TIẾN DŨNG

TÔI VIẾT CA KHÚC TIẾNG VIỆT

NHÀ XUẤT BẢN TRẺ

Tiến Dũng

TÔI VIẾT

ca khúc

tiếng Việt

NHÀ XUẤT BẢN TRẺ

LỜI NÓI ĐẦU

Khi nghe người Việt chúng ta nói chuyện với nhau, Người ngoại quốc đều có cảm tưởng rằng chúng ta đang hát. Như vậy, trong ngôn ngữ chúng ta đã tiềm ẩn một yếu tố cung điệu của âm nhạc. Bởi lẽ, ca khúc chẳng qua là bản văn được xướng lên thành cung điệu. Và đây là điểm thuận lợi cho chúng ta trong việc sáng tác ca khúc tiếng Việt.

Tuy thế, để viết một ca khúc thật chỉnh thì lại là một vấn đề không dễ. Mặc dù trong nghệ thuật sáng tác thì chúng ta không thể nói rằng người nghệ sĩ phải làm thế này hoặc làm thế nọ; hoặc theo khuôn này hoặc theo mẫu khác. Song, chúng ta phải làm thế nào cho nó có một bố cục và được coi là chỉnh.

" TÔI VIẾT CA KHÚC TIẾNG VIỆT" là một cuốn sách hướng dẫn các bạn trong công việc sáng tác ca khúc nói chung và đặc biệt là ca khúc tiếng Việt. Cuốn sách mang tính thực tập và dẫn giải, nghĩa là mỗi khi đề cập đến một vấn đề gì thì sách không lý luận dài dòng, nhưng đưa ra những nguyên tắc chung và đi thẳng vào thực hành kèm theo dẫn giải để bạn đọc không chỉ biết các ký hiệu suông mà hiểu và thực tập ngay lúc mình vừa đọc xong.

Cuốn sách này là sự tóm lược, đúc kết những gì mà tôi đã trình bày trong các cuốn " NHẠC LÝ, HOÀ ÂM, ĐỐI ÂM, HOÀ ÂM TÂN THỜI VÀ TƯƠNG LAI NỀN ÂM NHẠC" . Nếu các bạn muốn hiểu một cách tường tận và cặn kẽ của việc sáng tác, thì các cuốn sách trên sẽ giúp bạn làm điều đó.

TIẾN DŨNG

MỤC LỤC

Trang

CHƯƠNG I :
NGHỆ THUẬT
I. Định nghĩa 9
II. phân loại 10
CHƯƠNG II :
NGHỆ SĨ
I. Định nghĩa 15
II. Đặc tính và đức tính của người nghệ sĩ 18
* Bài tập 22
CHƯƠNG III :
HỨNG NHẠC
I. Hứng nhạc là gì 23
II. Cách tạo hứng 23
* Kết luận 33
* Bài tập 33
CHƯƠNG IV :
THUẦN NHẤT TRONG SỰ THAY ĐỔI
I. Bố cục của một nhạc phẩm 34
II. Hình thể âm nhạc 34
* Bài tập 36
CHƯƠNG V :
CÁI NHÂN CỦA MỘT NHẠC PHẨM 37
* Bài tập 38
CHƯƠNG VI :
KỸ THUẬT THỰC HIỆN SỰ THAY ĐỔI TRONG THUẦN NHẤT
I. Phỏng diễn 39
II. Chuyển tiến 41
III. Đảo lộn nhạc đề 43
IV. Chuyển nhạc đề sang thang âm khác 44
V. Kỹ thuật cải biến nhạc đề 46
* Bài tập 49
CHƯƠNG VII :
CƠ CẤU CUNG ĐIỆU CỦA MỘT CA KHÚC
I. Giá trị văn chương của ca từ 50
II. Cơ cấu lời thơ của bản văn 51
* Bài tập 54
CHƯƠNG VIII :
NHỮNG MÔ HÌNH NÓI LÊN CƠ CẤU CUNG ĐIỆU CỦA MỘT CA KHÚC

I. Mô hình nguyên vẹn 55
* Bài tập 60
II. Mô hình biến cải 61
* Bài tập 63
III. Mô hình với bốn ý nhạc khác nhau 64
* Bài tập 66
IV. Những mô hình khác 68
* Bài tập 73
V. Viết bản hoà âm cho phần đệm 74
* Bài tập 78

CHƯƠNG IX :
NHỊP ĐIỆU TRONG ÂM NHẠC

I. Yếu tố tạo nên nhịp điệu 79
II. Nhịp điệu trong âm nhạc hiện đại 80
III. Phân nhịp cho ca khúc 82
* Bài tập 83

CHƯƠNG X :
DẤU NGHỈ VÀ DẤU KÉO DÀI

I. Dấu nghỉ 84
II. Dấu kéo dài 84
* Bài tập 85

CHƯƠNG XI :
TƯƠNG QUAN GIỮA BẢN VĂN VÀ DÒNG CA 86
* Bài tập 89

CHƯƠNG XII :
TÂM LÝ QUÃNG NHẠC

I. Khả năng diễn tả của quãng nhạc 90
II. Tâm lý quãng nhạc 91
* Bài tập 100

CHƯƠNG XIII :
VAI TRÒ CỦA THANG DẤU TRONG SÁNG TÁC

I. Sự ra đời của thang âm 101
II. Các loại thang âm 101
* Bài tập 105

CHƯƠNG XIV :
ĐẶC ĐIỂM CỦA THANG ÂM

I. Thang âm 5 âm 106
II. Thang âm Hy Lạp và thang âm Thánh Ca 107
III. Thang âm cổ điển 109
* Bài tập 112

CHƯƠNG XV :
CA NHẠC VIỆT VỚI CÁC THANG ÂM 113
* Bài tập 114

CHƯƠNG XVI :
TÍNH ĐỘC SÁNG CỦA MỘT TÁC PHẨM

I. Độc sáng và đức tính của người nghệ sĩ chân chính 116
II. Những biểu hiện của tính độc sáng 117
* Bài tập 132
CHƯƠNG XVII:
TÔI VIẾT CA KHÚC CHO AI HÁT 133
* Bài tập 135
CHƯƠNG XVIII :
DÂN TỘC TÍNH
I. Khái niệm 136
II. Ngôn ngữ và dân tộc tính 136
III. Nhạc khí và dân tộc tính 141
IV. Một số suy nghĩ về dân tộc tính và âm nhạc cổ truyền Việt Nam 141
* Bài tập 149
CHƯƠNG XIX :
TÔI VIẾT CA KHÚC TIẾNG VIỆT 151
* Bài tập 158
CHƯƠNG XX :
THÍCH ỨNG BẢN VĂN TIẾNG VIỆT VỚI DÒNG CA
I. Thêm những yếu tố mới vào bản văn 160
* Bài tập 163
II. Thêm vào bản văn những chữ phù hợp với từng loại ca khúc 164
* Bài tập 168
III. Thêm trợ từ để làm nổi ca từ 169
* Bài tập 175
CHƯƠNG XXI :
THÍCH ỨNG BẢN VĂN VỚI BÀI CA NHIỀU BÈ
I. Phân loại 176
II. Viết bản hoà âm cho bài ca một bè 176
III. Thích ứng bản văn cho bài ca nhiều bè 176
* Bài tập 182
CHƯƠNG XXII :
VIẾT BẢN VĂN TRƯỚC, VIẾT BẢN VĂN SAU
I. Viết bản văn trước cho ca khúc 183
II. Viết bản văn tiếng Việt cho ca khúc nước ngoài 194
III. Viết bản văn tiếng Việt cho cung điệu có sẵn 196
CHƯƠNG XXIII :
TÔ ĐIỂM CHO CA KHÚC
I. Phân loại 197
II. Kết luận 203
* Bài tập 204
Giải đáp những đề đã ra trong các bài tập 205
PHỤ CHƯƠNG : 218
* Bài tập bổ sung 223

CHƯƠNG MỘT

NGHỆ THUẬT

I. ĐỊNH NGHĨA- YÊU CẦU

I.1. Định nghĩa chủ quan:

Theo Tolstoi thì công tác làm nghệ thuật là một sinh hoạt (hoạt động) như bất cứ hoạt động nào khác của chúng ta. Nhưng hoạt động nghệ thuật này nằm ở chỗ chúng ta dùng những ký hiệu bên ngoài như màu sắc, âm thanh, ngôn từ để diễn tả cảm tình, cảm giác, các hình ảnh, tư tưởng thầm kín bên trong của chúng ta, và diễn tả một cách khéo léo, tài tình, để người bên ngoài cảm nhận được đúng như điều chúng ta muốn nói ra. Thí dụ, chúng ta gặp một thiếu nữ có đôi mắt, đôi môi, đôi má, chiếc mũi, chiếc miệng xinh đẹp ... chúng ta dùng màu sắc vẽ lại những đường nét đó cho người khác nhận thấy được là đẹp, đó là nghệ thuật. **Nói nghệ thuật là một hoạt động** ... thì đây là định nghĩa chủ quan, vì đi từ chủ thể (chủ nhân) làm ra nghệ thuật.

I.2. Định nghĩa khách quan:

Sản phẩm của nghệ thuật được gọi là tác phẩm, là một phương thế truyền thông, nghĩa là hình ảnh người thiếu nữ đẹp, phát xuất từ đầu óc người nghệ sĩ, được truyền sang đầu óc một người xem, mười người, trăm người, ngàn người xem, làm cho những người xem đó có cùng một hình ảnh và cảm thông với nhau. Các nhà chính trị chân chính ngày nay đã biết lợi dụng khía cạnh này của nghệ thuật bằng cách khuyến khích việc trao đổi văn hóa giữa các quốc gia, để các dân tộc cảm thông với nhau nhiều hơn, dĩ nhiên là bớt đố kỵ, hiềm khích và giảm bớt nguy cơ chiến tranh. Mỗi khi chúng ta thưởng lãm một tác phẩm nghệ thuật, chúng ta như lại nhận thêm được một cái gì, như vậy nghệ thuật trở nên một phương thế nuôi dưỡng tinh thần và thể xác con người và cả loài người. **Nghệ thuật là một phương tiện truyền thông là món ăn tinh thần**. Đây là định nghĩa mang tính khách quan.

I.3. Những yêu cầu cơ bản:

I.3.1. Tính giáo dục:

Để cho được là sức mạnh truyền thông hay là phương thế để tiến bộ, thì căn bản của nghệ thuật là dạy bảo, giáo dục. Nghĩa là khi thưởng lãm một tác phẩm, chúng ta phải học được ở tác phẩm đó một điều gì. Nếu một tác phẩm nghệ thuật không có một điều gì mới, một điều gì khác biệt với bất cứ tác phẩm nào khác để chúng ta có thêm được một kiến thức, thì sản phẩm đó không được gọi là một tác phẩm.

I.3.2. Tính độc sáng:

Để hiểu được vấn đề tôi xin đưa ra một thí dụ:

Tối hôm đó tôi mở TV vào đúng giây phút chót của một cuốn phim truyện, trên màn hình, một thiếu nữ ngồi quay lưng về khán giả, trước mặt thiếu nữ là nước biển và sóng gió mênh mông. Lúc đó từ đàng xa vọng lại tiếng còi xe cảnh sát, ngay sau đó một bàn tay mà theo cấp bậc thêu ở cổ tay áo thì tôi cho là của một sĩ quan. Bàn tay nắm lấy tay thiếu nữ lôi xuống, trên màn hình còn lại mỏm đá và bên cạnh là cây guitare chòng chành theo sóng nước. Trong lúc chòng chành như thế, cây guitare vang lên điệu nhạc nghe từa tựa như tiếng tí te của còi xe cảnh sát, tiếng nhạc yếu ớt hồi hộp trước biển nước mênh mông, và cuốn phim chấm hết ở đây. Giả sử như cây guitare lúc đó vang lên một điệu nhạc trứ danh, như điệu Love Story, điệu Sérénade ... thì tôi cho là câu chuyện kết thúc tầm thường. Tôi không hiểu chuyện phim là gì, Tại sao cô ta ngồi đó, tóc xõa thảm thương? Thất vọng đoạn tuyệt với cuộc đời? Tôi không biết. Nhưng chỉ biết một điều là sau này trong suốt cuộc đời cô, lúc nào cũng vọng lên trong ký ức tiếng còi xe cảnh sát đến bắt cô. Đó là một điều mới tôi học được từ cuốn phim. Cái mới, cái khác biệt của một tác phẩm được gọi là **tính độc sáng.**

Một nhạc phẩm có giá trị nghệ thuật là một nhạc phẩm có những nhạc đề đặc biệt, hoặc có cách diễn tả độc đáo. Bản Bolero của Ravel, có một nhạc đề duy nhất, nhạc đề này được lặp đi lặp lại nhiều lần, và mỗi lần lặp lại như vậy, nhạc đề lại được tăng cường bằng âm thanh của một nhạc khí mới. Như vậy mỗi lần lặp lại, nhạc đề được diễn tả mạnh hơn trước, mạnh dần cho đến lúc tối đa thì bản nhạc chấm dứt. Đó là cách diễn tả độc đáo, mà các nhạc viện hiện nay đặt cho bản nhạc đó cái tên gọi là bản "Crescendo vĩ đại".

II. PHÂN LOẠI

Như đã trình bày ở trên, nghệ thuật là hoạt động dùng âm thanh, màu sắc, ngôn từ ... để diễn tả. Vậy tùy theo những phương tiện đã được dùng để diễn

tả, mà nghệ thuật được chia làm 5 ngành, đáp ứng với 5 sinh hoạt thiết yếu của con người.

II.1. Kiến trúc:

Như các loài vật khác, con người cũng phải làm tổ để chống đỡ với sức mạnh ghê sợ của thiên nhiên như mưa, bão, nóng, lạnh ... Con vật làm tổ đẹp thì con người làm nhà cũng đẹp. Từ đó phát sinh ra ngành kiến trúc.

II.2. Điêu khắc:

Xây nhà xong, thay vì để cột kèo trơ trụi, người ta đã đục đẽo, chạm trổ thành đầu rồng đuôi phượng. Và từ đó sinh ra nghệ thuật điêu khắc.

II.3. Hội họa:

Thay vì để tường vách trống trơn, người ta đã vẽ cảnh vật hoặc chân dung ông bà, hay một biến cố đáng ghi nhớ của gia đình, dòng họ ... Đấy là ngành hội họa.

II.4. Văn chương, thi ca:

Với con người nói chung, vào thời đại nào cũng vậy, từ sáng sớm đến tối mờ, là lúc mọi người phải làm ăn sinh sống. Tối mới là lúc sống cuộc sống xum họp gia đình. Một buổi tối nọ, trong buổi xum họp ấy, người cha cất tiếng kể: Sáng nay khi vừa tới ruộng, tao thấy một con rắn, dài bằng cái đòn gánh, thân mình óng ánh như vẩy rồng, lưỡi đỏ như lửa. Vừa trông thấy người thì nhanh như chớp nó vọt đâu mất.Và lời nói hoa mỹ như vậy làm nẩy sinh ra ngành văn chương thi phú.

II.5. Ca nhạc :

Giả dụ trong buổi họp gia đình vào buổi tối, có người cất tiếng kể: Nghe tin quân ngoại xâm tới vây hãm một đồn binh của ta tại biên giới. Sĩ quan đồn trưởng, điện về căn cứ xin pháo yểm trợ. Vị chỉ huy căn cứ trả lời: Muộn rồi, địch đã tới sát tuyến phòng thủ, nếu chúng tôi pháo thì địch chết và các anh cũng chết. Đồn trưởng đáp: Đành chết tất cả chứ không đành để địch chiếm đồn. Tổ quốc muôn năm. Xin cứ pháo. Nghe tới đây mọi người có mặt đồng thanh hô lớn: "**Tổ quốc muôn năm**"... Lời nói được xướng lên thành câu điệu phát sinh ra nghệ thuật ca nhạc.

Thời gian gần đây có một số người cho múa và nhiếp ảnh là nghệ thuật thứ 6, thứ 7 gì đó. Gọi như vậy hàm ý có nhiều thứ nghệ thuật. Nhưng một số quan điểm khác lại cho rằng nghệ thuật chỉ có một. Trong suốt thời gian học tập, lúc nào nhạc viện cũng nhắc cho chúng tôi hay là nghệ thuật chỉ có một, vì vẽ, viết nhạc, làm thơ đều có cùng một điều kiện như nhau. Nghĩa là đòi hỏi tác giả phải có hình ảnh trong đầu rồi diễn tả hình ảnh đó ra một cách tài tình, khéo léo. Hơn nữa, múa chưa chắc đã là một ngành nghệ thuật riêng biệt, vì múa nghĩa là cử điệu thường đi đôi với ca nhạc, thi văn. Vì khi đàn hát, nghệ sĩ thường múa chân, múa tay ... nhất là trong ca nhạc kịch, nghệ sĩ vừa ca vừa diễn bằng đủ mọi thứ cử điệu và kể cả chém giết. Như vậy thì ngành múa đã có từ rất xa xưa, từ khi có loài người, ở các di tích đền chùa cổ xưa người ta đã tìm thấy hình ảnh các vũ công. Nói cho đúng hơn thì múa là nghệ thuật tổng hợp cử điệu cộng với ca nhạc thi văn, còn nhiếp ảnh chỉ là bước phát triển cao của hội hoạ.

Năm ngành nghệ thuật trên còn được chia ra thành hai nhóm

1. <u>Nghệ thuật trong không gian</u>:

Gọi như vậy là vì sản phẩm nghệ thuật này nó chiếm một khoảng không gian nhất định. Chẳng hạn như pho tượng, bức họa, ngôi nhà .... Đây là nghệ thuật tĩnh. Ở đó, trong cùng một lúc, chúng ta có thể lĩnh hội được toàn bộ tác phẩm.

2. <u>Nghệ thuật trong thời gian</u>:

Đây là nghệ thuật động. Sản phẩm của loại nghệ thuật này (bản nhạc, vở kịch...) đòi hỏi phải có một khoảng thời gian nhất định để được diễn xuất toàn bộ tác phẩm. Trong âm nhạc, vì phải diễn tác phẩm trong một khoảng thời gian nên muốn thính giả thưởng thức được một nhạc phẩm, nhà soạn nhạc phải giới thiệu được điểm cốt yếu của tác phẩm. Do đó, nhạc đề chính của nhạc phẩm thường phải lập lại nhiều lần trong suốt tiến trình biểu diễn.

III. ĐẶC ĐIỂM

III.1. <u>Bố cục của tác phẩm</u>:

Để cho được gọi là một tác phẩm nghệ thuật, thì khi thưởng lãm nó chúng ta nhận thấy nó phải **có một bố cục, nghĩa là phải có trật tự , có ngăn nắp, ngọn ngành đầu đuôi**. Ở đây tôi muốn nói là bất cứ một tác phẩm nghệ thuật

nào cũng phải được dựng nên theo 1 hình thể nhất định nào đó. Ví như trong thi văn thì có thơ lục bát, thất ngôn tứ tuyệt, ngũ ngôn... thể nhạc thì có Sonata, Sinfonia, ca khúc, tẩu khúc... và vô vàn hình thể mà lương tri của con người nhìn nhận là chỉnh. Chính vì lẽ đó mà một bộ 4 cuốn sách khổ lớn, dày cộm của Vincent d'Jndy "Lớp học sáng tác", luôn đề cập và phân tích các hình thể âm nhạc. Nội dung chủ yếu của vấn đề là : Muốn có trật tự, phải có sự xếp đặt, muốn xếp đặt phải có sự suy tính. Toàn bộ vấn đề sáng tác là ở 3 chữ: **suy tính, xếp đặt và trật tự**... (Vấn đề này sẽ được chúng tôi đề cập vào các chương sau).

III.2. Tính thời sự:

Để một tác phẩm nghệ thuật được sống mãi với thời gian thì tác phẩm đó cần có tính thời sự. Thời sự là câu chuyện thường ngày, và là câu chuyện mới mãi, không cũ, không lỗi thời. "Xấu như ma, tắm nước đồng trà cũng đẹp như tiên. Đẹp như tiên, tắm nước đồng triền cũng xấu như ma". Câu ca dao trên được viết ra cũng đã được hàng trăm năm, nhưng người đọc tưởng chừng là câu thơ vừa mới được viết ra. Bởi nó biểu lộ cái năng khiếu vượt trội của người nghệ sĩ. Câu thơ đẹp ở lời văn được chọn lựa, có đối đáp, đẹp ở ý sâu xa, cân đối. Nếu nói xấu như cú vọ, thì cũng chỉ xấu trong giới hạn con cú. Còn nói xấu như ma, là xấu toàn diện, xấu một cách mà ngôn từ khó có thể diễn tả được (khả dĩ lĩnh hội, bất khả ngôn truyền). Nếu nói đẹp như Thúy Vân, Thúy Kiều thì cũng chỉ đẹp trong giới hạn của chị em Kiều. Còn nói đẹp như tiên, là đẹp toàn diện, đẹp mê hồn. Nhưng đẹp và xấu ở đây là đẹp và xấu theo trí tưởng tượng mông mênh của mình, chứ đã có ai thấy ma, thấy tiên bao giờ.

III.3. Tính bền lâu :

Bởi có tính cách thời sự, nên đặc điểm của nghệ thuật là bền lâu. Một tác phẩm nghệ thuật không phải chỉ có giá trị nhất thời. Những tác phẩm bị chôn vùi dưới lòng đất hàng trăm ngàn năm, bây giờ được đào bới lên vẫn còn có giá trị và giá trị mãi mãi. Một nhạc phẩm có giá trị thật sự thì nghe mãi cũng không thấy chán. Nhạc sư dạy tôi môn sáng tác kể: Tuần qua ba má tôi đi nghe nhạc kịch của Mozart sau đó nói với tôi rằng "Lần này là lần thứ 35 ba má nghe cũng một vở kịch đó mà vẫn còn khám phá thêm những điều hay trong đó". Nhạc sư của tôi trả lời "Nếu ba má đi nghe một lần nữa, thì chắc ba má cũng sẽ khám phá ra điều hay mà 35 lần trước ba má chưa khám phá ra".

BÀI TẬP SỐ 1

Để nắm vững được nội dung của vấn đề bạn tự trả lời các câu hỏi sau:

1. Nghệ thuật là gì ? Định nghĩa chủ quan và khách quan ?
2. Có mấy ngành nghệ thuật ? Nghệ thuật thứ 6, thứ 7 là gì ?
3. Như thế nào thì được gọi là một tác phẩm nghệ thuật ?
4. Một tác phẩm nghệ thuật có tính cách gì ?
5. Đặc điểm của một tác phẩm nghệ thuật ?
6. Có mấy loại nghệ thuật ?
7. Đặc điểm của loại nghệ thuật trong thời gian ?
8. Căn bản của một tác phẩm nghệ thuật là gì ?

CHƯƠNG HAI

NGHỆ SĨ

I. ĐỊNH NGHĨA

I.1. Định nghĩa:

Nghệ sĩ là người có khiếu và có tài

I.2. Phân biệt giữa khiếu và tài :

Khiếu là do có sẵn trong con người của chúng ta (bẩm sinh) mà chúng ta gọi nôm na là khiếu trời cho, hay còn gọi là thiên phú. Tài là do tiếp thu, lãnh hội được trong qúa trình học tập. Thông thường chúng ta kêu là học thành tài. Khiếu của người nghệ sĩ là có giàu trí tưởng tượng, là có tài quan sát. Tài là kiến thức về chuyên môn, là kinh nghiệm của người khác mà mình thu thập được trong khi học tập. Khiếu có trước tài và như là chìa khóa mở cửa cho chúng ta vào vườn nghệ thuật, hoặc như sổ thông hành cho chúng ta có quyền vào làng nghệ sĩ. Có khiếu mới ham học và tiến bộ nhanh, học một biết mười để thành tài.

Thi vào nhạc viện thì thi về khiếu. Trong các khóa thi tuyển sinh vào các nhạc viện, có khóa thi năng khiếu dành cho các em 5, 6 tuổi, chưa biết gì về âm nhạc: Những em nào muốn thi vào môn múa thì ban giám khảo bảo em đi mấy bước để xem người, xem dáng, em nào muốn thi vào môn kèn sáo thì ban giám khảo xét đến hàm răng và đôi môi của em, em nào muốn thi vào môn đàn thì ban giám khảo xét tới bàn tay và ngón tay của em.

Trong nhạc viện, khi tôi học hết các môn căn bản thì được thi vào khoa sáng tác. Nhạc sư bắt phải làm một bản nhạc mở đầu cho ngày lễ lao động quốc tế. Khúc nhạc mở đầu tiếng chuyên môn kêu là Proeludium. Lúc đó các thí sinh sửng sốt muốn thưa với nhạc sư rằng: Thưa thầy chúng em chưa biết Proeludium đầu đuôi ra sao. Nhạc sư như đã hiểu ý chúng tôi, và không đợi cho chúng tôi hỏi, nhạc sư trấn an rằng: "Các em cứ yên tâm, các em muốn vẽ vời ra sao thì vẽ, vì khi nhà trường bảo các em viết Proeludium thì nhà trường chỉ có ý xem các em tưởng tượng ra những gì, và trí tưởng tượng của các em đi

tới đâu, khi nghĩ tới lễ lao động, có thể thôi". Như vậy, ta có thể kết luận rằng khi thi vào trường là thi về khiếu.

Trái lại, khi thi ra trường thì thi về tài. Một trong những bài thi tốt nghiệp sáng tác của tôi là: Nhà trường cho một nhạc đề, rồi trong vòng 6, 7 tháng gì đó, chúng tôi sẽ tận dụng các kỹ thuật đã học về hòa âm, đối âm, phối dàn nhạc để làm bài đó... Như vậy nhà trường có ý kiểm tra xem chúng tôi đã tận dụng tài năng của mình học được tới mức độ nào, mà cho điểm tốt nghiệp

> Có khiếu mà không được trau dồi học hỏi, thì có thể làm được ít tác phẩm nho nhỏ. Những bài dân ca cổ truyền là do những người có khiếu làm ra và truyền tụng từ đời này qua đời khác cho tới ngày nay đã trở thành gia tài của dân tộc, mà chúng ta không hề hay biết ai làm ra nó. Vì người làm ra nó chẳng qua chỉ là sử dụng khả năng thiên phú mà thôi. Nhưng nếu người đó mất công khó nhọc học hành và đem những bài nho nhỏ đó ra khai triển thành nhạc phẩm lớn, lúc đó mới đáng ký tên mình vào nhạc phẩm.

Trái lại, nếu không có khiếu, mà cố học cho bằng được, thì có thể làm bài thơ thật đúng luật, hoặc làm bài tẩu khúc thật chỉnh, nhưng đó chỉ là những bài thơ, bản nhạc không hồn, và người làm ra nó người đời thường kêu là thợ thơ, thợ nhạc. Những thợ thơ, thợ nhạc này có thể trở thành những nhà phê bình hoặc những giáo sư đào tạo nên các nghệ sĩ. Tục ngữ Ý có câu: "Ai biết làm thì làm – Ai không làm được thì dạy người khác làm".

Nhà trường dạy cho mình thành tài:

* Là dạy cho chúng ta những thủ thuật, những kỹ xảo mà các nghệ sĩ đi trước đã dùng để diễn tả, để khai triển ý thơ, ý nhạc.

* Là dạy cho mình biết phân biệt cái tốt, cái xấu của người và của mình. Nghĩa là tạo cho mình một sở thích lành mạnh. Tục ngữ La-Tinh viết: "Về sở thích của từng người thì không có chuyện tranh luận được" (de gustibus non disputatur). Chúng ta không thể tranh luận tại sao người này thích màu hồng, mà không thích màu xanh... Người nghệ sĩ phải biết từ bỏ cái sở thích xấu và giữ lấy cho mình cái sở thích tốt .Vì mình đại diện cho tập thể, mình phát biểu thay mặt tập thể.

I.3. <u>Ý thức về khiếu</u>:

Người nghệ sĩ cần ý thức được về năng khiếu của mình. Mỗi người có khả năng khác nhau về các ngành nghệ thuật khác nhau. Hoặc trong cùng một ngành nghệ thuật, mỗi người lại có một khả năng riêng về những khía cạnh khác nhau.

Ví dụ:

Cùng là văn sĩ nhưng có người có khiếu viết tiểu thuyết trinh thám, có người có khiếu viết tiểu thuyết xã hội, có người lại có khiếu viết kịch.

Cùng là nhạc sĩ : Có người có khiếu viết tấu khúc như J.S.Bach, có người có khiếu viết Concerto như Mozart, có người có khiếu diễn tả bằng âm thanh thuần túy kiểu Sinfonia, Sonata như Beethoven, có người có khiếu diễn tả qua hình thể ca khúc như Schubert, có người có khiếu viết các khúc dương cầm như Chopin, có người có khiếu viết opera như Verdi, có người có khiếu viết những bài hợp xướng đa điệu trọng thể 6, 7, 8 bè nghĩa là càng nhiều bè càng thành công như Palestrina.

Trái lại, có người rất thành công trong những bài hợp xướng đa điệu 3, 4 bè nho nhỏ, thâm trầm duyên dáng như Victoria.

Để nói cho rõ hơn là tất cả các nhạc sĩ kể trên, đều có thể và đã sáng tác theo tất cả thể loại khác nhau nhưng J.S.Bach đã sáng tác theo thể loại tấu khúc một cách ngon lành, dễ dãi. Hay nói cách khác, hình thể tấu khúc đã nói lên con người của J.S.Bach một cách tuyệt vời nhất. Hoặc chúng ta có thể nói Schubert - nghệ sĩ trước hết là ở những ca khúc do ông viết, vì Schubert đã dùng ca khúc để diễn tả một cách tinh tế, sâu đậm nhất tâm tư của ông hơn là khi ông diễn tả bằng các hình thể âm nhạc khác.

Nghệ sĩ nào cũng ý thức được dễ dàng là mình có khiếu về ngành nghệ thuật nào, và khi đã ý thức được mình có khiếu về ngành đó thì người nghệ sĩ phải dùng hết khả năng tinh thần và thể xác vào ngành đó. Còn ý thức về khía cạnh nào trong ngành nghệ thuật của mình là điều khó hơn một chút. Vì sự ý thức này đòi hỏi phải có một thời gian quan sát qua tiến trình học tập và qua kinh nghiệm mới phát hiện được. Nhưng ý thức này rất quan trọng cho sự nghiệp nghệ sĩ của mình. Quan trọng, vì thí dụ trời cho mình cái khiếu tinh tế, dùng âm thanh muôn vẻ của muôn vàn nhạc khí, để diễn tả một cách thấu đáo nhất cảm tình, cảm giác của mình mà mình không dấn thân triệt để vào thể nhạc đó, lại cứ phiêu lưu qua thể nọ tới thể kia, như nay thì làm Sonata cho dương cầm, mai viết ca khúc, mốt viết tấu khúc cho organo... Tuy mỗi tác

phẩm đó đều có giá trị, nhưng không có giá trị đặc thù mang tính độc sáng. Thí dụ Beethoven có khiếu về thể loại nhạc không lời, thể loại dùng âm thanh thuần túy để diễn tả, đến nỗi khi nghe một bản Sonata hoặc Sinfonia của Beethoven, chúng ta cảm thấy nó sâu xa, nó thành thực như nghe có tiếng người thì thầm, đối thoại trong những tác phẩm đó. Thế nhưng khi thấy J.S.Bach viết bao nhiêu tẩu khúc với kỹ thuật siêu việt thì Beethoven sa chước cám dỗ và tự nghĩ tại sao ta lại không làm một tẩu khúc như thế. Ông liền mang giấy bút ra khởi công xây dựng tẩu khúc. Làm nửa chừng, thì không còn kham nổi với những kỹ thuật khắc khe của thể loại này, ông liền lấy bút gạt chữ Fuga đi và viết chữ Fughetta thay thế. Fuga là tẩu khúc, Fughetta là á tẩu khúc – Schubert cũng vậy. Những ca khúc của ông nó tinh vi, nó sâu xa, và có giá trị như các thể loại có giá trị của các tác giả khác. Nhưng ông cũng tự nghĩ tại sao ta lại không làm những bài Sinfonia lớn lao như hàng chục bài Sinfonia của Beethoven hay hàng trăm bài của Haydn. Thế rồi ông bắt đầu viết Sinfonia. Vì có sẵn mặc cảm trong đầu nên trước khi viết, ông đã đặt tên cho nó là Sinfonia vĩ đại. Mà vì muốn cho nó vĩ đại, ông đã kéo những nhạc đề ra dài lê thê, đến nỗi người nghe không thể chịu nổi và làm giảm giá trị bài hòa tấu. Còn bản Sinfonia chưa hoàn tất cũng vậy. Có người cho là ông qua đời trong lúc chưa hoàn tất bản hòa tấu đó, như thế mà nó trở thành nổi tiếng. Nhưng có người nói là ông đang làm thì không còn hứng khởi nên ông bỏ dở, học trò ông làm tiếp.

Ý thức về năng khiếu của mình, là bảo chứng mình là nghệ sĩ – Là dấu hiệu của một nghệ sĩ chân thành, không giả dối. Nếu ý thức rằng mình không có khiếu mà cứ làm nghệ thuật thì đó là lái buôn nghệ thuật.

II. ĐẶC TÍNH & ĐỨC TÍNH CỦA NGƯỜI NGHỆ SĨ

II.1. <u>Đặc tính</u>:

Đặc tính của người nghệ sĩ là sự tự do, muốn làm gì thì làm. Tự do là khả năng lựa chọn của người nghệ sĩ, mình muốn làm cái này hay không làm cái nọ, tự do lựa chọn đề tài, tự do lựa chọn kỹ thuật này, kỹ thuật nọ để diễn tả. Không ai có quyền buộc nhạc sĩ phải dùng hệ thống âm thanh này hay hệ thống thang âm kia, lối hòa âm này, kiểu hòa âm nọ để sáng tác.

Sau mấy năm học hết các môn căn bản của âm nhạc, khi lên lớp sáng tác, nhạc sư nói với chúng tôi rằng: "*Các bạn hãy quên hết những điều mà các bạn đã học, từ nay chúng tôi sẽ giúp các bạn tìm lại bản thân các bạn. Các bạn là một con người tự do hoàn toàn, muốn làm gì thì làm, và càng làm ngược với*

*những điều các bạn đã học bao nhiêu thì càng hay bấy nhiêu, miễn là các bạn làm có **tiêu chuẩn**"*. Thí dụ, Palestrina có viết một bài hợp xướng đa điệu rất chỉnh, nhưng giữa bài đột nhiên có mấy ô nhịp ông làm sai bét cả luật hòa âm lẫn đối âm. Ông làm như vậy sở dĩ đoạn nhạc đó được dệt trên một lời kinh Latinh có nghĩa như sau: "Lạy Chúa chúng con đã làm sự bất lương". – Vậy để diễn tả cái hành động bất lương ấy, nên ông đã làm sai luật hòa âm, đối âm, có thế thôi. Trường hợp Beethoven cũng vậy, thông thường thì mỗi bản Sonata hoặc Sinfonia có 3 điệu khúc: điệu khúc 1 nhanh, điệu khúc 2 chậm, điệu khúc 3 nhanh. Các nhạc sĩ và chính Beethoven cũng thường viết các bài Sonata và Sinfonia theo khung đó. Nhưng đối với bài Moonlight Sonata, mà chúng ta gọi là "Sonata Dưới ánh trăng" thì Beethoven viết điệu khúc 1 chậm, điệu khúc 2 nhanh, điệu khúc 3 rất nhanh. Như vậy là trái với điều được dạy tại nhà trường, nhưng nghệ sĩ làm sự sai trái đó với một tiêu chuẩn, với một đường lối có suy tính trước. Và còn rất nhiều thí dụ khác nữa. Như vậy nói đến tiêu chuẩn là nói đến sự suy tính, thực hiện những suy tính, là công tác sắp xếp và kết quả của sự sắp xếp là trật tự. Đó là giá trị thật sự của một tác phẩm, như chúng ta đã bàn tới trước đây.

II.2. Đức Tính Của Người Nghệ Sĩ

☞ Khiêm tốn:

Người nghệ sĩ chân thành **là người nghệ sĩ khiêm tốn**, vì họ nhận thấy rằng, mình có thành công thì trước hết cũng là do khiếu trời cho, họ vui khi nhận thấy bạn đồng nghiệp hơn họ một điểm chi, vì họ cho đó là điều họ có thể học thêm và giúp họ thăng tiến lên mãi. Beethoven khi về già đã nghỉ sáng tác trong một thời gian, và đi tới tận nhà các nhạc sĩ đương thời để học hỏi thêm kỹ thuật sáng tác.

☞ Hy vọng:

Người nghệ sĩ **sống vì hy vọng.** Mỗi tác phẩm của họ như một sứ điệp gởi cho nhân loại. Tác phẩm này được cưu mang trong thời gian lâu dài, suy tính kỹ lưỡng, những điều chứa đựng trong đó có giá trị vượt trổi thời gian và không gian, đến nỗi người đương thời ít khi hiểu thấu, phải trải qua nhiều thế hệ sứ điệp đó mới sáng tỏ ra dần.

Năm 1940, một tờ báo Mỹ mở cuộc trưng cầu dân ý. Kết quả là: đại chúng cho Beethoven là nhạc sĩ vĩ đại nhất, còn các nhạc sĩ chuyên môn thì tôn vinh J.S.Bach, như nhạc sĩ lớn nhất trong các thời đại xưa và nay. Điều đó cũng dễ

hiểu, vì nhạc J.S. Bach trí thức cao siêu, còn nhạc Beethoven thì sâu đậm tình người hơn. Thế mà trước đó 200 năm, vào năm 1740, một tờ báo Đức cũng mở cuộc thăm dò, thì dư luận chọn được 10 nhạc sĩ lớn, trong số đó Teleman đứng đầu sổ, còn J.S.Bach thì đứng thứ 7. Hơn nữa trong lúc sinh thời J.S.Bach đã muốn có một môi trường để sinh hoạt nghệ thuật, nên đã đi từ nơi nọ đến nơi kia để thi lấy cái bằng Canton (ca viên), trong một ban hợp xướng tại các nhà thờ; tại Hamburg, vì ban giám khảo có ác cảm với J.S.Bach, nên ông đã bị đánh rớt. Sau cùng J.S.Bach mới trúng tuyển chức Conton tại nhà thờ thánh Thomas ở Leipzig, và ở đó ông đã phụng vụ nghệ thuật cho đến chết.

Nội tâm Beethoven là một cuộc đấu tranh không ngừng giữa cái thực tại của cuộc đời và niềm hy vọng, như là giữa bóng tối và áng sáng. Từ cuộc đấu tranh chua xót đó nẩy sinh ra một tình yêu thương nhân loại bao la. Chính lúc đó Beethoven gặp ngay được bài thơ của Schiller ca ngợi tình thương yêu giữa anh em bốn bể, Beethoven liền dệt nhạc vào bài thơ, và đóng khung nó trong bài Sinfonia số 9. Hoàn tất bài Sinfonia, Beethoven cho ra mắt tại Paris là thủ đô ánh sáng của Châu Âu lúc bấy giờ, và bài Sinfonia này cho tới ngày hôm nay vẫn được mọi người mến mộ, và được phổ biến khắp năm châu, đã có người Âu châu đã được nghe bài Sinfonia này tại một nơi hẻo lánh ở Phi Châu. Mỗi năm nhân ngày kỷ niệm thành lập Liên Hiệp Quốc, cơ quan này cho phóng bài Sinfonia số 9 lên vệ tinh cho khắp thế giới nghe để tự nhắn nhủ là chúng ta hãy yêu thương nhau trong một tình anh em thắm thiết. Thế mà ngay buổi ra mắt đầu tiên báo chí đã chửi bới Beethoven thậm tệ, cho là ông này điên mất rồi, vì ông đem đặt cái cầy trước con trâu. Sinfonia nghĩa là thể nhạc dùng âm thanh thuần túy để diễn tả, thế mà ông còn nhét lời ca vào thì ra Cantata rồi còn gì nữa, điên ơi là điên. Đàng khác, đến cuối đời, lúc Beethoven trở thành người điếc hoàn toàn không còn khả năng hành nghề âm nhạc trong triều đình để mua vui cho những vị quyền quý, thì họ cho ông về nghỉ với đồng lương hưu ít ỏi. Trong thời gian đó, cứ chiều chiều Beethoven thường ra ngoại vi thành Bonn dạo qua các rừng thông bát ngát. Chiều hôm đó ra khỏi Bonn, ghé vào một quán ăn cạnh đường, ở quán chỉ có mấy anh em nhà chủ đang tấu nhạc. Không còn nghe được nữa thì Beethoven ngồi một góc để quan sát, thấy mấy anh em say sưa tấu nhạc, tấu xong, anh em buông đàn ôm hôn nhau say đắm. Beethoven đau đớn vì nghĩ rằng: Trời cho mình cái khiếu về âm thanh rồi lại cô lập mình khỏi thế giới âm thanh, và đã lấy đi của mình cái khả năng nhận biết được những âm thanh kia là âm thanh gì mà đã mê hoặc được những anh em họ như vậy. Beethoven liền xin anh em họ cho coi bản nhạc, Beethoven càng đau đớn khi thấy bản nhạc đó lại là chính tác phẩm của mình.

☞ **Kiên nhẫn, chịu đựng:**

Người nghệ sĩ cần phải **kiên nhẫn, chịu đựng** và vượt mọi nghịch cảnh. Tôi đã được đọc lời giới thiệu ở ngoài bìa một đĩa hát , trong đó có câu nói của một nhạc trưởng người Mỹ như sau: "Khi tôi muốn làm vui lòng ai, thì tôi cho dàn nhạc của tôi cử một bản Concerto của Mozart cho người đó nghe". Khi tôi qua Đức vào khoảng thập niên 60, một bà cụ trạc bát tuần cho tôi một cuốn tuyển tập các bài Sonata của Mozart trên bìa có ghi dòng chữ như sau: "Ước mong những âm thanh du dương huyền dịu này sẽ làm cho đời bạn được êm ả". Và gần đây các nhà khoa học đã phát hiện ra rằng các trẻ sơ sinh thường nghe nhạc Mozart thì chỉ số thông minh cao hơn các trẻ bình thường. Cuộc đời của ông là như vậy đấy. Nhưng vào ngày 08/12/1791 khi ông qua đời thì chỉ có mấy người bạn thân thiết tiễn đưa linh cữu ông tới nhà thờ làm các nghi lễ tôn giáo. Và theo một bức họa còn được giữ lại, thì chỉ có một người kéo xe tang ra nghĩa trang với con chó đi theo sau. Tại nghĩa trang, vì không có tiền mua đất, nên thi hài của Mozart được chôn ở một hố công cộng. Sau một thời gian dài lâm bệnh, bà Mozart tới nghĩa trang kiếm mộ chồng, thì ông gác dan lúc chôn cất Mozart cũng đã chết, không còn ai chỉ cho bà biết mộ chồng ở đâu.

Như chúng ta đã biết, khi sinh thời thì các nghệ sĩ bị hất hủi, bạc đãi, chê bai, hạ nhục, thế mà họ vẫn sống với một niềm tin, một niềm hy vọng. Bằng chứng là những tác phẩm của Beethoven cho dù có đau đớn thảm thiết đến đâu, thì trong hồi kết thúc cũng cho chúng ta một tia sáng ở cuối đường hầm. Theo chính lời nói của Beethoven thì bản Sinfonia số 5 đã mở đầu bằng 3 tiếng gõ cửa của thần định mệnh, thế rồi bản Sinfonia đó cũng kết thúc tưng bừng trong cung điệu Do trưởng.

Chúng ta chỉ tiếc một điều là các nhạc sĩ kể trên không còn sống đến ngày hôm nay để vui mừng vì sứ điệp của họ đã được người đời đón nhận nồng nhiệt.

Có người nói: chỉ cần để ra một đêm số tiền doanh thu của một buổi hòa nhạc Mozart, hoặc Beethoven... cũng đủ để giúp các nhạc sĩ đó có được đời sống đầy đủ, không thiếu thốn cơ cực, như lịch sử đã kể lại.

Những nhân tài như J.S. Bach, Beethoven, Mozart... đã bị người đồng thời và đồng hương hất hủi, kèn cựa thì cũng chẳng phải là điều lạ, vì chính người

Việt mình cũng đã nói:"Bụt chùa nhà không thiêng". Tương tự câu tục ngữ La-tinh viết: "Nhà tiên tri đâu có được tôn trọng nơi quê hương mình".

BÀI TẬP SỐ 2

Để hiểu được vấn đề bạn tự trả lời các câu hỏi sau :

1- Người nghệ sĩ là người thế nào ?

2- Bạn hãy nói rõ về chữ tài và chữ khiếu ?

3- Tại sao nghệ sĩ phải có một ý thức rõ rệt về năng khiếu của mình ?

4- Đặc tính & đức tính của người nghệ sĩ ?

5- Tại sao những nhân tài thường bị hất hủi?

CHƯƠNG BA

HỨNG NHẠC

Như đã đề cập ở phần trước, người nghệ sĩ là người có khiếu và có tài. Hay nói cách khác, thì khiếu là **trí tưởng tượng** và tài là **Kỹ thuật** do sự học hỏi mà có được. Như vậy việc thực hiện một tác phẩm thường đi qua 2 giai đoạn:

Giai đoạn tìm hứng (Invention) nghĩa là khám phá, tìm tòi. Đây là giai đoạn đầu mà người nghệ sĩ dùng trí tưởng tượng của mình mà hình thành lên những nhạc đề, nhờ có khiếu trời cho thì người nghệ sĩ mới làm được việc này.

Giai đoạn sắp xếp hứng đã tìm được cho có đầu có đuôi (composition), nghĩa là chấp nối vào nhau, điều này thực hiện được là do tài khéo léo của mình và phải mất nhiều công sức mới học được từ những kinh nghiệm của người khác. Vì vậy mà mấy ngôn ngữ thông dụng gọi việc thực hiện một tác phẩm nghệ thuật là việc **sắp xếp, chắp nối** (Composition litteraire: làm văn, Compsition musicale: viết nhạc) tiếng Việt gọi là sáng tác.

Kỹ thuật sáng tác được học qua các môn: Hòa âm, đối âm, tẩu pháp, phối dàn nhạc... kỹ xảo khai triển, bồi dưỡng hứng nhạc được phát triển qua lớp: Hình thể âm nhạc, diễn giải âm nhạc, lịch sử âm nhạc, đàn piano...

I. HỨNG LÀ GÌ ?

Hứng là một đề tài đặc biệt của một tác phẩm như: Bài Nhớ rừng của Thế Lữ, Bài cảm hứng của Xuân Diệu, Sonata Rạng đông **hoặc dưới** ánh trăng của Beethoven

Trước vẻ đẹp của thiên nhiên với những di lụy của lịch sử, các nhạc sĩ đã hứng ra những ca khúc bất hủ tựa đề: Hồng Hà, Thăng Long, Thiên Thai, Giọt mưa Thu, Con thuyền không bến....trong âm nhạc đề tài đặc biệt này gọi là **nhạc đề**

II. CÁCH TẠO HỨNG

II.1.<u>Những năng khiếu (cơ năng) tạo nên hứng</u>:

Trước hết, nghệ sĩ phải có **ấn tượng**, nói đơn sơ là phải có hình ảnh về những việc xảy ra trong xã hội chung quanh mình, lúc đó mới có thể **diễn tả** ra được thành những đề tài. Ấn tượng do hai năng khiếu tạo nên:

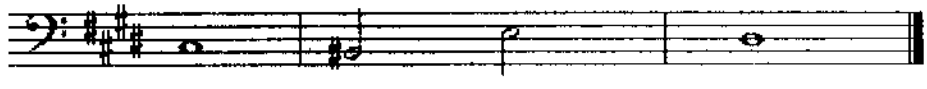
* **Trí tưởng**: tạo nên hình ảnh.
* **Tâm hồn**: tạo nên cảm xúc.

Như chúng ta đã biết, hình ảnh không được gửi gấm tâm hồn, không chứa đựng tình cảm trong đó là hình ảnh chết.

Hình ảnh sống động, nghĩa là hình ảnh đó nói lên được tâm tư, tình cảm của một tâm hồn. Một em bé 8 tuổi, trả bài đàn piano xong hỏi: Thưa thầy, em đánh đàn có hồn chưa? Thầy nói: Có rồi em ạ, em đàn lúc nhanh lúc chậm, lúc thư thái, lúc dồn dập, hồi hộp như trái tim em đập, nồng nàn như hơi thở, đó là em đàn có hồn, em rung cảm cùng với bản nhạc em đàn.

Để diễn tả ấn tượng mình đã có, thì người nghệ sĩ cần có 5 năng khiếu sau:

a. Trí khôn: Nghĩa là con người tinh khôn biết quan sát để tạo nên **đường nét** cho những chi tiết của tác phẩm, nếu không, tác phẩm rất nhạt nhẽo. Có nhiều khi câu chuyện rất tầm thường, nhưng trở thành hấp dẫn là do những chi tiết làm nên câu chuyện. Tẩu khúc số IV trong cuốn Clavecin Temperé, được xây dựng trên một nhạc đề gồm 4 dấu nhạc như sau:



Với một nhạc đề quá tầm thường như vậy mà J.S.Bach đã triển khai thành 1 tẩu khúc dài là nhờ ở những nhạc đề phụ, nhưng hấp dẫn, nó đánh nổi hẳn nhạc đề chính lên.

b. Trí hiểu: Chúng ta cần một sự hiểu biết để tạo nên tư tưởng

c. Trí nhớ: Muốn có hứng nhạc ta cần có một trí nhớ để gợi nhớ lại những kỷ niệm. Bài ca Sông Lô hay là vì nó gợi lên những kỷ niệm chinh chiến năm xưa:

Ai qua dòng nước sông này
Lòng như in dấu những ngày âm u
Bây giờ trôi xác quân thù
Trong lòng sông réo tiếng thu dịu dàng
Khải hoàn gieo khúc nhạc vàng

Âm u phảng phất qua làn lau xanh.

Có 3 năng khiếu để diễn tả như vừa kể trên, mà không muốn diễn tả thì cũng chẳng bao giờ có tác phẩm. Do đó phải có thêm 2 năng khiếu khác nữa để tạo nên cảm hứng đó là:

d. Ý chí : Muốn thực hiện tác phẩm với bất cứ giá nào, dù có phải mang nặng đẻ đau. Khi thực hiện tác phẩm Missa Tertia xong, tôi nhận thấy ý nhạc ở vài ba ô nhịp giữa bài có vẻ rất tầm thường, nhưng cứ lay hoay sửa đi sửa lại mãi mà không xong, kiếm được ý nhạc hay, có khi cho là rất hay nhưng ý đó lại không ăn khớp với toàn bộ tác phẩm, tháng này qua, tháng nọ lại, vẫn còn một lỗ hổng giữa tác phẩm (và lúc này tôi cũng đã thấm mệt và nản chí), nhưng nếu thất chí thì một cái tầm thường nhỏ sẽ làm mất giá trị toàn bộ công trình xây dựng bản nhạc. Suốt mất tháng nghỉ bên Đức, ngày ngày cầm tập Missa Tertia trong tay đi lêu bêu qua các rừng thông đi tìm, tìm một cái gì vô hình, và cũng chẳng biết nó ở đâu, ở giữa rừng hay ở cuối rừng. Cuối cùng sau hơn 3 tháng, tôi đã tìm thấy điều mình ước muốn, và điền nó vào chỗ trống rồi gấp bản Missa Tertia lại mà tự nhủ : Mọi sự đã hoàn tất, từ nay không cần biết đến Missa Tertia là gì nữa, ai muốn làm gì thì làm.

Khi tôi trở về Ý được ít lâu thì nhà xuất bản Carrara cho phát hành Missa Tertia. Quay lại Bưvenich là nơi Missa Tertia được hoàn tất và tôi cho trình tấu. Sau cuộc trình tấu, tôi nhận được lá thư viết: Con gái tôi lên 12, có mặt trong buổi trình diễn hỏi tôi: "Có phải trong tác phẩm có một đoạn viết theo nhị 5 ?" tôi không có khả năng để trả lời con tôi, nhưng tôi rất vui mừng vì được nghe những cung điệu mới lạ. Cám ơn ông. Vậy ý chí rất cần thiết, vì nếu không có ý chí thì sẽ không có tác phẩm hoặc chỉ có những điều tầm thường. Khi khảo cứu các bản thảo của Beethoven người ta nhận thấy có đoạn Beethoven đã sửa đi sửa lại đến 20 lần, công phu quá phải không bạn ? Tôi đã được đọc cuốn "Ý chí người thanh niên" có đoạn viết: Một họa sĩ đưa cho mọi thanh niên xem hình một con gà trống mà chính họa sĩ mới vẽ xong bằng mấy nét xanh đỏ, người thanh niên nói: "Đơn sơ và đẹp quá". Họa sĩ đáp: "Cho được có cái hình đơn sơ như vậy, thì tôi đã phải mất biết bao nhiêu thời gian vẽ đi vẽ lại con gà trong cái chồng giấy cao xếp trên bàn tôi kia". Làm nghệ thuật là phải kiên trì, nghĩa là phải có ý chí khởi sự và ý chí hoàn tất với công lao khó nhọc.

e.Lương tri:

Có ý chí đã vậy, lại còn cần **lương tri** để phân biệt cái thị hiếu (sở thích) tốt với cái thị hiếu xấu. Người nghệ sĩ chân chính là người nghệ sĩ có thiên khiếu, có tài năng và có lương tri. Tài năng để sáng tạo, tài năng để bắt chước và lương tri để đánh giá. Như đã trình bày trước đây, về thị hiếu thì không thể nào tranh luận được. Không thể nói tại sao người này thích cái này mà không thích cái kia. Tuy nhiên, trong thị hiếu thì có cái xấu cái tốt. Một nhạc sư nói với chúng tôi rằng "Trong suốt tiến trình đào tạo các anh, nhà trường chỉ cố gắng tạo nên ở các anh một thị hiếu tốt". Nhà trường không chỉ dạy kỹ thuật sáng tác, mà còn đào tạo con người nghệ sĩ chân chính. Thật vậy, một nghệ sĩ giỏi về kỹ thuật mà không có lương tri thường có tính lập dị, tạo nên những điều kỳ dị, cả trong văn chương, hội họa, âm nhạc... (Kỳ dị khác với tính độc sáng như sẽ trình bày sau).

II.2. Cách tìm hứng.

a. Dùng đàn:

Chúng ta cần dùng đàn để tìm hứng nhạc. Lúc đầu mình có một nhạc đề mơ hồ, nhưng đàn đi đàn lại, ý nhạc đó trở thành rõ rệt dần dần. Chúng ta thấy trên truyền hình có 1 nút vặn mang chữ Contraste (tương phản, nổi hình), khi hình trên màn ảnh mờ mờ, ảo ảo, chúng ta vặn đi vặn lại nút nổi hình cho tới khi hình nổi lên rõ từng nét. Vậy công dụng của việc dùng đàn giống như công dụng của nút nổi hình. Nghĩa là trước hết chúng ta phải có nhạc đề, sau đó dùng đàn để thử và chỉnh nhạc đề.

Haydn đã sáng tác hơn 100 Sinfonia và biết bao nhạc phẩm khác, nhưng ông lại là người sáng tác rất chậm. Sáng nào cũng vậy uống cà phê xong là ngồi vào đàn, nghĩ ra ý gì thì đàn luôn cho tới khi hình thành nhạc đề đặc biệt. Những khi ông nghĩ mãi mà không ra được nhạc đề nào, thì ông tự nhủ rằng mình đã phạm điều gì với Tạo Hóa, và ông liền quỳ gối xin Tạo Hoá tha thứ rồi tiếp tục sáng tác. Khi hoàn tất tác phẩm, ông chấm hết bằng những chữ: AMGD (Ad Ma jaram Gloriam Dei- Để vinh danh đấng Tạo Hóa).

Rimsky khuyên dùng đàn để sáng tác, và các nhạc sĩ đại tài cũng thường dùng piano để khám phá và thử các ý nhạc của mình, nhất là về phương diện hoà âm. Tại nhạc viện, trong những kỳ thi hòa âm và sáng tác, mỗi thí sinh đều được ở trong một phòng biệt lập với cây piano, và khi thi hòa âm từ năm thứ hai trở lên, bắt buộc thí sinh phải thử bài thi của mình trên piano trước khi nộp cho ban giám khảo

b. Ghi vào sổ tay:

Beethoven khuyên nên có **cuốn sổ tay** trong túi, vì thần Musa (thần âm nhạc) đến thăm mình bất cứ lúc nào. lúc đang ngủ, lúc đi đường...

Chính bản thân tôi cũng đã trải qua những kinh nghiệm tương tự : rất nhiều lần tôi ngủ mơ thực hiện được một tác phẩm vĩ đại, do một dàn nhạc vĩ đại trình tấu. Tôi sung sướng qúa, giật mình dậy cố nhớ lại nhưng nhớ hoài cũng không ra.

Có một lần đang đêm ngủ mơ được một nhạc đề, liền trỗi dậy ghi ngay lấy. và sau đó khai triển thành bản: "**Đêm Ba Mươi Tết Trên Sông** " (đã được in trong cuốn Hòa Âm Tân Thời).

Có lần đang đi xe buýt thì nảy sinh ra ý nhạc cho bài tập sáng tác tuần lễ đó.

Khoảng năm 1940, ảnh hưởng chiến tranh thế giới nên giấy mực tại Việt Nam rất khan hiếm, tôi phải lấy bìa các tập giấy vở cũ rọc ra và đóng thành cuốn sổ tay bỏ túi. Trong đó tôi đã ghi được nhiều nhạc đề tới bất thần trong nhiều trường hợp khác nhau.

c. Thuộc lòng bản văn:

Nếu sáng tác ca khúc, hay ca nhạc kịch (opera) thì cách tìm hứng có kết quả nhất là **thuộc lòng bản văn.**

Mozart, Beethoven khi viết ca nhạc kịch cũng đều đã thuộc lòng kịch bản viết bằng thơ tiếng Ý dài hàng mấy trăm câu thơ. Bản thân tôi khi viết ca khúc. cũng đã học thuộc lòng các câu thơ, hay câu ca dao, rồi cả ngày nhắc lui nhắc tới câu thơ đó cho tới khi nảy sinh ra nhạc đề đặc biệt, chứ không phải là ngồi vào bàn lấy giấy bút dệt nhạc vào từng chữ, từng câu thơ. Chúng ta nên nhớ bản văn việt ngữ có dấu huyền, hỏi, ngã, nặng, thì như đã tiềm ẩn một dòng ca trong đó.

d. Tập trung tư tưởng:

Muốn việc tìm hứng có hiệu nghiệm thì phải có việc **tập trung tư tưởng**. Khi tôi còn đi học nhà trường thường nói rằng: phải có ít là 5 giờ trở lên để tập trung tư tưởng thì mới nảy sinh ra nhạc đề. Có thể là trong vòng 5 giờ đầu chẳng kiếm ra được nhạc đề nào, nhưng 5 giờ đó cần thiết để đến giờ thứ 6, thứ 7 thì nhạc hứng mới tới. Ở đa số các nhạc viện Châu âu, khi thi tốt nghiệp sáng tác thì thí sinh phải làm một bài thi trong vòng độ 6, 7 tháng, một bài từ 7 giờ sáng đến 7 giờ tối, một bài từ 7 giờ sáng đến 2 giờ đêm...

Để làm 2 bài thi sau, thí sinh như bị nhốt chặt một mình trong một căn phòng với cây piano, muốn ăn uống chi chỉ việc điện thoại về văn phòng. Nhà trường cô lập thí sinh như vậy, không phải để thí sinh khỏi phải quay cóp (vì sáng tác thì còn quay cóp gì). Nhưng nhà trường có ý nói với nhạc sĩ tương lai rằng khi sáng tác phải biết cô lập khỏi những sinh hoạt khác để tập trung và vận dụng toàn bộ năng khiếu để sinh ra tác phẩm.Thời gian tập trung là thời gian cưu mang tác phẩm, thời gian mang nặng đẻ đau. Nhớ lại khi còn học tại nhạc viện, mấy năm cuối kêu là những năm thực tập sáng tác, mỗi tuần cứ thứ ba, thứ sáu là phải mang bài sáng tác tới trường cho thầy giáo chấm. Còn suốt tuần nếu có quanh quẩn ở nhà hay đi đâu thì người cứ ngớ ngẩn như ma làm choáng váng, như người say ma-túy, bởi vì các cơ năng mình đều bị thu hút mãnh liệt vào cái đề bài sáng tác mà sáng thứ ba hay sáng thứ sáu mình phải có sẵn để nộp. Nhưng mỗi khi thầy sửa bài xong, học trò thấy nhẹ hẳn mình đi...

e. Hoàn cảnh bó buộc:

Với hoàn cảnh bó buộc, đôi khi cũng giúp tìm hứng cách nhanh chóng. Mozart sáng tác nhạc phẩm Requiem do đơn đặt hàng của một người không quen biết từ đâu tới, mà Mozart cho là thần chết gởi đến. Có rất nhiều nhạc phẩm đã được sáng tác theo đơn đặt hàng để cử trong những hoàn cảnh và cho những biến cố đặc biệt. Sau khi tốt nghiệp tại nhạc viện, nhạc sư dạy tôi sáng tác nói với tôi rằng Âu châu đã già nua, lại còn 2 cuộc chiến tranh tàn phá. Trái lại Hoa Kỳ là một nước đang phát triển, đầy đủ phương tiện, nếu anh muốn nhà trường sẽ viết thư giới thiệu cho anh sang Holywood viết nhạc phim, đó là hoàn cảnh tốt nhất giúp anh sáng tác. Vì một khi đã ký hợp đồng cho một cuốn phim nào thì bằng mọi cách anh phải hoàn tất nhạc phẩm cho đúng thời hạn, anh còn được một lợi ích nữa là hãng phim cũng phải cố gắng thực hiện cho bằng được tác phẩm anh viết ra, dù khó đến đâu, dù cần đến một dàn nhạc như thế nào, cần một nhạc khí đặc biệt từ Việt nam hay Phi châu, thì hãng phim cũng kiếm cho bằng được. Như vậy mỗi tác phẩm của anh đều được thực hiện nhanh chóng, và anh cũng nhanh chóng rút được kinh nghiệm cho những tác phẩm tiếp".

f. Hút thuốc hay uống cà phê:

Hút thuốc,uống cà phê cũng là phương thế kích thích hứng nhạc. Trong những cuộc thi hòa âm, từ sáng tới tối hoặc tới quá nửa đêm, thí sinh muốn hút bao nhiêu thuốc thì cứ việc điện thoại về văn phòng kêu thuốc mà không phải trả tiền.

Như đã trình bày, muốn diễn tả phải có ấn tượng. Nghĩa là cho được có hứng thì chính mình phải xúc động. Điều kiện cơ bản trên đây, có người kêu là sự chân thành của người nghệ sĩ, **do đó người nghệ sĩ phải thực sự sống với tác phẩm của mình** thì khi diễn tả mới có sức cảm phục được người khác. Những ca khúc viết vào năm 1945 là những ca khúc hay, vì lúc đó toàn dân ai cũng đầy khí thế đuổi thực dân giành lại độc lập cho đất nước. Strawinsky là người Nga, quốc tịch Mỹ, là nhạc sĩ không mang màu sắc tín ngưỡng, nhưng khi tới Venezia dự đại hội âm nhạc quốc tế trong bầu không khí tôn nghiêm đạo hạnh của ngôi thánh đường San Marco, Strawinsky đã hứng ra bản kinh mang tựa đề Pater Noster, mà khi nghe chúng ta tưởng như do một tu sĩ rất mộ đạo viết ra. Họa sĩ Lê văn Đệ, tuy là người ngoài Công giáo, nhưng năm 1950 từ Paris qua thăm Roma, lúc đó đang sống trong bầu không khí nồng nàn đạo hạnh của một năm , mà người Công giáo kêu là năm Thánh, nên ông xúc động hứng ra mấy họa phẩm mang đề tài tôn giáo: như Madalena; Thống hối... Bức họa rất giá trị được Đức Hồng Y Constantini mua tặng viện bảo tàng Vaticano.

II.3. Cách bồi dưỡng hoặc phát triển năng khiếu tạo nên hứng.

a. Đọc tác phẩm :

Văn sĩ phải đọc thật nhiều tác phẩm văn chương, thi phú để học thêm tư tưởng, ngôn ngữ và cách hành văn, thì nhạc sĩ cũng phải đọc thật nhiều nhạc phẩm. Nhạc viện bắt học sinh sáng tác phải học dương cầm, không phải để sau này đi trình diễn, **nhưng để có khả năng đọc được các tác phẩm**. Nhà trường dùng chữ **đọc** ngụ ý nói là học sinh chỉ cần có khả năng đàn ra câu ra cú, để tiếp nhận được các ý nhạc trong các nhạc phẩm là đủ, chứ không cần phải điêu luyện chải chuốt.

Đối với các tác giả khác nhau, thường mình nên có một chương trình chọn lọc các tác phẩm tiêu biểu, có giá trị để chúng ta đàn và học hỏi. riêng đối với J.S.Bach, nhà trường khuyên học trò phải đàn hết các tác phẩm của ông từ những bài Proeludium thật dễ, cho tới những tấu khúc khó, và coi những tác phẩm đó như cơm bữa của mình. Những ai chuyên về nhạc đạo thì nhà trường bắt phải học đàn organo, để có thể đàn được những bản tấu khúc tuyệt vời mà J.S.Bach viết riêng cho cây đàn thượng thặng này.

b. Nghe tác phẩm:

Có những tác phẩm chúng ta không đọc được, như những tác phẩm viết cho các dàn nhạc đủ cỡ, từ dàn nhạc đại hòa tấu cho tới dàn nhạc tay đôi. Những nhạc phẩm này một mình chúng ta không làm cách nào đọc nổi, cho nên chúng ta phải làm đủ cách để nghe các nhạc công diễn.

Nghe qua máy:

Với tiến bộ của khoa học, chúng ta có thể một mình trong phòng, tay cầm tác phẩm, nghe băng, nghe dĩa. Kiểu này có lợi là có thể nghe đi nghe lại một đoạn nhất định nào đó. Thầy giáo tại nhạc viện nói: "Một nhạc sinh sáng tác chẳng những phải có một **tủ sách** (bibliothèque) mà cần phải có một **tủ dĩa** (discothèque). Ngay từ khi còn đang học bản thân tôi đã dành dụm mua và ghi lại được hơn 40 băng, mỗi băng thời hạn là 3 tiếng, rồi dần dần có thêm được 300 dĩa, vừa do mình bỏ tiền ra mua sắm, vừa do bạn bè cho trong những dịp lễ. Nhưng nghe đi nghe lại vẫn còn thấy thiếu nhiều quá, nhưng chắc chắn là một cá nhân không thể nào mua hết được các dĩa đã sản xuất trên thế giới. Có một điều trớ trêu là nhạc phẩm đã nhiều vô kể, mà các nhạc phẩm đó lại do nhiều hãng dĩa sản xuất, mỗi hãng dĩa nhờ dàn nhạc trứ danh này biểu diễn, nhờ một nhạc trưởng danh tiếng kia để diễn tả, nên dĩa nào cũng có điểm tốt, chẳng những để nghe tác phẩm, mà còn để nghe cách diễn tả khác nhau.

Nghe hòa nhạc trực tiếp:

Nghe băng, dĩa, cho dù máy móc có tốt thế nào, cũng không bằng nghe nhạc sống, nghe chính dàn nhạc. Vì lý do đó mà trong suốt thời gian học sáng tác, hầu như chiều nào nhạc viện cũng đưa vé miễn phí cho học viên đi nghe nhạc hòa tấu. Lúc đó vì bận học tập, tôi thường bỏ không đi nghe, khi ra trường những vé chưa đi nghe, thu vào được một xấp. Về tới Việt Nam vào thập niên 60 cho tới nay, mà chưa được nghe buổi hòa tấu nào, trừ năm ba tuổi trình tấu những nhạc tay đôi, tay tư, hoặc độc tấu piano hay violon do ban văn hóa các tòa đại sứ nước ngoài tổ chức. Vậy lúc muốn đi, thì không có hoàn cảnh, là như vậy.

Trước đây, mỗi gia đình trung lưu hoặc thượng lưu ở Âu Châu đều có cây dương cầm để thưởng thức âm nhạc. Từ khi có truyền thanh truyền hình, thì có gia đình bỏ dương cầm đi. Khi tôi còn ở bên Anh, có một sinh viên Phi Châu có đăng lời kêu gọi trên báo như sau: "Gia đình quý ông quý bà nào không dùng dương cầm nữa xin cho tôi để mang về dạy nhạc tại quê nhà". Sau đó anh nhận được quá nhiều người cho dương cầm, đến nỗi anh phải từ chối. Trước khi về VN, một ông giáo dạy nhạc người Đức nói với tôi là: "Tới nay

các gia đình lại thi nhau mua dương cầm vì cảm thấy nghe nhạc qua đài vẫn không bằng nghe nhạc sống, nó rung động theo ngón tay của mình".

c. Nghe hợp xướng:

Còn một loại ca nhạc học viên phải nghe là ca nhạc viết cho ca đoàn, kêu là **hợp xướng.** Trong các opera, oratorio, loại ca đa âm trữ tình kêu là Madrigales, loại đa âm, đa điệu của Palestrina hoặc Victoria. Loại ca này kêu là loại ca **A Cappella**, loại ca hát suông không có đàn hoặc dàn nhạc đệm theo, như vậy chúng ta có thể thưởng thức triệt để giọng hát, hồi hộp, tế nhị, nồng nàn của tiếng người. Ở Roma có ca đoàn Cappela hát A cappella rất thành công. Đây là một ca đoàn độc đáo, gồm nguyên giọng nam, nhỏ thì hát Soprano, Alto, lớn thì hát Tenore, Basso, . Vào thập niên 60, ca đoàn này sang New York trình diễn, khi sân khấu mở màn, ca trưởng vừa phất dịp khởi tấu thì lập tức các bè bắp dịp vào ngay bè của mình. khán thính giả rất đỗi ngạc nhiên vì không biết các ca viên lấy cao độ giọng bằng cách nào. Bản thân tôi đã nhiều lần được nghe ca đoàn này hát, những bài đa âm, đa điệu như Tình Một Nhà, Bài Ca Truyền Tin, Missa Brevis. . .

d. Hát nhiều:

Để bồi dưỡng hứng nhạc, nhạc sĩ phải tự mình hát nhiều.

*** Hát những bài dân ca:**

Như chúng ta đã biết, các nhạc sĩ lừng danh thường khai thác nguồn tư liệu phong phú là dân ca các nước. Theo Combarieu thì Haydn đã thường lấy hứng nhạc từ những bài dân ca. Các nhạc sĩ thời nay càng nhận thấy các bài ca cổ truyền dân gian là kho tàng quý giá của một dân tộc, nên thi nhau truy tầm và phát hành các bài dân ca. Bartok đi khắp nơi, sang tận Thổ để thu băng những bài dân ca. Sáu bảy cuốn ca hát dọc đường, mang tên Growing With Music, gồm toàn những bài dân ca chọn lọc của các nước. Những bài ru con của các dân tộc là những bài dân ca đậm tình nhất. Comings đã thu nhập và xuất bản thành một cuốn. Trong số các bài dân ca cổ truyền Việt Nam, phải kể đến bài "**Vãn Đức Bà** ". Đây là những bài hát trong nhà thờ. Những bài hát này đã có từ rất lâu, và thời nay chúng ta cũng không biết tên tác giả là ai. Nhưng chắc cũng không quá 300 năm, thời điểm mà đạo Thiên Chúa được du nhập vào quê hương mình. Đây là loại hát hoạt cảnh vừa hát vừa múa, vừa dâng hoa, tiến bước, cúi mình, quì gối, tạo hình bông hoa hoặc triều thiên. Mỗi cảnh

được diễn trong vòng ba, bốn chục phút và chia làm ba phần: Phần **giáo đầu** tựa như Proeludium trong nhạc cổ điển, phần **tiến hoa** (interludium) đây là phần chính yếu và dài nhất, trong đó các con hoa (tức diễn viên) tiến hoa năm sắc, hoa tứ cảnh (bốn mùa), hoa ngũ bái (lạy năm lần), phần **tạ** (cám ơn). Ba phần tạo nên một tác phẩm duy nhất trong nội dung bản văn và ý nhạc. Ý nhạc được viết theo thang âm năm âm, với những nhạc đề phong phú. Đây là một kho tàng qúy giá mà chúng ta cần tìm hiểu để phát triển nhạc hứng cho mình. Chúng ta cũng nên để ý tới cung tụng kinh trong các đền chùa, cung kinh đều đều có tiếng chuông, tiếng mõ đệm theo, đó là hình thể âm nhạc thật phong phú, lại được đơn giản hóa tới mức tối đa.

***<u>Hát những bài ca bình dân tôn giáo</u>:**

Nước Ý là nước có nhiều bài dân ca đạo hay, kể cả những bài viết bằng tiếng Latinh hay tiếng Ý; bên cạnh đó Pháp cũng có nhiều tuyển tập, trong đó có cuốn Cantiques de la Jeunesse; song chúng ta cũng phải kể đến nước Đức. Ở đây, những bài dân ca đạo nhiều đến nỗi nguyên những bài dân ca về mùa Giáng Sinh (Noel) hay nhất và phổ thông nhất cũng đủ để phát hành thành một tuyển tập lớn và được gọi là "**Christmas Carols**" bởi sự phong phú của nó, nên nó đã trở thành môn học tại nhạc viện Gergonia ở Roma.

***<u>Hát những bài Bình ca</u>:**

Bình ca là loại nhạc có lời bằng tiếng Latinh được hát tại các nhà thờ. Sở dĩ gọi là Bình ca vì là loại nhạc hát một cách bằng bằng., bình thản. Đây là loại ca có giá trị đặc biệt, đã được đề cập tới trong cuốn hòa âm tân thời, nhạc sĩ sáng tác sẽ tận dụng hệ thống thang âm tinh vi của Bình ca để viết ra những tác phẩm hiện đại. Lý do là hệ thống thang âm phong phú này chưa được khai thác triệt để như hệ thống thang âm trưởng thứ cổ điển. Và như vậy còn nhiều khả năng để diễn tả. Ở nhiều nhạc viện Âu, Mỹ đã dạy môn Bình ca này.

***<u>Hát những ca khúc thời trang</u>:**

Ca khúc thời trang thuộc các mục đích, thể loại khác nhau như; các bài ca học đường, những bài ca hướng đạo có hoạt cảnh có múa, những bài du ca, những bài tình ca, những bài ca kích động, nhạc Jazz, Rock and Roll . . . . . đã được trình bày kỹ trong cuốn **Hòa Âm Tân Thời, Nhạc Lý, Phối dàn Nhạc.**

e. <u>Tham gia ban hợp xướng</u>:

Ngoài ra còn một phương cách nữa để bồi dưỡng hứng nhạc là chúng ta tham gia vào ban hợp xướng, vì khi chính mình tham gia trực tiếp thì trái tim dễ xúc động hơn là khi ở xa nghe người khác hát, và khi tham gia trực tiếp như vậy thì mình mới nhận thức được rõ ràng các bè hát tương phản và hòa hợp với nhau như thế nào. Vì vậy mà nhạc viện nào cũng bắt các nhạc sinh trong suốt thời gian học tập phải tham gia ban hợp xướng của nhà trường như một môn học bắt buộc.

Như đã nói trước đây, những môn trích giảng âm nhạc, môn lịch sử âm nhạc, môn hình thể âm nhạc, các môn đó giúp cho các bạn nhiều cảm hứng. Vậy các bạn cũng đừng bỏ qua những môn đó, hãy tiếp tục đọc sách báo có chủ ý phân tích, dẫn giải các nhạc phẩm, hoặc nói về các hoàn cảnh mà các nhạc phẩm đã được cảm hứng. Về nghệ thuật chúng ta còn phải học mãi, học suốt đời

KẾT LUẬN:

Muốn có nhiều cảm hứng người nhạc sĩ phải **đọc, nghe, hát** thật nhiều nhạc phẩm **đủ loại**. Điều này được đặt nền trên nguyên tắc là: **ý tưởng này sinh ra ý tưởng kia, hình ảnh này gợi lên hình ảnh nọ**. Hơn nữa, một tác giả càng đọc nhiều tác phẩm của người khác, thì tác phẩm mình càng có tính độc đáo. Hiện nay, có một số kêu là nhạc sĩ trẻ, ngại ngùng học tập sâu xa, ham sinh hoạt vui nhộn với cây guitare, đập ba cái điệu kích động, mà chẳng cần biết một thứ âm nhạc nào khác, dù mới dù cũ. Chỉ thế thôi, thì dĩ nhiên cũng sản sinh ra ba cái ca khúc kích động rẻ tiền, thiếu tính độc sáng, đầy tính lai căng mà cho là nhạc thời đại.Thật đáng tội nghiệp.

BÀI TẬP SỐ 3

Để hiểu được vấn đề trên bạn tự trả lời các câu hỏi sau:

1. Hứng là gì?
2. Kể những năng khiếu tạo nên hứng?
3. Trong 5 năng khiếu thì năng khiếu nào cần thiết nhất?
4. Bạn kể ra những cách tìm hứng?
5. Bạn kể ra những phương cách bồi dưỡng những năng khiếu tạo nên hứng

CHƯƠNG BỐN

THUẦN NHẤT TRONG SỰ THAY ĐỔI

Giai đoạn thứ hai của việc sáng tác là **khai triển, sắp sếp** hứng nhạc, ý nhạc, nhạc đề đã tìm được thành một nhạc phẩm.

I. BỐ CỤC CỦA MỘT NHẠC PHẨM

Cho được gọi là một tác phẩm nghệ thuật, thì tác phẩm đó phải mang trong mình **một bố cục**, nghĩa là phải có **một trật tự nhất định**, trong các thành phần cơ cấu của nó. Trật tự không phải do sự ngẫu nhiên mà có, nhưng là kết quả của sự **xếp đặt**. xếp đặt là kết quả của **sự suy tính**, suy tính là **thời kỳ cưu mang** một tác phẩm. Càng suy tính càng sâu xa, Sắp xếp càng tinh vi, trật tự càng chặt chẽ, trật tự càng chặc chẽ tác phẩm càng giá trị: Debussy cưu mang nhạc kịch Polléas et Mélisande trong vòng 12 năm.

II. HÌNH THỂ ÂM NHẠC

Mỗi tác phẩm đều có một trật tự riêng, để đáp ứng với từng mục tiêu mà tác phẩm đó được viết ra. Chẳng hạn, có nhạc phẩm viết cho ban hợp xướng, có nhạc phẩm viết cho dàn nhạc, có nhạc phẩm viết cho một nhạc cụ nào đó. Mỗi một nhạc phẩm có một trật tự riêng biệt đáp ứng cho từng nhu cầu, như vậy đã làm phát sinh ra những **hình thể âm** nhạc khác nhau

II.1. <u>Thuần nhất và thay đổi</u> :

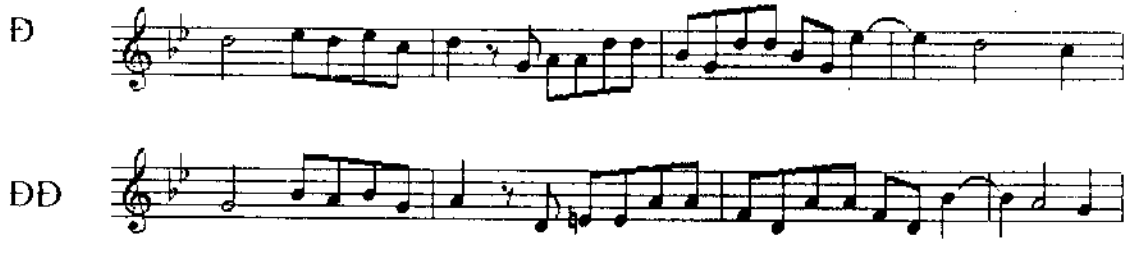
Dù viết theo hình thể nào, thì trật tự của một tác phẩm cho được gọi là hoàn chỉnh phải có tính cách **thuần nhất** và **thay đổi** trong các thành phần cơ cấu của nó.

Trong trường hợp chúng ta có nhiều yếu tố khác biệt, hay nói cụ thể hơn là có nhiều ý nhạc khác nhau thì chúng ta có chắp nối chúng như thế nào hoặc bằng cách nào cũng không thành một tác phẩm. Khi tôi đưa những bài tập sáng tác đầu tiên của tôi cho thầy giáo chấm, tôi thấy thầy giáo chia bài của tôi ra từng khúc, mỗi khúc thầy đánh dấu 1, 2, 3, 4...10, rồi thầy nói:" Mười ý nhạc này không đồng nhất, nên không tạo nên được một tác phẩm, trái lại bạn có thể khai triển mười ý nhạc này thành mười tác phẩm riêng biệt".

Trái lại, nếu chỉ có một yếu tố duy nhất cứ để **nguyên hình** lặp đi lặp lại mãi thì cũng chẳng bao giờ tạo nên một tác phẩm. Chúng tôi nhấn mạnh đến chữ **để nguyên hình mà lặp đi lặp lại**. Chứ nếu theo yêu cầu của loại nghệ thuật trong thời gian, mà một yếu tố, hay nói cụ thể hơn là một nhạc đề chính của một tác phẩm thường được lặp đi lặp lại nhiều lần, và mỗi lần nhắc lại được biến cải đi cho **có sự thay đổi trong sự thuần nhất**, lúc đó sẽ phù hợp với nguyên tắc trên đây.

II.2. Mô hình của sự thuần nhất trong thay đổi:

Mô hình của một trật tự thuần nhứt trong thay đổi của một tác phẩm là Tấu khúc. Cơ cấu của tấu khúc tinh vi đến nỗi có người chủ trương rằng: ai muốn học sáng tác chỉ cần học tấu pháp là đủ. Cơ cấu đó được trình bày đầy đủ trong cuốn Tấu pháp. Ở đây xin tóm lược như sau: tấu khúc phải có một nhạc đề, nhạc sĩ cải tạo đề đó ra đáp đề như: (Đ: đề; ĐĐ: đáp đề)



Suốt từ dầu đến cuối tấu khúc, nhạc sĩ cứ lặp đi lặp lại dài dài Đ và ĐĐ. Trước hết ở thang dấu nguyên thủy, rồi chuyển sang thang dấu bậc IV, bậc VI, bậc II ... Khi lặp lại Đ và ĐĐ như vậy thì các bè khác tạo nên những bè tự do: a,b,c,d... đối âm với đề; như vậy cơ cấu tấu khúc được đơn giản hóa như sau:

Đ – Đ – Đ – Đ - Đ .....

a - b - c - d - đ ...

Còn hai hình thể điển hình về tính cách thuần nhứt trong thay đổi là biến khúc và Rondo,

*** Rondo :**

Rondo (tiếng Ý có nghĩa là vòng tròn) là hình thể trong đó nhạc đề chính vòng đi vòng lại nhiều lần và được xen kẽ bằng những nhạc đề phụ nho nhỏ như: a,b, c, d, ... theo lược đồ sau đây:

Đ – a – Đ – b – Đ – c – Đ – d – Đ – đ ....

* **Biến khúc:**

Trong hình thể này thì khúc đầu tiên là một điệu nhạc hay, được hòa âm thành một khúc dương cầm hoặc khúc dàn nhạc. Khúc nhạc đầu này là **đề bài** .

Dựa vào khúc đề bài, nhạc sĩ tạo ra các biến khúc 1, 2, 3, 4, 5, 6. Những biến khúc này là khúc đề bài được biến cải bằng cách trang trí dòng ca theo nhiều kiểu, hoặc thay đổi nhịp điệu....Diabelli đã ra một khúc đề bài cho Be ethoven, Beethoven dựa trên khúc đề bài đó làm ra 33 biến khúc op. 120. Cơ cấu của biến khúc được mô tả theo sơ đồ sau:

Đ - Đ' – Đ'' – Đ'''- Đ'''' – Đ'''''- ....

BÀI TẬP SỐ 4

Để hiểu được vấn đề trên bạn tự trả lời các câu hỏi sau:

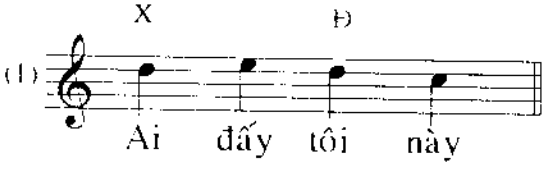
1. Một trật tự hoàn chỉnh của một tác phẩm có tính cách gì?
2. Thế nào gọi là thay đổi? thế nào kêu là đồng nhất?
3. Những hình thể âm nhạc nào được coi như mô hình của một trật tự thuần nhứt trong thay đổi?
4. Những mô hình đó ra sao?

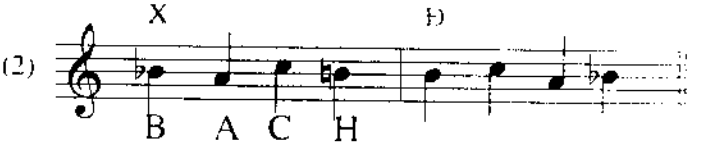
CHƯƠNG NĂM

CÁI NHÂN CỦA MỘT NHẠC PHẨM

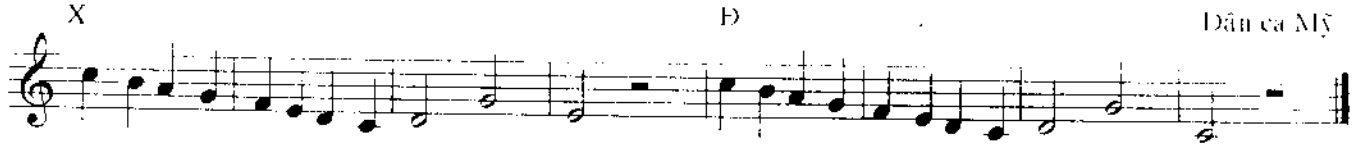
Trước hết chúng ta đừng quên là các tác phẩm âm nhạc đều phát sinh từ những cái nhân nhỏ xíu được gọi là một ý nhạc. Nếu theo quan điểm khi cưu mang tác phẩm là thời kỳ mang nặng đẻ đau, thì đây là một bào thai nhỏ xíu để tạo nên một tác phẩm. Ý nhạc này được chia thành hai vế: **vế xướng** (viết tắt là X), **vế đáp** (viết tắt là Đ).

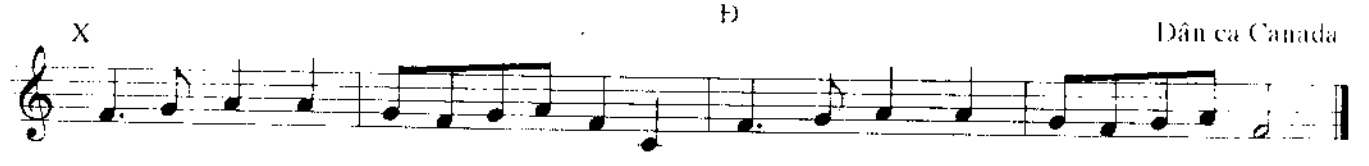
Trong ca khúc, ý nhạc XĐ này dài vắn tùy theo câu văn, có thể chỉ là hai dấu nhạc: thí dụ (1), có thể là ba bốn dấu nhạc như nhạc đề trứ danh của J.S. Bach: thí dụ (2)

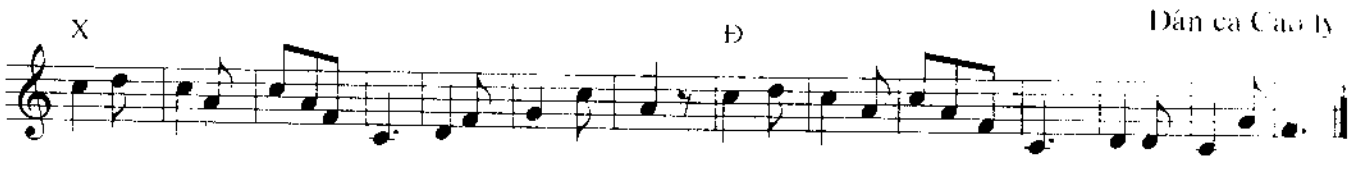


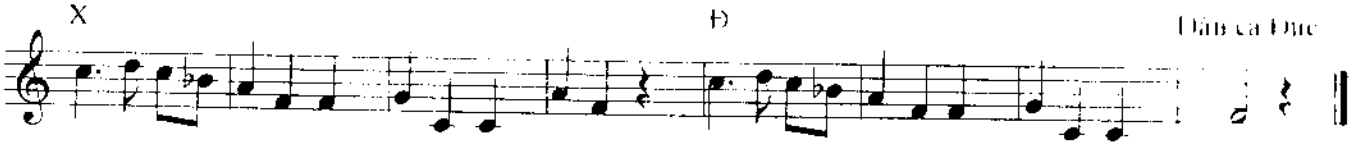


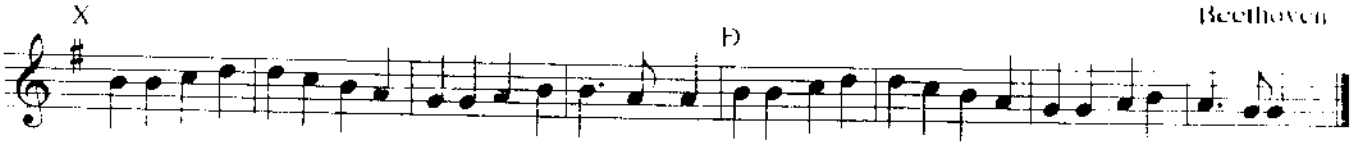
Sau đây là những ý nhạc XĐ, vừa phải hoặc khá dài, rút từ những bài dân ca:



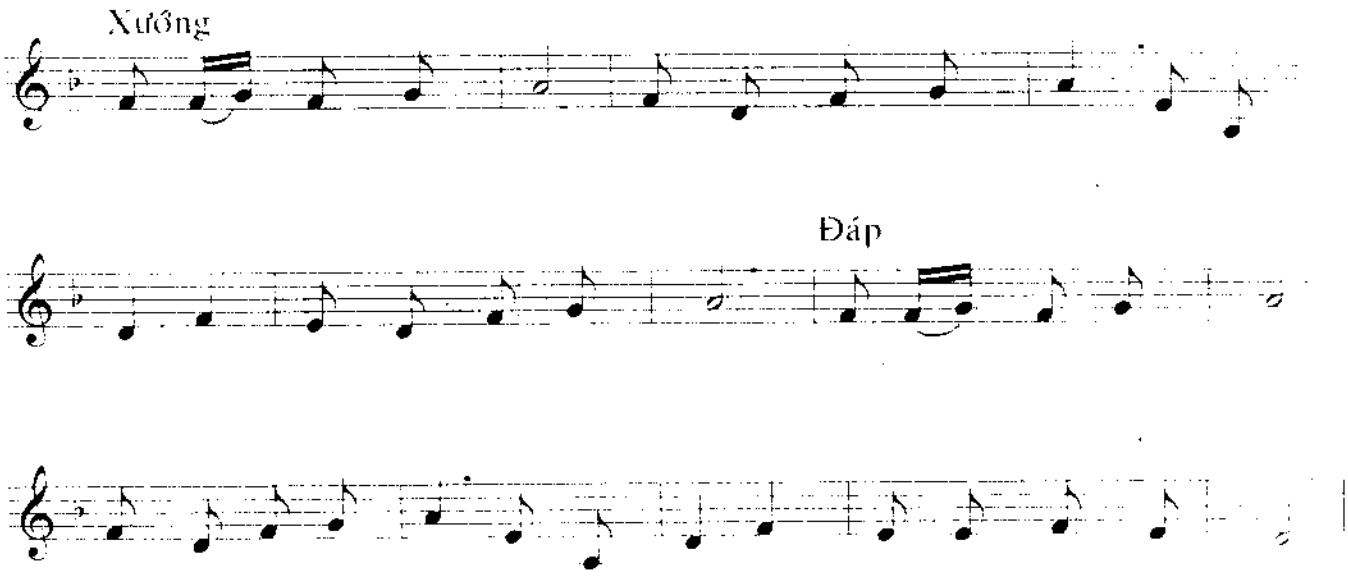








Một ca khúc Việt Nam



KẾT LUẬN:

Như đã nói trong sách Hòa âm, cái nhân âm nhạc là do nguyên lý của ngôn từ phát sinh ra. Thí dụ:

Xướng: Trông lên trời em thấy cái chi?

Đáp : Trông lên trời em thấy mặt trời

Dựa vào câu văn trên đây mà chúng ta thấy: những dấu nhạc của vế xướng và vế đáp giống như nhau, chỉ trừ vài dấu nhạc ở cuối vế. cuối vế xướng, dấu nhạc thường có khuynh hướng đi lên và chấm dứt ở H.T bậc V (hợp âm bậc V), còn cuối vế đáp, dấu nhạc thường có khuynh hướng đi xuống và kết ở H.T bậc I

BÀI TẬP SỐ 5

Để hiểu được vấn đề bạn tự trả lời các câu hỏi sau:

1. Mỗi tác phẩm đều phát sinh từ một ý nhạc, ý nhạc đó được so sánh với cái gì? ý nhạc đó có mấy phần? ý nhạc đó được tạo ra theo nguyên lý nào?
2. Bạn hãy rút từ những ca khúc thật nhiều ý nhạc có vế xướng đáp

CHƯƠNG SÁU

KỸ THUẬT THỰC HIỆN SỰ THAY ĐỔI TRONG THUẦN NHẤT

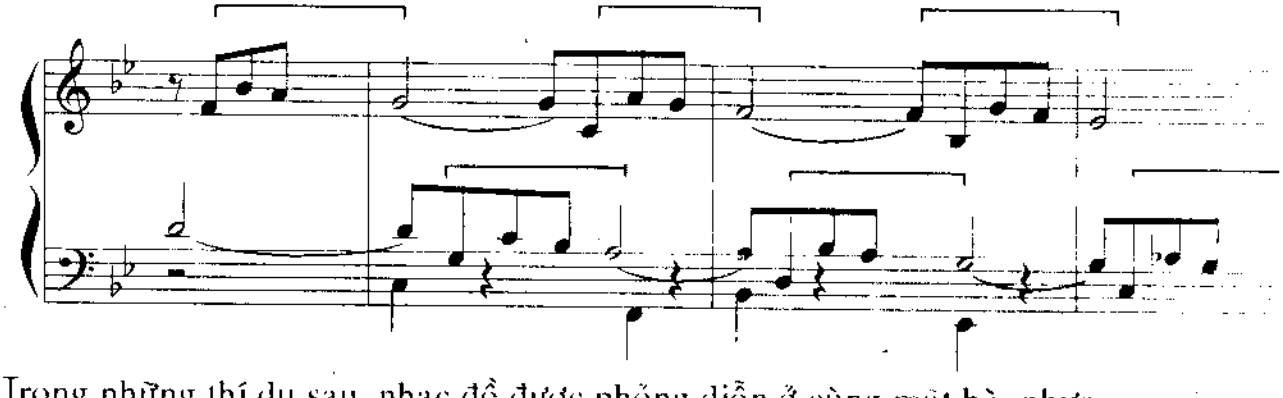
Như chúng ta đã biết, một tác phẩm có giá trị là một tác phẩm có một cơ cấu trật tự. Trật tự đó được gọi là hoàn chỉnh khi nó có tính cách thuần nhất và thay đổi giữa các thành phần cơ cấu của nó. Vấn đề được đặt ra là một khi đã tìm ra được một ý nhạc, chúng ta phải dùng kỹ thuật nào để khai triển ý nhạc đó thành một tác phẩm, trong đó có sự thay đổi và sự thuần nhất giữa các thành phần cơ cấu.

Những kỹ thuật để khai triển ý nhạc rút ra từ phương pháp viết một tấu khúc (gọi tắt là tấu pháp). Đó là:

* Kỹ **thuật phỏng diễn**
* Kỹ **thuật chuyển tiến**
* Kỹ **thuật chuyển nhạc đề** sang thang âm khác, hoặc đổi thể
* Kỹ **thuật đảo lộn nhạc đề**
* Kỹ **thuật biến cải nhạc đề**

I. PHỎNG DIỄN :

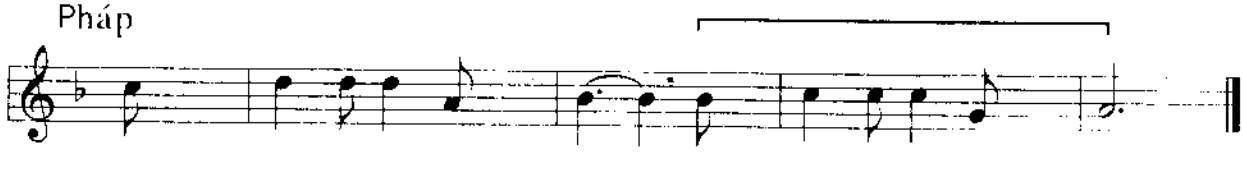
Phỏng diễn là kỹ thuật mô phỏng lại nhạc đề, lần lượt ở các bè khác nhau, hoặc ở cùng một bè nhưng trên bình diện cao thấp khác nhau.



Trong những thí dụ sau, nhạc đề được phỏng diễn ở cùng một bè, nhưng trên bình diện cao thấp khác nhau, những thí dụ này được rút ra từ các bài dân ca của các nước khác nhau :

Pháp

(1)



Tiến Dũng

Mexico

(2)

Anh

(3)

Do Thái

(4)

Đức

(5)

Cổ truyền

(6)

Mozart

(7)

Mozart

(8)

Hung

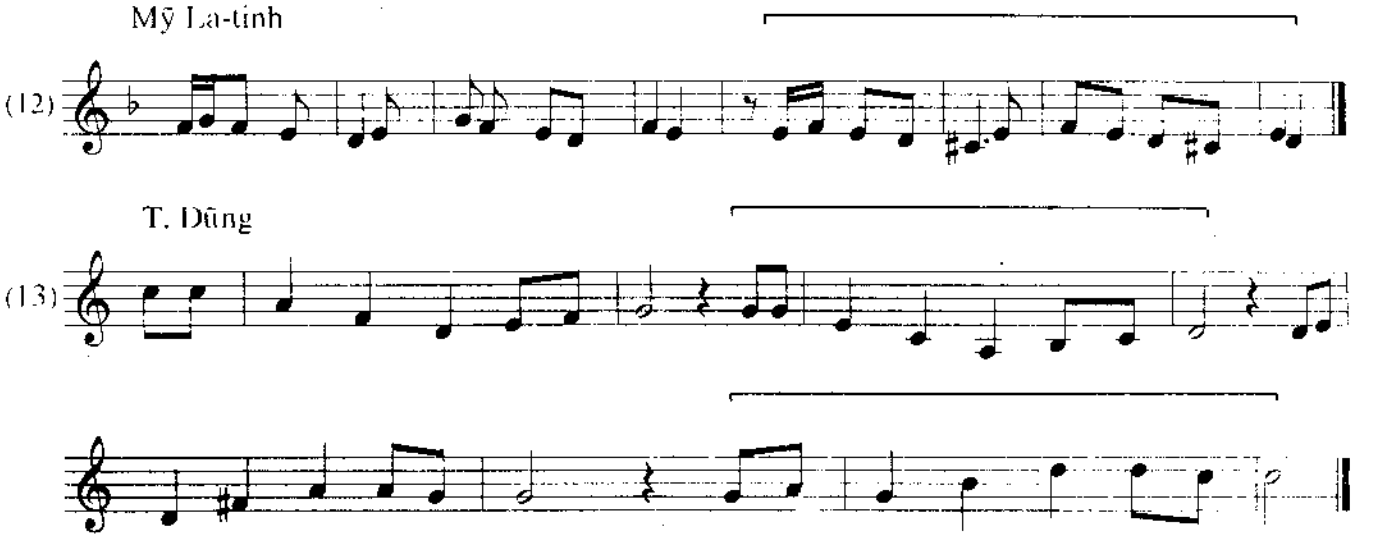
(9)

Frakenpohl

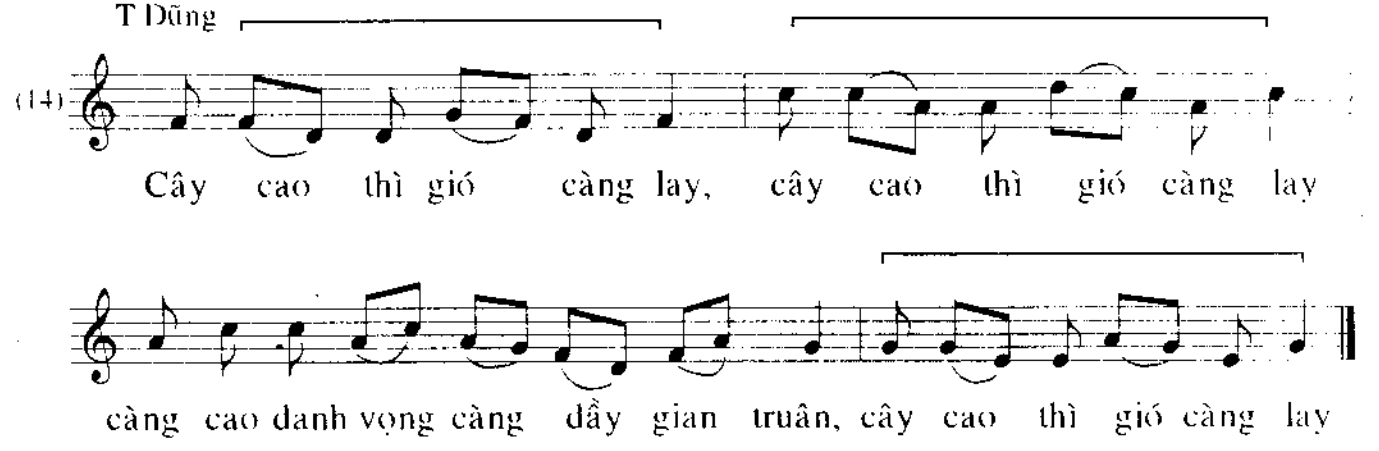
(10)

Johnston

(11)



Đối với ca khúc tiếng Việt, kỹ thuật phỏng diễn rất hữu ích, khi cần đánh nối một câu văn, bằng cách lặp lại câu văn đó nhiều lần, với cùng một nhạc đề ở những bình diện cao thấp khác nhau, thí dụ:



II. CHUYỂN TIẾN :

II.1. Định nghĩa :

Chuyển tiến là một nhạc đề, chuyển lên dần dần hoặc chuyển xuống dần dần, nhiều lần, liên tiếp, để tạo nên một câu nhạc, vì vậy nhạc đề này thường ngắn, gồm ba, bốn dấu nhạc. Nhạc đề này thường được nhắc lại tối thiểu là ba lần và không nên lặp lại quá bốn lần, Việt Nam ta có câu: "quá tam ba bận". Câu nhạc do kỹ thuật chuyển tiến tạo nên, thường là câu nhạc nhịp cầu giữa hai câu nhạc khác nhau, hoặc giữa cùng một câu nhạc được lặp lại hai lần: chuyển tiến lên thường có tính cách crescendo, chuyển tiến xuống có tính cách diminuendo.

Pavelko

(1)

Nga

(2)

Nga

(3)

Pháp

(4)

Đức

(5)

Chuyển tiến là kỹ thuật thích hợp để đánh nổi một vài chữ đặc biệt trong câu văn, thí dụ:

Tiến Dũng

(6)

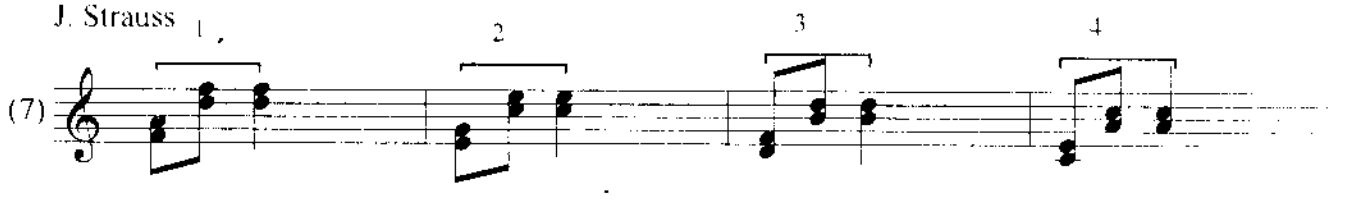
Bên sông Ba bi - lon, ***ngồi tôi khóc, ngồi tôi khóc, ngồi tôi***

khóc Si on Si - on. Bên sông Ba - bi - lon, ***tiếng thông***

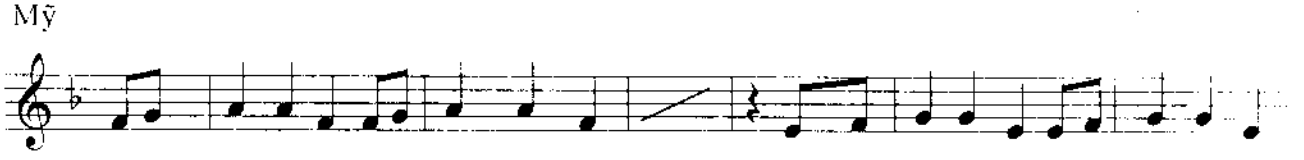
reo, tiếng thông reo, tiếng thông reo nỉ non nỉ non nỉ non.

II.2. Sự khác biệt giữa phỏng diễn và chuyển tiến:

Thông thường phỏng diễn lại nhạc đề ở các bè khác nhau trong bài ca,bản nhạc nhiều bè. Nếu bài ca bản nhạc chỉ có một bè, thì phỏng diễn ở bình diện cao thấp khác nhau. Nhưng chuyển tiến thì cho dù bài ca bản nhạc nhiều bè hay một bè cũng chỉ được thực hiện ở một bè nào đó thôi. Tuy nhiên, cũng có thể thực hiện việc chuyển tiến kép, nghĩa là hai ba bè có thể thực hiện việc chuyển tiến đồng thời đi song song quãng ba hoặc quãng sáu, thí dụ :

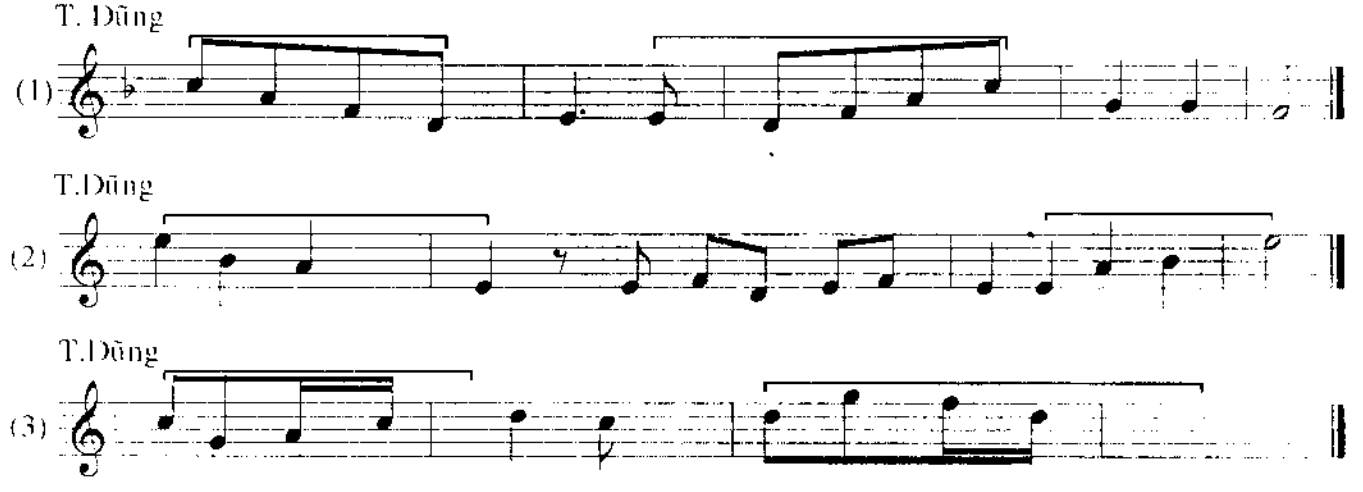


Chuyển tiến là một nhạc đề **nho nhỏ**, chuyển lên chuyển xuống nhiều lần liên tiếp **để tạo nên một câu nhạc.** Trái lại, phỏng diễn có thể phỏng diễn lại một nhạc đề nhỏ, **nhưng thường phỏng diễn lại cả một câu nhạc dài**. Hơn nữa có thể phỏng diễn lại câu nhạc trước ngay tức khắc, hay phỏng diễn sau 1 hay 2,3... câu nhạc khác, thí dụ:



III. ĐẢO LỘN NHẠC ĐỀ:

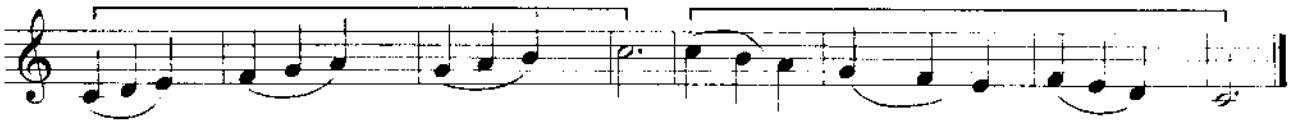
Đảo lộn nhạc đề là khi nhạc đề có những quãng hai, ba, bốn,...đi lên thì khi nhắc lại nhạc đề chúng ta đảo thành những quãng hai,ba, bốn,...đi xuống, mà không cần để ý tới quãng lên xuống đó là quãng trưởng, thứ, đúng, tăng giảm gì cả. Hoặc khi nhạc đề có những quãng hai, ba, bốn,...đi xuống, thì khi nhắc lại nhạc đề chúng ta đảo thành những quãng hai,ba, bốn,...đi lên.



Chúng ta có thể đảo lộn một nhạc đề, hoặc đảo lộn cả một **câu nhạc**, thí dụ:

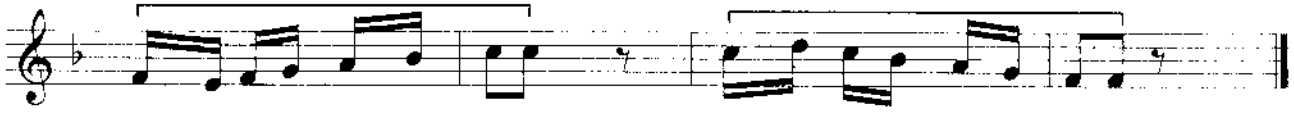
Anh

(4)



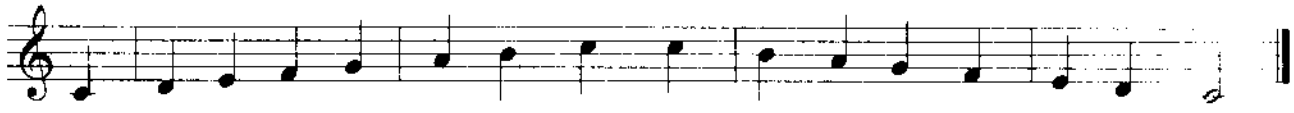
J.S.Bach

(5)



Kỹ thuật đảo lộn nhạc đề, được dùng để diễn tả hai câu văn có ý nghĩa trái ngược nhau, thí dụ:

(6)



The lit- tle boy of Lon-don town. They run with hooks to pull them down.

IV. CHUYỂN NHẠC ĐỀ SANG THANG ÂM KHÁC

Theo tẩu pháp, thì mỗi lần chúng ta nhắc lại nhạc đề, chúng ta lại chuyển đề sang thang âm khác, trước hết sang thang âm bậc IV rồi sang thang âm bậc VI, rồi bậc II. Đây là những thang âm có liên hệ gần gũi với nhau mà hòa âm kêu là những thang âm có họ gần. Nhưng theo lối diễn tả hiện đại, chúng ta có thể chuyển sang những thang âm thật xa lạ. Thí dụ, **đề** viết ở thang âm Rê thứ, chúng ta có thể chuyển ngay sang thang âm Rê giáng thứ. **Hoặc đề** viết ở thang âm trưởng, khi lặp lại có thể chuyển sang thể thứ, hay ngược lại.

Như chúng tôi đã giải thích trong cuốn **nhạc lý**, các bài ca bản nhạc viết:

Theo thang âm Đô trưởng thì có vẻ **sáng sủa, quả quyết, chắc chắn**

Theo thang âm Sol trưởng có vẻ **cứng cáp**

Theo thang âm Fa trưởng có vẻ **mềm mại**

Theo thang âm La trưởng có vẻ **ấm áp**

Theo thang âm La thứ có vẻ **buồn khô khan**

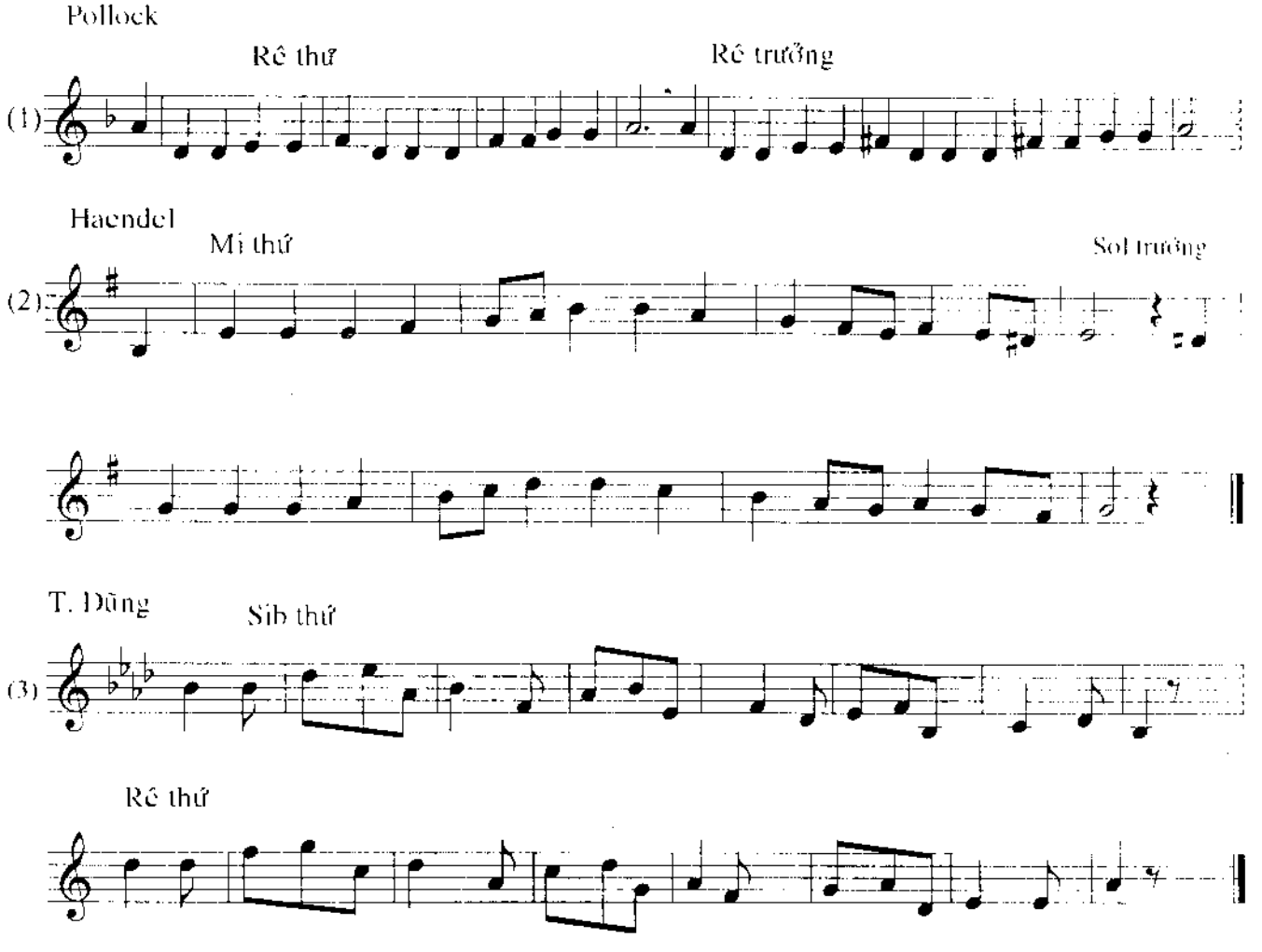
Theo thang âm Rê thứ có vẻ **buồn sướt mướt**

Theo thang âm Đô thứ có vẻ **buồn man mác**

Vậy, khi nhạc đề đang ở thang âm này chuyển sang thang âm khác, dĩ nhiên nó có thêm được một vẻ đẹp khác và làm cho nhạc phẩm, cho ca khúc có thêm được vẻ mỹ miều, tựa như một bình hoa hồng, có bông hồng đỏ, bông hồng hồng, bông hồng trắng, bông hồng vàng, mỗi màu diễn tả một ý nghĩa.

Chúng ta nhớ rằng, kỹ thuật chuyển thể trong **Hòa Âm** có mục đích làm cho bản nhạc, bài ca có thêm sự đậm đà, phong phú vì luôn có thêm âm thanh mới của thang âm mới. Thí dụ: Nhạc phẩm đang viết ở thang âm Đô trưởng, nay chuyển sang thang âm La trưởng, thì nhạc phẩm lúc đó thêm dấu Fa#, Đô# và Sol#, và như vậy giảm bớt sự nhạt nhẽo, vì nếu không có chuyển thể, thì nhạc phẩm cứ cù cưa mãi với những dấu nhạc của cùng một thang âm.

Chúng ta có thể chuyển một nhạc đề văn vắn sang thang âm khác, nhưng các nhạc sĩ thường chuyển cả một câu nhạc dài sang thang âm khác, lúc này nó có hiệu quả tương phản mạnh hơn.



Chúng ta có thể chuyển nhạc đề trước sang thang âm khác ngay tức khắc như ba thí dụ trên, hoặc xướng lên nhạc đề **a**, rồi nhạc phẩm tiếp tục với một vài nhạc đề **b** hoặc **c**, sau đó mới chuyển nhạc đề **a** sang thang âm khác như mấy thí dụ sau:

Ái-nhĩ-lan

(4)

Raffy

(5)

Fa thứ

V. KỸ THUẬT BIẾN CẢI NHẠC ĐỀ

Nghĩa là mỗi lần nhắc lại nhạc đề, chúng ta lại biến cải nhạc đề bằng cách trang trí nhạc đề với những dấu hoa mỹ, hoặc giảm bớt những dấu hoa mỹ khỏi đề, hoặc đổi nhịp điệu của đề. Chúng ta hãy phân tích những biến khúc của Mozart, Beethoven... để học lấy muôn vàn kỹ thuật biến cải nhạc đề. Kỹ thuật biến cải nhạc đề là một kỹ thuật giúp ta khai triển một ý nhạc cách dễ dàng, để trở thành một tác phẩm có kích thước lớn, lớn thế nào cũng được, lớn vô giới hạn.

Do thái

(1)

Đức

(2)

Anh

(3)

(4)

Chú thích: trong 4 thí dụ trên nhạc đề được biến cải bằng cách thay đổi nhịp điệu, trong những thí dụ kế tiếp, nhạc đề được biến cải bằng những dấu nhạc hoa mỹ (vấn đề này chúng tôi đề cập trong cuốn "**Hòa âm hoa mỹ**").

T.Dũng

(5)

T.Dũng

(6)

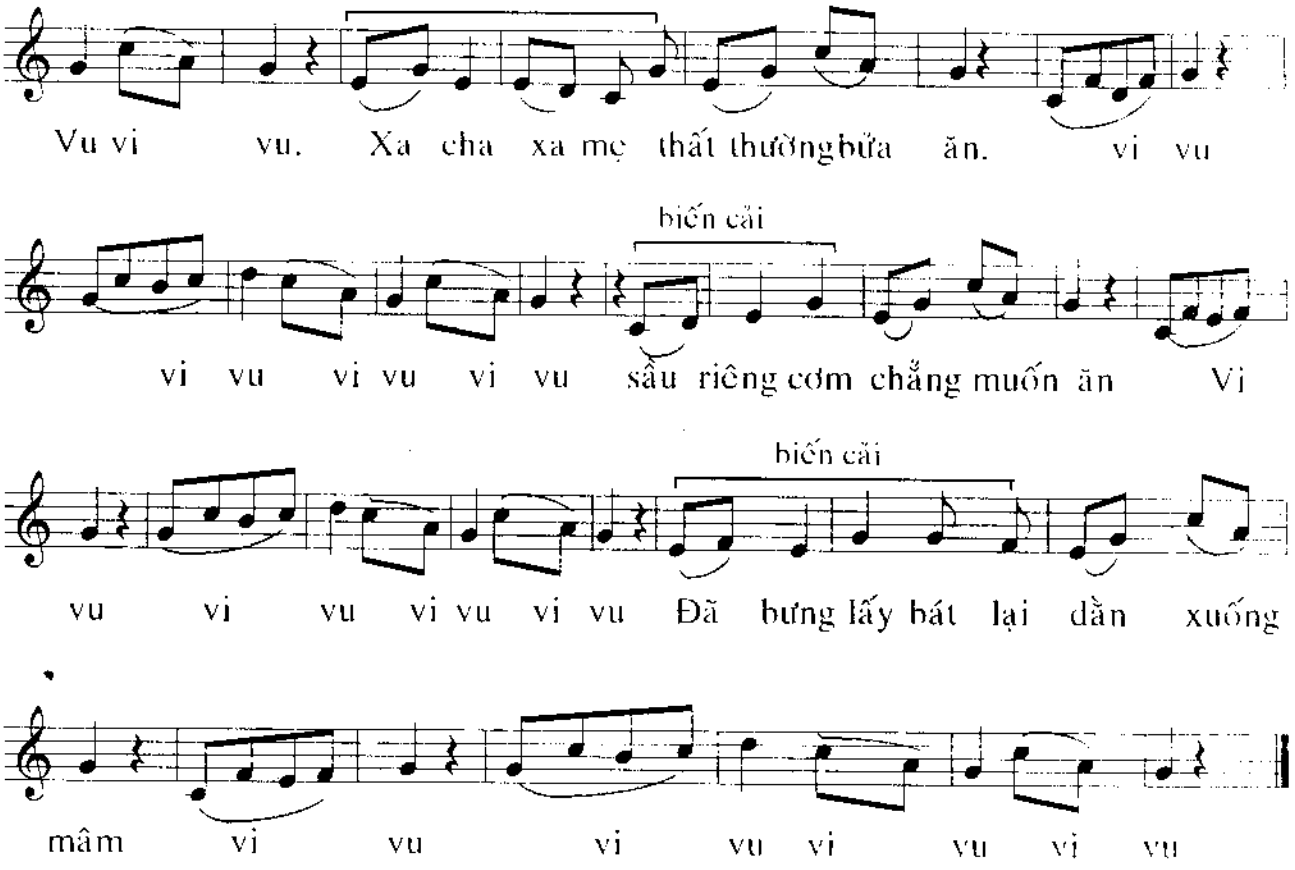
Khi viết ca khúc tiếng Việt với nhiều câu thơ, và những câu thơ đó có vần **bằng trắc giống nhau**, nhưng lại có **dấu nặng, hỏi, ngã, sắc, huyền khác nhau**. Lúc đó chúng ta cần đến **kỹ thuật biến cải nhạc đề** ,để thích ứng nhạc đề với từng câu thơ, nghĩa là mỗi lần lặp lại nhạc đề cho mỗi câu thơ mới, thì chúng ta thay đổi một vài dấu nhạc của đề cho nó hợp với dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã. Thí dụ hai câu thơ:

Gió đưa câu cửu lý hương
Xa cha xa mẹ thất thường bữa ăn
Sầu riêng cơm chẳng muốn ăn
Đã bưng lấy bát lại dằn xuống mâm.

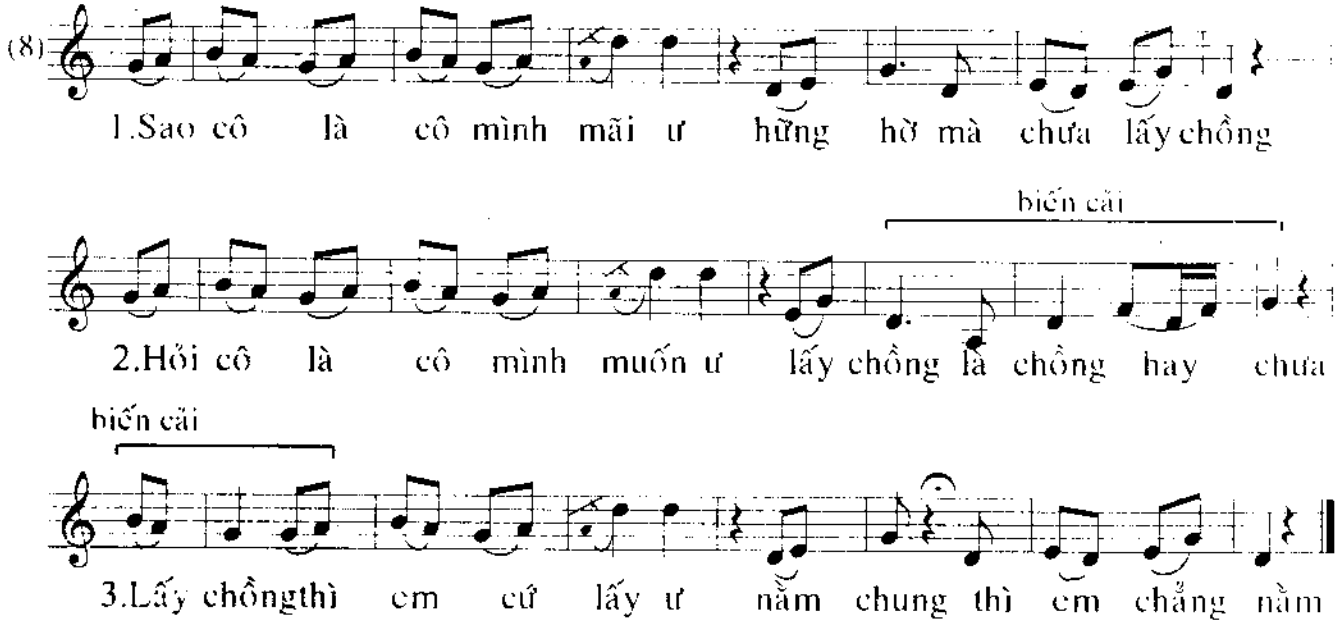
Trong hai câu thơ lục bát trên, thì luật bằng trắc giống nhau, nhưng vần bằng thì có thể là dấu huyền hay không dấu, còn trắc thì có thể là nặng sắc, hỏi, ngã. Cho nên chúng ta phải biến cải nhạc đề như sau:

(7)

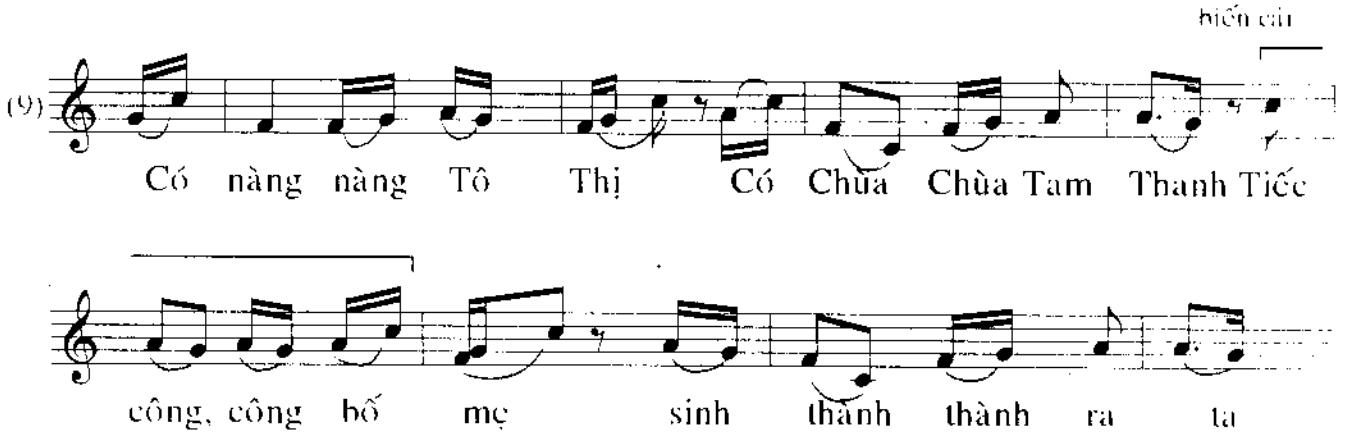
Gió đưa mà cây cửu lý hương, vi vu vi vu vi



ĐÒ ĐƯA QUAN HỌ



CÒ LẢ



BÀI TẬP SỐ 6A

Để hiểu được vấn đề bạn tự trả lời các câu hỏi sau :

1. Kỹ thuật phỏng diễn là gì?
2. Đối với ca khúc tiếng Việt thì kỹ thuật này có lợi ích gì ?
3. Ghi thật nhiều thí dụ về phỏng diễn do chính mình rút ra, từ các tác phẩm cổ điển, nhất là từ các ca khúc.
4. Chuyển tiến là gì ?
5. Khác biệt giữa phỏng diễn và chuyển tiến ?
6. Chuyển tiến thích hợp để diễn tả điều gì ?
7. Viết thật nhiều thí du rút ra từ các nhac phẩm và các ca khúc.

BÀI TẬP SỐ 6B

1. Mô tả kỹ thuật đảo lộn nhạc đề.
2. Kỹ thuật này có lợi ích gì?
3. Viết thật nhiều thí dụ càng tốt, mà bạn rút ra từ các nhạc phẩm và ca khúc.
4. Kỹ thuật chuyển nhạc đề sang thang âm khác, hoặc đổi nhạc đề sang âm thể khác, được ví như cái gì?
5. Kỹ thuật này đem lại hiệu quả ra sao?
6. Viết thật nhiều thí dụ càng tốt, mà bạn rút ra từ các nhạc phẩm và các ca khúc.
7. Kỹ thuật biến cải nhạc đề là thế nào?
8. Vì lý do gì mà có lúc chúng ta cần biến cải nhạc đề?
9. Viết thật nhiều thí dụ càng tốt do chính mình rút ra từ các bài ca bản nhạc.

CHƯƠNG BẢY

CƠ CẤU CUNG ĐIỆU CỦA MỘT CA KHÚC

I. GIÁ TRỊ VĂN CHƯƠNG CỦA CA TỪ

Theo định nghĩa, ca khúc là một bản văn được xướng lên thành cung thành điệu.

Bởi vì, âm nhạc là nghệ thuật nên bản văn phải **có giá trị văn chương** thực sự cả về nội dung và nhất là về hình thức. Tôi nhất mạnh về hình thức, bởi vì một câu văn đọc lên thật kêu, thật nhịp nhàng uyển chuyển, thì đã là một điệu nhạc rồi. Để nói lên là một câu văn chải chuốt can hệ thế nào đến cung điệu một ca khúc thì trong cuốn Hòa Âm Tân Thời tôi đã lấy thí dụ về Mallarmé, ít chú trọng tới nội dung bằng chú trọng đến hình thức, ông đã cố xếp đặt các ngôn từ cho thật hòa điệu, để đọc lên nghe cho thích thú, vì thế mà tập thơ 100 trang của ông đã ảnh hưởng sâu đậm tới nhạc sĩ hiện đại Pháp là Debussy.

Lịch sử cho chúng ta thấy là trong các bài dân ca cổ truyền các nước, trong các ca khúc cổ điển, thì bản văn đều là thơ, nghĩa là đều có giá trị văn chương, ví như:

Lý con sáo

Ai mang con sáo sang sông
Để cho con sáo sổ lồng bay xa.

Trống cơm

Trống cơm khéo vỗ nên bông
Một đàn con nít lội sông đi tìm.

Đèn cù

Khen ai khéo xếp đèn cù
Voi giấy, ngựa giấy tít mù vòng quanh
Bao giờ em bén duyên anh
Voi giấy, ngựa giấy vòng quanh tít mù.

Hội trăng rằm

Chẻ tre đan nón ba tầm

Cho cô mình đội đêm rằm tháng giêng

Se chỉ

Ngồi rồi se chỉ luồn kim
May quần nhiễu tím gởi lên cho chồng

Hò hụi

Tìm em như thể tìm chim
Chim ăn bể Bắc anh tìm bể Nam

Nếu bản văn của ca khúc không phải là thơ, thì cũng phải **gần như thơ**, nghĩa là bản văn có câu cú gọn gàng, Không có những câu lúc thật dài, khi lại qúa ngắn. Các câu nên theo nhau từng cặp; riêng tiếng Việt, câu văn phải có những dấu sắc, nặng, hỏi, ngã trơn xuôi, nhất là phải hợp vần ở cuối câu, lối văn như thế gọi là văn vần. Văn vần cũng có giá trị văn chương như văn thơ, và còn thích hợp với ca khúc hơn. Mấy ví dụ sau rút trong các bài dân ca miền Nam:

Hát đưa em

Tưởng giếng sâu tôi nối sợi dây dài
Ai dè giếng cạn tôi tiếc hoài sợi dây.

Hát ru

Tôi muốn đi xa
Kiếm con chim lạ
Chớ ở chốn thị thành
Con chim lạ thiếu chi.

Hát tán

Cuộc hồng trần xoay vần quá ngắn
Kiếp phù sinh tụ tán mấy luân hồi
Người đời có biết chăng ơi
Đã sinh ra có, có rồi huờn không.

II. CƠ CẤU LỜI THƠ CỦA BẢN VĂN .

Phân tích các bài dân ca các nước, các ca khúc cổ điển, các bài hát tuồng kịch, cả những ca khúc kêu là Hymnus bằng tiếng Latinh hát tại các nhà thờ, thì chúng ta có thể kết luận rằng: Chính cơ cấu đoạn văn, hay nói đúng hơn là **chính cơ cấu đoạn thơ qui định cơ cấu cung điệu của ca khúc.**

Chúng ta hãy phân tích các bài thơ sau :

Đoạn hai câu:

Nước non là nước non trời
Ai phân được nước, ai dời được non

Đoạn thơ ba câu:

Cục đá lăn nghiêng lăn ngửa.
Khen ai khéo sửa, cục đá lăn tròn
Giận thì nói vậy, dạ còn thương em

Chồng đi lính vợ ở nhà khóc hi hi
Trời ơi sinh giặc làm chi
Cho chồng tôi phải ra đi chiến trường

Trời mưa vần vũ
Tình cũ xa vời
Biết ai nương tựa lần hồi tấm thân

Đoạn 5 câu:

Ở sao cho vừa lòng người
Ở rộng người cười, ở hẹp người chê
Cao chê ngóng, thấp chê lùn
Lớn chê béo trục béo tròn
Gầy chê xương sống xương sườn bày ra

Nào khi anh bủng anh beo
Tay bưng chén thuốc, tay đèo múi chanh
Bây giờ anh mạnh anh lành
Anh mê nhan sắc anh đành phụ tôi
Thà tôi xuống giếng cho rồi

Đoạn 6 câu:

Anh về hái đậu hái cà
Để em đi chợ kẻo mà lỡ phiên
Chợ lỡ phiên tốn công thiệt của
Miệng tiếng người cười rủa sao nên
Lấy chồng phải gánh giang sơn
Chợ phiên còn lỡ, giang sơn còn gì

Thông thường nhất là đoạn thơ 4 câu:

Em một khuyên anh một bớt thắm
Hai khuyên đó giảm sầu

Ba khuyên anh bớt thảm sầu
Hãy kiên nơi cầm sắt, nối cơ cầu về sau

Tuỳ theo thể thơ như lục bát, thất tự , ngũ ngôn... mà mỗi câu thơ có thể gồm số chữ khác nhau:

Câu 4 chữ:

Lạy trời mưa xuống
Lấy nước tôi uống
Lấy đầy bát cơm
Lấy rơm đun bếp

Câu 5 chữ:

Khi em bước ra đi
Má ở nhà có dặn
Công sinh thành là nặng
Điều tình ái là khinh

Câu 6 chữ :

Chê mẹ chồng trước đánh đau
Gặp mẹ chồng sau hay đánh

Câu 7 chữ :

Tóc em dài, em cài hoa lý
Miệng em cười có ý thương anh

Câu 8 chữ:

Cách mấy thu tưởng là em đi biệt
Hay đâu em còn trực tiết đợi anh

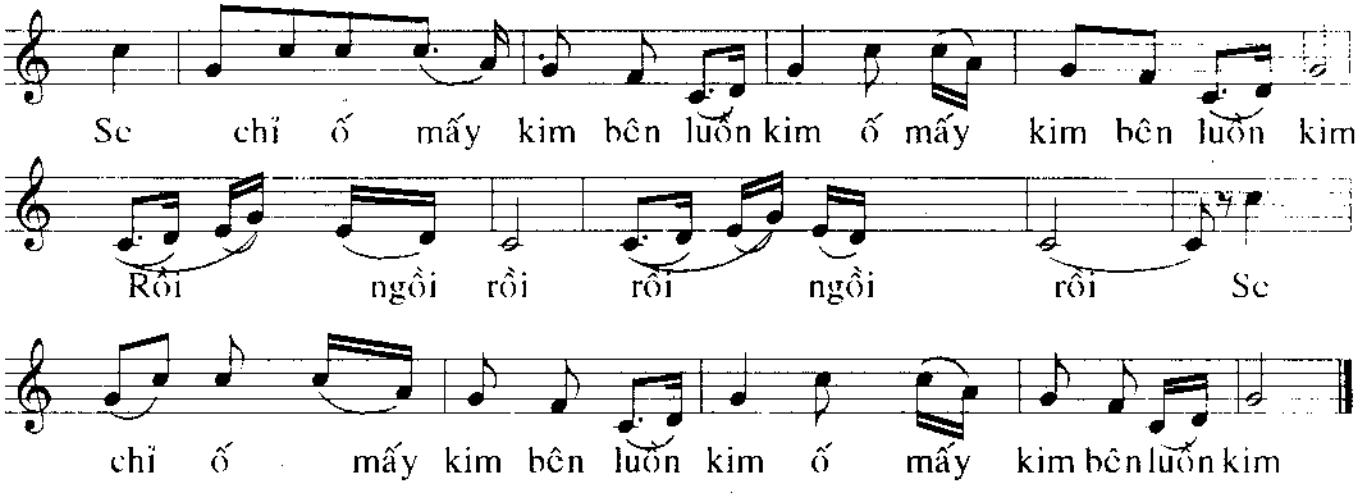
Đèn treo trong quán, tỏ rạng bờ kinh
Em có thương anh thì nói thiệt tình
Để anh lên xuống một mình bơ vơ

Có những câu thơ 9, 10, 11 ... chữ. Nhưng những câu thơ dài như vậy, thường chia đôi cho dễ đọc...

Đến đây ta có thể kết luận rằng :

Khuôn khổ một **đoạn thơ** sẽ quy định khuôn khổ cung điệu của một ca khúc . Thí dụ một đoạn thơ có **4 câu thơ**, thì cung điệu của ca khúc có **4 câu nhạc**. Còn **câu thơ** dài ngắn do số chữ nhiều ít cũng thường quy định độ dài ngắn của **câu nhạc**.Và **dấu** huyền, sắc, hỏi, nặng, ngã cũng thường đặt nền cho **ý nhạc** trầm bổng .

Ở đây tôi dùng chữ " **thường**" có nghĩa là **thông thường**. đôi khi nó không buộc phải như vậy, vấn đề là tuỳ vào đầu óc sáng tạo của nhạc sĩ. Trong nhạc phẩm "Missa Solemnis", với chữ Amen, Beethoven đã viết một câu nhạc dài 32 ô nhịp, hoặc trong bài **Se chỉ luồn kim** với câu thơ **ngồi rồi se chỉ luồn kim**, nghệ sĩ có ý khai triển câu nhạc dài như :



BÀI TẬP SỐ 7

Để nắm được vấn đề bạn tự trả lời các câu hỏi sau :

1. Ca khúc là gì ?
2. Bản văn trong ca khúc phải có giá trị như thế nào ?
3. Viết thật nhiều thí dụ để chứng minh bản văn các bài văn thơ cổ truyền Việt Nam là thể thơ.
4. Nếu bản văn ca khúc không phải là thơ thì là lối văn gì? Viết thí dụ để chứng minh.
5. Một đoạn thơ là gì. Chứng ra một bài thơ có nhiều đoạn.
6. Viết những thí dụ về các đoạn thơ có 2, 3, 4, 5, 6, 7...câu thơ.
7. Viết những thí dụ về những câu thơ có 4, 5, 6, 7, 8, 9...chữ.
8. Khuôn khổ một đoạn thơ, với số chữ nhiều ít của một câu thơ với những dấu năng, sắc, huyền, hỏi, ngã sẽ đặt nền móng cho cái gì ?

CHƯƠNG TÁM

NHỮNG MÔ HÌNH NÓI LÊN CƠ CẤU CUNG ĐIỆU CỦA MỘT CA KHÚC

I. MÔ HÌNH NGUYÊN VẸN.

Như đã nói trên đây, đoạn thơ thông dụng nhất là đoạn thơ có 4 câu thơ, 4 câu thơ này sẽ làm khung cho 4 câu nhạc. Để thực hiện việc thay đổi trong sự đồng nhất thì nhạc sĩ sẽ tạo nên: Ý nhạc **a** cho câu **1**; Ý nhạc **b** cho câu **2**; Ý nhạc **c** cho câu **3**, rồi lặp lại; Ý nhạc **a** cho câu **4**.

I.1. Mô hình abca :

Mô hình **abca** là mô hình thông dụng nhất của ca khúc, vì ý **a** dùng để mở đầu và để kết ca khúc, và như thể để đóng khung các ý nhạc cho nó chặt chẽ. Chúng ta đã thấy nhiều chuyện tiểu thuyết hoặc truyện phim mở đầu bằng đoạn kết. Việc như vậy rất phù hợp với âm nhạc và văn chương, đây là hai loại nghệ thuật trong thời gian đòi hỏi có sự lặp lại đề tài chính.

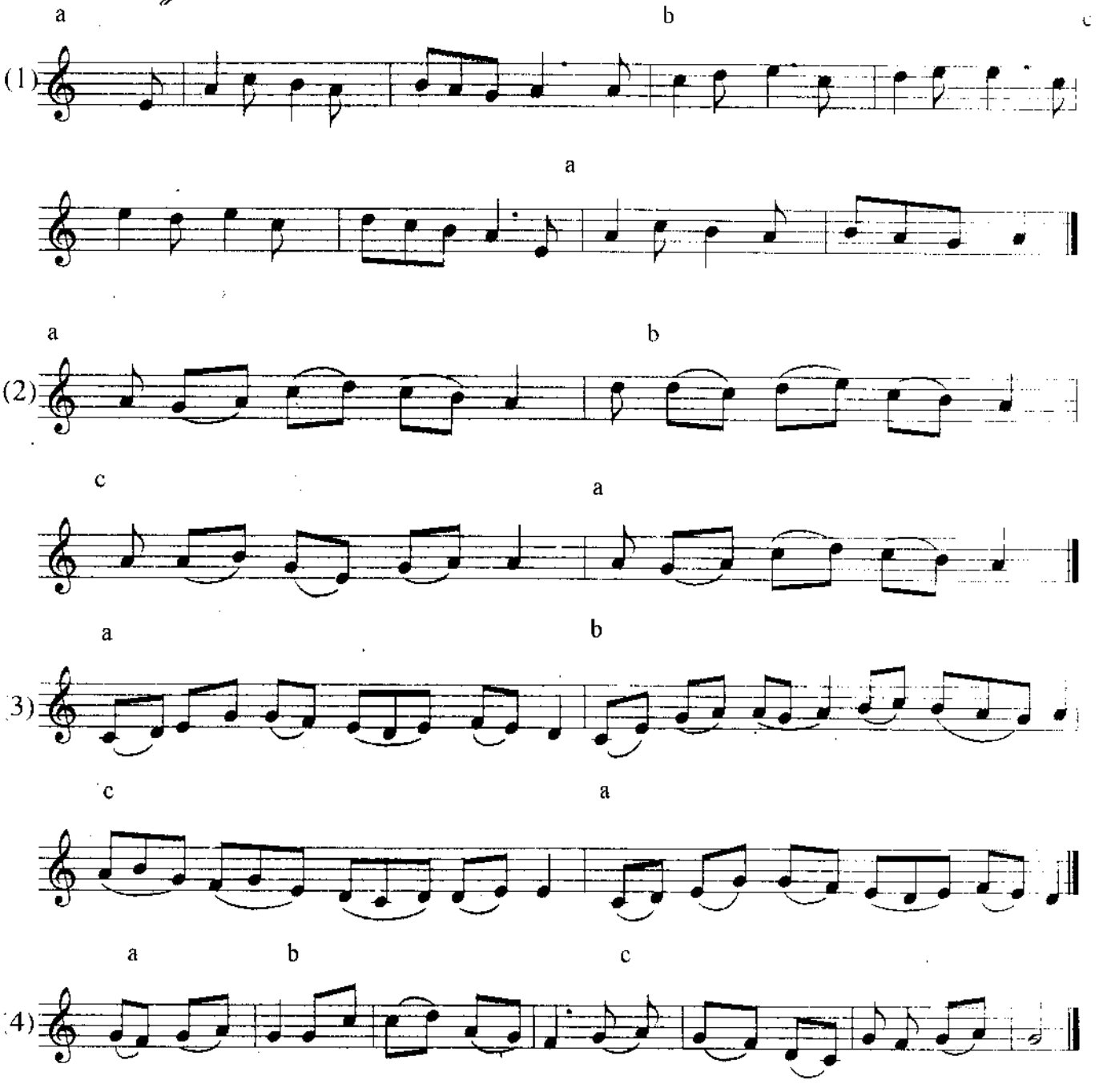
Những ca khúc mà chúng tôi làm thí dụ từ đây về sau, đều là những ca khúc đã được tuyển chọn, vì nó đã có một điểm đặt thù của nó. Ví như :

Có **dòng ca** đặc biệt, nghe xong chúng ta có thể nhớ ngay được.

Có **nhịp điệu** đặc biệt, gồm những bài mà nhịp điệu chia ra thành ô nhịp, cả những bài mà nhịp điêu không chia thành ô nhịp.

Những bài được viết theo các **loại** thang âm khác nhau, ví như 4 ca khúc sau: không viết theo thang âm trưởng thứ cổ điển, nhưng theo loại thang âm Modus, đã được chúng tôi trình bày trong cuốn "Hoà Âm Tân Thời Và Tương Lai Nền Âm Nhạc"

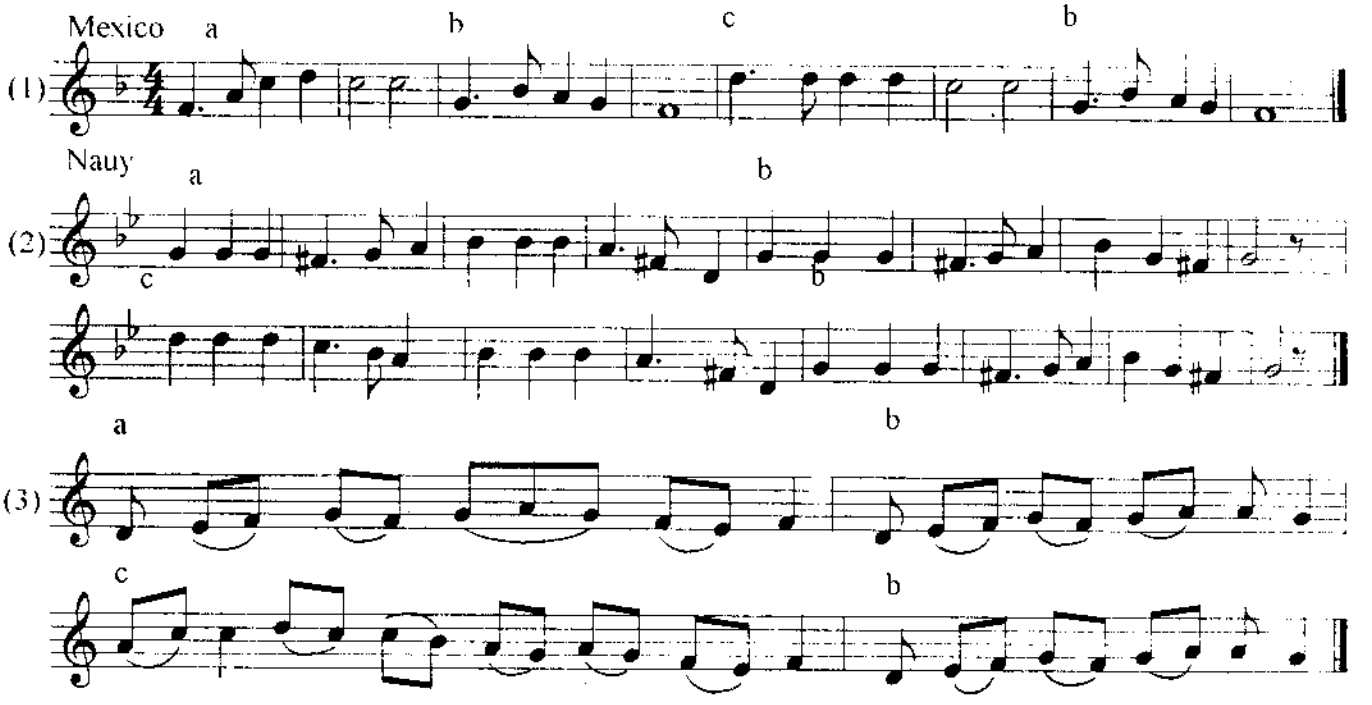
Những ca khúc có ý nhấn mạnh đến một vài **quãng nhạc đặc biệt** nào đó. Như thí dụ 2, 3 cho chúng ta thấy ca khúc chỉ được xây dựng trên có hai quãng: quãng 2 và quãng 3.



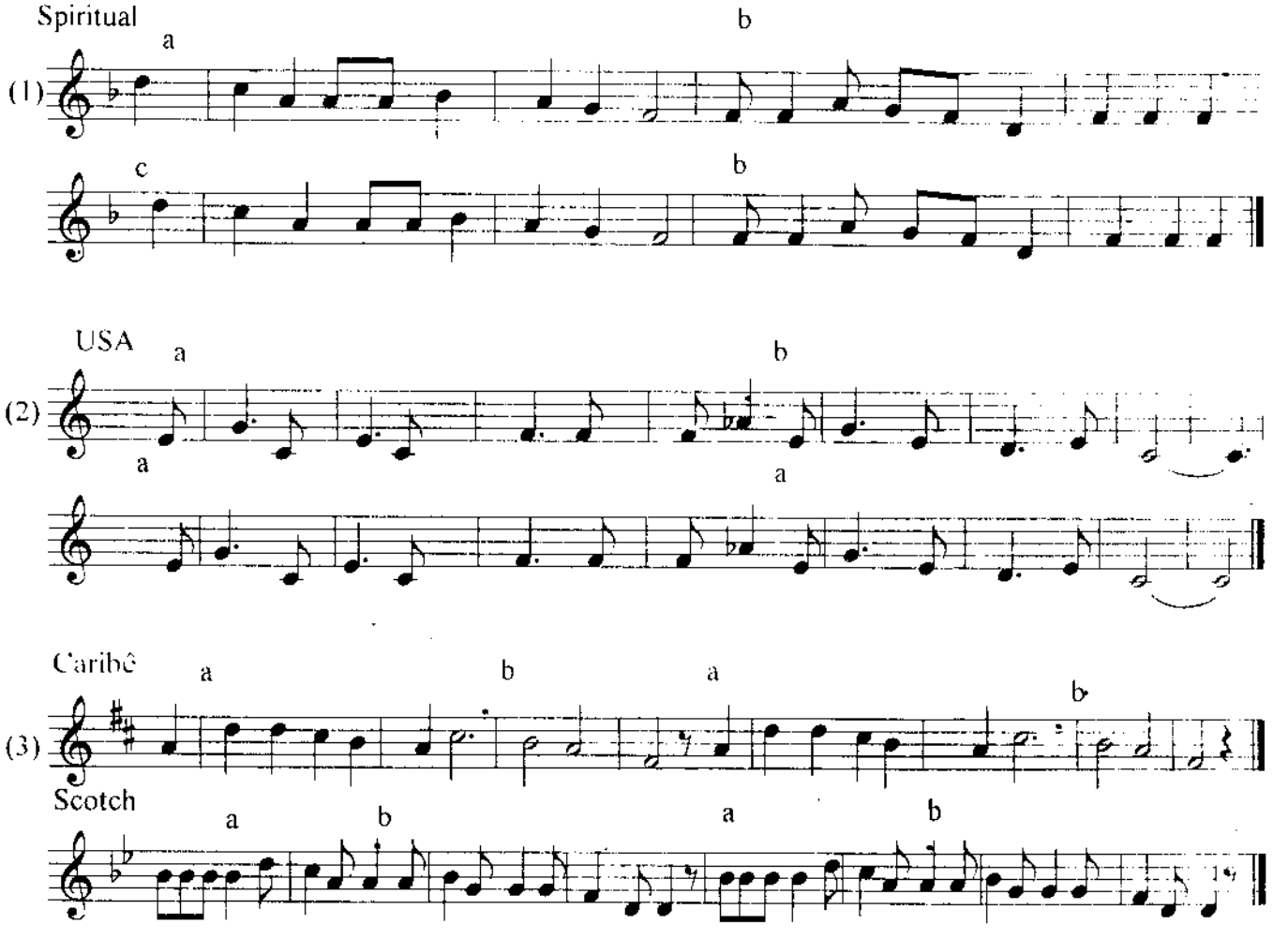
Bạn cố gắng hát cho bằng được những ca khuc chúng tôi ghi lại đây làm ví dụ. Và hãy nhớ lấy cung điệu của các ca khúc đó, nhận xét xem mỗi ca khúc có những nét gì đặc biệt như đã đề cập tới trên đây, và cũng phải nhận thức được rằng những câu nhạc trong cùng một ca khúc nhiều khi dài vắn khác nhau, điều đó do cái hứng của tác giả và cũng do câu thơ dài vắn, mà tác giả dùng để dệt nhạc.

Ngoài MH **abca**, với đầu óc giàu tưởng tượng, nhạc sĩ có thể tạo ra những mô hình khác như:

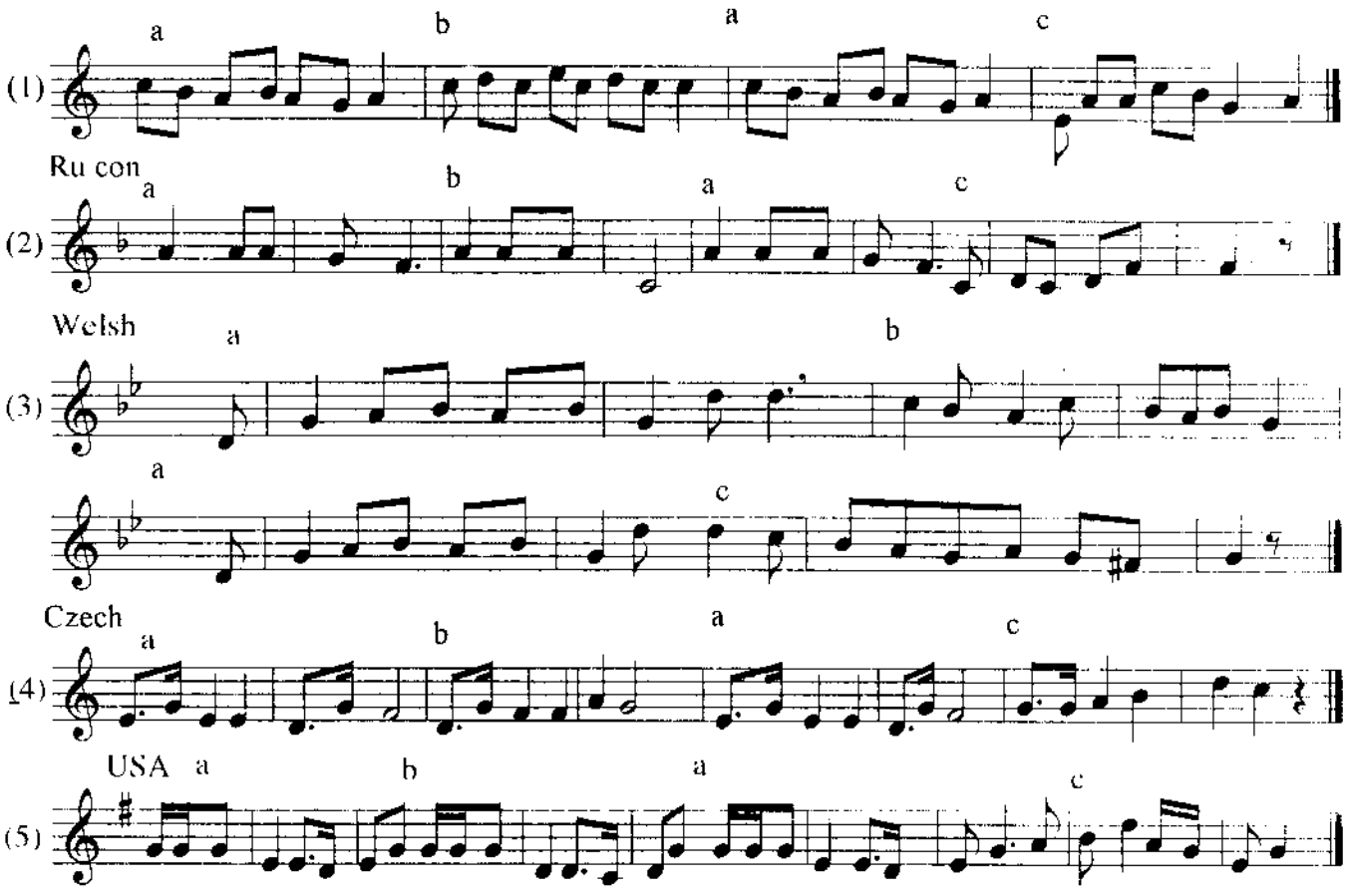
I.2. Mô hình abcb:



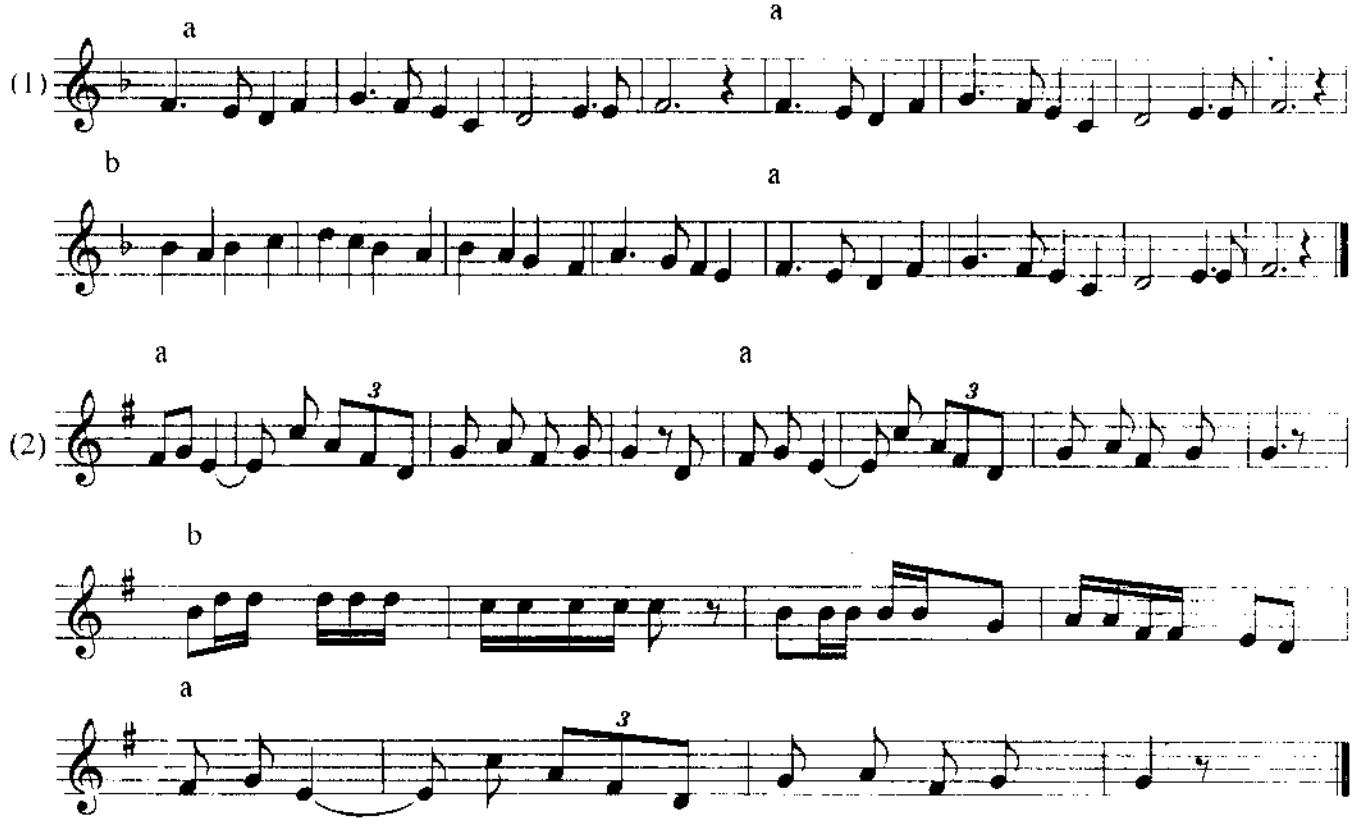
I.3. Mô hình abab:



I.4. Mô hình abac:



I.5. Mô hình aaba:



Palestine

a a

b a

I.6. Mô hình aabb:

Nga

(1) a a

b b

Slavic

(2) a a

b b

Latvian

(3) a a b b

I.7. Mô hình aabc:

(1) a a b c

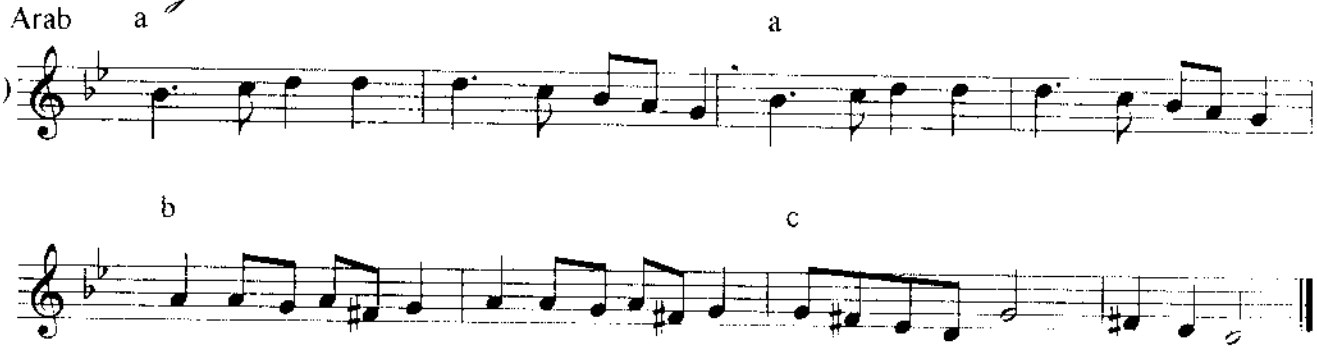
Trung Hoa

(2) a a

b c

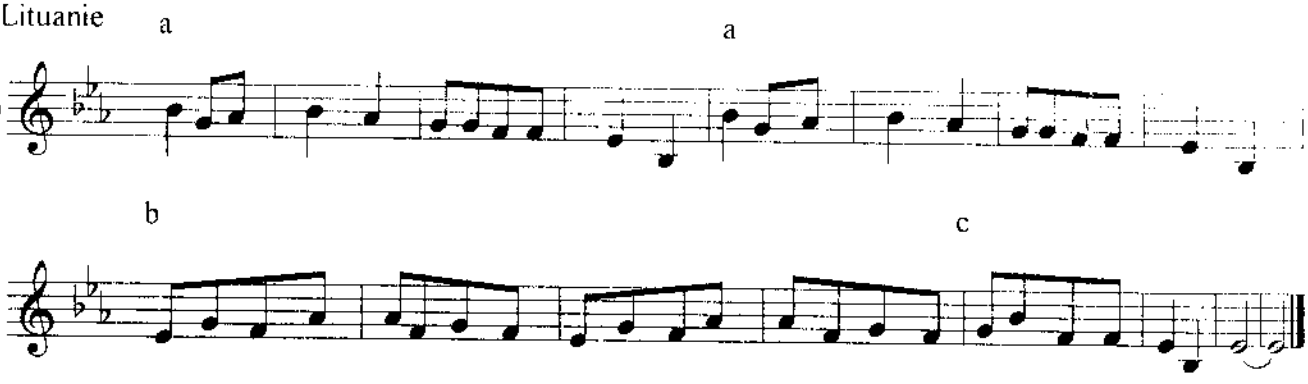
Arab

(3)

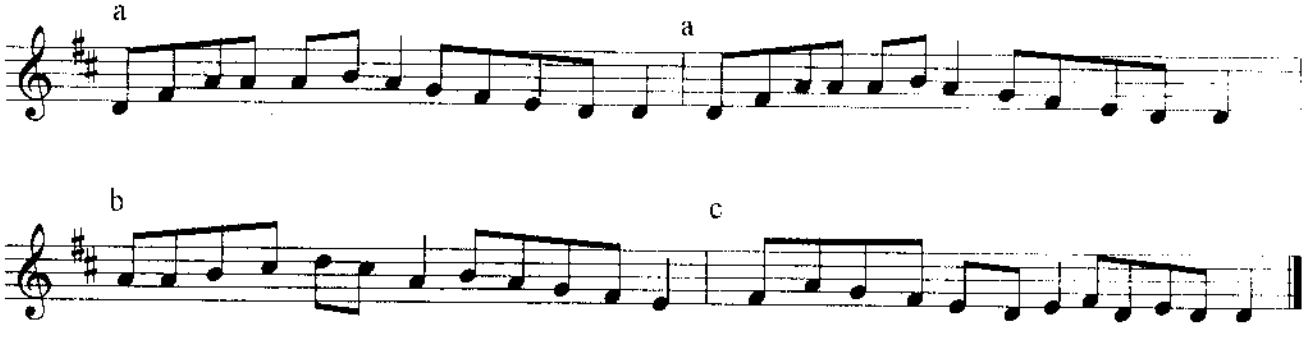


Lituanie

(4)



(5)



BÀI TẬP SỐ 8

1. Đoạn thơ thông thường nhất là đoạn thơ có 4 câu thơ. Bốn câu thơ này sẽ làm nảy sinh một ca khúc có 4 câu nhạc. Nhạc sĩ sẽ tạo ra những mô hình gì để cho 4 câu nhạc đó giữ được vẻ đồng nhất trong thay đổi?

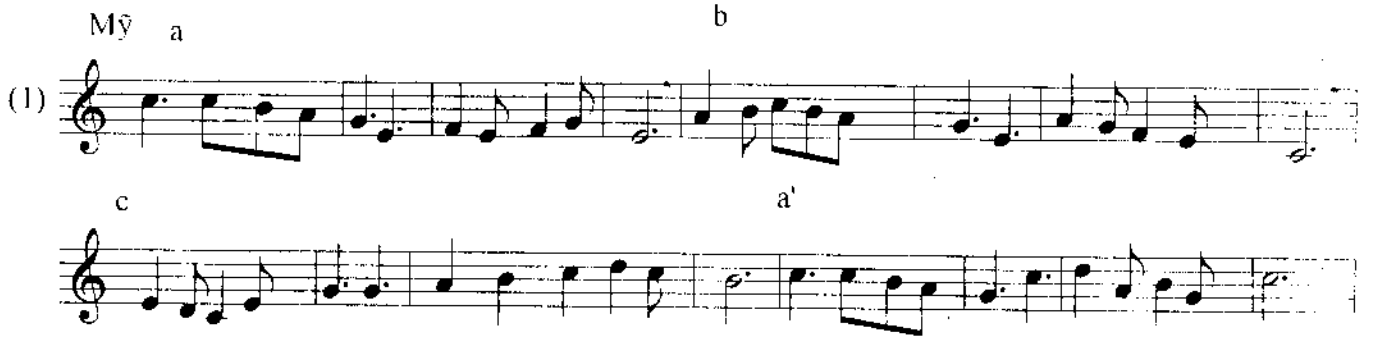
2. Hãy chép lại thật nhiều ca khúc (do chính mình tìm ra) viết theo những mô hình đã học. Bạn chọn những ca khúc quen thuộc quốc tế, hoặc những bài dân ca của Việt Nam, hay của các nước khác, vì những ca khúc thời trang tiếng Việt thường do những nhạc sĩ chưa lành nghề viết ra, sẽ làm cho bạn lạc hướng.

3. Đối với những ca khúc đã được nêu lên làm thí dụ trên, bạn hãy nhận xét xem trong cùng một ca khúc, những câu nhạc có khi dài vắn khác nhau. Tại sao vậy? phải chăng vì câu văn, câu thơ dài vắn khác nhau?

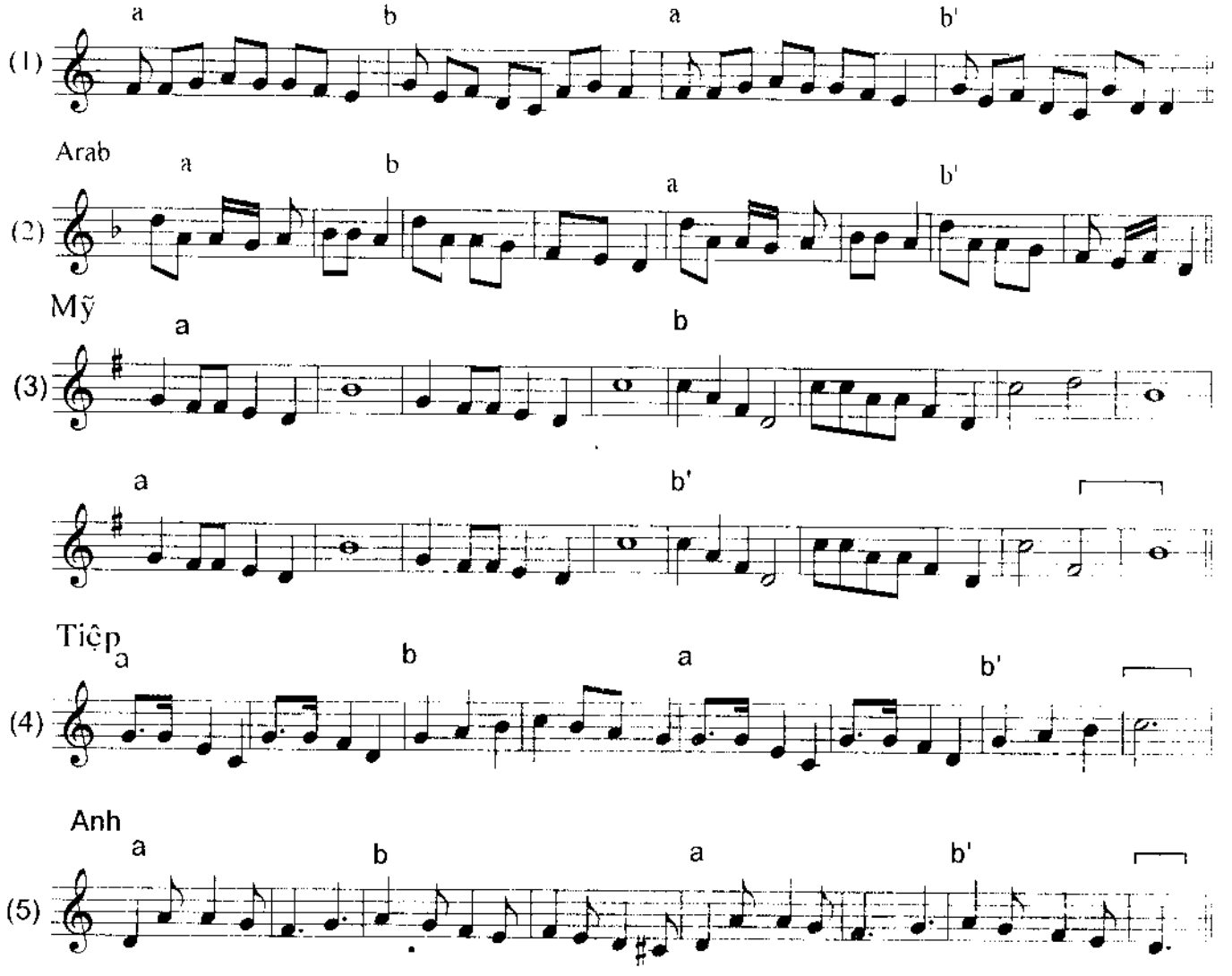
II. MÔ HÌNH LẶP LẠI CÓ BIẾN CẢI.

Trong nghững mô hình trước, những câu nhạc a, b, c, được lặp lại nguyên vẹn. Nhưng trong hững mô hình sau, có khi câu nhạc a, hoặc b, hoặc c lúc được lặp lại lại được biến cải đôi chút, về phía cuối câu những câu nhạc bị biến cải đi như vậy sẽ được đánh số a' hoặc b' hoặc c' và tạo nên những mô hình như:

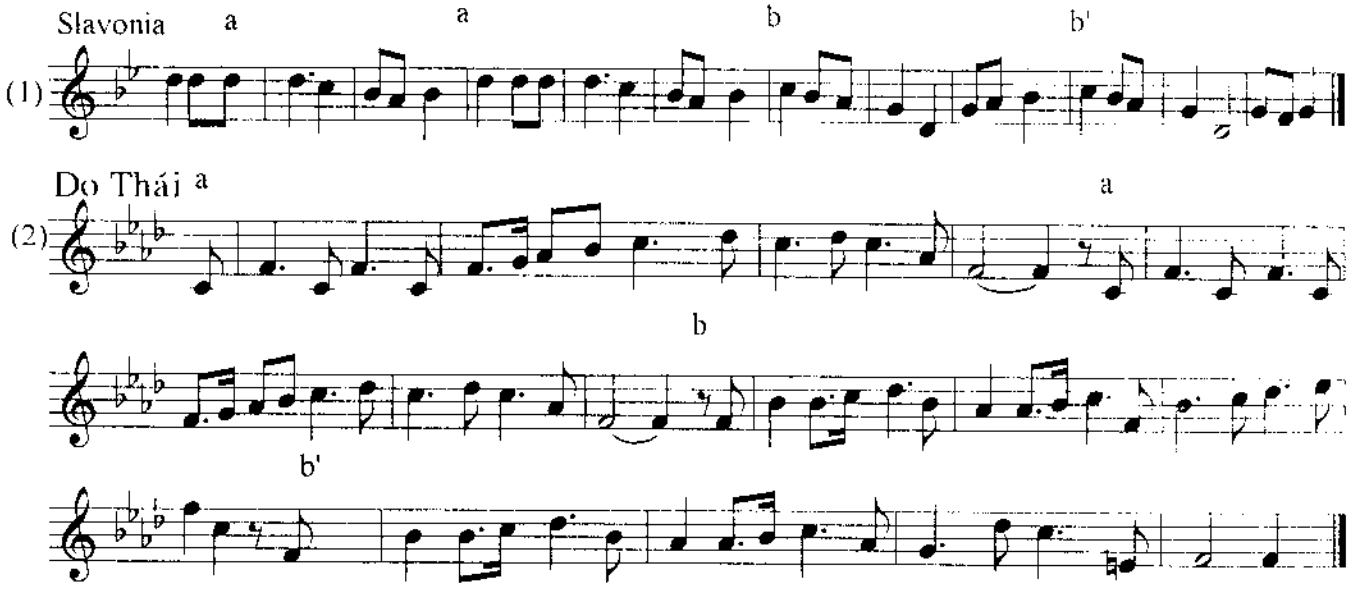
II.1. Mô hình abca' :



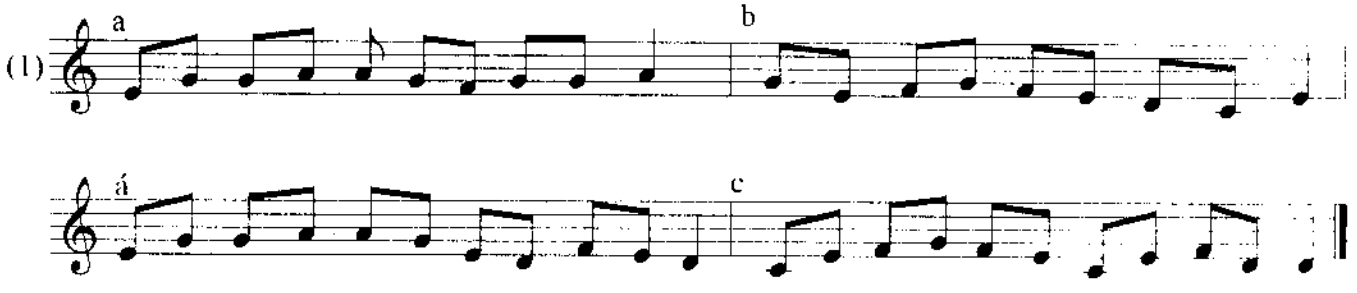
II. 2. Mô hình abab':



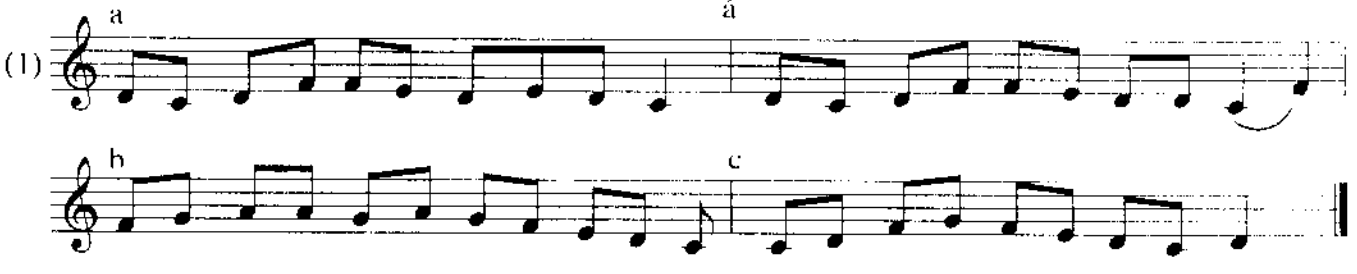
II.3. Mô hình aabb':



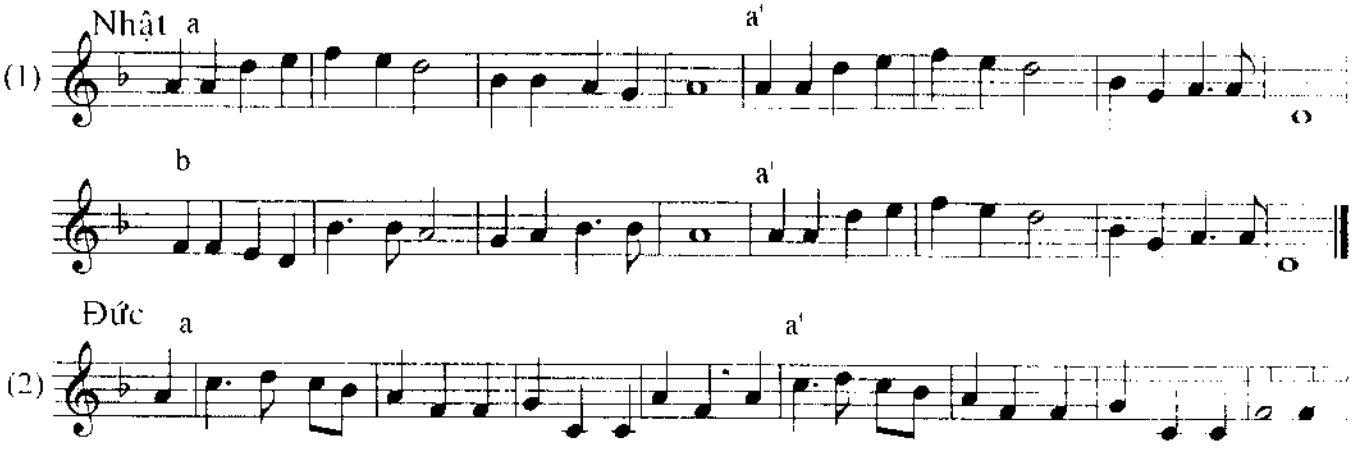
II.4. Mô hình aba'c

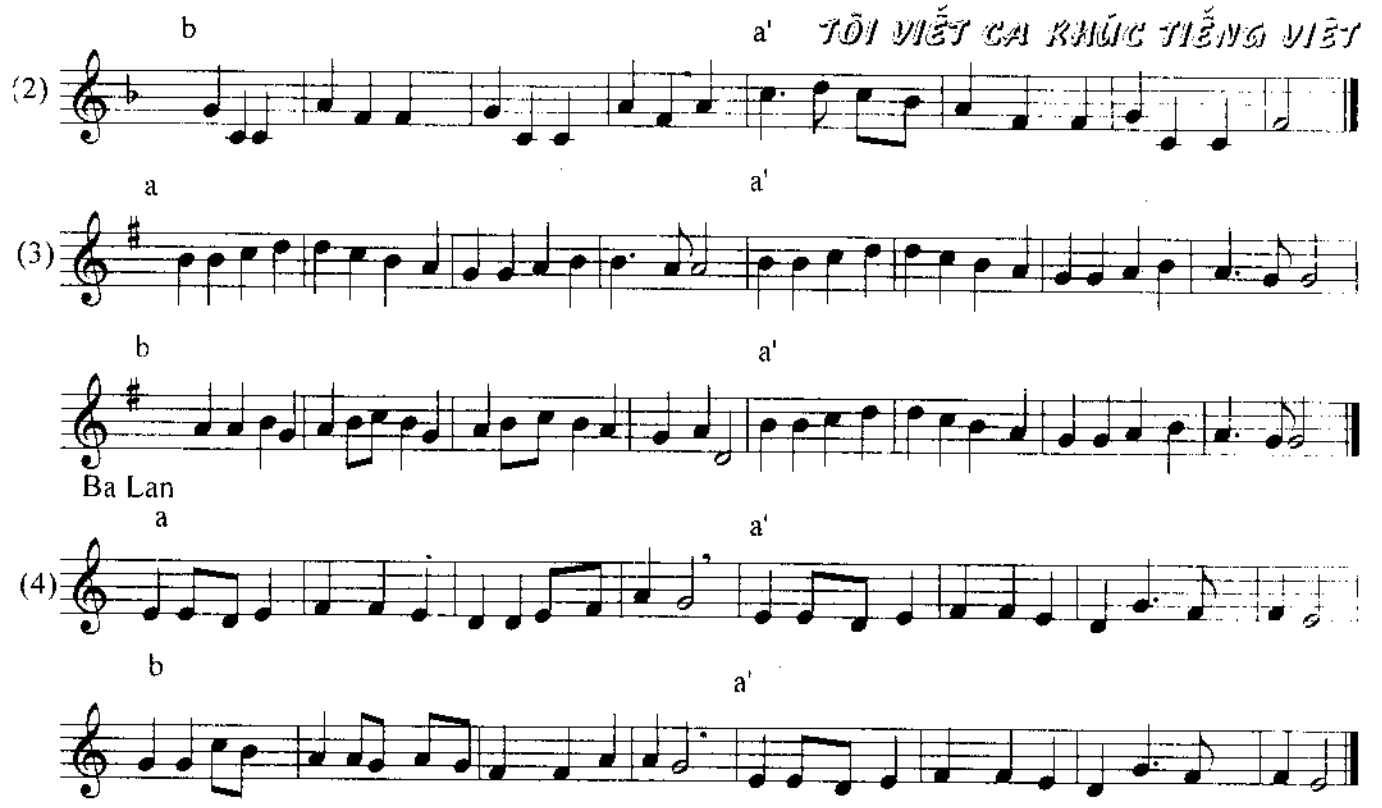


II.5. Mô hình aa'bc

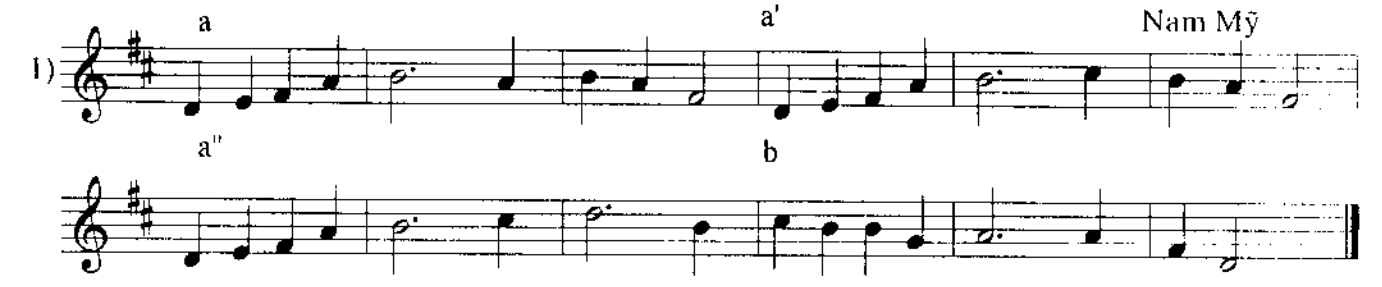


II.6. Mô hình aa'ba'



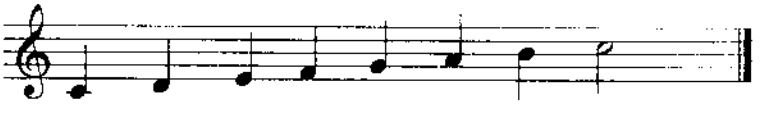


II.7. Mô hình aa'a''b



BÀI TẬP SỐ 8B

.Ý a nhạc là:



Hãy dựng nên một ca khúc theo MH abca.

Trước hết chúng ta phải phân tích xem trong ý nhạc a, có những yếu tố gì có khả năng khai triển trong các ý nhạc khác, để tất cả các ý nhạc có sự tương đồng, nghĩa là có sự đồng nhất và có sự liên hệ chặt chẽ với nhau, cho trật tự càng hoàn chỉnh.

Để giúp bạn trong bước đầu, chúng tôi nêu lên những đặc điểm của ý nhạc như sau:

a/ dòng ca phát triển trong khuôn khổ 8 dấu nhạc

b/ dòng ca chuyển hành liền bậc, nghĩa là nguyên đi quãng 2.

c/ nhịp điệu bình thản có thể nói là không có nhịp điệu.

d/ dòng ca đi lên.

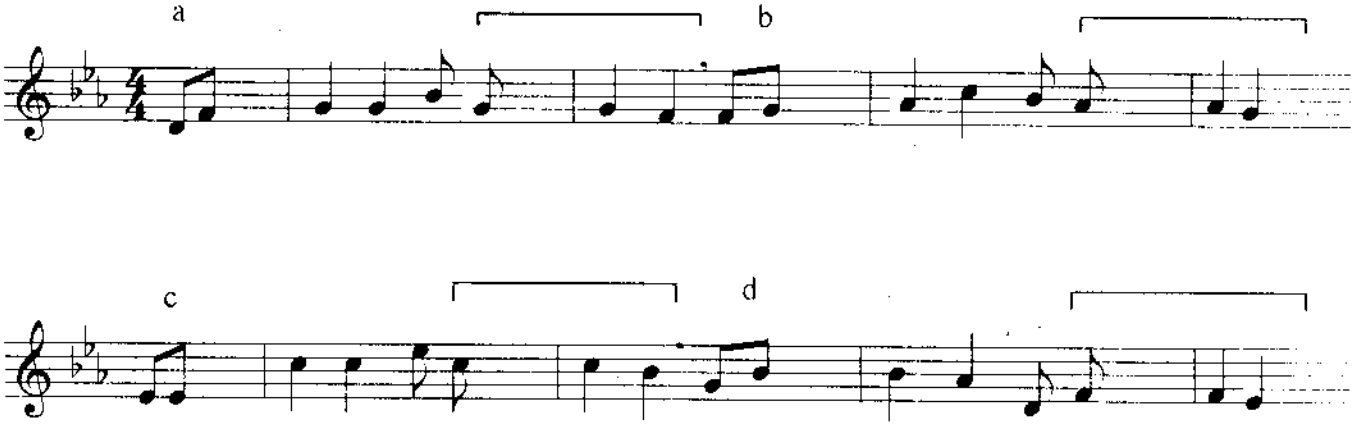
vậy bạn hãy dựa trên 4 đặc điểm vừa kể, để làm nên ý nhạc b, c.

III. MÔ HÌNH VỚI 4 Ý NHẠC KHÁC NHAU

III.1. Mô hình abcd :

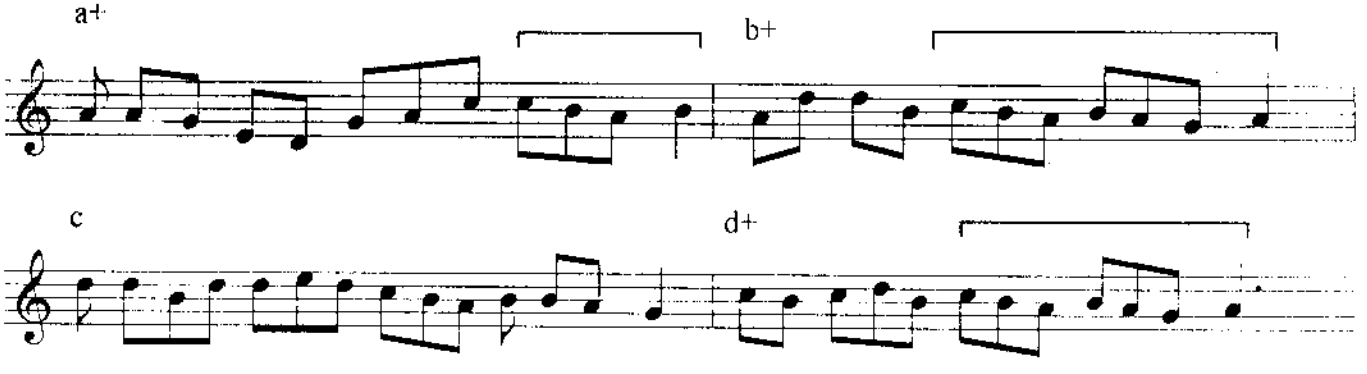
Theo như những MH được ghi lại trước đây, chúng ta nhận thấy nếu một ca khúc có 4 câu nhạc thì có ít nhất là hai ý nhạc a, b và nhiều nhất là 3 ý nhạc a, b, c.

Còn khi 4 câu nhạc có 4 ý nhạc khác nhau như **MH abcd**. Lúc đó các ý nhạc sẽ có một vài điểm tương đồng, làm cho 4 ý nhạc khác nhau có được sự đồng nhất, ví như: cả 4 ý nhạc có một nhịp điệu như nhau, hoặc có những quãng nhạc tương đồng, hoặc ý nhạc nọ là sự đảo lộn của ý nhạc kia, hoặc cả 4 ý nhạc hay từng 2 ý nhạc có cùng một công thức kết như nhau. Ca khúc sau viết theo **MH abcd** nhưng cả 4 ý nhạc đều có cùng một nhịp điệu, và cả 4 ý nhạc đều có cùng một công thức kết.

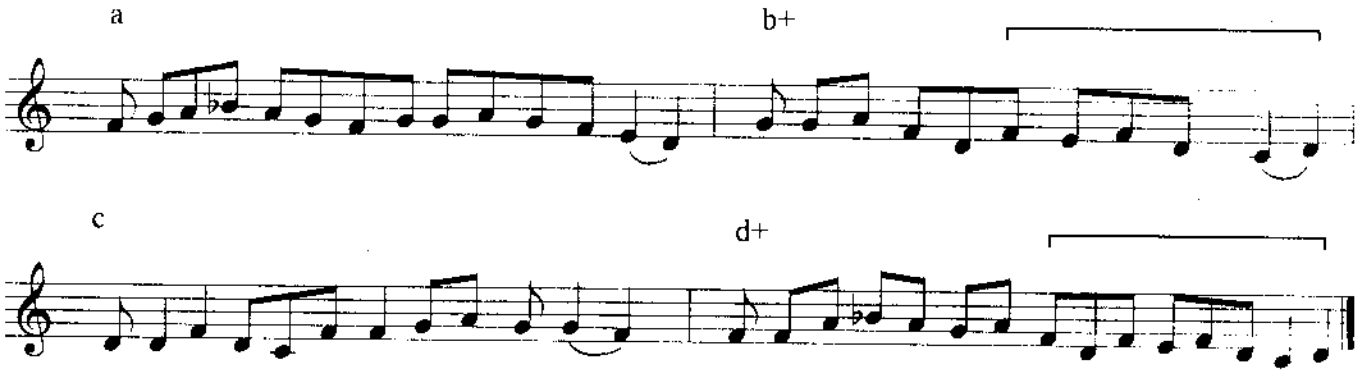


Để tiện việc trình bày, khi các **MH abcd** có công thức kết như nhau, chúng tôi thêm ký hiệu dấu cộng (+) ở sau những ký tự.

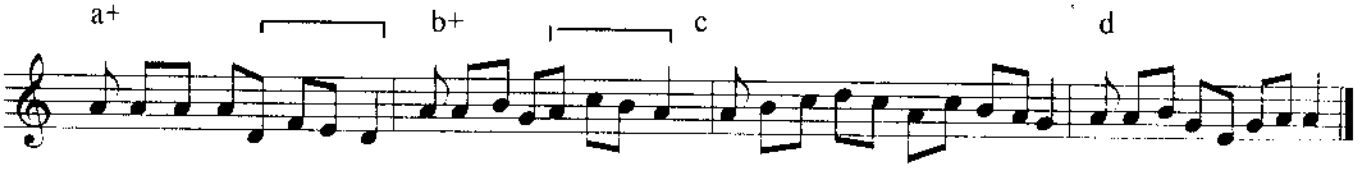
III.2. Mô hình a+b+cd+ :



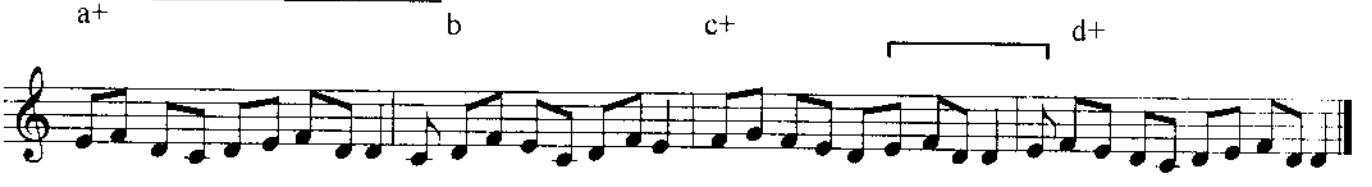
III.3. Mô hình ab+cd+:



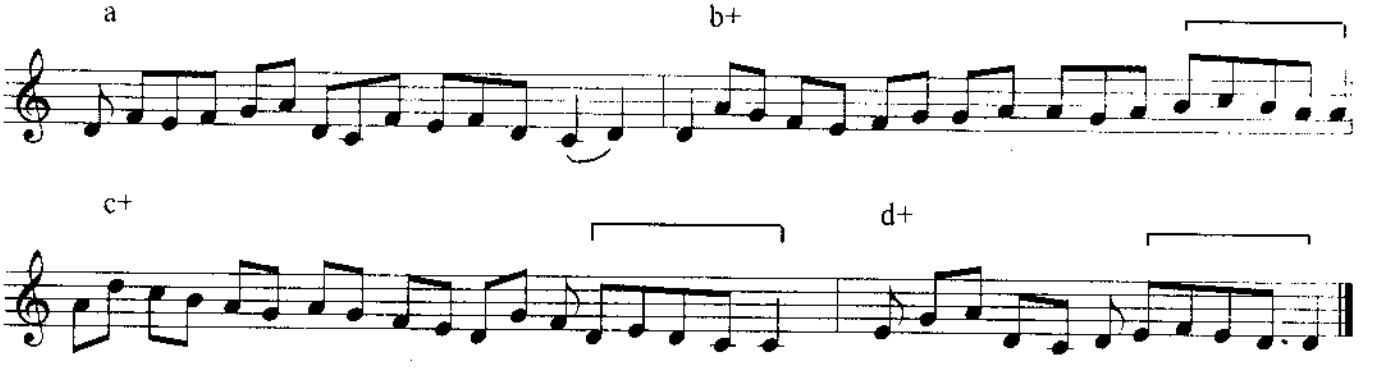
III.4. Mô hình a+b+cd:



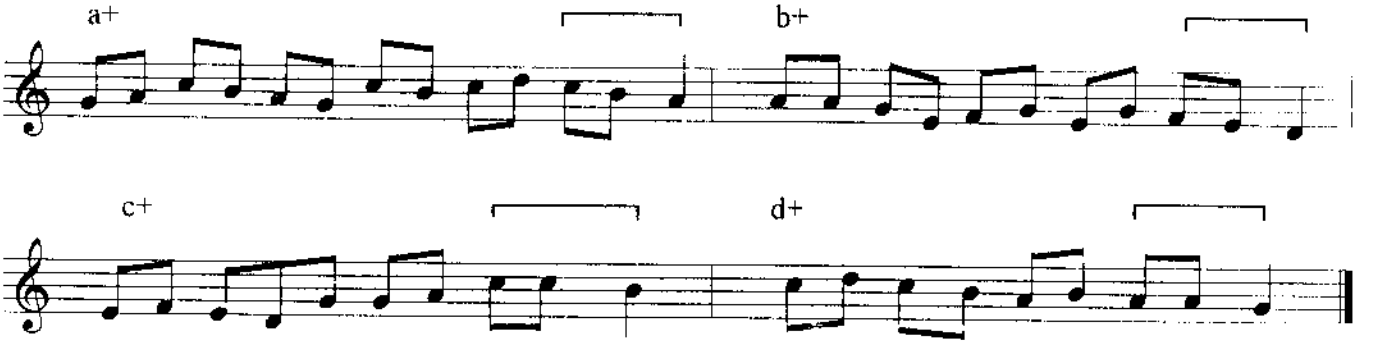
III.5. Mô hình a+bc+d+:



III.6. Mô hình ab+c+d+:



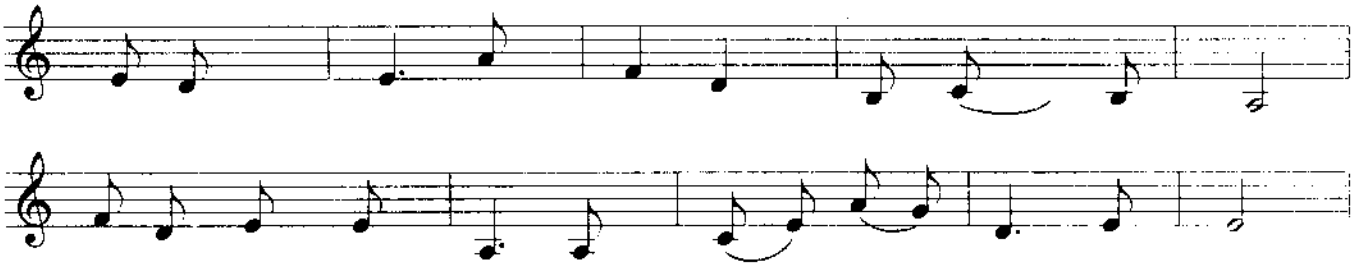
III.7. Mô hình a+b+c+d+:

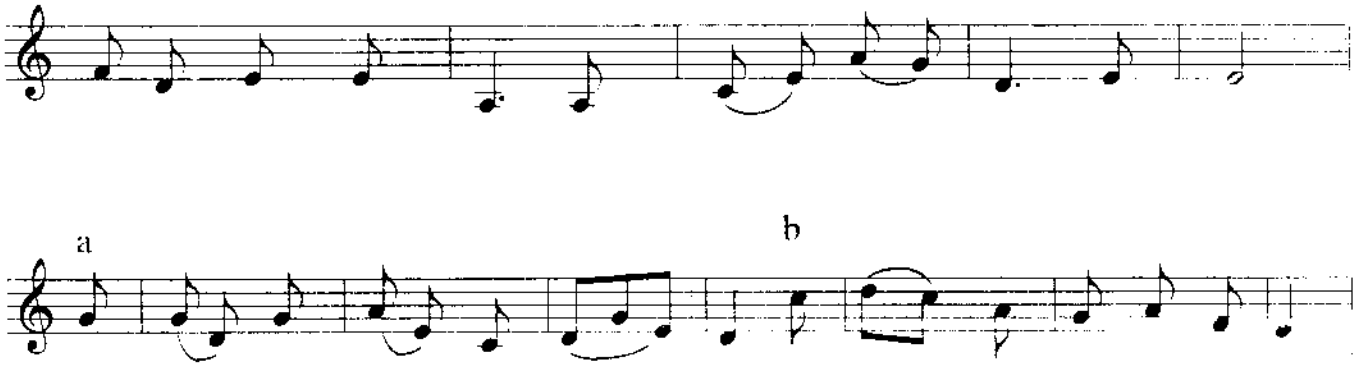


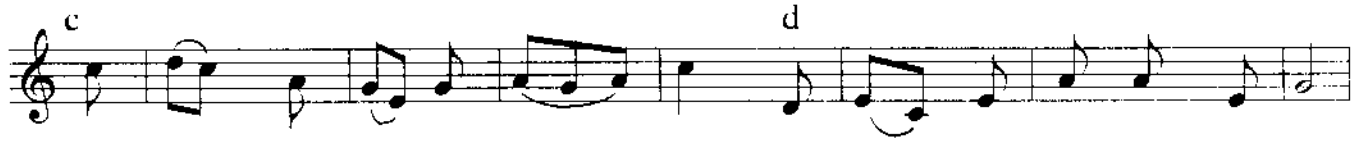
BÀI TẬP SỐ 8C

Để nắm vững được vấn đề bạn phân tích các ca khúc sau :

Chúng tôi ghi lại đây ca khúc theo **MH abcd**, bạn cố tìm kiếm xem những ý nhạc abcd có những điểm gì tương đồng, để nối kết các ý nhạc đó với nhau thành một ý nhạc duy nhất.







Những ý abcd của ca khúc có nhiều điểm tương đồng như ac có cùng một nhịp điệu. Ý a kết đi xuống, ý c kết đi lên. Đầu ý b và đầu ý c được mở bằng 4 ý nhạc sau : Do - Re - Do - La. Cuối ý a nhảy sang đầu ý b bằng một quãng 7 thứ thì Re - Do đi lên. Cuối ý c nhảy sang đầu ý d bằng một quãng 7 thứ thì Do- Re đi xuống.

Bạn ghi thật nhiều ca khúc viết theo MH aaba, MH aabb, MH aabc, nhưng điều cần thiết là bạn hãy hát thuột lòng các khúc mà chúng tôi đã ghi lại làm mẫu cho bạn. Những ca khúc này đã đưa bạn vào cách diễn tả hiện đại ; vì những ca khúc đó có nhịp điệu hồn nhiên, không bị nhốt trong các ô nhịp nọ kia, vì những thang âm đó được viết theo những thang âm khác với những thang âm trưởng thứ cổ điển, vì cung điệu các ca khúc đó rất phong phú và hay.

Viết một ca khúc theo MH **abac** với ý **a** cho sẵn như sau:

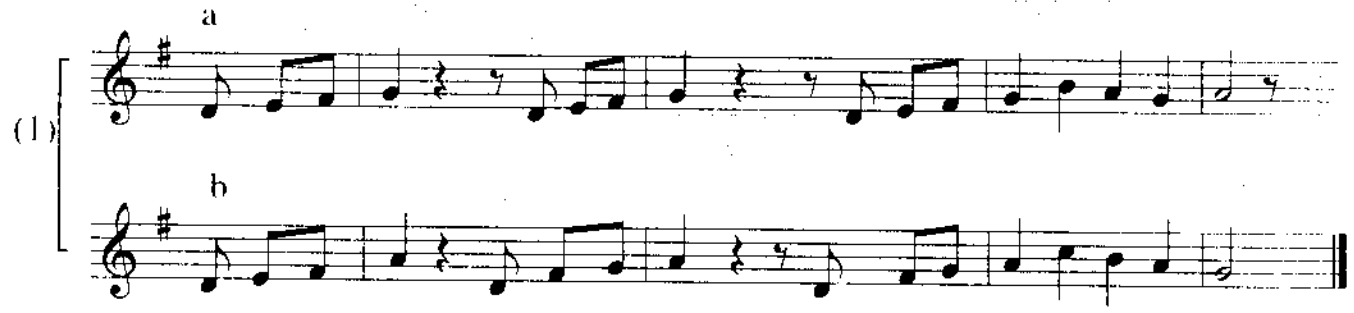
Để tạo sự đồng nhất giữa các ý nhạc thì:

a. Bạn hãy viết **b, c**, theo cùng một nhịp điệu như a
b. Hãy cho ý nhạc **b, c**, đi xuống, tương phản với ý **a**
c. Ý **b, c**, đi xuống theo kỹ thuật chuyển tiến bằng quãng ba
d. Viết ý **b. c**, không ra ngoài khuôn khổ 8 dấu nhạc đố - đồ
đ. Viết ý **b** kết ở HT.V , ý **c** kết ở HT.I
e. Viết xong cung điệu ca khúc thì viết bản văn.

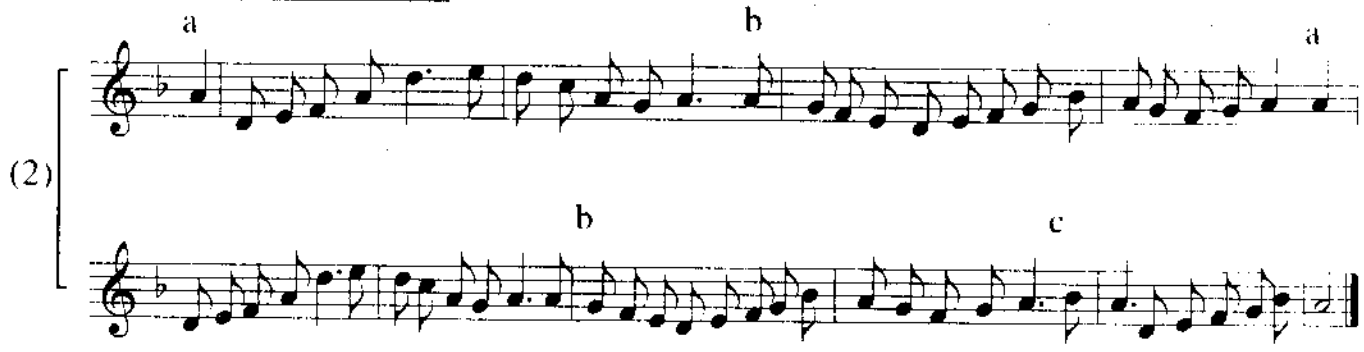
IV. NHỮNG MÔ HÌNH KHÁC

Ngoài những ca khúc có 4 câu nhạc như đã tìm hiểu trên đây, chúng ta còn thấy có những ca khúc chỉ có hai câu nhạc mang hai ý khác nhau, và gọi là ý xướng và ý đáp.

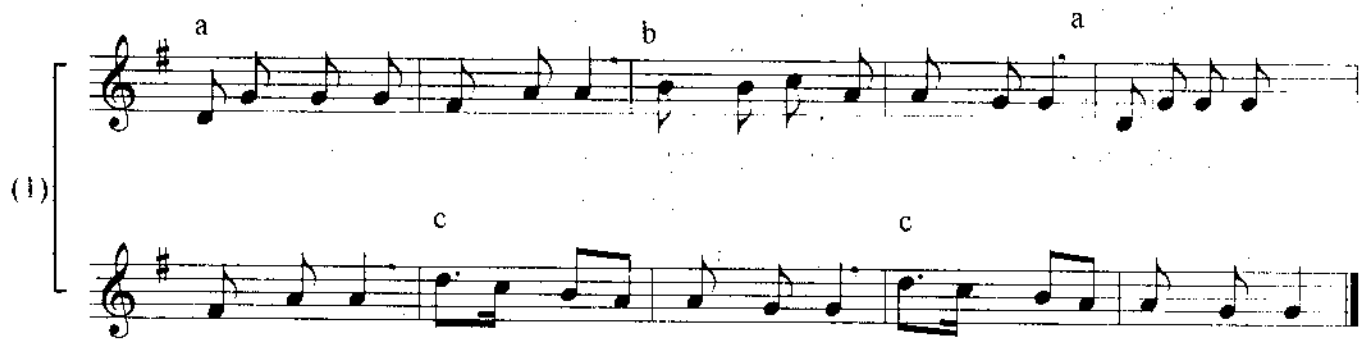
IV.1. Mô hình ab:

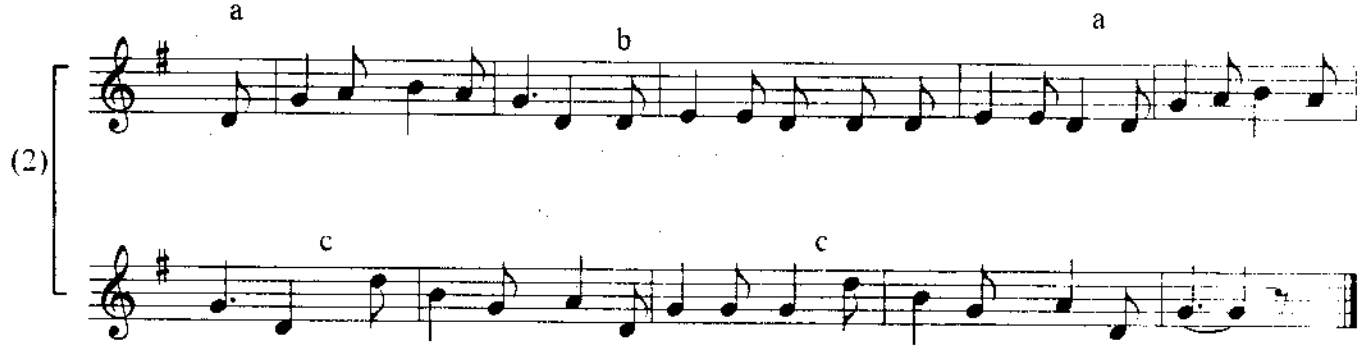


IV.2. Mô hình ababc :



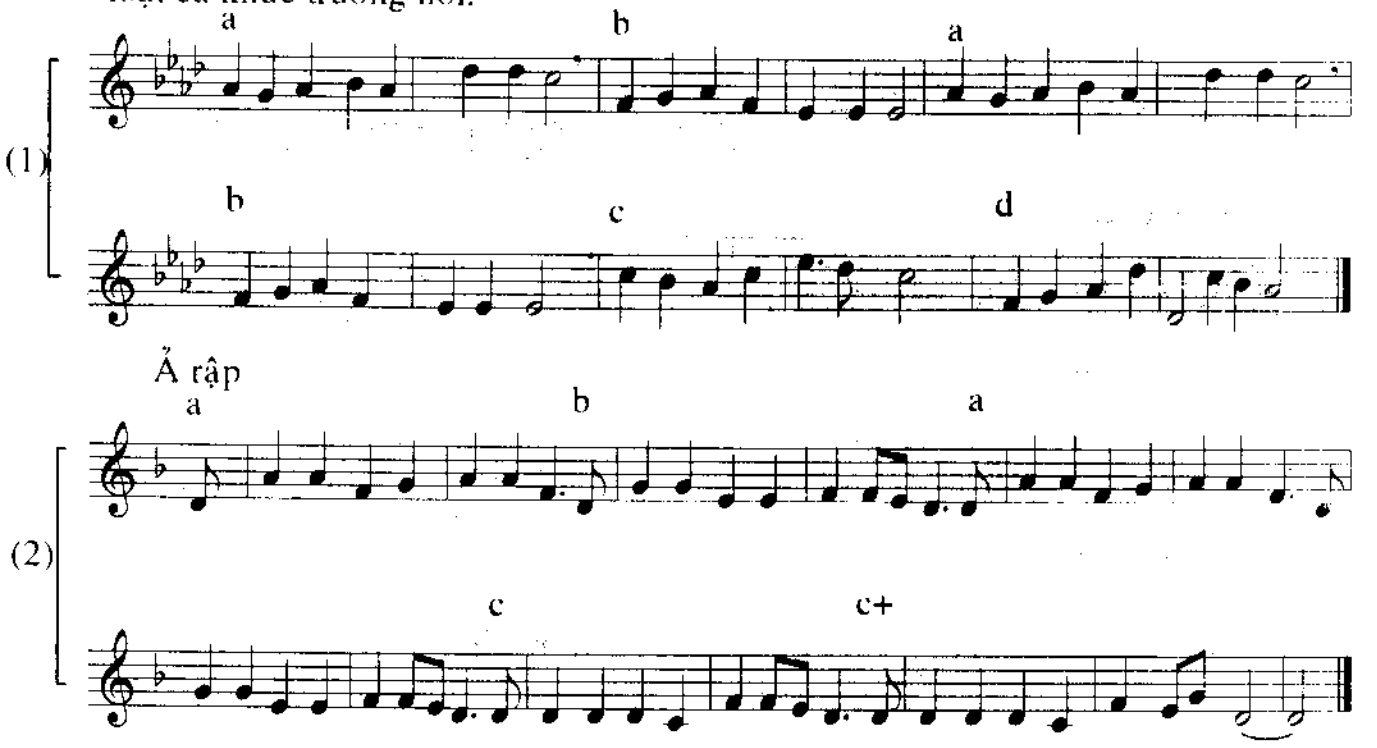
IV.3. Mô hình abacc :





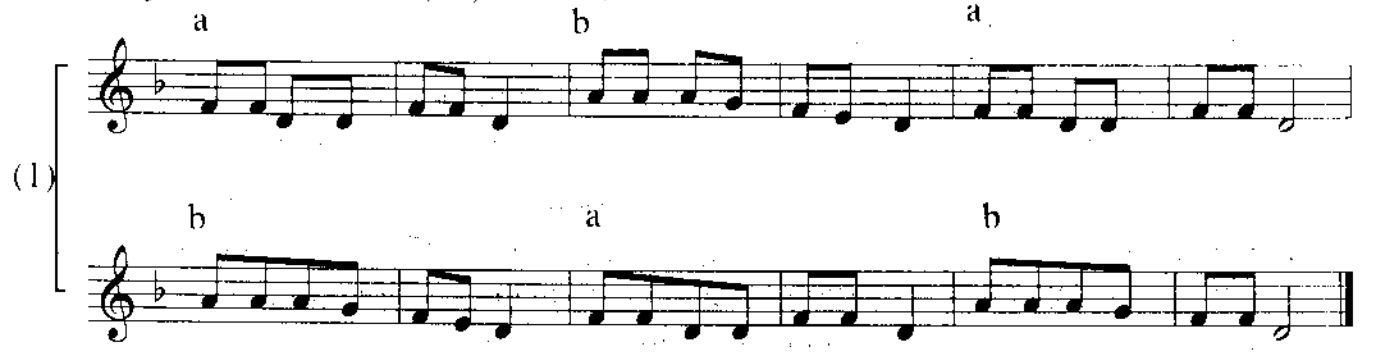
IV.4. Mô hình AAB :

Có ca khúc có 6 hoặc 8 câu nhạc, những câu nhạc này thường theo nhau từng cặp một, mỗi cặp thì dài hơn một câu, cho nên chúng tôi kêu là đoạn A, B, C. MH **AAB** chẳng qua là MH **ab.ab.cd.** Những ca khúc với MH **A, B, C...** là loại ca khúc trường hơi.



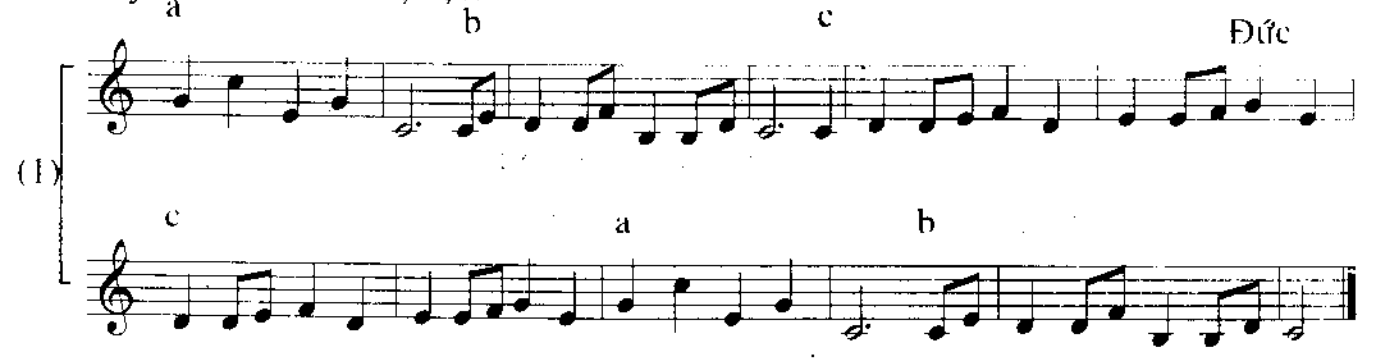
IV.5. Mô hình AAA :

Đây chính là MH ab,ab,ab:



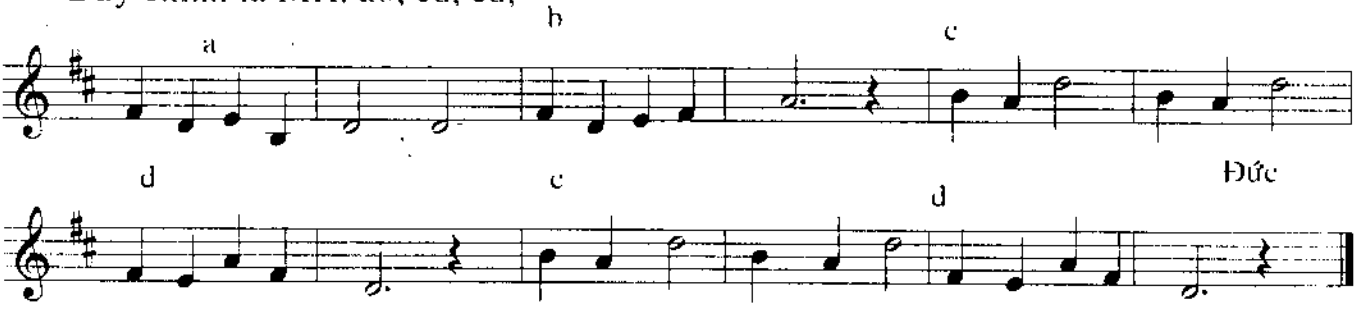
IV.6. Mô hình ABA :

Đây chính là MH ab,cc,ab

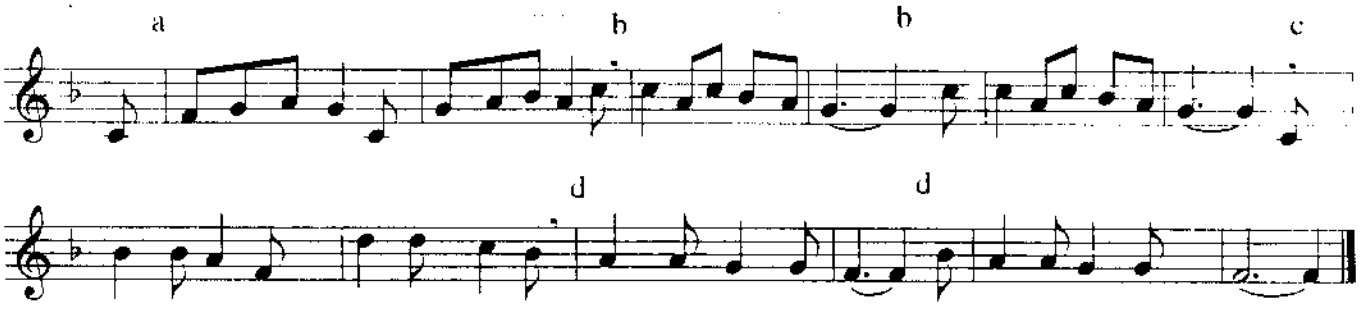


IV.7. Mô hình ABB :

Đây chính là MH. ab, cd, cd,

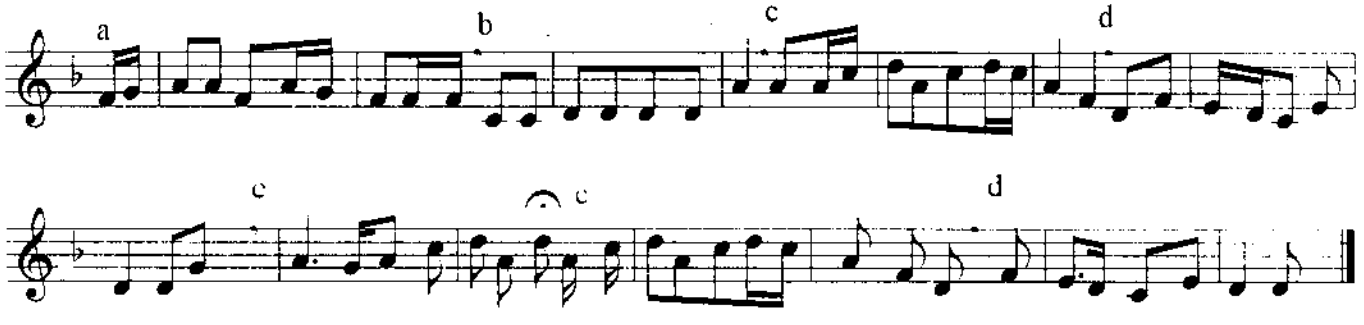


IV.8. Mô hình a, bb, c, dd :



IV.9. Mô hình abcde, cd :

Mô hình này có 7 câu nhạc và có 5 ý nhạc khác nhau :

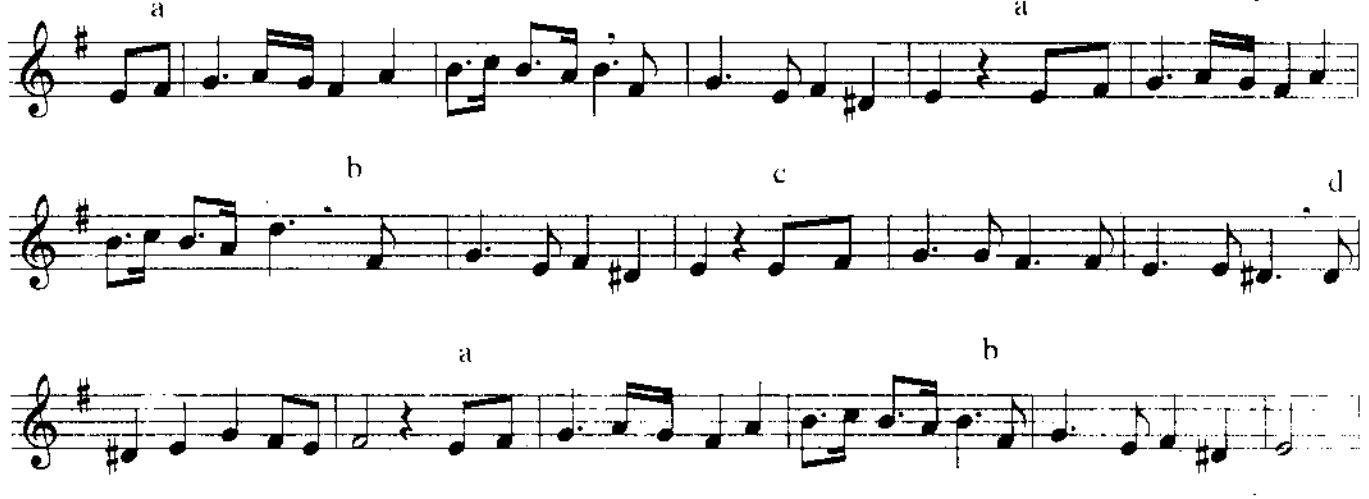


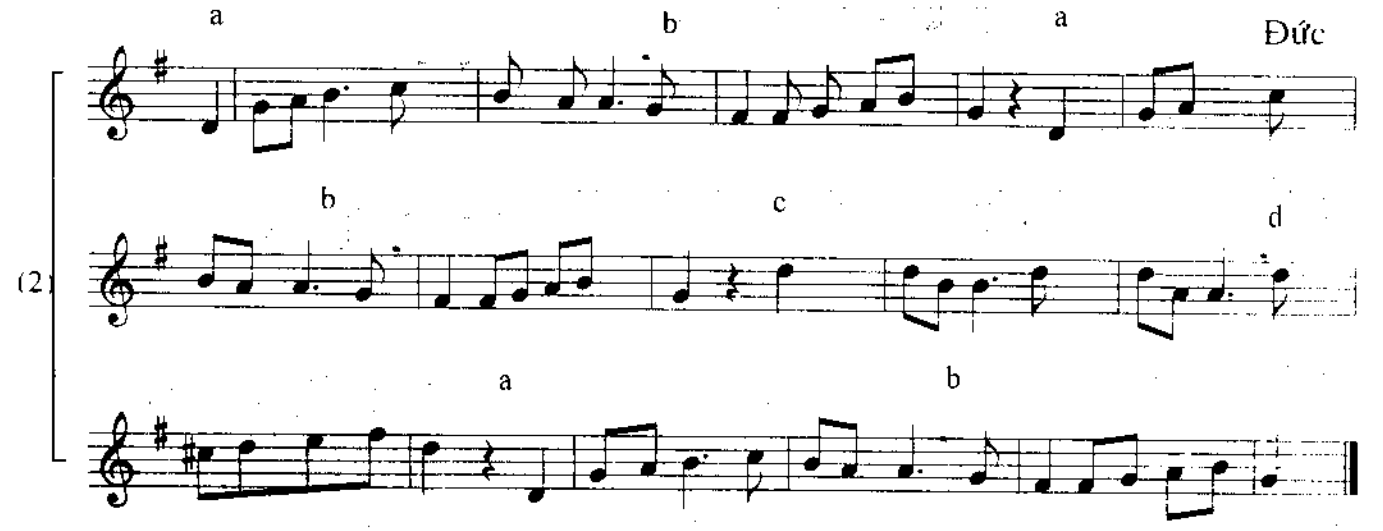
Sau đây là mấy ca khúc có 8 câu nhạc viết theo mô hình như :

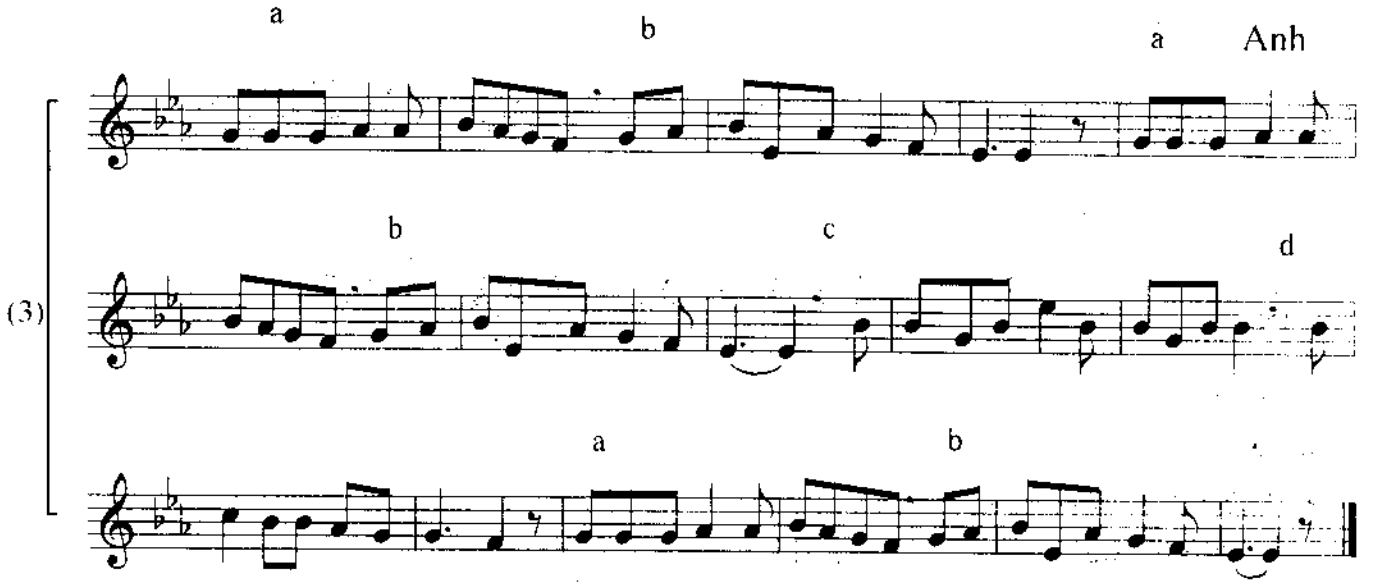
IV.10. Mô hình AABA :

Mô hình trên do MH. ab, ab, cd, ab.

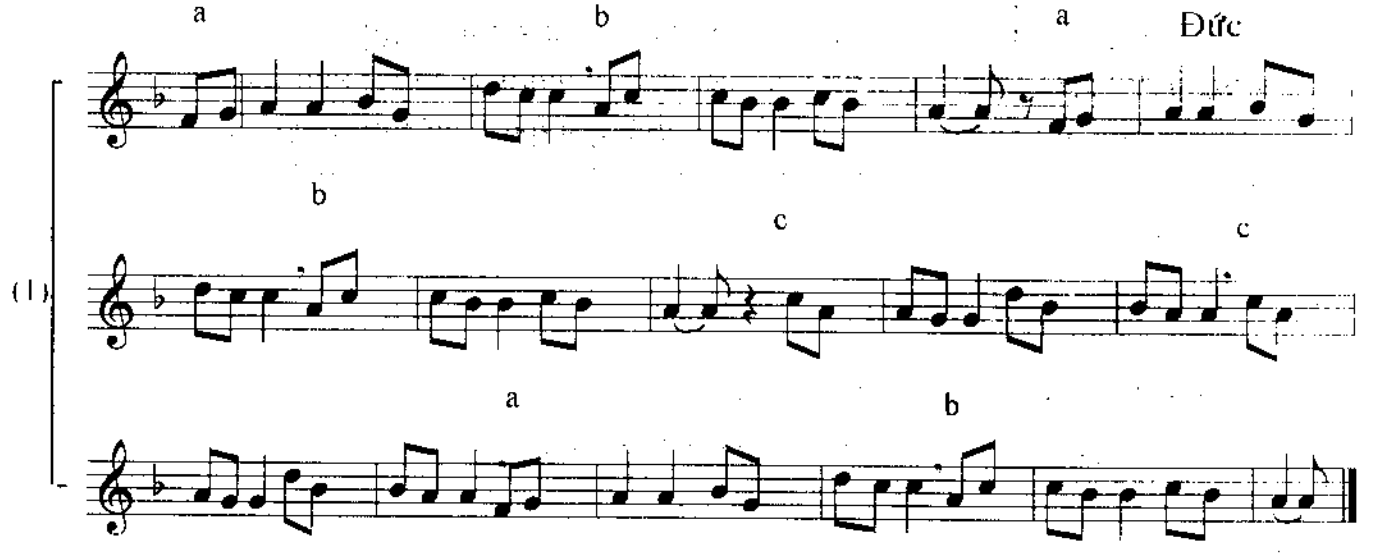
Thụy điển







IV.11. <u>Mô hình ab, ab, cc, ab</u> :

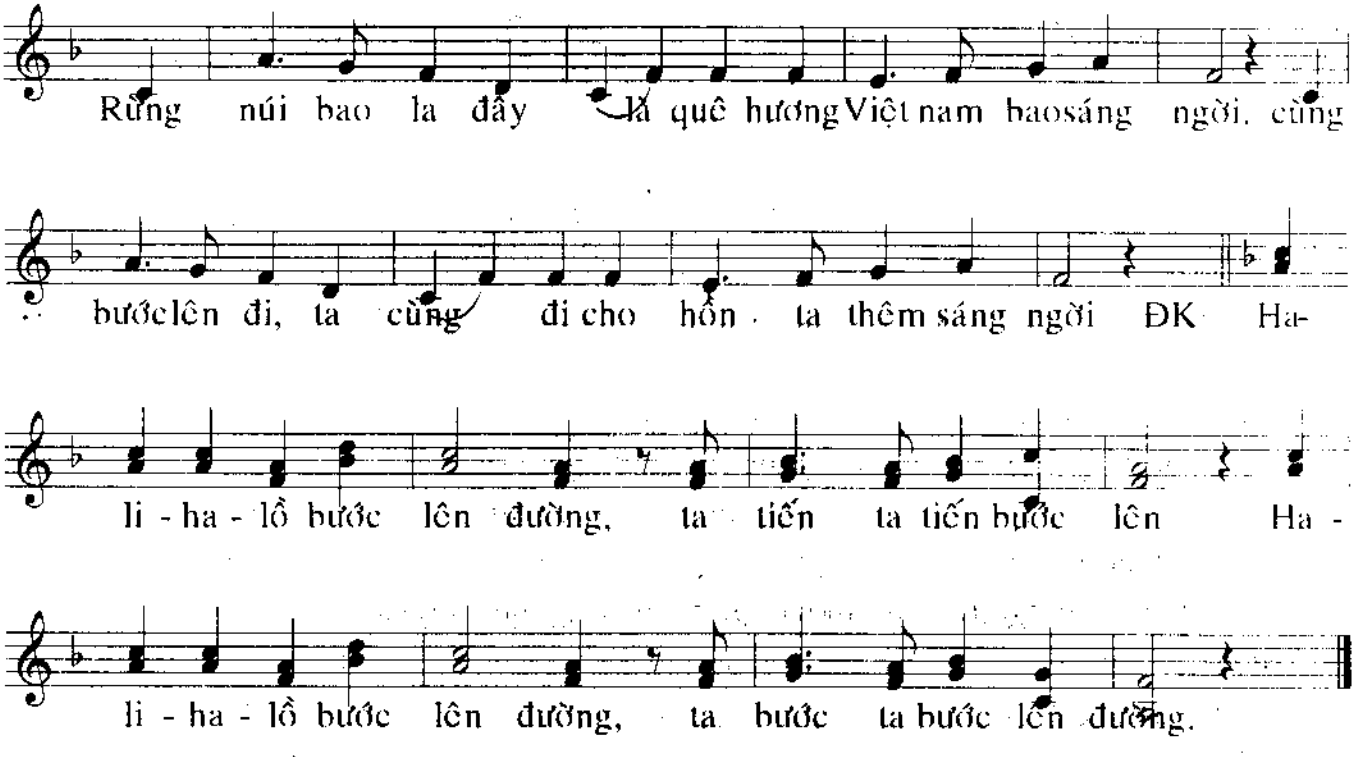


IV.12. Ca khúc với tiểu khúc và điệp khúc :

Trong số những ca khúc loại trường hơi, còn có những ca khúc có 10 câu nhạc, những câu nhạc này thường theo nhau từng cặp, như đã trình bày.Nhạc sĩ có thể viết nhiều bản văn cho một ca khúc. Những bản văn đó kêu là tiểu khúc 1, 2, 3, ...

Nhiều khi nhạc sĩ viết ca khúc với hai khúc: tiểu khúc và điệp khúc. Điệp khúc có lời văn duy nhất để hát lại sau mỗi tiểu khúc. Tiểu khúc thường do một số người có tiếng tốt hơn, lại giỏi về nhạc lý hơn hát. Còn điệp khúc thì do đại chúng hát, cho nên dòng ca thường không lên quá cao hoặc xuống quá thấp, thường không nhảy những quãng dài, và nhịp điệu thì thanh thản dứt khoát, còn cơ cấu thì vắn gọn gồm 2, 3, 4 câu nhạc như những mô hình kể trên.

Thí dụ:



Và còn muôn vàn MH. do óc tưởng tượng của nghệ sĩ bày ra, vì người nghệ sĩ là người tự do hết sức, muốn làm gì thì làm, miễn là làm có tiêu chuẩn.

Trong các MH. thì **MH abca** khá thông dụng vì **ý bc** được đóng khung chặt chẽ giữa hai ý a nên hấp dẫn.

- MH abac - MH abab' cũng thông dụng vì thể hiện rõ rệt vế xướng và vế đáp tr ng câu nhạc

Như đã trình bày trước đây, âm nhạc là nghệ thuật mà do óc tưởng tượng của người nghệ sĩ tạo nên theo tiêu chuẩn nhất định và được cho là chính. Trên đây, chúng tôi đưa ra một số MH thường gặp như **MH abcd**, mô hình này có vẻ trí thức nhất, vì với bốn ý nhạc khác nhau, nhạc sĩ phải cố gắng làm thế nào cho các ý nhạc đó có điểm tương đồng như :

a. Cả 4 hay từng 3 ý nhạc có cùng công thức nhịp điệu
b. Cả 4 hay từng 2 ý nhạc có cùng công thức kết
c. Cả 4 hay từng 2 ý nhạc có cùng cộng thức dòng ca
d. Hoặc ý nhạc này là đảo lộn của ý nhạc kia,...

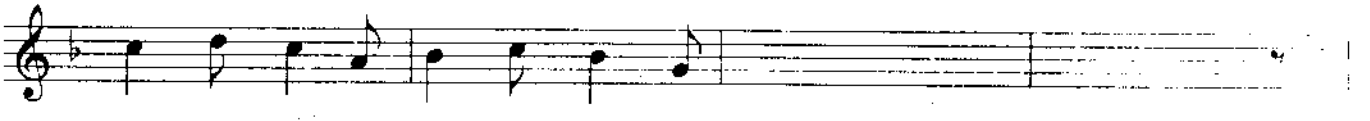
Tóm lại, trong số các mô hình đã được ghi lại thì MH hay thích hợp để diễn tả bản văn, hoặc để đóng khung gọn ghẽ các hứng nhạc của mình. Và có khi tất cả các MH đã học, chẳng MH nào thích hợp, lúc đó nghệ sĩ sẽ châm chước các MH đã học, để dựng nên một MH mới.

BÀI TẬP SỐ 8D

1. Bạn ghi lại thật nhiều ca khúc loại trường hơi, và loại có Điệp khúc. Như đã nói trong bài ở trên, Tiểu khúc do một số người hát, còn Điệp khúc thì do đại chúng hát. Do đó, có người kêu Tiểu khúc là **câu riêng**, còn Điệp khúc là **câu chung**, tên gọi thật tầm thường, nhưng lại nói lên chính xác các chức năng từng khúc ca.

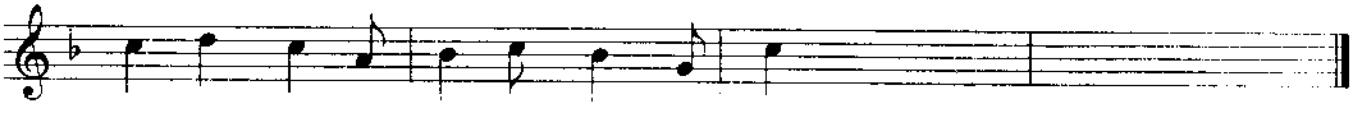
2. Dựa trên bản văn cho sẵn, bạn hãy viết tiếp ca khúc sau, có hai vế: vế xướng và vế đáp. Vế xướng kết ở HT V, vế đáp kết ở HT I.

Xướng V



Tay nắm tay và vai sánh vai cùng ca hát ca hòa vang

Đáp I



Non nước non và sông núi sông vọng tiếng hát ca huy hoàng

3. Viết ca khúc xong bạn hãy nói: ý nhạc đã được khai triển theo kỹ thuật nào?

V. VIẾT BẢN HÒA ÂM CHO PHẦN ĐỆM

Như đã nói ở phần trước, Phải có 3 yếu tố: dòng ca; nhịp điệu; và hòa âm mới được gọi là âm nhạc (xin đọc lại cuốn Nhạc Lý Và Hòa Âm). Do đó, viết xong ca khúc chúng ta phải viết bản hòa âm dành cho ban hợp xướng, hoặc cho đàn, hoặc cho dàn nhạc đệm.

Viết bản hòa âm cho đàn, hoặc cho dàn nhạc đệm, dễ hơn viết bản hòa âm cho ban hợp xướng, vì đàn và dàn nhạc có nhiều khả năng diễn tả hơn. Bản hòa âm viết cho dàn nhạc đệm hoặc đàn thường gọi là bản đệm. Bản đệm tiếng Đức kêu là bộ quần áo mặc cho ca khúc (xin đọc lại Bản Đệm Đàn). Thật vậy, ca khúc không có bản đệm thì trơ trụi như người ở trần. Bản đệm tăng thêm một phần giá trị nữa cho ca khúc, vì có những cái ca khúc không diễn tả được thì bản đệm diễn tả hộ. Để thực hiện bản đệm một cách dễ dàng hơn, lúc ban đầu chúng ta dùng nguyên dàn trống để viết bản đệm. Làm như vậy thì chúng ta không mất thời giờ nghĩ đến hòa âm.

V.1. <u>Bản đệm cho dàn trống</u> :

Dàn trống gồm một số nhạc khí để gõ chính yếu sau đây:

a. **<u>Trống lớn</u>** : Tiếng ngoại quốc kêu là trống Drum, phát ra tiếng **thùng thùng** có vẻ đầy nhưng hơi loãng, chúng ta có thể và nên dùng **trống cái**. Trống cái phát ra tiếng **tùng tùng** chắc tiếng và khô tiếng hơn thùng thùng.

b. **<u>Trống con</u>** : Tiếng ngoại quốc gọi là **tom-tom**, phát ra tiếng **tôm-tôm**, hoặc Caisse-cláire, phát ra tiếng **phành phạch**, chúng ta có thể và nên dùng trống khẩu, phát ra tiếng **tông tông** hoặc dùng trống cơm vỗ **bồm bộp**

c. **<u>Mõ nhà chùa:</u>** Hạng nhỏ tiếng **cốc cốc** đầy đặn, thâm trầm, nghiêm nghị, gợi cảm

d. **<u>Đôi trắc</u>:** Hai thanh tre gõ vào nhau cắc cắc dòn dã

đ. **<u>Sinh tiền</u>:** Hoặc thanh sắc tam giác, hai thứ này đều phát ra tiếng keng_keng

e. **Não bạt hay chũm chọe:** Tiếng ngoại quốc kêu là Cembali, phát ra tiếng xoèng xoèng. Chúng ta có thể dùng thanh la thay thế, tiếng thanh la thanh nhã hơn.

g. **Chuông chùa**: Các vị sư dùng để tụng kinh, có nhiều hạng lớn nhỏ, phát ra tiếng coong coong ngân nga.

h. **Xúc sắc:** Hoặc còn nhiều thứ nữa tuỳ ý...nghĩa là dùng dàn trống đệm cho ca khúc kể cũng đã phong phú rồi.

V.2. Một số nguyên tắc khi viết bản đệm trống :

Viết bản đệm cho dàn trống, chúng ta cần dựa trên một vài ba nguyên tắc căn bản sau:

a. Đặc biệt, mới lạ và phù hợp với ca khúc :

Như chúng ta đã biết, mỗi ca khúc đã có một nhịp điệu riêng, vậy nhiệm vụ của dàn trống là hoặc đánh nổi cái nhịp điệu đó hơn nữa, hoặc tạo nên một công thức nhịp điệu đối đáp với nhịp điệu của ca khúc. Công thức nhịp điệu này phải **đặc biệt**, phải **mới lạ**, phải **phù hợp với bản tính của từng ca khúc**. Ví như bài Tình ca thì nó đòi một công thức nhịp điệu thanh thoát, hoặc đối với một ca khúc có tính nguyện cầu, chúng ta chỉ cần dùng một chiếc mõ nhà chùa gõ một nhịp đều đều từ đầu đến cuối ca khúc là đủ. Trái lại, đối với một hành khúc, chúng ta dùng cả dàn trống cử lên công thức nhịp điệu dứt khoát là hợp. Bản đệm có mục đích đánh nổi ca khúc , cho nên nhịp điệu của dàn đệm không được gây hỗn loạn đối với nhịp điệu của ca khúc, khi dàn đệm gây hỗn loạn mà không ăn nhằm gì với ca khúc thì lúc đó thà không dùng dàn trống đệm còn tốt hơn. Dàn trống đệm phải nói lên cái mà ca khúc và bản đệm đàn không nói lên được. Ví như ở cuối câu nhạc, mà cả dòng ca lẫn bản đệm đàn nghỉ, lúc đó dàn trống phải tạo nên công thức nhịp điệu nối câu.

b. Vẻ tiếng mới lạ :

Nguyên tắc thứ hai là chúng ta tìm cách phối bộ gõ thế nào để tạo nên những **kiểu tiếng mới lạ.** Thí dụ, mõ đi với sinh tiền thì khác với tiếng mõ đi với trống cơm, trống cái đi với não bạt tạo nên một thứ tiếng rùng rợn. Lớp phối dàn nhạc gọi những thứ trống chiêng, mõ, thanh la... là bộ gõ, nghĩa là những thứ nhạc khí để đánh, để gõ, nhưng khi chúng ta dùng bộ gõ một cách biệt lập để đệm cho ca khúc, thì chúng ta gọi là dàn trống.

Chúng ta nên nhớ trong dàn trống. Có loại trống có vẻ tiếng **đục,** loại mõ, trắc, có vẻ tiếng **dòn**, loại sinh tiền, tam giác, thanh la, não bạt có vẻ tiếng **trong**.

Vậy, vẻ tiếng cùng loại hợp với nhau dễ dàng hơn, thí dụ : Trống cơm và trống khẩu đánh cùng một lúc, thì tiếng hai trống đó quyện vào nhau tạo nên một thứ tiếng mới vừa sáng sủa, vừa đầy đặn. Hoặc mõ đi với trắc tạo nên một vẻ tiếng vừa dòn, vừa ấm áp. Sinh tiền đi với thanh la, thì tiếng sinh tiền trở nên dịu đi. Còn khi phối hai nhạc khí khác loại thì lúc đó có thể tạo nên một vẻ tiếng đặc biệt, nhưng có khi lại tạo nên một vẻ tiếng lộ liễu.

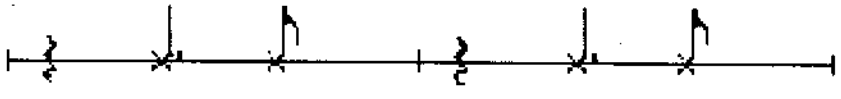
c. **Tránh sự lặp lại nhiều lần , gây nhàm chán** :

Như chúng ta đã biết, dù một bản nhạc, một âm thanh hay đến mức độ nào đi chăng nữa mà cho chúng ta nghe hoài thì chúng ta cũng sẽ chán. Vậy, trong dàn trống đệm có thứ tiếng thỉnh thoảng mới nghe thì có hiệu lực hơn là nghe liên tiếp. thí dụ, cứ đánh thanh sắc tam giác lâu quá người nghe sẽ thấy nhàm vì chát tai. Tiếng trống cái cũng dùng một lúc với tiếng não bạt dùng để đánh nổi một vài nhịp nào đó, nếu đánh liên hồi thật lâu, cũng đem lại ít hiệu quả. Dựa trên nguyên tắc kể trên, dàn trống đệm có lúc chỉ dùng một nhạc khí, có khi dùng vài ba nhạc khí đặc biệt, hoặc có thể dùng tất cả nhạc khí của dàn trống.

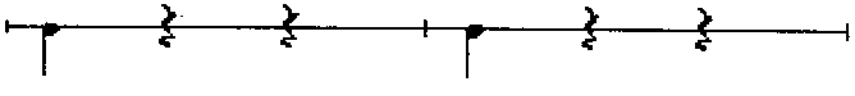
V.3. Cách ký âm dàn trống :

Trước đây, các nhạc sĩ dùng dấu nhân (x) có cán, hoặc cán có một, hai, ba cờ được vẽ trên một dòng kẻ duy nhất như:

- Trống con:

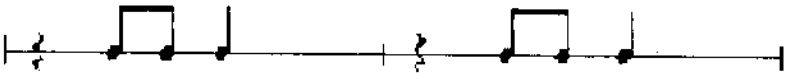


- Trống cái:

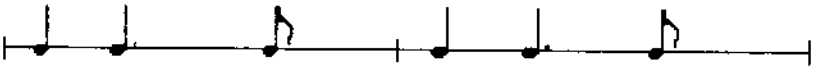


Hiện nay, thay vì dấu nhân (x), các nhạc sĩ dùng tất cả các hình dạng dấu nhạc vẽ trên một dòng kẻ duy nhất, cho từng nhạc khí như:

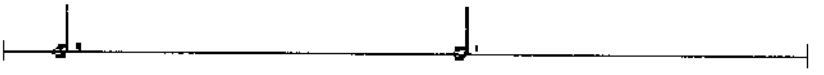
- Sinh tiền



- Trống con



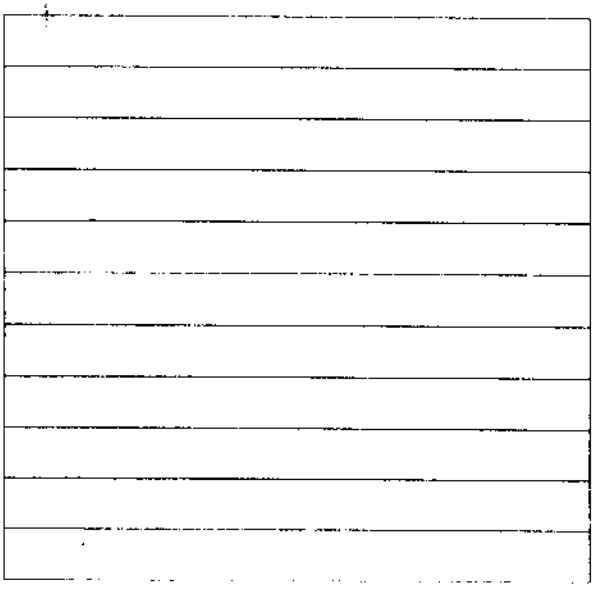
- Trống cái



Khi dấu nhạc có hai kẻ chéo bên trên hay bên dưới như thì dấu nhạc đó chỉ dấu rung, nhanh như dấu nhạc hai cờ .Nếu có ba kẻ thì rung nhanh bằng dấu nhạc ba cờ . Để thực hiện dấu rung, nếu đánh một dùi thì đánh như đánh trống đổ hồi, nếu đánh hai dùi thì hai dùi thay đổi nhau đánh nhanh.

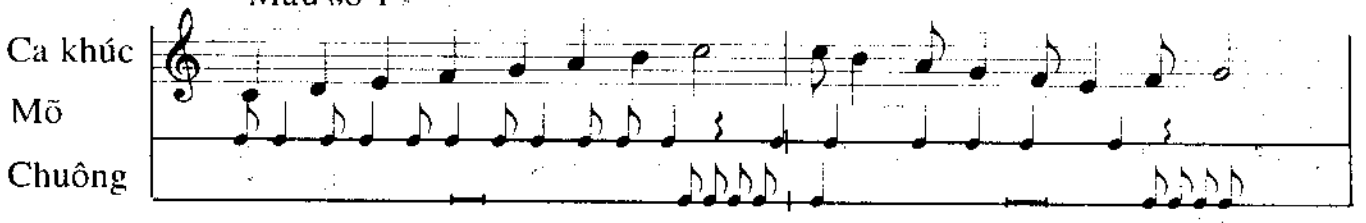
Loại tiếng trong được ký âm bên **trên**, loại tiếng dòn được ký âm ở **giữa**, loại tiếng đục được ký âm ở **dưới** theo thứ tự sau:

1. Thanh tam giác
2. Sinh tiền
3. Thanh la
4. Não bạt
5. Chuông chùa
6. Trắc
7. Mõ
8. Xúc xắc
9. Trống con
10. Trống khẩu
11. Trống cơm
12. Trống cái

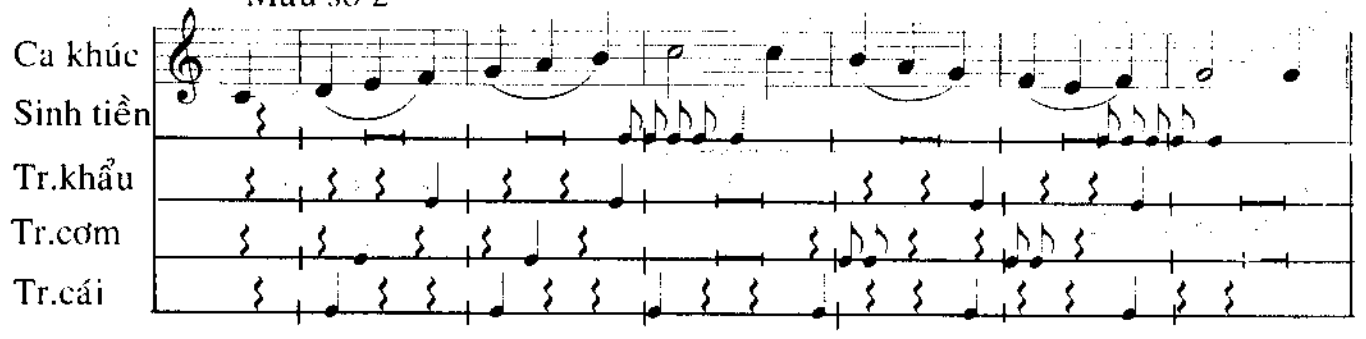


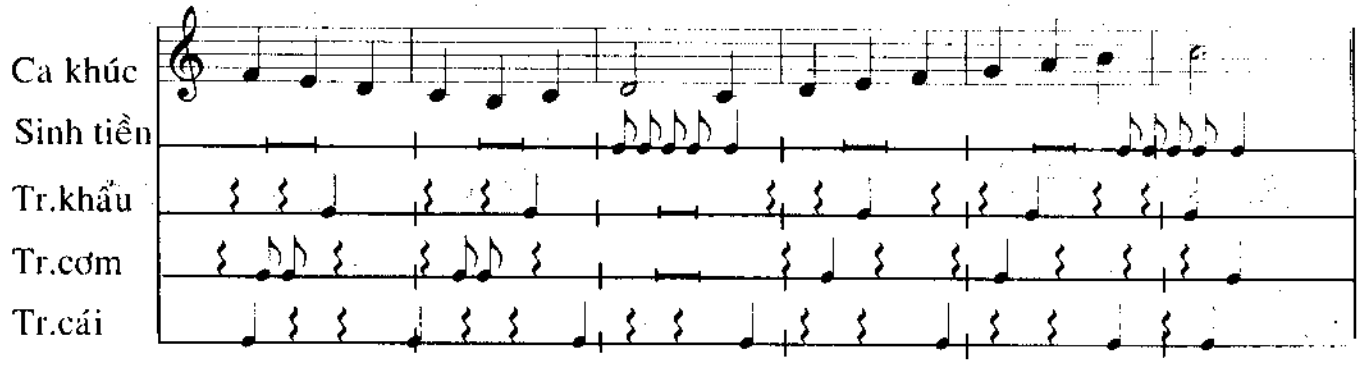
Sau đây chúng tôi ghi lại hai mẫu dàn trống đệm cho ca khúc:

Mẫu số 1



Mẫu số 2

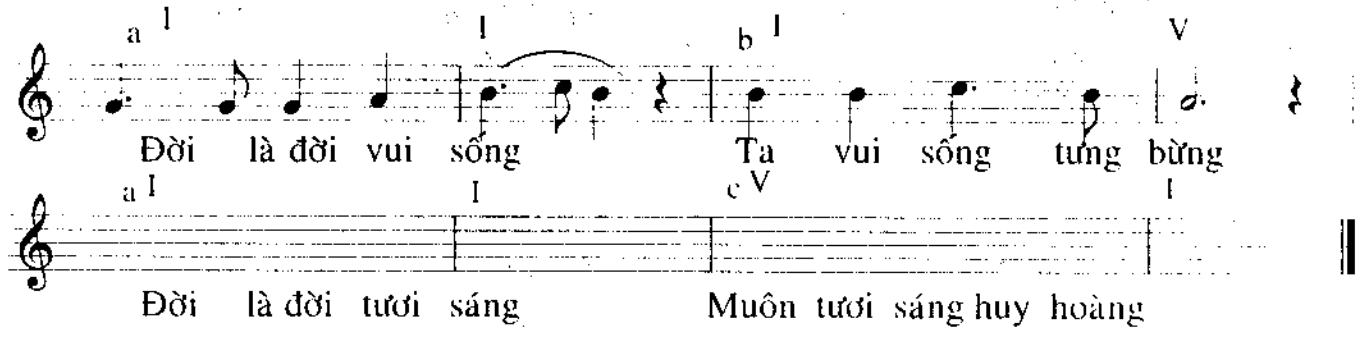




BÀI TẬP SỐ 8 E

1. Bạn hãy tìm kiếm và ghi lại thật nhiều ca khúc viết theo MH abab và MH abac.

2. Ýnhạc a,b đã cho sẵn, cùng với các HT được ghi lại cho cả ba ý nhạc: abc, bản văn cũng cho sẵn- bạn dựa trên những vật liệu đã cho sẵn đó để dựng nên một ca khúc theo MH abac.



3. Làm xong ca khúc, bạn hãy viết thêm một bản văn mới, và viết dàn trống đệm cho ca khúc.

CHƯƠNG CHÍN

NHỊP ĐIỆU TRONG ÂM NHẠC

Sau đây chỉ là tóm lược những điều đã được trình bày trong hai cuốn: "**Nhạc Lý**" & "**Phối Dàn Nhạc**"

I. YẾU TỐ TẠO NÊN NHỊP ĐIỆU

Tính chất dài, ngắn của âm thanh làm cho dòng ca nhanh hay chậm. Sự nhanh chậm này chúng ta kêu là nhịp điệu.

Trong thế giới luôn có những yếu tố đối chọi nhau như: thiện > < ác ; âm > < dương ; giàu > < nghèo ; mạnh > < yếu, Trong âm nhạc hai yếu tố đối chọi nhau là nhanh và chậm. Yếu tố nhanh chậm có ảnh hưởng lớn trong việc thành lập các hình thể âm nhạc:

* **Hình thể suite**:

Đây là hình thể liên tấu khúc, do J.S.Bach có sáng kiến chắp nối các vũ khúc của các địa phương khác nhau thành một bản nhạc dài. Sự chắp nối dựa trên những nguyên lý sau, như:

Vũ khúc thang âm này, rồi đến vũ khúc thang âm nọ.Vũ khúc nhịp điệu chậm rồi đến vũ khúc nhịp điệu nhanh hoặc ngược lại. Vũ khúc nhịp hai rồi đến vũ khúc nhịp ba vv...

* **Hình thể sonata và sinfonia**:

Thông thường gồm 3 điệu khúc: ĐK 1 nhanh, ĐK 2 chậm, ĐK 3 nhanh. Đó là hình thức hợp lý nhất. Nhưng cũng có nhạc sĩ viết sonata hoặc sinfonia với 4 điệu khúc: chậm – nhanh –chậm – nhanh. Beethoven viết Moonlight sonata với 3 điệu khúc: chậm- nhanh – rất nhanh (những nhạc phẩm sonata hoặc sinfonia đã dựa trên nhịp điệu nhanh chậm mà chia ra từng khúc, nên chúng tôi cũng theo các ngôn ngữ thông dụng mà kêu là điệu khúc 1, điệu khúc 2... trong lúc có người kêu là chương 1, chương 2...)

Các nhạc sĩ cổ điển cũng cố gắng tạo nên những nhịp điệu thay đổi và phong phú cho tác phẩm của mình. Lịch sử âm nhạc cho chúng ta biết rằng: Mozart có hứng phong phú về dòng ca, thì Strawinsky có hứng phong phú về nhịp

điệu... Chúng tôi đã chọn lựa một số nhịp điệu đặc biệt rút ra từ những tác phẩm hòa tấu cổ điển và ghi lại trong cuốn "**Nhạc lý**".

II. NHỊP ĐIỆU VÀ ÂM NHẠC HIỆN ĐẠI

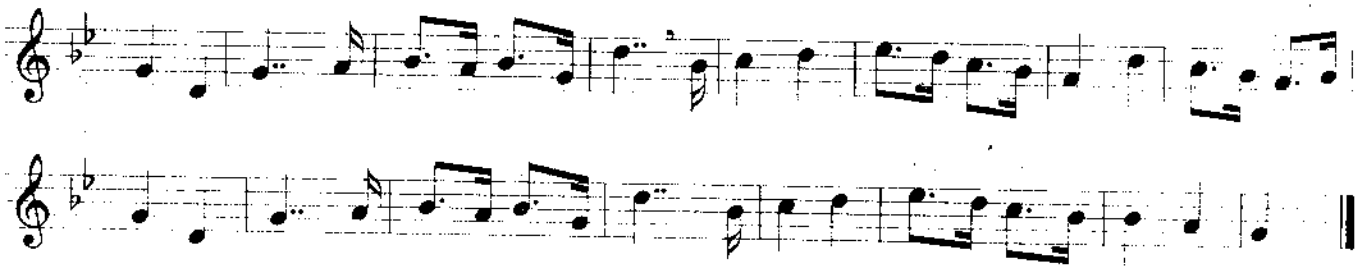
Âm nhạc hiện đại, nhất là loại nhạc Jazz thường chú trọng nhiều đến nhịp điệu đến nỗi các nhà sản xuất Organ điện tử đã tung ra khẩu hiệu: "**Đây là kỷ nguyên nhịp điệu**". Các nhạc sĩ nhạc Jazz nghĩ rằng, từ trước tới giờ âm nhạc được đóng khung trong những nhịp 2, 3, 4, đơn hoặc kép với ý niệm thông thường là nhịp đầu ở nhịp thì mạnh, và nhịp cuối ở nhịp thì yếu, cho nên điệu bộ bản nhạc bài ca có vẻ đều đặn. Muốn phá vỡ sự đều đặn đó các nhạc sĩ jazz tạo nên nhiều ngoại nhịp, nghĩa là nhấn mạnh hoặc kéo dài nhịp yếu, như vậy tạo nên một thứ nhịp điệu ngập ngừng, giật gân.

Đặc biệt để đối chọi với dàn nhạc và dàn trống đệm, các nhạc sĩ Jazz tạo ra những công thức nhịp điệu như : Rumba, Twist, Calypso... để đệm cho ca sĩ hát. Do đó chúng ta thấy dàn nhạc hoặc dàn trống thường cử một công thức nhịp điệu hoặc một công thức dòng ca gồm vài ba dấu nhạc trục. Một công thức đệm duy nhất như vậy cứ lạnh lùng đệm cho ca khúc, có khi suốt từ đầu đến cuối, mặc cho ca khúc có uyển chuyển, có khi tha thướt, có khi lãn mạn. Như thế có sự đối chọi nhịp điệu giữa bè đệm và dòng ca, vậy các nhạc sĩ Jazz muốn tạo nên một loại **đối điệu** như thể **đối âm** cổ điển. Kỹ thuật đệm theo kiểu này tiếng Ý kêu là Ostinato (là bướng bỉnh, cố chấp). Nghĩa là dùng một công thức nhịp điệu, hoặc công thức dòng ca cố định, để đệm cho cả một ca khúc, hoặc một đoạn của ca khúc. Kỹ thuật này bắt nguồn từ nhạc cổ điển. Nhạc cổ điển có kỹ thuật Basso Continuo (nghĩa là trầm liên tục) là một bè trầm cứ chuyển hành liên tục, đều đặn, trong khi các bè khác có nhịp điệu thay đổi. Nhạc cổ điển còn có kỹ thuật bè trầm kéo dài, thật dài, trong lúc những bè trên có những HT. chẳng ăn nhằm gì với bè trầm, và khi bè trầm được trang trí bằng một vài dấu nhạc hoa mỹ, lúc đó nó trở thành công thức dòng ca để đệm theo kiểu Ostinoto (tất cả những vấn này đã được chúng tôi trình bày dài hơn trong cuốn Nhạc Lý và cuốn Hòa âm).

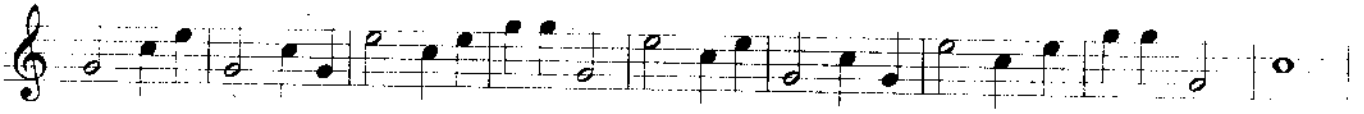
Để hiểu thấu tác động của nhịp điệu, bạn hãy cho đàn hoặc hát lên những ca khúc uyển chuyển, rồi dùng dàn trống đệm theo những điệu đã có sẵn như Boléro, calypso, Rumba... bạn sẽ thấy ca khúc đổi hẳn bộ mặt của nó như thế nào.

Như vậy chúng ta thấy nhịp điệu rất quan trọng trong việc diễn tả.

- Một dòng ca viết theo thang âm thứ, dòng ca buồn nhưng được lồng vào nhịp điệu hành khúc, thì vẫn hùng tráng, thí dụ:

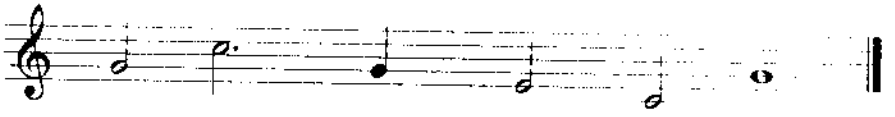


- Một dòng ca viết theo thang âm trưởng sáng sủa được lồng vào một nhịp điệu chậm rãi, thì vẫn có vẻ ai oán thảm sầu, thí dụ bài: Viếng Hồn Tử Sĩ, viết cho kèn đồng gồm ba dấu nhạc của HT. Đô trưởng



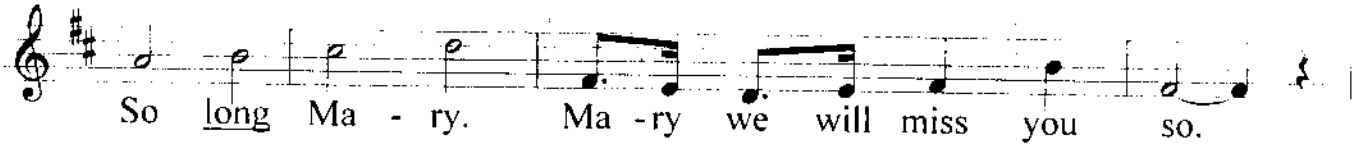
- Rõ ràng hơn nữa, là chúng ta lấy cùng một dòng ca gồm những dấu nhạc như: Sol, Đố, Sol, Mì, Đồ, Sol, và lồng vào hai nhịp điệu khác nhau chúnh ta sẽ thấy ngay tác dụng của nhạc điệu

Nghiêm trang



Nhí nhảnh

- Cho nên khi viết ca khúc, chúng ta chẳng những dùng âm thanh cao thấp mà còn dùng âm thanh dài vắn để diễn tả. Trước hết chúng ta phải dùng loại nhịp điệu thích hợp cho từng loại ca khúc như loại du ca, tình ca...đều đòi hỏi loại nhịp điệu khác nhau. Sau nữa chúng ta còn phải dùng nhịp điệu để diễn tả từng câu văn, ví như với câu: Nhanh như chớp mà chúng ta dùng những dấu nhạc dài để diễn tả, hoặc với câu: Chậm như rùa mà chúng ta dùng những dấu nhạc nhanh để diễn tả, thì kể là lố. Trừ khi chúng ta cò một ý mỉa mai gì đó. Chúng ta coi ca khúc sau đã diễn tả chữ lâu biết bao (so long) như thế nào.



III. PHÂN NHỊP CHO CA KHÚC

Chúng tôi đã đề cập vấn đề này đầy đủ trong cuốn "**Nhạc Lý**", ở đây chúng tôi chỉ tóm lược mấy điểm chính yếu sau:

Lúc ban đầu các bản nhạc, bài ca không được chia thành ô nhịp. Tới lúc dàn nhạc và ban hợp xướng phát triển, lúc đó người ta cảm thấy nhu cầu giúp đỡ dàn nhạc và ban hợp xướng hòa tấu và vấn đề hợp ca dễ dàng hơn, người ta nghĩ tới việc chia bài ca bản nhạc ra từng đoạn nho nhỏ, gọi là ô nhịp. Như vậy, chia ô nhịp chỉ là để đáp ứng một nhu cầu thực tế, chứ chẳng ăn nhằm gì tới nghệ thuật, vả lại, chia ô nhịp còn là phản nghệ thuật. Vì nhịp điệu là một sức sống linh động, mà lại bị đưa vào một khuôn mẫu cứng nhắc. Vì thế mới sinh ra những nhịp bất thường như nhịp chuỗi ba, nhịp chuỗi hai, phản nhịp, ngoại nhịp, thay đổi nhịp, nhịp bỏ ngỏ. Nếu không chia thành ô nhịp thì những nhịp kể trên chỉ là những nhịp bình thường.

Việc chia thành ô nhịp còn phạm một lỗi lầm lớn là chỉ chia thành nhịp 2, 3, 4, mà không chia thành nhịp 5, nhịp 7, đây là hai nhịp sống động hơn, vì gồm cả thì kép 2 và thì kép 3. Nhịp 2, 3, 4, đã nô lệ hóa các nhạc sĩ trong vòng nhiều thế kỷ, vì mỗi khi sáng tác là mình phải nghĩ ngay đến việc sáng tác theo nhịp mấy, và rồi lại đi nô dịch hóa người khác bằng cách dạy họ là một câu nhạc phải có mấy ô nhịp mới được gọi là cân phương, cân đối gì đó. Rồi đến các nhà khảo cứu cố gắng nhét những bài dân ca cổ xưa vào những ô nhịp 2, 3, 4, một cách thật gượng ép. Ý thức được những khuyết điểm của việc chia thành ô nhịp, các nhạc sĩ ngày nay thường sáng tác theo nhịp 5, nhịp 7, hoặc theo những nhịp phức tạp hơn như:

$$\frac{2+3+2}{8} \quad \frac{3+3+2}{8} \quad \frac{4+2+3}{8} \quad \frac{3+2+3}{8} \quad \frac{4+2+3}{8} \quad \frac{2}{8}$$

Đó là những nhịp chúng ta gặp thấy trong sáu cuốn dương cầm mang tên "**Microcosmos của Béla Bartok**". Có một số nhạc sĩ viết nhạc không chia thành ô nhịp . Tới đây, bạn đã hiểu tại sao chúng tôi đã chọn các ca khúc không có ô nhịp, làm các mô hình mẫu trong các chương trước đây. *Như vậy là để đưa bạn vào dần với không khí âm nhạc hiện đại và tương lai.Thiết nghĩ vấn đề chia thành ô nhịp vẫn còn cái lợi ích thực tế là giúp chỉ huy ban hợp xướng và dàn nhạc được dễ dàng. Nhưng việc chia ô nhịp không được phương hại đến nghệ thuật, nghĩa là nghệ sĩ không phải buộc mình sáng tác theo một nhịp nào nhất định. Như vậy chúng ta không còn cần đến ký hiệu chỉ nhịp nữa, chúng ta*

cứ chia bài ca bản nhạc thành những ô nhịp, nhưng có lúc ô 2 nhịp, có khi ô 3, hoặc 4 nhịp, hoặc có lúc một câu nhạc nào đó không chia thành ô nhịp

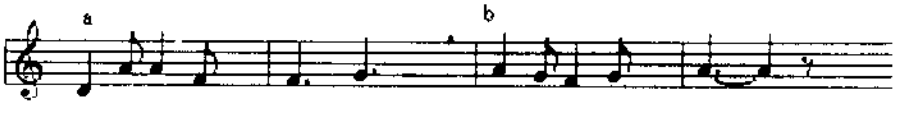
gì cả, tất cả những điều đó được thực hiện theo cái hướng đi tự nhiên của dòng ca. Đó là nhịp điệu uyển chuyển, và nó sẽ đặt ra nhiều vấn đề cho tương lai nền âm nhạc

BÀI TẬP SỐ 9

Để hiểu được vấn đề bạn tự trả lời các câu hỏi sau:

1. Bạn ghi lại nhiều ca khúc, trong đó ý nhạc **a** hoặc **b** được biến cải thành ý **a'** hoặc **b'** tỉ như MH. **Abca'** hoặc MH **abab'** hoặc MH **aabb'** hoặc MH **aa'ba...**

2. Với ý **a, b**, cho sẵn, bạn viết tiếp ca khúc theo MH **abab'**



Sau đó bạn viết bản văn và bản trống đệm.

Bản văn có người kêu là lời của ca khúc. Tạo được dòng ca theo đúng đề bài đã ra, đã là một cố gắng lớn. Bạn hãy cố gắng thêm chút nữa, để hòan tất bản văn. Điều này có hai lợi ích: Thứ nhất là nó mài dũa trí tưởng tượng của bạn mỗi ngày thêm sắc bén, thứ hai là luyện tập cho bạn viết được bản văn hay, thì cũng là một ca khúc có giá trị, nếu một dòng ca hay lại được lồng vào một bản văn hay, thì lại càng giá trị biết mấy.

4. Bạn nói gì về vai trò nhịp điệu trong âm nhạc? Vấn đề chia ô nhịp?

CHƯƠNG MƯỜI

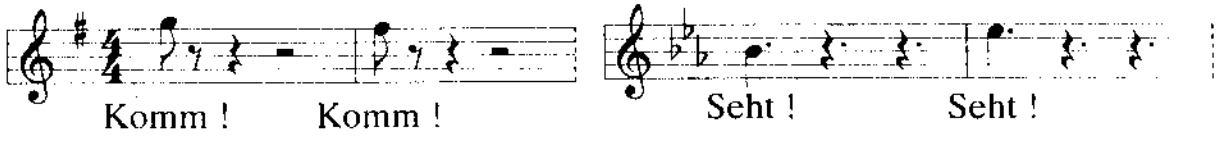
DẤU NGHỈ VÀ DẤU KÉO DÀI.

I. DẤU NGHỈ

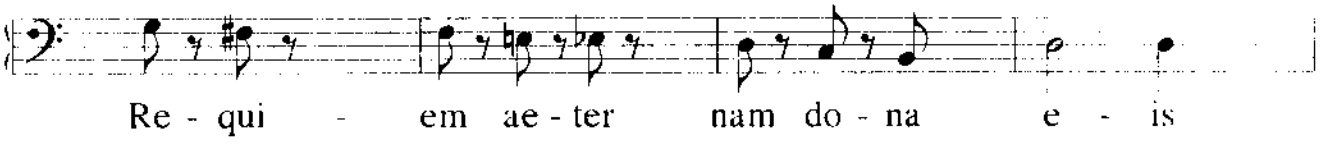
Dấu nghỉ là một ký hiệu chỉ cho chúng ta biết lúc nào thôi không hát, thôi không kèn, với mục đích chính là nghỉ lấy hơi. Do đó mà dấu nghỉ **thường** được dùng ở cuối những câu nhạc.

Thôi không hát, không đàn, không kèn... thì tạo nên sự im lặng. Sự im lặng đối nghịch với âm thanh hoặc lời nói, do đó cũng là phương tiện để diễn tả, và nếu im lặng đúng lúc thì im lặng còn hùng hồn hơn cả âm thanh hay lời nói, vì thế dấu nghỉ có khi cũng được dùng bất cứ lúc nào trong giữa bài ca bản nhạc.

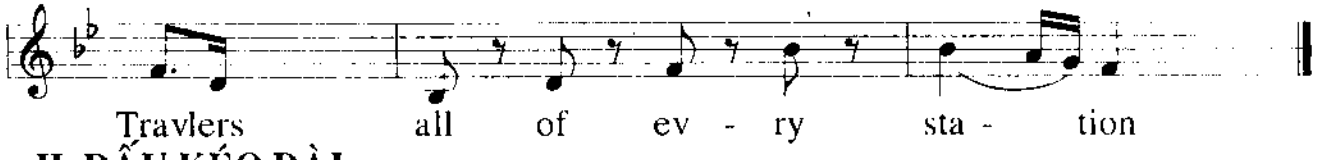
a/ Như để gây sự chú ý. Hai thí dụ sau rút trong Cantata của J.S.Bach



b/ Như để diễn tả sự ngập ngừng, nức nở, thí dụ sau đây của Berlioz



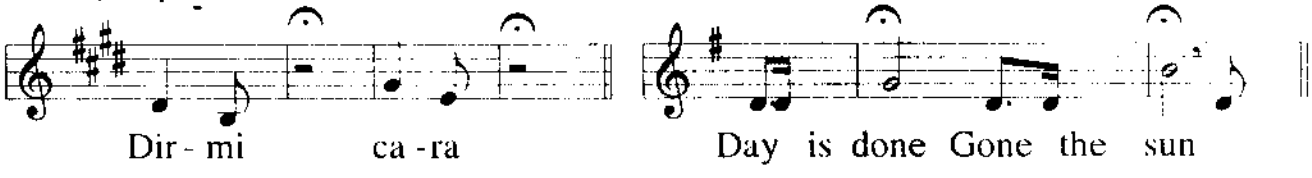
c/ Như để diễn tả ý nghĩa của một chữ nào đó của câu văn. Thí dụ sau rút ra trong Opera của Balfe.



II. DẤU KÉO DÀI

Dấu kéo dài cũng (𝄐) thường được dùng với dấu nhạc hoạc dấu nghỉ ở cuối câu hay cuối bài, nhất là đối với những bài kết nhẹ nhõm thì dấu nhạc cuối cùng thường được ngân thật lâu và nhỏ dần cho tới khi tắt hẳn đi

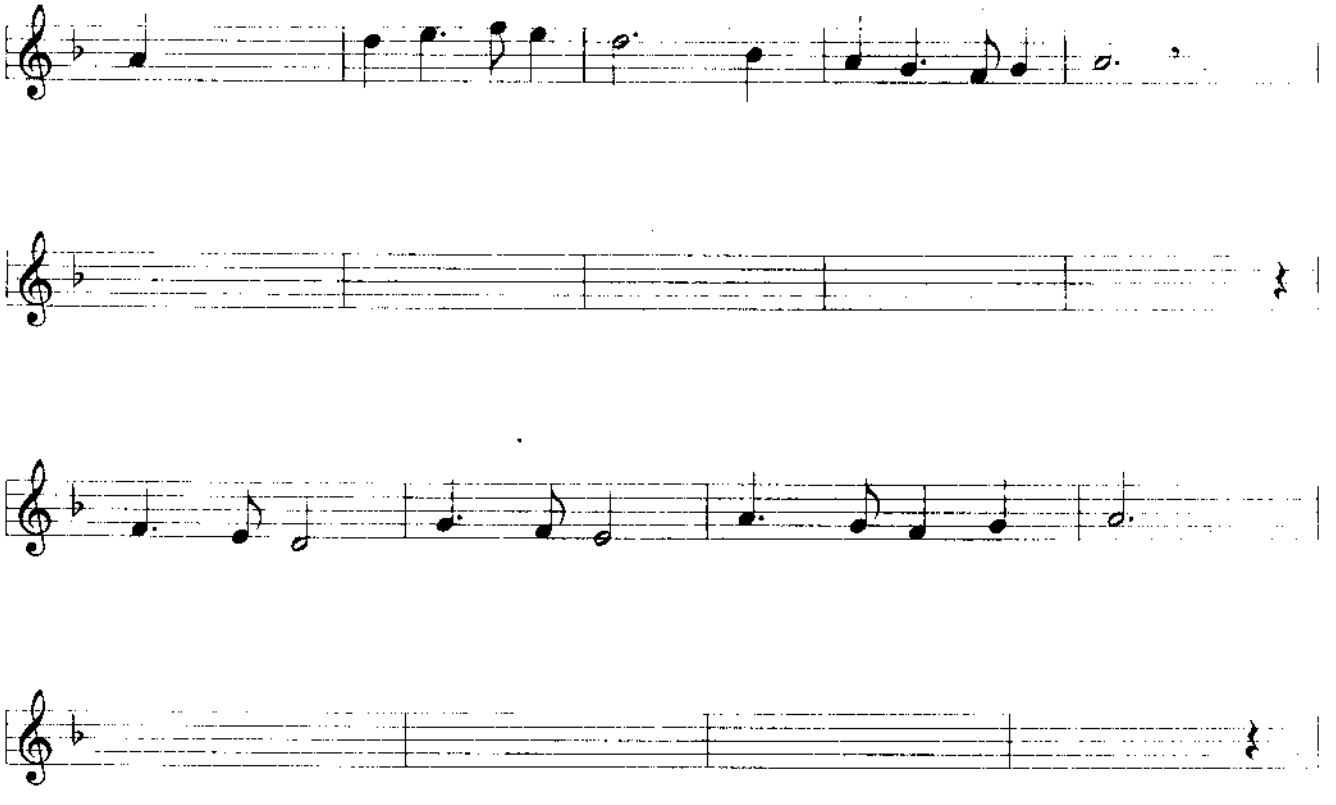
Nhưng có khi nhạc sĩ cũng dùng dấu kéo dài ở bất cứ lúc nào trong bài ca bản nhạc để diễn tả, tỉ như để gây sự căng thẳng, mong đợi, hồi hộp; thí dụ sau rút từ một Opera của Handel:



Từ những điểm đã được trình bày ở trên, chúng ta đi đến kết luận là: ngay cả trong lúc viết những ca khúc nho nhỏ, chúng ta cũng có thể và nhiều khi còn có nhu cầu dùng dấu nghỉ hoặc dấu kéo dài để diễn tả.

BÀI TẬP SỐ 10

1. Bạn chép nhiều ca khúc mà ý nhạc a, hoặc b, hoặc c, hoặc d, có công thức kết giống nhau theo như mô hình đã học, ví như MH a+b+cd+, hoặc MH ab+cd+ ...
2. Với ý a, b cho sẵn, bạn viết tiếp ca khúc theo MH aa'ba'



3. Viết xong ca khúc bạn cố gắng viết bản văn, và dàn trống đệm.
4. Bạn hãy nói về vai trò của dấu nghỉ và dấu kéo dài trong việc diễn tả, và ghi nhiều thí dụ do chính bạn tìm kiếm được.

CHƯƠNG MƯỜI MỘT

TƯƠNG QUAN GIỮA BẢN VĂN VÀ DÒNG CA

Như đã trình bày trước đây, ca khúc là bản văn được xướng lên thành cung điệu.

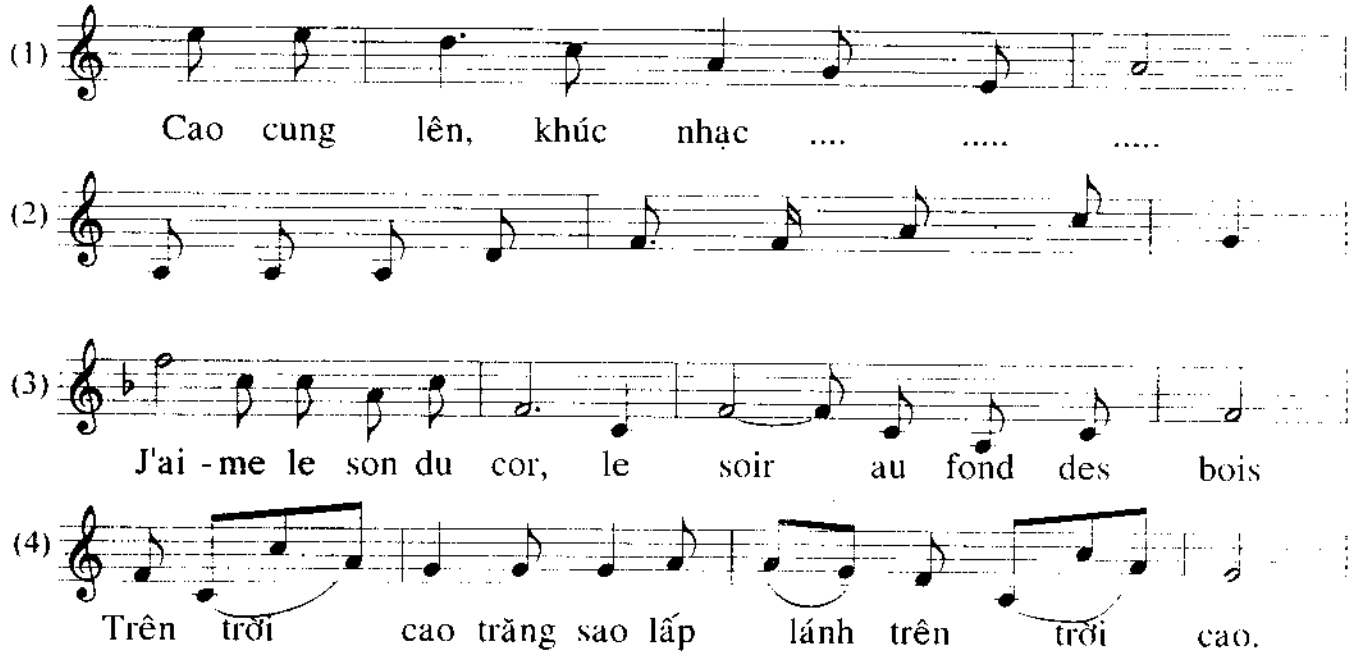
Căn bản của ca khúc như vậy là chính bản văn. Gọi là bản văn thì nó phải có giá trị văn chương cả về nội dung lẫn hình thức. Vì thế hình thức bản văn thường là thơ, nếu không phải là thơ, thì phải **văn vần** nghĩa là câu cú phải gọn gàng: câu từng ba chữ, 4, 5, 6, 7, 8, chữ. bằng trắc xuôi xắn, không lủng củng, tránh dấu hỏi, ngã ở cuối câu. Càng nhiều vận càng hay, vì chính vận làm cho câu văn, và dĩ nhiên làm câu nhạc ăn khớp với nhau, hòa với nhau hơn. Dùng nhiều tĩnh từ tượng hình: **chim hót véo von; gió thổi vi vu; sóng vỗ ầm ầm; cờ bay phất phới; mùi hương bát ngát; ánh đèn nguy nga; ánh nắng lung linh; lâng lâng trong một mối tình; thơm tho ngào ngạt**...

Bên cạnh đó câu văn phải đối đáp nhau: động từ đối với động từ; tĩnh từ đối với tĩnh từ; danh từ đối với danh từ ...

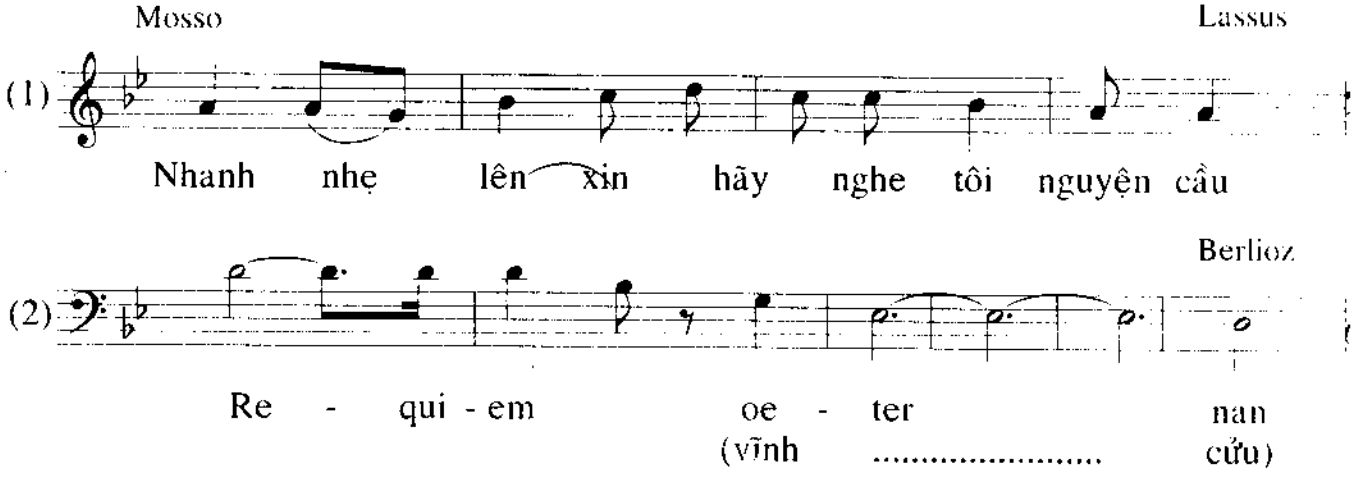
lom khom dưới núi tiều vài chú
lác đác bên sông chợ mấy nhà

Như chúng ta đã biết, ca khúc là bản văn được xướng lên thành cung điệu, do đó dòng ca và bản văn phải có mối quan hệ chặt chẽ với nhau. Nghĩa là dòng ca chẳng những phải nói lên ý câu văn, mà còn phải giải thích ý nghĩa đó cho rõ ràng hơn, chứ không được làm tối nghĩa hay mất nghĩa câu văn.

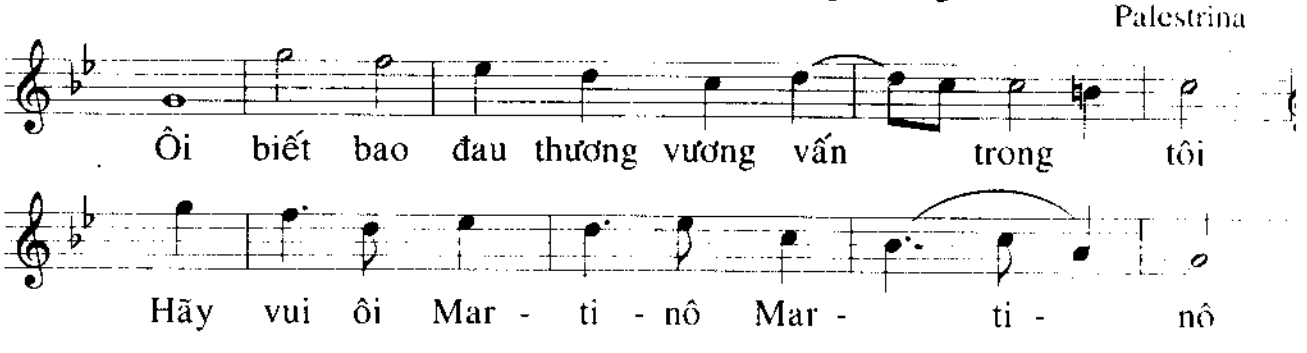
Trong trường hợp câu văn có chữ **cao vút** chẳn hạn, lúc đó chúng ta dùng dấu nhạc cao để diễn tả, trái lại khi bản văn có chữ như **vực sâu** , lúc đó chúng ta dùng dấu nhạc thấp để diễn tả.



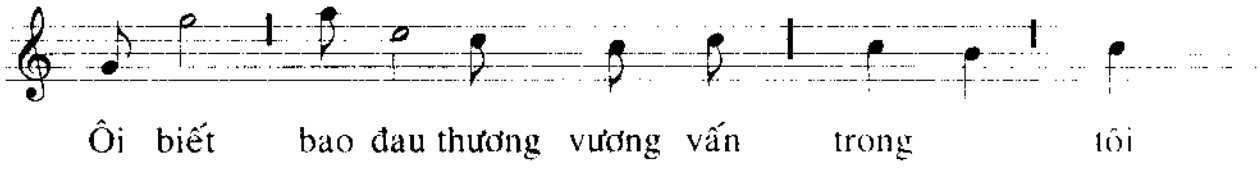
b. Trong trường hợp bản văn có chữ *nhanh, lẹ* ... chúng ta dùng *dấu nhạc vắn* để diễn tả, hoặc nếu bản văn có cữ *chậm, nhẩn nha, tà tà*... thì ta dùng *dấu nhạc dài* để diễn tả những chữ đó.



c. Khi bản văn có chữ *buồn rầu* thì dòng ca dùng những quãng thứ
Khi bản văn có chữ *đau đớn* thì dòng ca dùng nửa cung nhân tạo
Khi bản văn có chữ *vui tươi* thì dòng ca dùng quãng trưởng để diễn tả.



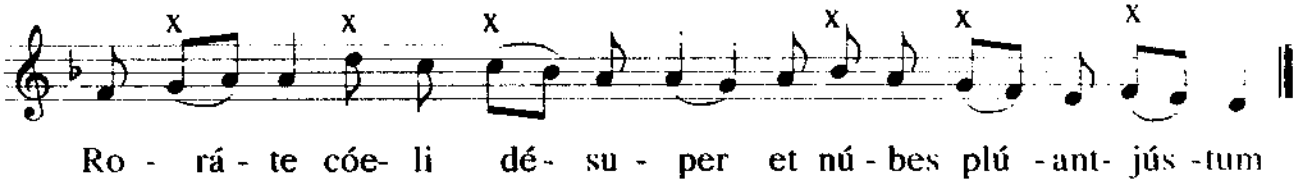
d. Câu nhạc phải tương ứng với câu văn, nghĩa là câu nhạc không được cắt câu văn ra từng khúc vô nghĩa. Thí dụ:



đ. Đối với tiếng Việt, dấu nhạc cao thấp phải tương ứng một cách chặt chẽ với dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã của câu văn. Nếu không bản văn sẽ mất nghĩa, hoặc chữ thanh trở thành chữ tục.

e. Những ai đã khảo cứu về Bình ca, là loại ca tiếng La tinh, hát trong các nhà thờ, thì đều công nhận Bình ca là loại ca hát mà dòng ca và bản văn ăn khớp với nhau cách tuyệt vời, đến nỗi lấy bất cứ bài Bình ca nào, rồi dẹp bỏ câu văn đi, thì dòng ca chẳng có nghĩa lý gì. Và nếu chúng ta có thay thế bản văn La tinh bằng bản văn một ngôn ngữ khác, dù bản văn tiếng Ý là con đẻ của tiếng La tinh, thì bài ca đó có hát lên cũng nghe chẳng ra sao.

Dòng ca ăn khớp với bản văn La tinh ở điểm sau: La tinh là ngôn ngữ mà mỗi chữ thường có nhiều vần- trái với tiếng Việt, mỗi chữ chỉ có một vần- Khi một chữ có nhiều vần như vậy thì bao giờ cũng có một vần được nhấn mạnh hơn và đọc dài hơn các vần khác. Chúng ta gọi vần đó là **vần đọc nổi**. Dòng ca thường dành cho vần đọc nổi dấu nhạc cao hơn dấu nhạc các vần khác. Hoặc cho vần đọc nổi đó ngân thêm vài ba dấu nhạc. Như vậy khi hát lên, bản văn được đánh nổi bật hẳn lên, và có sức hấp dẫn gấp hai ba lần bản văn được đọc không hát. Trong bài hát sau các vần đọc nổi được đánh dấu sắc bên trên:



Kết luận :

Trong chương này, là khi một nghệ sĩ có khiếu, lại còn có tài, nghĩa là có học rộng, nắm vững được kỹ thuật sáng tác, thì nghệ sĩ đó có thể **hướng dẫn** được cái hứng của mình, để nó không đi trật ra khỏi đường hướng đã qui định, và cho nó phát triển có trật tự, làm cho tác phẩm càng cao giá.

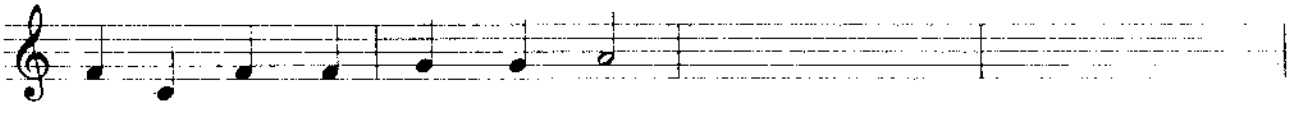
Thử so sánh:

- Mozart tuổi đời vắn vỏi, lại ít kinh nghiệm về kỹ thuật, nên nhạc hứng của ông rất hồn nhiên, dễ dãi.
- Beethoven tuổi đời dài hơn, và khi về già lại còn để công đi học thêm kỹ thuật của các bạn đồng nghiệp, nên nhạc hứng của ông vừa phát xuất hồn nhiên, lại được hướng dẫn đi sâu vào đường hướng nên có sức chinh phục mãnh liệt hơn.

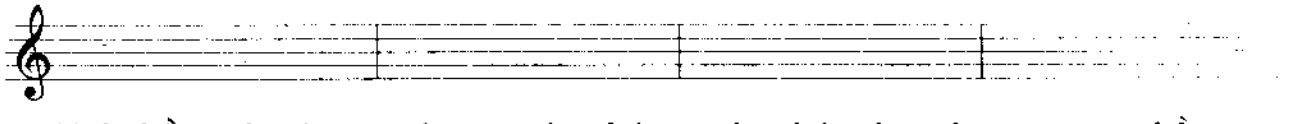
BÀI TẬP SỐ 11

Để hiểu được vấn đề bạn tự trả lời các câu hỏi sau

1. Bạn hãy trình bày thật tỉ mỷ về tương quan giữa bản văn và dòng ca của ca khúc.
2. Bạn viết tiếp ca khúc sau, mà ý a và bản văn được cho sẵn.



Tay cầm tay cùng nhau ca hát, ca hát vang vang vui vầy



Vai kề vai cùng chung câu hát, câu hát êm êm ru ru hồn.

3. Sau đó bạn viết bản văn mới và dàn trống đệm.

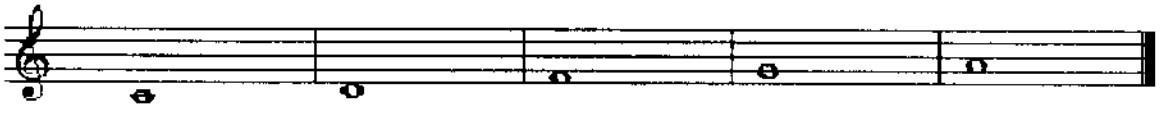
CHƯƠNG MƯỜI HAI

TÂM LÝ QUÃNG NHẠC

I. KHẢ NĂNG DIỄN CẢM CỦA QUÃNG NHẠC

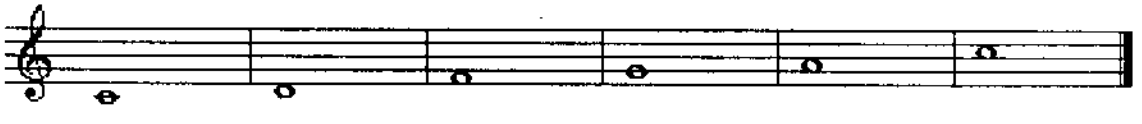
Tâm lý hay bản tính các quãng , hay cảm giác các quãng gợi lên khi chúng ta nghe quãng đó. Dân ca các nước châu Âu, Á, Mỹ... lúc ban đầu đều xây dựng trên 4, 5, dấu nhạc

Nhân vật đầu tiên đã sắp sếp 5 dấu nhạc thành hệ thống là bác học Trung Hoa mang tên Lyng Lim, sinh trước công nguyên khoảng 2500 năm. Do đó nhiều người tưởng lầm hệ thống 5 âm là hệ thống của trung Hoa. Nhà bác học Lyng Lim đã đặt tên cho 5 bậc Do, re, fa, sol, la là:



Cung Thương Giốc Chủy Vũ

Khi hệ thống 5 âm được nhập sang Việt nam, thì người việt kêu là:



Hồ Xừ Xang Xế Cống Líu

Lyng Lim gán cho mỗi dấu nhạc một ý tượng trưng:

* **Cung** (điện vua) là cung trầm oai vệ, tượng trưng hoàng đế, oai quyền của ngài, dinh thự và sự sang trọng của đạo lý ngài dạy.

* **Thương** chỉ các quan, các bộ trưởng

* **Giốc** do chữ giác là sừng, là thanh êm, thư thái, tượng trưng sự dễ bảo của dân chúng, và sự phục tòng luật pháp

* **Chuỷ** là sáng tỏ, chỉ sự mau lẹ trong việc thi hành quốc vụ.

* **Vũ** là cánh, chỉ sự hòa hợp giữa các vật, để đạt được mục đích chung

Vậy, theo Lyng Lim, âm nhạc là để **gợi lên ý tưởng.** Hiện nay có sách nhạc lý cũng dịch nghĩa âm nhạc là nghệ thuật dùng âm thanh để diễn tả tư tưởng. Nhưng sự thật không phải vậy, với những dấu do, re mi... ta không thể nói đây là cái chổi, kia là cái mẹt, đó là cuốn sách... Một dòng ca thuần tuý, không có lời, chỉ có thể gợi lên cảm giác vui buồn phấn khởi nào đó, hay quá lắm có thể bắt chước được ít tiếng kêu, tiếng động như tiếng chim hót, suối reo...

Do đó chúng ta có thể gọi: "**âm nhạc là tiếng nói của cảm tình ".** Một dòng ca gợi lên cảm giác vui buồn, chẳng qua là do các quãng nhạc dài ngắn làm nên dòng ca đó tạo nên. Học bản chất hay tâm lý quãng nhạc là để khi sáng tác ca khúc , chúng ta biết lựa chọn những quãng nhạc thích hợp để diễn tả những cảm tình đặc biệt của ta.

II. TÂM LÝ QUÃNG NHẠC

Theo lịch trình tiến hóa của âm nhạc, chúng ta có thể nói được rằng quãng 3 bao gồm tất cả các quãng khác, cũng như màu trắng bao gồm các màu khác

- Quãng 3, có quãng 3 trưởng (2 cung) quãng 3 thứ (1 cung rưỡi)
- Quãng 3 trưởng đảo lộn thành quãng 6 thứ
- Quãng 3 thư đảo lộn thành quãng 6 trưởng
- Quãng 3 tăng (2 cung rưỡi) là quãng 4 đúng
- Quãng 4 đảo lộn thành quãng 5

- Quãng 3 giảm (1 cung) chỉ là quãng 2 trưởng
- Quảng 2 đảo lộn thành quãng 7

II.1. Quãng 3:

Cảm giác mà quãng 3 tạo nên là:

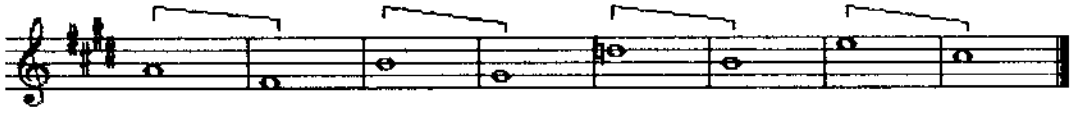
- Quãng 3 trưởng: dù là ca điệu hay hòa điệu, cũng đều gợi lên cảm giác vui tươi, trong trẻo.

- Quãng 3 thứ: dù là ca điệu hay hòa điệu cũng tạo nên cảm giac buồn bã, u tối

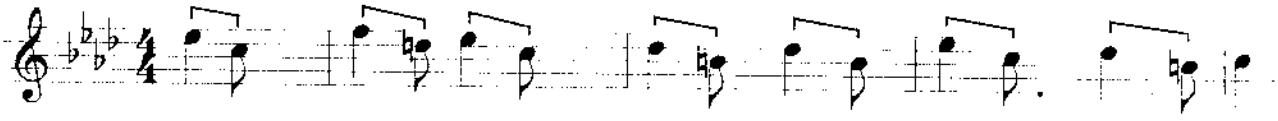
• Về nhịp điệu trong âm nhạc, chúng ta có nhiều chữ để chỉ mức độ từ rất nhanh cho tới rất chậm như: Prestissimo, Presto, Vivo, Vivace, Con moto, Allegro, Allegretto, Moderato, Andante, Andantino, Lento, Adagio, ...nhưng chung qui, nhịp điệu chỉ hạn định ở hai nhịp là nhịp nhanh và nhịp chậm

• Những cảm giác mà âm nhạc có thể gợi lên là: vui tươi, sáng sủa, phấn khởi, buồn rầu, não ruột, uỷ mỵ...chung qui cũng chỉ hạn định ở hai cảm giác chính là vui và buồn. Và như vậy, những quãng 3 trưởng và thứ là quãng nhạc chính để diễn tả cảm giác vui buồn như cái đặc tính của nó, là tổng hợp các quãng khác.

• Bản nhạc mở đầu nhạc kịch Fidelio của Beethoven dưới đây đã được xây dựng trên 1 nhạc đề, gồm nguyên quãng 3 thứ

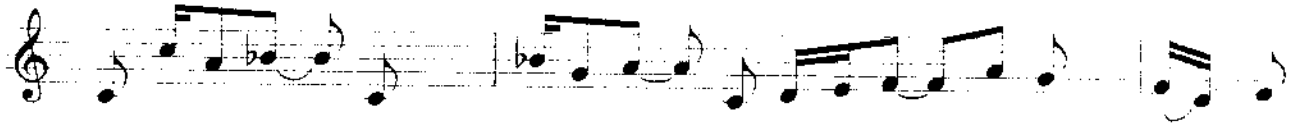


Trong một bài ca nhan đề: An die ferre Geliebte (gởi người yêu xa vắng) của Beethoven, nhạc đề cũng nhấn mạnh trên quãng 3 thứ

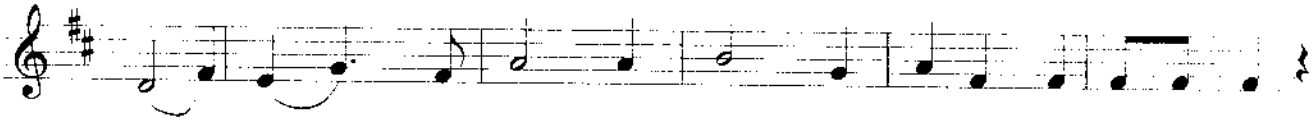


Die- se Vol-ken in den Hö-hen, die-ser Vög-lein munt' rer

Nhạc đề chính trong Cantata số 33 của J.S.Bach, cũng nhấn mạnh trên quãng 3 thứ



Wie furcht - sam wankten mei - ne Schrit -te



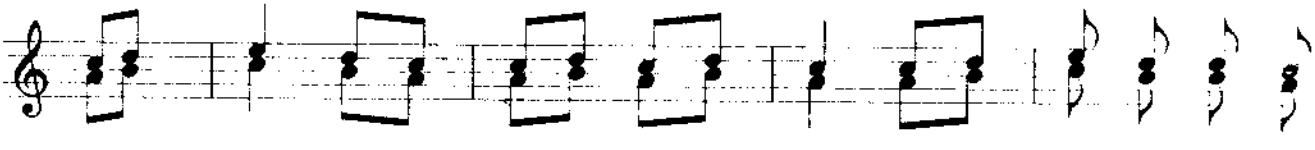
Quam pul - chra es et quam de - co- ra ca- ris- si - mo.

Go-ing down the Sha- dy dell, where the ho - ney suck -less grow

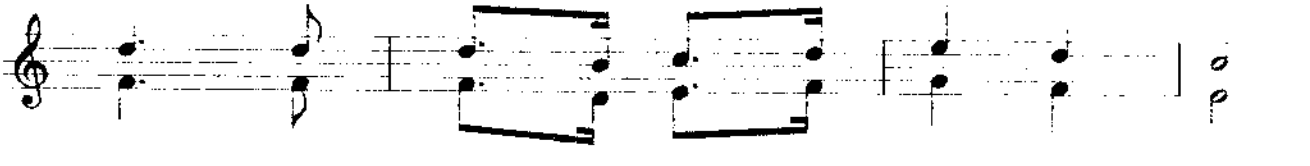
II.2 QUÃNG 6

Quãng 6 là quãng 3 đảo lộn. Cả quãng 6 hòa điệu lẫn quãng 6 ca điệu đều gây nên một âm vị êm dịu. Tuy nhiên quãng 3 cho ta một cảm giác vững chắc hơn, trái lại quãng 6 cho ta một cảm giác không vững, bấp bênh. Ta có thể ví quãng 3 như giọt mực đặc, quãng 6 là giọt mực đã pha thêm nước cho nhạt đi, vì quãng 6 là quãng 3 kéo dài - chúng ta hãy đàn hay hát hai câu nhạc sau, chúng ta sẽ nhận thức được ngay sự khác biệt.

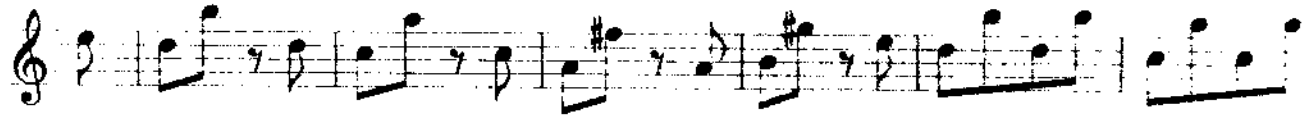
Tiến Dũng



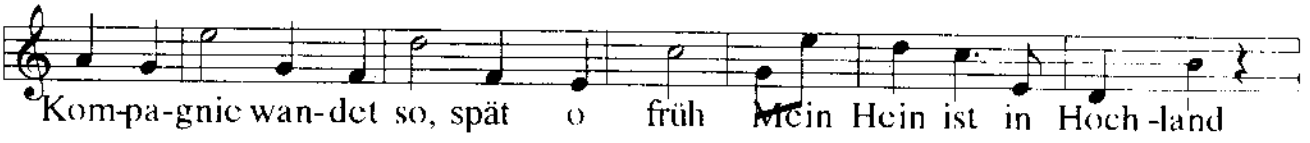
Chương Duy



Nhạc sĩ Pháp Bizet (18? - 1875) trong bản nhạc Jeu d'enfant, có một đoạn dùng nhiều quãng 6.



Một bài ca tiếng Đức là Freut euch des lebers (Chúng ta vui sống) có nhạc đề xây dựng trên quãng 6.

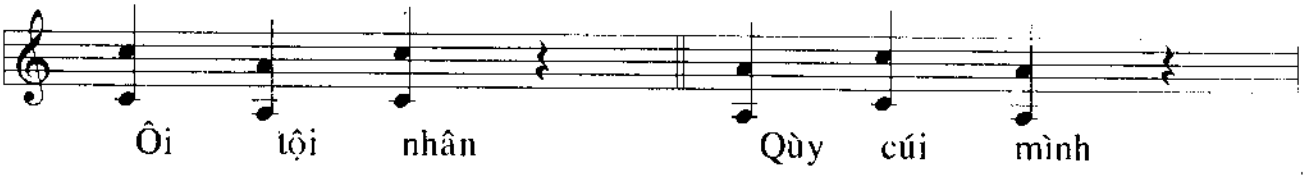


II.3. <u>Quãng 8</u> :

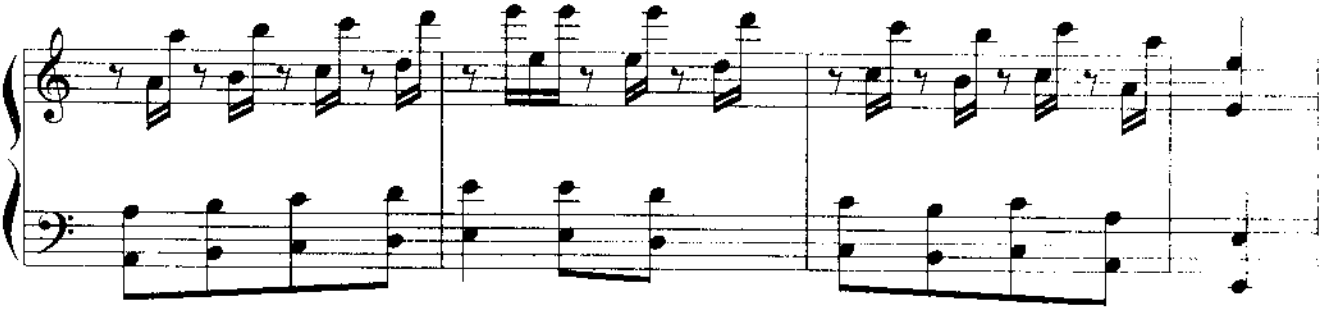
Nếu là quãng 8 hoà điệu thì hai dấu nhạc đồng hoá với nhau hoàn toàn. Trong một bài ca, nhất là trong một bản nhạc, nếu muốn cho dấu nhạc được âm vang đầy đặn, người ta thường tăng cường dấu nhạc đó bằng quãng 8 bên trên hay bên dưới. Chúng ta thấy thủ thuật này được dùng rất nhiều trong các bài Sonata viết cho dương cầm.

Nếu là quãng 8 ca điệu thì hai dấu nhạc như nhau, chỉ khác là ở hai bình diện trên dưới khác nhau.

Bài "**Ôi Thiên Sứ** " in trong cuốn "**Bài Ca Vô Tận**", đã mở đầu bằng 3 quãng 8 hoà điệu, và đã gây được bầu không khí trang trọng cho bài hát.



Sau đây là những quãng 8 hoà điệu và ca điệu rút từ Sonata op.53 của Beethoven. Chúng ta chú ý nghe và phân biệt hai loại quãng 8 này.

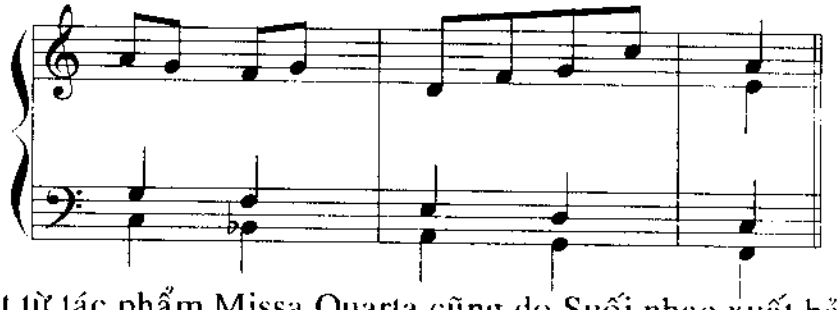


<u>Chú thích</u>: Trong hoà âm, hai quãng 8 và 5 được gọi là hai quãng thuận hoàn bị, nghĩa là không có quãng nào thuận hơn hai quãng đó, thuận hoàn hảo hơn hai quãng đó.

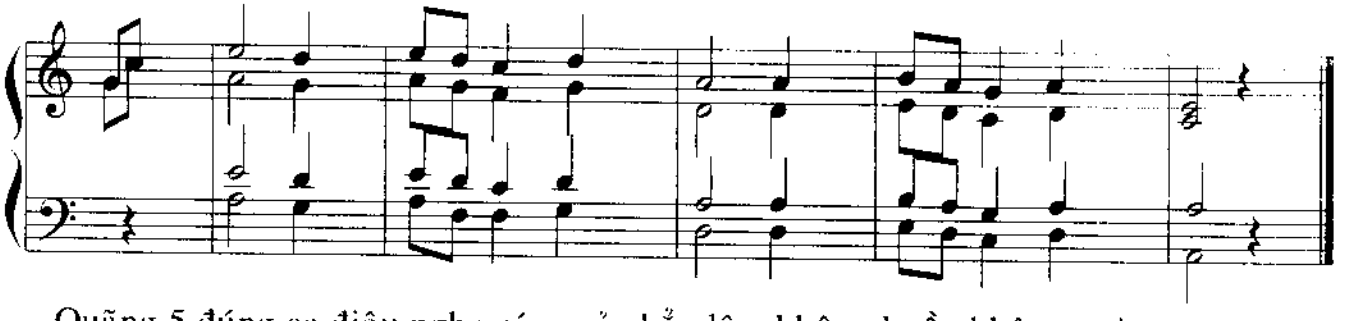
II.4. <u>Quãng 5</u> :

Quãng 5 kêu là quãng đúng vì cái cảm giác tròn trĩnh, âm vang mà nó gây nên. Không có quãng 5 trưởng hoặc thứ, nhưng có quãng 5 tăng hoặc giảm. Chúng tôi sẽ nói về quãng tăng, giảm sau.

Càng trầm, quãng 5 hoà điệu càng đầy đặn, càng cao nghe bớt đầy đặn và trở thành lanh lảnh. Thí dụ sau rút từ cuốn Đệm Đàn bài Bài Ca Vô Tận do Suối Nhạc xuất bản:



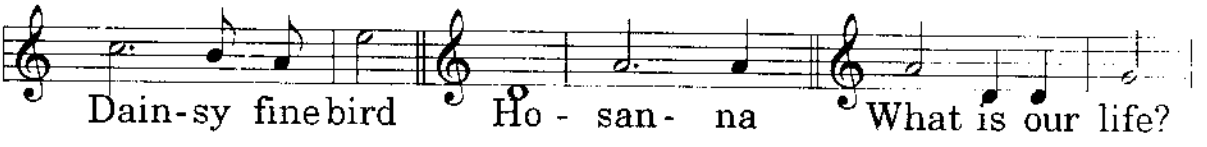
Thí dụ sau rút từ tác phẩm Missa Quarta cũng do Suối nhạc xuất bản



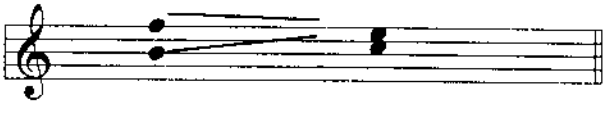
Quãng 5 đúng ca điệu nghe sáng sủa hẳn lên, không buồn không vui.

Glanini
(1903)

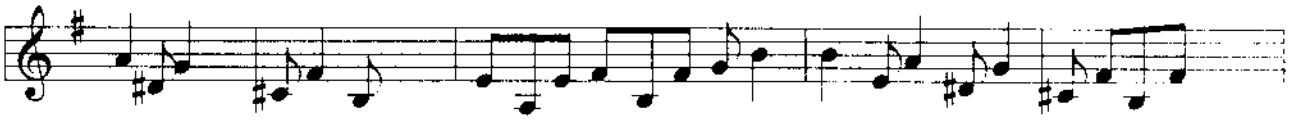
Gibbons
(XVII)



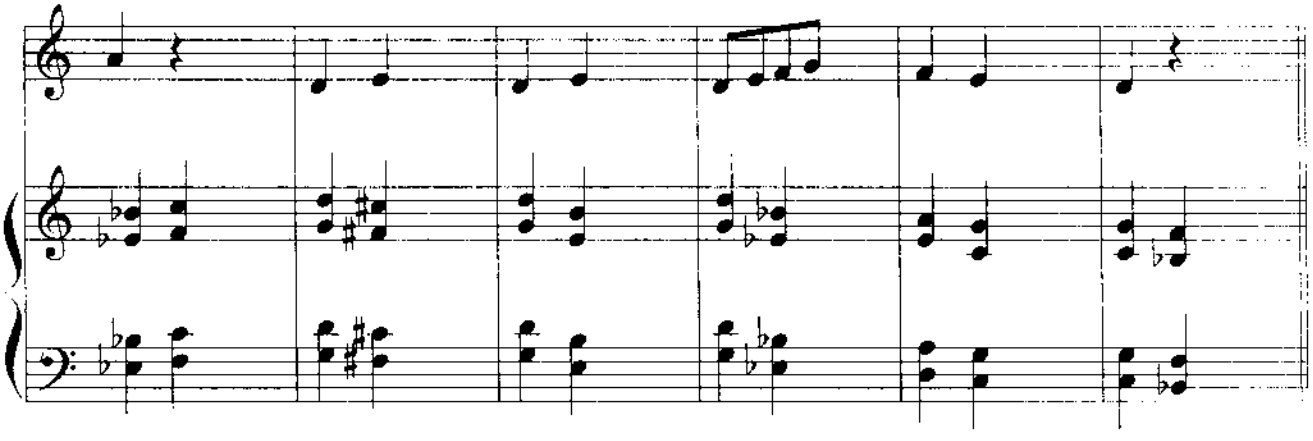
Những quãng tăng, giảm như quãng 2, 3, 4, 5, 6, 7 tăng hoặc giảm là những quãng nhân tạo, không có trong thang âm tự nhiên, lại khó hát nên chỉ dùng trong hoà âm, hay cho nhạc thuần túy viết cho nhạc khí; hơn nữa nhiều khi chỉ là những quãng thường, nhưng gọi khác tên cho đúng luật hoà âm. Thí dụ quãng 3 tăng chẳng qua là quãng 4 đúng. Nhưng có một quãng giảm trong thang âm tự nhiên là quãng 5 giảm: Si-Fa. Nếu là quãng hòa điệu, quãng 5 giảm sẽ mất vẻ đầy đặn, và có một âm hưởng rất yếu đuối, không đứng vững, vì hai dấu Si và Fa đều là hai dấu chuyển âm. Dấu **Si** có khuynh hướng chuyển lên dấu **Đô**, Dấu **Fa** có khuynh hướng chuyển xuống dấu **Mi**, và trong hoà âm quãng 5 giảm hoà điệu phải được giải quyết như vậy mới chỉnh.



Nếu là quãng 5 giảm ca điệu, nó sẽ mất vẻ sáng sủa và trở nên ủy mị. Sau đây là thí dụ rút từ Sestetto của Brahms (1833-1897) nhạc sĩ sầu mộng số 1.



Trong năm đầu học hòa âm, nhạc sinh rất khổ tâm để tránh những quãng 5 hòa điệu đi theo nhau. Quãng 5 và quãng 8 là hai quãng thuận hoàn bị, nó cho ta một cảm giác đầy đủ, nên luôn gây nên một tình thế mới, và nếu có nhiều quãng 5 đi theo liền nhau, chúng ta có thể nói được là luôn luôn có một tình thế mới xảy đến, nghĩa là không có sự ổn định trong 1 tác phẩm. Nhưng chính cái tình thế bấp bênh, không ổn định mà nhiều quãng 5 đúng hoà điệu đi theo nhau gây nên, lại thích hợp để diễn tả tình trạng bất an, vô định của con người ngày hôm nay. Do đó các quãng 5 đi theo nhau lại được dùng nhiều trong các tác phẩm tân thời. Thí dụ sau của Bela Bartok rút từ cuốn Mikrokosmos 2:

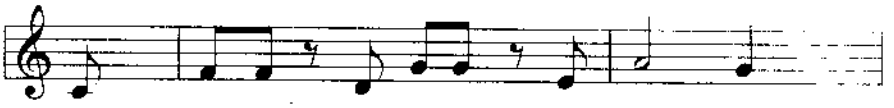


II.5. <u>Quãng 4</u> :

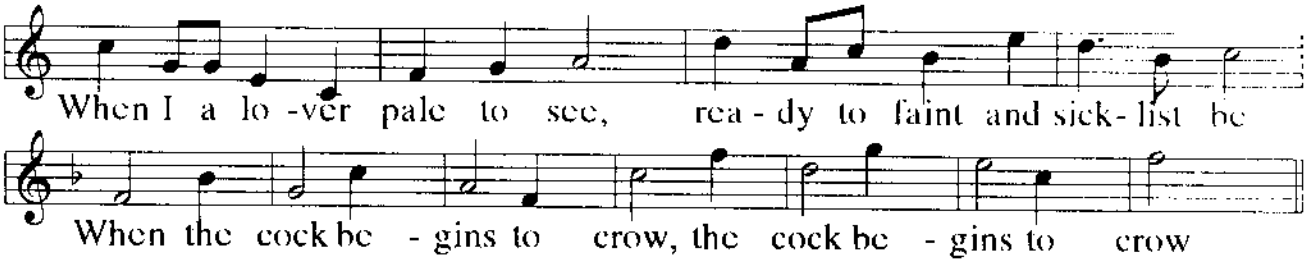
Quãng 4 là quãng 5 đảo lộn, nên cũng là quãng 4 đúng. Không có quãng 4 trưởng thứ, nhưng có quãng 4 giảm và quãng 4 tăng. Quãng 4 ca điệu nghe quả quyết, không buồn không vui.

Thang âm 5 âm là thang âm không trưởng không thứ, nên không buồn không vui, và vì thế dòng ca có màu sắc mềm dẻo, lơ lửng, thoang thoảng, không quá sầu...Sau đây là mấy thí dụ mà nhạc đề được xây dựng trên quãng 4: Fantasia op. 49 của Chopin.

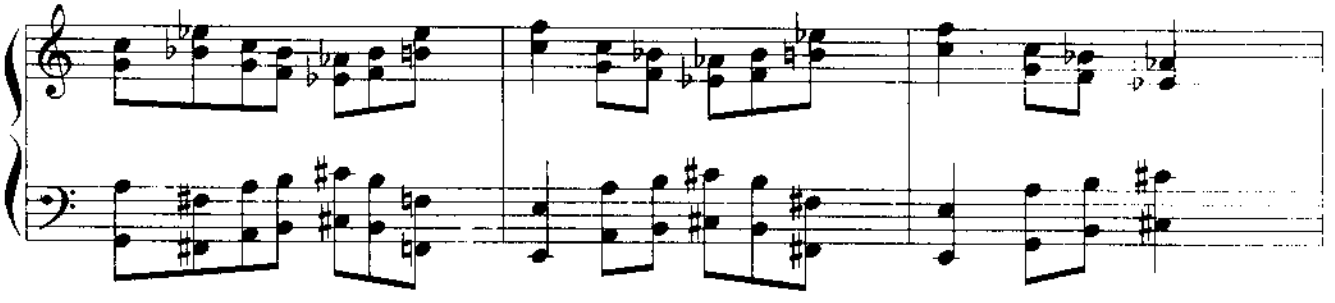
Contata của Buxtehude:



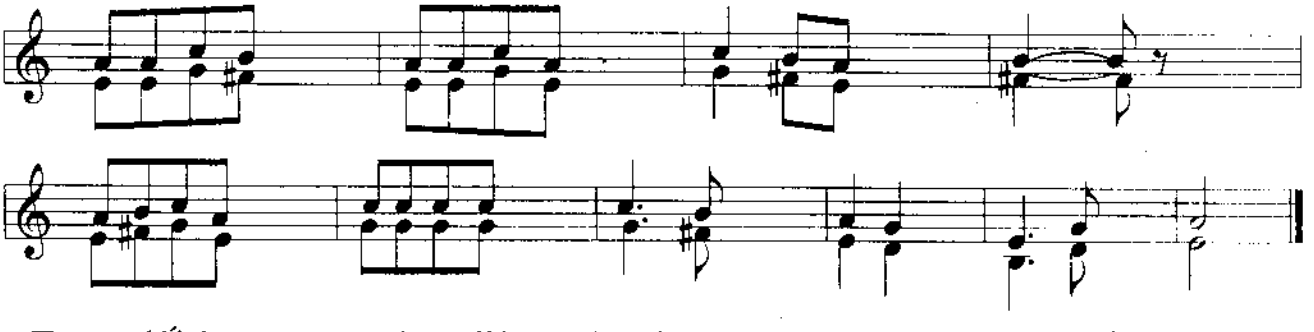
Sau đây là hai nhạc đề của purcell (1657-1659):



Quãng 4 hòa điệu nghe êm ái nhưng không vững chắc, và hầu như không được đầy đặn, có vẻ thiếu, quãng 4 trầm nghe càng cứng, quãng 4 cao nghe càng dịu hơn. Thí dụ sau của Tiến Dũng, rút từ tác phẩm Oremus Cum Oragano, do Carrara Ý-Đại-Lợi xuất bản, trang 24

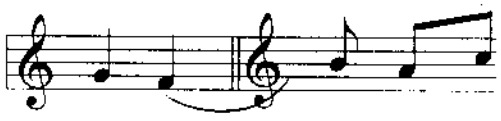


Sau đây là thí dụ rút ra từ tác phẩm Missa Quarta, Suối nhạc xuất bản



Trong đối âm, quãng 4 hòa điệu có lúc được coi là thuận, có khi được coi là nghịch, và theo quan niệm cổ điển, khi dùng quãng 4 hòa điệu thì phải có sự đón trước rào sau. Nghĩa là một dấu nhạc của quãng 4 hòa điệu phải có chân trong quãng hòa điệu đi trước nó, còn dấu nhạc kia của quãng 4 hòa điệu phải có chân trong quãng hòa điệu đi sau nó. Từ Đồ đến Đố chúng ta có một quãng 4 tăng Fa-Si. Như vậy trong thang âm tự nhiên, chúng ta có quãng 5 giảm và quãng 4 tăng. Còn những quãng tăng giảm khác đều là những quãng nhân tạo.

Quãng 4 tăng ca điệu khó hát, nhạc cổ điển kêu quãng này là Diabolus in Musica "**thằng quỉ trong âm nhạc**". Trong toàn bộ loại Bình Ca chúng ta chỉ tìm thấy một quãng 4 tăng gián tiếp nghĩa là tạo thành bởi một dấu nhạc ở cuối câu trước với một dấu nhạc ở đầu câu sau.



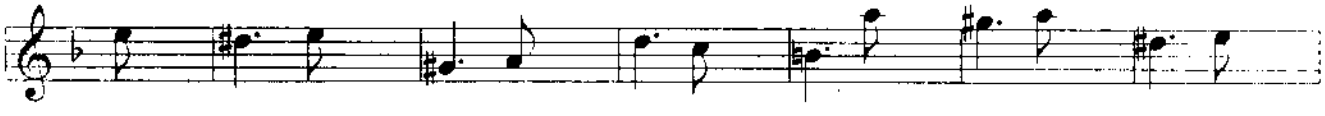
Quãng 4 tăng ngày xưa là "**thằng quỉ trong âm nhạc**", vì khó hát, lại gây một cảm giác cứng cỏi, không thích hợp với tâm tình và dòng ca trang nhã ngày trước. Nhưng ngày hôm nay quãng 4 tăng nhiều khi rất thích hợp để diễn tả những cảm tình có khi rất sỗ sàng của con người hiện đại. Bạn phải cố gắng nghe hát hoặc đàn quãng 4 tăng, và nghe hát hoặc đàn hai thí dụ về một loạt quãng 4 đi theo nhau để hiểu dễ dàng hơn những điều chúng tôi đã trình bày.

II.6. <u>Quãng 2</u> :

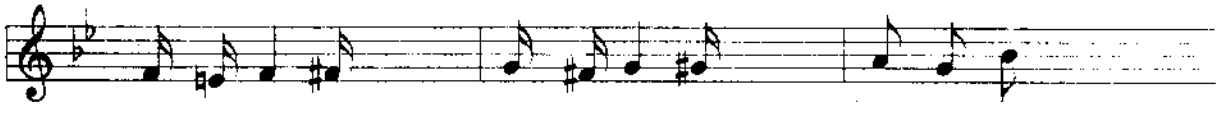
Quãng 2 gồm quãng 2 trưởng (1 cung) và quãng 2 thứ (1/2 cung).

Chúng ta nhận thấy trong thang âm 5 âm không có quãng 2 thứ như Mi-Fa và Si-Do. Mặt khác trong thang âm cổ điển, những quãng 2 trưởng lại được chia thành 2 quãng 2 thứ như: Do-Do#, hoặc Re-Reb...Như vậy 7 bậc của thang âm sẽ trở thành 12 quãng 2 thứ. Đã có thời kỳ những nhạc sĩ như Wagner (1813-1883) ưa sử dụng quãng 2 thứ, và đã tạo nên một lối diễn tả bằng 1/2 cung nhân tạo kêu là Chromatisme.

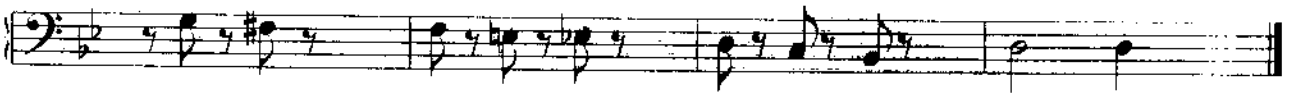
Chúng ta nhận thấy khi dòng ca dùng nhiều quãng 2 thứ, dòng ca sẽ tạo nên một cảm giác buồn ảo não, ủy mị thích hợp với kịch trường như những bản ca nhạc kịch của Jagner, và rất hợp với tâm hồn sầu mộng như Brahms, mà chúng tôi trích một thí dụ rút từ bản Concerto số 2 của ông



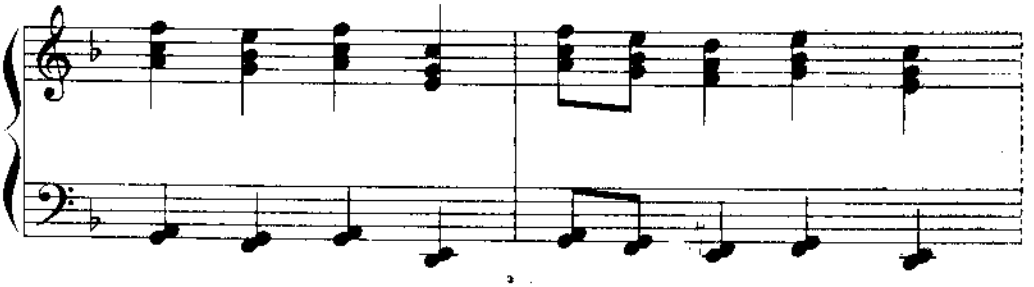
Nhạc đề sau của Bizet (1838-1875) trong nhạc kịch Carmen



Berlioz (1803-1869) trong bản lễ Requiem, đã dùng mẫu nhạc đề xây dựng trên quãng 2 thứ để nói lên nỗi buồn não nuột của linh hồn trầm luân đang van xin được cứu vớt.

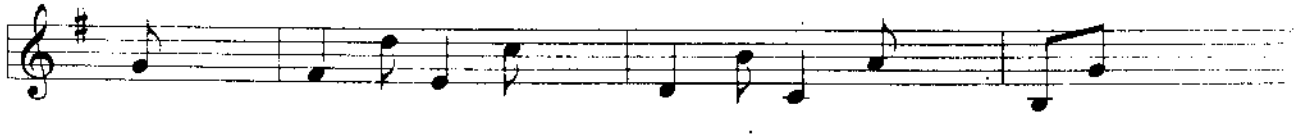


Quãng 2 hòa điệu, dù là quãng 2 trưởng hay thứ, đều là quãng nghịch, nghe chói tai: quãng 2 thứ lại càng trái tai hơn, cho nên trong hòa âm phải dùng quãng 2 rất dè dặt. Nhưng như đã nói về quãng 4, quãng 5,cái gì trước đây cho là chói tai, là cứng cỏi, thì nay lại thích hợp cho việc diễn tả tâm trạng xao động của con người hiện đại.Trong nhạc ngữ tân thời, có kiểu dùng nhiều quãng 2 hòa điệu theo nhau gọi là Sfumato melodico (pha nhạt dòng ca) nghĩa là quãng 2 hòa điệu sẽ làm cho dòng nhạc nhạt đi đôi chút (xin đọc thêm trong cuốn Hòa Âm Tân Thời Và Tương Lai Nền Âm Nhạc). Một thí dụ trong ca kịch Suora Agelica (Bà phước Angelica) của Puccini (1858-1924)



II.7. <u>Quãng 7</u> :

Quãng 7 là quãng 2 đảo lộn, dĩ nhiên cũng là quãng nghịch như quãng 2. Tuy nhiên hai dấu nhạc tạo thành quãng 7 cách xa hơn hai dấu nhạc tạo thành quãng 2 nên đỡ nghịch, đỡ chói tai hơn .Vì chính tính cách cứng cỏi và bướng bỉnh mà quãng 7 rất thích hợp để diễn tả tâm trạng xao xuyến của con người ngày hôm nay. Quãng 7 ca điệu cứng cỏi hơn quãng 7 hòa điệu, và cũng dễ hát thôi. Auben (1782-1871) trong ca kịch Barcarolle đã dùng quãng 7 cứng cỏi để dệt trên một bản văn có ý nghĩa mềm mại để gây hình ảnh tương phản: Bản văn đó đại khái như "Tôi là cô gái vừa trẻ vừa xinh".



Sau đây là hai thí dụ về quãng 7, một của của Cowart(1899-?), một của Haendel (1685- 1759)

(1)

(2)

Sau hết quãng 7 hòa điệu chỉ là do hợp thanh 7 tạo ra, và nhạc tân thời sử dụng rất nhiều hợp thanh này.

Chúng tôi nhắc lại là những quãng kép cũng có tất cả những tính chất của quãng đơn, thí dụ:

-quãng 9 có đặc tính của quãng 2
-quãng 10 có đặc tính của quãng 3.

BÀI TẬP SỐ 12

1.Tâm lý quãng nhạc là gì? Tại sao lại đề cập đến vấn đề này trong phạm vi sáng tác? Viết tất cả những điều bạn biết về vấn đề này.
2.Với ý a,b cho sẵn, viết tiếp ca khúc theo MH abcd

I V6 I IV I V

CHƯƠNG MƯỜI BA

VAI TRÒ CỦA THANG DẤU TRONG SÁNG TÁC

Sau đây là tóm lược những gì đã viết về thang âm trong các cuốn **Nhạc lý, Hòa Âm, Đối âm, Hòa âm Tân thời.**

I. SỰ RA ĐỜI CỦA THANG ÂM

Từ khi có loài người là có âm nhạc. Âm nhạc phát triển và tiến hóa qua các thời đại và các địa phương. Tới nay muốn tìm hiểu âm nhạc qua từng thời đại, của từng địa phương, chúng ta lấy những dấu nhạc đã tạo nên những thứ âm nhạc đó, và sắp xếp những dấu nhạc đó liền nhau từ dưới đi lên hay từ trên đi xuống làm như những mẫu hàng cho từng thứ âm nhạc. Những dấu nhạc xếp đặt liền nhau từ dưới lên trên hay từ trên xuống dưới như vậy gọi là thang âm hay thang dấu

Như vậy, mỗi loại âm nhạc khác nhau là ở chổ dùng những thang âm khác nhau

Để giúp chúng ta hiểu các loại âm nhạc, và cùng một lúc có được vật tư trong việc xây dựng một tác phẩm. Lịch sử âm nhạc có ghi lại cho chúng ta một số thang âm tiêu biểu. Bởi vì mỗi loại thang âm đó thường đã được xếp đặt thành hệ thống chu đáo, tinh vi. những thang âm đó là:

*Thang âm 5 âm
*Hệ thống thang âm Hy-lạp
*Hệ thống thang âm thánh ca
*Thang âm Ấn Độ,(vẫn còn là một bí ẩn)
*Thang âm cổ điển
*Thang âm tân thời

II. CÁC LOẠI THANG ÂM

II.1. <u>Thang âm 5 âm</u>:

Thang âm 5 đã được nhà bác học Trung hoa Lyng Lim đặt thành hệ thống vào khoảng 2500 trước công nguyên. Các sách lịch sử gọi thang âm này là thang âm thiếu vì không có nửa cung MI-Fa và Si-Do. Chúng ta nên gọi là thang âm sơ khai, vì con người sơ khai thì có nhiều điều sơ khai kể cả khả năng ca hát. Chưa được luyện tập nên chỉ hát được những quãng dễ. Quãng 2 trưởng, quãng 3 trưởng và thứ, quãng 4, 5 đúng, quãng 8 và đôi khi quãng 6. dân ca cổ truyền của các dân tộc là sản phẩm của thời kỳ sơ khai, nên đã được viết theo thang âm thiếu thốn này

II.2. Thang âm Hy Lạp:

Sau thời sơ khai, sang thời phát triển, âm nhạc phát triển đầu tiên và còn để lại di tích trong lịch sử là âm nhạc Hy-lạp. Theo tài liệu tìm thấy ở các ngôi đền cổ thì âm nhạc Hy-lạp đã có hòa âm, hát nhiều bè và có dàn nhạc hòa tấu. Âm nhạc này được xây dựng trên một hệ thống trong thang âm tinh vi, mà bạn phải tìm hiểu cho bằng được qua những điều chúng tôi đã viết trong các cuốn "Hòa âm", "Nhạc lý"

Những nhạc phẩm của các thứ âm nhạc này đều thất lạc. Những tài liệu tìm thấy ở các ngôi đền cổ là những khúc vụn vặt của các bài ca bản nhạc vừa đủ để các học giả đánh giá được loại âm nhạc đó

II.3. Thang âm Thánh ca :

Loại âm nhạc phát triển kế sau loại âm nhạc Hy-Lạp là loại Thánh ca tiếng La-tinh,

Các nhạc sĩ Công giáo lúc ban đầu đã châm chước thang âm Hy-Lạp để tạo nên một hệ thống thang âm mới, cũng rất tinh vi để sáng tạo nên một loại ca hát mới mà họ gọi là ca đơn điệu. Nghĩa là bài ca một bè, không có hòa âm, không có đệm đàn, không có dàn nhạc mà nhịp điệu thì bình thản tới mức tối đa, nên gọi là Bình ca để đối lại với âm nhạc Hy lạp mà các nhà sáng tác thánh ca gọi là âm nhạc om sòm

Loại Bình ca đã để lại cho chúng ta rất nhiều tác phẩm được ghi chép và ký âm rõ ràng:

Một cuốn dày ngót 2000 trang, gồm những bài ca được tuyển chọn, để hát trong những ngày lễ suốt năm. Ngoài cuốn hát kể trên, thư viện còn giữ được nhiều sách Bình ca thu được từ các thời đại và các địa phương khác

nhau mà các học giả hiện nay đang nghiên cứu, lựa chọn để có thể xuất bản

Lịch sử âm nhạc đã công nhận Bình ca là loại âm nhạc có giá trị thực sự, nên có nhiều nhạc viện tiên tiến, đã có khoa dạy riêng về loại Bình ca. Có nơi như tại Paris và Roma lại lập những viện riêng để dạy về loại ca này

Bình ca đã để lại nhiều cung điệu thật hay, và đã trở thành nguồn hứng cho nhiều nhạc sĩ. Bài "Vũ khúc Âm ty" của Liszt, đã lấy hứng ở bài Bình ca Dies Irae.

Khi Bình ca đang trong thời kỳ phát triển mạnh, các nhạc sĩ sử dụng luôn thang âm thánh ca để sáng tác những bài ca bản nhạc đa điệu, là những bài nhiều bè từ 3, 4, bè tới 7, 8 bè, các bè đối đáp nhau theo kiểu đối âm.

Trong lúc âm nhạc đa âm bắt đầu phát triển với các thang âm Thánh ca, thì các nhạc sĩ lại bỏ thang âm thánh ca, để sử dụng hệ thống thang âm mới, kêu là hệ thống âm thể : thể trưởng và thể thứ.

II.4. Hệ thống thang âm trưởng thứ :

Thang âm trưởng thang âm thứ, đem lại bộ mặt mới cho âm nhạc, và trước đây, các nhạc sĩ chú ý đến các bè đối đáp nhau, thì nay chú ý tới các bè hòa hợp nhau, bằng những hợp âm thật đầy đặn, âm vang làm nẩy sinh ra lối âm nhạc đồng điệu, âm nhạc hòa âm, hòa tấu

Thang âm trưởng và thứ, với kỹ thuật chuyển thể đã đặt nền cho những hình thể như: liên tấu khúc, tấu khúc, bản hòa tấu, tẩu khúc. Ca nhạc kịch là những hình thể âm nhạc mà lịch sử coi là các hình thể hoàn chỉnh nhất trong phạm vi dùng âm thanh để diễn tả.

Vì có những hình thể hoàn bị như vậy, xứng đáng để giảng dạy trong nhà trường, để làm kiểu mẫu sáng tác, nên âm nhạc viết theo thang âm trưởng, thứ của thế kỷ 18 được kêu là âm nhạc cổ điển.

II.5. Hệ thống thang âm tân thời:

Trong vòng mấy thế kỷ, các nhạc sĩ đại tài đã khai thác triệt để thang âm trưởng thứ, Đầu thế kỷ 20, các nhạc sĩ cảm thấy không còn gì để khai thác trong hệ thống đó nữa,bèn quay ra đi tìm những thang âm mới để diễn tả, như thang âm 6 cung, thang âm 12 dấu nhạc...

Như đã phân tích trong cuốn "Hòa âm tân thời và tương lai nền âm nhạc", các thang âm mới này đã đưa tới một ngõ cụt không lối thoát. Do đó một nhạc sĩ hiện đại người Ý Pizzetti đã lên tiếng rằng: Các bạn ơi, hệ thống âm thể đã khánh tận rồi, chúng ta chỉ còn cách trở lại khai thác các thang dấu Hy Lạp và thang dấu thánh ca mà chúng ta chưa khai thác hết, hoặc khai thác tất cả những thang dấu không phải là trưởng thứ nữa, đó là lối diễn tả của hôm nay và ngày mai.

II.6. Thang âm Ấn Độ :

Khi tôi đang học ở nhạc viện quốc tế, lúc đó một lần tôi nói với anh bạn học người Ấn: "Xin anh hát cho một bài ca Ấn hay nhất để tôi ghi chép, lưu giữ làm kỷ niệm khi về nước" Khi anh bạn Ấn hát, tôi chỉ ngẩn người ra mà nghe, tay cầm giấy bút mà chẳng ghi được cung điệu gì ca. Bởi lẽ, anh bạn hát một cung không ra một cung, nửa cung không ra nửa cung, và tôi có cảm giác cung điệu anh hát chuyển hành, hay nói cụ thể là như trượt đi từng ¼ cung hoặc $^1/_5$ cung gì đó. Có lẽ cũng nhận thức được như vậy mà năm 1923, Alois Haba đã thành lập ở Oraga một trường thí nghiệm, chế kèn phong cầm, guitare chơi được ¼ cung, và giáo sư Silvestro Baglioni thuộc đại học Roma, cũng chế tạo được những nhạc khí chơi được ¼ cung. Để xem hệ thống 1 cung chia làm 4 có thể trở thành một phương cách diễn tả mới không. Cho tới ngày hôm nay chưa thấy công bố kết quả đã tìm được, nhưng vấn đề tìm kiếm vẫn tiếp tục. Bởi lẽ, nghệ thuật đòi hỏi luôn có những cách thức diễn tả mới.

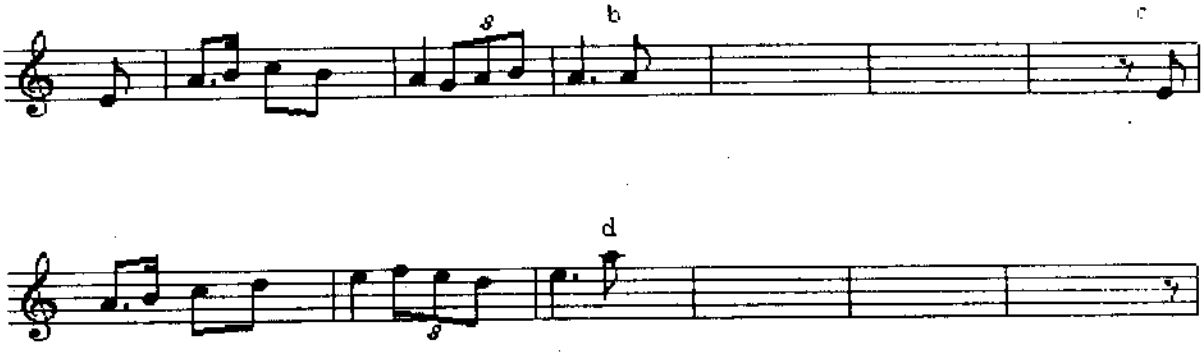
BÀI TẬP SỐ 13

Để hiểu được vấn đề bạn tự trả lời các câu hỏi sau :

1. Bạn cho biết thang âm là gì?

2. Nếu thang âm được coi như những mẫu hàng của âm nhạc đã được phát triển qua các thời đại, thì thang âm cũng đã qua các thời đại mà phát triển. Bạn hãy nói lên cách phát triển của các thang âm như thế nào?

3. Với ý nhạc 1, c cho sẵn, bạn hãy viết ca khúc theo mô hình a*b*c*d*:



CHƯƠNG MƯỜI BỐN

ĐẶC ĐIỂM CỦA CÁC THANG ÂM

I. THANG ÂM 5 ÂM

Thang âm 5 âm có những điểm sau đây:

- Quãng 2 trưởng (không có quãng 2 thứ)
- Quãng 3 trưởng và thứ
- Quãng 4 đúng , không có quãng 4 tăng
- Quãng 5 đúng, không có quãng 5 giảm
- Quãng 6 trưởng và thứ
- Quãng 7 thứ, không có quãng 7 trưởng
- Quãng 8 đúng

Thang âm 5 âm có một số quãng hạn chế như vậy, và thiếu một số quãng, nhất là quãng 2 thứ. Nhưng bởi vì dân tộc nào cũng có một số nhạc sĩ có thiên khiếu và đã dùng thang âm 5 âm để tạo nên một số ca khúc hay, mà chúng ta kêu là dân ca cổ truyền. Và như vậy, các bài dân ca đơn sơ đó cho dù chưa có kỹ thuật cao, nhưng có những nhạc đề hay, cũng đã góp phần mình vào kho tàng văn hoá của từng dân tộc.

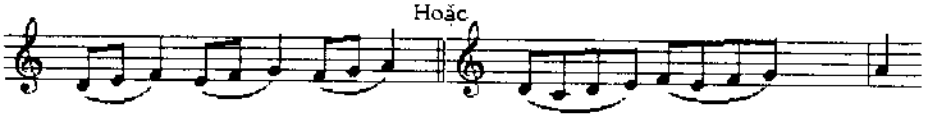
Chúng ta nên làm một cuốn từ điển gồm tất cả các nhạc đề hay rút từ những bài ca cổ truyền của các dân tộc để học hỏi và nuôi dưỡng hứng nhạc của chúng ta. Khách quan mà xét: nếu bây giờ chúng ta muốn thang dấu 5 âm để diễn tả, thì cũng khó mà xoay sở, bởi lẽ:

a. Một số nhạc đề hay_ do những quãng của thang dấu 5 âm tạo ra thì các bài dân ca cổ truyền đã dùng tất cả rồi (bạn hãy thử tạo ra những nhạc đề thì sẽ thấy nó đã có trong bài dân ca nào rồi)

b. Vì thang dấu 5 âm không_có nửa cung nên liên hệ giữa các âm không chặt chẽ nên không tạo được một cảm giác vui buồn rõ rệt, mà lại tạo nên một cảm giác lơ lửng, nhất là khi chúng ta dùng nhiều quãng 4, quãng 5 là những quãng không trưởng không thứ.

c. Bởi vì không có ½ cung nên dòng ca có vẻ nhạt nhẽo

d. Bởi vì là thang âm thiếu nên nhiều khi không thể thực hiện được việc khai triển ý nhạc theo kỹ thuật sáng tác, thí dụ không thực hiện được việc chuyển tiến như:



II. THANG ÂM HY-LẠP VÀ THANG ÂM THÁNH CA

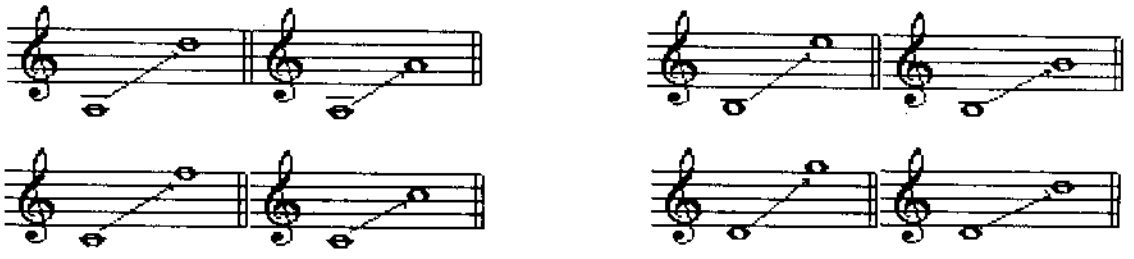
Vấn đề này đã được phân tách một cách kỹ lưỡng trong cuốn "Hòa âm Tân Thời và tương lai nền âm nhạc". Bạn sáng tác không thể bỏ qua vấn đề đó. Sau đây chúng tôi chỉ nêu lên vài vấn đề căn bản có liên quan đến chương này.

Thang âm thánh ca là con đẻ của thang âm Hy-Lạp, phát sinh từ một thang dấu lớn đi từ **Là** tới **Sól** là tầm cữ tiếng, mà tiếng bình thường của mỗi người có thể hát xuống trầm được như vậy, và hát lên cao được như vậy.

Trong thang âm đó có hai ½ cung là Mi-Fa và Si – Do hoặc Si^{b} La nên có hết tất cả các quãng tự nhiên như:

- quãng 3 Tr. th.	-quãng 6 Tr . Th	- quãng 2 Tr . Th
- quãng 7 Tr . Th	-quãng 4 đúng, tăng	- quãng 5 đúng, giảm
- quãng 8 đúng		

Và như vậy, thang dấu loại này đã giúp nhạc sĩ thực hiện được trọn vẹn cái khả năng ca hát tự nhiên của người hát, và đưa ca nhạc ra khỏi giai đoạn sơ khai của thang dấu thiếu. Như vừa trình bày: Căn bản của thang dấu Thánh ca là từ dấu La lên tới dấu Sól. Nhưng khi phân tích các bài thánh ca, chúng ta không thấy bài thánh ca nào, lúc thì xuống trầm đến dấu Là, khi thì lên cao đến dấu Sól. Trái lại, chúng ta chỉ thấy mỗi bài hát thường lên xuống trong khuôn khổ ngắn của thang dấu lớn. Thí dụ bài xuống thấp đến dấu Là, và lên cao tới dấu Ré, hoặc có bài lên xuống quanh quẩn trong khoảng vãn vắn mấy dấu nhạc như:



Với nhận xét trên và căn cứ vào cách chấm hết của các bài thánh ca, các lý thuyết gia cho rằng Thánh ca được viết theo 4 thang âm:

- Nếu bài thánh ca kết ở dấu Rề, bài đó viết theo thang âm thứ 1
- Nếu bài thánh ca kết ở dấu Mi, bài đó viết theo thang âm thứ 2
- Nếu bài thánh ca kết ở dấu Fa, bài đó viết theo thang âm thứ 3
- nếu bài thánh ca kết ở dấu Sol, bài đó viết theo thang âm thứ 4

Mỗi thang âm trên còn chia làm hai. Sự phân biệt thành hai thang dấu là do sự hiện diện của dấu nhạc trụ trong bài thánh ca. Dấu trụ là dấu chủ chốt, mà các ý nhạc của vài bài thánh ca lượn lên lượn xuống chung quanh dấu đó. Thí dụ một bài thánh ca tận ở dấu Re, mà trụ là dấu La thì bài đó kêu là bài viết theo thang âm 1 chính quy. Còn nếu một bài ca tận ở dấu Re nhưng trụ lại là Fa thì bài hát đó kêu là bài viết theo thang âm 1 hạ thấp, vì trụ này thấp hơn trụ kia một quãng 3... Như vậy có:

- Thang âm 1 chính quy	- Thang âm 1 hạ thấp
-Thang âm 2 chính quy	-Thang âm 2 hạ thấp
-Thang âm 3 chính quy	-Thang âm 3 hạ thấp
-Thang âm 4 chính quy	-Thang âm 4 ha thấp

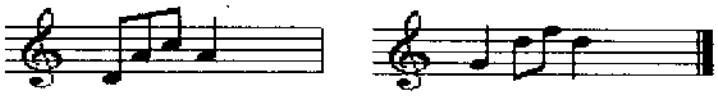
Tám thang dấu này không phải là thang dấu trưởng, hoặc thang dấu thứ, nhưng mỗi thang dấu có một sắc thái, một phong độ, một cung cách riêng. Do đó, tiếng La-tinh mới gọi mỗi thang dấu đó là Modus, nghĩa là cung cách, cung thể. Mỗi cung thể tạo được một bầu không khí riêng. Điều này là do vị trí của các nửa cung chiếm đoạt trong từng cung thể. Đặc tính của từng cung thể đã được trình bày cặn kẽ trong cuốn "Hoà Âm Tân Thời". Đó là những điều mà bạn phải đọc để vấn đề trình bày ở đây được đầy đủ.

Thang âm thánh ca đã đem lại cho nhạc sĩ lúc bấy giờ đầy đủ âm thanh tự nhiên để họ dễ bề xoay sở trong việc sáng tác. Họ có thể khai triển ý nhạc bằng những kỹ thuật căn bản như: phỏng diễn, chuyển tiến, đảo lộn nhạc đề.

Thang dấu thánh ca cung cấp cho nhạc sĩ quãng 2 thứ, để trộn lẫn với những quãng khác, tạo thành dòng ca phong phú, đậm đà hơn các dòng ca do thang âm thiếu tạo nên. Thang dấu thánh ca có hai nửa cung Mi-Fa ; SI-Do; hoặc Mi-Fa; Si^b La. Hai nửa cung này cách nhau xa, nên không có chuyện dòng ca chuyển hành một loạt nửa cung liên tục, nghĩa là với thang dấu thánh ca, không có thể tạo được dòng ca uỷ mỵ, não ruột, mà có thể tạo nên dòng ca cởi mở, rộng rãi.

Tuy thang dấu thánh ca đã cung cấp cho nhạc sĩ tất cả các quãng tự nhiên. nhưng bởi vì bình ca là loại ca tôn giáo, nên các nhạc sĩ đã muốn tự chế:

- Không bao giờ dùng quãng 4 tăng
- Họa hiếm mới dùng quãng 6
- Không dùng quãng 7, nhưng cũng dùng quãng 7 thứ bằng hai bước:



Bình ca với thang dấu đặc biệt, đã để lại biết bao nhạc đề hay, mong rằng những nhà âm nhạc học sẽ thu thập những nhạc đề đó vào một tuyển tập hay một cuốn tự điển.

III. THANG ÂM CỔ ĐIỂN

III.1. Thang âm cổ điển thường:

Âm nhạc cổ điển được xây dựng trên một thang âm có 8 dấu nhạc đi lên liền nhau. Thí dụ từ Sol đến Sól. Liên hệ giữa 8 dấu nhạc đó với nhau thì có hai nửa cung. Chúng ta có thể sắp xếp cho hai nửa cung đó chiếm những vị trí khác nhau, theo qui ước đã định, và làm cho thang âm đó có thể là thang âm sol trưởng hoặc sol thứ.

Các nửa cung chiếm vị trí giữa bậc VII và bậc VIII của thang âm thường được các nhạc sĩ dùng để chấm hết một tác phẩm, và làm cho tác phẩm tạo nên được một cảm giác kết thúc thực sự. Do đó khi nghe xong một tác phẩm chúng ta cảm thấy "đã", nghĩa là cảm giác của một cái gì đã hoàn tất.

Ngoài hai nửa cung tự nhiên, các nhạc sĩ còn chia một cung giữa Do – Re; Re – Mi... ra làm hai nửa cung nhân tạo, làm cho thang âm 8 bậc có 12 nửa cung. Như vậy:

a. Thang âm cổ điển phong phú hơn tất cả các thang âm có từ trước

b. Với 12 nửa cung thì một thang âm trưởng hoặc thứ có thể chuyển dịch lên xuống 12 bình diện cao thấp khác nhau làm cho một thang âm trưởng vui vẻ sẽ có 12 sắc thái vui khác nhau. Thí dụ Do trưởng có vẻ vui khô khan trong lúc La trưởng có vẻ vui đậm đà, còn La giáng trưởng thì vui mềm mại. Bạn khi đàn các tác phẩm viết theo các thang dấu khác nhau, hãy chú tâm nhận xét, lúc đó sẽ nhận thức được sắc thái đặc biệt của từng thang âm trưởng hoặc thứ

c. Việc chuyển dịch các thang âm như vừa mô tả tạo nên một kỹ thuật sáng tác mới được kêu là chuyển thể, nghĩa là một tác phẩm lúc đầu được diễn tả ở thang âm Re trưởng chẳn hạn, thì sau đó được chuyển sang diễn tả ở thang âm Do thứ hoặc một thang âm nào đó. Như vậy làm cho tác phẩm luôn luôn được diễn tả ở các bình diện khác nhau, bình diện mới mẻ, không nhàm chán màtạo nên sự hấp dẫn hơn.

d. Kỹ thuật chuyển thể là yếu tố căn bản trong việc thành lập các hình thể âm nhạc.

+ Phần A của khúc điệu đầu bản Sonata phải chấm hết ở thang dấu bậc V
+ Một biến khúc bao giờ cũng có một khúc viết theo thang âm thứ, với nhịp điệu chậm
+ Trong tẩu khúc, khi đề được trình bày lại thì phải trình bày ở thang âm bậc IV, rồi ở bậc II, rồi ở bậc VI...
+ Ca khúc thì thực hiện việc chuyển thể cách tự do hơn.

III.2. <u>Thang âm đa điệu cổ điển</u>:

Nhạc điệu trước kia được diễn tả theo thang âm thánh ca, nên kêu là nhạc đa điệu cổ truyền. Khi dùng thang âm trưởng thứ để diễn tả, thì kêu là nhạc đa điệu cổ điển.

Từ đa điệu phát sinh ra nhạc đồng điệu cho ban hợp xướng hợp ca, và cùng với sự chế tạo ra nhiều nhạc khí, nhạc đồng điệu trở thành nhạc hòa tấu.

Với tất cả những điều vừa được trình bày, thì thang dấu cổ điển thực sự là 1 điều hấp dẫn, là một phương tiện thực sự phong phú để diễn tả, và thực

sự với phương tiện này các nhạc sĩ đã để lại biết bao tuyệt tác bất hủ cho nhân loại.

Xét về dòng ca, trong âm nhạc cổ điển có nửa cung nhân tạo nên dòng ca phong phú. Và chính vì có nửa cung nhân tạo, nên dòng ca nhiều khi chuyển hành bằng một loạt nửa cung liên tiếp, tạo nên cảm giác chua xót, thảm thiết, sầu mộng đi đến uỷ mỵ. Và với nửa cung nhân tạo, các nhạc sĩ đã tạo nên dấu lượn lên, lượn xuống nửa cung, làm cho dòng ca mặn mà, thấm thiết, sâu xa hơn

Hơn nữa, dòng ca trong âm nhạc cổ điển được xây dựng trên dấu nhấn (đây là điểm mà có lẽ từ trước tới giờ, khi đàn hay hát ca nhạc cổ điển, bạn chẳng bao giờ để ý tới). Trong các tác phẩm cổ điển, những dấu nhạc nhỏ xíu, đi liền đàng trước các dấu nhạc chính, mà chúng ta thường kêu là dấu láy, thì chính là dấu nhấn. Như đã đề cập tới trong cuốn Hoà âm Hoa Mỹ, thì dấu nhấn gây sự căng thẳng, chờ đợi, hồi hộp, và như vậy làm cho dòng ca sống động...

Hai ông Balow và Morgenstern đã thu góp được hơn 20 ngàn nhạc đề từ những dòng ca của các tác phẩm chính yếu trong nhạc cổ điển, và đã cho xuất bản trong một cuốn sách mang tựa đề là : "Từ điển các nhạc đề".

Thang âm cổ điển để lại nhiều nhạc đề như vây, đó là không kể những nhạc đề mà các nhạc sĩ sau cổ điển đã dùng các thang âm trưởng thứ tạo nên.

BÀI TẬP SỐ 14

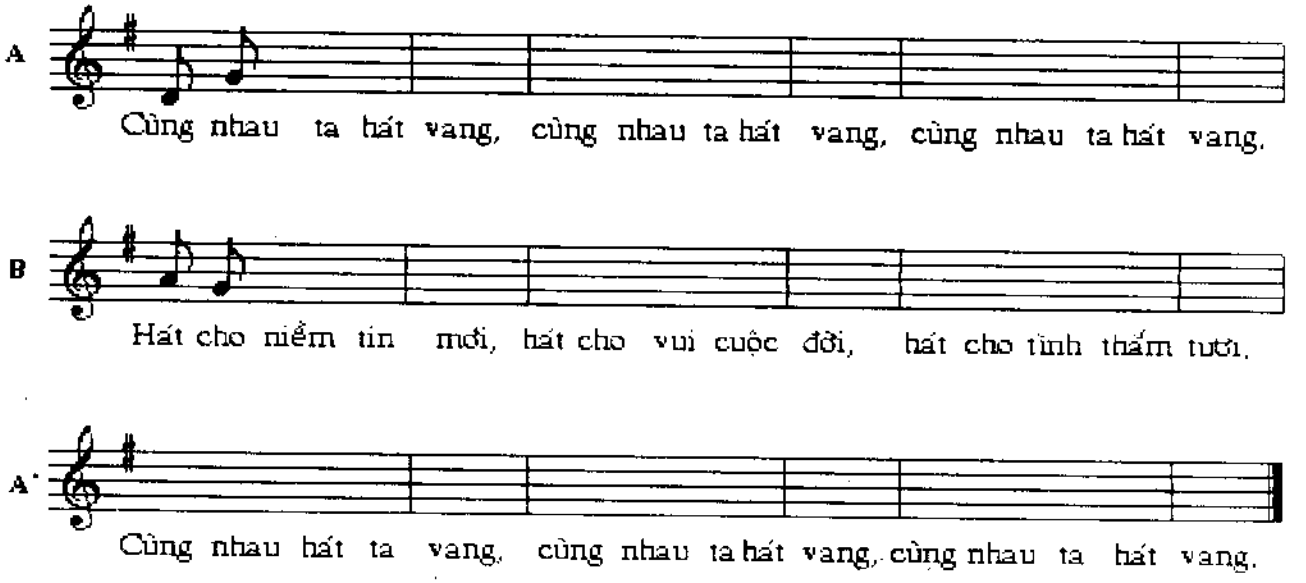
Để nắm vững được vấn đề bạn tự trả lời các câu hỏi sau :

1. Bạn hãy nói về đặc điểm của từng loại thang dấu?

2. Bạn hãy nói cạn kẽ về sắc thái của từng thang âm thánh ca?

3. Bạn hãy nói về sắc thái của từng thang âm trưởng thứ cổ điển.

4. Với bản văn cho sẵn, Bạn hãy viết ca khúc theo mô hình A – B – A'



Gợi ý:

a. Bạn dùng kỹ thuật chuyển tiến để khai thác ý nhạc.

b. Bạn chú ý tới chữ **hát cho** ở đầu mỗi câu văn trong phần B để dùng nó tạo nên sự đồng nhất trong các ý nhạc.

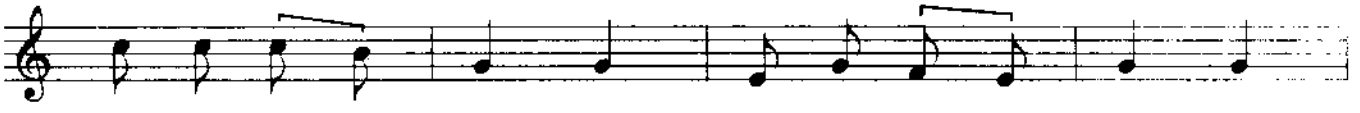
c. Bạn nên nhớ, dòng ca càng đi liền bậc thì càng phong phú hơn đi trải dấu, và dòng ca đi liền bậc thì thoải mái, và mỗi khi bạn định dùng một quãng lớn hơn như quãng 3, 4, 5, thì bạn phải suy nghĩ kỹ.

d. Bạn viết ca khúc theo thang âm sol trưởng với nhịp 2/4.

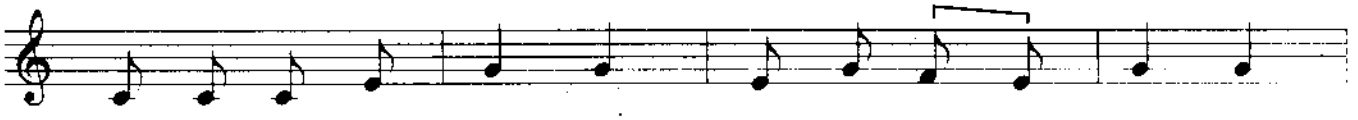
CHƯƠNG MƯỜI LĂM

CA NHẠC VIỆT VỚI CÁC THANG ÂM

Dân ca cổ truyền Việt Nam được viết theo thang âm thiếu. Đó là đặc điểm đầu tiên. Theo tờ báo Indochine (Đông Dương) chuyên nghiên cứu về văn học, văn hóa ba nước Đông Dương, cho rằng khi Mông Cổ thôn tính Việt Nam, thì đã đem sang đây thang âm có hai nửa cung tự nhiên. Các nhạc sĩ Việt Nam đã dùng thang dấu đó để sáng tác, thí dụ:



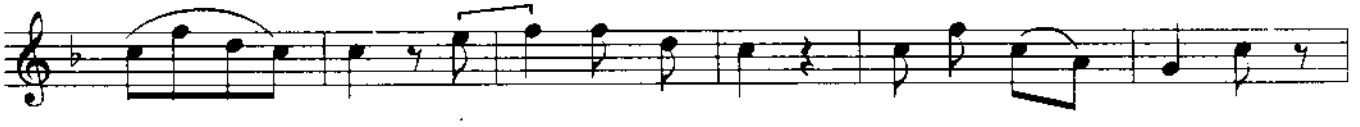
Anh em ta vui họp đoàn, cùng nắm tay mình múa hát.



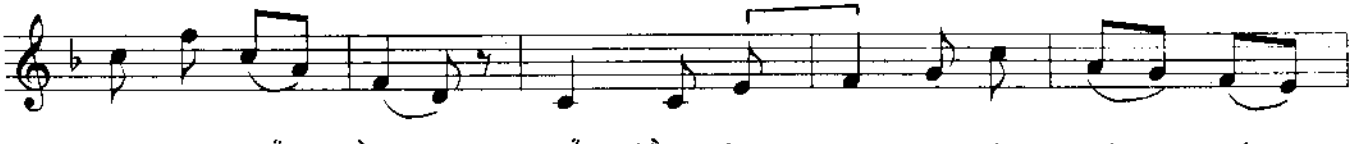
Mừngngày mùa nay lúa tốt, Đời sống yên lành ấm cúng.

LÝ CON SÁO

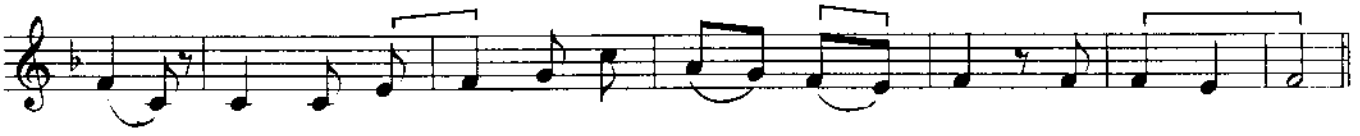
(dân ca Miền Nam)



Ai đem con sáo, sáo sang sông. Cho sáo sổ lồng ư

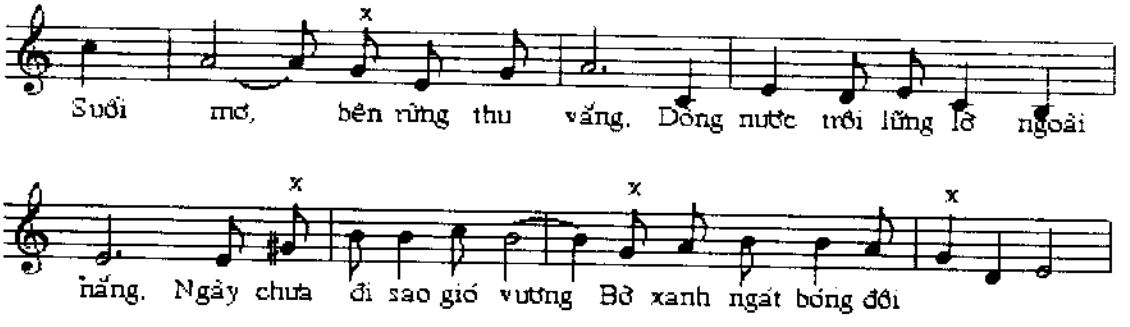


cho sáo sổ lồng. Sổ lồng bay xa, con sáo sáo bay



xa. Sổ lồng bay xa, con sáo sáo bay xa bay xa bay xa.

Tới thời Pháp thuộc, thì thang âm cổ điển và thang âm Thánh ca đã được đem vào Việt Nam. Từ đó các nhạc sĩ đạo đời cũng chỉ dùng thang âm cổ điển để sáng tác, chứ không sử dụng tới thang âm thánh ca. Những bài đời thì có rất nhiều ca khúc hay, mà chúng ta kêu là nhạc tiền chiến như bài: **Chùa Hương, Thiên Thai, Giòng sông Gianh, Giọt Mưa Thu, Con Thuyền Không Bến**, ... Đặc biệt khi dùng thang âm thứ, các nhạc sĩ có lúc dùng chuyển âm, có khi không. Việc này xảy ra ngay trong cùng một ca khúc:

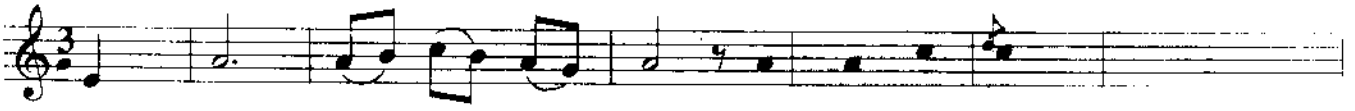


Cho tới ngày hôm nay khi nhạc quốc tế đang chuyển mình sang chỗ đi tìm những thang dấu mới để diễn tả, thì lại tiếc rằng các nhạc sĩ Việt Nam còn "bó mình" trong thang dấu cổ điển. Riêng bản thân tôi đã phải học và phân tích quá nhiều tác phẩm cổ điển, nên tới nay mỗi khi muốn viết nhạc, thì không tài nào sáng tác theo thang âm cổ điển được nữa, vì tất cả những cái hay của hệ thống đó đã được khai thác và thực hiện trong các nhạc phẩm của các nhạc sĩ đàn anh rồi. Và chính bản thân tôi cũng cảm thấy khó khăn khi muốn viết một bài nhất định theo một nhịp 2, hoặc nhịp 3 hoặc nhịp 4 nữa, vì cảm thấy đó là một cái gì cứng nhắc, vô duyên, ngượng ngập. Tuy nhiên, khi chúng tôi đòi hỏi bạn phải viết ca khúc theo thang âm này, thang âm nọ với nhịp 2, nhịp 3, nhịp 4...thì đó chỉ là đặt cho bạn cái khung để thực tập sáng tác mà thôi.

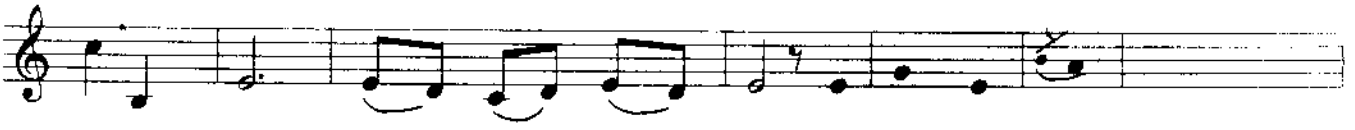
BÀI TẬP SỐ 15

1. Ca khúc Việt Nam từ cổ chí kim đã dùng loại thang dấu nào ?
2. Có thang dấu nào là thang dấu riêng cho ca nhạc Việt Nam ?
3. Những ca khúc Tiếng việt, viết theo thang thứ, thường có chuyển âm hay không có chuyển âm, hay có cả hai thứ ? Bạn hãy trưng ra thật nhiều thí dụ.
4. Nhạc cổ điển cũng có những thang âm thứ, không có chuyển âm, phải chăng đó chỉ là di lụy mà các thang âm Hy Lạp, hay thang âm thánh ca để lại không. Bạn sẽ dùng những hợp âm nào để hoà âm những bài như vậy ? (Xem thêm Hòa âm I).

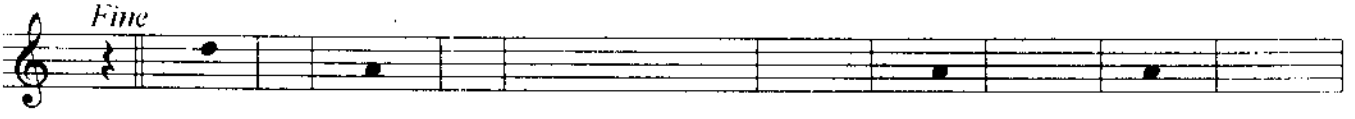
5. Với bản văn cho sẵn, bạn viết ca khúc theo sơ đồ sau, với thang âm **La thứ, không chuyển âm**, theo nhịp 3/4.



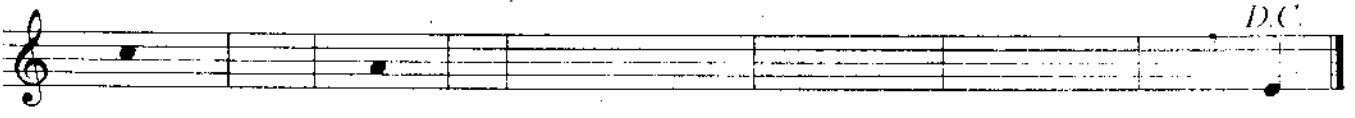
Buồn trông chênh chếch sao mai. Sao ơi sao hỡi nhớ ai sao



mờ. Buồn trông con nhện chăng tơ. Nhện ơi nhện hỡi người chờ đợi



ai. Đêm dài thức khuya mới thấy đêm dài

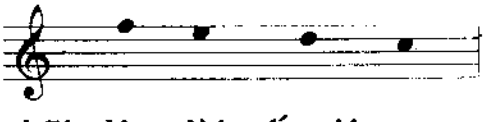


Sống lâu sống lâu mới biết lòng người thủy chung.Buồn

Gợi ý:

a/ Đối với những câu: **nhớ ai sao** và **người chờ đợi** thì mỗi chữ trong hai câu đó sẽ được ngân 2 dấu nhạc đi liền nhau trong khuôn khổ 4 dấu: theo kiểu **chênh chếch sao.**

b/ Đối với những câu: **thức khuya mới** và **sống lâu mới**, thì mỗi chữ trong hai câu đó cũng được ngân 2 dấu nhạc đi liền nhau trong khuôn khổ 4 dấu nhạc như sau:



c/ Đối với những chữ: **sao ơi,- sao hỡi- nhện ơi- nhện hỡi- đêm dài- sống lâu**, thì cung nhạc đã cho sẵn, chúng ta chỉ còn cho vào đó một nhịp điệu thích hợp, để diễn tả ý nghĩa những chữ đó. Bạn hãy đọc lại vai trò của nhịp điệu, của dấu nghỉ, dấu kéo dài trong việc sáng tác.

CHƯƠNG MƯỜI SÁU

TÍNH ĐỘC SÁNG CỦA MỘT TÁC PHẨM

I. TÍNH ĐỘC SÁNG VÀ ĐỨC TÍNH CỦA NHẠC SĨ CHÂN CHÍNH

Một tác phẩm có tính cách độc sáng là một tác phẩm độc đáo, độc nhất vô nhị. Một tác phẩm không giống bất cứ một tác phẩm nào của người khác, hay là tác phẩm của chính mình viết ra từ trước tới giờ.

Người nhạc sĩ chân chính, khi sáng tác một bài dù lớn như một bản Sinfonia, dù nhỏ như một ca khúc... thì cũng nghĩ rằng đây là bài cuối cùng cuộc đời mình, nghĩa là mình phải vận dụng tất cả khả năng của mình để tạo ra 1 tác phẩm độc đáo, mà không để dành một cái gì gọi là để sáng tác bài sau.

Nói cụ thể hơn, khi sáng tác, người nghệ sĩ vận dụng tất cả khả năng của mình như trí tưởng, trí nhớ, trí khôn, trí hiểu... để khai thác, sắp xếp ý nhạc một cách thật chu đáo, sắp lên xếp xuống, lộn ngược lộn xuôi, cho tới khi mình hoàn toàn hài lòng về cái trật tự hoàn chỉnh của tác phẩm mình làm ra, không còn thấy một điều chi gọi là thiếu sót, lúc đó mình ký tên vào tác phẩm như thể để gởi đi một thông điệp cho anh em đồng loại, mà không cần biết đến thông điệp đó có được đón nhận hay không.

Trong trường hợp tôi đã để hết tâm hồn viết đi viết lại một ca khúc, đến khi tôi hài lòng về ca khúc đó dưới hết mọi phương diện: dòng ca, nhịp điệu, bản văn, hòa âm, kỹ thuật khai triển ý nhạc... lúc đó tôi mới tung ca khúc đó ra như phấn thông vàng bay theo ngọn gió, gieo vào muôn phương, rồi cũng có lúc gặp đất lành mà sinh hoa kết quả.

Tới đây, tôi nhớ lại đã được đọc nhiều tập ca khúc, trong lời nói đầu, nhạc sĩ khiêm tốn viết: "*Chúng tôi chắc chắn là có nhiều thiếu sót trong các ca khúc này, xin quý độc giả cho lời chỉ giáo*"... Tôi tự nghĩ: *Nếu nhạc sĩ biết là có thiếu sót, thì sao nhạc sĩ không sửa chữa đi, lại còn đi nhờ độc giả chỉ giáo?* Nhưng có lẽ sự thực như thế này: *Đây là một số nhạc sĩ còn non trẻ, cảm thấy mình có khiếu âm nhạc, nên tự mình tìm cách học tập hoặc học hỏi ở nơi bạn bè; thế*

rồi làm bài hát, lại tìm ra được phương tiện xuất bản, nhưng sợ miệng đời chê bai, bèn kèm thêm lời mở đầu cáo lỗi...

Cũng có một số nhạc sĩ trẻ làm bài hát như trên, nhưng lại đưa cho chúng tôi coi và nói: "*em làm mà chẳng biết sai đúng như thế nào, nhờ thầy sửa giúp*" – Tôi trả lời: "*Nếu tôi sửa thì nó ra bài của tôi, em nên bỏ chút thời giờ đi học để biết mình làm đúng hay sai, thì có hay hơn không?*"

Sáng tác cho **lấy có** như trường hợp kể trên thì còn đâu nguyên tắc. Người nhạc sĩ chân thành dù sáng tác một bài dù lớn dù nhỏ, thì cũng nghĩ rằng: đây là tác phẩm cuối cùng của mình, nghĩa là mình phải vận dụng tài năng của mình để tạo ra một tác phẩm độc đáo, mà không để dành cái gì gọi là để sáng tác bài sau.

II. NHỮNG BIỂU HIỆN CỦA TÍNH ĐỘC SÁNG

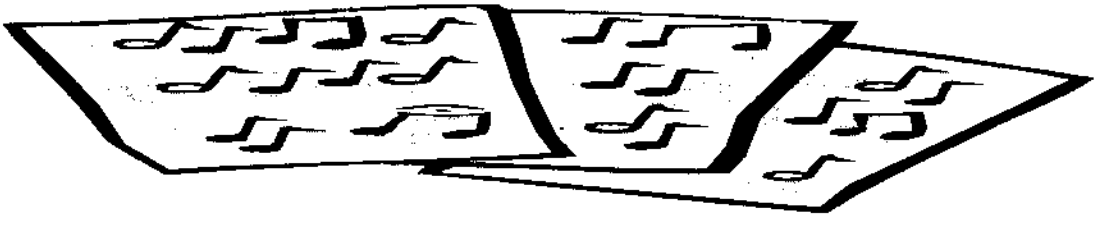
Một ca khúc có thể có dòng ca độc đáo, hoặc nhịp điệu độc đáo, hoặc bản văn độc đáo, hay bản đệm đàn, dàn nhạc độc đáo.

I.1 Dòng ca độc đáo

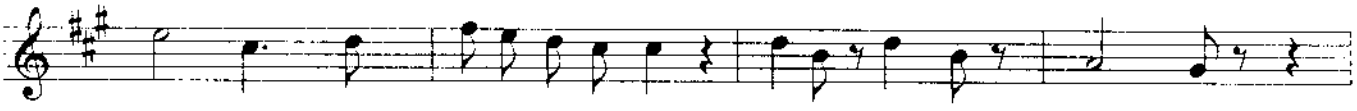
Dòng ca là do cái hứng mình tìm thấy. Người nghệ sĩ càng có năng khiếu, trí tưởng tượng càng phong phú, hứng nhạc càng dồi dào, nhạc đề hoặc dòng ca càng độc đáo. Các nhạc sĩ cổ điển đã để lại cho nhân loại một kho tàng biết bao nhạc đề hay, được gom lại chưa đầy đủ trong hai cuốn tự điển mà chúng tôi có được, một cuốn gồm 10 ngàn nhạc đề hòa tấu, một cuốn gồm tám ngàn nhạc đề ca hát.

Mozart, Beethoven là hai trong số các nhạc sĩ có nhiều nhạc đề phong phú. Mozart ít tuổi đời, còn non về kỹ thuật, nhưng nhạc hứng phong phú dễ dàng như suối chảy, vì thế đôi khi có vẻ hời hợt, song vẫn hay.

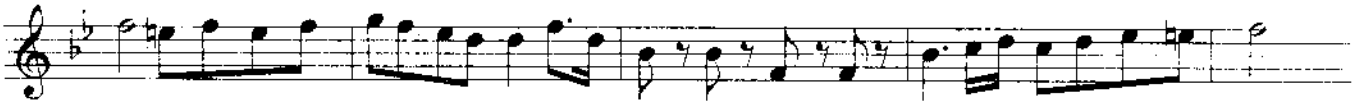
Sau đây là một số nhạc đề phổ thông, rút từ những nhạc phẩm quen biết của Mozart:



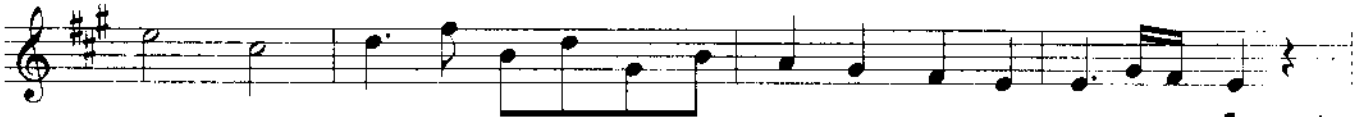
Concerto K. 622



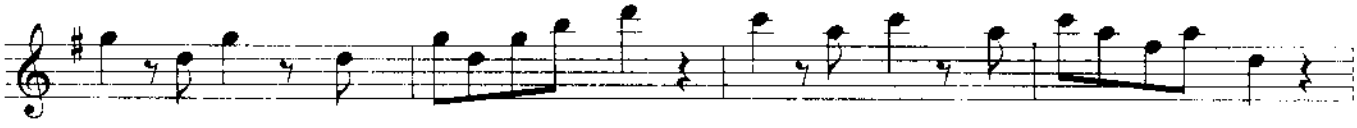
Concerto K. 466



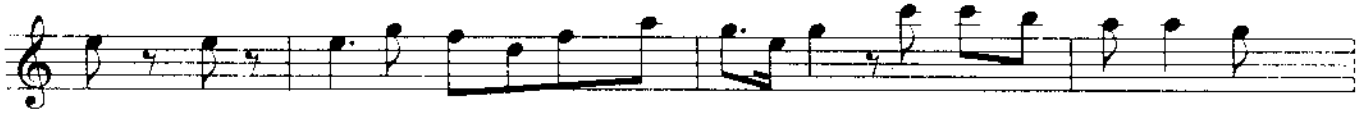
Concerto K. 488



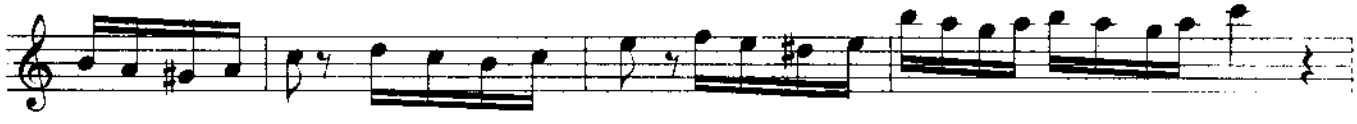
Serenata K. 525



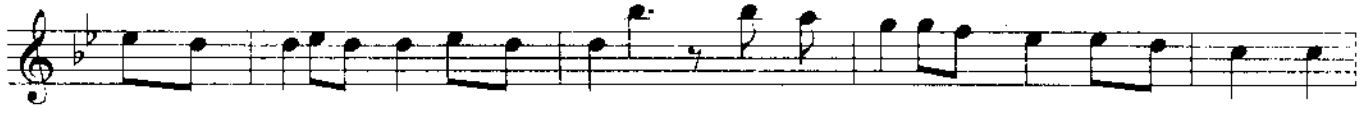
Serenata K. 525



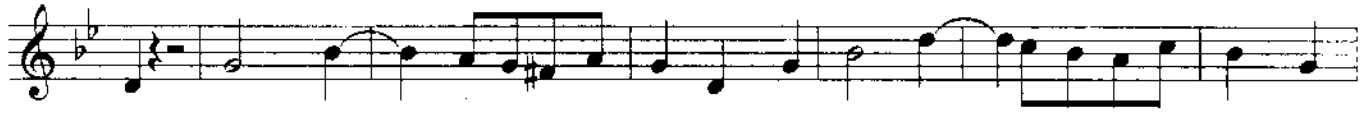
Sonata K. 331



Sinfonia K. 550

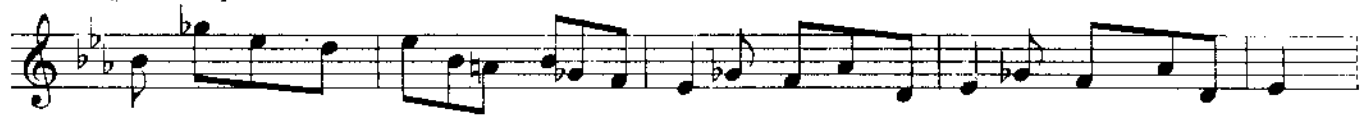


Sinfonia K. 550

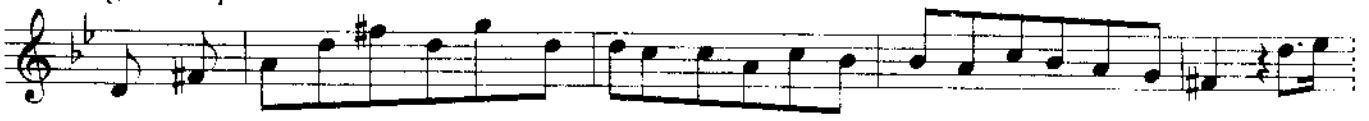


Beethoven già tuổi đời, lại dày dạn về kỹ thuật, nên ông hướng dẫn được nhạc hứng làm cho nhạc hứng phong phú, sâu xa, thấm thiết và càng độc đáo hơn nữa. Bạn hãy so sánh những nhạc đề của Beethoven sau đây với những nhạc đề của Mozart.

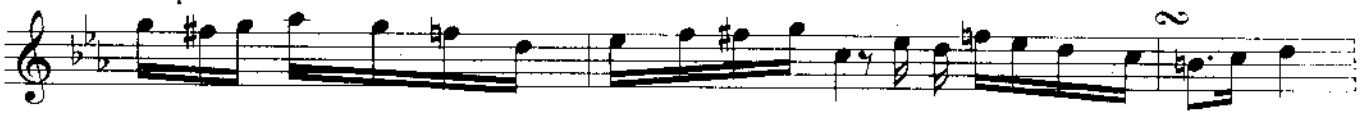
Bagatelle op. 33 N. 1



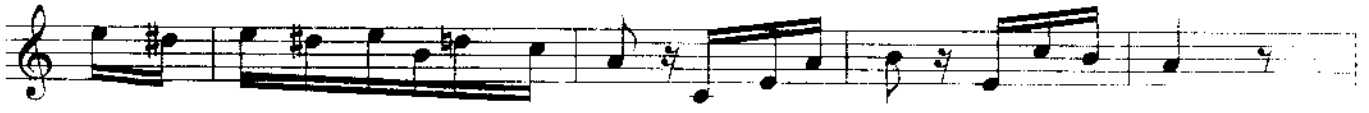
Bagatelle op. 33 N. 2



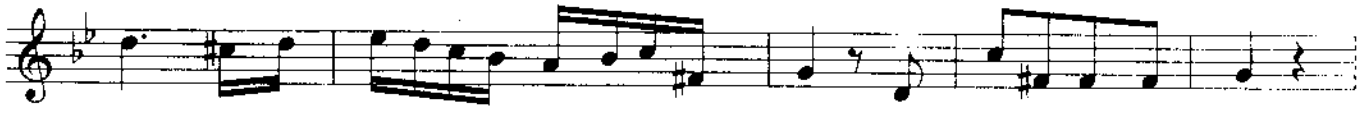
Rondo op. 51 N. 1



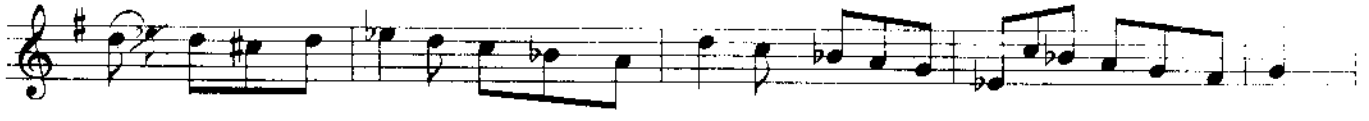
Für Elise



Sonatina op. 49 N. 1



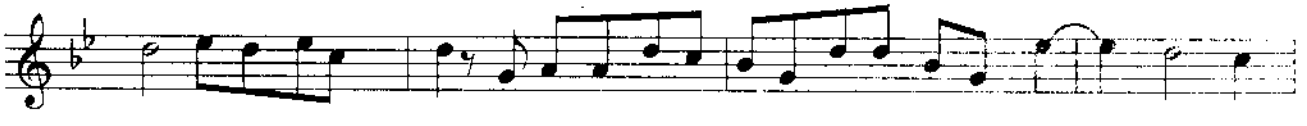
Sonatina op. 49 N. 1



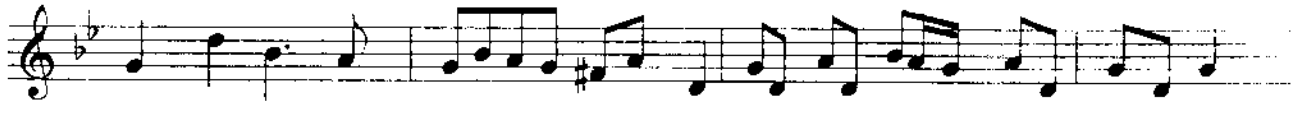
Tôi chưa rút các nhạc đề từ những nhạc phẩm lớn của Beethoven như từ các bản Sinfonia, bản Sonata, bản Opera. Những nhạc đề trên đã được rút từ những tác phẩm nhỏ, tầm vóc như một ca khúc thôi, gọi là vừa tầm với học viên để học viên tự mình đàn, hoặc nhờ người khác đàn để nghe, bởi lẽ, nghệ thuật âm nhạc là âm thanh, nếu không thì những chữ chúng tôi viết, hoặc những câu chúng tôi nói sẽ chẳng nghĩa lý gì.

Johannes, Sebastian, J.S.Bach cũng như các nhạc sĩ cổ điển khác, cũng có những nhạc hứng thật hay, nhưng đôi khi cái nhạc hứng đó bị gò theo những luật lệ khắt khe của khoa tẩu pháp, nên đã trở thành khô khan đôi chút. Mấy nhạc đề sau được rút từ những tẩu khúc lớn, nhỏ của J,S.Bach.

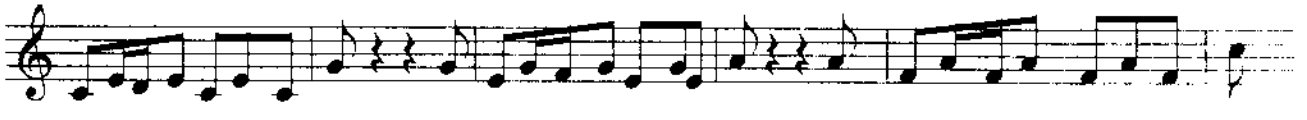
(1)

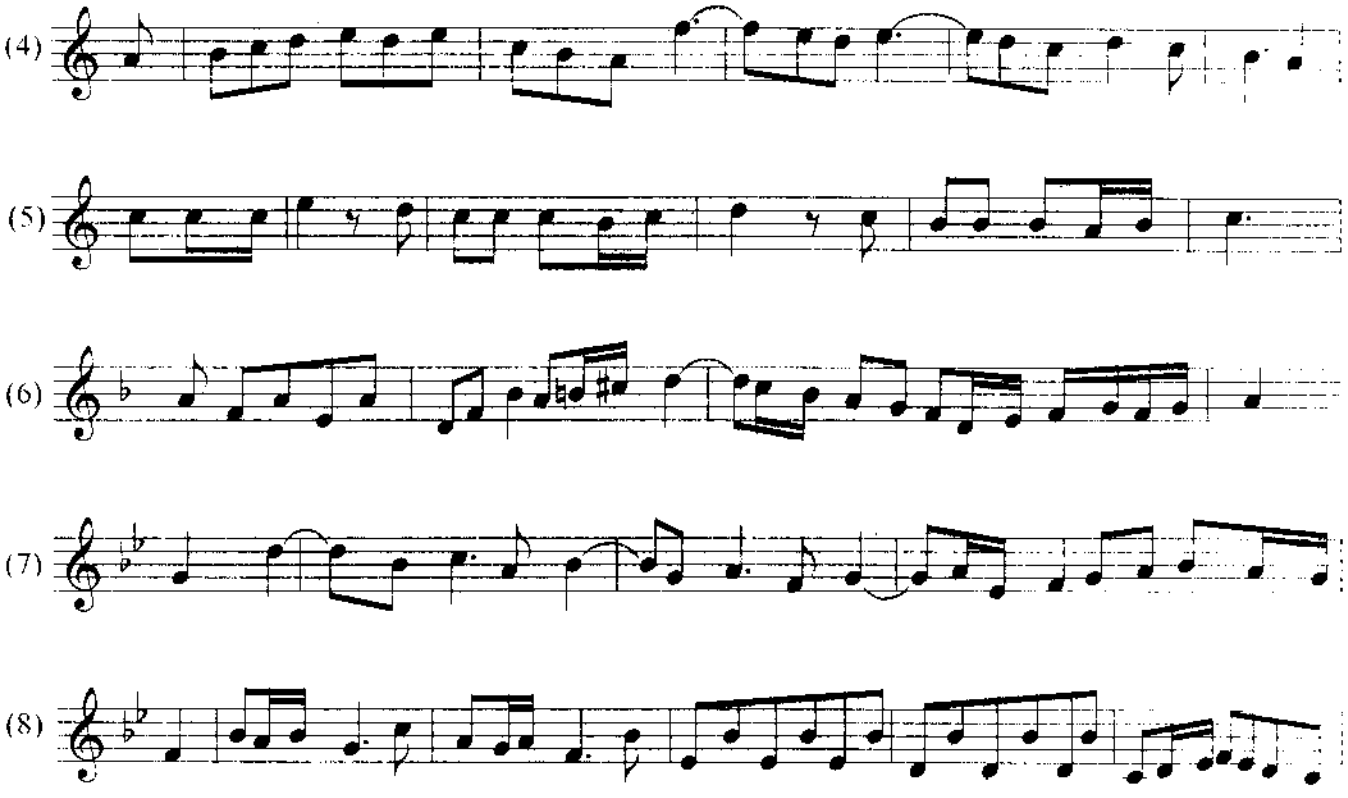


(2)

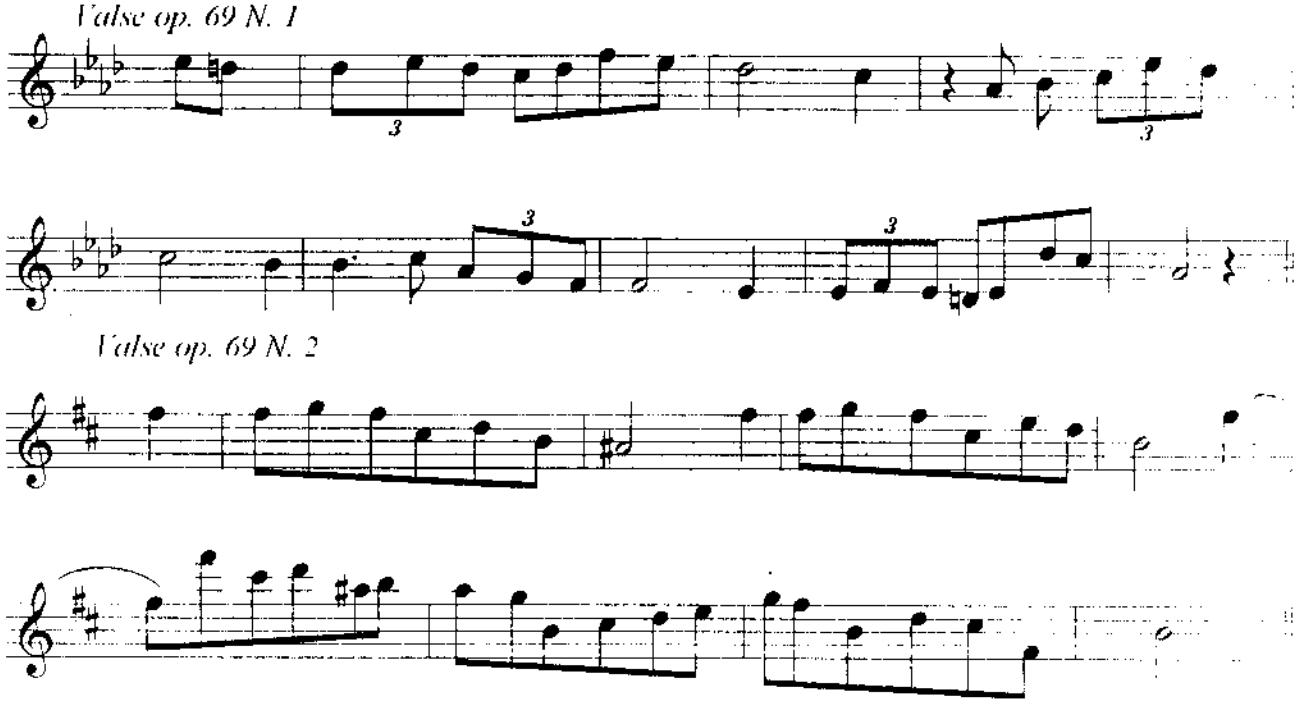


(3)

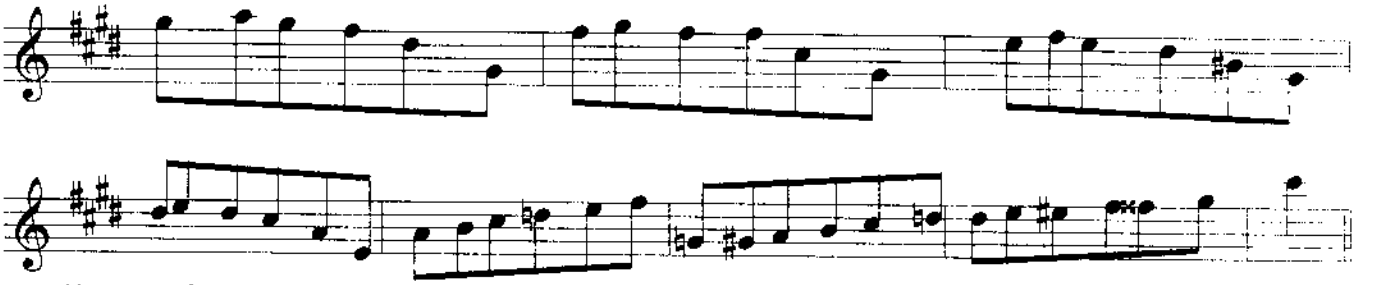




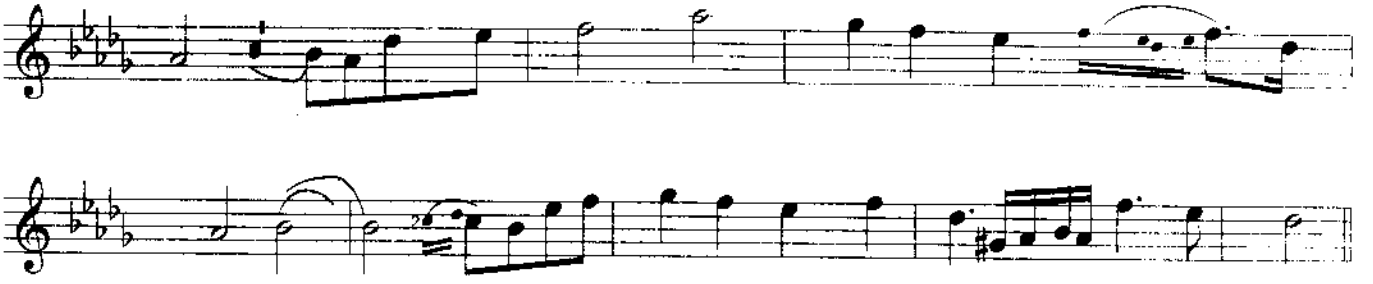
Federic Chopin thường trang trí nhạc đề của ông bằng những dấu hoa mỹ chuyển hành nửa cung nhân tạo, nên nhạc đề nhiều khi có vẻ uỷ mị, não nuột. Có khi Chopin không cho nhạc đề kết bằng dấu chuyển âm đi lên dấu định âm và như vậy làm cho nhạc đề có vẻ thoảng kiểu Đông phương, như ca nhạc Hy Lạp hoặc Thánh ca. Cái đặc điểm, cái độc đáo của nhạc đề Chopin là ở chỗ đó.



Valse op. 64 N.2



Fantasia Impromptu

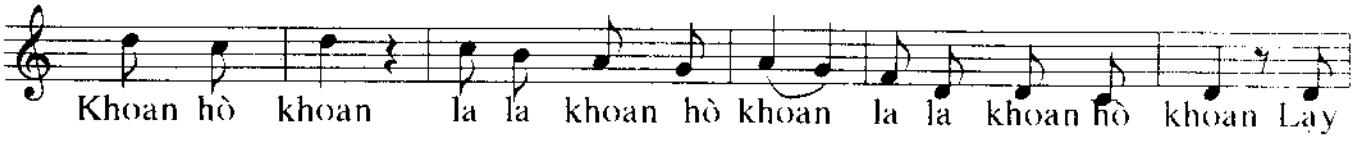


Mỗi tác phẩm có giá trị đều có những điểm độc đáo của nó. Như trên đây chúng tôi đã trưng ra 4 tác giả, vì mỗi tác giả có một điểm độc đáo chung cho tất cả các ý nhạc của họ. Thí dụ: Khi chúng ta đọc các tác phẩm của Mozart, thì trong tác phẩm nào nhạc sĩ cũng có một nguồn hứng dồi dào, dòng ca tuôn ra như nước chảy; Khi chúng ta đọc các tác phẩm của Beethoven, chúng ta nhận thấy tác giả có những dòng ca phong phú, nhưng sâu xa thắm thiết; Khi chúng ta đọc các tác phẩm của J.S.Bach, thì chúng ta nhận thấy dòng ca của tác giả mà trước đây chúng ta gọi là hơi khô khan thì giờ đây chúng ta nhận thấy đúng hơn là không nhõng nhẽo, nhưng đứng đắn, trong sáng: Khi chúng ta đọc các tác phẩm của Chopin, thì chúng ta nhận thấy các nhạc đề não nuột, ủy mị, và thường chấm hết thoang thoảng kiểu Đông phương.

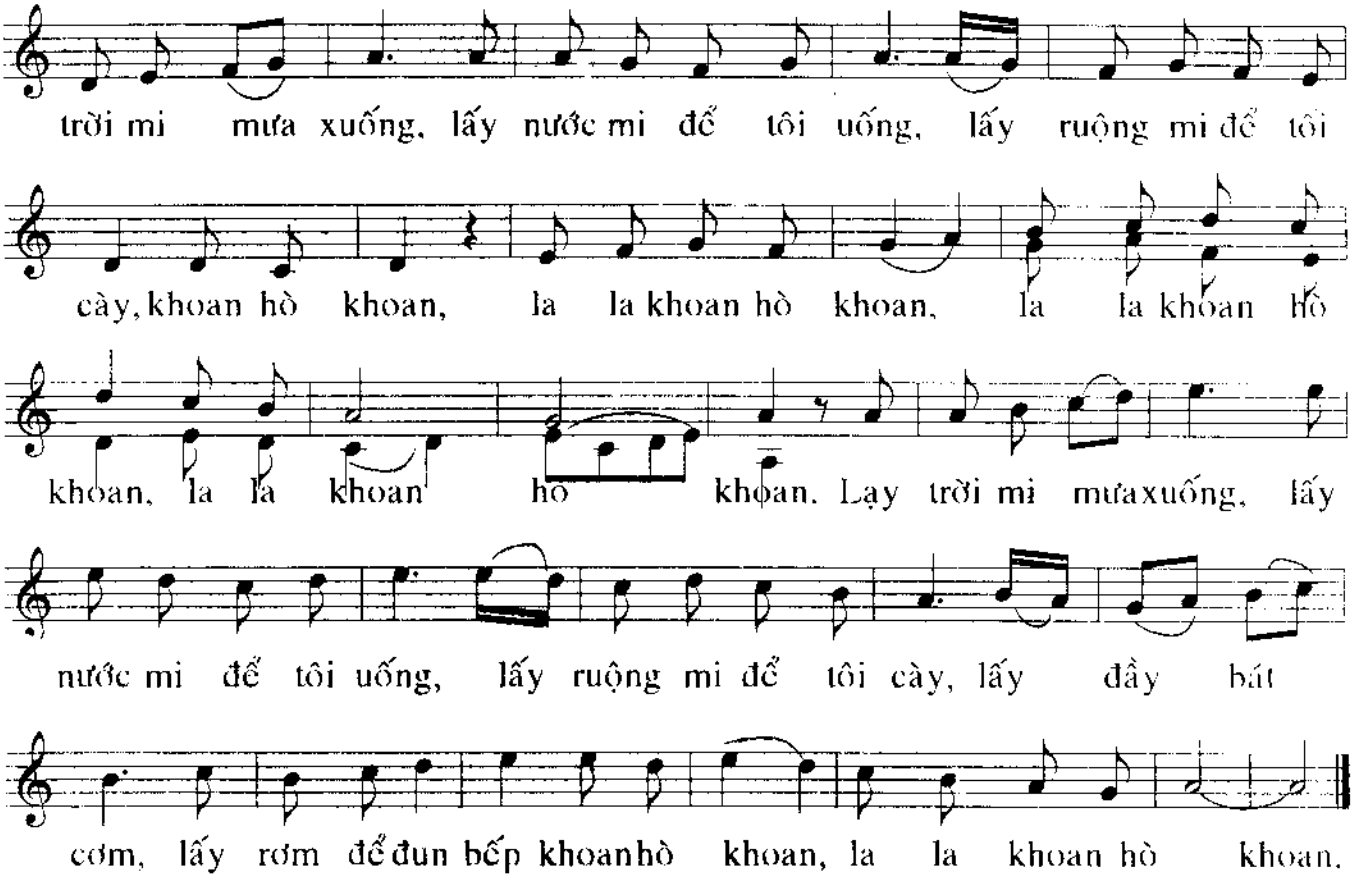
Đó là nét độc đáo trong dòng ca của 4 tác giả điển hình.

Khi phân tích từng tác phẩm, thì chúng ta có thể nói được rằng: **một dòng ca độc đáo ở chỗ nó muốn nhấn mạnh đến một quãng nhạc đặc biệt nào đó.** Ví như có bài nhấn mạnh đến quãng 2 trưởng hoặc thứ, có bài chỉ nhấn mạnh đến quãng 2 thứ mà thôi, có bài nhấn mạnh đến quãng 3, 4, hoặc 5...Sau đây là hai bài của Tiến Dũng, một bài chỉ nhấn mạnh đến quãng hai, bài kia nhấn mạnh trên quãng 5.

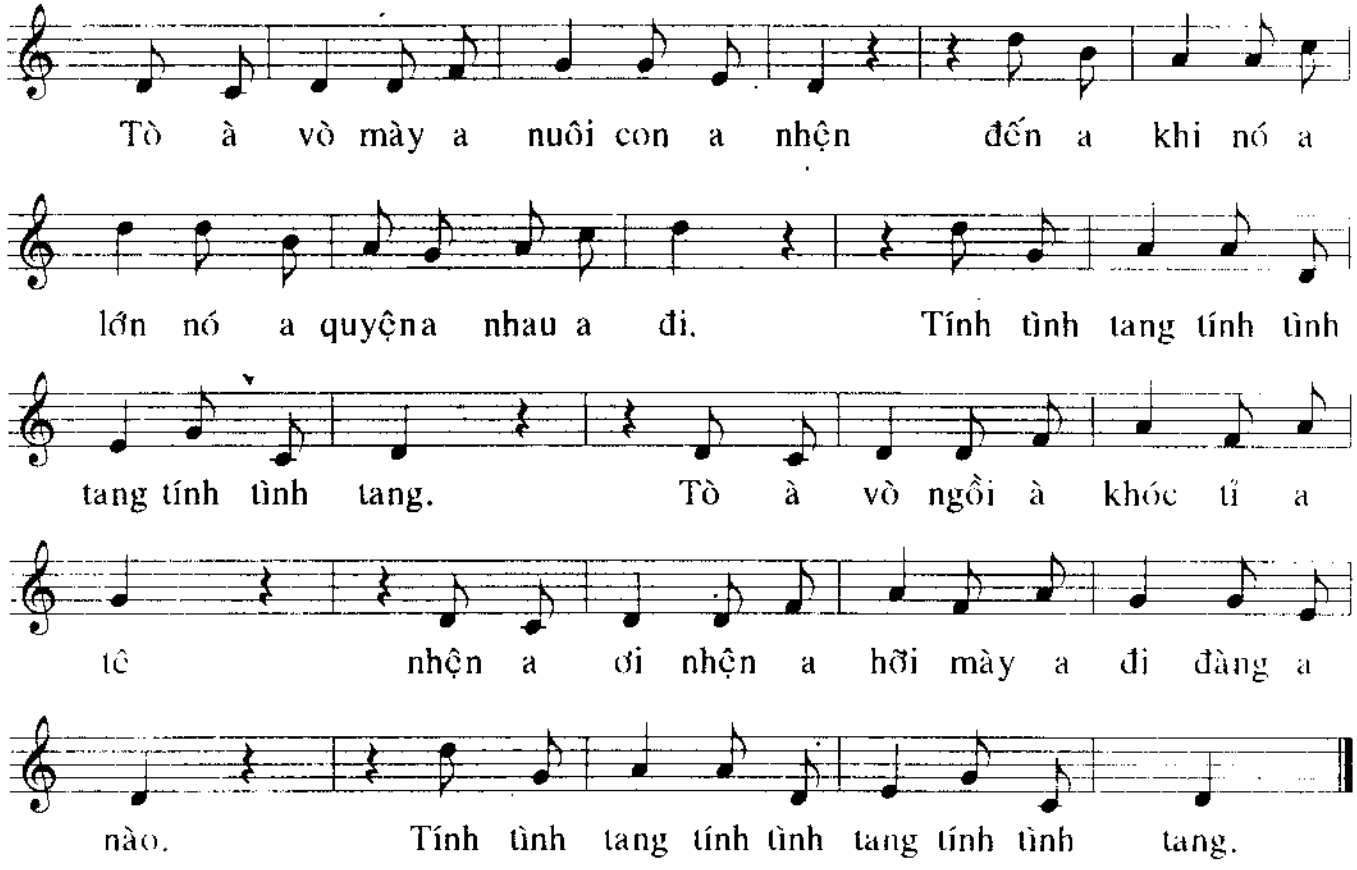
XIN TRỜI MƯA



Tiến Dũng

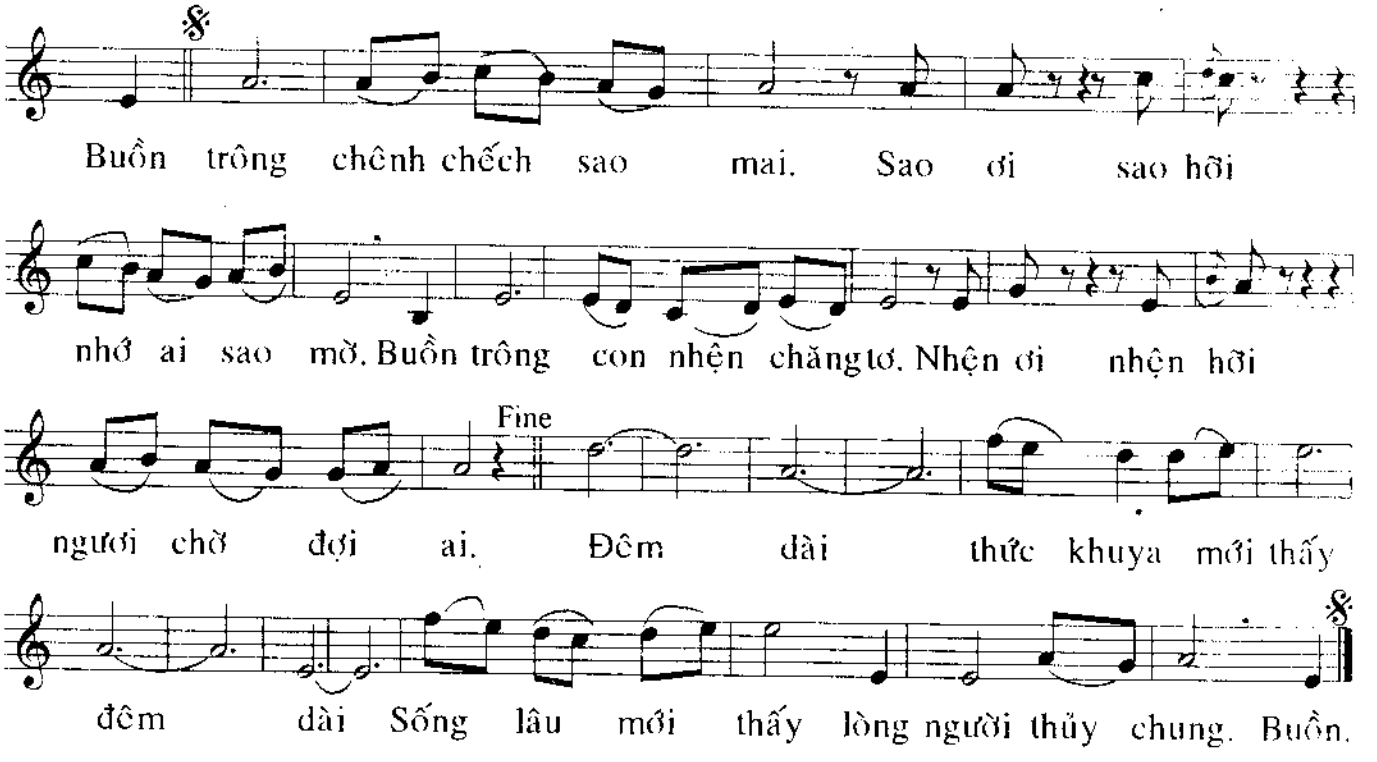


TÒ VÒ



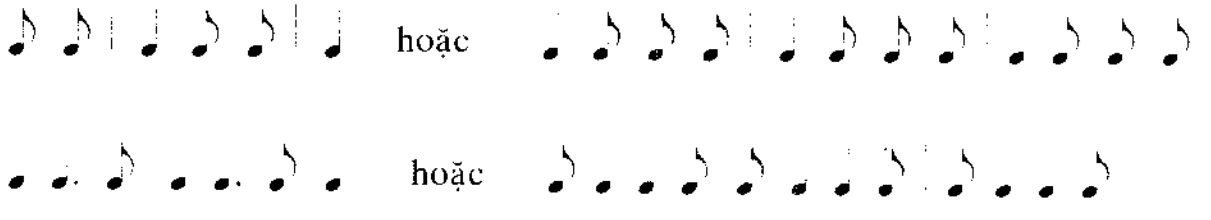
II.2. Nhịp điệu độc đáo :

Sử dụng nhịp điệu nhanh chậm, bằng cách dùng dấu nhạc dài vắn, hoặc nhịp điệu ngập ngừng, bằng cách dùng những dấu nghỉ, dấu kéo dài, để diễn tả thật chính xác bản văn của ca khúc, thì đó là nhịp điệu độc đáo. Thí dụ sau đây của Tiến Dũng.



Loại nhịp sống động và uyển chuyển này, là sản phẩm của loại âm nhạc đa âm đa điệu. Trong suốt thời gian học đối âm, chúng ta đã bỏ ra nhiều thời gian để tập luyện về loại nhịp điệu này rồi.

Tuy nhiên, nhiều khi bài ca và nhất là bản nhạc được viết theo một công thức nhịp điệu đặc biệt, ví như trong mỗi ô nhịp, hay trong từng 2 hay 3 ô nhịp, đều có một công thức nhịp điệu như:



Tiến Dũng

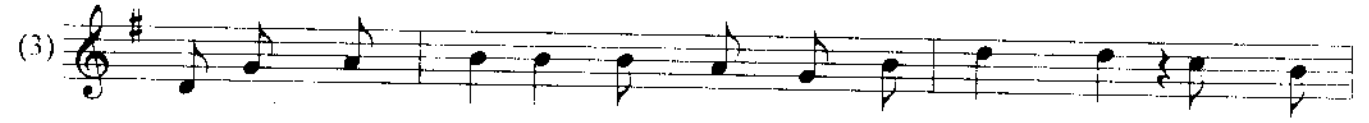
Sau đây là ba bài dân ca, bạn nhận xét xem ba bài có 3 công thức nhịp điệu khác nhau và độc đáo.

(1)

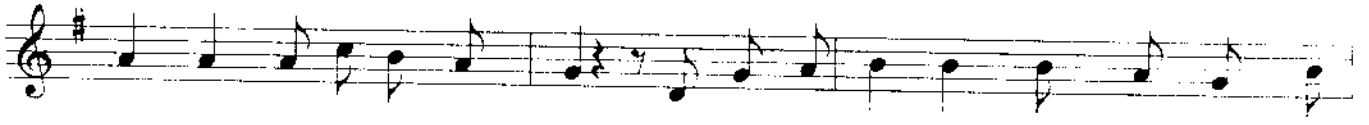
Rừng núi bao la đây là quê hương Việt Nam bao sáng ngời. Cùng bước lên đi ta cùng đi cho hồn ta thêm sáng ngời. Ha - li Ha - lồ bước lên đường ta tiến ta tiến bước lên. Ha - li Ha lồ bước lên đường ta bước ta bước lên đường.

(2)

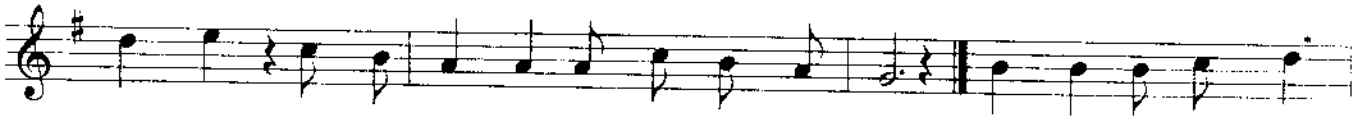
Nào đoàn ta hăng hái lên đường đi ta ngại chi dù đường nguy có lo gì say lên đường ta sợ gì. Nào đoàn ta vang hát lên bài ca, vang rộn xa, đường còn xa. cứ ca hòa cất tiếng hát vui theo ngàn hoa. Hò lơ ho lơ ho lơ ho lơ hò lơ ho lơ ho lơ ho lơ.



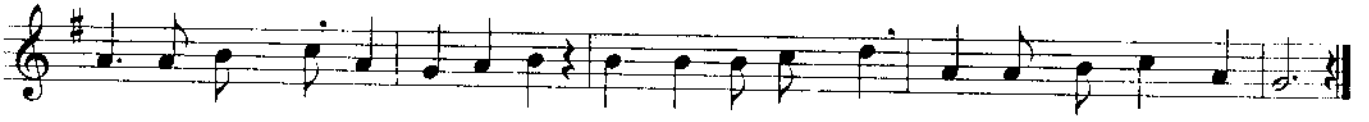
Cùng ca nhau hát hát hát lên bài ca chiến thắng. Hát cho



đều đều đều hát lên cho đều. Cùng nhau ta bước bước bước theo đoàn quân



chiến thắng, bước cho đều đều đều bước lên cho đều. Mau mau ta tiến bước,



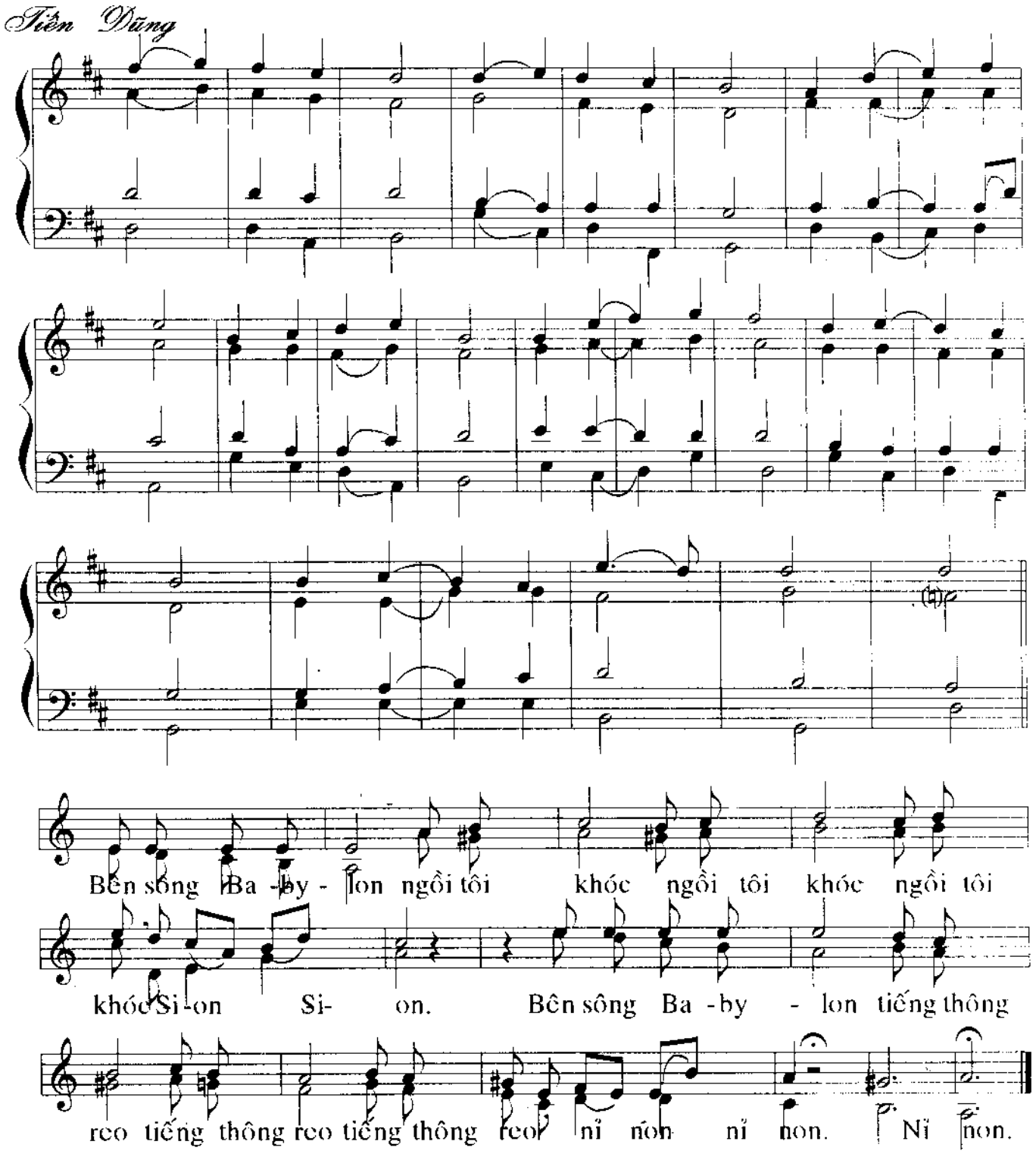
nhìn về phía trước hai một ba bốn. Mau mau ta tiến bước, nhìn về phía trước lên đường.

II.3. <u>Hòa âm độc đáo :</u>

Như chúng tôi đã trình bày trong các sách hòa âm, dòng ca của các bài Choral rất tầm thường, mà nhịp điệu thì đều đều, có thể nói là nhạt nhẽo. Nhưng những bài Choral đó chỉ có giá trị ở bản hoà âm. Có nhiều bài Choral đã được J.S.Bach hòa âm nhiều kiểu, mà kiểu nào cũng có cái hay đặc biệt. Nếu chúng ta bỏ bản hoà âm, mà chỉ hát nguyên dòng ca không thôi, thì bài Choral đó nghe nhạt nhẽo và vô vị.

Sau đây chúng tôi ghi lại vài ca khúc mà khi sáng tác chúng tôi chú trọng đến việc dùng hòa âm để diễn tả, vì thế khi hát ca khúc đó chúng ta phải hát cả 2, 3, 4 bè như đã được sáng tác. Nếu chúng ta bỏ hoà âm đi mà chỉ hát dòng ca thì ca khúc đó sẽ trở nên trơ trẽn vô duyên.

Bài thứ nhất lấy ý trong bài **"Ave Maria"** của Schubert. Bài thứ hai lấy ý trong thi ca Do Thái, trong Cựu Ước:



II.4. <u>Dàn nhạc độc đáo.</u>

Trong cuốn **Phối dàn nhạc**, khi trình bày về các thứ đàn địch kèn trống, chúng tôi đã trình bày chúng theo cách riêng lẻ, hoặc phối hợp chúng để tạo màu sắc cho bản nhạc. Thí dụ đối với cây sáo, nếu đi với Oboe thì tạo nên một vẻ tiếng làm sao, nếu đi với Clarinetto thì vẻ tiếng thế nào, đi với Tromba, hoặc với Saxofon ... thì tạo nên những vẻ tiếng gì?

Đây là chúng tôi đang chỉ cho các bạn biết cách pha mầu, để các bạn có thể chế ra những mầu sắc thích hợp và đặc sắc để tô vào bức họa hòa tấu của các bạn cho độc đáo.

Có dàn nhạc chuyên để cử những bản hòa tấu, như bản sinfonia. Ở đây chúng tôi trình bày dàn nhạc để đệm cho ca khúc.

Dàn nhạc độc đáo là khi nhạc sĩ khéo hối hợp nhạc khí này với nhạc khí nọ để tạo nên một thứ âm thanh đặc biệt, độc đáo, hoặc nếu nhạc sĩ biết cách sử dụng một nhạc khí nào đó cho đúng lúc là đã làm cho dàn nhạc trở nên độc đáo. Thí dụ Beethoven mở đầu bản Concerto op. 61 bằng 4 tiếng trống Timpani độc tấu, làm cho người nghe bất ngờ sửng sốt. Hoặc Mozart trong bản Serenata số 6 chỉ dùng dàn đàn dây, là thứ đàn có vẻ tiếng êm ả, với trống Timpani, thế mà nghe thỏa đáng, nghe như dàn nhạc đại hòa tấu. Còn Haendel trong bản Alleluia, cũng chỉ dùng dàn đàn dây với Timpani, nhưng đến cao điểm của bản nhạc thì nhạc sĩ thêm hai cây Tromba, thổi cao. Lúc đó dàn nhạc trở nên hùng vĩ, xứng với cái tên Alleluia, và có sức lôi cuốn mãnh liệt.

Qua đó, chúng ta thấy rằng không cần phải dùng dàn nhạc đại hòa tấu với thật nhiều nhạc khí có vẻ tiếng thật hay, mới tạo nên sự độc đáo. Nhưng một nhạc khí có khi rất tầm thường, cũng tạo nên được sự độc đáo.

Như đã trình bày, Bản đệm đàn, hay dàn nhạc đệm rất cần thiết, vì nó nói lên cái mà ca khúc không nói lên được. Như chúng tôi đã trình bày trong cuốn **"Bản đệm đàn"**, thì một ca khúc không có bản đệm, thì trơ trẽn như người ở trần, không mặc áo. Nhưng có trường hợp mà bản đệm là tất cả, còn ca khúc thì gần như là con số không. Nếu bỏ bản đệm đi, thì cũng bỏ luôn ca khúc. Đó là ca khúc mang tên **"Một cung điệu"** mà chúng tôi ghi lại sau đây, trong đó Cornelius (1824-1874) viết ca khúc trên một dấu sol duy nhất, từ đầu đến cuối, còn bản đệm thì có nhiệm vụ nói lên tất cả những nỗi vui buồn, niềm hy vọng, mà tiếng chuông đơn điệu của thánh đường gợi lên cho những ai nhắm mắt lìa đời, và đem những đau thương của chúng ta về nơi an nghỉ ngàn thu. Bản văn ca khúc **"Một cung điệu"** được viết bằng tiếng Đức, đại ý như: *"tôi nghe thấy một cung điệu, huyền diệu, vang lên mãi trong trái tim và trong giác quan, phải chăng đây là hơi thở đã từng làm rung động môi em ? phải chăng đó là tiếng chuông theo em mãi trên đường? tôi nghe thấy một cung điệu khoan khoái, trong trẻo, như thể nó khoả kín linh hồn em. Khi em bước xuống một cách đáng yêu, và ca hát cho nỗi đau của tôi im lắng.* "

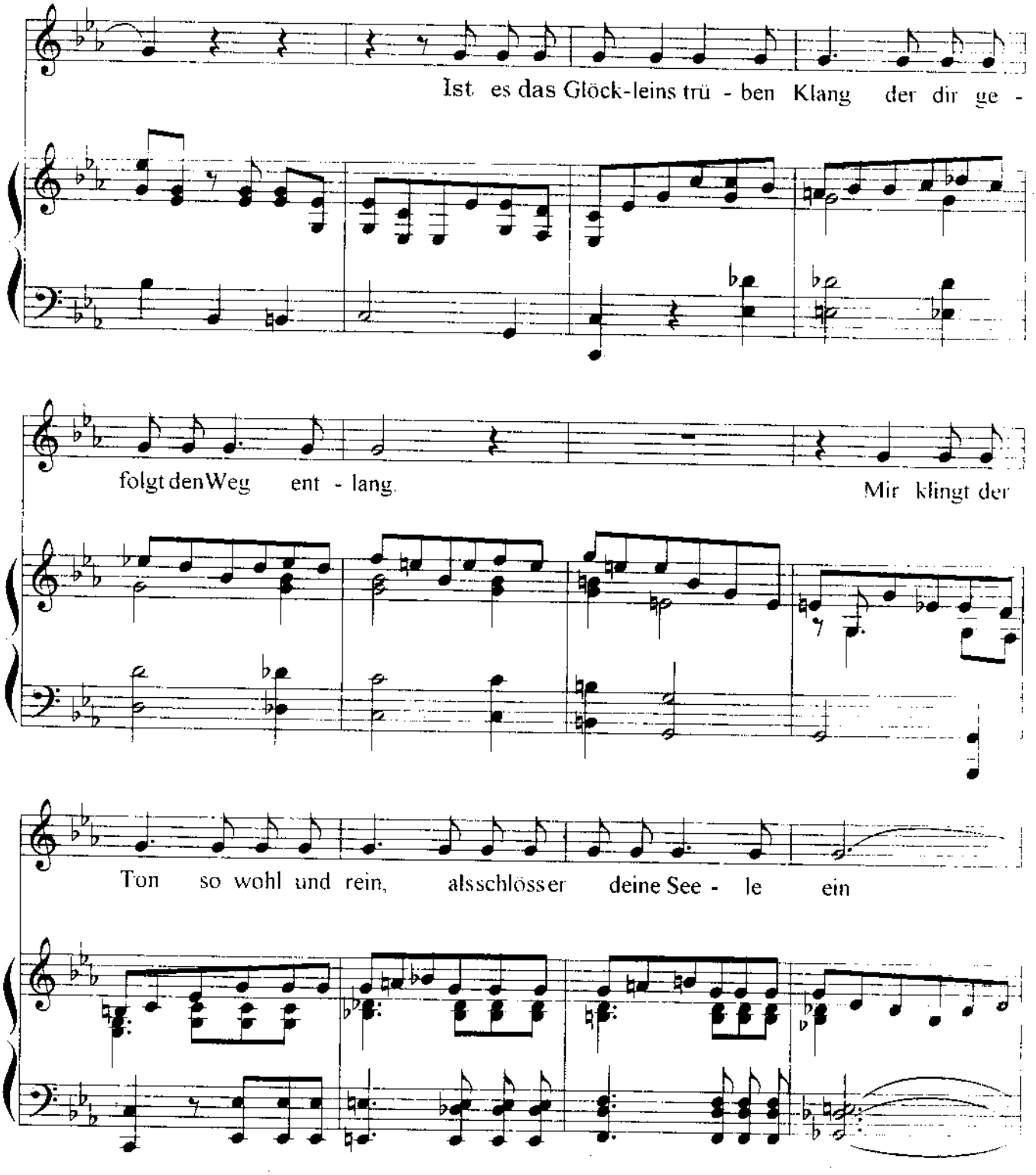
Tiến Dũng

Mir klingt ein Ton so wun - der - bar in Herz und

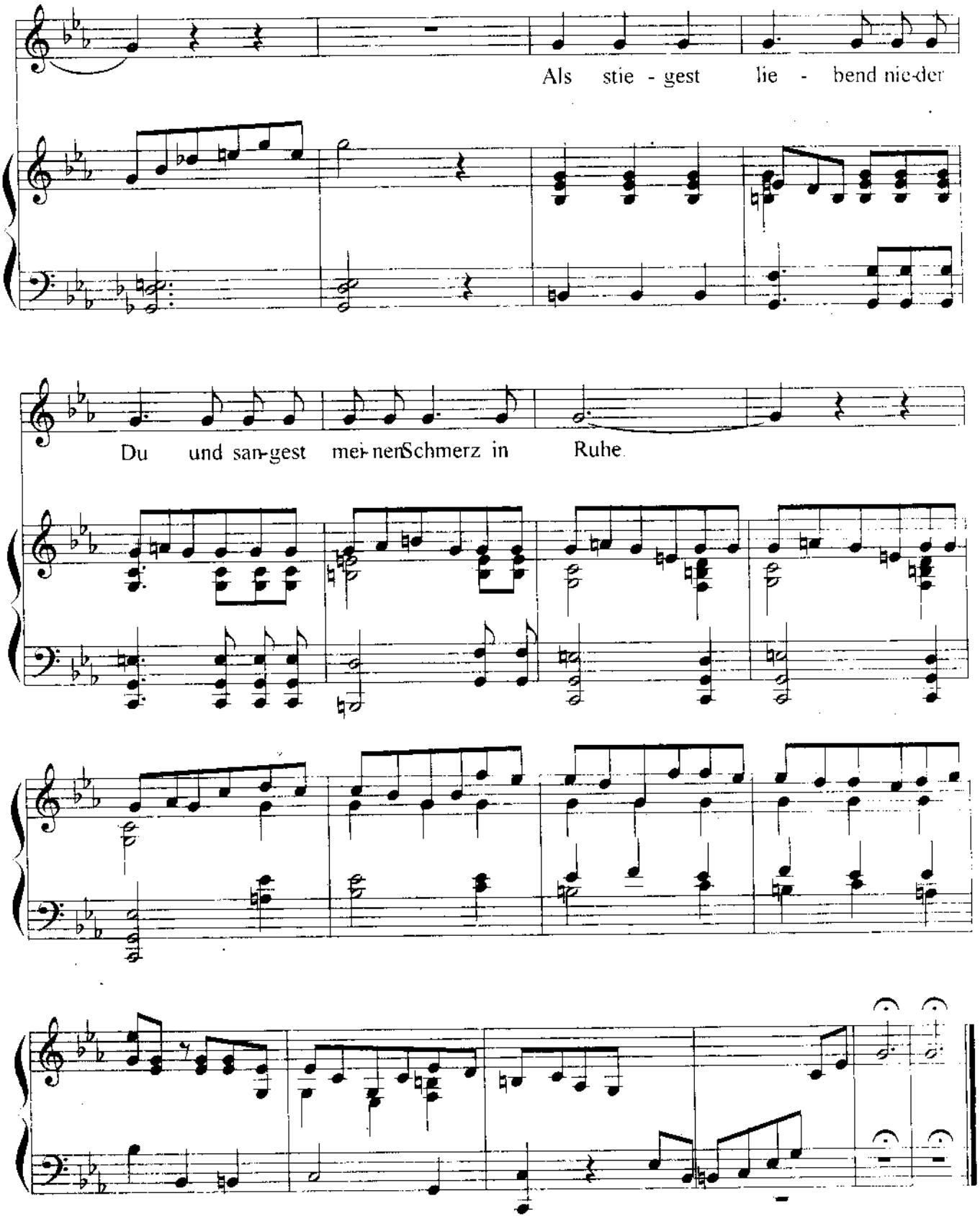
Sin - nen im - mer - dar Ist es der

Hauch, der dir ent - schwebt Als ein - mal noch dein Mund ge - bebt

Mir klingt ein Ton so wunderbar
In Herz und Sinnen immerdar
Ist es der Hauch, der dir entschwebt
Als einmal noch dein Mund gebebt



Ist es des Glöckleins trüber Klang
der dir gefolgt den Weg entlang
Mir klingt der Ton so wohl und rein
als schlöss er deine Seele ein

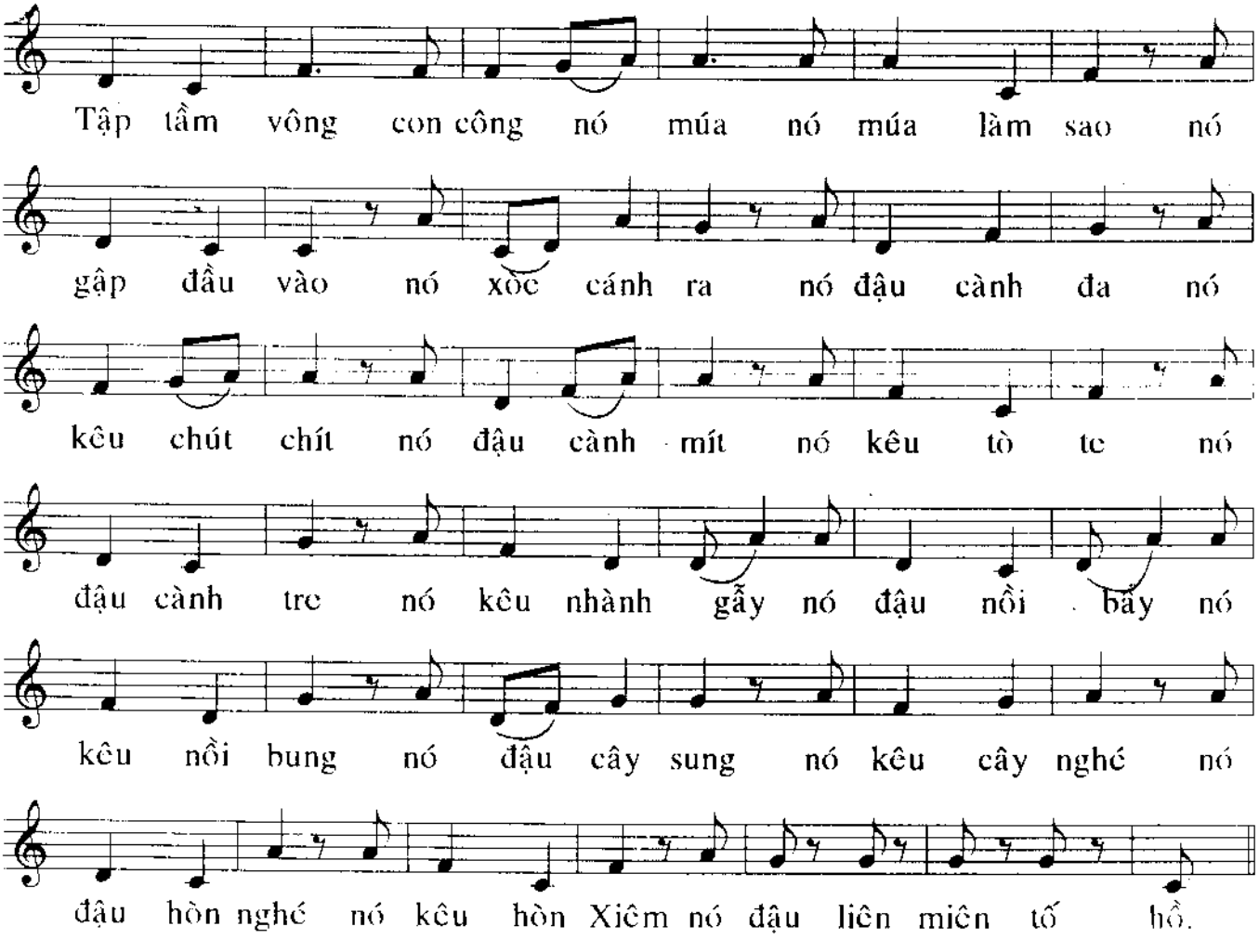


Als stiegest liebend nieder Du
und sängest meinen Schmerz in Ruhe
Peter Cornelius

II.5. Bản văn độc đáo :

Có nhiều ca khúc, dòng ca bình thường, nhịp cũng chẳng có chi đặc sắc, mà hòa âm không có, bản đệm đàn cũng không, nhưng nhờ **bản văn đặc sắc** mà ca khúc trở **thành độc đáo**.

Thí dụ, bài dân ca " **con công**" sau đây, thì dòng ca có vẻ đọc, quanh quẩn ở 5 dấu nhạc: Đồ- Rê- Fa- Sol- Lá, chẳng phải là bài hát ngân nga, còn nhịp điệu thì từ đầu tới cuối rập theo một công thức duy nhất ♪ ♩ ♩ ♪ ♪ ♩ ♩ ♩ và ca khúc cũng chẳng có hoà âm hai ba bè, cũng chẳng có bản đệm đàn viết sẵn. Nhưng nhờ có bản văn là một bài vè về con công, nội dung có vẻ vui đùa, mỗi câu thơ có 4 chữ, câu nọ có vận móc vào câu kia như móc xích hài hoà, đọc lên nghe cũng đã hay chứ chưa cần hát lên giọng xuống giọng.Và như vậy ca khúc trở **thành độc đáo.**



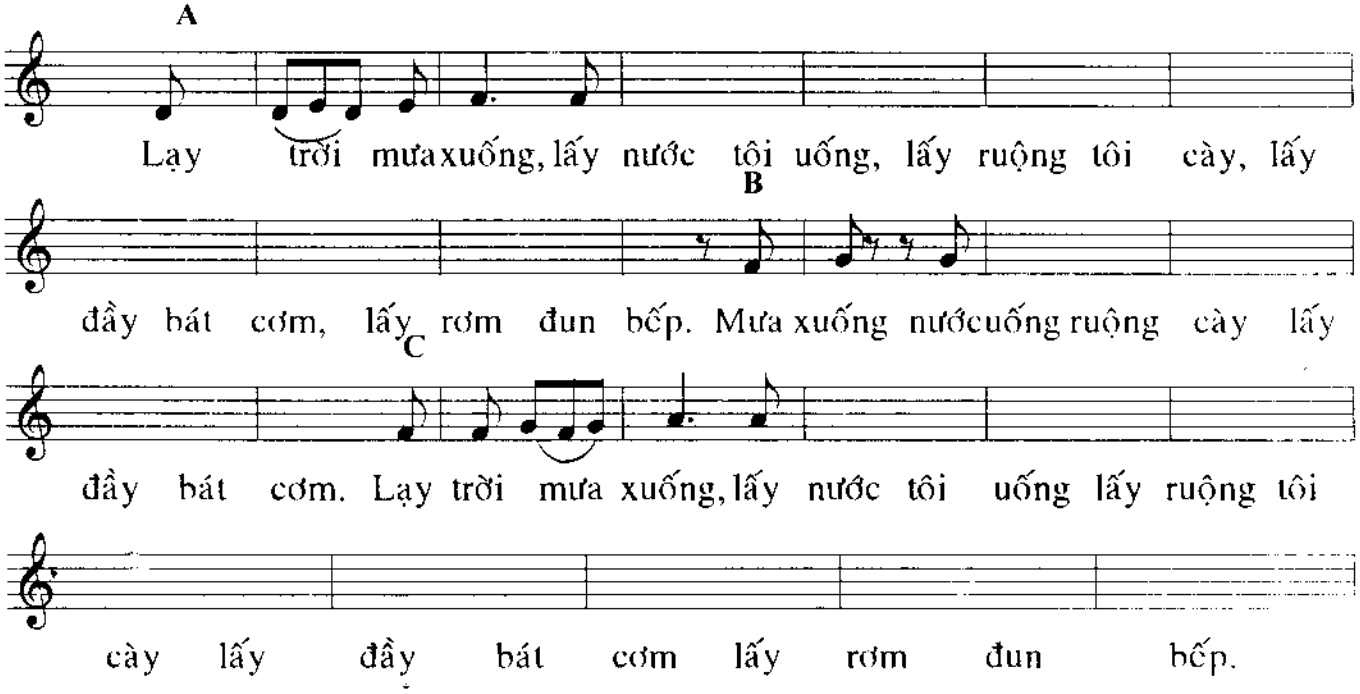
III. Kết luận:

Như đã trình bày về việc bồi dưỡng nhạc hứng, thì chúng ta càng đọc nhiều tác phẩm của người khác, nhạc hứng của chúng ta càng độc đáo.

Sau hết, có một qui luật tự nhiên chi phối khả năng chấp nhận của chúng ta mà ít khi chúng ta để ý tới, đó là: một nhạc phẩm độc đáo khi nghe một lần, chúng ta nhớ được ngay, hoặc nhớ dòng ca, hoặc nhớ nhịp điệu, hoà âm, dàn nhạc hoặc nhớ bản văn, nếu đó là điểm độc đáo.

BÀI TẬP SỐ 16

1. Bạn hãy nói về tính cách độc sáng của một ca khúc.
2. Bạn kể ra những ca khúc mà bạn đã thuộc cung điệu.
3. Bạn hãy viết tiếp ca khúc, theo MH ABC sau đây:



Chú thích:

a/ Phần A sẽ được diễn tả trong phạm vi 3 dấu nhạc: Rề- Mi- Fá
Phần B sẽ được diễn tả trong phạm vi 3 dấu nhạc: Mì- Fa-Sol.
Phần C sẽ được diễn tả trong phạm vi 3 dấu nhạc: Fà- Sol- Lá.

b/ Như vậy ý nhạc của A và B được diễn tả bằng quãng 3 thứ, quãng 2 thứ và quãng 2 trưởng, nên có tính cách thảm thiết van xin. Còn ý nhạc của C được diễn tả bằng quãng 3 trưởng, và quãng 2 trưởng, nên có vẻ sáng sủa và tin tưởng,

c/ Kiểu để cho một chữ ngân nhiều dấu nhạc rất phù hợp với tiếng Việt là ngôn ngữ có dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã, vì khi lượn lên lượn xuống với nhiều dấu nhạc thì dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã bớt phần gay gắt, và trở nên êm dịu hơn.

d/ Viết xong ca khúc, bạn viết dàn trống đêm

CHƯƠNG MƯỜI BẢY

VIẾT CA KHÚC CHO AI HÁT

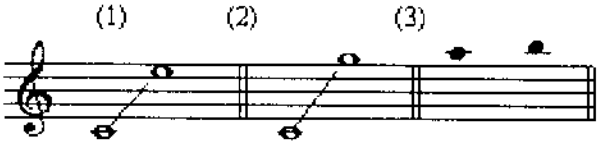
Trong môn học về phối dàn nhạc, khi trình bày về một nhạc khí nào, thì điều trước tiên là các bạn phải học về tầm cữ tiếng của nhạc khí đó. Nghĩa là phải học cho biết nhạc khí đó lên được tới dấu nhạc nào là cùng, và xuống được tới dấu nào là hết. Nếu không, các bạn sẽ viết cho nhạc khí đó những dấu nhạc mà nhạc khí đó không tài nào cử được. Do đó, người nhạc sĩ sáng tác phải biết tầm cử của từng hạng người hát, để khỏi phạm phải cái lỗi lầm sơ đẳng của nghiệp sáng tác.

Từ trước tới nay, đối với các bài hát trong Opera, thì nhạc sĩ mới ghi rõ là dành cho tiếng Soprano hoặc Alto, Bass... Còn đối với ca khúc, thì không thấy ai ghi là ca khúc đó viết cho hạng tiếng nào. Có trường hợp bài hát có tiểu khúc và điệp khúc, thì ở tiểu khúc có thấy ghi chữ Solo (độc tấu) và ở điệp khúc thì ghi chữ Tutti (tất cả mọi người). Hoặc có ca khúc viết theo hình thể đối đáp, thì có thấy ghi một bên *Nam*, một bên *Nữ* đối nhau.

Bản thân tôi đã thấy trên TV, những ca sĩ thực sự là con nít, hoặc lớn hơn một chút là ca sĩ thiếu nhi nam hoặc nữ, ca những bài thật trầm, trầm đến nỗi em không đủ hơi để phát âm ra dấu nhạc, và dĩ nhiên người nghe chẳng nghe ra dấu nhạc chi.

Như vậy, vấn đề được đặt ra là trước khi sáng tác ca khúc, nhạc sĩ phải tự đặt câu hỏi là: Tôi làm bài hát này cho ai hát?

a. *Nếu cho đại chúng:* là đám đông gồm già, trẻ, trai, gái, tầm cử tiếng là từ **Đồ tới Mí** (1) thì đại chúng hát thoải mái ngon lành. Nếu lên từ **Đồ tới Sól** thì vẫn còn hát được nhưng phải cố gắng (2). Nếu trên cỡ đó (3) thì phải la hét. Thực tế đại chúng ở Việt Nam chỉ lên tới Mí là hết mức, nhưng có thể xuống tới **Là** hay **Sòl.**



b. *Nếu cho thiếu nhi*: thì không nên xuống dưới dấu **Đô**, khi xuống tới những dấu **Là, Sol, Fà** thì hết thoải mái.

c. *Nếu viết cho con nít:* thì ca khúc nên diễn tả chung quanh 4, 5 dấu nhạc, thí dụ từ **Rề-Mi** lên tới **La-Si** vv...

d. *Nếu cho ban hợp xướng:* (điểm này đã học trong lớp Hòa âm)

Hiện nay, khoa thanh nhạc đã tiến triển vượt bực và đã đào tạo được khá nhiều ca sĩ chuyên nghiệp có khả năng:

- Soprano có thể lên tới dấu Rế(1)
- Basso có thể xuống tới dấu Đồ (2)

Nhạc sĩ sáng tác ca khúc phải biết lợi dụng khả năng ca hát chuyên nghiệp này để diễn tả. Nghĩa là tuỳ trường hợp sẽ dùng tầm cử tiếng chuyên nghiệp của soprano, basso, hoặc của Baritono... để nói lên cách mạnh mẽ hơn điều mà ca khúc muốn nói.

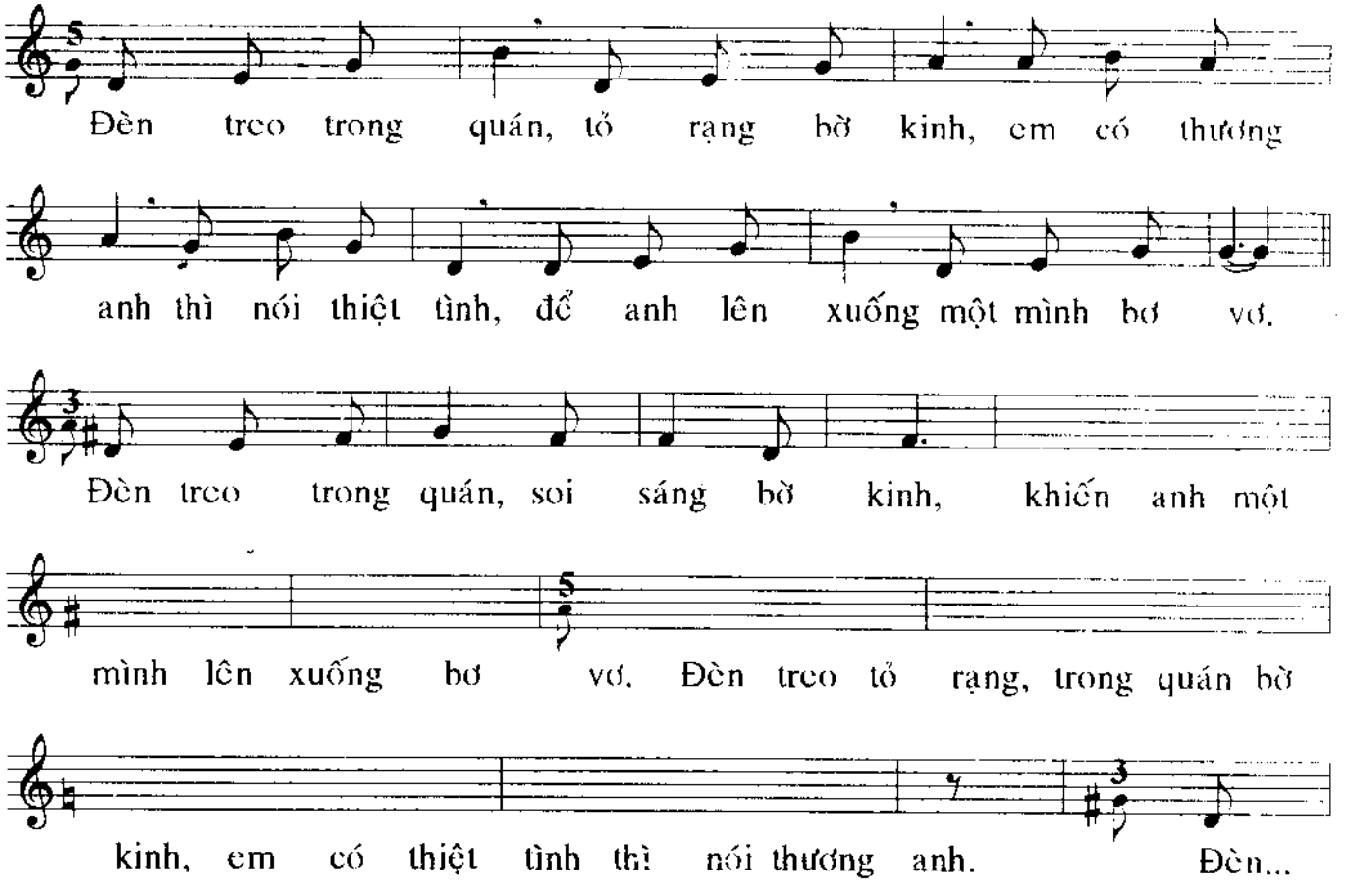
- **Tóm lại**

Người viết ca khúc có ý thức, mỗi khi bắt đầu sáng tác phải tự đặt câu hỏi: ***tôi viết bài này cho ai hát?***

BÀI TẬP SỐ 17

1. Bạn hãy nói tầm cữ tiếng của đại chúng, của nhi đồng, của thiếu nhi, của tiếng Soprano, Alto, Contralto, Tenore, Baritono, và Basso chuyên nghiệp.

2. Bạn viết tiếp ca khúc sau theo MH ABCB của tiếng S, A, T, B cho ban hợp xướng.



3. Bạn hãy đảo lộn nhạc đề của 4 chữ **đèn treo trong quán** của B, để diễn tả 4 chữ **khiến anh một mình** của B, còn chữ bơ vơ thì kết ở Sol Sol.

4. Bạn hãy lấy những dấu nhạc trong A để diễn tả những chữ trong bản văn của C. Bạn viết tiếp dàn trống đệm

CHƯƠNG MƯỜI TÁM

DÂN TỘC TÍNH

I. KHÁI NIỆM

Dân tộc tính là đặc tính riêng của từng dân tộc, nghĩa là cái gì nó phản ảnh, nó biểu lộ cái cá tính riêng biệt của mỗi sắc dân. Ở đây chúng ta nói là của một dân tộc, chứ không nói là của một quốc gia. Vì một quốc gia có thể có nhiều dân tộc, mà một dân tộc có thể ở nhiều quốc gia. Dân tộc tính được biểu lộ trong nếp sống hàng ngày của một dân tộc và nhất là trong ngôn ngữ của dân tộc đó. Kiểu cách sống của một dân tộc, chúng ta kêu là phong tục của dân tộc đó. Và cái thiếu của một con người là **ăn** và **mặc**, và các lễ lạc trong đời sống tập thể.

Dù là dân tộc nào, trong thời đại nào, theo tôn giáo nào, thì mỗi dân tộc có hai cuộc lễ chính là lễ cưới và lễ tang (hiếu, hỷ).

II. NGÔN NGỮ VÀ DÂN TỘC TÍNH

Mỗi dân tộc có một ngôn ngữ riêng. Có lẽ, ngôn ngữ là cái đặc trưng nhất của từng dân tộc. Nghĩa là ngôn ngữ thể hiện tính dân tộc nhất, vì nó gắn bó sâu xa nhất với dân tộc dùng ngôn ngữ đó. Người Tây phương có thành ngữ như sau: "**Học thêm được một ngôn ngữ, là có thêm được một tâm hồn**".

Tóm lại, nếu chúng ta muốn đi tìm dân tộc tính, thì chúng ta hãy đi tìm ở ngôn ngữ, ở phong tục. Nghĩa là ở cách ăn, cách mặc, ở cách cử hành các lễ nghi trong cuộc sống. Nhất là ở ngôn ngữ, và trong phạm vi ngôn ngữ, chúng ta phải kể đến tất cả các sinh hoạt nghệ thuật. Vì nghệ thuật được coi như ngôn ngữ, mà chỉ dùng những tiện khác nhau để diễn tả mà thôi.

Trong các ngôn ngữ thông dụng mà chúng ta biết, như La-tinh, Ý, Anh, Pháp, Đức, thì ngôn ngữ nào cũng có kiểu chơi chư riêng của nó. Chẳng hạn như khi đọc một bài điếu văn ca ngợi người chết nằm đó thì người Anh nói: One is lying down, the other is lying upstairs (môt người nằm yên bên dưới, người kia đang đứng bên trên nói xạo), Chữ **lying** vừa có nghĩa **nằm xuống** vừa có ý **nói xạo.** Nghĩa là nói những điều hay, điều tốt mà người quá cố không có. Câu chuyện sau đây xảy ra tại một nhà hàng bên Ý. Người bồi bàn hỏi người khách rằng: "Ngài muốn dùng bữa cơm 200đ hay 250đ", Người khách hỏi lại:

" Cậu cho tôi hay sự khác biệt?"- cậu bồi đáp: " Khác nhau 50đ". Cuốn truyện cười Việt Nam viết: "Một nhà có đứa con lên cơn sốt tưng bừng, bèn đi đón thầy lang về chữa, thầy cho thuốc rồi ra về. Hôm sau thằng bé chết. Bố mẹ cho kêu thầy lang tới bắt đền. Thầy lang tới. thản nhiên ngồi vuốt tay, vuốt chân, vuốt trán thằng bé rồi ung dung nói: " Hôm qua cháu lên cơn sốt, nóng như lửa. Ông bà nhờ tôi chữa cho cháu bớt nóng. Tôi bốc thuốc cho cháu uống, hôm nay, chân tay mình mẩy cháu mát lạnh như thế này là thuốc công hiệu rồi còn gì nữa".

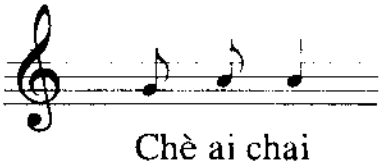
Ngôn ngữ nào cũng có kiểu đố. khi tôi còn học bên Ý, tờ báo tiếng Ý tôi đọc hàng ngày lâu lâu lại tung ra một vài câu đố, để mua vui cho độc giả. Tờ báo viết: "Đố bạn thành phố nào biết bay?" Rồi trang cuối tờ báo trả lời: Đó là Mat-cơ-va. Mat-cơ-va tiếng Ý là Mosca. Mà Mosca tiếng Ý có nghĩa là con ruồi. Có lẽ tiếng Việt có nhiều câu đố nhất. Ông Nguyễn văn Ngọc thu lượm được độ 350 câu đố. Ông Nguyễn văn Trung thu lượm được độ 1500 câu đố. Câu đố Việt Nam còn có một đặc điểm là đố tục giảng thanh, đố thanh giải tục.

Ngôn ngữ nào cũng có những câu phong dao, ngạn ngữ. Ông Nguyễn văn Ngọc và nhiều tác giả khác đã thu thập được hàng ngàn câu ca dao

Ngôn ngữ nào cũng có kiểu diễn tả đặc biệt, mà khi dịch ra ngoại ngữ chúng ta phải dùng những kiểu diễn tả tương đương. Chứ nếu dịch từng chữ, ý nghĩa sẽ lố bịch tức cười, hoặc vô nghĩa, hoặc mất vẻ tế nhị như: Cá mè một lứa, ăn cháo đá bát, ti hí mắt lươn...

Việt ngữ, nhờ có những dấu nặng, sắc, hỏi, ngã... mà có một ngón đặc biệt là nói lái: "Cấu cắn ca" là "Cá cắn câu... Nhiều khi câu nói lái lại có nghĩa hẳn hoi: "Cô tiên thiếu đường" là "Cô đương thiếu tiền"

Báo Indochine trước đây hơn 50 năm cho rằng: vì tiếng Việt có những dấu nặng, sắc, huyền, hỏi ngã , nên có kiểu rao hàng thành cung như hát và báo đó đã ghi thành dấu nhạc những cung rao hàng như:



Chè ai chai

có nghĩa là **ai bán chai không**

Mỗi ngôn ngữ có giọng nói riêng. Theo ý kiến người châu Âu thì: Tiếng Đức có giọng mạnh, cứng, nên họ cho là ngôn ngữ để chỉ huy. Tiếng Pháp có giọng nhẹ nhõm, nên họ cho là ngôn ngữ ngoại giao, ngôn ngữ của tình yêu. Tiếng Anh có giọng thực tế, rõ ràng nên thích hợp với vấn đề thương mại. Tiếng Ý có giọng thanh thoát, nên là ngôn ngữ để ca hát. Còn tiếng Việt có vẻ hơi chói và gắt gỏng, đó là ý kiến một bạn học ngoại quốc, khi chúng tôi hỏi anh nghĩ sao khi nghe chúng tôi nói tiếng Việt. Ý kiến của anh bạn có phần đúng, vì tiếng Việt mỗi chữ có một vần cộc lốc, khi nói lên thì vần nào cũng như vần nào. Trái lại, với những ngôn ngữ mà mỗi chữ có nhiều vần, thì trong số nhiều vần thường có vần chính, vần phụ. Khi nói tiếng Việt mà gặp 3, 4, dấu sắc hoặc 3, 4, dấu ngã, dấu hỏi đi theo nhau thì càng gắt.

Chúng ta nói trong phạm vi chuyên môn, chứ ngôn ngữ nào mà do con nít hoặc thiếu nữ, hoặc xướng ngôn viên các đài phát thanh nói, thì nghe cũng êm.

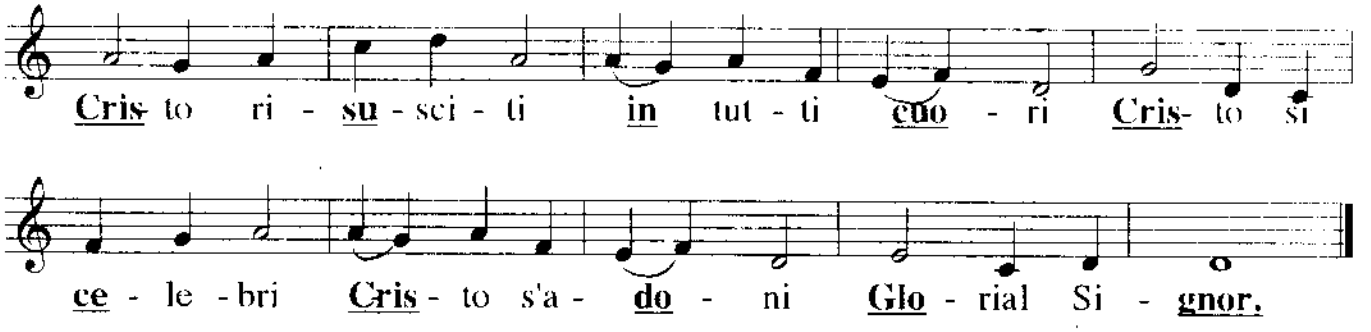
Nếu ca khúc là bản văn được xướng lên thành cung thành điệu, thì chính **giọng nói** của bản văn đã là cái cốt làm nên dòng ca của ca khúc. Cho nên chúng ta nói được rằng: "**ngôn ngữ là yếu tố then chốt làm cho bài hát có tính cách dân tộc ".**

Tiếng Đức có giọng mũi, giọng óc nên tiếng Đức cứng cỏi,vì thế mà những bài hát của họ **thường** mạnh mẽ, hùng hồn. Các bạn đọc lại ba ca khúc chúng tôi ghi ở chương số 16.

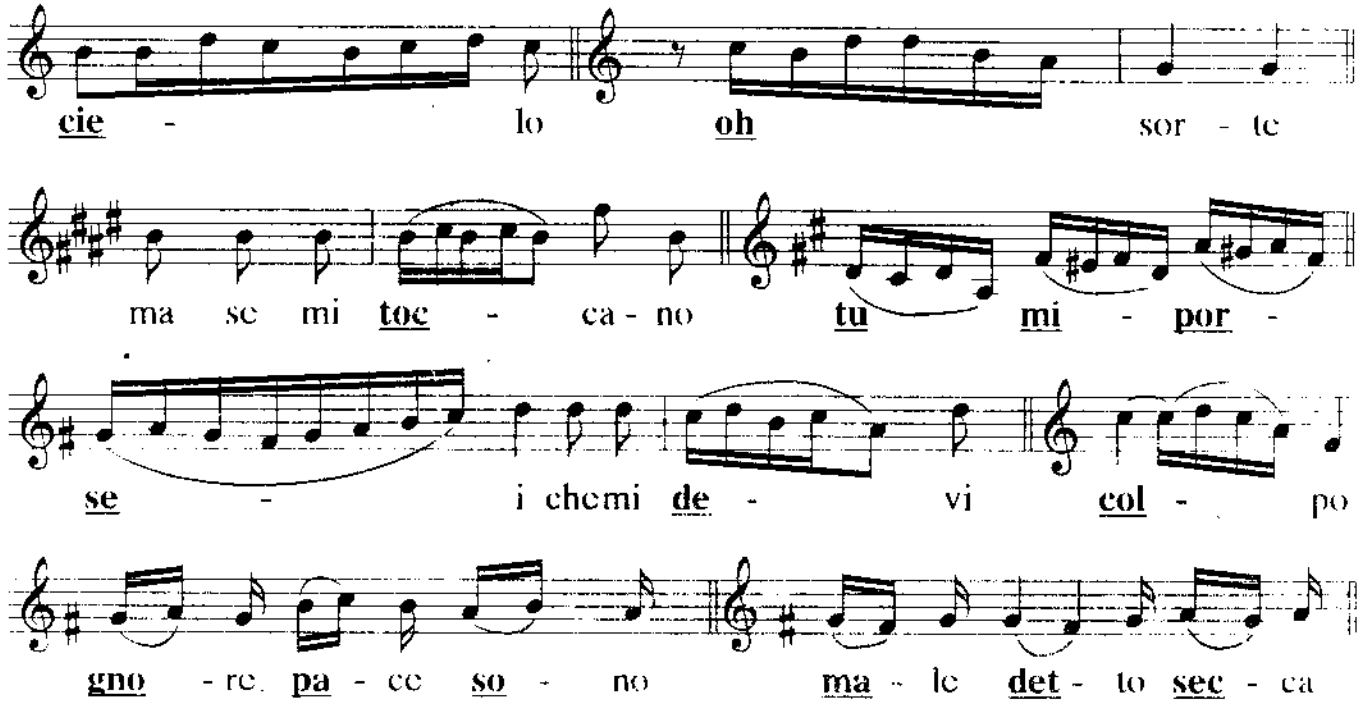
Tiếng Pháp là ngôn ngữ mà mỗi chữ có nhiều vần. Một số lớn chữ có vần cuối cùng là vần câm như: père, mère, camarade...thì phải đọc vần đó nhẹ, hầu như không có. Còn những chữ không có vần câm như: parlement, interruption... thì các vần được đọc nhẹ và lẹ như để dồn vào vần cuối cùng. Cho nên, chúng ta nghe nói tiếng Pháp như có vẽ hời hợt. Khi tôi đang ở Ý, nghe nói tiếng Ý, nghe hát tiếng Ý, khi qua Paris, nghe hát tiếng Pháp, thì thấy bài ca tiếng Pháp nhạt nhẽo, và tự nghĩ: Có nhiều ca khúc có dòng ca hay, nếu hát nguyên dòng ca, có lẽ còn hay hơn là hát với bản văn tiếng Pháp.

Tiếng Anh, như chúng ta đã biết, đọc tiếng Anh như thế nào, nó nhấm nha, nhấm nhẳng, phải uốn lưỡi, sửa miệng mới phát âm nổi, có lẽ đó là ngôn ngữ thích hợp để hát loại Jazz hoặc Rock and Roll... Hay nói ngược lại, Có lẽ vì chính từ cái giọng nhấm nha, nhấm nhẳn của tiếng Anh mà phát sinh ra loại ca nhạc Jazz hoặc Rock and Roll.

Tiếng Ý là tiếng mà mỗi chữ có nhiều vần, trong số nhiều vần đó, bao giờ cũng có một vần được đọc nổi hẳn lên, nghĩa là đọc dài hơn và mạnh hơn những vần khác. Sự kiện này làm cho tiếng Ý có giọng lên xuống trầm bổng và khi viết ca khúc, một nhạc sĩ có máu Ý thì thế nào cũng dùng dòng ca để đánh bật cái vần đọc nổi đó lên. Bằng cách đặt các vần đọc nổi đó vào các **bước nhấn** của dòng ca, hoặc đặt các vần đọc nổi đó vào các dấu **nhạc cao hơn** các vần khác, thí dụ:



Chú thích: Những vần chúng tôi kể ở dưới là những vần đọc nổi. Hoặc bằng cách cho vần đọc nổi đó láy nhiều dấu nhạc. Nhiều vở Opera quốc tế được viết theo kịch bản tiếng Ý. Tôi đã được nghe hơn 20 vở Opera, tôi thấy trong vở Opera hài hước mang tên"Người thợ hớt tóc thành Siviglia" (ở Tây Ban Nha), nhạc sĩ Rossini đã cho các vần đọc nổi của bản văn tiếng Ý láy đủ kiểu. Sau đây tôi ghi lại một số thí dụ:



Khi các bạn đã nghe nhạc kịch này bằng tiếng Ý, sau đó nghe bằng tiếng Đức hoặc tiếng Anh, các bạn sẽ thấy những câu hát nhạt nhẽo, không có sự thu hút. Vì những dấu nhạc láy chỉ vì vần đọc nổi của tiếng Ý, nay đem lắp vào bất cứ vần nào của tiếng Đức hoặc tiếng Anh, thì khi nghe chúng ta có cảm giác tức tối, như lấy râu ông đem cắm cằm bà. Vì thế tôi đã thấy có khán thính giả người nước ngoài tới Roma, chỉ cốt ý được nghe Opéra bằng chính tiếng Ý, tuy không hiểu, nhưng nghe vẫn xuôi tai và hấp dẫn hơn. Phân tích kỹ về điểm này, chủ ý nói lên rằng: ngôn ngữ chẳng những có **ảnh hưởng** đến dòng ca, mà chính nó còn **làm nên** dòng ca, như vậy nó đưa dòng ca đi sát với ngôn ngữ của từng dân tộc, nó làm cho ca nhạc có nhiều dân tộc tính nhất.

Còn một ngôn ngữ nữa cũng nên đề cập tới, nước Ấn có hàng trăm ngôn ngữ. Tôi thì chẳng biết tí gì về ngôn ngữ đó. Nhưng có một bạn học người Ấn đã khoe với tôi rằng tên anh dài nhất thế giới vì nó có 10 vần. Anh đã viết tên anh cho tôi coi, nay tôi không còn nhớ tên đó như thế nào. Nhưng coi danh sách nhà trường, tôi thấy một số tên anh em người Ấn quả thật là dài, tỉ như: Vanigasơriyar, hoặc Razafindrainibe, hoặc Gnanapiragasam vv....Tên dài như vậy không biết gọi nhau làm sao? Nhưng một ngôn ngữ có những chữ có nhiều vần như vậy , chắc chắn lúc hát lên sẽ làm cho cung điệu bài hát có cái gì khác. Thực vậy, Khi nghe các bạn người Ấn hát, tôi có cảm tưởng như họ láy lướt liên miên; họ nuốt các vần chữ chứ không hát rõ từng vần như tiếng Ý

Đối với tiếng Việt, là ngôn ngữ mà mọi chữ có một vần cộc lốc. lại có thêm 5 dấu nặng, sắc, hỏi, ngã. Các dấu này đã biểu lộ ít nhất là ba độ cao thấp khác nhau của âm thanh. Đặc điểm trên của tiếng Việt đã ảnh hưởng rất lớn trong việc hình thành cung điệu cho một ca khúc tiếng Việt, và đã làm cho ca khúc đó có Việt Nam tính. Trong tiến trình viết ca khúc bằng tiếng Việt, nhạc sĩ phải cố gắng làm thế nào để thích ứng cái hứng dòng ca với bản văn tiếng Việt, để tạo nên một ca khúc có gía trị. Đó là điều tôi sẽ đề cập tới ở chương tiếp theo, là chương cuối cùng và là chương duy nhất tôi nhắm tới khi tôi tự đặt ra cái đề tài: **TÔI VIẾT CA KHÚC TIẾNG VIỆT.**

Tất cả các vấn đề được phân tích trước đây chẳng ăn nhằm gì tới đề tài này. Đó chỉ là những nguyên tắc tổng quát của nghệ thuật sáng tác, cho dù bạn muốn sáng tác theo thể loại nào cũng vậy. Bạn có viết Sonata, Sinfonia, Opera hay ca khúc thì bạn cũng cần những nguyên tắc căn bản đó, nó là những nguyên tắc đã được dạy ở nhạc viện. Tôi viết lại những nguyên tắc đó ở đây gọi là để tóm lược những điều tôi đã viết đúng lúc và đúng chỗ trong

những cuốn **Nhạc lý, Hòa âm 1, 2, 3, 4, ... Đối âm, Tẩu pháp, Phối dàn nhạc**... và để cho tập đề tài này có đầu có đuôi.

Nếu tôi biết được nhiều ngôn ngữ thêm nữa, thì tôi còn có thể nói nhiều hơn về ảnh hưởng của ngôn ngữ tới dòng ca. Nhưng đến đây, chúng ta có thể kết luận rằng: **ngôn ngữ của mỗi dân tộc là yếu tố đầu tiên làm cho ca khúc mang tính cách riêng biệt của dân tộc đó**

III. NHẠC KHÍ VÀ DÂN TỘC TÍNH

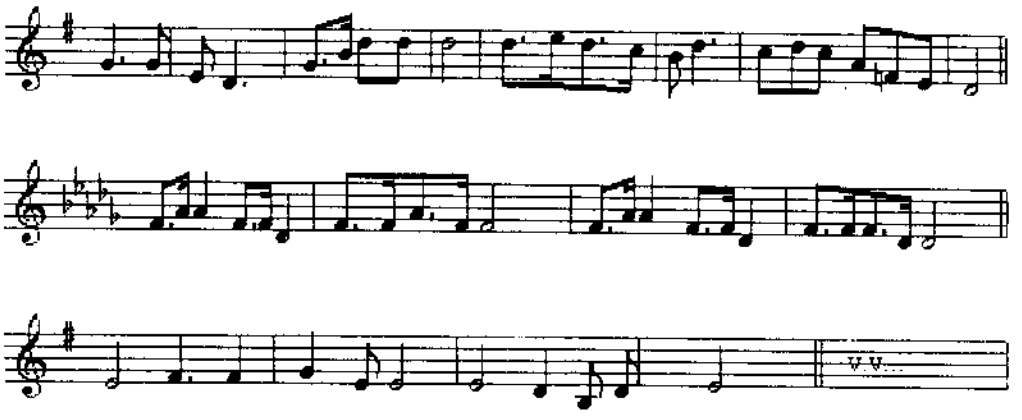
Nếu là nhạc thuần tuý, nghĩa là nhạc không lời viết cho đàn, địch, kèn, trống, thì chính các nhạc khí riêng biệt của từng dân tộc, từng địa phương sẽ làm cho bản nhạc phần nào có tính các đặc biệt của từng sắc dân đó. Chẳng hạn như đàn bầu, đàn tranh có những cách láy lướt riêng biệt. Vậy bản nhạc viết cho đàn bầu, đàn tranh cũng phải có những nét nhạc phản ánh kiểu láy lướt của đàn bầu, đàn tranh.

Tuy nhiên, có thể nhiều dân tộc sử dụng một vài nhạc khí nào đó như nhau. Nhưng mỗi dân tộc vì điều kiện tâm lý, cơ thể , như môi dày môi mỏng, ngón tay dài ngón tay ngắn, mà có cách sử dụng nhạc khí khác nhau, mà đã làm cho bản nhạc của họ có tính dân tộc khác nhau. Bằng chứng là các nhạc sĩ Mỹ, và nhất là Mỹ da đen, đã sử dụng Clarinetto, Sassofono, trombone với kiểu cách khác biệt hẳn kiểu cách của các nghệ sĩ da trắng châu Âu, và đã tạo một cách diễn tả riêng biệt, mang nặng tính dân tộc Mỹ.

IV. MỘT SỐ SUY NGHĨ VỀ DÂN TỘC TÍNH VÀ ÂM NHẠC CỔ TRUYỀN VIỆT NAM

Trước kia và hiện nay có nhiều phong trào sưu tầm và xuất bản các bài dân ca cổ truyền, với ghi chú là do nhạc sĩ này, nhạc sĩ kia ký âm. Trong cuốn "Hoà âm tân thời", tôi đã đề cập tới các nhạc sĩ châu Âu đã đi khắp các miền đất nước, ghi âm các bài ca cổ truyền địa phương. Các đài phát thanh cũng có các chương trình ca hát cổ truyền, nhờ đó mà tôi đã mua được nhiều tập hát dân ca các nước như: Nga, Anh, Pháp, Ai Nhĩ Lan, Ý . Họ thu góp các bài ca cổ truyền vì đó là một phần trọng kho tàng văn hoá của dân tộc họ, phần nữa là các nhạc sĩ hiện đại muốn dùng những kỹ thuật tân tiến để khai thác các ý nhạc hay trong các bài ca cổ truyền thành những tác phẩm lớn, thí dụ bài Sinfonia (Tân thế giới) trong đó nhạc sĩ Dvozak, đã dùng các nhạc đề thu lượm từ những bài dân ca của thổ dân châu Mỹ, mà người châu Âu gọi là Tân

thế giới. Những nhạc đề này viết theo thang dấu không chuyển âm nên ngl như những bài của các bài dân ca cổ truyền Việt Nam:



Chúng ta nên đẩy mạnh hơn nữa việc sưu tầm các bài dân ca cổ truyền, và sưu tầm cả những bản đàn cổ truyền như những bản đàn tranh, đàn tứ, đàn nguyệt, đàn bầu... Sưu tầm cả những bài trống. Âm nhạc cổ truyền Việt Nam đặc biệt có **hội trống**: gồm đủ thứ nhạc khí để gõ như trống cái, trống cơm, trống khẩu, trống con, trống ếch, thanh la, não bạt, chiêng để cử rất nhiều điệu trống kêu là trống Tế, trống Kiệu, trống Chầu...

Dàn nhạc hòa tấu quốc tế hiện nay cần nhiều hạng trống, mõ, chuông...để tạo thêm nhiều vẽ âm thanh mới lạ. Vậy chúng ta hãy đem các thứ phong phú đó vào dàn nhạc quốc tế, để Việt Nam hoá dàn nhạc quốc tế. Hơn nữa, chúng ta phải tìm cách bảo tồn kỹ nghệ và kỹ thuật đúc chuông, đẽo mõ, trống

Song song với phong trào sưu tầm các bài đàn ca cổ truyền, có thấy tổ chức nhiều buổi nói chuyện, tranh luận, mạn đàm về ca nhạc dân tộc. Tôi đã dự nhiều buổi nói chuyện như vậy, và đã mời một số người chuyên về nhạc dân tộc để thuyết trình cho lớp nhạc của tôi. Qua những buổi nghe thuyết trình, tôi có mấy ý nghĩ sau:

1. Có mấy diễn giả cho rằng: có hai thứ âm nhạc, âm nhạc hòa âm Tây Phương và âm nhạc đơn điệu cổ truyền. Âm nhạc đơn điệu được xây dựng trên những thang âm nhị cung, tam cung, tứ cung, ngũ cung, lục cung, thất cung. Nhưng nhạc cổ truyền Việt Nam chỉ có dấu vết từ nhị cung đến ngũ cung mà thôi. Những thang âm này có **biến cung** (pien), **chuyển hệ** (metabole) nhờ nhóm ba dấu nhạc liền nhau kêu là Picnon. Như thế là nhạc đơn điệu cổ truyền được xây dựng trên hệ thống tinh vi khác hẳn với nhạc hòa âm Tây Phương đã đi đến chỗ suy tàn.

Tôi nghĩ rằng chỉ vì quá hăng say với nhạc dân tộc, mà mấy học giả Việt Nam đã đưa vào cái lý thuyết ngoại lai (vì dùng ngoại ngữ : pien, pienon, metobole) để đánh nổi ca nhạc cổ truyền Việt Nam lên đấy thôi. Và như vậy đã vô tình phạm phải một lỗi lầm lớn là đi ngược với quan niệm khoa học về âm nhạc. Âm nhạc có 3 yếu tố, thiếu một trong 3 thì không còn là âm nhạc nữa, đó là **dòng ca, nhịp điệu và hòa âm**. Bài hát một bè cũng tiềm ẩn hòa âm trong đó. Một âm thanh đơn độc cũng chứa đựng hòa âm, đó là những âm hòa nhỏ xíu đi theo âm thanh đó. Hơn nữa hòa âm hiện đại không suy tàn, mà còn đang phát triển theo một kích thước rộng lớn, (xin đọc cuốn Hòa Âm Tân Thời và Tương Lai Nền Âm nhạc).

2. Khi nói về nhạc dân tộc, chúng ta cũng nên đặt nó vào bối cảnh của nền âm nhạc quốc tế. Âm nhạc là của chung loài người, sinh ra cùng với loài người, nó tiến triển cùng với loài người cho tới ngày hôm nay. Có một điểm quan trọng là văn học nghệ thuật không phát triển đồng đều trên khắp mặt đất. Ví như có nơi thực hiện được kim tự tháp, có nơi xây dựng những đền Angkor, có nơi thực hiện được những tác phẩm âm nhạc bất hủ, thì bên cạnh đó còn có nơi vẫn chưa phát triển. Nhưng một công trình vĩ đại được thành tựu ở một địa phương nào, cũng phải được coi là công trình chung của loài người.

Hiểu như vậy thì cái dàn nhạc hòa tấu, đại hòa tấu mà có người ta cho là Tây Phương, thì thực sự chẳng phải là của nước nào, mà là sự đóng góp của rất nhiều dân tộc. Và nếu chúng ta nhận cây đàn cò, đàn bầu, đàn tranh là của chúng ta, thì thực sự chúng ta đã đóng góp khá nhiều vào dàn nhạc hòa tấu quốc tế rồi. vì cây đàn tranh chẳng qua là cây đàn cò cải tiến, cây Flauto là ống tiêu, ống dịch cải tiến, cây Arpa là cây đàn tranh cải tiến, kèn Oboe là kèn đám ma cải tiến ... Bởi vì chúng ta không đặt nền nhạc dân tộc vào cái bối cảnh phát triển của nền âm nhạc nhân loại, nên chúng ta đã tự dựng lên một bức tường chia cắt giữa âm nhạc đã phát triển mà chúng ta gọi là nhạc hòa âm Tây Phương. Và giữa âm nhạc chưa phát triển, mà chúng ta gọi là nhạc đơn điệu cổ truyền. Hiệu quả là chúng ta có một thái độ thụ động ngồi yên ôm chặt lấy mấy cây đàn cổ truyền, mà không tìm cách chế tạo những cây đàn đó theo công thức khoa học kỹ thuật tân tiến, cho tiếng nó vang, nó đầy, tầm tiếng rộng lớn, âm thanh chỉnh sắc, và tiếng thật trung thực. Bởi vì chúng ta thụ động như vậy, nên chúng ta đã dành cơ hội cho người ngoài chủ động, bằng chứng là: Có lần tôi vào một bảo tàng viện bên Anh, trông thấy đàn T'rưng với chủ đề "**Cây đàn này tìm thấy ở cao nguyên Việt nam**". Sau đó vài ba năm, tôi thấy tung ra thị trường cây Xylophon, Tubaphon, Vibraphon, là cây đàn T'rưng được chế tạo theo công thức khoa học, kỹ thuật

tân tiến. Chẳng những tôi mà một số bạn bè cũng nhận thấy rằng khi họ dùng guitare và Violon để đệm mấy câu vọng cổ thì nghe "đã" hơn là dùng cây đàn cò với cây đàn kìm. Và với cây guitare cùng cây Violon, nghệ sĩ còn láy lướt ngon lành hơn là với hai cây đàn cổ truyền yếu ớt. Tôi có cảm tưởng như các nhà chuyên về nhạc dân tộc chỉ coi có dân ca cổ truyền viết theo thang âm từ nhị cung đến ngũ cung là ca nhạc dân tộc, còn thứ ca nhạc viết theo thang âm trưởng thứ cổ điển là ca nhạc lai căng, chịu ảnh hưởng ngoại lai. chắc chắn không thể dựa vào thang âm để qui định dân tộc tính của ca nhạc. Lịch sử cho hay có nhiều dân tộc đã dùng một thang dấu, như những bài dân ca cổ truyền của các dân tộc đều dùng thang dấu 4, 5 âm, mà chúng ta gọi là thang dấu thiếu, thang dấu sơ khai. Trái lại, một dân tộc lại dùng nhiều thang dấu khác nhau, bằng chứng là: dân Việt Nam theo tiến trình của lịch sử, đã dùng thang dấu 5 âm, rồi đến thang dấu 7 âm, rồi đến thang dấu trưởng thứ. Như tôi đã trình bày trong cuốn "**Nhạc Lý**".

- Dân ca cổ truyền viết theo thang âm 5 âm do người Việt Nam sáng tác.
- bài "Anh em ta vui họp đoàn" viết theo thang dấu 7 âm, cũng do một nhạc sĩ Việt Nam sáng tác.
- Và vô vàn vô số các ca khúc viết theo thang âm trưởng thứ, có nửa cung nhân tạo, cũng do người Việt Nam sáng tác

Vậy tại sao chúng ta chỉ coi những bài dân ca cổ truyền là ca nhạc dân tộc? Hơn nữa, tại Việt Nam dân ca Trung, Nam, Bắc cũng như y phục cổ truyền Trung, Nam. Bắc khác nhau, như vậy y phục, ca nhạc khác nhau không vì tính cách dân tộc, mà vì tính cách địa phương. Người Tây Phương không kêu là y phục hoặc ca nhạc dân tộc, mà kêu là y phục và ca nhạc địa phương (Folklorique).

Trong lời tựa của cuốn **"Dân ca Việt Nam"** do giáo sư Nguyễn Hữu Ba ký âm và sưu tập, Ông giám đốc Nguyễn Phụng (1961) có viết "... Việc tìm đường vạch lối cho thích hợp với sắc thái dân tộc của mình lại thường khi được nêu ra bàn luận khá nhiều, để dĩ nhiên nó chỉ được giải quyết theo cách thức "đặt cầy trước trâu". Ông giám đốc Nguyễn Phụng không nói thế nào là "đặt cầy trước trâu". Đối với tôi, việc tìm đường vạch lối cho nghệ sĩ là việc làm không cần thiết và bất hợp lý. Người nghệ sĩ theo đúng quan niệm đã được trình bày trong mấy chương đầu, thì tự mình phải biết mình đi đường lối nào rồi. bất kỳ ai, kể cả những nghệ sĩ bậc thầy, mà vạch đường chỉ lối sáng tác cho một nghệ sĩ khác, thì đó là "đặt cầy trước trâu". Nói như vậy không có nghĩa là chúng tôi phản đối việc dạy sáng tác ở các trường học. Trái lại, đó là điều rất cần và là giáo dục và đào tạo.

Có người cho rằng phải xây nhà mái cong mới có vẻ Việt Nam, tôi thiết nghĩ, Triều Tiên, Nhật Bản, Trung Quốc cũng xây nhà mái cong. Có người bảo tôi hãy vẽ một thánh nhân người Do Thái với mắt, mũi Việt Nam cho bức họa có Việt Nam tính. Tôi cho rằng điều này xin miễn bình luận. Lại có người bảo với tôi hãy viết nhạc theo thang âm 4, 5 âm là có tính Việt Nam, tôi thiết nghĩ rằng dân ca cổ truyền của nhiều dân tộc cũng viết theo thang âm 4, 5 âm. Người nghệ sĩ không phải chỉ dùng một phương tiện nhất định nào mới làm được cho tác phẩm mình có dân tộc tính. Nhưng có thể dùng tất cả các phương tiện như nhà mái cong; mái dẹp, mái ngói; mái tôn; hoặc cột đá, cột gỗ, cột xi măng; hoặc dùng bất cứ màu sắc nào, xanh đỏ tím vàng, hoặc bất cứ thang âm nào, để diễn tả tâm hồn dân tộc mình và làm cho tác phẩm mình có dân tộc tính.

Người Châu Âu cho rằng nghệ thuật Đức có vẽ đẹp đúng đắn, nghệ thuật Pháp có vẽ đẹp lộng lẫy. Tôi cho rằng nghệ thuật Việt Nam có vẽ đẹp hào nhoáng, rườm rà, lòa loẹt. Chẳng hạn, trong các buổi lễ đình, chùa, chúng ta thấy cờ xí rợp trời, trống chiêng inh ỏi. Nhiều nhà thờ công giáo mang tính tôn nghiêm nhưng lại trang trí kiểu này kiểu nọ, xanh đỏ, một cách rườm rà.

Vào hiệu đàn tại Sài gòn, Chợ Lớn, chúng ta thấy cây guitare điện y chang guitare ngoại quốc, chỉ có bông hoa chạm ở mặt trước,mặt sau, làm cho chúng ta biết đó là cây guitare Việt Nam. Hoặc chúng ta vào hiệu dép-guốc, chúng ta đã thấy nghệ nhân đã sáng tạo ra biết bao nhiêu kiểu quai guốc, quai dép, rườm rà, hoa lá, chằng ngang, chằng dọc, chằng ngược, chằng xuôi, nhiều khi vì đẹp chứ không cần thiết.

Một nữ sinh đi học vẽ, bài làm đầu tiên của cô là họa lại y chang bức chân dung Đức Bà Madonna. Vẽ xong cô cho tôi coi. Tôi nhác thấy cô này có tài, vì đã họa lại y chang tác phẩm của Raffaello, cả về đường nét lẫn màu sắc. Nhưng tôi nhận thấy cô vẽ thêm mấy vét mà bức họa của Raffaello không có. Sự thể là trong bức hoạ chính, chung quanh đầu Đức Bà. họa sĩ đã vẽ một vòng tròn trắng, nét rất thanh, mà người ta kêu là hào quang, để chỉ đó là một vị thánh. Cô nữ sinh nghĩ cái vòng tròn tượng trưng đó chưa đủ để nói lên cái tâm hồn Việt Nam của cô, nên cô đã thêm 7 ngôi sao vào cái vòng hào quang đó, cho nó sáng hơn lên. Bảy ngôi sao với nét vẽ thanh lịch và thích hợp đến nỗi thoạt trông, chúng ta không thể phân biệt được sự khác biệt giữa bản chính và bản vẽ lại. Tôi tin rằng cô nữ sinh đã làm một việc mà tôi chắc không bao giờ cô nghĩ tới, đó là cô đã Việt Nam hóa tác phẩm của một hoạ sĩ người Ý.

Khi tôi còn học tại Châu Âu, nhà trường có nhờ một họa sĩ Nhật vẽ chân dung một vị thánh ở bức tường hậu cung nhà trường, để tôn kính sự nghiệp của vị thánh đó. Vào ngày khánh thành bức hoạ, một giáo sư người ý giới thiệu như sau: Bây giờ chúng ta thấy sự khác biệt giữa nền văn hóa của các dân tộc. Nếu là một họa sĩ châu Âu như tôi, có lẽ tôi chỉ vẽ chân dung vị thánh, nhưng ở đây, trên cái nền sau chân dung vị thánh, họa sĩ còn vẽ tàu biển, rồi phong cảnh làng mạc Á Châu. Đó là những chi tiết không cần thiết cho chủ đề của bức hoạ. Nhưng những chi tiết này lại rất bổ ích để giải thích nét mặt, khoé mắt của bức chân dung. Người Á Châu sâu sắc như vậy đó.

Dân tộc tính là như vậy. Nó xuất hiện tùy theo hoàn cảnh của từng tác phẩm, tuỳ theo óc tưởng tượng và sự nhạy cảm của từng nghệ sĩ. Nó thay đổi thiên hình vạn trạng, cho nên chúng ta bàn luận để vạch đường chỉ lối phải sáng tác thế nào cho có dân tộc tính, là "đặt cầy trước trâu" vậy. Chính bản thân tôi, mới khi viết âm nhạc, chẳng bao giờ tự đặt câu hỏi: Tôi phải làm thế nào để cho nhạc phẩm có dân tộc tính? Thế mà có một lần một bạn đồng nghiệp nói: "Dàn nhạc hòa tấu của anh có dân tộc tính rồi." Tôi hỏi ở chổ nào, ông bạn nói: " Ở chỗ anh dùng chuông chùa, mõ tụng kinh, trống khẩu". Tôi nói: "Tôi dùng ba thứ đó vì chúng có vẻ mới lạ, và chính là vì nó thích hợp để diễn tả tâm hồn trầm tư của tôi trong lúc đó. Có thế thôi". Bạn tôi nói tiếp: "Hy vọng lần sau anh dùng thêm đàn cò, đàn tranh, đàn T'rưng". Nhưng tôi thiết nghĩ, có lẽ chẳng bao giờ tôi cần tới ba cây đàn đó. Vì cây Violon, cây guitare, Hawaienne đã vượt xa cây đàn cò và đàn bầu về nhiều phương diện. Còn thay vì cây đàn T'rưng, tôi đã dùng cây Xylophon bằng gỗ, vẻ tiếng thì giống như vẻ tiếng đàn T'rưng, nhưng âm thanh âm vang và chính xác hơn"

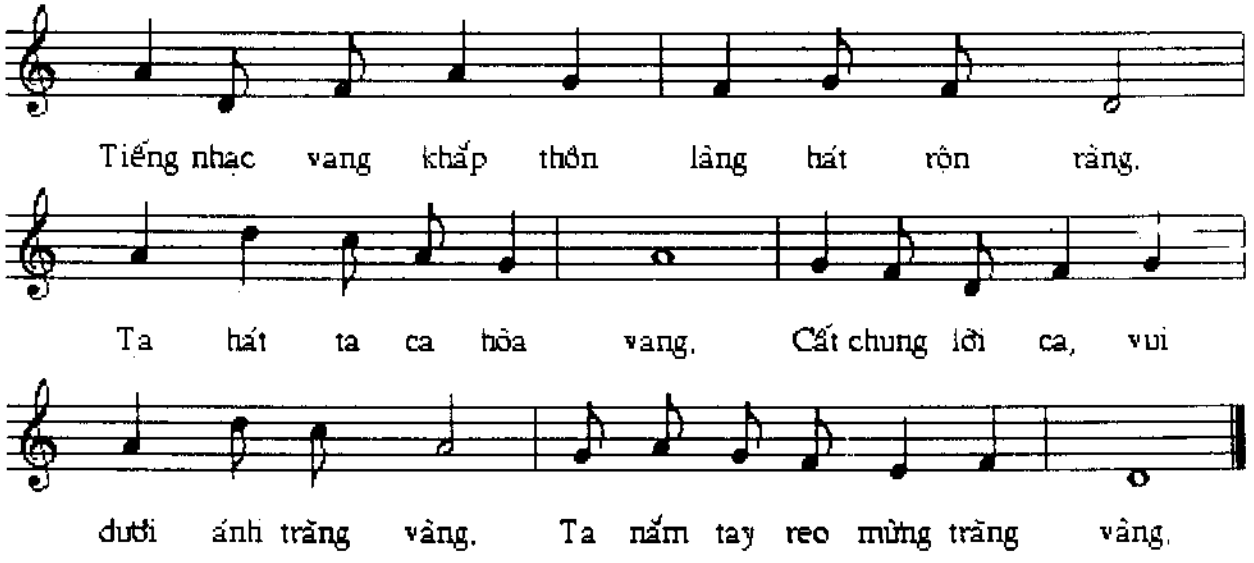
Trong buổi thi ra trường, một vị giám khảo nói với tôi rằng: "Trước khi cho anh tốt nghiệp sáng tác, tôi hỏi anh một câu sau cùng: "Khi về Việt Nam, anh sẽ Việt Nam hóa nhạc Âu Châu, hay Âu Châu hóa nhạc Việt Nam?". Như vừa trình bày trên, tôi không bao giờ có ý làm thế nào cho bài ca bản nhạc của tôi có Việt Nam tính, nên tôi không biết trả lời vị giám khảo ra sao. Sau khi suy nghĩ, tôi thưa lại với vị giám khảo: "Thưa thầy, trong khi chấm bài thi của con, thầy đã thấy con Việt Nam hóa nhạc Âu Châu hay đã Châu Âu hóa nhạc Việt Nam? Sau khi suy nghĩ một hồi, vị giám khảo trả lời: "Tôi nhận thấy anh đã làm cho nhạc Châu Âu thêm phong phú. Ví như để diễn tả cánh đồng cỏ, thì anh đã dùng tiếng sáo mà anh cho là của kẻ chăn trâu. Còn người Châu Âu từ trước tới giờ, để diễn tà cảnh đồng cỏ, thì thường dùng kèn Oboe là kèn của người chăn chiên" (thí dụ bản hòa tấu số 6 của Beethoven).

Sau đây là mấy chuyện linh tinh chung quanh vấn đề dân tộc tính.

Khi tôi nói: Không phải vì dùng thang dấu 5 âm mà làm cho ca nhạc có Việt Nam tính. Lúc đó vị chuyên về nhạc dân tôc đáp: Nhưng người Việt dùng thang dấu 5 âm theo môt kiểu cách riêng của mình. Nếu như vậy thì không phải thang âm làm nên dân tộc tính, mà chính cung cách dùng thang âm, dù là thang dấu 5, 6, 7, 12 âm cũng làm nên được dân tộc tính.

Có một vị giáo sư chuyên về ca nhạc cổ truyền Việt Nam, từ nước ngoài về để diễn thuyết. Vị giáo sư nói: "goị là conservatoire National mà không dạy nhạc dân tộc thì còn gì là National". Vị giáo sư có rất nhiều lý do để khuyến khích chúng ta yêu chuộng nhạc cổ truyền, cần chi phải nại tới một chữ lầm cẩm như vậy. Bởi lẽ, tiếng Pháp 'Conservatoire National' cũng như tiếng Việt "nhạc viện quốc gia", đều có nghĩa là nhà trường do nhà nước quản lý, trái ngược với trường tư thục 'Conservatoire privé' Cũng như ngân hàng quốc gia trái ngược với ngân hàng tư vậy.

Có một lần tôi vừa học được một ca khúc Trung Hoa, tôi tạm đặt bản văn tiếng việt vào ca khúc đó, rồi hát cho một ông Việt kiều nghe như sau:



Ông Việt kiều này đã có tuổi, đầu tóc bạc phơ, và cũng chẳng học hành gì về nhạc. Sau khi nghe tôi hát, ông nói:" Bài này có vẻ Việt Nam lắm" Giả như chúng ta có hỏi ông Việt kiều là: Việt Nam ở chổ nào, thì tôi chắc ông cũng như những người khác sẽ thưa: là vì nghe nó hợp với cái tai Việt Nam mình. Đúng như vậy, nền nhạc Việt Nam chưa phát triển lắm, chưa có nhiều nhạc sĩ sáng tác ở tầm vóc quôc tế, làm nên những bản Sonata, Sinfonia, Opera, cỡ

lớn, có thể nói là hãnh diện mang chuông đi đấm nước người. Và đại đa số dân chúng còn ít được huấn luyện về âm nhạc, chưa quen nghe những cung điệu dù là ½ cung tự nhiên hay nhân tạo, chưa quen nghe quãng tăng, quãng giảm, và chỉ quen nghe những cung điệu viết theo thang âm 4, 5 âm, có những quãng dễ hát, dễ nghe. Nên khi nghe bài ca bản nhạc nào như vậy, đều cho là có vẻ Việt Nam.

Khi các bạn học người Châu Âu bảo tôi hát cho họ nghe một bài hát Việt Nam. Tôi hát mấy bài dân ca. Hát xong họ hỏi tôi: Có phải đó là cung điệu cổ truyền chưa phát triển phải không?

Bên Đức, tại quận Kommern, còn bảo tồn được một xóm làng gồm mươi ngôi nhà xây cất theo lối cổ truyền, trước thời kỳ phát sinh ra cơ điện . Các ngôi nhà này cho chúng ta thấy, trong thời kỳ chưa có máy móc, thì con người đã xây cất nhà cửa như thế nào để chống lạnh. Đã chế tạo nồi niêu, bát đĩa như thế nào để nấu ăn. Đã rèn đúc như thế nào ra những búa, rìu cày bừa, để làm ruộng...

Tôi tin là bộ văn hóa Đức bỏ tiền ra để bảo tồn các ngôi nhà cổ truyền kia, không phải có ý bảo dân Đức phải dẹp bỏ cái lối xây nhà bằng xi măng cốt sắt đi, hay dẹp bỏ các máy móc từ cái máy nhỏ để xay trái cây, đến máy quét nhà, giặt giũ, ủi quần áo, máy sưởi, ...

Việc bảo tồn chứng tích của nền văn minh cũ không có ý bảo chúng ta phải dẹp bỏ những kỹ thuật, những tiến bộ của khoa học, để trở về với nếp sống cổ truyền trước kia mà chúng ta kêu là nền văn hóa dân tộc. Việc bảo tồn nền văn hóa cổ truyền chỉ có ý cho chúng ta thấy cái óc sáng tạo của một dân tộc trong việc làm nên một nền văn hóa, trong một giai đoạn nhất định nào đó của lịch sử.

Vậy, việc sưu tầm và bảo tồn nền văn hóa ca nhạc Việt Nam cũng phải có một ý nghĩa như trên. Chứ bảo tồn nền ca nhạc cổ truyền rồi bảo đó mới là nhạc dân tộc, rồi vạch lối chỉ đường phải sáng tác thế này, thế nọ mới có Việt Nam tính, thì đó là đặt cày trước trâu vậy.

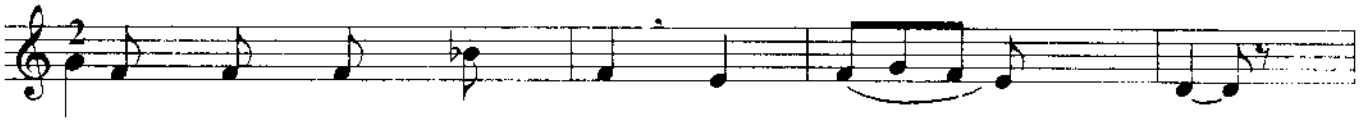
BÀI TẬP SỐ 18

Để nắm được vấn đề trên bạn tự trả lời các câu hỏi sau :

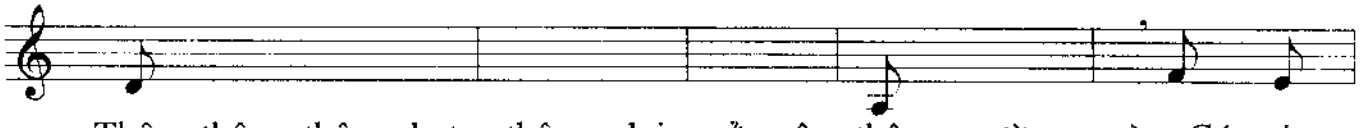
1. Dân tộc tính là gì?
2. Cái gì biểu lộ dân tộc tính?
3. Bạn giải thích câu: Biết thêm được một ngôn ngữ là có thêm được một tâm hồn.
4. Kể những đặc điểm mà ngôn ngữ nào cũng có?
5. Kể những đặc điểm mà chỉ riêng tiếng Việt mới có?
6. Viết về giọng nói của mỗi ngôn ngữ thông dụng
7. Giọng nói của mỗi ngôn ngữ ảnh hưởng tới dòng ca như thế nào?

8. Hãy luận bàn về câu viết của ông Nguyễn Văn Phụng đã được ghi lại ở IV.

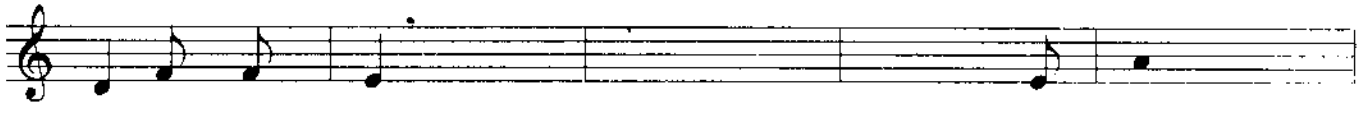
9. Viết tiếp ca khúc, rồi viết dàn trống đệm.



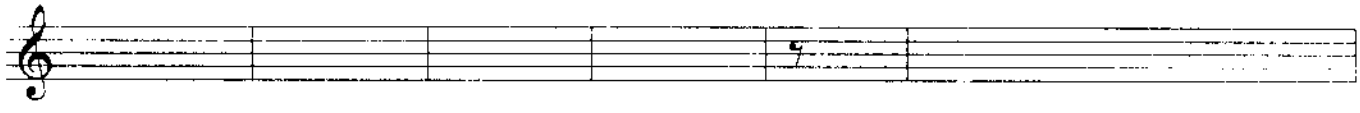
Rồng rồng rồng trứng rồng lại nở ra rồng



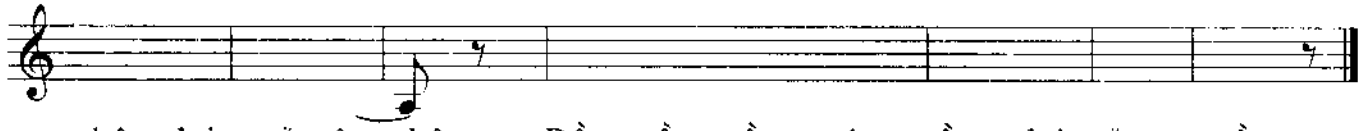
Thông thông thông hạt thông lại nở cây thông rườm rà. Có cha



mẹ mới có ta, có cha mẹ mới có ta. Làm nên, làm



nên làm nên là bởi mẹ cha vun trồng. Thông thông thông hạt



thông lại nở cây thông. Rồng rồng rồng trứng rồng lại nở ra rồng.

a/ Ý nhạc của câu ***lại nở cây*** ở cuối phần A, và ý nhạc của câu ***thời bởi mẹ*** ở cuối phần B thì cũng như ý nhạc của câu ***lại nở ra*** ở phần A.

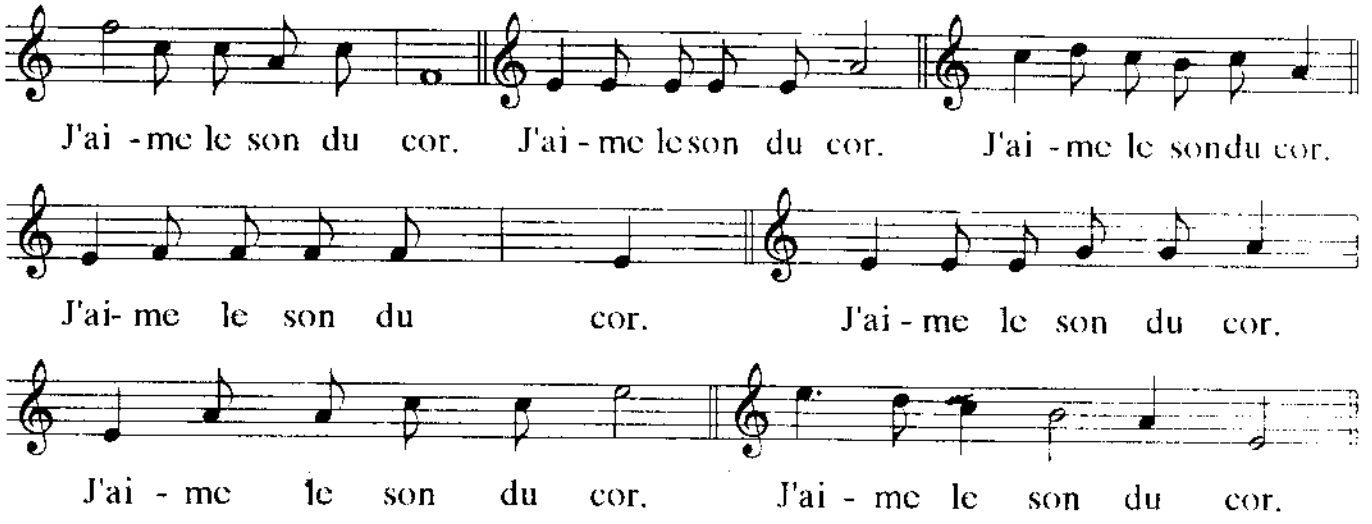
b/ Câu ***có cha có mẹ mới có ta*** nhắc lại lần thứ 2 có cùng một ý nhạc như câu trước, nhưng được phỏng diễn bên trên một quãng 2.

c/ ***Làm nên, làm nên, làm nên***: áp dụng kỹ thuật chuyển tiến xuống.

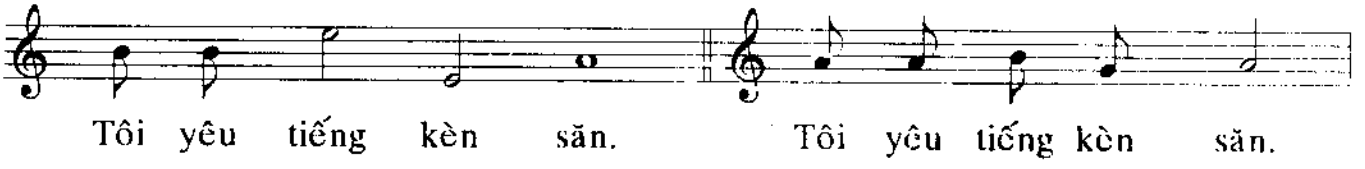
CHƯƠNG MƯỜI CHÍN

TÔI VIẾT CA KHÚC TIẾNG VIỆT

1* Tiếng Việt có 5 dấu lên xuống làm cho bản văn có sẵn một cung điệu lên xuống, nhiều khi trái ngược với cung điệu lên xuống của dòng ca hứng ra lúc bấy giờ. đó là cái khó khăn bật nhất trong khi sáng tác ca khúc tiếng Việt. Ví như tôi có câu văn tiếng Pháp "J'Aime le son do cor" (tôi yêu tiếng kèn săn) thì tôi ghép câu này vào dòng ca nào cũng được, ví dụ:



* Giả như tôi dùng câu văn tiếng Việt "***Tôi yêu tiếng kèn săn***" thì chắc chắn chúng ta phải dành cho chữ ***tiếng*** một dấu nhạc cao hơn hai chữ ***tôi yêu***, và dành cho chữ ***kèn*** một dấu nhạc thấp hơn hai chữ này



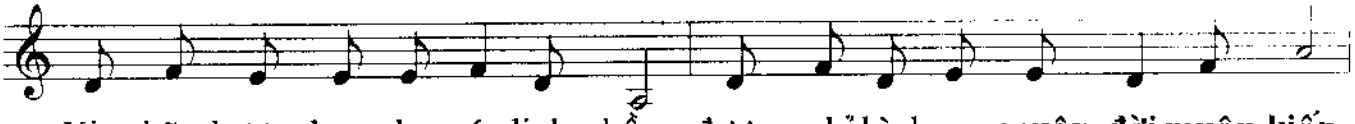
2* Một khi chúng ta vượt được khó khăn, và làm cho cung điệu lên xuống của bản văn tiếng Việt ăn khớp với cung điệu lên xuống của dòng ca. thì lúc đó ca khúc tiếng Việt có sức cảm hóa mãnh liệt hơn các ca khúc tiếng nước khác. câu hát tiếng Pháp "***J'aime le son du cor***" c hay là hay ở dòng ca, dòng ca này cho vào câu văn tiếng Pháp nào cũng được, nghĩa là câu văn chẳng hề giúp đỡ gì cho dòng ca hay hơn. trái lại câu văn hát tiếng Việt "***Tôi yêu tiếng kèn săn***" thì dòng ca đánh nổi hẳn cung điệu của câu văn và làm cho câu văn hay hơn gấp bội. Bỏ bản văn đi thì dòng ca trở nên trơ trẽn, và dòng ca đó cũng không ráp được vào câu văn khác như: "Tôi lắng nghe chim hót..."

3* Đàng khác, những dấu sắc, huyền, hỏi, ngã lên xuống của câu văn có khi giúp ta tạo nên dòng ca đặc biệt, ví như tôi đọc đi đọc lại câu: *"Khi dân chúng nghe tin"* thì nảy ra ý nhạc ghi kế bên:

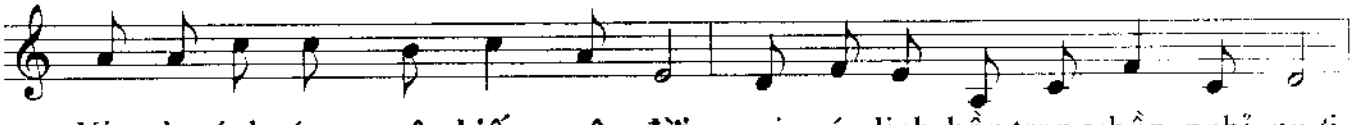
Khi dân chúng nghe tin.

4* Vấn đề được đặc ra là làm thế nào để thích ứng bản văn tếng Việt với dòng ca do hứng tạo nên. Để trả lời câu hỏi đó, chúng ta phải nói ngay rằng những nhạc sĩ có khiếu và có tài thì dĩ nhiên họ có trăm ngàn kỹ thuật để làm việc thích ứng đó. Nhưng gọi là để tiện việc học hỏi, tôi ghi lại đây một số phương cách mà bản thân tôi đã dùng và một số phương cách khác do một số tác giả khác đã dùng khi viết các bài dân ca cổ truyền Việt Nam.

1- Khi dệt nhạc vào bản văn tiếng Việt mà gặp những dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã nào nó ngăn đà đi lên hoặc đi xuống của dòng ca, lúc đó chúng ta hãy thay thế những dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã trái nghịch bằng những chữ đồng nghĩa có dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã thích hợp, ví dụ:Thay chữ ***ca tụng*** bằng ***chúc tụng***, hoặc thay chữ ***chân lý*** bằng chữ ***sự thật***. Tất cả những bài thơ tôi đã dệt nhạc đều được sửa chữa theo kiểu này.
2- Hoặc đảo lộn những chữ kép, ***muôn đời muôn kiếp*** đảo thành ***muôn kiếp muôn đời*** ví du trong bài ca cầu siêu sau đây:

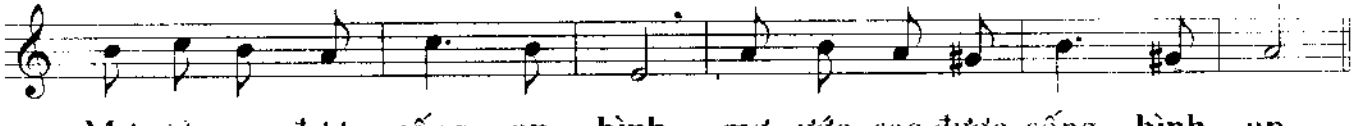


Xin hãythươngban cho các linh hồn, được nghỉ bình an **muôn đời muôn kiếp.**



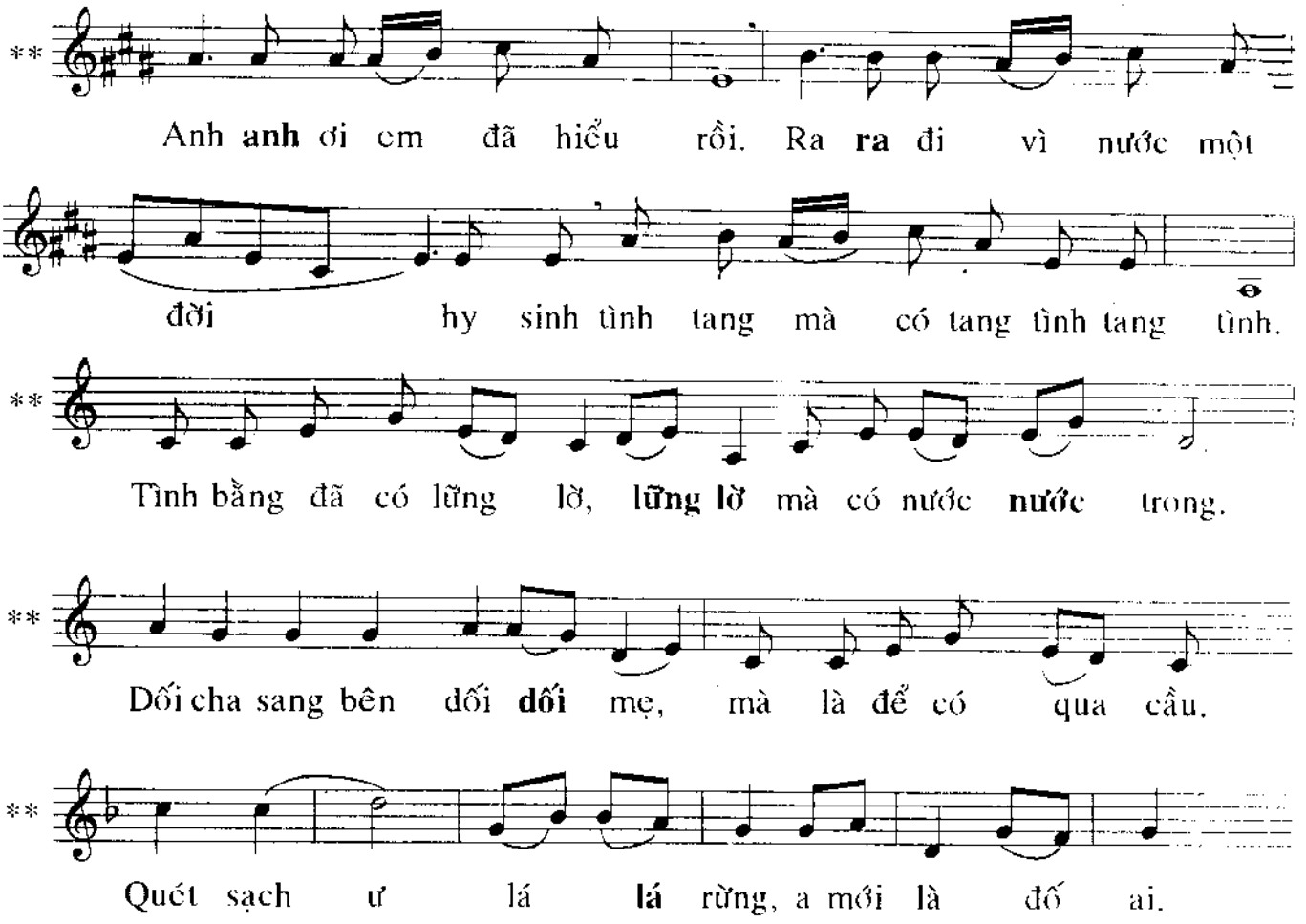
Xin cho ánh sáng **muôn kiếp muôn đời,** soi các linh hồn trongchồn nghỉ ngơi.

Hoặc chữ ***bình an*** đảo ra ***an bình***, hay chữ ***từ nhân*** đảo ra chữ ***nhân từ***

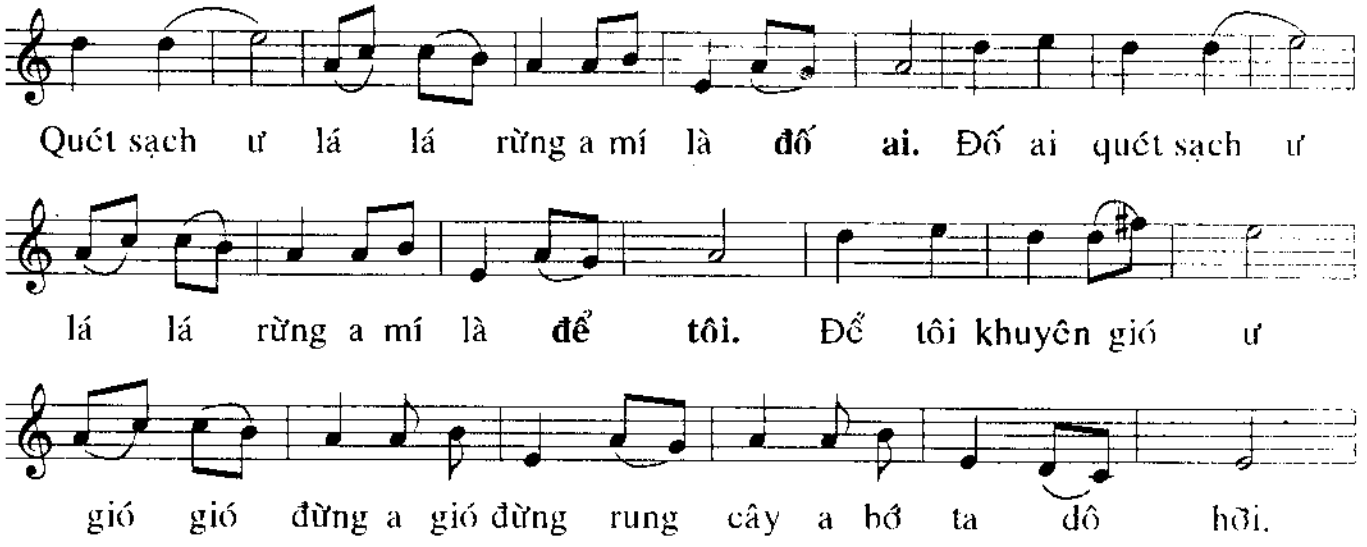


Mơ ước sao được sống **an bình,** mơ ước sao được sống **bình an.**

3- Hoặc lặp lại một vài chữ cho câu văn:

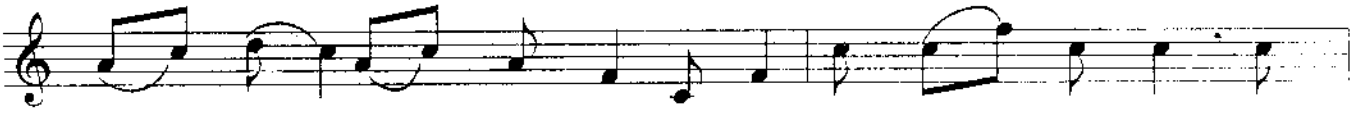


4- Hoặc đảo lộn câu thơ, như: *Đố ai quét sạch lá rừng*
Để tôi khuyên gió, gió đừng rung cây.

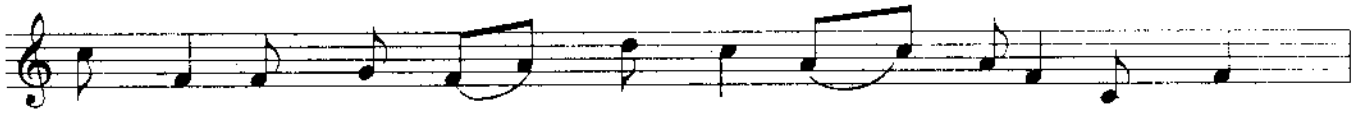


Tiến Dũng

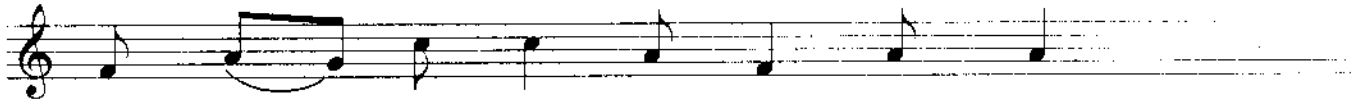
Gió đông chạm bức mành mành
Tỉnh ra mới biết rằng mình chiêm bao.



Chạm bức ư mành manh mành ư ư Cơn gió đông kia sao



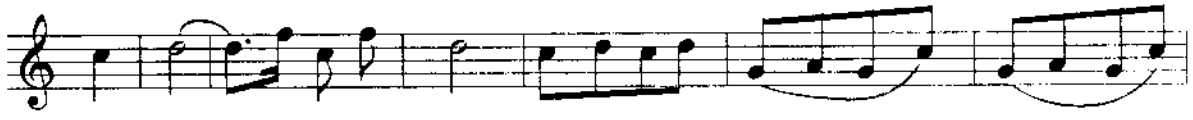
bây giờ còn như chạm bức ư mảnh ưmành ư ư



tỉnh ra mới biết rằng mình chiêm bao.....

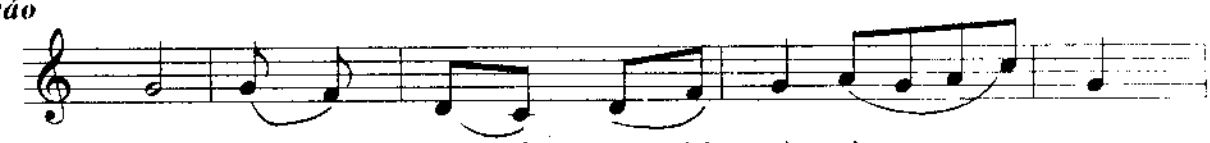
5-Hoặc thêm những chữ ***đệm***. Có những loại chữ đệm như sau:
Những nguyên âm thêm vào để ngân, láy, lướt.
+Tại Âu Châu người ta cho rằng tiếng Ý là ngôn ngữ mỹ ca(bel canto) vì ba lý do sau: Tất cả các chữ đọc ngoài miệng một cách cởi mở , thoải mái chứ không có giọng mũi như tiếng Pháp (un) hoặc giọng họng như tiếng Đức (Bach), mỗi một chữ Ý lại có nhiều vần, trong số nhiều vần đó bao giờ cũng có vần được đọc nối hẳn lên, trừ dăm ba chữ được vận, ngoài ra chữ Ý bao giờ cũng tận cùng bằng một ***nguyên âm***. Như vậy hát tiếng Ý rất dễ phát âm, rất dễ ngân, láy, vì vần đọc nối và nguyên âm cuối mỗi chữ là hai đặc điểm tốt nhất để nhạc sĩ thêm nhiều dấu nhạc vào cho người hát láy, lướt. Đối với tiếng Việt, mỗi chữ có một vần, không có vần đọc nối và rất nhiều chữ tận cùng bằng một phụ âm, nên khi muốn cho bài hát láy, lướt thì nhạc sĩ cho láy, lướt trên một nguyên âm nào đó được thêm vào.
Chúng ta có thể
a/ dùng nguyên âm i, như trong thí dụ sau :

Con mèo

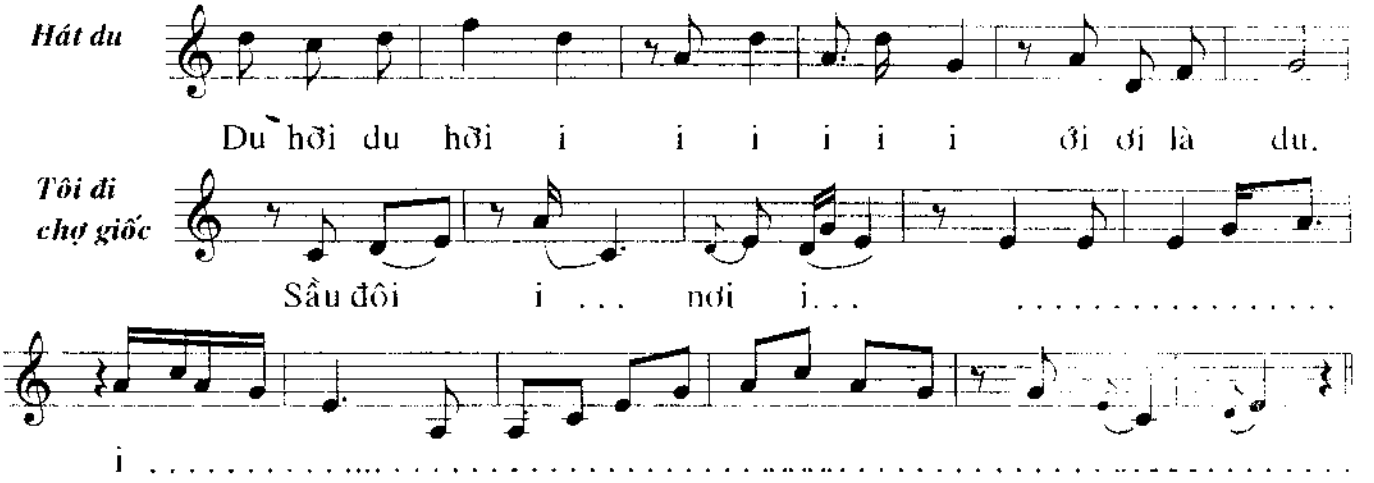


Ôi a í mà giỗ cha con i a i mèo i .....

Lý con sáo



Hỡi người a người ơi i.....a

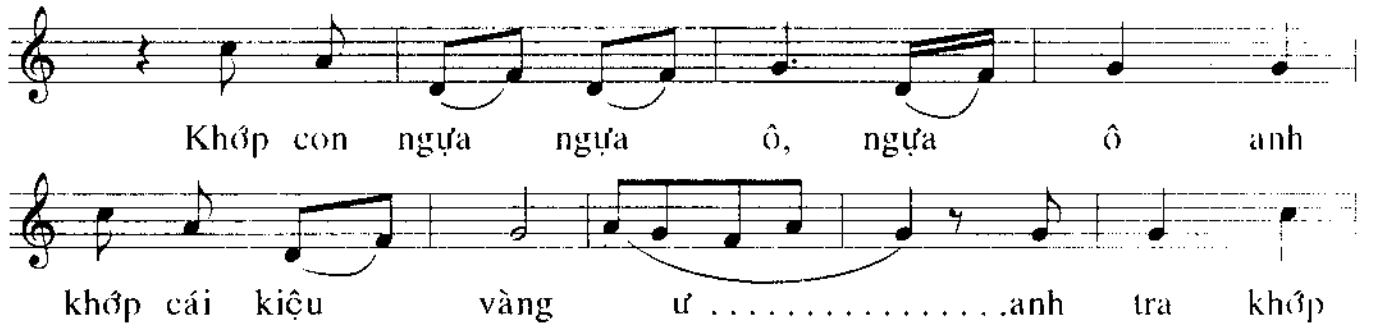


b/ Dùng nguyên âm Ư. chúng tôi thấy nguyên âm Ư được dùng nhiều hơn các nguyên âm khác có lẽ vì hai lý do sau :

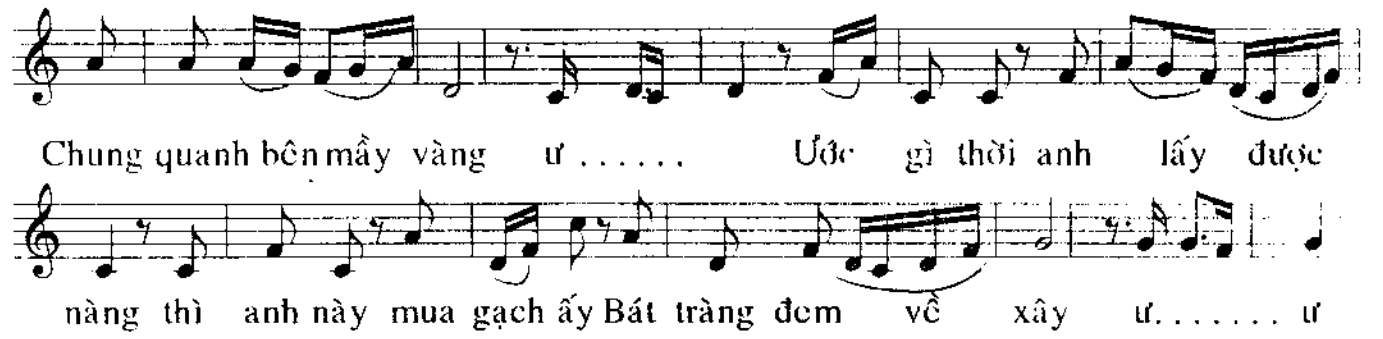
. Tiếng Latinh, tiếng Ý và tiếng Việt Nam khi đọc nguyên âm u, chúng ta phải chúm môi vào, và như vậy âm thanh phá ra nhỏ bớt đi đôi chút, nhưng tiếng Việt có thêm nguyên âm Ư, như vậy khi pháp âm nguyên âm này chúng ta phải há miệng ra đôi chút, nên âm thanh phát ra lớn hơn

Thứ hai là chữ Ư có nghĩa thật sự. Ví dụ : ***Nó đấy ư*** ? Cho nên có khi nó thêm nghĩa vô câu văn, thật là một công đôi việc.

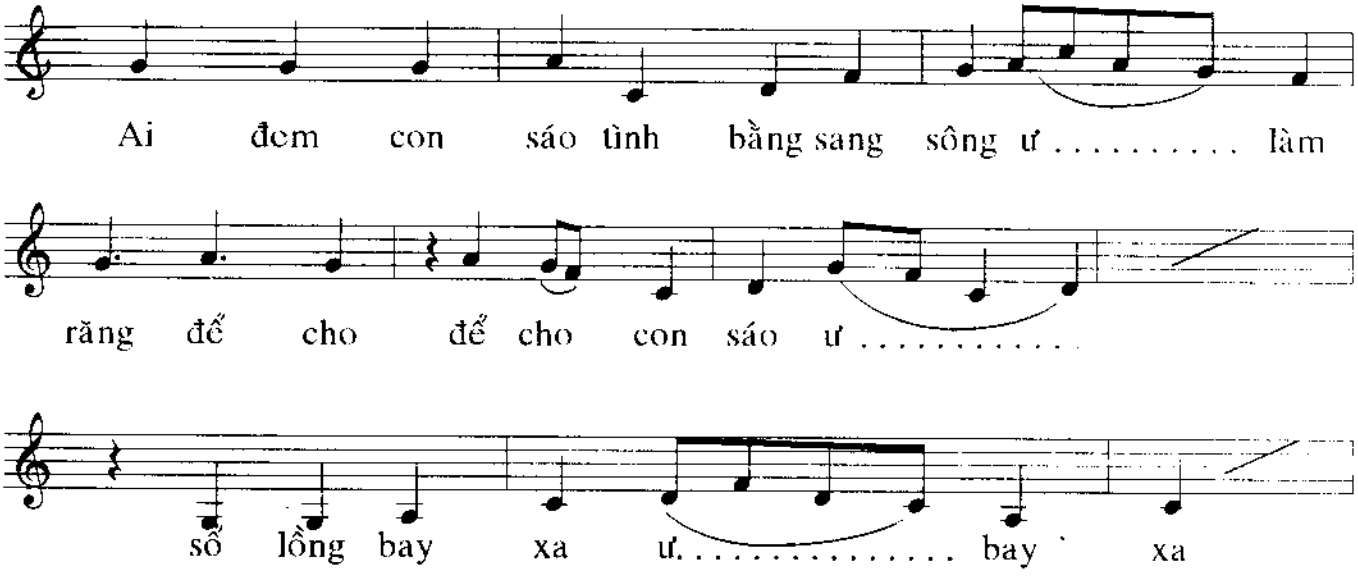
LÝ NGỰA Ô



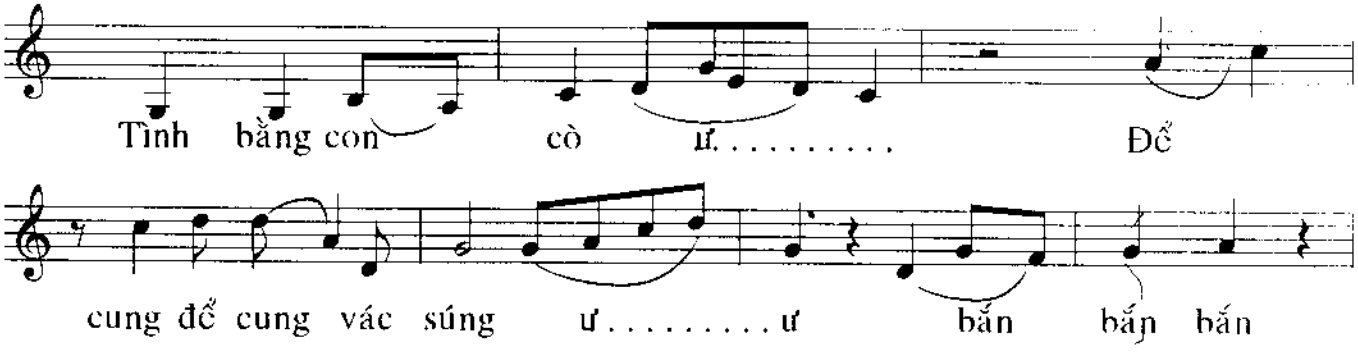
TRỐNG QUÂN: *Trên trời có đám mây xanh*
Ở giữa mây trắng, chung quanh mây vàng.
Ước gì anh lấy được nàng
Thì anh mua gạch Bát tràng về xây...



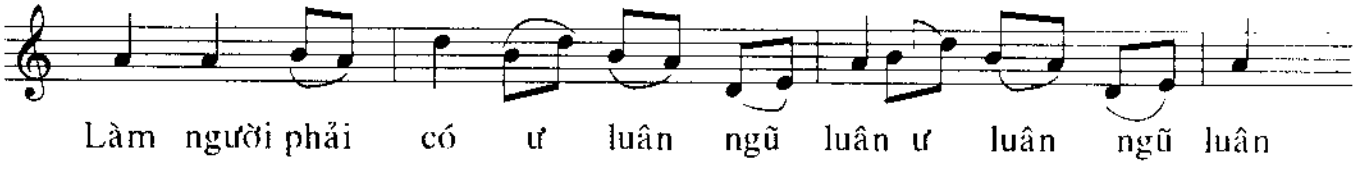
LÝ CON SÁO



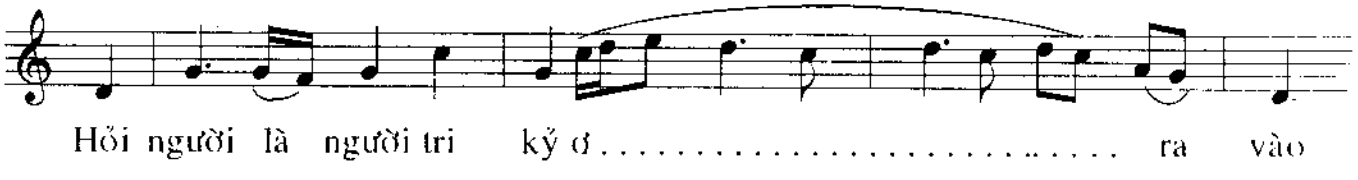
LÝ GIANG NAM



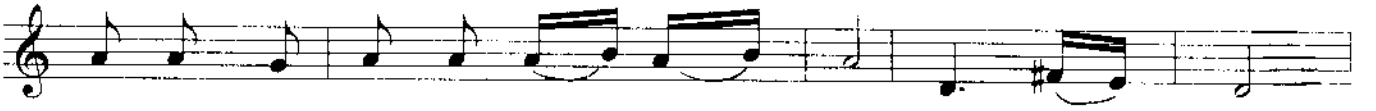
LÝ NAM XANG



NGỒI TỰA SONG ĐÀO



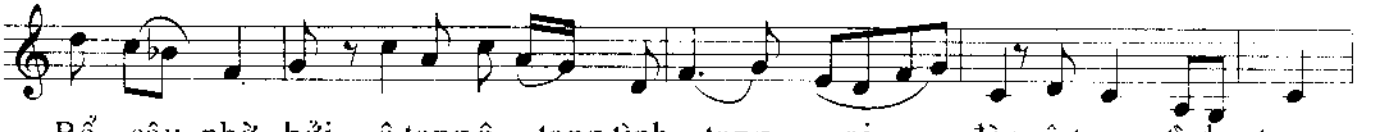
CHUỐC RƯỢU



Tay tiên là tiên chuốc chén ơ ớ ớ đào rượu đào

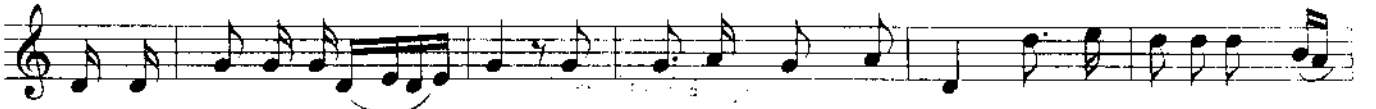
d/ Dân ca cổ truyền thường dùng có ba nguyên âm i. ư, ơ để láy. những nguyên âm khác như o,e không thấy dùng, có lẽ vì khi láy theo hai nguyên âm này nghe có vẻ trơ trẽn. Còn những nguyên âm a, ô, u thường được chêm vào những chữ khác.

-Như ***ô tang ô tình*** trong bài Lý Tình Tang:



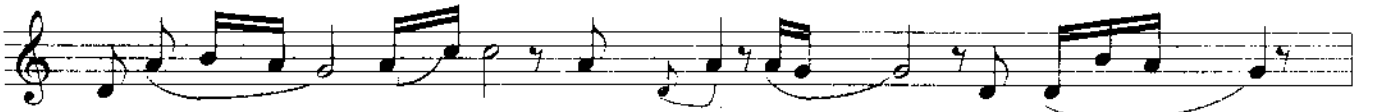
Bể sâu nhờ bởi ô tang ô tang tình tang ai đào ô tang tình tang

-như ố mấy trong bài Trống Cơm hoặc bài Se Chỉ

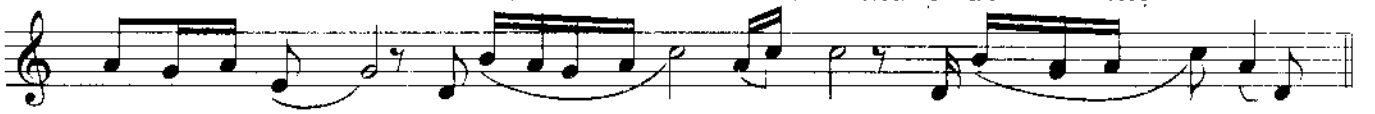


Đôi con mắt ố mấy lim dim một đàn tang tình con nhện ô . . . . . mấy giăng

-như ***à ơi*** trong bài Ru Con miền Trung sau đây:

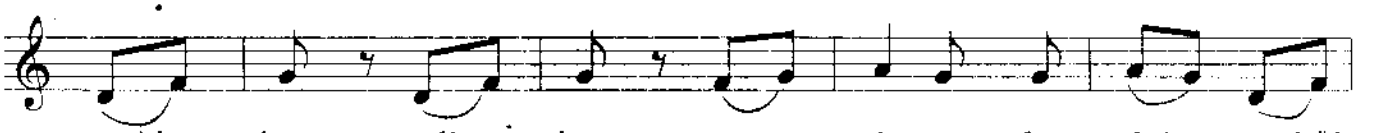


A ớ Ru con cho théc cho muối để mẹ

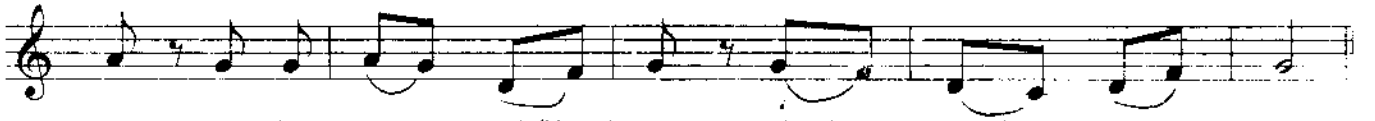


đi chợ à . ơ. . . . . mua vôi rứa ăn trầu.

-như ***a la*** trong bài Lý Con Sáo (dân ca miền Bắc)

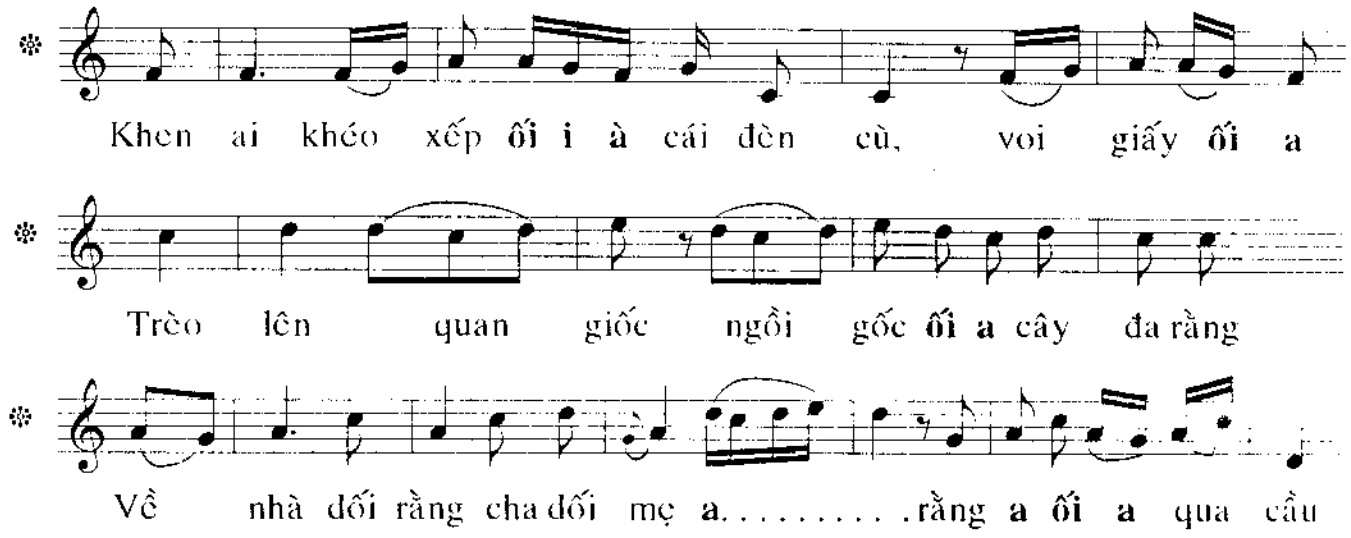


Ai đem là đem con sáo a la nhớ phải



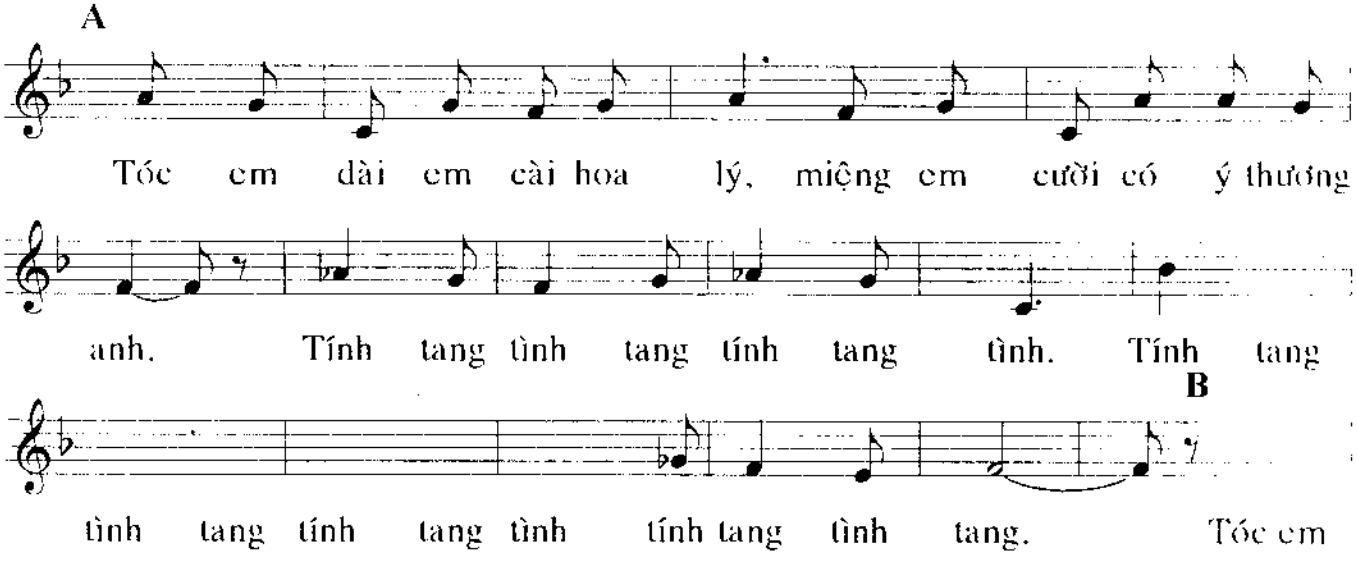
nhớ a la nhớ phải thương. Hỡi người à người ơi.

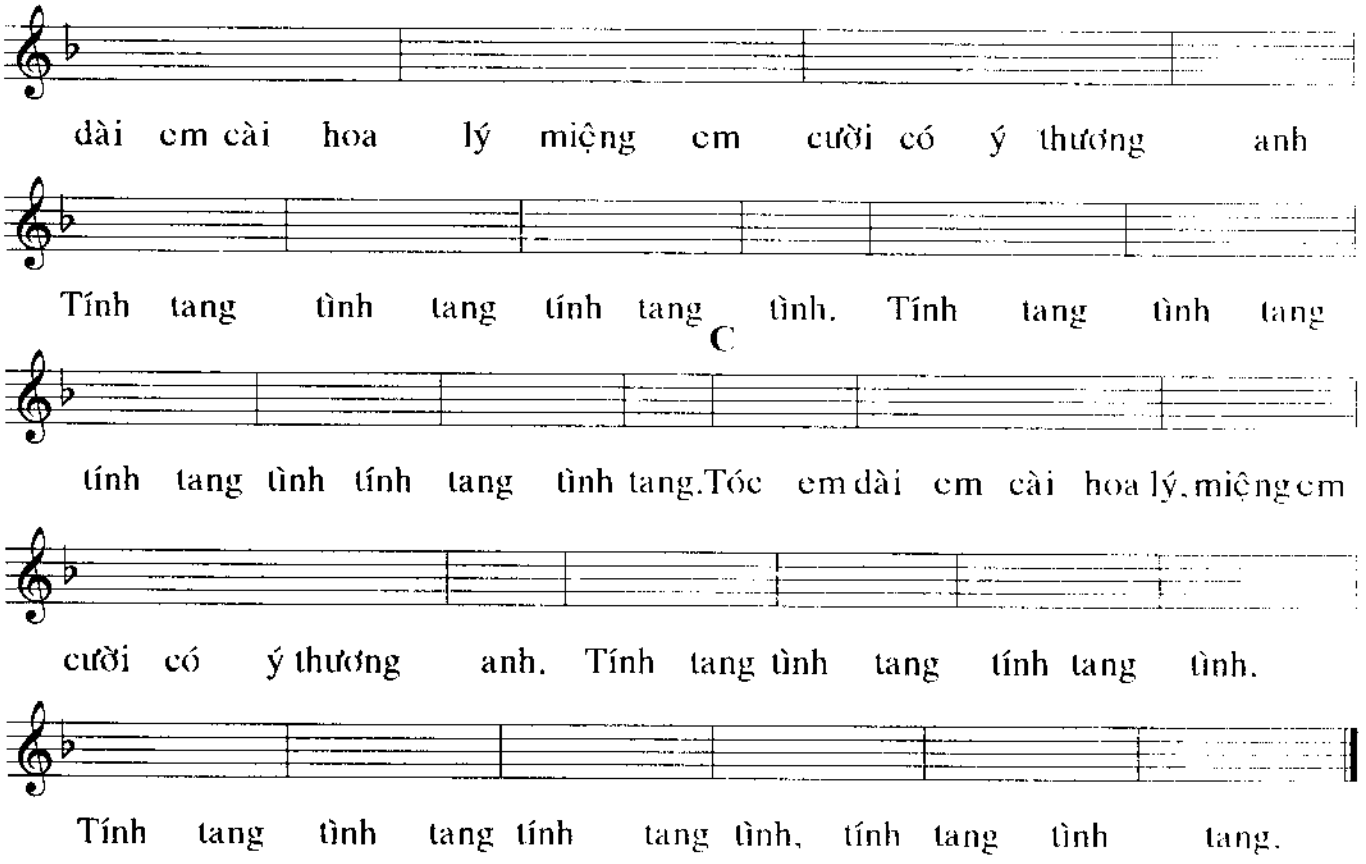
-như ***ôi ia*** trong bài Đèn Cù, hoặc ***ôi a*** trong bài Hội Trăng Rằm



BÀI TẬP SỐ 19

1. Cái khó khăn số 1 trong việc dệt nhạc vào bản văn Việt ngữ là gì?
2. Khi vượt được khó khăn đó thì kết quả ra sao?
3. Với dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã bản văn tiếng Việt có giúp ích gì cho việc dệt nhạc không?
4. Những phương cách có thể dùng được để thích ứng bản văn tiếng Việt với dòng ca. Đối với mỗi phương cách, bạn phải đề ra những thí dụ rút từ những bài ca cổ truyền, không được ghi lại trong tập sách này.
5. Viết tiếp ca khúc sau, rồi viết dàn trống đệm.





Dàn bài:

a/ Viết dòng ca cho đoạn B, với điều kiện là nó phải hợp với dòng ca của đoạn A. như thể nó là bè 2 bên trên dòng ca A.

b/ Dòng ca của C là dòng ca của B, và A chồng lên nhau thành đoạn nhạc 2 bè.

c/ ***Tính tang tình*** thứ 2 của A là phỏng diễn của câu ***Tính tình tang*** trước nó.

d/ ***Tính tình tang*** của B cũng có dòng ca như ***Tính tình tang*** của A.

e/ Lấy ***Tính tình tang*** của A làm ***Tính tình tang*** của C,.như thêm bè 2 bằng một dấu nhạc duy nhất ở bên trên.

CHƯƠNG HAI MƯƠI

THÍCH ỨNG BẢN VĂN VIỆT NGỮ VỚI DÒNG CA

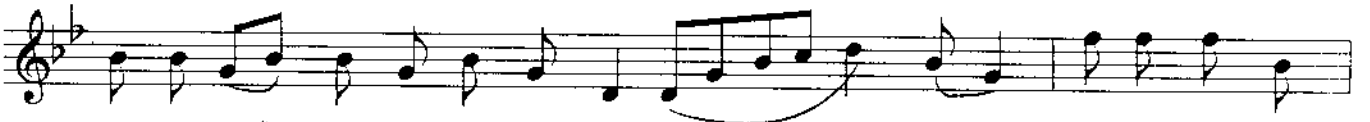
I. THÊM NHỮNG YẾU TỐ MỚI VÀO BẢN VĂN

Để cho ca từ phù hợp với giai điệu, chúng ta có thể thêm những từ bổ sung vào bản văn. Tuỳ theo từng loại ca khúc mà người ta thường áp dụng những từ đệm nào, chúng ta thường gặp những kiểu sau đây trong ca khúc tiếng Việt:

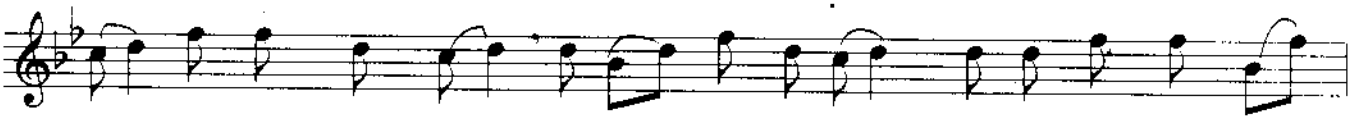
+ Khoan.....như trong bài:	Hò đò.....(y)
+ Bớ ta dô hỡi.....	Đò đưa.....(x)
+ Dô giang hậy.....	Hò dô hậy.....(v)
+ A li hò lờ.....	Hò miền Nam.....(t)
+ Ơ hò ơ	Hò kéo thác.....(s)
+ Hò hấy la.....	Hò lí la.....(r)
+ Dô khoan dô hậy.....	Chèo thuyền.....(p)
+ Hò lơ hò lờ.....	Hò lờ.....(o)
+ Hò khoan.....	Hò nện.....(n)
+ Hụ là khoan.....	Hò hụi.....(m)
+ Ta dô ta.....	Chèo đò.....(l)

(y)

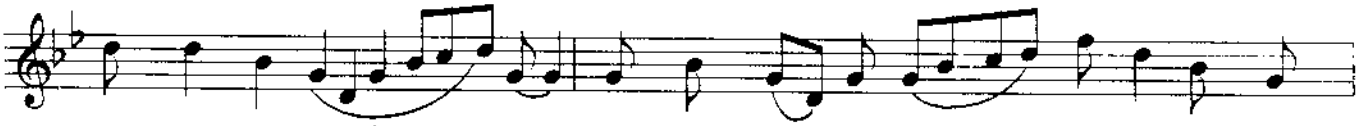
Khoan khoan thôi bớ chú lái đò ơi, chú ghé thuyền vào bến mới để cho tôi sang nhờ. Cái nhịp cầu kia ai cất những bao giờ luống công tôi trông nước đợi chờ đã bấy lâu nay. Ôi chú lái đò ơi chú hỡi có hay dọc đàng nên phải nước này mới thực giở giang. Trời gần khuya con đom đóm nó mới bay ngang. Một mình



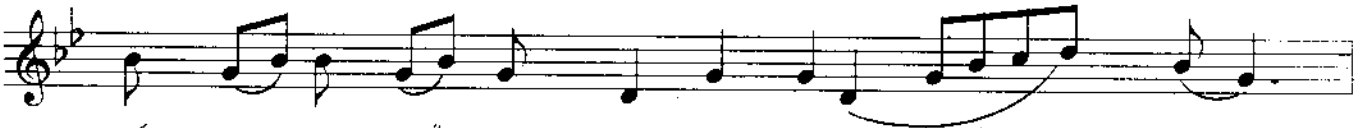
tôi thơ thẩn biết gỡ mối can tràng vào đâu. Ô chú lái đò



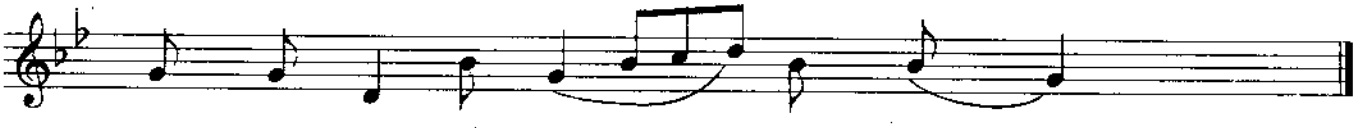
ơi chú có thương nhau, xin chở giúp cho nhau, qua cơn sóng gió nỡ



mai sau tôi đền bồi. Một chuyến đò nên nghĩa chú ơi, con thuyền



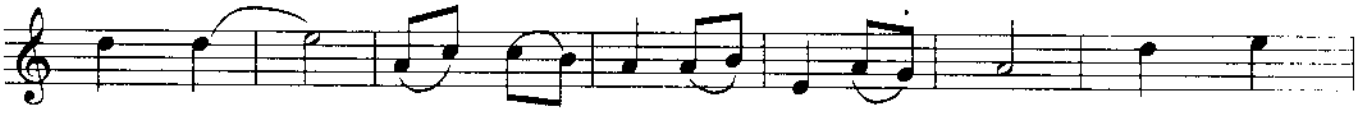
tế độ chớ để cho người phải chịu trầm luân



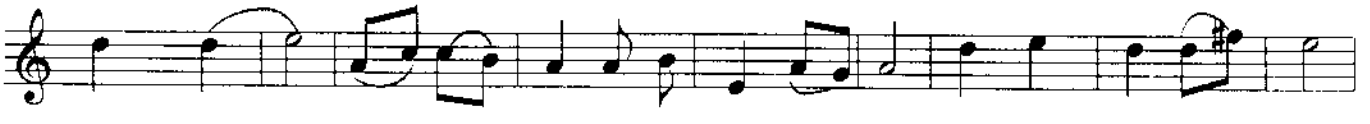
thương nhau thời bắt lái cho gần.

(x) ĐÒ ĐƯA

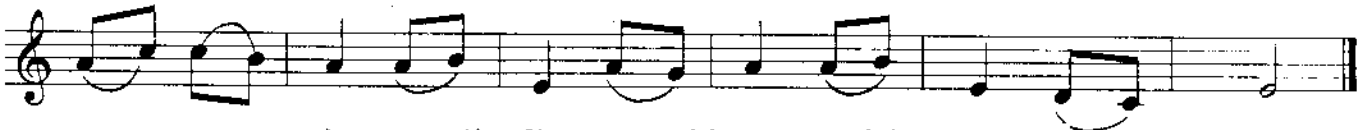
Chẳng giậm thuyền chẳng có đi
Giậm ra ván nát thuyền thì long đanh
Phòng khi lên thác xuống ghềnh
Lên thác đã vậy xuống ghềnh làm sao?
Tiếc công đứng mũi chịu sào
Anh ra bẻ lái em vào trong khoang



Đứng mũi ư chịu chịu sào a mới là tiếc công. Tiếc công



đứng mũi ư chịu chịu sào a mới là anh ra. Anh ra bẻ lái ư



em em vào a mới là trong khoang, a ***bớ ta dô hỡi.***

(v)

Núi cao chi lắm núi ơi là

dô giang hậy ai ơi núi ơi. Núi che n.[illegible]

(t)

Nếu anh không lấy được nàng ***A li hò lờ***

Bơi xuồng ra biển- ***A li hò lờ*** Anh lại bơi vô.

Hò lơ hó lơ lắng tai nghe ***hó lơ hò lờ.***

(s)

Hò là hò lên ta ***ơi ơ hò.*** Hò lên cho

gỗ ta về ***ơ hơ hơ*** hơ ơ hơ hơ ơ Xem lên trời

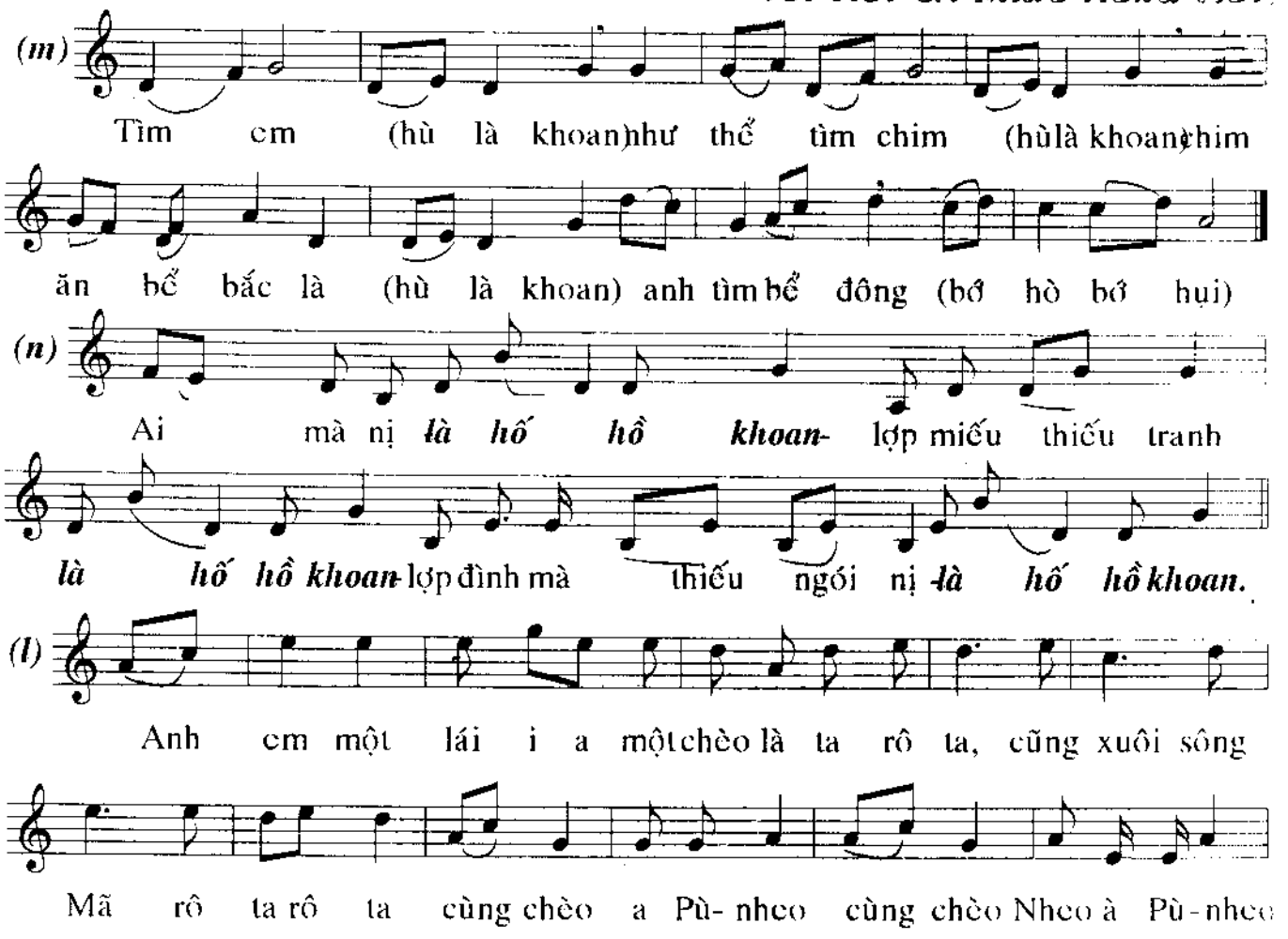
(r)

Hò khoan chúng ta thời hòa thuận lại anh

em có vui mừng ***hơ hò hây*** là.

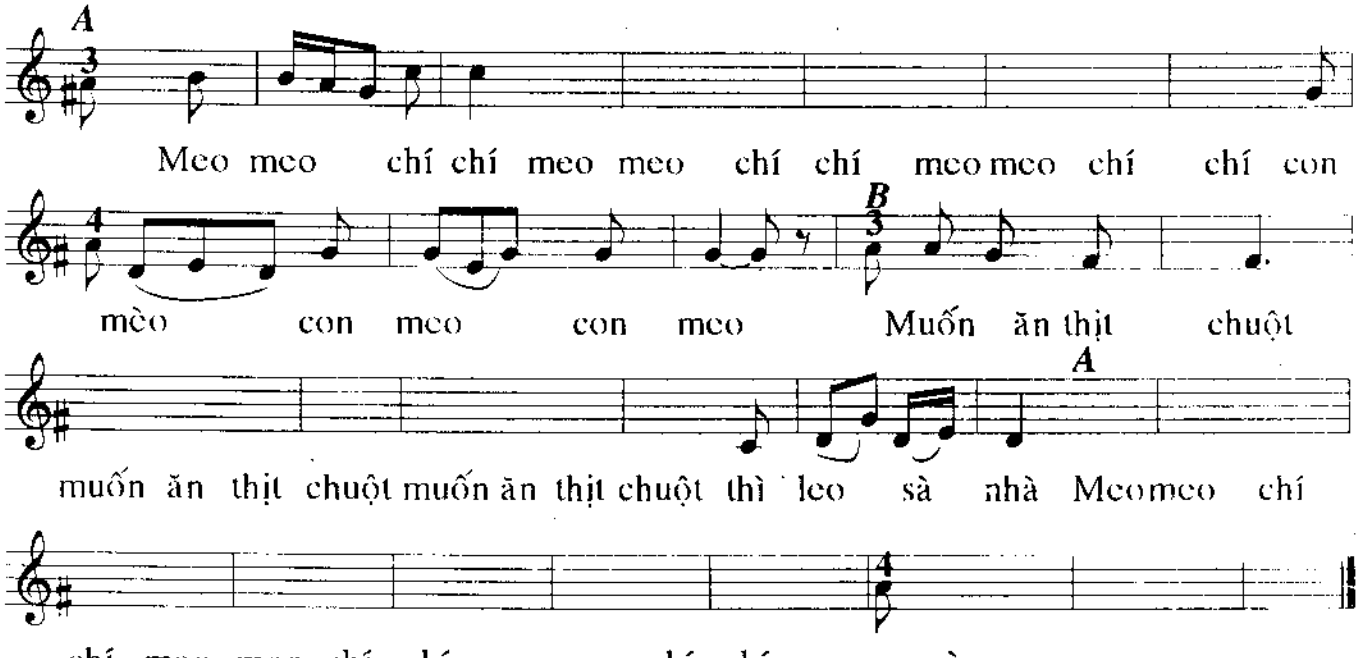
(p)

Chồng chài lă chài vợ lưới dô ***dô khoan dô hây.***



BÀI TẬP SỐ 20A

1. Đối với loại hát Hò đò, nhạc sĩ thường thêm những chữ gì vào ca khúc?
2. Bạn viết tiếp ca khúc sau: đối với câu văn cho sẵn trong phần A và phần B, bạn chỉ việc thực hiện kỹ thuật chuyển tiến xuống.



II. THÊM VÀO BẢN VĂN NHỮNG CHỮ PHÙ HỢP VỚI TỪNG LOẠI CA KHÚC.

Đối với loại hát huê tình, mà bây giờ chúng ta kêu là loại tình ca, thì nhạc sĩ thường thêm những chữ như:

Tình bằng ----------	Điệu huê tình-----
	Lý con sáo--------
	Lý giang nam--(y)
	Trống cơm---------
Tình như ----------	Lý nam sang---(x)
	Lý qua đèo-----(v)
	Xẩm Huế-------(u)
Tình bằng bằng ơi ----------	Cung xẩm----------
Tình tang ----------	Lý tình tang-----(t)
	Lý mười thương-(s)
	Lên núi----------(r)
	Lý cây trúc------ (q)
	Trèo lên quán dốc..
	Ca nam ----------(p)
	Cò lả----------(o)

Chú thích:

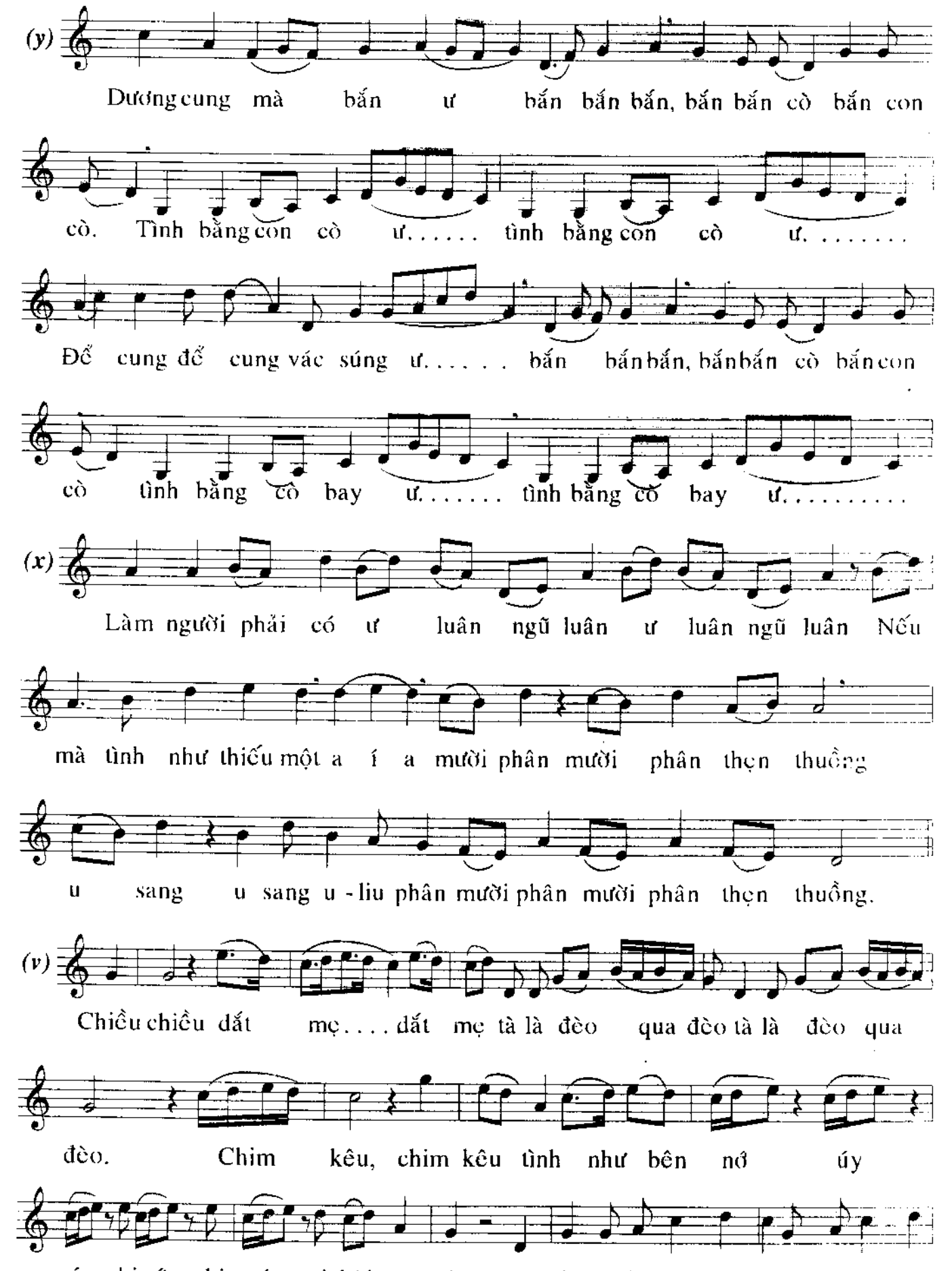
Điệu Huê tình, Cung Xẩm thì chúng tôi đã ghi lại trong cuốn Nhạc lý, học viên cố gắng kiếm cho được hai bài đó và hát, vì là hai ca khúc rất có giá trị về cả bài ca lẫn bản văn. Còn những bài **Lý con sáo, Trống cơm, Trèo lên quán dốc**, là những bài quá quen thuộc, chúng tôi không cần ghi lại đây.

Đối với những bài hát ru con, thì tác giả thường thêm những chữ:

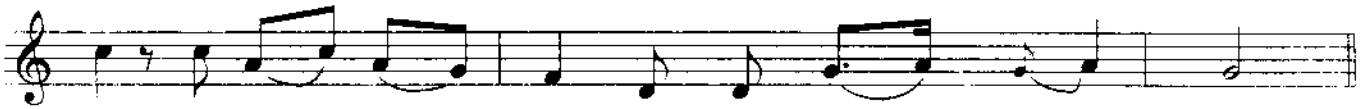
Bồng ơi --------cái ngủ mày ngủ------(n)
À ơi----------Ru con----------(m)

Chú thích:

Bài cái ngủ mày ngủ đã được ghi lại ở cuối cuốn Hoà Âm Tân thời, trong bản ca kịch "**Làm tài trai**". Còn bài **Ru con** cũng đã được ghi lại trong chương hai mươi trên đây.

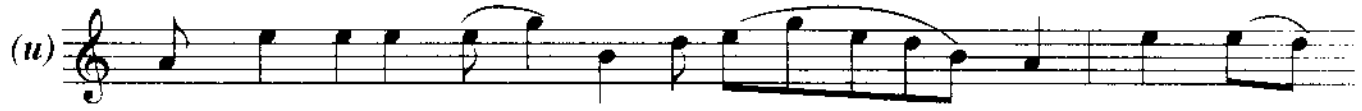

(y)
Dương cung mà bắn ư bắn bắn bắn, bắn bắn cò bắn con
cò. Tình bằng con cò ư..... tình bằng con cò ư.....
Để cung để cung vác súng ư..... bắn bắn bắn, bắn bắn cò bắn con
cò tình bằng cò bay ư..... tình bằng cò bay ư.....
(x)
Làm người phải có ư luân ngũ luân ư luân ngũ luân Nếu
mà tình như thiếu một a í a mười phân mười phân thẹn thuồng
u sang u sang u - liu phân mười phân mười phân thẹn thuồng.
(v)
Chiều chiều dắt mẹ.... dắt mẹ tà là đèo qua đèo tà là đèo qua
đèo. Chim kêu, chim kêu tình như bên nớ úy
óa chi rứa chi rứa ơi hỡi vượn trèo vượn trèo ta la kia bên kia ta la kia bên

Tiến Dũng

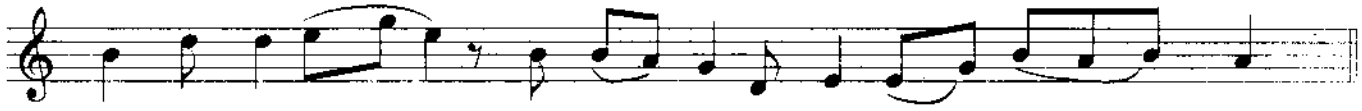


kia ơi hỡi vượn trèo tà là kia bên kia.

(u)

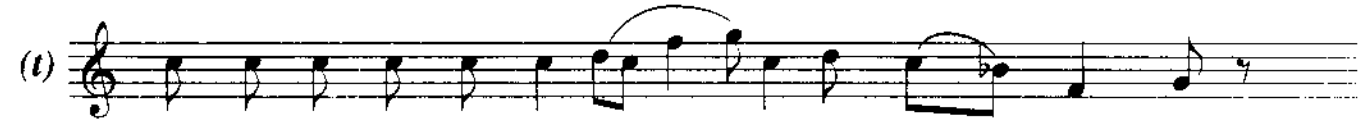


Một thương ai ơi tóc bỏ a đuôi ư gà, hai thương

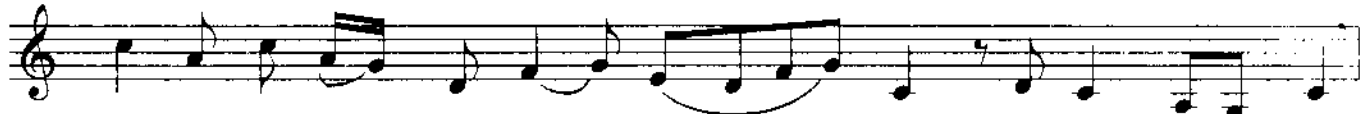


tình như ăn nói nói mặn mà hừ // mà có duyên.

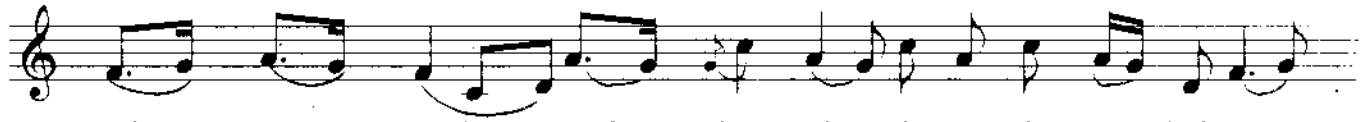
(t)



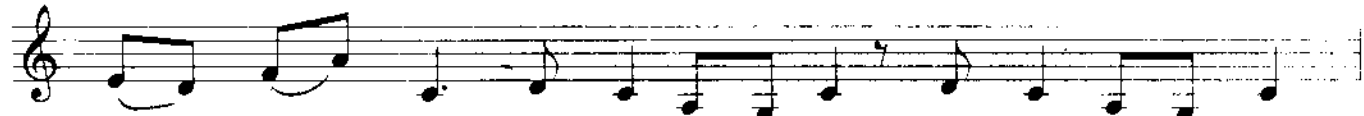
Non cao ai đắp nên cao, bể sâu bể sâu nhờ bởi



ô tang ô tang tình tang - ai đào ô tang tình tang.

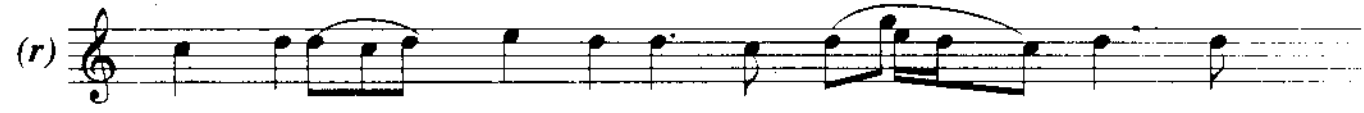


sâu nên sâu sâu nên sâu ô tang ô tang tình tang

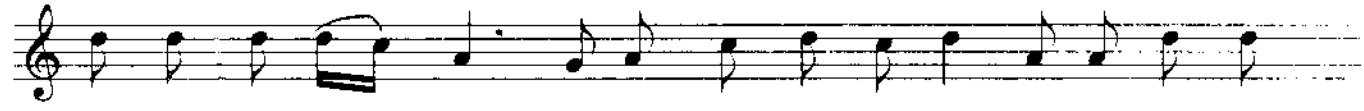


tình tang tình ô tang tình tang ô tang tình tang.

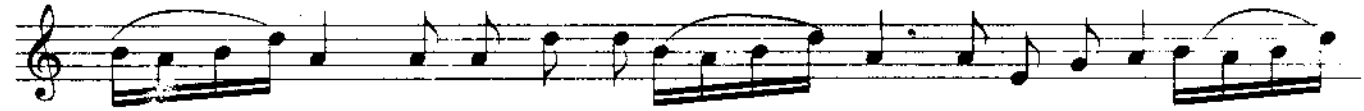
(r)



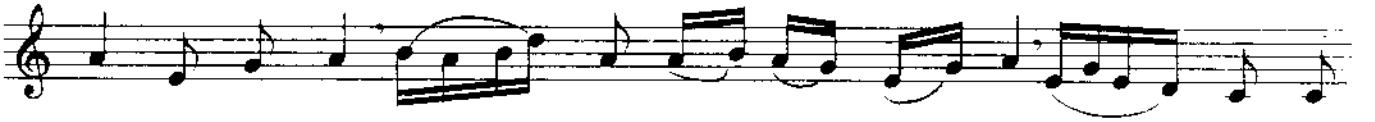
Trèo lên trên núi, em trông là em í.....trông thấy



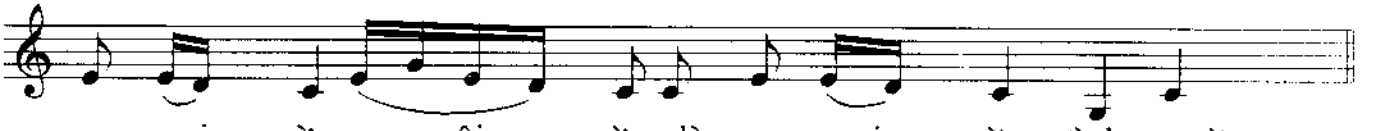
đôi con chim loan phượng. Hừ làng là dân làng ơi, mà này em thấy



trong lòng, mà này em thấy trong lòng a tình tình vui em

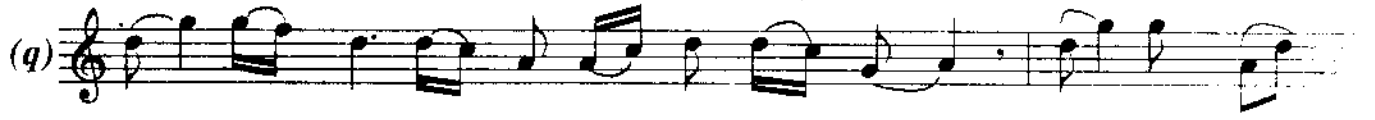


vui tình tình vui lý tang a lý tang tình tang ôi mừng là



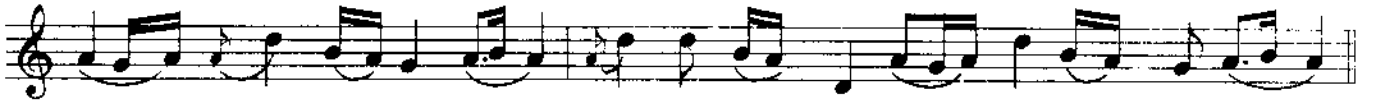
em vui mừng ôi mừng là em vui mừng tình mừng.

(q)



Cây trúc xinh tang tình là cây trúc mọc qua lời nọ

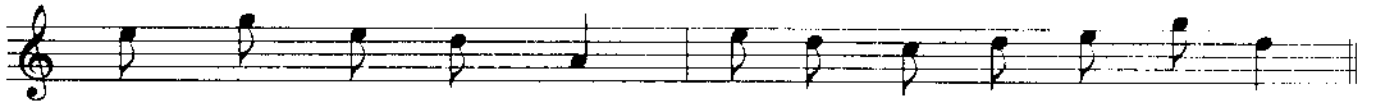
như bờ ao. Chị hai xinh tang tình là chị hai đứng đứng nơi nào



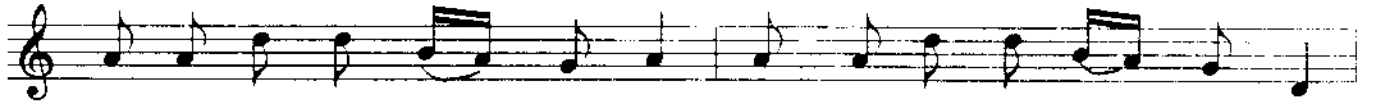
qua lời như cũng xinh. Đứng đứng nơi nào qua lời như cũng xinh.

(p)

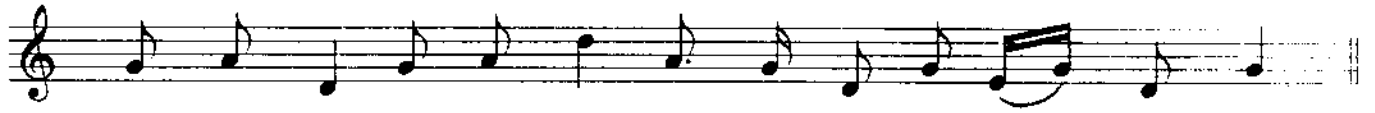
Tang tính tang tang tình, tang tính tang tang tình



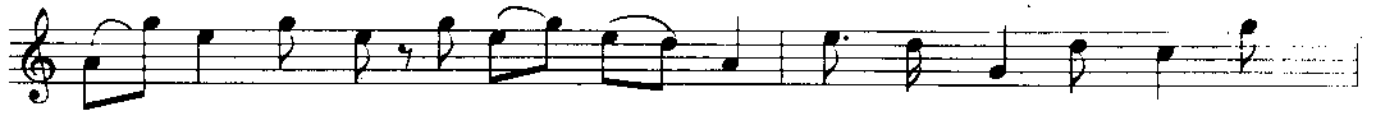
tang tính tang tang tình, tính tang tình tang tính tính tang



hai vai lúa gánh trên đồng xanh, hai vai lúa gánh mang về nhà

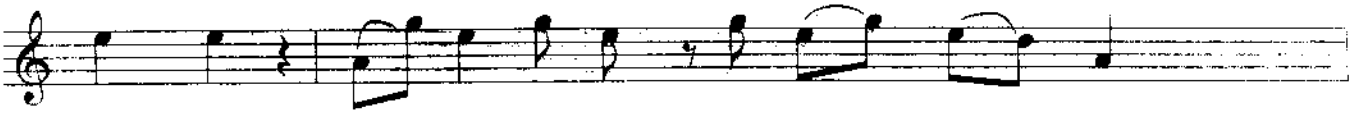


chung một loài chanh với khế chung một loài ta dỡ dùm nhau.



Rủ nhau bước đi bước mãi trên đồng. Cũng trên đồng sao bậu bước

Tiên Dũng

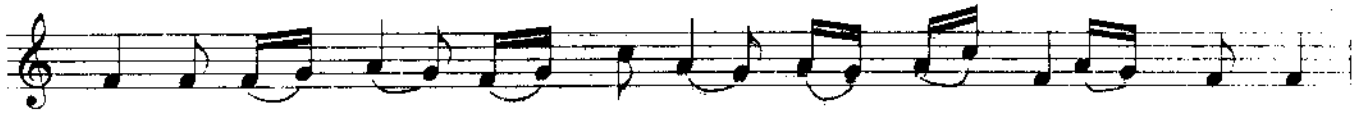


mau mau. Rủ nhau bước đi bước mãi trên đồng.

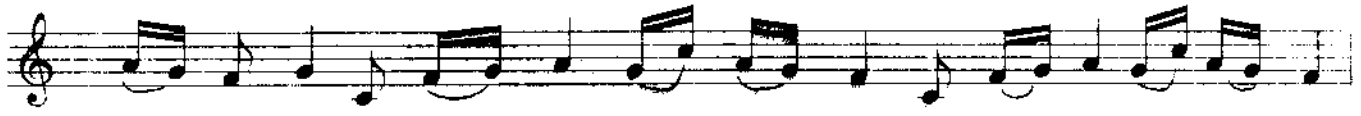
Cũng trên đồng sao bậu bước mau mau. Hai vai

(o)

Con cò cò bay lả lả bay la bay ra ra cửa phủ bay



vào vào đồng Đăng, tình tính tang, tang tính tình, dân làng rằng



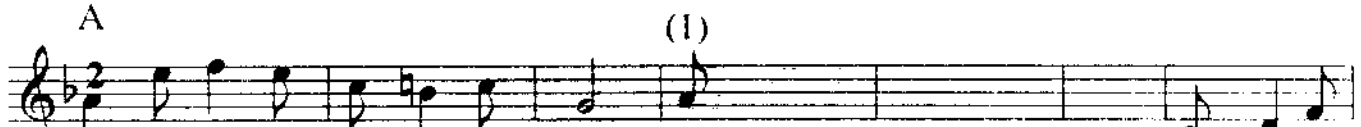
dân làng ơi, rằng có biết biết hay chăng, rằng có biết biết hay chăng.

BÀI TẬP SỐ 20B

1. Bạn hãy kiếm thêm nhiều bài dân ca cổ truyền thuộc loại ca huê tình và loại ru con, để học hỏi thêm.

2. Bạn viết tiếp ca khúc sau, ở những chỗ đánh số (1) và (2)bạn hãy phỏng diễn lại ý nhạc trước đó

A (1)

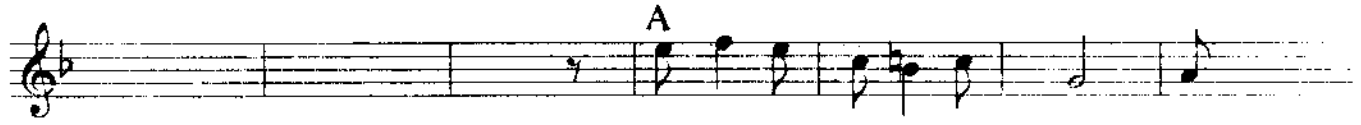


La lá la la là lá là la lá la la là lá là. Là la la

(2)

la lá la la. Gừng già gừng rụi gừng cay. Anh hùng càng

A



cực càng dầy công danh. La lá la la là lá là. La lá la

III. THÊM TRỢ TỪ ĐỂ LÀM NỔI CA TỪ

Khi muốn đánh nổi một vài chữ nào đó của câu văn, người ta thường dùng trợ từ. Những trợ từ có thể là:

+ Những chữ nối câu đơn như: và, mà, thì, thời, là, nên, có, mí, mới, để, như, sao, chứ, thế, phải....

+ chữ nối câu kép như: bởi vì, cho nên, bây giờ, chứ có, mấy là, mới là, ấy là, mà để...

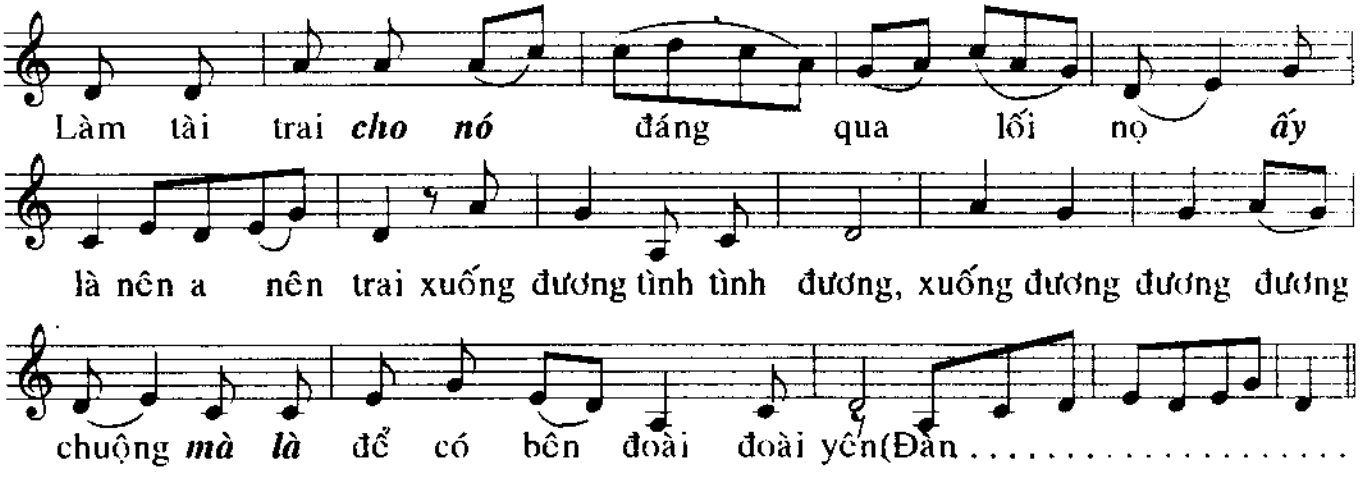
+ chữ đi trước một chữ khác như: của, về, để, chiếc, cái, con...

+ chữ có chức năng thay thế chữ khác: mày, nó, hắn...

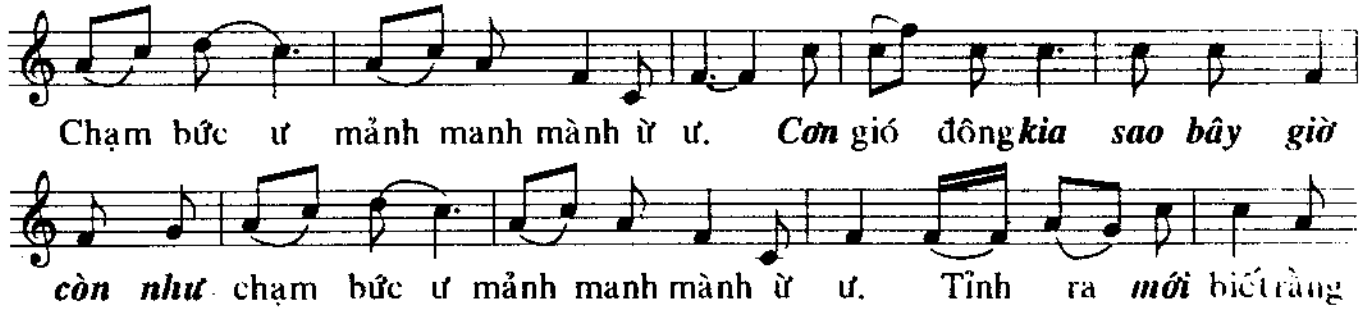
+ những tính từ thích hợp với câu văn.

Chú thích: Trong mỗi thí dụ sau, trước hết chúng tôi ghi lại nguyên văn câu thơ, sau đó chúng tôi ghi tiếp ca khúc đã được viết theo câu thơ. Nhiệm vụ của bạn là nhận diện ra những trợ từ mà nhạc sĩ đã chêm vào, làm cho câu văn thích hợp với dòng ca mà nhạc hứng tạo ra.

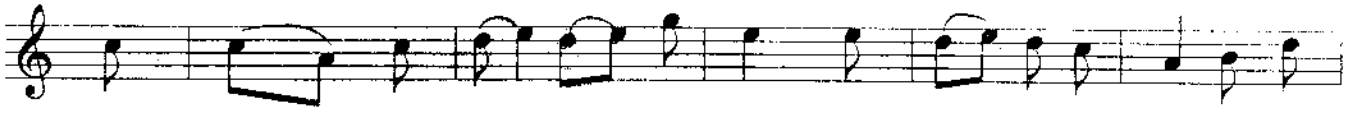
(y) *Làm trai cho đáng nên trai*
Xuống đương, đương tĩnh, lên đoài, đoài yên.
(đương là đông, đoài là tây)



(x) Gió đông chạm bức mành mành
Tỉnh ra mới biết rằng mình chiêm bao.



(v) Sông kia bên lở bên bồi
Bên lở thì đục, bên bồi thì trong.

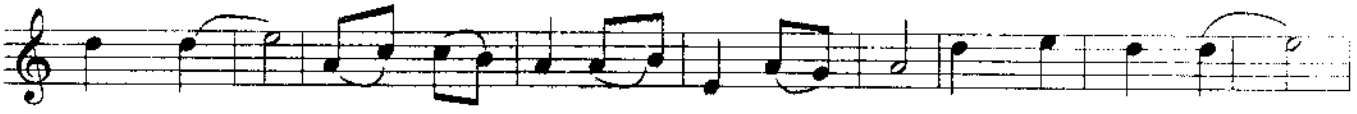


Tình bằng a bằng ơi ***cái khúc con*** sông kia ***sao bây giờ*** mà bên

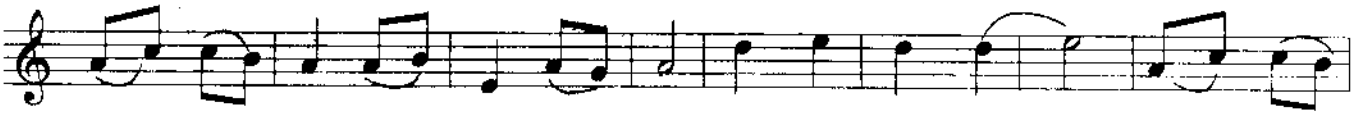
lở ***có*** bên a bồi. Bên lở ***tình bên bây giờ*** thời nước a đục ***chứ***

đà bên bồi thời a thông, a i ôi i a ì i.

Tiếc công đứng mũi chịu sào
Anh ra bẻ lái em vào trong khoang.



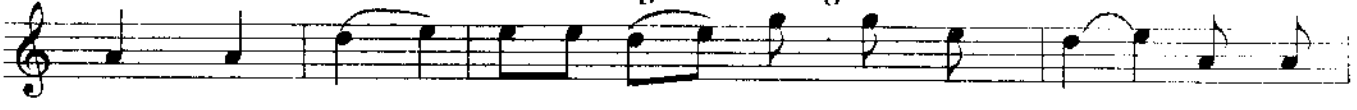
Đứng mũi ư chịu chịu sào a ***mới là*** tiếc công.Tiếc công đứng mũi ư



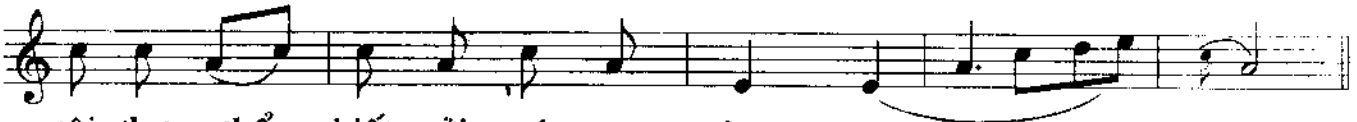
chịu chịu sào a ***mới là*** anh ra, anh ra bẻ lái ư em em

vào a em vào trong khoang a bớ ta dô hỡi.

Trời khuya con đóm bay ngang
Mình tôi biết gởi can tràng vào đâu.

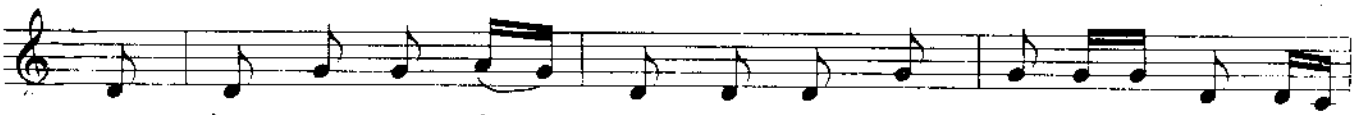


Trời ***gần*** khuya con đom đóm ***nó mới*** bay ngang. Một mình

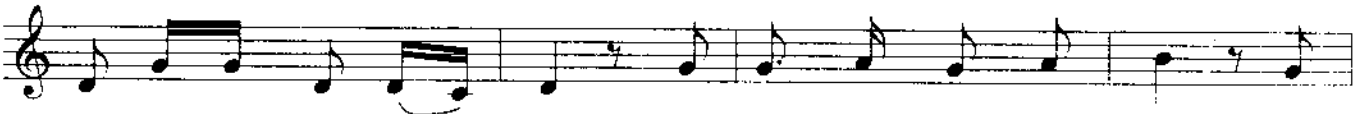


tôi ***thơ thẩn*** biết gởi mí can tràng vào đâu.

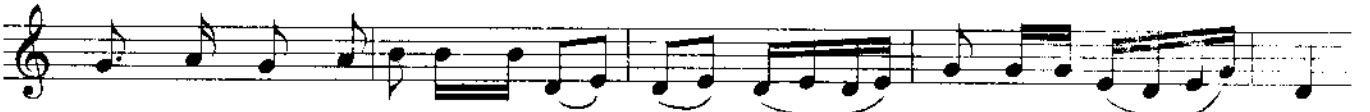
Trống cơm khéo vẽ nên bông,
Một bầy con nít lội sông đi tìm.



Tình bằng có cái trống cơm khen ai khéo vỗ ***ố mấy*** bông nến

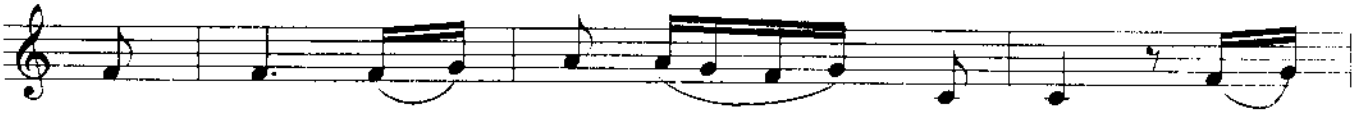


bông ***ô mấy*** bông nến bông. Một bầy tang tình con nít một

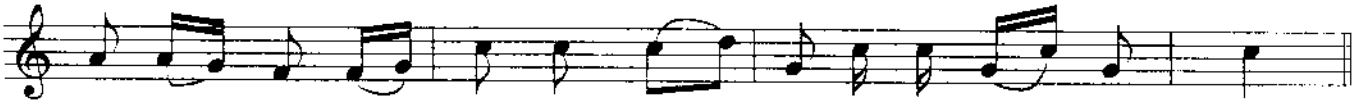


bầy tang tình con nít ***ố mấy*** lội lội lội sông ***ố mấy*** đi tìm

Khen ai khéo xếp đèn cù
Voi giấy ngựa giấy tít mù vòng quanh.

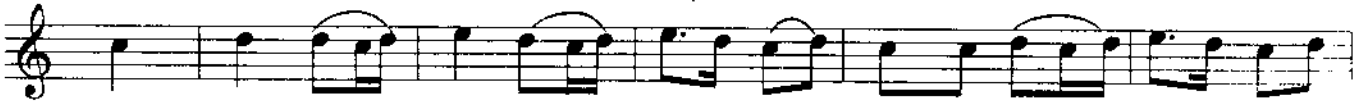


Khen ai khéo xếp ***ôi i a cái*** đèn cù, voi

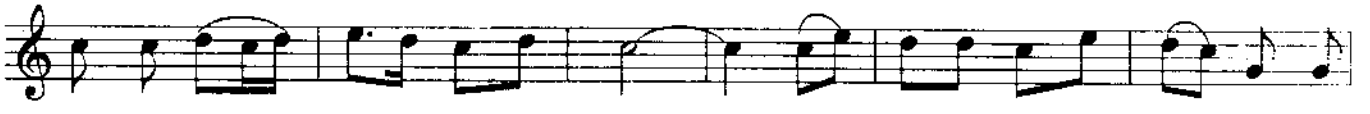


giấy ***ôi a*** ngựa giấy ơ tít mù ***nó*** ơi ***lại*** vòng quanh.

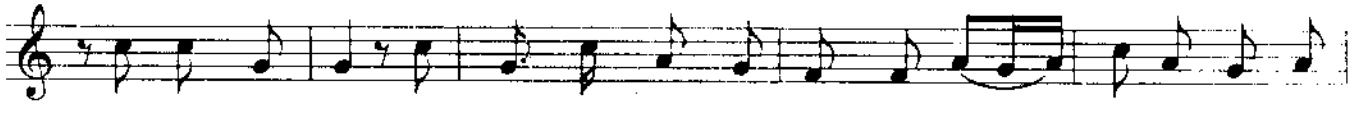
Chẻ tre đan nón ba tầm
Cho cô mình đội đêm rằm tháng giêng.



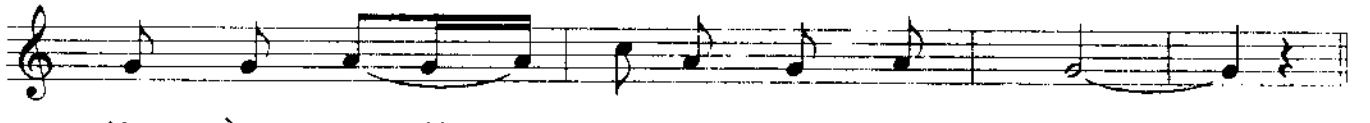
Chẻ tre đan nón đan nón ôi a ba tầm rằng, ***tôi lý ôi a*** ba



tầm rằng ***tôi lới ôi a*** ba tầm. Ai đem ôi a tính tang tình rằng



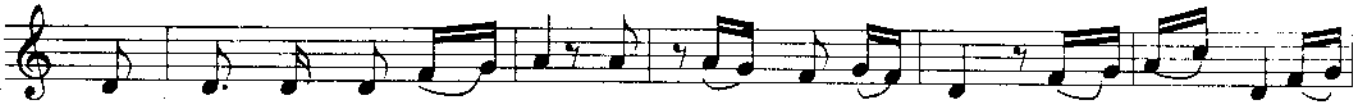
cho cô mình đội xem hội cái đêm hôm rằm rằng ***tôi lý ôi*** a tháng



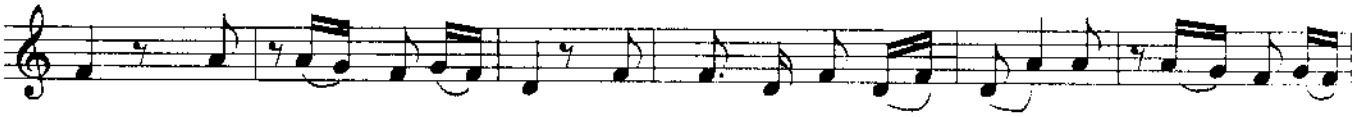
giêng rằng ***tôi lới ôi a*** tháng giêng.

Tiến Dũng

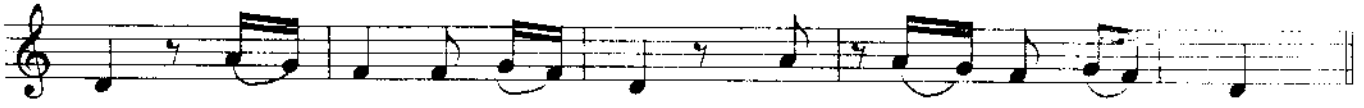
Chồng chài vợ lưới con câu
Sông Ngô bể Sở biết đâu bến bờ.



Chồng chài ***là*** chài vợ lưới Dô dô khoan dô hậy Vợ lưới ***thì*** con

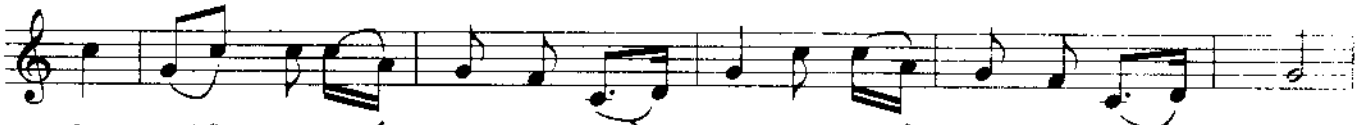


câu Dô dô khoan dô hậy. Sông Ngô ***là*** Ngô bể Sở Dô dô khoan dô

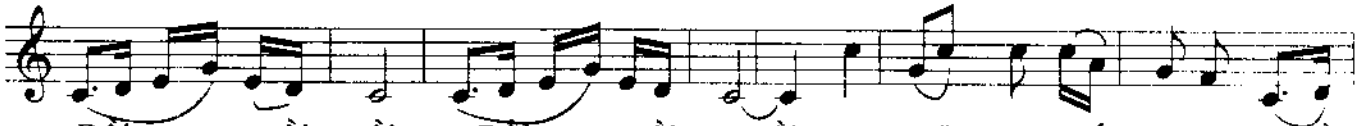


hậy Biết đâu đâu bến bờ Dô dô khoan dô hậy.

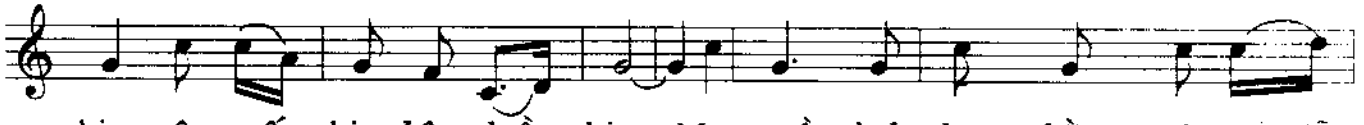
Ngồi rồi se chỉ luồn kim
May quần nhiễu tím gửi lên cho chồng.



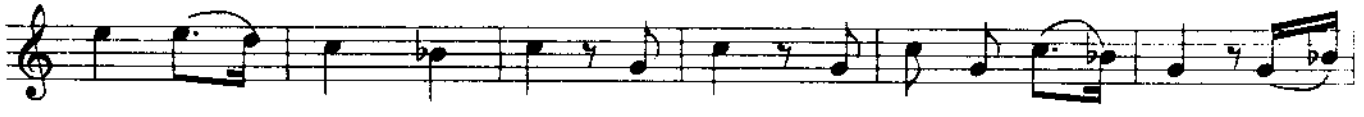
Se chỉ ***ô mấy*** kim ***bên*** luồn kim, ***ô mấy*** kim ***bên*** luồn kim.



Rồi ngồi rồi Rồi ngồi rồi. Se chỉ ***ô mấy*** kim ***bên*** luồn

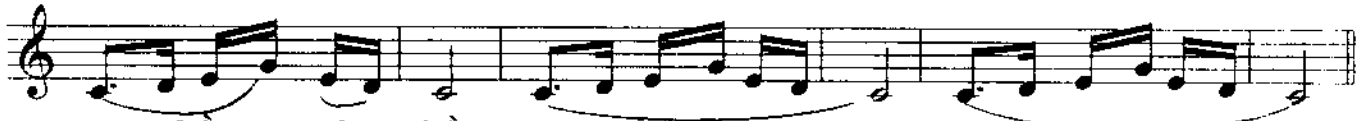


kim ***ô mấy*** kim ***bên*** luồn kim. May quần ***tình chung bằng vuông*** nhiễu



tím ôi a i a. Gởi lên gởi lên chồng cho chồng. Ù

xang xang ù xáng cộng liu cộng xê xàng ***Cái nội*** gởi lên



chồng cho chồng.

Kết luận:

Trên đây chúng tôi chỉ đưa ra một số thí dụ, nhưng có thể nói được rằng, không bài dân cổ truyền tiếng Việt nào lại không có những trợ từ được thêm vào bản văn cho bản văn thêm **đẹp lời, đậm ý**. Các bạn hãy đọc lại câu thơ trước các ca khúc được ghi trên đây, rồi đọc những bản văn có ghi những trợ từ trong ca khúc, các bạn sẽ thấy rõ những điểm này.

Đàng khác, ở đây cũng chưa nói tới những trợ từ của các ngôn ngữ miền Trung, miền núi như:

Bài **Ru con miền Trung**:

Chàng về thiếp một theo mây
(rứa) Con thơ để lại chốn này ai nuôi.

Bài **Lý chiều chiều**

Chiều chiều dắt mẹ qua đèo
Chim kêu bên nớ (Ý óa chi rứa)
Vượn trèo (tà là ni) bên ni.

Vấn đề chêm những chữ đệm vào bản văn, trước hết là nhu cầu để thích ứng bản văn với dòng ca, các nhạc sĩ lại làm cho nó thành một yếu tố nghệ thuật. Vì nghệ sĩ thường dùng một loại trợ từ nào đó cho một bài ca, và như vậy làm cho bài ca này khác với bài ca khác. Đó là tính cách độc sáng của một tác phẩm. Và vì dùng một loại trợ từ cho một bài ca, thì trợ từ đó đem lại cho bài ca tính cách đồng nhất từ đầu tới cuối. Thí dụ:

+ Trong bài ***Trống cơm*** chữ đệm chính là **ố mấy** : Khen ai khéo vẽ **ố mấy** bông nên bông; một bầy tang tình con nít, **ố mấy** lội, lội sông,**ố mấy** đi tìm...

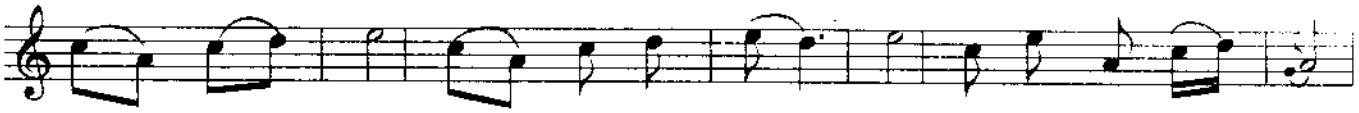
+ Bài ***Se chỉ luồn kim*** cũng dùng chữ **ố mấy** làm chữ đệm chính:
" Se chỉ **ố mấy** kim bên luồn kim, **ố mấy** kim bên luồn kim."
+ Trong bài ***Hò dô*** chữ đệm chính là **mới là** :
" Đứng mũi chịu sào mới là tiếc công
Đứng mũi chịu sào **mới là** anh ra

+ Bài ***Đèn cù*** dùng chữ **ối a** làm chữ đệm chính:

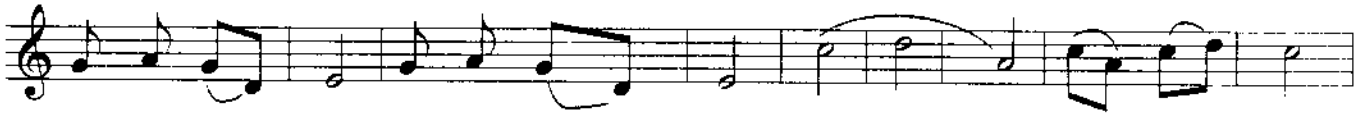
" Khen ai khéo sếp **ối a** cái đèn cù
voi giấy **ối a** ngựa giấy...

+ Bài ***Khuyên học*** sau đây dùng chữ **mà** làm chữ đệm chính:

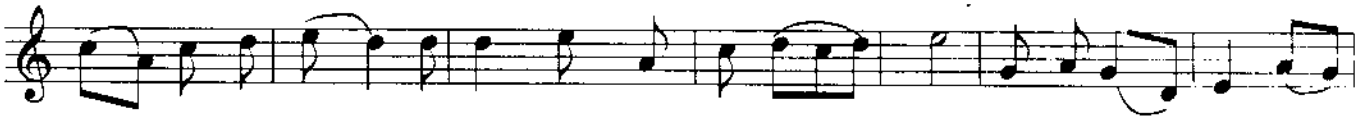
Tiến Dũng



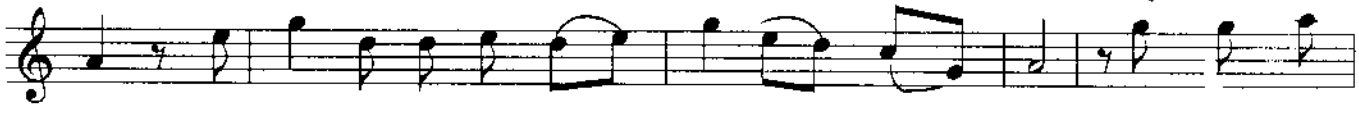
Thời thiên tích ***mà*** thông minh ứ ư. Ôi ***mà*** thánh phủ công dụng



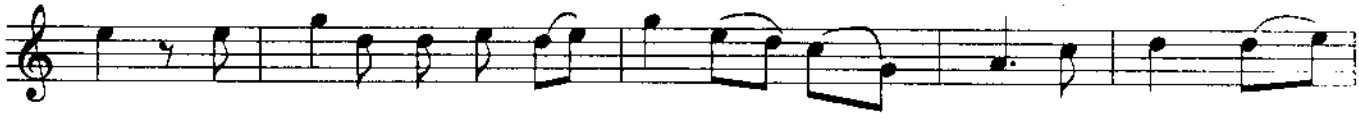
Mà để sau à này. Bõ công nuôi a thầy. A ối à thời chữ tốt



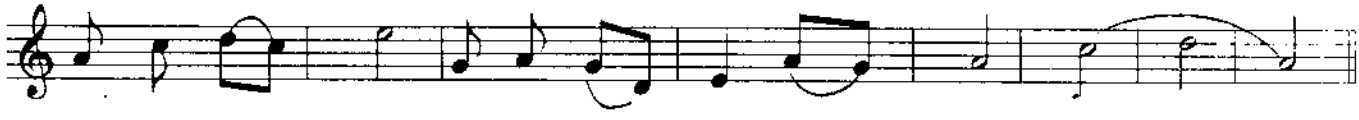
mà văn hay ứ ư ai ôi sách đèn nay cố gắng ***mà*** để vui lòng mẹ



cha phỉ chí ***mà*** rầy ta đã có tang bồng ư ư. Ta những ước



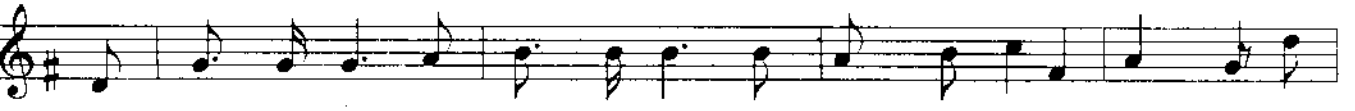
mong phỉ chí ***mà*** rầy ta đã có tang bồng ư ư. Vinh thân a bây



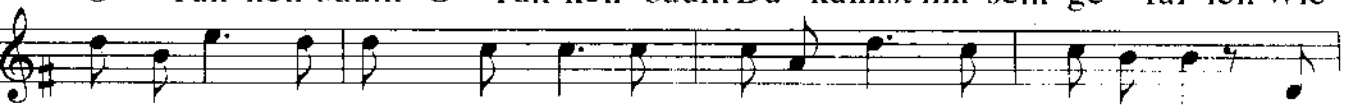
giờ ***mà*** hưởng phúc. ***Mà*** để vui a lòng mẹ a cha. A ối à.

Việc chêm các chữ đệm vào bản văn của ca khúc là đặc điểm do tiếng Việt tạo nên, vì vậy mà làm cho ca khúc có Việt Nam tính. Hay nói cách khác là nó có dân tộc tính. Điểm này rất phù hợp với kết luận của các nhà âm nhạc học cho rằng :" Giọng đọc, giọng nói của một ngôn ngữ có ảnh hưởng rất lớn đến cung điệu của một ca khúc". Ví dụ tiếng Đức được gọi là ngôn ngữ chỉ huy, vì người nói phải phát âm ra một giọng hùng hổ, nên ca khúc của Đức thường có nhịp điệu gãy gọn, dứt khoát, qủa quyết. Hai ca khúc Noel ghi lại sau đây là một điển hình:

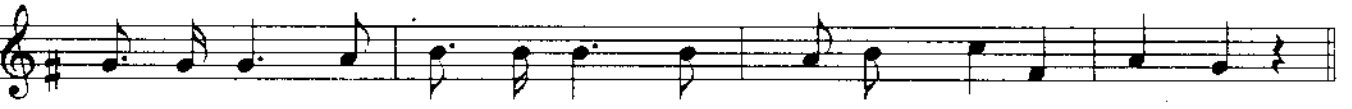
O TANNENBAUM



O Tan-nen-baum O Tan-nen -baum Du kannst mir sehr ge- fal- len Wie

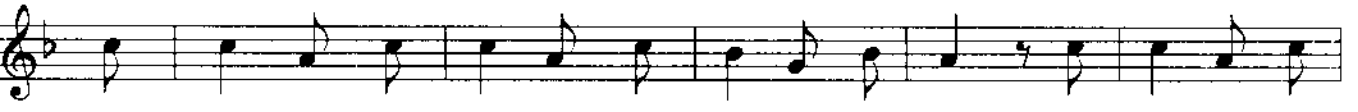


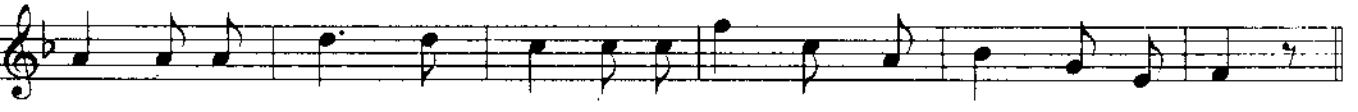
oft hanicht zur Weih-nachts-zeit ein Baum von dir mich ho-cher-freut. O



Tan-nen-baum. O Tan-nen-baum Du kannst mir sehr ge - fal -len.

IHR KINDERLEIN





Tiếng Ý được coi như ngôn ngữ của tình yêu, một thứ tiếng thích hợp để diễn tả cảm tình sâu đậm, vì những lý do đã nêu trong các bài trước. Vì thế mà một số lớn các kịch bản Opera đã được sáng tác theo kịch bản tiếng Ý. Và các nhạc sĩ hạng nhất về Opera cũng là nhạc sĩ Ý như Verdi, Rossini, Bellini, Puccsini.

BÀI TẬP SỐ 20C

1. Kể những trợ từ thường được chêm vào bản văn ca khúc, và xướng lên các ca khúc có trợ từ đó.
2. Trong những ca khúc được ghi lại ở chương này, thì ca khúc nào dùng tính từ làm trợ từ?
3. Bạn có nhận thấy một bản văn có thêm trợ từ, thì nó đẹp lời đậm ý hơn bản văn chính không?
4. Chêm những trợ từ vào bản văn cũng là một vấn đề nghệ thuật, thì nghệ thuật ở chỗ nào?
5. Tại sao chêm các trơ từ vào bản văn lại làm cho ca khúc có dân tộc tính?

CHƯƠNG HAI MƯƠI MỐT

THÍCH ỨNG BẢN VĂN VỚI BÀI CA NHIỀU BÈ

I. PHÂN LOẠI

I.1. Loại đa âm đồng điệu:

Là bài hát nhiều bè, mà tất cả các bè đều có cùng một nhịp điệu, thí dụ những bài Choral không hoa mỹ.

I.2. Loại đa âm, đa điệu:

Cũng có người kêu là **đa âm phức điệu**, là bài hát có nhiều bè, những mổi bè có nhịp điệu khác nhau, làm cho nhịp điệu các bè đối chọi nhau, trở nên phức tạp.

III. VIẾT BẢN HOÀ ÂM CHO BÀI CA MỘT BÈ

Dù là bài mình sáng tác thành hiều bè, dù là bài mình hòa âm bài ca một bè thành nhiều bè, thì giai đoạn đầu tiên là thực hiện một bản hòa âm thật hay cho dòng ca chính, mà không cần để ý tới mỗi bè hòa âm có ăn khớp với các dấu nặng, sắc, huyền ...của dòng ca chính, là dòng ca đã ăn khớp với bản văn một cách hoàn chỉnh rồi. Đến giai đoạn hai, là chúng ta phải hát từng bè, xem mỗi bè có hợp với dấu nặng, sắc, hỏi, ngã, huyền không, rồi căn cứ vào đó mà điều chỉnh các HT. Nghĩa là các bè của hòa âm.

III. THÍCH ỨNG BẢN VĂN CHO BÀI CA NHIỀU BÈ

Như chúng ta đã học, thích ứng bản văn tiếng Việt với dòng ca là việc làm kho hkăn gấp bội so với các ngôn ngữ không có dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã. Thì tới đây, việc thích ứng bản văn tiếng Việt với bài ca nhiều bè lại càng khó khăn biết mấy. Theo nguyên tắc chung: Ai càng giỏi hoà âm, thì càng có nhiều khả năng xoay xở, vì họ có nhiều mánh lới để thay HT này cho HT nọ, thay móc nối này cho móc nối nọ, để các bè hòa âm ăn khớp với các dấu sắc, nặng... Cần nói ngay rằng các **bè phụ** chỉ cần ăn khớp một cách tương đối với các dấu thôi. Nghĩa là có những lúc ở bè này hoặc bè kia có dấu nặng, sắc... phải đọc lơ lớ. Vì tuy đọc lợ lớ, nhưng ở bè chính thường là bè trên cùng, những dấu nặng, sắc... đó được đọc rõ ràng, thì thính giả vẫn nghe rõ. Hơn

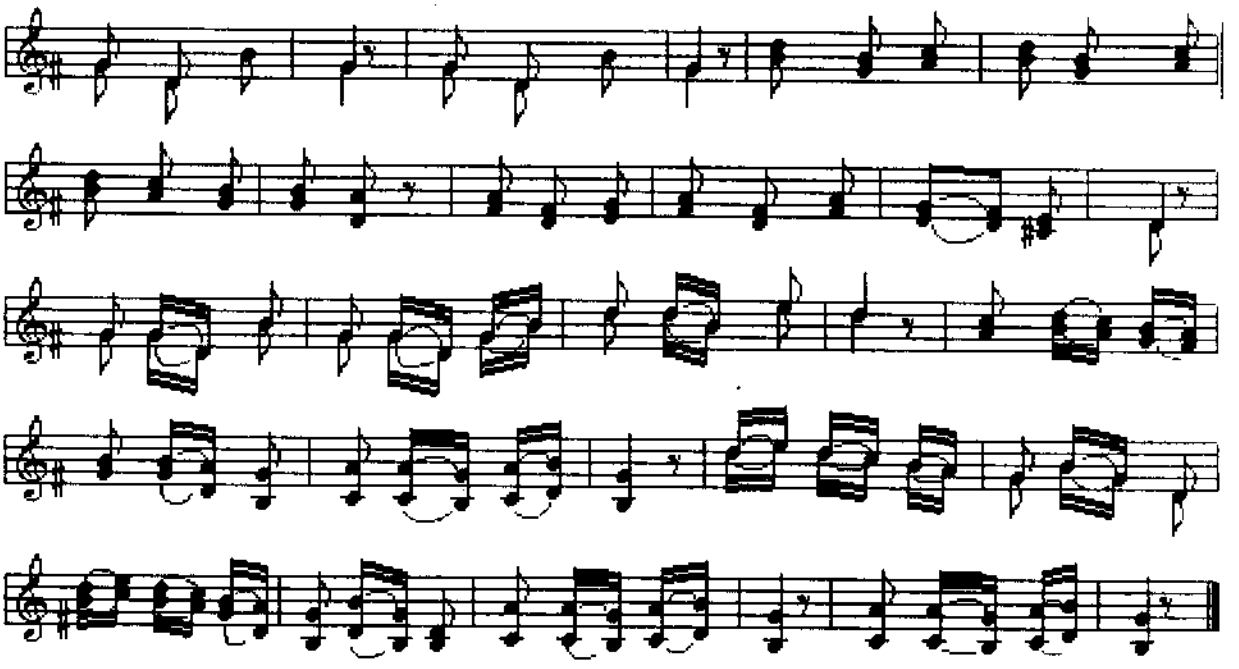
nữa, việc **tất cả** các bè đều ăn khớp một cách tuyệt đối với các dấu là việc không thể nào sảy ra được, vì như vậy đòi hỏi các bè hòa âm phải chuyển hành cùng chiều, là điều mà chúng ta chỉ có thể làm trong vài trường hợp sẽ nói sau.

III.1. Cho các bè chuyển hành cùng chiều để thích ứng với dấu giọng :

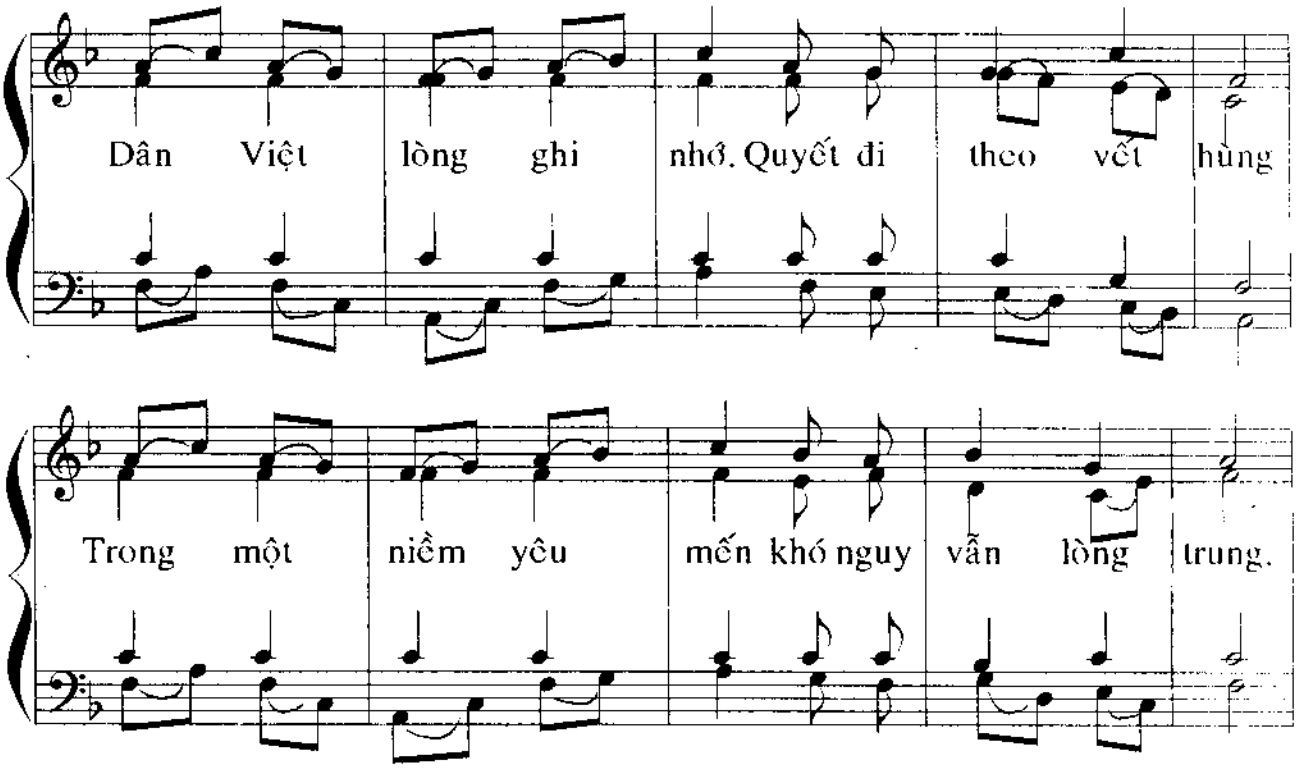
Một phương cách thông thường để cho các bè ăn khớp với các dấu là trong phạm vi hòa âm cho phép, chúng ta cứ cố gắng cho các bè, nhất là bè chính và bè trầm chuyển hành cùng chiều được bao nhiêu hay bấy nhiêu...

Những thí dụ được ghi lại trong bài học hôm nay, là những bài ca, tôi có ý viết theo những tên đã được trình bày trong chương này.

Ca khúc sau có hai bè. Để bè hai ăn khớp với các dấu nặng, sắc... của bè chính, chúng tôi đã cho hai bè lúc thì đi song song quãng 3, khi thì đi song song quãng 6 với bè chính. Kiểu 2 bè đi song song quãng 3 hoặc quãng 6 rất tầm thường. Do đó đôi khi chúng tôi cho 2 bè hát đồng âm, hoặc chêm quãng 5 vào giữa những quãng 3 đang đi song song với nhau. Tới đây chúng ta phải nói rằng: đối với bài ca nhiều bè, thì không phải là chuyện thích ứng bản văn với tất cả các bè, nhưng là việc thích ứng các bè hòa âm với bản văn bè chính.

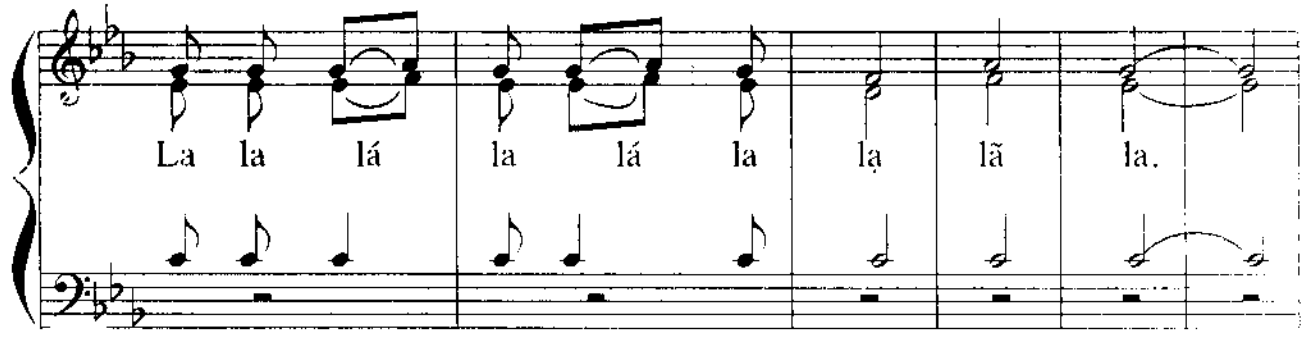


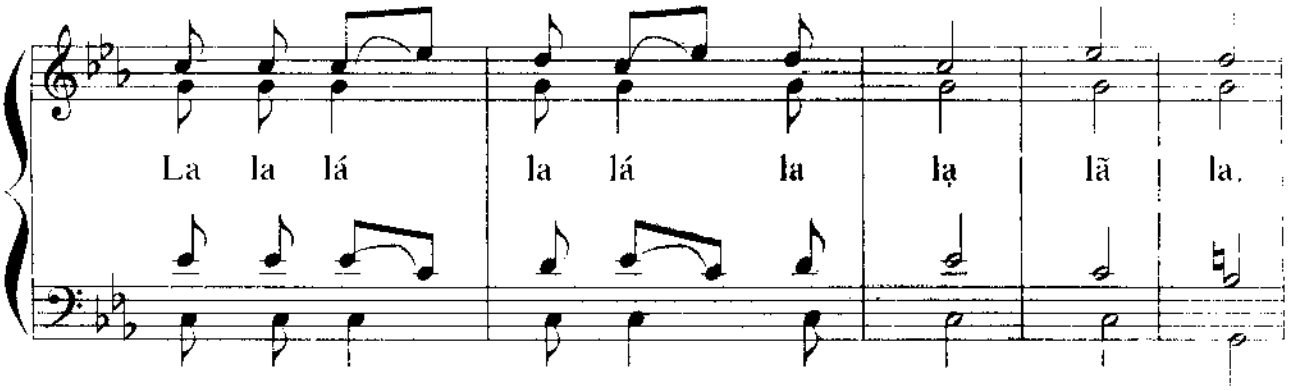
Ca khúc sau có 4 bè, chúng tôi cố gắng cho bè trầm chuyển hành cùng chiều với bè chính, còn hai bè giữa chuyển hành rất ít, hầu như đứng yên ở dấu định âm và chủ âm.



III.2. <u>Dùng HT thiếu hoặc kép âm hoặc đón trước rào sau</u>:
Muốn cho các bè ăn khớp với dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã nhiều khi chúng ta phải dùng HT thiếu, hoặc kép âm 3, hoặc đón trước rào sau các âm nghịch cách gián tiếp, hoặc dùng nhiều quãng 5, quãng 4 hòa điệu đi theo liền nhau, đây là lối hòa âm cởi mở thanh thoát đã được đề cập tới trong cuốn Hòa Âm 3 và Đối Âm, trái với lối hòa âm nặng nề, gò bó, câu nệ, lúc nào cũng lo cho HT đủ, cũng trái với lối hòa âm bừa bãi của người chưa vững hòa âm.

III.3. <u>Dùng một HT hoà âm để thích ứng dấu giọng</u>:
Nhiều khi chúng ta chỉ dùng một HT duy nhất để hòa âm một câu nhạc dài, hoặc thực hiện các bè hòa âm kéo dài, nhất là bè trầm kéo dài, lúc đó các bè kéo dài đỡ gặp khó khăn trong việc thích ứng với các dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã. Trong thí dụ sau, ở phần đầu, bè 3 kéo dài trên dấu Đô; ở phần 2, bè 2 kéo dài trên dấu Sol, bè 4 kéo dài trên dấu Đô.

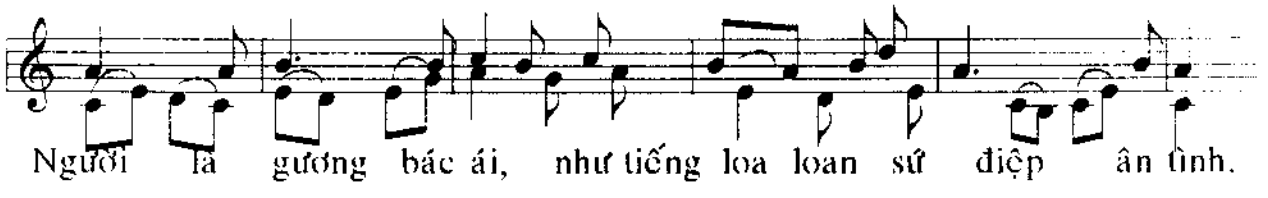




Nhiều khi cũng cần đến bài đa âm đồng điệu, kiểu bài Choral không hoa mỹ, để diễn tả tâm tình nghiêm trang, sâu sắc, đầy đặn, lúc đó cố gắng thích ứng các bè với dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã, thế nào mà vẫn giữ được vẻ đầy đặn của hòa âm. Xin nhớ là trong các bè hòa âm, các dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã có được đọc lơ lớ cũng chẳng sao, nhưng phải tránh, không được để cho một chữ thanh, khi hát trở thành chữ tục, hoặc chữ lố bịch, tức cười.

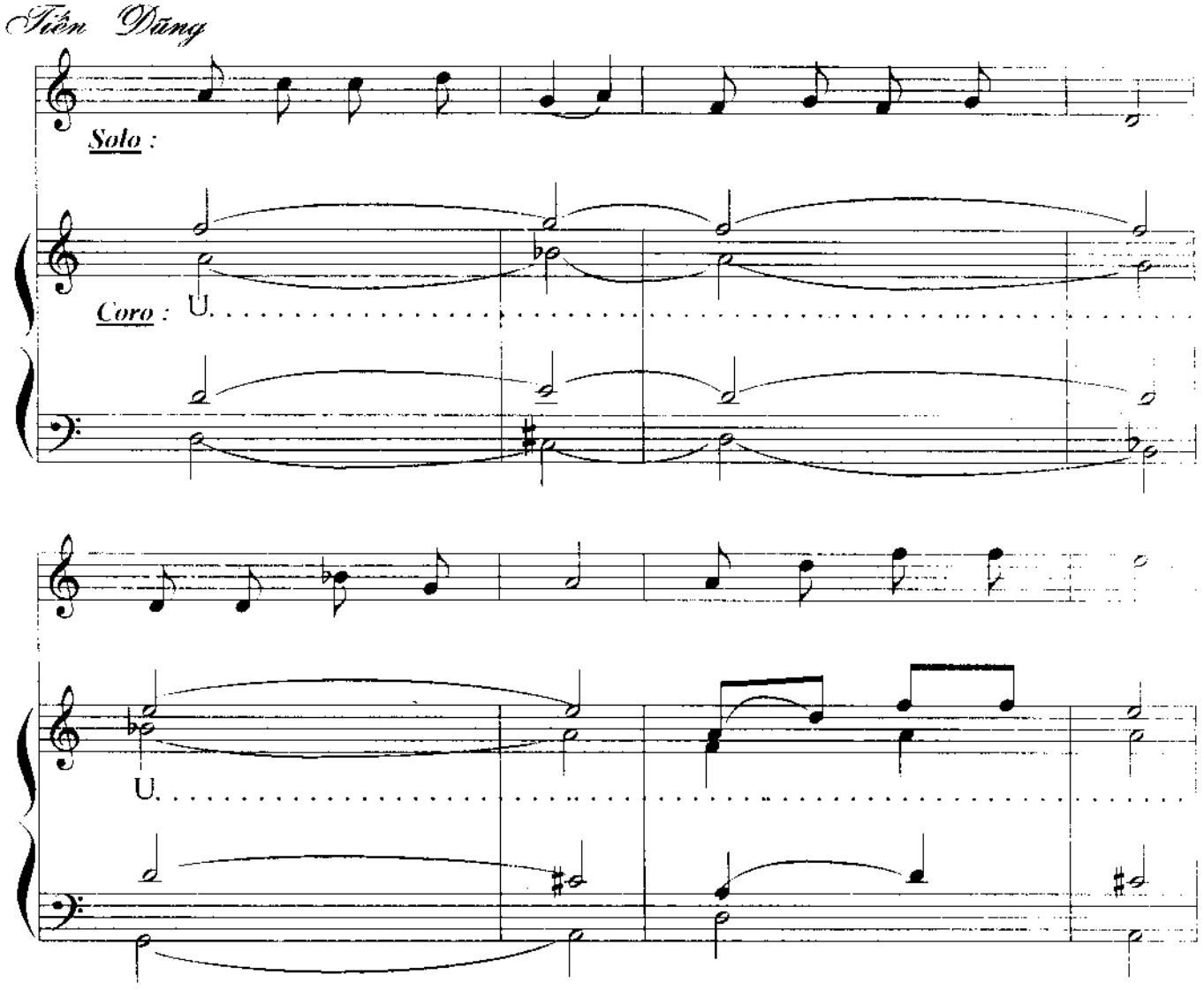
III.4. Trang trí các bè hoà âm để thích ứng dấu giọng:

Nhưng thường thường chúng ta sáng tác ca khúc kiểu bài Choral hoa mỹ, lúc đó chúng ta thích ứng các bè hòa âm với dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã bằng cách ***trang trí*** các bè hòa âm đó. Đây là phương cách tốt để đạt mục tiêu. Trong thí dụ sau, bè 2 là bè hoa mỹ, được trang trí bằng dấu lượn là cho bè đệm uyển chuyển, và ăn khớp với các dấu nặng, sắc...



III.5. Dùng các bè phụ ngâm các nguyên âm:

Có thể cho bè chính hát bản văn, còn các bè khác ngâm theo nguyên âm ***u*** hay ***ư*** hoặc ***ô***. Có lẽ ba nguyên âm này hay hơn cả, vì tiếng ngâm vừa đầy vừa lớn. Ngâm với ***a*** hoặc ***ê*** tiếng lớn nhưng loãng, còn ngậm miệng ngâm thì tiếng nhỏ.Tuy nhiên nếu bản hòa âm đượm vẻ tươi sáng thì chúng ta cho ngâm theo chữ ô, nếu bản văn đượm vẻ thân trầm thì lúc đó chúng ta cho ngâm theo chữ u.



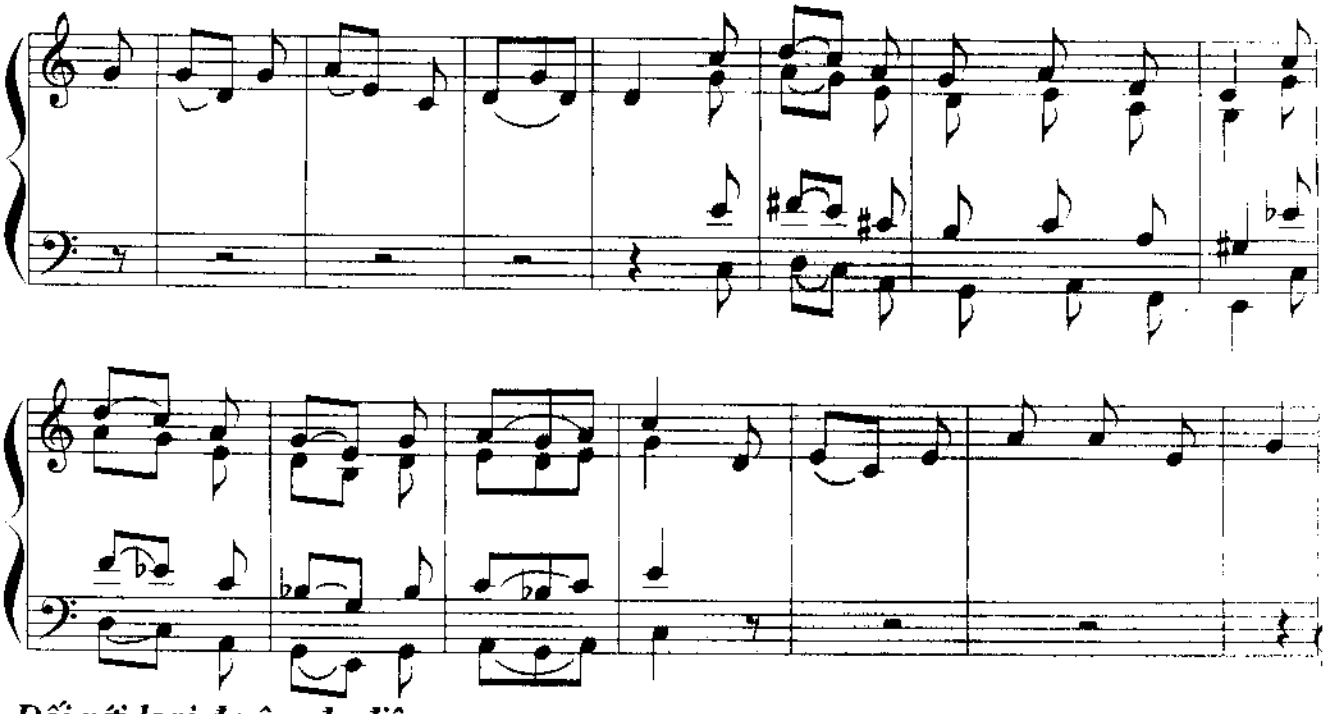
Chú thích: ngâm với chữ ***o*** thì bản hoà âm rất sáng sủa, còn ngâm với chữ ***e*** có vẻ kịch trường, thích hợp để diễn tả những màn hài hước.

Có thể cho các bè hoà âm ngân theo hay hát theo những chữ Hò lơ, Tình tang, À ơi... tùy theo loại ca khúc.

III.6. <u>Trao đổi các chữ của câu văn cho thích ứng với dấu giọng :</u>

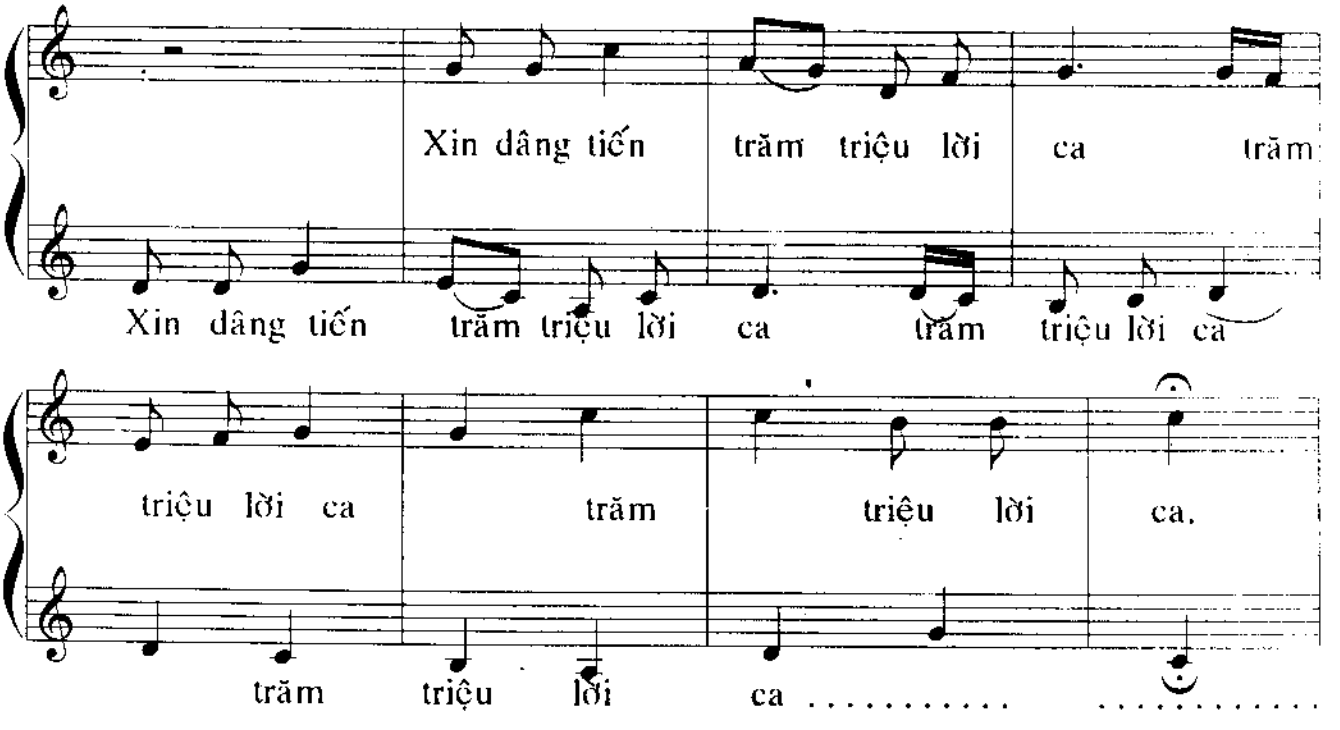
Khi các bè hoà âm đi ngược chiều, để thích ứng các bè với dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã, chúng ta có thể trao đổi các chữ của câu văn, thí dụ ***yêu mến*** ở bè chính trở thành ***mến yêu*** ở bè phụ.

Để viết tiếp vào số 2, ở trên: đối với các ca khúc không viết theo thang âm ***trưởng thứ cổ điển***, mà viết theo những thang âm nhiều khi không có cả những nửa cung tự nhiên như cung Mi-Fa hoặc Si-Đô, lúc đó chúnh ta có thể hoà âm những dòng ca như vậy bằng nguyên HT$^{8}_{5}$, nghĩa là nguyên HT ở thể tự nhiên và ở vị trí 8. Như thế các bè hoà âm đều đi song song quãng 5 và quãng 8, và đều ăn khớp chặt chẽ với dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã, của bản văn.



Đối với loại đa âm đa điệu.

Kiểu thích hợp nhất với tiếng Việt là kiểu ***luân khúc xuôi*** 2, 3, 4 bè. Mỗi bè sẽ lần lượt vào trước sau. Nhưng mỗi bè có dòng ca y như nhau từ đầu tới cuối, nên khi dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã hợp với một bè, thì hợp với hết mọi bè. Thí dụ sau là luân khúc xuôi hai bè:

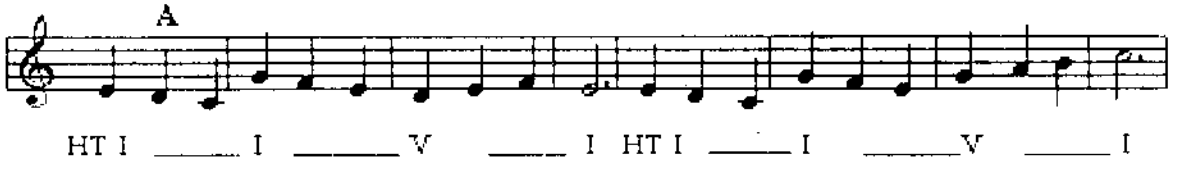


Còn kiểu đa âm đa điệu viết theo kiểu ***đối âm*** và phải đúng luật đối âm, nghĩa là dù là bài 2 hay 3 hoặc 4 bè, thì trường hợp nào cũng có các bè lần lượt khởi sự trước sau, và tuy mỗi bè có dòng ca tương đối khác nhau, nhưng bè này

Còn kiểu đa âm đa điệu viết theo kiểu **đối âm** và phải đúng luật đối âm, nghĩa là dù là bài 2 hay 3 hay 4 bè, thì trường hợp nào cũng có các bè lần lượt khởi sự trước sau, và tuy mỗi bè có dòng ca tương đối khác nhau, nhưng bè này thường phỏng diễn ý nhạc của bè kia. Lúc đó dòng ca chính, là dòng ca nhập đề trước tiên, sẽ giữ nguyên vẹn bản văn, còn các bè khác chỉ cần giữ lại những chữ căn bản nói lên được ý chính câu văn, và dẹp bỏ những trợ từ không cần thiết, rồi thay thế bằng những nguyên âm. Như vậy các bè dễ thích ứng với các dấu nặng, sắc, huyền .... Hơn nữa, khi các bè hòa âm ngân với những nguyên âm, thì đánh nổi bản văn của bè chính, và làm cho thính giả nghe rõ bản văn ca khúc. Bản thân đã được nghe nhiều bài ca tiếng Việt có nhiều bè cũng vào trước vào sau, mà giới trong nghề với nhau kêu là bè ra bè vô, nhưng mỗi bè không thực hiện việc phỏng diễn theo kiểu đối âm, mà mỗi bè có những ý nhạc khác biệt nhau, nên đem theo những bản văn khác biệt nhau; khi hát lên chỉ nghe om sòm như đám người đang la ó, không hiểu bài hát có ý nói lên cái gì.

BÀI TẬP SỐ 21

1. Có mấy loại bài ca nhiều bè?
2. Khi viết bài ca nhiều bè, thì việc chính là phải thích ứng các bè hòa âm cho hợp với bản văn bè chính. Chúng ta phải thực hiện việc thích ứng đó như thế nào?
3. Viết tiếp ca khúc sau theo MH. ABA với phần A cho sẵn:



Gợi ý:

a. Trong phần A, ý nhạc đi xuống **Mí-Rè-Đồ** và **Sól-Fa-Mì** , thì trong phần B, chúng ta liệu cho ý nhạc đi lên.

b. Nhịp điệu của B có thể giống nhịp điệu của A, hoặc biến cải đôi chút cho có sự thay đổi.

c. Phần A kết ở V-I, thì phần B kết ở I-V.

d. Hòa âm của A là: I – I – V – I ; I – I – V – I, thì hòa âm của B phải là : V – V – I –V ; V – V – I – V.

d. Bởi vì hòa âm của A nhấn mạnh ở HT I, nên dòng ca được khai triển trong phạm vi 8 dấu nhạc: Đồ – Đố. Còn hòa âm của B được nhấn mạnh ở HT V, nên dòng ca sẽ được khai triển trong phạm vi 8 dấu nhạc : Rề – Rế.

CHƯƠNG HAI MƯƠI HAI

VIẾT BẢN VĂN TRƯỚC, VIẾT BẢN VĂN SAU

I. VIẾT BẢN VĂN TRƯỚC CHO CA KHÚC

Theo định nghĩa, ca khúc là bản văn được xướng lên thành cung điệu, thì bản văn phải có trước và là nguồn cảm hứng trực tiếp nhất làm nảy sinh ra cung điệu. Những ca khúc bất hủ của Schubert, trong đó có bài Ave Maria, và bài Sérénata, đã được phổ biến sâu rộng, ngay tại nước Việt Nam xa xôi này, thì cũng đều là những ca khúc đã được viết theo hầu hết các bài thơ của Goethe.

Bản văn trong bản Sinfonia số 9 của Beethoven cũng là bài thơ mà Schiller đã viết ra để ca ngợi tình huynh đệ giữa năm châu bốn bể. Những bản Opéra (ca nhạc kịch), ca cổ điển lẫn hiện đại lừng danh thế giới, đã được sáng tác theo kịch bản bằng thơ mà các thi sĩ đã viết sẵn

Những bản văn tiếng La-tinh như kinh Kyrie-Gloria, kinh Te Deum, kinh Ave Maria, kinh Requiem, kinh Alleluia... đã được các nhạc sĩ bậc thầy như Haydn, Haendel, Mozart, Beethoven, Bruckner... dệt vào nhạc thành những tác phẩm vĩ đại, bất hủ, và vẫn là đề tài học hỏi trong bất cứ nhạc viện tân tiến nào trên thế giới.

- Toàn bộ loại bình ca hát trong nhà thờ đã được dệt trên bản văn Kinh Thánh tiếng Latinh, và những bài thơ La-tinh do thánh nhân tiến sĩ Tomas sáng tác.

- Hầu hết những bài dân ca vổ truyền Việt Nam cũng được dệt vào những câu ca dao đã có sẵn.

Riêng bản thân tôi, trong số năm sáu mươi bài ca tiếng Việt tôi đã viết cho tới giờ, thì độ một nửa tôi đã viết theo những bài thơ tôi yêu thích. Hoặc là những bài thơ do anh em bạn viết, những bài thơ làm tôi rung cảm và nhớ từng câu, để đến một thời điểm nào đó nó rung lên thành cung điệu.

Ví dụ : là những câu ca dao, nhất là những câu nói lên công lao của cha mẹ đối với con cái, thì lâu lâu lại trở nên nguồn cảm hứng cho tôi như mấy câu sau đây:

1

Vẳng nghe chim vịt kêu chiều
Bâng khuâng nhớ mẹ chín chiều ruột đau
Chiều chiều ra đứng ngõ sau
Ngó không thấy mẹ ruột đau chín chiều

2

Gió đưa cây cửu lý hương
Xa cha xa mẹ thất thường bữa ăn
Sầy riêng cơm chẳng muốn ăn
Đã bưng lấy bát lại dằn xuống mâm

3

Gió mùa thu mẹ ru con ngủ
Năm canh chầy thức đủ năm canh

4

Thương mẹ nhớ cha như kim châm vào dạ
Nghĩ đến chừng nào, lệ hạ tuôn rơi

5

Mỗi đêm mỗi thắp đèn trời
Cầu cho cha mẹ sống đời với con

6

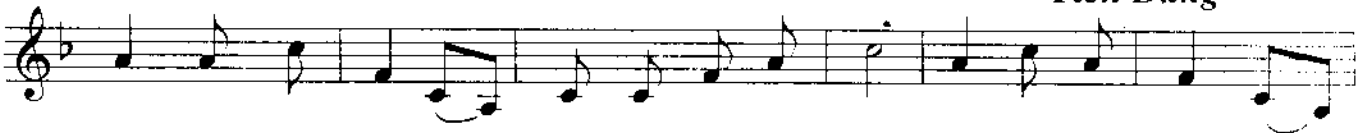
Có cha có mẹ thì hơn
Không cha không mẹ như đờn đứt dây

Như vừa trình bày trên đây, một nửa số bài ca tôi viết là đã viết theo bản văn có sẵn, còn một nửa thì cả bài ca lẫn bản văn đã được cảm hứng ra cùng một lúc. Sau đó tôi ghi lại dăm ba loại bài này để học này để các bạn thấy rõ một vài khía cạnh của việc viết ca khúc ra sao.

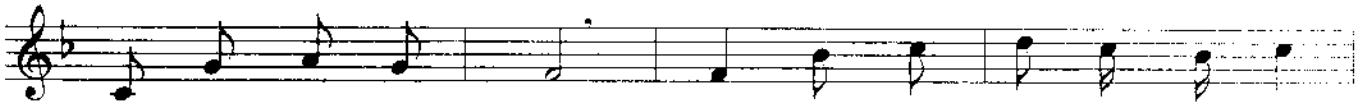
TIẾNG GỌI TRẠI HÈ

Tươi

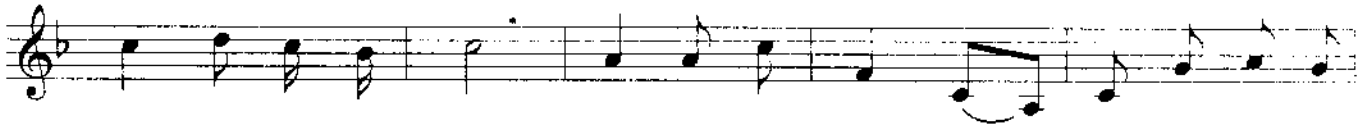
Tiến Dũng



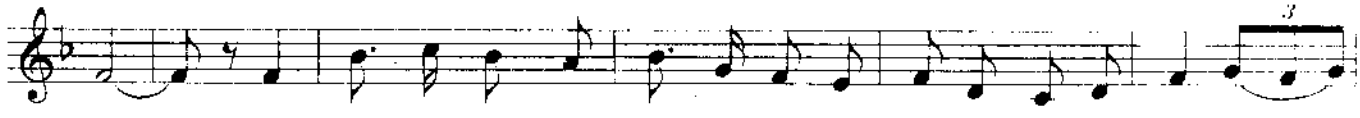
Như chim đến mùa về ngàn tìm xây tổ ấm. Như cá đến mùa ngược



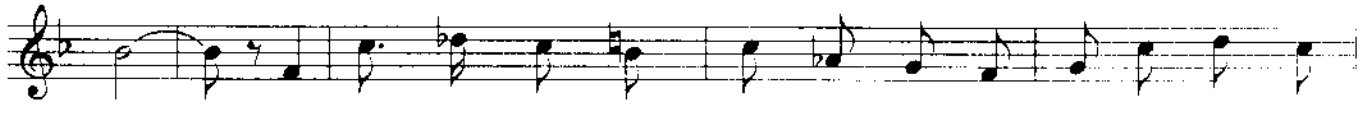
dòng say phút hợp đoàn. Thì đoàn thanh thiếu niên Việt Nam



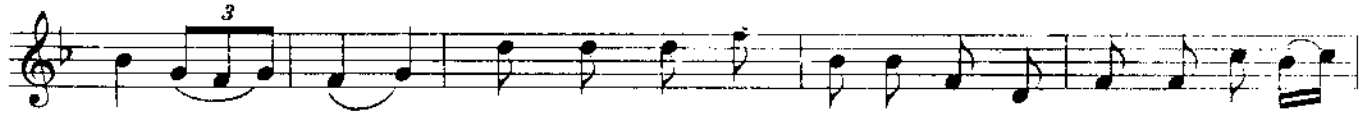
trên khắp cõi Việt Nam Khi hoa chớm nở hẹn nhau tổ chức trại



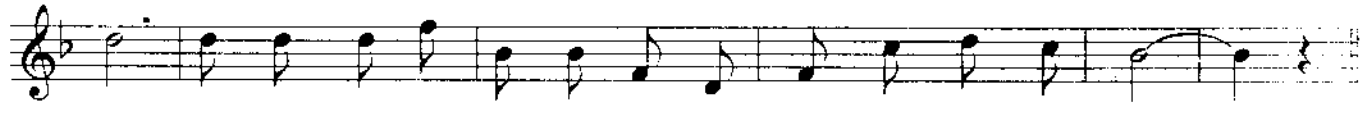
hè. Về đây là tay cầm tay, là vai kề vai hát bài ca mới ca



mới. Về đây chúng ta thành tâm góp nhau tình yêu, xây đắp cuộc



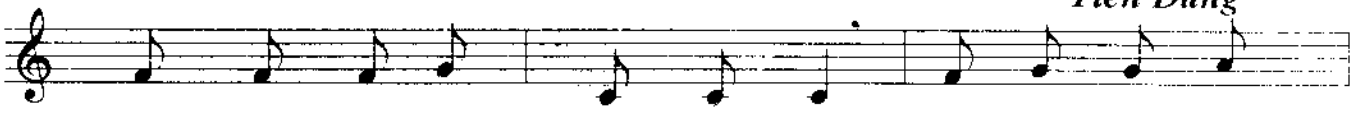
đời, cuộc đời Ta xem chim đến mùa thì tìm về ngàn để xây tổ



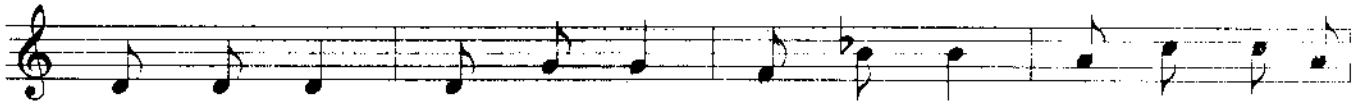
ấm, nên khi hoa chói nở chúng ta về đây vui sống trại hè.

TIẾNG GỌI HỌC SINH

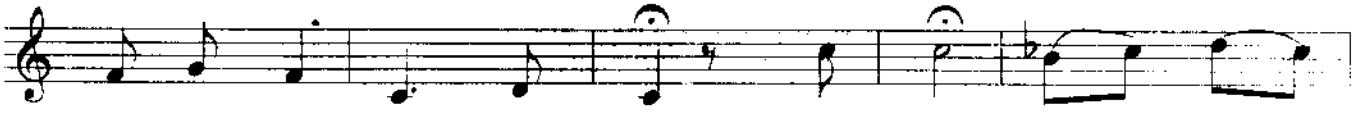
Tiến Dũng



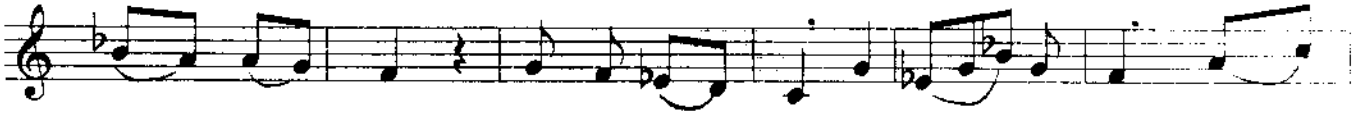
Ai nghe chăng tiếng kèn gọi mời. Học sinh ơi hãy



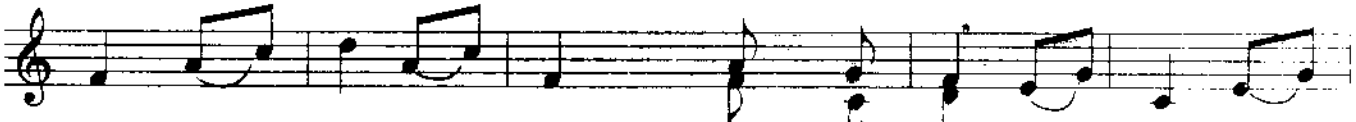
cùng miệt mài. Học văn hay, học chữ tốt, học nên thân mí



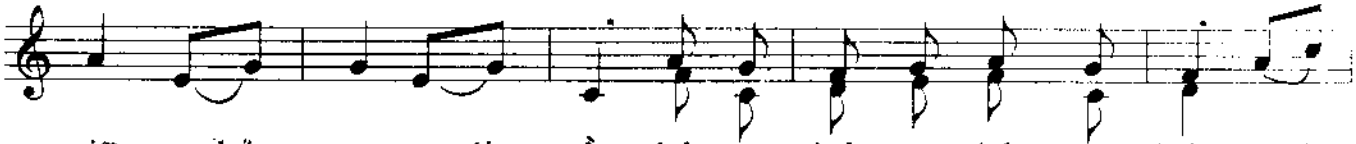
học nên người. Học nên người. ***Nữ :*** Ai ơi mà muốn



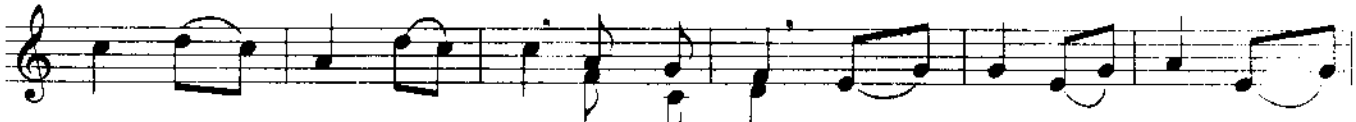
nên thân người, lắng tai nghe lời nhắn nhủ bên tai. Nam : Làm



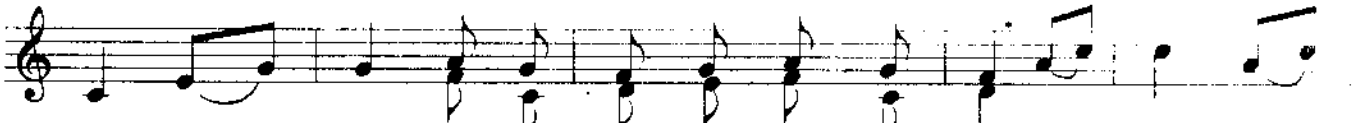
người phải giữ cươngthường ***Nữ*** Tính tang tình Làm người phải
Nam



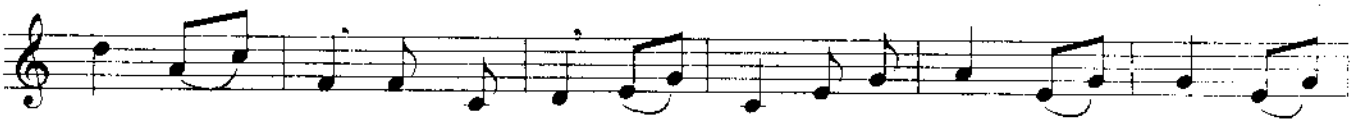
giữ kỷ cương mới mầu, tính tang tình tang tính tang tình.. Thờ



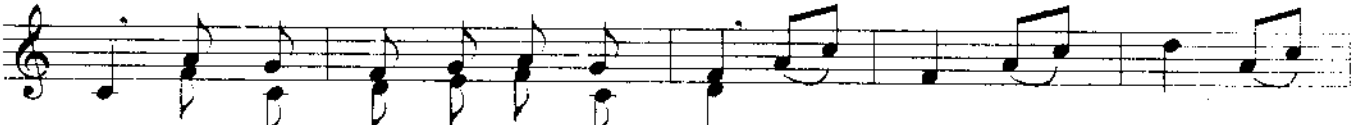
cha kính mẹ trước sau, tính tang tình, anh em đoàn kết mới



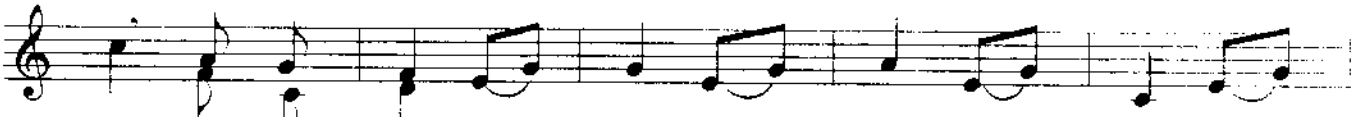
hầu làm nên, tính tang tình tang tính tang tình. Phụ phu đạo



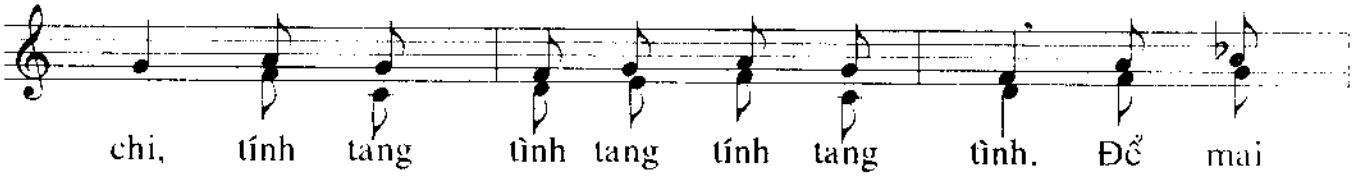
nghĩa cho bền, tính tang tình. Bạn bè trung tín dưới trên nể



vì, tính tang tình tang tính tang tình. Đêm ngày đèn sách say

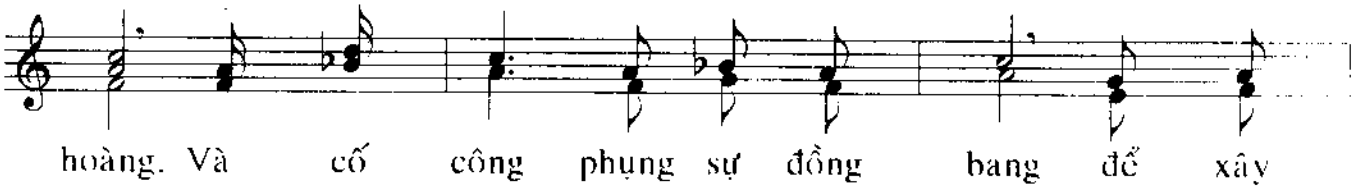


mê, tính tang tình, say mê đèn sách chớ nề quản



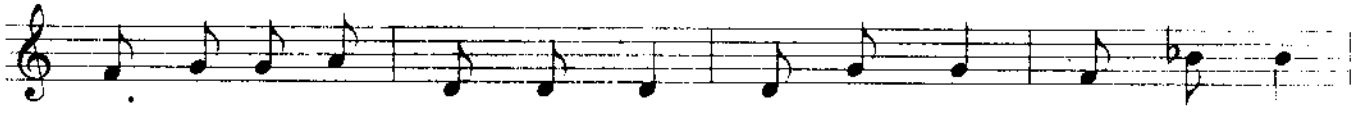
chi, tính tang tình tang tính tang tình. Để mai

sau phụng sự tổ quốc làm sao cho đất nước huy

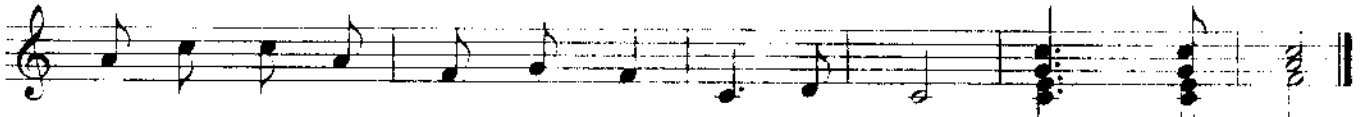


hoàng. Và cố công phụng sự đồng bang để xây

nên xã hội tươi sáng. Ai nghe chăng tiếng kèn gọi mời



Học sinh ơi hãy cùng miệt mài. Học văn hay, học chữ tốt.

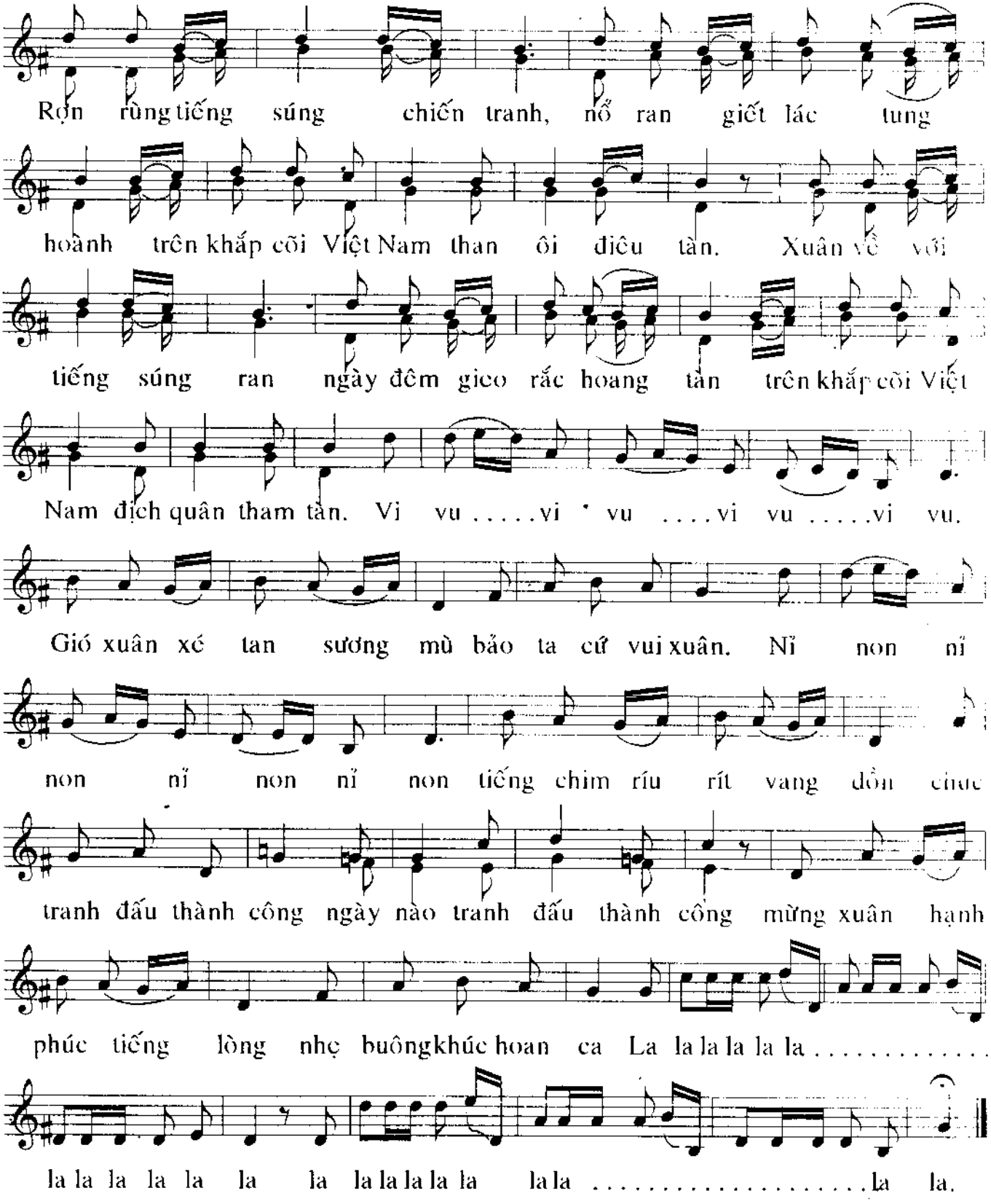


học nên thân mí học nên người, học nên người anh em ơi.

XUÂN HY VỌNG.

Bài này viết trong thời kháng chiến chống Pháp. Bè dưới là bè chính, bè trên là bè đệm, hát nhỏ hơn.

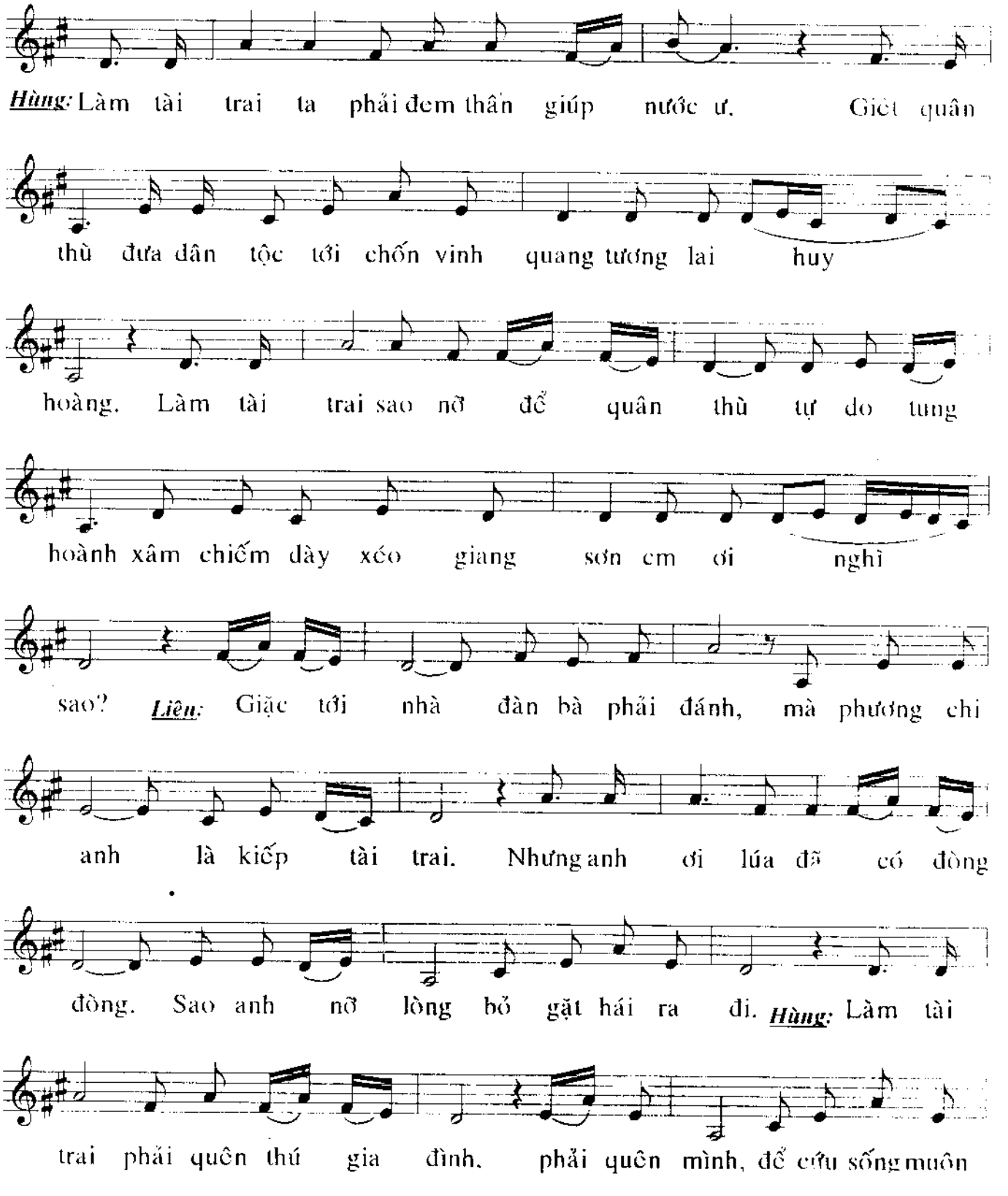
Tiến Dũng



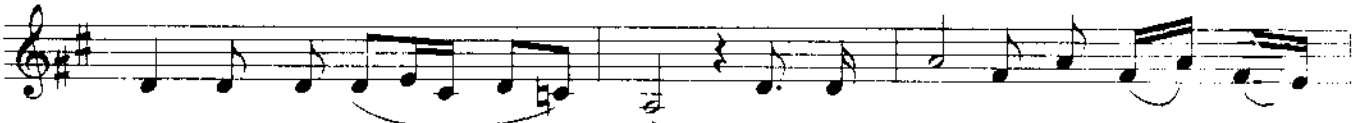
LÀM TÀI TRAI.

Bài này rút trong đoạn ca nhạc kịch "làm tài trai", đã được in trong cuốn "Hòa âm tân thời và tương lai nền âm nhạc".

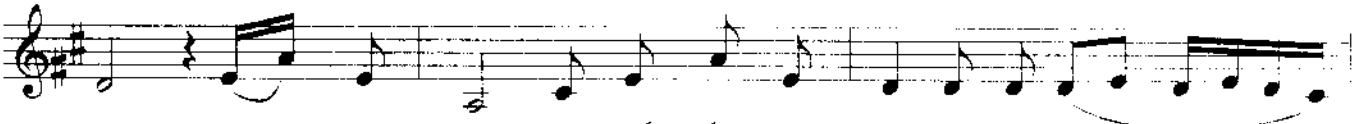
Tiến Dũng



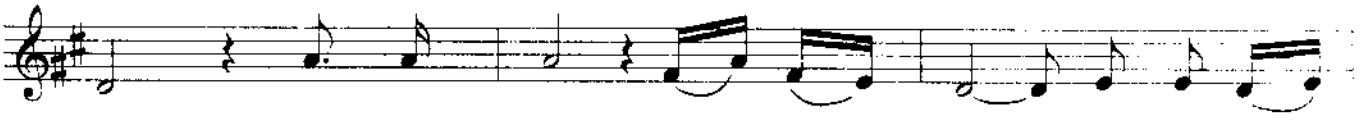
Tiến Dũng



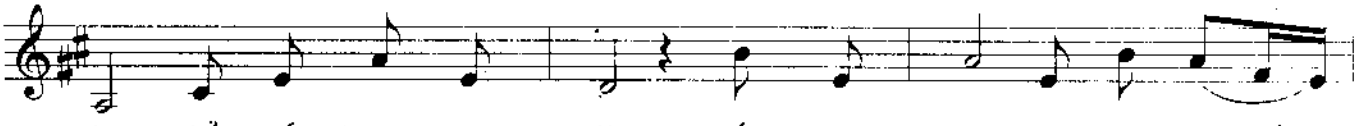
dân đau thương muôn phần. Làm tài trai phải vác súng lên



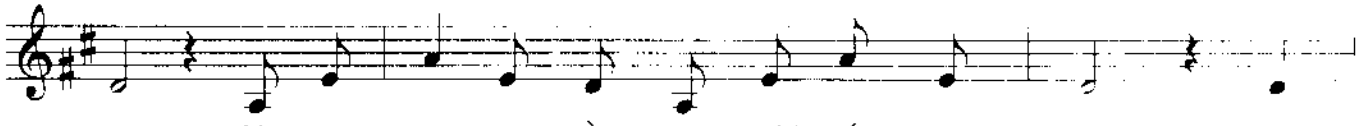
đường nơi sa trường, là chốn sống yêu đương, em ơi nghĩ



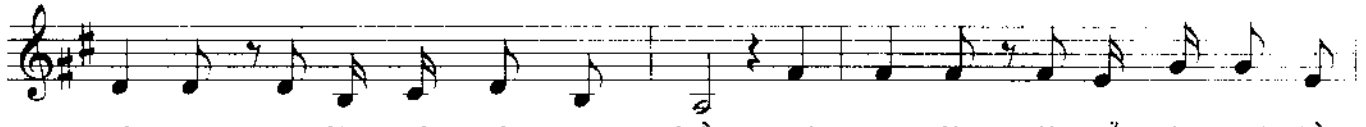
sao? ***Liên:*** Đây con thơ đây mẹ già anh nỡ bỏ



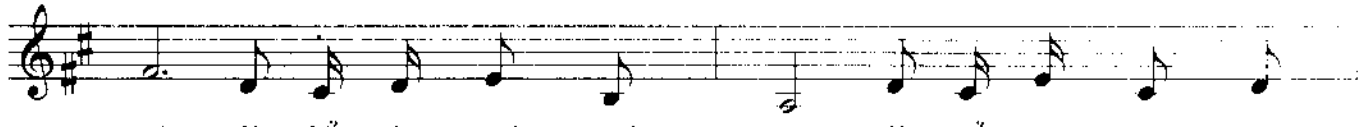
nhà để cất bước ra đi. Đấng trượng phu nào có thiếu



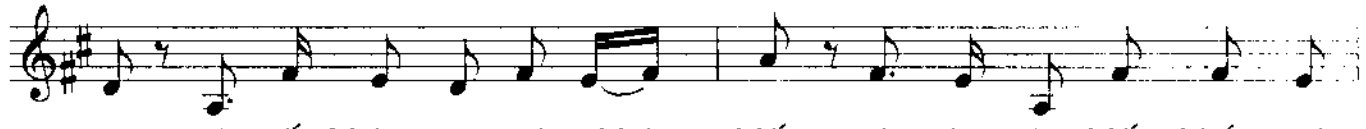
gì, việc cứu nước có cần gì phải đến tay anh. ***Hùng:*** Em



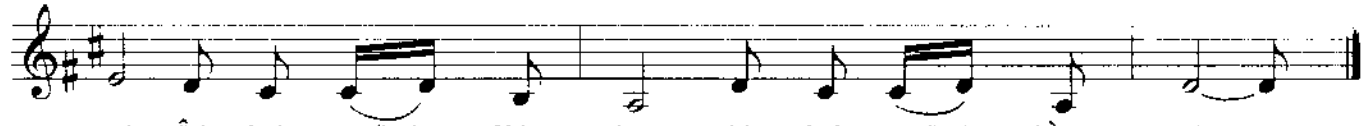
ơi em, em đừng lo nghĩ trăm bề, Anh ra đi, đi để giữ cánh đồng



quê, đi để giữ mái tranh này, đi để giữ mẹ con



em. Vì nếu không gặp sức kháng chiến, quân giặc tràn chiếm khắp nơi



nơi. Ôi lại cảnh điêu tàn, ôi lại cảnh lầm than.

ĐÊM 30 TẾT TRÊN SÔNG

Tiến Dũng

Ù . . . . . ú . . . . . ù . . . . . u . . . . . u . . . . . u Đêm khuya thanh

vắng chàng ôi cố gắng cùng em chèo bơi đường xa xa

vời. Xuân về trong cảnh cảnh trời khuya mà sao ta cứ cứ còn khua

khua mái chèo chèo. Xuân về trời đất đất buồn teo. Xuân về trên

đất Việt Nam về trong chinh chiến về trong hoang tàn. Nguyện đất

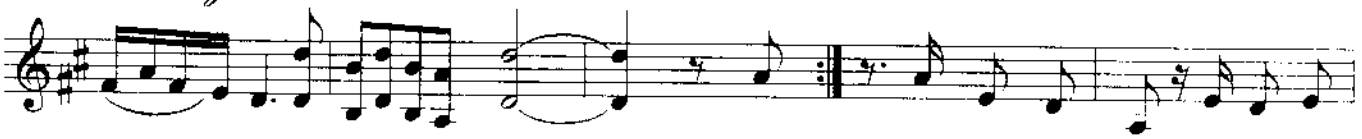
nước chiến thắng. Anh ơi anh cố gắng trong đêm khuya thanh

vắng cùng em anh chèo bơi đường còn xa xa vời.

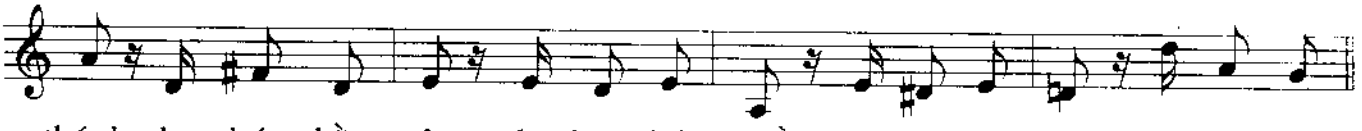
Ù . . . . . ú . . . . . ù . . . . u . . . . u . . . . . u Đêm tối ba mươi giờ điểm giao

thừa xa gần tiếng trống thưa thưa (xa gần tiếng trống thưa thưa vi vu vi

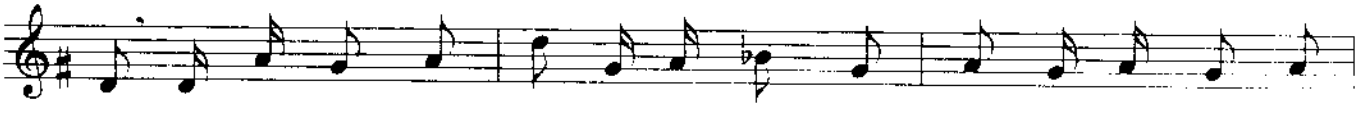
Tiến Dũng



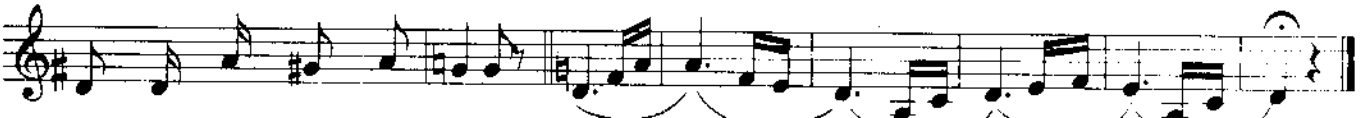
vu..... vi vu..... Đêm... Tôi lạy ông trời tôi lạy ông



thánh cho chóng bằng yên cho bạn lái thuyền khỏi phải đi đêm. Tôi lạy ông



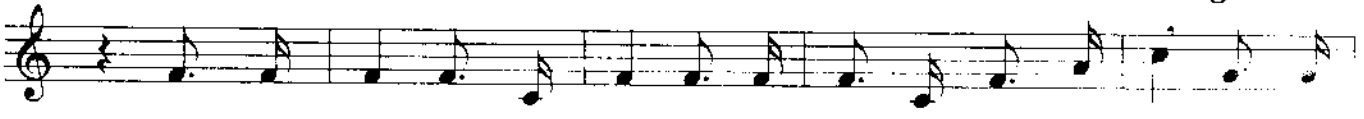
trời mà tôi lạy ông thánh mà cho chóng bằng yên mà cho bạn lái



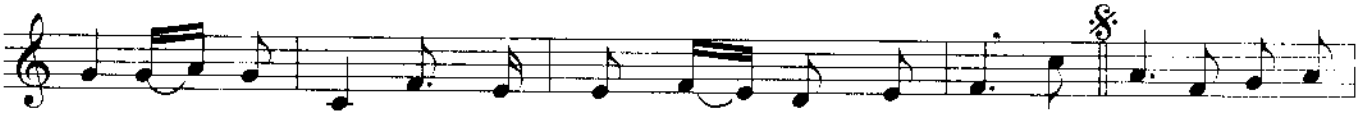
thuyền mà khỏi phải đi đêm. Ù.....ú.....ù.....u.....u.....u.

ĐÂY SÔNG LÔ

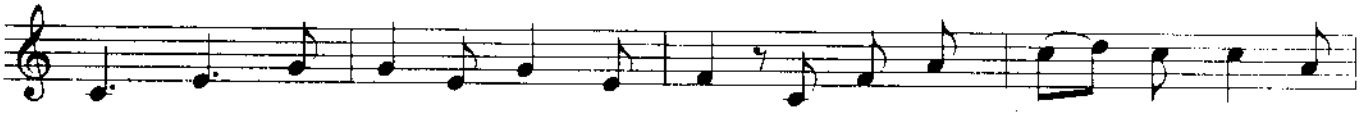
Tiến Dũng



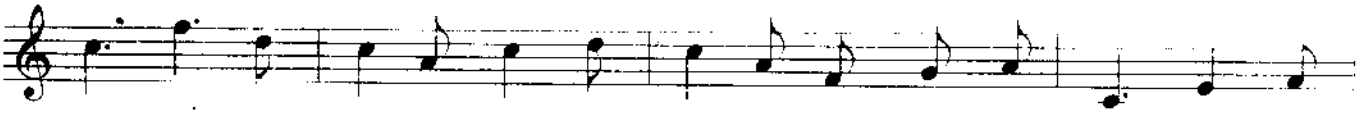
Đây sông Lô vươn mình reo. Đây sông Lô bừng tung cao sóng. Đây bao



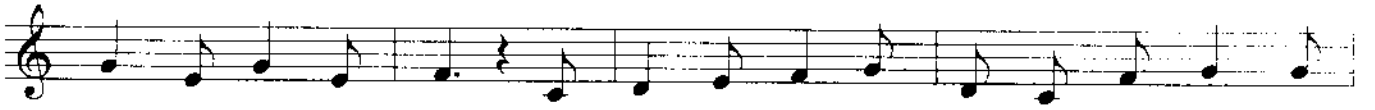
trai máu tim nồng mắt hiên ngang dâng nguồn nhựa sống. Bóng cây nhẹ ôm bóng



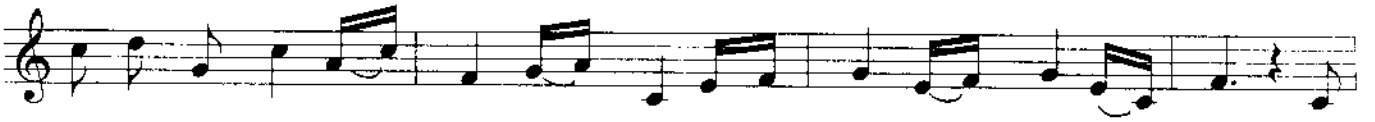
bờ dòng nước biếc in cánh buồm mơ. Ngày xưa buông lái trên sóng lặng



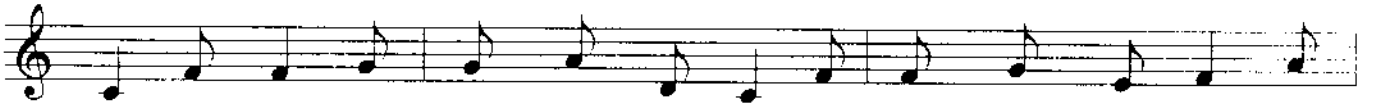
trôi gió vi vu ngàn lau phất phơ bên dòng sông lững lờ dòng nước



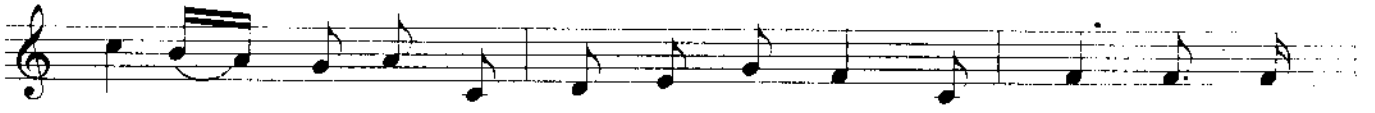
biếc in cánh buồm mơ. Ngày nay đâu đấy súng vang lừng khua sóng thuyền



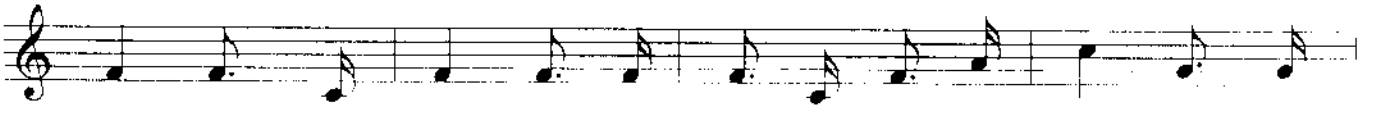
ai đã ngừng trôi tay nhẹ mái chèo say ngắm muôn xác thù trôi. Ngày



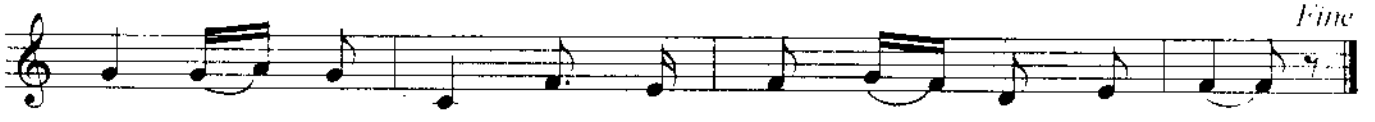
ngày trên sông muôn muôn khách xuôi dòng noi gương những người trai anh



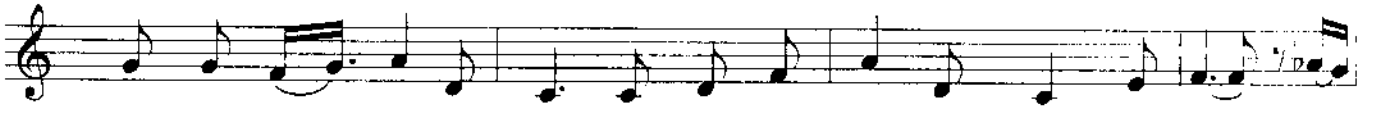
dũng đã dânghiến toàn thân cho nước non Việt Nam. Đây sông



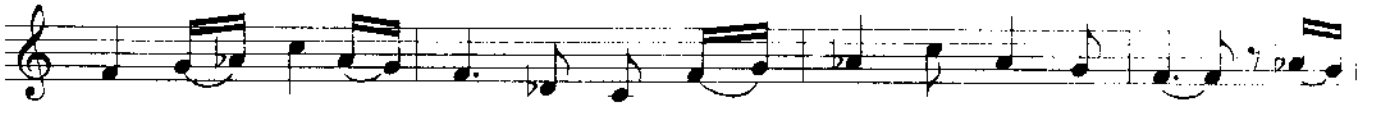
Lô vươn mình reo. Đây sông Lô bừng cao tung sóng. Đây bao



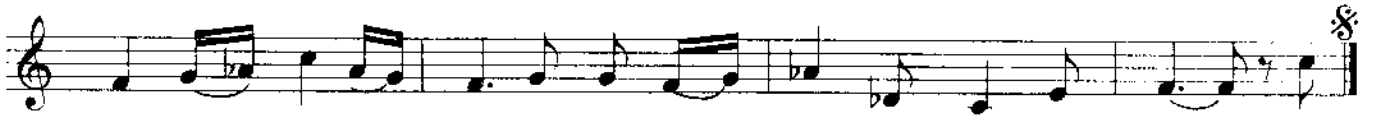
trai máu tim nồng mắt hiên ngang dâng nguồn nhựa sống.



Ai qua dòng nước sông này lòng như in dấu những ngày âm u. Bây



giờ trôi xác quân thù trong lòng sông reo tiếng thu dịu dàng. Khải



hoàn gieo khúc nhạc vàng âm u phảng phất qua ngàn lau xanh. Bóng

Chú thích:

Tôi nhận thấy trong những bài ca loại nhạc này, bản văn và cung điệu ăn khớp với nhau cách chặt chẽ, và bản văn tuy đã được cảm hứng đột ngột, cùng một lúc với dòng ca, nhưng những bản văn đó thường là thơ, hay là văn vần.

Trong thời gian học ở nhạc viện, nhiều khi tôi phải cố hứng ra những **nhạc đề không lời**, để rồi khai triển những nhạc đề đó ra thành những bản Sonata, hoặc Sinfonia, hoặc Fuga, làm bài tập sáng tác. Nhưng cho tới ngày hôm nay, chưa bao giờ tôi có ý viết một bài ca, mà lại đi viết cung điệu trước, để rồi nhét bản văn vào sau.

II. VIẾT BẢN VĂN TIẾNG VIỆT CHO CA KHÚC NƯỚC NGOÀI

Trong thời gian dạy học, có nhiều học trò nhờ tôi coi bài họ mới sáng tác, và họ thường nói: " Thầy sửa giúp em bài này, rồi thầy đặt lời ca vào giúp". Thấy một bài ca mà không có lời văn, tôi nói với học viên rằng: " Không có bản văn thì những dấu nhạc này không có nghĩa gì cả, và tôi không hiểu tại sao dòng ca lên xuống thế này hoặc dài vắn thế nọ..."

Câu chuyện trên đưa chúng ta đến vấn đề đặt bản văn tiếng Việt cho những cung điệu có sẵn; thí dụ như những ca khúc nổi tiếng quốc tế có những dòng ca hay, thật hay, hay đến nổi mà chúng ta chỉ cần đàn nguyên dòng ca, hoặc hát ca khúc đó với bất cứ thứ tiếng nào, thì người nghe cũng rung động sâu xa. Tại Sài gòn, đã có lần nổi lên phong trào viết bản văn tiếng Việt cho các ca khúc ngoại quốc. Viết bản văn tiếng Việt cho ca khúc nước ngoài được ví như dịch một cuốn sách ngoại ngữ ra tiếng Việt. Có dịch giả dịch rất giỏi, đến nỗi khi đọc chúng ta có cảm tưởng cuốn sách đó nguyên văn là tiếng Việt chứ không phải là sách dịch. Được như vậy là vì dịch giả thông thạo cái ngôn ngữ mình có ý dịch, thấu triệt cái nội dung cuốn sách, dịch giả lại giỏi tiếng Việt, biết nhiều kiểu nói riêng biệt của Việt ngữ, biết nhiều từ tiếng Việt, có từ chuyên môn lẫn từ thông dụng trong các tầng lớp dân gian và địa phương.

- Đối với việc viết bản văn tiếng Việt cho ca khúc nước ngoài cũng vậy, có người viết bản văn xong, khi hát lên chúng ta tưởng bài đó là nguyên tác ca khúc tiếng Việt, vì nó tự nhiên xuôi xắn, nhạc và lời ăn ý với nhau như hình với bóng. Bạn hãy hát bài 'Đêm thần thánh này" ở trang 176. Đó là một ca khúc Đức với lời văn tiếng Việt. Nhưng nhạc Đức và lời

Việt ăn ý với nhau một cách chặt chẽ. Muốn đạt được điều đó, chúng ta cần nắm vững một số vấ đề cơ bản sau :

a/ Xem dòng ca đã diễn tả bản văn ngoại ngữ ra sao? Nghĩa là dòng ca đã đánh nối những ý tưởng đặc biệt, hoặc những từ đặc biệt ra sao.

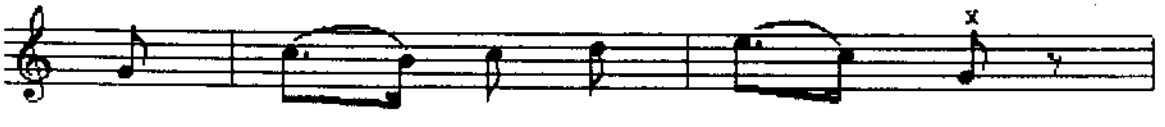
b/ Cấu trúc của dòng ca đó như thế nào, câu nhạc có dài vắn tương ứng với câu văn dài vắn không?

c/ Tại sao lại có những vần chữ được ngân nhiều dấu nhạc?

d/ Đặc điểm của dòng ca đó là gì ? Nghĩa là tính độc sáng của dòng ca, tính độc sáng này có do bản văn ngoại ngữ tạo nên không ? Thí dụ ca khúc sau có những vần chữ ngân hai dấu nhạc, đó là đặc điểm của ca khúc mà chúng ta phải tôn trọng, trong khi viết bản văn tiếng Việt vào đó.

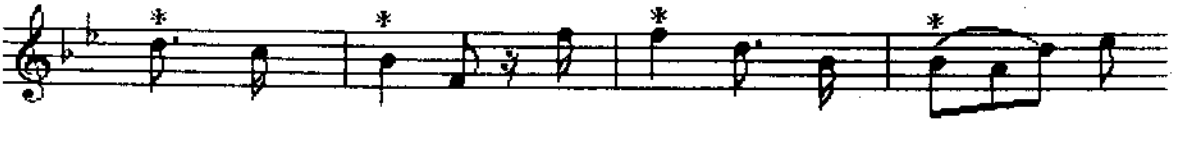
Vous nous vo - yez a vos ge - noux

đ/ Chúng ta phải nhớ tiếng Pháp nhiều khi có vần câm ở cuối một chữ, nên làm cho câu nhạc nhiều khi phải kết ở một dấu nhạc nhẹ trên vần câm đó, khi chuyển sang tiếng Việt, chúng ta phải chọn một từ thích hợp để diễn tả sự kiện đó. Thí dụ câu văn tiếng Pháp có vần câm ở cuối chữ x:



O Me - re che - ri - e

e/ Chúng ta lại phải nhớ: Tiếng Ý có vần đọc nổi. Nhưng vần đọc nổi đó đã tạo nên những bước nhấn đặc biệt cho mỗi dòng ca. Thí dụ:



Va pen - sie - ro su l'a - li do - ra - te

Trong trường hợp này chúng ta phải biết dùng những từ tiếng Việt thích hợp, để đánh nổi những bước nhấn đó lên.

Tôi đã trọ học ở một nhà trọ quốc tế, ông giám đốc nhà trường có bảo anh em mỗi nước chọn lấy một ca khúc hay của nước mình, để ông đặt lời Ý vào cho nhà trường hát vào mỗi dịp lễ. Tôi đưa cho ông giám đốc ba bài. Sau đó ông nói với tôi rằng: ông chọn bài "Trèo lên trên núi". Và ông hỏi tôi đâu là những vần đọc nổi trong bản văn tiếng Việt. Tôi trả lời là tiếng Việt không có vần đọc nổi, thì ông giám đốc nói: "Thế thì tôi viết bản văn tiếng Ý vào đây làm sao được."

III. VIẾT BẢN VĂN TIẾNG VIỆT CHO CUNG ĐIỆU CÓ SẴN

Khi chúng ta viết bản văn tiếng Việt cho cung điệu có sẵn, chúng ta phải nhớ đây là nghệ thuật, nên bản văn phải có giá trị văn chương:

Trước hết **ý tưởng** phải rõ ràng, sâu sắc, mạch lạc, độc đáo.

Bản văn thì câu cú gọn gàng.

Từ ngữ chọn lọc, càng có nhiều vần càng hay: yêu vận, cước vận.

Mặt khác phải đặt những **dấu** huyền, sắc, nặng, nhất là dấu hỏi, ngã cho thật đúng dấu nhạc, để khi hát lên người nghe nghe thật rõ những từ đó.

Chọn những **chữ có âm thật vang**, khi chữ đó cần phải ngân nhiều dấu; thí dụ nếu chúng ta chọn chữ **được** để ngân nhiều dấu nhạc, thì khó hơn là một chữ có nguyên âm o, ô, u, ư như bo, bô, bu, bư...

Một ca sĩ chuyên nghiệp nói với tôi rằng, trước khi cô ta phải chọn một bài hát để hát, thì cô ta đọc bản văn ca khúc đó trước, nếu bản văn đó hay, hay cả lời lẫn ý, và làm cho cô rung cảm được thì cô mới chọn để hát. Vì người hát có rung cảm thì khi hát mới có hồn và như vậy mới mong thu phục được người nghe. Vì vậy mà người viết bản văn phải tự trọng. Khi viết xong bản văn, phải đọc đi đọc lại và tự hỏi mình rằng bản văn này có xứng đáng cho người ta hát không, hay chỉ là một loại văn rẻ tiền.

i/ Trong những bài làm trước đây, chúng tôi đòi hỏi bạn phải viết bản văn vào cung điệu, như vậy là chúng tôi đã dành cho bạn cơ hội để thực tập viết bản văn cho những điệu ca hay rồi đó.

CHƯƠNG HAI MƯƠI BA

TÔ ĐIỂM CA KHÚC

Khi tôi còn nhỏ, trong kỳ sinh hoạt đoàn thể, thì anh trại trưởng người Pháp đem cái máy giữ nhịp đặt trước mặt mọi người cho nó kêu tích tắc để anh em hát theo. Lúc đó tôi thán phục lắm, cho là mẫu quốc văn minh, nhưng bây giờ lớn lên rồi thì tôi cho điều đó là lố, và anh trại trưởng chỉ có ý khoe khoang rằng nước anh ta tiến bộ như thế đấy. Thực sự làm như vậy thật là quê mùa, thử hỏi có đời nào mà người ta lại đi hát như một cái máy bao giờ. Tiếng ca, giọng hát phải hồi hộp như hơi thở, nghĩa là tuỳ theo ý nghĩa của bài ca mà hát lúc nhanh lúc chậm, khi to lúc nhỏ, có khi nhanh khi chậm, điều này chính ca sĩ hay ca trưởng phải dựa vào bản tính của từng ca khúc mà cảm nhận ra. Nhạc sĩ sáng tác ra ca khúc có thể **chỉ định** đoạn nhạc này phải hát thư thái, đoạn nhạc kia phải hát dồn dập, câu nhạc này hoặc dấu nhạc này phải hát lớn hơn dấu nhạc kia, hoặc dấu nhạc này phải hát nhẹ xuống. Cách **tô điểm** ca khúc như vậy tuy có tính cách bề ngoài, nhưng có khi thiết yếu để diễn tả. Ví như bài "Một Cung Điệu" chúng tôi ghi lại trước đây. Ca khúc được diễn tả từ đầu tới cuối trên một dấu sol duy nhất, nghĩa là ở đây dòng ca là con số không, chúng ta phải cần đến hòa âm và cách tô điểm nhanh chậm, to nhỏ để làm cho ca khúc sống động

I. PHÂN LOẠI

I.1. <u>Dùng các từ tiếng Ý để tô điểm</u> :

Các nhạc sĩ thường dùng tiếng Ý để chỉ định cách hát to nhỏ. Trong cuốn nhạc lý tôi đã ghi lại hầu như đầy đủ cá từ tiếng Ý cần thiết cho công tác này, bên cạnh đó tôi cũng ghi lại cách đọc tiếng Ý. Ở đây tôi tóm lược như sau:

Đi từ rất nhanh đến rất chậm chúng ta có những từ sau đây:

Grave	bệ vệ	<u>moderato</u>	vừa phải
Largo	rộng rãi	allegretto	vui vẻ đôi
<u>lento</u>	chậm	allegro	vui vẻ
Adagio	khoan thai	vivace	hùng hồn
Larghetto	rộng rãi đôi chút	<u>presto</u>	nhanh
Andante	nhẩn nha	pretissimo	rất nhanh

Andantino..... nhẩn nha đôi chút

Trong 13 chữ trên, chỉ có 3 chữ là có nghĩa thực sự là: lento (chậm), moderato (vừa phải), presto (nhanh), còn những từ khác đều hiểu theo nghĩa bóng như Grave là bệ vệ, có nghĩa là phải đàn hay hát thật chậm; allegro là vui tươi, có nghĩa là phải đàn hay hát nhanh hơn moderato,...

I.2. <u>Bản tính của ca khúc</u> :

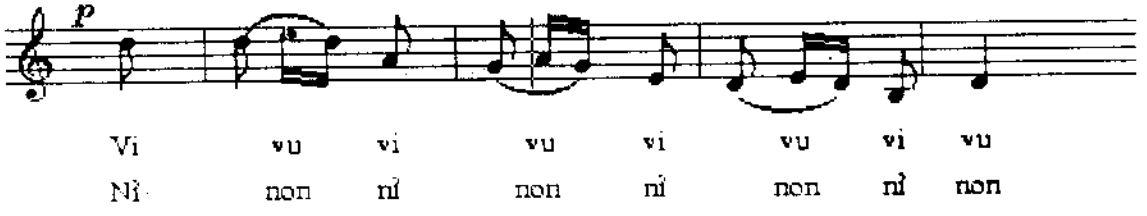
Như tôi đã trình bày trong bài nói về nhịp điệu: hát một bài ca nhanh hay chậm, không phải căn cứ vào việc bài hát đó được viết theo nhịp 2 hay 3 hay 4, hoặc căn cứ vào đơn vị nhịp bài đó theo dấu phần tư hay dấu phân nửa, như phải căn cứ vào bản tính của ca khúc. Ví như bài "Thân Phận Lưu Đầy" được ghi lại trước đây, có ý nói lên nỗi nhớ nhà của dân Israel trong những ngày tháng lưu đầy tại Ai Cập, ca khúc lại có một bè hòa âm bệ vệ, nên ca khúc đòi hỏi được hát nhẩn nha, chậm rãi, thế mà tôi đã thấy có ca sĩ hát như ngựa chạy, có lẽ vì ca sĩ thấy bài đó viết theo nhịp 3 mà đơn vị là dấu phần tư.

Trên đây là nói về vấn đề cả một bài ca được hát nhanh hay hát chậm. Nhưng cũng có thể trong cùng một bài ca, có lúc chúng ta hát một vài chữ chậm hẳn lại, hoặc nhanh hẳn lên, tuy những chữ đó có những dấu nhạc dài ngắn như những dấu khác.

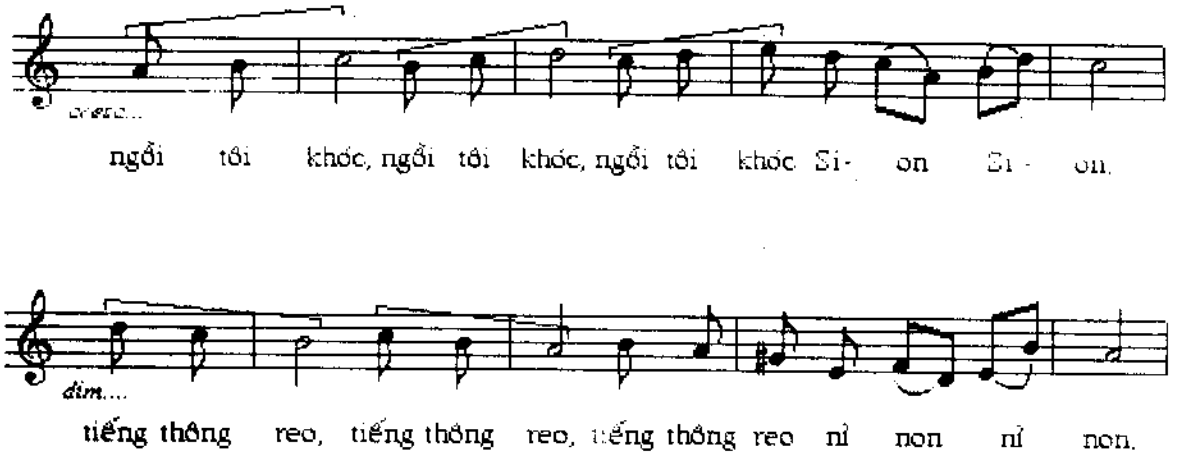
Phương cách tô điểm ca khúc cho mạnh nhẹ đòi hỏi có sự tế nhị hơn. Nguyên tắc tổng quát được đặt ra như sau:

Một bài ca được hát hùng hồn hay êm nhẹ là tùy ở chỗ bài ca đó thuộc loại nào: loại hành khúc, tình ca, du ca, ru con...

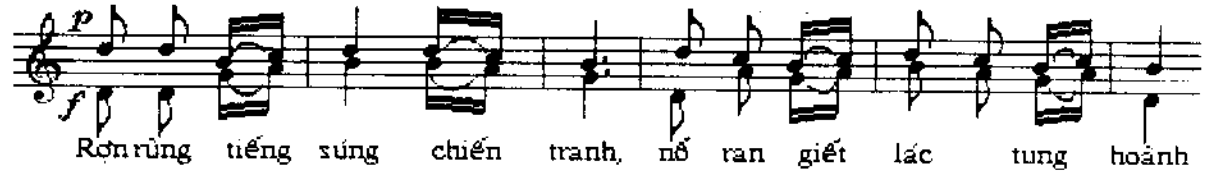
Một vài chữ hoặc một câu nhạc của ca khúc được hát mạnh hơn hay nhẹ hơn là tuỳ ở ý nghĩa, những chữ hay câu văn đó, ví như những chữ "vi vu" và "nỉ non" trong bài: "Xuân Hy Vọng" đòi chúng ta phải hát nhẹ nhàng êm ả.



Trong vụ chuyển tiến lên thì hát Crescendo, trong vụ chuyển tiến xuống thì hát Dimiendo. Thí dụ:

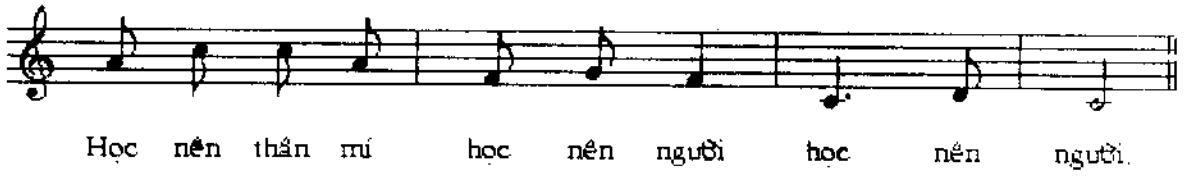


* Khi bè bên trên là bè đệm, lúc đó chúng ta hát nhẹ, để bè chính được nổi bật hẳn lên. Thí dụ:



* Tiếng vọng của câu nhạc trước cũng được hát nhẹ, như vọng từ đàng xa lại.

Thí dụ 'Tiếng gọi học sinh':



* Khi kết bài nhạc ở một dấu nhạc thật dài, thì cái kết đó thường được hát nhẹ, và nhẹ dần cho tới khi tắt hẳn đi.

* Khi bài hát nhiều bè thuộc loại đa âm đa điệu, như chúng tôi đã trình bày trước đây, thì chúng ta hát bè chính lớn hơn, các bè đệm hát nhè nhẹ và hát bản văn lơ lớ, cho bè chính nổi hẳn lên.

* Chúng ta đừng tưởng: khi tất cả các bè cùng một lúc đồng ca hoặc hòa ca là phải hát lớn hơn một bè hát một mình riêng rẽ. Cũng có thể như vậy, nhưng cũng có thể ngược lại, nghĩa là một bè hát riêng rẽ có thể hát lớn, và tất cả cả bè hoặc đồng ca hay hòa ca có thể hát nhỏ hơn. Điều này tùy thuộc vào ý nghĩa câu nhạc lúc bấy giờ.

* Chúng ta cũng cần nhớ là có thể chỉ hát một vài chữ trong ca khúc mạnh hơn lên hoặc nhẹ hẳn xuống, khi một vài chữ đó nói lên ý tưởng mạnh nhẹ:

Mưa như thác đổ
Tiếng sấm vang nổ
Tiếng sét ù tai
***Nhè nhẹ** đêm dài*
Mẹ ru con ngủ

Hiện nay có một số nhạc trưởng coi như thể tất cả tài nghệ của các ngài là ở chỗ làm cho ca đoàn biết hát lúc to lúc nhỏ. Nghĩa là khi hát bất cứ bài nào cũng vậy, bất chấp ý nhạc, ý câu văn, là phải hát câu to câu nhỏ câu mạnh câu nhẹ cái đã. Đến đây tôi liên tưởng tới những điệu vũ của các cô cậu học trò nhỏ bé trên màn ảnh truyền hình, các cô cậu giơ chân giơ tay, nhún mình nhún mẩy, lắc đầu lắc cổ, bước tới bước lui, chạy vòng đi vòng lại, tất cả những cử điệu đó chẳng ăn nhằm gì tới những lời ca các cô các cậu hát cả, có khi lại còn phản lại lời các cô các cậu hát là đàng khác nữa. Múa kiểu đó chẳng những chẳng cảm hóa được ai, mà lại còn làm cho người xem bực bội. Trường hợp ông nhạc trưởng trứ danh cũng vậy: ông múa chân múa tay, lắc đầu lắc cổ, tóc rối cả lên và xõa cả xuống, ông đấm vào không khí, thụi vào không gian, ông chồm về phía trước, ngửa về phía sau, vất vả tội nghiệp quá, trong khi ca đoàn ông hát một bài đơn sơ hai bè, và cứ nghiễm nhiên hát, như thể các cử điệu hùng hồn của ông ca trưởng chẳng có tác động gì tới việc diễn tả. Tôi xin kể thêm một vài kỉ niệm bản thân về việc hát to hát nhỏ:

Hồi còn dạy học tại Long Xuyên, được tin có ông lớn sắp về thăm trường, ban giáo sư tổ chức họp bàn và cử tôi đứng ra tổ chức cho học trò hát chào mừng. Khi bàn bạc, tôi nghe thấy mấy ông giáo sư kể chuyện tại Sàigòn có những ca đoàn rất chỉ, trình tấu to nhỏ nghe đã đời. Nắm được tâm lý quần chúng, tôi quyết tâm nhờ dịp này mà làm lớn. Tôi sẽ cho học trò hát to hát nhỏ, phì phà phì phụt như ống thụt lò rèn, thì là dân ta khoái. Tôi chọn bài "**Tiếng gọi học sinh**". Đây là một hành khúc, một khúc hát để diễu hành ngoài trời, thì thường phải hát hùng hồn từ đầu tới cuối. Hơn nữa kiếm mãi trong bài ca, cũng chẳng câu nào có ý nghĩa để hát nhỏ. Tôi nghĩ bụng: thôi thì đến những chữ **tay cầm**

tay, vai kề vai, bước tiến bước, thì bắt học trò hát thật nhỏ, nhỏ như hát thầm là ăn khách rồi. Đúng như vậy, cuộc tiếp đón chấm dứt, mấy ông giáo sư họp bàn tổng kết và khen bản hát nhà trường chẳng thua gì các ban hợp xướng ở thành phố. Như vậy tôi đang là ca trưởng cấp tỉnh đột nhiên được xếp ngang hàng với ca trưởng cấp thành, sướng chưa.

Trong thời kỳ sinh hoạt tại Sài gòn, có một bạn nói với tôi rằng bài Alleluia của Haendel viết cho ban hợp xướng và dàn nhạc, mà tôi phối lại cho thích hợp với dàn nhạc hiện nay, thì có một nhạc trưởng có hạng phê bình như sau : một bài như thế mà không thấy ghi một chữ to, chữ nhỏ nào cả, cái kém của Tiến Dũng là ở chỗ đó, bài nào của ông ta cũng trơ trụi như vậy. Để giải thích lý do tại sao tôi làm như vậy, thì tôi cho người bạn tôi coi nguyên bản Alleluia do Haendel viết cho ban hợp xướng và dàn nhạc, và nói : đây là bản do Đức xuất bản, đây là bản do Ý xuất bản, đây là bản do Anh-Mỹ xuất bản. Trong cả ba ấn phẩm, từ đầu đến cuối chúng ta chẳng thấy một chữ hoặc một ký hiệu nào bảo chúng ta phải hát to, hát nhỏ. Coi bộ ông Haendel cũng kém, không biết tô điểm cho một tác phẩm nổi tiếng như vậy.

Một lần khác bản Alleluia, mà tôi đã phối lại như vừa kể trên, được đem ra tấu, lại một ông nhạc trưởng có hạng khác nói: một dàn nhạc cỡ lớn như vậy, gồm 7, 8 chục diễn viên, mà không biết tấu to, tấu nhỏ, thật kém cái dàn nhạc bên cạnh. Họ chỉ có 3, 4 chục ca viên mà cũng biết hát to, hát nhỏ. Sự thực là Haendel không tô điểm một chữ to, chữ nhỏ nào vào tác phẩm của ông. Nhưng chính bản thân bài Alleluia đã có yếu tố to, nhỏ rồi. Chẳng hạn như có lúc nguyên bè soprano đơn ca chữ "king of kings", sau đó cả ca đoàn và dàn nhạc trả lời rầm rộ; rồi bè soprano lại đơn ca chữ "lord of lords" và ca đoàn cùng dàn nhạc lại trả lời rầm rộ. Đó là cái to, nhỏ nội tại trong tác phẩm, chứ không phải cái to, nhỏ giả tạo, có khi lại sai trái từ bên ngoài đắp vào. Không hiểu được vấn đề này thử hỏi làm ca sĩ, nhạc trưởng làm sao. Phải khẳng định một lần nữa rằng cái to, nhỏ thật sự là cái to nhỏ có sẵn trong bài ca bản nhạc, chứ không phải cái to nhỏ ở ngoài đắp vào một cách vô lối. Vì vậy mà có bài hát phải hát lớn, hoặc nhỏ từ đầu đến cuối, có bài chỉ hát vài ba chữ thật lớn hoặc thật nhỏ... làm được như vậy mới thật là một người am hiểu âm nhạc một cách tường tận.

I.3. <u>Tô điểm ca khúc bằng những cảm tình</u> :

Vấn đề tô điểm cho ca khúc bằng những cảm tình như :

Amoroso (cách yêu thương),

Affectuoso (cách yêu kiều),

colonoso (cách nồng nhiệt),

Maestoso (cách uy nghiêm),

Dolce (cách êm ái),

Grazioso (cách duyên dáng),

Dolloroso (cách đau đớn), vv...

Cách tô điểm bằng những cảm tình như trên đôi khi cũng là điều hữu ích, nhưng thường thường không cần thiết, vì chính bản văn của ca khúc gợi cho ta ý tưởng phải hát cách yêu kiều, hoặc cách đau thương.... Cách tô điểm loại này thường thích hợp và cần thiết để tô điểm cho những bài đàn, những bản nhạc không lời. Vì cũng một dòng ca, chúng ta có thể đàn hoặc kèn một cách êm nhẹ, hoặc một cách sỗ sàng. Còn từ cantabile (có thể hát được hoặc như thể ca hát), thì chỉ thích hợp cho bản nhạc mà thôi, vì nhạc sĩ muốn cho người đàn khúc nhạc đó một cách nồng nàn như hơi thở người hát. Còn đối với ca khúc mà để Cantabile, nghĩa là có thể hát được, hoặc như ca hát thì ra làm sao. Và sự thực đã có ca khúc tiếng Việt được ghi như vậy.

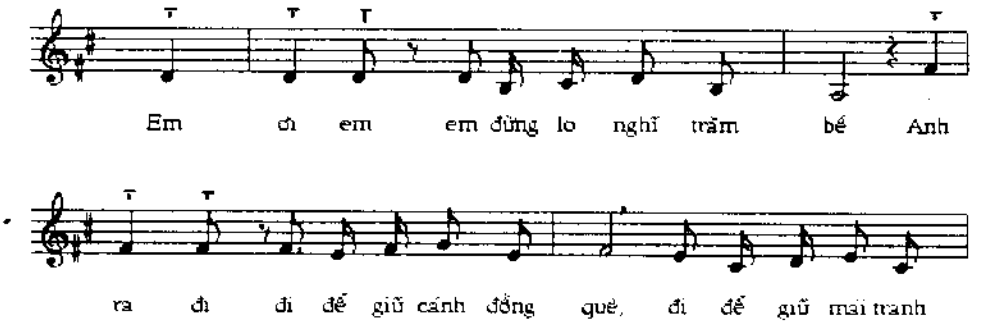
I. 4. <u>Tô điểm ca khúc bằng cách diễn tả liền hoặc rời tiếng</u> :

Chúng ta có thể dùng cách diễn tả liền tiếng (Legato) hoặc rời tiếng (Staccato) để tô điểm cho ca khúc nói riêng và cho dàn nhạc nói chung.

Chúng ta thấy nhiều chữ Legato và staccato trong các khúc dương cầm, là vì một khúc dương cầm chỉ có một vẻ tiếng, cho nên nhạc sĩ hoặc nhạc công cần dùng đến nét legato và staccato để tạo nên âm thanh thay đổi. Chúng tôi cũng nhận thấy nhiều khi nhà xuất bản đã tô điểm nét staccato một cách quá đáng vào Classiques Favoris, và như vậy nó đã cho các khúc dương cầm này bị dứt quãng, hoặc trở nên vô nghĩa.

Về phần ca khúc thường thường chúng ta hát liền tiếng. Kiểu hát rời tiếng, nhát gừng đôi khi thích hợp với các bài ca mang tính kịch trường.

Nhưng dù là bài ca hay bản nhạc, khi có một ý nhạc xây dựng trên một dấu nhạc được nhắc đi nhắc lại nhiều lần, lúc đó là chính lúc chúng ta diễn tả bằng nét staccato phối hợp với nét Marcato, nghĩa là hát rời tiếng và dằn từng tiếng, theo ký hiệu cái chấm bên dưới một kẻ nhỏ. Ví dụ :



Theo từ điển Đào Duy Anh, thì nhuận sắc là thêm vẻ vang, màu mỡ. Theo từ điển của Tống Ngọc Hạp là nhuận sắc thái, tô vẻ ý nhị cho bản nhạc. Còn tô điểm ca khúc có nghĩa là đánh bóng ca khúc cho lộng lẫy, và rõ nét thêm lên. Nhuận sắc hay tô điểm thường gợi cho ta ý tưởng như thêm một cái gì bên ngoài vào, nhưng sự thực không phải thế. Một bài ca bản nhạc hay, phát sinh từ một cảm hứng chân thành, thì tự nó đã có những khí vị, nghĩa là cái hơi thở hồi hộp, lúc nhanh lúc nhẹ, khi thư thái khi dồn dập. Ca sĩ, ca trưởng, nhạc trưởng, diễn viên có nhiện vụ nhận ra những khí vị đó để diễn tả một cách khéo léo. Như vậy, thay vì kêu là nhuận sắc, một từ tiếng Hán khó hiểu, hoặc thay vì kêu là tô điểm, thì chúng ta kêu là đánh bóng tác phẩm, như vậy coi bộ hợp lý hơn.

II. KẾT LUẬN :

Như vừa trình bày trên đây. Những tác phẩm phát sinh từ nguồn cảm hứng chân thành, thì tự nó đã có khí vị, nên các nhạc sĩ viết ra tác phẩm đó rất dè dặt, hoặc có khi chẳng cần đánh bóng bằng những từ nhanh chậm, to nhỏ, yêu kiều, đau đớn.

Hiện nay các nhà xuất bản quốc tế, trước khi ấn hành một nhạc phẩm, có thông lệ nhờ những nhà lý luận học về âm nhạc tìm hiểu về nhạc phẩm đó, rồi đánh bóng nhạc phẩm bằng những từ nhanh chậm, to nhỏ, cảm tình thích hợp với mục đích giúp các ca sĩ, diễn viên, ca trưởng, nhạc trưởng trong nghệ thuật diễn xuất. Như vậy chúng ta có thể nói được rằng, việc đánh bóng các nhạc phẩm nổi tiếng thế giới đều do các nhà xuất bản thực hiện. Khi tôi đưa hai nhạc phẩm "Oremus cum organo" và " Missa tertia" cho nhà xuất bản Canrara, tôi không tô điểm một tý gì vào hai tác phẩm đó. Sau 2, 3 tháng tôi thấy nhà xuất bản gửi trả lại, mở ra tôi đã thấy họ tô điểm bằng những ký hiệu chỉ lớn, bé, nhanh chậm đủ kiểu, rồi mỗi trên đầu trang nhạc có in thêm một dòng chữ : " nếu tác giả có đồng ý với cách diễn tả sau đây, thì xin tác giả ký nhận vào trang giấy này". Tôi từ từ mở từng trang giấy của hai nhạc phẩm và rất ngạc nhiên, vì không hiểu làm sao họ tô điểm nhạc phẩm đúng ý tôi như

vậy, trừ một chỗ đáng lẽ phải ghi P, thì họ lại ghi f. Câu chuyện trên đưa chúng ta đến nhận thức như sau: một nhạc phẩm, như những Sinfonia của Beethoven, do ba nhà xuất bản Đức, Mỹ, Anh phát hành, thì việc tô điểm vì đã được khảo cứu kỹ lưỡng đều trùng hợp, nhưng một vài khi có sự khác biệt.; bằng chứng là khi dạy học trò những bản Sonata của Beethoven, hoặc những bản trong 10 cuốn Classique Favoris, do nhà xuất bản quốc gia Pháp ấn hành, đôi khi tôi phải điều chỉnh những ký hiệu tô điểm do nhà xuất bản đó ghi vào cho nó phù hợp với bản tính của tác phẩm.

Các bạn đã học hết khóa NHẠC LÝ, học hết tất cả các khoá HOÀ ÂM, hết khoá ĐỐI ÂM, TẤU KHÚC, PHỐI DÀN NHẠC, thì nhận thấy rằng cuốn sách này chỉ là tóm lược những khái niệm đã được trình bài trong các khoá học trên, và như vậy bạn đã hiểu nội dung cuốn sách này một cách rõ ràng hơn.

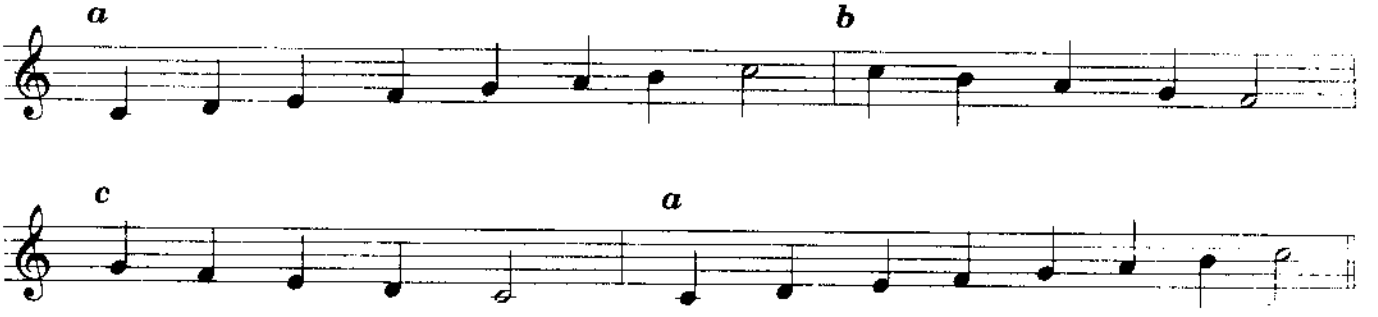
BÀI TẬP SỐ 23

Để nắm vững được vấn đề bạn tự trả lời các câu hỏi sau :

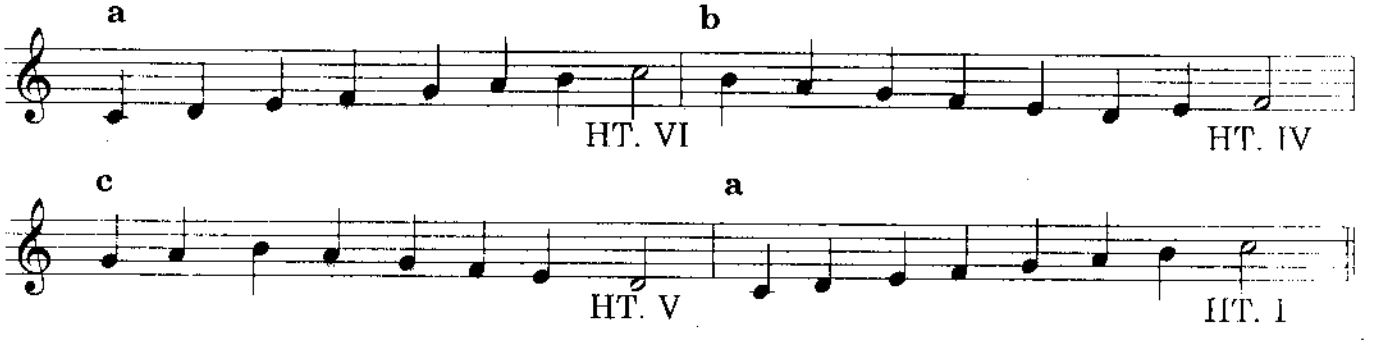
1. Có 4 nét chính để đánh bóng nhạc phẩm, là những nét nào ?
2. Một ban hợp xướng chỉ hát to nhỏ có ý gây tác động cho người nghe, thì đó có phải điểm quan trọng trong nghệ thuật diễn tả không? hay là còn những diiển quan trọng hơn nữa?
3. Bạn đã nghe tấu bài Alleluia của Heandel chưa ? Bạn có thấy bài đó diễn tấu lúc mạnh lúc nhẹ, khi thư thái lúc dồn dập không ?

GIẢI ĐÁP
NHỮNG ĐỀ BÀI ĐÃ RA TRONG CÁC BÀI LÀM.

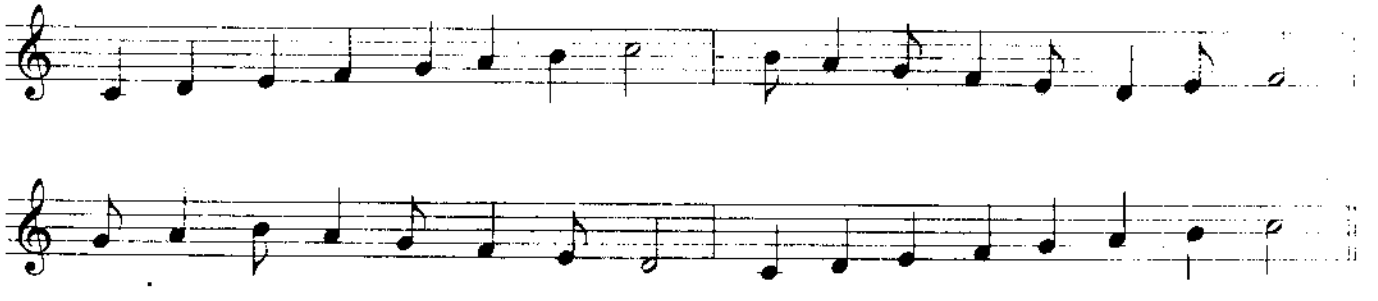
BÀI TẬP SỐ 8 B



Muốn cho ca khúc được xây dựng trên một nền móng hoà âm vững chắc, chúng ta sẽ viết ca khúc theo mẫu (2) sau:



Hoặc muốn cho nhịp điệu của cb tương phản với nhịp điệu của a, chúng ta sẽ viết theo mẫu (3) sau:



Nhận xét:

a/ Trong cả 3 mẫu (1), (2), (3), ý nhạc b, c đều có chiều đi xuống, tương phản với ý nhạc a.

b/ Trong mẫu (2), (3), ý c là ý đảo lộn, và đảo lộn giật lùi của ý b.

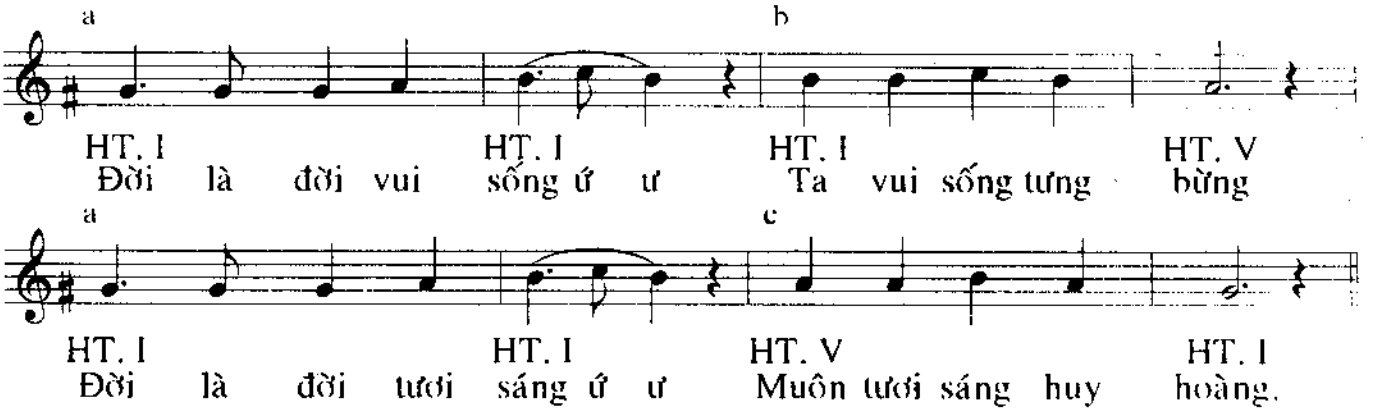
c/ Như vậy trong một bài nho nhỏ cũng đã có sự suy tính và sắp xếp, để cho tác phẩm có sự thay đổi và đồng nhất.

BÀI TẬP SỐ 8C

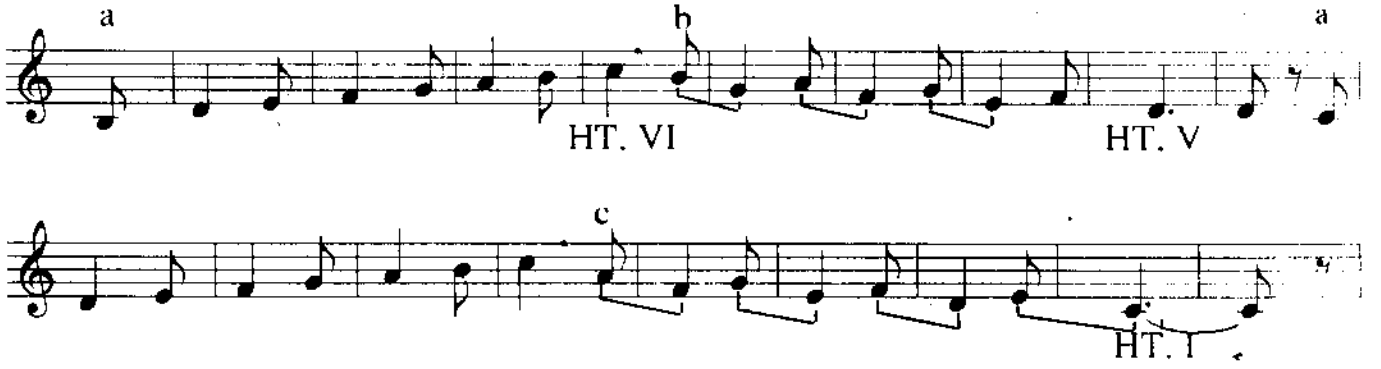
1. Khi một ý nhạc cho sẵn, hoặc khi chúng ta đã tìm ra được một ý nhạc, thì chúng ta phải phân tích xem ý nhạc đó có gì đặc biệt:
   a/ Dòng ca lên xuống làm sao, gồm những quãng nhạc như thế nào?
   b/ Nhịp điệu ra sao?
   c/ Tiềm ẩn mọi lối hòa âm như thế nào?
2. Đoạn chúng ta dùng những kỹ thuật hòa âm như phỏng diễn, chuyển tiến... để khai triển những ý nhạc đặc biệt đó sang ý b, c, thì những ý nhạc mới có sự đồng nhất trong thay đổi. Thí dụ như ca khúc đã giải quyết trong bài tập số 8, trong cả mẫu (1), (2), ý nhạc b, c:
   - Đều ở trong khuôn khổ 8 dấu nhạc như ý a.
   - Ý b, c, đều đi liền bậc như ý a.
   - Ý c là ý nhạc phỏng diễn của ý b.

   (Đây là 3 điểm tương đồng giữa các ý nhạc tạo nên sự đồng nhất)
   - Nhưng ý b lại đi xuống tương phản với a.
   - Và nhịp điệu của b, c có thể thay đổi đôi chút, khác với nhịp điệu ý a.

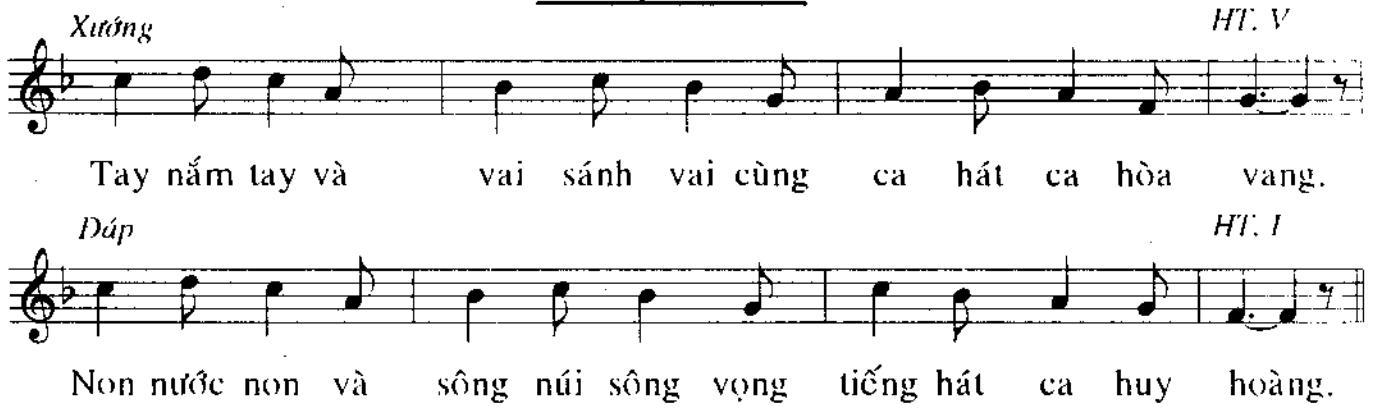
   (Và đây là hai điểm khác biệt giữa các ý nhạc để tạo nên sự thay đổi)
3. Trong những bài tập của bạn, chúng tôi nhận thấy ý b, c, là những ý nhạc rất lạ , chẳng có liên hệ gì với ý a cho sẵn, và ý b, c, cũng chẳng có liên hệ gì với nhau. Điều đó chứng minh rằng: khi học về kỹ thuật để khai triển ý nhạc cho có sự đồng nhất trong thay đổi, thì bạn chưa nắm được vấn đề, một phần có lẽ học bạn chưa học đối âm, tẩu khúc.
4. Còn một điểm nữa ảnh hưởng đến việc hình thành các ý nhạc là khi viết ý b, chúng ta phải xem đầu ý b có ăn khớp với cuối ý a không, rồi đầu ý c có ăn khớp với cuối ý b không. Đầu cuối các ý nhạc có ăn khớp với nhau thì nó mới tạo thành một tác phẩm duy nhất, chứ không phải là những ý nhạc chắp nối một cách gò ép, vô duyên. Xem ca khúc trong bài tập số 8 trên đây.
5. Hòa âm cũng ảnh hưởng đến việc hình thành ý nhạc rất nhiều, nhất là ảnh hưởng tới cách chấn dứt các ý nhạc theo những công thức giải kết đã học trong hòa âm. Nên khi viết ca khúc, chúng ta phải đặt sẵn một cái khung hòa âm cho ca khúc.
6. Với tất cả khái niệm trên, chúng ta giải quyết đề bài 8 cách dễ dàng. Trong đề bài ý a, b, cho sẵn, chúng ta phải dựng nên một ca khúc theo MH abac. Chúng ta chỉ việc cho ý c phỏng diễn lại ý b, phù hợp với bản văn và hòa âm cho sẵn.



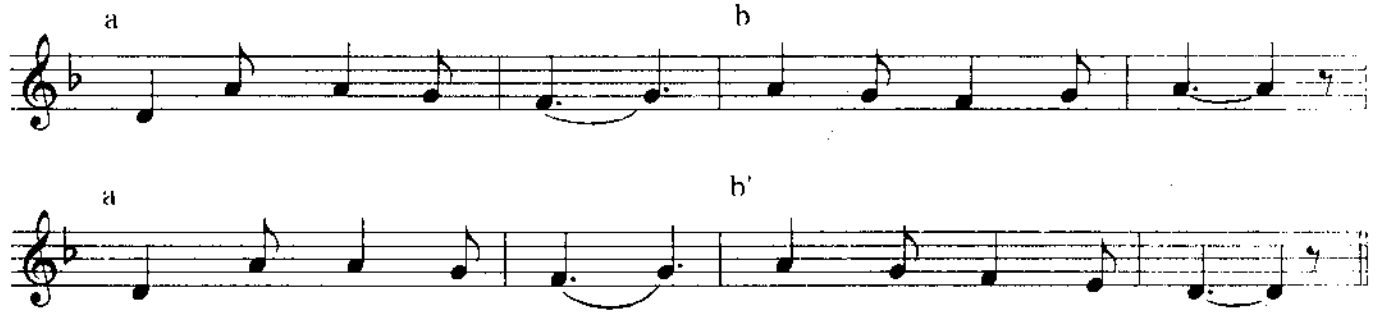
BÀI TẬP SỐ 8D



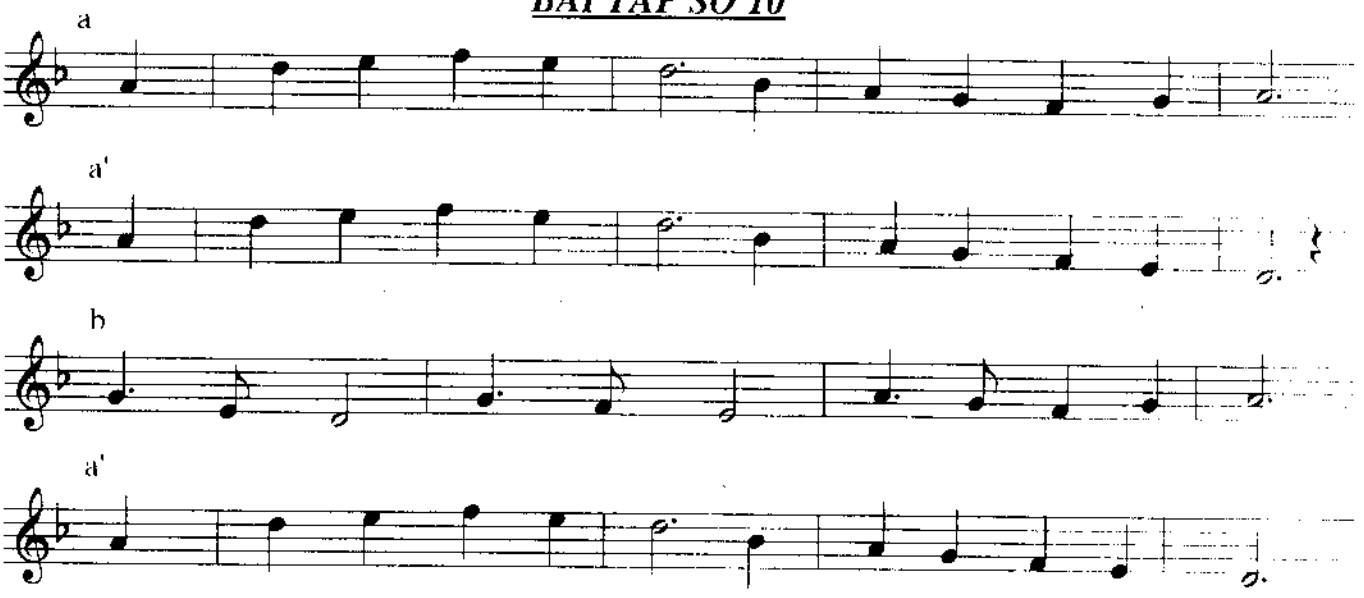
BÀI TẬP SỐ 8 E



BÀI TẬP SỐ 9



BÀI TẬP SỐ 10



BÀI TẬP SỐ 11

Nhận định

1- Bản văn của ca khúc thì câu 1 với câu 3, câu 2 và câu 4 có những dấu nặng sắc, huyền, hỏi, ngã như nhau, nên ca khúc này có thể viết theo ***MH abab*** hoặc theo ***MH abac*** thì càng tốt.

2- Ý nhạc a có nét đặc biệt là ***Fa- Fa***, ***Sol- Sol***,

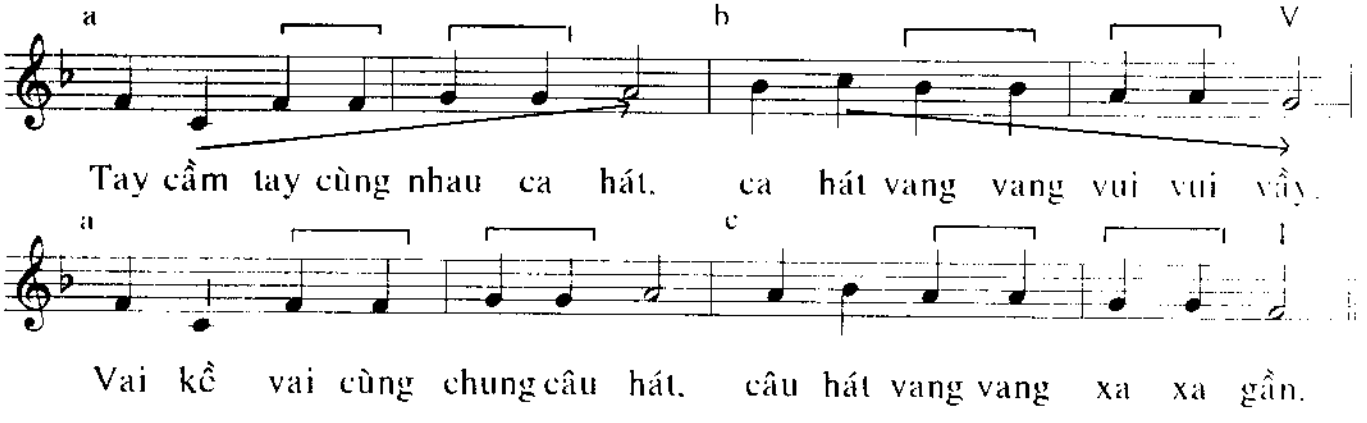
3- ý a chuyển từ dưới lên.

4- Nét đặc biệt ***Fa- Fa***, ***Sol- Sol*** có thể khai triển sang ý b, c vì câu văn của b có chữ ***vang vang***, ***vui vui***, còn câu văn của c thì có chữ ***vang vang***, ***xa xa***.

5- Chúng ta có thể định cho ý b hết ở HT V và ý c kết ở HT I.

6- Chúng ta cho ý b chuyển hành xuống tương phản với ý a.

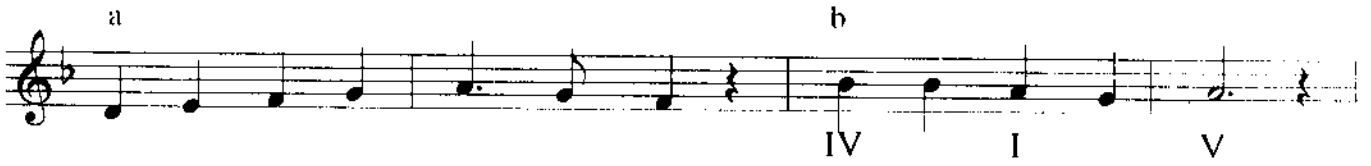
7- Bởi vì câu văn 2 và 4 có những dấu nặng, sắc, huyền, hỏi, ngã như nhau, nên chúng ta có thể cho ý c phỏng diễn lại ý b ở bình diện cao hơn hoặc thấp hơn. Với những nhận định trên ca khúc được viết như sau :



BÀI TẬP SỐ 12

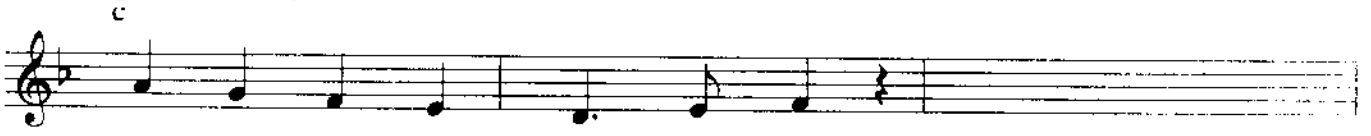
Nhận định :

1. Ca khúc viết theo ***MH abcd*** mà đề cho sẵn là

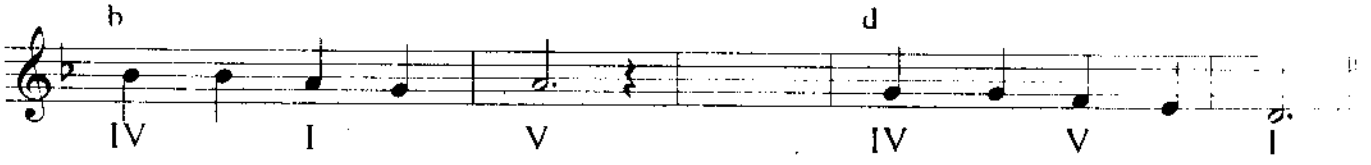


cho nên việc đầu tiên là chúng ta tìm cách làm thế nào cho 4 ý nhạc có những điểm tương đồng, để tạo nên sự đồng nhất trong thay đổi.

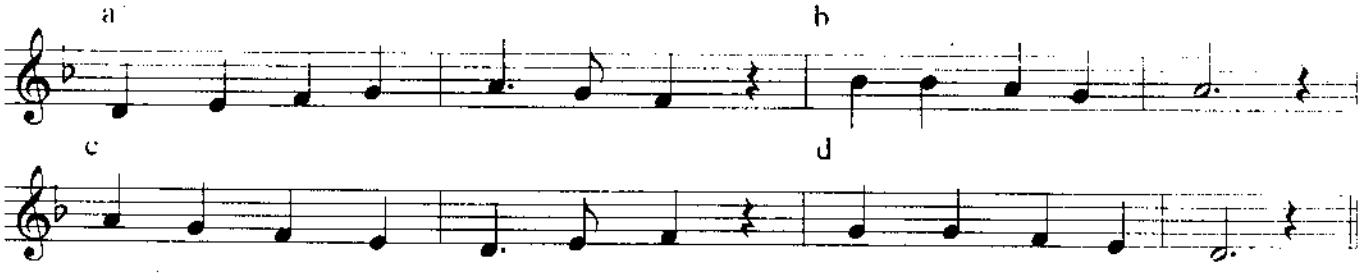
2. Vậy thử đảo lộn a cho nó trở thành c như sau:



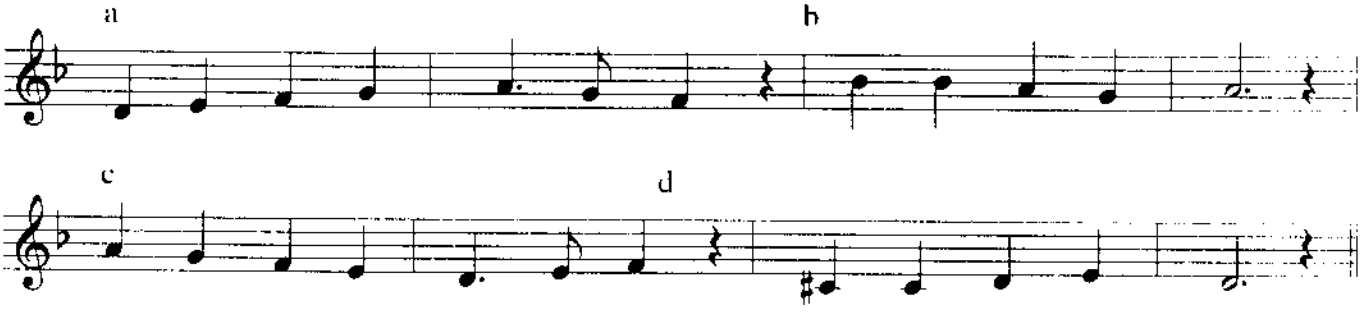
3. Dựa vào hoà âm của b (HT. IV I V) và vào những quãng nhạc lượn lên, lượn xuống của b, mà tạo nên ý d, và làm cho b trở nên như vế xướng và d như vế đáp như sau



4. Ráp a, b, c, d với nhau chúng ta thấy các đầu và cuối câu ăn khớp với nhau chặt chẽ, nên ca khúc được hát lên từ đầu tới cuối xuôi xắn thành một tác phẩm duy nhất

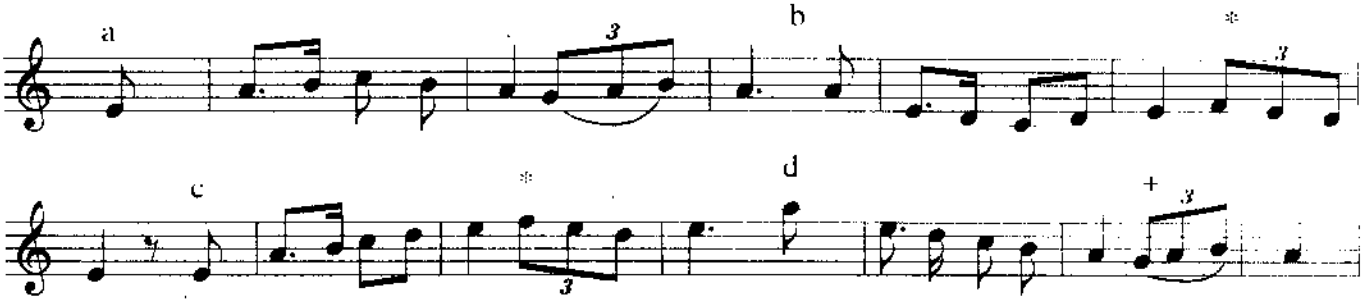


5. Chúng ta cũng có thể đảo lộn b cho nó trở thành d, và ca khúc sẽ là:



BÀI TẬP SỐ 13

- Ca khúc viết theo MH a+b*c*d+ như sau:



BÀI TẬP SỐ 14

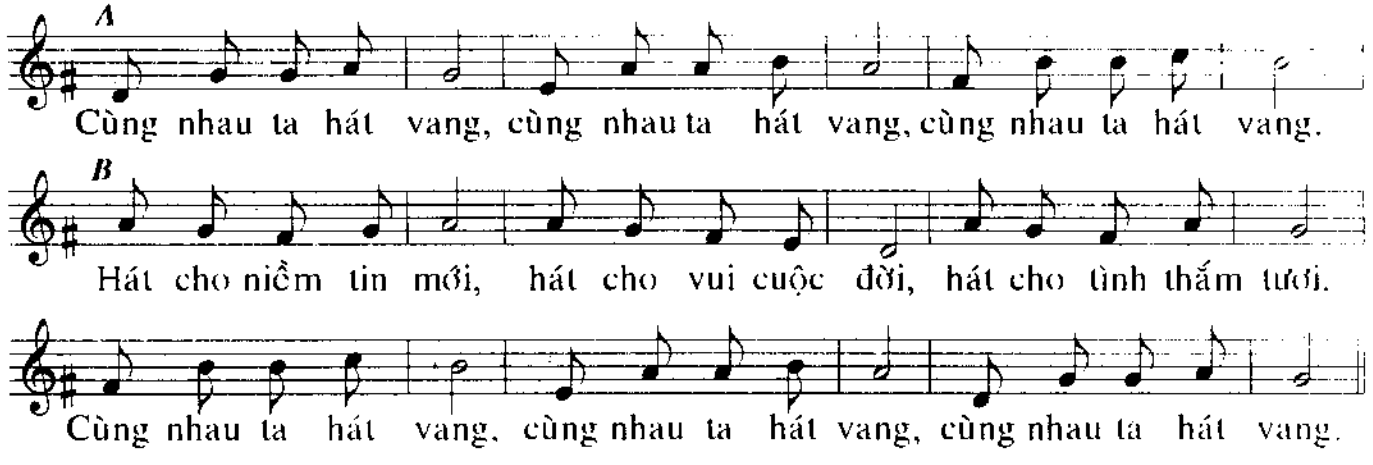
- Viết ca khúc theo MH ABA với bản văn cho sẵn.

Nhận định:

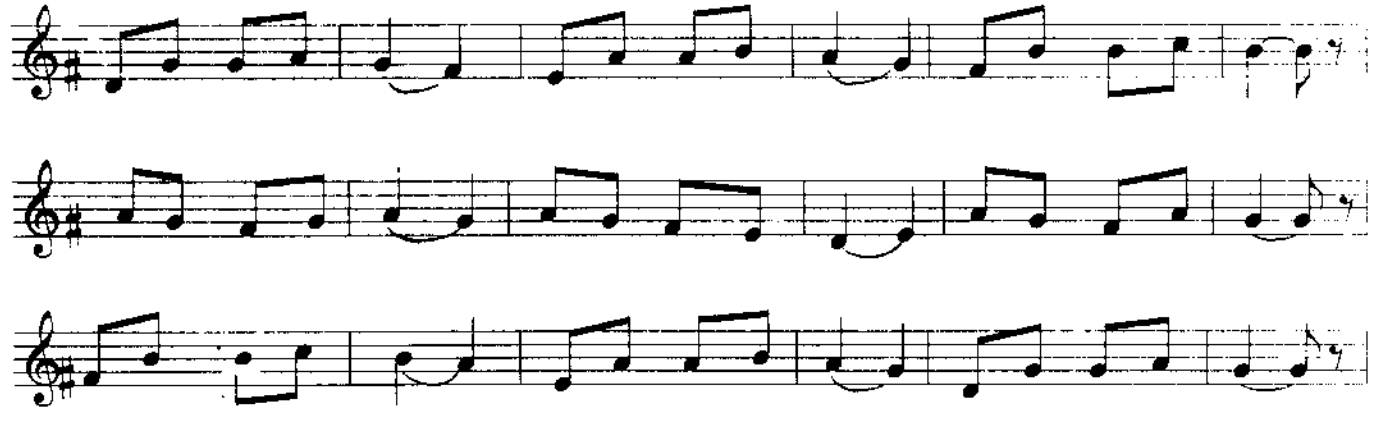
1- Bản văn phần A thích hợp cho việc chuyển tiến.

2- Bởi vì A được hát 2 lần, nên lần đầu chúng ta dùng kỹ thuật chuyển tiến lên, lần thứ 2 dùng kỹ thuật chuyển tiến xuống.

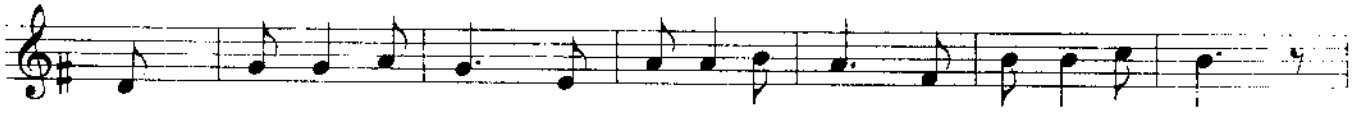
3- Dùng một nhạc đề duy nhất để diễn tả 3 lần chữ hát cho.



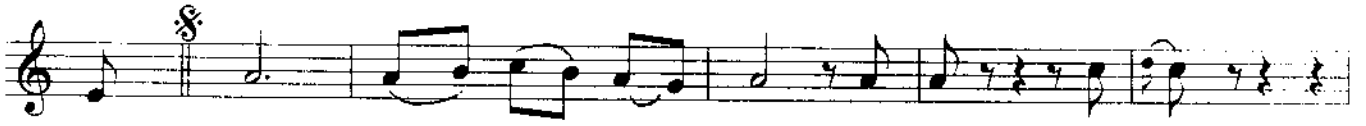
4- Muốn cho các ý nhạc liên kết với nhau chặt chẽ hơn nữa, chúng ta sẽ dùng những dấu nhạc nối câu như:



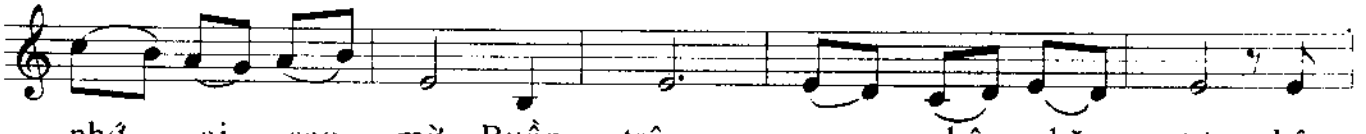
5. Chúng ta có thể biến cải nhịp điệu của A đi đôi chút để thêm phần linh động:



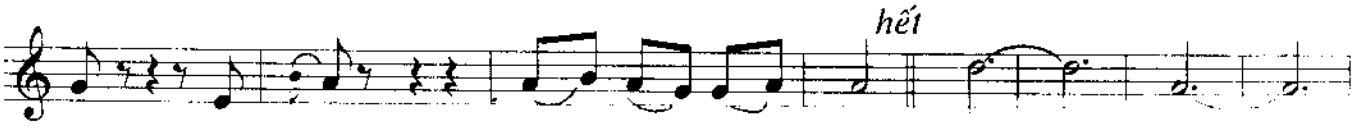
BÀI LÀM SỐ 15



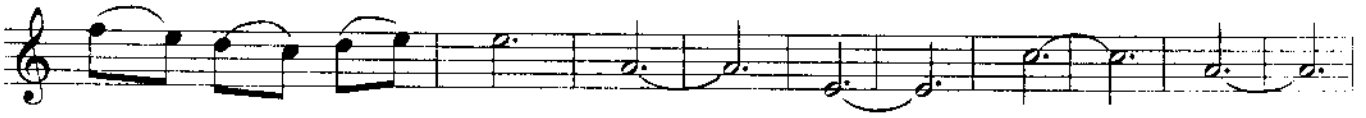
Buồn trông chênh chếch sao mai, sao ơi sao hỡi



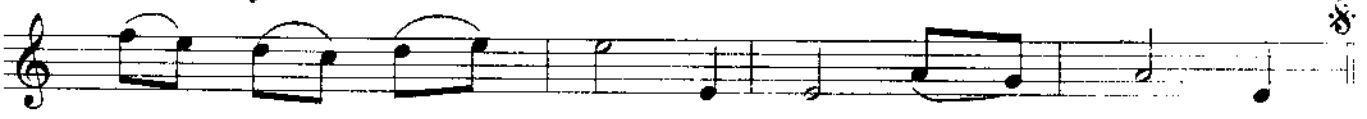
nhớ ai sao mờ. Buồn trông con nhện chăng tơ nhện



ơi nhện hỡi nhện chờ đợi ai. Đêm dài

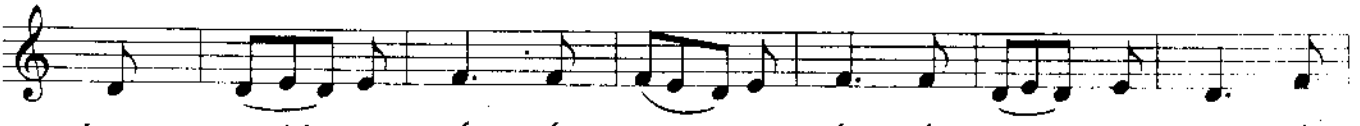


Thức khuya mới thấy đêm dài Sống lâu

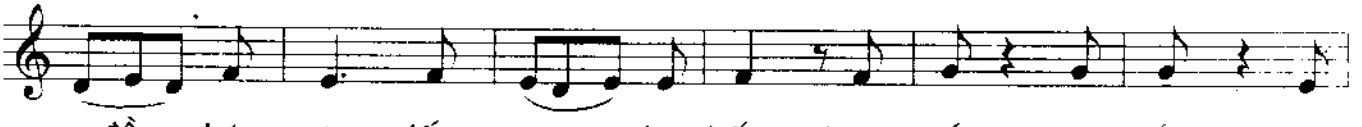


sống lâu mới thấy lòng người thủy chung. Buồn

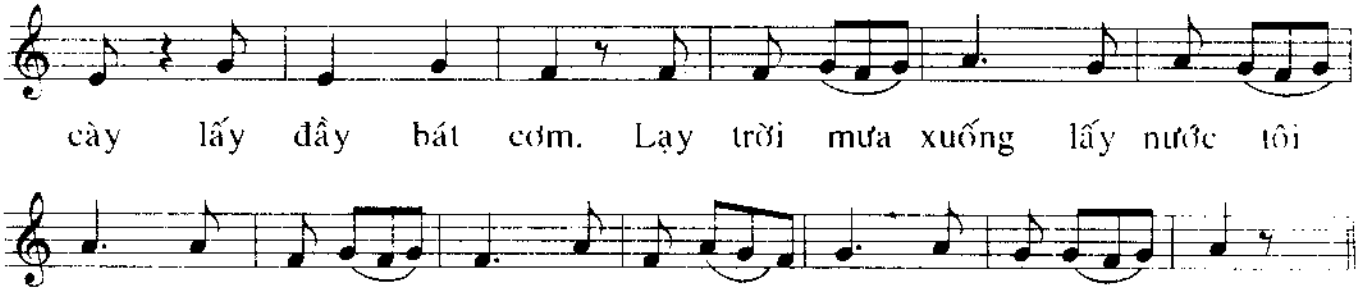
BÀI TẬP SỐ 16



Lạy trời mưa xuống lấy nước tôi uống lấy ruộng tôi cày lấy

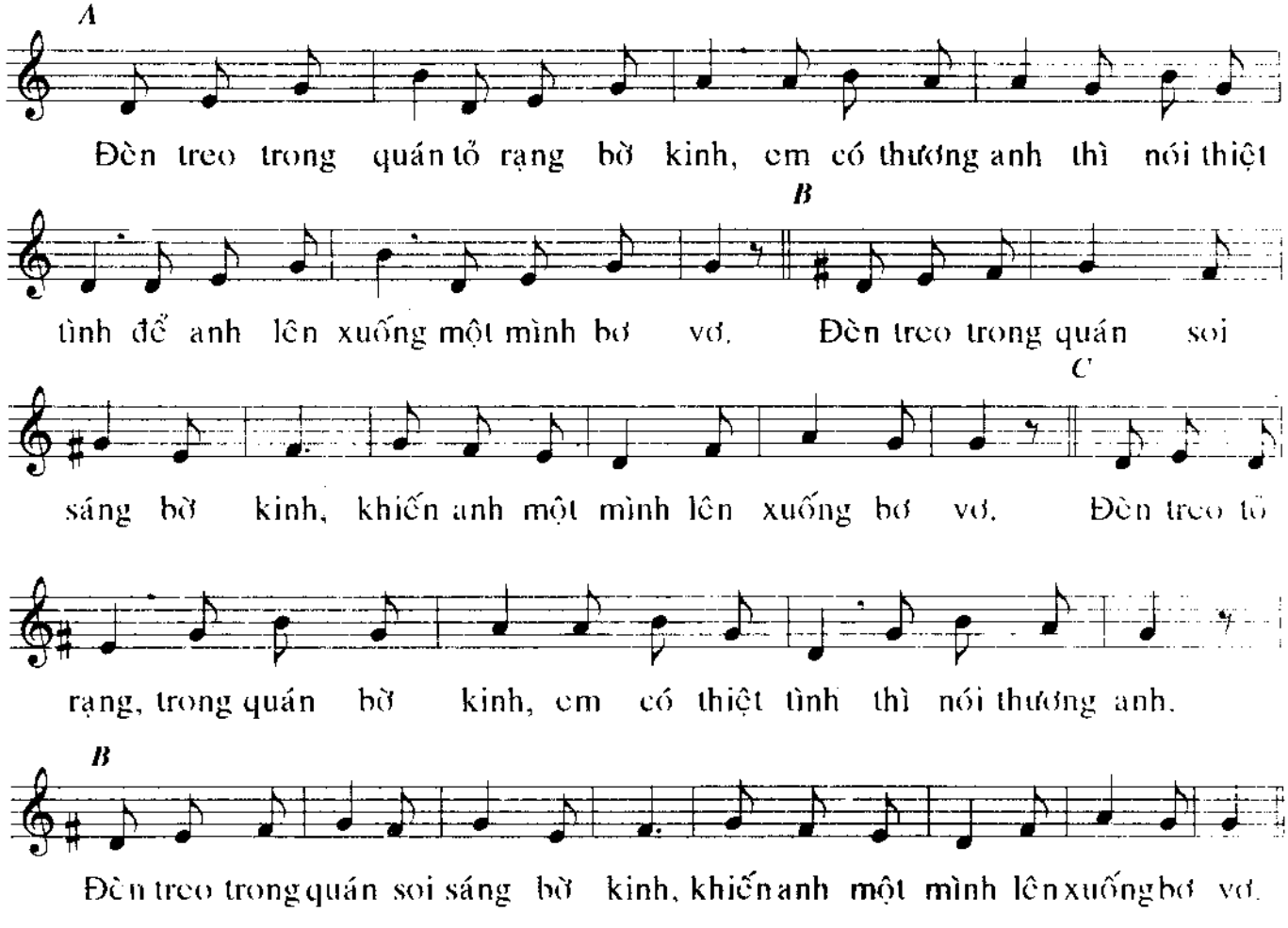


đầy bát cơm lấy rơm đun bếp. Mưa xuống nước uống ruộng



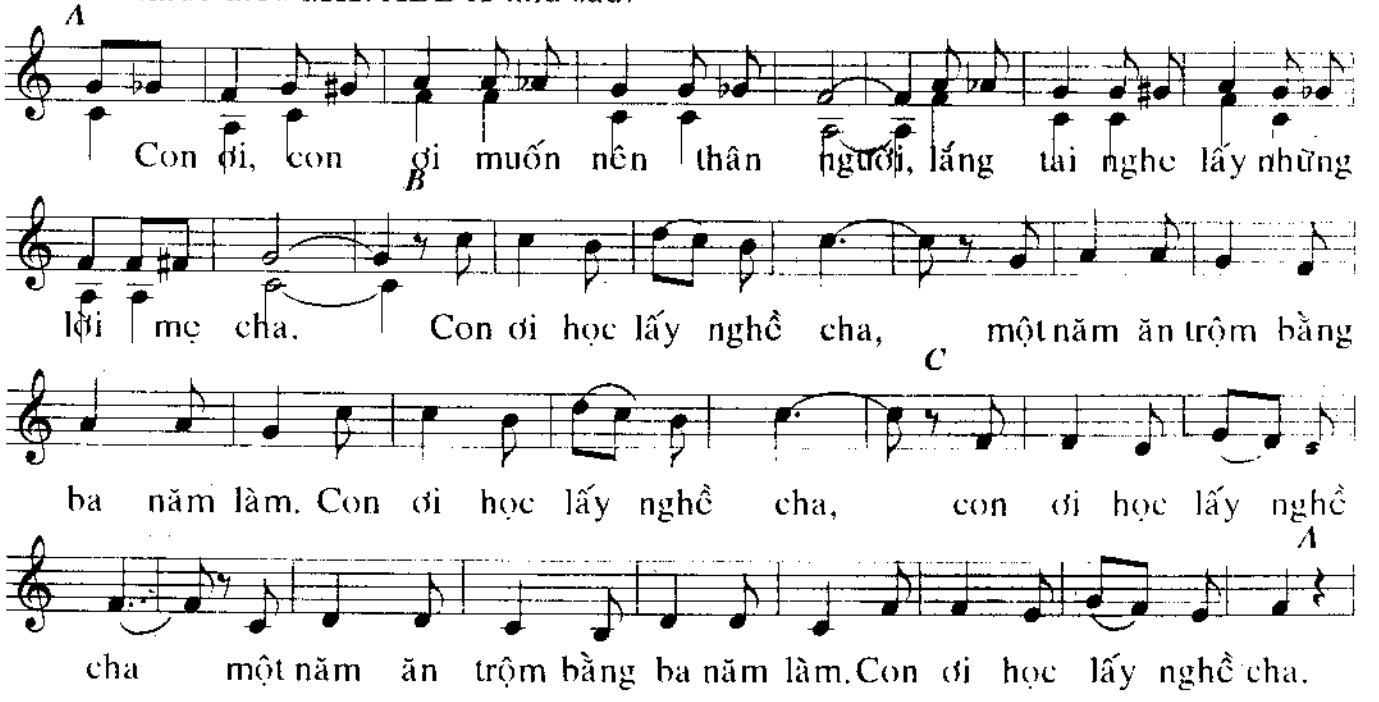
BÀI TẬP SỐ 17

1. Viết ca khúc theo **MH ABCB**
2. Trong phần B, chúng ta đảo lộn nhạc đề của 4 chữ **Đèn treo trong quán** để diễn tả 4 chữ **Khiến anh một mình**.
3. Chúng ta hãy lấy từng dấu nhạc đi theo từng chữ trong phần A, để diễn tả cũng những chữ đó trong phần C.
4. Vậy ca khúc được hình thành như sau:

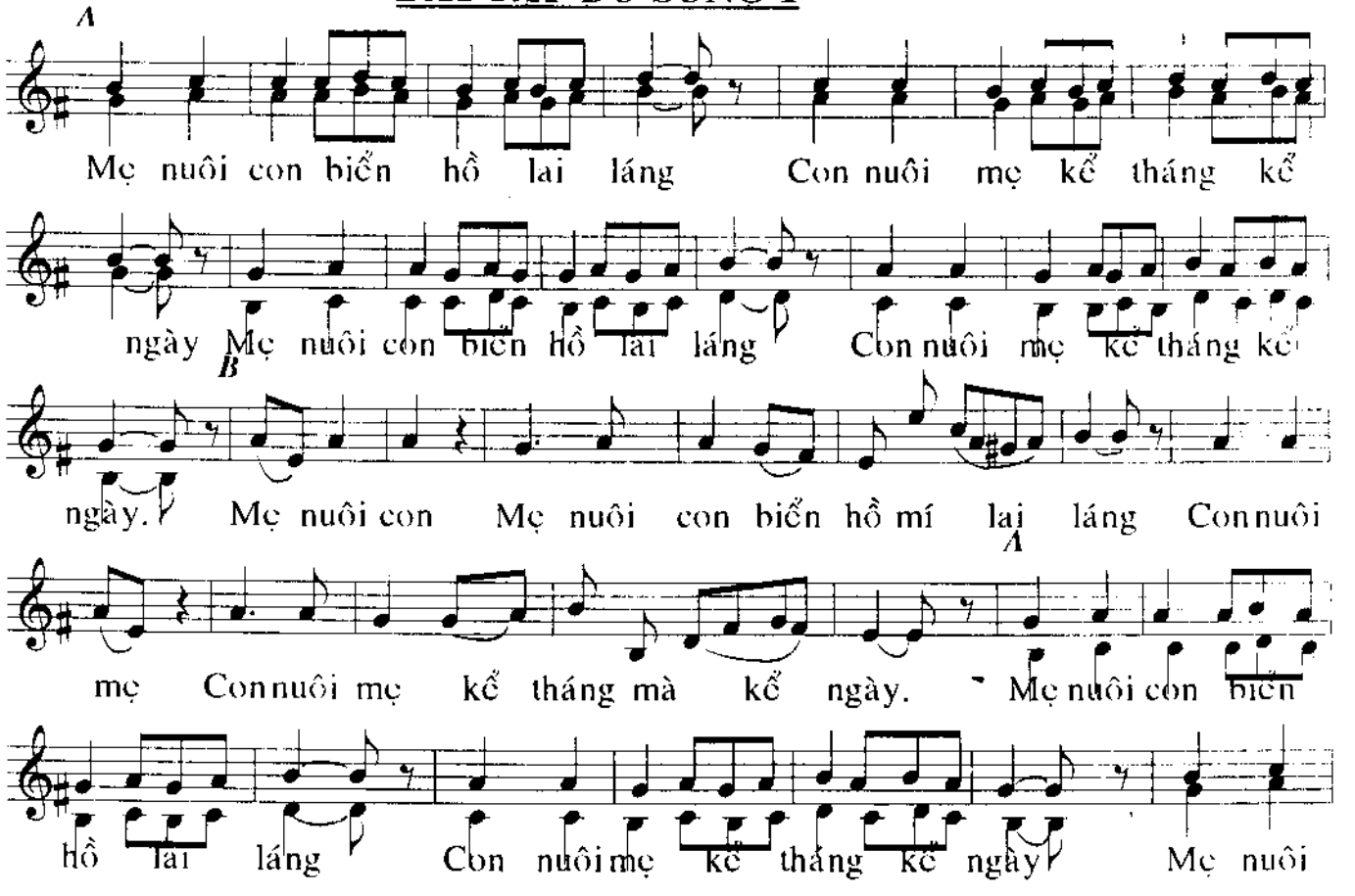


BÀI TẬP BỔ SUNG 3

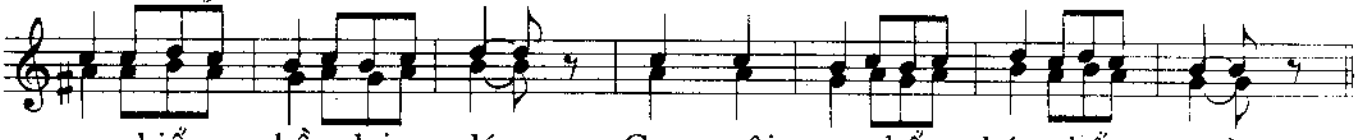
Viết ca khúc theo ***MH. ABB'A*** như sau:



BÀI TẬP BỔ SUNG 1

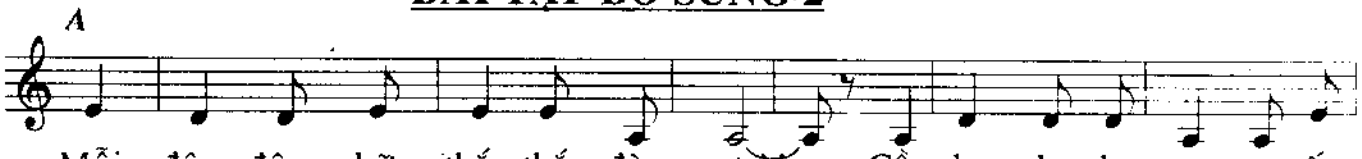


Tiến Dũng

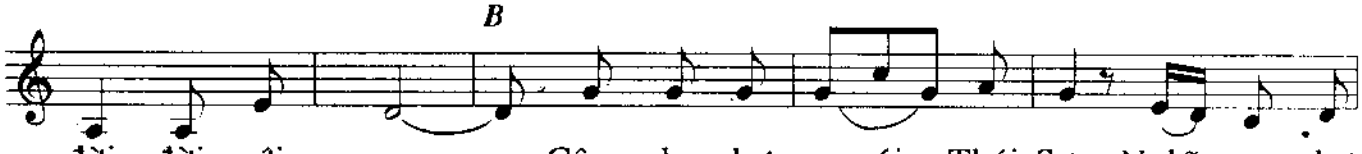


con biển hồ lai láng Con nuôi mẹ kể tháng kể ngày.

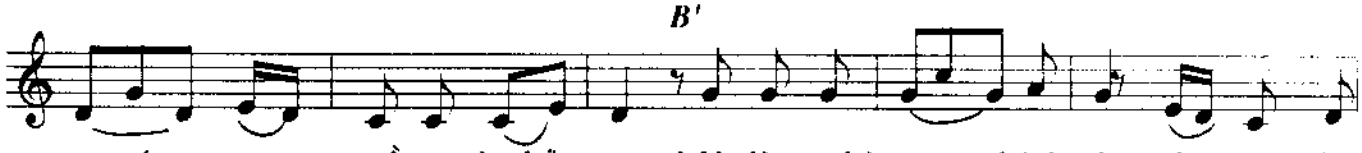
BÀI TẬP BỔ SUNG 2



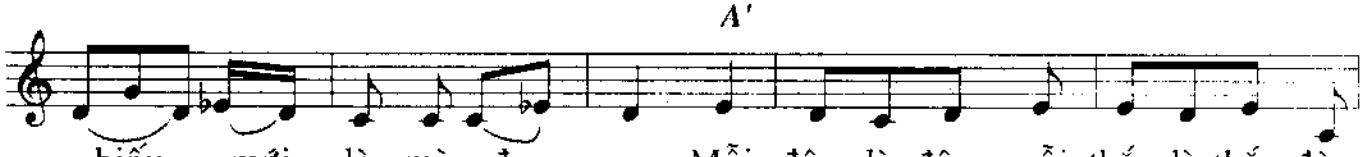
Mỗi đêm đêm những thắp thắp đèn trời. Cầu cho cho cha mẹ mẹ sống



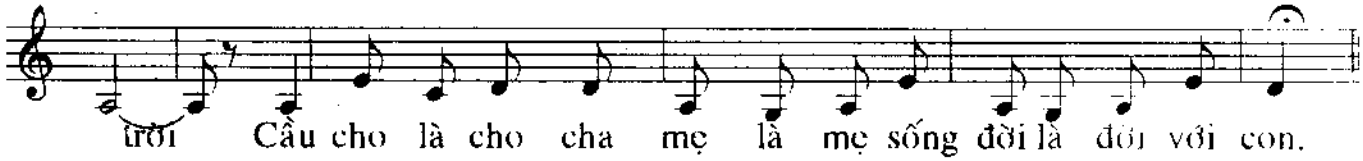
đời đời với con. Công cha như núi Thái Sơn Nghĩa mẹ như



nước trong nguồn mà chảy ra. Một lòng thờ mẹ kính cha cho tròn chữ

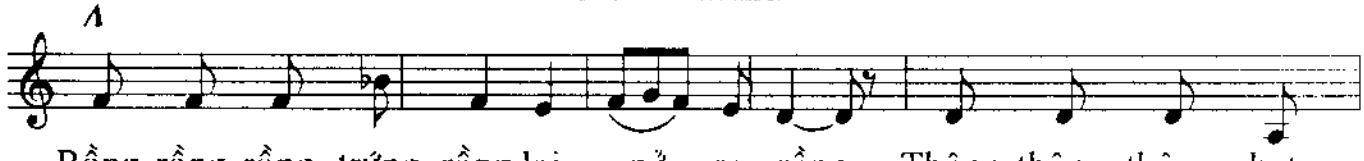


hiếu mới là mà đạo con. Mỗi đêm là đêm mỗi thắp là thắp đèn

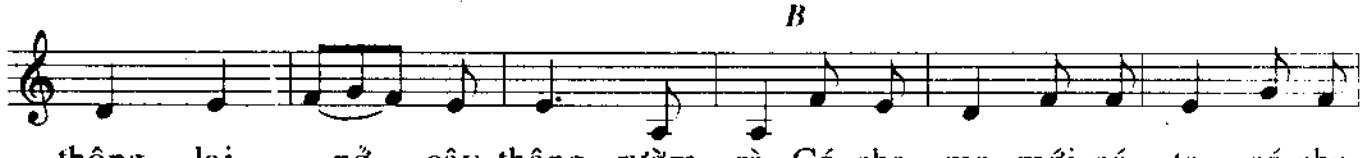


trời Cầu cho là cho cha mẹ là mẹ sống đời là đời với con.

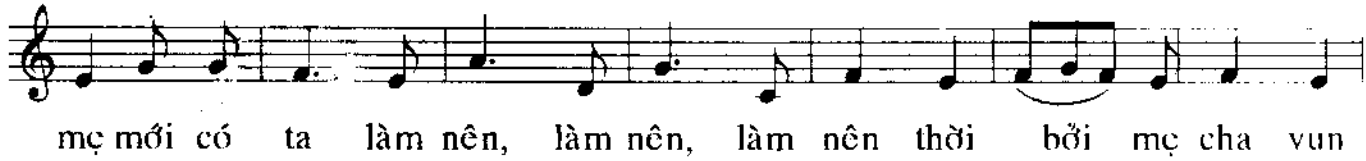
BÀI TẬP SỐ 18



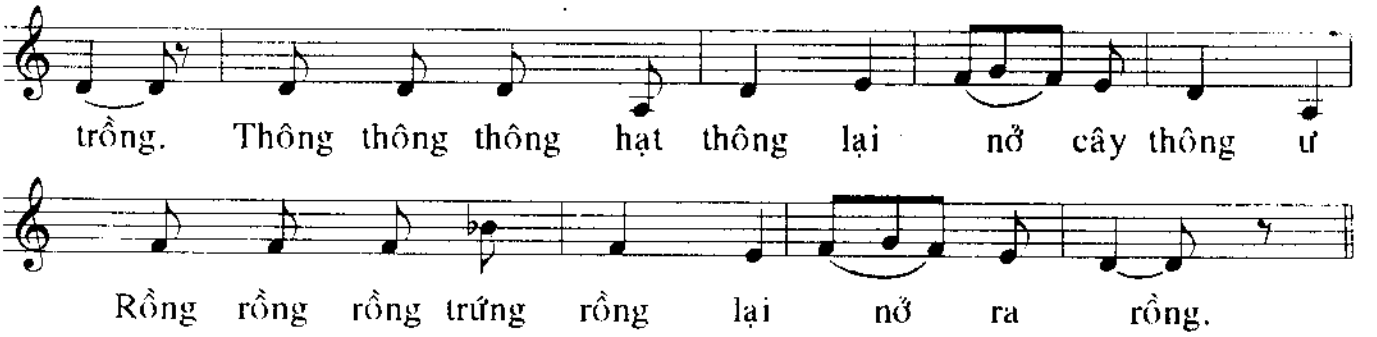
Rồng rồng rồng trứng rồng lại nở ra rồng. Thông thông thông hạt



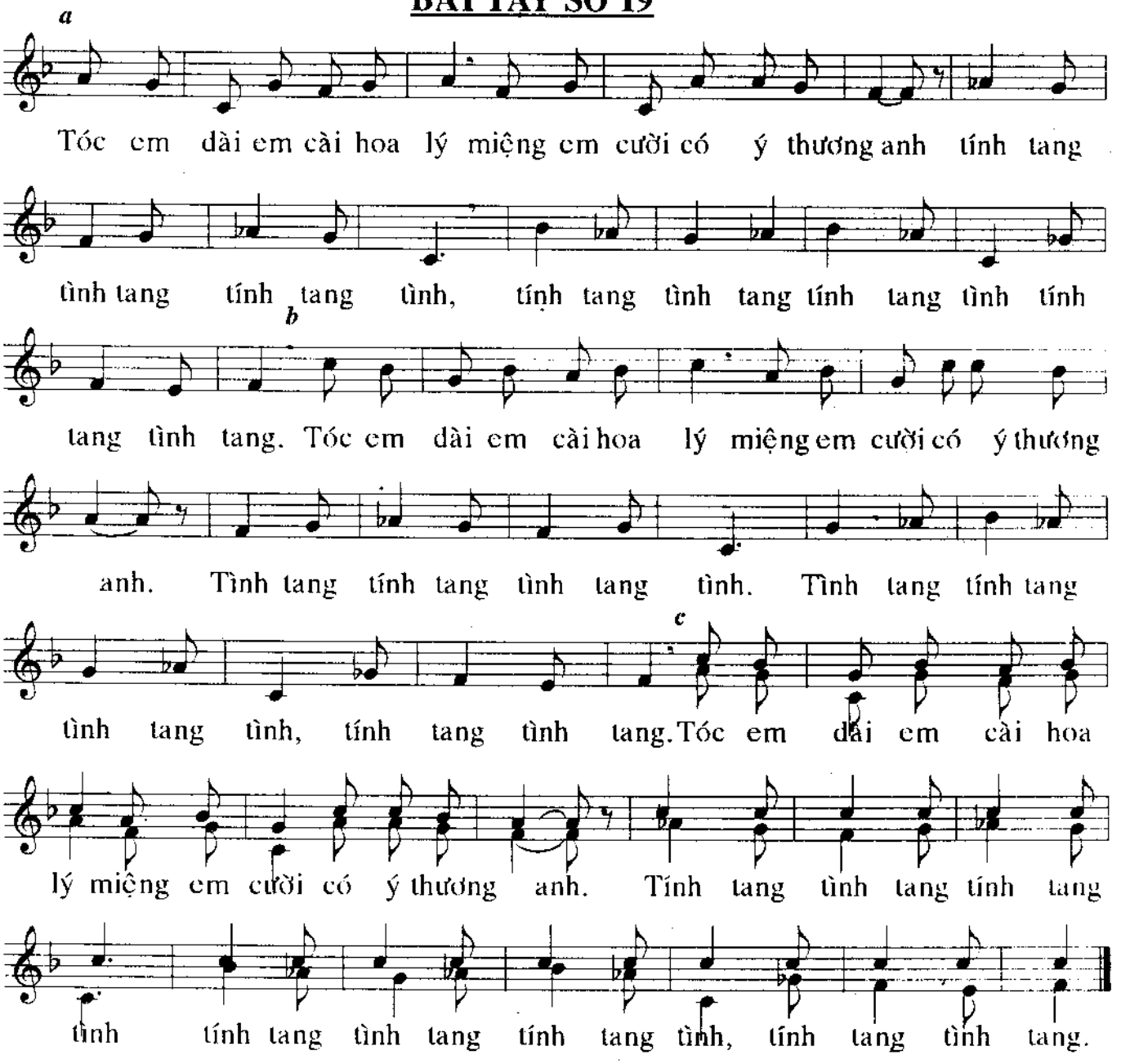
thông lại nở cây thông rườm rà. Có cha mẹ mới có ta có cha



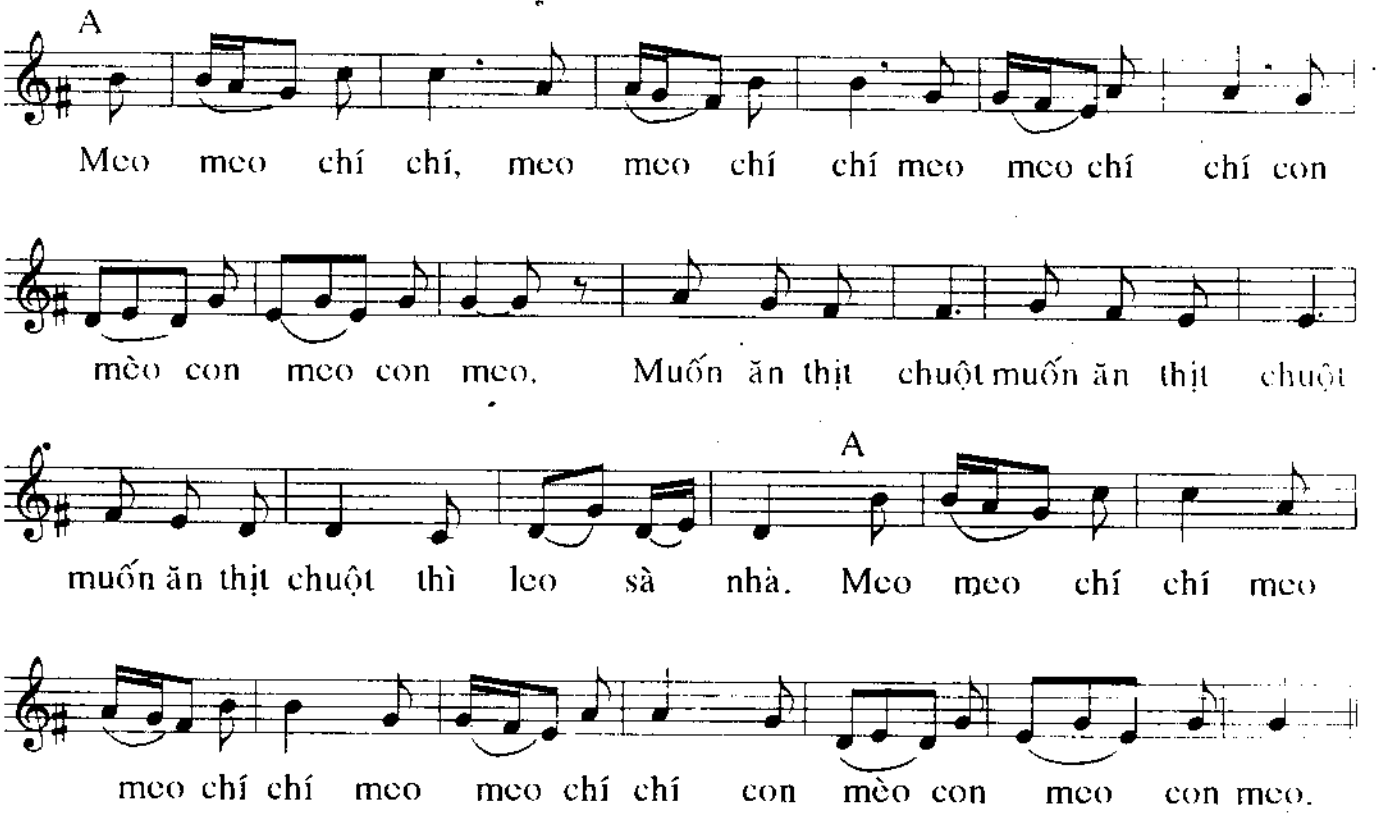
mẹ mới có ta làm nên, làm nên, làm nên thời bởi mẹ cha vun


trồng. Thông thông thông hạt thông lại nở cây thông ư
Rồng rồng rồng trứng rồng lại nở ra rồng.

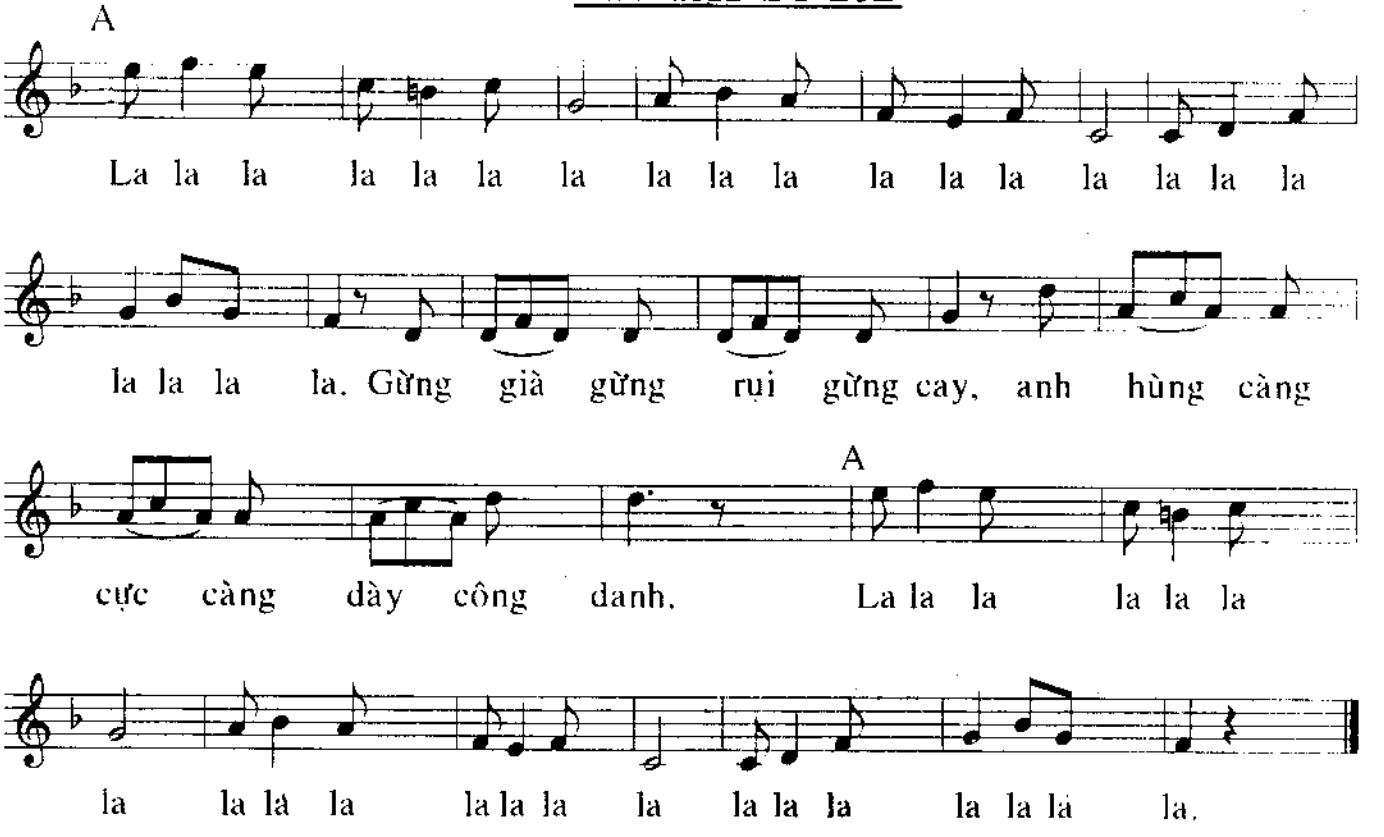
BÀI TẬP SỐ 19


a
Tóc em dài em cài hoa lý miệng em cười có ý thương anh tính tang
tình tang tính tang tình, tính tang tình tang tính tang tình tính
b
tang tình tang. Tóc em dài em cài hoa lý miệng em cười có ý thương
anh. Tình tang tính tang tình tang tình. Tình tang tính tang
c
tình tang tình, tính tang tình tang. Tóc em dài em cài hoa
lý miệng em cười có ý thương anh. Tính tang tình tang tính tang
tình tính tang tình tang tính tang tình, tính tang tình tang.

BÀI TẬP SỐ 20



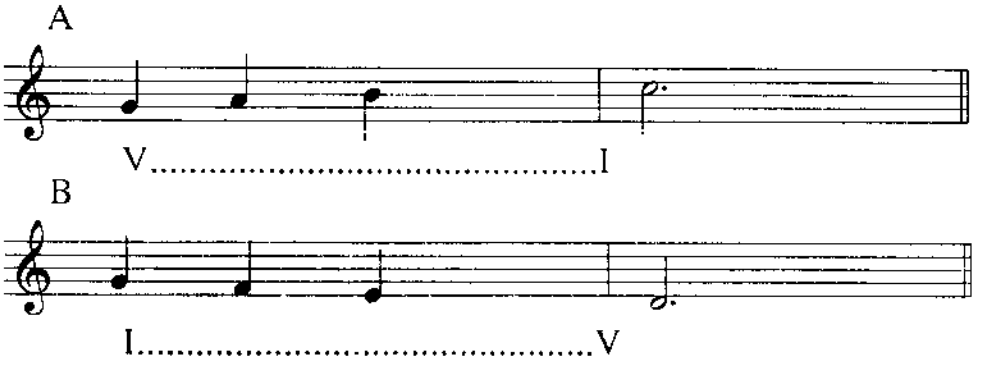
BÀI TẬP SỐ 20B



BÀI TẬP SỐ 21

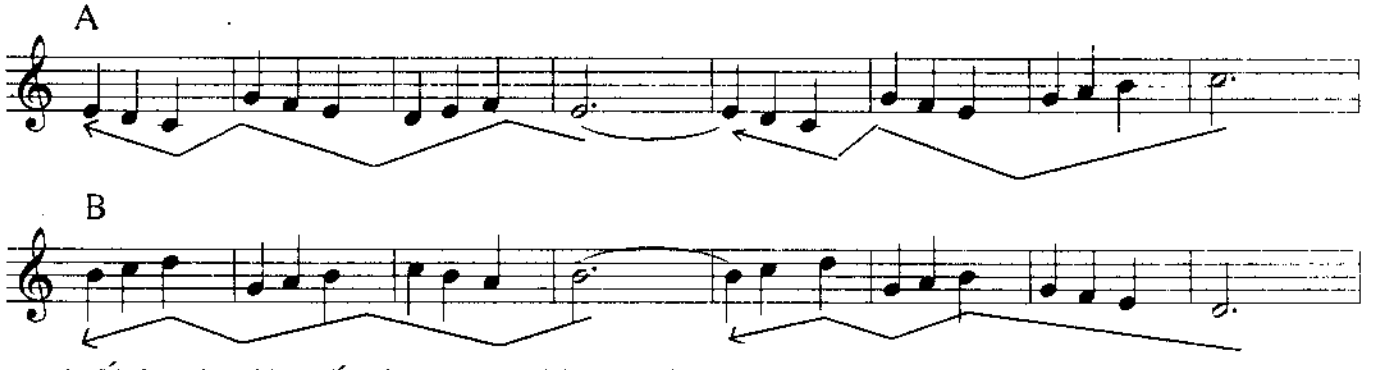
Nhận định:

1- Bởi vì A kết với HT. V-I, thì B sẽ kết với HT. I-V như sau:

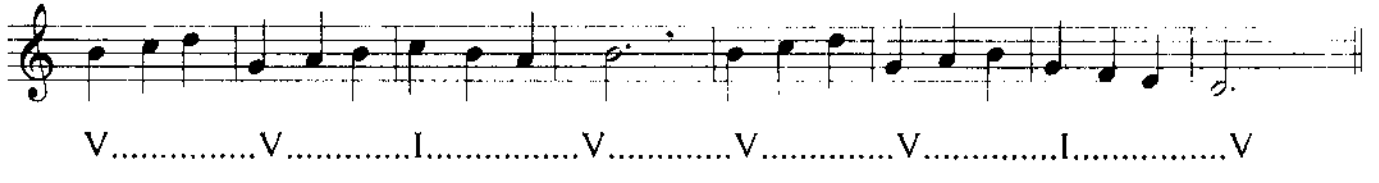


2- Với giải kết trên, chúng ta thấy ý nhạc của A đi lên, thì ý nhạc của B đi xuống theo như dự kiến.

3- Bây giờ khởi sự từ dấu nhạc cuối cùng của A và của B, chúng ta đảo lộn ý nhạc của A, chúng ta sẽ tìm ra ý nhạc của B.

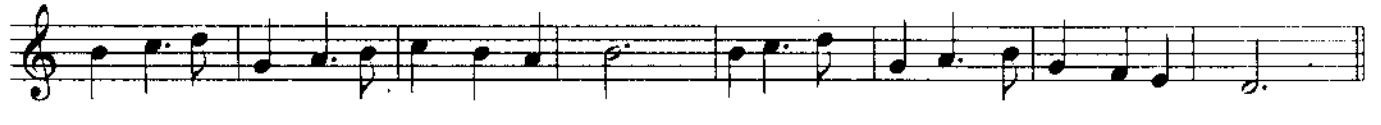


4- Ý B trên đây rất phù hợp với khung hoà âm đã được dự kiến.



5- Bởi vì ý nhạc B được nhấn mạnh trên HT V, nên đó đã được khai triển đúng như dự tính trong khuôn khổ 8 dấu nhạc Rề- Rế, ngược với ý A được khai triển trong khuôn khổ 8 dấu nhạc từ Đồ- Đố.

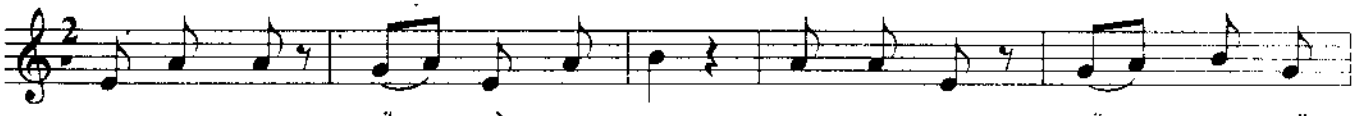
6- Chúng ta cũng có thể biến đổi nhịp điệu của B đi đôi chút cho có sự thay đổi.



PHỤ CHƯƠNG

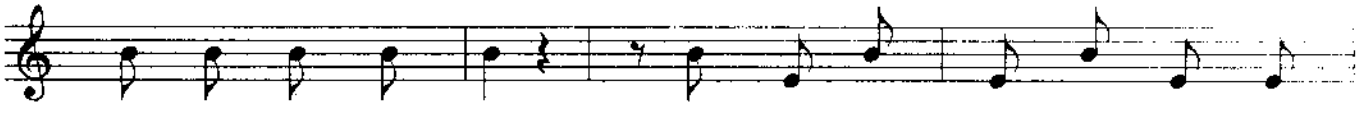
NHỮNG CA KHÚC CỦA TIẾN DŨNG VIẾT THEO CÁC CÂU CA DAO.

NUÔI MẸ

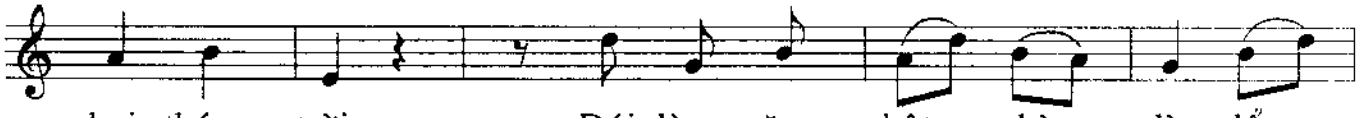


Mẹ nuôi con biển hồ lai láng. Con nuôi mẹ kể tháng kể

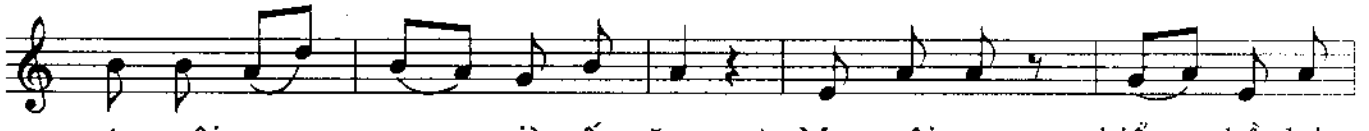
ngày. Tháng giêng, tháng hai, tháng ba, tháng tư, tháng năm, tháng



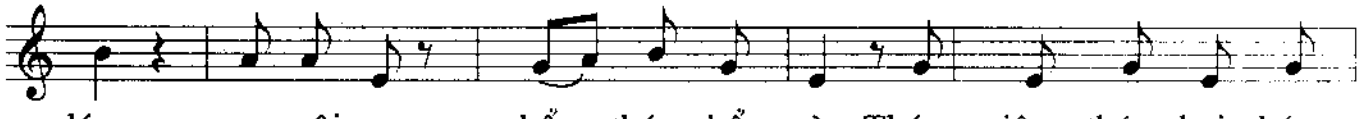
sáu, tháng tám tháng chín, tháng mười, tháng một, tháng chạp, mười



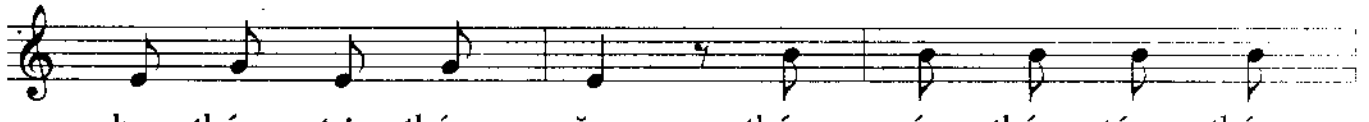
hai tháng trời. Đói lòng ăn hột chà là để



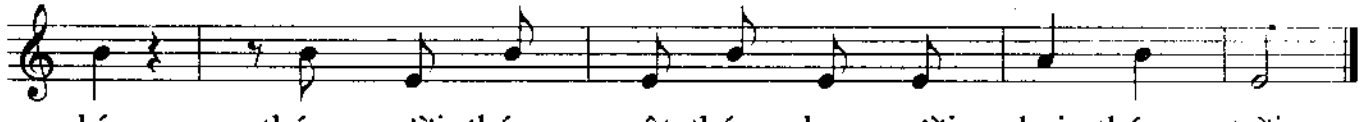
cơm nuôi mẹ, mẹ già yếu răng. Mẹ nuôi con biển hồ lai



láng con nuôi mẹ kể tháng kể ngày. Tháng giêng, tháng hai, tháng

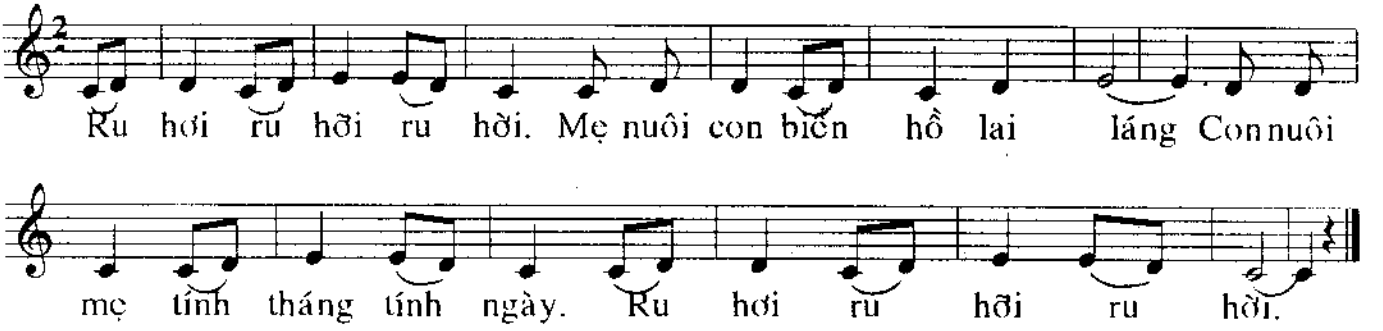


ba, tháng tư, tháng năm, tháng sáu, tháng tám, tháng

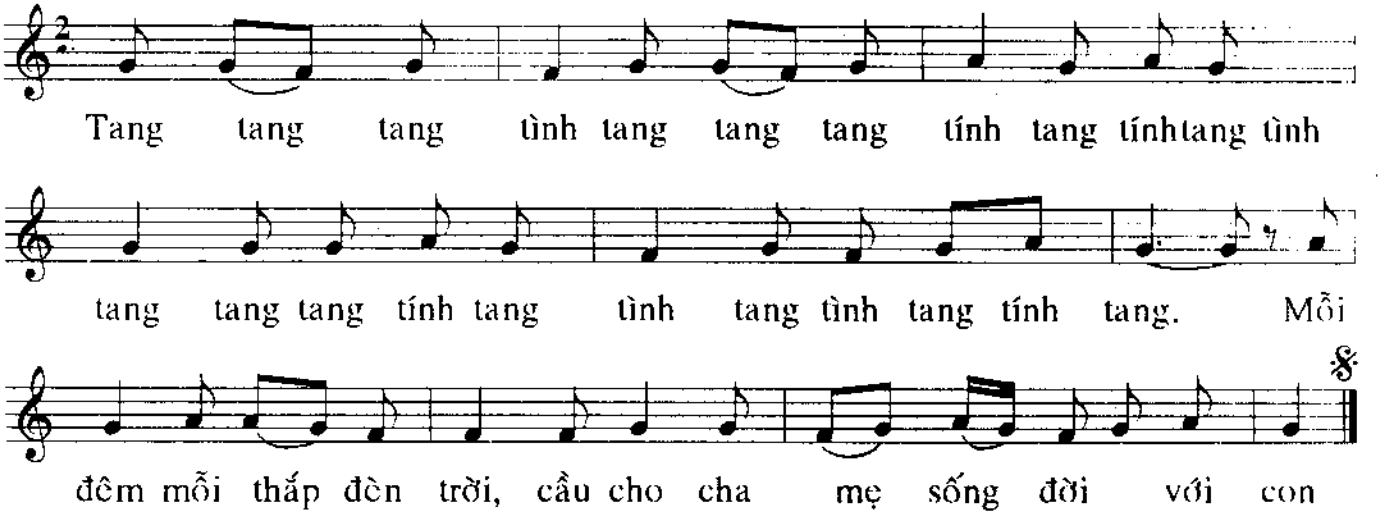


chín, tháng mười, tháng một, tháng chạp mười hai tháng trời

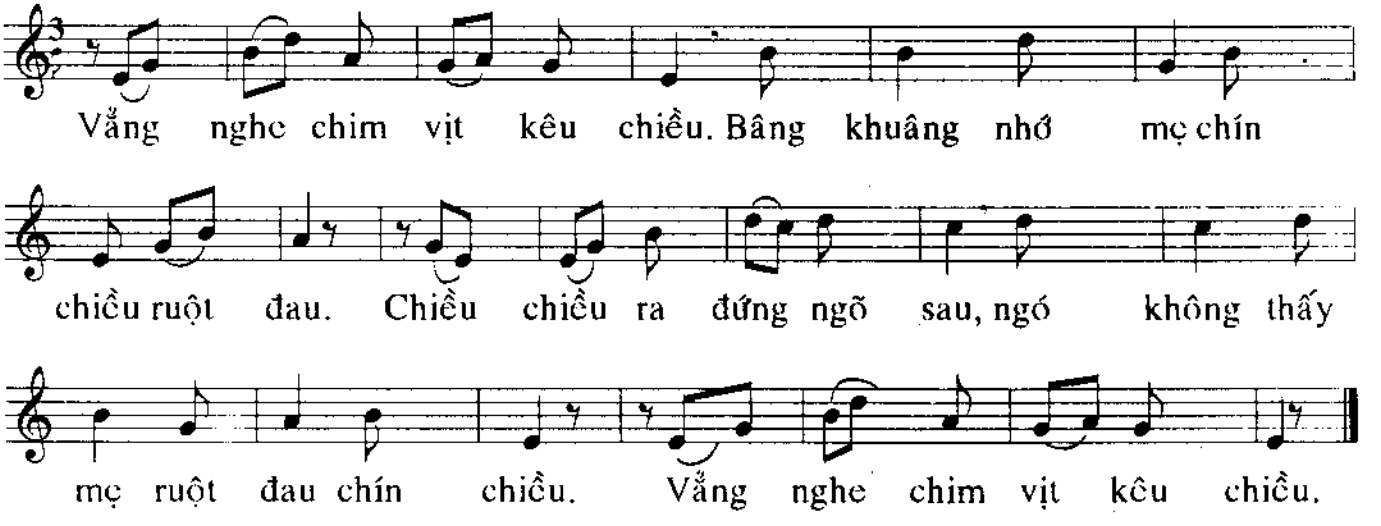
CÔNG MẸ



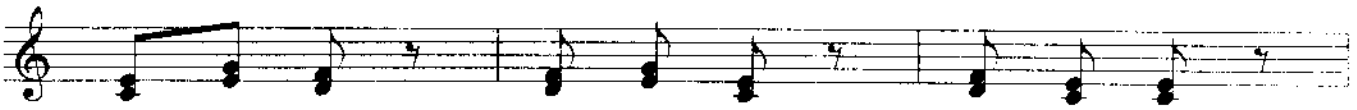
CẦU CHO CHA MẸ.



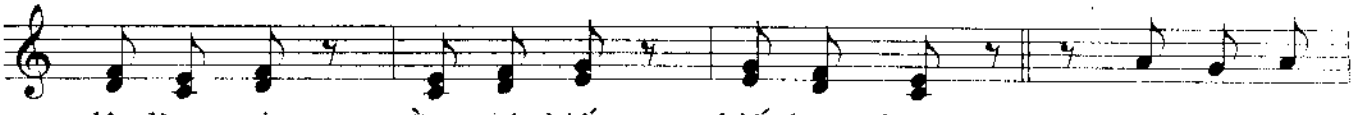
NHỚ MẸ



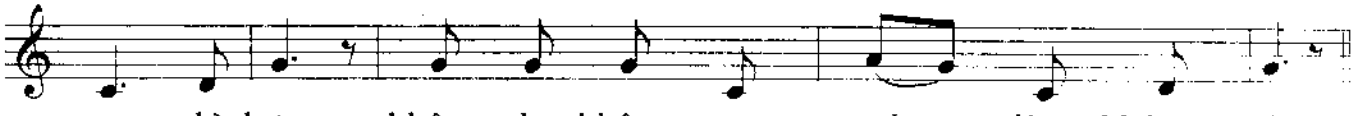
Tiên Dũng



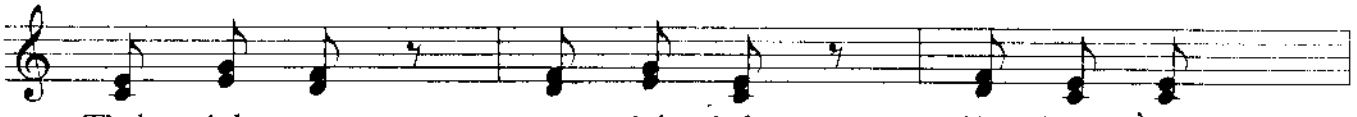
Tình tính tang, tang tính tình, dân làng rằng,



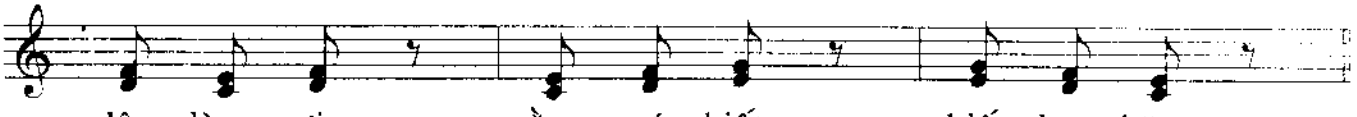
dân làng ơi, rằng có biết, biết hay chăng. Có cha có



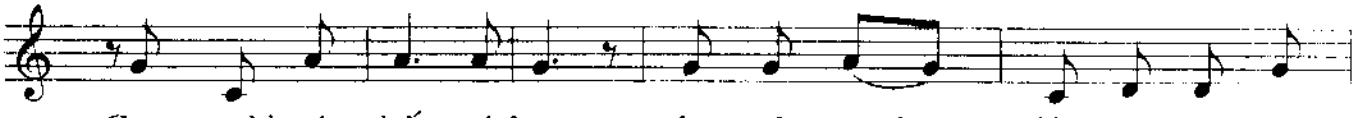
mẹ thì hơn, không cha không mẹ như đờn không giây.



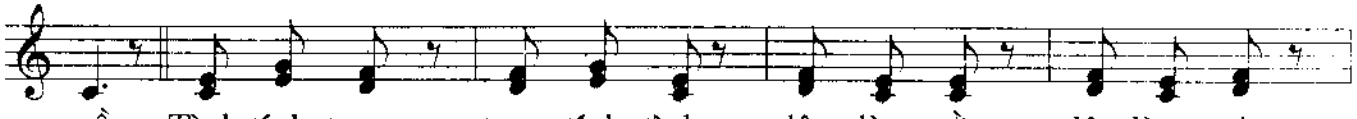
Tình tính tang, tang tính tình, dân làng rằng,



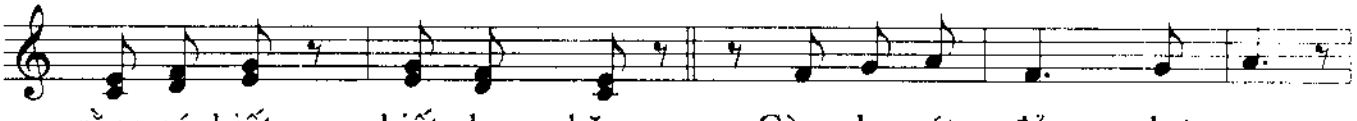
dân làng ơi, rằng có biết, biết hay chăng.



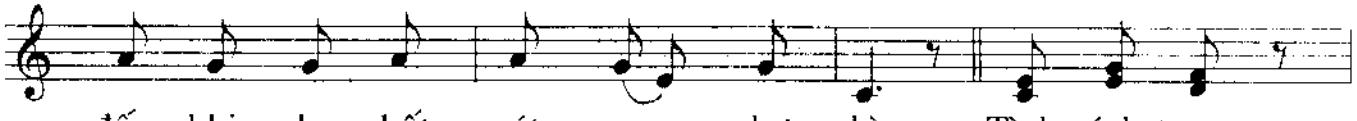
Con người có bố có ông, như cây có cội như sông có



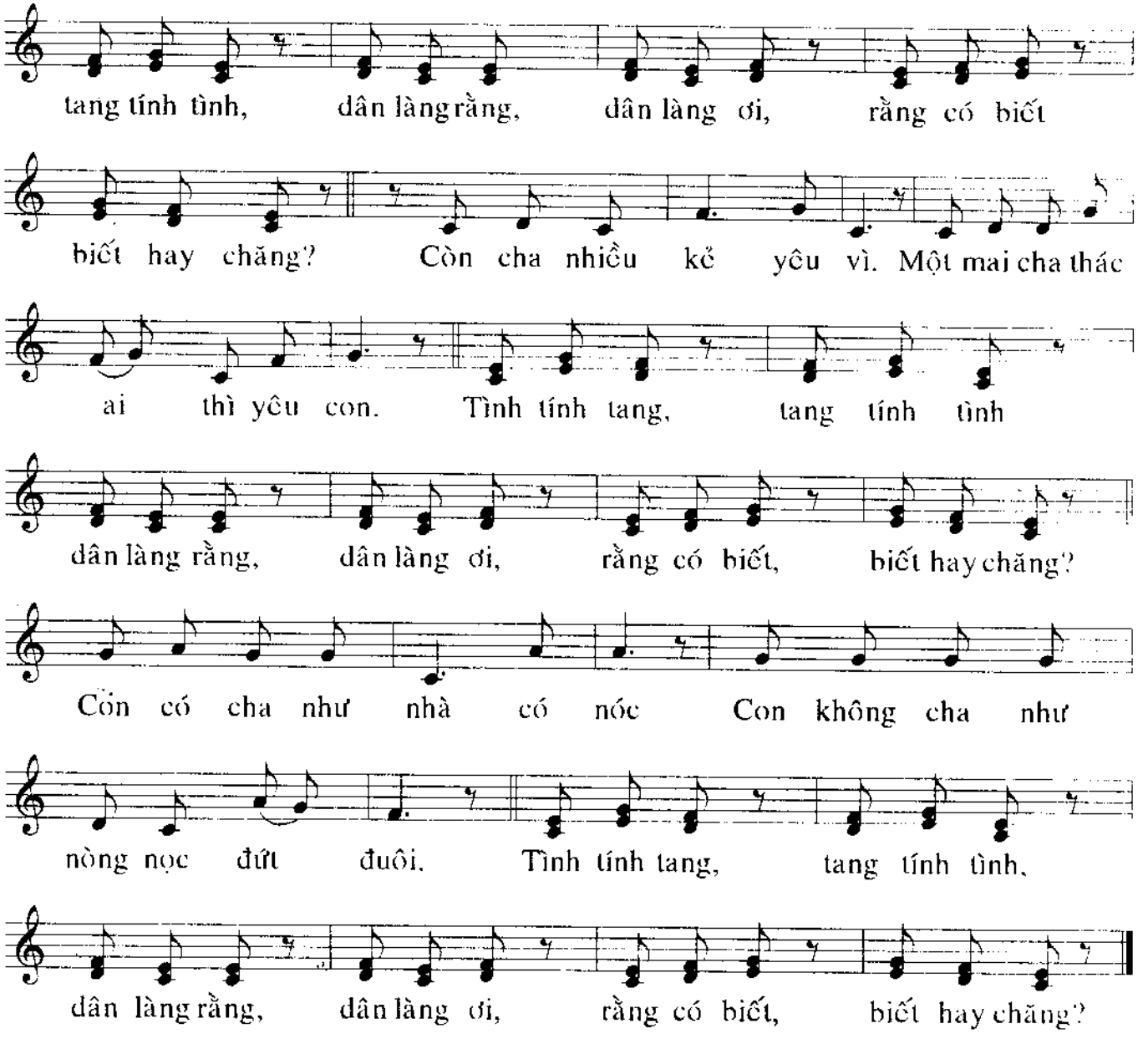
nguồn. Tình tính tang, tang tính tình, dân làng rằng, dân làng ơi,



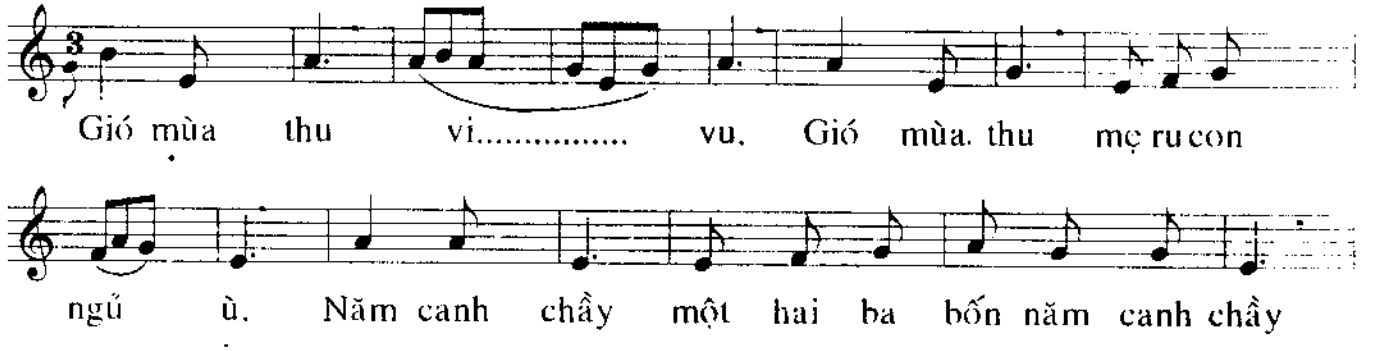
rằng có biết, biết cho chăng. Còn cha gót đỏ như son,

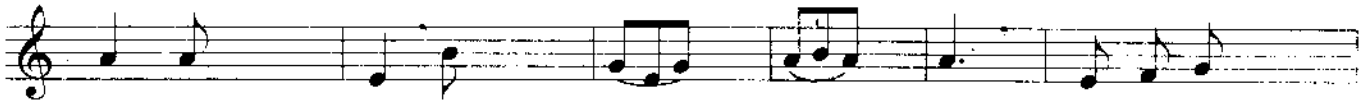


đến khi cha chết gót con như chì. Tình tính tang,

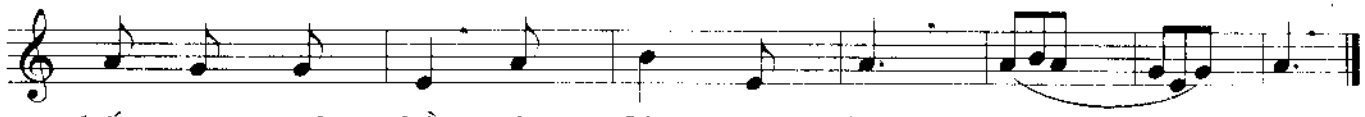

tang tính tình, dân làng rằng, dân làng ơi, rằng có biết
biết hay chăng? Còn cha nhiều kẻ yêu vì. Một mai cha thác
ai thì yêu con. Tình tính tang, tang tính tình
dân làng rằng, dân làng ơi, rằng có biết, biết hay chăng?
Còn có cha như nhà có nóc Con không cha như
nòng nọc đứt đuôi. Tình tính tang, tang tính tình.
dân làng rằng, dân làng ơi, rằng có biết, biết hay chăng?

RU CON


Gió mùa thu vi..... vu. Gió mùa. thu mẹ ru con
ngủ ù. Năm canh chầy một hai ba bốn năm canh chầy

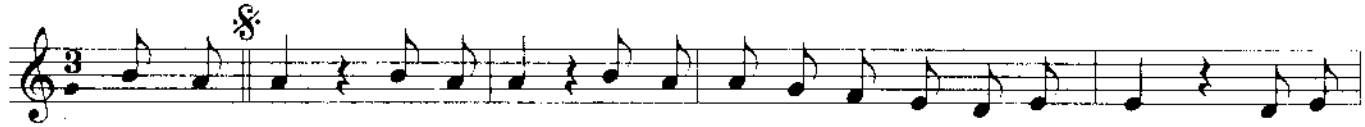


Năm canh chầy thức đủ năm canh. Một hai ba

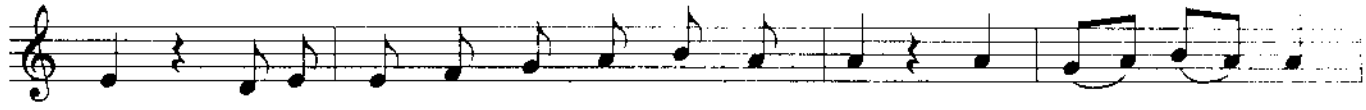


bốn năm canh chầy nghe Gió mùa thu. vi.....vu.

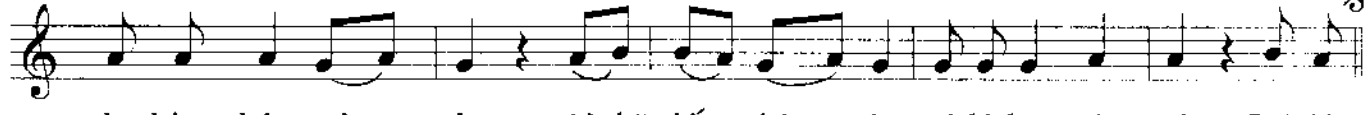
THƯƠNG MẸ NHỚ CHA



Bớ dô ta bớ dô ta bớ dô ta la la la hò dô ta hò dô

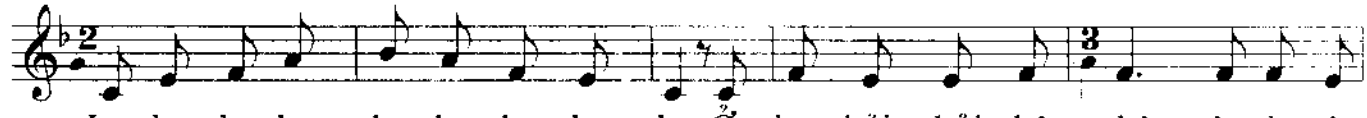


ta hò dô ta la la la bớ dô ta Thương mẹ nhớ cha

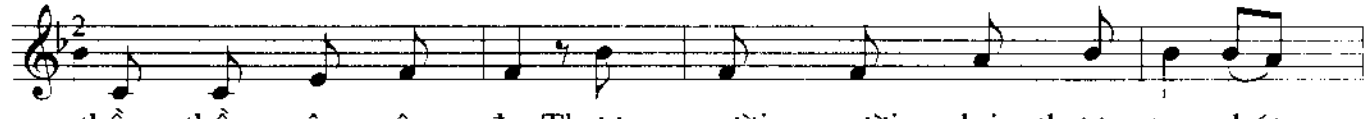


như kim châm vào dạ. Nghĩ đến chừng nào mà lệ hạ tuôn rơi. Bớ dô

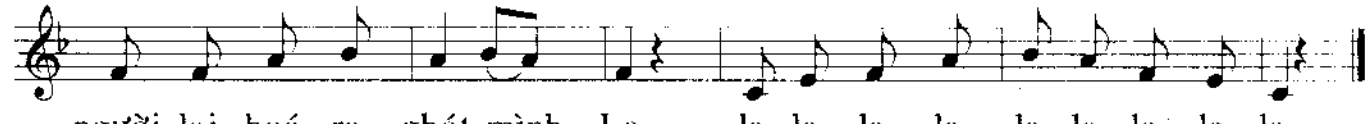
NHỜ NHAU



La la la la la la la la la Ở cho phải phải phân phân cây đa cậy



thần, thần cậy cây đa. Thương người người lại thương ta; ghét



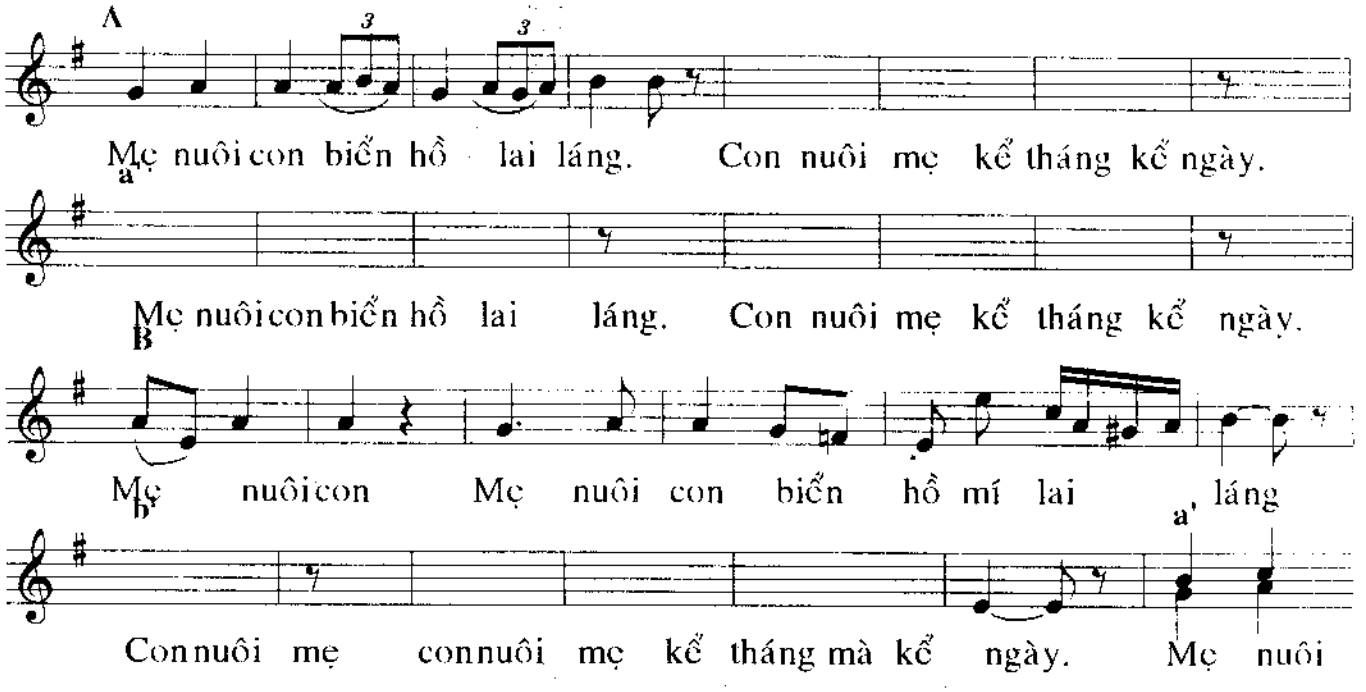
người lại hoá ra ghét mình. La la la la la la la la la la.

*Xem thêm các bài "Xin trời mưa" , "Xa cha xa mẹ", và bài "Tò vò".

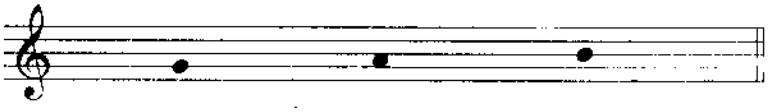
Bài tập bổ sung

Bài 1

1. Cái gì có thể làm cho một bản đàn có dân tộc tính ?
2. Bạn hãy nói những điểm độc đáo của các ca khúc trong các bài tập ở chương DÂN TỘC TÍNH
3. Bạn viết tiếp ca khúc sau, theo những điều chỉ dẫn.



c/ Trong phần A, bạn hãy phỏng theo dòng ca của câu ***Mẹ nuôi con biển hồ lai láng***, mà sáng tác dòng ca cho câu ***Con nuôi mẹ kể tháng kể ngày***, với điều kiện là dòng ca đi liền bậc và lên xuống trong phạm vi 3 dấu nhạc: Sol- La- Si.



b/ Viết xong dòng ca của A, bạn viết thêm bè 2, song song với bè 1, bằng quãng 3 bên trên.

c/ Với a' thì dòng ca bè 1 vẫn như A, nhưng bè 2 của A được đảo xuống một quãng 8.

d/ Bạn hãy lấy những dấu nhạc của câu ***Mẹ nuôi con*** của B để dệt vào câu ***Con nuôi mẹ*** của b'.

e/ Bạn hãy lấy dòng ca của câu ***Biển hồ lai láng*** trong B, đảo lộn thành dòng ca của câu ***Kể tháng kể ngày*** trong b'.

Bài 2

1/ Phong trào sưu tầm nhạc cổ truyền trong nước và ngoài nước như thế nào ?

2/ Có nên cổ võ không? tại sao?

3/ Thế nào gọi là Việt Nam hóa dàn nhạc hòa tấu quốc tế?

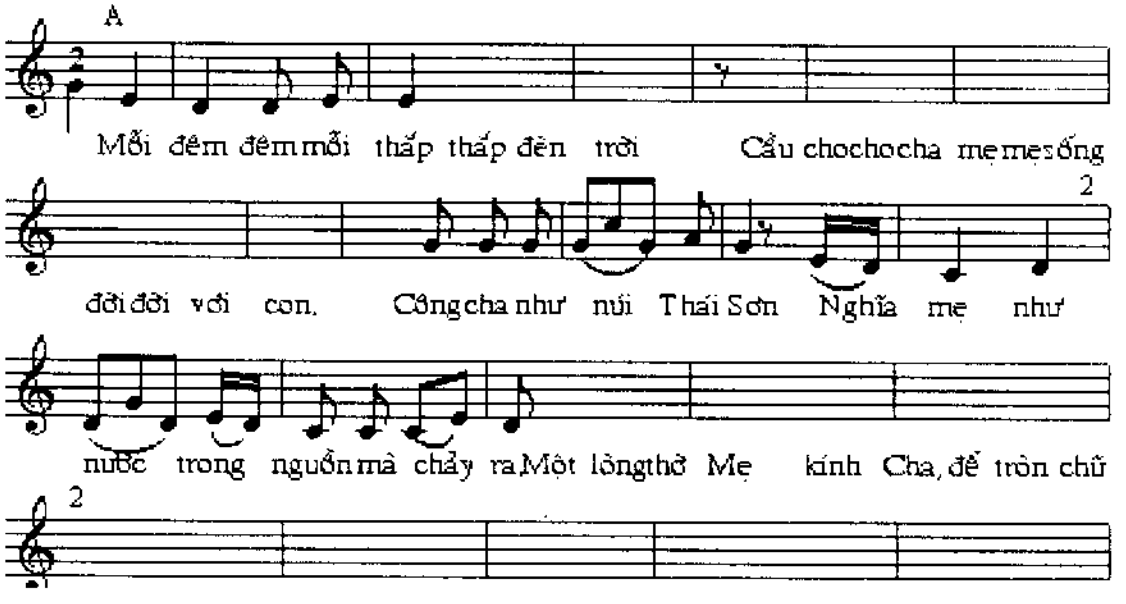
4/ Làm thế nào để bảo tồn kiện toàn kỹ nghệ chế tạo nhạc cụ cổ truyền?

5/ Bạn nghĩ gì về việc phân biệt ra 2 loại âm nhạc: âm nhạc hoà âm và âm nhạc đơn điệu?

6/ Vị trí của nhạc cổ truyền trong bối cảnh tiến hóa của nền nhạc chung của cả loài người

7/ Có phải khi nghe những bài ca viết theo thang dấu 5 âm, là mình có cảm giác đó là bài của dân tộc mình

8/ Bạn viết tiếp ca khúc sau, rồi viết dàn trống đệm.



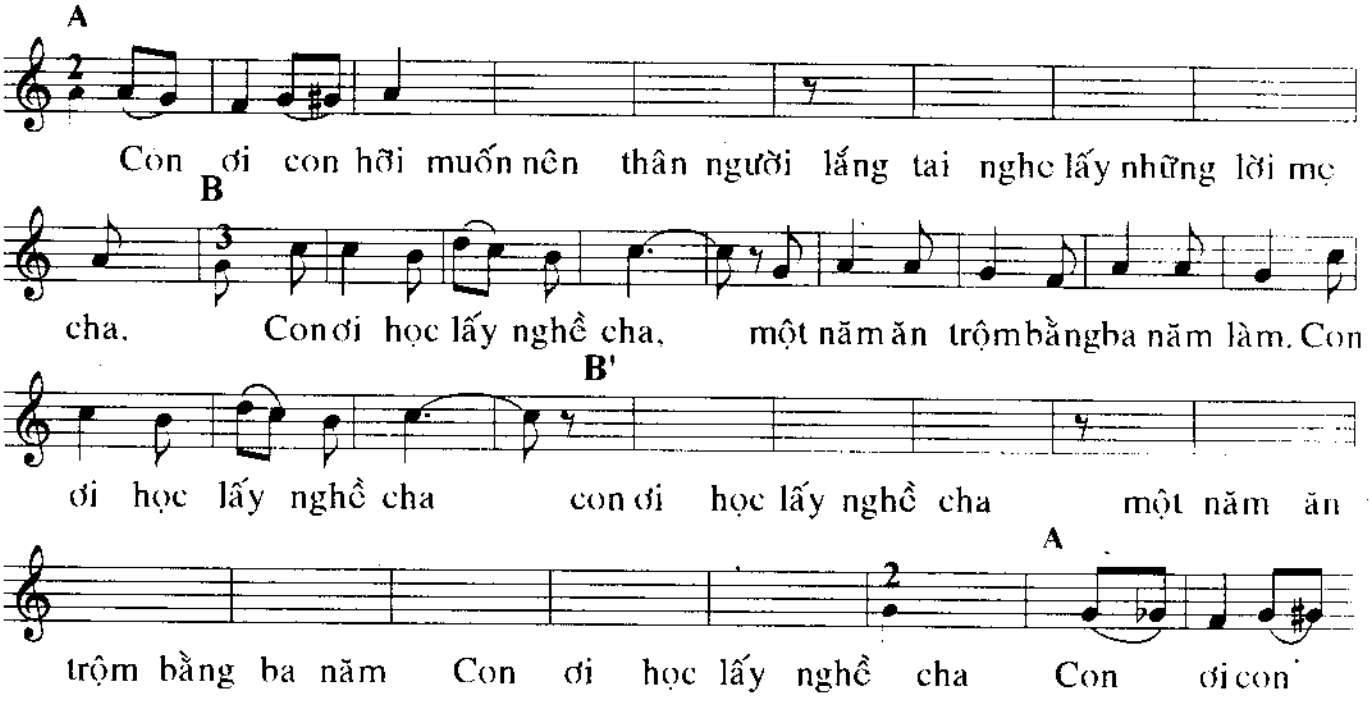
a/ Trong dòng A chỉ được diễn tả trong khuôn khổ ba dấu nhạc Mí- Re- Là

b/ Dòng ca B' là dòng ca B được chuyển sang thang âm thứ thích hợp.

c/ Dòng ca A' là dòng ca A được trang trí thêm dấu lượn xuống: đêm **là** đêm

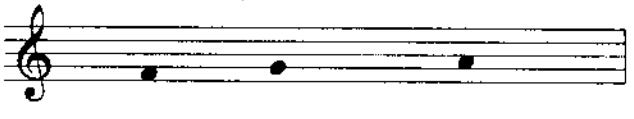
Bài 3

1. Viết về giọng nói của mấy ngôn ngữ thông dụng.
2. Giọng nói của từng ngôn ngữ ảnh hưởng tới dòng ca như thế nào?
3. Bạn viết tiếp ca khúc sau với bản văn cho sẵn theo **MH ABB'A**

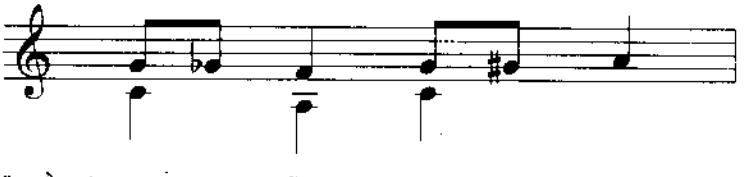


a/ Trong A chúng ta dệt nhạc từng hai chữ một. Chữ thứ nhất ngân lên hoặc xuống, bằng hai nửa cung theo kiểu **con ơi, con hỡi.**

b/ Phần A chỉ được diễn tả trong phạm vi ba dấu nhạc: Fa-Sol-La.



c/ Viết xong dòng ca cho A, chúng ta thêm bè 2: mỗi khi bè 1 có dấu **Fa** thì bè 2 đệm bằng dấu **Là**, dấu **Sol** đệm bằng **Đô**, dấu **Lá** đệm bằng **Fa**.



d/ Đối với B, bạn chỉ cần hạ dòng ca của B một quãng 5 đúng.

đ/ Viết xong ca khúc, bạn hãy nói đâu là điểm độc sáng của ca khúc.

TÔI VIẾT CA KHÚC TIẾNG VIỆT

Tác giả : TIẾN DŨNG

Chịu trách nhiệm xuất bản : Lê Hoàng
Biên tập : Yên Thảo
Trình bày sách và bìa : Cao Sang
Sửa bản in : Quỳnh Lâm
Người liên doanh : Cao Sang

NHÀ XUẤT BẢN TRẺ

161B- Lý chính Thắng – Quận 3 – TP. Hồ Chí Minh
ĐT : 8444289 – 8446211 – 8437450 – 8465596
E-mail :

In 1000 cuốn, khổ 21 x 30cm. Tại xí nghiệp in Tân Bình. Số 2 Thành Công F13. Tân Bình. TP. Hồ Chí Minh. Số đăng ký kế hoạch xuất bản 1108/CXB do Cục Xuất bản cấp ngày 14 tháng 8 năm 2001 và giấy trích ngangKHXB số 834/KHXB 2001. In xong và nộp lưu chiểu tháng 10 năm 2001

NHẠC SƯ TIẾN - DŨNG

Messe als Abschiedsgeschenk

Eine Uraufführung in Dürvenich - Wieder zurück nach Vietnam

Bürvenich - Nach einem dreijährigen Aufenthalt in Bürvenich und shäter in Züipich wird sich in den nächsten Tagen Professor Anton Tien-Dung, ein Vietnamesischer Prister, verabschieden und tiber Rom nach Vietnam zurückkehren. Professor Tien-Dung verbrachte die Zeit in der Zurückgezogenheit des Voreifeler Landes, um sich seiner Musikstudien zu widmen und Komhositionnen xu schaffen. Zum Abschied shcenkte er der Pfarrgemeinde von Dilrvenich eine von ihm komponlerte Messe für Orgel, Holzbläser, Soli und Chor, die am Sonntagmorgen in der Bürvenicher Pfarrkireche uraufgeführt wurde.

Am Wochenende verabschiedete sich Professor Tien-Dung im Rahmen eines geselligen Abends, in dessen Verlauf Pfarrer Zimmermann, Bürgermeister Küpper, Amtsdirektor Dahle und andere Sprecher der Bevölkerung die inge Verbundenheit des Dorfes mit dem ostasiatischen Geistlichen bekundeten und ihm zum Abschied Geschenke überreichten. Der'Bevölkerung die enge Verbindenheit des Dorfes mit dem ostasiatischen Geist-lichen bekundeten und ihm zum Abschied Geschenke überreichten. Der 35jährige Geistliche betonte, daß ihm der Aufenthalt in Deutschland zu einer großen Freude ge- worden sei. In der Heimat von Bach, Mozart und Haydn habe er sich als Musiker esonders wohl gefühlt.

ProfessorAnton Tien-Dzung war vor ungefähr drei Jahren nach Bürvenich ge-kommen, wo er im Kreiskinderheim eine Ynterkunft fand. Der 35jährige hatte 12 Jahre in Rom studiert und sich u. a. mit Musikstudienbefaßt und drei Prüfungen abgelegt. In Bürvenich fühlte sich Professor Tien-Dzung „wie zu Hause". Er nahm regen Anteil am der ganzen Gemeinde schenkte. Wenn der 35jährige Geistliche jetzt nach Vietnam zurückkehrt, war er 15 Hahre fern seiner Heimat.

A. Nguyen Tien Dung

Nhạc sư Tiến-Dũng là một Nhạc-Sư Sáng-tác (maestro), đã khiến các nhạc-sư, Đức, Ý phải mến phục. Những bài báo của Đức, Ý, trên đây là một bằng-chứng. Đặc biệt được ca ngợi hơn hết là nhạc-sĩ Tiến-Dũng đã biết tìm những nét độc-đáo của nhạc Việt, khai-triển theo kỹ-thuật tân-kỳ, biến thành những nhạc phẩm có giá trị quốc-tế.

ro di questa rassgna; **Oremus cumorgano,** una raccolta di mi-siche organitiche originali del Maestro vietnamita *Antonio Nguyen Tien Dzung,* il quale, rientrrando prossimamente in patria, porteràseco, come il piú bel ricordo d'Ita-lia, il suo interessantissimo volume; **Eucharistico Cordi Jesu,** facilli canti italiani a una, due e tre voci eguali, con accompagna-mento d'organo, IV volume della serie dedicata ai Sacri Cuori e dovuti

---

Priester aus Vietnam komponiert in Bürvenich

Abschied vom Kinderheim nach drei Jahren

Bürvenich (dw) In erster Linie ist für den 35jährigen Vietnamese Anton

Der Vietnamesische Priester Anton Tien-Dzung verläbt Bürvenich am 16. Februar.

Bild: Matthias Gaul

Tien-Dzung Deutschland die heimat von bach, Mozart und Haydn. Deshalb fühlte er sich in Deutschland auch wie zu Hause. Drei Hahre war er als Priester am Kinderheim in Bürvenicher hatter ihn schnell ins Herz geschlossen. Am 16. Februar trilt er mit dem Schiff die Rückreise in seine südasiatiche Heimat an. Bei einem ihm zu Ehren veranstalteten gemültichen Abend verabschiedeten ihn Amtsdirek-tor Dable, Pfarrer Zimmermann und Bürgermeiter Küpper im Namen der Dorfgemeinschaft.

Anton Tien-Dzung ist ein leiden-schaftlicher Komponist. Bevor er nach Bürvenich kam, studierte er in Rom zwölf Jahre lang Musik. Die sur Fort-bildung notwendige Ruhe und Muße fand er in Bürvenich. In den drei Jahren schrieb er ein Kirchenliedrbuch und ein Misikbuch für Orgel. Beide Werke wurden gedruckt. Im letzten Sommer komponierte der vietnamesi-sche Priester eine Messe für Orgel, Flöte, Horn, Chor und Solisten, die er Plarrer Zimmermann und der gesamten Gemeinde schenkte. Vor kurzem erlebte Bürvenich die Uraufführung

(Trích kỷ yếu trường SUỐI NHẠC - 1971)

CÙNG TÁC GIẢ

- Hòa âm cổ điển I, II, III
- Hòa âm tân thời
- Hòa âm hoa mỹ
- Tôi viết bản đệm đàn

Những sách trên được viết theo cách thực tập dẫn giải. Nghĩa là mỗi khi đề cập đến một vấn đề thì sách không lý luận dài dòng, nhưng đưa ra nguyên tắc và đi thẳng vào thực hành kèm theo dẫn giải để bạn đọc không chỉ biết ký hiệu suông mà hiểu và thực tập ngay lúc mình đã đọc.

- Đối âm I, II
- Tẩu Pháp

Hai cuốn này là cẩm nang của các bạn muốn đi sâu vào con đường sáng tác.

- Những điều cần biết khi dạy & học đàn piano

Đây là những vấn đề cần thiết khi dạy và học đàn piano

- Phối dàn nhạc:

Trình bày cách phối hợp cách vẽ tiếng, nhạc cụ từ những dàn nhạc nhỏ đến dàn nhạc đại hòa tấu.

- Trên phím đàn:

Trình bày những bài học vỡ lòng về đàn piano & organ

- Nhạc lý hiện đại:

Trình bày những ký hiệu mà các nhạc sĩ Quốc tế của những thập niên vừa qua để chúng ta cập nhật hóa kiến thức về âm nhạc.

- Xướng hát:

Gồm những ca khúc do Tiến Dũng dệt nhạc từ những câu ca dao để học cách xướng hát.

Những cuốn sách kể trên là toàn bộ sự đúc kết kinh nghiệm trong quá trình giảng dạy tại Nhạc Viện và Trường Suối nhạc suốt 2, 3 thập niên. Hy vọng những cuốn sách này sẽ giúp bạn đọc nắm bắt được chắc chắn về nghệ thuật âm nhạc...

Mọi chi tiết xin liên hệ
Tiến Dũng - 116/3 Hùng Vương, Q5.
Cao Sang - 1514 Lạc Long Quân, F19.TB
Đ/t :9740969 – 8570400. Email : hesang@saigonnet.vn

GIÁ : 53.000 đ

CÙNG TÁC GIẢ

- Hòa âm cổ điển I, II, III
- Hòa âm tân thời
- Hòa âm hoa mỹ
- Tôi viết bản đệm đàn

Những sách trên được viết theo cách thực tập dẫn giải. Nghĩa là mỗi khi đề cập đến một vấn đề thì sách không lý luận dài dòng, nhưng đưa ra nguyên tắc và đi thẳng vào thực hành kèm theo dẫn giải để bạn đọc không chỉ biết ký hiệu suông mà hiểu và thực tập ngay lúc mình đã đọc.

- Đối âm I, II
- Tẩu Pháp

Hai cuốn này là cẩm nang của các bạn muốn đi sâu vào con đường sáng tác.

- Những điều cần biết khi dạy & học đàn piano

Đây là những vấn đề cần thiết khi dạy và học đàn piano

- Phối dàn nhạc:

Trình bày cách phối hợp cách vẻ tiếng, nhạc cụ từ những dàn nhạc nhỏ đến dàn nhạc đại hòa tấu.

- Trên phím đàn:

Trình bày những bài học vỡ lòng về đàn piano & organ

- Nhạc lý hiện đại:

Trình bày những ký hiệu mà các nhạc sĩ Quốc tế của những thập niên vừa qua để chúng ta cập nhật hóa kiến thức về âm nhạc.

- Xướng hát:

Gồm những ca khúc do Tiến Dũng dệt nhạc từ những câu ca dao để học cách xướng hát.

Những cuốn sách kể trên là toàn bộ sự đúc kết kinh nghiệm trong quá trình giảng dạy tại Nhạc Viện và Trường Suối nhạc suốt 2, 3 thập niên. Hy vọng những cuốn sách này sẽ giúp bạn đọc nắm bắt được chắc chắn về nghệ thuật âm nhạc...

Mọi chi tiết xin liên hệ
Tiến Dũng – 116/3 Hùng Vương, Q5.
Cao Sang – 1514 Lạc Long Quân, F19,TB
Đ/t:9740969 – 8570400. Email : hesang@saigonnet.v

tôi viết ca khúc tiếng việt
1 001113 000044
53.000 VNĐ

GIÁ : 53.000 đ