

THƯ VIỆN LEDUC

**LUẬN GIẢI
SANG TẠC AM NHẠC**

CỦA

EMILE DURAND

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

THU AN Trần Hữu Thuần dịch

(Ngày 6 tháng 8 năm 2012 bắt đầu)

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

PHẦN MỘT KHÁI NIỆM TỔNG QUÁT

LỜI NÓI ĐẦU

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Emile DURAND

Vài hàng của người dịch:

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

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

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

Thu An Trần Hữu Thuần.

EMILE DURAND—LUẬN GIẢI SÁNG TÁC ÂM NHẠC

DẪN NHẬP

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÂM NHẠC SO SÁNH VỚI CÁC NGHỆ THUẬT KHÁC

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KHÁI NIỆM TỔNG QUÁT

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

(De Certains Termes ou Mots Techniques et Leur Signification)

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

Ô NHỊP VÀ TIẾT TẤU

(Mesure et Rythme)

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

CÁI 16 Ô NHỊP có tiết tấu khác nhau



CÂN PHƯƠNG

(Carrure)

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

DẠNG THỨC

(Forme)

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

CÂU NHẠC, CHI CÂU VÀ PHÂN ĐOẠN

(Phrase, Membre de phrase et Période)

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

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

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

MENDELSSOHN – Romance không lời

CHI CÂU 1 CHI CÂU 2

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

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

WEBER – Mời vào valse

CHI CÂU THỨ I CHI CÂU THỨ II

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

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

HUMMEL – Sonate en Mi♭, Op. 13

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

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



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

CÂU 32 Ở NHỊP làm thành một PHÂN ĐOẠN



CÂU NGẮN VÀ NGẮT CÂU (Incise et Césure)

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

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

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

MOZART—Don Giovanni, Kết cảnh 1





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

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

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

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



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



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

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



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

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

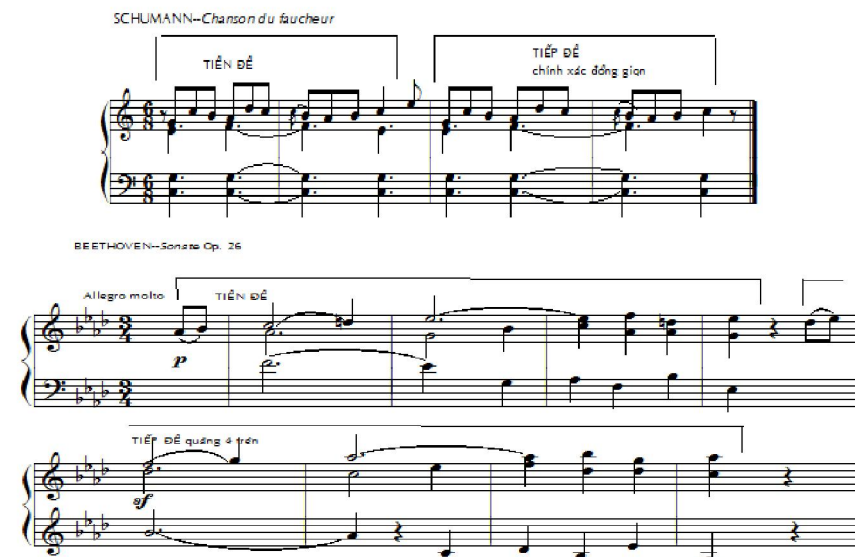


TIỀN ĐỀ, TIẾP ĐỀ hoặc HỌA ĐỀ (Antécédent, Séquence ou Conséquent)

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

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

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



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



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

MOZART-2d Menuet của Sonata cung Miền trưởng

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

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

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

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

29. Chỉ có hai loại ngừng tiết kết thúc:

1. Ngừng tiết hoàn toàn (cadence parfaite):

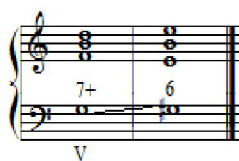
2. Ngừng tiết chéo (cadence plagale):

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

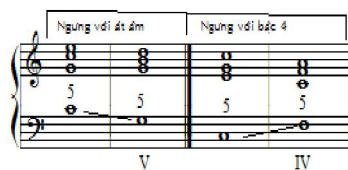
1. Ngừng tiết không hoàn toàn (imparfaite):

2. Ngừng tiết gãy (rompue):

2. Ngưng tiết lánh (évitée):



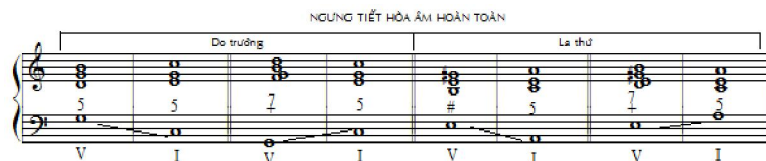
4. Nửa ngưng tiết (demi-cadences):



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

NGƯNG TIẾT HOÀN TOÀN
(Cadence Parfaite)

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



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

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

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

1. Nốt cảm âm đi lên nửa cung:



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



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



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



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

NGỪNG TIẾT KHÔNG HOÀN TOÀN (Cadences Imparfaites)

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

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

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

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

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

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

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

E. DURAND - *Solfèges élémentaires*

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

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

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

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

The image shows two musical score examples. The first example is titled 'MASSENET--Hérodiade. Air de Salomé' and shows a vocal line with lyrics 'Pro-phé-te bien ai-mé, pu-le-je vi-vre sans toi!' and a piano accompaniment. The second example is titled 'MENDELSSOHN--Romance sans parole' and shows a piano piece. Both examples are labeled 'Chấm dứt với quãng 3' and 'Chấm dứt với quãng 5' respectively, indicating the type of cadence used.

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

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

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

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

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

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

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

The image shows three musical score examples. The first example is labeled 'với bậc 2' and shows a piano piece. The second example is labeled 'với bậc 4' and shows a piano piece. The third example is labeled 'với bậc 6' and shows a piano piece. Each example shows a cadence where the tonic chord is followed by the second, fourth, or sixth degree chord respectively.

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

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

sol trưởng la thứ fa trưởng ré thứ mi trưởng/thứ ré thứ

V V V V V V

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

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

Ngưng tiết gãy Ngưng tiết hoàn toàn

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

Ngưng tiết lánh Ngưng tiết lánh Ngưng tiết hoàn toàn

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

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

HÉROLD--Zampa, Tam ca của cảnh 1
Vivace

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

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

Ngưng tiết gãy

HÉROLD--Zampa, Kết của cảnh 2

cresc.

VERDI--Aida, Cảnh 2, Màn 1

Violoncelle

NỬA NGỪNG TIẾT (Demi-Cadence)

NGỪNG TIẾT VỚI ÁT ÂM (Cadence à la Dominante)

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

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



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



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



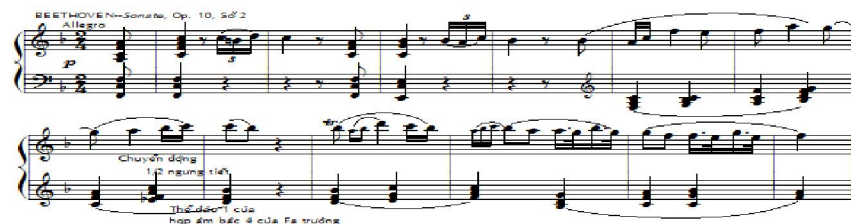
NGỪNG NGHỈ VỚI BẬC 4 (Repos sur le 4^{me} Degré)

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



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

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



NGƯNG TIẾT CHÉO (Cadence Plagale)

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

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



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

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

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

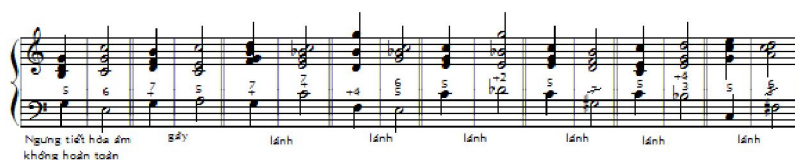
54. Khi giai điệu được nghe riêng rẽ, lỗi tai diễn đạt các ngưng tiết này trong ý nghĩa đơn giản nhất, tự nhiên nhất.

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

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



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



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

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

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

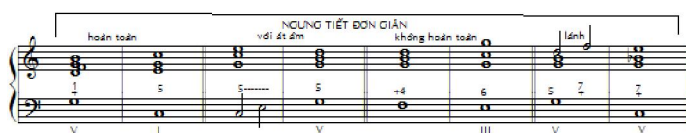


58. Từ các nhận xét trước đây, kết quả là các tương quan có thể có hai thể loại giữa một ngừng tiết giai điệu và ngừng tiết hòa âm mà người ta đếm theo; đó là, 1) hoặc cả hai ngừng tiết có cùng ý nghĩa và ý nghĩa chung thực tiêu biểu; 2) hoặc, chúng có ý nghĩa khác nhau, và ý nghĩa chung trở nên ít nhiều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

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

KẾT NAM VÀ NỮ (Terminaisons Masculine et Féminine)

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



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



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



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

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

GIAI ĐIỆU VÀ HÒA ÂM

(Mélodie et Harmonie)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THÀNH TỐ THIẾT YẾU

của giai điệu

(Éléments Essentiels de la mélodie)

72. Các thành tố chính của giai điệu là:

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

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

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

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

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

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

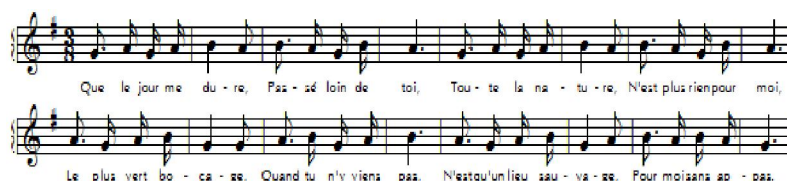
Trên thực tế, ROSSINI một hôm đã nghịch ngợm sáng tác một ca khúc rất phát triển với chỉ một nốt nhạc; nhưng sự hấp dẫn của bản nhạc đó nằm hoàn toàn trong phần phụ họa; và bất chấp sự đa dạng các tiết tấu được nhà sáng tác danh tiếng kết hợp cách tài hoa cho phần ca, phần này chỉ làm thành một ngâm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

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

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

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

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



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



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

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

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



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

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



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



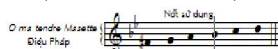
80. Trong số các dân ca cổ, có rất nhiều bài chỉ gồm năm sáu nốt nhạc mà thôi. Các điệu nhạc đi săn (airs de chasse) cũng vậy.

ĐIỆU NHẠC NĂM NỐT (Airs sur cinq notes)



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

ĐIỆU NHẠC SÁU NỐT (Airs sur six notes)





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

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

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

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

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

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

CÚ PHÁP ÂM NHẠC (Phraséologie Musicale)

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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



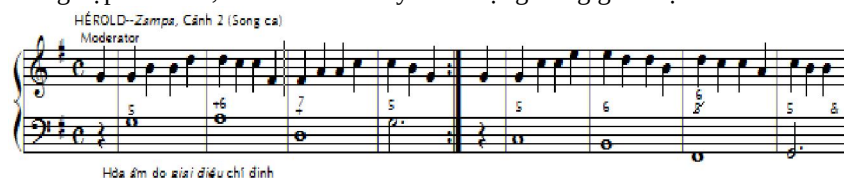
90. Khi phách nhịp đã được ổn định, sự nhấn mạnh có thể chuyển dịch tạm thời (momentanément) không gây bất cứ khó chịu, không chắc chắn nào cho người nghe.



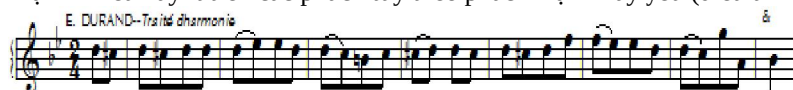
GIÁ TRỊ BẰNG NHAU (Valeurs égales)

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

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



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



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



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

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



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

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

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

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

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



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



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



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



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

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

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



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

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

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

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



DẠNG THỨC CÂN ĐỐI VÀ DẠNG THỨC KHÔNG CÂN ĐỐI (Forme Métrique et Forme Non-Métrique)

95. Trong âm nhạc, cũng như trong văn chương, có hai dạng thức ngôn từ, đó là:

- 1) Dạng thức cân đối (forme métrique) mà người ta có thể so sánh với thơ;
- 2) Dạng thức không cân đối (forme non-métrique) mà người ta có thể so sánh với văn xuôi.

96. Người ta gọi là dạng thức cân đối những gì kết quả từ cấu trúc đối xứng (structure symétrique) những câu và chỉ câu trong tương quan của chúng với tỉ lệ (proportions) và kích cỡ (dimensions).

97. Người ta gọi là dạng thức không cân đối những gì vắng bóng sự đối xứng đó.

98. Trong dạng thức cân đối, các ngưng tiết khá thông thường lập thành một phân định (démarcation) rất rõ nét giữa các câu hoặc các chỉ câu khác nhau (ví dụ A)

A.

MOZART--Rondo de la 7e Sonate

The musical score for Mozart's Rondo from the 7th Sonata is presented in a four-staff format. It features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic. Several annotations in Vietnamese are placed above the staves to indicate phrasing: '1/2 ngưng tiết' (half phrase) appears twice, 'Ngưng tiết không hoàn toàn' (incomplete phrase) appears twice, 'Ngưng tiết với 4 âm' (phrase with 4 notes) appears once, 'Ngưng tiết không hoàn toàn' appears once, 'Ngưng tiết gãy' (broken phrase) appears once, and 'Ngưng tiết hoàn toàn' (complete phrase) appears once. The structure is highly balanced and symmetrical, characteristic of the 'forme métrique'.

99. Trong dạng thức không cân đối, các ngưng tiết hiếm hoi, thường ít được đánh dấu, và do đó, câu ít được định rõ nét.

B.

CHERUBINI--Solège du Conservatoire

The musical score for Cherubini's Solège du Conservatoire is presented in a two-staff format. It features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is marked with a 'B' above the first staff. Below the staves, there are numerous numerical figures (fingerings or articulation marks) such as 8, 7, 6, 4, 2, 7, 6, 4, 6, 7, #6, 4, 6, 7, #6, 5, 6, 5, 7, 7, 5, 6, 7, 6, 4, 6, 5, 4, 3, 6, 2, 5, 7, 6, 7, 5, 7, 4, 3, 2, 6, 4, b4, 2, b6, 2, 6, 4, 6. The structure is less balanced and symmetrical than the previous example, characteristic of the 'forme non-métrique'.

100. Sau những gì vừa nói, người ta cần hiểu rằng dạng thức cân đối có thể nắm bắt được, in sâu vào trí nhớ nhiều hơn; đó cũng là dạng thức sử dụng nhiều nhất.

101. Dạng thức không cân đối chủ yếu được dùng trong đối âm (contrepoint) (ví dụ B), tấu khúc (fugue) và loại theo tấu khúc (genre fugué) (ví dụ C) cũng như trong bình ca (plain chant) (ví dụ D).

Nên biết rằng âm nhạc bình ca, nói cho đúng, không phải là một loại âm nhạc có phách nhịp (musique mesurée).

C.

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



D²

PSALL.

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

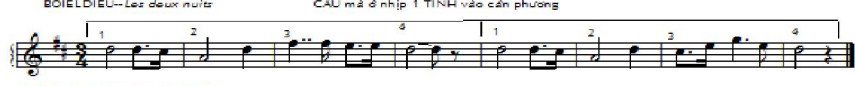


KHỞI SỰ VÀ KẾT THÚC CÂU NHẠC với các ô nhịp không trọn vẹn (Débuts et Fins de Phrases avec mesures incomplètes)

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

BOIELDIEU--Les deux nuits

CÂU mã 3 nhịp 1 TÍNH vào cân phương



MOZART--Le Mariage de Figaro



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

CÂU mã 4 nhịp 1 KHÔNG TÍNH vào cân phương

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



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



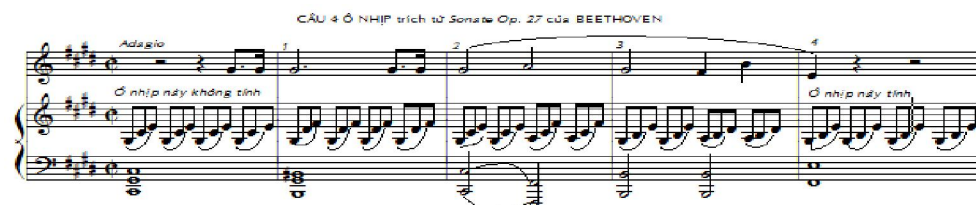
Tuy nhiên, đây là một câu mà ô nhịp thứ nhất tính vào cân phương, cho dầu nó khởi sự với một dấu lặng có giá trị hơn một phần tư của ô nhịp đó, vì nó có giá trị một phần ba.



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



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



KẾT NAM VÀ KẾT NỮ (Terminaisons Masculine et Féminine)

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

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

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

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

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

Eraient dans les rochers, tout le long de la MER

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

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

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

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

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

E. DURAND—Les Goelands; (No 3 des Chants d'Amérique)
Allegretto

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

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

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

Cũng có thể phân chia hỗn hợp (mixte).

Các cách phân chia đa dạng này như sau:

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

BEETHOVEN—Grand Septuor (Chữ để biến tấu)

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

E. DURAND—Le salut de l'humanité. Clair de lune

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



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

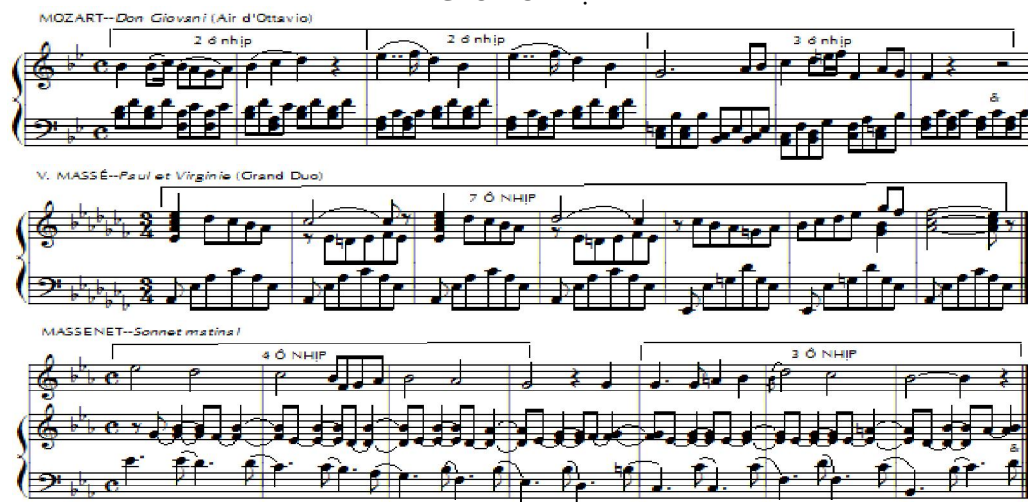


116. Phân chi hỗn hợp là một trộn lẫn các cách phân chia chi câu hai và ba, hoặc ba và bốn, tạo nên các chi câu năm hoặc bảy ô nhịp vv.

CÂU 5 Ô NHỊP



CÂU 7 Ô NHỊP



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

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

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

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

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

CÂU 8 Ô NHỊP gồm 2 CHI 4

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

Allegretto

CHI CÂU 1

Ngưng nghỉ với A₂ âm

CHI CÂU 2

Ngưng nghỉ hoàn toàn

CÂU 12 Ô NHỊP gồm 3 CHI 4

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

CHI CÂU 1

Ngưng tiết chéo

CHI CÂU 2

CHI CÂU 3

Ngưng tiết không hoàn toàn

Ngưng tiết hoàn toàn

CÂU 16 Ô NHỊP gồm 4 CHI 4

MOZART—Một phần của Menuet của Symphonie cung mi b

CHI CÂU 1

CHI CÂU 2

CHI CÂU 3

CHI CÂU 4

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

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

ROSSINI—Cánh 1 của Guillaume Tell

CHI CÂU 1

Ciel qui du mon - de

CHI CÂU 2

es la pa - ru - re,

CHI CÂU 3

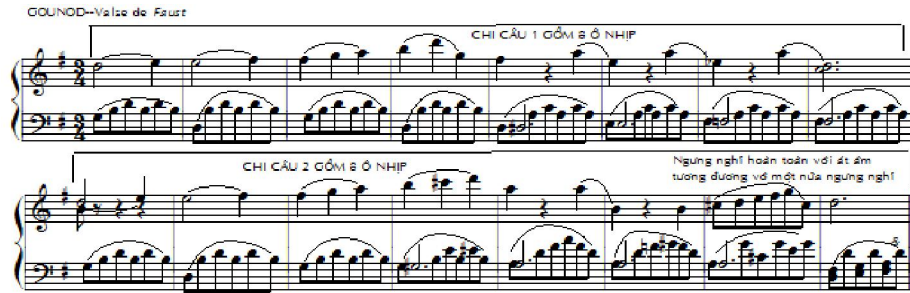
Pour eux fais lui - re, Fais

CHI CÂU 4

luire un doux au - gu - re.

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

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



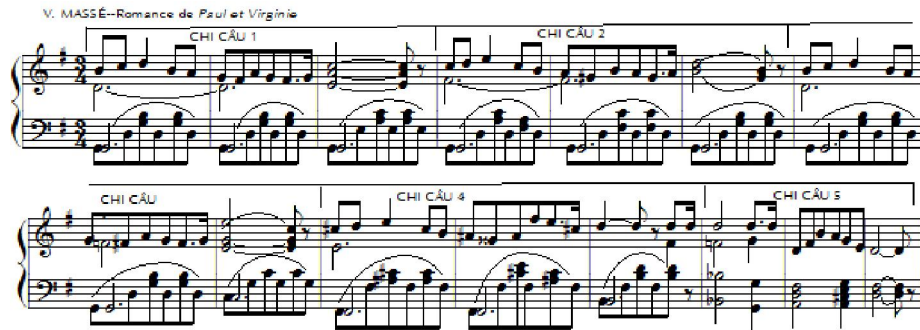
CÂU ĐỀU ĐẶN KHÔNG VUÔNG VỨC
(Phrases régulières Non-Carrées)

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

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

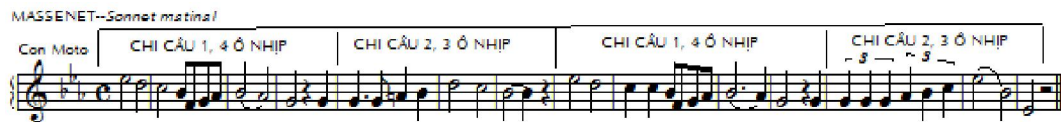
123. Các câu vuông vức đều thiết yếu là các câu đều đặn; nhưng có các câu đều đặn không phải là những gì chúng ta gọi là các câu vuông vức theo ý nghĩa chúng không được chia ra bằng chi câu bốn ô nhịp

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



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

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



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

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

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

CÂU BỐN Ô NHỊP (Phrases de Quatre Mesures)

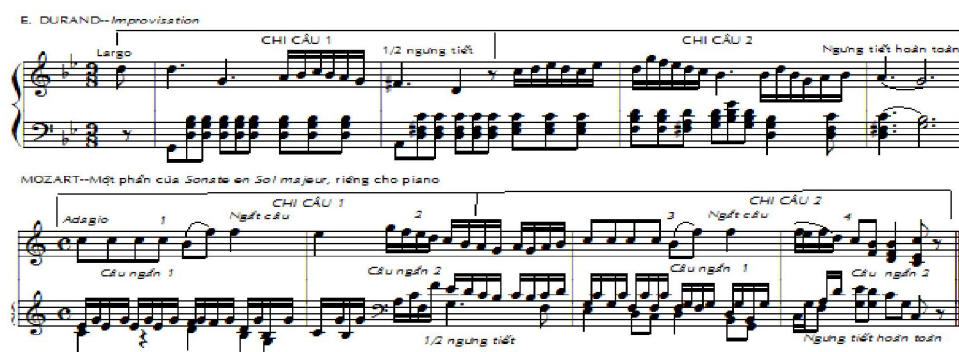
126. Hiếm khi người ta có thể duy trì một câu trọn vẹn với bốn ô nhịp thông thường, trừ phi câu đó hết sức ngắn như thường thấy trong các ca khúc nhân gian.

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

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



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



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

CÙNG CÂU TRÊN VỚI 8 Ô NHỊP 2 PHÁCH



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

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

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

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

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

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

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

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

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

MOZART--Kết của Sonate thứ 4

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

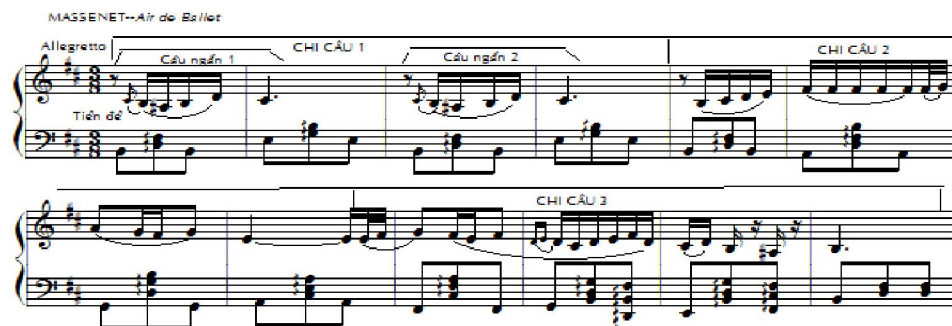
PHÂN ĐOẠN 16 Ô NHỊP gồm 2 câu 8

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

CÂU MƯỜI HAI Ô NHỊP
(Phrases de douze mesures)

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

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



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

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

135.

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



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

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



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



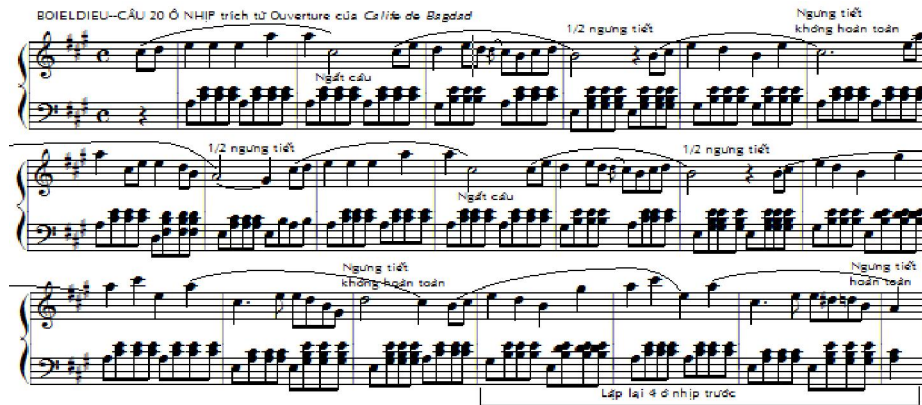
GHI CHÚ-Chính do lặp lại lập tức các ô nhịp 9, 10, 11 và 12 mà có được các ô 13, 14, 15 và 16 của mỗi câu trong hai câu bên trên.

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



CÂU HAI MƯƠI Ô NHỊP (Phrases de Vingt Mesures)

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



PHÂN CHIA LÀM BA (Division Ternaire)

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

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

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

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



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

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

CÂU 1 ba ô nhịp

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

CÂU 2 ba ô nhịp

Cùng giai điệu, ghi nốt nhạc hợp lí

1 CHI CÂU DUY NHẤT, 3 câu ngắn

Câu ngắn 1 Câu ngắn 2 Câu ngắn 3

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

CÂU 2 sáu ô nhịp

Câu ngắn 1 Câu ngắn 2 Câu ngắn 3

CÂU SÁU Ô NHỊP (Phrases de Six Mesures)

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

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

3 CHI CÂU 2 Ô NHỊP

God save the Queen

CHI CÂU 1 CHI CÂU 2 CHI CÂU 3

2 CHI CÂU 3 Ô NHỊP

Charmante Gabrielle

CHI CÂU 1 CHI CÂU 2

2 CÂU 6 Ô NHỊP

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

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

2 CÂU 6 Ô NHỊP thành chỉ 1 chỉ câu

BEETHOVEN—Menuet de Quintette, Op. 4
Minuetto

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

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

E. DURAND—Solège à 2 voix

TRƯỜNG HỢP NGOẠI LỆ (Cas Particuliers)

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

Ô NHỊP HAI CÔNG DỤNG
(Mesures à Double Emploi)

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

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



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



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

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

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

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

Ô NHỊP BỐ TÚC (Mesures Complémentaires)

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

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

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

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

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

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

E. DURAND--Chanson du mois de mai

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

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

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

E. DURAND - *Le Dinian* (Ca khúc Bretonne)

VỀ CHUYỂN CUNG

(De la Modulation)

ÂM NHẠC MỘT CUNG VÀ ÂM NHẠC CHUYỂN CUNG (Musique Unitonique et Musique Modulante)

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

La Retraite, Kèn hiệu bằng Clairon
Clairon cung Sol

Kèn hiệu đi săn
KÈN SĂN cung RE

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

C'est le roi Dagobert, (Ca khúc nhân gian)

Nous dans plus au bois (Ca khúc trẻ em)

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

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

GIAI ĐIỆU MỘT CUNG

(Mélodie Unitonique)

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



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

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

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

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

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

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

CHUYỂN CUNG từ DO THỨ qua MI b TRƯỞNG

thực hiện nhờ vào nhiều hợp âm chuyển tiếp



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

ROSSINI--Guillaume Tell, (Song ca cánh 1)

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

và xa hơn:

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

CHUYỂN CUNG

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

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

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

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

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

MENDELSSOHN--Romance sans paroles

La trưởng, cung chính chi phối

CHUYỂN CUNG TẠM THỜI

Rê trưởng

Si thứ

CHUYỂN CUNG TẠM THỜI

La trưởng

Fa # thứ, si thứ

La trưởng

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

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

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

Ré thứ, cung chính

CHUYỂN CUNG TẠM THỜI qua cung kế cận

la thứ

Quay về Ré thứ

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

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

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

E. DURAND—Solège à 2 voix

Sol Trướng

Sol Thứ

1. Sol Tr.

2. Sol Thứ

Sol Trướng

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

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

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

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

E. DURAND—Sous la fenêtre, Ca khúc có động lại cho piano

Andantino

Do Trướng (chẳng có dấu biến nào)

CHUYỂN CUNG TẠM THỜI

Quay về cung chính

MI Trướng (4 thăng)

Do Trướng

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

Cũng xem lại ví dụ số 164 của
O. BIZET, Ca đoàn trẻ tỉnh nghiệp

TRƯỜNG HỢP NGOẠI LỆ
(Cas Exceptionnels)

CHUYỂN CUNG SỚM
(Modulations Hâtives)

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

CUNG CHÍNH—LA b TRƯỜNG

BEETHOVEN—*Sonata* (Op. 26)

Quay về cung chính

CUNG CHÍNH—RÊ b TRƯỜNG

BEETHOVEN—*Sonata* (Op. 27, số 2)

Quay về cung chính

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

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

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

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

NHẠC TIẾT 1

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



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

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

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

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

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



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

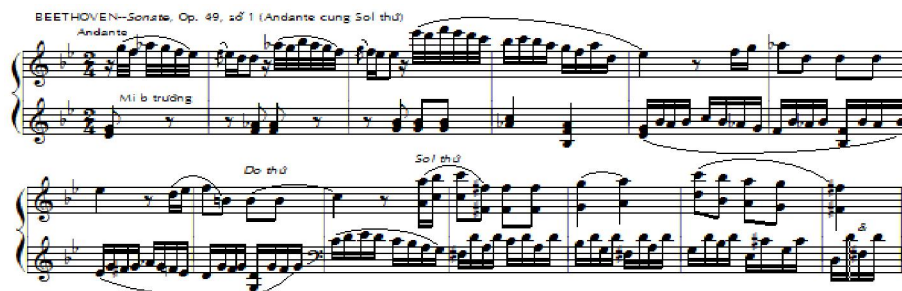
CHUYỂN CUNG PHỨC HỢP từ SI b TRƯỞNG qua RÊ TRƯỞNG bằng cách đi qua các cung trưởng Fa, Sol b và Mi b



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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

VÍ DỤ VỀ THAY ĐỔI CUNG HOẶC THỂ HỮU DỤNG NHẤT

Từ một CUNG TRƯỞNG qua CUNG THỨ TƯƠNG ĐỐI

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

La trưởng

THAY ĐỔI CUNG *F#* thứ

Chuyển cung qua *do* $\sharp$ thứ

Từ một CUNG THỨ qua CUNG TRƯỞNG TƯƠNG ĐỐI

E. DURAND--Tarentelle

La thứ

THAY ĐỔI CUNG *Do* trưởng

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

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

Andante

Mi *b* trưởng

THAY ĐỔI CUNG *Si* *b* trưởng

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

E. DURAND--Ouvverture du concert

La thứ

1.

THAY ĐỔI CUNG *Mi* thứ

2.

D.C.

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

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

Fa trướng

THAY ĐỔI CUNG
Si b trưởng

1. 2.

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

COUINOD--Faut-il (Cánh 1)
La thứ

Ré thứ

J'ai lan - gui, tris - te et so - li - tai - re. J'ai lan - gui, tris - te et so - li - tai - re.

Từ một CUNG TRƯỞNG qua cung ĐỒNG ÂM THỨ của nó

ROSSINI--Moose (Điệu Ballet)
Adagio

Mi b trướng CUNG CHÍNH

THAY ĐỔI CUNG

Mi b thứ

Từ một CUNG THỨ qua CUNG ĐỒNG ÂM TRƯỞNG của nó

MOZART--Sonata c ung La thứ

La trướng

THAY ĐỔI THỂ

CUNG XA

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

E. DURAND--Noel hai giọng

Clang pầu

legato

CHANG

THAY ĐỔI CUNG

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



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



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



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



KẾT HỢP VÀ XEN KÊ HAI ÂM THỂ

trong cùng một câu

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

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

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

Khởi đầu một bản nhạc bằng LA b TRƯỞNG
đi xen kẽ từ cung chính qua cung thứ tương đối của nó



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

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



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



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

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



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

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



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



TRÙNG ÂM (Enharmonie)

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

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

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

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

A



B



C



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

194.



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

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



=====

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

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

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

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

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

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

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

ÁP DỤNG MỘT SỐ QUI LUẬT HÒA ÂM VÀO SÁNG TÁC

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

VỀ CÁC THỂ LOẠI KHÁC NHAU CỦA BÈ GIAI ĐIỆU

(Des Différentes Espèces de Parties Mélodiques)

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

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

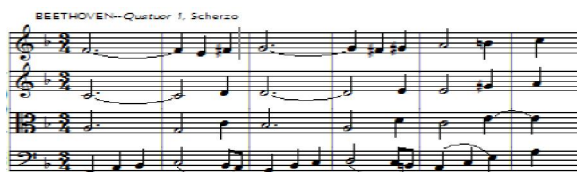
người ta chia thành:

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

BÈ THỰC

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

Ví dụ dưới đây gồm toàn các bè thực.



BÈ LẶP LẠI

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

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



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

BÈ LẤP ĐẦY

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

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

BÈ PHỤ HỢA

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

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

BÈ CHÍNH
hoặc giai điệu chủ yếu

BÈ PHỤ HỢA
(hợp âm chồng)

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

BÈ CHÍNH
giai điệu chủ yếu

BÈ PHỤ HỢA
(hợp âm rải)

E. DURAND—Souvenirs de Bretagne, Giai điệu
Hautbois

BÈ CHÍNH
hoặc giai điệu chủ yếu

BÈ PHỤ HỢA Piano
(nét nhạc ở tay phải)

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

CÁC BÈ CHÍNH

CÁC BÈ LẬP ĐẦY

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

E. DURAND—Xưởng âm 2 giọng

Giai điệu chủ yếu, BÈ CHÍNH

Giai điệu chủ yếu, BÈ CHÍNH

205. Có thể đồng thời có nhiều bè chính.

E. DURAND--Xướng âm 2 bè đồng giọng

ÂM NHẠC VIẾT VỚI NHIỀU BÈ THỰC

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

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

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

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

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

GOUNOD--Faust, Quatuor du jardin
Moderato assai

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

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

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

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

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

Soprano
Tenor *
Basse 1
Basse 2

*Như số 207.

CHÚ Ý

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

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

Minuetto

CHÚ Ý

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

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

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

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

The image shows a page from a musical score for Rossini's 'Le Comte Ory'. The title is 'Giang tấu của đại úy Gouverneur' in Vietnamese, with the tempo marking 'Andantino'. The score consists of eleven staves, each labeled with an instrument: Sáo (Flute), Sáo nhỏ (Piccolo), Hs utbois (Oboe), Clarinettes (Clarinet), Cors (Horn), Trompettes (Trumpet), Kèn bass (Bassoon), Violons (Violin), Alto (Alto), Violoncelle (Cello), and Contrebasse (Double Bass). The music is written in 8/8 time and features a variety of melodic and rhythmic patterns across the different instruments.

CHÚ Ý

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

3 BÈ THỰC

This snippet shows three staves of music, each representing a 'real part' (bè thực). The first staff is for a Flute (Sáo), the second for a Piccolo (Sáo nhỏ), and the third for a Bassoon (Kèn bass). The music is written in 8/8 time and shows a clear melodic line for each instrument.

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

BÈ 1

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

This section shows the first 'real part' (BÈ 1) of the music. It includes staves for 2 Odes Flutes (with a high octave for the Flr Flute), 2 Hautbois (Oboes), Violons 1 (Violins), and Violons 2 (Viola). The music is written in 8/8 time and shows a clear melodic line for each instrument.

BÈ 2

2 Clarinettes
Basson 1
Alto
Violoncelle

This section shows the second 'real part' (BÈ 2) of the music. It includes staves for 2 Clarinettes, Basson 1 (Bassoon), Alto (Alto), and Violoncelle (Cello). The music is written in 8/8 time and shows a clear melodic line for each instrument.

BÈ 3

2 Cors cùng Fa
2 Trompettes cùng Sib
Basson 2
Contrebasse

This section shows the third 'real part' (BÈ 3) of the music. It includes staves for 2 Cors cùng Fa (Horns), 2 Trompettes cùng Sib (Trumpets), Basson 2 (Bassoon), and Contrebasse (Double Bass). The music is written in 8/8 time and shows a clear melodic line for each instrument.

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

1) 4 BÈ THỰC
không lặp lại



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BÈ 1 LẶP LẠI quãng 8



BÈ TRẦM LẶP LẠI quãng 8



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



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



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



QUÃNG 5 LIÊN TIẾP (Quintes Consécutives)

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

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

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

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

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

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

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



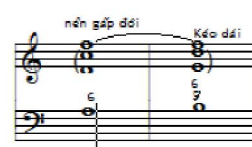
4) Thể đảo 1 của
hợp âm thứ 2
trong chuỗi.



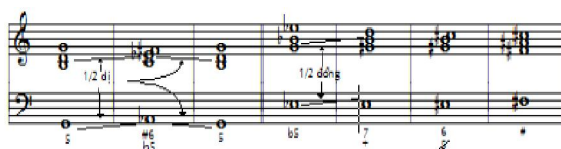
3) Gấp đôi, bằng chuyển động nghịch, nốt nền
(fondamentale) của hợp âm thứ hai này, cách
thứ 2 riêng hợp âm có được bằng $\frac{1}{2}$ cung đi lên.



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



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



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



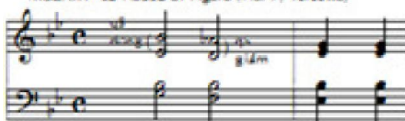
7) Cuối cùng, sự dịu dàng nội tại của các hợp âm giải kết
nào đó ví như bậc 7 của át âm, ở thể nền hoặc thể đảo



BEETHOVEN-Symphonie số 1 các phần thứ nhất



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



MOZART-Sonata cùng là trượng



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

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

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

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

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

Ví dụ, chọn
cách này:



thay vì



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



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



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

COUNOD—Noël

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

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

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

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

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

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

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

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

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



TẤU KHÚC (FUGA) VÀ BÈ ĐUỐI

(Fugue et Canon)

VỀ TẤU KHÚC (FUGA)

(De la Fugue)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VỀ CHỦ ĐỀ (Du Sujet)

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

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



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

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

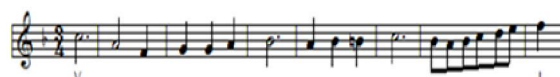
Chủ đề khởi đầu và kết thúc bằng chủ âm.



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

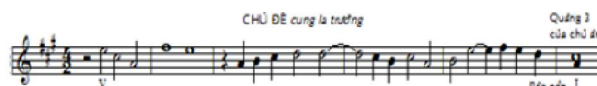


Chủ đề khởi đầu bằng át âm và kết thúc bằng chủ âm.

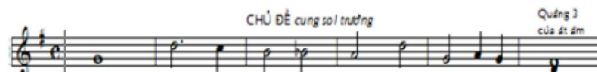


250. Có các chủ đề kết thúc bằng quãng 3 của chủ âm hoặc của át âm. Người ta phải cho các kết thúc đó cùng ý nghĩa như xảy ra với các nốt nền liên hệ.

Chủ đề kết thúc bằng quãng 3 của chủ âm.

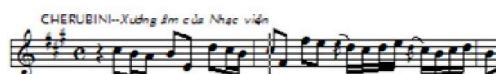


Chủ đề kết thúc bằng quãng 3 của át âm.



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

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



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

TẤU KHÚC CUNG
(Fugue du Ton ou Tonale)

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

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



TẤU KHÚC ĐÍCH THỰC
(Fugue Réelle)

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

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



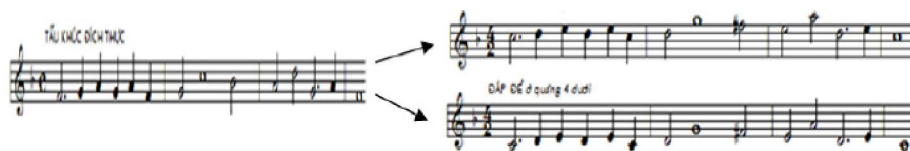
Chủ đề của *tấu khúc đích thực*, cung *rê* thứ, khởi đầu bằng *chủ âm* rồi kết thúc bằng *quãng 3* của nó.



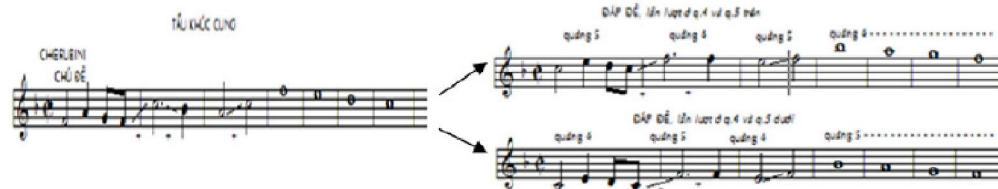
VỀ ĐÁP ĐỀ
(De la Response)

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

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



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



GHI CHÚ

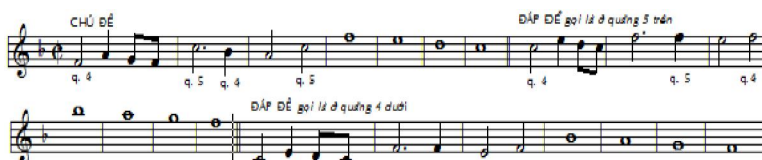
257. Sau khi nhận xét sự giống nhau tuyệt đối (conformité absolue) giữa chủ đề và đáp đề của ví dụ thứ nhất, người ta nhận thấy, trong ví dụ thứ hai, một số quãng giai điệu của đáp đề ở vào một bậc thấp hơn giai điệu tương ứng của nó trong chủ đề: quãng 4 thay vì quãng 5, đồng giọng hoặc không quãng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

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

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

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

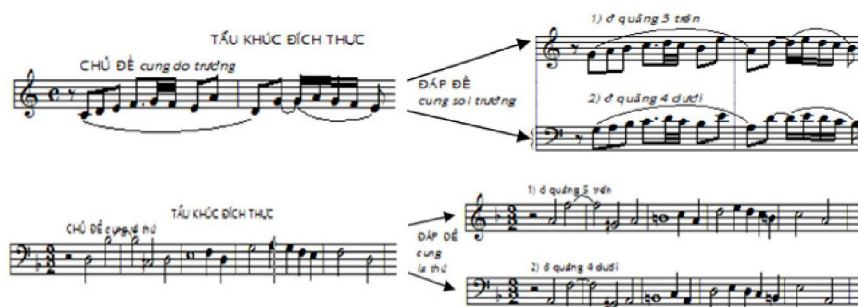
GHI CHÚ: con số đặt giữa hai đường kẻ chỉ ra quãng xuất hiện giữa chủ đề và đáp đề.



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

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

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



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

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

NGUYÊN TẮC CHUNG

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

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

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

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

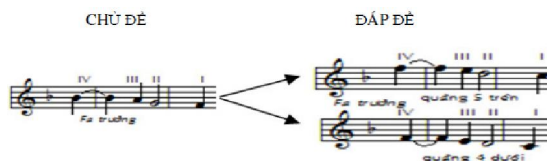


Ở phần 1 của chủ đề (fa trưởng, cung chính), người ta đáp lại bằng một phần tương tự ở cung của át âm, do trưởng.

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



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



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



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

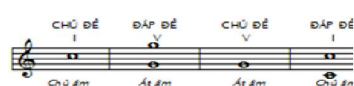
(Số 249) đã nói chủ đề của các tấu khúc (số 249) khởi đầu và kết thúc nói chung bằng chủ âm và bằng át âm.

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

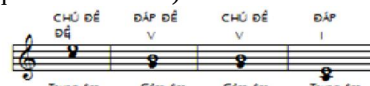
Và cuối cùng, (số 251) đã nói có các chủ đề (quả thực, rất họa hiếm) khởi đầu bằng trung âm (médiate), quãng 3 của chủ âm.

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

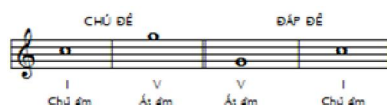
1) chủ âm bằng át âm và át âm bằng chủ âm



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



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



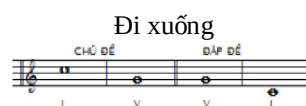
268. Nếu chủ đề khởi đầu bằng át âm, đi trực tiếp đến át âm bằng chuyển động xuống, đáp đề cũng phải đi theo cùng phương cách, từ chủ âm đến át âm.



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



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



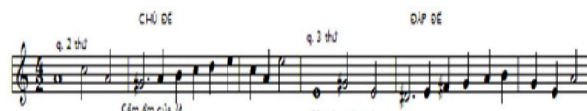
Trong trường hợp đó, nếu có các nốt trung gian, một trong các quãng được các nốt đó tạo thành sẽ phải được nới rộng trong đáp đề.



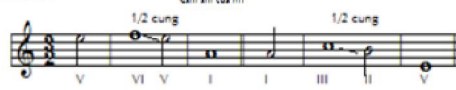
THỂ THỨ
(Mode Mineur)

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

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



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



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



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



GHI CHÚ

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

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



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



PHẢN ĐỀ (Contre-Sujet)

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



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

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

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

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

REICHMAN—Tấu khúc đích thực với 2 phản đề

CHỦ ĐỀ

PHẢN ĐỀ 1

PHẢN ĐỀ 2

ĐÁP ĐỀ

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

CHỦ ĐỀ

PHẢN ĐỀ 1

PHẢN ĐỀ 2

PHẢN ĐỀ 3

ĐÁP ĐỀ

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

NHẬN XÉT

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

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

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

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

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

VÍ DỤ

TẤU KHÚC CUNG

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



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



TẤU KHÚC CUNG

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



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



VỀ ĐOẠN HOẶC BIẾN KHÚC (Des Épisodes ou Divertissements)

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

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

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

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

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

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

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

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

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



BIẾN KHÚC

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



VỀ ĐOẠN DỒN (Du Stretto ou de la Strette)

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

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

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

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

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

CHỦ ĐỀ PHẢN ĐỀ
ĐÁP ĐỀ

ĐOẠN DÒN

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

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

(*) CHỦ ĐỀ bằng chuyển động ngược chiều

(**) ĐÁP ĐỀ biến tấu

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

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

KHÔI ĐẦU KHÁC CỦA TẤU KHÚC

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

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

Đuối (*)

PHẢN ĐỀ

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

ĐOẠN DÒN 1

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

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

ĐOẠN DÒN 2

Đưa đáp đề vào lại một ở nhịp sau chủ đề

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ

CHỦ ĐỀ ĐÁP ĐỀ



VỀ ÂM NỀN (De La Pédale)

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

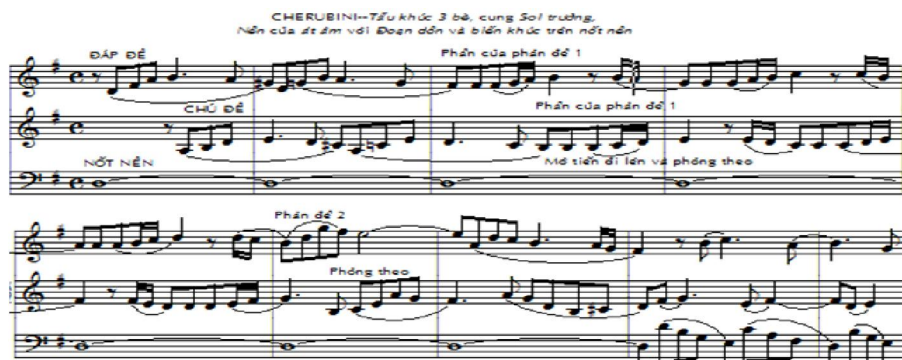
297. Âm nền hữu dụng nhất, âm được coi như làm thành bộ phận (partie intégrante) của một tấu khúc trọn vẹn, chính là âm nền dưới (pédale inférieure) của át âm mà người ta đặt vào cuối đoạn dẫn.

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

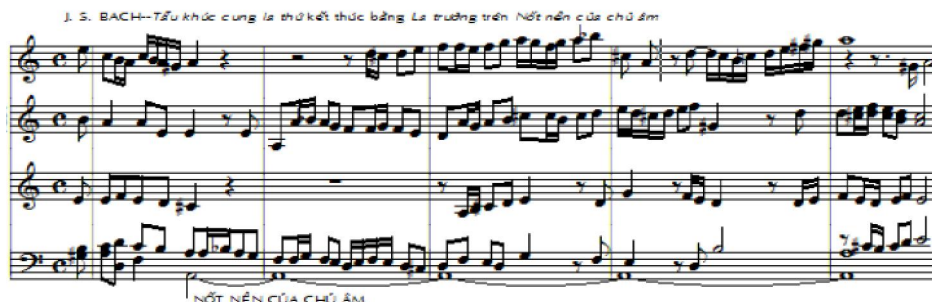
299. Người ta cũng có thể, trước hoặc sau đoạn dẫn đó, cho đi qua trên âm nền những biến khúc: phỏng theo, nhạc đuôi, mô tiến (progressionss*), vv.

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

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



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



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

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

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

GIAI ĐOẠN MỘT (Première Période)

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

TRÌNH ĐỀ (Exposition)

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

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

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

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

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

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

TẤU KHÚC CHỈ CÓ MỘT PHẢN ĐỀ MÀ THÔI

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

MOZART--Messe de Requiem

CHỦ ĐỀ

PHẢN ĐỀ

ĐÁP ĐỀ

PHẢN ĐỀ

TẤU KHÚC CÓ HAI PHẢN ĐỀ

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

CHERUBINI

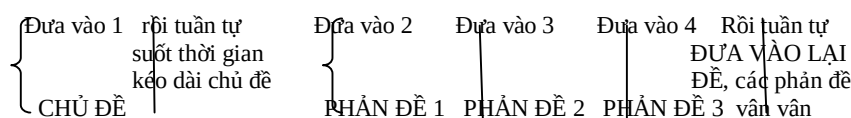
CHỮ ĐỀ

PHẢN ĐỀ 1

PHẢN ĐỀ 2

CHỮ ĐỀ

TẤU KHÚC CÓ BA PHẦN ĐỀ



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

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

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

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

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

GIAI ĐOẠN HAI (Deuxième Période)

CHUYỂN GIỌNG (Modulations)

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

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

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

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

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

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

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

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

GIAI ĐOẠN BA (Troisième Période)

ĐOẠN DỒN

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

-----GIAI ĐOẠN 1-----

Molto moderato

A. TRÌNH ĐỀ

CHỦ ĐỀ

ĐÁP ĐỀ

Đuổi

PHẦN ĐỀ 2

PHẦN ĐỀ 1

B. BIẾN KHÚC dòng đuổi của chủ đề

Đuổi

C. PHẦN TRÌNH ĐỀ

ĐÁP ĐỀ

PHẦN ĐỀ 1

PHẦN ĐỀ 2

làm nhạc đề

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

PHẦN ĐỀ

CHỦ ĐỀ

-----GIAI ĐOẠN 2-----

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

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

PHẦN ĐỀ 1

CHỦ ĐỀ

Số tập đây

Đầu của phần đề 2

PHẦN ĐỀ 2

PHẦN ĐỀ 1

ĐUÔI

ĐÁP ĐỀ cùng thứ

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

PHẦN ĐỀ 2

PHẦN ĐỀ 2

ĐUÔI

Chấm dứt phần đề 1

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

CHỦ ĐỀ ĐẢO

PHẦN ĐỀ 1 ĐẢO

Nốt nền ba giữa

G. CHỦ ĐỀ cùng HẠ ẤT ẨM (mở trường)

CHỦ ĐỀ

PHẦN ĐỀ 1

H. BIẾN KHÚC lấy từ phần đề

I. CHỦ ĐỀ cùng DO THỨ

PHẦN ĐỀ

tương đối của Mib và kế cận của Sib TRƯỜNG

Chuyển cung

Quay lại cung chính (sib trường)

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

PHÂN ĐỀ 1

BIẾN KHÚC và ngưng nghỉ ở ẮT ẮM

-----GIAI ĐOẠN 3-----

K. ĐOẠN ĐÓN (*)

CHỦ ĐỀ CẮT XÉN

ĐÁP ĐỀ CẮT XÉN

L. ĐOẠN ĐÓN từ phân đề 1

PHÂN ĐỀ 1 CẮT XÉN

ĐÁP ĐỀ CẮT XÉN

PHÂN ĐỀ 1 CẮT XÉN

PHÂN ĐỀ 1 CẮT XÉN

PHÂN ĐỀ 1 CẮT XÉN

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

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

CHỦ ĐỀ CẮT XÉN

ĐÁP ĐỀ ĐẦY ĐỦ

N. ĐOẠN ĐÓN TRÊN NỐT NỀN

CHỦ ĐỀ CẮT XÉN

ĐÁP ĐỀ CẮT XÉN

Nốt nền của Ắt Ắm



NHẬN XÉT

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

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

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

VỀ BÈ ĐUỐI (Du Canon)

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

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

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

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

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

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

Con số chỉ
bè đi vào

Hòa âm
để nghị



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



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

Chữ cho
biết điểm vào



CÙNG BÀI viết trên 4 dòng nhạc



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

Cho phần thứ nhất (A) bốn ô nhịp,



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



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



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



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



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

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

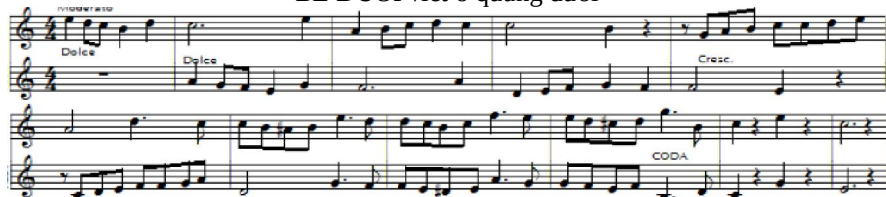
BÈ ĐUỔI viết ở quãng 4 dưới



BÈ ĐUỔI viết ở quãng 5 trên



BÈ ĐUỔI viết ở quãng dưới



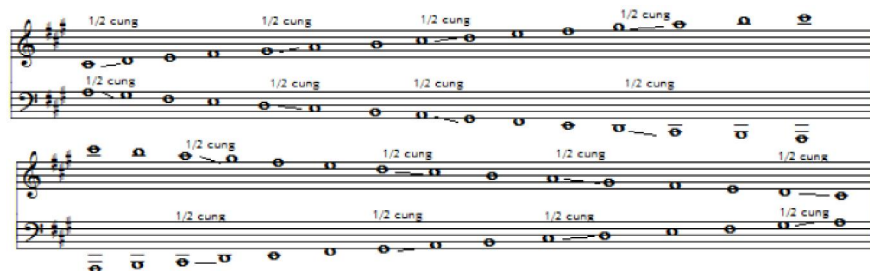
BÈ ĐUỔI viết ở quãng 5 dưới



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



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



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

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

PHẦN HAI

ÂM NHẠC NHẠC CỤ

(Musique Instrumentale)

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

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

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

VỀ PIANO

(Du Piano)

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

ÂM VỰC CỦA PIANO



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

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

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

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

VỀ BỘ BỐN ĐÀN DÂY

(Du Quartuor d'Instruments à Cordes)

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

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

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

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

VIOLON

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



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

ALTO

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



VIOLONCELLE

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

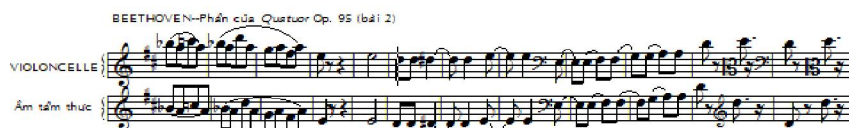


GHI CHÚ VÀ NHẬN XÉT

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

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

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



CẤU TRÚC VÀ KÍCH CỠ các nhạc phẩm

(Coupes et Dimensions des morceaux de musique)

342. *Hình dạng chung* (forme générale) của một tác phẩm âm nhạc, phân chia, cân xứng của các bề đa dạng, tất cả được diễn tả bằng từ ngữ **cấu trúc** (coupe).

343. Phương cách khác nhau để *cấu trúc* (couper) một tác phẩm có thể chia ra thành bốn loại chính như sau:

- 1) *Cấu trúc hai đoạn nhỏ* (petite coupe binaire); 2) *Cấu trúc ba đoạn nhỏ* (petite coupe ternaire)
- 3) *Cấu trúc hai đoạn lớn* (grande coupe binaire); 4) *Cấu trúc ba đoạn lớn* (grande coupe ternaire).

CẤU TRÚC HAI ĐOẠN VÀ BA ĐOẠN NHỎ

344. Người ta gọi là *cấu trúc hai đoạn nhỏ* một cấu trúc chỉ gồm *hai đoạn* ít phát triển, như *romance*, như *chủ đề* dùng cho biến tấu (*thème à variations*), vv.

CẤU TRÚC HAI ĐOẠN NHỎ



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

CẤU TRÚC BA ĐOẠN NHỎ



CẤU TRÚC HAI ĐOẠN VÀ BA ĐOẠN LỚN

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

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

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

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

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

TÁC PHẨM CỔ ĐIỂN

về âm nhạc nhạc cụ

(Euvres Classiques de Musique Instrumentale)

A—Hình thức chung của tất cả các tác phẩm cổ điển về âm nhạc nhạc cụ đều gần như giống nhau. Bất luận chúng được gọi là *sonate*, *bộ ba* (trio), *bộ bốn* (quatuor) hoặc *giao hưởng* (symphonie), chúng đều luôn luôn gồm *ba* hoặc *bốn* bài tính chất khác nhau, từng bài có một *cấu trúc* (coupe) nhất định. Có cấu trúc cho *allegro*, cấu trúc cho *adagio*, cấu trúc cho *menuet*, cấu trúc cho *rondo*, vv.

B—Đơn giản nhất trong các tác phẩm thể loại đó là *sonate* dùng cho *piano mà thôi*, chính nó mà chúng tôi dùng như *tiêu biểu* của âm nhạc nhạc cụ cổ điển xét về hình thức chung. Sau đó, khi nói đến các thể loại khác, chúng tôi chỉ phải đưa ra những gì riêng biệt của chúng mà thôi.

VỀ SONATE

(De la Sonate)

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

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

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

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

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

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

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

SONATE CỦA CÁC TÁC GIẢ CỔ ĐIỂN

HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, HUMMEL, vv

(Sonates des Compositeurs Classiques)

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

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

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

SONATE gồm hai số	SONATE gồm 3 số	SONATE gồm 4 số
1. <i>Andante</i> , <i>Adagio</i> , hoặc <i>Largo</i>	1. <i>Allegro</i>	1. <i>Allegro</i>
2. <i>Allegro</i> , <i>Allegretto</i> , hoặc <i>Presto</i>	2. <i>Andante</i> , <i>Allegro</i> , hoặc <i>Largo</i>	2. <i>Andante</i> , <i>Allegro</i> , hoặc <i>Largo</i>
	3. <i>Allegro</i> , <i>Allegretto</i> , hoặc <i>Presto</i>	3. <i>Minuetto</i> hoặc <i>Scherzo</i>
		4. <i>Allegro</i> hoặc <i>Presto</i>

358. Đôi khi, nhưng hiếm có, thứ tự này đảo lộn.

Vì thế, nói ví dụ, sonate cung *La trưởng* của MOZART gồm *ba* bài theo nhau theo thứ tự sau đây:



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



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



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



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

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



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

ALLEGRO

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

360. **Allegro**, bài thứ nhất của một *sonate* gồm *ba đoạn lớn*.

Đó là:

1. Đoạn *trình đề* (période d'exposition)
2. Đoạn *triển khai chủ đề* (période du travail thématique)
3. Đoạn *lặp lại* (période de répétition).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PHẦN MỘT (Première Partie)

ĐOẠN TRÌNH ĐỀ (Période d'Exposition)

372. Người ta cho nghe trước hết *chủ đề 1*, thiết yếu phải ở trong *cung chính* của *sonate*.

(Xem số 383 sau đây, tám ô nhịp đầu tiên của *sonate* cung *Sol trưởng* Op. 14, số 2, của BEETHOVEN mà chúng tôi đưa ra làm ví dụ cho toàn bộ *allegro*).

373. Rồi người ta lèo lái bằng *chuyển cung* (modulant) đến *chủ đề 2*, chủ đề này phải ở trong một *cung khác* với *cung* của *chủ đề 1*.

(Xem về sau, số 384 đến 394, các *ghi chú* và *nhận xét* về điều này).

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

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

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

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

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

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

PHẦN HAI

(Seconde Partie)

ĐOẠN TRIỂN KHAI CHỦ ĐỀ

(Période du Travail Thématique)

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

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

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

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

ĐOẠN LẶP LẠI

(Période de Répétition)

382. Đoạn thứ ba khởi đầu bằng đưa vào lại *chủ đề 1* trong *cung chính nguyên thủy*.

383. Từ lúc đưa vào lại *chủ đề 1* và cho đến cuối bản nhạc, người ta chẳng làm gì nữa ngoại trừ *lặp lại tất cả các nhạc tiết* của phần một của *allegro*, kể cả các *biến khúc*, tuy nhiên, bằng cách đưa vào các *biến đổi* (modifications) như sau:

1. *Chủ đề 2* và *coda* theo sau nó phải được tạo lại trong *cung chính*, và không phải trong cung mà nguyên thủy chúng đã được cho nghe.

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

Như thế, cho *biến khúc* này, người ta dùng cùng các *nhạc tiết* như lần thứ nhất, cho nên cần *biến đổi hành trình* theo chiều hướng này (xem số 383 từ chữ **F**, *giai đoạn lặp lại*).

BEETHOVEN—Op. 14, Số 2—Sonate cung Sol trưởng

PHẦN MỘT (ĐOẠN TRÌNH ĐỀ)



B. ĐOẠN CHEN VÀO 1 hoặc chuyển tiếp, dẫn đến cung của át âm cho chủ đề 2

cresc. *p* *f* *p*

Chuyển cung bằng Rê trưởng

p cresc. *p*

C. CHỦ ĐỀ 2 (Rê trưởng, cung của át âm)

D. ĐOẠN CHEN VÀO 2 hoặc nhóm ngưng

nghe dòng như Coda thoát đầu cho chủ đề 2 rồi cho toàn bộ phần 1

cresc. *dolce.* *p* *cresc.*

PHẦN HAI ĐOẠN TRIỂN KHAI CHỦ ĐỀ

E. ĐOẠN CHEN VÀO 3, sáng tác trên các phần của hai chủ đề và

p Một nửa chủ đề 1, thể thứ

nhạc mới

Một phần

Chuyển cung

Bắt chước hát dưới

Một nửa chủ đề 2 cùng Sól trưởng

Một phần chủ đề 2

Chuyển cung

Biến khúc viết trên một phần của chủ đề 1 và một nét nhạc basse mới

Một phần của chủ đề 1

Nét nhạc basse mới

B. 133.

Triển khai mới dẫn đến át âm của sol thứ và chuẩn bị đi vào lại Sól trưởng, cung chính, cho giai đoạn các lặp lại

Một phần của chủ đề 1 báo hiệu đưa nó vào lại

The musical score is written for piano and consists of 13 systems. It features various musical notations including treble and bass staves, key signatures (one flat), and time signatures (2/4). The score includes dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, and *decres.*. Vietnamese annotations are placed above and below the staves, providing context for the musical structure. The score begins with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The first system includes the annotation 'nhạc mới'. The second system includes 'Một phần', 'Chuyển cung', and 'Bắt chước hát dưới'. The third system includes 'Một nửa chủ đề 2 cùng Sól trưởng' and 'Một phần chủ đề 2'. The fourth system includes 'Chuyển cung', 'Biến khúc viết trên một phần của chủ đề 1 và một nét nhạc basse mới', and 'Một phần của chủ đề 1'. The fifth system includes 'Nét nhạc basse mới'. The sixth system includes 'B. 133.'. The seventh system includes 'Triển khai mới dẫn đến át âm của sol thứ và chuẩn bị đi vào lại Sól trưởng, cung chính, cho giai đoạn các lặp lại'. The eighth system includes 'Một phần của chủ đề 1 báo hiệu đưa nó vào lại'. The score concludes with a final system of four measures.

F. GIAI ĐOẠN 3 hoặc giai đoạn lặp lại

Chủ đề 1 lặp lại chính xác trong

cung chính nguyên thủy

G. Lặp lại đoạn chen

vào 1 (B) ở quãng 4 trên (bất thần bằng Do trưởng rồi quay lại bằng Sol cung chính để lặp lại chủ đề 2

H. Lặp lại chủ đề 2 (C) trong cung chính (Sol trưởng)

I. Lặp lại đoạn chen vào 2 (D) trong cung

chính và Coda

J. Nhắc lại chủ đề 1 để kết thúc

The musical score is written for piano and consists of several systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The Vietnamese annotations provide context for the different sections of the piece, including the main theme, variations, and the final conclusion. The score is organized into sections labeled F through J, each with specific instructions on how to play or interpret the music.



GHI CHÚ VÀ NHẬN XÉT BỔ SUNG
(Remarques et Observations Complémentaires)
TƯƠNG QUAN VỀ ÂM THỂ GIỮA HAI CHỦ ĐỀ
(Rapports de Tonalité entre les Deux Thèmes)

384. Như chúng tôi đã nói (số 372), *chủ đề 1* của *allegro* phải ở trong *cung chính* của *sonate*.
385. Về phần *chủ đề 2*, hai trường hợp xuất hiện:
1) trường hợp *cung chính* ở *thể trưởng*, 2) trường hợp *cung chính* ở *thể thứ*.
386. Khi *cung chính* là *trưởng*, *chủ đề 2* thường nhất ở vào *cung của át âm* (xem *trình đề* của *allegro* phía trên).
387. Khi *cung chính* là *thứ*, thông thường *chủ đề 2* được cho nghe ở *cung tương đối trưởng* của nó.

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

CHỦ ĐỀ 2 *cung Do trưởng*, *cung tương đối* của *La thứ*

388. Không gì tự nhiên hơn tiến hành như thế: chắc chắn, các tương quan âm thể đều tuyệt vời và dễ thực hiện, một phần, giữa một *cung trưởng* và *cung của át âm* của nó, phần khác, giữa một *cung thứ* và *cung tương đối trưởng* của nó.
389. Nhưng, có các *âm thể khác*, gần hoặc xa, mà các tương quan với *cung chính* cũng *khá tốt* tương tự.
390. Như thế người ta có thể, theo ví dụ của các bậc Thầy tài danh, nhờ vào những gì liên quan đến *chuyển cung*, biến đổi dàn bài xưa cũ của *sonate*, và, như các bài cổ điển minh họa đã làm, không gây nên lỗi, ấy là nói thế, để cho tất cả các bản nhạc *chảy vào* trong *cùng một khuôn*.
391. Đây là *hai chủ đề chính* của bài thứ nhất của *sonate* *cung Re trưởng*, Op. 10 của BEETHOVEN, mà *chủ đề thứ hai* ở *cung Si thứ*, *cung tương đối* của *cung nguyên thủy* mà không ở *cung của át âm* là *cung La trưởng*.
392. Và, thực tế, người ta không thấy tại sao *chủ đề 2* của một bản nhạc *trưởng* không thể được thực hiện trong *cung tương đối thứ* trong khi *chủ đề này* của một bài *thứ* gần như luôn luôn được thực hiện trong *cung tương đối trưởng*. Khá hiển nhiên các *tương quan* *tốt* hiện hữu giữa các *cung tương đối* *đều qua lại* (réciproques).

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

Fresco

CHỦ ĐỀ 2 cung Si thứ, tương đối của Re trưởng

CHỦ ĐỀ 2 cung Si thứ, cung tương đối của Re trưởng

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

394. Nhưng, cần nhớ lại rằng các *cung trưởng* khác nhau *bốn dấu hóa* đều là những cung có nhiều nhất các *tương quan thuận hòa* (rapports sympathétiques) sau các *cung tương cận* và các *cung đồng* (tons homonymes) (Traité complet d'harmonie, trang 172, số 500).

Và lại, cũng cần nhận xét rằng, *câu chen vào* (phrase épisodique) dẫn đến *chủ đề 2* này, báo trước nó ở cung Si thứ, cung tương cận của cung chính, và rằng *thể trưởng*, thay thế cho *thể thứ* đã được chờ đợi, chỉ kéo dài tám ô nhịp, do đó quá ngắn để hủy hoại cảm xúc của *âm thể chung* của bản nhạc.

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

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

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

CHỦ ĐỀ 2 cung Si trưởng và Si thứ.

Si trưởng

Si thứ



VỀ ĐOẠN MỘT (Du Premier Episode)

395. Như ta đã thấy (từ số 372), *đoạn 1* đến ngay sau *trình bày chủ đề 1*.
396. Nó chuẩn bị và dẫn dắt đến *chủ đề 2* bằng một hoặc nhiều *chuyển cung* nghiêng về phía *cung* của *chủ đề sau*.
397. Không phải luôn luôn có thể thiết lập một *ranh giới* khá rõ nét giữa kết thúc của *chủ đề 1* và khởi đầu của *đoạn 1* vì các lý do sau:
398. Rất thông thường, *chủ đề 1* không *kết luận* một cách hoàn toàn dứt khoát, và liền lạc không dứt *đoạn* với *đoạn 1*, chặt chẽ đến nỗi giai *đoạn 1* này xem ra, từ khởi đầu, chỉ là *nối tiếp của chính chủ đề* mà nó giữ lại ít nhiều phong cách.
399. Trong trường hợp rất thường xảy ra, *chủ đề* và *biến khúc* hòa lẫn vào nhau thế nào mà thoát tiên xem ra cả hai chỉ là *một*, và chỉ sau một số ô nhịp nào đó mà, thay đổi *phong cách* hoặc *cung thể*, *biến khúc* cuối cùng tách ra khỏi *chủ đề 1* và cho cảm nhận được *chủ đề 2*.
- Như thế, trong ví dụ sau đây, từ ô nhịp thứ chín đến ô nhịp thứ mười lăm, có một sự không dứt khoát về việc nhận biết chính xác *chủ đề chấm dứt* vào lúc nào và *đoạn bắt đầu* vào lúc nào, và điều đó xảy ra bất chấp các *chuyển cung thoáng qua* kế tục nhau từ ô nhịp thứ mười hai. Và chỉ đến ô nhịp thứ mười sáu, nhờ vào *nửa ngưng nghỉ* cung do trường người ta mới biết chắc đã ra khỏi chủ đề 1.

MOZART-Sonate cung *la* thứ đã trích dẫn
CHỦ ĐỀ 1

(CÁU HỎI: Từ ô nhịp thứ 9 này, người ta có thể xem như đã vào *câu chen* chưa?—Có đủ lý do để nói thế, nhưng cũng vẫn tranh cãi được.)

1/2 ngưng nghỉ cung *do*

CHỦ ĐỀ 2

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

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



VỀ ĐOẠN HAI (Du Deuxième Episode)

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

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

ADAGIO, ANDANTE hoặc LARGO

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

Về điều đó, đây là các *qui luật* đi theo nhau cách chung chung, *xếp loại* theo *mức độ* thường dùng người ta đã thực hiện.

CUNG CHÍNH Ở THỂ TRƯỞNG (Ton Principal en Mode Majeur)

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

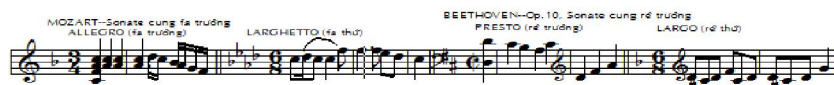
1) Thông thường nhất, trong *cung của hạ át âm* được dùng làm *chủ âm*, (*quãng 4 đúng trên* hoặc *quãng 5 đúng dưới* của *cung chính*).



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



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



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



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



CUNG CHÍNH Ở THỂ THỨ (Ton Principal en Mode Mineur)

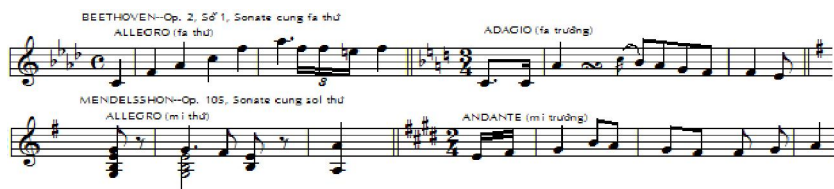
403. Trong các *sonate* mà *cung chính* ở *thể thứ*, *bài thứ hai* (*adagio*) được viết:

1) Thông thường nhất, trong *cung của thượng át âm* của *thể thứ* được dùng như là *chủ âm* (*quãng 6 thứ trên hoặc quãng 3 trưởng dưới của cung chính*)

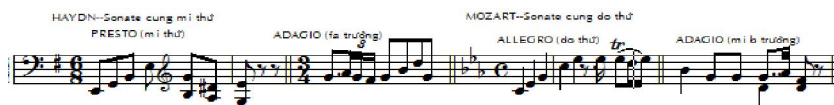
NHẬN XÉT—Cần chú ý rằng *thượng át âm* của *thể thứ* cũng *cùng nốt nhạc với hạ át âm* của *cung tương đối trưởng*; thế nào mà, *cung* thường được chọn nhất dùng cho *adagio* của một *sonate* chính cũng là *cung* dùng cho hai *cung tương đối*.



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



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



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

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



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

HÌNH THỨC CỦA ADAGIO (Forme de l'Adagio)

404. Cũng như *allegro*, **adagio** dựa chính yếu (và đôi khi hoàn toàn) trên *hai chủ đề*.

Nhưng, cộng thêm vào tính cách khác nhau của nó, *hình thức* của nó cũng rất *đa dạng*.

405. Trong một số *sonate* của HAYDN và MOZART, *adagio* được chia thành *hai phần*, với *lặp lại phần thứ nhất* hoặc *cả hai*.

(Xem dưới đây, *andante* của *sonate* cung *do* trưởng của HAYDN).

406. Trong trường hợp như vậy, cấu trúc của **adagio** tương tự với cấu trúc của *allegro*, ngoại trừ những gì liên quan đến các *biến khúc*, nói chung *số lượng ít hơn* và nhất là *kém phát triển* hơn trong **adagio**.

Người ta phát triển ít các *đoạn chen thoảng qua*, chính vì, với *độ dài của phần đó*, các phát triển to lớn sẽ làm cho *dài hơn*.

407. Tuy vậy, trong *một số adagio*, các *đoạn chen thoảng qua*, cho dẫu ít phát triển hơn, cũng *cùng số lượng* với *allegro* hoàn tất nhất.

Đây là **adagio** của *sonate*, op. 22 của BEETHOVEN mà *dàn bài chi tiết* như sau:

PHẦN MỘT ĐOẠN TRÌNH ĐỀ	ĐOẠN 2	PHẦN HAI ĐOẠN LẶP LẠI
A Chủ đề 1 cung <i>mi b</i> trưởng;	E Triển khai chủ đề	A ² Lặp lại chủ đề 1
B Đoạn chen chuyển tiếp;		B ² Đoạn chen chuyển tiếp
C Chủ đề 2 cung <i>si b</i> trưởng;		C ² Lặp lại chủ đề 2 ở cung <i>mi b</i> trưởng
D Nhóm ngưng tiết và coda.		D ² Nhóm ngưng tiết và coda.

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

408. Đôi khi *một* trong các *chủ đề* chỉ *lặp lại một phần*.

(Xem **adagio** của *sonate* cung *fa* thứ, op. 2, số 1, của BEETHOVEN, ví dụ thứ 3 của số 411, C²).

409. Trường hợp khác, *hai chủ đề*, với *lặp lại chủ đề 1* và một *coda* đơn giản, làm thành một bản nhạc hoàn toàn, không bao gồm *bất cứ biến khúc* nào. Như thế, đó chỉ là một *romance không lời* (romance sans parole), một thể loại *cavatine*, chỉ bao gồm một *nhạc tiết 1* (chủ đề chính), một *câu trung gian* (phrase de milieu), và *lặp lại nhạc tiết 1* (có hoặc không có *biến tấu*) với vài ô nhịp *coda*.

(Xem bản nhạc thứ hai của *Sonate* Op. 11 của SCHUMANN, tiêu đề **Aria**, ví dụ thứ 4 của số 411).

410. Chúng tôi nói thêm: *tương quan của cung thể* giữa *hai chủ đề* của **adagio** cũng theo các *qui luật* như của *allegro*.

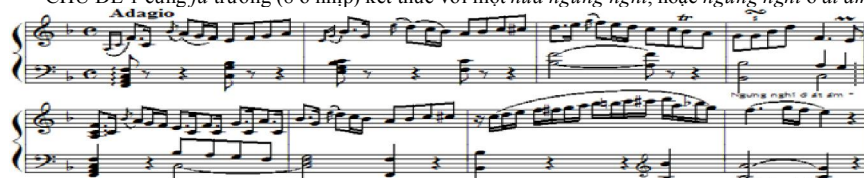
(Xem lại các số từ 384 đến 394).

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

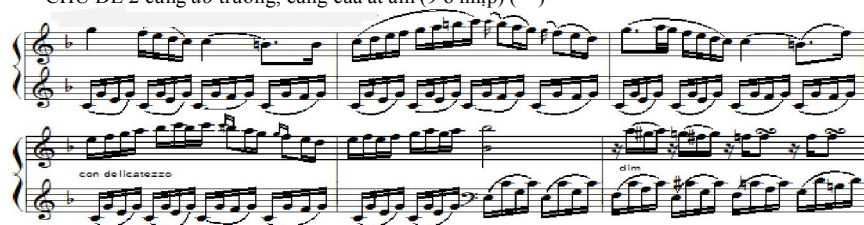
HAYDN—Adagio của một *Sonate* cung *Do trưởng*

PHẦN MỘT

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



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



CODA của phần 1 (4 ô nhịp)



*Chú ý rằng át âm của cung chính được dùng để kết thúc chủ đề 1 xảy ra ngay lập tức, và cách mập mờ, được dùng làm chủ âm của chủ đề 2.

Các bài cổ điển ngày xưa, (cách riêng HAYDN) thường dùng thủ pháp này (có phần thô sơ) để đi từ một chủ đề này sang chủ đề khác.

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

PHẦN HAI

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





BEETHOVEN—Adagio của Sonate Op. 22

PHẦN MỘT

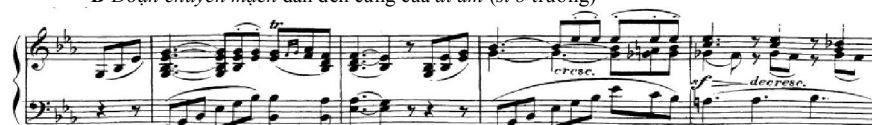
A-CHỦ ĐỀ 1 cung mi b trưởng (12 ô nhịp kể cả coda)

Adagio con molt' espressione.



B. 134.

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



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



12 ô nhịp kể cả nhóm ngưng nghỉ và coda

D-Nhóm ngưng nghỉ



Ngưng nghỉ hoàn toàn



Ngưng nghỉ hoàn toàn Ngưng



nghỉ hoàn toàn

B. 134.

p

PHẦN HAI

E-Triển khai chủ đề,



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



B. 134.

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



B²-Đoạn chuyển mạch (8 ô nhịp)

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

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

(12 ô nhịp, kể cả coda)

D²-Nhóm ngưng nghỉ

Ngưng nghỉ hoàn toàn

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

A--CHỦ ĐỀ 1 cung fa trưởng (16 ô nhịp)

B--CHỦ ĐỀ 2 cung rê thứ (4 ô nhịp)

cung do trưởng (7 ô nhịp)

do trưởng

D--CODA (4 ô nhịp)

Vào lại cung fa trưởng

Lặp lại chủ đề 1 với biến tấu

C bis--Lặp lại với cung fa trưởng, cung chính, 5 ô nhịp cuối của chủ đề 2 với biến tấu

D bis--CODA 9 ô nhịp

(nhiều hơn lần đầu 5 ô)

Biến tấu

Ô nhịp thêm vào Coda 1

SCHUMANN—Adagio của Sonate Op. 11

C--CHỦ ĐỀ CHÍNH cung fa Trưởng (14 ô nhịp)

ARIA

senza passione; ma espress

m. d.

semplice

B--Câu ô giữa cung fa trưởng (12 ô nhịp)

A bis--Lặp lại chủ đề chính



MENUET (MINUETTO trong tiếng Ý)

412. *Menuet* là một *allegretto* với bản chất duyên dáng, luôn luôn được viết với nhịp $\frac{3}{4}$.

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

DÀN BÀI CỦA MENUET

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

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

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

417. Theo một cách dùng xưa chẳng biết lí do ban đầu tại sao, người ta định cho đoạn 2 (đoạn chính giữa) tên gọi là **trio**.

Đây là một ví dụ được trình bày để cho thấy ý niệm chính xác
về hình thái chung của **Menuet**

Menuet của BOCCHERINI

ĐOẠN 1

Menuet cung la trưởng
(quay về lại 2 lần)



ĐOẠN 2

Trio cung rê trưởng
(quay về lại 2 lần)



ĐOẠN 3

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





418. *Menuet* đúng với tên gọi và *trio* được dùng làm đoạn giữa, cả hai đều được xây dựng trên cùng một dàn bài.

419. Mỗi phần bao gồm *hai đoạn quay về lại*, nhưng phải khác nhau về *cung* hoặc về *thể* cũng như về *điệu* (allure), và có thể nói hình thành *hai đoạn nhạc* khác biệt nhau.

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

420. Nói chung, nó kết thúc:

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

MOZART—Menuet của *Sonate* cung *sib* trưởng

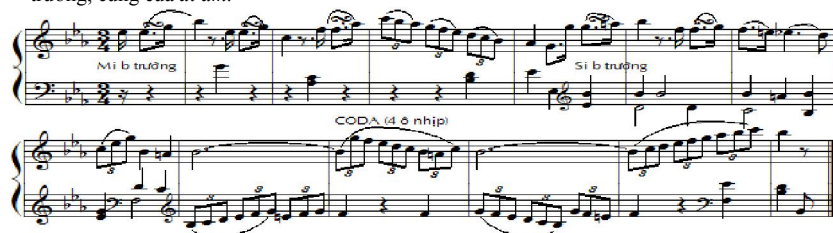
Đoạn quay về lại 1—CHÚ ĐỀ khởi sự và kết thúc với *cung sib* trưởng, *cung chính*.



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

HAYDN—Menuet của *Sonate* cung *mib* trưởng

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



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

Đoạn quay về lại 1—CHÚ ĐỀ (14 ô nhịp) khởi sự với *cung fa* thứ (*cung chính*) và kết thúc với *cung lab* trưởng, *cung tương đối* của nó.



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

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

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

Triển khai chủ đề (8 ô nhịp)

Lặp lại chủ đề (8 ô nhịp) cung mi b trưởng

CODA (4 ô nhịp)

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

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

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

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

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

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

426. Vì vậy, nếu đoạn quay về lại thứ nhất của đoạn này hướng đến một *cung khác*, người ta buộc phải biến chuyển phần kết của chủ đề, trong lần thứ hai nó được trình bày, để kết thúc ở *cung chính*.

(So sánh hai đoạn quay về lại của menuet của HAYDN được đưa ra trước đây với nhau cũng như hai đoạn quay về lại lần đầu của menuet của BEETHOVEN [Op. 2, Số 1], số 428).

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

427. Về phần đoạn quay về lại thứ hai của trio, thông thường nhất được kết thúc trong cung chính của trio.

(Xem các menuets của MOZART [Sonate cung Sib trưởng] và BEETHOVEN [Op. 2, Số 1], số 428).

428. Tuy nhiên, người ta có thể kết thúc đoạn quay về lại 2 này của trio hoặc bằng một *ngưng nghỉ* ở *át âm* của cung của đoạn một, hoặc bằng bất cứ cách nào với điều kiện thuận lợi cho việc quay trở lại của chủ đề một bằng một liên kết giai điệu hoặc hòa âm tốt.

BEETHOVEN—Op. 10, Số 3. Trio của Menuet cung rê trưởng

Trio cung Sol trưởng, dẫn đến hợp âm 7 của át âm của rê trưởng, cung của giai đoạn một của bản nhạc

Sol trưởng

Chuyển cung

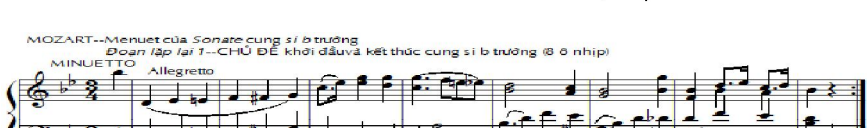
Bậc 7 của át âm của rê trưởng



Đoạn lặp lại của Menuet với cung rê trưởng



MOZART--Menuet của Sonate cung si b trưởng
Đoạn lặp lại 1--CHỦ ĐỀ khởi đầu và kết thúc cung si b trưởng (8 ô nhịp)
MINUETTO Allegretto



Đoạn lặp lại 2--Phát triển chủ đề (17 ô nhịp)



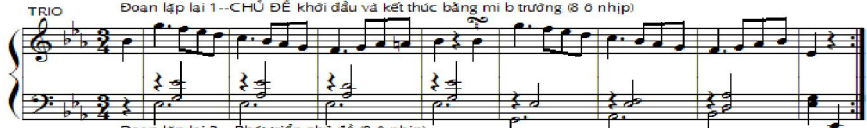
Lặp lại chủ đề (8 ô nhịp) với biến tấu để kết



TRIO Đoạn lặp lại 1--CHỦ ĐỀ khởi đầu và kết thúc bằng mi b trưởng (8 ô nhịp)
Đoạn lặp lại 2--Phát triển chủ đề (8 ô nhịp)



Lặp lại chủ đề (8 ô nhịp)

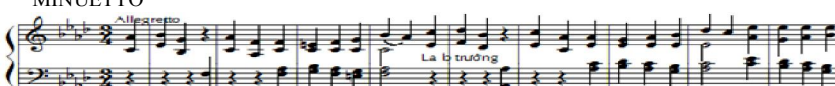


Minuetto D. C. senza replica

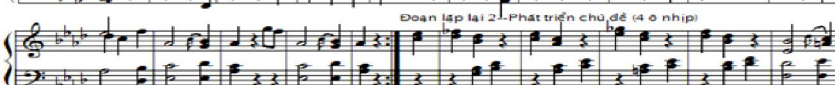
(*) GHI CHÚ—Đoạn 3 của một Menuet chỉ là đoạn lặp lại chính xác đoạn 1, thông thường người ta chẳng mất công viết lại một lần thứ hai; nhưng, vào cuối đoạn 2, người ta chỉ ra bằng các từ tiếng Ý: *Minuetto da capo*, hoặc chỉ bằng các chữ D. C. nghĩa là phải lặp lại bài Menuet ngay từ khởi đầu.—Hơn nữa, để kết thúc, theo thỏa thuận, người ta không đưa ra các đoạn quay về lại nào nữa, điều đó đôi khi được chỉ định bằng các từ ngữ *senza replica* hoặc *senza ripetizione* nghĩa là không quay về lại, không lặp lại.

BEETHOVEN—Op. 2, Số 1, Menuet của Sonate cung fa thứ
Đoạn quay về lại 1—CHỦ ĐỀ (14 ô nhịp) khởi sự với fa thứ và kết thúc với lab trưởng, cung tương đối của nó.

MINUETTO Allegretto



La b trưởng



Đoạn lặp lại 2--Phát triển chủ đề (4 ô nhịp)

chủ đề (12 ô nhịp) bằng fa thứ cho đến hết (*)

TRIO Đoạn lặp lại 1--CHỦ ĐỀ (10 ô nhịp) khởi đầu bằng fa trưởng và kết thúc bằng do trưởng, cung của át âm

Đoạn lặp lại 2--Triển khai chủ đề (15 ô nhịp)

Lặp lại chủ đề B 6 nhịp cung fa cho đến kết thúc (**)

Minuetto D. C.
senza ripetizione

- (*) Đề kết thúc bản nhạc với *cung chính fa thứ*, tác giả đã phải triển khai chủ đề trong lần thứ hai theo cách khác hơn lần thứ nhất.
- (**) Kết thúc của chủ đề này mà trong đoạn lặp lại 1 dẫn đến cung của át âm (do trưởng) đã được biến đổi cách nào để kết thúc ở *cung chính của trio (fa trưởng)*.

SCHERZO

429. Từ *scherzo* muốn nói đến *bông đùa, đùa nghịch*; nó xuất phát từ động từ tiếng Ý *scherzare* nghĩa là *đùa cợt, đùa nghịch* (badiner, folâtrer).

430. *Scherzo* nhịp $\frac{3}{4}$ đôi khi thay thế cho *menuet* trong các sonate của BEETHOVEN và các người theo cách của ông, nói chung được viết theo cùng dân bài như của chính *menuet*, nhưng tên gọi của nó cho thấy, mang tính chất nhẹ nhàng hơn, và với chuyển động *linh lợi hơn*.

(Xem dưới đây *scherzo* của sonate Op. 2, Số 2 của BEETHOVEN).

431. Tuy nhiên, một *scherzo*, cũng như *menuet*, không luôn luôn viết với nhịp $\frac{3}{4}$, đôi khi nó được viết nhịp $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, hoặc $\frac{6}{8}$.

432. Hơn nữa, từ ngữ *scherzo* không nói đến ý niệm về một *hình thức* (forme) mà đến một *đặc tính* (caractère). Như thế, *scherzo* nhịp $\frac{3}{8}$ dùng làm đoạn kết của sonate Op.14, Số 2 của BEETHOVEN trước hết là dưới hình thức của một *rondo*:

SCHERZO
Assai Allegro

và *scherzo* nhịp $\frac{2}{4}$ của sonate Op. 31, Số 3 của cùng tác giả được chia làm *hai phần chính* như một *allegro*.
(Cũng cần lưu ý rằng *scherzo* nhịp $\frac{2}{4}$ này được tiếp theo bằng một *menuet* đầy đủ với *trio* của nó).

SCHERZO
Allegro Vivace

Scherzo nhịp 6/8 của *Concerto thứ 2* của SAINT SAENS giữ nhiệm vụ đồng thời vừa của *rondo* vừa của *allegro*.



Scherzo nhịp 3/8 của *Songe d'une nuit d'été* của MENDELSSOHN được xây dựng trên hai chủ đề từ đó tác giả rút ra các triển khai rất rộng lớn.



Scherzo nhịp 6/8 của *concerto* Op. 14 của SCHUMANN, gồm có, cũng như *menuet*, ba đoạn mà một là đoạn lặp lại; nhưng thay vì các đoạn ngắn với các quay về lại, chúng là các đoạn triển khai và không quay về lại; toàn bài dựa trên hai chủ đề chính.



BEETHOVEN—Scherzo của Sonate Op. 2, Số 2
SCHERZO dưới dạng MENUET





PHẦN KẾT (Finale)

433. *Phần kết* của một sonate luôn luôn trong cùng một cung với *bài thứ nhất*, nghĩa là, trong *cung chính* của sonate đó.

434. *Chuyển động* (mouvement) của nó thông thường là *sinh động* (vif) hoặc *rất sinh động*: Allegretto, Allegro, Presto hoặc Prestissimo.

435. Nó có thể mang tính chất vui tươi, *hồn nhiên* (enjoué), bông đùa (badin); nó có thể mang tính chất buồn thảm (sombre), *hăng hái* (fougueux), biến động (agité); nhưng trong mọi trường hợp, nó phải có tính *sôi nổi* (brio), năng động (de l'entrain).

436. Còn về *hình thức*, đôi khi đó là hình thức của một *allegro* (bài thứ nhất), khi khác (và điều này cách riêng cho *phần kết*) đó là một *rondo*.

437. Về những gì liên quan đến hình thức của *allegro*, chúng tôi chẳng có gì để nói thêm ngoại trừ những gì đã nói ở phần *Allegro* kể từ số 360 và tiếp theo. Vì thế, chúng ta đi ngay vào *rondo*.

RONDO

438. Đặc tính của *rondo* chính là ở *chủ đề chính*, thay vì được trình bày chỉ hai lần thôi như trong *allegro*, nó được lặp lại *ba, bốn*, hoặc thậm chí *năm lần* trong tiến trình của bản nhạc.

439. Các *câu* hoặc các *đoạn* chen vào giữa các đoạn lặp lại khác nhau về *chủ đề chính*: đôi khi là những *nhạc tiết mới* (nouveaux motifs), đôi khi là những *biến khúc* (divertissements) dựa trên các *chủ đề* đã trình bày hoặc trên các *chủ đề mới*.

Đây là dàn bài của **rondo** của sonate Op. 22 của BEETHOVEN với cấu trúc theo hình thức truyền thống.

ĐOẠN TRÌNH ĐỀ (Période d'Exposition)

A Chủ đề chính cung <i>si b</i> trưởng	18 ô nhịp
B Chủ đề 2 dẫn đến cung <i>fa</i> trưởng, cung của át âm	14 ô nhịp
C Nhạc nối* (trait) (cung <i>fa</i> trưởng và <i>si b</i> thứ) dùng làm <i>biến khúc</i>	8 ô nhịp
D Vào lại (reentrée) cung <i>si b</i> trưởng	10 ô nhịp
A ² Chủ đề chính (lần thứ 2)	18 ô nhịp
B ² Đầu của chủ đề 2 và chuyển mạch	5 ô nhịp
E Nhạc nối mới cung <i>fa</i> thứ	5 ô nhịp

(*) **Nhạc nối** (Trait): Tạm dịch. Một chuỗi các nốt nhạc nhanh tấu lên bằng nhạc cụ hoặc lời ca để nối với khúc nhạc khác.

ĐOẠN TRUNG GIAN
(Période Médiaire)

F Triển khai chủ đề	15 ô nhịp
E² Nhạc nối E (lần thứ 2) cung si b thứ	8 ô nhịp
G Khởi sự chủ đề chính, cung sol b trưởng, la b thứ, rồi vào lại cung si b	8 ô nhịp

ĐOẠN LẶP LẠI
(Période de Répétition)

A³ Chủ đề chính với biến tấu (lần thứ 3)	18 ô nhịp
B³ Chủ đề 2 (lần thứ 2) cung si b trưởng	16 ô nhịp
C² Nhạc nối C (lần thứ 2)	8 ô nhịp
H Biến khúc dựa trên các ô nhịp đầu của chủ đề chính	12 ô nhịp
A⁴ Chủ đề chính biến tấu (lần thứ 4)	18 ô nhịp
I Coda	17 ô nhịp

Tổng cộng số ô nhịp của toàn bài 201 ô nhịp

BEETHOVEN—Rondo của Sonate cung si b trưởng, Op. 22
A. CHỦ ĐỀ CHÍNH cung si b trưởng (18 ô nhịp)

RONDO.
Allegretto.

B—CHỦ ĐỀ 2 dẫn đến cung fa trưởng, cung của át âm (14 ô nhịp)

C—Nhạc nói cung *fa* trường và cung *si* *b* trường, chuẩn bị vào lại *si b* để quay lại chủ đề chính (8 ô nhịp)



D—Vào lại cung *si b* trường (10 ô nhịp)



A²—CHỦ ĐỀ CHÍNH (lần 2) (18 ô nhịp)



B²—Đầu của chủ đề 2



và chuyển mạch (5 ô nhịp)

E—Nhạc nói mới cung *fa* thứ (8 ô nhịp)



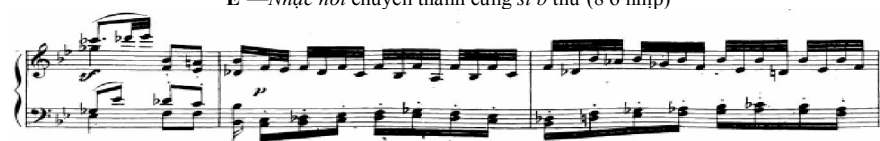
F—Triển khai chủ đề dựa trên nét nhạc B. Đầu



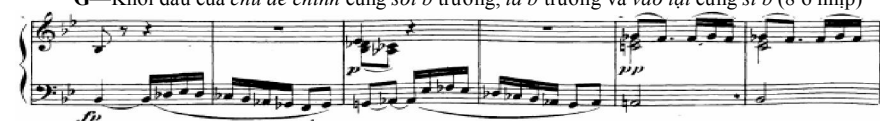
của chủ đề 2 (15 ô nhịp)



E²—Nhạc nói chuyển thành cung si b thứ (8 ô nhịp)



G—Khởi đầu của chủ đề chính cung sol b trưởng, la b trưởng và vào lại cung si b (8 ô nhịp)



A³—Chủ đề chính (lần 3) với biến tấu



B³—Chủ đề 2 (lần 2)

cung si b trưởng (cung chính) (16 ô nhịp)

C²—Nhạc nói cung si b trưởng (8 ô nhịp)

H—Biên khúc dựa trên

bốn ô nhịp đầu tiên của chủ đề chính (12 ô nhịp)

A⁴—Chủ đề chính với biến tấu

(lần 4) (13 ô nhịp)

I—CODA (17 ô nhịp)

Nhắc lại chủ đề chính coi như stretto

ĐIỆU NHẠC HOẶC CHỦ ĐỀ BIẾN TÁU

(Air ou Thème Varié)

TỪ CHỦ ĐỀ ĐẾN BIẾN TÁU

(Du Thème à Variations)

440. Chủ đề để biến tấu phải đơn giản và ít nặng nề với các hoa mỹ (ornements), những gì được dành riêng cho các biến tấu.

441. *Chuyển động* của chủ đề phải vừa phải (modéré): *Andante*, *Andantino* hoặc *Allegretto*.

442. Chủ đề có thể được viết với *bất cứ nhịp nào*, hai, ba, hoặc bốn, cung *trường* hoặc *thứ*; nhưng nói chung, nó theo *thể trường*.

443. Thông thường, chủ đề gồm có *hai đoạn quay về lại* (reprises), mà *lần đầu* thường chỉ có tám ô nhịp (đôi khi ít hơn) và *lần thứ hai* thay đổi giữa tám và mười sáu ô nhịp.

444. Tóm lại, (không kể đến *tiết tấu* [rythme]), chủ đề có *hình thức* của từng phần của một *Menuet*. Các số từ 420 đến 422 cũng như *điểm đầu* của số 424 đều áp dụng được vào *chủ đề để biến tấu*.

MOZART—Sonate cung la trưởng
CHỦ ĐỀ--Quay về lại 1 (8 ô nhịp)
Andante grazioso

Quay về lại 2 (10 ô nhịp)

445. Có những *chủ đề để biến tấu* phát triển hơn là ví dụ trên.

Có những chủ đề *bề ngoài* xem như không có vẻ phát triển rộng rãi hơn (nhưng thực sự lại có), ví như chủ đề của *Sonate op. 26* của *Beethoven*, có không ít hơn *ba mươi bốn ô nhịp* nhưng *không quay về lại*.

Thực tế, cần phải nhận xét rằng 1) *nhạc tiết chính* được viết *kéo dài ra* (in extenso), mười sáu ô nhịp, không còn giữ đúng chiều kích một *nhạc tiết* tám ô nhịp với *đoạn quay về lại*, các ô nhịp 9, 10, 11, 12, 13, và 14 chỉ lại *lặp lại chính xác* sáu ô nhịp đầu tiên, ngoại trừ một *biến tấu chút ít* ở ô nhịp thứ 9; 2) chính *biến tấu* đó đã buộc tác giả phải viết *kéo dài câu ra* thay vì sử dụng *quay về lại*; 3) nhận xét các ô nhịp 15-16 và 7-8, sự khác biệt đó được động viên bởi sự cần thiết phải đáp ứng với *nửa ngưng tiết* (demi-cadence) (7-8) bằng một *ngưng tiết hoàn toàn* (cadence parfaite) (15-16) để cho câu nhạc có một *ý nghĩa trọn vẹn*.

Nói tóm lại, độ dài tổng cộng của *chủ đề* này cũng ngang bằng nếu nó được sáng tác bằng một *quay về lại lần đầu* với tám ô nhịp và bằng một *quay về lại lần hai* với chín ô nhịp, cộng với *lặp lại* hai lần quay về lại đó.

Nhạc tiết chính (1 đến 8)

Andante con Variazioni.

Lặp lại nhạc tiết lần thứ nhất

VỀ CÁC BIẾN TẮT (Des Variations)

446. Không giới hạn số lượng các biến tấu: có thể ba, bốn, năm, sáu, cho đến mười hai, mười lăm, mười tám, vân vân.

447. Nhưng, phải biết tự hạn chế và không luôn luôn đưa vào tất cả mọi phối kết có thể tưởng tượng được dựa trên chủ đề được đưa ra, vì lặp lại quá kéo dài cùng một nhạc tiết, theo cùng một cung, sẽ mau chóng sinh nhàm chán, bất chấp các thay đổi tiết tấu hoặc hòa âm mà người ta gán cho nó nhờ vào các biến đổi.

448. Đứng là người ta có thể đưa việc đánh lạc hướng (diversion) vào giữa các biến đổi (transformations) của cùng một nhạc tiết, không chỉ bằng tính đa dạng của các tiết tấu và của hòa âm, mà còn bằng cách thay đổi âm thế và chuyển động.

449. Vì thế, trong phần lớn các tác phẩm cùng thể loại, người ta tìm thấy một biến tấu ở thể thứ khi chủ đề ở thể trưởng, hoặc một biến tấu ở thể trưởng khi chủ đề ở thể thứ, điều rất họa hiếm. (Cần chú ý là, quả thực, gần như tất cả các chủ đề biến tấu đều ở thể trưởng).

450. Cũng đôi khi, giữa các biến tấu với chuyển động vừa phải (modéré), người ta đưa vào một biến tấu dưới dạng Adagio, và theo sau chúng, một biến tấu cuối cùng với chuyển động nhanh (vif), để kết thúc tác phẩm cách tươi sáng.

Sau đây là khởi đầu của từng biến tấu trong sáu biến tấu chủ đề của MOZART đưa ra trước đây (số 444), những gì dùng làm mẫu mực đầy đủ cho các phương cách biến tấu nói trên.

Biến tấu 1

Biến tấu 2

Biến tấu 3 (thứ)

Biến tấu 4

Biển tấu 5
Adagio



Biển tấu 6
Allegro (thay đổi nhịp và chuyển động)



SONATES

VIẾT CHO HAI NHẠC CỤ

(Sonates Écrites pour Deux Instruments)

451. Cộng thêm vào tất cả những gì đã nói về chủ đề các *sonates* dùng *riêng cho piano*, cần thêm các nhận xét sau đây:

452. Mọi *sonate* viết cho *hai nhạc cụ* đều cần thiết phải là một tác phẩm *hợp tấu* (concertant): trọng tâm phải được phân chia giữa *hai nhạc cụ* đó mà người ta tuân tự đưa cho *giai điệu chính yếu*.

453. Nói chung, mỗi nhạc cụ đến lượt phải cho nghe các *chủ đề chính* mà, như thế, được tấu lên *hai lần liên tiếp*. (Xem ví dụ BEETHOVEN dưới đây [số 461], các chữ A và A², D và D²).

454. Đôi khi người ta thêm các *khác biệt* vào các *chủ đề* được *lặp lại* cho nhạc cụ tấu lên *lần thứ nhì*. Các *khác biệt* đó chẳng có mục đích nào khác ngoại trừ làm cho các *chủ đề* đó trở nên *tươi sáng hơn*. (Cùng ví dụ BEETHOVEN, các ô nhịp X và Y của nhạc tiết A²).

455. Nhưng chúng có thể được *động viên* bởi chủ đề đề nghị cho *nhạc cụ thứ nhất* bởi sự cần thiết thích hợp với *nhạc cụ thứ nhì*.

SAINT SAËNS—Op. 75 *Sonate* cho *piano* và *violon*.
CHỦ ĐỀ 2 của bài 1, đưa ra cho *violon*



Cùng *chủ đề* biến tấu cho *piano*

456. Đôi khi, một *đối đáp* được tạo ra giữa *hai nhạc cụ*. (Ví dụ BEETHOVEN, **B**).

457. Một vài *đối đáp* tạo thành các *bắt chước* (imitations). (Cùng ví dụ, **E**).

458. Ngày trước, *hai nhạc cụ* đồng tấu với nhau, hoặc *đồng giọng* hoặc *cách quãng tám*. (Cùng ví dụ, **C**, và xa hơn sau ví dụ Beethoven, khởi đầu của *Sonate cung mi* thứ của MOZART cùng số 461).

459. Cũng có khi, chúng đi cách *quãng ba* hoặc *quãng sáu*. (Khởi đầu của *Sonate cung la* trưởng của MOZART cùng số 461).

460. Như thế, cùng một *chủ đề*, một *nhạc nối* (trait) nào đó thoát đầu được một trong *hai nhạc cụ* tấu lên, thường cũng được *nhạc cụ kia* *lặp lại* ngay sau đó. (Ví dụ Beethoven, **F** và **F**²).

461. Cuối cùng, để đặt mỗi nhạc cụ vào cách chơi *thích hợp nhất* của nó, không chỉ bắt nó tấu lên những gì thích ứng nhiều với *cách chơi riêng biệt* của nó, các tác giả hiện thời đôi khi thoát ra khỏi *qui luật* mà các *tác phẩm cổ điển xưa cũ* áp đặt, bằng cách luôn luôn cho cả *hai nhạc cụ* thông qua các *chủ đề chính*.

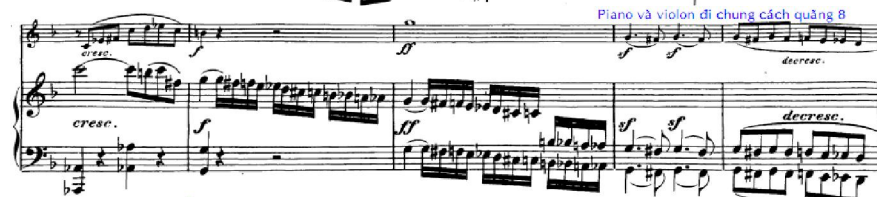
CÉSAR FRANCK—Allegro của *Sonate* cung *la* trưởng
CHỦ ĐỀ 1 dành cho *violon 1* mà thôi



CHỦ ĐỀ 2 dành riêng cho *piano* mà thôi



BEETHOVEN—Sonate Op. 24 dành cho *piano* và violon
Phân tích *Allegro* (quay về lại 1)



E. Đối đáp và bất cước

Tiến đề

Đáp đề

Thay đổi vai trò

Obis. CHỦ ĐỀ 2 cho piano

Ebis-Thay đổi vai trò

Tiến đề

Đáp đề

F. Nhạc nổi của violon

Fbis. Piano lặp lại nhạc nổi

Ví dụ 2 về hai nhạc cụ đồng tấu cách quãng 8 hoặc đồng giọng

MOZART—Khởi đầu của *Sonate cung mi thứ cho piano và violon*
Allegro. Quãng 8 trên cho piano

VIOLON:

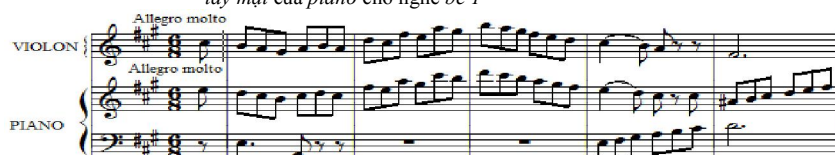
PIANO



MOZART—Khởi đầu của *Sonate cung la trưởng* cho piano và violon

Allegro molto

Ở đây, violon tấu lên bè 2 của toàn bộ trong khi tay mặt của piano cho nghe bè 1



HOÁN ĐỔI CÁC VAI TRÒ, lúc này piano phụ trách bè 2 trong khi violon giữ bè 1



BỘ BỐN ĐÀN DÂY

(Quatuor à Cordes)

462. Bộ bốn đàn dây là một tác phẩm hợp tấu mà, trong chừng mực có thể được, tất cả các bè phải đều hấp dẫn: đó chính là một *cuộc trò chuyện bộ bốn* (conversation à quatre) mà mỗi một nhạc cụ, đến lượt, đều có thể nói lên *tiếng nói* của nó.

463. Nhưng, bốn nhạc cụ có các vai trò khác nhau; và nếu sự *lỗi cuốn giai điệu* phải được phân chia, không cần thiết phải luôn *đồng đều*.

Các nhận xét sau đây cho biết lí do tại sao.

VỀ VAI TRÒ THÍCH ỨNG

với **MỖI MỘT NHẠC CỤ** của Bộ bốn đàn dây

(Du Rôle qui Convient à Chacun des Instruments du Quatuor à Cordes)

VIOLON 1

464. *Giai điệu chỉ phối* thường nhất được đặt vào *âm vực cao* (région élevée) của toàn bộ, và bè của *violon 1* do khả năng tấu lên cách tài tình nhất, tự nhiên được giao cho *bè chỉ phối* bằng cách kí thác cho nó các *chủ đề chính* và các *nét nhạc tươi sáng nhất, khó khăn nhất*.

VIOLON 2

465. Vai trò của *violon 2* thường khiêm nhường hơn, cho dẫu rất hữu ích. Nói chung, cùng với *alto*, nó được giao phó việc hoàn tất *hòa âm*, hoặc bằng các *nét phụ họa* (figures d'accompagnement) cũng như *bộ gõ* hoặc *hợp âm rải*, hoặc bằng cách *kéo độ dài* (tenues), các *nốt lặp lại*, các *trémolo* vv; hoặc còn bằng các *nét nhạc đối âm* (dessins de contrepoint).

466. Tuy nhiên, đôi khi hình thành giữa các bè khác nhau của *bộ bốn* một *đối đáp* trong đó *violon 2* trở nên cũng quan trọng như *violon 1*.

467. Cũng đôi khi, *giai điệu chi phối* chuyển qua cho *violon 2*, trong khi *violon 1* được giao cho các nét *hoa mỹ* nào đó.

468. Cuối cùng, các khi khác, *violon 2* đi song song với *violon 1*, cách *quãng 3* hoặc *quãng 6*; hoặc nữa nó *tăng cường* violon 1 bằng cách *gấp đôi đồng tấu* hoặc ở *quãng 8*.

ALTO

469. *Alto* có được *tính riêng biệt* của nó như là *tiếng vang* (timbre) hoặc *mở rộng* (étendue). Ít thích hợp với *tính linh hoạt* (agilité) như *violon*, nó diễn đạt tốt hơn các *giai điệu u sầu* (chants mélancoliques), và thích ứng cách riêng với các *nét giai điệu* (dessins mélodiques) đặt ở *âm vực trung bình*.

VIOLONCELLE

470. Với vị trí trong *âm vực trầm*, *violoncelle* hoàn toàn được chỉ định để tạo ra *nốt trầm* (basse) của *hòa âm*.

471. Phần khác, chất lượng âm thanh của nó với các *nốt cao* được dùng để diễn đạt cách tuyệt vời các *giai điệu chậm* (larges) và *diễn cảm* (expressifs), nó thường đi đến chỗ rời bỏ tạm thời *bè trầm* để cho nghe *giai điệu chi phối*.

472. Trong trường hợp như thế, thông thường chính đàn *alto* đảm nhận việc duy trì *cơ cấu hòa âm* (édifice harmonique) thay cho *violoncelle*. Nó kết quả thành một *giao téo* (croisement) các bè, ngoài ra còn có thể mở rộng đến *violon 2* hoặc ngay cả *violon 1*.

473. Nhằm mục đích đó, chúng ta nhận xét rằng các *tréo bè* rất thường xảy ra giữa các bè khác nhau của *bộ bốn*, hoặc vì người ta muốn làm *nổi bật hơn lên* một trong bốn nhạc cụ, hoặc để có được *âm vang đặc biệt* (sonorités exceptionnelles) nào đó.

474. Việc tụ hội *bốn nhạc cụ* làm thành *bộ bốn đàn dây* cho phép một loạt các *phối hợp* (combinasisons) *giai điệu* và *hòa âm*, cho phép nhiều *biến đổi* tác động của *âm vang*, và cũng cho ra một lợi ích to lớn cho *tiến trình âm nhạc*.

Trong số các *phối hợp*, chúng ta sẽ bàn đến các *phối hợp* sau đây:

475. Từng nhạc cụ chiếm giữ trong tổng thể *vị trí thông thường* của nó và chu toàn vai trò nó thường được giao phó nhất, đó là: *giai điệu chính* cho *violon 1* (dĩ nhiên nó chịu trách nhiệm bè 1); *bè trầm* của hòa âm cho *violoncelle*; và các bè *trung gian* cho *violon 2* và *alto*.

BEETHOVEN-Bài thứ nhất cho *Bộ bốn*, Op. 18, Số 4.

GIẢI ĐIỆU CHÍNH Allegro ma non tanto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

CÁC BÈ TRUNG GIAN

BÈ TRẦM



476. Các vai trò bị *đảo lộn* hoặc một phần hoặc toàn thể.

Ở đây, chính *violon 2* có được *giai điệu chính*; xa hơn, *violoncelle* là chính; chỗ khác nữa, *alto* là chính.

Cùng tác phẩm



Cùng tác phẩm



BEETHOVEN-Menuet cho *Bộ bốn*, Op. 18, Số 5.

Nét nhạc phụ họa cho 2 violon gấp đôi quãng 8

GIAI ĐIỀU CHÍNH ở alto Nét nhạc phụ họa cho violoncelle

477. Việc gấp đôi một hoặc nhiều bè bằng một hoặc nhiều bè khác, hoặc đồng tấu hoặc ở quãng 8 nhằm để giảm thiểu bấy nhiêu số lượng bè thực, đồng thời cũng để tăng cường các bè được gấp đôi như thế (số 209).

TOÀN THỂ giảm xuống còn 3 BÈ THỰC bằng cách gấp đôi violon ở quãng 8

BEETHOVEN-Kết của *Bộ bốn*, Op. 13, Số 2.

TOÀN THỂ giảm xuống còn 2 BÈ THỰC bằng cách gấp đôi hai bè ở quãng 8

Cùng tác phẩm

TOÀN THỂ giảm xuống còn MỘT BÈ THỰC DUY NHẤT bằng cách đồng tấu hoặc gấp đôi ở quãng 8 của tất cả các bè, đàn này thay cho đàn kia

BEETHOVEN-Kết của *Bộ bốn*, Op. 18, Số 1

478. Sự vắng mặt tạm thời của một hoặc nhiều nhạc cụ trong bộ bốn thu gọn bản nhạc còn lại ba, hai, hoặc thậm chí một bè duy nhất, và trong một lúc ngưng đọng trên các âm thanh tràn đầy hơn (nhưng nặng nề hơn) mà nếu kéo dài có thể làm cho người nghe trở nên mệt mỏi.

BEETHOVEN-Kết của Bộ bốn, Op. 18, Số 3.

Bốn ô nhịp chỉ một bè
Violon 1 mà thôi

Bốn ô nhịp còn lại 2 bè
2 violons cách quãng 3

Presto

Ba bè im lặng

Hai bè im lặng

Câu 8 ô nhịp gồm 3 bè; thoát đầu violoncelle im lặng, rồi đến alto.

Bè trầm im lặng

Alto im lặng

479. Với hai dây, ba dây, và bốn dây đàn, người ta có được các hợp âm với tính đầy đủ hoàn toàn. Ở đây sử dụng hai dây đàn của violon 2 và của alto đem đến con số sáu bè.

MENDELSSOHN-Op. 44, So, Bộ bốn, tác phẩm thứ nhất.

Molto Allegro

Gấp ba và gấp bốn dây đàn

BEETHOVEN-Allegro của Bộ bốn, Op. 18, Số 4.

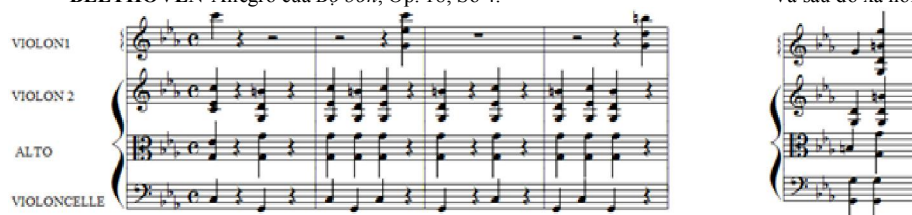
Và sau đó xa hơn

VIOLON I

VIOLON II

ALTO

VIOLONCELLE



GHI CHÚ: Hợp âm cuối của các hợp âm trên đây có không dưới mười một nốt nhạc.

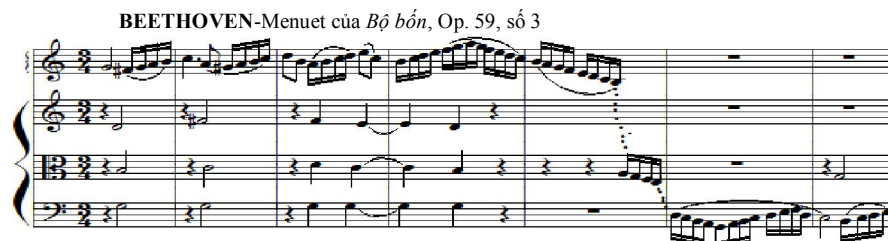
480. Việc phân bố các chủ đề và các nét nhạc chính vào các bè khác nhau, mỗi bè tấu lên khi đến lượt, đem lại thú vị và cuốn hút cho việc trình bày bản nhạc.

BEETHOVEN-Allegro của Bộ bốn, Op. 18, Số 1.





481. Một vài nét nhạc, trải qua âm vực quá rộng hoặc quá khó khăn cho chỉ một nhạc cụ trình tấu, có thể được cắt đoạn và được trình bày liên tiếp bởi nhiều nhạc cụ.



482. Một sự kiện khá hiếm đã xảy ra trong phần kết của bộ bốn của BEETHOVEN, Op.59, Số 2, trong đó giai điệu chính được giao phó hoàn toàn cho violon 1.



Ba nhạc cụ còn lại chỉ ra khỏi vai trò phụ họa của chúng trong các đoạn đối đáp tạo thành các biến khúc, như ví dụ sau đây.



483. Như đã nói ở số 473, người ta có thể tréo các bè khác nhau của bộ bốn; nhưng chỉ nên làm điều này với ý thức, chú ý đến giá trị liên hệ của âm sắc được sử dụng.

BEETHOVEN-Adagio của Bộ bốn, Op. 18, Số 1

Violon I: *TRÉO BÊ*, *pp*, *Cresc.*, *pp*
 Violon II: *pp*, *sf*, *p*, *Cresc.*, *pp*
 Viola: *pp*, *sf*, *p*, *Cresc.*, *pp*
 Vcl.: *pp*, *sf*, *p*, *Cresc.*, *pp*

Violon 2 lên cao hơn violon 1
 Violon 1
 Violoncelle tiếp tục đi
 lại vị trí bình thường
 dưới alto
 sáng dưới violon 2
 Violon 1
 Violoncelle tiếp tục đi

NHẠC GIAO HƯỞNG (Symphonie)

484. *Giao hưởng* là một thể loại *sonate lớn* (grandes sonate) cùng cho *giàn nhạc*.

485. Cũng như phần lớn các *tác phẩm cổ điển vĩ đại*, nó bao gồm một *allegro*, một *adagio*, một *menuet* hoặc *scherzo* và một *phần kết* (finale).

Mỗi phần của tác phẩm này được xây dựng trên cùng một dàn bài như *tác phẩm tương tự* thích ứng trong *sonate* hoặc *bộ bốn*. Nhưng tài nguyên to lớn hơn mà *giàn nhạc* công hiến với rất nhiều các loại nhạc cụ, sự *phong phú* và *đa dạng* của *âm sắc* (timbres) liên hệ, các *âm vực* rất khác biệt mà người ta có thể có được khi pha trộn các nhạc cụ, cuối cùng vô số *phối kết* được biết bao nhiêu thành tổ khác biệt công hiến, tất cả cho phép *nhạc giao hưởng* có được các *chiều kích rộng lớn* hơn bất cứ *tác phẩm dùng cho nhạc cụ* nào mà không làm phai nhạt sự *chăm chú*.

CONCERTO

486. *Concerto* là một tác phẩm viết cho *độc tấu nhạc cụ* và *giàn nhạc*.

487. Có hai loại *concerto*:

1. *Concerto giao hưởng* (concerto-symphonique) hoặc *giao hưởng* (symphonie) với một *bè chính* chiếm *ưu thế*;
2. *Concerto-sonate* hoặc *độc tấu nhạc cụ* với *phụ họa của giàn nhạc*, nhằm đưa cao giá trị các *phẩm chất kỹ thuật* của *nhạc cụ độc tấu* và tài nghệ của *người biểu diễn*.

488. Như thế, *concerto* đồng thời chiếm vị trí của *sonate* do *độc tấu nhạc cụ*, và *giao hưởng* do *giàn nhạc phối kết* cho nó.

489. Thông thường, nó được viết với một *allegro*, một *adagio* và một *rondo kết thúc*.

490. Ba bản nhạc này có thể *độc lập* với nhau; nhưng đôi khi cũng đi đến chỗ *hai* trong *ba bài* (hoặc ngay cả *ba bài*) liên hệ quấn quít nhau không chia cách.

CONCERTO-SONATE

491. Vai trò *giàn nhạc* lấp đầy quan trọng nhiều hay ít trong việc sáng tác thể loại này chính là những gì được chú ý đến nhất cho thấy sự khác biệt hiện hữu giữa *concerto* và *sonate*, ít nữa những gì liên quan đến sự khác biệt của *hai tác phẩm sau cùng*.

492. Quả thực, *adagio* và *rondo* của tác phẩm này chẳng gì khác biệt với *adagio* và *rondo* của tác phẩm kia với các câu *giang tấu* (ritournelle) ngắn của *giàn nhạc*, được viết hoặc với tên là *đoạn dẫn nhập*, hoặc như là *câu đối đáp* (réplique), hoặc cuối cùng như là *coda*.

493. Về phần những gì liên quan đến đoạn *allegro*, các khác biệt đều tinh tế hơn:

Như đã nói trước đây (phần Allegro, từ số 360 đến 400), *allegro* của một *sonate* được chia ra thành *hai phần* khá cách biệt nhau, với đoạn quay về lại của *phần thứ nhất*; trong khi *allegro* của *concerto* gồm có *ba đoạn độc tấu lớn* bao vây bởi *tutti các nhạc cụ của giàn nhạc* và không có *đoạn quay về lại* nào.

494. Tuy nhiên, nếu *loại bỏ* các đoạn *tutti*, người ta nhận thấy *ba đoạn độc tấu* phù hợp khá khít khao với *ba đoạn lớn* của một *allegro* của *sonate*, so sánh *độc tấu thứ nhất* với *đoạn trình đề*; *độc tấu thứ hai* với *đoạn triển khai đề*; *độc tấu thứ ba* với *đoạn lặp lại*.

NHẬN XÉT—*Nhạc giao hưởng* và *concerto* là các *loại sáng tác* thuộc một cấp cao đến độ *chỉ những ai* đã theo học một khóa đầy đủ về *sáng tác cao cấp*, dưới sự hướng dẫn trực tiếp của một *bậc thầy có kinh nghiệm*, có thể tấn công vào đó mà không thấy liều lĩnh.

Vì thế chúng tôi sẽ không đi vào chi tiết về chủ đề này, điều bắt buộc chúng tôi phải ra khỏi các giới hạn mà chúng tôi đã đặt ra cho cuốn sách này.

Cũng vì lý do đó, chúng tôi sẽ phải bỏ qua những gì liên quan đến *bài mở đầu* (ouverture) của *hòa tấu* (concert).

Riêng về *bài mở đầu nhạc kịch* (ouverture d'opéra), cho dẫu hoàn toàn dùng *cho nhạc cụ*, nó lại liên kết chặt chẽ với *tác phẩm kịch nghệ* mà nó được sử dụng như là *lời nói đầu* (préface) đến độ chúng tôi sẽ dành lại nói đến nó ở chương luận giải *âm nhạc nhà hát*.

NHẠC PHÓNG TÚNG và NHẠC Theo THỂ LOẠI

(Fantaisie et Morceaux de Genre)

NHẠC TÙY HỨNG VÀ NHẠC PHÓNG TÚNG

(Caprice et Fantaisie)

495. Các từ đồng nghĩa *tùy hứng* (caprice) và *phóng túng* (fantaisie) được dùng để đặt tên cho một số bản *nhạc viết cho nhạc cụ* nói lên đầy đủ rằng các bản nhạc đó không trôi chảy trong *cùng khuôn mẫu* của bất cứ phần nào trong các phần của một *sonate* hoặc một *bộ bốn cổ điển*.

496. Quả thực, để biện minh cho nhan đề của chúng, các bản nhạc đó phải có một điều gì có tính *tùy hứng*, có tính *phóng túng* trong *cấu trúc* (coupe) hoặc trong *tính chất* (caractère).

497. Nhưng, không được tin tưởng rằng người ta có thể, dưới danh nghĩa *phóng túng*, xá miễn khỏi mọi *hình thức* của thể loại sáng tác này. Trái lại, bất chấp bản chất của bản nhạc là gì, nó phải có một *hình thức nắm bắt được* (saisissable), *cụ thể* (tangible), mà tâm hồn có thể cảm thấy trong *toàn thể* và trong *các chi tiết của nó*.

Sau đây, để làm ví dụ, *bản thứ nhất* trong ba bản của MENDELSSOHN, Op. 16, nhan đề **Ba bản Phóng túng hoặc Tùy hứng** (Trois Fantaisies ou Caprices).

498. *Cấu trúc* của *bản tùy hứng* thứ nhất này rất rõ ràng: nó gồm *hai nhạc đề*, cùng với *lặp lại nhạc đề 1* tạo thành *ba phần liên kết với nhau* không chia cách và theo thứ tự như sau:

1. **Andante** cung *la* thứ
(20 ô nhịp theo nhịp 4)

2. **Allegro vivace** cung *la* trưởng
(36 ô nhịp theo nhịp 6/8)

3. *Lặp lại toàn bộ nhạc đề 1*, và *nhắc lại*
nhạc đề 2 (24 ô nhịp theo nhịp 4)

Như thế, như người ta nhìn thấy, đó chính là *cấu trúc ba đoạn*: nhạc đề 2 được dùng như đoạn *trung gian* giữa nhạc đề 1 và đoạn *lặp lại* chính nó.

Chúng ta cũng sẽ nói được rằng đoạn *andante*, và nhất là đoạn *allegro vivace*, đều không chỉ là các *nhạc đề đơn giản*, vì, mỗi một đoạn bao gồm một *bản nhạc nhỏ đầy đủ*, với: đoạn thứ nhất, một *romance không lời*; đoạn thứ hai, một *allegro nhỏ* gồm hai phần với *quay về lại phần một*, và *coda* để kết thúc phần thứ hai.

Những gì làm cho bản nhạc đó có *tính chất phóng túng* biện minh cho nhan đề chính là việc, *tùy hứng* và *không chuyển mạch*, đi từ một *tiết tấu* này đến *tiết tấu* khác, từ một *chuyển động* này sang *chuyển động* khác, các *thay đổi nhạc trình* mà chẳng một chuẩn bị nào cho chúng.

MEDELSSOHN-Op. 16, Fantaisie 1.

NHẠC ĐỀ 1 (20 ô nhịp cung *la* thứ) hoặc *Romance không lời*.

Andante con moto. I. Composé 1829.

NHẠC ĐỀ 2 (96 ô nhịp cung *la* trưởng) theo *hình thức* của *allegro*

Phần 1, CHỦ ĐỀ CHÍNH

Allegro vivace.

Chuyển cung qua cung của *át âm*, *mi* trưởng

Quay về lại. Phần 2, Phát triển

a tempo

Lặp lại chủ đề Phát triển

The musical score is a piano piece, likely a fantasia or a study. It features a variety of musical textures and dynamics. The first section includes markings like 'sempre cresc.', 'p', 'con fuoco', 'cresc.', and 'dim.'. The second section is marked 'Lặp lại Andante' and includes 'poco ritard', 'fino al', and 'tempo dell' Andante'. The score is written in a key with one sharp (F#) and uses a variety of musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings.

499. Từ ngữ *phóng túng* (fantaisie) có thể áp dụng cho mọi sáng tác dành cho nhạc cụ không mang chút hình thức cổ điển nào, cũng chẳng phải một bản nhạc với tính chất hoặc theo làn điệu khiêu vũ (air de danse). Nhưng người ta cách riêng dùng nhan đề *phóng túng* cho một bản nhạc sáng tác dựa trên các *nhạc đề của nhạc kịch* (motifs d'opéra) hoặc trên các *làn điệu dân gian* (airs populaires).

500. Trong các bài *phóng túng* đó, có các bài chỉ là các bài thuộc thể loại *chắp vá* (mosaïques) hoặc *quen thuộc* (pot-pourris) trong đó trải qua nhiều *nhạc đề khác nhau*, kết dính lại với nhau bằng các *mối hàn* (soudures), tức là các

đoạn chuyển mạch xen kẽ ngắn; các bài khác lại là các *làn điệu biến tấu*, với *dẫn nhập* và *coda*; cuối cùng, các bài khác nữa tiến gần lại với *hình thức cổ điển*, được xây dựng trên hai hoặc ba *nhạc đề*, được dùng như là *chủ đề* (thèmes) cho việc phát triển bản nhạc.

Trong số các bài loại sau cùng này, các bài của THALBERG đáng được đề cập đến.

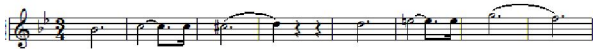
NHẠC PHÓNG TÚNG LỚN THEO KIỂU THALBERG (Grandes Fantaisies de la Manière de Thalberg)

501. Các bài *phóng túng lớn* viết cho piano của THALBERG và các người theo ông ấy, trên hai *nhạc đề nhạc kịch* đều đã là hợp thời trang trong gần nửa thế kỉ.

502. Các bài *phóng túng* đó khởi đầu với một *dẫn nhập* và kết thúc với một *coda*, nói chung đều được xây dựng trên ba *nhạc đề chính* dùng như là chủ đề cho toàn thể bản nhạc. (*)

(*) Như thế, bài *phóng túng* của THALBERG về *Moïse* được xây dựng với ba *chủ đề* như sau:

CHỦ ĐỀ A Andante



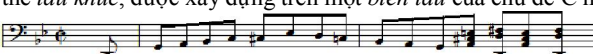
CHỦ ĐỀ B Allegretto



CHỦ ĐỀ C Andante



Dẫn nhập, theo thể *khúc*, được xây dựng trên một *biến tấu* của chủ đề C nói trên:



503. Mỗi một *nhạc đề* thường được trình tấu *hai lần*, ấy là nói ít nhất, hoặc nối tiếp nhau, hoặc cách nhau một vài ô nhịp *xen kẽ* vào.

504. *Lần thứ nhất*, nhạc đề được trình bày luôn luôn *đơn giản*, chẳng có *hoa mỹ* (ornement) nào được thêm vào trong vừa giai điệu vừa hòa âm.

505. Trái lại, *lần thứ hai*, luôn luôn được đặt ở *bè trung gian* (medium), *làn điệu* được vây bọc với các *trang trí* (arabesque): *hợp âm rải*, *âm giai* hoặc các *nhạc nói tươi sáng* chạy qua các *phiếm đàn* đủ mọi chiều và thường từ đầu này tới đầu kia, hoặc nữa, đó lại là một *biến tấu* với *tác động mạnh*.

506. Ba *nhạc đề* làm thành *thân của bản nhạc* được liên kết với nhau bằng các *biến khúc*; các biến khúc này, cũng như *dẫn nhập*, thường nhận các *phần nhỏ* hoặc *xuất phát* từ cùng các *nhạc đề* đó làm *chủ đề*.

507. Tuy thế, đôi khi, các biến khúc vay mượn *chủ đề* từ các *nhạc đề khác* của cùng tác phẩm.

508. *Dẫn nhập* và *biến khúc* đôi khi được xử lí theo cách *bắt chước* (imitations), như các *đoạn đoạn chen* vào của một *tấu khúc* hoặc của một *sonate*, những gì đem lại một *dáng vẻ gần gũi* với *âm nhạc cổ điển*.

(Xem các *nhạc phóng túng* của THALBERG về *Moïse*, *La Muette*, *Les Huguenots*, *Straniera*, vv.).

NHẠC PHÓNG TÚNG THEO KIỂU HENRI HERZ (Fantaisies à la Manière d'Henri Herz)

509. Các bài *phóng túng* của HENRI HERZ, thời đó cũng đã nổi danh, theo một *thể loại* khác với thể loại của THALBERG.

Chúng gồm có:

1. Một *dẫn nhập*; 2. Một *chủ đề* với nhiều *biến tấu* theo các đặc tính đa dạng, trong đó có một *kết thúc lớn*.

Như người ta thấy, *cấu trúc* của chúng khá đơn giản. (Xem HENRI HERZ, Op. 48, *La Violette*, và Op. 60, *La Cenerentola*).

510. Trong thứ tự các ý tưởng như thế, người ta cũng có thể khảo sát các bài *phóng túng* của DÖHLER I *Puritani*, *Lucia di Lammermoor*, vv.

NHẠC THEO THỂ LOẠI VÀ THEO ĐẶC TÍNH

(Morceaux de Genre et de Caractère)

SUY TƯ BAN ĐẦU

(Réflexions Préliminaires)

511. Trong tất cả các *tác phẩm* thuần túy *âm nhạc*, độc lập hoàn toàn với các *hoạt động kịch trường* và không vướng bận bất cứ điều gì, *việc lặp lại* một hay nhiều *nhạc tiết* là bắt buộc, nếu người ta muốn đạt đến *tác động tối đa* có thể có được từ các *nhạc tiết* đó và *cường độ mạnh mẽ nhất* của niềm thích thú mà chúng có thể gây nên.

512. Quả thực, một *ý tưởng âm nhạc* có điều gì đó *rất thoáng qua* đến nỗi rất thông thường cần phải được nghe đi nghe lại nhiều lần để *hiểu được* và *cảm nhận được*. Bằng chứng là một tác phẩm nào đó khi *nghe lần đầu* chỉ cho ra một niềm vui *thích tầm thường*, sẽ cung cấp những niềm vui *thích to lớn* vào các *lần thứ ba, thứ sáu, thứ mười* được nghe.

513. Phần khác, *quay về lại* một *nhạc tiết* đã được nghe còn là một *ngưng nghỉ* cho người nghe vì người nghe không còn đòi hỏi phải *căng thẳng tinh thần* nhiều nữa.

514. Nếu chăm chỉ đọc những gì liên quan đến *cấu trúc* của các bản nhạc đa dạng trong *âm nhạc cổ điển*, người ta đã có thể ghi nhận được rằng, trong *toàn bộ*, không chút ngoại lệ nào, một số *chủ đề* nào đó phải được *lặp lại* một hoặc nhiều lần. Người ta cũng phải đưa ra cùng nhận xét về chủ đề *nhạc phóng túng*.

515. Các bài mà chúng tôi sẽ nói đến cũng không thoát khỏi *qui luật chung* đó.

ĐẶC TÍNH VÀ NGUỒN GỐC

các thể loại chính của nhạc theo thể loại

(Caractère et Origine des principaux types de la musique de genre)

516. Trước khi đi qua các qui luật liên quan đến *cấu trúc* và *dàn bài* của các *bản nhạc theo thể loại* đa dạng, cần giải thích về *nguồn gốc* và *đặc tính* của một vài bài trong thể loại đó.

ĐIỆU ĐÒ ĐƯA

(Barcarolle)

517. Bản nhạc nhịp 6/8, chuyển động thay đổi từ *allegro* đến *andante* mà đặc tính vay mượn từ các *ca khúc của các người chèo đò* (chants des gondoliers). Rất thông thường, phụ họa cho *nhạc đò đưa* (barcarolle) bắt chước sự *ngiêng ngả* của con đò nhẹ đang lướt sóng.



ĐIỆU RU CON

(Berceuse)

518. Bản nhạc *êm dịu* và *trầm lắng*, theo *nhịp bất kì*, mà phụ họa ít nhiều *đồng dạng*, có một điều gì đó như *ru con*, giống như các *làn điệu đều đều* người ta hát để ru con ngủ.

H. KETTEN-Berceuse nhịp 2/4 cho piano mà thôi.



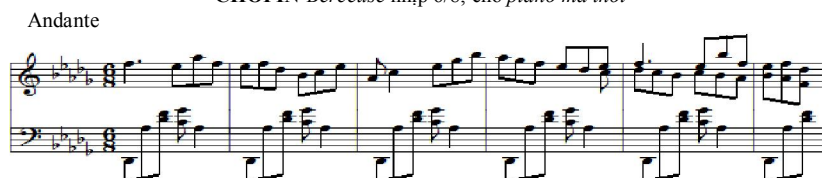
G. PIERNÉ-Berceuse nhịp 3/4 cho violon và piano



S. ROUSSEAU-Berceuse nhịp 4/4, cho violon và piano



CHOPIN-Berceuse nhịp 6/8, cho piano mà thôi



ĐIỆU BOLERO

519. Bản nhạc *khá nhanh và rất nhịp nhàng* nhịp 3/4 hoặc 3/8, xuất phát từ *điệu khiêu vũ Tây ban nha* mà nó mang tên.

FAVERGER-Boléro populaire



NHẠC NGÃU HỨNG
(Impromptu)

520. Đùng hiểu từ *ngẫu hứng* (impromptu) theo nghĩa đen là *điều gì tùy tiện, ứng biến* (chose improvisée). Các bài *ngẫu hứng* của SCHUBERT, CHOPIN và các bậc thầy vĩ đại khác đều *quá hơn* những gì là *tùy tiện, ứng biến*. Các bài đó được đặt tên như thế là vì, chẳng chút nghi ngờ nào, chúng là các kết quả *không cần nỗ lực hiển nhiên*, chúng cho cảm giác như trôi chảy ra từ nguồn và không cảm thấy chút *nỗ lực* nào (travail).

521. Người ta gọi là *nhạc ngẫu hứng* các bài theo *cấu trúc* và *đặc tính* rất khác biệt nhau. Trong đó có những bài có thể có *đặc tính* như sau:

Ngẫu hứng-Marche; ngẫu hứng-Romance; ngẫu hứng-Menuet; ngẫu hứng-Scherzo; ngẫu hứng-Berceuse; ngẫu hứng- Polka.

522. Ngoài ra, trong số các bài *ngẫu hứng* danh tiếng nhất, có những bài, do *đặc tính* và *dạng thức của cấu trúc*, hình như cách riêng *định rõ nhất thể loại* của *nhạc ngẫu hứng*; nói ví dụ, bài ngẫu hứng cung mi b trưởng của SCHUBERT và các bài cung la b trưởng và cung do # thứ của CHOPIN.

Ba bài ngẫu hứng đó được cắt xén theo *cùng một mẫu* (patron): Theo một *chuyển động rất nhanh* (Presto hoặc Vivace), gồm *hai chủ đề* với đặc tính khác nhau và *rất rõ nét* (tranchés). Chủ đề thứ nhất là một *nét nhạc du dương*

với các nốt nhạc với giá trị ngắn (valeurs brèves); chủ đề thứ hai trái lại, được tạo thành với các *nốt nhạc* ít nhiều dài hơn, là một *câu giai điệu* tương đối *ngắn dài*, cho *dấu chuyển động của các nhịp* của *cả hai* đều như nhau.

SCHUBERT-Op. 90 cung mi b trưởng
CHỦ ĐỀ 1

Presto

CHỦ ĐỀ 2

ĐIỆU HÀNH KHÚC (Marche)

523. Bản nhạc nhịp *bốn*, được viết để cho *đoàn quân đi hoặc đám rước* nào đó. (*)

(*) Các nhà soạn nhạc ngày xưa đã viết một số *hành khúc* với *nhịp hai* (2/4, C hoặc 2). Vả lại, người ta biết rằng có thể làm thành *hai nhịp* những gì là *bốn nhịp* và ngược lại.

(Xem sau, số 546, *hành khúc* của cảnh 1 trong *Alceste* của GLÜCK). Người ta cũng có thể xem *những gì* làm thành *dẫn nhập* của cảnh 2 của *Flûte enchantée* của MOZART.

Phần khác, *các hành khúc rước đuốc* (marches aux flambeaux) của MEYERBEER theo *nhịp ba*: đó là các thể loại của *nhạc Ba lan* (polonaises) lớn.

Chuyển động của một *hành khúc* tùy thuộc vào *đặc tính của cuộc rước* mà nó dành riêng cho: các *hành khúc long trọng* (solennelles), *tôn giáo* (religieux) hoặc *đám tang* (funèbres) đều cần thiết phải *ngắn dài* và *chậm chạp* hơn các *hành khúc quân đội*.

ROSSINI-Moïse

Allegro

(Xem số 174, *hành khúc hôn phối* (marche nuptiale) của *Songes d'une nuit d'été* của MENDELSSOHN)

ĐIỆU MAZURKA

524. Bản nhạc nhịp $\frac{3}{4}$, theo *chuyển động* ít nhiều *sinh động* mà *tiết tấu* xuất phát từ *điệu khiêu vũ Moscow* cùng tên.

CHOPIN-Op. 7, Số 3, Mazurka

ĐẠ KHÚC (Nocturne)

525. Bản nhạc, *êm dịu, huyền bí, tình cảm* và đôi khi *sầu muộn*, theo *chuyển động* ít nhiều *chậm chạp* và với *nhịp bất kì*.

CHOPIN-Nocturnes, Op. 15, Số 2 và 3, và Op. 32, Số 1

Larghetto



ĐIỆU BA LAN (Polonaise)

526. Bản nhạc nhịp $\frac{3}{4}$ với chuyển động khi vừa phải khi nhanh xuất phát từ điệu *khieu vũ quốc gia* cùng tên.

Với *tiết tấu trang nhã* và đôi khi *trang trọng*, với đặc tính khi *tươi sáng*, khi *u buồn*, *xúc động kịch tính* (dramatique) hoặc *hung hăng* (belliqueux), điệu *polonaise* có điểm riêng biệt là phần lớn các *kết thúc* của các *câu* đều là *kết nữ*, chấm dứt ở *phách yếu*, *phách thứ hai* hoặc *thứ ba*.

CHOPIN-Op. 22, Polonaise



TÌNH CA KHÔNG LỜI (Romance sans Paroles)

527. Nhan đề của thể loại nhạc này đã nói lên đầy đủ nó là gì: một *giai điệu cho nhạc cụ* có phụ họa. Có các bài *tình khúc không lời* với mọi *đặc tính*.

MENDELSSOHN-Romance sans paroles



ĐIỆU TARENTELE

528. Bản nhạc nhịp $\frac{6}{8}$, với *chuyển động nhanh*, với *tiết tấu lôi cuốn*, xuất phát từ điệu *khieu vũ xứ Napoli* (Naples) cùng tên.

ROSSINI-Tarentelle được LISZT soạn lại cho piano



ĐIỆU LUÂN VŨ (Valse)

529. *Điệu luân vũ* (valse) là một *Allegro vivo* thường được viết ở nhịp $\frac{3}{4}$ và ngoại lệ ở nhịp $\frac{3}{8}$.

530. Có các bài *luân vũ* với các đặc tính khá khác biệt nhau: các bài *diễn cảm* (expressives), *mơ mộng* (rêveuses), *tình cảm* (sentimentales), các bài *khác vui vẻ* (gaies), *tươi sáng* (brillantes), *hăng say* (fougueuses), vv; cũng còn có các bài *luân vũ chậm* (valse lentes).

Cuối cùng, có những bài *lần lượt nhẹ nhàng và diễn cảm*.

CHOPIN-Op. 64, *Valse*, Số 2

Tempo giusto

7.

CHOPIN-Op. 64, *Valse*, Số 1

Molto vivo

6.

leggero

DÀN BÀI VÀ CẤU TRÚC của các Bản nhạc theo Thể loại và theo Đặc tính (Plan et Coupe des Morceaux de Genre et de Caractère)

531. Một bài theo *thể loại* hoặc theo *đặc tính* có thể được phát triển nhiều hay ít:

Có các bài *luân vũ ngắn* và các bài *luân vũ dài*, các bài *tarentelle ngắn* và các bài *dài*, vv.

Hoặc, theo cùng một ý nghĩa, một bài *luân vũ ngắn* không cần thiết được cắt xén theo cùng mẫu của một bài *dài*, và, tương tự như thế, một bài *tarentelle dài* rất có thể được xây dựng trên một *dàn bài khác* với một bài *ngắn*.

532. *Cấu trúc hai đoạn nhỏ* (petite coupe binaire), và nhất là *cấu trúc ba đoạn nhỏ* (petite coupe ternaire), là hai cấu trúc thường được vay mượn cho các bài theo thể loại với *chiều kích nhỏ*. (Xem lại các số 344-345 và các ví dụ đi kèm chúng).

533. Còn về các bài *phát triển hơn* gần như có đủ *mọi dạng thức*: một số được *cấu trúc* theo phương cách của một *Menuet* (số 412), số khác theo cấu trúc của *Rondo* (các số 438 và 439).

534. Vì thế, coi như là *Menuet*, các bài *Polonaise* thứ 5 và thứ 6 của CHOPIN gồm có *ba đoạn* gần như bằng nhau mà *đoạn 3* chỉ là một *tái tạo lại đoạn 1*.

535. Ngược lại, các bài *Polonaise* thứ 4 và thứ 8 của cùng tác giả, nhiều phần có dạng một *Rondo lớn*, theo ý nghĩa *nhạc tiết thứ nhất* trở đi trở lại *ba* hoặc *bốn lần*, với việc chen vào các *nhạc tiết đa dạng khác* hoặc các *biến khúc*.

536. Cuối cùng, bài *Bella capricciosa* của HUMMEL là một bài *Polonaise* được cắt xén theo phương cách các tác phẩm lớn của *âm nhạc cổ điển*, với *hai chủ đề chính* và các triển khai rút ra từ chúng: các *biến khúc*, *triển khai chủ đề*, vv.

537. Phần khác, nếu chúng ta so sánh các bài *tarentelle napolitaine* của ROSSINI và LISZT, bài *Muette* của AUBER, và các bài của THALBERG và của STEPHEN HELLER, vv. với nhau, chúng ta sẽ thấy cùng các *khác biệt về cấu trúc* như trong các bài kể trên.

PHÂN CHIA THÀNH NHÓM (Division par Groupes)

538. Một *cấu trúc khác* được dùng cho một số bài nào đó theo thể loại, và cách riêng dùng cho *luân vũ*, đó là cấu trúc dựa vào việc *gom* các *câu* hoặc *nhạc tiết* thành nhóm *hai* và nhất là *ba*. Đó chính là những gì chúng ta sẽ gọi là *phân chia theo nhóm*.

539. Khi một *nhóm* gồm *ba câu*, thông thường *câu* hoặc *nhạc tiết thứ nhất*, được lặp lại sau *câu* hoặc *nhạc tiết thứ hai*, làm thành *câu* hoặc *nhạc tiết thứ ba*. Trong một nhóm như thế, chỉ có *hai câu khác nhau* và một *câu lặp lại*.

540. Tùy theo các *phát triển* nhiều hoặc ít muốn đem lại cho bản nhạc, người ta đưa vào một số lượng nhiều hoặc ít các *nhóm câu*: *ba*, *bốn* hoặc *năm*, vv., số lượng nhóm không *hạn chế*.

541. Khi một bài chỉ gồm *ba nhóm câu*, *nhóm thứ ba* thông thường (giống như trong *mọi cấu trúc ba đoạn*) chỉ là nhóm *lặp lại nhóm thứ nhất*, *nhóm thứ hai*, nhóm *ở giữa*, là nhóm người gọi là *Trio*, do tương tự với *đoạn thứ hai* của *Menuet*.

Ngày xưa, qui luật đó tùy thuộc vào *ngoại lệ* (Xem số 547, phần *Phân chia thành nhóm*, ví dụ *Valse brillante*, Op. 12 của CH. DELIOUX).

Tóm lại, người ta có thể *làm thành công thức*, như cho thấy sau đây, các qui luật liên quan đến cấu trúc của các bài theo *thể loại* hoặc theo *đặc tính*.

542. Các bài với *đặc tính khác nhau* có thể được xây dựng trên *cùng một dàn bài tổng quát*.

543. Các bài có *cùng đặc tính* có thể được xây dựng trên các *dàn bài khác nhau*.

544. Trong các điều kiện đó, để làm sáng tỏ chủ đề này cho người đọc, cách tốt nhất là đưa ra cho thấy *một vài ví dụ* tóm tắt lại các *cấu trúc chính* được các tác giả tài giỏi đưa cho các bài thuộc thể loại này.

545. Về *đặc tính chính xác* của từng loại của *thể loại*, người ta nhận ra qua *tiết tấu*, *chuyển động* hoặc *màu sắc* hơn là qua *dàn bài tổng quát* của bản nhạc.

Quả thực, chính qua *tiết tấu* và *chuyển động* mà người ta phân biệt một bài *luân vũ* với một bài *Polonaise*, một bài *Ru con* với một bài *Tarentelle*, vv.

NHẬN XÉT

546. Trong các *bài theo đặc tính* dành riêng cho *hòa tấu* (*Mazurka*, *Polonaise*, *Tarentelle*, hoặc *Valse*), người ta cho phép nhiều *phóng túng*, những gì sẽ không được chấp nhận trong các *làn điệu khiêu vũ* mà chúng xuất phát.

VÍ DỤ

về các bản nhạc theo thể loại hoặc theo đặc tính với các cấu trúc khác nhau

CẤU TRÚC HAI ĐOẠN NHỎ (Số 344) (Petite Coupe Binaire)

GLÜCK-Hành khúc tôn giáo *Alceste*

QUAY VỀ LẠI 1 (16 ô nhịp)
Moderato



QUAY VỀ LẠI 2 (20 ô nhịp)



547. Phần lớn các *bài ngắn* của SCHUMANN đều thuộc *cấu trúc hai đoạn nhỏ*.

SCHUMANN-Kỉ niệm thơ ấu, Số 2.

QUAY VỀ LẠI 1 (8 ô nhịp)
Allegretto



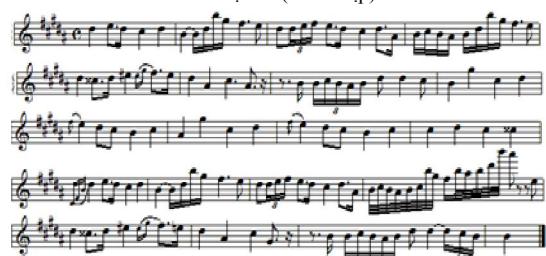
QUAY VỀ LẠI 2 (16 ô nhịp)



CẤU TRÚC HAI ĐOẠN PHÁT TRIỂN HƠN (Coupe Binaire Plus Développée)

CHOPIN-Op. 32, Số 1, *Nocturne*

GIAI ĐOẠN 1 (20 ô nhịp)

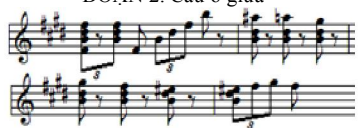
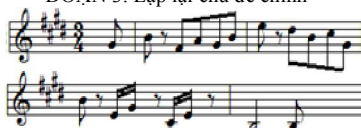


GIAI ĐOẠN 2 (25 ô nhịp và quay về lại)



CẤU TRÚC BA ĐOẠN NHỎ (Số 345) (Petite Coupe Ternaire)

E. PALADILHE-Luân vũ trích từ *Ballet de Patrie* (*)

ĐOẠN 1. Chủ đề chính 	ĐOẠN 2. Cầu ở giữa 	ĐOẠN 3. Lặp lại chủ đề chính 
---	---	---

(*) Bài *luân vũ* này khởi đầu với 16 ô nhịp *dẫn nhập* và kết thúc với một *coda* 16 ô nhịp.

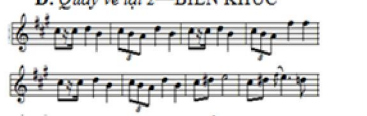
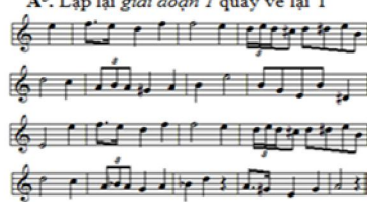
ĐOẠN 1. Nhạc tiết chính (14 ô nhịp) Moderato 	ĐOẠN 2 Hai câu ở giữa (16 ô nhịp) 	ĐOẠN 3 Lặp lại nhạc tiết 1 ở quãng 8 trên (11 ô nhịp) 
---	--	--

CẤU TRÚC BA ĐOẠN PHÁT TRIỂN HƠN (Coupe Ternaire Plus Développée)

GHI CHÚ: Cũng như *Menuet*, bản nhạc sau đây được viết với *ba đoạn* mà *đoạn 3* chỉ là *tái tạo lại đoạn 1*. Đúng là ở đây, việc *tái tạo lại* chỉ là *một phần*, nhưng chính điều đó thỉnh thoảng vẫn nhìn thấy trong chính thể loại *Menuet*.

Hai đoạn đầu được xây dựng trên cùng một dàn bài, mỗi đoạn có *chủ đề* của nó và gồm có *hai đoạn quay về lại*: lần một, toàn bộ *chủ đề*; lần hai, với một *biến khúc ngắn* và *lặp lại* một phần hoặc toàn bộ *lần quay về lại 1*.

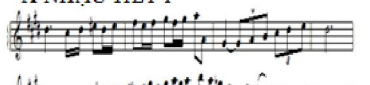
CHOPIN-Op. 1, Số 2. *Mazurka*

ĐOẠN 1 A. Quay về lại 1—CHỦ ĐỀ 1  B. Quay về lại 2—BIẾN KHÚC  A². Lặp lại chủ đề 1 	ĐOẠN 2 C. Quay về lại 1—CHỦ ĐỀ 2  D. Quay về lại 2—BIẾN KHÚC  C². Lặp lại chủ đề 2 	ĐOẠN 3 A³. Lặp lại giai đoạn 1 quay về lại 1 
---	--	---

ĐOẠN 1
Quay về lại 1-Nhập đề và nhạc tiết 1
VÀO ĐỀ



A NHẠC TIẾT 1



Quay về lại 2 **B BIẾN KHÚC**



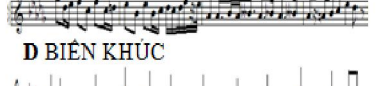
A² Lặp lại nhạc tiết 1



CHOPIN-Op. 26, Số 1, Polonaise
ĐOẠN 2
C CHỦ ĐỀ 2



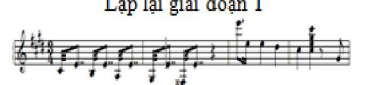

D BIẾN KHÚC



C² Lặp lại chủ đề 2



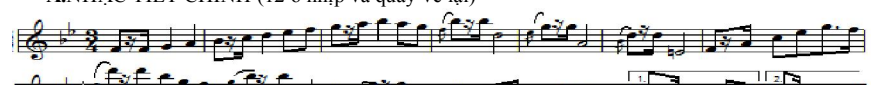
ĐOẠN 3
Lặp lại giai đoạn 1






CẤU TRÚC CỦA RONDO HOẶC CẤU TRÚC QUAY LẠI (Số 349) (Coupe du Rondo ou Coupe de Retour)

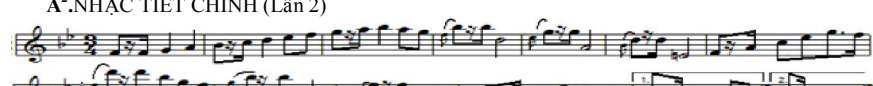
CHOPIN-Op. 7, Số 1. Mazurka cung si b trưởng
A.NHẠC TIẾT CHÍNH (12 ô nhịp và quay về lại)



B.NHẠC TIẾT TRUNG GIAN 1 (8 ô nhịp)



A².NHẠC TIẾT CHÍNH (Lần 2)



C.NHẠC TIẾT TRUNG GIAN 2 (8 ô nhịp)



A³.NHẠC TIẾT CHÍNH (Lần 3)



BEETHOVEN-Polonaise trích từ Sérénade Op. 8
A.NHẠC TIẾT CHÍNH (8 ô nhịp)
Allegretto




B.NHẠC TIẾT TRUNG GIAN (10 ô nhịp)



A².NHẠC TIẾT CHÍNH (Lần thứ 2)



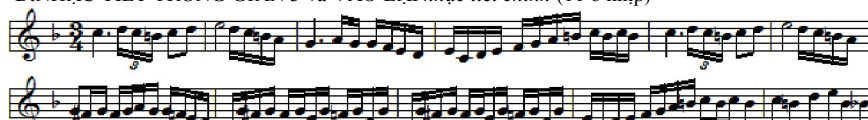
C.NHẠC TIẾT TRUNG GIAN 2 và các triển khai của nó (17 ô nhịp)



A³.NHẠC TIẾT CHÍNH (Lần thứ 3)



D.NHẠC TIẾT TRUNG GIAN 3 và VÀO LẠI nhạc tiết chính (11 ô nhịp)



A⁴.NHẠC TIẾT CHÍNH (Lần thứ 4)



E.NHẠC TIẾT TRUNG GIAN 4 dưới dạng BIÊN KHÚC và VÀO LẠI nhạc tiết chính (22 ô nhịp)



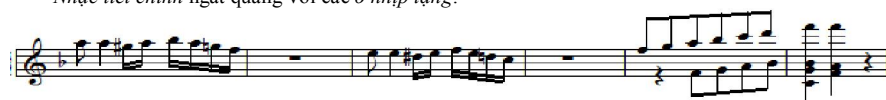
A⁵.NHẠC TIẾT CHÍNH (Lần thứ 5)



CODA (12 ô nhịp)



Nhạc tiết chính ngắt quãng với các ô nhịp lặng.



PHÂN CHIA THEO NHÓM (Division par Groupes)

CH. DELIOUX-Op. 12, *luân vũ tươi sáng*

Ghi chú: Sau 8 ô nhịp mở đầu, bài *Valse* này được viết như sau:

A.NHẠC TIẾT 1 (16 ô nhịp)



NHÓM 1 (Ba câu A, B, A²)

B.NHẠC TIẾT 2 (16 ô nhịp)



A².NHẠC TIẾT 1 (lần 2)



C.NHẠC TIẾT 3 (16 ô nhịp)



NHÓM 2 (Ba câu C, D, C²)

D.NHẠC TIẾT 4 (16 ô nhịp)



C².NHẠC TIẾT 3 (lần 2)



A³. Lặp lại nhạc tiết 1 (16 ô nhịp)

E.NHẠC TIẾT 5 (32 ô nhịp)



NHÓM 3 (Ba nhạc tiết E, F, E²)

F.NHẠC TIẾT 6 (32 ô nhịp)



E².NHẠC TIẾT 5 (lần 2)



Sau nhóm thứ ba này, mà cung chi phối là *sol b trưởng*, quay trở lại *cung chính re b trưởng*, để cho nghe lại một lần chót *nhạc tiết 1* dùng như điểm khởi đầu cho *Coda*, trong đó tác giả đồng thời nhắc lại *nhạc tiết 3* (tổng cộng 101 ô nhịp)

WEBER-Op. 65, *Mời vào điệu luân vũ*

Ghi chú: Phần mở đầu rất hay đi trước bài *valse tuyệt vời* này không có ích cho việc dẫn chứng của chúng ta, chúng ta bỏ qua nó để khỏi phải làm nặng thêm tác phẩm vốn đã to lớn này.

NHÓM 1 (Hai câu A, B)

A.NHẠC TIẾT CHÍNH (8 ô nhịp và quay về lại)

Allegro vivace



B.NHẠC TIẾT 2 (16 ô nhịp và quay về lại)



NHÓM 2 (Ba câu C, D, C²)

C.NHẠC TIẾT 3 (12 ô nhịp và quay về lại)



D.CÂU TRUNG GIAN (8 ô nhịp) dẫn đến *nhạc tiết 3* (8 ô nhịp) và quay về lại cả 16 ô nhịp
8va



C².NHẠC TIẾT 3 (lần 2)



A².Lặp lại *nhạc tiết chính* (8 ô nhịp và quay về lại)

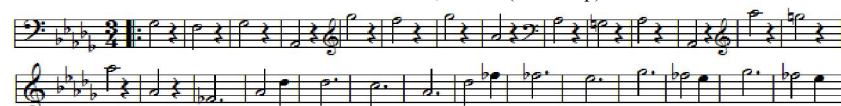


NHÓM 3 (Ba câu E, F, E²)

E.NHẠC TIẾT 4 hoặc GIAI ĐIỀU (32 ô nhịp và quay về lại)



F.CÂU TRUNG GIAN và ĐƯA VÀO LẠI *nhạc tiết 4* (40 ô nhịp)



Vào lại *nhạc tiết 4*



E².Lặp lại *nhạc tiết 4* (32 ô nhịp)

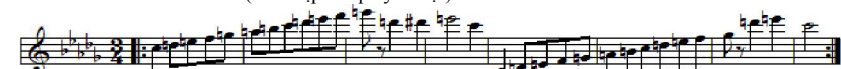


NHÓM 4 (Ba câu G, H, G²)

G.NHẠC TIẾT 5 (8 ô nhịp và quay về lại)



H.CÂU TRUNG GIAN (8 ô nhịp và quay về lại)



G².Lặp lại *nhạc tiết 5* (8 ô nhịp)



Phần tiếp của tác phẩm này được giải quyết theo phương cách *cổ điển*: *Biến khúc*, triển khai chủ đề, *lặp lại* ba nhạc tiết đầu và **coda**; toàn thể đều khá phát triển.

ÂM NHẠC KHIÊU VŨ (Musique de Danse)

DÀN BÀI TỔNG QUÁT (Plan Général)

548. Trong tất cả các *điệu khiêu vũ* ví như điệu *luân vũ*, điệu *galop*, điệu *polka*, điệu *schottisch*, điệu *polka-mazurka*, vv., điệu mà *hình thức* thay đổi nhất chính là điệu *luân vũ*.

Nhưng, với tất cả riêng biệt dành cho chủ đề về điệu sau cùng này, cách riêng những gì liên quan đến *chuỗi các bài luân vũ* (suite de valse), người ta có thể nói **dàn bài tổng quát** đều *giống nhau* với tất cả các *điệu khiêu vũ* mà

chúng tôi sắp kể ra, và chúng chỉ tự khác biệt nhau bởi *nhịp* (mesure), chuyển động (mouvement), *tiết tấu* (rythme), đặc tính (caractère).

549. Các loại sáng tác đó thường bao gồm:

- 1) Một *dẫn nhập*;
- 2) *Điệu khiêu vũ* đích thực, nghĩa là *thân tác phẩm*;
- 3) Một *coda*.

550. *Dẫn nhập* và *coda* đều là các *phần phụ*, mà, nói cho cùng, người ta có thể bỏ qua, và, trên thực tế, nhiều *bài khiêu vũ* không có *dẫn nhập* và chỉ có vài ô nhịp *coda*.

551. *Phần duy nhất thiết yếu* chính là phần chúng ta gọi là *thân của tác phẩm*, nghĩa là, chính *điệu khiêu vũ* đích danh.

THÂN TÁC PHẨM (Corps du Morceau)

552. Ngoại trừ trong *chuỗi các bài luân vũ*, *thân* của một tác phẩm *âm nhạc khiêu vũ* nói chung được chia làm *ba nhóm*, theo phong cách của *Menuet*.

Nhóm một bao gồm các *nhạc tiết chính*, nghĩa là: những gì phải quay trở lại về sau và làm thành *nhóm ba*.

Nhóm hai hoặc *trio* được dùng như là *phần giữa* của tác phẩm.

Cuối cùng, *nhóm ba* chỉ là *phần lặp lại* nhóm một (hoàn toàn hoặc một phần)

553. Mỗi nhóm trong các *nhóm* trên gồm có *hai* hoặc *ba lần quay về lại* (reprises*), mỗi lần là tám, mười sáu, hoặc ba mươi hai ô nhịp, tạo thành các **câu cân phương**. Quả thực, một *điệu khiêu vũ* bất kì nào đó nhất thiết phải được *cân phương hoàn hảo*.

(*) Ghi chú: Sở dĩ chúng ta gọi bằng danh từ *quay về lại* từng câu tám, mười sáu, hoặc ba mươi hai ô nhịp mà toàn thể tạo thành *bài khiêu vũ* là vì các câu đó gần như luôn luôn được tấu lên hai lần liên tiếp, nhất là các câu chỉ có tám hoặc mười sáu ô nhịp. Tuy nhiên, đôi khi người ta viết *in extenso* (đầy đủ) một *câu* và *câu lặp lại ngay lập tức* hoặc vì câu đó kết thúc lần thứ hai khác với lần thứ nhất cần viết như thể để cho thấy rõ ràng hơn, hoặc, đơn giản, chỉ vì thợ in cần *kéo dài* để lấp đầy trang giấy.

Vì thế, thường thường, người ta thấy các câu *ba mươi hai ô nhịp* mà lẽ ra có thể viết với *câu mười sáu ô nhịp* và *quay về lại*, và các câu *mười sáu ô nhịp* thay vì *câu tám ô nhịp* với *câu lặp lại*.

554. Khi một *nhóm* gồm *ba lần quay về lại*, thông thường nhất, lần thứ ba chỉ là *lặp lại lần thứ nhất*.

555. Dẫu vậy, đôi khi có *lần quay về lại thứ ba* của một nhóm bao gồm các phát triển của nhạc tiết trước đó, hoặc thậm chí, với một *nhạc tiết mới*.

DẪN NHẬP HOẶC VÀO ĐỀ (Introduction ou Entrée)

556. *Dẫn nhập* được phát triển nhiều hay ít tùy vào *tính quan trọng* của tác phẩm.

Quả thực, cần giữ *tỉ lệ tương đối* giữa các *phần khác nhau* của một sáng tác, và người hoàn toàn hiểu rằng ít hợp lí khi viết một *dẫn nhập* dài cho một tác phẩm *thật ngắn*.

557. *Nhịp* và *chuyển động* của *dẫn nhập* đều tùy ý, và người ta có thể thay đổi. *Dẫn nhập* phải được viết trong *cung chung chung* của tác phẩm, nhưng có thể không cùng *âm thế*. Như thế, một *bài khiêu vũ ở thể trưởng* có thể có một *dẫn nhập ở thể thứ*.

Tuy nhiên, liên quan cách riêng đến *Polka* và *Galop*, ngay từ khởi đầu của *dẫn nhập ngắn* của chúng, thói quen là *tán công vào nhịp* và *chuyển động* của chính *điệu khiêu vũ* và cho cảm thấy *tiết tấu* trước từ đó.

Như thế, đó rõ ràng là một *vào đề* hơn là một *dẫn nhập* như *dẫn nhập* chúng tôi nói đến trong *đoạn* trên đây. Vì thế chúng tôi sẽ đơn giản gọi nó là **Vào đề** (Entrée).

CODA

558. Về vấn đề sử dụng từ **Coda** trong các *lần điệu khiêu vũ*, cần có một giải thích.

Trong các bài *polka*, *luân vũ*, *polka-mazurka*, vv., người ta thường thấy xuất hiện ở đầu của *nhóm lặp lại* từ ngữ **coda**, có nghĩa chính xác là: *đuôi, phụ lục*, nghĩa là *điều thêm vào tiếp theo phần thân chính*.

Hoặc, hợp lý hơn, để cho nó ý nghĩa chính xác, từ ngữ này lẽ ra chỉ có thể xuất hiện vào *cuối nhóm lặp lại* đó, bởi vì nhóm đó là *thành phần toàn thể* của *chính phần thân* của *tác phẩm*.

Nhưng, trong trường hợp chúng ta đang xét đến, cần coi như từ **Coda** được đặt thay thế cho các từ: *lần cuối cùng* hoặc *để kết thúc*.

Quả thực, khi người ta tấu bản nhạc đó lên để *khieu vũ*, để kéo dài thời gian khiêu vũ, người ta có thể lặp lại *hai nhóm đầu tiên của tác phẩm* bao nhiêu lần người ta muốn; điều đó được chỉ định hoặc bằng dấu *hồi tống* () hoặc bằng các từ *Da capo* (viết tắt là D.C.)

Và cuối cùng, một khi muốn chấm dứt, người ta chuyển đến *lần cuối cùng*, như vừa nói trước đây, thông thường được chỉ định bằng từ **coda**.

Phần cuối cùng đó của tác phẩm chấm dứt cách có hiệu lực với *coda thực sự*, nhưng *coda* đó trên thực tế chỉ bắt đầu sau khi *hoàn thành nhóm lặp lại*.

Coda thực sự nói chung thường *khá ngắn*, nhất là trong các điệu *khieu vũ* như *polka* và *polka-mazurka*.

Trong *chuỗi các bài luân vũ*, *coda* phát triển hơn nhiều vì bao gồm *tóm lược các nhạc tiết chính* của tác phẩm.

ĐOẠN CHEN LƠ LÙNG VÀ CHUYỂN TIẾP

hoặc đoạn phụ

(Épisodes Suspensifs et Transitifs ou passages épisodiques)

559. Người ta đã thấy, trong *tấu khúc*, người ta gọi là *đoạn chen* (épisode) tất cả các đoạn, không phải là *chủ đề* cũng chẳng phải *đáp đề*, dùng làm *ngưng nghỉ* chủ đề hoặc *đáp đề*, để *dẫn dắt* từ cái này đến cái khác, và để chuẩn bị, nhờ vào các *chuyển cung*, các *âm thế* khác nhau mà người ta phải đi ngang qua.

Cũng vậy, chúng ta gọi là *đoạn chen* hoặc *đoạn phụ* các loại *món ăn phụ* (hors-d'oeuvres) đó, những gì trong các *làn điệu khiêu vũ* được chen lẫn vào giữa *hai câu*, chẳng thuộc về câu nào, và tự chúng nó, không tạo thành một *nhạc tiết* đúng cách.

560. Chúng ta phân biệt *hai loại* đoạn chen trong các *làn điệu khiêu vũ* như sau:

1) *đoạn chen lơ lửng* (épisodes suspensifs); 2) *đoạn chen chuyển tiếp* (épisodes transitifs).

561. *Đoạn chen lơ lửng* là đoạn chen chỉ nhằm mục đích tạm thời *treo lơ lửng cảm xúc giai điệu*, để làm *ngưng nghỉ* các *nhạc tiết* và từ đó làm cho ham muốn *quay lại*.

562. *Đoạn chen chuyển tiếp* là đoạn chen trong khi *làm ngưng nghỉ các nhạc tiết*, chuẩn bị *chuyển tiếp* có thể cần đến để đi từ *nhạc tiết* này sang *nhạc tiết* khác, khi các *nhạc tiết* đó *khác nhau về tiết tấu* hoặc về *âm thế*.

563. Các *đoạn chen* đó, dù là *chuyển tiếp* hoặc chỉ là *lơ lửng*, không phải *phụ thuộc* vào *cân phương* của các *nhạc tiết thực sự*, nhưng trong bài *luân vũ*, *polka* và *polka-mazurka*, thiết yếu chúng phải có số ô nhịp *chẵn*; và, trong bài *schottisch*, số lượng ô nhịp cũng còn phải chia *chẵn* cho *bốn*.

Người ta sẽ thấy lý do tại sao về điều nói trên ở các chương khác nhau dành riêng cho từng *làn điệu* trong các *làn điệu* trên.

564. Để khỏi làm *dừng chân* các người *khieu vũ* đang theo *đà*, tốt hơn các *đoạn chen* vẫn giữ *tiết tấu* và *chuyển động* của điệu vũ nó tùy thuộc vào, và vẫn nêu rõ các *phách chính*.

565. Tuy thế, *lạm dụng* các *món ăn phụ* đó là *xấu*, như một số tác giả *nhạc khiêu vũ* đã làm; vì, nếu đôi khi hiệu quả của chúng là *tốt đẹp*, khi khác rõ ràng người ta chỉ cầu viện đến chúng để *khâu vá* cách nhì nhằng *hai nhạc tiết không đồng nhất* (motifs hétérogènes) mà sự nối kết không thể thực hiện được cách tự nhiên nếu không *hàn gắn* (soudure).

THAY ĐỔI CUNG

(Changements de Ton)

566. Nếu người ta duy trì chỉ trong *một cung duy nhất* tất cả các *nhạc tiết* làm thành một *làn điệu khiêu vũ* cho *dấu ít* phát triển, kết quả về lâu về dài sẽ là một sự chán nản cho người *khieu vũ* cũng như người nghe.

567. Vì lí do đó, hiếm khi người ta tạo ra hơn *hai lần quay về lại* liên tiếp trong *cùng một cung*, tệ hơn khi các *chuyển cung thoáng qua* làm đứt đoạn *tính đồng nhất âm thế*.

568. Thông thường nhất, người ta *thay đổi cung* mỗi lần quay về lại; và theo thói quen, các *thay đổi đó* xảy ra giữa các *cung tương cận*.

THAY ĐỔI CUNG MỖI LẦN QUAY VỀ, GIỮA CÁC CUNG TƯƠNG CẬN
(Changement de Ton à Chaque Reprise, entre Tons Voisins)

TALEXY—*Musidora*, Polka-Mazurka

NHÓM MỘT

Quay về lại 1 si b trưởng, cung chính



Quay về lại 2 fa trưởng cung tương cận của si b



Quay về lại 3, trở lại cung chính



Quay về lại 1 mi b trưởng, cung tương cận của si b



NHÓM HAI
*Quay về lại 2, sol thứ và si b trưởng
cung tương cận của mi b*



*Quay về lại 3,
trở lại mi b trưởng*



NHÓM BA
Lặp lại nhóm một.

569. Tuy vậy, nối kết một số *cung xa* nào đó có thể có được hiệu quả tốt khi các *cung liên hệ hài hòa* với nhau, như, nói ví dụ, *hai cung trưởng* mà *cung thứ nhì* ở vào *quãng ba trưởng dưới* của *cung thứ nhất* (xem ví dụ số 609).

POLKA, POLKA-MAZURKA, SCHOTTISCH và GALOP

570. Như đã nói trước đây (số 548), các *điệu polka*, *polka-mazurka*, *schottisch*, *galop*, vv ... đều có *dàn bài tổng quát* đều *giống nhau*.

571. Chẳng quan tâm đến *dẫn nhập* là phần không thiết yếu cho các làn điệu đó, cũng chẳng quan tâm đến *coda*, phần chỉ là phụ thuộc chẳng mấy quan trọng, chúng ta nhắc lại rằng các tác phẩm này được chia ra thành *ba nhóm* như sau:

Nhóm một—trình bày các *nhạc tiết* được dùng để quay trở lại tạo thành *nhóm ba*, và vì lí do đó, là các *nhạc tiết* quan trọng nhất.

Nhóm hai hoặc *trio*—*nhạc tiết* mới dùng làm *phần chính giữa* của một tác phẩm.

Nhóm ba—lặp lại toàn bộ hoặc một phần các *nhạc tiết* của *nhóm một*.

572. Từng nhóm trong các nhóm đó gồm *ba lần quay về lại*; cũng như *nhóm ba* chỉ là *lặp lại nhóm một*, *quay về lại lần thứ ba*, thông thường nhất, cũng chỉ là *lặp lại* quay về lại lần thứ nhất.

Biết thế rồi, chúng ta sẽ tiến đến duyệt xét lại các *đặc tính rõ nét* của các điệu khiêu vũ khác nhau đó.

POLKA

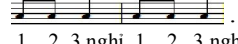
573. *Polka* nguyên thủy là một điệu nhảy của người *du cư* (bohémien).

574. *Làn điệu Polka* là một làn điệu *allegro moderato* nhịp 2/4 (104=một nốt đen) với đặc tính *vui tươi* và *nhún nhảy*. Đó là một tác phẩm ít *phát triển*, các đoạn quay về mỗi đoạn chỉ có từ tám đến mười sáu ô nhịp. Hơn nữa, nhiều bài *Polka* không vượt quá bảy mươi hai đến tám mươi ô nhịp, độc lập với *dẫn nhập* và với *coda*. Hai phần sau này đều *khá ngắn*; chẳng vậy chúng sẽ không tương xứng với *phần thân của tác phẩm*.

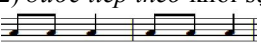
Dẫn nhập, thông thường nhất, chỉ có *bốn ô nhịp*; đôi khi chỉ có *hai* mà thôi; như thế, chúng chỉ là các *vào đề* đơn giản (số 557). Tuy nhiên, người ta thấy có *dẫn nhập tám ô nhịp*, và, ngoại lệ, *mười* hoặc *mười hai* ô nhịp.

BUƯỚC NHẢY VÀ TIẾT TẤU CỦA POLKA

575. *Bước nhảy* điệu Polka gồm ba chuyển động bằng nhau đi kèm một bước nghỉ.

Ba chuyển động tương ứng với ba nốt móc đơn đầu tiên của mỗi ô nhịp 1, 2, 3,  bước nghỉ chiếm trọn một *phách lặng*, thay vì nửa *phách lặng* trên chân bước chuyển động thứ ba, .

1, 2, 3 nghỉ, 1, 2, 3 nghỉ

576. *Bước nhảy* Polka gồm ba chuyển động luân phiên giữa chân thành kết quả: 1) mỗi bước khởi sự và kết thúc với cùng một bàn chân; 2) bước tiếp theo khởi sự và kết thúc với bàn chân kia, thế nào để cộng lại sẽ là hai ô nhịp làm tròn một vòng nhảy. 

1, 2, 3, 1, 2, 3

Phải, trái, phải, trái, phải, trái

577. Vì thế, số *chẵn* các ô nhịp bắt buộc phải có trong một bài *polka*, không chỉ cho từng câu mà còn cho các đoạn chen vào phụ thuộc nhất.

578. Các tiết tấu phù hợp nhất cho loại khiêu vũ này là các tiết tấu mà sự nhấn mạnh tương ứng nhất với ba chuyển động của từng ô nhịp.

Như thế, cách đệm sau đây hữu ích nhất trong điệu Polka:

TITE-Polka nationale. (Bài polka này là bài đầu tiên người ta biết đến ở Pháp).



579. Nhưng, để tránh đơn điệu do hoàn toàn sử dụng tiết tấu đó, thỉnh thoảng người ta phá vỡ nó, hoặc bằng cách đưa vào bốn nốt móc đơn của ô nhịp, hoặc bằng cách nào khác, miễn là ba chuyển động của polka được nhấn mạnh, bằng nhạc đệm hoặc bằng giai điệu.

E. WALDTEUFFEL-Belle Bocca, Polka.



POLKA-MAZURKA

580. Polka-Mazurka là một điệu khiêu vũ có nguồn gốc từ người Balan, thường được viết nhịp $\frac{3}{4}$, nhưng có số viết nhịp $\frac{3}{8}$.

581. Chuyển động các phách của Polka-Mazurka nhanh hơn (152=một nốt đen) chuyển động của Polka (104=một nốt đen), thế nhưng, khi nghe, nó hình như ngược lại. Điều này, chắc chắn thế, là do sự khác biệt của các tiết tấu: tiết tấu của Polka-Mazurka mềm mại êm ái hơn tiết tấu của Polka, nhún nhảy hơn.

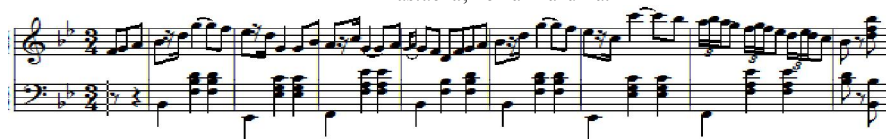
582. Các phát triển của Polka-Mazurka cũng y như của Polka, nhưng dẫn nhập của nó hiếm khi ít hơn tám ô nhịp, và có thể có nhiều hơn hai mươi ô nhịp.

BUƯỚC NHẢY VÀ TIẾT TẤU CỦA POLKA-MAZURKA.

583. *Bước nhảy* của Polka-Mazurka thực hiện qua ba chuyển động bằng nhau thích ứng với ba phách của mỗi ô nhịp 
1, 2, 3

Vì thế, tiết tấu sau đây, đánh dấu tất cả các phách, gần như hoàn toàn được dùng để đệm cho điệu khiêu vũ này.

TALEXY-Masidora, Polka-Mazurka.



584. Nhưng không phải luôn luôn *bè trằm* và các *bè thấp*, như trong ví dụ trước, đều được giao cho việc *đánh dấu ba phách* của từng ô nhịp, đôi khi, người ta cũng có thể, để có được các tác động khác, giao phó công việc này cho các *bè trên*, như trong các ô nhịp 1, 2, 3, 5, và 7 của ví dụ sau đây.

L. CANNE-La Czarine, Polka-Mazurka



585. *Ba chuyển động* làm thành *bước nhảy* của *Polka-Mazurka* được thực hiện với hai bàn chân liên tục nhau như *bước nhảy* của *Polka*, cũng như trong *Polka*, cần có *hai ô nhịp* để *vòng nhảy* trọn vẹn; và do đó, thiết yếu phải có *số chẵn các ô nhịp*, trong mỗi *câu*, và cũng phải như thế trong tất cả các *đoạn chen vào* (xem lại các số 576 và 577).

SCHOTTISCH

586. *Schottisch* là một điệu khiêu vũ gốc từ người *Hungarie* thường được viết với *hai phách* (2/4 và nhất là Ɔ) nhưng một số người ghi với nhịp C *không chẻ*.

Dù ghi cách nào, nhịp luôn luôn được *điểm* với *hai phách*, với chuyển động *điều hòa*.

587. *Dàn bài chung* và các *phát triển* của điệu *Schottisch* cũng y như *dàn bài* và *phát triển* của *Polka-Mazurka* và *Polka*.

BƯỚC NHẢY VÀ TIẾT TẤU CỦA SCHOTTISCH

588. *Vòng nhảy trọn vẹn* của *bước nhảy Schottisch* đòi hỏi *bốn ô nhịp*, đó là: *hai bước polka* cho *hai ô nhịp đầu*, *hai vòng luân vũ* cho *hai ô nhịp tiếp*. Vì thế *tất cả các đoạn chen* được đưa vào bài *schottisch* phải có *số ô nhịp chia chẵn cho bốn*.

589. *Tiết tấu phụ đệm* trội hơn cả trong điệu *schottisch* là cách đệm người ta thường gặp trong điệu *polka* (các số 578 và 579) với trường hợp ngoại lệ này, đó là phần đệm để đánh dấu *bốn nốt móc* của nhịp 2/4 hoặc *bốn nốt đen* của nhịp Ɔ hoặc C, áp dụng chính yếu cho *các ô nhịp cuối cùng* của mỗi *chi câu* (xem các ví dụ A, B, C, dưới đây).

590. Nhưng vẫn có thể gặp *ngược lại* (xem ví dụ D).

Schottisch-Vô danh

A. Moderato



L. DESSAUX-La Belle Viennoise

B. Moderato



GABRIEL MARIE-Sous la Santaie

C.Moderato



D.Trio điệu Schottisch-Vô danh



GALOP

591. *Galop* (đùng nhằm lẫn với *Phần kết* của điệu *Quadrille* [số 634] mặc dù chúng *tuyệt đối giống nhau về tiết tấu, chuyển động và đặc tính*), chúng ta có thể nói đó là một bản nhạc *rất linh hoạt* theo nhịp 2/4.

592. Cũng như tất cả các *điệu nhảy* chúng ta vừa duyệt qua, nó gồm *ba nhóm câu* tạo thành *bảy nhiều đoạn* mà *đoạn thứ ba* là đoạn lặp lại *hoàn toàn hoặc một phần đoạn thứ nhất*.

593. *Thân bài* (số 552) có thể có một *vào đề* đi trước với chừng vài ô nhịp và cuối cùng là một *Coda*. Nhưng hai đoạn phụ này chẳng chút cần thiết nào.

BƯỚC NHẢY VÀ TIẾT TẤU CỦA GALOP

594. *Bước nhảy galop* gồm việc *trượt bàn chân* mà *chân kia đuổi theo*, vào *mỗi phách*, liên tiếp không ngừng và *không đổi chân*.

595. *Chuyển động phối hợp* này tương ứng với *mỗi một phách* của ô nhịp, nhất thiết nhạc phải *đánh dấu chúng rõ ràng*.

Và vì *điệu galop* là một *điệu nhảy rất sinh động*, gần như luôn luôn người đánh dấu các *nửa phách* (xem tất cả các ví dụ dưới đây).

E. FISCHER-Le beau Postillon.



L. DESSAUX-Bucéphale



B. DILSE-*Sturm Galop*

PHÂN TÍCH

Sau một *Vào đề* tám ô nhịp theo *chuyển động của galop*, tác phẩm này được cấu tạo như sau:

NHÓM MỘT (Hai câu A và B, cùng *fa* trưởng)

A Quay về lại 1 (16 ô nhịp).



B Quay về lại 2 (24 ô nhịp)



NHÓM HAI (Hai câu C và D, cùng *si* trưởng)

C Quay về lại 1 (8 ô nhịp) cộng thêm 8 ô nhịp không quay về lại



D Quay về lại 2 (16 ô nhịp)



NHÓM BA (Lặp lại nhóm một).



LUÂN VŨ và CHUỖI LUÂN VŨ

(Valse et Suite de Valses)

596. Như chúng ta đã nói (số 529), *Luân vũ* (valse) là một bài *Allegro vivo* nói chung được viết với nhịp $\frac{3}{4}$ (66=nốt trắng chấm) và ngoại lệ với nhịp $\frac{3}{8}$ (66=nốt đen chấm).

597. Người ta tính được *hai hình thái* chính của điệu *luân vũ* dùng để *khieu vũ*, đó là: điệu người ta gọi đơn giản là *luân vũ* (valse), và điệu người ta đặt tên cho là *chuỗi luân vũ* (suite de valse), gồm có *nhiều phần*.

LUÂN VŨ

(Valse)

598. Người ta có thể viết những bản *luân vũ* dưới *dạng khác nhau* (số 548) và với các chiều kích khá khác biệt: có bản ít hơn *hai trăm ô nhịp*, trong khi có bản dài đến hơn *hai trăm năm mươi*.

599. Để một bài *luân vũ* *hình thành một* tác phẩm đầy đủ, nó phải có, giống như các *lân điệu khiêu vũ* khác, ít nữa *ba nhóm* chúng ta đã nhiều lần nói đến (đặc biệt các số từ 552 đến 555) mà chúng tôi nhắc lại để nhớ:

- 1) *nhóm trình đề* (groupe d'exposition) gồm các nhạc tiết chính;
- 2) *nhóm giữa* (groupe de milieu) hoặc **Trio**;
- 3) *nhóm lặp lại* (groupe de répétition) (lặp lại toàn bộ hoặc một phần *nhóm thứ nhất*).

600. Từng nhóm trong các nhóm đó thường gồm *ba câu* mà một câu là *lặp lại*.

J.MÉLE-Juana, Luân vũ Tây ban nha
Sau mười lăm ô nhịp *dẫn nhập* và ba ô nhịp phụ đệm.

NHÓM MỘT (Ba câu **A, B, A²**) (lặp lại)

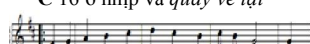
A 16 ô nhịp và *quay về lại* 

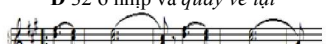
B 16 ô nhịp và *quay về lại* 

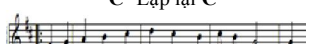
A² Lặp lại **A** 

TRIO

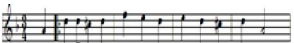
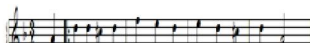
NHÓM HAI (Ba câu **C, D, C²**)

C 16 ô nhịp và *quay về lại* 

D 32 ô nhịp và *quay về lại* 

C² Lặp lại **C** 

NHÓM BA (Ba câu **A, B, A²**)
Lặp lại toàn bộ nhóm một

Tiếp theo là một CODA mười một ô nhịp

G. MARCAILHOU-Indiana, Luân vũ phát triển hơn
(Sau một *dạo đầu* ngắn gồm 5 ô nhịp và hai phụ đệm)

NHÓM MỘT (Ba câu **A, B, A²**) (lặp lại)

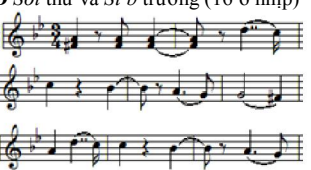
A Mi b trưởng (16 ô nhịp và *quay về lại*) 

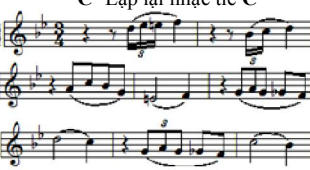
B La b trưởng (16 ô nhịp và *quay về lại*) 

A² Lặp lại nhạc tiết một 

NHÓM HAI (Ba câu **C, D, C²**) (lặp lại)

C Si b trưởng (8 ô nhịp và *quay về lại*) 

D Sol thứ và Si b trưởng (16 ô nhịp) 

C² Lặp lại nhạc tiế C 

NHÓM BA (Ba câu **E, F, G**)

E Mi b trưởng (16 ô nhịp) 

F La b trưởng (16 ô nhịp và *quay về lại*) 

G Fa thứ và La b trưởng (32 ô nhịp) 

Lặp lại toàn bộ nhóm ba rồi, để kết thúc, quay về lại nhạc tiết một, **A³** và Coda **H**

A³ Mi b trưởng (18 ô nhịp và *quay về lại*) 

B CODA (26 ô nhịp) 

NHẬN XÉT

Một điều riêng biệt của bài luân vũ này là *lặp lại* ngay lập tức toàn bộ *nhóm giữa*. Việc lặp lại này được biện minh bằng tính lôi cuốn của các *câu rất hay* **F, G** mà người ta thích thú được nghe lại một lần thứ hai. Nó cũng còn có kết quả để kéo dài tác phẩm cách tinh tế.

L. ELSEN-*Pavillon bleu*, Luân vũ
Sau một *dẫn nhập* 8 ô nhịp

NHÓM MỘT (Ba câu **A**, **B**, **A²**) (lặp lại)

A *Si b* trường (32 ô nhịp)



B *Fa* trường (32 ô nhịp)



A² (32 ô nhịp) lần 2



NHÓM HAI (Năm câu **C**, **D**, **E**, **D²**, **C²**)

C *Mi b* trường (32 ô nhịp)



C² *Mi b* trường (32 ô nhịp) lần 2



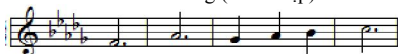
D *La b* trường (16 ô nhịp)



D² *La b* trường (16 ô nhịp)



E *Re b* trường (32 ô nhịp)

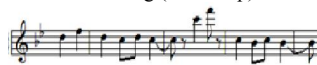


NHÓM BA (Hai câu lặp lại **A³** và **D³**)

A³ *Si b* trường (32 ô nhịp) lần 3



D³ *Si b* trường (16 ô nhịp) lần 3



CÁC ĐIỂM RIÊNG CỦA DÀN BÀI BẢN LUÂN VŨ NÀY

Sau *nhóm* của ba câu **A**, **B**, **A²**, người ta *đi xa dần dần* khỏi cung chính, *si b* trường, và ngang qua các *cung* trường *mi b* và *la b*, người ta đi đến cung *re b* trường (năm dấu giáng).

Rồi, *quay về lại* điểm khởi đầu, người ta đi theo cùng đường lối, nhưng theo *chiều ngược lại*, ngang qua lại cùng các *nhạc tiết*: **D** (*la b* trường), **C** (*mi b* trường) và rồi người ta đến lại cung *si b* trường với *nhạc tiết thứ nhất*, chuyển vào *cung chính*.

Phần lớn các bản *luân vũ* của tác giả này đều được *cấu trúc* cùng kiểu.

CHUỖI LUÂN VŨ

(Suite de Valses)

601. Một *chuỗi luân vũ* gồm 3, 4, 5 *số* (numéros) với một *dẫn nhập* (introduction) đi trước và theo sau là một *Coda*.

602. Mỗi *số* thường gồm hai *nhạc tiết* hoặc *quay về lại*.

603. Các đoạn *quay về lại* đó, thông thường nhất, gồm *mười sáu ô nhịp*, là *cân phương* hoàn toàn nhất, vì nó đại diện cho *bốn nhân bốn*.

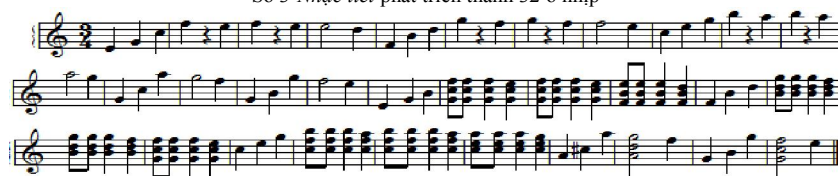
J. STRAUSS (xứ Vienne) *La Belle Gabrielle*, Chuỗi Luân vũ.

Số 1-Hai *quay về lại* 16 ô nhịp



604. Đôi khi người ta *thay thế* đoạn *quay về lại* 16 ô nhịp bằng một *nhạc tiết* phát triển thành ba mươi hai ô nhịp, thế này hoặc thế kia đều *như nhau*.

J. STRAUSS (xứ Vienne)-*Les fusées volantes*, chuỗi luân vũ
Số 3-Nhạc tiết phát triển thành 32 ô nhịp



605. Người ta cũng có thể viết các đoạn *quay về lại ba mươi hai* ô nhịp, như bài sau đây, và tấu chúng *hai lần liên tiếp*.

E. WALDTEUFEL-*Toujours ou jamais*, Chuỗi Luân vũ
Số 1-*Quay về lại thứ nhất* (32 ô nhịp) (*)

(*) *Tiết tấu* của nhạc tiết này cho chúng ta cơ hội nhớ lại những gì chúng ta đã nói đến ở số 94, chủ đề cách ghi nhạc. Xem lại đoạn này ở chương Cú pháp Âm nhạc, Phương cách khác nhau để ghi thành ô nhịp, số 94.

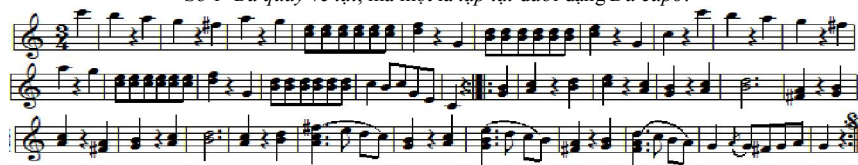


GHI CHÚ: Một đoạn *quay về lại* gồm *mười sáu ô nhịp* hoàn tất số này.

606. Sau đoạn *quay về lại* hai, đôi khi người ta *lặp lại* đoạn *quay về lại một*: như vậy là *ba đoạn quay về lại* cho một số.

607. Nói chung, người ta không viết lại một lần nữa đoạn *quay về lại* phải được *lặp lại*, người ta tự hạn chế, cho biết việc *lặp lại* này chỉ bằng một *dấu hồi tống* hoặc *Da capo*, và đôi khi cả hai như dưới đây.

J. STRAUSS (xứ Vienne)-Luân vũ *Duc de Reichstadt*, Chuỗi luân vũ.
Số 1- *Ba quay về lại*, mà một là *lặp lại* dưới dạng *Da capo*.



608. *Sử dụng nhiều cung thể* trong các số khác nhau của một *chuỗi luân vũ* là điều tốt, tuy nhiên đừng đi quá xa *cung chính nguyên thủy*.

Để đạt hiệu quả đó, tốt hơn người ta phải chọn các *cung tương cận* của *cung nguyên thủy* hoặc *cung đồng âm* với nó ở thể ngược lại.

J. GUNG'L-*Les amourettes*, Chuỗi luân vũ
Số 1-Sol trưởng, *cung chính nguyên thủy*



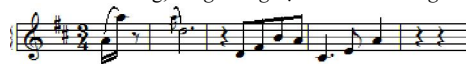
Số 2-Do trưởng, *cung tương cận* của sol trưởng



Số 3-Sol trưởng, *cung chính nguyên thủy*



Số 4-Re trưởng, *cung tương cận* của Sol trưởng



Số 5-Sol trưởng, *cung chính nguyên thủy*



609. Người ta cũng có thể đi qua các *cung xa*, miễn sao chúng *liên quan tốt đẹp* với cung đi trước và cung theo sau, và thế nào để người ta có thể quay về lại *cung chính* một cách tự nhiên và không phải cố gắng nhọc nhằn.

J. STRAUSS (xứ Vienne)-*Les fusées volantes*, Chuỗi luân vũ.
Số 2-Sol trưởng, cung chính

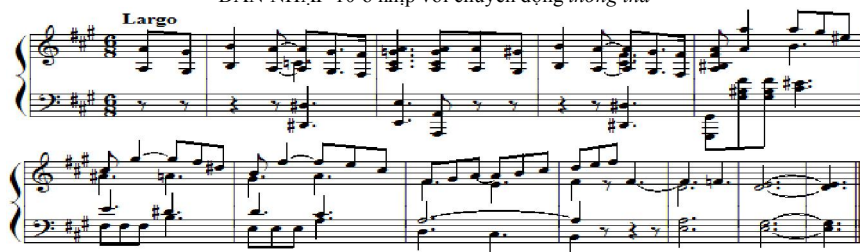


DẪN NHẬP CỦA CHUỖI LUÂN VŨ
(Introduction de la Suite de Valses)

610. *Dẫn nhập* của *chuỗi luân vũ* thường tương đối khá phát triển. Không có *dẫn nhập* nào ít hơn *mười ô nhịp*; có rất nhiều *dẫn nhập* từ ba mươi đến bốn mươi *ô nhịp*.

611. *Nhịp* và *chuyển động* của *dẫn nhập* đều *tùy ý* (facultatif); nhưng thông thường nhất, *nhịp* và *chuyển động* của *dẫn nhập* *thong thả* (large), ngược lại với *nhịp* và *chuyển động* của *luân vũ rất nhanh* (vif).

GABRIEL MARIE-*L'île heureuse*, Chuỗi luân vũ
DẪN NHẬP-10 ô nhịp với chuyển động *thong thả*



612. *Dẫn nhập* có thể gồm các *thay đổi nhịp* và *chuyển động*.

J. GUNG'L-*Les amourettes*, Chuỗi luân vũ
DẪN NHẬP-Sau một *Andante* với 19 ô nhịp với nhịp $\frac{3}{4}$ mà đây là khởi đầu:



có 12 ô nhịp với nhịp $\frac{6}{8}$ (7 ô *presto* và 5 ô *andante*), tổng cộng là 31 ô nhịp *dẫn nhập*



CODA CỦA CHUỖI LUÂN VŨ (Coda de la Suite de Valses)

613. *Coda* của một chuỗi luân vũ, đối với thể loại tác phẩm này, gần như là đoạn dồn (*strette*) đối với tấu khúc (*fugue*) (số 291), nghĩa là một tóm lược các nhạc tiết chính đi trước nó.

614. *Coda* này thường khởi đầu với một loại biến khúc (*divertissement*) (số 284) hoặc phần dẫn (*conduit*) đưa đến một trong các nhạc tiết chính, và nói chung dẫn đến nhạc tiết đầu tiên của tất cả (xem phần lớn các Chuỗi Luân vũ).

615. Tuy nhiên, đôi khi, người ta dẫn đến trước tiên một trong các nhạc tiết khác.

Chính vì thế trong *Coda* của “*Beau Danube bleu*” của J. STRAUSS, hai Số 2 và 4 được nhắc lại trước Số 1 dành lại cho kết thúc.

CODA của Chuỗi Luân vũ *Le Beau Danube Bleu*
Biến khúc dẫn đến Luân vũ số 2 (18 ô nhịp)

Số 2, Nhạc tiết một (16 ô nhịp)

Đoạn chuyển mạch dẫn đến Luân vũ số 4 (16 ô nhịp)

Số 4, Nhạc tiết một (16 ô nhịp)

Đoạn chuyển mạch dẫn đến Luân vũ số 1 (10 ô nhịp)

Luân vũ số 1 (32 ô nhịp)

GHI CHÚ—Sau nhạc tiết cuối cùng này gồm 32 ô nhịp, bốn mươi ô nhịp khác nữa kết thúc *Coda* này gồm không ít hơn một trăm bốn mươi bảy ô nhịp.

616. Người ta có thể, không mở đầu mà tấn công vào *Coda* ngay với một trong các nhạc tiết đầu tiên, như xảy ra trong chuỗi luân vũ “*Les lilas*” của DERANTSARD.

CODA của Chuỗi Luân vũ *Les Lilas*
Nhạc tiết 1 của Luân vũ số 1 (16 ô nhịp)

Phát triển chen vào (16 ô nhịp)

Nhạc tiết 2 của Luân vũ số 2 (16 ô nhịp và quay về lại)

GHI CHÚ—Sau nhạc tiết 2 gồm 16 ô nhịp, sáu ô nhịp ngưng tiết (*cadence*) chấm dứt *Coda* này tổng cộng gồm bảy mươi bốn ô nhịp.

QUADRILLE

617. Điệu nhảy *Quadrille*, ngày xưa gọi là “*contredanse*,” gồm năm đồ hình (*figures*) gọi tên là:
Số 1, *Pantalon*—Số 2, *Eté*—Số 3, *Poule*—Số 4, *Pastourelle*—Số 5, *Galop* hoặc Kết thúc.

618. Âm nhạc của năm đồ hình này gồm thành năm bài nhỏ đầy đủ mà hình thức và các chiều kích được qui định chính xác và tuyệt đối.

619. Các bài này *độc lập* với nhau và không nối kết với nhau; vì, giữa *hai đồ hình điệu nhảy quadrille* luôn luôn có một lúc *ng nghỉ*, một *ngưng nghỉ* một lát, và do đó, phần nhạc cũng như phần *nhảy* đều *ngưng nghỉ*.

620. *Thay đổi cung thể* khi từ *số này* qua *số khác* là điều tốt nhưng không đi quá xa *cung nguyên thủy*, cho *dấu tính đồng nhất cung thể* rất ít được tuân theo giữa các bài này, và bài *cuối cùng* thường ở một *cung khác* với *cung* của bài *đầu tiên*.

621. Như vậy, *hai đồ hình nối tiếp* liên nhau đều ở trong các âm thể *xa nhau* ít nhiều, như, nói ví dụ, các *cung sol* trưởng và *fa* trưởng.

Tuy nhiên, bất chấp các *ngưng nghỉ* mà chúng ta vừa nói đến, các *cung thể* đi theo nhau từ *số này* sang *số khác* có *liên hệ tốt* với nhau luôn luôn được ưa chuộng.

622. Về phần các *chuyển giọng* và *chuyển cung* xảy ra trong dòng chảy của một *đồ hình*, tất cả đều tuân theo *luật chung*.

623. Khi *đồ hình* chỉ gồm *hai nhạc tiết* mà thôi, như bài *Eté* (số 628), *nhạc tiết thứ hai* thường nhất nằm trong một trong các *cung kế cận trực tiếp* nhất của *cung chính* hoặc trong *cung đồng âm* của nó ở thể ngược lại.

Ví dụ, nếu *nhạc tiết thứ nhất* là *do trưởng*, *nhạc tiết thứ hai* sẽ nằm trong một trong các *cung trưởng sol* hoặc *fa*, hoặc *la* thứ, *cung tương đối*, hoặc *nửa cung do thứ*, *đồng âm*.

624. Khi *đồ hình* gồm *ba nhạc tiết*, *nhạc tiết thứ hai* và *thứ ba* sẽ nằm trong *hai cung khác nhau*, chọn lựa giữa các *cung* vừa kể trên.

625. Nhưng đôi khi người ta có thể giữ *cùng cung thể chính* trong hai lần *quay lại liên nhau*, và, ngay cả trong *toàn bộ một đồ hình*, với điều kiện tạo ra trong đó các *chuyển giọng tạm thời* (modulations passagères) để *bè gãy tính đồng cung đơn điệu* (uniformité tonale).

Hệ thống cuối cùng này chỉ được sử dụng trong các *điệu quadrille* xây dựng trên các *lân điệu ca kịch nhẹ* (opérette), khi một *phiên khúc* (couplet) một mình giữ trọn *toàn bộ một số*.

NHỊP VÀ CẤU TRÚC của năm đồ hình của quadrille (Mesure et Coupe des cinq figures du quadrille)

SỐ 1, PANTALON

626. *Pantalon*, nói chung ở nhịp 2/4, nhưng đôi khi 6/8, gồm *ba câu* (A, B, C), mỗi câu *tám ô nhịp*.

627. Câu A dùng *khởi đầu* và *kết thúc* cho số 1 này ngoài ra còn được xen kẽ B và C vào giữa.

Như thế, ba câu này theo nhau với thứ tự A, B, A, C; và người ta *khởi đầu lại* cùng cách A, B, A, C khi *Da Capo* chỉ ra; rồi, người ta quay về lại câu A một lần cuối để *kết thúc*.

STRAUSS-L'Astronome de Pont-Neuf, Quadrille

SỐ 1, PANTALON

A (8 ô nhịp)



B (8 ô nhịp)



A²



C (8 ô nhịp)



SỐ 2, ETE

628. **Eté**, viết với nhịp 2/4, thường gồm có một câu **A tám ô nhịp**, và một câu **B mười sáu ô nhịp** được tấu lên *xen kẽ lần lượt* trong bốn lần liên tiếp.

629. Để *kết thúc*, người ta quay về lại một lần chót *câu A* là câu được tấu lên *năm lần* theo cách này.

SỐ 2, ETE

A (8 ô nhịp)

B (16 ô nhịp)

630. Thay vì chỉ *một câu B duy nhất* với mười sáu ô nhịp, có đôi khi là *hai câu* cùng kích cỡ xen kẽ với câu A theo thứ tự như sau: **A, B, A, C – A, B, A, C, A** (Xem Quadrille của STRAUSS, *Orphée aux enfers*).

SỐ 3, POULE

631. **Poule**, luôn luôn với nhịp 6/8, như số thứ nhất, gồm *ba câu (A, B, C)* mỗi câu *tám ô nhịp*, theo nhau cùng phương cách : **A, B – A, C**, nhưng lặp lại *bốn lần* thay vì chỉ *hai*, để rồi kết thúc với *câu A*, câu mà theo cách đó được tấu lên *chín lần*.

SỐ 3, POULE

A (8 ô nhịp)

B (8 ô nhịp)

A² CODA

C (8 ô nhịp)

SỐ 4, PASTOURELLE

632. **Pastourelle**, nói chung với nhịp 2/4, nhưng đôi khi 6/8, gồm có:

1. một câu **A tám ô nhịp**; 2. Một *nhạc tiết hai mươi bốn ô nhịp* dưới dạng *rondeau* gồm *ba câu* mỗi câu *8 ô nhịp*: **B, C, B²** mà *câu thứ ba* là *câu lặp lại câu thứ nhất*.

633. Toàn bộ được tấu lên *bốn lần*, và rồi người ta *quay về lại câu thứ nhất* thêm *lần thứ năm* để *kết thúc*.

SỐ 4, PASTOURELLE

A (8 ô nhịp)

B Câu 8 ô nhịp

C Câu 8 ô nhịp

B² Câu 8 ô nhịp



N.B.-Trong một số *quadrilles* sáng tác theo các làn điệu *nhạc kịch nhỏ* hoặc *nhạc kịch hài*, *nhạc tiết hai mươi bốn* ô nhịp không luôn luôn dưới dạng *rondeau*.

Chính vì thế trong *quadrille* của J. B. ARRAN *le Coeur et la Main*, *nhạc tiết* này gồm ba câu khác nhau, bởi vì như thế là *phù hợp* với bài ca mà nó vay mượn.

SỐ 5, GALOP hoặc KẾT THÚC

634. **Galop** hoặc **Kết thúc**, luôn luôn với nhịp 2/4, gồm ba câu (A, B, C) mỗi câu mười sáu ô nhịp.

635. Câu A, dùng làm khởi đầu và kết thúc cho số thứ năm này, ngoài ra, xen kẽ giữa B và C như trong các đồ hình 1 và 2.

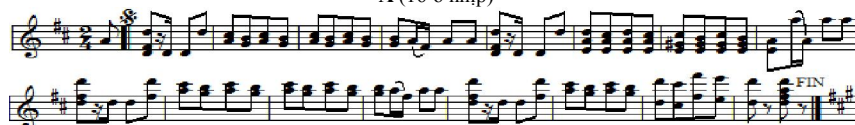
636. Sau khi đã tấu ba câu A, B, C này theo thứ tự A, B – A, C, đến bao nhiêu lần người ta muốn (nói chung bốn lần), người ta quay về lại câu thứ nhất để kết thúc.

637. Trong đồ hình cuối cùng này của *quadrille*, thông thường người ta nhắc lại một trong các *nhạc tiết* đã được nghe trong một trong các đồ hình trước đó.

Chính vì thế, trong *kết thúc* sau đây, *nhạc tiết C* là lặp lại (ở cung sol trưởng) câu B (cung Do) của đồ hình *pastourelle*: với khác biệt là, trong đoạn *kết thúc*, câu này (mà phần *trầm* theo điệu “*Au clair de la lune*”) đầy đủ hơn trong đồ hình *pastourelle*, bởi vì, thay vì chỉ có tám ô nhịp, nó có đến mười sáu.

SỐ 5, FINAL

A (16 ô nhịp)



B (16 ô nhịp)



C (16 ô nhịp)

Lần 1 và 4



ÂM NHẠC QUÂN ĐỘI(*)

(*) Những gì liên quan đến kỹ thuật của các nhạc cụ sử dụng trong âm nhạc quân đội, khảo sát sách *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (Luận giải về nhạc cụ và dàn nhạc) của G. PARÈS.

638. Danh mục thực sự của âm nhạc quân đội bao gồm các tác phẩm đủ mọi thể loại và đủ mọi dạng thức: mở màn (ouvertures), làn điệu múa balê, nhạc giao hưởng (symphonies), hành khúc đủ mọi đặc tính, nhạc phóng túng (fantaisie), điệu biến tấu (airs variés), galops, luân vũ, polkas, mazurkas, vv....

Sáng tác duy nhất mà loại nhạc này độc quyền (monopole) chính là Bước đôi (Pas redoublé) hoặc nhạc quân hành gấp bước (marche militaire accélérée).

639. Nhưng, chính *bước đôi* mà *tiết tấu*, chuyển động và *màu sắc* có *đặc tính riêng biệt*, không được viết theo một *dàn bài chung* nào khác hơn là dàn bài của *menuet*, và gần như *tân công* vào *nhạc tiết thứ nhất* thường được khởi đầu với một *Vào đề* vài ô nhịp, và một số *nhạc tiết khác* đôi khi được tiếp theo hoặc khởi đầu với một *tutti của bè trầm* (*tutti de basses*), thể loại *món phụ* (*hors-d'oeuvres*) mà nói cho cùng không thay đổi *hình thái chung* của tác phẩm, và, và chẳng, đã *quá lỗi thời*.

BƯỚC ĐÔI (Pas Redoublé)

ĐẶC TÍNH VÀ DÀN BÀI CHUNG

640. *Bước đôi* là một bài *allegro* nhịp hai (C, 2/4 hoặc 6/8) theo một *tốc độ* đã *định*.

641. Nó gồm có, như trong *Menuet* và phần lớn *các điệu nhảy*, *ba đoạn* mà *đoạn ba* chỉ là *phần lặp lại đoạn một*, và *đoạn hai* (đoạn ở giữa) được gọi là **Trio**.

642. Cũng như trong *Menuet*, mỗi đoạn trong *ba đoạn* gồm *hai quay về lại*, nhưng, *đoạn ba* cho dấu chỉ là *đoạn lặp lại đoạn một* tổng cộng lại có đến *bốn đoạn quay về lại khác nhau*, đó là: *hai của đoạn một* (các quay về lại có trong *đoạn ba*) và *hai của đoạn ở giữa* hoặc *trio*.

643. Về *cấu tạo* (*facture*) của từng đoạn quay về lại, có hai trường hợp:

1. Trường hợp *lần quay về lại lần thứ nhất* của một đoạn *kết thúc* dứt khoát trong *cung chính* của đoạn đó, điều làm cho *nhạc tiết* có *đặc tính* đã *hoàn tất*.
2. Trường hợp *lần quay về lại lần thứ nhất* đó, thay vì *kết thúc* dứt khoát, lại *kết thúc* bằng một *chuyển cung* rõ rệt nhiều hoặc ít, điều lúc nào cũng cho ấn tượng một *ngưng nghỉ* chưa *hoàn tất*.

644. Trong trường hợp thứ nhất, *lần quay về lại lần thứ nhất* chứa đựng một *nhạc tiết hoàn toàn*, *lần quay về lại lần thứ hai* thường khởi đầu với một *câu chen vào* (*phrase épisodique*) vài ô nhịp (thông thường nhất là tám hoặc mười sáu). Câu chen vào đó nhằm mục đích *đánh lạc chú ý* (*faire diversion*), rồi, chính là *nhạc tiết* của *lần quay về lại lần thứ nhất* trở lại một lần thứ hai.

A. SELLENICK-Richard Wallace, *Bước đôi cung mi b trưởng*

ĐOẠN MỘT (QUAY VỀ LẠI 1)

VÀO ĐỀ
A. NHẠC TIẾT 1

Quay về lại 24 ô nhịp (*Nhập đề và nhạc tiết*)

QUAY VỀ LẠI 2

B CÂU CHEN VÀO (16 ô nhịp)
A² NHẠC TIẾT 1 và các phát triển mới (20 ô nhịp)

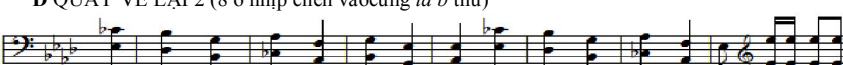
Quay về lại 36 ô nhịp (*Câu chen vào và lặp lại nhạc tiết 1*)

ĐOẠN HAI hoặc TRIO cung *la b* trưởng

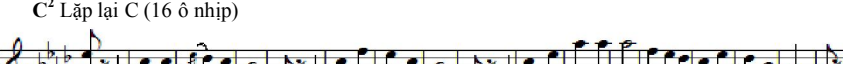
C QUAY VỀ LẠI 1-Nhạc tiết 16 ô nhịp



D QUAY VỀ LẠI 2 (8 ô nhịp chen vào cung *la b* thứ)



C² Lặp lại C (16 ô nhịp)



645. Trong trường hợp thứ hai, *lần quay về lại thứ nhất* không kết thúc trong *cung chính*, *lần quay về lại thứ hai* bổ túc cho nó, *kết quả tất nhiên không thể không có* (indispensable corollaire), và như thế, *hai lần quay về lại* tạo thành một *toàn thể không thể chia cắt* (un tout indissoluble).

J. N. KRAL-*La Viennoise*, Bước đôi cung *sol* trưởng

ĐOẠN MỘT (QUAY VỀ LẠI 1) Khởi đầu bằng *sol*, kết thúc bằng *re*.

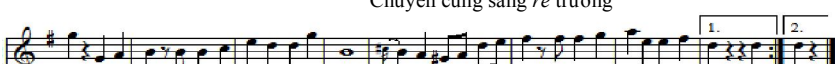
VÀO ĐỀ (6 ô nhịp)



A NHẠC TIẾT 1 (16 ô nhịp và quay về lại)



Chuyển cung sang *re* trưởng



QUAY VỀ LẠI 2

B Câu nối với nhạc tiết trước và kết thúc trong *cung chính* (*sol* trưởng) (20 ô nhịp và quay về lại)



ĐOẠN HAI hoặc TRIO-*Do* trưởng, cung át âm

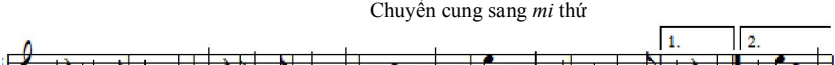
QUAY VỀ LẠI 1. Khởi đầu bằng *do* trưởng, kết thúc bằng *mi* thứ.

C NHẠC TIẾT MỐI (16 ô nhịp và quay về lại)

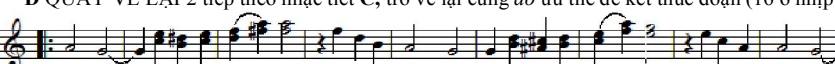
Do trưởng



Chuyển cung sang *mi* thứ



D QUAY VỀ LẠI 2 tiếp theo nhạc tiết C, trở về lại cung *do* ưu thế để kết thúc đoạn (16 ô nhịp và quay về lại)



CẤU TRÚC CỦA BƯỚC ĐÔI TRONG CÁC PHẦN KHÁC NHAU CỦA NÓ (Facture du Pas Redoublé dans Ses Diverses Parties)

ĐOẠN MỘT

646. Như chúng tôi đã nói trên đây (số 639), *đoạn một* rất thường khởi đầu với vài ô nhịp *vào đề* trước khi tấn công vào *nhạc tiết thứ nhất* (Xem các ví dụ trước và sau đây).

647. *Nhạc tiết thứ nhất* này thường gồm *mười sáu ô nhịp* và với một tính chất dứt khoát (Xem *hai ví dụ* trước đây và *ví dụ* của số 655 dưới đây).

648. Tuy nhiên, đôi khi *nhạc tiết* này chỉ gồm *tám ô nhịp* (xem *Mascaret* tiếp theo sau, số 663), ngay trước nó gồm *ba mươi hai ô* (xem *Bước đôi* dựa trên *Aïda* số 657).

649. Người ta có thể chỉ *quay về lại nhạc tiết* mà thôi (Xem *La Viennaise* bên trên và *Mascaret* bên dưới).

650. Nhưng người ta cũng có thể *quay về lại toàn bộ*: vào đề và *nhạc tiết* (xem *Richard Wallace* và *Aïda*).

ĐOẠN HAI hoặc TRIO

651. *Cung thể nổi bật* của *trio* gần như luôn luôn ở *quãng 4 đúng trên* hoặc *quãng 5 đúng dưới* của *cung chính* của tác phẩm (xem tất cả các ví dụ).

652. Nói chung, *nhạc tiết chính* của *trio* theo một *tiết tấu thông thả hơn* (plus large), một tính chất *du dương hơn* (plus chantant) *nhạc tiết* của *đoạn một*: đó chính là, một cách nào đó, *đoạn cantabile* của *bước đôi*.

653. *Cấu trúc* của *hai đoạn quay về lại* của *trio* cũng như *cấu trúc* của *hai đoạn quay về lại* của *đoạn một*, bỏ phần vào đề vì không còn lí do để tồn tại.

654. Nhưng, *đoạn vào đề* đó đôi khi được thay thế trong *đoạn hai* bằng một vài ô nhịp *chuyển mạch* hình thành một *cung mới*.

P. CLODOMIR-Bước đôi dựa trên *Si j'étais Roi*.

Kết thúc đoạn 1 với *fa* trưởng

TRIO khởi đầu với 4 ô nhịp hình thành *cung si b* trưởng

NHẠC TIẾT CHÍNH của TRIO *cung si b* trưởng

655. Nếu *dàn bài tổng quát* gồm chia từng *đoạn* thành *hai đoạn quay về lại* được dùng nhiều nhất trong *bước đôi* của các tác giả Pháp, chúng ta có thể nói *dàn bài* đó *không phải là dàn bài duy nhất* được sử dụng, cách riêng trong các tác phẩm cùng thể loại đến với chúng ta từ các tác giả nước khác.

Vì thế, nói ví dụ, *đoạn một* của *bước đôi* sau đây, nguyên từ *xứ Áo*, gồm một *nhóm ba câu (A, B, C)*, mà *hai đoạn* có *đoạn quay về lại*, và *đoạn ba* (đơn giản chỉ *lặp lại đoạn một*) không quay về lại. Điều đó làm người ta nhớ lại chính là điều xảy ra trong phần lớn các *làn điệu khiêu vũ*: galop, polka, vv., xét chung *toàn diện* về chúng (số 552).

J. SCHRAMMEL-Les Gardes-Nobles, Bước đôi Áo.

ĐOẠN MỘT (nhóm 3 câu A, B, A²)

VÀO ĐỀ (4 ô nhịp)

A NHẠC TIẾT 1 *sol* trưởng (16 ô nhịp và quay về lại)

B NHẠC TIẾT 2 *si b* trưởng (16 ô nhịp và quay về lại)

A² Lặp lại *nhạc tiết 1 sol* trưởng không quay về lại

BƯỚC ĐÔI SÁNG TÁC DỰA TRÊN CÁC NHẠC TIẾT NHẠC KỊCH HOẶC CÁC NHẠC TIẾT KHÁC (Pas Redoublés Composés sur des Motifs d'Opéras ou Autres)

656. Với các bài *bước đôi* mà người ta sáng tác trên các *nhạc tiết* không phải cố ý (exprès) tạo ra (các nhạc tiết nhạc kịch hoặc các nhạc tiết khác), người ta có thể không luôn luôn tuyệt đối phải phù hợp với các dàn dựng mà chúng ta vừa nói đến.

657. Vì thế, trong bài *Bước đôi* sau đây, sáng tác trên các nhạc tiết của **Aïda**, *đoạn một* hoàn toàn được lấp đầy với *một câu vào đề hai mươi ô nhịp* và *một nhạc tiết ba mươi hai ô nhịp không quay về lại*.

B. WITTMANN-*Bước đôi dựa trên Aïda* của G. VERDI. Cung chính, *fa trưởng*.
ĐOẠN MỘT
A Câu 20 ô nhịp dùng làm vào đề cho nhạc tiết chính
VÀO ĐỀ



658. Về phần *trio*, nó vẫn như lệ thường gồm có *hai đoạn quay về lại*: nhưng đoạn quay về lại một chỉ có *mười hai ô nhịp*, đoạn hai có *hai mươi*, tất cả làm thành tổng cộng *ba mươi hai ô nhịp*, nghĩa là *tương đồng* với *hai đoạn quay về lại mười sáu ô nhịp* mỗi đoạn.



659. Ngược lại với những gì thành thói quen trong các bài *bước đôi* được sáng tác toàn bài (số 647) ở đây, chính trong *đoạn một* (Nhạc tiết **B**) mà ta có đoạn *cantabile* của tác phẩm, và trong *đoạn hai* hoặc *trio* mà ta có *nhạc tiết bùng lên* (motif éclatant) (**C, D**).

660. Hơn nữa, ngay cả trong các bài *bước đôi* được sáng tác dựa trên các *nhạc tiết nguyên thủy*, một sự *tự do* nào đó vẫn được dành cho các nhà sáng tác.

661. Người ta đôi khi có thể, nói ví dụ, như trong các *chuỗi luân vũ* (số 604), thay thế một *đoạn quay về lại* mười sáu ô nhịp bằng một *nhạc tiết* phát triển thành *ba mươi hai ô nhịp*, cách này cách khác đều như nhau.

662. Các điều khác *tương tự* cũng đều được phép, tuy nhiên với điều kiện tiên quyết phải tuân giữ, trong *tất cả các phần* của bản nhạc, một *cân phương không chê trách được* cũng như một *tiết tấu minh bạch và dứt khoát*.

BƯỚC ĐÔI VỚI TOÀN THỂ CÁC BÈ TRẦM (Pas Redoublés avec Tutti de Basses)

663. Giờ đây, đây là một trong các bài *bước đôi* mà chúng ta đã nói thoáng qua ở số 639, trong đó *toàn thể các bè trầm* được xen kẽ giữa các *nhạc tiết chính*.

GHI CHÚ-Trong các tác phẩm hiện đại hơn, người ta *rất dè dặt* với thể loại *toàn thể các bè trầm* này.

P. GLODOMIR-Op. 43, *Le Mascaret*, Bước đôi.

ĐOẠN MỘT

VÀO DÈ (4 ô nhịp) A NHẠC TIẾT 1 (8 ô nhịp và quay về lại)

B NHẠC TIẾT 2 của đoạn 1 (16 ô nhịp)

C TOÀN THỂ dẫn đến nhạc tiết 1 (8 ô nhịp)

A² Lặp lại nhạc tiết 1

D TOÀN THỂ (16 ô nhịp và quay về lại) (Bê trầm TUTTI)

E CODA (5 ô nhịp)

664. Bỏ ra ngoài các *đoạn toàn thể* đó, *đoạn một* này gồm hai *nhạc tiết A* và *B*, và *lặp lại* *đoạn một*.

665. Về *đoạn trio*, nó gồm có: 1. Một *nhạc đề mới* cho *đoạn quay về lại* thứ nhất; 2. Một *câu chen vào* và *lặp lại nhạc đề mới này* cho *đoạn quay về lại* thứ hai. Đó chính là *cấu trúc quen thuộc* (số 653).

ĐOẠN HAI hoặc TRIO

Quay về lại 1

F NHẠC TIẾT CHÍNH CỦA TRIO (8 ô nhịp và quay về lại)



Quay về lại 2

G CÂU CHEN VÀO (8 ô nhịp)



F² Lặp lại F



HẾT PHẦN HAI

(Đón đọc Phần ba về Thanh nhạc)