

Tựa

Nếu bạn viết nhạc vì bạn có điều gì đó muốn nói thì bạn hãy tự diễn tả đi. Hãy viết về những điều làm bạn xúc động, về những điều mà bạn nghĩ là quan trọng đối với bạn. Một ca khúc giống như một chuyến du hành, hãy dẫn người nghe đến những vùng mới lạ, tươi đẹp.

Một ca khúc đẹp và những âm thanh đẹp không phải xoè tay ra là nắm bắt được dễ dàng. Phải suy tư, chiêm nghiệm nhiều và điều quan trọng nhất là phải dám nói: “Hãy viết lại thôi!”

Những kỹ thuật và thủ pháp trình bày trong tập này được biên dịch chủ yếu từ sách giáo khoa âm nhạc: “Harmony and Melody – the diatonic part” (dày khoảng 300 trang) mà tôi mượn được từ một bạn đồng nghiệp từ cuối năm 1975 để học và đã chép tay lại những phần mà tôi thấy mới lạ đối với mình lúc bấy giờ nhưng lại quên không ghi tên tác giả quyển giáo khoa nhạc lý này.

Qua thời gian sinh hoạt với các bạn sáng tác ca khúc, tôi nhận thấy đa số các bạn, với số vốn kiến thức nhạc lý căn bản, thường viết theo cảm hứng, theo cảm xúc âm nhạc và theo những kinh nghiệm mà các bạn đã nghe và học được từ các bậc đàn anh nhạc sĩ nổi tiếng. Có cảm hứng và cảm xúc để viết tác phẩm chưa phải là đủ. Các bạn cần phải học nhiều hơn nữa về kỹ thuật và thủ pháp trong sáng tác và nhất là kỹ thuật hòa âm để hoàn thiện mình và để biết cách trau chuốt bằng “kỹ xảo âm thanh” cho tác phẩm của mình nét hơn.

Tuy nhiên, kỹ thuật vẫn là kỹ thuật vì ai cũng có thể thực hiện được nếu hiểu và nắm được nguyên lý. Nhưng trong âm nhạc thì cái “tôi” được phô bày rất rõ qua tác phẩm. Như vậy thì phong cách đóng vai trò chủ yếu trong ca khúc mà bạn viết ra. Ca khúc phải là của bạn, phải mang dấu ấn của chính bạn. Đừng tự giới hạn mình, đừng tự trói buộc, gò bó mình trong các qui định, luật lệ của nhạc lý. Hãy tự đặt ra các qui định cho mình. Hãy để cho sự sáng tạo tự do bay bổng. Và... hãy luôn nhìn lại các tác phẩm mà bạn đã viết ra, đã thả cho bay vào cuộc đời bằng cặp mắt và đôi tai của một người phân tích và phê bình khắt khe.

Rất mong những kỹ thuật và thủ pháp căn bản trong tập tài liệu này giúp được ít nhiều cho các bạn trên bước đường sáng tác.

Đắc Tâm
(tháng 7 năm 2004)

MỤC LỤC

	Trang
Nhạc Và KhóaNhạc	1
Ký Hiệu Dừng Trong Âm Nhạc	2
I. ĐƯỜNG CONG GIAI ĐIỆU	4
1. Đường sóng	4
2. Đường sóng có cao trào	4
3. Đường sóng dâng cao	5
4. Đường sóng đi xuống	5
5. Cầu vồng	5
6. Đáy chén	5
7. Đường thẳng đi lên	5
8. Đường thẳng đi xuống	6
9. Đường thẳng ngang	6
II. TIẾT NHỊP	7
1. Các Loại Tiết Nhịp Cân Đối	8
1.1. Tiết nhịp lặp lại	8
1.2. Lặp lại liên tục	8
1.3. Tiết nhịp lặp lại có biến đổi	8
1.4. Tiết nhịp đôi lặp lại	9
2. Các Loại Tiết Nhịp Không Cân Đối	9
2.1. Thay đổi nhịp	9
2.2. Tiết nhịp tự do	10
2.3. Đa tiết nhịp	10
2.4. Tiết nhịp không nhịp	10
III. ĐẶC TÍNH DIỄN ĐẠT CỦA CÁC QUÃNG GIAI ĐIỆU	11
IV. ĐOẠN NHẠC KHỞI Ý	14
1. Nhận Diện Đoạn Khởi Ý	14
2. Motive Giai Điệu Và Motive Tiết Nhịp	14
3. Sự Phức Tạp Và Độ Dài Của Motive	15
4. Các Kỹ Thuật Biến Tấu Đoạn Khởi Ý	16
4.1. 8 kỹ thuật phát triển đoạn khởi ý	16
(1) Lặp lại nguyên mẫu (<i>literal repetition</i>)	16
(2) Tiếp nối nhau (<i>sequence</i>)	16
(3) Đổi quãng (<i>interval change</i>)	17
(4) Phân mảnh (<i>fragmentation</i>)	17
(5) Mở dài (<i>extension</i>)	18

	Trang
(6) Đảo ngược (<i>inversion</i>)	18
(7) Đổi tiết nhịp (<i>rhythm change</i>)	18
(8) Thêm phần hoa mỹ (<i>ornamentation</i>)	18
4.2. 7 kỹ thuật biến tấu đoạn khởi ý	19
(1) Tăng (<i>augmentation</i>)	19
(2) Giảm (<i>diminution</i>)	19
(3) Đảo thứ tự các mảnh trong đoạn khởi ý (<i>intversion</i>)	20
(4) Mở rộng (<i>expansion</i>)	20
(5) Thu ngắn lại (<i>contraction</i>)	20
(6) Bớt nốt (<i>thinning</i>)	21
(7) Tiến hành ngược (<i>retrograde motion</i>)	21
V. CẤU TRÚC GIAI ĐIỆU	22
1. Tính Thống Nhất Trong Phong Cách	22
2. Điệu Thức (<i>tonality</i>)	22
3. Tình Cảm (<i>expression</i>)	23
4. Điểm Cao Trào (<i>climax</i>)	23
4.1. Điểm Cao Trào Duy Nhất	23
4.2. Điểm Cao Trào Lặp Lại	23
5. Điểm Dừng (<i>cadence</i>)	24
5.1. Điểm dừng hoàn chỉnh (<i>perfect cadence</i>)	24
5.2. Điểm dừng không hoàn chỉnh (<i>imperfect cadence</i>)	25
5.3. Điểm dừng giữa (<i>half cadence</i>)	25
6. Tuyển Giai Điệu	26
7. Chuyển Cung	26
7.1. Chuyển cung gần	26
7.2. Chuyển cung xa	28
8. Viết Giai Điệu Ở Điệu Thức Thứ	29
9. Cấu Trúc Bên Trong Của Câu Nhạc	30
10. Cấu Trúc Bên Ngoài Của Câu Nhạc	30
11. Cấu Trúc Giai Điệu	30
Tóm Tắt Về Cách Viết Giai Điệu	31
VI. CA TỪ VÀ HÒA ÂM	33
1. Các Yếu Tố Của Một Ca Khúc Đẹp	33
2. Ảnh Hưởng Của Ca Từ Đối Với Giai Điệu	33
3. Vận Âm Pháp (<i>prosody</i>)	34
4. Vài Gợi Ý Trong Việc Viết Ca Khúc	34
4.1. Quyết Định Các Phần Căn Bản Cho Ca Khúc	34
4.2. Cách Viết Ca Khúc	35

	Trang
4.3. Tiến Hành Hợp Âm	35
4.3.1. Các hợp âm căn bản trong âm giai diatonic	35
4.3.2. Tiến hành hợp âm	36
TÓM TẮT	38

NHẠC VÀ KHÓA NHẠC

Âm nhạc là kết quả của sự rung chuyển đều đặn và nhịp nhàng của không khí.

Độ sâu (depth) hay độ cao (pitch) của tiếng nhạc được tạo nên bởi sự khác biệt trong tốc độ rung chuyển của không khí và còn được gọi là quãng.

Sự to mạnh hoặc dịu dàng của tiếng nhạc tùy thuộc vào kích thước (size), cường độ (amplitude) của những rung chuyển, còn được gọi là lực âm thanh (force of the sound).

Âm sắc (timbre) là phẩm chất của tiếng nhạc (quality), tùy thuộc vào bản chất của vật rung.

Sự chỉ dẫn khi viết nhạc gồm có:

- Nốt: để diễn tả thời gian
- Khung nhạc và khoá nhạc: để diễn tả quãng nhạc

Các Loại Khóa Nhạc:

Khóa Do dùng cho giọng tenor, cello (nốt cao), bassoon, tenor trombone.

Khóa Sol dùng cho giọng soprano, alto, violin, nhạc cụ âm sắc cao

Khóa Fa dùng cho giọng nam trầm, guitar, nhạc cụ trầm (cello, contrabass)

Khóa Do dùng cho giọng alto, viola, alto trombone.

Khóa Do dùng cho giọng soprano

Hiện nay, người ta gom lại chung 2 khóa Fa và Sol để viết cho giọng hát. Tuy nhiên, khi sử dụng khóa Do thì có thể bao gồm hết các giọng hát nằm trong đường kẻ mà không phải dùng đường kẻ phụ. Hơn nữa, khi sử dụng khóa Sol cho giọng tenor thì nốt được viết một bát độ cao hơn so với âm sắc thực tế:

viết cho giọng tenor sẽ là

trên thực tế

KÝ HIỆU DÙNG TRONG ÂM NHẠC

Dấu hồi tấu:




Có nghĩa là: lặp lại đoạn nằm giữa hai dấu này. Nếu sự lặp lại bắt đầu từ đầu bài nhạc thì không cần phải ghi dấu hồi tấu đầu.

Dấu D.C.: D.C. (da capo) có nghĩa là: trở lại từ đầu. Capo (*La-tinh*) = đầu

Dấu D.S.: D.S. (dal segno) có nghĩa là: trở lại nơi có dấu hiệu .
Segno (*La-Tinh*) = dấu hiệu

Trong cả 2 trường hợp trên, sự lặp lại sẽ kéo dài cho đến khi có ký hiệu FINE (hết).



 (mắt ngỗng): nghi tùy thích.



Đoạn nhạc này phải được đánh 1 bát độ cao hơn

8va bassa hoặc 8va sotto nằm dưới khung nhạc khóa F có nghĩa là đoạn nhạc đó phải được đánh 1 bát độ thấp hơn.

Con 8 (hoặc 8) nằm dưới nốt trầm nào có nghĩa là nốt trầm ấy cần phải được đánh cùng lúc với nốt đó ở 1 bát độ thấp hơn.

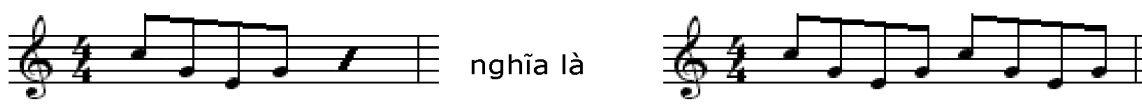
Dấu hiệu  và  (ghi trước hợp âm có nghĩa là hợp âm đó phải được rải đều từng nốt, bắt đầu từ nốt trầm.


Ký hiệu viết tắt cho nốt:

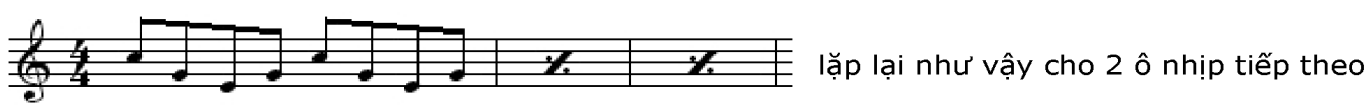



Khi được đánh thật nhanh sẽ trở thành tremolo.

Ký hiệu viết tắt cho nhóm nốt:


 nghĩa là


 nghĩa là


 lặp lại như vậy cho 2 ô nhịp tiếp theo


 lặng 12 ô nhịp

Liên hai (Couplet): nhóm 2 nốt có giá trị thời gian bằng 3 nốt có cùng tính chất.

$$\overbrace{\text{♩} \text{♩}}^2 = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$$

Liên ba (Triplet): nhóm 3 nốt có giá trị thời gian bằng 2 nốt có cùng tính chất.

$$\overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}^3 = \text{♩} \text{♩}$$

Liên bốn (Quadruplet): nhóm 4 nốt có giá trị thời gian bằng 6 nốt có cùng tính chất, thường gặp ở nhịp phức. Liên bốn đôi khi bị nhầm lẫn là nhóm 4 nốt có giá trị thời gian bằng nhóm 3 nốt có cùng tính chất.

$$\overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^4 = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \quad (\text{♩} \text{♩} \text{♩})$$

Liên năm (Quintuplet): nhóm 5 nốt có giá trị thời gian bằng 4 nốt có cùng tính chất.

$$\overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^5 = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$$

Liên sáu (Sextolet): nhóm 6 nốt có giá trị thời gian bằng 4 nốt có cùng tính chất.

$$\overbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}^6 = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$$



I. ĐƯỜNG CONG GIAI ĐIỆU

Đường cong giai điệu là đường di chuyển theo các nốt trong giai điệu. Có các loại đường cong giai điệu như sau:

1. Đường sóng (*the wave*):



Các nốt nhạc di chuyển lên xuống dịu dàng như sóng lượn, không tạo ra đối nghịch. Đường sóng này có thể đạt tới nốt nhạc cao nhất nhiều lần nhưng không tạo ra đỉnh điểm, cao trào.

(Nguyễn Văn Đông: Đêm Đông)

Chiều chưa đi màn đêm rơi xuống Đâu đây buồn lưng lờ tiếng chuông

Đòi cánh chim bóng khuất rồi rồi Cánh máy xăm về ngang lưng trời.

2. Đường sóng có cao trào (*the wave with climax*):



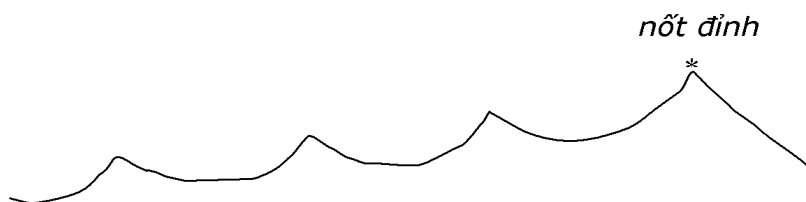
Cũng có thể gặp một giai điệu dịu dàng, sóng lượn, lang thang qua một vài ô nhịp rồi bỗng vươn lên nốt cao trào – con sóng giai điệu đã đạt tới đỉnh (đỉnh cao trào có thể là nốt cuối cùng trong câu nhạc hoặc tiếp theo đó giai điệu sẽ chuyển động thư thả hơn).

(Phạm Mạnh Cương: Thung Lũng Hồng)

Tĩnh xa trên thung lũng hồng Tĩnh nhớ trên thung lũng hồng Ngán sau rồi sẽ khóc

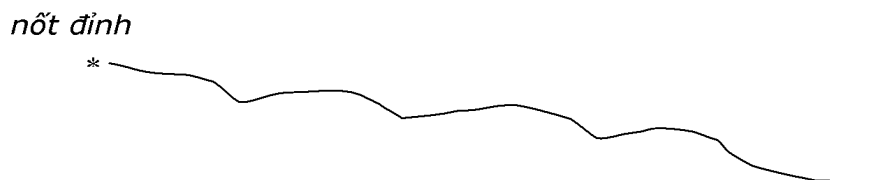
thắm Tĩnh yêu vượt theo lời gió.

3. Đường sóng dâng cao (the rising wave):

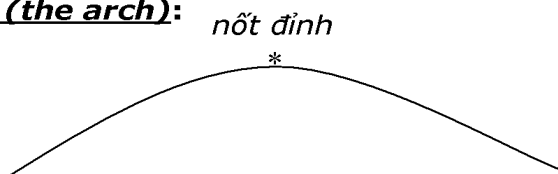


Đây là dạng sóng năng động nhất trong các dạng sóng. Giai điệu chuyển động lên rồi xuống rồi lại lên ở mức cao hơn trước, lại xuống rồi dâng lên ở mức cao hơn nữa để sau đó đạt đến nốt đỉnh rồi tuột xuống sau đó ngay tức thì.

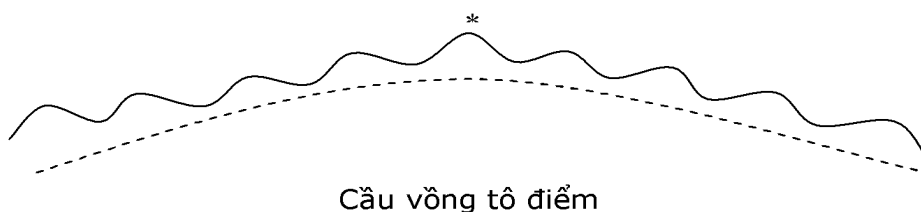
4. Đường sóng đi xuống (the falling wave):



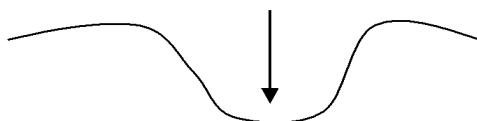
5. Cầu vồng (the arch):



Một dạng cầu vồng khác đi lên và xuống theo dạng chuyển động sóng:



6. Đáy chén (the bowl):



7. Đường thẳng đi lên (the rising line):

Đường thẳng đi lên là hình thức đơn giản nhất của giai điệu. Vấn đề đặt ra là làm sao để không tạo ra cảm giác nhàm chán của thang âm đi lên nếu xếp nốt sau cao hơn nốt trước một bậc! Trong trường hợp này, mới thấy được ai là bậc thầy: Beethoven, Brahms và Chopin đã sáng tác nhiều giai điệu đặc sắc từ những nốt xếp theo đường thẳng đi lên.

8. Đường thẳng đi xuống (*the falling line*):

Cũng giống như đường thẳng đi lên, rất khó mà tránh cảm giác nhàm chán của thang âm đi xuống.

9. Đường thẳng ngang (*the horizontal line*):

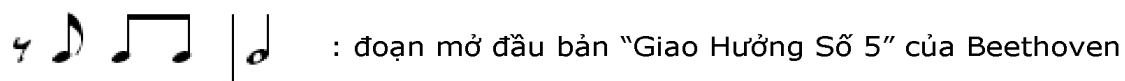
Giai điệu theo đường thẳng ngang tạo cảm giác bất động, thường xuất hiện trong ca nhạc lễ nghi, thánh ca.

Thông thường một ca khúc gồm những đoạn giai điệu với nhiều dạng sóng và đường thẳng.

II. TIẾT NHỊP (*Rhythm*)


Tiết nhịp là phần không thể tách rời của giai điệu. Căn bản của mọi tiết nhịp là phách (*beat*). Phách là nhịp đập liên tục không đổi từ đó mà các mẫu tiết nhịp được phát triển. Nhịp (*meter*) là một mẫu các phách mạnh và nhẹ được lặp lại đều đặn.

Tiết nhịp mang 2 ý nghĩa trong âm nhạc: (1) nghĩa rộng, bao trùm mọi phương diện của thời gian và (2) nghĩa cụ thể, mô tả mẫu riêng biệt của giá trị thời gian. Nói cho rõ hơn nghĩa thứ 2 này, tiết nhịp có thể là một tập hợp của các nốt trắng, đen và có thể gồm có vài dấu lặng được sắp xếp theo một trật tự nào đó. Hoặc nó có thể giản đơn là 3 nốt móc đơn và một nốt trắng:



Nó có thể là mẫu của bài "Bài Không Tên Số 8" của Vũ Thành An:



"Jingle Bells" cũng là tiết nhịp: 

Rất nhiều ca khúc và đoạn nhạc giao hưởng đã xác định được "lý lịch" của chúng chủ yếu qua tiết nhịp. Thí dụ như thang âm D trưởng như thế này thì không thể gọi là giai điệu được:



Nhưng khi tiết nhịp được thêm vào:



thì giai điệu xuất hiện:

(*Handel: Joy To The World*)



Có nhiều loại tiết nhịp như sau:

1. Các Loại Tiết Nhịp Cân Đối:

1.1. Tiết nhịp lặp lại (*repeated rhythm*):

Hình thức căn bản nhất của mọi cấu trúc tiết nhịp là sự lặp lại giản đơn. Loại tiết nhịp thông thường này có thể bị xem là xoàng nhưng rất nhiều bậc thầy âm nhạc đã sử dụng thủ pháp này để mở đầu cho các tác phẩm bất hủ của mình.

Dưới đây là 2 thí dụ tiết nhịp lặp lại trong tác phẩm giao hưởng:

(a) **Allegro** mẫu lặp lại

(b) **Allegro moderato** mẫu lặp lại

1.2. Lặp lại liên tục (*insistent repetition*):

Đôi khi câu nhạc hoặc một đoạn trong bài nhạc chỉ có một tiết nhịp được lặp đi lặp lại mãi. Sự lặp lại liên tục này được sử dụng trong 4 loại nhạc:

- nhạc khiêu vũ
- khi câu nhạc có đường cong giai điệu đẹp, việc lặp lại liên tục của tiết nhịp giúp tăng sức mạnh cho dòng giai điệu.
- trong các tác phẩm có phần hòa âm đẹp, việc lặp lại tiết nhịp tăng thêm sức thu hút của âm nhạc.
- trong các tác phẩm mang màu sắc réo gọi, ám ảnh, tiết nhịp lặp lại liên tục thường là yếu tố chánh.

Như vậy, việc lặp lại tiết nhịp giúp nhấn mạnh và tăng lực cho nhiều thể loại giai điệu. Muốn sử dụng thủ pháp này một cách tốt nhất là tiết nhịp phải thật rõ ràng, thu hút. Độ dài của tiết nhịp từ nửa ô nhịp cho đến 4 ô nhịp.

1.3. Tiết nhịp lặp lại có biến đổi (*rhythm with varied repetition*):

Âm nhạc sẽ bị chết cứng nếu mỗi câu nhạc đều có tiết nhịp y như nhau. Việc biến đổi tiết nhịp sẽ mang đến màu sắc mới.

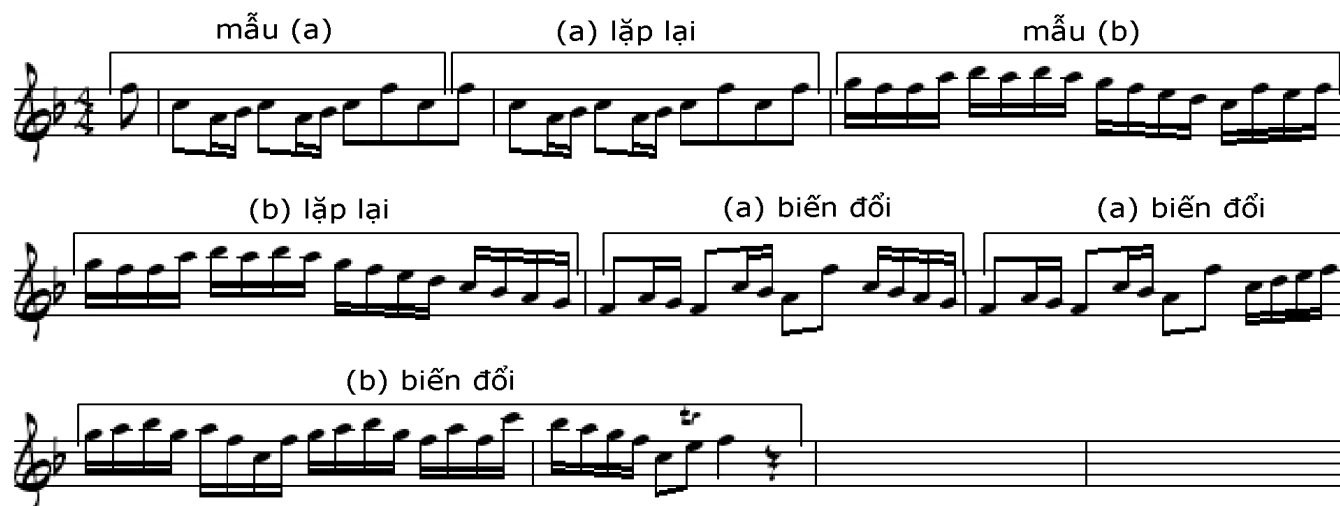
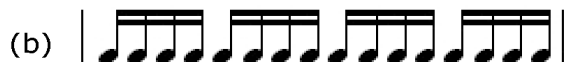
(Debussy: String Quartet – Tứ Tấu Dây)



1.4. Tiết nhịp đôi lặp lại (*double repeated rhythm*):

Sự đa dạng sẽ phong phú thêm hơn khi kết hợp 2 mẫu tiết nhịp vào trong một câu nhạc. Thủ pháp này tạo ra dòng giai điệu dài, tiết nhịp đầu cần có thời gian để ổn định trước khi tiết nhịp thứ 2 xuất hiện. Nhìn chung, mỗi mẫu tiết nhịp được lặp lại ngay tức thì ít nhất một lần: a, a', b, b'. Sự lặp lại có thể là y mẫu hoặc có biến đổi.

(Bach: Brandenburg Concerto, No.2)



2. Các Loại Tiết Nhịp Không Cân Đối:

2.1. Thay đổi nhịp (*changing meter*):

Sự thay đổi nhịp là câu trả lời của thế kỷ 20 về điều được mô tả là "sự bạo tàn của vạch ô nhịp" ("the tyranny of the bar line"). Sau khi đã sáng tạo ra vạch ô nhịp để cho việc viết nhạc được dễ dàng hơn, các nhạc sĩ của thế kỷ 17 xem vạch ô nhịp là định luật tự nhiên. Việc hứng khởi do việc tìm ra được cách hòa âm mới với khuôn mẫu cân bốn (*four-square pattern*) đã khiến các nhà soạn nhạc thời Baroque gạt qua một bên những tiết nhịp uyển chuyển của thời Phục Hưng. Một khi đã bắt đầu bằng một nhịp nào đó, nhà soạn nhạc bị bắt buộc phải giữ nhịp này không đổi cho đến hết chương hoặc cho đến khi một nhịp khác được thay thế vào theo đúng qui tắc. Nhịp cố định cân phương đã thống trị âm nhạc phương Tây suốt gần 300 năm.

Thế kỷ 20 đã mở cửa âm nhạc vào con đường tiết nhịp mới. Nhưng tiền bối của nhiều nhà cải cách hiện đại lại là nhà soạn nhạc thế kỷ 19, Modeste Moussorgsky. Dựa vào tiết nhịp dân ca Nga để làm điểm bắt đầu của mình, Moussorgsky đã rất mạnh dạn sử dụng các loại nhịp khác nhau. Chẳng hạn như tác phẩm “Những Hình Ảnh Tại Buổi Triển Lãm” (“*Pictures at an Exhibition*”), soạn năm 1870, bắt đầu bằng sự pha trộn giữa nhịp 5/4 và 6/4.

Một trong những người kế tục Moussorgsky, nhà soạn nhạc trẻ Stravinsky đã tiếp nối sự phụ mình trên rất nhiều mặt bằng cách phát triển việc thay đổi nhịp thành một nghệ thuật phức tạp.

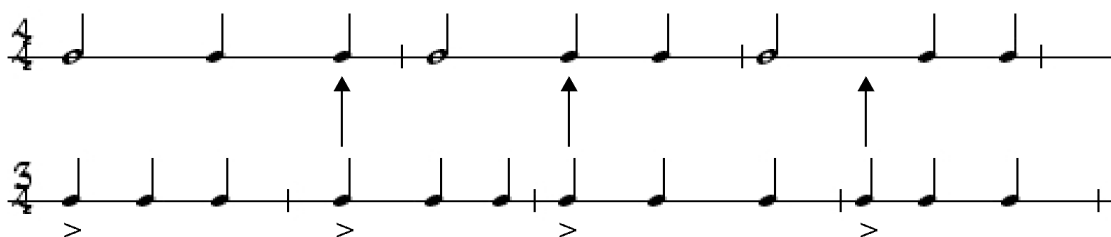
2.2. Tiết nhịp tự do (*free-flowing rhythm*):

Phần lớn âm nhạc thời Trung Cổ, Phục Hưng và âm nhạc Phương Đông là nhạc có tiết nhịp tự do. Dù cân đối hay không, âm nhạc thời này không có sự sao y trong tiết nhịp. Nhiều tác phẩm của Josquin des Prés, Okheghem, Palestrina cùng những người đương thời nghe như lơ lửng trong không gian, không có sự lặp lại.

Với sự phát triển của nhịp và hòa âm, tiết nhịp tự do phải nhường bước cho tiết nhịp lặp lại. Vạch ô nhịp, hợp âm khối và các biến đổi trong hòa âm đã khiến cho việc viết giai điệu với tiết nhịp tự do khó khăn hơn. Tuy nhiên, truyền thống này không hoàn toàn bị mất. Đôi khi nhà soạn nhạc vẫn còn nhớ đến những khả năng lơ lửng của các tiết nhịp tự do. Và trong thế kỷ 20, các tiết nhịp tự do được sử dụng rộng rãi trở lại một lần nữa.

2.3. Đa tiết nhịp (*polyrhythm*):

Đa tiết nhịp là tên gọi sai. Phải gọi đúng hơn là đa nhịp (*polymeter*) vì nó mô tả rõ ràng cách mà âm nhạc đa nhịp thể hiện: một nhịp này nằm trên một nhịp khác. Vì trọng âm của phách sẽ không trùng nhau nên sự chói tai là điều không tránh khỏi, chẳng hạn như nhịp 4 phách nằm trên nhịp 3 phách như thí dụ dưới đây mà ta có thể gọi là một nhịp hành khúc vang lên trên nhịp điệu valse:



Rõ ràng là phách 1-2-3-4 của nhịp hành khúc không ăn với phách 1-2-3 của nhịp valse gây ra sự chói nhau về trọng âm.

2.4. Tiết nhịp không nhịp (*non-metric rhythm*):

Tiết nhịp cuối cùng này bỏ qua không những vạch ô nhịp mà cả trọng âm trong nhịp cân phương. Loại nhạc không nhịp này thoát ly ra khỏi sự cụ thể của thể chất. Nó làm cho tư tưởng lơ lửng trong một thế giới không có bước nhịp vũ nhạc, không có chuyển động, không có bất kỳ hành động thể chất nào.

Loại tiết nhịp này phát sinh từ việc đưa âm nhạc vào văn xuôi, vào kinh kệ. Những đoạn hát nói trong các vở opera thường mang đến hiệu quả đầy kịch tính qua việc nhấn nhá không tiết nhịp vì phụ thuộc vào sự tinh tế của câu chữ.

III. ĐẶC TÍNH DIỄN ĐẠT CỦA CÁC QUÃNG GIAI ĐIỆU

Trong âm nhạc phương Tây, từ thời Trung Cổ cho đến hiện nay, các quãng nhạc được dùng để truyền đạt cảm xúc. Các quãng tăng và giảm chủ yếu được dành để diễn tả những lúc căng thẳng hoặc kịch tính.

Đặc tính diễn đạt của các quãng thay đổi theo kích cỡ của quãng. Như vậy thì quãng 2, quãng nhỏ nhất và quen thuộc nhất trong tất cả các quãng là tính chất của dòng nhạc điệu dàng chảy. Trong các câu nhạc điệu dàng, quãng 2 T (trưởng) và 2t (thứ) được sử dụng chen lẫn nhau.

(Nguyễn Văn Thương: Đêm Đông)

Đêm đông thì nhàn lảng nghe tâm hồn tương tư. Đêm đông

ca nhi đối gương ồm sầu riêng bóng. Gió nghiêng chiều...

(*Lê Hữu Hà: Phiên Khúc Mùa Đông*)

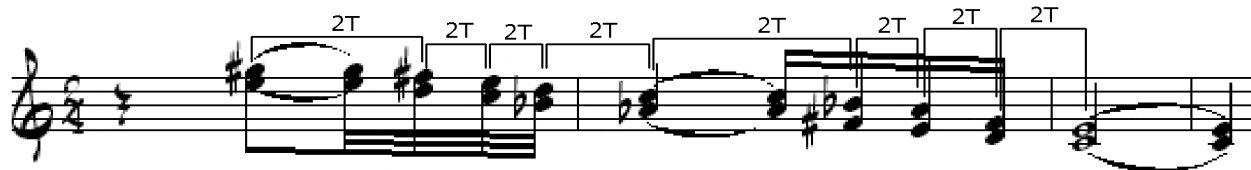
Trong quan tài buồn
hồn nghe thêm trống vắng
Tóc chưa xanh một lần nhưng tim nghe đã thương thân

Khi quãng 2 thứ được sử dụng tiếp nối nhau (tạo ra chuyển động chromatic hoặc còn được gọi là chuyển động nửa cung), sẽ tạo ra cảm giác căng thẳng, kích thích.

(Bizet: Habanera, nhạc kịch Carmen)

Khi quãng 2 trường xuất hiện tiếp nối nhau, nghe như âm giai của các nốt một cung đang bồng bênh và được các nhà soạn nhạc phái Ấn Tượng sử dụng trong một thời gian tương đối ngắn vào đầu thập niên 1900.

(Debussy: Voiles, Preludes For Piano, Cuốn 1)



Quãng 3 trưởng và thứ, ngoài vai trò quen thuộc của chúng trong việc hình thành giai điệu, còn là những thành tố căn bản trong việc lập thành hợp âm.

(Hoàng Quý: Cô Láng Giềng)



Quãng 4 và 5 đúng thường diễn tả cảm xúc cứng rắn, mạnh mẽ. Chúng là những quãng căn bản cho kèn cor, trumpet, bộ đồng và được quen dùng trong các tác phẩm sân khấu và quân nhạc. Quãng 4 và 5 còn được dùng trong anh hùng ca và chiến nhạc.

(Lê Thương: Hòn Vọng Phu I)



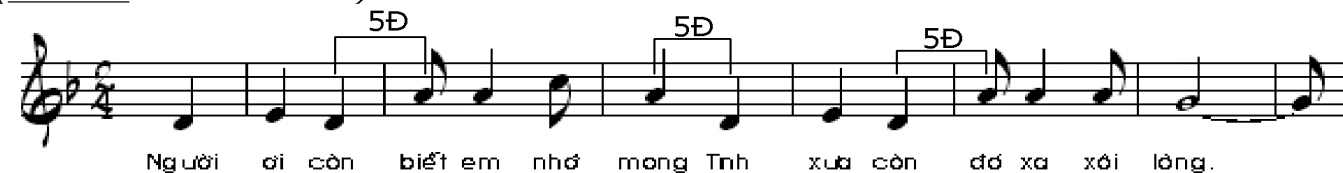
Quãng 4 đúng giúp nâng cao thêm tính chất của quốc ca, như thí dụ bài quốc ca Pháp "La Marseillaise" sau đây:

(La Marseillaise)



Quãng 5 có thể được sử dụng để diễn tả nhiều tâm trạng khác nhau như: kích thích, quyến rũ, lạ thường.

(Văn Cao: Buồn Tàn Thu)



Quãng 6 trưởng và thứ, đặc biệt ở thể đi lên, tạo cảm giác vươn lên hoặc thành đạt. Quãng 6 trưởng thường được dùng để diễn tả nhiều tâm trạng tình ái, từ sự cảm xúc thơ ngây cho đến cảm xúc mơ mộng ái ân.

Khi quãng 6 trưởng được giảm nửa cung để trở thành quãng 6 thứ, các cảm xúc tình ái trở nên mờ tối và đậm màu sắc hơn.

(Cung Tiến: Thu Vàng)



Đã có một thời rất lâu, quãng 7 được xem là quãng khó hát và được liệt vào loại quãng "cấm sử dụng". Phải đến thời cận Baroque, quãng 7 mới được mở cửa và đến thời Lãng Mạn, nó mới được trở thành ưa chuộng trong việc diễn tả cảm xúc thâm thò. Chính vì sự thiếu hụt nửa cung để có thể trở thành quãng 8 trọn vẹn, nên quãng 7 là quãng đầy ngạc nhiên và có lẽ cũng là quãng khó chịu.

(Đoàn Chuẩn-Từ Linh: Tà Áo Xanh)



IV. ĐOẠN NHẠC KHỞI Ý (*Motive*)

Ai cũng có thể sáng tác được bài hát. Giai điệu tạo cho người nghe ấn tượng đó là một ý tưởng âm nhạc đầy đủ, nhưng thật ra không phải như vậy. Đôi khi giai điệu đến với người soạn rất rời rạc, lẻ tẻ và do đó cần phải được kết hợp lại, thứ tự lại để tạo thành một giai điệu trầm bổng. Các mảnh “ý nhạc” rời rạc này được gọi là các “đoạn nhạc khởi ý” (motives).

Đoạn nhạc khởi ý là nhóm những nốt nhạc được xem như một đơn vị trong việc tạo thành một câu nhạc, một nhạc khúc, hoặc cả một bài nhạc. Dù ngắn hay dài, đơn giản hay phức tạp, một đoạn nhạc khởi ý là mẫu chuẩn theo đó bài nhạc sẽ thành hình.

1. Nhận Diện Đoạn Khởi Ý:

Đoạn khởi ý (*motive*) được nhận diện ra từ việc sử dụng nó liên tục trong một đoạn hoặc trong cả bài nhạc. Sự kết thúc của motive được đánh dấu bằng 3 cách: (1) bằng sự lặp lại tức thì của nó, (2) bằng dấu lặng, (3) bằng sự du nhập các nốt nhạc đối nghịch.

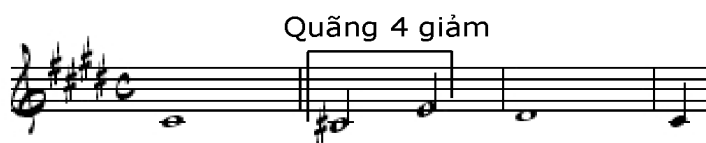
2. Motive Giai Điệu Và Motive Tiết Nhịp:

Motive có thể có bản chất giai điệu (melodic) hoặc tiết nhịp (rhythmic).

Motive giai điệu có đặc tính ở các quãng nhạc hoặc ở đường cong giai điệu chứ không quan trọng đến tiết nhịp.

Trong bản “Fugue cung Do thăng thứ” (Fugue No.4), Bach sử dụng quãng 4 giảm trong motive:

(*Bach: Fugue No.4, The Well Tempered Clavier, Cuốn 1*)



Còn Chopin, trong bản “Nocturne cung Mi giáng trưởng”, bắt người nghe phải chú ý quãng 6 trưởng đi lên để bắt đầu motive:

(*Chopin: Nocturne cung E giáng trưởng, Op.9, No.2*)



Ngược lại, *motive tiết nhịp* được nhận diện qua mẫu tiết điệu. Như đoạn mở đầu bản Giao Hưởng Số 7 của Beethoven sau đây:

(Beethoven: Giao Hưởng Số 7, Op.92)

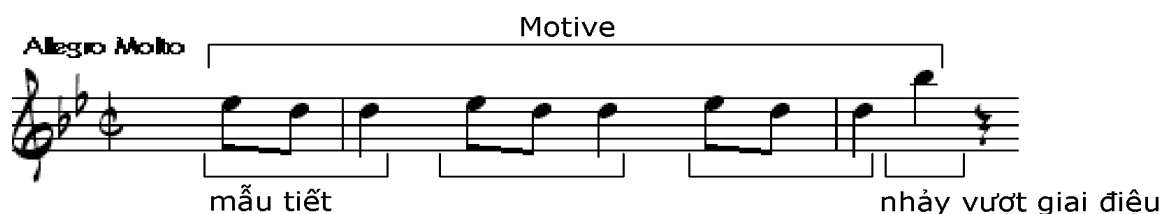


Một mẫu tiết nhịp, khi được lặp lại, sẽ trở thành motive.

Motive tiết nhịp-giai điệu là motive thường gặp trong các bài nhạc, là sự kết hợp giữa tiết nhịp và giai điệu.

Motive mở đầu trong bản Giao Hưởng Số 40 của Mozart được phát triển từ một mẫu tiết nhịp. Mẫu tiết nhịp này được lặp lại 3 lần và sau đó nhảy vượt giai điệu lên một quãng 6. Đây là sự kết hợp giữa tiết nhịp và giai điệu.

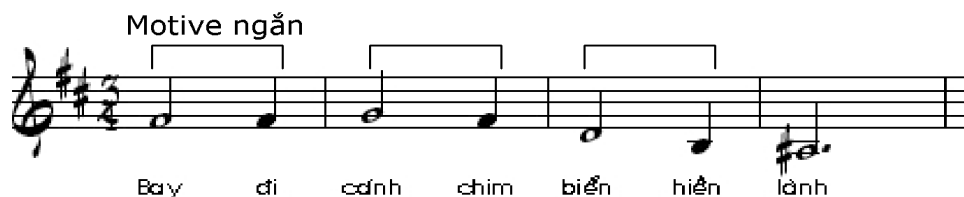
(Mozart: Giao Hưởng Số 40, K.550)



3. Sự Phức Tạp Và Độ Dài Của Motive:

Đoạn khởi ý (motive) có thể đơn giản hoặc phức tạp, ngắn hoặc dài.

(Đức Huy: Bay Đi Cánh Chim Biển)



(Y Vân: Lòng Mẹ)



Mở rộng thêm, câu hỏi đặt ra sẽ là: đoạn khởi ý bắt đầu từ đâu? và có thể dài đến đâu?

Đoạn khởi ý có thể bắt đầu ngay đầu ô nhịp, có thể ở phách đảo và có thể bắt đầu ở bất kỳ phách nào trong ô nhịp. Có những đoạn khởi ý ngắn nửa ô nhịp nhưng đa số thường dài 1, 2 hoặc 4 ô nhịp.

Có lẽ việc không nói đến đoạn khởi ý dài 3 ô nhịp là khá lạ nhưng thật vậy, rất hiếm gặp các đoạn khởi ý dài 3 ô nhịp trong giai điệu phổ thông hoặc vũ nhạc. Ngay cả trong thể kỷ thứ 18 và 19 rất hiếm gặp các đoạn khởi ý 3 ô nhịp này. Tuy nhiên, có thể bắt gặp đoạn khởi ý 3 ô nhịp trong dân ca, trong âm nhạc thời Phục Hưng và trong nhạc hiện đại.

Ngoài ra, cũng rất hiếm gặp đoạn khởi ý dài hơn 4 ô nhịp hoặc đoạn khởi ý không hòa với khuôn mẫu nhịp thông thường.

4. Các Kỹ Thuật Biến Tấu Đoạn Khởi Ý:

Khi một nhạc sĩ tìm được đoạn khởi ý vừa ý, anh ta sẽ làm thế nào để phát triển nó thành một giai điệu?

Anh ta sẽ tự hỏi: nên cho giai điệu đi theo chiều này, hay chiều kia? Nên phát triển căng thẳng hoặc làm cho giai điệu đong đưa dần theo chiều đi lên? Có nên kết hợp nhiều dạng sóng với nhau? v.v...

Có những cách phát triển đoạn khởi ý thành câu nhạc như sau:

- Lặp lại đoạn khởi ý ở bậc cao hơn
- Lộn ngược lại ô nhịp đầu và có biến đổi chút ít
- Đưa các chất liệu xuống một cung thấp hơn
- Thay đổi các quãng của đoạn khởi ý

4.1. 8 kỹ thuật phát triển đoạn khởi ý khác nhau sau đây là các kỹ thuật căn bản trong sáng tác giai điệu:

(1) Lặp lại nguyên mẫu (*literal repetition*):

(Trịnh Công Sơn: *Rồi Như Đá Ngây Ngô*)

The musical notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a motive of four eighth notes: B4, D5, E5, F#5. This motive is repeated twice, each time starting on a higher pitch level. The first repetition starts on B4, and the second starts on D5. The lyrics are: "Đôi khi thấy trong gió bay lời em nói" and "Đôi khi thấy trong lá cây ngày em đã xa tôi."

(2) Tiếp nối nhau (*sequence*):

Là cách lặp lại khác với lặp lại nguyên mẫu vì có thay đổi motive ở bậc cao hơn hoặc thấp hơn. Đây là kỹ thuật thường gặp nhất trong mọi thời kỳ và trong mọi thể loại nhạc.

(Trịnh Công Sơn: *Ru Em*)

The musical notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a motive of four eighth notes: B4, D5, E5, F#5. This motive is repeated three times, each time starting on a higher pitch level. The first repetition starts on B4, the second on D5, and the third on E5. The lyrics are: "Ru em ngủ những đêm khuya", "Ru em ngủ thong thả u", and "Ru em cùng những u mê Ru".

Một chuỗi đoạn khởi ý tiếp nối nhau theo từng bậc cao dần sẽ làm tăng cường độ giai điệu.

(*Lê Uyên Phương: Đưa Người Tuyệt Vọng*)

musical notation showing a melody with a 'motive' and its 'lặp lại cao dần' (repeated with increasing pitch). The lyrics are: Người rồi theo tiếng hát qua môi ghé bên hư vô đo trắng thân sơ Có đau nào

(3) Đổi quãng (*interval change*):

Theo kỹ thuật này, các nốt trong đoạn khởi ý được lặp lại ở các quãng khác nhau và như vậy đoạn khởi ý được nhận diện qua âm hình tiết nhịp.

(*La Hối-Thế Lữ: Xuân Và Tuổi Trẻ*)

musical notation showing a melody with a 'đoạn khởi ý' (introductory phrase) and its 'lặp lại khác quãng' (repeated with different intervals). The lyrics are: Ngày thăm tuổi bên đời xuân mới Lóng đăm say bao nguồn vui sống Xuân về với ngàn hoa tươi sáng Ta muốn hái muôn ngàn đoá hồng Ngày...

(4) Phân mảnh (*fragmentation*)

Đã từ xưa, các nhạc sĩ đã biết tránh sự nhàm chán khi lặp lại đoạn khởi ý, bằng cách thay đổi độ dài của đoạn khởi ý. Phân mảnh là phá đoạn khởi ý thành từng mảnh và dùng một vài mảnh ấy tạo ra câu nhạc kế tiếp.

(*Lan Đài, thơ: Hoàng Hương Trang: Chiều Tưởng Nhớ*)

musical notation showing a melody with a 'motive' and its 'lặp lại' (repeated) and 'biến tấu' (variation) forms. The lyrics are: Chiều buồn mở sương quanh vắng phố phường khi người yêu đã chết nhạc tình sao luyến thương. Bàn tay đau tìm không thấy nữa Bơ mới đau mất đau Ôi tìm đau

(5) Mở dài (*extension*)

Một đoạn khởi ý dài một ô nhịp, khi được lặp lại sẽ được kéo dài ra thành 2 ô nhịp. Sự kéo dài này nếu xảy ra ở cuối câu nhạc được gọi là “mở dài”. Khác với kỹ thuật phân mảnh, kỹ thuật mở dài cũng giúp phong phú hóa âm hình tiết nhịp.

Kỹ thuật mở dài được thực hiện bằng 2 cách: (1) thêm chất liệu mới vào đoạn khởi ý; (2) lặp lại một phân mảnh.

Mở dài bằng cách lặp lại liên tục một phân mảnh hoặc bằng cách tạo tiếp nối phân mảnh thường tạo ra hiệu quả tăng cường độ âm nhạc nếu các nốt theo đường sóng dâng cao.

(6) Đảo ngược (*inversion*)

Đảo ngược là lộn ngược đoạn khởi ý, khác với đảo quãng. Khi đoạn khởi động tăng lên từng bậc thì trong kỹ thuật đảo ngược, đoạn khởi ý sẽ đi xuống theo từng bậc đúng theo từng quãng; khi đoạn khởi ý nhảy vọt lên nốt cao, đảo ngược làm cho đoạn khởi ý rơi xuống nốt thấp cùng quãng.

(7) Đổi tiết nhịp (*rhythm change*)

Thay đổi tiết nhịp được xem như kỹ thuật căn bản trong việc biến tấu đoạn khởi ý. Cách đơn giản nhất để thay đổi tiết nhịp là giữ nguyên đoạn khởi ý đồng thời thay đổi trường độ vài nốt, hoặc nhắc lại đúng các nốt nhưng với trường độ ngắn hơn.

(nhạc: Văn Phụng, lời: Tuấn Nghĩa: Tình Thu)

The musical score consists of three staves in 3/4 time. The first staff has the lyrics "...duyên. Chờ người phương xa tới kết lời nguyện Hoa vẫn thơm". Above the staff, a bracket labeled "motive" spans the notes for "Chờ người phương xa". Further right, another bracket labeled "đổi tiết nhịp" (rhythm change) is placed over the notes for "lời nguyện". The second staff has the lyrics "hương nguyên trình tuyến. Khắp trần gian ngập nắng vàng muôn ngàn". Above this staff, two brackets labeled "đổi tiết nhịp" are placed over the notes for "trần gian" and "ngập nắng". The third staff has the lyrics "tiếng đàn vẫn hòa vang." and contains no notes, only rests.

(8) Thêm phần hoa mỹ (*ornamentation*)

Thêm phần hoa mỹ là thêm các nốt hoa mỹ, các nốt lướt, các nốt luyến láy v.v... vào đoạn khởi ý. Tuy được thêm phần hoa mỹ nào nhưng cấu trúc căn bản của giai điệu không thay đổi.

4.2. Ngoài ra còn có 7 kỹ thuật biến tấu đoạn khởi ý như sau:

(1) Tăng (*augmentation*)

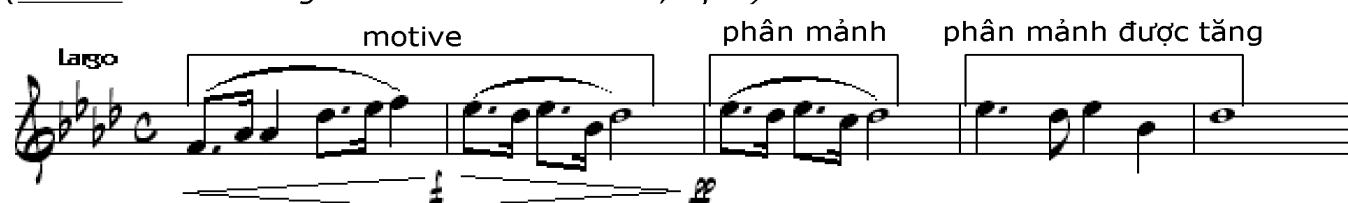
Tăng nghĩa là làm chậm lại thời gian của đoạn khởi ý, làm cho đoạn khởi ý rộng ra.

(*Brahms: Violin Sonata, Op.78*)



Đôi khi chỉ có một phần mảnh của đoạn khởi ý được lặp lại bằng kỹ thuật tăng này.

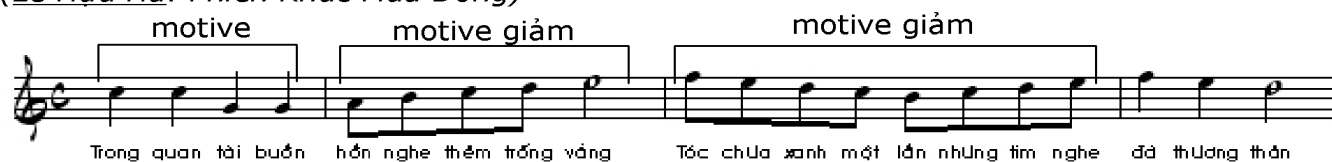
(*Dvorak: Giao Hưởng Số 5 – Từ Thế Giới Mới, Op.9*)



(2) Giảm (*diminution*)

Giảm tức là làm tăng tốc câu nhạc lên.

(*Lê Hựu Hà: Phiên Khúc Mùa Đông*)



(*Từ Công Phụng: Ngồi Gắn Nhau*)



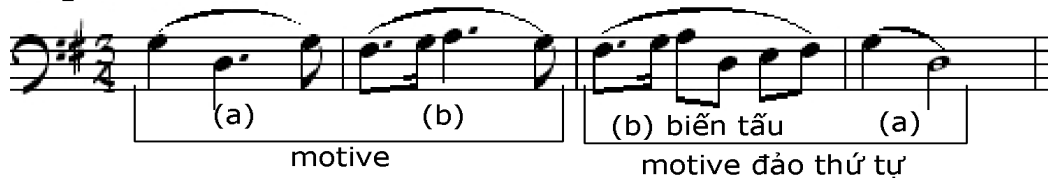
Tương tự như kỹ thuật “tăng”, kỹ thuật “giảm” có thể được ứng dụng cho một mảnh của đoạn khởi ý và thường tạo ra cảm giác căng thẳng.

(3) Đảo thứ tự các mảnh trong đoạn khởi ý (*intversion*)

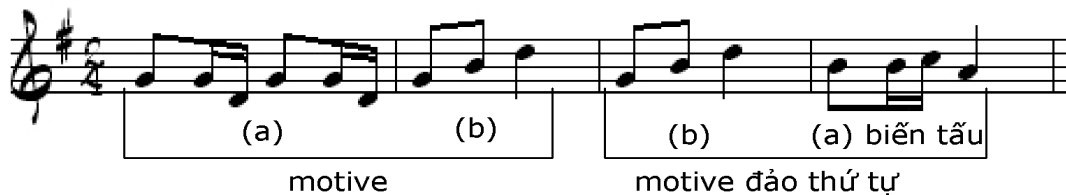
Đây là kỹ thuật được sử dụng hàng bao thế kỷ rồi nhưng mới vừa được lý thuyết gia Hungary quá cố Rudolf Reti đặt tên gần đây thôi. Theo kỹ thuật này, các phần mảnh của đoạn khởi ý được đảo theo thứ tự khác nhau.

(Schubert: *Giao Hưởng Số 8, dở dang*)

Allegro moderato



(Schubert: *Đoạn mở đầu "Rosamunde"*)

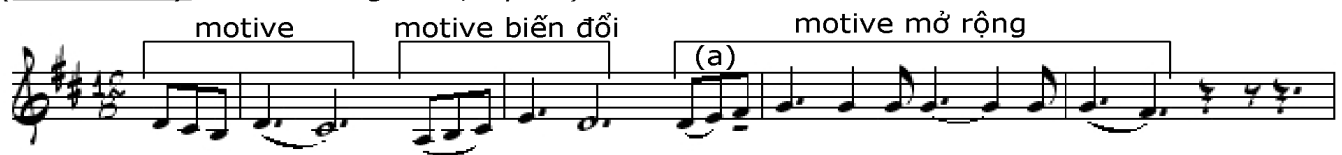


Lưu ý: trong thí dụ trên, các mảnh (a) và (b) được đảo chỗ và (a) và (b) có biến tấu.

(4) Mở rộng (*expansion: giãn ra*)

Mở rộng là làm dài thêm đoạn khởi ý bằng cách thêm vào chất liệu mới ở giữa câu, khác với mở dài là làm dài thêm đoạn khởi ý ở cuối câu.

(Tchaikovsky: *Giao Hưởng Số 5, Op.64*)



Trong đoạn chậm của bản Giao Hưởng Số 5, Tchaikovsky bắt đầu bằng một đoạn khởi ý đẹp một ô nhịp, lặp lại nó có biến đổi. Câu thứ 3 (a) mở rộng đoạn khởi ý một ô nhịp thành 2 ô nhịp bằng 5 nốt G thêm vào ở giữa G đầu và G cuối.

(5) Thu ngắn lại (*contraction: co lại*)

Thu ngắn lại là làm ngắn đoạn khởi ý bằng cách bỏ một phần mảnh ở giữa câu.

(Brahms: *Violin Concerto, Op.77*)



Khi lặp lại đoạn khởi ý tại (c), ô nhịp (a) và (b) được bỏ ra, đoạn khởi ý co lại từ 4 ô nhịp xuống còn 2 ô nhịp.

(6) Bớt nốt (*thinning: làm mỏng đi*)

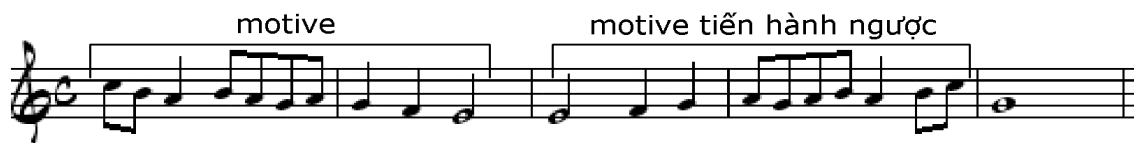
Bớt nốt – ngược lại với kỹ thuật thêm phần hoa mỹ, là bỏ bớt một vài nốt trong đoạn khởi ý nhưng độ dài chung của đoạn khởi ý không thay đổi. Kỹ thuật này nhằm làm đơn giản đoạn khởi ý, tức là “gọt tía” đoạn khởi ý để còn lại phần cơ bản thôi.

(Purcell: Minuet)



(7) Tiến hành ngược (*retrograde motion*)

Tiến hành ngược chủ yếu được sử dụng như một thủ pháp trong nhạc đối âm (*contrapuntal music*) trong thế kỷ 14 và 15 và hiện nay lại được sử dụng trở lại trong nhạc 12 âm (*twelve tone music*). Tiến hành ngược tức là viết đoạn khởi ý ngược lại từ cuối lên đầu.



V. CẤU TRÚC GIAI ĐIỆU

Giai điệu là sự tiến hành đều đặn và dễ chịu của các âm thanh nối tiếp nhau. Giai điệu là một bài diễn văn phát ra bằng âm nhạc và là thành phần chánh yếu của âm nhạc. Không có giai điệu, hòa điệu (hòa thanh) thuần túy chỉ mô phỏng các âm thanh của thiên nhiên, giọng suối chảy, tiếng gió hú... và không có ý nghĩa.

Giai điệu mang tính chất rất riêng tư, cá nhân trong âm nhạc. Người soạn nhạc thường biểu lộ những suy tư thầm kín, tế nhị của mình qua giai điệu. Giai điệu thường hình thành đột phát từ trong tư tưởng của người soạn nhạc mà không phải suy nghĩ nhiều. Có lẽ chính vì vậy mà người ta quan niệm rằng sáng tác nhạc là một nghệ thuật không thể học được mà phải là khả năng trời cho.

Điều này có lẽ đúng đối với vài lãnh vực sáng tạo mà tài năng không thể nào giải thích một cách thông thường được. Tuy nhiên thật là sai lầm nghiêm trọng nếu nói rằng giai điệu không có tính chất kỹ thuật. Qua các bản thảo của Beethoven, người ta nhận thấy rằng nhiều ý tưởng âm nhạc hay của ông chỉ có một phần xuất phát từ cảm hứng sáng tạo mà thôi. Giữa bản thảo đầu tiên – thường là rất sơ sài và bản thảo cuối cùng là một thời gian dài thử nghiệm và sửa chữa. Đôi khi Beethoven phải chỉnh đi chỉnh lại giai điệu ban đầu đến 15 ~ 20 lần trước khi đạt đến giai điệu chính thức, rất tự nhiên đến nỗi người nghe cứ nghĩ là giai điệu này chắc hẳn phải xuất phát từ cảm xúc tự nhiên của tác giả.

Như vậy, nếu Beethoven và các nhà soạn nhạc nổi tiếng khác đã sử dụng các thủ pháp âm nhạc để “vẽ” ra giai điệu thì tại sao mọi người không thể học được các phương pháp này? Tuy nhiên rất ít người hy vọng đạt được một phần nhỏ tài năng của các thiên tài âm nhạc này nhưng qua nghiên cứu học tập, biết đâu các thủ pháp xây dựng giai điệu có thể giúp một giai điệu từ chỗ không xuất phát từ cảm hứng sáng tạo sẽ trở thành một giai điệu đáng nể và nếu cộng thêm chút may mắn, có thể biến thành một giai điệu đẹp!

1. Tính Thống Nhất Trong Phong Cách (*unity of style*):

Một giai điệu đẹp có tính thống nhất. Từ khi bắt đầu cho đến lúc kết thúc, giai điệu chỉ phát triển một ý tưởng, một phong cách, một cảm xúc. Nhưng muốn đạt được sự thống nhất này không phải dễ. Thường thì ý tưởng giai điệu hình thành một cách ngẫu nhiên với nhiều đoạn, dù có thể nghe được đó nhưng lại không ăn nhập gì với nhau! Viết một giai điệu theo kiểu ráp nối các ý tưởng âm nhạc rời rạc này sẽ khiến giai điệu hoàn toàn khập khiễng, không cân đối hoặc có thể đoạn kết không tương xứng với phần mở đầu.

Người mới bắt đầu viết nhạc “yêu” từng nốt nhạc mà anh ta viết ra và rất sợ hãi với suy nghĩ là phải thay đổi những gì mà ngòi bút “thiên lương” của anh ta đã ghi chép ra. Còn người chuyên nghiệp thì khác, anh ta nhìn bản thảo đầu tiên của mình với ánh mắt soi mói, dò hỏi và thử nghiệm. Anh ta có thể cắt bỏ đi chỗ này một chút, viết lại câu nhạc ở chỗ kia, thay đổi nhiều lần các câu nhạc. Chỉ khi nào anh ta vững tin rằng mỗi nốt là một thành phần không thể tách rời ra khỏi tổng thể của bài nhạc và giai điệu thì đạt đến mức hiệu quả nhất thì anh ta mới xem bài nhạc này là hoàn tất.

2. Điều Thức (*tonality*):

Mọi giai điệu – dù ngắn hay dài đều cũng phải được viết theo một điệu thức xác định trưởng hoặc thứ. Việc chuyển giai điệu sang điệu thức khác (chuyển cung gần hoặc xa) chỉ mang tính giai đoạn để rồi sau đó giai điệu phải trở về điệu thức chủ ban đầu.

3. Tình Cảm (expression):

Tình cảm trong giai điệu là ý đồ của người sáng tác muốn thông đạt đến người nghe bằng các nốt nhạc. Người sáng tác phải vận dụng nhận thức, tư duy tình cảm, vốn sống, trình độ văn hóa, kiến thức về âm nhạc của bản thân để chuyển tải tình cảm này qua cách tiến hành các nốt nhạc. Kết hợp được tình cảm với giai điệu một cách hài hòa và “ngọt ngào” thành các tác phẩm âm nhạc khiến mọi người cảm nhận và chấp nhận được là thước đo tài năng của một người sáng tác giai điệu.

4. Điểm Cao Trào (climax):

4.1. Điểm Cao Trào Duy Nhất:

Giai điệu thường hướng về một mục đích. Ngoại trừ những lúc di chuyển theo đường ngang, đường sóng nhấp nhô và đường đi xuống, giai điệu thường hướng đến các điểm cao trào theo sau bằng những lúc ngừng nghỉ. Một người viết nhạc tài năng sẽ dành nốt đỉnh điểm này vào đúng lúc nhất. Một trong những lỗi thường gặp khi viết giai điệu là lạm dụng nốt cao trào, lặp đi lặp lại nốt này một cách không cần thiết và do đó làm giảm đi hiệu quả cao trào của nó.

Có một qui định trong hòa âm phức điệu vẫn còn giá trị cho đến nay: nốt cao nhất trong giai điệu có thể xuất hiện nhưng chỉ nên một lần duy nhất. Một điểm cao trào đơn lẻ chắc hẳn sẽ mang lại hiệu quả đỉnh điểm tốt nhất cho câu nhạc.

(Ngô Thụy Miên: *Bản Tình Cuối*)

Cả bài *Bản Tình Cuối*, chỉ có một nốt cao trào F ở cuối điệp khúc.



4.2. Điểm Cao Trào Lặp Lại:

Tuy nhiên, như mọi qui định khác, qui định trong hòa âm phức điệu vừa nêu trên lại có nhiều trường hợp ngoại lệ đáng ngạc nhiên! Âm cao nhất có thể được lặp lại vì một trong hai lý do sau đây: (1) để tránh tạo ra cao trào và đạt hiệu quả mơ màng, thư thái hoặc (2) để tạo hiệu quả cao trào mạnh mẽ hơn.

Trong các giai điệu có dạng hình sóng nhấp nhô, việc lặp lại âm cao nhất sẽ tạo ra hiệu quả yên bình (như trong các bài thánh ca hoặc trong các bài hát ru).

(Brahms: *Lullaby – Hát Ru*)



(Đoàn Chuẩn–Tùng Linh: Lá Đổ Muôn Chiều)

Nốt D là nốt cao nhất trong bài được lặp lại 3 lần trong đoạn này tạo hiệu quả cao trào mạnh mẽ hơn.



Mặt khác, việc lặp lại liên tục nốt đỉnh điểm cũng là cách để nhà soạn nhạc đưa giai điệu về nhà. Việc liên tục gõ nốt cao nhất là một trong những cách mà Beethoven ưa chuộng để đạt cao trào trước khi kết tác phẩm.

(Beethoven: Giao Hưởng Số 5, Op.67)



5. Điểm Dừng (*cadence*):

Các cao trào trong giai điệu cho dù có hiệu quả cách mấy đi nữa, sẽ trở thành “khó chịu” nếu cứ liên tục nhau xảy ra mà không có những lúc nghỉ ngơi. Những lúc nghỉ ngơi này được gọi là “điểm dừng” (*cadences*). Những lúc nghỉ ngơi này giúp cân bằng trạng thái động và trạng thái tĩnh của giai điệu.

Có 3 loại điểm dừng: điểm dừng giai điệu (*melodic cadence*), điểm dừng tiết điệu (*rhythmic cadence*) và điểm dừng hòa điệu (*harmonic cadence*). Trong việc viết ca khúc, cần quan tâm đến 2 loại đầu mà thôi. Hơn nữa, điểm nghỉ ở cuối câu giúp làm to rõ hình dáng giai điệu hơn. Nó có thể là một nốt có trường độ dài hoặc là một nốt có trường độ tương đối dài được theo sau bằng dấu lặng.

Việc tạm thời ngừng nghỉ trong chuyển động của giai điệu còn giúp người nghe có thời gian tiếp thu câu nhạc vừa nghe trước khi nghe tiếp câu kế. Điểm dừng làm rõ thêm ra ý tưởng âm nhạc, đóng vai trò giống như các dấu “chấm”, “phẩy” trong văn xuôi và là thành phần cơ bản của hình thức âm nhạc.

Có 3 loại điểm dừng giai điệu như sau:

5.1. Điểm Dừng Hoàn Chỉnh (*perfect cadence*):

Khi giai điệu ngừng nghỉ ở âm chủ, đó là dừng hoàn chỉnh. Đây là kết hoàn toàn, trọn vẹn, giống như dấu chấm ở cuối câu văn.

Vì dùng hoàn chỉnh tạo cảm giác chấm dứt trọn vẹn nên thường được tránh dùng khi câu nhạc đang còn tuôn chảy.

(Vũ Thành An: Bài Không Tên Số 8)



5.2. Điểm Dừng Không Hoàn Chỉnh (*imperfect cadence*):

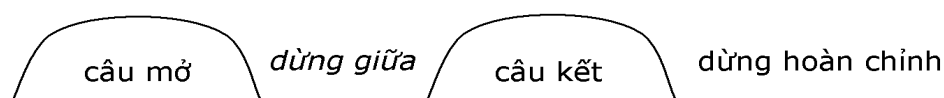
Khi giai điệu dừng nghỉ ở âm không phải là âm chủ, cách dừng này được gọi là dừng không hoàn chỉnh, có tác dụng như điểm dừng lấy hơi, hứa hẹn còn nhiều điều tiếp theo nữa.

(Nhật Bằng: Bóng Chiều Tà)



5.3. Điểm Dừng Giữa (*half cadence*):

Thường được dùng trong đoạn giai điệu có 2 phần cân nhau. Câu đầu dứt ở giữa đoạn nhạc tạo cảm giác dừng treo với ngụ ý là bài nhạc chưa phải dứt hẳn. Sau đó là phần 2 được tiếp theo với dừng hoàn chỉnh. Điểm dừng giữa thường kết ở âm bậc 2, 4, 5 hoặc 7.



(Đặng Thế Phong: Đêm Thu)



6. Tuyến Giai Điệu (melody direction):

Giai điệu, dù được rất nhiều nhạc sĩ tài ba sáng tác, tuy khác nhau nhưng vẫn có vài đặc điểm giống nhau. Đặc điểm cơ bản nhất là sự cân đối giữa chuyển động lên và xuống. Vì giai điệu chỉ có thể di chuyển theo 2 chiều lên xuống này mà thôi và vì âm vực giai điệu bị giới hạn theo tầm cử của giọng hát hoặc của nhạc cụ nên trong giai điệu, luôn luôn phải có lúc quay ngược lại cho dù đường giai điệu có vươn cao hoặc tụt thấp cách mấy đi nữa.

Việc quay ngược chiều chuyển động trong giai điệu đã được nhà soạn nhạc Ý Palestrina (*Giovanni Pierluigi da Palestrina, thế kỷ thứ 16*) và nhiều bậc thầy âm nhạc thời Phục Hưng phát hiện ra và đi theo phương pháp này: sau một quãng nhảy cao, giai điệu sẽ chuyển hướng ngược chiều lại đi xuống theo từng bậc. Có lý do giải thích thủ pháp này: bước nhảy vọt cao gây ra căng thẳng, chuyển động từng bậc đi xuống tiếp theo đó giúp thư giãn ra.

(*Trịnh Công Sơn: Chỉ Có Ta Trong Một Đời*)



Tương tự như thế, sau một đoạn nhạc theo thang âm đi lên, đường giai điệu thường sẽ đi xuống.

(*Cung Tiến: Hương Xưa*)



7. Chuyển Cung (modulation):

Đôi khi một giai điệu, nếu được viết theo một âm giai (cung) duy nhất sẽ tạo ra hiệu quả bình lặng, nhàm chán (*monotone: đều đều một giọng*) và như vậy việc chuyển cung sẽ đóng góp thêm màu sắc mới. Tuy nhiên việc chuyển cung phải hợp lý theo tuyến giai điệu, theo ý nhạc và theo ý lời.

Có 2 cách chuyển cung: chuyển cung gần và chuyển cung xa.

7.1. Chuyển cung gần:

Mỗi cung trưởng hoặc thứ đều được bao quanh bằng 5 cung khác có tương quan rất gần với cung ấy: đó là cung tương ứng có cùng số dấu hóa (tăng hoặc giảm) ở khóa và 4 cung trưởng hoặc thứ có thêm hoặc bớt 1 dấu hóa ở khóa.

Thí dụ: cung C có 5 cung gần như sau:

- | | |
|--------|---------------------|
| (1) Am | cung thứ tương ứng |
| (2) Dm | cung có 1 dấu giáng |
| (3) Em | cung có 1 dấu thăng |
| (4) F | cung có 1 dấu giáng |
| (5) G | cung có 1 dấu thăng |

cung Em (có 1 dấu thăng ở khóa) có 5 cung gần như sau:

- | | |
|--------|-----------------------|
| (1) G | cung trưởng tương ứng |
| (2) Am | cung không có dấu hóa |
| (3) Bm | cung có 2 dấu thăng |
| (4) C | cung không có dấu hóa |
| (5) D | cung có 2 dấu thăng |

Việc chuyển cung trong giai điệu ngắn thường là chuyển cung gần. Đối với giai điệu dài, việc chuyển cung thường mang ý nghĩa phát triển thêm ý tưởng của giai điệu (*theme*), do đó chuyển sang cung gần là thích hợp nhất nhưng phải được thực hiện càng tự nhiên càng tốt.

(Đan Thọ – thơ: Đinh Hùng: Chiều Tím)

cung F

Đàn nhớ từng cánh hoa bay vắng trắng viễn hoài máu xanh ước thể dòng sông trôi

chuyển cung gần (sang C) trở về cung F

đi lúc chia tay còn nhớ chăng? ____ Ai nhớ mặt xanh năm nào chiều thu soi

nốt có dấu hóa báo hiệu chuyển cung

(Phạm Đình Chương – thơ Đinh Hùng: Mộng Dưới Hoa)

cung D chuyển cung gần (sang A)

Xin em dựa sát lòng anh Ta đi vào rừng xanh với

trở về cung D

cánh dong văng bên suối. Ôi vai kẻ

nốt có dấu hóa báo hiệu chuyển cung

7.2. Chuyển cung xa:

Chuyển cung xa thường được sử dụng để gây ấn tượng hoặc gây bất ngờ và ngạc nhiên cho người nghe. Có 2 cách chuyển cung xa:

(a) Chuyển dần bằng các nốt có dấu hóa đột biến báo hiệu cho việc chuyển sang cung mới.

(b) Chuyển đột ngột mà không cần phải chuẩn bị:

- khi chuyển điệu thức từ trưởng sang thứ (hoặc ngược lại) chứ không có thay đổi cung. Đây là cách chuyển cung xa thường gặp trong ca khúc. Thí dụ: chuyển từ cung C sang cung Cm.

- khi xem nốt chủ âm là nốt bậc 5 của cung sẽ chuyển tới và cung mới này phải thuộc điệu thức khác với điệu thức của cung chánh. Thí dụ: chuyển từ cung C sang cung Fm – vì C là bậc 5 trong cung Fm (vì chuyển từ cung C sang cung F là chuyển cung gần) hoặc chuyển từ cung Em sang cung A.

- khi xem nốt bậc 1, bậc 3 và bậc 5 của cung chánh là nốt bậc 3 hoặc bậc 5 của cung sẽ chuyển tới đối với trường hợp chuyển cung xa với điệu thức trưởng.

xem nốt bậc 1 của cung chánh là nốt bậc 3 của cung chuyển tới



xem nốt bậc 3 của cung chánh là nốt bậc 5 của cung chuyển tới



xem nốt bậc 5 của cung chánh là nốt bậc 3 của cung chuyển tới



Người sáng tác giai điệu có thể chuyển cung ngay khi bắt đầu giai điệu hoặc trong khi tiến hành giai điệu. Tuy nhiên, cách tốt nhất là nên chuyển cung vào đoạn giữa của giai điệu, khi mà người nghe đã có đủ thời gian để hiểu ý chính.

Số lần chuyển cung cũng nên tương thích với chủ đề giai điệu. Như vậy, đối với chủ đề đơn giản, nên hạn chế việc chuyển cung và ngược lại có thể chuyển cung nhiều lần đối với chủ đề kịch tính hoặc mê say, đắm đuối.

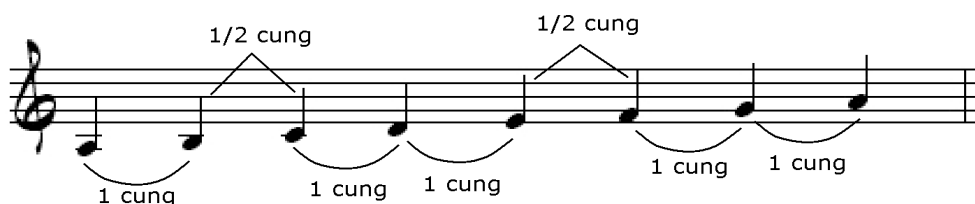
Hơn nữa, bản chất của việc chuyển cung cũng phải có tương quan với chủ đề của giai điệu. Chính vì vậy mà đối với chủ đề buồn, giai điệu được chuyển sang cung thứ hoặc sang cung trưởng có 1 hoặc nhiều dấu giáng ở khóa (dù là cung trưởng nhưng do có nhiều dấu giáng nên mang màu sắc buồn man mác tương tự như cung thứ).

Tuy nhiên, các qui định trong âm nhạc thường có nhiều trường hợp ngoại lệ và chỉ có tâm hồn, trái tim của người soạn nhạc mới chính là kim chỉ nam đúng đắn trong việc hình thành các giai điệu đẹp.

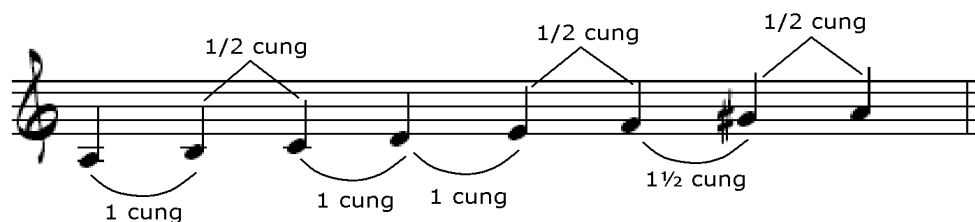
8. Viết Giai Điệu Ở Điều Thức Thứ:

Điều thức thứ có 3 loại: (1) thứ tự nhiên (*natural minor*), (2) thứ hòa điệu (*harmonic minor*) và (3) thứ giai điệu (*melodic minor*). Vì sự đa dạng này mà điệu thức thứ mang tính uyển chuyển, hấp dẫn và diễn đạt màu sắc hơn điệu thức trưởng. Và cũng vì đặc tính này nên đã hình thành quan niệm: giai điệu soạn ở điệu thức thứ là những giai điệu buồn. Điều này đúng vì rất nhiều giai điệu buồn được soạn ở điệu thức thứ nhưng cũng không hiếm có những ca khúc tươi vui, rộn ràng được viết ở điệu thức này.

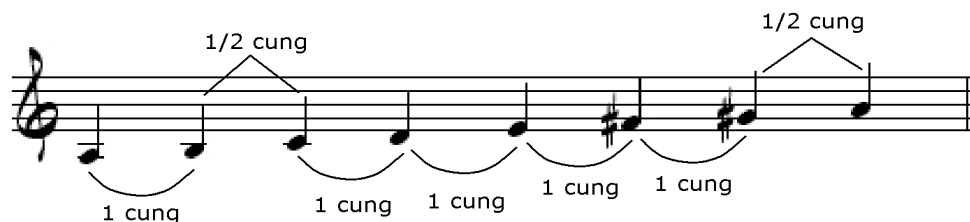
Điều thức thứ tự nhiên:



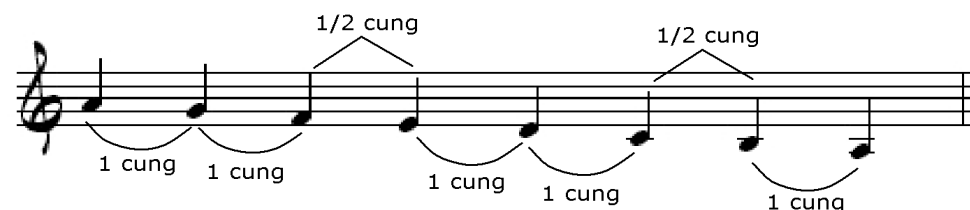
Điều thức thứ hòa điệu:



Điều thức thứ giai điệu đi lên:



Điều thức thứ giai điệu đi xuống:



Việc phối hợp các thể trên của điệu thức thứ trong giai điệu tùy theo cảm xúc và ý đồ của người soạn giai điệu. Điều quan trọng là đừng tự đóng khung mình cứng ngắc vào điệu thức. Sự diễn đạt tình cảm của giai điệu không nằm ở điệu thức mà phụ thuộc vào sự tiến hành của các nốt cùng tiết nhịp của giai điệu. Cũng giống như điệu thức thứ, không hiếm giai điệu lắng đọng, đượm buồn được viết ở điệu thức trưởng.

9. Cấu Trúc Bên Trong Của Đoạn Giai Điệu:

Cấu trúc bên trong của một đoạn giai điệu được hình thành bằng 4 cách khác nhau:

- bằng một đoạn khởi ý và những biến tấu của nó;
- bằng một đoạn khởi ý, những biến tấu của nó và chất liệu tự do khác;
- bằng 2 đoạn khởi ý và những biến tấu của chúng (những câu nhạc nhiều hơn 2 đoạn khởi ý hoặc 2 đoạn khởi ý cộng với chất liệu tự do rất hiếm thấy)
- bằng giai điệu tự do (không có lặp lại đoạn khởi ý)

10. Cấu Trúc Bên Ngoài Của Đoạn Giai Điệu:

Cấu trúc bên ngoài của một đoạn giai điệu là hình dáng tổng thể, độ dài và hình thức tự do hoặc cân đối của đoạn giai điệu ấy. Một đoạn giai điệu được kết trọn (kết về chủ âm) được gọi là đoạn giai điệu độc lập.

– Giai điệu tự do: là giai điệu

- + không có vạch ô nhịp hoặc không có ký hiệu nhịp.
- + giai điệu với độ dài bất thường: 3, 5, 7, 9, 10 ô nhịp hoặc tương tự như thế.

– Giai điệu cân đối: là giai điệu

- + có độ dài 4 hoặc 8 ô nhịp.
- + có độ dài 2 hoặc 16 ô nhịp (ít thông dụng).

– Giai điệu lặp lại:

Rất nhiều bài nhạc và ca khúc thuộc dạng cân đối này: đoạn nhạc mở đầu được lặp lại ngay tức thì sau khi kết giữa hoặc kết hoàn chỉnh (kết trọn vẹn). Sự lặp lại này có thể được ký hiệu bằng ô nhịp vạch đôi với 2 dấu chấm hồi tổng (dấu lặp lại), hoặc được viết lại đầy đủ lần thứ 2.

Sự lặp lại này còn có thể được biến đổi bằng cách:

- + nếu là kết giữa thì đoạn lặp lại thường kết hoàn chỉnh (kết trọn vẹn);
- + thêm các nốt hoa mỹ;
- + thay đổi chất giọng hát;
- + thay đổi cách đệm nhạc;
- + thay đổi màu sắc nhạc cụ.

11. Cấu Trúc Giai Điệu:

Giai điệu được hình thành từ việc xếp đặt các cấu trúc bên ngoài của câu nhạc theo một trật tự nào đó. Nhìn chung, cấu trúc giai điệu có thể gồm từ 1 đến 3 phần: phiên khúc (*verse*), điệp khúc (*chorus*) và phần kết (*coda*).

Cấu trúc trong các giai điệu thường gặp như sau:

- + chỉ một đoạn duy nhất: a – a
- + đoạn a – đoạn a'
- + đoạn a – đoạn b
- + đoạn a – đoạn a' – đoạn b
- + đoạn a – đoạn b – đoạn a
- + đoạn a – đoạn b – đoạn b' – đoạn a

v.v... và cấu trúc dài nhất là:

- + đoạn a – đoạn a' – đoạn b – đoạn b' – đoạn a – đoạn a' – đoạn coda

Đừng tự giới hạn mình trong khuôn khổ cấu trúc nhưng một giai điệu quá dài, nếu không biết xử lý tốt, chắc chắn sẽ không còn tính thống nhất trong phong cách và sẽ trở nên luộm thuộm.

Tóm Tắt Về Cách Viết Giai Điệu

1. Cách viết giai điệu đẹp bao gồm:

- chọn đường cong giai điệu
- trạng thái động và nghỉ xen kẽ nhau
- xử lý tinh tế điểm cao trào
- sẵn sàng viết lại
- thống nhất trong phong cách

2. Âm cao nhất trong giai điệu thường chỉ xuất hiện một lần để tạo cao trào. Việc cố ý lặp lại âm cao nhất này chỉ dùng khi:

- muốn tạo hiệu quả mơ màng, thư giãn (như trong giai điệu ru hoặc trong thánh ca)
- muốn tạo cao trào mạnh mẽ (như trong những đoạn kịch tính)

3. Chọn điểm dừng. Điểm dừng giai điệu có 2 loại:

- điểm dừng không hoàn chỉnh (bất kỳ âm nào trừ âm chủ)
- điểm dừng hoàn chỉnh (âm chủ)

4. Sau một bước nhảy vọt cao hoặc sau một loạt các bước nhảy nhỏ, nên cho giai điệu chuyển động đi xuống liền bậc.

5. Khi tiến hành giai điệu theo thang âm, sau đó phải cho giai điệu chuyển hướng ngược lại, không nên tiến hành tiếp theo cùng hướng.

6. Vài lỗi thường gặp nên tránh khi viết giai điệu:

- lặp lại quá nhiều một âm
- tiến hành giai điệu theo cùng chiều với chiều tiến hành thang âm ngay trước đó
- đưa vào một yếu tố xa lạ với tính chất chung của giai điệu
- lặp lại một cách đơn tẻ một tiết nhịp ngắn, dứt đoạn

7. Tính chất của giai điệu phải phản ánh trí tưởng tượng và trình độ riêng tư của người soạn giai điệu.

VI. CA TỪ VÀ HÒA ÂM

Giọng người là nhạc cụ giai điệu căn bản. Giọng hát có khả năng đặc biệt duy nhất hơn hẳn các nhạc cụ khác là phát ra lời và nhạc cùng lúc. Do đó, khác hẳn với các nhạc sĩ soạn nhạc cho các nhạc cụ, người sáng tác ca khúc bị bắt buộc phải hiểu nghĩa của lời cùng mối quan hệ của lời với nhạc.

Việc kết hợp lời vào nhạc không đơn giản như mọi người tưởng. Có rất nhiều nhạc sĩ, kể cả các nhạc sĩ lớn, đôi khi cũng thất bại trong việc thông hiểu đặc tính cơ bản này. Chopin viết rất ít nhạc cho giọng hát; Mendelssohn, ngoại trừ tác phẩm oratorio (*soạn cho giọng hát và dàn nhạc dựa trên chủ đề đạo giáo*), Tiên Tri Elijah, cũng thành công rất ít trong việc soạn ca khúc; và ngay cả Beethoven, người đã soạn ra nhiều công trình hiển hách cho giọng hát, đôi khi cũng phải chật vật khi viết cho giọng hát.

Việc kết hợp hài hòa ca từ và nhạc là một nghệ thuật đòi hỏi kỹ năng đặc biệt và sự quen tay. Ca từ thường có khuynh hướng ép buộc nhạc phải tuân theo khúc thức, thanh điệu, ý nghĩa của nó, bắt người soạn ca khúc phải nhào nặn giai điệu và đôi khi cả tuyến hòa âm theo nó. Ngược lại, nhạc làm cho văn thơ thêm bóng bẩy, làm mạnh thêm, đôi khi có thể làm thay đổi cảm xúc của tứ lời và có thể buộc ca từ phải xuôi theo âm hình, tiết nhịp riêng của nhạc.

1. Các Yếu Tố Của Một Ca Khúc Đẹp:

Để có thể trở thành đẹp, gây ấn tượng cho người nghe, ca khúc cần phải đạt 4 yếu tố sau:

- (1) Giai điệu nghe “bắt” lỗ tai vì là ca khúc chứ không phải là bài thơ đọc bằng nốt nhạc;
- (2) Ca từ phải hay, phải thu hút và thể hiện rõ ý tưởng ca khúc;
- (3) Cấu trúc ca khúc phải hợp lý, cân đối tương thích với ca từ và nhạc;
- (4) Có đoạn giai điệu đẹp nhất và dễ nhớ nhất trong cả bài: thường thì đoạn gây ấn tượng nhất cho người nghe là đoạn điệp khúc – nơi chuyển tải nội dung tóm tắt của ca khúc và các tác giả thường chọn tựa ca khúc từ ca từ trong phần này.

2. Ảnh Hưởng Của Ca Từ Đối Với Giai Điệu:

Ảnh hưởng đầu tiên hết của lời đối với giai điệu là: lời gợi ra nhiều ý tưởng cho tiết điệu, tiết nhịp, tiết tấu vì các dấu âm của từ và khúc thức của câu từ. Trong các bài hát tôn giáo, các đoạn hát nói của opera, các bài hát dân gian, lời ca được chuyển hóa y nguyên vào nhạc, đôi khi không cần thiết phải ký âm ra tiết nhịp vì tự bản chất, nhịp đã có sẵn trong khúc thức rồi.

Khi vẫn vẫn có tiết nhịp – tức là thơ, trọng âm của câu thơ có khuynh hướng buộc nhạc phải theo thơ mạnh hơn văn xuôi. Có thể nói, điệu nhạc chính là chất nhạc tiềm ẩn trong thơ. Và do đó việc kết hợp hài hòa nhịp thơ với nhịp nhạc là thước đo tài năng của người viết ca khúc.

Việc đặt lời vào giai điệu cũng phải được người sáng tác ca khúc suy tư nhiều sao cho ý lời phù hợp với ý nhạc và nên có vần điệu để trở thành thơ. Một ý nhạc tươi vui không thể nào phù hợp với một câu nhạc buồn; một tâm trạng chìm lắng mà được đưa vào một câu nhạc bay bổng đi lên sẽ khó thuyết phục người nghe.

Hãy nghe Trịnh Công Sơn sử dụng tuyệt vời thủ pháp phổ nhạc cho lời thơ trong bài “Cuối Cùng Cho Một Tình Yêu” (thơ: Trịnh Cung) trong câu cuối như sau:



3. Vận Âm Pháp (*prosody*):

Vận âm pháp là phương pháp đặt đúng trọng âm, thanh điệu của ca từ vào nhạc và đúng khúc thức ý nghĩa của cụm từ.

Mỗi ngôn ngữ đều có đặc điểm riêng ảnh hưởng đến việc đặt lời vào ca khúc. Chẳng hạn như tiếng Việt có đặc điểm đơn âm và đa thanh (có các âm bằng và trắc) nên việc đặt lời vào nhạc không dễ dàng như các ngôn ngữ khác chỉ có âm ngang nên ca từ có thể lên xuống trầm bổng theo giai điệu mà không ảnh hưởng đến nghĩa của ca từ.

Tiếng Anh và tiếng Pháp là ngôn ngữ đa âm nhưng từ tiếng Anh có dấu nhấn mạnh hơn từ tiếng Pháp; chẳng hạn như trong một từ gồm 2 âm, trong tiếng Anh thông thường trọng âm nằm ở âm đầu và điều này thì hoàn toàn xa lạ trong tiếng Pháp, nếu không hiểu thì trọng âm của từ thay vì rơi đúng vào phách mạnh thì có thể rơi vào phách yếu trong ô nhịp nhạc.

4. Vài Gợi Ý Trong Việc Viết Ca Khúc

Thường thì đoạn khởi ý đến bất chợt do xúc cảm tức thì từ một sự kiện xảy ra quanh người sáng tác ca khúc. Nhưng cũng không hiếm khi người sáng tác ca khúc ngồi một mình, nhớ lại những cảm xúc mà mình đã có để tìm ý nhạc và ý lời.

4.1. Quyết Định Các Phần Căn Bản Cho Ca Khúc:

Trước hết, người sáng tác ca khúc phải quyết định các phần căn bản cho ca khúc như sau:

- (1) Tính chất ca khúc: tình ca, anh hùng ca, sử ca, nhạc thiếu nhi, đồng ca... ?
- (2) Ai sẽ hát: đơn ca nam hoặc nữ, song ca, hợp ca, đơn ca có giọng phụ họa... ?
- (3) Cung bậc nào? Trưởng hoặc thứ?
- (4) Ca khúc sẽ có cấu trúc nào? Có chuyển cung hay không?
- (5) Kết thúc ca khúc như thế nào? Dứt về cung chánh hay dứt lửng (ở nốt bậc 3 hoặc bậc 5)? Dứt bằng một đoạn nhạc thêm vào (coda)?

Âm vực giọng người:



4.2. Cách Viết Ca Khúc:

Có 3 cách viết ca khúc:

(1) Dựa theo tiến hành hợp âm: người sáng tác ca khúc nghĩ ra một tuyến tiến hành hợp âm nghe hấp dẫn rồi dựa theo đó mà sáng tác ra giai điệu và đặt lời vào để thành ca khúc.

(2) Dựa theo giai điệu: người sáng tác tìm ý nhạc (đoạn khởi ý), tiết điệu câu nhạc, sắp xếp theo tuyến tiến hành hợp âm và hòa điệu, rồi đặt lời để thành ca khúc.

(3) Dựa theo mẫu tiến hành hợp âm của nhạc cụ (riff): khi đàn guitar xuất hiện và trở thành nhạc cụ độc tấu (lead), rất nhiều ca khúc được sáng tác dựa theo mẫu câu độc tấu của đàn guitar (hoặc của các nhạc cụ độc tấu khác) với tuyến tiến hành hợp âm tương ứng.

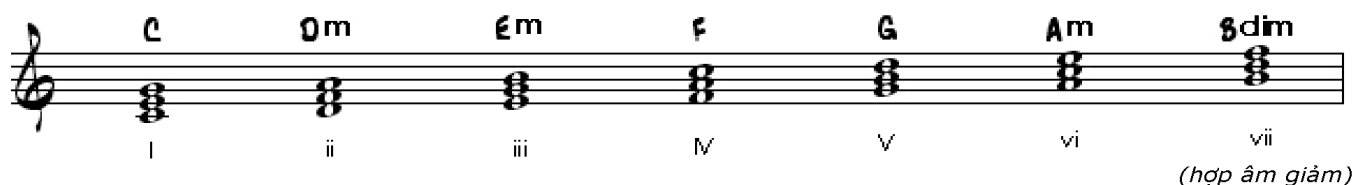
4.3. Tiến Hành Hợp Âm:

Người sáng tác ca khúc còn phải nắm vững các hợp âm và các tiến hành các hợp âm này sao cho hay. Tài liệu này không chú trọng về hòa âm và phần giải thích ngắn gọn sau đây về hợp âm mang tính hướng dẫn căn bản để sau đó các bạn cần phải nghiên cứu sâu hơn về hòa âm cho ca khúc của mình.

4.3.1. Các hợp âm căn bản trong âm giai diatonic:

Một âm giai diatonic có 7 nốt. Nếu chồng thêm 2 quãng 3 lên tuần tự các nốt này, sẽ có 7 hợp âm trưởng, thứ và giảm căn bản của âm giai này.

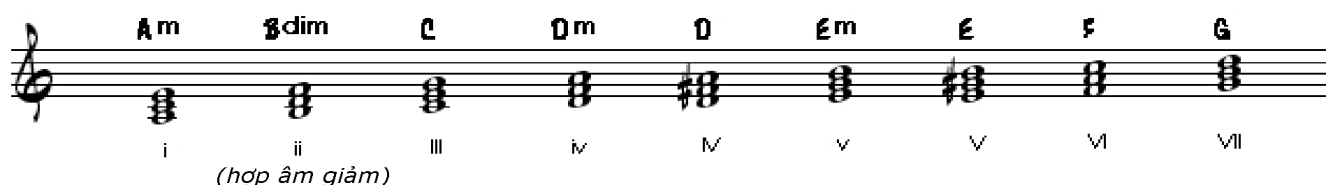
Thí dụ: trong âm giai C trưởng, ta có các hợp âm sau:



Số La Mã nằm dưới hợp âm chỉ thứ tự bậc của hợp âm.

Các hợp âm có số La Mã hoa là hợp âm trưởng, số La Mã nhỏ là thứ và giảm (*dim*).

Âm giai thứ tương ứng của C trưởng (là âm giai A thứ) ngoài việc có chung các hợp âm trên, lại có thể sử dụng thêm 2 hợp âm trưởng ở bậc 4 và bậc 5.



Như vậy, tổng hợp các hợp âm của 2 cung trên, ta có các hợp âm căn bản được sử dụng trong cung C trưởng và cung Am như sau:

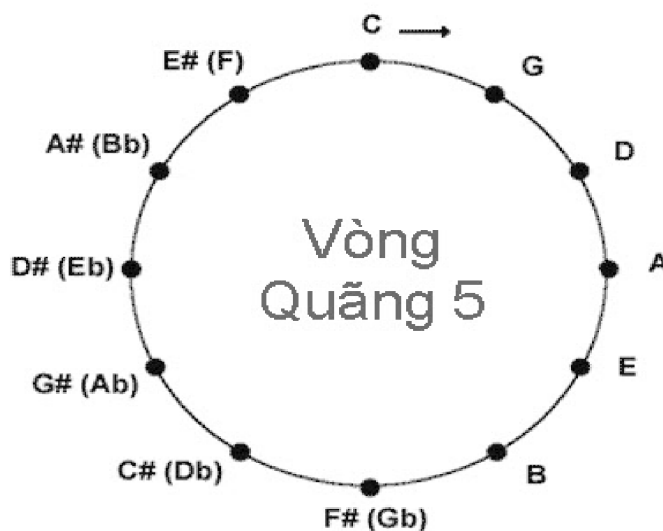
C Dm D Em E F G Am B giảm

(Các bạn tự tìm hợp âm trong các cung còn lại).

4.3.2. Tiến hành hợp âm:

a. Tiến hành hợp âm là sắp xếp nối tiếp nhau các hợp âm sao cho thành tuyến hòa âm hay. Các hợp âm có khuynh hướng gọi nhau theo chiều quãng 4 và quãng 5.

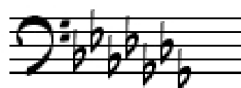
Vòng quãng 5 – *cycle of fifths*, đó cũng là vòng của các dấu # và b trong các cung nhạc:



Cách ghi thứ tự các nốt # và b trên dòng kẻ nhạc:



F C G D A E B



B E A D G C F

Một vài mẫu tiến hành hợp âm (theo cung C trưởng) thường được các nhạc công gọi là ắc-co (*tiếng Pháp: accord – hợp âm*) vòng:

(1) C → Em → Am → F → Dm → G7 → C

(2) C → Am → Dm → G7 → C

(3) C → E7 → Am → Dm → D7 → G → G7 → C

(4) C → G → F → C → A7 → Dm → G7 → C

b. Để cho hợp âm này chuyển sang hợp âm khác nghe êm ái, nên theo các nguyên tắc sau:

- + hợp âm gọi nhau theo vòng quãng 5 (xuôi hoặc ngược), thí dụ: C → F hoặc C → G
- + các nốt trong 2 hợp âm giống nhau, thí dụ: C → Am (có cùng nốt C và E); C → Em (có cùng nốt E và G)

TÓM TẮT

I. Những Yếu Tố Để Đưa Một Ca Khúc Đến Thành Công:

1. Ca khúc phải tạo được sự chú ý của người nghe ngay lần đầu tiên.
2. Giai điệu phải nghe lọt tai, có một đoạn giai điệu ngắn đẹp với ca từ ấn tượng và dễ nhớ.
3. Ca từ dễ hát, dễ thuộc. Muốn ca sĩ và người nghe dễ thuộc, các câu lời nên vần với nhau. Có thể là vần liền cuối câu hoặc vần cách câu.
4. Cấu trúc ca khúc phải hợp lý về mặt giai điệu, không tạo cảm giác chưa đầy đủ.
5. Giai điệu và hòa âm phải phù hợp với thể loại nhạc.
6. Ca khúc được viết nhằm vào đúng đối tượng người nghe.

II. Gợi Ý Về Cách Viết Ca Khúc:

1. Bạn nên biết sử dụng một loại nhạc cụ, không cần phải biết chơi giỏi nhạc cụ này (vì việc này nên để cho nhạc công làm) nhưng đủ để sử dụng nhạc cụ này trong việc phát triển ý tưởng.
2. Nên viết thường xuyên.
3. Việc vay mượn ca từ của người khác chỉ nên ở mức độ gợi ý cho ca khúc của bạn.
4. Phổ thơ của người khác để luyện cách diễn tả lời bằng nhạc, luyện cách “nhào nặn” các câu thơ để hoàn thiện khả năng đặt lời cho giai điệu.
5. Bắt đầu viết từ một câu nhạc đơn giản với vài ba nốt với tiết nhịp cân đối rồi sau đó mới triển khai phá cách: điều chỉnh tiết nhịp, thay đổi nốt, thêm dấu hóa...
6. Khi dùng nhạc cụ để tìm ý tưởng cho giai điệu, nên thêm thắt các nốt lạ vào hợp âm (học các thể bấm của các hợp âm nghịch). Việc làm này có thể giúp bạn bật ra ý tưởng mới.
7. Nghe và phân tích các ca khúc hay để tìm ra thủ pháp của các nhạc sĩ đàn anh nổi tiếng.

III. Gợi Ý Về Cách Viết Ca Từ:

1. Từ nội dung các truyền thuyết, chuyện kể, ngụ ngôn, ca dao... rút ra ý tưởng chính.
2. Viết về xúc cảm, suy tư, nhận thức riêng của mình đối với khung cảnh, cuộc sống quanh mình.
3. Con người thích tâm sự, thích nghe chuyện người khác. Ca khúc tự sự hoặc kể về một câu chuyện “lạ kỳ” sẽ gây chú ý cho người nghe.
4. Có thể rút ra ý tưởng từ những câu chuyện nghe lóm (nghe lén!) được ở đâu đó.
5. Không nên dễ dãi với ca từ. Luôn suy nghĩ cách viết câu văn học hơn, sử dụng các từ ấn dụ, ví von, so sánh và... nên viết thành văn vần.
6. Lưu ý về ý nghĩa của các đoạn ca từ trong giai điệu, tránh trường hợp ngắt câu chữ không đúng chỗ, làm sai nghĩa.

GỢI Ý VỀ VIỆC PHỔ NHẠC

Phổ nhạc: đưa giai điệu vào bài thơ để thành ca khúc.

Không nên “hát thơ” nếu phổ nhạc vì giai điệu sẽ bị bó vào khúc thức và âm vận của các câu thơ. Vì ai cũng có thể hát thơ được nên người sáng tác ca khúc mà hát thơ thì chỉ hơn người không biết nhạc lý ở chỗ: biết ký âm lại giai điệu mà thôi.

1. Tìm câu thơ gợi ý cho đoạn giai điệu khởi ý:

Đọc bài thơ nhiều lần tới lui để tìm gợi ý cho câu nhạc khởi ý và cùng lúc nhận ra và sắp xếp những câu thơ có thể nối kết với nhau trong những đoạn lặp lại, tái hiện giai điệu.

2. Lập tiến hành giai điệu với đoạn nhạc khởi ý:

Có thể sử dụng nguyên văn từ và ý của một câu thơ để viết ra đoạn nhạc khởi ý. Rồi khi đã có đoạn nhạc khởi ý, không nên quan tâm đến các câu thơ nữa mà làm tiến hành giai điệu. Khi chuyển đổi bài thơ thành ca khúc thì giai điệu phải dẫn đạo. Tuy nhiên cũng nên luôn kết hợp với bài thơ để dẫn ý cho tiến hành giai điệu, để dẫn ý cho đoạn tương phản, cho điệp khúc.

Hơn nữa, **cách soạn tiến hành giai điệu độc lập với bài thơ là tránh việc hát thơ.**

3. Điệp khúc thể hiện thông điệp của bài thơ:

Điệp khúc phải tương phản với phiên khúc, là đoạn tạo ấn tượng cho ca khúc, là đoạn tóm gọn nội dung ca khúc cho nên bài thơ cũng được chắt lọc từng câu thơ để thể hiện điều này.

4. Kết hợp ý thơ và lời thơ vào giai điệu:

Khi giai điệu đã thành hình tròn trịa, lúc đó mới đưa lời thơ và ý thơ vào. Quá trình này yêu cầu người phổ nhạc phải hiểu rõ nội dung, ý tứ của bài thơ để có thể “cắt dán”, “ngắt véo” từ ngữ, “đào lộn” cấu trúc khổ thơ cho khớp với ý nhạc mà không làm lệch thông điệp của bài thơ.

Và yêu cầu quan trọng khác khi đặt lời thơ vào giai điệu là nên chú ý đến việc gieo vần cho câu ca.

5. Hoàn chỉnh giai điệu:

Khi đặt lời thơ vào giai điệu cũng là giai đoạn ứng dụng các thủ pháp trong kỹ thuật sáng tác ca khúc để mà chỉnh sửa hoàn chỉnh giai điệu.