốt chủ âm, nốt át âm, hoặc nốt cảm âm. Nói cách khác, một âm giai nào đó luôn luôn gắn liền với một hợp âm quãng bảy giảm bất kì nào đó, thể nền hoặc thể đảo, bằng nốt cảm âm, nốt át âm, hoặc nốt chủ âm của nó.

VÍ DỤ VỀ MỘT HỢP ÂM QUẢNG BẢY GIẢM

nhờ vào các nốt trùng âm dẫn đến tất cả các âm giai trưởng và thứ

NỐT NỀN DỪNG NHƯ NỐT CẢM ÂM

(Cách dùng thông thường)



NỐT QUẢNG NĂM XEM NHƯ NỐT CHỦ ÂM

(Cách dùng ngoại lệ)



NÓT QUẢNG BẢY XEM NHƯ NÓT CHỦ ÂM
(Cách dùng ngoại lệ)

M N O P

Fa trg Re trg Si trg Lab trg

NÓT QUẢNG BẢY XEM NHƯ NÓT ÁT ÂM
(Cách dùng ngoại lệ)

Q R S T U V X Y

Sib trg Sib thứ Sol trg Sol thứ Mi trg Mi thứ Reb trg Reb thứ

TÓM TẮT CÁC ÂM GIAI CÓ ĐƯỢC

nhờ vào các cách diễn dịch khác nhau mà hợp âm quảng bảy giảm cho vay mượn các nốt Sol #, Si, Re, Fa và các trùng âm của nó

La thứ La trưởng Sib thứ Sib trưởng Si thứ Si trưởng Do thứ Do trưởng
Chữ: *A B R Q J O G H*

Reb thứ Reb trưởng Re thứ Re trưởng Mib thứ Mib trưởng Mi thứ Mi trưởng
Chữ: *Y X I N E F V U*

Fa thứ Fa trưởng Fa# thứ Fa# trưởng Sol thứ Sol trưởng Lab thứ Lab trưởng
Chữ: *L M C D T S K P*

BÀI TẬP

về các chuyển cung trùng âm
thực hiện nhờ hợp âm quảng bảy giảm và các thể đảo của nó

HÀNH TRÌNH ĐI LÊN

HÀNH TRÌNH ĐI XUỐNG

HÀNH TRÌNH ĐI LÊN

HÀNH TRÌNH ĐI XUỐNG

HÀNH TRÌNH ĐI XUỐNG

HÀNH TRÌNH ĐI LÊN



BÀI HỌC

về sử dụng hợp âm *quãng bảy giảm* và *ba thể đảo* của nó đặt trên cùng một nốt nhạc
à không đòi hỏi bất cứ di chuyển âm thanh nào tạo thành hợp âm đó

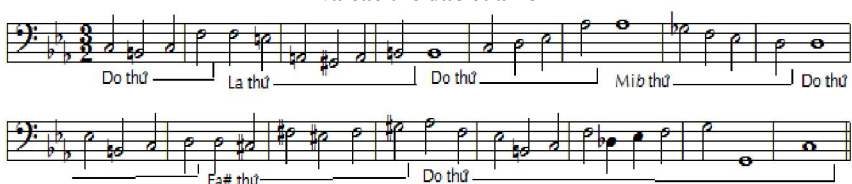


BÀI HỌC KHÁC

Đánh số bè trầm cho sẵn sau đây rồi *thực hiện* thành bốn bè

CHUYỂN CUNG TRÙNG ÂM

thực hiện nhờ hợp âm *quãng bảy giảm*
và các thể đảo của nó



GIẢI QUYẾT NGOẠI LỆ

các Hợp âm *quãng bảy* của nốt cảm âm,
Hợp âm *quãng bảy giảm*, và các thể đảo của chúng

Thực hiện các bài tập sau đây thành *bốn bè*, phần lớn bao gồm các cách *giải quyết ngoại lệ*. Trước khi thực hiện chúng, tốt hơn nên đọc lại từ số 661 đến số 663 áp dụng cho chúng. (Định ra tất cả các âm giai đã dùng.)

GIẢI QUYẾT TRI HOẢN

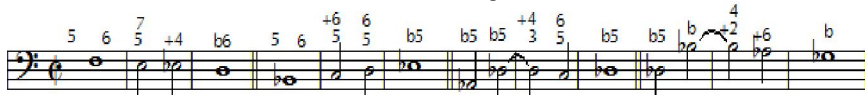
(không chuyển cung)



GIẢI QUYẾT LÁNH

(có chuyển cung)

Âm thể trưởng



Âm thể thứ

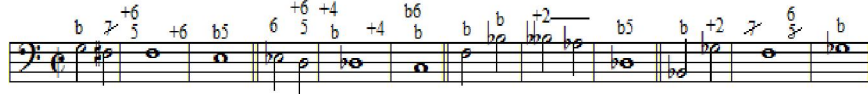


CHUYỂN SANG QUẢNG 3 THỨ DƯỚI hoặc QUẢNG 6 TRƯỞNG TRÊN

(từ một âm giai trưởng sang âm giai tương đối thứ của nó)



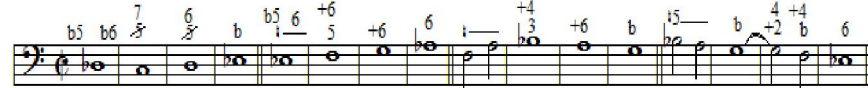
CHUYỂN SANG QUÃNG 3 TRƯỞNG DƯỚI hoặc QUÃNG 6 THỨ TRÊN
(từ một âm giai thứ sang âm giai trưởng)



CHUYỂN SANG QUÃNG 3 THỨ TRÊN hoặc QUÃNG 6 TRƯỞNG DƯỚI
(từ một âm giai thứ sang âm giai tương đối trưởng của nó)



CHUYỂN SANG QUÃNG 2 TRƯỞNG TRÊN hoặc QUÃNG 7 THỨ DƯỚI
(từ một âm giai Trưởng sang âm giai thứ)



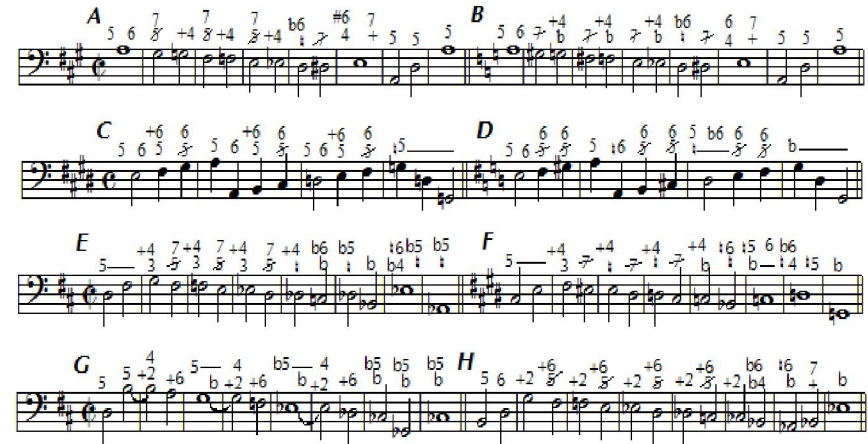
(từ một âm giai thứ sang âm giai thứ khác)



HÀNH TRÌNH HÒA ÂM

ÂM THỂ TRƯỞNG

ÂM THỂ THỨ

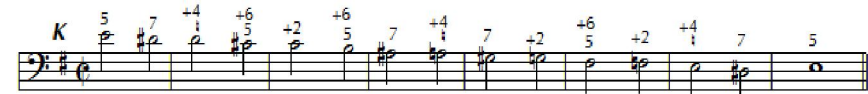


NỐI TIẾP CÂN ĐỐI CÁC HỢP ÂM
mà các bè trên được viết không theo cân đối



Âm giai nửa cung cùng tên với âm giai chi phối, được hòa âm nhờ các hợp âm quãng bảy giảm thể nền và các thể đảo, hoặc thuộc về âm giai chính hoặc thuộc về hai âm giai kế cận trực tiếp nhất của nó.

CHUYỂN CUNG QUI TỰ



The second system of the exercise consists of two staves. The first staff contains the following notes and fingerings: a half note G (finger 5), a half note A (finger 5), a half note B (finger 7), a half note C (finger 6, with a +6 above), a half note D (finger 6), a half note E (finger 5), a half note F (finger 6, with a +4 above), a half note G (finger 3), a half note A (finger 6), a half note B (finger 4), a half note C (finger 5), and a half note D (finger 5). The second staff contains the following notes and fingerings: a half note E (finger 3), a half note F (finger 6, with a +6 above), a half note G (finger 4, with a +4 above), a half note A (finger 5), a half note B (finger 6, with a +4 above), a half note C (finger 7), a half note D (finger 6), a half note E (finger 6, with a +6 above), a half note F (finger 5), a half note G (finger 4), a half note A (finger 7), and a half note B (finger 5).

[illegible]

The second system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff continues the melody from the first system, starting with a quarter note G4 (finger 5) and a quarter note A4 (finger 4), followed by a quarter note B4 (finger 6) and a quarter note G4 (finger 5). It then has a quarter rest, a quarter note F#4 (finger 5), a quarter note E4 (finger 7), and a quarter note D4 (finger 5). The bottom staff continues the accompaniment, starting with a quarter note D3 (finger 6), a quarter note C3 (finger 6), and a quarter note B2 (finger 4). It then has a quarter rest, a quarter note A2 (finger 5), a quarter note G2 (finger 4), and a quarter note F#2 (finger 5). The system concludes with a quarter note E2 (finger 5) and a quarter note D2 (finger 5).

5 — # 7+6 3 6+4 6+6+2 — 5 +2# 6 — +4 3+4 6 5 +4 6 #6 4 # #

The second system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff continues the melody from the first system, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and then a quarter note C5. The bottom staff continues the bass line, starting with a quarter note G3, followed by eighth notes F3 and E3, and then a quarter note D3. The key signature remains one flat (Bb), and the time signature is 6/8. The system concludes with a double bar line.

CHUYỂN CUNBG SANG QUẢNG 3 THỨ TRÊN
(Âm thể thứ)



CHUYỂN CUNG SANG QUẢNG 3 TRƯỜNG DƯỚI
(Âm thể thứ)



CHUYỂN CUNG SANG QUẢNG 2 THỨ DƯỚI và SANG QUẢNG 2 TRƯỜNG TRÊN
(Cả hai âm thể)



BÀI HỌC

Tìm ra hòa âm, đánh số bè trầm và viết hai bè trung gian.

BÈ TRẦM VÀ GIAI ĐIỆU CHO SẴN





VỀ CÁC NỐT THÊU

**mà người ta có thể dùng để trang điểm cho từng nốt nhạc
của các hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm và hợp âm quãng bảy giảm**
(Des Broderies don't on peut orner chacune des notes
des accords de septième de sensible et de septième diminuée)

BÀI TẬP

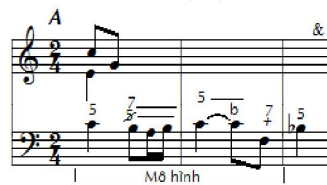
Hoàn thành các *hành trình* chỉ mới được khởi đầu sau đây bằng cách thêm vào từng hành trình thành từ *tám* đến *muội ô nhịp*, rồi *thực hiện* chúng theo các *vị thế cho sẵn*, hành trình đầu thành *ba bè*, các hành trình còn lại thành *bốn bè*.

NỐT THÊU ĐI XUỐNG của NỐT NỀN

trong hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm và các thể đảo của nó
(Broderie Inférieure de la Fondamentale
dans l'accord de septième de sensible et ses renversements)

731. Nốt thêu này được thực hiện cách nốt chính của nó *một cung*.

THỂ NỀN



THỂ ĐẢO 1



THỂ ĐẢO 2



THỂ ĐẢO 3



NỐT THÊU ĐI XUỐNG của NỐT NỀN
trong hợp âm quãng bảy giảm và các thể đảo của nó
(Broderie Inférieure de la Fondamentale
dans l'accord de septième diminuée et ses renversements)

732. Nốt thêu này được thực hiện cách nốt chính của nó *mửa cung*.

THẺ NỀN	THẺ ĐẢO 1
THẺ ĐẢO 2	THẺ ĐẢO 3

NỐT THÊU ĐI LÊN của NỐT NGHỊCH của NỐT QUẢNG BẢY
(trong cả hai âm thể)
(Broderie Supérieure de la Dissonance de Septième)

733. Nốt thêu này được thực hiện cách nốt chính của nó *một cung*, ngay cả trong âm thể thứ, bất chấp *trương quan quãng tám giảm* hoặc *quãng tám tăng* mà nó sinh ra với *nốt nền* trong hợp âm *quãng bảy giảm* và các thể đảo của nó (nốt quãng bảy hạ xuống số 539).

THẺ NỀN	THẺ ĐẢO 1
THẺ ĐẢO 2	THẺ ĐẢO 3

NỐT THÊU ĐI XUỐNG của NỐT NGHỊCH của NỐT QUẢNG BẢY
(trong cả hai âm thể)
(Broderie Inférieure de la Dissonance de Septième)

734. Nốt thêu này được thực hiện cách nốt chính của nó *mửa cung*.

THẺ NỀN	THẺ ĐẢO 1
----------------	------------------

THẺ ĐẢO 2



THỂ ĐẠO 3



NÓT THÊU ĐI LÊN của NÓT QUẢNG NĂM
 trong hợp âm quãng bảy giảm
 (Broderie Supérieure de la Quinte dans l'accord de septième diminuée)

735. Nốt thêu này được thực hiện cách nốt chính của nó *một cung*.

THỂ NỀN



THE ĐẠO 2



GIẢI ĐIỀU CHO SẴN
để sử dụng các *nốt thêu* trong các hợp âm *quãng bảy* của *nốt cảm âm*
của hai âm *thê* và các *thể đảo* của chúng

THỰC HIỆN BA BÈ
(Nguyên bản Khóa Do 1)



(Hết Đoạn 2. Xin xem tiếp Đoạn 3)

LUẬN GIẢI
TỔÀN BỘ HÒA ÂM

CỦA

EMILE DURAND

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

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

ĐOẠN 3

PHẦN 3

HỢP ÂM QUẢNG CHÍN CỦA NỐT CẢM ÂM (Accords de Neuvième de Dominante)

CHƯƠNG 1

THỂ NỀN (État Fondamental)

736. Người ta đã biết hợp âm *quảng chín của nốt át âm* (accord de neuvième de dominante) là một *hợp âm gồm có năm âm*, nhận *nốt át âm* của hai âm thể làm *nốt nền*.

Với âm thể trưởng, hợp âm này gồm nốt
Q3 trưởng, Q5 đúng, Q7 thứ, và Q9 trưởng

Với âm thể thứ, hợp âm này gồm nốt
Q3 trưởng, Q5 đúng, Q7 thứ, và Q9 thứ

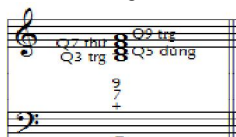
Ta gọi là:

HÂ QUẢNG 9 TRƯỞNG của NỐT ÁT ÂM.

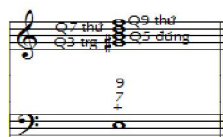
HÂ QUẢNG 9 THỨ của NỐT ÁT ÂM.

Trong cả hai âm thể, người ta đánh số $\frac{9}{7}$ và, khi cần, người ta thêm trước số 9 dấu biến hóa có thể cần để có được *quảng chín trưởng hoặc thứ*.

HÂ Q9 trưởng của át âm



HÂ Q9 thứ của át âm



PHÂN BỐ các HỢP ÂM QUẢNG CHÍN của NỐT ÁT ÂM (Disposition des Accords de Neuvième de Dominante)

737. Để được *trọn vẹn*, một hợp âm *quảng chín của nốt át âm* đòi hỏi năm bè (xem các ví dụ trước). Ngoại trừ nốt nền, các *nốt nhạc tốt* là *nốt quãng ba, nốt quãng bảy, và nốt quãng chín*, cả ba nốt này đều là các *nốt nhạc với chuyển động bắt buộc*.

Hợp âm đó, với *bốn nốt không thể không có* (indispensables), chỉ có thể thực hiện được *ba bè* với *hợp âm rải* (accord brisé).

HÂ Q9 của NỐT ÁT ÂM VIẾT 3 BÈ VỚI HỢP ÂM RẢI
QUẢNG CHÍN TRƯỞNG QUẢNG CHÍN THỨ



Để thực hiện *bốn bè*, người ta phải *loại bỏ nốt quãng năm của nốt nền* (*).

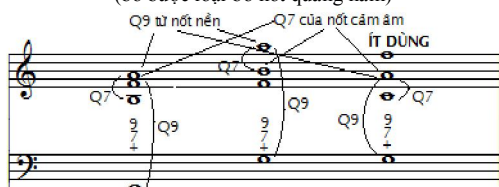
(*) Cần lưu ý rằng, trong *tất cả các hợp nghịch tự nhiên*, chính *nốt thứ nhì của âm giai* là nốt người ta *loại bỏ* thích hợp nhất. Lí do, nốt đó là *nốt duy nhất* mà nếu bị loại bỏ vẫn chẳng làm mất điều gì liên quan đến đặc tính của các hợp âm đó.

738. *Nốt quãng chín, nốt nghịch, bất luận là trưởng là thứ*, trong bất cứ trường hợp nào, không được *tiến đến nốt nền* cách nào để có thể tạo ra với nốt nền *một quãng hai*.

739. Ngoài ra, *nốt quãng chín trưởng* phải được *đặt bên trên nốt quãng ba* để tạo với *nốt quãng ba* đó thành một *quãng bảy*. Trong cách viết bốn bè, điều như vậy chỉ cho phép đặt *nốt quãng chín* ở *bè trên cùng*, hoặc, nếu bó buộc,

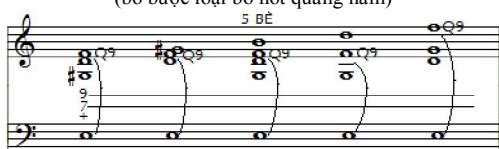
đặt *nốt quãng bảy* của một hợp âm *quãng chín trưởng* của *nốt át âm*. NHƯ VẬY NGƯỜI TA KHÔNG ĐƯỢC PHÉP ĐẶT NỐT QUẢNG BA Ở BỀ TRÊN CÙNG ĐÓ.

CÁC CÁCH PHÂN BỐ KHÁC NHAU CỦA HỢP ÂM VỚI BỐN BỀ
(bỏ buộc loại bỏ nốt quãng năm)



740. *Nốt quãng chín thứ* có thể được đặt bên dưới *nốt quãng ba*. Điều đó cho phép đặt ở *bề trên cùng* bất cứ nốt nào trong các nốt của hợp âm *quãng chín thứ* của *nốt át âm*, ngoại trừ nốt nền.

CÁC CÁCH PHÂN BỐ KHÁC NHAU CỦA HỢP ÂM VỚI BỐN BỀ
(bỏ buộc loại bỏ nốt quãng năm)



741. Nhưng, trong cả hai âm thể, *cách riêng trong âm thể trưởng*, nói chung, *tốt hơn cả* nên đặt *nốt quãng chín* *nghevich* ở *bề trên cùng*.

CHUỖI NỐI KẾT các HỢP ÂM QUẢNG CHÍN của NỐT ÁT ÂM với hợp âm đi trước và theo sau

(Enchaînement des Accords de Neuvième de Dominante
avec l'accord qui les précède et avec celui qui les suit)

742. Các hợp âm *quãng chín* của *nốt át âm* có thể được thực hiện *chẳng cần chuẩn bị chút nào cả*. Dầu vậy, khi hợp âm đi trước nó cho phép, luôn luôn sẽ là *tốt hơn nếu chuẩn bị cho nó nốt quãng chín* hoặc *nốt nền*.



Cùng ví dụ cho âm thể thứ

743. *Nốt quãng chín* không được *chuẩn bị* phải được *tấn công* với *chuyển động ngược chiều* tương quan với *nốt bè trầm*, hoặc ít nhất, được dẫn đến bằng các *bậc liền* nếu với *chuyển động cùng chiều*.



744. Thông thường nhất, *giải quyết tự nhiên* của các hợp âm *quãng chín* của *nốt át âm* trên *hợp âm đầy đủ* của *nốt chủ âm* ở *thể nền*, nhưng vẫn có thể thực hiện đi đến *thể đảo 2* của *cùng hợp âm* (hợp âm *quãng bốn* và *quãng sáu* của *nốt át âm*).

CHƯƠNG 2

SỬ DỤNG

các hợp âm quãng chín của nốt át âm ở thể nền

(Emploi des accords de neuvième de dominante à l'état fondamental)

746. Về các hợp âm *quãng chín của nốt át âm*, chúng ta sẽ nói đến những gì y như đã nói trước đây về các hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm*. Cũng như các hợp âm vừa nói đến đó, các hợp âm quãng chín, ấy là nói thể, chỉ là để thay thế cho hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* mà nó lấp đầy các chức năng của nó.

Nói cách khác, vì là một loại *phát triển thêm* của hợp âm *quãng bảy của nốt cùng bậc*, hợp âm *quãng chín của nốt át âm* chỉ được sử dụng để thế nơi thế chỗ cho nó.

GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN

(En Résolution Naturelle)

747. Các hợp âm *quãng chín của nốt át âm*, cũng như hợp âm *quãng bảy của nốt cùng bậc*, được thực hiện trên *nốt át âm* đi lên *nốt chủ âm* hoặc đứng yên. Trong trường hợp thứ nhất, việc giải quyết xảy ra trên *hợp âm đầy đủ của nốt bậc 1*; trong trường hợp thứ hai, xảy ra trên thể đảo 2 của nó, hợp âm *quãng bốn và quãng sáu của nốt át âm*.

GIẢI QUYẾT trên HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ của NỐT BẬC 1

GIẢI QUYẾT trên HỢP ÂM QUẢNG BỐN và QUẢNG SÁU của NỐT BẬC 5

748. Âm thể trường đôi khi vay mượn từ âm thể thứ hợp âm *quãng chín của nốt át âm* của nó. Không thể xảy ra việc vay mượn ngược lại.

TRONG CÁC KẾT THÚC

(Dans les Cadences)

749. Cách giải quyết tự nhiên nhất của hợp âm *quãng chín của nốt át âm* xảy ra trên *hợp âm đầy đủ của nốt chủ âm ở thể nền*, nếu chẳng đáng dừng, người ta có thể sử dụng hợp âm *quãng chín* đó để thực hiện một *kết thúc hoàn toàn*.

Tuy nhiên, tác động của cách kết thúc này ít tạo ra thỏa mãn trong âm thể trường, bởi vì người ta không thể kết thúc với *nốt chủ âm* ở bè cao với cách đó.

Với âm thể thứ, cách kết thúc này tạo được thỏa mãn hơn bởi vì bè 1 có thể nhận được *nốt cảm âm* đi lên *nốt chủ âm*.

Âm thể trưởng ÍT DÙNG
như là kết thúc hoàn toàn



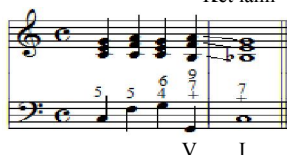
Âm thể thứ
Cảm âm Chủ âm



750. Tóm lại, hợp âm *quãng chín của nốt át âm* thích hợp hơn nhiều *cho phần thân câu* hơn cho kết thúc, và chính vì thế có được một *tác động đặc biệt* mà người ta đôi khi sử dụng hợp âm đó như là một hợp âm định ra một *kết thúc*.

751. Ngoài *kết thúc hoàn toàn* ra, với hợp âm *quãng chín của nốt át âm*, người ta có thể thực hiện một *kết lách* (cadence évitée) dùng cách *giải quyết ngoại lệ* của hợp âm quãng chín (số 758).

Kết lách



CHUYỂN SANG CÁC ÂM GIAI KỀ CẬN

thực hiện nhờ vào các hợp âm *quãng chín của nốt át âm* với cách giải quyết tự nhiên

(Modulations aux Tons Voisins)

effectuées au moyen des accords de neuvième de dominante en résolution naturelle)

752. Người ta có thể dùng hợp âm *quãng chín trưởng* của nốt át âm để đi qua các *âm giai kế cận trưởng* và hợp âm *quãng chín thứ* của nốt át âm để đi qua các *âm giai kế cận thứ*.

CHUYỂN CUNG GIỮA CÁC ÂM GIAI KỀ CẬN

thực hiện nhờ các hợp âm *quãng chín của nốt át âm*

Do trg qua Fa trg Do trg qua Sol trg Do trg qua La thứ La thứ qua Mi thứ Mi thứ qua Re trg



753. *Nốt quãng chín thứ* do âm thể trưởng vay mượn (số 748) đôi khi có thể được dùng để *chuyển cung* trong âm thể trưởng đó.

CHUYỂN từ La thứ qua Sol trg



Q9 thứ vay
từ Sol thứ

CHUYỂN SANG CÁC ÂM GIAI XA

thực hiện nhờ vào các hợp âm *quãng chín của nốt át âm*

với cách giải quyết tự nhiên

(Modulations aux Tons Éloignés)

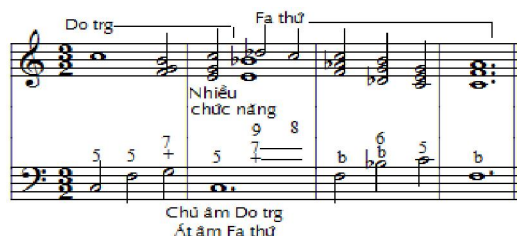
effectuées au moyen des accords de neuvième de dominante en résolution naturelle)

754. Chuyển qua các *âm giai xa*, thực hiện nhờ các hợp âm *quãng chín của nốt át âm* thông thường nhất chỉ có được khi theo đuổi các *chuyển cung liên tiếp cùng hướng* giữa các *âm giai kế cận*.

CHUYỂN CUNG phức hợp từ *Do trg* qua *La trg* bằng cách đi qua các âm giai trung gian *Sol trg* và *Re trg* CHUYỂN CUNG phức hợp từ *Fa# thứ* qua *La thứ* bằng cách đi qua các âm giai trung gian *Si thứ* và *Mi thứ*



755. Tuy nhiên, đây là một *chuyển cung lập tức* cách hoàn hảo thực hiện bởi hợp âm *quãng chín thứ* của nốt *át âm* nhờ vào *tính nhiều chức năng*.



Về sau (các số 763 và 764) các *chuyển cung xa* khác nhờ vào các hợp âm *quãng chín* của nốt *át âm*.

HÀNH TRÌNH HÒA ÂM ới việc sử dụng các hợp âm quãng chín của nốt át âm với cách giải quyết tự nhiên (Marches d'Harmonie

avec emploi des accords de neuvième de dominante en résolution naturelle)

Các hành trình này đều cần thiết *phải chuyển cung*. Tất cả các qui luật đã trình bày trong các số 287 và tiếp theo, số 442 và tiếp theo đều áp dụng được cho chúng.

BÀI TẬP

Thực hiện các hành trình sau đây với *bốn bè*. Các hành trình từ *A* đến hết *J* phải được thực hiện theo hai cách: *vị thế hẹp* và *vị thế rộng*. Các hành trình khác có thể chỉ viết theo một cách mà thôi.

Chỉ định tất cả các *âm giai đã dùng*, nêu lên các *tương quan giữa chúng*.



BÀI TẬP KHÁC

Đánh số các bè trầm cho sẵn sau đây, sử dụng đúng lúc *hợp âm quãng chín của nốt át âm* với *giải quyết tự nhiên*.

GIẢI QUYẾT trên HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ của NỐT BẠC 1



CHƯƠNG 3

SỬ DỤNG CÁC HỢP ÂM QUÃNG CHÍNH CỦA NỐT ÁT ÂM với giải quyết tự nhiên dưới bè giai điệu cho sẵn

(Emploi des accords de neuvième de dominante
en résolution naturelle sous le chant donné)

756. Trên nguyên tắc, người ta có thể sử dụng hợp âm *quãng chín trưởng* hoặc *thứ của nốt át âm* dưới *nốt bậc 6* đi xuống *nốt bậc 5*, tùy theo *âm thế* được *nốt bậc 6* định ra.

NỐT BẬC 6 ĐI XUỐNG NỐT BẬC 5

Do trưởng		Do thứ		Do trg	
VI	V	VI	V	VI	V

Vay từ Do thứ

757. Hợp âm này cũng còn được sử dụng:

1) Dưới *nốt bậc 4* đi xuống *nốt bậc 3*.

Do trg		Do thứ		Do trg	
IV	III	IV	III	IV	III

Vay từ Do thứ

2) Dưới *nốt bậc 7* đi lên *nốt chủ âm*. (Trong trường hợp này, *nốt quãng chín* chỉ có thể là *thứ*.)

Do thứ		Do trg	
VII	I	VII	I

Vay từ Do thứ

BÀI TẬP

Tìm ra *bè trầm* và *hòa âm* của *bè giai điệu cho sẵn* dưới đây, thận trọng sử dụng nhiều nhất có thể được và *đúng lúc* các hợp âm *quãng chín* của *nốt át âm* với *giải quyết tự nhiên*.

(Nguyên bản Khóa Do 1)

CHƯƠNG 4

CÁC CÁCH GIẢI QUYẾT NGOẠI LỆ các hợp âm quãng chín của nốt át âm ở thể nền

(Résolutions Exceptionnelles
des accords de neuvième de dominante en résolution naturelle à l'état fondamental)

758. Không có nhiều cách *giải quyết ngoại lệ* cho các hợp âm quãng chín của nốt át âm. Sau đây là gần như tất cả các cách duy nhất được dùng:

GIẢI QUYẾT ĐI XUỐNG của NỐT CẢM ÂM
CHUYỂN CUNG qua nốt Q4 trên hoặc Q5 dưới Âm thể trưởng Âm thể thứ từ ÁG trg qua ÁG thứ

A **B** **C**

Do trg Fa trg La thứ Re thứ Do trg Re thứ

759. **GHI CHÚ**—Trong các ví dụ trước đây, *nốt cảm âm* (*nốt quãng ba* của hợp âm quãng chín) là *nốt duy nhất đi ra khỏi cách giải quyết bình thường*: đi xuống nửa cung nốt cùng tên, điều gọi nên một *chuyển cung* qua nốt quãng bốn trên hoặc nốt quãng năm dưới (vd **A** và **B**) hoặc, ngoài ra, chuyển qua nốt quãng hai trên, điều chỉ xảy ra khi đi khỏi một âm thể trưởng (vd. **C**).

760. Trong các ví dụ sau đây, ngược lại, *nốt cảm âm* được *giải quyết tự nhiên*: nhưng *giải quyết nốt quãng bảy và nốt quãng chín* được thực hiện *trì hoãn*. Hợp âm quãng bốn và quãng chín mà các cách giải quyết trì hoãn đó tạo ra trên nốt chủ âm chẳng hề có hợp âm đầy đủ của nốt cùng bậc (số 332) đi trước. Kết quả là *nốt chủ âm* đó được xem như *nốt át âm* và đòi hỏi một *ngưng nghỉ chuyển sang nốt quãng bốn trên hoặc nốt quãng năm dưới* của âm giai nguyên thủy (số 429).

CHUYỂN CUNG qua nốt Q4 trên hoặc Q5 dưới Âm thể trưởng Âm thể thứ G/quyết trì G/quyết trì

Do trg Fa trg La thứ Re thứ

761. Tuy nhiên, cách chuyển cung này *chẳng có gì là cấp thiết* (impérieux). Người ta rất có thể thực hiện các cách *giải quyết trì hoãn* này, cũng như cách *giải quyết trì hoãn* (suspendue) của nốt quãng bảy, mà *không có việc chuyển cung*.

CÂU NHẠC MỘT ÂM GIAI
GIẢI QUYẾT TRÌ HOÃN của nốt Q7 và nốt Q9 G/quyết trì G/quyết trì GIẢI QUYẾT TRÌ HOÃN nốt Q7 G/quyết nốt Q7

Do trg Fa trg La thứ Re thứ

CHÚ THÍCH—Mọi việc *chuyển cung* do cách *giải quyết ngoại lệ* gọi nên của một hợp âm quãng chín của nốt át âm có thể chỉ là *thoảng qua*, người ta có thể làm cho nó trở nên *đứt khoát*.

BÀI TẬP

Thực hiện các hợp âm sau đây thành *bốn bè*. Định ra tất cả các âm giai đã sử dụng.

GIẢI QUYẾT NGOẠI LỆ CÁC HỢP ÂM Q9 của NỐT ÁT ÂM

CHUYỂN CUNG THOÁNG QUA CHUYỂN CUNG DỨT KHOÁT
qua nốt quãng 4 trên hoặc nốt quãng 5 dưới

The musical notation for the 'Finger Exercise' in G major is as follows:

Measure I: G4 (finger 5), A4 (finger 7), B4 (finger 7), C5 (finger 5), D5 (finger 6), E5 (finger 4), F#5 (finger 7), G5 (finger 5).

Measure II: G5 (finger 5), F#5 (finger 7), E5 (finger 5), D5 (finger 7), C5 (finger 5), B4 (finger 6), A4 (finger 7), G4 (finger 5).

Measure III: G4 (finger 5), A4 (finger 7), B4 (finger 7), C5 (finger 5), D5 (finger 6), E5 (finger 4), F#5 (finger 7), G5 (finger 5).

Measure IV: G5 (finger 5), F#5 (finger 7), E5 (finger 5), D5 (finger 7), C5 (finger 5), B4 (finger 6), A4 (finger 7), G4 (finger 5).

qua nốt quãng 2 trên

CÂU MỘT ÂM GIAI

HÀNH TRÌNH HÒA ÂM

CHUYỂN CUNG qua nốt quãng 4 trên hoặc nốt quãng 5 dưới

Giải quyết trí hoãn nốt Q7

BÀI TẬP KHÁC

Bài học mà người ta phải tìm ra hòa âm, đánh số bè trầm rồi viết các bè trung gian.

BÈ TRẮM VÀ GIAI ĐIỆU CHO SẴN
(Giai điệu nguyên bản dùng Khóa Do 1)

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in four systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and bar lines. The piece concludes with a final double bar line and repeat dots.

CHƯƠNG 5

BIẾN ÂM trong các HỢP ÂM QUÃNG CHÍNH (Altérations dans les Accords de Neuvième)

BIẾN ÂM ĐI XUỐNG của NỐT QUÃNG CHÍNH trong hợp âm quãng chín trưởng của nốt át âm (Altération Descendante de la Neuvième dans l'accord de neuvième majeure de dominante)

762. Trong âm thể trưởng, người ta có thể có được nốt quãng chín thứ của nốt át âm nhờ vào biến âm đi xuống của nốt bậc 6 (nốt quãng chín của nốt nền).

Biến âm này có thể được thực hiện không chuẩn bị. Lúc đó âm thể trưởng sẽ vay mượn một hợp âm từ âm thể thứ (số 748).

Do trưởng

Cô ch/bị Khg ch/bị

HẢ vay
từ Do thứ

763. Khả năng làm thành âm thể trưởng nốt quãng chín đó của âm thể thứ cho phép tùy ý đi từ một âm thể này sang âm thể khác nhờ vào âm giai trung gian của nó và nhanh chóng quay trở lại từ các âm giai xa nào đó.

NỐT QUÃNG CHÍNH THỨ của NỐT ÁT ÂM SỬ DỤNG trong HAI ÂM THỂ
CHUYỂN CUNG CHUYỂN CUNG
từ La thứ qua Fa# thứ từ Re trg qua Sib trg

La thứ La trg La thứ La trg La thứ La Fa# trg Re trg Re Sib trg

BIẾN ÂM ĐI LÊN của NỐT QUÃNG CHÍNH trong hợp âm quãng chín thứ của nốt át âm (Altération Ascendante de la Neuvième dans l'accord de neuvième mineure de dominante)

764. Người ta có thể biến âm đi lên nốt quãng chín trưởng để biến nó thành một nốt quãng chín trưởng của nốt át âm, nhưng lúc đó, hết sức cần thiết phải giải quyết biến âm đó trong âm thể trưởng, bởi vì cách giải quyết nó trong âm thể thứ sẽ rất cứng cỏi.

Biến âm đó có thể bỏ qua việc chuẩn bị.

Biến âm đi
lên của Q9

La thứ La trg

(Về chủ đề giải quyết đi xuống của biến âm đi lên của nốt bậc 6, xin xem hai dòng cuối của Nhận xét dưới số 726 trong Đoạn 2, Phần 2, Chương 6.)

BÀI TẬP

Đánh số bè trầm cho sẵn dưới đây, chú ý dùng đúng lúc *biến âm đi xuống* của *nốt quãng chín* trong hợp âm *quãng chín trưởng* của nốt át âm, và *biến âm đi lên* của *nốt quãng chín* trong hợp âm *quãng chín thứ*.

Bài học này cũng gồm việc sử dụng các *giải quyết trì hoãn* của *nốt quãng bảy* và của *nốt quãng chín*, cũng như việc sử dụng *giải quyết trì hoãn* của *nốt quãng bảy*.

Sau khi kiểm tra các con số, *thực hiện* bài học thành *bốn bè*.

La thứ — La tr — Mi tr — Do# thứ — Do# tr — Fa# thứ — Fa# tr

Do# tr — Fa thứ — Fa tr — La thứ — La tr — Mi tr — La tr

CHƯƠNG 6

THỂ ĐẢO

các hợp âm quãng chín của nốt át âm

(Renversements des accords de neuvième de dominante)

765. Các hợp âm *quãng chín của nốt át âm*, có *năm âm*, lẽ ra phải có *bốn thể đảo*. Nhưng, vì một lí do sắp được biết đến, *thể đảo thứ tư không thể thực hiện được*, điều làm giảm con số các *thể đảo dùng được* xuống chỉ còn *ba*. Ngoài ra, các thể đảo đó có rất ít công dụng, nhất là *thể đảo 2*, thể đảo trên thực tế chỉ thực hiện được với *năm bè*.

Q9 TRƯỞNG CỦA ÁT ÂM					Q9 THỨ CỦA ÁT ÂM				
HẢ nền	Đảo 1	Đảo 2	Đảo 3	Đảo 4	HẢ nền	Đảo 1	Đảo 2	Đảo 3	Đảo 4
Khg thực hiện được					Khg thực hiện được				

766. Với *bốn bè*, để viết *thể đảo 1* và *3* của các hợp âm *quãng chín của nốt át âm*, người ta phải *loại bỏ*, cũng như ở thể nền, *nốt quãng năm của nốt bậc 5* (nốt thứ nhì của âm giai).

767. Người ta chỉ có thể sử dụng các *thể đảo* của các hợp âm *quãng chín của nốt át âm* với các điều kiện sau đây.

Nốt quãng chín phải được đặt *bên trên nốt nền*(*), trong khi *tránh* khoảng cách *quãng hai* giữa hai nốt nhạc đó.

Nốt quãng chín trưởng và lại còn phải được tìm thấy *bên trên nốt cảm âm* và tạo ra với nó một khoảng cách *quãng bảy* đơn hoặc gấp đôi.

Trong chừng mực có thể, cần *chuẩn bị nốt nền* trước khi *chồng nốt quãng chín* của nó lên.

(*) Chính đó là điều làm cho *thể đảo 4* trở nên *không thể thực hiện được*. (Xem các ví dụ trên.)

768. Các cách *phân bố tốt hơn cả* của các hợp âm *thể đảo* là các phân bố trong đó *nốt quãng chín* nằm ở *bè trên* và tìm thấy *cách nốt nền* bởi *nốt quãng ba* hoặc bởi *nốt quãng bảy* được đặt ở một *bè trung gian*.

769. Các cách *giải quyết* cũng là các cách dùng cho các *hợp âm thể nền*.

770. *Thể đảo 1* được đặt trên *nốt bậc 7* đi lên *nốt chủ âm*.

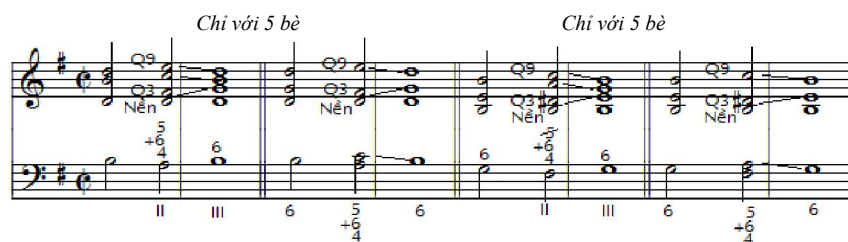
Người ta gọi là

Thể trưởng		Thể thứ	
HỢP ÂM Q6 và Q7 của NỐT CẢM ÂM		HỢP ÂM Q6 và Q7 GIẢM	
và đánh số $\frac{7}{6}$		và đánh số $\frac{7}{6}$	
VII	I	VII	I

771. *Thể đảo 2* được đặt trên *nốt bậc 2* đi lên *nốt bậc 3*.

Người ta gọi là

Thể trưởng		Thể thứ	
HỢP ÂM Q4, Q5 và Q6 CẢM ÂM		HỢP ÂM Q4, Q5 GIẢM và Q6 CẢM ÂM	
và đánh số $\frac{5}{4}$		và đánh số $\frac{5}{4}$	



772. Thẻ đảo 3 được đặt trên nốt bậc 4 đi xuống nốt bậc 3.

Người ta gọi là

Thẻ trưởng

HỢP ÂM Q2, BA ÂM và Q3 TRƯỞNG

và đánh số $\frac{3}{4}$

Thẻ thứ

HỢP ÂM Q2, BA ÂM và Q3 THỨ

và đánh số $\begin{smallmatrix} 3 \\ +4 \\ 2 \end{smallmatrix}$



773. *Giải quyết báo trước của nốt quãng chín có thể thực hiện được trong tất cả các thể đảo. Đây là ví dụ cách người ta đánh số.*



BÀN RỘNG

(Digression)

774. Để viết các hợp âm *ba âm* thành *năm bè*, người ta buộc phải *gấp đôi hai nốt nhạc* hoặc *gấp ba một nốt*. Với các hợp âm *bốn âm*, *gấp đôi một nốt* đã đủ.

Về vấn đề này, tương cần nhớ lại *mọi nốt nhạc không với chuyển động bắt buộc đều có thể được gấp đôi, riêng nốt quãng ba trưởng* hoàn toàn có thể được gấp đôi khi không phải là nốt cảm âm. Cũng cần xem lại các *qui luật* đã được đưa ra về *vấn đề này* ở các cổ 106 và tiếp theo, và số 634.

VỀ GIỌNG CA ĐƯỢC DÙNG TRONG CÁCH VIẾT NĂM BÈ

(Des Voix à Employer dans l'Écriture à Cinq Parties)

775. Bốn giọng ca áp dụng trong nghiên cứu hòa âm cung cấp các kết hợp sau đây khi viết năm bè:



(Nguyên bản, các bè nữ đều được viết với Khóa Do 1)

Chọn lựa trong bốn kết hợp trên là tùy ý, cách nào thích hợp nhất, ví như âm vực các giọng ca, với đoạn nhạc cần được viết thành năm bè.

776. Khi chỉ viết thành năm bè một vài đoạn nhạc nào đó trong một bài học đã thực hiện gần như hoàn toàn thành bốn bè, người ta có thể chỉ sử dụng bốn khuông nhạc và chia một trong các giọng ca thành hai bè vào lúc cần phải có năm bè.

(Nguyên bản bè Nữ cao dùng Khóa Do 1)

The image shows a musical score for five voices in C major. The top staff is for the Soprano (Khóa Do 1). The second and third staves are for the Alto and Tenor parts, with the label 'Chia bè' (split voice) above them, indicating that one of these parts is being split into two staves. The bottom staff is for the Bass part. The score consists of 16 measures, with various musical notations including notes, rests, and accidentals.

BÀI TẬP

Thực hiện các nhóm hợp âm sau đây cũng như các hành trình tiếp theo theo số bè được ấn định.

4 và 5 bè

The image shows two musical exercises for 4 and 5 voices. The first exercise is for 4 voices and the second is for 5 voices. Both exercises show harmonic progressions and voice leading for the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The exercises are written in C major and consist of 8 measures each.

5 bè

The image shows a musical exercise for 5 voices. It shows harmonic progressions and voice leading for the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The exercise is written in C major and consists of 8 measures.

HÀNH TRÌNH HÒA ÂM

4 và 5 bè

The image shows two musical exercises for 4 and 5 voices. The first exercise is for 4 voices and the second is for 5 voices. Both exercises show harmonic progressions and voice leading for the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The exercises are written in C major and consist of 8 measures each.

5 bè

The image shows a musical exercise for 5 voices. It shows harmonic progressions and voice leading for the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The exercise is written in C major and consists of 8 measures.

4 bè

The image shows a musical exercise for 4 voices. It shows harmonic progressions and voice leading for the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The exercise is written in C major and consists of 8 measures.

BÀI HỌC

Để sử dụng các *thể đảo* của hợp âm *quãng chín trưởng* và của hợp âm *quãng chín thứ* của *nốt át âm* với giải quyết tự nhiên. Đánh số và thực hiện thành bốn hoặc năm bè tùy theo ấn định.

The musical score is written for four staves in bass clef, with a key signature of one flat (B-flat major). The notes are as follows:

- Staff 1 (labeled "(4 bè)"): B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$.
- Staff 2 (labeled "(5 bè)"): B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$.
- Staff 3 (labeled "(4 bè)"): B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$.
- Staff 4: B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$, D, F, A $\flat$, B $\flat$.

The score concludes with a final double bar line.

CHƯƠNG 7

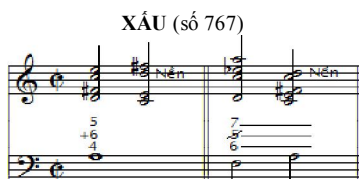
THAY ĐỔI VỊ THẾ và TRAO ĐỔI NỐT NHẠC (Changements de Position et Échanges de Notes)

777. Các qui luật đã nói đến trong các số 201 và tiếp theo cũng như các số từ 657 đến 659 đều áp dụng được cho các hợp âm *quãng chín của nốt át âm* và cho các *thế đảo* của chúng, ngoài ra còn thêm vào các hạn chế sau đây.

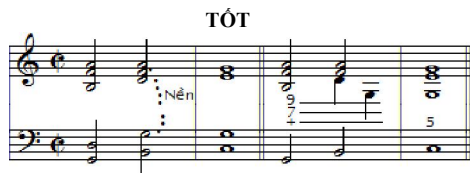
778. Không một *thay đổi vị thế* nào, cho dầu chỉ thoáng qua, đưa đến được một trong các *cách phân bố xấu* nói đến trong các số 738 và 739.



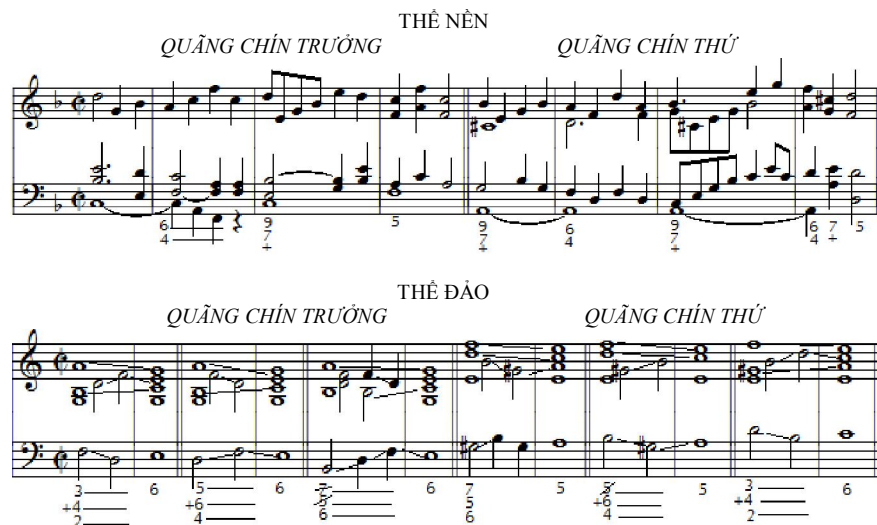
779. Bất chấp *quãng tám* là *trưởng* hay *thứ*, không một trường hợp nào *nốt nền* được phép chuyển đến *bè 1* hoặc *bè 2*.



780. Để chuyển *nốt nền* vào một *bè trung gian*, người ta phải theo các chỉ dẫn của số 767.



781. Trong các cách *thay đổi vị thế* của hợp âm *quãng chín trưởng* của *nốt át âm*, *nốt quãng ba* và *nốt quãng năm* có thể được đặt ở *bè 1* sau *nốt quãng bảy* hoặc *nốt quãng chín*.



TRAO ĐỔI NỐT có NỐT THOÁNG QUA (số 659)

QUẦNG CHÍN TRƯỜNG



QUẦNG CHÍN THỨ



BÀI HỌC về THAY ĐỔI VỊ THẾ

trong các hợp âm quãng chín của nốt át âm và các thể đảo của chúng

Đánh số và thực hiện 4 bè

(Bè giai điệu nguyên bản dùng Khóa Do 1)



TRAO ĐỔI NỐT NHẠC có NỐT THOÁNG QUA

BÀI HỌC cần đánh số và thực hiện 5 bè

với Bè Trầm, Nam Trung, Nam Cao, Nữ Trầm, và Nữ Cao

(Basse, Baryton, Ténor, Contralto, et Soprano)

(Bè giai điệu nguyên bản dùng Khóa Do 1)



(Hết Đoạn 3. Xin xem tiếp Đoạn 4)

LUẬN GIẢI
TOÀN BỘ HÒA ÂM

CỦA

EMILE DURAND

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

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

ĐOẠN 4

HỢP ÂM QUÃNG 7 và QUÃNG 9 TRÊN NỐT CHỦ ÂM (Accords de 7^{me} et de 9^{me} Sur-Tonique)

CHƯƠNG 1

KHÁI NIỆM CHUNG (Notions Générales)

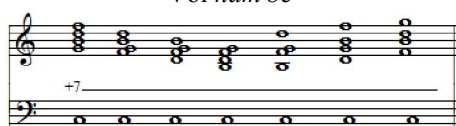
782. Tất cả các hợp âm *ngịch tự nhiên* đều có thể thực hiện với *nốt chủ âm thêm vào* (addition de la tonique) đặt ở bè trầm.

Các hợp âm được thực hiện như thể *không bao giờ được coi là ở thể đảo* bất luận vị thế của chúng.

Sau đây là *tên gọi* (dénominations) của chúng và các *con số* đại diện cho chúng.

CÁC HỢP ÂM:

QUÃNG 7 CỦA NỐT ÁT ÂM TRÊN NỐT CHỦ ÂM +7 (Cả hai âm thể) Với năm bè

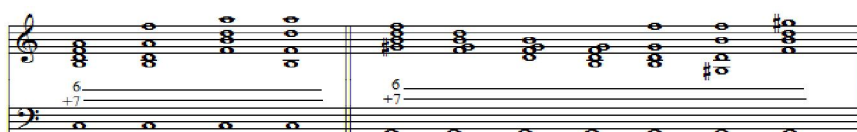


QUÃNG 7 của NỐT CẢM ÂM TRÊN NỐT CHỦ ÂM (Âm thể trưởng $+7 \frac{6}{6}$ hoặc thứ $+7 \frac{6}{7}$)

QUÃNG 7 GIẢM TRÊN NỐT CHỦ ÂM (Âm thể thứ $+7 \frac{6}{6}[*]$)

(*) Theo nhu cầu, trước con số 6 được sử dụng vào việc đánh số hầu hết các hợp âm này, người ta đặt dấu hiệu cần thiết để chỉ âm thể của *nốt quãng sáu*.

Với năm bè



QUÃNG 9 TRƯỞNG CỦA NỐT ÁT ÂM TRÊN NỐT CHỦ ÂM

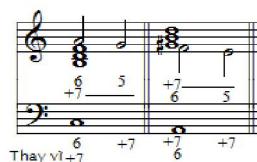
QUÃNG 9 THỨ CỦA NỐT ÁT ÂM TRÊN NỐT CHỦ ÂM

(Âm thể trưởng và thứ $+9 \frac{6}{5}$)
Với sáu bè



783. Người ta có thể *đánh số* theo cách sau đây các hợp âm *ngịch tự nhiên* của cùng một âm thể nối tiếp nhau trên *nốt chủ âm*.

Q7 của Át âm trên Chủ âm
theo sau một trong các hợp âm
Q7 của Cầm âm trên Chủ âm



Q7 của Cầm âm trên Chủ âm
theo sau một trong các hợp âm
Q7 của Át âm trên Chủ âm



Q7 của Át âm trên Chủ âm
theo sau một trong các hợp âm
Q9 của Át âm trên Chủ âm



GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN

các hợp âm quãng bảy và quãng chín trên nốt chủ âm

(Résolution Naturelle des accords de septième et de neuvième sur-tonique)

784. Tất cả các hợp âm đều thực hiện việc *giải quyết tự nhiên* trên *hợp âm đầy đủ* của *nốt chủ âm* đang mang chúng.

GIẢI QUYẾT TỰ NHIÊN

các hợp âm quãng bảy và các hợp âm quãng chín trên nốt chủ âm
Âm thể trưởng Âm thể thứ



PHÂN BỐ các HỢP ÂM Q7 và Q9 TRÊN NỐT CHỦ ÂM

giải quyết các nốt nhạc với chuyển động bó buộc, loại bỏ các nốt nhạc

(Disposition des Accords de 7^{me} et de 9^{me} Sur-Tonique,

résolution des notes à mouvement obligé, suppression de notes)

785. Liên quan đến *cách phân phối* các nốt nhạc và *cách giải quyết các nốt nhạc* với *chuyển động bó buộc*, các hợp âm trên đều chịu sự chi phối của *cùng các qui luật* như thể chúng được đặt trên nốt nền tự nhiên của chúng.

786. Cũng vậy, gần như luôn luôn, chính *nốt thứ nhì của âm giai* là *nốt loại bỏ được* khi người ta muốn thực hiện các hợp âm *quãng bảy trên nốt chủ âm* chỉ với *bốn bè mà thôi*, hoặc các hợp âm *quãng chín trên nốt chủ âm* khi với *năm bè (*)*.

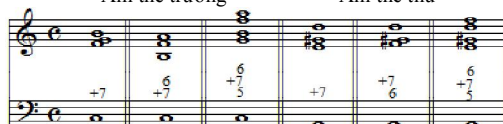
(*) Ngay cả với *năm bè*, các hợp âm quãng chín đó cũng chỉ thực hiện được với *hợp âm rải*.

Q7 TRÊN CHỦ ÂM VỚI 4 BÈ
và Q9 TRÊN CHỦ ÂM VỚI 5 BÈ

Loại bỏ nốt thứ nhì của âm giai

Âm thể trưởng

Âm thể thứ

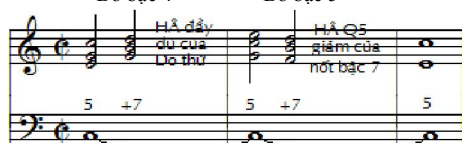


787. Tuy nhiên, một số *trường hợp giai điệu* nào đó cách này cách khác *cản trở việc loại bỏ nốt thứ nhì của âm giai*.

Lúc đó, người ta có thể cắt bỏ *nốt bậc 4* hoặc *nốt bậc 5* của hợp âm *quãng bảy của nốt át âm trên nốt chủ âm*, rút gọn lại chỉ còn là một *HỢP ÂM ĐẦY ĐỦ của nốt át âm* là một hợp âm *QUẢNG NĂM GIẢM của nốt bậc 7* đi qua *trên nốt chủ âm*.

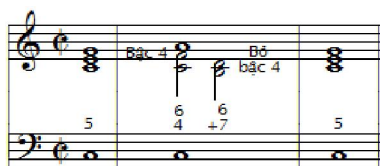
Bỏ bậc 4

Bỏ bậc 5



(Cùng ví dụ cho âm thể thứ)

788. Trong các hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm* và hợp âm *quãng bảy giảm trên nốt chủ âm*, ngoài nốt bậc 2, người ta chỉ có thể *loại bỏ nốt bậc 4*, và hơn nữa, nói chung chỉ thực hiện được trong trường hợp *nốt bậc 4* đó đã *được cho nghe* trong hợp âm đi trước nó.



(Cùng ví dụ cho âm thể thứ)

CHUẨN BỊ NỐT BẬC 5

trong hợp âm quãng chín của nốt át âm trên nốt chủ âm

(Préparation du 5^{me} Degré dans l'accord de neuvième de dominante sur-tonique)

789. Tốt hơn cả nên *chuẩn bị nốt bậc 5, nốt nền* trong hợp âm *quãng chín của nốt át âm* trước khi hợp âm này *tấn công trên nốt chủ âm*.

Để thực hiện điều đó, với năm bè hoặc hơn nữa, người ta được phép *gấp đôi ở quãng tám* nốt bè trầm của hợp âm *quãng chín của nốt át âm*, với điều kiện không đưa *nốt quãng chín tiên* đến khoảng cách quãng hai với *nốt gấp đôi của bè trầm đó*, ngoài ra chính nốt gấp đôi đó cũng phải được *chuẩn bị* trong chừng mực có thể.

Được phép với 5 bè
Gấp đôi nốt bè trầm



BÀI TẬP

Thực hiện các *nhóm hợp âm* sau đây, cũng như các *hành trình* kế tiếp chúng theo *số lượng bè* được chỉ định.

BỐN BÈ

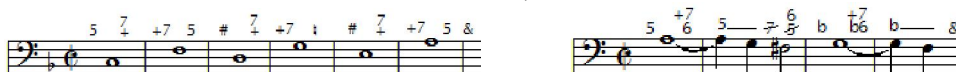


NĂM BÈ

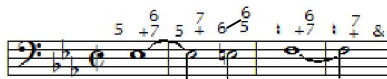


HÀNH TRÌNH HÒA ÂM

BÓN BÈ, 2 vị thể



BÓN BÈ



NĂM BÈ



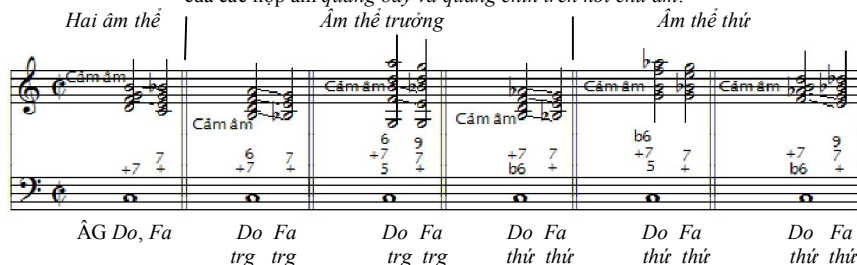
GIẢI QUYẾT NGOẠI LỆ

các hợp âm quãng bảy và quãng chín trên nốt chủ âm

(Résolutions Exceptionnelles des accords de septième et de neuvième sur-tonique)

790. Không có nhiều cách giải quyết ngoại lệ cho các hợp âm quãng bảy và quãng chín trên nốt chủ âm. Các cách thường dùng nhất là ở nơi nào *nốt chủ âm kéo dài ở bè trầm chuyển thành nốt át âm* và tiếp nhận hoặc hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* hoặc *hợp âm quãng chín của nốt cùng bậc*. Trong cách giải quyết này, *nốt cảm âm của âm giai nguyên thủy đi xuống nửa cung cùng tên*, điều định ra một *chuyển cung* qua *nốt quãng bốn trên* hoặc *nốt quãng năm dưới*.

GIẢI QUYẾT NGOẠI LỆ THƯỜNG DÙNG NHẤT
của các hợp âm quãng bảy và quãng chín trên nốt chủ âm.



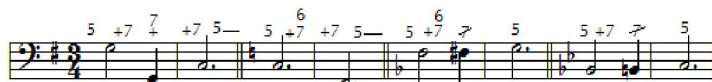
GIẢI QUYẾT NGOẠI LỆ ÍT DÙNG HƠN
dẫn đến chuyển cung qua quãng hai trưởng trên.
Chuyển từ Do trưởng qua Re thứ



BÀI TẬP

Thực hiện các nhóm hợp âm sau đây, cũng như các hành trình kế tiếp theo số lượng bè được chỉ định.

BÓN BÈ



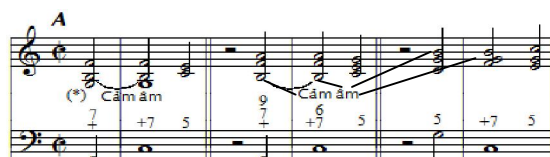
CHƯƠNG 2

SỬ DỤNG

các hợp âm quãng bảy và quãng chín trên nốt chủ âm (Emploi des accords de septième et de neuvième sur-tonique)

791. Các hợp âm *ngịch tự nhiên trên nốt chủ âm* có thể sử dụng trong các trường hợp sau đây:

1) **A.** Trên nốt chủ âm đặt ở bè trầm và ở *phách mạnh*, khi nốt chủ âm được nói đến có nốt át âm đi trước. Lúc đó, nốt át âm phải mang hợp âm *quãng bảy*, hợp âm *quãng chín*, hoặc đơn giản chỉ *hợp âm đầy đủ*.
(Như thế, *nốt cảm âm* tạo thành *quãng bảy trưởng* trên nốt chủ âm sẽ phải được *chuẩn bị*.)



(Cùng ví dụ cho âm thể thứ)

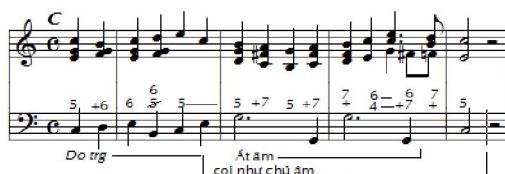
(*) Xem chú thích phần nhận xét dưới 3) C số 791 này.

2) **B.** Trên nốt chủ âm kéo dài, nốt chủ âm đó phải được *cho nghe trước* hợp âm *ngịch tự nhiên tấn công*. Lúc đó, hợp âm này có thể được thực hiện ở *phách yếu* cũng như ở *phách mạnh* hoặc cả hai.



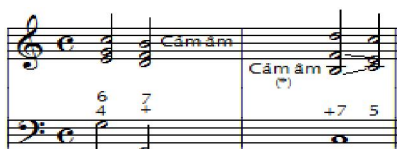
(**) Một nốt kéo dài lâu như thế này có tên gọi là *nốt nền* (pédale).

3) **C.** Nói rộng ra, trên nốt át âm kéo dài, nốt át âm này trong một lúc phải được coi như là *nốt chủ âm*.



NHẬN XÉT. Trong ba trường hợp trên đây, *một trong các nốt nhạc* tạo thành *quãng bảy trưởng* được *chuẩn bị*, đó là: 1) *nốt chủ âm* hoặc *nốt át âm* được coi như là *nốt chủ âm*, ở bè trầm (ví dụ **B, C**); 2) *nốt cảm âm*, ở một trong các bè trên (ví dụ **A**). *Không thể không có một trong các nốt có chuẩn bị* đó.

Riêng *nốt cảm âm* có thể được *chuẩn bị* ở một bè rồi *chuyển sang* bè khác vào ngay lúc nó sắp tạo thành *nốt nghịch* trên nốt chủ âm.



(*) Các hợp âm *ngịch tự nhiên* được dùng cách này xem ra kết quả thành nhiều *nốt lướt* (appoggiatures) hoặc nhiều *trì hoãn đồng thời*.

792. Khả năng *chuyển nốt cảm âm* của một bè vào bè khác đôi khi cho phép *thay thế nốt át âm* đi trước *nốt chủ âm* ở bè trầm (số 791 **A**) bằng *nốt cảm âm*; lúc đó nốt cảm âm đó phải, tùy theo âm thể, mang hợp âm *quãng bảy nốt cảm âm*, hợp âm *quãng bảy giảm* hoặc *thể đảo 1* của một hợp âm *quãng bảy* hoặc *quãng chín* của nốt át âm. (Người ta có thể *đồng hóa biến âm* đi lên của nốt bậc 4 đi trước nốt bậc 5 cho *nốt cảm âm* đi trước nốt chủ âm.) (Xem ví dụ cuối cùng trong các ví dụ sau đây.)

Do trưởng La thứ HẢ vay Mi thứ

Châm âm Châm âm Châm âm

Biên âm đi lên của bậc 4, châm âm của át âm

793. Trên nốt chủ âm cũng như trên nốt át âm, ở âm thể trưởng, thông thường người ta dùng hợp âm quãng bảy giảm trên nốt chủ âm vay mượn từ âm thể thứ.

Do trưởng Vay Do thứ Vay Sol thứ

Châm âm Châm âm Châm âm

HỢP ÂM QUẢNG BẢY và QUẢNG CHÍN TRÊN NỐT CHỦ ÂM trong các ngưng nghỉ

(Accords de Septième et de Neuvième Sur-Tonique dans les cadences)

794. Các hợp âm quãng bảy và hợp âm quãng chín trên nốt chủ âm có thể được sử dụng trong kết hoàn toàn và trong kết lánh cũng như tri hoãn hợp âm kết luận của các ngưng nghỉ mà từ đó đưa đến kết nữ.

KẾT HOÀN TOÀN

Do trưởng La thứ

KẾT LÁNH

Âm thể trưởng Âm thể thứ

Do trưởng Fa trưởng Do trưởng Fa trưởng Re thứ Sol thứ

795. Người ta cũng còn có thể sử dụng chúng trong kết ở nốt át âm, luôn luôn với kết nữ.

NỬA KẾT THỨC

Do trưởng La thứ

Vay Sol thứ Vay Mi thứ

796. Hợp âm *quãng bảy giảm trên nốt chủ âm* cũng còn thực hiện được trong một *kết gảy* của *âm thể trưởng* (số 724) trên *nốt bậc 6* trong một lúc được coi như *nốt chủ âm*.

Vay La thứ Do trưởng Vay La thứ

Kết gảy Vay Mi thứ Kết gảy

(*) *Biến âm đi lên* đó của *nốt bậc 5* đi trước *nốt bậc 6* có thể đồng hóa với *nốt cảm âm* đi trước *nốt chủ âm* (số 792).

HỢP ÂM QUÃNG BẢY và QUÃNG CHÍN TRÊN NỐT CHỦ ÂM trong các chuyển cung

(Accords de Septième et de Neuvième Sur-Tonique dans les modulations)

797. Việc sử dụng các hợp âm này chỉ có thể xảy ra trong *một âm thể đã ổn định*, tự chúng không thể định ra các *chuyển cung khác* với các chuyển cung có được do *thay đổi âm thể*.

Âm thể trưởng Âm thể thứ Âm thể trưởng

Thay âm thể Thay âm thể

798. Thay đổi âm thể từ *trưởng sang thứ* có thể xảy ra *qua trung gian* của các hợp âm *quãng bảy giảm trên nốt chủ âm* hoặc hợp âm *quãng chín thứ trên nốt chủ âm*, do *âm thể trưởng* vay mượn từ *âm thể thứ*.

THAY ĐỔI ÂM THỂ TỪ TRƯỞNG SANG THỨ

Do trg Do thứ Do trg Do thứ

Vay Do trưởng Vay Do thứ

799. Thay đổi âm thể từ *thứ sang trưởng* có thể được thực hiện nhờ *biến âm đi lên* của *nốt bậc 6*. *Biến âm* đó *chuyển hóa* *nốt quãng bảy giảm* thành *nốt quãng bảy* của *nốt cảm âm*, và *nốt quãng chín thứ* thành *nốt quãng chín trưởng* của *nốt át âm*.

Người ta đã biết *biến âm* đó không thể thực hiện được mà *không chuẩn bị* (số 726).

THAY ĐỔI ÂM THỂ TỪ THỨ SANG TRƯỞNG

biến âm đi lên của nốt bậc 6 thứ

Do thứ Do trg Do thứ Do trg

BÀI TẬP

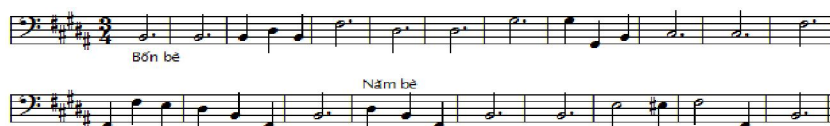
Đánh số các bài học sau đây, sử dụng các hợp âm quãng bảy và quãng chín trên nốt chủ âm. Chỉ ra các *âm thế*, các *ngưng nghỉ*, và các *hợp âm vay mượn*, rồi *thực hiện* các bài học thành bốn hoặc năm bè theo chỉ định sẵn.

ĐỂ SỬ DỤNG các HỢP ÂM QUẢNG BẢY TRÊN NỐT CHỦ ÂM theo giải quyết tự nhiên và các giải quyết ngoại lệ

BỐN BÈ



ĐỂ SỬ DỤNG các HỢP ÂM QUẢNG BẢY và QUẢNG CHÍN TRÊN NỐT CHỦ ÂM theo giải quyết tự nhiên



Viết bài học này thành *bốn bè* để chỉ sử dụng các quãng bảy trên nốt chủ âm mà thôi, và thành *năm bè*, bằng cách đưa vào các quãng chín của nốt át âm trên nốt chủ âm.

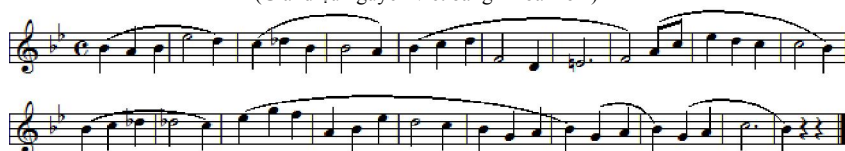


BÀI HỌC THÀNH BỐN BÈ Giải quyết tự nhiên và các giải quyết ngoại lệ

BÈ TRẮM VÀ GIAI ĐIỆU CHO SẴN (Giai điệu nguyên viết bằng Khóa Do 1)



GIAI ĐIỆU CHO SẴN (Giai điệu nguyên viết bằng Khóa Do 1)



NỐT THÊU
trong các Hợp âm Quãng chín của nốt át âm
và trong các Hợp âm Quãng bảy trên nốt chủ âm
 (Broderies dans les Accords de Neuvième de dominante
 et dans les Accords de Septième sur-tonique)

800. Các *nốt thêu* cũng là *các nốt* của các hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* và *của nốt át âm* của cả hai âm thể, xem lại các số từ 668 đến 674 và từ 731 đến 735 cũng đã đủ để áp dụng chúng vào các hợp âm *quãng chín của nốt át âm* và *quãng bảy trên nốt chủ âm*.

BÀI TẬP

Viết thành *bốn bè* bài tập dưới số 735 nguyên thực hiện ba bè với giai điệu cho sẵn, sử dụng đúng lúc các hợp âm *quãng chín của nốt át âm* và các hợp âm *quãng bảy trên nốt chủ âm* với các *nốt thêu* và các *nốt thoát qua*.

TÓM TẮT
các Hợp âm nghịch tự nhiên

BÀI HỌC VIẾT THÀNH BỐN BÈ
 trong đó vài đoạn phải viết thành năm bè

The image displays a musical score for a four-part exercise. It consists of five staves. The first staff contains a pre-written melody in G major (one sharp). The subsequent four staves are for figured bass, with numbers and accidentals indicating the harmony. The notation includes various figures such as 5, 6, 7, 4, 3, 2, 1, and accidentals like # and b, which correspond to the chords mentioned in the text: dominant ninth chords on the leading tone and seventh chords on the tonic.

ĐOẠN 5

HÒA ÂM NGHỊCH NHÂN TẠO (Harmonie Dissonante Artificielle)

TRÌNH BÀY TRƯỚC (Exposé)

801. Hòa âm nghịch nhân tạo (harmonie dissonante artificielle) bao gồm các *chồng âm* (agrégations) mà người ta có thể có được nhờ vào một trong các *cấu tạo nhân tạo* (artifices) sau đây:

1) *Kéo dài* (prolongation) một hoặc nhiều nốt của hợp âm thứ nhất vào hợp âm kế tiếp, từng nốt kéo dài sẽ tạo ra một âm nghịch (dissonance) trong hợp âm thứ hai, độc lập với các nốt nhạc có thể đã chứa đựng nó.

The diagram illustrates the concept of prolongation in artificial dissonance. It shows two chords, HÂ 1 and HÂ 2, on a grand staff. HÂ 1 consists of notes 5 and 8. HÂ 2 consists of notes 5 and 7. The notes 5 and 8 of HÂ 1 are prolonged into HÂ 2, creating dissonances Q7 and Q9. The notes 5 and 7 of HÂ 2 are also prolonged, creating dissonances Q3 and Q8. The notes 5 and 8 of HÂ 1 are also prolonged, creating dissonances Q3 and Q8. The notes 5 and 7 of HÂ 2 are also prolonged, creating dissonances Q3 and Q8. The notes 5 and 8 of HÂ 1 are also prolonged, creating dissonances Q3 and Q8. The notes 5 and 7 of HÂ 2 are also prolonged, creating dissonances Q3 and Q8.

2) *Biến âm* (altération) một hoặc nhiều nốt nhạc của các hợp âm, từng biến âm tự nó tạo ra trong hợp âm đó một âm nghịch.

The diagram illustrates the concept of alteration in artificial dissonance. It shows two chords, HÂ 1 and HÂ 2, on a grand staff. HÂ 1 consists of notes 5 and 8. HÂ 2 consists of notes 5 and 7. The notes 5 and 8 of HÂ 1 are altered to #5 and #8, creating dissonances Q5 and Q6. The notes 5 and 7 of HÂ 2 are also altered, creating dissonances Q3 and Q6. The notes 5 and 8 of HÂ 1 are also altered, creating dissonances Q3 and Q6. The notes 5 and 7 of HÂ 2 are also altered, creating dissonances Q3 and Q6.

VỀ NỐT NHẠC KÉO DÀI (De la Prolongation)

802. Vì *nốt nhạc kéo dài* chỉ là một hòa âm nhân tạo không thay đổi nốt nền của hợp âm mà nó thuộc về, âm nghịch do sử dụng biến âm mà có được gọi là âm nghịch nhân tạo (disonance artificielle).

803. Trong một số trường hợp, việc kéo dài nốt nhạc chỉ làm trì hoãn một trong các nốt nhạc là thành phần của hợp âm trên đó xảy ra việc kéo dài nốt nhạc mà chẳng thêm bớt âm thanh nào: nốt nhạc được kéo dài lúc đó mang tên là *nốt trì hoãn* (retard).

The diagram illustrates the concept of a retard in artificial dissonance. It shows two chords, HÂ 1 and HÂ 2, on a grand staff. HÂ 1 consists of notes 5 and 8. HÂ 2 consists of notes 5 and 7. The notes 5 and 8 of HÂ 1 are prolonged into HÂ 2, creating dissonances Q7 and Q9. The notes 5 and 7 of HÂ 2 are also prolonged, creating dissonances Q3 and Q8. The notes 5 and 8 of HÂ 1 are also prolonged, creating dissonances Q3 and Q8. The notes 5 and 7 of HÂ 2 are also prolonged, creating dissonances Q3 and Q8.

804. Trong các trường hợp khác, ngược lại, việc kéo dài các nốt nhạc của hợp âm mà không làm trì hoãn nốt nào cả, người ta gọi nó là *nốt nhạc được thêm vào do nốt nhạc kéo dài* (note ajoutée par prolongation).

Q6 của HẢ 1 kéo dài trên
HẢ 2 thêm vào nó một Q7
mà không tri hoãn Q3 và Q5

Hòa âm đơn giản 5

805. *Chính gốc gác của một âm nghịch có được do nốt nhạc kéo dài đã đủ để định ra rằng một âm nghịch như thế phải được chuẩn bị.*

Việc chuẩn bị một âm nghịch nhân tạo có thể được thực hiện nhờ vào hoặc một âm thuận (consonnance) hoặc một âm nghịch tự nhiên mà tự nó không cần chuẩn bị.

ÂM NGHỊCH NHÂN TẠO ÂM NGHỊCH NHÂN TẠO
chuẩn bị nhờ âm thuận chuẩn bị nhờ âm nghịch tự nhiên

HẢ V 5 Hòa âm đơn giản 5

806. Để chuẩn bị tốt một âm nghịch với bản chất đó, ta phải:

- 1) Thực hiện chuẩn bị ở cùng bè mà nốt nhạc đó được định để trở thành âm nghịch.
- 2) Cho nó độ dài với giá trị ít nhất bằng với độ dài của âm nghịch đó (xem các ví dụ trên).

807. Tuy nhiên, trong nhịp ba, đôi khi người ta chấp nhận việc kéo dài hai phách đầu tiên của một ô nhịp, chuẩn bị bởi một nốt nhạc được tấn công ở phách ba của ô nhịp trước.

CHUẨN BỊ NỐT TRẮNG
bằng một nốt đen
(Nhịp 3)

Hòa âm đơn giản 5

808. Bằng cách cắt xén (retranchant) toàn bộ âm nghịch nhân tạo được đưa vào trong một hợp âm, người ta từ đó tìm ra điều được gọi là hòa âm đơn giản (harmonie simple).

HẢ nghịch nhân tạo Hòa âm đơn giản

Hòa âm đơn giản 5

PHẦN 1

HỢP ÂM QUÃNG BẢY CÓ ĐƯỢC DO NỐT NHẠC KÉO DÀI (Accords de 7^{ème} par Prolongation)

CHƯƠNG 1

THỂ NỀN (État Fondamental)

809. Hợp âm *đầy đủ trưởng*, hợp âm *đầy đủ thứ*, và hợp âm *quãng năm giảm* có thể *tiếp nhận thêm một quãng bảy* kết quả từ việc *kéo dài một nốt nhạc thành phần* của hợp âm đi trước.

Hợp âm đầy đủ trưởng	Quãng 7 trưởng thêm vào HẢ đầy đủ trg do nốt kéo dài	Hợp âm đầy đủ thứ	Quãng 7 thứ thêm vào HẢ đầy đủ thứ do nốt kéo dài	Hợp âm quãng 5 giảm	Quãng 7 thứ thêm vào HẢ quãng 5 giảm do nốt kéo dài
----------------------------	--	-------------------------	---	---------------------------	---

Quãng bảy nghịch thêm vào từ nốt nhạc kéo dài đó phải được giải quyết đi xuống một bậc, và tạo ra các hợp âm thể nền sau đây:

1) Hợp âm *quãng bảy trưởng* kết quả từ việc *kéo dài* trên hợp âm *đầy đủ trưởng* một nốt nhạc của hợp âm đi trước vừa mới tạo ra *nốt quãng bảy trưởng*.

Người ta đánh số nó bằng số 7.

HẢ QUÃNG 7 TRƯỞNG

2) Hợp âm *quãng bảy thứ* kết quả từ việc *kéo dài* trên hợp âm *đầy đủ thứ* một nốt nhạc của hợp âm đi trước vừa mới tạo ra *nốt quãng bảy thứ*.

Người ta cũng đánh số nó bằng số 7.

HẢ QUÃNG 7 THỨ

3) Hợp âm *quãng bảy thứ* và *quãng năm giảm* kết quả từ việc *kéo dài* trên hợp âm *quãng năm giảm* một nốt nhạc của hợp âm đi trước vừa mới tạo ra *nốt quãng bảy thứ*.

Người ta đánh số nó bằng 7 như hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm, bởi vì nó bao gồm cũng các quãng như vậy.

HỢP ÂM Q7 THỨ VÀ Q5 GIẢM

PHÂN BỐ các HỢP ÂM QUĂNG BẢY có được do NỐT NHẠC KÉO DÀI (Disposition des Accords de Septième par Prolongation)

810. Ngoài *nốt nền*, các *nốt nhạc tốt* của hợp âm *quăng bảy* có được do *nốt nhạc kéo dài* là *nốt quăng ba* và nhất là *nốt quăng bảy*. Kết quả, *phân bố tốt hơn cả* của một hợp âm tương tự là cách phân bố mà *nốt quăng bảy* hoặc *nốt quăng ba* chiếm giữ *bề trên*.

HÂ Q7 TRƯỞNG				HÂ Q7 THỨ				HÂ Q7 THỨ VÀ Q5 GIẢM			
Nốt Q7 ở bề trên		Nốt Q3 ở bề trên		Nốt Q7 ở bề trên		Nốt Q3 ở bề trên		Nốt Q7 ở bề trên		Nốt Q3 ở bề trên	

811. Khi cần, người ta có thể *cắt xén nốt quăng năm* của một hợp âm *quăng bảy*, và trong trường hợp đó, nếu muốn hợp âm đó có *bốn bè*, người ta *gấp đôi nốt bè trầm* hoặc đôi khi *nốt quăng ba*.

BỘ NỐT QUĂNG NĂM trong các HỢP ÂM

QUĂNG 7 TRƯỞNG		QUĂNG 7 THỨ		Q7 THỨ và Q5 GIẢM	
nốt trầm		nốt Q3		nốt trầm	

Gấp đôi:

Với *ba bè*, việc *loại bỏ nốt quăng năm* là không thể tránh khỏi, nhưng tốt hơn phải luôn luôn có *nốt quăng ba* và *nốt quăng bảy*.

HỢP ÂM QUĂNG 7 Ở BA BÈ

CHUỖI NỐI KẾT HAI HỢP ÂM QUĂNG BẢY ở BỐN BÈ (Enchaînement de Deux Accords de Septième à 4 Parties)

812. Cùng các qui luật dùng vào chuỗi nối kết hai *nốt quăng bảy* có được do *nốt quăng bốn trên* hoặc *nốt quăng năm dưới* (Xem số 667 và hai ví dụ theo sau).

HỢP ÂM Q7 của NỐT ÁT ÂM và Q7 của NỐT CẢM ÂM được xử lí trong hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài (Accords de 7^{me} de Dominante et de 7^{me} de Sensible traités en accords par prolongation)

813. Khi hợp âm *quăng bảy* của *nốt át âm* và hợp âm *quăng bảy* của *nốt cảm âm* âm thể trưởng là thành phần của một *chuỗi các hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài*, tự chúng cũng được coi như là *các hợp âm như thế* (comme tels) và người ta được miễn phải cho *nốt cảm âm* đi lên *nốt chủ âm*: *nốt cảm âm* đó là *nốt quăng ba* của hợp âm thứ nhất và là *nốt trầm* của hợp âm thứ hai (xem *chuỗi* từ hợp âm thứ 1 đến hợp âm thứ 2 và *chuỗi* từ hợp âm thứ 4 đến hợp âm thứ 5 của ví dụ sau đây).

CHUỖI HỢP ÂM QUĂNG BẢY DO KÉO DÀI

Nhưng nếu một trong hai hợp âm đó là *hợp âm cuối cùng* của *chuỗi các quãng bảy*, nó phải được *giải quyết* phù hợp với các qui luật liên quan đến các *hợp âm nghịch tự nhiên* (số 603) (xem *chuỗi hai hợp âm cuối* trong ví dụ dưới đây).

CHUỖI HỢP ÂM QUẢNG BẢY DO KÉO DÀI

HÀ cuối chuỗi

CHƯƠNG 2

THỂ ĐẢO của các HỢP ÂM QUÃNG BẢY có được do nốt nhạc kéo dài

(Renversements des Accords de Septième par prolongation)

814. Mỗi hợp âm trong các hợp âm *quãng bảy* có được do việc kéo dài có ba thể đảo.

THỂ ĐẢO MỘT

(Premier Renversement)

HỢP ÂM QUÃNG NĂM và QUÃNG SÁU

(Accord de Quinte et Sixte)

815. Một hợp âm *quãng năm và quãng sáu* gồm một *quãng ba*, một *quãng năm*, và một *quãng sáu*.

Người ta đánh số nó bằng $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ hoặc, theo nhu cầu, $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ &.

QUÃNG 7 TRƯỞNG			QUÃNG 7 THỨ			Q7 THỨ và Q5 GIẢM		
HÃ nền	Thế đảo 1	Hòa âm đơn giản	HÃ nền	Thế đảo 1	Hòa âm đơn giản	HÃ nền	Thế đảo 1	Hòa âm đơn giản

816. Trong hợp âm này, *nốt nghịch* là *nốt quãng năm* (quãng bảy của nốt nền), *nốt nhạc được thêm vào hợp âm quãng sáu* nguyên là hòa âm đơn giản.

Do đó, *nốt quãng năm* đó phải được chuẩn bị và giải quyết đi xuống một bậc.

Chuẩn bị	Nốt nghịch	Giải quyết	Chuẩn bị	Nốt nghịch	Giải quyết	Chuẩn bị	Nốt nghịch	Giải quyết

LOẠI BỎ và GẤP ĐÔI NỐT NHẠC

trong hợp âm quãng năm và quãng sáu

(Suppression et Redoublement de Notes dans l'accord de quinte et de sixte)

817. Các nốt nhạc *quan trọng nhất* của hợp âm này là *nốt quãng năm* và *nốt quãng sáu*.

Người ta chỉ có thể *cắt bỏ nốt quãng ba* của hợp âm đó.

Nốt nhạc tốt hơn cả để *gấp đôi* sẽ là *nốt quãng sáu*, nhưng, với 5 hoặc 6 bè, chẳng có gì cản cản việc *gấp đôi nốt quãng ba* hoặc *nốt trầm*.

Nếu chỉ có *ba bè*, việc *loại bỏ nốt quãng ba* là không thể tránh được, nhưng, nếu có *bốn bè*, việc loại bỏ này trở thành vô ích, và, *ngoại trừ các ngoại lệ họa hiếm*, người ta phải có *hợp âm đầy đủ*.

PHÂN BỐ HỢP ÂM QUÃNG NĂM VÀ QUÃNG SÁU

(Disposition de l'Accord de Quinte et Sixte)

818. Người ta có thể đặt ở *bè trên* một nốt nhạc nào đó trong các nốt nhạc của một hợp âm *quãng năm và quãng sáu*. Tuy nhiên, là *nốt nghịch*, *nốt quãng năm* chính là *nốt nhạc tốt hơn cả* mà người ta có thể đặt ở *bè đó*, rồi đến *nốt quãng sáu*, và cuối cùng, *nốt quãng ba*, không tốt bằng các nốt nhạc kia.

BÀI TẬP

Thực hiện các nhóm hợp âm sau đây thành ba và bốn bè.

[illegible]

CHƯƠNG 3

THỂ ĐẢO HAI

(Deuxième Renversement)

HỢP ÂM QUÃNG BA VÀ QUÃNG BỐN

(Accord de Tierce et Quarte)

819. Một hợp âm *quãng ba* và *quãng bốn* gồm một *quãng ba*, một *quãng bốn*, và một *quãng sáu*.

Người ta đánh số nó bằng $\frac{4}{3}$, hoặc, theo nhu cầu, $\frac{b6}{3} \frac{4}{3} \frac{4}{3} \&$.

QUÃNG 7 TRƯỞNG			QUÃNG 7 THỨ			Q7 THỨ và Q5 GIẢM		
HẢ	Thế đảo	Hòa âm	HẢ	Thế đảo	Hòa âm	HẢ	Thế đảo	Hòa âm
nền	2	đơn giản	nền	2	đơn giản	nền	2	đơn giản

820. Trong hợp âm này, *nốt nghịch* là *nốt quãng ba* (quãng bảy của nốt nền), *nốt nhạc được thêm vào hợp âm quãng bốn và quãng sáu* nguyên là *hòa âm đơn giản*.

Do đó, *nốt quãng ba* đó phải được chuẩn bị và giải quyết đi xuống một bậc.

Chuẩn	Nốt	Giải	Chuẩn	Nốt	Giải	Chuẩn	Nốt	Giải
bị	nghịch	quyết	bị	nghịch	quyết	bị	nghịch	quyết

LOẠI BỎ và GẤP ĐÔI NỐT NHẠC

trong hợp âm quãng ba và quãng bốn

(Suppression et Redoublement de Notes dans l'accord de tierce et de quarte)

821. Các nốt nhạc *quan trọng nhất* của hợp âm này là *nốt quãng ba* và *nốt quãng bốn*.

Người ta chỉ có thể *cắt bỏ nốt quãng sáu* của hợp âm đó, và chỉ làm vậy khi viết *ba bè* (*), vì, nếu viết *bốn bè*, *nốt quãng sáu* đó trở nên *nốt cần thiết*, vì đó chính là *nốt quãng ba của thế nền*, nghĩa là *một trong các nốt nhạc thiết yếu nhất* của hợp âm.

Nếu người ta viết hợp âm này *nhiều hơn bốn bè*, *nốt nhạc tốt hơn cả để gấp đôi* sẽ là *nốt quãng bốn*, nốt nền. Tuy nhiên, chẳng có gì cản cản việc *gấp đôi nốt quãng sáu*.

(*) Hợp âm này, ít dùng với bốn bè, lại càng ít dùng hơn với ba bè.

PHÂN BỐ HỢP ÂM QUÃNG BA VÀ QUÃNG BỐN

(Disposition de l'Accord de Tierce et Quarte)

822. Người ta có thể đặt ở *bè trên* một nốt nhạc nào đó trong các nốt nhạc của một hợp âm *quãng ba* và *quãng bốn*. Tuy nhiên, là *nốt nghịch*, *nốt quãng ba* chính là *nốt nhạc tốt hơn cả* mà người ta có thể đặt ở *bè đó*, rồi đến *nốt quãng sáu*, và cuối cùng, *nốt quãng bốn*.

BỐN BÈ	BA BÈ	NĂM BÈ
--------	-------	--------

823. **NHẬN XÉT:** Với nốt quãng ba ở bè I, thông thường nhất, người ta có *nhịp chỏi* (syncopées) *đồng thời ở cả hai bè cực*. Ngoại lệ này được phép vì lí do để có được vị thế tuyệt vời nhất (excellence de la position).

Dẫu vậy, nếu chỉ có *ba bè*, *tránh hai nhịp chỏi* đó ở *hai bè* cực lại thích hợp hơn, vì *phách mạnh* sẽ không được làm cho đủ rõ nét chỉ với một *bè trung gian*.

BÀI TẬP

Thực hiện các nhóm hợp âm sau đây thành ba và bốn bè.

CHƯƠNG 4

THẺ ĐẢO BA (Troisième Renversement)

HỢP ÂM QUÃNG HAI (Accord de Seconde)

824. Một hợp âm quãng hai gồm một quãng hai, một quãng bốn, và một quãng sáu.

Người ta đánh số nó bằng 2 hoặc, nếu cần, #2, $\begin{smallmatrix} b4 & 6 \\ 2 & \#2 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} b6 \\ b4 \end{smallmatrix}$ 2 &.

QUÃNG 7 TRƯỞNG			QUÃNG 7 THỨ			Q7 THỨ và Q5 GIẢM		
HÃ	Thẻ đảo	Hòa âm	HÃ	Thẻ đảo	Hòa âm	HÃ	Thẻ đảo	Hòa âm
nền	3	đơn giản	nền	3	đơn giản	nền	3	đơn giản

825. Trong hợp âm này, *nốt nghịch* là *nốt bè trầm*, *nốt nhạc* do việc kéo dài được thêm vào *nốt quãng hai bên dưới nốt nền của một hợp âm đầy đủ hoặc một hợp âm quãng năm giảm*.

Hòa âm đơn giản của thẻ đảo 3 này như thẻ là *hợp âm đầy đủ* hoặc *hợp âm quãng năm giảm* mà *nốt nền* chính là *nốt quãng hai bên dưới nốt nghịch* được đặt ở *bè trầm*.

Hợp âm này chỉ có thể thực hiện được trên một *nốt trầm* đã được *chuẩn bị* và *đi xuống* một bậc.

Chuẩn	Nốt	Giải	Chuẩn	Nốt	Giải	Chuẩn	Nốt	Giải
bị	nghịch	quyết	bị	nghịch	quyết	bị	nghịch	quyết

LOẠI BỎ và GẤP ĐÔI NỐT NHẠC

trong hợp âm quãng hai

(Suppression et Redoublement de Notes dans l'accord de seconde)

826. Các nốt nhạc *quan trọng nhất* của hợp âm này là *nốt quãng hai* và *nốt quãng bốn*.

Người ta muốn *cắt bỏ* một nốt nhạc, hoặc để chỉ còn lại *ba bè*, hoặc với bất cứ lí do nào, chính *nốt quãng sáu* là nốt sẽ bị *cắt bỏ*.

Nốt nhạc tốt hơn cả để gấp đôi là *nốt quãng hai* (nốt nền), nhưng theo nhu cầu, người cũng có thể *gấp đôi nốt quãng bốn* (nốt quãng ba từ nốt nền).

PHÂN BỐ HỢP ÂM QUÃNG HAI

(Disposition de l'Accord de Seconde)

827. Các *nốt nhạc thích hợp hơn cả* của hợp âm này để đặt ở *bè trên* là *nốt quãng hai* hoặc *nốt quãng bốn*, nhưng chẳng có gì ngăn cản việc đặt *nốt quãng sáu* ở *bè đó* khi cần.

BỐN BÈ				BA BÈ				NĂM BÈ			
--------	--	--	--	-------	--	--	--	--------	--	--	--

BÀI TẬP

Thực hiện bài học sau thành bốn bè. Cũng thực hiện thành ba bè tùy con số đánh bên dưới bè trầm.

The image shows three staves of musical notation in bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and fingerings. The first staff has 12 measures, the second has 12 measures, and the third has 12 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes have accidentals (sharps, flats, naturals). The third staff ends with a double bar line.

CHƯƠNG 5

THỂ ĐẢO

**của các Hợp âm Quãng 7 của nốt át âm và Quãng 7 của nốt cảm âm
giải quyết như các Hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài**

(Renversements des Accords de 7^{me} de dominante et de 7^{me} de sensible
traités comme Accords par prolongation)

828. Những gì đã nói (số 813) về chủ đề các hợp âm *quãng bảy của nốt át âm* và hợp âm *quãng bảy của nốt cảm âm* sử dụng như các *hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài* đều áp dụng cho *tất cả các thể đảo của chúng*.

Nghĩa là, khi chúng là thành phần của một *chuỗi* các hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài, tự chúng được coi *như cũng là các hợp âm như thế*, và *không phải giải quyết nốt cảm âm*, nốt mà tất cả các hợp âm đó đều có.

HÂ Q7 át âm. Đảo 1	HÂ Q7 cảm âm. Đảo 3	HÂ Q7 cảm âm. Đảo 2	HÂ Q7 át âm. Đảo 2
--------------------------	---------------------------	---------------------------	--------------------------

BÀI TẬP

Thực hiện bài học sau đây thành *bốn bè*. Định ra các thể đảo của hợp âm quãng bảy của nốt át âm và hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm đã được sử dụng như là hợp âm có được do việc kéo dài.

CHƯƠNG 6

SỬ DỤNG

các hợp âm quãng bảy có được do nốt nhạc kéo dài và về các thể đảo của chúng

(Emploi des accords de septième par prolongation
et de leurs renversements)

829. Người ta đã thấy bằng cách nào mà nhờ vào việc kéo dài nốt nhạc người ta có thể thêm một nốt quãng bảy trưởng vào một hợp âm đầy đủ trưởng, một nốt quãng bảy thứ vào hợp âm đầy đủ thứ hoặc vào hợp âm quãng năm giảm.

Nhờ đó, người ta có được một hợp âm quãng bảy trên các nốt bậc 1, 2, 3, 4, và 6 của âm giai trưởng.

Nốt bậc 5 và 7 là như thế (hòa âm nghịch tự nhiên) với điều kiện tất cả các nốt nhạc của một âm giai trưởng đều có khả năng mang một hợp âm quãng bảy.

HỢP ÂM QUẢNG BẢY với DO TRƯỞNG

Q7 trg	Q7 thứ	Q7 thứ	Q7 trg	Q7 của át âm	Q7 thứ	Q7 của cảm âm
I	II	III	IV	V	VI	VII

830. Do thể đảo của chúng, các hợp âm quãng bảy cung cấp cho từng bậc của âm giai trưởng như sau:

1) Một hợp âm quãng năm và quãng sáu:

Đảo 1

2) Một hợp âm quãng ba và quãng bốn:

Đảo 2

3) Một hợp âm quãng hai:

Đảo 3

831. Trong âm thể thứ hình thức 1, do nốt nhạc kéo dài, người ta có được một hợp âm quãng bảy trên các nốt bậc 2, 4, và 6.

Nốt bậc 5 và 7 đã là như thế, cũng như với âm thể trưởng, với điều kiện theo sau rằng ngoại trừ nốt bậc 1 và 3, tất cả các nốt nhạc của âm giai thứ hình thức 1 đều có khả năng mang một hợp âm quãng bảy.

HỢP ÂM QUẢNG BẢY với LA THỨ (Hình thức 1)

Q7 thứ và Q5 giảm	Q7 thứ	Q7 át âm	Q7 trg	Q7 giảm
II	IV	V	VI	VII

832. Do thể đảo của chúng, các hợp âm quãng bảy cung cấp như sau:

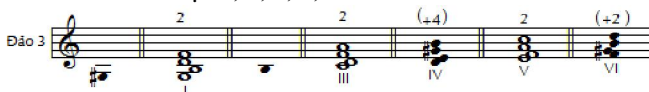
1) Một hợp âm quãng năm và quãng sáu trên các nốt bậc 1, 2, 4, 6, và 7:

Đảo 1

2) Một hợp âm *quãng ba* và *quãng bốn* trên các *nốt bậc 1, 2, 3, 4*, và *6*:



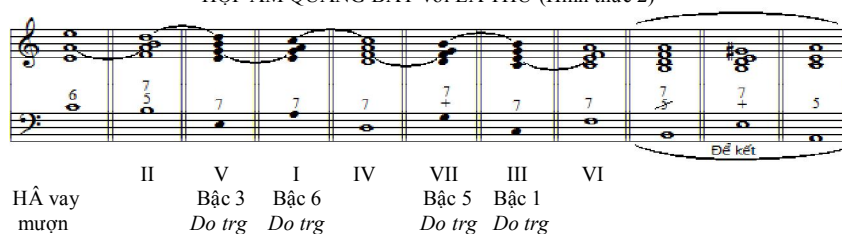
3) Một hợp âm *quãng hai* trên các *nốt bậc 1, 3, 4, 5*, và *6*:



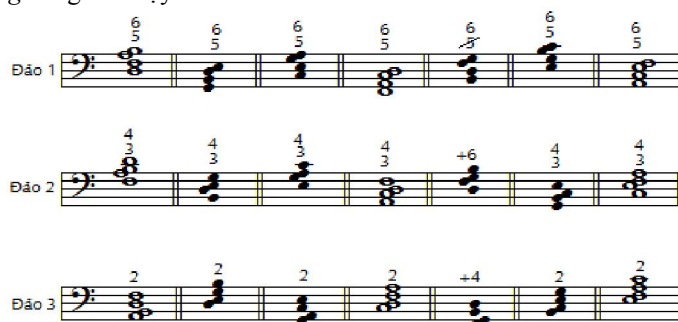
833. Chỉ khi sử dụng *âm giai thứ đi xuống hình thức 2* (nốt bậc 7 hạ thấp) mà người ta, trong âm thể này, có được một hợp âm *quãng bảy* trên từng bậc.

Nhưng lúc đó, các hợp âm *quãng bảy* có được nhờ vào phương cách này trên các *nốt bậc 1, 3, 5*, và *7* (nốt bậc 7 này bị hạ thấp) chỉ là các *hợp âm vay mượn* (accords d'emprunt) thuộc về *âm giai trưởng tương đối*, và chỉ được sử dụng trong các *tiến trình đi xuống* (progression descendantes).

HỢP ÂM QUÃNG BẢY với LA THỨ (Hình thức 2)

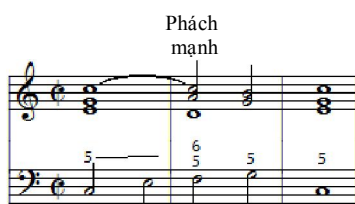


Các thể đảo của chúng cũng như vậy.



VỀ VỊ TRÍ PHẢI GIỮ TRONG Ô NHỊP một hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài

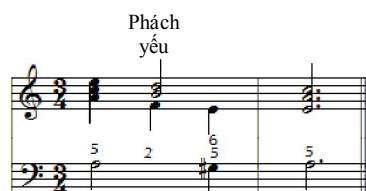
834. Trong một ô nhịp, khi thực hiện *chỉ một* hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài, người ta thường thực hiện ở *phách mạnh*.



835. Khi *phách mạnh* của một ô nhịp đã bị một hợp âm *kéo dài* chiếm giữ, người ta có thể thực hiện *một hợp âm khác trên phách yếu kế tiếp*.



836. Nhưng các qui luật *chẳng có gì là tuyệt đối*, và đôi khi người ta có thể không theo nó, nhất là trong các ô nhịp *ba phách* hoặc với *phân chia thành ba* (division ternaire).



VỀ CHUYỂN ĐỘNG CỦA BÈ TRÀM

thích hợp với việc sử dụng các hợp âm quãng bảy có được do nốt nhạc kéo dài
(Des Mouvements de Basse favorisant l'emploi des accords de septième par prolongation)

THỂ NỀN

837. Mọi nốt nhạc của bè trầm đặt ở *phách mạnh* (*) và đi lên một quãng bốn hoặc đi xuống một quãng năm đều có thể mang một *hợp âm quãng bảy* với điều kiện người ta có thể *chuẩn bị nốt nghịch* của nó.

Lúc đó, việc *giải quyết hợp âm quãng bảy* được thực hiện trên một *hợp âm thể nền*, không kể là *thuận* hoặc *nghịch*.

(*) Liên quan đến *nốt quãng bảy* đặt trên một *phách yếu*, phải thích ứng với các chỉ dẫn số 835.



GHI CHÚ: Không bao giờ người ta được phép đặt một nốt quãng bảy trên một nốt trầm đi xuống một quãng ba, vì lý do quãng tám cùng chiều sinh ra do *chạm* với nốt trầm (số 605).

THỂ ĐẢO MỘT

838. Mọi nốt của bè trầm đặt trên một *phách mạnh* và đi lên một quãng hai đều có thể mang một *hợp âm quãng năm* và *quãng sáu*, với điều kiện có thể *chuẩn bị nốt quãng năm* của nó.

Trong trường hợp tương tự, việc *giải quyết hợp âm quãng năm* và *quãng sáu* thường xảy ra trên một *hợp âm thể nền thuận*.



839. Khi nốt bậc 4 mang nốt quãng năm và quãng sáu được nốt bậc 5 theo sau, nốt này có thể mang nốt quãng bảy.



840. Khi nốt bậc 6 mang hợp âm quãng năm và quãng sáu được nốt bậc 7 theo sau, nốt này có thể mang hợp âm quãng năm giảm và quãng sáu.



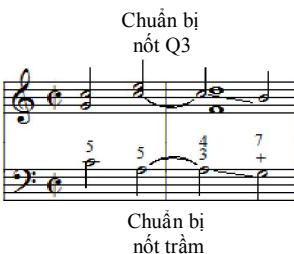
841. Nếu, thay vì đi lên một bậc, nốt bè trầm mang hợp âm quãng năm và quãng sáu thoát đầu nằm yên để rồi sau đó đi xuống, việc giải quyết hợp âm quãng năm và quãng sáu xảy ra trên hợp âm quãng hai.



THỂ ĐẢO HAI

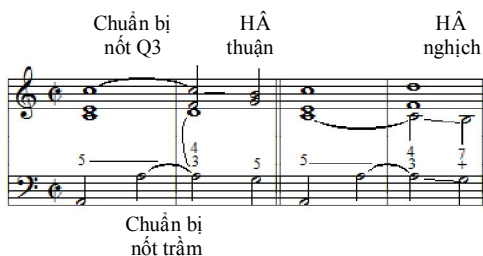
842. Sử dụng thể đảo hai của các hợp âm quãng bảy trưởng và hợp âm quãng bảy thứ đòi hỏi các thận trọng làm cho nó trở nên ít thực hiện được (peu practicable), hơn nữa, nó ít hữu dụng.

Quả thực, trong một hợp âm quãng ba và quãng bốn đứng, hai việc chuẩn bị cần thiết, đó là, chuẩn bị cho quãng bốn do bè trầm (số 163) và chuẩn bị cho quãng ba là nốt nghịch.



843. Hoàn thành các điều kiện đó, người ta có thể đặt, ở phách mạnh, một hợp âm quãng ba và quãng bốn trên mọi nốt nhạc đã được chuẩn bị của bè trầm và đi xuống một bậc.

Thông thường nhất, việc giải quyết xảy ra trên một hợp âm thể nền, thuận hoặc nghịch.



844. Về phần hợp âm *quãng ba trưởng và quãng bốn tăng (nốt bậc 4 là trưởng, nốt bậc 6 là thứ)*, người ta cũng thực hiện trong cùng các điều kiện, ngoại trừ không đòi hỏi *chuẩn bị nào khác hơn là chuẩn bị nốt quãng ba*. Hợp âm của nốt bậc 6 âm thể thứ chính là hợp âm *hữu dụng nhất* trong các hợp âm *quãng ba và quãng bốn*.



THỂ ĐẢO BA

845. Mọi nốt nhạc đã được chuẩn bị và đi xuống một bậc ở bè trầm đều có thể mang một hợp âm quãng hai trên phách mạnh.

Thông thường, việc giải quyết nó xảy ra trên một hợp âm quãng sáu hoặc một hợp âm quãng năm và quãng sáu.



Ch/bị Ch/động Ch/bị Ch/động
nốt trầm xuống Q2 bè trầm xuống Q2

HÀNH TRÌNH HÒA ÂM để sử dụng các hợp âm quãng bảy và các thể đảo của chúng

(Marches d'Harmonie pour l'emploi des accords de septième
et de leurs renversements)

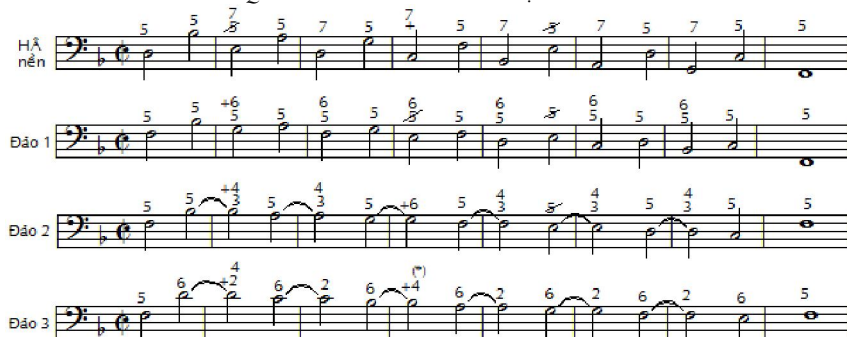
846. Cần chú ý rằng, trong tất cả các tiến trình sau đây, các nốt nền đều có nốt quãng bốn trên hoặc quãng năm dưới theo sau.

BÀI TẬP

Thực hiện các hành trình sau đây thành bốn bè.

HÀNH TRÌNH các HỢP ÂM QUÃNG BẢY và các THỂ ĐẢO (Marches de Septième et Renversements)

NỐT QUÃNG BẢY CHỈ Ở PHÁCH MẠNH MÀ THÔI



(*) Trong hành trình này, *quãng bốn tăng* có thể đi xuống một quãng ba nếu việc đối xứng đòi hỏi.

NÓT QUÃNG BÂY Ở TẤT CẢ CÁC PHÁCH

Hà
nền

Đáo 1

Đáo 2

Đáo 3

The musical notation consists of four staves. The first staff, labeled 'Hànền', is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a sequence of notes with fingerings: 5, 5, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 5, 7, 7, 7, 7, 5. The second staff, labeled 'Đáo 1', also in bass clef with one sharp, contains notes with fingerings: 5, 5, +6, 5, 2, 6, 5, 2, 6, 5, 2, 6, 5, +4, 6. The third staff, labeled 'Đáo 2', in bass clef with one sharp, contains notes with fingerings: 5, 5, +4, 3, 7, 4, 3, 7, +6, 7, 4, 3, 7, 4, 3, 7, 5. The fourth staff, labeled 'Đáo 3', in bass clef with one sharp, contains notes with fingerings: 5, 6, 4, 2, 6, 5, 2, 6, 5, +4, 6, 5, 2, +6, 5, 2, 6, 5, 5.

HÀNH TRÌNH BẮT CHUỐC

Hai vị thế với 3 bè và 2 vị thế với 4 bè

The musical notation is a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a sequence of notes with fingerings: 5, 6, 5, 5, 5, 6, 5, 5, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 7, 5, 6.

CHƯƠNG 7

HỢP ÂM QUẢNG BẢY CỦA NỐT BẬC 2 CẢ HAI ÂM THỂ và các thể đảo của nó

(Accord de Septième du 2^d Degré des Deux Modes
et ses renversements)

847. Trong số các hợp âm quãng bảy có được do nốt nhạc kéo dài, bên ngoài các hành trình hòa âm, chỉ hợp âm quãng bảy của nốt bậc 2 của mỗi một âm thể và các thể đảo của nó là hữu dụng.

SỬ DỤNG HỢP ÂM ĐÓ TRONG CÁC CÔNG THỨC NGỪNG NGHỈ (Emploi de cet Accord dans les Formules de Cadences)

848. Trong các công thức ngưng nghỉ (formules de cadences), hợp âm quãng bảy của nốt bậc 2 ở thể nền hoặc thể đảo (nhất là thể đảo 1) thường đi trước hợp âm đặt trên nốt át âm.

Hợp âm quãng bảy của nốt bậc 2 đỏ và các thể đảo của nó, trong trường hợp tương tự, có thể được thực hiện trên một phách yếu cho dẫu ngay khi phách mạnh đi trước nó không bị một hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài nào khác chiếm giữ.

CÔNG THỨC NGỪNG NGHỈ VỚI NỐT ÁT ÂM

HÃ nền	Đảo 1 của HÃ Q7 của nốt bậc 2
II V	IV V

GIẢI QUYẾT TRÌ HOẢN CỦA NỐT NHẠC KÉO DÀI (Résolution Retardée de la Prolongation)

849. Trong các công thức ngưng nghỉ, khi nốt bậc 5 trước tiên mang hợp âm quãng bốn và quãng sáu, việc giải quyết nốt nghịch (nốt quãng 7 của nốt bậc 2) bị buộc phải trì hoãn, thậm chí đôi khi còn khéo léo lẫn tránh.

NGỪNG NGHỈ Ở ÁT ÂM NGỪNG NGHỈ HOÀN TOÀN

Giải quyết trì hoãn	Khg giải quyết nốt nghịch
IV II V	IV II V

BÀI TẬP

Đánh số và thực hiện các công thức ngưng nghỉ sau đây bằng cách sử dụng hợp âm quãng bảy của nốt bậc 2 và các thể đảo của nó.

ÂM THỂ TRƯỞNG

Kết khg hoàn toàn	Kết khg hoàn toàn	Kết gãy
Kết ở át âm	Kết lảnh	Kết ở át âm Kết nữ

ÂM THỂ THỨ

Kết hoàn toàn	Kết khg hoàn toàn	Kết gãy	Kết hoàn toàn
Kết lảnh	Kết ở át âm	Kết hoàn toàn	Kết hoàn toàn

CHƯƠNG 8

HỢP ÂM CÓ ĐƯỢC DO NỐT NHẠC KÉO DÀI trong các chuyển cung

(Accords par Prolongation dans les modulations)

850. *Nốt nhạc kéo dài không cung cấp một thành tố thích hợp cho việc chuyển cung.*

Hơn nữa, phải chăng do một trong các nốt nhạc của *hòa âm đơn giản*: *nốt nền*, *nốt quãng ba*, hoặc *nốt quãng năm* của nó, mà người ta có thể *gợi nên một thay đổi âm giai* hoặc *một nốt nhạc*.

Do trg	Ch/cung (Mib trg)	Ch/cung (Sol thứ)	Ch/cung (Mib trg)	Ch/cung (Mib thứ)
--------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------

Lab nốt nền của HẢ Q7 gợi chuyển qua Mib

La⁷ nền của HẢ Q2 gợi chuyển qua Sol thứ

Lab Q3 của HẢ Q7 trên Fa gợi chuyển qua Mib

Dob Q5 của nốt nền của HẢ Q2 gợi chuyển qua Mib thứ

851. Tuy nhiên, hợp âm *quãng bảy thứ*, hợp âm xem ra thích hợp cách riêng hơn cả cho *nốt bậc 2* của *âm giai trưởng*, và hợp âm *quãng bảy thứ* và *quãng năm giảm*, hợp âm gần như hoàn toàn thuộc về *nốt bậc 2* của *âm giai thứ*, có thể gợi nên một việc chuyển cung.

La trg	Ch/cung (Fa# thứ)	Ch/cung (La trg)	Ch/cung (Mi trg)	Ch/cung (Do# thứ)	Ch/cung (La trg)
--------	----------------------	---------------------	---------------------	----------------------	---------------------

Q7 của bậc 2

Đảo 1 của Q7 của bậc 2

Q7 của bậc 2

Đảo 2 của Q7 của bậc 2

Q7 của bậc 2

852. Nhưng, các *hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài* thích hợp nhất cho một *âm giai đã được thiết lập và đã ổn định* (étalée et stable).

BÀI TẬP

Đánh số và thực hiện các bài học sau đây thành bốn bè.

HỢP ÂM QUÃNG BẢY CÓ ĐƯỢC DO NỐT KÉO DÀI

THỂ NỀN

ĐẢO 1



ĐÁO 2



ĐÁO 3



CHƯƠNG 9

HỢP ÂM QUẢNG BẢY CÓ ĐƯỢC DO NỐT NHẠC KÉO DÀI dưới bè giai điệu cho sẵn

(Accord de Septième par Prolongation sous le chant donné)

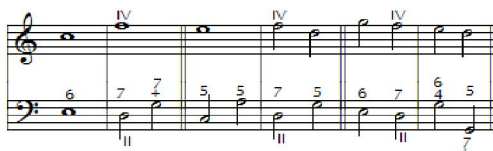
Hợp âm quãng bảy duy nhất có được do nốt nhạc kéo dài rất hữu dụng chính là hợp âm của nốt bậc 2 của cả hai âm thể. Khi bè giai điệu đã được cho sẵn, chủ yếu hợp âm đó được sử dụng như sau:

1) ở thể nền:

Dưới nốt chủ âm đã được chuẩn bị và đi xuống một bậc:



và dưới nốt bậc 4 có nốt bậc 1, nốt bậc 3, hoặc nốt bậc 5 đi trước; nốt bậc 4 này đứng yên (tenu) hoặc có nốt bậc 2 hoặc nốt bậc 3 theo sau:



2) ở thể đảo 1 (Hợp âm quãng năm và quãng sáu của nốt bậc 4)

Dưới nốt chủ âm đã được chuẩn bị và đi xuống một bậc:



và dưới nốt bậc 2 có nốt bậc 1, nốt bậc 3, hoặc nốt bậc 5 đi trước; nốt bậc 2 này hoặc đứng yên, hoặc có nốt bậc 3 hoặc nốt bậc 4 theo sau:



3) ở thể đảo 2 (Hợp âm quãng ba và quãng bốn của nốt bậc 6)

Dưới nốt chủ âm đã được chuẩn bị và đi xuống một bậc:



và dưới nốt bậc 2 có nốt bậc 1, nốt bậc 3, hoặc nốt bậc 4 đi trước, hoặc nữa dưới nốt bậc 4 có nốt bậc 3 đi trước:



4) ở thể đảo 3 (Hợp âm quãng hai của nốt bậc 1)

Dưới *nốt bậc 2* có nốt bậc 1, nốt bậc 3, hoặc nốt bậc 6 *đi trước*, nốt bậc 2 này hoặc *đứng yên*, hoặc có nốt bậc 4 hoặc nốt bậc 5 *theo sau*:



và dưới *nốt bậc 4* có nốt bậc 3, nốt bậc 5, hoặc nốt bậc 6 *đi trước*, nốt bậc 4 này hoặc *đứng yên* hoặc có nốt bậc 5 *theo sau*:



Các hợp âm *quãng bảy* có được do *nốt nhạc kéo dài* không phải là hợp âm của nốt bậc 2 chỉ được thực hiện trong các *hành trình một âm giai* đã được nói đến ở số 846 trên. Đây là các *nét nhạc chính* của bè trên trong trường hợp tương tự:



(Xem lại ví dụ của các số 813, 828, 835 và từ 838 đến 841 cũng như phần một của bốn bài học cuối đã thực hiện.)

GIẢI ĐIỀU CHO SẴN

để sử dụng các hợp âm *quãng bảy* có được do *nốt nhạc kéo dài*
và chủ yếu hợp âm của nốt bậc 2 của hai âm thể, thể nền hoặc thể đảo.

(Nguyên tác viết Khóa Do 1)



CHƯƠNG 10

BIẾN ÂM

khi được đưa vào trong các hợp âm quãng bảy có được do nốt nhạc kéo dài làm biến đổi các hợp âm đó thành hợp âm quãng bảy của nốt át âm, quãng bảy của nốt cảm âm, quãng bảy giảm, hoặc quãng bảy thứ và quãng năm giảm mà không do đó gây nên chồng âm mới
(Altérations qui, introduites dans les accords de septième par prolongation, transforment ces accords en septième de dominante, ou septième de sensible, ou septième diminuée, ou septième mineure et quinte diminuée, et n'engendrent point, conséquemment, d'agrégations nouvelles)

BIẾN ÂM

trong hợp âm quãng bảy trưởng của nốt bậc 4 (Âm thể trưởng)
(Altérations dans l'accord de septième majeure du 4^{me} degré-Mode majeur)

853. Trong hợp âm này, *biến âm đi lên của nốt nền* tạo ra cách thoát qua một hợp âm quãng bảy của nốt át âm vay mượn từ âm giai kế cận đặt ở quãng năm trên của âm giai chính chi phối.

ÂM GIAI DO TRƯỞNG

Chỉ ra các HẢ
vay từ Sol trg

Đôi khi người ta cũng có thể được thực hiện *không chuẩn bị*.

Chỉ ra các HẢ
vay từ Sol trg

Người ta cũng có thể được *miễn khỏi phải chuẩn bị nốt quãng bảy*.

Hợp âm quãng bảy của nốt cảm âm nửa cung cùng tên (septième de sensible chromatique) rất thường dùng ở *thể nền* (số 720-ví dụ 1 và 2) và *thể đảo 1* (số 721-ví dụ 1 và 2)

854. *Biến âm đi xuống của nốt quãng bảy trưởng của nốt bậc 4* tạo ra cách thoát qua một hợp âm quãng bảy của nốt át âm vay mượn từ một trong các âm giai kế cận đặt ở quãng năm trên của âm giai đồng âm thứ.

VÍ DỤ VỚI DO TRƯỞNG

Chỉ ra các HẢ vay từ Sib
trưởng kế cận của Do thứ

855. Trong hợp âm *quãng bảy trưởng* này, *biến âm đi lên* của *nốt nền* và *biến âm đi xuống* của *nốt quãng bảy* hợp nhau tạo ra một hợp âm *quãng bảy giảm* vay mượn từ âm giai kế cận trưởng đặt ở quãng năm trên của âm giai chính chi phối; hợp âm kế cận trưởng đó chính nó lại được vay mượn từ *hợp âm đồng âm thứ* của nó.

VÍ DỤ VỚI DO TRƯỞNG

HẦ nền Đảo 1 Đảo 2 Đảo 3

HẦ mà *Do trg* vay từ *Sol trg*,
chính chúng lại vay từ *Sol thứ*

Hợp âm *quãng bảy giảm* kết quả từ *biến âm đôi* đó có thể được tấn công *không chuẩn bị*, nó được rất thường dùng, (xem số 720, ví dụ 3).

VÍ DỤ VỚI DO TRƯỞNG

HẦ nền Đảo 1 Đảo 2 Đảo 3

HẦ mà *Do trg* vay từ *Sol trg*, chính chúng lại vay từ *Sol thứ*

BIẾN ÂM trong hợp âm *quãng bảy trưởng* của *nốt bậc 1* (*Âm thể trưởng*) (*Altérations dans l'accord de septième majeure du 1^{er} degré-Mode majeur*)

856. Trong hợp âm này, *biến âm đi xuống* của *nốt quãng bảy* tạo ra một cách thoát qua một hợp âm *quãng bảy* của *nốt át âm* vay mượn từ âm giai kế cận đặt ở quãng bốn trên.

Bằng cách thêm vào hợp âm đó *biến âm đi lên* của *nốt nền* của nó, kết quả có được một hợp âm *quãng bảy giảm* vay mượn từ âm giai kế cận thứ đặt ở quãng hai trên của nó.

Hợp âm *quãng bảy giảm* đó có thể được thực hiện *không chuẩn bị*.

VÍ DỤ VỚI DO TRƯỞNG

Biến âm xuống của Q7 Biến âm xuống của Q7-Biến âm lên của nốt nền Biến âm của nốt nền khg chuẩn bị

Chỉ ra các HẦ vay từ *Fa trg* và từ *Re thứ*

THỂ ĐẢO 1

Hợp âm vay mượn

THỂ ĐẢO 2

Hợp âm vay mượn

THỂ ĐẢO 3

Hợp âm vay mượn +4

BIẾN ÂM
trong hợp âm quãng bảy thứ của nốt bậc 2 (Âm thể trưởng)
 (Altérations dans l'accord de septième mineure du 2^d degré-Mode majeur)

857. Biến âm đi lên của nốt quãng ba đưa cho hợp âm này dạng một hợp âm quãng bảy của nốt át âm vay mượn từ âm giai kế cận đặt ở quãng năm trên của âm giai chính chi phối.

Biến âm này có thể thực hiện không chuẩn bị.

VÍ DỤ DO TRƯỜNG

HỢP ÂM THỂ NỀN **THỂ ĐẢO 1**

Ch/bị Khg Ch/bị Khg

ch/bị ch/bị ch/bị ch/bị

Ch/bị Khg Ch/bị Khg

ch/bị ch/bị ch/bị ch/bị

Chỉ ra HẢ vay mượn từ Sol tr

THỂ ĐẢO 2 **THỂ ĐẢO 3**

Ch/bị Khg Ch/bị Khg

ch/bị ch/bị ch/bị ch/bị

HẢ vay mượn +6 +6 +4 +4

858. Trong cùng hợp âm đó, biến âm đi xuống của nốt quãng năm sinh ra một hợp âm đồng chức năng (équivoque) với hợp âm quãng bảy thứ và quãng năm giảm cùng bậc ở âm thể thứ.

Biến âm đó có thể được thực hiện không chuẩn bị, và rất thường dùng.

VÍ DỤ DO TRƯỜNG

HỢP ÂM THỂ NỀN **THỂ ĐẢO 1**

Ch/bị Khg Ch/bị Khg

ch/bị ch/bị ch/bị ch/bị

Ch/bị Khg Ch/bị Khg

ch/bị ch/bị ch/bị ch/bị

HẢ vay từ Do thứ 7 7 6 b 6 b

THỂ ĐẢO 2 **THỂ ĐẢO 3**

Ch/bị Khg Ch/bị Khg

ch/bị ch/bị ch/bị ch/bị

HẢ vay mượn 4 3 4 3 b6 2 b6 2

859. Trong hợp âm *quãng bảy thứ* đó, các *biến âm đi lên* của *nốt nền* và của *nốt quãng ba* cùng nhau tạo ra một hợp âm *quãng bảy giảm* vay mượn từ âm giai kế cận thứ đặt ở *quãng ba trên* của âm giai *chính chi phối*, hợp âm *quãng bảy giảm* đó có thể tấn công *không chuẩn bị*. Nó rất thường dùng ở *thể đảo 1* (số 720, ví dụ 4) và *thể đảo 2* (số 721, ví dụ 3 và 4).

VÍ DỤ DO TRƯỜNG

HỢP ÂM THỂ NỀN THỂ ĐẢO 1

Ch/bị Khg Ch/bị Khg
ch/bị ch/bị ch/bị ch/bị

THỂ ĐẢO 2 THỂ ĐẢO 3

Ch/bị Khg Ch/bị Khg
ch/bị ch/bị ch/bị ch/bị

HÃ vay HÃ vay mượn HÃ vay mượn HÃ vay mượn

từ Mi thứ từ Mi thứ từ Mi thứ từ Mi thứ

BIẾN ÂM
trong hợp âm quãng bảy thứ của nốt bậc 6 (Âm thể trưởng)
(Altérations dans l'accord de septième mineure du 6^{me} degré-Mode majeur)

860. *Biến âm đi lên của nốt quãng ba* đưa cho hợp âm này dạng một hợp âm *quãng bảy của nốt át* âm vay mượn từ âm giai kế cận thứ đặt ở *quãng hai trên* của âm giai *chính chi phối* (*).

(*) Dĩ nhiên hợp âm *quãng bảy của nốt át* này có thể thực hiện *không chuẩn bị*, nhưng lúc đó, *nốt quãng ba trưởng* của nó không có *nốt quãng ba thứ* đi trước, và việc *giải quyết* nó xảy ra trên *hợp âm đầy đủ của nốt bậc 2*, từ đó sẽ kết quả thành một *chuyển cung* khá *thuận lợi* qua *nốt quãng hai trên*, điều làm mất đi ở *nốt quãng ba trưởng*, cũng như ở *toàn bộ hợp âm*, *bản chất nửa cung cùng tên* của nó, và phá bỏ *nguồn gốc nhân tạo* của chính hợp âm.

VÍ DỤ DO TRƯỜNG

HỢP ÂM THỂ NỀN THỂ ĐẢO 1

Hợp âm vay Hợp âm vay

từ Re thứ từ Re thứ

THỂ ĐẢO 2 THỂ ĐẢO 3

HÃ vay mượn HÃ vay mượn

861. Cùng hợp âm *quãng bảy thứ*, do *biến âm đi lên của nốt quãng năm*, một cách *thoảng qua* trở nên *hợp âm đồng loại* (synonyme) của một hợp âm *quãng bảy thứ* và *quãng năm giảm* vay mượn từ âm giai kế cận trưởng đặt ở *quãng năm trên* của âm giai *chính chi phối*, âm giai kế cận chính nó lại vay mượn từ *hợp âm đồng âm* (homonyme) thứ.

VÍ DỤ DO TRƯỜNG

HỢP ÂM THẺ NỀN THẺ ĐẢO 1

THẺ ĐẢO 2 THẺ ĐẢO 3

862. Biến âm đi lên của nốt nền và của nốt quãng ba của hợp âm này cùng nhau tạo ra một hợp âm *quãng bảy giảm*. Khi các biến âm này đều được chuẩn bị, như trong ví dụ bên dưới, chúng có tính chất các nốt *thoáng qua nửa cung cùng tên*, trong đó nốt quãng bảy tạo thành nốt nền (pédal) và không giải quyết.

VÍ DỤ DO TRƯỜNG

HẢ THẺ NỀN ĐẢO 1 ĐẢO 2 ĐẢO 3

863. Được tấn công *không chuẩn bị*, các biến âm mang tính chất các nốt *thêu* (broderies) hoặc nốt *lướt* (appoggiatures) bên dưới các nốt nhạc của hợp âm *quãng bảy* của nốt át âm, tùy theo chúng được đặt *sau* hoặc *trước* hợp âm đó.

Q5 giảm và	Q6 cảm âm	Ba âm với	Q7 át âm
Q6 với nốt	với nốt <i>thêu</i> đôi	nốt <i>thêu</i> đôi	với nốt <i>thêu</i> đôi
<i>thêu</i> đôi tạo	tạo Q5 giảm	tạo ra ba âm	tạo ra HẢ
ra Q7 giảm	và Q6 cảm âm	và Q3 thứ	Q2 tăng
<i>Thêu</i>	<i>Thêu</i>	<i>Thêu</i>	<i>Thêu</i>
<i>đôi</i>	<i>đôi</i>	<i>đôi</i>	<i>đôi</i>

BIẾN ÂM
trong hợp âm quãng bảy thứ của nốt bậc 4 (Âm *thẻ thứ*)
 (Altérations dans l'accord de septième mineure du 4^{me} degré-Mode mineur)

864. Biến âm đi lên của nốt quãng ba cho hợp âm đó hình dạng của một hợp âm *quãng bảy* của nốt át âm vạy mườn từ âm giai kế cận trường đặt ở quãng hai trường dưới của âm giai chính chỉ phối.

VÍ DỤ LA THỨ

HỢP ÂM THẺ NỀN THẺ ĐẢO 1

THỂ ĐẢO 2 THỂ ĐẢO 3

HÃ vay mượn +6 +4

Biến âm này có thể thực hiện không chuẩn bị, (nốt bậc 6 nâng cao, âm giai thứ đi lên của hình thái 2)

VÍ DỤ LA THỨ
ĐẢO 2 ĐẢO 3 THỂ NỀN ĐẢO 1

HÃ vay mượn +6 +4 7 6 6 5

865. Trong hợp âm *quãng bảy thứ* này, các *biến âm đi lên* của *nốt nền* và của *nốt quãng ba* cùng nhau tạo ra một hợp âm *quãng bảy giảm* vay mượn từ âm giai kế cận thứ đặt ở quãng năm trên của âm giai chính chi phối.

Hợp âm này rất thường dùng có chuẩn bị hoặc không (xem số 750, ví dụ 5 và 6).

VÍ DỤ LA THỨ

THỂ NỀN ĐẢO 2 ĐẢO 1 ĐẢO 3

Khg Khg Biên âm ----

Ch/bị ch/bị không ch/bị ----

HÃ vay từ Mi thứ 7 +3 +3 +6 +6 +2 +2

BIẾN ÂM ĐI LÊN CỦA NỐT NỀN
trong hợp âm quãng bảy trưởng của nốt bậc 6 (Âm thể thứ)
(Altération Ascendante de la Fondamentale
dans l'accord de septième majeure du 6^{me} degré-Mode mineur)

866. Trong hợp âm này, *biến âm đi lên của nốt nền* một cách thoáng qua tạo ra một hợp âm *quãng bảy thứ* và *quãng năm giảm* vay mượn từ âm giai thứ đặt ở quãng năm trên của âm giai chính chi phối.

VÍ DỤ LA THỨ

HỢP ÂM THỂ NỀN ĐẢO 1

HÃ vay từ Mi thứ 7 #6 5

ĐẢO 2 ĐẢO 3

HÃ vay từ Mi thứ #4 #2 #2 5

Biến âm này có thể thực hiện không chuẩn bị (âm giai thứ hình thái 2, nốt bậc 6 nâng cao).

VÍ DỤ LA THỨ

HÁ THỂ NỀN ĐÁO 1 ĐÁO 2 ĐÁO 3

HẢ vay từ Mi thứ

BIẾN ÂM ĐI LÊN của NỐT QUẢNG BA và của NỐT QUẢNG NĂM
trong hợp âm quãng bảy thứ và quãng năm giảm của nốt bậc 2 (*Âm thể thứ*)
 (Altérations Ascendantes de la Tierce et de la Quinte
 dans l'accord de septième mineure et quinte diminuée du 2^{me} degré-Mode mineur)

867. Biến âm đôi này của nốt quãng ba và của nốt quãng năm một cách thoáng qua tạo ra một hợp âm quãng bảy của nốt át âm vay mượn từ âm giai kế cận thứ đặt ở quãng năm trên của âm giai chính chi phối.
 Nó có thể thực hiện không chuẩn bị.

VÍ DỤ LA THỨ

HÁ THỂ NỀN ĐÁO 1 ĐÁO 2 ĐÁO 3

HẢ vay từ Mi thứ

Rất hữu dụng

BIẾN ÂM
trong các hợp âm quãng bảy có được do nốt nhạc kéo dài
 (Altérations dans les accords de septième par prolongation)

BÀI HỌC VIẾT THÀNH BỐN BỀ

CHƯƠNG 11

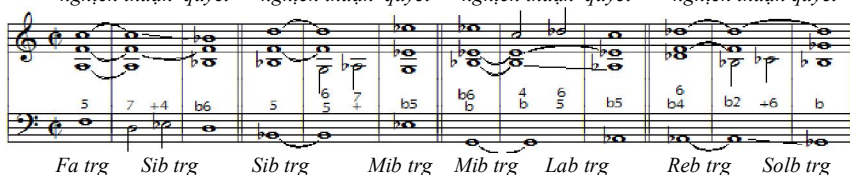
GIẢI QUYẾT NGOẠI LỆ các hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài (Résolutions Exceptionnelles des accords par prolongation)

868. Việc giải quyết một hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài có thể xảy ra trên một hợp âm định ra một chuyển cung.

Lúc đó đôi khi xảy ra chuyện nốt nghịch có được do nốt nhạc kéo dài là thành phần của hợp âm thứ hai và đã chuyển thành nốt thuận.

Bất chấp chuyện thay đổi đó, nốt nhạc đi trước nốt nghịch phải được kết thúc bằng cách đi xuống một bậc, trong phần lớn các trường hợp như thế này, việc giải quyết nốt nhạc đó chỉ là trì hoãn.

VÍ DỤ VỀ NỐT NGHỊCH CÓ ĐƯỢC DO NỐT NHẠC KÉO DÀI
mà cho đầu đã chuyển thành nốt thuận cũng vẫn phải được giải quyết bằng cách đi xuống một bậc
Nốt Nốt Giải Nốt Nốt Giải Nốt Nốt Giải Nốt Nốt Giải
nghịch thuận quyết nghịch thuận quyết nghịch thuận quyết nghịch thuận quyết



VÍ DỤ HỢP ÂM CÓ ĐƯỢC DO NỐT NHẠC KÉO DÀI
với giải quyết ngoại lệ hoặc chuyển cung, cùng với giải quyết thường lệ của nốt nghịch



BÀI HỌC VIẾT THÀNH BỐN BỀ

với một vài cách giải quyết ngoại lệ của các hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài

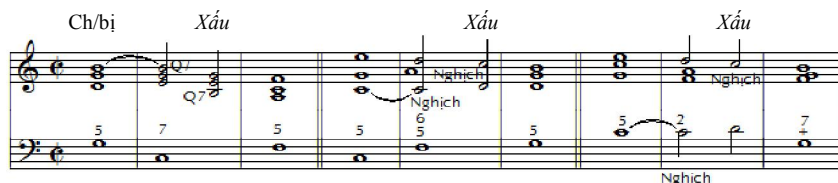


CHƯƠNG 12

THAY ĐỔI VỊ THỂ và TRAO ĐỔI NỐT NHẠC trong các hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài

(Changements de Position et Échanges de Notes dans les accords par prolongation)

869. Mọi nốt nghịch đòi hỏi phải chuẩn bị, trước khi được giải quyết, không thể đi từ một bè này sang bè khác.



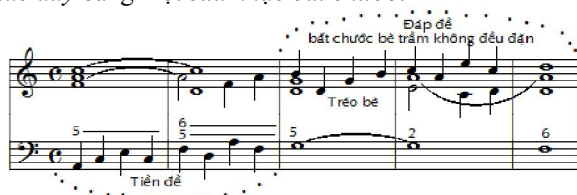
Kết quả là, các thay đổi vị thể và các trao đổi nốt nhạc, trong suốt độ dài của một hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài, chỉ thực hiện được nhờ vào các nốt nhạc của hòa âm đơn giản, trong đó người ta có thể thêm vào các nốt thoáng qua.

Nốt nghịch phải duy trì ở bè mà nó đã được chuẩn bị cho đến khi đã được giải quyết, (xem lại số 806).



TRÉO BÈ ĐƯỢC PHÉP (Croisements Permis)

870. Một bè dùng hợp âm gãy, tạm thời và nhất là ở các phách yếu, có thể tréo bè với một trong các bè đi gần nó, nhất là khi việc tréo bè được thúc đẩy bằng một câu nhạc bất chức.



BÀI HỌC VIẾT THÀNH BỐN BÈ THAY ĐỔI VỊ TRÍ và TRAO ĐỔI NỐT NHẠC (Đánh số và làm đầy) (Nguyên bản dùng Khóa Do 1)





TRAO ĐỔI NỐT NHẠC với NỐT THOÁNG QUA
 (Échanges de notes avec Notes de Passage)
 (Đánh số và thực hiện)



CHƯƠNG 13

VỀ CÁC BIẾN TÁU

**mà người ta có thể trang trí nốt nghịch
trong các hợp âm có được do nốt nhạc kéo dài**
(Des Variantes don't on peut orner la dissonance
dans les accords par prolongation)

871. Cũng như trong các hợp âm *nghịch tự nhiên*, *nốt nghịch có được do nốt nhạc kéo dài* có thể được các *biến tấu* (variantes) trang điểm ví như các biến tấu sau đây, trong đó các *nốt thêu lên và xuống* cũng như các *nốt thoát qua* đều có thể dùng được.

Các biến tấu này có thể xảy ra trong các *nét nhạc bắt chước*.

872. Một *nốt nghịch có được do nốt nhạc kéo dài* phải được giải quyết ở bè mà nó đã được chuẩn bị, bất kể biến tấu trang điểm nó.

NỐT NGHỊCH có được do NỐT NHẠC KÉO DÀI với BIẾN TÁU (Dissonances par Prolongation avec Variantes)

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various dissonances and ornaments, such as trills, mordents, and grace notes, illustrating the concept of 'Nốt nghịch có được do Nốt nhạc kéo dài' (Dissonances by Prolongation) with 'Biến tấu' (Variations).

BÀI HỌC VIẾT THÀNH BỐN BÈ BIẾN TÁU với NỐT THÊU và NỐT THOÁNG QUA tạo ra các nét nhạc bắt chước

(Variantes avec Broderies et Notes de Passage formant des imitations)

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various ornaments and passing notes, such as trills, mordents, and grace notes, illustrating the concept of 'Biến tấu với Nốt thêu và Nốt thoáng qua' (Variations with Broderies and Notes de Passage) forming 'các nét nhạc bắt chước' (imitations).

BÈ TRẮM VÀ GIAI ĐIỆU CHO SẴN

(Đánh số và làm đầy)

(Nguyên bản dùng Khóa Do 1)

The musical score is written for a piano or guitar. It features a simple, melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The key signature is D major (two sharps), and the time signature is 2/4. The piece is divided into four systems, each containing a treble and a bass staff. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a final double bar line and repeat dots.

(Hết Đoạn 4 và Đoạn 5 Phần 1—Xem tiếp Đoạn 5 Phần 2)