

THY NHẤT GIANG - NGUYỄN HẠNH

# HÒA ÂM



NHÀ XUẤT BẢN TRẺ

**THY NHẤT GIANG**  
**NGUYỄN HẠNH**

# **HÒA ÂM TRUYỀN THỐNG**

**TỪ THỜI CỔ ĐIỂN ĐẾN THỜI HIỆN ĐẠI**

- \* **HỢP ÂM THUẬN.**
- \* **HỢP ÂM NGHỊCH.**
- \* **HỢP ÂM BIẾN HÓA.**
- \* **VỚI TRÊN 500 VÍ DỤ ĐƯỢC TRÍCH TỪ NHIỀU TÁC PHẨM CỦA CÁC NHẠC SĨ LŨNG DANH MỌI THỜI ĐẠI.**
- \* **NHIỀU BÀI TẬP ỨNG DỤNG PHONG PHÚ.**

**NHÀ XUẤT BẢN TRẺ**

## CHƯƠNG 1

# NHỮNG ĐIỂM CẦN THIẾT VỀ QUÃNG VÀ ÂM GIAI

Mục đích của chương này chỉ là:

- Ôn lại những điểm cần thiết, thường gặp về quãng và thang âm.
- củng cố những kiến thức đã có, bổ sung những điều mới về quãng và thang âm để chuẩn bị vào phần hòa âm.

Vì vậy, việc chúng ta vẫn phải nắm vững phần lý thuyết về quãng và âm giai trong chương trình Nhạc Pháp Căn Bản.

### A. QUÃNG (*Interval*)

Quãng được coi là đơn vị của hòa âm.

#### I. TÍNH CHẤT CỦA QUÃNG:

##### I.1 Quãng Trưởng (*Major interval*)

Quãng Trưởng viết tắt là M hay Tr. Ví dụ q.3 M = q.3 Tr = quãng 3 Trưởng.

##### I.1.1 Phương pháp 1

*“Các quãng 2, 3, 6, 7 được gọi là quãng Trưởng căn cứ theo số cung và bán cung của chúng.”*

- + quãng 2 Trưởng gồm có : 1 cung
- + quãng 3 Trưởng gồm có : 2 cung
- + quãng 6 Trưởng gồm có : 4 cung và 1 bán cung dị
- + quãng 7 Trưởng gồm có : 5 cung và 1 bán cung dị

##### I.1.2 Phương pháp 2

*“Các quãng 2, 3, 6, 7 được thành lập trên nốt Do gọi là quãng Trưởng.”*

Như vậy, ví dụ khi cần xét xem quãng Fa# - Re# có phải là quãng Trưởng không, chúng ta làm như sau:

- \* Từ Fa đến Re có 6 tên nốt, vậy đây là quãng 6.
- \* Từ Do đến La cũng là quãng 6, hơn nữa theo định nghĩa trên, nó sẽ là quãng 6 Trưởng (vì được thành lập trên nốt Do).
- \* Xét quãng Do - La ta thấy có 4 cung và 1 bán cung dị.
- \* Vậy từ Fa#, ta tính dần lên như sau:

Fa# ----->Sol ----->La ----->Si ----->Do# ----->Re#  
                   bán cung dị    1 cung    1 cung    1 cung    1 cung

- \* Kết luận: quãng Fa# - Re# là quãng 6 Trưởng vì đồng dạng (cùng số cung) với Do - La.

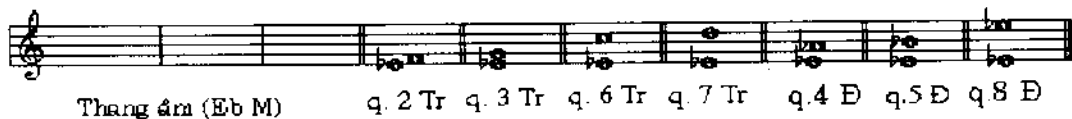
Lợi điểm của phương pháp 2 là chúng ta không cần phải nhớ thuộc lòng số cung, bán cung như phương pháp 1 mà chỉ với sự suy luận, từ phương pháp 2, ta có thể suy ra lệ làng tính chất trường của Quãng.

### 1.1.3 Phương pháp 3

“Thành lập âm giai Trường mang tên nốt dưới của quãng.

-Nếu nốt trên của quãng trùng với các nốt của âm giai ấy thì ta có các quãng trường với các quãng 2, 3, 6, 7.”

Ví dụ 1 :



(Nốt dưới của quãng đang xét là Mib, ta thành lập âm giai Mi giáng Trường (EbM)  
Các nốt trên: Fa, Sol, Do, Re đều nằm trong âm giai EbM và tạo nên các quãng 2 Tr, 3Tr, 6Tr, 7Tr.)

Lợi điểm của phương pháp này là nhanh hơn các phương pháp trên; tuy nhiên chúng ta phải quen cách thành lập âm giai.

## 1.2. Quãng Thứ (Minor interval) :

Quãng thứ viết tắt là (m) hay (t). Ví dụ q.3m = q.3t = quãng 3 thứ.

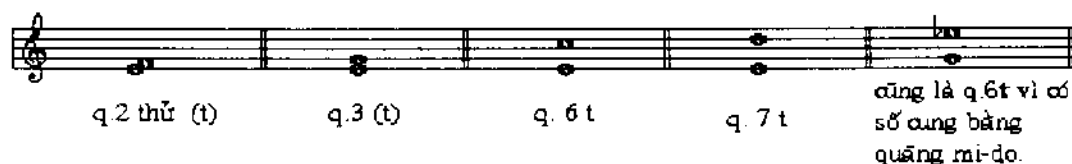
### 1.2.1 Phương pháp 1

“Các quãng 2, 3, 6, 7 được gọi là quãng thứ căn cứ theo số cung và bán cung của chúng.  
Quãng Thứ ít hơn quãng Trường một bán cung.”

### 1.2.2 Phương pháp 2

“Các quãng 2, 3, 6, 7 được thành lập trên nốt Mi gọi là quãng Thứ.”

Ví dụ 2 :



### 1.2.3 Phương pháp 3

Xem lại phần 1.1.3.

“Các quãng nhỏ hơn quãng trường 1/2 cung gọi là quãng Thứ.”

## 1.3. Quãng Đứng (perfect interval)

Không viết tắt hoặc viết tắt là Đ. Ví dụ q.4Đ hay q.4 hay quãng 4 đứng

### 1.3.1 Phương pháp 1

“Các quãng 4, 5, 8 được gọi là quãng Đứng khi có các số cung và bán cung như sau:

- + quãng 4 Đứng gồm có : 2 cung và 1 bán cung dj
- + quãng 5 Đứng gồm có : 3 cung và 1 bán cung dj
- + quãng 8 Đứng gồm có : 5 cung và 2 bán cung dj”

### 1.3.2 Phương pháp 2

“Các quãng 4, 5, 8 dù được thành lập trên nốt Do hay nốt mi đều là quãng Đứng.”

### I.3.3 Phương pháp 3

Xem lại phần I.1.3.

“Nếu nốt trên của quãng trùng với các nốt của âm giai ấy thì ta có các quãng **Đúng** với các quãng 4, 5, 8 “ (xem ví dụ 1)

### I.4 Quãng Tăng (*Augmented interval*)

“Quãng lớn hơn quãng **Đúng** hay trưởng một bán cung đồng được gọi là quãng **Tăng**.”

### I.5 Quãng Giảm (*Diminished interval*)

“Quãng nào nhỏ hơn quãng thứ hay quãng đúng một bán cung đồng, được gọi là quãng **Giảm**.”

## II. QUÃNG THUẬN- QUÃNG NGHỊCH:

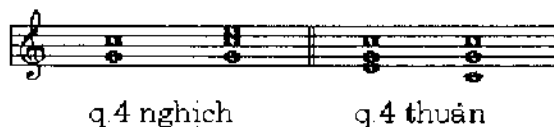
### II.1. Quãng thuận (*consonant interval*)

- + Quãng 5, 8 đúng và quãng đồng nhất gọi là *thuận hoàn toàn*.
- + Quãng 3, 6 trưởng hay thứ gọi là *thuận không hoàn toàn*.
- + Quãng 4 đúng được coi là *thuận* khi có 1 quãng 3 hay quãng 5 đúng dưới nó (xem vd.3)

### II.2. Quãng Nghịch (*dissonant interval*)

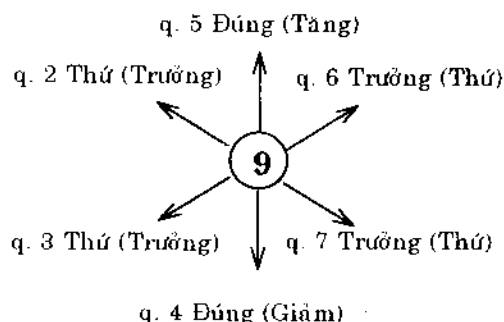
- + Các quãng 2, 7, 9 trưởng hay thứ và các quãng tăng và giảm đều là *quãng nghịch*.
- + Quãng 4 đúng được coi là *nghịch* khi không có âm nào ở dưới âm cuối cùng của quãng (vd.3).

Ví dụ 3 :



## III. SỰ ĐẢO QUÃNG:

Chúng ta tóm tắt về các quãng bằng sơ đồ sau:



Bảng 1a

Cách áp dụng

(1) Ví dụ:

- + quãng 3 Trưởng đảo thành quãng 6 thứ
- + quãng 5 đúng đảo thành quãng 4 đúng
- + quãng 5 tăng đảo thành quãng 4 giảm

(2) Số chỉ các quãng cộng với số chỉ các quãng đảo của chúng bằng 9.

#### IV. SẮC THÁI CỦA QUĂNG:

Dựa vào kinh nghiệm sáng tác của các nhạc sư tiền bối, chúng ta có thể tạm nhận xét về sắc thái của các quãng như sau:

##### IV.1. Quãng 2

###### IV.1.1 Quãng 2 Trưởng ca điệu

+ Quãng 2 Trưởng là quãng đồng cung với quãng 3 giảm.

+ Quãng 2M ca điệu tạo cảm giác êm ái, dịu dàng, đều đặn, phẳng lặng.

Ví dụ 4 : "Gloria in Excelsis Deo"



###### IV.1.2 Quãng 2 Thứ ca điệu

Quãng 2 thứ ca điệu tạo cảm giác buồn bã, ảo não, ủy mị. Từ thời kỳ lãng mạn, các nhạc sĩ như Wagner (1813- 1883) có khuynh hướng sử dụng nhiều quãng 2 thứ liên tiếp tạo nên hệ thống bán cung.

Ví dụ 5 : BRAHMS "Concerto Nr. 2"



###### IV.1.3 Quãng 2 thứ hòa điệu

Quãng 2 thứ nhiều nghịch tính hơn quãng 2 trưởng. Sau này, khi đề cập về Hòa Âm thế kỷ 20, chúng ta sẽ gặp cách dùng nhiều quãng 2 thứ hòa điệu theo nhau gọi là *kỹ thuật pha nhạ dòng ca*.

##### IV.2. Quãng 7

Quãng 7 do quãng 2 nghịch đảo thành (như vậy, ta cũng có thể nói, nó xuất phát từ quãng 3. Xem lại IV.1.1)

###### IV.2.1 Quãng 7 ca điệu

Tạo cảm giác băng khuâng, chơi vơi; diễn tả tâm trạng xao xuyến. Đối với quãng 7 Trưởng, cảm giác nghẹn ngào, chơi vơi ấy có thể thoát được, nhưng đối với quãng 7 thứ thì như bế tắc.

Ví dụ 6 :



###### IV.2.2 Quãng 7 hòa điệu

Quãng 7 hòa điệu đỡ nghịch tính hơn quãng 2

##### IV.3. Quãng 3

Ta có thể nói rằng những quãng khác đều được suy ra từ quãng 3. "Hòa âm" mà chúng ta sắp khảo sát sau đây đã được xây dựng từ lâu đời trên cơ sở quãng 3.

###### IV.3.1 Quãng 3 Trưởng ca điệu :

Tạo cảm giác nhí nhảnh, tung tưng, vui tươi, trong sáng.

Ví dụ 7 : BEETHOVEN- "Leonore Overture Nr. 23 op. 72a A"



#### IV.3.2 Quãng 3 Thứ ca điệu

Quãng 3 thứ tạo cảm giác buồn, tối.

Ví dụ 8 : BEETHOVEN "Symphony Nr. 5, Cm"



#### IV.3.3 Quãng 3 Hòa Điệu

- + Tạo ra mãnh lực hòa âm mạnh nhất. Thứ tự ảnh hưởng sẽ giảm dần như sau: quãng 3 trưởng > quãng 7 thứ > quãng 2 thứ > quãng 7 trưởng ... (theo sắp xếp của Paul HINDEMITH)
- + Quãng 8 đúng không có mãnh lực hòa âm.
- + Quãng 4 tăng, 5 giảm rất ít mãnh lực hòa âm.

#### IV.4. Quãng 6

Quãng 6 được xem là đảo của quãng 3.

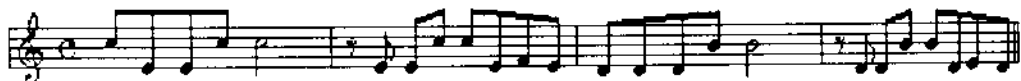
##### IV.4.1 Quãng 6 Trưởng

Quãng 6 trưởng tác dụng như quãng 3, diễn tả tình cảm âu yếm, sáng.

##### IV.4.2 Quãng 6 thứ

Quãng 6 thứ tạo cảm giác êm, âu yếm, tình cảm hơn 6 Tr.

Ví dụ 9 : FRANCIS LAI - "Love story"



#### IV.5. Quãng 4 Đúng

Quãng 4 đúng là quãng đồng cung với quãng 3 tăng.

##### IV.5.1 Quãng 4 Đúng ca điệu

Tạo cảm giác uy nghi, hùng tráng, mạnh mẽ.

##### IV.5.2 Quãng 4 Đúng Hòa Điệu

Tâm ái nhưng không vững. Quãng 4 càng ở âm vực trầm nghe càng cứng, càng cao càng dịu. Khi dùng phải có chuẩn bị và giải quyết (theo quan niệm hòa âm cổ điển).

#### IV.6. Quãng 5 Đúng

Quãng 5 đúng là đảo của quãng 4 đúng.

##### IV.6.1 Quãng 5 ca điệu

Tạo cảm giác tươi sáng, rực rỡ, vang dội. Nếu là quãng 5 giảm sẽ tạo vẻ ủy mị, u tối.

Ví dụ 10 : BRAHMS "Sextetto"



## B- ÂM GIAI (Scale)

### I. PHÂN BIỆT GIỮA ÂM GIAI - ÂM THỨC - ÂM THỂ (Scale - Mode - Tonality):

#### I.1. Âm giai (Scale)

**Âm giai** là chuỗi âm liên tiếp, khởi đầu và kết thúc bằng một nốt và mang tên nốt ấy. Trong âm giai, các nốt nối tiếp nhau theo **chuyển hành liền** (*conjunct motion*)

#### I.2. Âm thức (Mode)

**Âm thức** là hình thức, sự quy định về số âm và khoảng cách giữa các nốt của 1 âm giai để tạo nên tính chất riêng biệt.

Nhạc Hy Lạp cổ và Nhạc Bình Ca có 8 âm thức. Nhạc Âu Châu cổ điển có 2 âm thức là Âm thức Trưởng và Thứ. Mỗi âm thức lại chia ra làm âm thức tự nhiên và nhân tạo.

#### I.3. Âm thể (Tonality)

**Âm thể** là sự liên hệ giữa các nốt trong âm giai với một nốt được chọn làm trung tâm gọi là **chủ âm** (*tonic*). Sự liên hệ do âm thức quy định.

Trong âm thể, các nốt nối tiếp nhau theo **chuyển hành liền bậc** hoặc **chuyển hành cách bậc** (*disjunct motion*)

Tóm lại, khi nói thể Trưởng, Thứ, ta hiểu đó là nói tính chất tổng quát của âm thức. Đem những tính chất này áp dụng cho nốt nào thì ta có cung hay âm thể của nốt đó. Nếu đem tính chất trên áp dụng cho một chuỗi 8 nốt sắp xếp liền bậc, ta có âm giai trưởng hay thứ mang tên nốt đứng đầu.

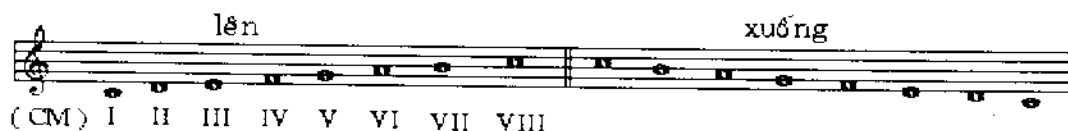
## II. CÁC LOẠI ÂM GIAI THÔNG DỤNG

Thực ra có rất nhiều âm giai khác nhau. ở đây chúng ta đề cập đến 3 loại âm giai chính, làm nền tảng của âm nhạc và cách riêng môn Hòa âm chúng ta đang khảo sát.

### II.1. Âm giai Trưởng (major Scale)

#### II.1.1 Âm giai Trưởng tự nhiên (natural major scale)

Ví dụ 11:



Trong đó, các bậc có tên gọi như sau :

|     |                       |      |                              |
|-----|-----------------------|------|------------------------------|
| I   | Chủ âm (Tonic)        | II   | Thượng chủ âm (Supertonic)   |
| III | Trung âm (Mediant)    | IV   | Hạ át âm (Subdominant)       |
| V   | Át âm (Dominant)      | VI   | Thượng át âm (Superdominant) |
| VII | Cầm âm (Leading-tone) | VIII | Chủ âm (Supertonic)          |

#### II.1.2 Âm giai Trưởng nhân tạo (artificial major scale)

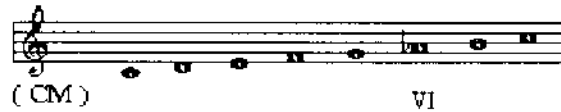
II.1.2.1 Trong chuyển động xuống, nốt bậc VII giảm nửa cung, để cách nốt bậc VIII 1 cung, nó không còn vai trò cầm âm như trong chuyển động lên.

Ví dụ 12 :



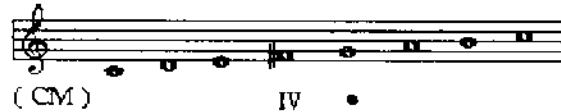
II.1.2.2 Bậc VI bị giảm nửa cung. Không thay đổi trong hai chuyển động lên và xuống.

Ví dụ 13:



II.1.2.3 Bậc IV được tăng nửa cung. Không thay đổi trong hai chuyển động lên và xuống

Ví dụ 14:



II.2. Âm giai thứ (*Minor Scale*)

II.2.1 Âm giai thứ tự nhiên (*Natural minor Scale*)

Ví dụ 15:



II.2.2 Âm giai thứ nhân tạo (*Artificial minor Scale*)

II.2.2.1 Âm giai thứ nhân tạo ca điệu (*melodic minor scale*):

Trong âm giai thứ nhân tạo ca điệu, nốt bậc VI và VII tăng 1/2 cung trong chuyển động lên. Trong chuyển động xuống, cả hai nốt ấy lại giảm trở về 1/2 cung.

Ví dụ 16:



Lưu ý: Trong chuyển động xuống, âm VII không còn vai trò cảm âm (nghĩa là không còn cách chủ âm (bậc VIII) nửa cung.

II.2.2.2 Âm giai thứ nhân tạo hòa điệu (*harmonic minor scale*):

Trong âm giai thứ nhân tạo hòa điệu, nốt bậc VII tăng 1/2 cung dù trong chuyển động lên hay xuống.

Ví dụ 17:



II.2.2.3 Du mục<sup>1</sup>:

Trong âm giai thứ du mục, nốt bậc IV tăng 1/2 cung, nốt bậc VII tăng 1/2 cung.

<sup>1</sup> Âm giai thứ du mục còn gọi là âm giai thứ Hungary hay Âm giai thứ Bohémien.

Ví dụ 18:



### II.3. Âm giai đồng chuyển (*Chromatic scale*)

Âm giai này gồm những bán cung đồng, rất quan trọng, tiện lợi cho việc chuyển thể.

Ví dụ 19:



## BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 1

*Các bài tập được cho trong tập sách này có mục đích làm mẫu hoặc như những đề nghị để chúng ta tự làm thêm. Chúng không phải là những bài thực tập hoàn thiện. Những bài tập này phải được gia tăng lên cho tới khi chúng ta thực sự nắm sâu xa vấn đề trong mỗi chương.*

1. Gọi tên các quãng sau đây:



2. Với nốt Fa thăng (f#a) làm nốt bên dưới, hãy tạo thành các quãng: 3 thứ, 6 tăng, 5 giảm, 4 đúng, 2 tăng, 7 trưởng, 9 thứ, 5 tăng.
3. Với nốt Re giáng (re#) làm nốt bên trên, hãy tạo các quãng: 5 giảm, 9 trưởng, 7 giảm, 2 thứ, 4 tăng, 5 đúng, 6 thứ, 3 giảm.
4. Hãy viết các tương đương đồng âm của các quãng trong bài tập 3.
5. Các ô nhịp dưới đây thuộc về thang âm nào ?



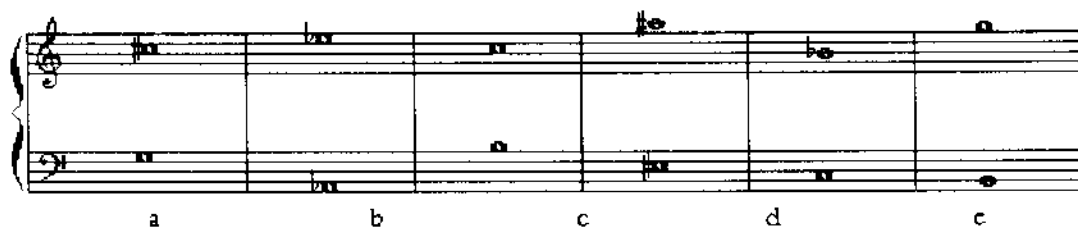
6. Hãy thành lập một thang âm trưởng với nốt Do thăng là âm bậc 6.
7. Hãy thành lập một thang âm thứ ca điệu đi xuống với nốt Re là chủ âm.
8. Viết và gọi tên các quãng nghịch được hình thành giữa chủ âm và các âm khác trong thang âm EM (Mi Trưởng).
9. Viết và gọi tên các quãng thuận được hình thành giữa âm bậc 3 và các âm khác trong thang âm Si giáng thứ hòa điệu.

## BÀI TẬP LÀM THÊM

1. Gọi tên các quãng dưới đây:



2. Với mỗi quãng dưới đây, hãy xác định thang âm có chứa cả 2 nốt của quãng. Sẽ thấy hơn một thang âm cho mỗi quãng.



3. Trong mỗi phần 4 nốt dưới đây, hãy xác định thang âm nào chứa cả 4 nốt.



## CHƯƠNG 2

# ĐẠI CƯƠNG VỀ HỢP ÂM 3 NỐT 4 NỐT VÀ 5 NỐT

### I. PHÂN LOẠI HỢP ÂM BA NỐT (*Triad*)

Hợp âm ba nốt gồm các loại sau:

Ví dụ 20 :



Tính chất: vui  
Ký hiệu khác: C M

buồn  
c

móng mạnh  
C-5 / C-

cứng cổ  
C+5 / C aug

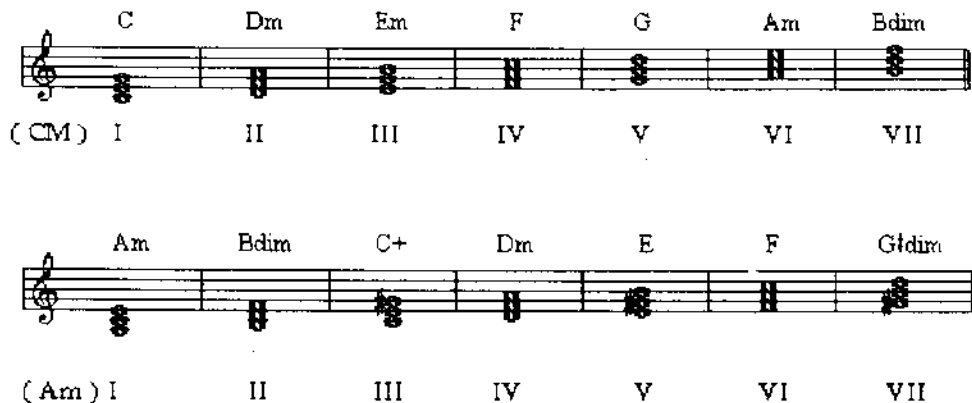
Bảng tóm tắt các hợp âm 3 nốt được thành lập trên âm giai trưởng tự nhiên và thứ hòa điệu như sau:

Bảng 1b

| Loại Hợp Âm | Âm Giai Trưởng | Âm Giai Thứ |
|-------------|----------------|-------------|
| Trưởng      | ở bậc I, IV, V | ở bậc V, VI |
| THỨ         | II, III, VI    | I, IV       |
| Tăng        | -----          | III         |
| Giảm        | VII            | II, VII     |

Áp dụng bảng tóm tắt trên đây để phân tích các hợp âm 3 nốt được thành lập trên các bậc của âm giai Do Trưởng và La Thứ, ta có như sau:

Ví dụ 21:



## II. PHÂN LOẠI HỢP ÂM BỐN NỐT (Tetrad)

Gồm các loại sau:

Ví dụ 22:

**C7**      **Cm7**      **Cm7(b5)**      **Cmaj7**      **Cm(maj7)**

|         |     |     |     |     |     |
|---------|-----|-----|-----|-----|-----|
| cấu tạo | 3 m | 3 m | 3 M | 3 M | 3 M |
| quãng   | 3 m | 3 M | 3 m | 3 m | 3 M |
|         | 3 M | 3 m | 3 m | 3 M | 3 m |

ký hiệu khác -      C min7 / C- 7      C-(7) / C7-5      CM7

**C+(maj7)**      **Cdim7**      **C7+5**      **C6**      **Cm6**

|              |     |     |       |          |          |
|--------------|-----|-----|-------|----------|----------|
| cấu tạo      | 3 m | 3 m | 3 dim | q. 6 M   | q. 6 M   |
| quãng        | 3 M | 3 m | 3 M   | + hợp âm | + hợp âm |
| ký hiệu khác | 3 M | 3 m | 3 M   | Trùng    | Thử      |

                 Caug(maj7)      Co      C aug(7) / C+(7)

Bảng tóm tắt các hợp âm 4 nốt được thành lập trên âm giai trưởng tự nhiên và thứ hòa điệu như sau:  
Bảng 2:

| Loại Hợp Âm       | Âm Giai Trưởng | Âm Giai Thứ |
|-------------------|----------------|-------------|
| 7                 | V              | V           |
| M7                | I, IV          | VI          |
| m7                | II, III, VI    | IV          |
| m 7 <sup>b5</sup> | VII            | II          |
| + ( Maj 7)        | -----          | III         |
| dim 7             | -----          | VII         |
| min (Maj 7)       | -----          | I           |

Áp dụng bảng tóm tắt trên đây để phân tích các hợp âm 4 nốt được thành lập trên âm giai Đô Trưởng và La thứ, ta có như sau:

Ví dụ 23:

**Cmaj7**    **Dm7**    **Em7**    **Fmaj7**    **G7**    **Am7**    **Bm7(b5)**

( CM ) I      II      III      IV      V      VI      VII

**Am(maj7)**    **Bm7(b5)**    **C+(maj7)**    **Dm7**    **E7**    **Fmaj7**    **Gdim7**

( Am ) I      II      III      IV      V      VI      VII

Ghi chú:

- 1.- Các nốt trong hợp âm (3, 4, hay 5 nốt) phải là những nốt có trong âm giai đang xét (tức là âm giai có mang nốt dưới cùng - nốt nền - của hợp âm).
- 2.- Các hợp âm ở bậc I, III của âm giai thứ hoà điệu thường được xem như những hợp âm có chứa nốt ngoại âm (xem chương 8) (Trong ví dụ 23, là các hợp âm : Amin (Maj 7) và C+(Maj7).
- 3.- Hợp âm 4 nốt ở bậc VII của âm giai trưởng được gọi là Hợp âm quãng 7 cảm âm. Nó tuy giống với hợp âm 4 nốt ở bậc II của âm giai thứ tương đối (cùng hóa bộ với âm giai trưởng) nhưng cách sử dụng rất khác nhau. (trong ví dụ 23 là hợp âm B-(7))

### III. HỢP ÂM NĂM NỐT (Pentad)

Có nhiều loại hợp âm 5 nốt nhưng ta chỉ kể các loại thông dụng sau đây:

Ví dụ 24:

The diagram illustrates three types of 5-note chords on a musical staff. Above the staff are the chord symbols: C 9 / C maj 9, C 9b / C 7.9, and E. 9 / E 7.9. Below the staff are three chord diagrams labeled (a), (b), and (c). Diagram (a) shows a C major 9th chord with intervals 9M, 3M, 3m, 3M, 3m. Diagram (b) shows a C dominant 9th chord with intervals 9m, 3m, 3m, 3M, 3m. Diagram (c) shows an E minor 9th chord with intervals 9m, 3m, 3m, 3M, 3m. The text 'cấu tạo' (structure) is written next to each diagram, and 'giống (b)' (same as (b)) is written next to diagram (c).

Ghi chú: Nếu quãng 9 thứ được thành lập trên nốt nền của hợp âm mà nốt trên của quãng không có dấu **b** thì ta ký hiệu : - 9 thay cho 9**b** (xem Ví dụ 24c).

### IV. HỢP ÂM THUẬN - HỢP ÂM NGHỊCH

#### IV.1. Hợp âm thuận

Đó là **hợp âm có chứa những quãng thuận**, cho ta cảm giác đầy đặn, thoải mái. Như thế, các hợp âm 3 nốt như: hợp âm Trưởng, thứ, là hợp âm thuận.

#### IV.2. Hợp âm nghịch

Đó là **hợp âm có chứa ít nhất là một quãng nghịch**, cho ta cảm giác căng thẳng, khó chịu. Như thế các hợp âm 3 nốt như: hợp âm tăng, giảm, sus 4, sus 2 và tất cả các hợp âm 4 nốt đều là hợp âm nghịch.

### V. SỬ DỤNG CÁC HỢP ÂM:

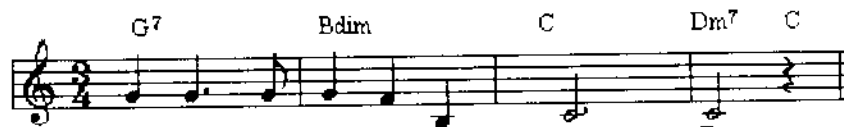
Sau đây chúng ta bàn sơ lược về cách dùng các hợp âm đã biết vào việc ghi hợp âm cho các bài nhạc. Việc làm này thực ra chỉ dùng cho các ca khúc một, hai bè đơn giản. Đối với những tác phẩm nhiều bè, chúng ta cần có thêm các kiến thức của môn Hòa Âm sau này.

#### V.1. Sử dụng các hợp âm 3 nốt

Khi sử dụng, ta cần lưu ý tới các điểm sau đây:

1. Nên dùng thường xuyên các hợp âm bậc I, IV, V của âm giai. Nên khởi đầu và kết thúc với hợp âm bậc I.
2. Để thêm màu sắc, phong phú cho bài nhạc ta có thể thay hợp âm bậc I, IV, V bằng hợp âm bậc VI, II, III. Ví dụ 25 : Trong âm thế (CM) thay các hợp âm C, F, G bằng các hợp âm Am, Dm, Em
3. Hợp âm bậc VII thường được đặt trước hợp âm bậc I để thay thế hợp âm bậc V, nhất là trong giai kết.

Ví dụ 26: L. RUSSEL & I. JAMES - "Vaya Con Dios"



4. Nên liên kết các hợp âm có nhiều nốt chung với nhau.

Ví dụ 27: C - F - Am - Dm - D

5. Các hợp âm thường có khuynh hướng chuyển đến hợp âm cách chúng quãng 4 đúng:

A --> D --> G --> C --> F --> Bb --> Eb --> Ab --> ....

6. Nên đặt hợp âm ở phách mạnh, chú ý:

- Không kể các **nốt ngoại âm** (*non-harmonic tones*)
- Cố gắng để cho hợp âm chứa nhiều nốt có trong ô nhịp nhất.

7. Hợp âm bậc III trong âm giai thứ hoà điệu được dùng như **hòa âm tạm, thoáng qua** (*passing chord*).

Ví dụ 28: TERRY GILKYSOON & F. MILLER - "Greenfields"



## V.2. Sử dụng hợp âm 4 nốt.

### V.2.1 Bậc V7:

- Được dùng rất nhiều, thay cho hợp âm bậc V.
- Thường ở giai kết, nó chuyển về bậc I, hoặc giải quyết bất thường về bậc IV, VI.

Ví dụ 29:



- Người ta thường liên kết những hợp âm V7 cách nhau quãng 4 đúng.

Ví dụ 30: "Who's sorry now"



### V.2.2 Bậc VII 7:

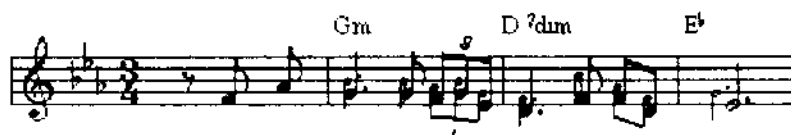
- Dùng thay hợp V7 hoặc được đặt trước hợp âm V7, nhất là ở giai kết cuối bài.

Ví dụ 31: "Aloho-oe"



- Hợp âm VII 7 của âm giai trưởng đôi khi được thay bằng hợp âm VII 7 của âm giai thứ dòng nguyên. Hợp âm VII 7 của âm giai thứ thường được dùng nhiều hơn.

Ví dụ 32: NGUYỄN DUY NHẤT - “*Đường Thánh Giá*”



Trong ví dụ trên, D7dim là VII 7 của thang âm (lĩ âm).

### V.2.3 Bậc I 7 (của âm giai trưởng):

- Dùng khởi đầu bài nhạc khi bài nhạc bắt đầu bằng cảm âm.
- Thay bậc I trong việc kết thúc bài nhạc.

### V.2.4 Bậc II 7

- Thường đi trước hợp âm V 7.

## V.3. Sử dụng hợp âm 5 nốt

Việc sử dụng hợp âm 5 nốt được tóm tắt trong những trường hợp thường gặp sau đây:

- \* Hợp âm 9 thường dùng là hợp âm V 9 trưởng của âm giai trưởng, hợp âm V 9 thứ của âm giai thứ và hợp âm I 9.
- \* Hợp âm V 9 có thể chuyển sang hợp âm V 7 trước khi giải quyết về hợp âm bậc I (hoặc không cần chuyển sang V 7).
- \* Hợp âm V 7- 9 có thể sử dụng thay hợp âm V 9 trong âm giai trưởng.
- \* Hợp âm I 9 được dùng để kết thay hợp âm bậc I của âm giai trưởng.



5. Chúng ta hãy phân tích cách ghi hợp âm trong tác phẩm sau:

NGUYỄN DUY NHẤT . "Đường Thánh Giá"

Expressivo Doloroso

The musical score is written for piano and consists of five staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'Expressivo Doloroso'. The score includes various chords and melodic lines with expressive markings such as accents and slurs.

Chords and markings across the staves:

- Staff 1: Cm, Fm, B $\flat$ 7, E $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ 7, G7, A $\flat$
- Staff 2: Cm, A $\flat$ , Fm, G, A $\flat$ , D7, G7, Bdim7, Cm
- Staff 3: A $\flat$ , G, Bdim7, Cm, Fm, F, B $\flat$ 7, Fm
- Staff 4: G7, A $\flat$ , G, B $\flat$ 7, Cm, A $\flat$ , Gm7
- Staff 5: Ddim7, E $\flat$

## CHƯƠNG 3

# ĐẠI CƯƠNG VỀ HỢP ÂM 3 NỐT (*Triad*)

### I. NỐT CHUNG CỦA HAI HỢP ÂM

Hai hợp âm khác nhau sẽ có:

- + 1 nốt chung: nếu âm nền của chúng cách nhau quãng 5, 4.
- + 2 nốt chung: nếu âm nền của chúng cách nhau quãng 3, 6.
- + Không có nốt chung, nếu âm nền cách nhau quãng 2, 7.

Ví dụ 33:



### II. TẦM CŨ TIẾNG (*Voice range*)

Việc nghiên cứu hòa âm liên quan tới những nguyên tắc cơ bản của các bản viết 4 phần. Các vấn đề được đặt ra, và các bài tập trong tài liệu này dựa trên cơ sở 4 loại tiếng: *Soprano*, *Alto*, *Tenore* và *Basso*. Các loại tiếng này có tầm cỡ như sau:

Ví dụ 34:



### III. ÂM KÉP - ÂM GIẢM

#### III.1. Âm kép

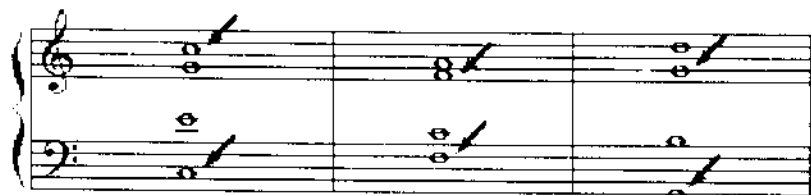
Hợp âm 3 nốt chỉ gồm có 3 nốt, nên khi viết bản hòa âm 4 phần, người ta phải lặp lại một nốt nào đó trong hợp âm. Nốt đó được gọi là **âm kép**.

Khi dùng âm kép chúng ta phải theo các quy định sau:

##### III.1.1 Quy định 1:

"Đối với hợp âm bậc I, IV, V (bậc tốt của âm giảm) ở thể trực (xem phần IV Các thể của hợp âm) âm kép sẽ là âm nền"

Ví dụ 35:

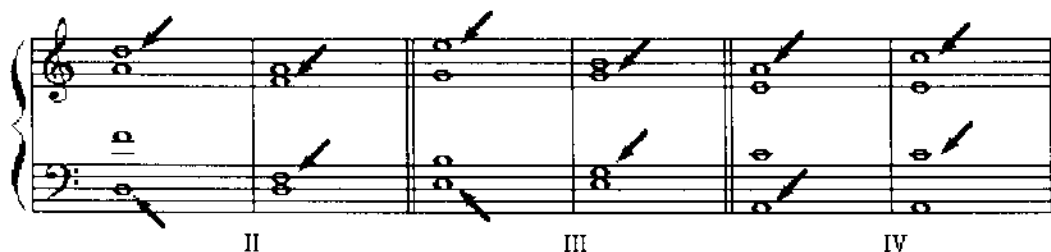


## III.1.2. Quy định 2:

Đối với hợp âm bậc II, III, VI (bậc phụ của âm giai), âm kép sẽ là âm nền hay âm 3".

Sở dĩ âm 3 của các hợp âm này được kép vì chúng là **nốt định thể** (tonal degrees)

Ví dụ 36:



## III.1.3. Quy định 3:

"Đối với hợp âm bậc VII, người ta ít dùng ở thể trực mà dùng ở thể đảo 1 (xem phần IV), kép âm 3".

Nếu kép âm nền trong trường hợp này ta sẽ phạm lỗi hai quãng 8 theo nhau khi giải quyết cảm âm về chủ âm.

Ví dụ 37:



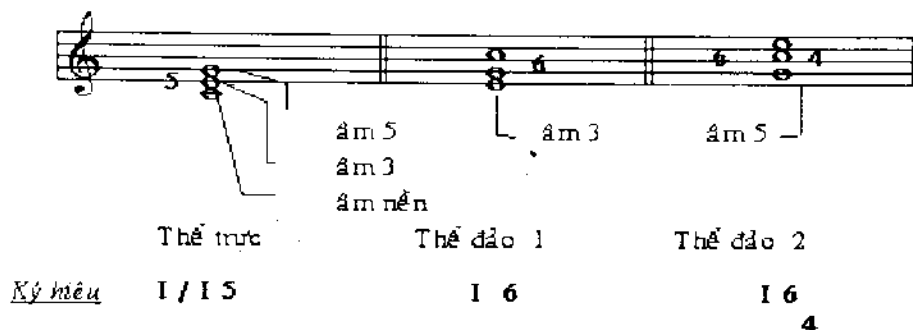
## III.2. Âm giảm

Người ta có thể bỏ bớt đi một nốt trong hợp âm. Nốt ấy gọi là âm giảm. Âm giảm không được là âm 3, ngoại trừ âm 3 của bậc V. Âm 3 xác định tính trưởng, thứ của hợp âm. Đối với hợp âm bậc V thì dù ở thang âm trưởng hay thứ, nó cũng là hợp âm trưởng, nên có thể bỏ âm 3 mà không gây ra nhầm lẫn.

## IV. CÁC THỂ CỦA HỢP ÂM

Nếu nốt mang tên của hợp âm (gọi là nốt nền) nằm ở bè dưới cùng, ta có **thể trực** (còn gọi là **thể tự nhiên**) của hợp âm. Nếu nốt quãng 3 (âm 3) của hợp âm nằm ở bè dưới cùng, ta có **thể đảo 1**. Nếu nốt quãng 5 (âm 5) của hợp âm nằm ở bè dưới cùng, ta có **thể đảo 2**.

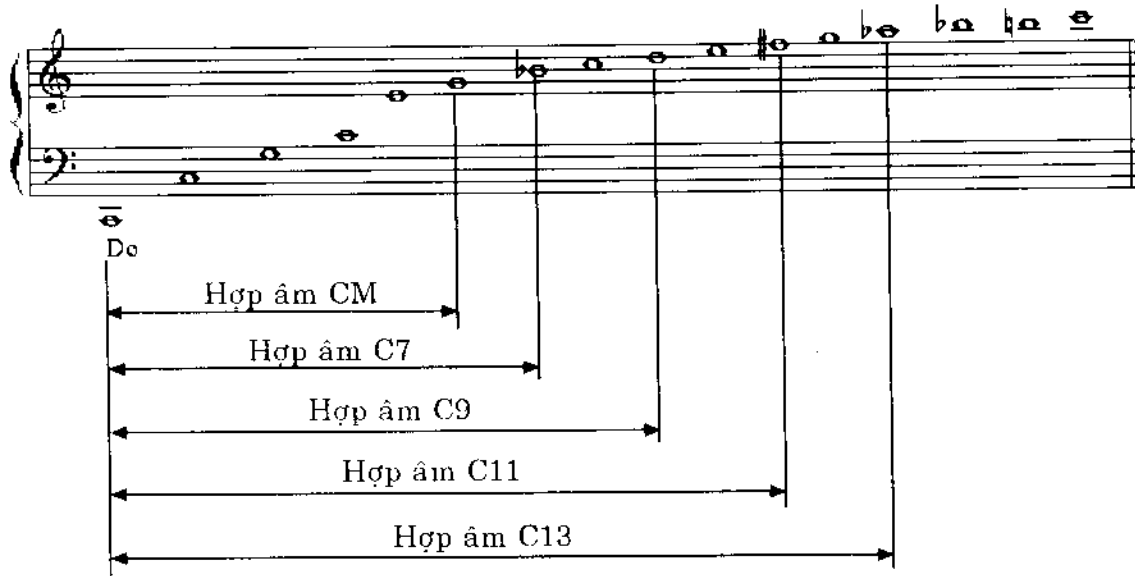
Ví dụ 38: Xét hợp âm CM của âm giai Do Trưởng



## V. KHOẢNG CÁCH GIỮA CÁC BÈ (Spacing)

Khi một nốt được phát ra, trên thực tế sẽ có một số những nốt khác cùng xuất hiện, chúng ta gọi là những **hồi âm** (*overtones*)

Ví dụ 39: Bồi âm trên nốt Do



Như vậy chúng ta thấy rằng: khoảng cách giữa các bồi âm càng ngày càng thu hẹp khi đi từ thấp lên cao. Vì thế khi viết hòa âm 4 phần, chúng ta cần chú ý đến khoảng cách giữa các bè như sau:

- \* 3 bè Soprano, Alto, Tenor, không được cách nhau quá quãng 8 đúng.
- \* 2 bè Tenore và Basse không bị buộc bởi quy luật trên.

Thông thường nên sắp xếp các bè sao cho các quãng hẹp nằm ở các bè trên và các quãng rộng nằm ở bè dưới.

## VI. THỂ CỦA HỢP ÂM (*position*)

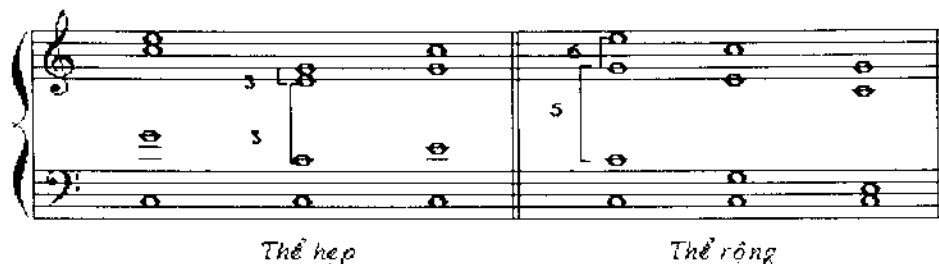
### VI.1. Thể rộng (*open position*)

Khi ba bè trên cùng (Sop, Alto, Ten.) cách nhau quãng 5, quãng 6, hợp âm ở thể rộng.

### VI.2. Thể hẹp (*close position*)

Khi ba bè trên cùng cách nhau quãng 3, quãng 4, hợp âm ở thể hẹp.

Ví dụ 40:



Thế rộng và hẹp đều được dùng thường xuyên như nhau. Việc lựa chọn thế này hay thế khác tùy thuộc vào nhiều điều kiện khác nhau, quan trọng nhất có lẽ là điều kiện tiến trình của dòng ca (giải điệu). Một điều kiện khác nữa là tầm cỡ tiếng. Ví dụ, nếu bè Soprano ở âm vực cao thì thế hẹp sẽ đưa đến kết quả là các bè khác sẽ quá cao.

## VII. VỊ TRÍ CỦA HỢP ÂM:

Một hợp âm ở thể trực (tự nhiên) có ba vị trí khác nhau:

- + âm nền ở bè trên cùng: gọi là *vị trí 8*.
- + âm 3 ở bè trên cùng: gọi là *vị trí 3*.
- + âm 5 ở bè trên cùng: gọi là *vị trí 5*.

Ví dụ 41:



Chúng ta nên khởi đầu và kết thúc bài nhạc bằng hợp âm bậc I, vị trí 8.

### BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 3

- Nhờ một người chơi trên dương cầm hoặc dùng organ, máy vi tính phát một âm giai, trưởng hoặc thứ, và tiếp theo là một hợp âm 3 nốt, thể trực thành lập trên thang âm đó. chúng ta nghe và nói lên loại hợp âm 3 nốt và bậc của nó trong thang âm.
- Nhận dạng các hợp âm 3 nốt sau đây thuộc loại nào (Trưởng, Thứ, Tăng hay Giảm). Rồi xem nó có thể là hợp âm bậc mấy? (dánh số La Mã) của thang âm nào? (Ví dụ, hợp âm (a) là trưởng, nó là bậc IV của thang âm (BM), I của (EM)...) )



- Viết 4 phần, ở cả hai thể rộng và hẹp, cho các hợp âm 3 nốt sau:

- Bậc IV của thang âm ( Bbm )
- Bậc V của thang âm ( C#m )
- Bậc VI của thang âm ( AM )
- Bậc III của thang âm ( Dm )
- Bậc II của thang âm ( Em )
- Bậc IV của thang âm ( AM )
- Bậc I của thang âm ( Ebm )
- Bậc VI của thang âm ( Em )
- Bậc VII của thang âm ( GM )
- Bậc II của thang âm ( AbM )

- Viết 3 cách bố trí khác nhau của các hợp âm sau:



- Bằng cách dùng các dấu hóa bất thường (thang, giảm, bình), hãy viết các hợp âm 3 nốt dưới đây, mỗi hợp âm 3 cách khác, để có được 4 loại hợp âm: trưởng, thứ, tăng, giảm.



6. Giữ nốt sol # làm nốt trên cùng của hợp âm, hãy viết 4 phần của các hợp âm 3 nốt quy định như sau:
- Hợp âm trưởng, thể đảo 1, với âm 5 ở bè Soprano.
  - Hợp âm nghịch với âm 3 ở bè Soprano.
  - Hợp âm thể đảo 2 trong thang âm EM.
  - Hợp âm có âm nền là âm bậc III trong 1 âm giai thứ.
  - Hợp âm ở thể rộng, với âm nền nằm ở bè Soprano.
  - Hợp âm thứ ở thể hẹp.
  - Hợp âm tăng kép âm 3.
  - Hợp âm thuận trong thang âm Bm.
  - Hợp âm giảm trong thang âm D#m.
  - Hợp âm ở thể đảo 1, với âm bậc IV ở bè Basse.
7. Hãy lấy các nốt cho dưới đây làm âm nền rồi tạo nên các hợp âm Trưởng, Thứ, Tăng, Giảm:  
Sol #, Si<sup>b</sup>, La<sup>b</sup>, Fa #, Do #
8. Viết 4 phần với:
- Thể rộng ở ba vị trí 8, 3 và 5.
  - Thể hẹp ở ba vị trí 8, 3 và 5.
- của các hợp âm sau: CM, DM, E, Fm, Gm, A<sup>b</sup>M.

## CHƯƠNG 4

# CÁC LOẠI CHUYỂN HÀNH (*Kinds of motion*)

### I. CHUYỂN HÀNH GIAI ĐIỆU (*Melodic motion*)

Chuyển hành giai điệu là chuyển hành của riêng từng bè hòa âm.

Các quy tắc sau đây chỉ là những lời khuyên, những chỉ dẫn ( chứ không hẳn bắt buộc ) cho chúng ta khi muốn chuyển động các bè. Cần chú ý đặc biệt tới chuyển hành của 2 bè Soprano và Basso hơn các bè khác.

#### I.1. Chuyển hành liên bậc (*conjunct motion*).

Gọi là chuyển hành liên bậc khi các nốt *chuyển động với quãng 2* (hay nói cách khác, các nốt đi liên bậc - "by step").

#### I.2. Chuyển hành cách bậc (*disjunct motion*).

Gọi là chuyển hành cách bậc khi các nốt *chuyển động với các quãng lớn hơn quãng 2* (hay nói cách khác, các nốt đi cách bậc - "by skip").

Ví dụ 42:



Một giai điệu hay thường chứa hầu hết là những chuyển hành liên bậc, còn chuyển hành cách bậc được dùng một cách khéo léo để thay đổi sắc thái.

Quá nhiều bước nhảy cách bậc sẽ làm cho giai điệu mang nhiều tính sắc cạnh, gậy, hơn là tính lưu loát cần phải có. Cần chú ý rằng, bè Basso thường gồm nhiều quãng cách bậc hơn những bè khác; đặc biệt khi chúng ta dùng nhiều hợp âm ba nốt thể trực.

#### I.3. Một số quy tắc

##### I.3.1. Quy tắc 1: (áp dụng cho từng chuyển hành)

" *Không nên chuyển hành với các quãng tăng, hay quãng giảm.* "

Ngoại trừ các trường hợp sau đây:

- a- *quãng 2 tăng*, nếu nốt tạo quãng tăng là cảm âm về chủ âm.
- b- *quãng 3 giảm, 4 giảm, 5 giảm* nếu sau đó là chuyển hành liên bậc, ngược chiều.

Ví dụ 43:



## 1.3.2. Quy tắc 2: (áp dụng cho từng chuyển hành)

**"Sau những quãng lớn hơn quãng 6 thứ, nên chuyển hành ngược chiều lại."**

Tuy phải theo quy tắc trên nhưng:

- a- Không nên chuyển hành với quãng 8: cảm âm - cảm âm.
- b- Không nên chuyển hành với quãng 6 trưởng giữa bậc II - VII.

Ví dụ 44



## 1.3.3. Quy tắc 3: (áp dụng cho 2 chuyển hành liên tiếp)

**"Không nên dùng 2 chuyển hành liên tiếp để tạo thành quãng 4 tăng, quãng 5 tăng, quãng 7 trưởng, quãng 9 trưởng và 9 thứ."**

Quy tắc này chỉ áp dụng nhiều đối với hòa âm cho ca đoàn để tránh những quãng khó hát.

Ngoại trừ, các trường hợp sau có thể chấp nhận được.

- a- Nốt giữa có trường độ lớn hơn hai nốt kia.
- b- Sau đó là chuyển hành cùng chiều liên bậc.
- c- Nốt giữa có trường độ nhỏ nhưng nằm ở phách yếu.

Ví dụ 45:



## 1.4. Một số chuyển hành theo chiều bất buộc

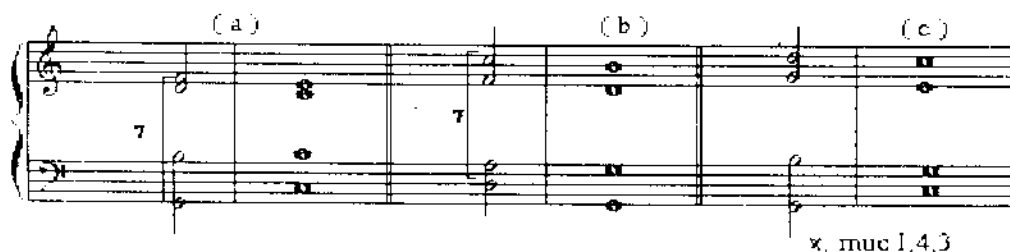
## 1.4.1. Sau chuyển hành nửa cung đồng, phải xuôi theo chiều nửa cung đồng đó.

Ví dụ 46:



## 1.4.2. Sau nốt tạo quãng nghịch phải chuyển hành xuống liên bậc.

Ví dụ 47:



x. mục 1.4.3

## 1.4.3. Bề nào xử dụng cảm âm thì buộc phải chuyển hành về chủ âm.

Nếu cảm âm nằm ở bè Alto, Tenor thì có thể chuyển hành xuống quãng 2 hay 3 với điều kiện bè Soprano phải về chủ âm (xảy ra ở giai kết).

## II. CHUYỂN HÀNH HÒA ĐIỀU (*Harmonic motion - Relative motion*)

Hai bè có thể chuyển động hòa điệu (còn gọi là chuyển động tương đối-*relative motion*) theo 4 cách:

### II.1. Chuyển hành ngược chiều (*contrary motion*)

Hai bè chuyển hành theo hướng ngược nhau.

Ví dụ 48:

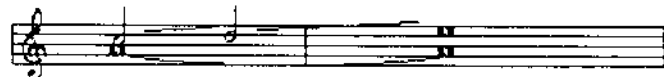


Chuyển hành ngược chiều rất tốt trong hòa âm. Chuyển hành tương đối giữa các bè phải được xếp đặt sao cho mỗi bè giữ được tính độc lập của mình. Trên quan niệm đó, chuyển hành ngược chiều gây được hiệu quả lớn nhất, nhưng không thể nào để 4 bè cùng chuyển hành theo 4 hướng khác nhau.

### II.2. Chuyển hành xiên (*oblique motion*)

Một bè giữ yên cao độ, trong khi đó bè còn lại chuyển động, tạo nên chuyển động xiên.

Ví dụ 49:



Chuyển hành xiên rất tốt trong hòa âm. Chuyển hành xiên thường được dùng để tạo sự tương phản của 1 bè chuyển động với 1 bè vẫn đứng yên.

### II.3. Chuyển hành cùng chiều (*Similar motion*)

Cả hai bè chuyển hành cùng chiều (cùng lên hoặc cùng xuống) với nhau.

Ví dụ 50:



Trong chuyển động cùng chiều, chúng ta cần chú ý dùng để cho hai bè chuyển động quá đồng dạng đến nỗi hai bè như hai người bạn đồng hành với nhau, như thế mất đi vẻ riêng biệt, tính độc lập của mỗi bè.

### II.4. Chuyển hành song song (*Parallel motion*)

Khi 2 bè chuyển hành cùng chiều như với khoảng cách bằng nhau, ta có chuyển hành song song.

Ví dụ 51:



Hai bè chuyển hành song song, xét về mặt giai điệu, sẽ ít tính độc lập hơn các loại khác. Lúc ấy chúng ta có thể coi như chỉ có một bè chuyển hành với sự lặp lại của bè khác (ở bên trên hoặc bên dưới).

- \* Chuyển hành song song quãng đồng âm, quãng 5 đúng, 8 đúng đều bị các nhà soạn nhạc thế kỷ 18, 19 tránh sử dụng, nhất là khi viết các cấu trúc 4 phần (Ví dụ 51a.).
- \* Chuyển hành song song quãng 3, quãng 6 được dùng nhiều hơn.
- \* Chuyển hành song song quãng 4 cũng được sử dụng nếu có quãng 3 song song nằm ở bè dưới nó ( Ví dụ 51b ).

Chuyển hành song song quãng nghịch xảy ra trong một vài trường hợp do việc xử dụng nốt ngoại âm, đối âm và việc giải quyết bất thường của các hợp âm nghịch.

### III. QUÃNG 5, QUÃNG 8 THUẬN (*Direct 5th, 8th*)

#### III.1. Định nghĩa

Khi 2 bè chuyển động cùng chiều đến quãng 5 đúng, quãng 8 đúng, ta gọi đó là chuyển hành quãng 5, 8 thuận. Chuyển hành này sẽ bị coi là lỗi hòa âm nếu phạm vào các nguyên tắc sau đây:

#### III.2. Nguyên tắc :

- "*Khi liên kết 2 hợp âm khác nhau, hai bè không được chuyển hành cùng chiều tới quãng 8 đúng, ngoại trừ bè trên chuyển hành liên bậc.*"
- "*Khi liên kết hai hợp âm khác nhau, hai bè không được chuyển hành cùng chiều tới quãng 5 đúng, ngoại trừ một trong hai bè chuyển liên bậc.*"

Ví dụ 52:



#### III.3. Chú ý

Nên tránh chuyển động *cùng chiều lên* để tới quãng 8 Đúng mặc dù có bè trên liên bậc, ngoại trừ khi bè trên chuyển hành quãng 2 thứ đóng vai trò như nốt cầm âm.

Ví dụ 53:



Nguyên tắc trên chỉ áp dụng cho 2 hợp âm khác nhau. Nếu xảy ra trong cùng một hợp âm thì đó là vấn đề nội bộ của hợp âm, không bị coi là lỗi. Nên dùng chuyển hành xiên hoặc ngược chiều để tránh lỗi quãng 5, quãng 8 thuận.

### IV. QUÃNG 5, QUÃNG 8 THEO NHAU (*Consecutive 5th, 8th*)

#### IV.1. Nguyên tắc :

"*Khi liên kết hai hợp âm khác nhau, hai bè không được chuyển hành với hai hay nhiều quãng 5 Đúng và quãng 8 Đúng liên tiếp mặc dù là chuyển liên bậc hay cách bậc.*"

Các trường hợp sau đây đều coi như lỗi:

Ví dụ 54:



#### IV.2. Ghi chú

- \* Để tránh lỗi quãng 5, 8 theo nhau như trên, ta không nên để 2 hợp âm ở cùng khuôn khổ (thế) và vị trí.
- \* Khi một hợp âm đổi vị trí, đổi thế, đổi thế thì không còn vấn đề lỗi quãng 5, 8 thuận và quãng 5, 8 theo nhau nữa.

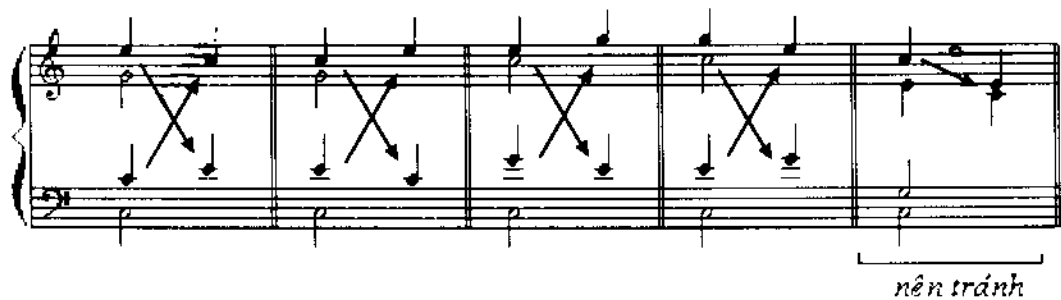
### V. CHUYỂN HÀNH TRONG KHI ĐỔI VỊ TRÍ, THẾ

#### V.1. Đổi vị trí 8 $\Leftrightarrow$ vị trí 3 và vị trí 3 $\Leftrightarrow$ vị trí 5

Thường nên cho dòng ca chuyển hành với quãng 3, vì chuyển hành với quãng 6 nhiều sẽ làm mất thăng bằng cho bài hòa âm.

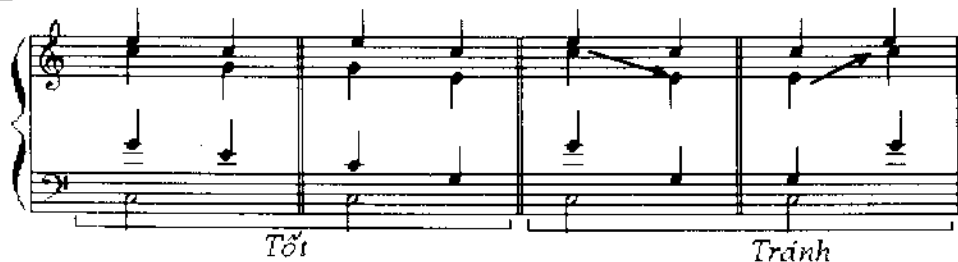
Nên đổi vị trí cách hòa điệu: một bè đứng yên, 2 bè còn lại trao đổi nốt nhạc với nhau.

Ví dụ 55 :



Nếu đổi vị trí cách ca điệu: 3 bè cùng lên hay cùng xuống, ngược chiều với bè trầm; nên dùng cả hai vị trí ở cùng một thế (khuôn khổ) như nhau để bài hòa âm được thăng bằng.

Ví dụ 56:



#### V.2. Đổi vị trí 8 $\Leftrightarrow$ vị trí 5

Nên đổi theo cách hòa điệu vì dòng ca sẽ chuyển hành với quãng 4,5. Nếu đổi theo ca điệu, bài hòa âm sẽ không thăng bằng vì mang nhiều quãng lớn.

### VI. QUANG TAM ÂM (Tritone)

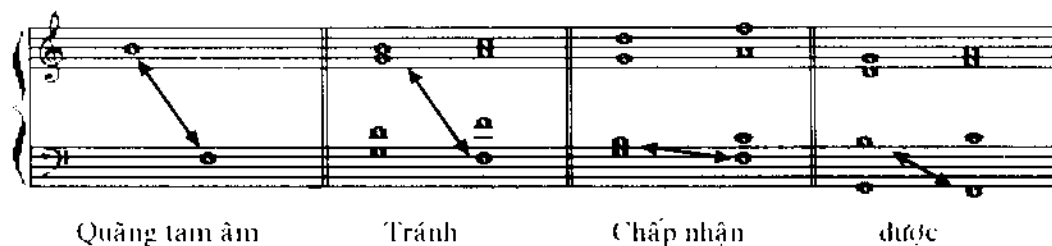
#### VI.1. Định nghĩa

Quãng 4 tăng gồm 3 cung đúng được gọi là *quãng tam âm*.

#### VI.2. Đặc tính

Quãng tam âm có một vẻ tiếng kỳ lạ, thường được gọi là "*diabolus in musica*" (ma quỷ trong âm nhạc). Nó thường xuất hiện trong liên kết V - VI. Trong giai đoạn đầu, chúng ta nên tránh dùng nó. Tuy nhiên, có thể tạm chấp nhận được nếu như nốt cảm âm (nốt trên của quãng tam âm) nằm ở 2 bè Tenore và Alto, nghĩa là không nằm ở hai bè cực (Soprano và Basse).

Ví dụ 57 :



## VII. CHÈO BÈ (*Overlapping of voices*)

Khi 2 bè chuyển động cùng chiều mà bè dưới cao hơn bè trên hay bè trên thấp hơn bè dưới của hợp âm trước nó.

Ví dụ 58:



Chúng ta nên tránh hiện tượng chéo bè để tránh gây sự nhầm lẫn về nhận định bè của thính giác.

## CHƯƠNG 5

# TIẾN TRÌNH HÒA ÂM

(*Harmonic Progression*)

## A. TIẾN TRÌNH HÒA ÂM

### I. KHÁI NIỆM

#### I.1. Một số định nghĩa

Khi nghe một loạt các hợp âm nối tiếp nhau người ta thường đặt ra hai câu hỏi :

- \* phải lựa chọn loại hợp âm nào cho thích hợp với một nền hòa âm cho sẵn?
- \* làm cách nào để liên kết các hợp âm này với nhau?

Đây là hai khía cạnh của vấn đề **tiến trình hoà âm** (*harmony progression*).

Khi nghiên cứu các thể của hợp âm (trực, đảo 1, đảo 2) người ta thấy một điều rõ nét: tính âm vang đặc thù của 2 hợp âm ít quan trọng hơn là mối liên hệ giữa hai âm nền của chúng với nhau, và với thang âm mang chúng.

Trước hết, hợp âm được xác định bởi vị trí của chúng trong âm thể, hay nói cách khác, bởi bậc của âm nền trong thang âm. Do đó, việc khảo sát sự liên kết các hợp âm có thể được thu gọn về việc khảo sát sự liên kết các âm nền với nhau. Sự liên kết này gọi là **tiến trình âm nền** (*root progression*).

Người ta dùng các số La Mã để biểu thị sự nối tiếp các bậc của thang âm. Sự thay đổi các dạng hợp âm có cùng một âm nền (tức cùng một hợp âm nhưng khác nhau về thể, thế, vị trí) không quan trọng lắm. Khi một tiến trình âm nền không chỉnh, sự thay đổi dạng hợp âm như vậy không giúp làm hoàn chỉnh được gì thêm cả.

Bảng 3

| <i>hợp âm bậc</i> | <i>thường được đi theo sau bởi</i> | <i>thỉnh thoảng là</i> | <i>ít khi là</i> |
|-------------------|------------------------------------|------------------------|------------------|
| I                 | IV, V                              | VI                     | II, III          |
| II                | V                                  | VI                     | I, III, IV       |
| III               | VI                                 | IV                     | II, V            |
| IV                | V                                  | I, II                  | III, VI          |
| V                 | I                                  | VI, IV                 | III, II          |
| VI                | II, V                              | III, IV                | I                |
| VII               | III (Bậc VII ít)                   | được dùng ở thể        | trực)            |

#### I.2. Đặc tính

Chúng ta nên chú ý đến đặc tính của những tiến trình hòa âm (nhất là âm nền). Những đặc tính này không thể được mô tả cụ thể ngay bằng lời. Chúng ta chỉ có thể cảm nhận được chúng theo kinh nghiệm của mình. Tiến trình "*át âm về chủ âm*" (tức là bậc V chuyển về bậc I) thường được coi như tạo cảm giác thoải mãn nhất. Người ta dễ dàng cảm thấy được sự nghỉ ngơi của tiến trình này khi diễn riêng bè Basse.

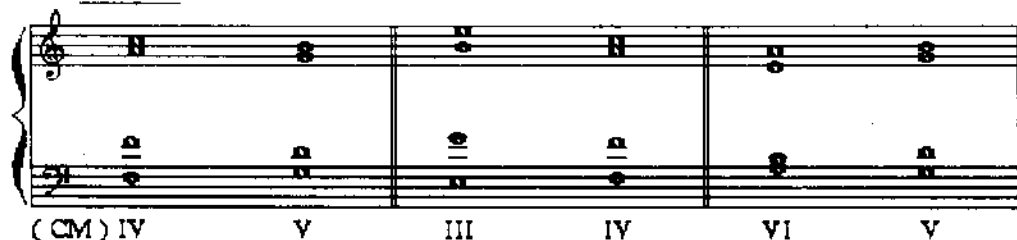
Ví dụ 59:



Các tiến trình khác với âm nền chuyển động xuống quãng 5 (hoặc lên quãng 4) cũng tạo ra hiệu quả tương tự như tiến trình *út âm về chủ âm* mặc dù ít mạnh mẽ hơn.

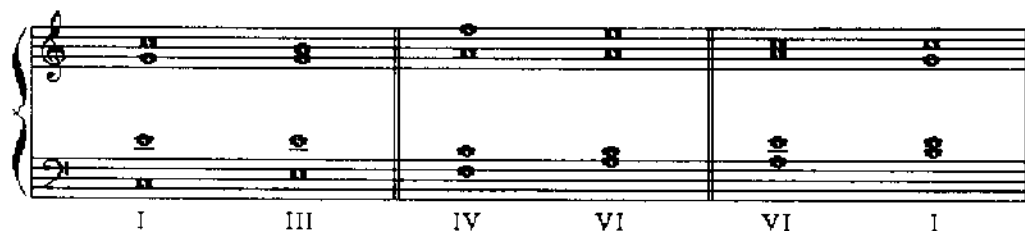
Khi âm nền chuyển liên bậc, hợp âm thứ hai sẽ có toàn bộ những nốt mới<sup>1</sup>, và do đó sẽ cho một sự thay đổi về màu sắc hòa âm- *harmonic color* (xem ví dụ 60)

Ví dụ 60:



Ngược lại với đặc tính trên, khi di chuyển hợp âm 3 nốt thể trực lên trên một quãng ba, hiệu ứng tạo ra sẽ rất êm dịu (ví dụ 61).

Ví dụ 61:



## B. LIÊN KẾT CÁC HỢP ÂM Ở THỂ TRỰC

### I. HAI HỢP ÂM CÓ ÂM NỀN CÁCH NHAU QUANG 2

#### I.1. Nhận xét

Hai hợp âm có âm nền cách nhau quãng 2 sẽ không có nốt chung. Do đó không có chuyển động xuyên. Khi liên kết không thay đổi về thể.

#### I.2. Nguyên tắc liên kết

Nên dùng cách *liên kết ca điệu*, tức là các bè đều chuyển động, như sau:

\* *Bè Basso chuyển hành quãng 2.*

\* *Ba bè trên chuyển ngược chiều Basso về các vị trí gần nhất trong hợp âm sau.*

<sup>1</sup> đây là trường hợp hai hợp âm cách nhau quãng 2, do đó không có nốt chung. Xin xem lại chương 3, mục I.

Ví dụ 62:



## II. HAI HỢP ÂM CÓ ÂM NỀN CÁCH NHAU QUẢNG 3

### II.1. Nhận xét

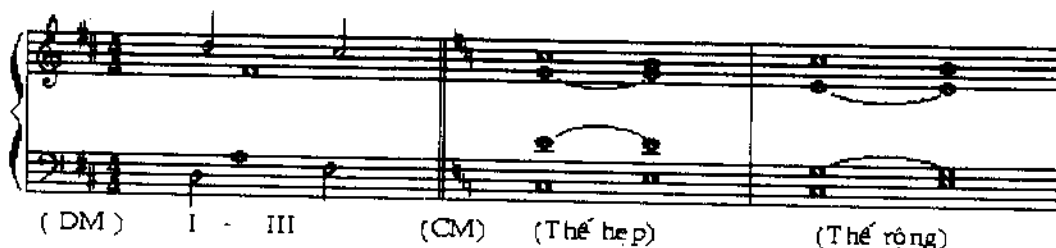
Hai hợp âm có âm nền cách nhau quãng 3 sẽ có hai nốt chung. Để tạo liên kết hòa điệu giữa hai hợp âm này hơn là liên kết ca điệu.

### II.2. Liên kết kiểu hòa điệu :

- \* Bè Basso chuyển hành quãng 3
- \* Hai bè có nốt chung sẽ giữ yên (lập lại)
- \* Bè còn lại chuyển tới vị trí gần nhất của hợp âm sau đó.

Trong liên kết kiểu này không có sự thay đổi về thế của hợp âm.

Ví dụ 63:

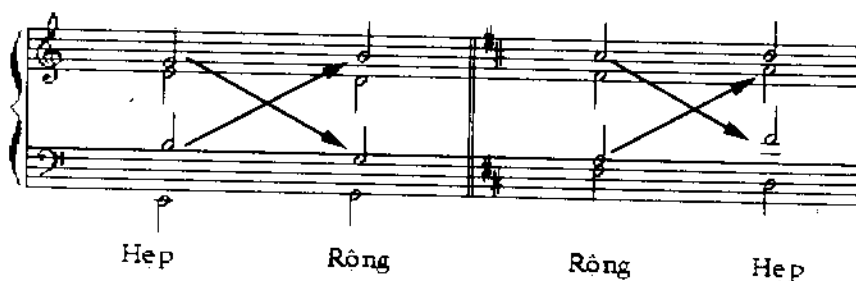


### II.3. Liên kết kiểu ca điệu

- \* Bè Basso chuyển hành quãng 3.
- \* Hai bè trao đổi nốt chung với nhau.
- \* Bè còn lại chuyển tới vị trí gần nhất của hợp âm sau đó.

Trong liên kết này có sự thay đổi về thế của hợp âm.

Ví dụ 64:



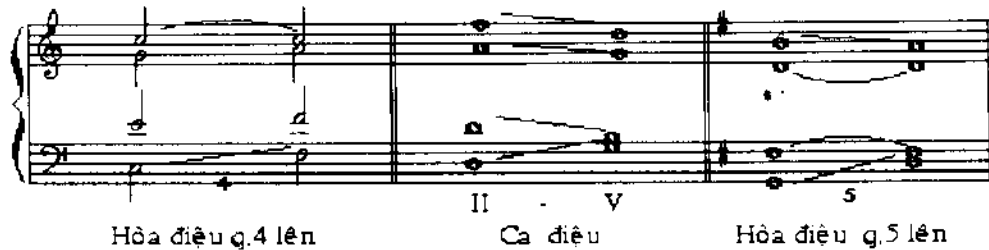
## III. HAI HỢP ÂM CÓ ÂM NỀN CÁCH NHAU QUẢNG 4, QUẢNG 5

Chúng ta đã biết, hai hợp âm có âm nền cách nhau quãng 4, quãng 5 sẽ có một nốt chung.

## III.1. Liên kết kiểu hòa điệu

- \* *Bè Basso có thể chuyển lên quãng 4 hay xuống quãng 5 hoặc chuyển lên quãng 5 hay xuống quãng 4*
- \* *Giữ yên nốt chung của hai hợp âm.*
- \* *Hai bè còn lại chuyển tới vị trí gần nhất của hợp âm sau đó.*

Ví dụ 65:



## III.2. Liên kết kiểu ca điệu

- \* *Bè Basso chuyển hành quãng 4 lên (hay quãng 5 xuống)*
- \* *Ba bè còn lại chuyển ngược chiều Basso về các vị trí gần nhất trong hợp âm sau.*

Kiểu này thường được dùng trong liên kết II - V.

## IV. NHẬN XÉT CHUNG

IV.1. Nếu các nguyên tắc trên đây được áp dụng, sự liên kết giữa các hợp âm sẽ chính xác, xét về mặt **chuyển hành bè (voice leading)** trong tiến trình hòa âm. Mục đích của phương pháp này là đảm bảo có được sự **liên kết thuận** êm nhất giữa hai hợp âm, đến mức hợp âm này dường như là nối tiếp của hợp âm đi trước. Tuy nhiên, nếu dùng liên tục phương pháp này, kết quả sẽ đưa tới loại âm nhạc buồn chán, mờ tối.

Ví dụ 66:

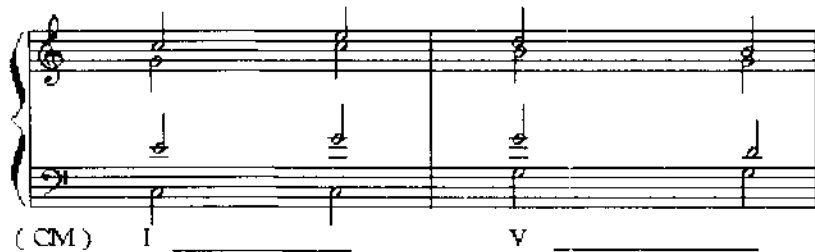


IV.2. Xét về mặt **đối âm (contrapuntal writing)**, chúng ta không hy vọng tìm thấy được điều gì hay trong những khảo sát đầu tiên trên đây về cách liên kết các hợp âm 3 nốt thể trực. Trong việc nghiên cứu hòa âm, chúng ta cần chú ý đến chính các hợp âm nhiều hơn. Tuy vậy, việc tra đổi và thực tập về các cách liên kết theo các nguyên tắc đã nói ở trên sẽ đem lại cho chúng ta thẩm mỹ âm nhạc và sức phán đoán cần thiết cho việc thực tập sáng tác.

IV.3. Trong các bài tập về những cách liên kết cơ bản của hợp âm 3 nốt ở thể trực, thật ra, vẫn có thể có những cách sắp xếp khác hay hơn và có nhạc tính hơn. Nói cách khác, các quy luật liên kết trên đây sẽ bị phá vỡ khi nào nhạc sĩ có những chủ đích âm nhạc riêng. Người ta cũng phá vỡ các quy luật này vì phải chú ý giữ cho dòng ca (bè Soprano) có được giai điệu tính và cấu trúc chặt chẽ.

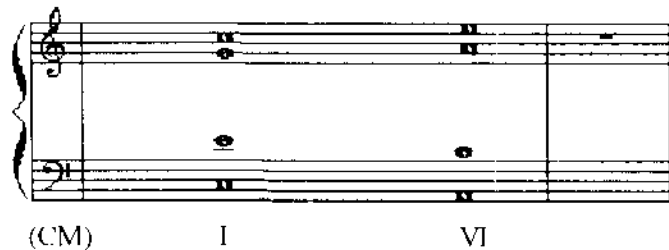
IV.4. Nếu vì lý do gì đó, âm nền bị lặp lại, người ta thường thay đổi vị trí của các bè trên (thay đổi về vị trí 3, 5, 8).

Ví dụ 67:



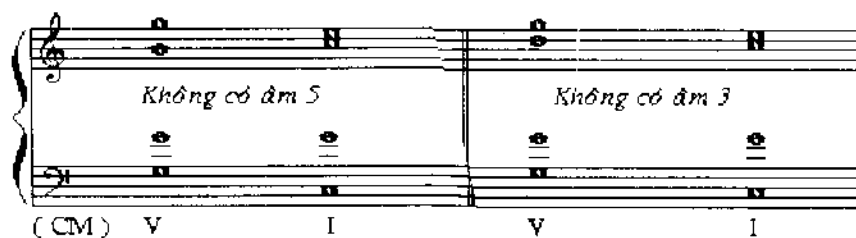
IV.5. Sự thay đổi từ thể rộng sang thể hẹp hay ngược lại, thường là cách tốt để có được một nốt nhạc mới cho bè Soprano.

Ví dụ 68:



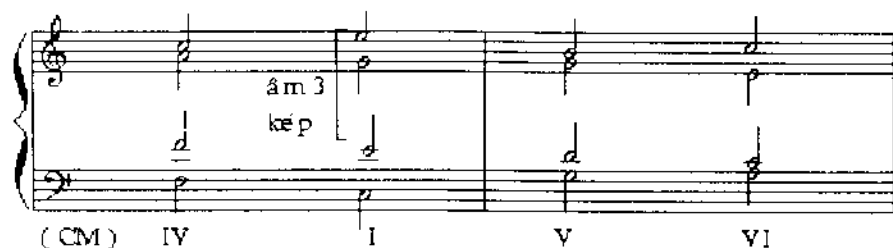
IV.6. Đôi khi, ta gặp cách dùng hợp âm 3 nốt không có âm quãng 5 mà chỉ gồm 3 âm nền và một âm quãng 3. Cách dùng này cũng giúp cho dòng ca (soprano) không bị gò bó. Tuy nhiên **không được bỏ nốt quãng 3 đi**.

Ví dụ 69:



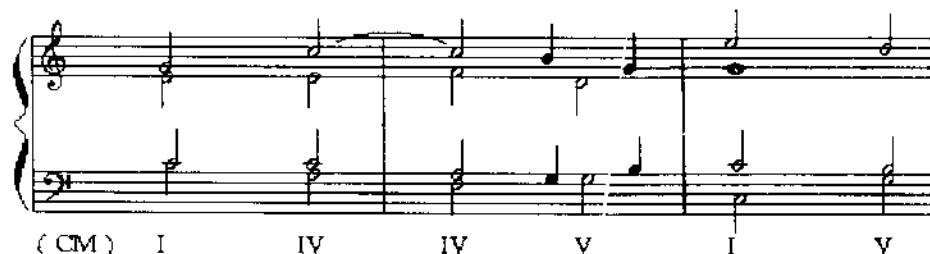
IV.7. Kép âm quãng 3 hay âm quãng 5 thay vì kép âm nền là những cách khác để có được thêm những nốt thích hợp cho dòng ca Soprano.

Ví dụ 70:



**IV.8.** Một cách khác để có được giai điệu hay cho bè Soprano, đó là phân nhỏ các phách ra so với các bè khác. Tuy nhiên trong lúc mới đầu, chúng ta không nên dùng nhiều cách này khi chưa quen thuộc với cách sắp xếp thẳng của hợp âm (tức cách sắp xếp trong đó các bè có trường độ bằng nhau.)

Ví dụ 71:



Những vấn đề được nêu lên trong mục IV.4 đến IV.8 là những phương pháp để có được bè Soprano giàu tính giai điệu và không lệ thuộc vào tiến trình âm nền thay tiến trình hòa âm, nói chung).

## V. LIÊN KẾT CÁC HỢP ÂM BẬC PHỤ:

Trong tiến trình hòa âm, khi sử dụng các hợp âm bậc phụ, chúng ta cần lưu ý các điểm sau đây:

### V.1. Đối với hợp âm bậc II 5

Công thức liên kết hường gặp của bậc II là ở giai kết :

(IV) - II - V - I

Người ta ít dùng liên kết I 5 - II 5 mà thay vào đó thường sử dụng liên kết I 5 - II 6 hay I 6 - II 5, I 6 - I 6.

Bậc II của thang âm thứ là một hợp âm 3 nốt giảm, có quãng 5 giảm, là quãng nghịch. Trong thực tế các nhà soạn nhạc dùng hợp âm này ở thể trực một cách tự do, với việc giải quyết quãng 5 giảm. (Xin xem thêm chương 23- *Hợp âm 3 nốt giảm*)

Ví dụ 72:



### V.2. Đối với hợp âm bậc III 5

Công thức liên kết thường gặp của bậc III là:

I - III 5 - IV - (V)

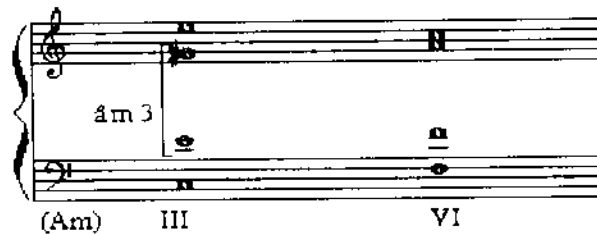
hay:

(I) - VI - III - IV - (V)

Nên dùng bậc III ở thể trực.

Trong thang âm thứ, hợp âm bậc III là **hợp âm ba nốt tăng- augmented triad** (sẽ được khảo sát ở chương 24). Nó cũng là hợp âm có quãng nghịch (quãng 5 tăng). Người ta thường kép âm 3 của hợp âm này, tức là âm bậc V của thang âm chính.

Ví dụ 73:



### V.3. Đối với hợp âm bậc VI

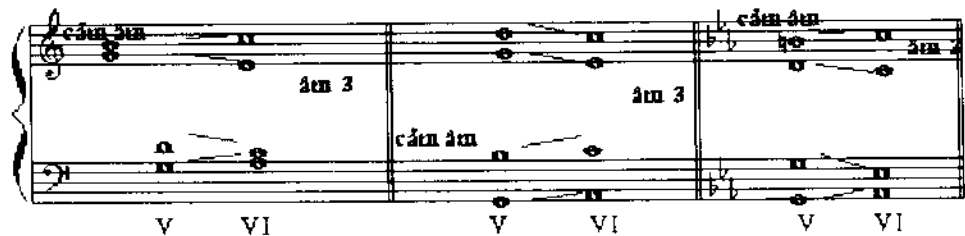
Thường nên dùng hợp âm VI ở thể trực. Công thức thường gặp:

**I (V) - VI - II (IV)**

Cần chú ý rằng, trong liên kết V - VI, âm 3 của hợp âm VI phải được kép, và thường không dùng cách liên kết đã nói ở (1.2) mà sẽ liên kết như sau:

- \* *Cầm âm ở hợp âm V chuyển động về chủ âm nằm trong hợp âm VI.*
- \* *Hai bè khác xuống vị trí gần nhất của hợp âm sau.*
- \* *Kép âm 3 của hợp âm VI (đó chính là nốt chủ âm của thang âm chính).*

Ví dụ 74:



### V.4. Đối với hợp âm bậc VII

Hợp âm bậc VII là một hợp âm 3 nốt nghịch, có quãng 5 giảm. Thường rất ít khi được sử dụng ở thể trực. Người ta hay dùng nó ở thể đảo 1 với nốt cầm âm là nốt trên của quãng 6, ký hiệu: VII +6/3. Công thức thường dùng:

**IV - VII +6/3 - I**

Hợp âm VII +6/3 thật ra chính là hợp âm V 7 *không hoàn bị* (thiếu âm nền).

Thỉnh thoảng người ta cũng thấy hợp âm bậc VII ở thể Trực được dùng theo sau nó là hợp âm III 5. Cách dùng này thường gặp trong một mẫu **mô phỏng** (*sequence*- xem chương 18) để duy trì tính đối xứng của các bè (giọng). Lúc ấy (tức, trong liên kết VII 5 - III 5), âm kép trong hợp âm VII sẽ là cầm âm (âm nền).

Ví dụ 75:



**BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 5**

1. Trong mỗi liên kết dưới đây, hãy viết hòa âm 4 phần với 3 cách sắp xếp khác nhau:

- |    |     |   |    |                |       |
|----|-----|---|----|----------------|-------|
| a. | V   | - | VI | trong thang âm | I m   |
| b. | IV  | - | V  | trong thang âm | DM    |
| c. | I   | - | VI | trong thang âm | FM    |
| d. | VI  | - | V  | trong thang âm | CM    |
| e. | V   | - | I  | trong thang âm | Am    |
| f. | II  | - | V  | trong thang âm | E b m |
| g. | VI  | - | IV | trong thang âm | B b M |
| h. | II  | - | V  | trong thang âm | F # M |
| i. | III | - | VI | trong thang âm | C # m |
| j. | V   | - | VI | trong thang âm | D b M |

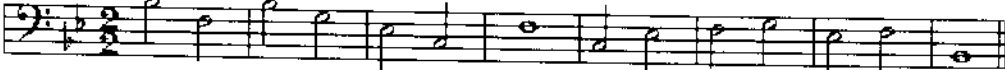
2. Hãy viết các chuỗi hợp âm 3 nốt dưới đây ở thể trực theo hai hướng. Hướng thứ nhất, áp dụng đúng những liên kết đã học; hướng thứ hai có thể thêm vào những điều đã nêu lên trong mục IV để có được một giai điệu hay cho bè Soprano.

- a.- (CM): IV - V - I - I - V - VI - IV - II - V - V - I
- b.- (Cm): I - VI - IV - II - V - VI - IV - V - I - V - I
- c.- (AM): I - V - III - VI - IV - V - I - V - IV - IV - V - I
- d.- (Bm): V - I - IV - II - III - VI - IV - V - VI - IV - I

3. Viết thêm bè Soprano, Alto, Tenor cho các bè Basse cho sẵn dưới đây, dùng hợp âm ba nốt ở thể trực.

3a) 

3b) 

3c) 

3d) 

4. Yêu cầu như bài tập 3, nhưng với mỗi câu nhạc dưới đây, bạn hãy viết theo hai hướng như đã trình bày trong bài tập 2.



## CHƯƠNG 6

# CẤU TRÚC HÒA ÂM CỦA CÂU NHẠC

(*Harmonic structure*)

I. KHÁI NIỆM

Một câu nhạc thường ít có nhiều thay đổi hòa âm như trong bài tập hòa âm. Bởi vì mục đích của bài tập hòa âm là ứng dụng các hợp âm càng nhiều càng tốt để chúng ta quen dần với tính đa dạng của các hợp âm. Nhưng ở đây, chúng ta cần phải nhớ lại mục tiêu của lý thuyết hòa âm, mục tiêu này đã được các nhạc sĩ sáng tác làm cho rõ nét trong việc sử dụng các hợp âm trong các tác phẩm của họ. Vào thế kỷ 18, 19, trong các bản hợp xướng và các giai điệu thánh ca, sự thay đổi *hòa âm thường xảy ra một cách quy củ trên mỗi phách*, đặc trưng cho một phần nhỏ hình thái ngôn ngữ âm nhạc thời đó. Tuy vậy, mặc dù đạt được những mục đích riêng của thánh nhạc và hợp xướng, chúng không đại diện cho cách sử dụng thông thường trong giai đoạn này.

Cũng giống như tính quy củ và cân đối được tìm thấy trong tiết tấu, (xem chương 11 "*Tiết tấu hòa âm*") chúng ta cũng nhận thấy các tính chất đó một cách rõ ràng khi khảo sát cấu trúc câu. Khi chưa được mở rộng hoặc phát triển, phần lớn các câu đều gồm 4 hay 8 nhịp. Trong chuyển động rất chậm một câu có thể chỉ chứa 2 nhịp và trong hành độ nhanh, nó có thể có 16 nhịp. Trong bước đầu nghiên cứu này, chúng ta hãy tạm làm quen với loại câu bình thường gồm 4 hay 8 nhịp. Ngoài ra còn có những loại câu với số nhịp lẻ.

Ví dụ 76:

BRAHMS - "*Ballade, op. 188, Nr. 3*"Câu 5 ô nhịp

Allegro energico



## II. SỐ LƯỢNG THAY ĐỔI HÒA ÂM:

### II.1. Hòa âm tĩnh (*static harmony*)

Câu nhạc có thể được cấu trúc trên một nền *hoà âm tĩnh* (*static harmony*) để dùng với một lý do đặc biệt nào đó. Ví dụ dưới đây là một câu nhạc được dùng như lời giới thiệu phần chính của tác phẩm. Cũng với câu nhạc giống như vậy có khi lại được dùng để kết thúc tác phẩm. Hợp âm bậc I trong ví dụ này được kéo dài trên 3 nhịp, tạo ra *nét tĩnh của hoà âm*

Ví dụ 77:

MENDELSSOHN- "*Songs without words, op. 62, Nr. 4*"

Allegro

(GM)

I

V I

### II.2. Ảnh hưởng của hành độ

Trong hai ví dụ sau đây, nếu diễn ở hành độ nhanh, ta sẽ thấy cảm giác bồn chồn, không ổn định, nhưng nếu diễn ở hành độ chậm hơn, ta sẽ cảm thấy cương quyết, chững chạc.

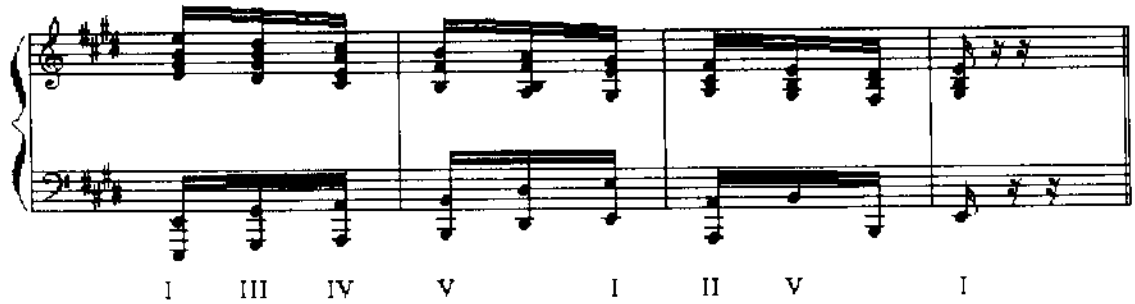
Ví dụ 78:

SCHUMANN - "*Symphonic Studies op. 13*"

Presto possibile

(EM)

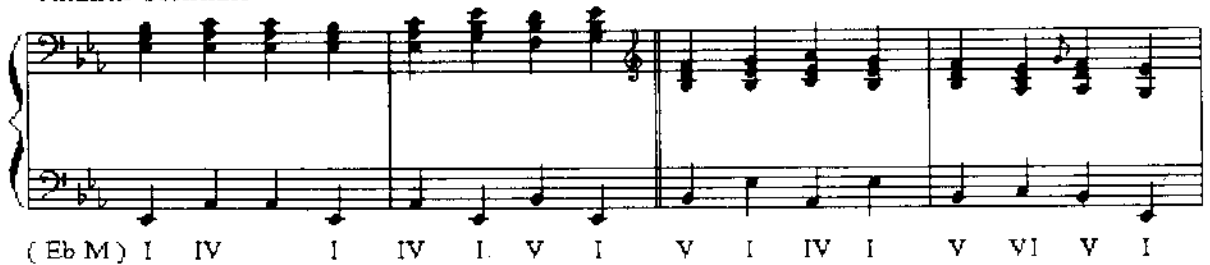
I III IV V I II V I IV I



Ví dụ 79:

CHOPIN - "Nocturne, op. 37, Nr. 1"

Andante Sostenuto



Không có quy luật nào nhất định về số lượng của sự thay đổi hòa âm trong một ô nhịp hay câu, đoạn nhạc.

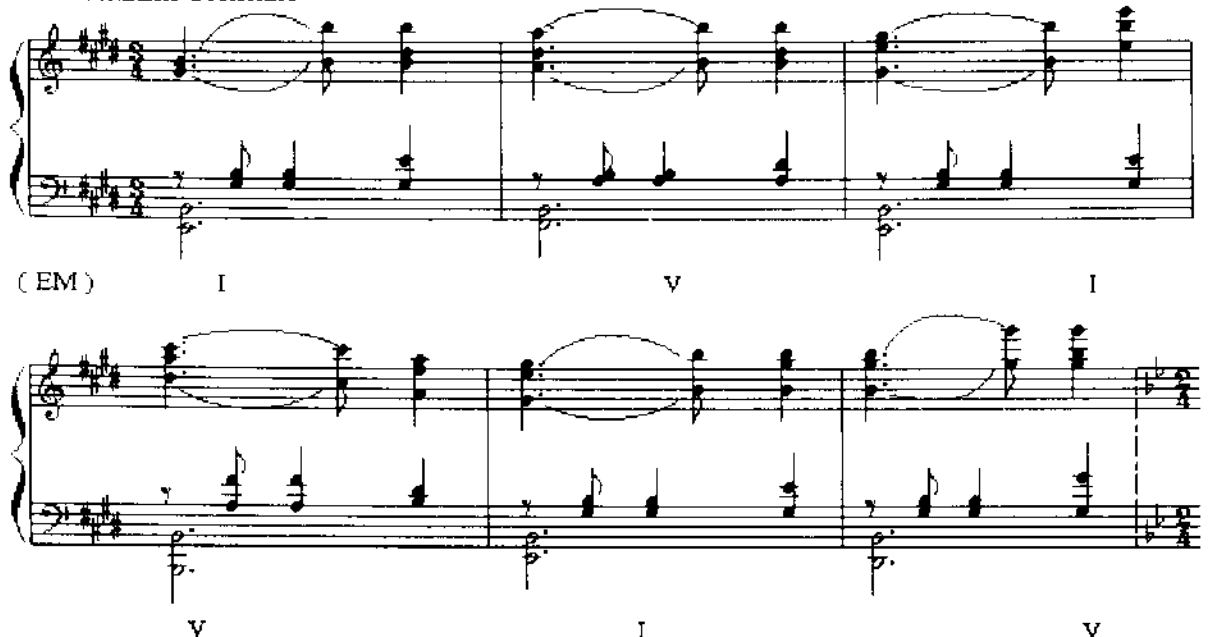
### II.3. Sự phân bố hợp âm

Về phương diện cấu trúc, điều quan trọng nhất là cách phân bố những thay đổi hợp âm trong câu, tức *tiết tấu hòa âm* (*harmonic rhythm*). Việc sắp xếp những lần thay đổi hòa âm cách quãng đều nhau, tựa như một nhịp đập, là điều rất phổ biến.

Ví dụ 80:

BRAHMS - "Waltz, op. 39, Nr. 1"

Andante Sostenuto



Tuy vậy, thường thường các thay đổi sẽ tạo nên một loạt các giá trị thời gian dài, ngắn khác nhau tương tự như các liên kết hòa âm mạnh và yếu.

Ví dụ 81:

BEETHOVEN - "Sonata op. Nr. 1"

Andante

(Gm) V I V I V I V I

I V I II

### III. KHỞI ĐẦU CÂU NHẠC:

Câu nhạc không nhất thiết phải bắt đầu bằng hợp âm chủ (*tonic chord*), tức hợp âm bậc I; cũng không cần phải bắt đầu trên phách đầu tiên của ô nhịp. Về mặt tiết tấu, phách khởi đầu có thể ở âm tiết yếu (*anacrusis*) hoặc âm tiết mạnh (*thesis*). Về mặt hoà âm, thường thường người ta dùng hai hoặc ba hợp âm đầu tiên để làm rõ âm thể nào sẽ được dùng đến. Trong các hợp âm đó, không buộc phải có hợp âm chủ.

Chúng ta xét ví dụ dưới đây: hợp âm đầu tiên là hợp âm át của C nhưng do thang âm chính là B<sup>b</sup> và C là bậc 2 của thang âm này, nên hợp âm đó, trong ví dụ là hợp âm Gm, được gọi là hợp âm bậc "V của II", là hợp âm đồng nguyên của bậc VI (Gm) của thang âm đang xét (B<sup>b</sup>M).

Ví dụ 82:

MOZART - "Sonata, K. 281"

Allegro

I V I V I V I V

### IV. KẾT THÚC CÂU NHẠC:

Sự kết thúc câu nhạc được gọi là *giai kết* (*cadence* - sẽ khảo sát sâu hơn ở chương 9) luôn luôn được thực hiện bằng một vài công thức hòa âm theo quy ước. ở đây chúng ta chỉ đề cập đến những nét đặc trưng cơ bản của 2 loại giai kết.

#### IV.1. Giai kết chính thức (*authentic cadence*)

Có thể so sánh với dấu chấm (.) hoặc chấm dứt câu (/.) trong phép chấm câu của văn chương, và gồm liên kết V - I (bậc V về bậc I).

#### IV.2. Bán giai kết (*half cadence*)

Giống như dấu phẩy (,) , biểu thị một sự tạm dừng trong một câu chưa hoàn chỉnh. Nó kết thúc bằng hợp âm bậc V hay hợp âm tương tự với bậc V.

### V. KẾT MANH VÀ KẾT YẾU

#### V.1. Kết mạnh (*masculine ending, masculine cadence*)

Ví dụ 83:

MOZART - "Sonata, K.333"

Allegretto grazioso

(Bb M) I VI II V I V I II

câu 1

V I VI II V I

bán giai kết câu 2 giai kết chính thức

Trong ví dụ trên đây, các câu nhạc kết thúc bằng hợp âm cuối cùng của giai kết được nhấn mạnh (nằm ở phách mạnh), vạch nhịp được đặt trước hợp âm V trong bán giai kết (câu nhạc đầu, gồm 4 ô nhịp) và trước hợp âm I trong giai kết chính thức (các ô nhịp tiếp theo của câu nhạc thứ hai). Cách kết thúc như vậy gọi là **kết mạnh**.

#### V.2. Kết yếu (*feminine ending, feminine cadence*)

Ví dụ 84:

SCHUMANN - "Harvest Song", op. 68 Nr. 24"

Con Allegrezza

(AM) V I V I IV I II V I

Trong ví dụ trích đoạn từ "*Cà khúc Ngày Mùa*" (*Harvest Song*) của SCHUMANN trên đây, giai kết bao gồm hai hợp âm cuối được sắp xếp thành một tiến hành tiết tấu "*mạnh về yếu*" (xem thêm chương 11 - "*Tiết tấu hoà âm*"). Cụ thể, trong ví dụ trên, ở ô nhịp sau cùng, giai kết chính thức có hợp âm V nằm ở phách mạnh và hợp âm I ở phách yếu (chính xác hơn là: phần yếu của phách yếu). Cách kết thúc như trên gọi là ***kết yếu***.

## CHƯƠNG 7

## HỢP ÂM QUÃNG 6

(Chords of the sixth)

## I. ĐỊNH NGHĨA:

Hợp âm ba nốt ở thể đảo 1, được gọi là **hợp âm quãng 6** (âm 3 nằm ở bè dưới cùng, tạo thành quãng 6 với âm nền).

\* Ký hiệu:  $\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix}$  hay đơn giản là : 6

Ví dụ 85:

Thang âm CM

Thang âm Cm

## II. ÂM KÉP: (Doublure)

II.1. Chúng ta nhớ lại, ở thể Trục, luật âm kép tổng quát là kép âm nền (*the root*) áp dụng cho bản hòa âm 4 phần. Điều này không áp dụng cho hợp âm ở thể đảo 1. Yếu tố quyết định trong việc chọn âm kép cho một hợp âm ở thể đảo 1 là vị trí của âm kép đó trong âm thế.

II.2. Luật về âm kép. Có 2 luật cơ bản sau đây:

\* Luật 1: "*Nếu bè Basse (không phải âm nền) của hợp âm ở thể đảo 1 là nốt định thế, thì nó sẽ được kép*".

Chú ý: nốt định thế (*tonal degree*) là nốt bậc I, IV, V của âm giai.

\* Luật 2: "*Nếu bè Basse của hợp âm đảo 1 không phải là nốt định thế, nó không được kép, mà ta phải kép nốt định thế có trong hợp âm đó*".

Ví dụ 86:

II6 I6 I6

kép âm 3 kép âm nền kép âm 5

### II.3. Luật phụ (căn cứ trên dòng ca cho sẵn)

*“Nếu nốt cho sẵn là âm nền (vị trí 8) thì kép âm nền. Nếu là âm 5 (vị trí 5), thì kép âm 5.”*

## III. HIỆU QUẢ TỔNG QUÁT:

### III.1. Phương diện hòa âm

Xét về phương diện hòa âm và độ vang theo chiều dọc, hợp âm 3 nốt ở thể đảo 1 nhẹ nhàng hơn, ít nặng nề, ít cứng nhắc hơn ở thể Trực.

Chúng ta hãy so sánh âm hưởng cá biệt của hai dòng hòa âm mang những hợp âm 3 nốt sau đây:

Ví dụ 87:

Thể trực

(AM) I IV I II III VI II V I

Thể đảo 1

I IV6 I6 II6 III6 VI II6 V I

### III.2. Phương diện giai điệu

Việc sử dụng quãng 6 cho phép bè Basse chuyển hành liên bậc trong khi ấy âm nền chuyển cách bậc. Nếu dùng toàn hợp âm thể trực(hay thể nền) , sẽ khó mà sắp xếp cho bè Basse có được một giai điệu hay. Việc dùng thể đảo 1 cũng tạo thuận lợi cho bè Basse chuyển động từ âm nền đến âm 3 (hay ngược lại) của cùng 1 hợp âm, trong khi các bè trên có thể đứng yên.

Ví dụ 88:

V6 I I6 IV I I6 II6 V

### III.3. Phương diện tiết tấu:

Hợp âm 3 nốt thể đảo 1 kém trọng lượng hơn ở thể trực. Trong ví dụ trên, chuyển hành V6-I, I6 - IV, II 6 - V cho ta cảm giác của 1 tiết tấu "*yếu về mạnh*", còn chuyển hành I - I 6 cho cảm giác "*mạnh về yếu*".

## IV. CHUYỂN HÀNH CỦA MỖI BÈ: (Voice leading)

Khi chúng ta sử dụng thể đảo 1, không có thay đổi nào mới về nguyên tắc chuyển hành của mỗi bè hay về tiến trình hòa âm,.

Chúng ta cần luôn nhớ mục đích của hợp âm thể đảo 1 là *tạo sự liên kết êm ái*. Những nguyên tắc về âm kép và khoảng cách giữa các bè (*spacing*) không quan trọng bằng việc tạo nên chuyển động có tính giai điệu. Chuyển hành bình thường của mỗi bè là *đến vị trí gần nhất trong hợp âm sau*.

Do những tính chất nói trên, chúng ta không nên để Basse chuyển hành cách bậc liên tục, nhất là với các quãng lớn, để khỏi làm mất tính nhẹ nhàng. Nếu Basse chuyển hành với quãng 4, quãng 5 thì sau đó phải:

- \* hoặc chuyển liền bậc về 1 hợp âm thể Trực
- \* hoặc dùng hợp âm trung gian trước khi chuyển liền bậc về hợp âm thể Trực.

Ví dụ 89:



Trước đây, trong liên kết các hợp âm ở thể Trực, bè Basse của I - IV - V chỉ có thể chuyển hành quãng 2, 4, 5 hoặc 8. Giờ đây, với thể đảo 1 bè Basse có thể chuyển hành thêm quãng 6 nhưng nên cho thay bằng quãng 3 (đảo của quãng 6) và nên tránh quãng 6 đi lên.

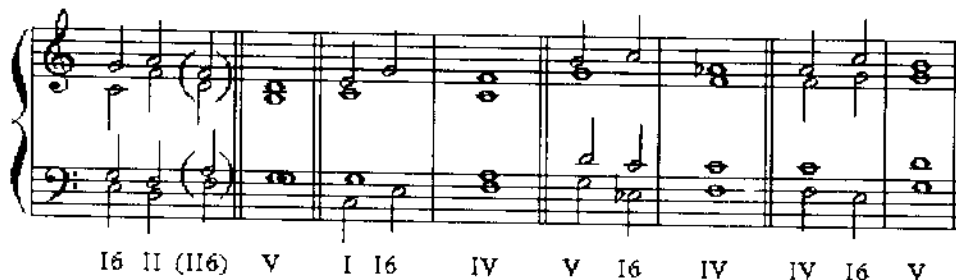
## V. CÁCH SỬ DỤNG CÁC HỢP ÂM THỂ ĐẢO 1 (HỢP ÂM QUANG 6):

### V.1. Hợp âm I 6

Không dùng hợp âm I 6 để mở hay kết bài vì nó mang tính không ổn định. Hợp âm I6 là một trong những hợp âm thường được sử dụng nhất. Nó được dùng để làm giảm nhẹ tính cách nguyên tắc của hợp âm 1 thể Trực (I 5).

Dưới đây là một vài công thức thường gặp:

Ví dụ 90:



Ghi chú: Để tránh tính cứng cỏi của các liên kết I - II, II - I, người ta thay bằng I 6 hoặc II 6, VI 6.

Ví dụ 91:

BEETHOVEN - "Pianoforte Concerto, op. 15"

*Allagio son brio*

(CM) I I6 II6 V7 I

Liên kết I 6 - VI và VI - I 6 cũng là hai trường hợp thường gặp. Trong liên kết VI - I 6, bè Basse phải chuyển động xuống và sau đó chuyển động lên (ngược chiều). Liên kết này thường gặp sau một giai kết tránh (xem chương 9)

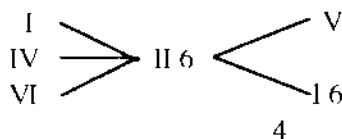
Ví dụ 92:

V VI I6 IV V I

giai kết tránh

## V.2. Hợp âm II 6

Được sử dụng nhiều trong giai kết của bút pháp cổ điển để thay cho bậc IV. Nó thường theo sau các hợp âm I, IV, VI hay I 6, IV 6, IV 6, VI 6, và đứng trước V, I 6/4:



Một vài công thức thường dùng:

Ví dụ 93:

(a) II6 V I

(b) II6 V I

(c) VI II6 I

Liên kết II 6 - I (ví dụ 93 c) ít được dùng hơn liên kết IV - I. Trong liên kết II 6 - V, các bè trên thường đi ngược chiều với bè Basse (ví dụ 93 a, b).

Ví dụ 94: HAYDN - "Quartet, op. 76, Nr. 4"

II V của II II6 II V I

Ví dụ 95: BRAHMS "Symphony Nr. 4"

IV6 II6 I IV6 V của V 16 V4/3 I

Trong liên kết II 6 - I 6/4, chúng ta có thể kép âm nền. Việc làm này có thể sinh ra các quãng 5 theo nhau (song song). Các quãng theo nhau này được chấp nhận nếu nằm ở các bè giữa.

Ví dụ 96:

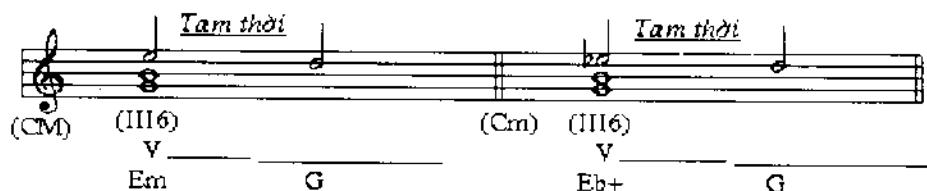
q. 5

Hợp âm II 6 mang lại tính êm dịu của một hợp âm thứ (ví dụ, trong thang âm Do trưởng, hợp âm II 6 là: fa - la - re) cho sự vang lên trong sáng của thang âm trưởng.

### V.3. Hợp âm III 6

Hợp âm III 6 không phải là một hợp âm độc lập. Nó là một ví dụ điển hình cho loại hợp âm được thành lập do sự chuyển đổi tạm thời của một hay nhiều âm thuộc hợp âm khác, trong trường hợp này thường luôn luôn là hợp âm bậc V (át âm).

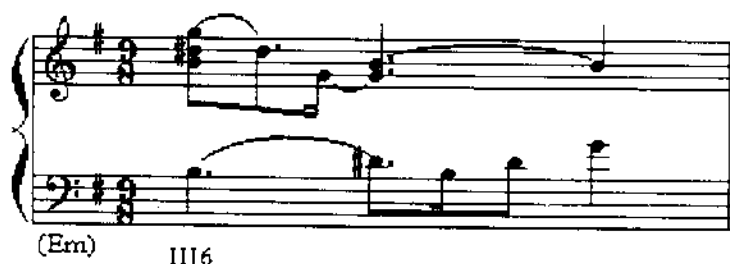
Ví dụ 97:



Trong âm thức thứ, hợp âm III 6 là thể đảo của hợp âm tăng có màu sắc đặc thù. Ví dụ dưới đây trích từ "*Die Walküre*" cho thấy hợp âm này thay thế thực sự cho hợp âm bậc át âm.

Ví dụ 98:

WAGNER - "*Die Walküre, Hồi II.*"



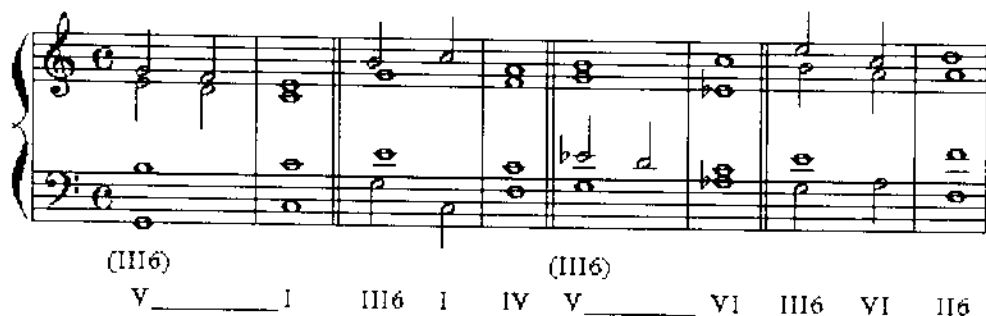
Cũng như các hợp âm thể đảo khác, hợp âm III 6 thường được dùng trong các đoạn nhạc có giá trị tiết tấu yếu. Khi nó đi trước hợp âm bậc IV, ta có thể kép âm 3 và tam thời coi nó như là hợp âm át âm của bậc VI.

Một vài công thức thường gặp:

$$\begin{array}{l} \text{IV, IV 6; II 6/5, II 7, II 4/3} \\ \text{II 6, II; V, V 7; VI; I, I 6/4} \end{array} \left\{ \begin{array}{l} \text{III 6} \\ \text{III 6} \end{array} \right. \begin{array}{l} \text{V, V 7, V 2; VI} \\ \text{I, I 6/4; IV} \end{array}$$

**Ghi chú:** Tới đây, xuất hiện một số ký hiệu mới, chúng ta sẽ gặp lại và khảo sát sâu hơn ở các chương sau.

Ví dụ 99:



Ví dụ 100:

BRAHMS - "Sonata for Violin and Piano, op. 108"

*Adagio*

(DM)

I III6 VI I6

Ví dụ 101:

CHOPIN

"Polonaise, op. 40, Nr. 1"

*Allegro con fuoco*

(AM)

III II6 III6 IV6 V I

#### V.4. Hợp âm IV6

Thế đảo một hợp âm 3 nốt hạ át âm (IV 6) thường được dùng sau bậc V. Nó đưa đến một sự biến đổi đẹp từ hợp âm bậc VI, khi bè Basse chuyển động lên liên bậc. Nó cũng tránh được quãng tam âm chéo giữa bè Basse và Soprano xảy ra trong liên kết V - IV với cảm âm nằm ở bè trên cùng. Dĩ nhiên, hợp âm này có giá trị làm giảm bớt trọng lượng của hợp âm hạ át âm thể trực, duy trì sức mạnh của liên kết thể trực nhưng cùng một lúc đem lại tính nhẹ nhàng và đặc tính giai điệu cho bè Sasse.

Hợp âm IV 6 được dùng ở vị trí 8 (âm nền nằm ở bè Soprano) sẽ tránh được các quãng 5 theo nhau. Âm kép có thể là âm nền hoặc âm 5. Nếu kép âm nền, hai trong ba bè trên chuyển động cùng chiều với bè Basse, bè còn lại chuyển động ngược chiều.

Ví dụ 102:

IV6 IV6 IV6

vị trí 8 vị trí 8 vị trí 8

kép âm nền: fa kép âm: do

Những công thức thông thường:

Ví dụ 103:

I V IV6 IV6 V I6 I IV6 I6

Ví dụ 104:

SCHUMANN

"Pianoforte Concerto, op. 54"

(Am) V của IV IV của IV IV6 II của V V

Trong liên kết IV6 - I6/4

I6 - IV6

\* Nếu kép âm nền, các bè sẽ chuyển hành liên bậc.

Ví dụ 105:

IV6 I6/4 IV6 I6/4

\* Nếu kép âm nam, các bè phải chuyển hành quãng 3

Ví dụ 106:

IV6 I6/4

Ví dụ 107a: BRAHMS "Song of Fate, op. 54"

(EbM)

IV6      I6/4      V của V      V

Đôi khi chúng ta gặp liên kết IV - IV 6 - I 6/4 hoặc IV 6 - IV - I 6/4. Đó là cách "chuyển động xoay vòng" nham chuẩn bị tốt hơn cho sự xuất hiện của hợp âm I 6/4.

Một số điểm cần lưu ý khi liên kết hợp âm IV 6 với các hợp âm khác:

- Chuỗi liên kết: I - V - IV 6 thường thay cho I - V - VI khi Bass chuyển liên bậc.
- Liên kết I - IV 6 chỉ được thực hiện với bè Bass chuyển động xuống.

Ví dụ 107 b:

quãng 6 M

I      IV6      I      IV6

Tốt      Xấu

### V.5. Hợp âm V 6

Âm 3 của hợp âm át âm là nốt cảm âm, và việc đặt nó ở bè Basse (tức thể đảo 1) tạo nên một ý nghĩa giai điệu mạnh mẽ góp phần vào việc làm giảm bớt tính cứng cỏi của liên kết xét về mặt hòa âm. Bè Basse với nốt cảm âm thường chuyển về chủ âm. Vì vậy hợp âm tiếp theo sẽ là bậc I (Ví dụ 108, phần a).

Đôi khi bè Basse có thể dẫn tới chuyển động xuống như trong thang âm xuống. Trong âm thức thứ, đây là trường hợp sử dụng thang âm thứ ca điệu chuyển động xuống cho bè Basse. (Ví dụ 108, phần b).

Các công thức thường dùng như sau:

Ví dụ 108:

(a)      (b)

(VI6)

I      V6      I      V6      I      I      V6      IV6      I      V6      IV6

Ví dụ 109:

BEETHOVEN

*"Symphony Nr. 9"*

*Adagio*

(Bb)

I V2 I6 V6 I V6 VI7V của VI6/4 V

Ví dụ 110:

CHOPIN

*"Prelude, op. 28, Nr. 20"*

*Largo*

(Cm)

I VI6 V6 IV6 II4/3 V

Ví dụ 111:

MOZART

*"Overture to Don Giovanni"*

*Andante*

(Dm)

I V6 I

Trong liên kết IV - V6,

- \* Bề Basse phải đi xuống quãng 5 giảm
- \* Ba bề còn lại không được chuyển hành quá quãng 3 (ví dụ 112 a).
- \* Nếu hợp âm IV và V6 ở vị trí 8 thì trong V6 sẽ có kép âm nền và lúc đó sẽ có hai bề trên đi lên và bề trên còn lại đi xuống (Ví dụ 112 b).
- \* Trong các trường hợp khác, V6 sẽ được kép âm nam và lúc đó sẽ có hai bề trên đi xuống và bề trên còn lại đi lên (ví dụ 112 c).

Ví dụ 112:

(a) (b) (c)

Liên kết V6 - IV không tự nhiên và hầu như không được sử dụng.

### V.6. Hợp âm VI 6

Tương tự như hợp âm III 6, hợp âm VI 6 không thể đứng độc lập được. Nó rất gần với hợp âm chủ âm do bậc 6 với tính cách là một nốt giai điệu giải quyết xuống bậc 5.

Có một ngoại lệ thường gặp trong chuyển động liên kết bởi các hợp âm thể đảo 1 liên tiếp nhau. Hãy xem các công thức sau:

Ví dụ 113:

I V VI6 V6 I I IV6

Ví dụ 114:

FRANCK

"Symphony"

(DM) I (VI6)

### V.7. Hợp âm VII 6

Công dụng chủ yếu của hợp âm 3 nốt cảm âm ở thể đảo 1 là để làm hợp âm chuyển tiếp giữa hợp âm chủ âm ở thể trực với thể đảo 1 của nó. Mặt khác, nếu nhấn mạnh hay làm nổi bật nó hơn, chúng ta sẽ nghe như một hợp âm át âm thật sự vậy.

Thường thường, VII 6 có âm kép là âm 3 hoặc âm 5.

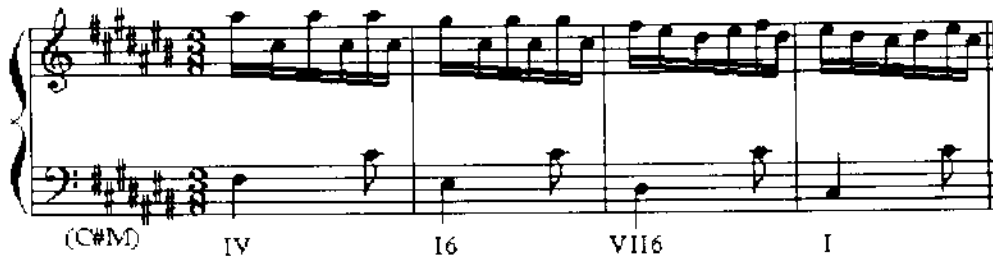
Các công thức thường như sau:

Ví dụ 115:



Ví dụ 116:

BACH - "Well - tempered clavier, I, Prelude Nr. 3"

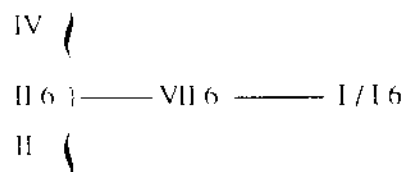


Ví dụ 117:

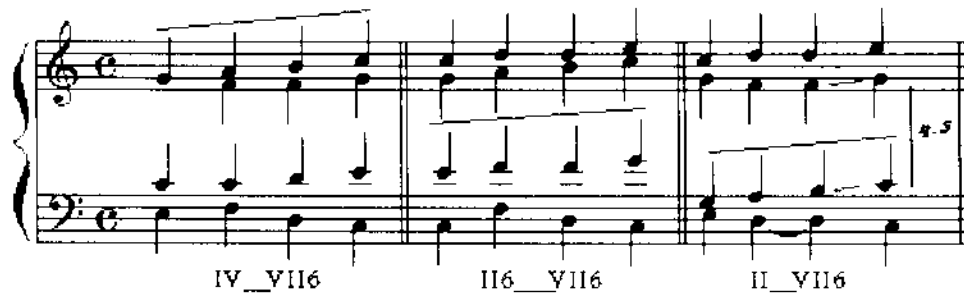
MOZART - "Pianoforte Concerto, K. 488"



Trong thang âm trưởng, hợp âm VII 6 còn dùng để hòa âm cho "chuỗi bốn âm bên trên" (*tétracorde supérieure*) đi lên. Công thức thường gặp:



Ví dụ 118:



Trong thang âm thứ ca điệu, hợp âm VII 6 cũng dùng để hòa âm cho chuỗi 4 âm giai điệu đi lên. Lúc này chúng ta phải dùng các hợp âm hạ át (*sous - dominante*) của thang âm thứ giai điệu (Ta ký hiệu các hợp âm này là IV g, IV 6g) và ngoài ra còn có thể bổ sung thêm các hợp âm I g, II 6g.

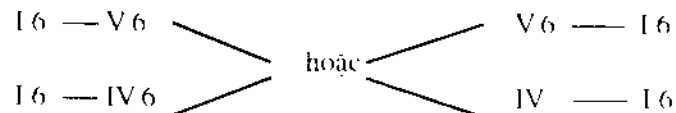
Ví dụ 119:



## VI. LIÊN KẾT

### VI.1. Liên kết I 6 với IV 6 và V 6

*Công thức liên kết:*



*Nguyên tắc liên kết:*

- \* Bè Basse chuyển hành quãng 4 hoặc quãng 5 và sau đó nên chuyển hành ngược lại bằng quãng 2 hoặc quãng 3
- \* Kép 2 nốt chung và giữ yên chúng (liên kết hòa điệu).
- \* Bè còn lại chuyển hành liền bậc.

*Ghi chú:*

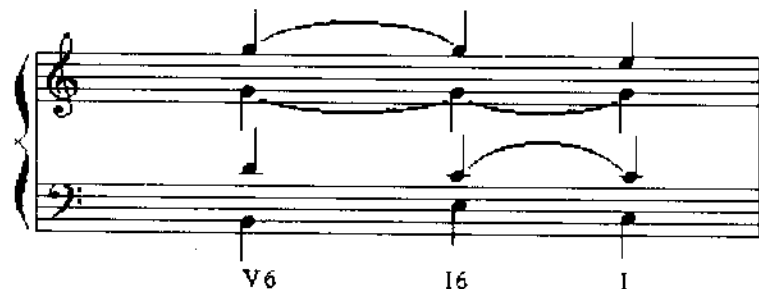
a/. Sau một liên kết của hai hợp âm quãng 6, nên đặt hợp âm kế tiếp ở thể Trục.

Ví dụ 120:



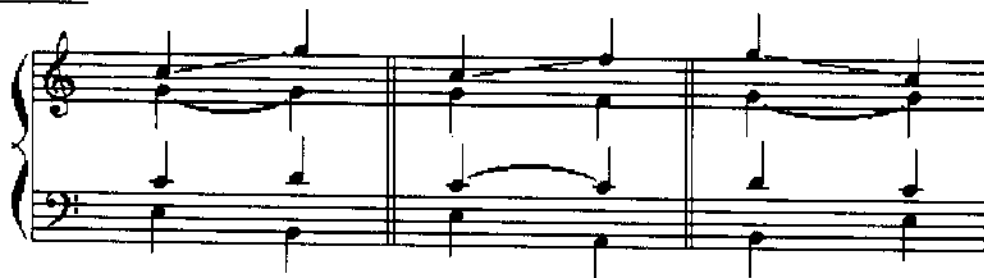
b/ Không nên dùng liên kết V 6 - I 6 như ví dụ dưới đây (ví dụ 121) vì nốt cảm âm không chuyển về nốt chủ âm như khuynh hướng bình thường.

Ví dụ 121:



c/ Về âm kép, trong ví dụ 120 sử dụng một hợp âm 6 kép âm nền và một hợp âm 6 kép âm 5. Cách kép âm như vậy là tốt hơn cả. Nếu cả hai hợp âm 6 đều có âm kép là âm nền, lúc đó sẽ có một bè trên chuyển hành quá quãng 3.

Ví dụ 122:



## VI.2. Liên kết IV 6 - V 6

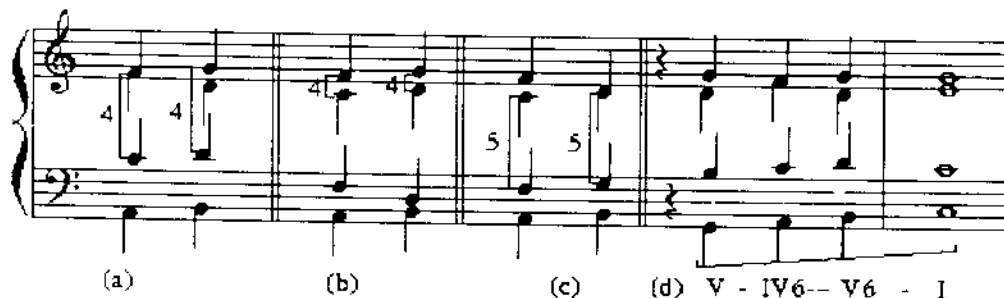
*Công thức liên kết:*

IV 6 — V 6

*Nguyên tắc liên kết:*

- \* Hợp âm IV 6 phải ở vị trí 8 (âm nền ở bè Soprano)
- \* Âm nền trong IV 6 và âm năm trong V 6 là hai âm được kép.
- \* Giữ lại ở hai bè trên chuyển hành song song quãng 4 (ví dụ 123 a, b). Nếu không có các quãng 4 song song, sẽ xuất hiện các quãng 5 song song. Điều này chỉ có thể chấp nhận nếu các quãng 5 này nằm ở bè Alto và Ténore (ví dụ 123 c)

Ví dụ 123:

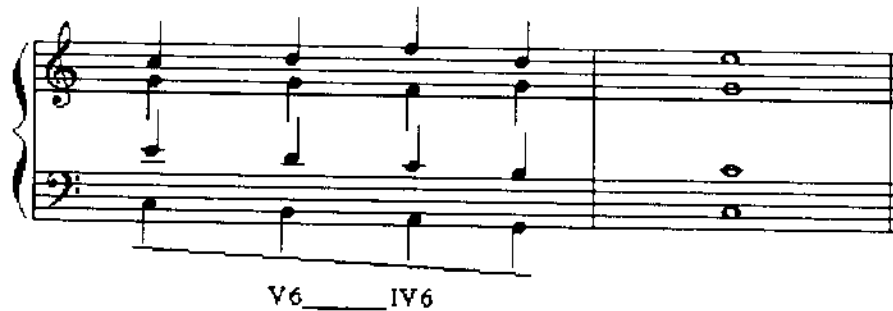


Chúng ta có thể dùng liên kết IV 6 - V 6 để hòa âm cho chuỗi bốn âm ở bè Basse trong công thức:

$$V \text{ — IV6 — V — I (Ví dụ 123 d).}$$

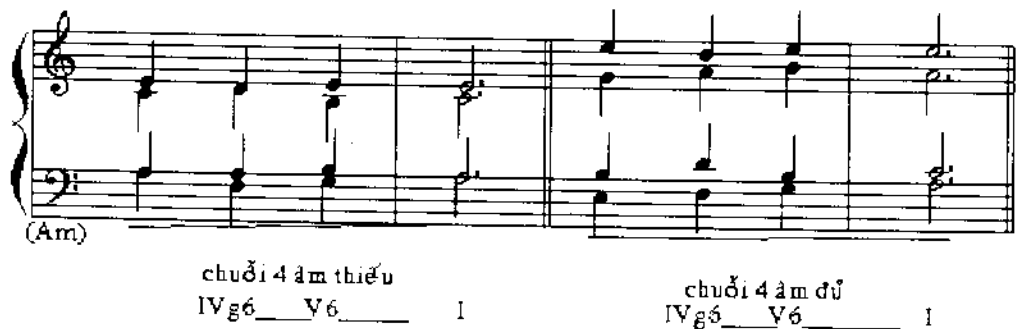
Đôi khi, chúng ta còn gặp liên kết V 6 - IV6 trong việc tạo chuyển động theo chuỗi bốn âm đi xuống của bè Basse.

Ví dụ 124:



Trong thang âm thứ, để tránh bước đi quãng 2 tăng (giữa nốt bậc VI và VII), người ta còn dùng hợp âm IVg6 (hợp âm IV thể đảo 1 của thang âm thứ giai điệu - nốt bậc VI tăng 1/2 cung). Liên kết IVg6 - V6 này giúp ta có thể hòa âm cho chuỗi bốn âm giai điệu đi lên của bè Basse (chuỗi 4 âm này có thể thiếu một âm).

Ví dụ 125:



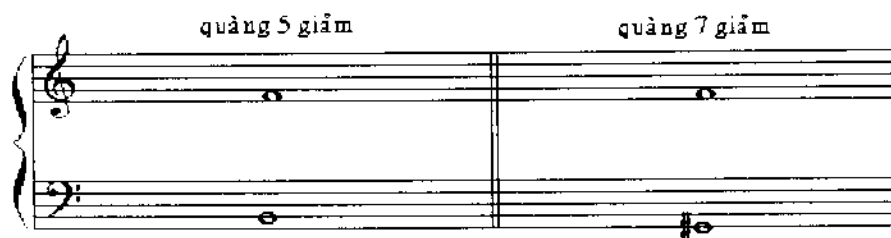
## PHỤ LỤC 1

## BÈ BASSE CÓ ĐÁNH SỐ

(*The figured basse*)

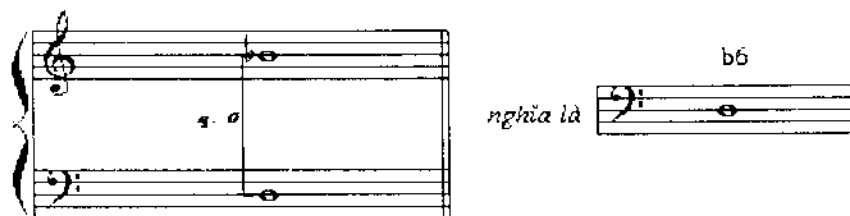
1. Bè basse có đánh số là một cách ứng dụng thực tế vào thời kỳ của Bach và Handel. Lúc đó, bàn phím của nhạc cụ đòi hỏi phải có một sự hướng dẫn nền hòa âm cho phần âm nhạc để điền đầy vào những phần trống hoặc tăng cường những phần yếu. Ngày nay, do sự tiêu chuẩn hóa các nhóm nhạc cụ, người ta không còn dùng đến việc đánh số các bè basse nữa. Ngay trong việc thực hành các bài tập hòa âm, nó cũng không có lợi cho lắm. Đó là phương pháp tốc ký tốt để mô tả các hợp âm nhưng sẽ làm giới hạn khả năng lựa chọn hợp âm thích hợp. Áp dụng nó, chúng ta sẽ chỉ còn việc lựa chọn các âm bên trên và chuyển hành các bè mà không còn khả năng phán đoán xem nên dùng đến hợp âm nào.
2. Nguyên tắc đánh số bè basse và cách đọc các ký hiệu ấy như sau:
  - a. Số ghi (theo số Ả-rập) cho biết quãng được dùng bên trên bè Basse sẽ là quãng mấy. Nếu không có ghi số hoặc có số 5 ở dưới nốt bè basse, ta hiểu quãng được thành lập trên bè basse là quãng 3 hoặc hợp âm thành lập trên bè basse là hợp âm thể trực với nốt basse là âm nền.
  - b. Nếu có số: 5 hay 7 (đọc là: 5, 7 *gạch chéo*), chúng ta phải hiểu quãng được thành lập trên bè basse là quãng 5 giảm hay 7 giảm.

Ví dụ 126:



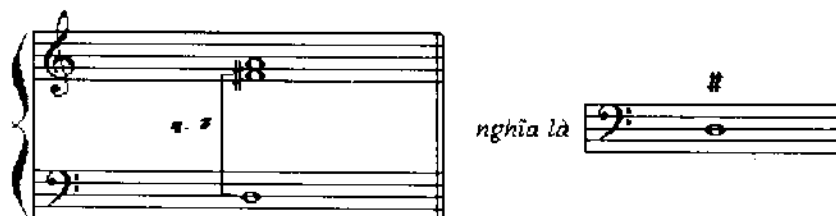
- c. Nếu có dấu hóa bất thường đứng trước một số Ả-rập, có nghĩa là quãng mang số đó được thành lập trên bè Basse chịu ảnh hưởng bởi dấu hóa này.

Ví dụ 127:



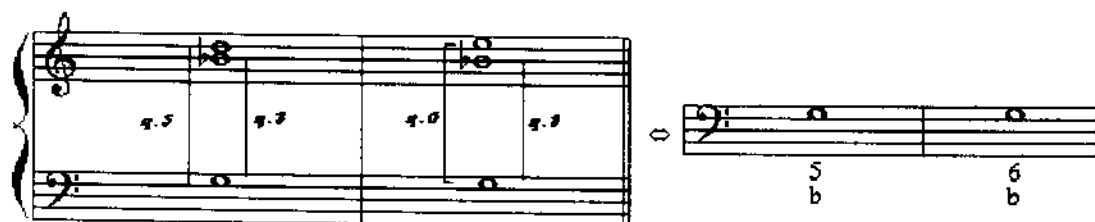
- d. Nếu dấu hóa bất thường đứng một mình, có nghĩa là quãng 3 trên bè Basse bị ảnh hưởng bởi dấu hóa còn các nốt khác của hợp âm đầy đủ vẫn không đổi.

Ví dụ 128:



- c. Nếu dấu hóa nằm dưới số Á-rập, có nghĩa là quãng 3 trên bè basse bị ảnh hưởng bởi dấu hóa, và số ghi Á-rập cho biết tên quãng do nốt còn lại của hợp âm ba nốt tạo trên bè basse.

Ví dụ 129:



- f. Dấu (+) trên số Á-rập chỉ định sự xuất hiện của nốt cảm âm trên quãng mang số đó.

## BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 7

1. Viết hòa âm bốn phần cho các câu nhạc dưới đây với bè basse đã được đánh số sẵn:

(1a)



(1b)



2. Thêm 3 bè trên cho các bè Basse đã được cho sẵn dưới đây. Sử dụng hợp âm quãng 6 ở những nơi thích hợp

(2a)



(2b)



3. Hòa âm 4 bè các giai điệu bè Soprano cho sẵn dưới đây:

(3a)



(3b)



4. Áp dụng liên kết IV6 - V và IV - V6 trong hòa âm các câu nhạc dưới đây (4 phần):

(4a)



(4b)



## CHƯƠNG 8

# NỐT NHẠC NGOÀI HỢP ÂM

(Non-harmonic tones)

**I. KHÁI NIỆM:**

Chúng ta nhận thấy rằng cấu trúc âm nhạc thường gồm những nốt giai điệu không nằm trong thành phần của hợp âm làm nền cho cấu trúc ấy. Những nốt này được gọi là những **nốt ngoài hợp âm** (*non-harmonic tones*).

Nếu chỉ xét về phương cách tạo thành một hợp âm, sẽ không có nốt nào là ngoài hợp âm cả, bởi vì một hợp âm được tạo thành do các nốt cùng tấu lên. Thế nhưng, ngôn ngữ âm nhạc cũng như bất kỳ ngôn ngữ nào khác đã dần dần phát triển. Các nhạc sĩ đã sử dụng một vài dạng thức hợp âm nhất định (điều này đã thành như một thói quen), làm cho chúng được củng cố thêm. Họ đã giảm bớt các thành phần hòa âm phụ để tập trung về một số nhỏ các dạng thức ấy để tạo thành chất liệu hòa âm cho âm nhạc. Những hợp âm ấy được liên kết lại với nhau tạo thành một "**Lược đồ hòa âm**" (*harmonic scheme*), và dựa trên đó, nhạc sĩ vạch ra sườn hòa âm làm nền tảng cho cấu trúc giai điệu của mình.

Trong **đối âm** (*contrapuntal*), chất liệu âm nhạc thường bao gồm tất cả các nốt giai điệu và tiết tấu được đan kết lẫn nhau tạo nên cấu trúc. Trong số các nốt giai điệu ấy có những nốt không là thành phần của hợp âm và được gọi là **nốt ngoài hợp âm**. Điều quan trọng mà chúng ta cần hiểu là các nốt ngoài hợp âm không mang những đặc tính về giai điệu, tiết tấu của những nốt xa lạ với hòa âm. Nguồn gốc của chúng vốn nằm trong giai điệu và chỉ có thể được khám phá ra do việc nghiên cứu giai điệu một cách riêng biệt.

**II. PHÂN LOẠI NỐT NGOÀI HỢP ÂM:****II.1. Nốt bắc cầu** (*passing tones - notes de passage*)**II.1.1 Định nghĩa:**

Một chuyển động giai điệu cách bậc có thể được điền xen kẽ vào cho liền bậc bằng những nốt tạo thành các bán cung đồng hay bán cung dị. Những nốt này có thể chuyển động lên hoặc xuống và được gọi là **nốt bắc cầu** (*notes de passage - passing tones*).

Ví dụ 130:

*"Love is blue"*



+ : nốt bắc cầu *mi* điền vào giữa chuyển động cách bậc *fa - re*.

Ví dụ 131:



Các nốt bậc cầu trong ví dụ trên đây có chuyển động đi lên.

### II.1.2 Tính chất:

- a. *Nốt bậc cầu không buộc phải nằm giữa hai thành phần của cùng một hợp âm.*

Ví dụ 132:



- b. *Nốt bậc cầu thường có trường độ ngắn. Thế nhưng, trong những tác phẩm của các bậc thầy âm nhạc, người ta vẫn gặp những nốt bậc cầu có trường độ dài.*

Ví dụ 133:

BEETHOVEN

"Sonata in EM"

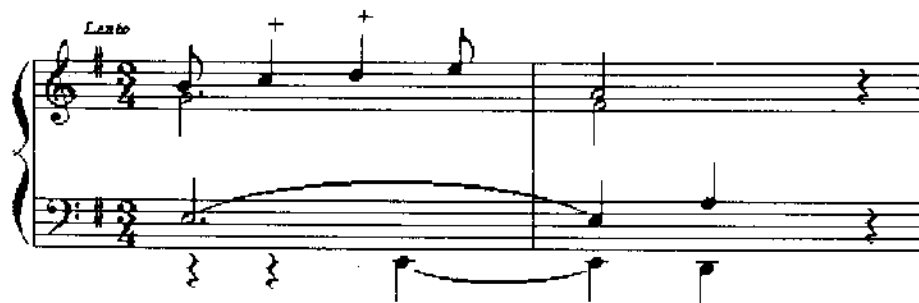


(nốt bậc cầu + có trường độ dài)

Ví dụ 134:

CÉSAR FRANCK

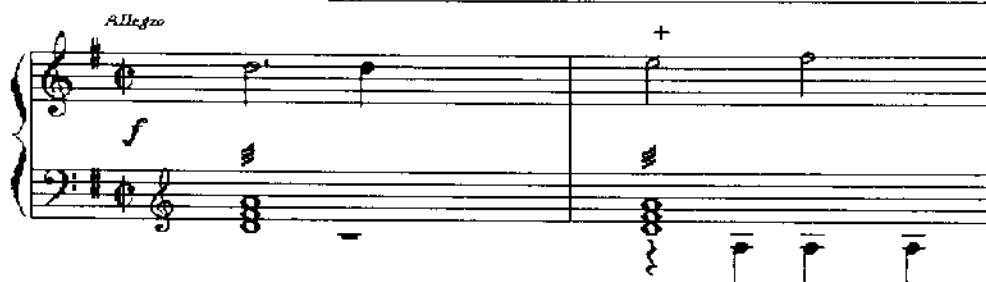
"Béatitudes"



Ví dụ 135:

SCHUMANN

"Le Paradis et la Péri"



- c. **Nốt bắc cầu thường nằm ở phách yếu.** Tuy vậy, nó cũng có thể xuất hiện ở bất cứ phách nào hay phần chia nhỏ nào của phách miễn là, khi diễn, chúng ta không được nhấn mạnh chúng. Nếu được nhấn mạnh, nốt bắc cầu sẽ trở thành **nốt nhấn** (*appogiatura*). Trong ví dụ dưới đây, nốt bắc cầu không được nhấn mạnh, cho dù nằm ở phách mạnh.

Ví dụ 136:

BEETHOVEN

-

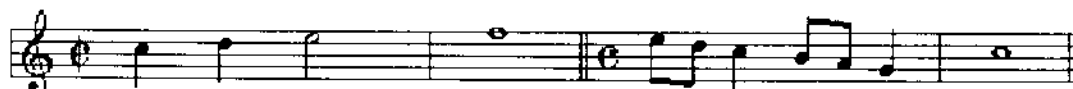
"Sonata, op. 10 Nr. 3"



- d. **Nhóm 2 nốt bắc cầu** nếu đi từ phách mạnh sang phách yếu sẽ tạo ra một cảm giác khập khiễng (ví dụ 137 a). Người ta thường tránh dùng như vậy và có khuynh hướng cho chúng **đi từ phách yếu sang phách mạnh** (ví dụ 137 b). ở một số ít tác giả, vì muốn tạo một hiệu quả đặc biệt, đã không để mình bị lệ thuộc vào các khuynh hướng trên. Tuy nhiên, nếu bước đi từ phách mạnh sang phách yếu được dừng lại trên một nốt đảo phách (*syncope*) thì lại rất tốt (ví dụ 137 c); hoặc trong bè phụ có bước đi ngược lại (từ phách yếu sang phách mạnh) (Ví dụ 137 d).

Ví dụ 137:

a/



b/



c/

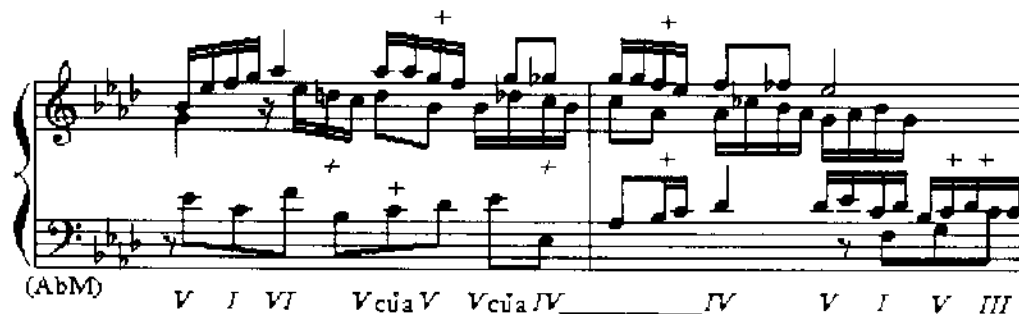


d/



- e. **Nốt bắc cầu** được sử dụng ở mọi bè và khi **xuất hiện cùng một lúc ở các bè có thể gây ra sự phức tạp**. Việc sử dụng quá nhiều nốt này sẽ làm mờ nhạt sự hòa âm bên dưới và làm hiệu quả âm nhạc bị yếu đi. Chúng ta nên nghiên cứu các tác phẩm của J.S. BACH, là những mẫu mực, tiêu biểu cho việc sử dụng các nốt ngoài hợp âm.

Ví dụ 138: BACH - "Well - tempered clavier, II, Fugue Nr. 17"



### II.1.3 Ứng dụng:

- a. Trong âm thức thứ, nốt bậc VI và VII khi được dùng như nốt bậc câu sẽ được lấy từ thang âm thứ ca điệu chuyển động lên hoặc thang âm thứ ca điệu chuyển động xuống (xem lại về thang âm trưởng - thứ)

Ví dụ 139:



- b. Trong các nốt ngoài hợp âm, nốt bậc câu được dùng nhiều nhất. Nó có thể làm cho cấu trúc câu nhạc thêm nhẹ nhàng hoặc trở nên nặng nề. Nó đem lại cho bề nổi bật hơn (trong số các bề hòa âm) một vẻ êm ái, thanh nhã, tự nhiên, đồng thời làm quân bình các bề còn lại.
- c. Theo nguyên tắc, người ta tránh để nốt bậc câu trùng vào hợp âm mới được đối vì sẽ cứng cỏi (trường hợp này khác với trường hợp II.1.2. a - trong đó nốt bậc câu nằm giữa 2 hợp âm. Trong trường hợp này, nốt bậc câu nằm trên hợp âm mới được đối). Tuy vậy, các nhạc sư cổ điển thường dùng đến sự trùng hợp này, bằng cách cho các nốt trong 2 bề chuyển động liên bậc ngược chiều.

Ví dụ 140:



công thức thường được BACH sử dụng

hiệu quả âm dụ



Sự trùng hợp tạo hiệu quả cứng cỏi

- d. Các trường hợp áp dụng của nốt bắc cầu rất đa dạng, có thể nói không kể hết được. Chúng ta hãy dừng lại ở các nguyên tắc, với lưu ý rằng những chuyển động ngược chiều và liên bậc cho phép tiến hành sự trùng hợp như đã nói trong phần trên (II.1.3.c). Ngay cả những ví dụ sau đây cũng có thể chấp nhận được.

Ví dụ 141:



trường hợp này có thể chấp nhận được do xu hướng của chuyển động

Nhưng trong ví dụ sau đây, sự trùng hợp lại cần phải tránh.

Ví dụ 142:



## II.2. Nốt thừa [Neighboring notes hay Auxiliary notes (Anh)- Broderies (Pháp)]

### II.2.1 Định nghĩa:

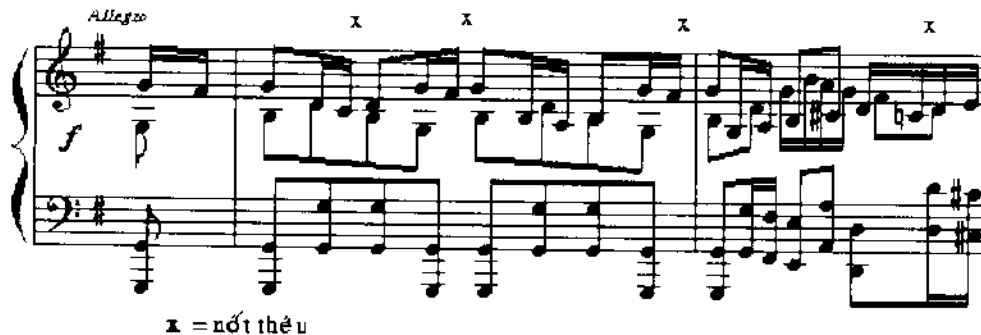
Nốt thừa còn được gọi là nốt phụ (auxiliary) hay nốt trang điểm (embellishment) là nốt có tiết tấu yếu, dùng để trang điểm cho nốt trụ (nốt chính-stationary tone). Nó thường được dẫn đến bởi chuyển động liên bậc bán cung đồng hay bán cung dị hay một cung, và nằm giữa 2 nốt cùng tên (nên gọi là nốt trụ).

Ví dụ 143:

*"Rien qu'une larme"*

Ví dụ 144:

BACH

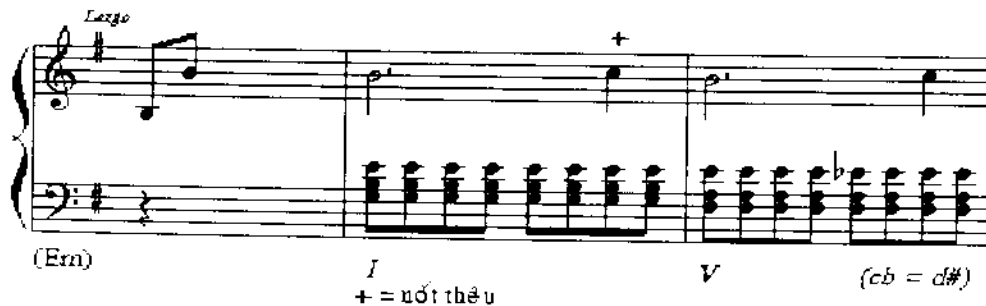
*"Brandenburg - Concerto Nr. 3"*

## 11.2.2 Tính chất:

- a. Sự thay đổi hòa âm có thể xảy ra khi nốt thăng chuyển về nốt chính.

Ví dụ 145:

CHOPIN

*"Prelude op. 28. Nr. 4"*

- b. Nốt thăng không buộc phải là một bậc của thang âm chính. Nó thường được thay đổi để cách nốt chính một bán cung. Khi nốt thăng ở dưới nốt chính, nó mang đặc tính của một cảm âm tạm thời của thang âm mang tên nốt chính ấy.

Ví dụ 146:

MOZART

*"Sonata K. 331"*

- c. **Nốt thêu bên trên và bên dưới kết hợp lại tạo thành một giai điệu gồm 5 nốt xoay quanh một nốt trung tâm ( 5 nốt đầu tiên của liên 7 trong ví dụ dưới đây)**

Ví dụ 147: SCHUMANN - "Carnival op. 9 "



(x = nốt thêu trên, dưới)

- d. Người ta thường gặp giai điệu 5 nốt trên dây trong dạng thức bị mất đi nốt thứ ba. Có nhiều tên gọi cho nhóm nốt mới này, nhưng chúng ta chỉ coi như đó là một **nốt thêu kép** (*double auxiliary*), có nghĩa là một nốt chính với hai nốt trang điểm.

Ví dụ 148: BERLIOZ - "Fantastic Symphony "



(xx = nốt thêu kép)

- e. Hai hay ba nốt thêu xảy ra cùng một lúc trong chuyển động cùng chiều tạo thành một hợp âm được gọi là **hợp âm thêu** (*auxiliary chord*)

Ví dụ 149: LISZT - "Les Préludes "



(x = hợp âm thêu)

- f. **Trường độ của nốt thêu không bị giới hạn.** Nó thường ngắn nhưng còn tùy vào phong cách, đặc tính của đoạn nhạc và các hòa âm đi theo mà trường độ có thể dài hơn ít hay nhiều. Ví dụ sau đây của HAYDN là một đàn chứng rõ rệt nhất.

Ví dụ 150:

(x = nốt thêu)

### II.2.3 Ứng dụng:

- a. Nốt thêu có thể được dùng để *hào trước việc chuyển thể* (modulation - xem chương 12)

Ví dụ 151 a:

Âm thể (CM) Eb7 (AbM) Ab (AbM) C (CM) Am (GM) D7 (GM)

- b. *Nốt thêu của nốt quãng chín.*

Ví dụ 151 b:

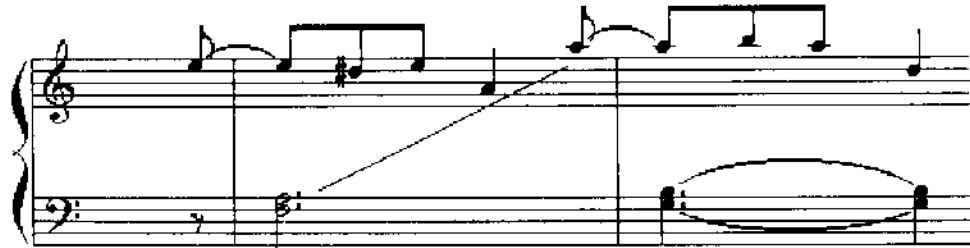
x : nốt thêu là nốt sol tuy có lạc điệu với bè Ténor (nốt sol thăng) nhưng vẫn chấp nhận được.

- c. *Nốt thêu của một biến hóa.*

Ví dụ 152:

d. *Nốt thêm của nốt vào trề, nốt treo.*

Ví dụ 153:



x: nốt thêm

----- : các quãng 8 trề nhưng vẫn chấp nhận được.

II.3 Nốt nhấn (*appoggiatura*)<sup>1</sup>

## II.3.1 Khái niệm:

Tất cả các nốt ngoài hợp âm đều ở tiết phách yếu, chỉ trừ trường hợp *nốt nhấn*. Nốt nhấn thường ở phách mạnh, *đứng trước và liên hệ bên trên hoặc bên dưới với nốt chính* (cách nốt chính một cung hay một bán cung).

Ví dụ 154:



+ = nốt nhấn

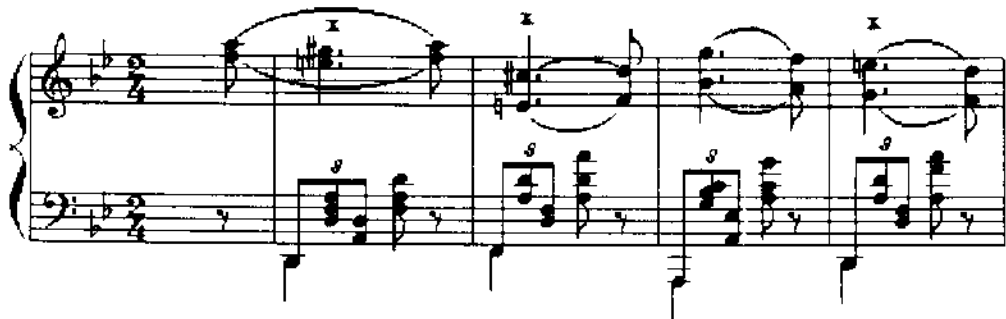
## II.3.2 Tính chất :

a.- *Nốt nhấn có trường độ dài hay ngắn tùy nhạc sĩ.* Trong Nhạc lý cơ bản, nốt nhấn được gọi là *nốt láy* và thường có trường độ ngắn. Trong *Hòa âm*, nốt nhấn có thể có trường độ dài hơn cả nốt chính.

Ví dụ 155:

BRAHMS

"Pianoforte concerto. op. 83 "



b.- *Nốt nhấn có thể là nhấn đơn* (nếu chỉ có một nốt) hoặc *nhấn kép*.

<sup>1</sup> *nốt nhấn* hay *ấn âm* được dịch từ chữ *appoggiatura* xuất phát từ động từ *appoggiare* trong tiếng có nghĩa là: *dựa vào*. Nên có tác giả còn gọi là *nốt dựa*.

Ví dụ 156:

*"The last waltz"*

Ví dụ 157:

PAT BOONE & ERNEST GOLD - *"The Exodus song"*

- c. Nốt nhấn có thể xảy ra ở các bè cùng một lúc tạo thành **hợp âm nhấn** (appoggiatura chord)

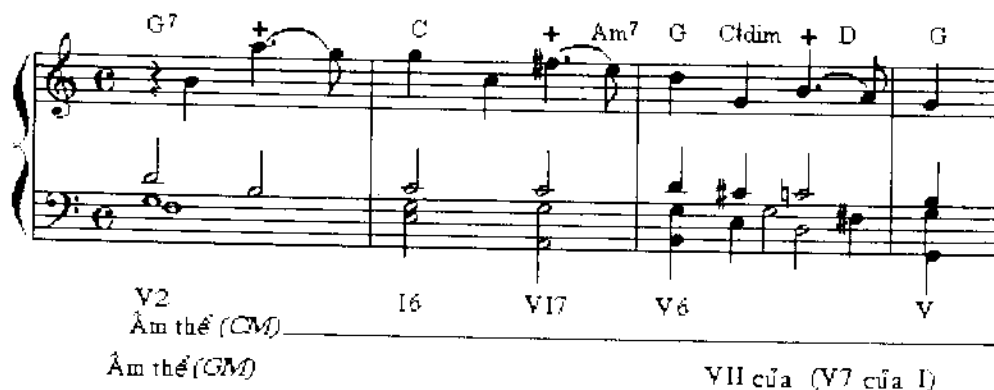
Ví dụ 158:

CHOPIN - *"Prelude, op. 28, Nr. 6"*

### II.3.3 Ứng dụng:

- a. Cũng như nốt thừa (xem II.2.3.a), nốt nhấn cũng được dùng để **báo trước việc chuyển thể**.

Ví dụ 159:



- b. Nốt nhấn nằm dưới nốt chính, cách một bán cung, sẽ tạo ra khuynh hướng "cảm âm chuyển về chủ âm". Người ta thường dùng nốt cảm âm làm nốt nhấn về chủ âm.

Ví dụ 160:

HAYDN

"Sonata"



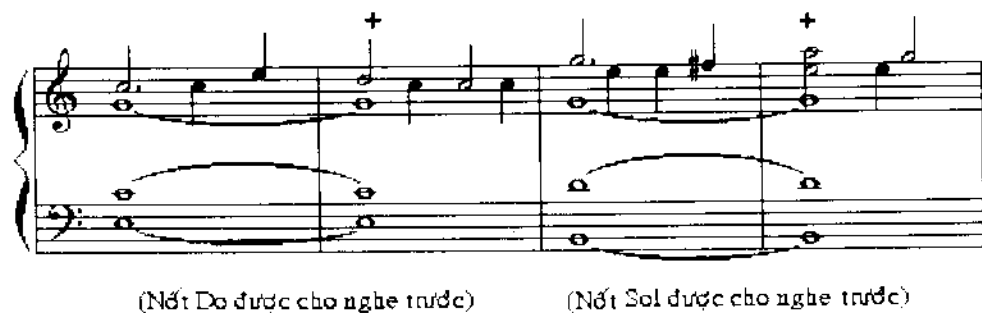
- c. Trong hòa âm 4 phần, người ta thường *tránh kép nốt chính* (tức là *nốt đứng sau nốt nhấn*), nhất là khi nốt nhấn không nằm ở bè trên cùng. Nốt chính được kép ở bè basse nếu hợp âm ở thể trực.

Ví dụ 161:



Tuy nhiên, nếu nốt chính đã được nghe trước, chúng ta vẫn có thể kép nhất là khi nốt chính ấy là chủ âm hay át âm.

Ví dụ 162:



- d. Muốn tạo nên các *tình cảm tôn giáo*, thanh *cao*, *yên lành*, các *nốt nhấn* càng phải là những *nốt di chuyển* (khác bậc trong thang âm).

Ví dụ 163a:



e. *Nốt nhấn có thể được tô điểm bằng một nốt nhấn khác.*

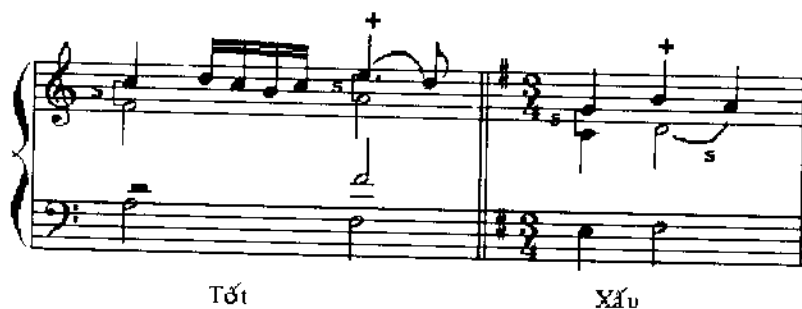
Ví dụ 163b:



f. *Khi dùng nốt nhấn, cần lưu ý đến trường hợp các quãng 5 theo nhau và quãng 8 theo nhau.*

\* *Các quãng 5 theo nhau có thể chấp nhận được nếu quãng 5 đứng sau được tạo thành với nốt nhấn.*

Ví dụ 164:



\* *Các quãng 8 theo nhau dù là tạo trên nốt chính hay nốt nhấn đều phải tránh.*

Ví dụ 165:



## II.4 Nốt treo (*Suspension*)

### II.4.1 Khái niệm:

Khi một nốt là thành phần của hợp âm đi trước được kéo dài sang hợp âm sau rồi sau đó mới chuyển động liên bậc lên hoặc xuống để đi đến nốt thuộc hợp âm sau, nốt đó (nốt ngân dài) được gọi là **nốt treo** (*suspension*). Đây là một sự phát triển tự nhiên mang tính chất trì hoãn tiết phách; vì vậy nốt treo còn được gọi là **nốt hoãn** (*retard*).

Ví dụ 166:



### II.4.2 Tính chất:

- a. **Dấu nối là đặc tính của nốt treo.** Nó làm cho nốt nhạc trì hoãn lại trong khi âm nền thay đổi. Chúng ta cần để ý đặc tính lý thú này: tiết tấu giai điệu của dòng ca mang nốt treo đi từ mạnh sang yếu, dài sang ngắn trong khi tiết tấu hòa âm lại tạo cảm giác đi từ yếu về mạnh. Trong ví dụ dưới đây, nếu nốt *do* không được nối, chúng ta sẽ có hiệu ứng của một nốt nhấn còn tiết tấu giai điệu lại đồng bộ với tiết tấu hòa âm.

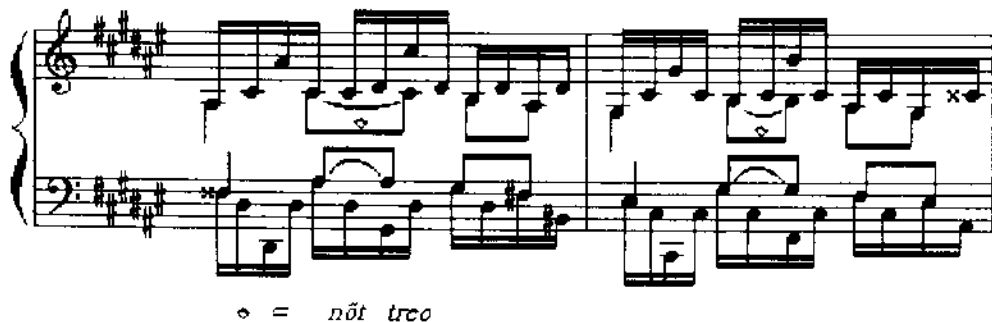
Ví dụ 167:



Ví dụ 168:

SCHUMANN

"Romance, op. 28."



- b. Nếu nốt đầu tiên của 2 nốt nối với nhau có trường độ ngắn hơn nốt thứ hai, hiệu ứng tạo ra sẽ mang tính chất của một nốt nhấn được vào trước, nghĩa là, đến sớm hơn.

Ví dụ 169:

SCARLATTI

"Sonata "

*Allegro*

+ = nốt vào trước      o = nốt nhấn      ◊ = nốt cambiata

c. Để cấu tạo một hoàn âm, có 3 yếu tố:

- \* **nốt chuẩn bị** : thuộc về hợp âm đi trước
- \* **nốt treo** (hay **hoàn âm**) : nốt được kéo dài qua hợp âm sau
- \* **nốt giải quyết** : thuộc về hợp âm đi sau

Ví dụ 170:

1 = nốt chuẩn bị    2 = nốt treo    3 = nốt giải quyết

**Nốt giải quyết** thường là nốt bậc dưới của nốt treo (xét theo các bậc trong thang âm), nhưng giải quyết về nốt bậc trên cũng không phải là điều ít gặp. Nếu nốt treo là cảm âm hoặc là nốt biến hóa tăng, nó thường được giải quyết tự nhiên về nốt bên trên.

Ví dụ 171:

BEETHOVEN

"String Trio, op. 3 "

*Allegro*

+ = nốt treo

- d. Khi một vài nốt cùng được kéo dài, chúng sẽ tạo thành một hợp âm treo khiến cho như có 2 hòa âm được nghe cùng một lúc. Đây là một hiệu quả quen thuộc trong giai kết của những chuyển hành chậm.

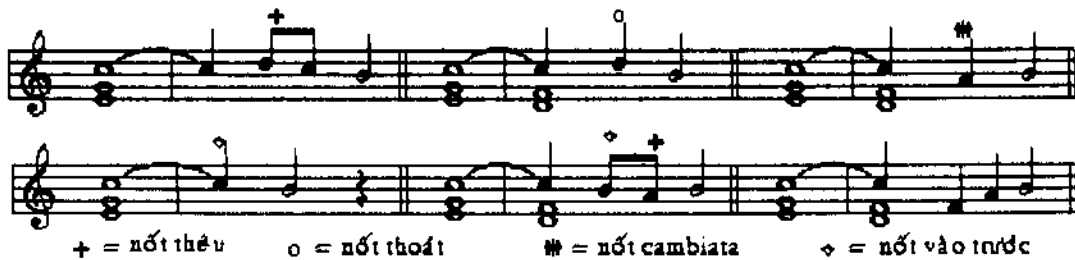
Ví dụ 172:

BRAHMS - "Intermezzo, op. 116, Nr. 6 "



c.- **Giải quyết hoa mỹ:** Trong chuyển động tiết tấu hình thường, một nốt thường kéo dài ít nhất trọn một phách. Nốt treo thường không giải quyết về một phần của phách, đặc biệt là ở nửa thứ hai của phách đầu tiên. Tuy nhiên, có một số cách giải quyết hoa mỹ của nốt treo khiến cho giai điệu được diễn ra trước khi nốt giải quyết thực sự xuất hiện. Các cách giải quyết hoa mỹ này có thể xảy ra như trường hợp xuất hiện các **nốt thêu**, **nốt thoát** (*échappée* - xem mục II.5 ), **nốt cambiata** hay **nốt vào trước** ( xem mục II.6 ).

Ví dụ 173:



Ví dụ 174 :

HANDEL - "Suite Nr. 3 "



## II.5. Nốt thoát và nốt Cambiata (*échappée* và *cambiata*)

II.5.1 Khi một nốt ngoại hợp âm chuyển động **liền bậc sau nốt chính**, sau đó chuyển động tiếp, **cách bậc về nốt trong thành phần của hợp âm sau**, ta gọi nốt ngoại hợp âm ấy là **nốt thoát** (*échappée*). Ngược lại, nếu nốt ngoại âm ấy chuyển động **cách bậc sau nốt chính** để **sau đó đi liền bậc vào nốt của hợp âm sau**, lúc ấy nó được gọi là **nốt cambiata**.

Ví dụ 175:



Ví dụ 176:

MOZART

"Sonata, K. 533"



II.5.2 Nốt thoát tựa như một âm thoát khỏi hướng chuyển động của giai điệu và quay trở về bằng bước cách bậc, nghĩa là bằng, quãng rộng hơn. Trong khi đó, nốt cambiata là kết quả của việc thoát ra xa hơn để rồi quay về hướng chuyển động bằng bước liền bậc.

Ví dụ 177:



II.5.3 Công dụng phổ biến nhất của nốt thoát cũng như nốt cambiata là trở thành một nốt nằm xen kẽ giữa một nốt nghịch âm (*dissonant tone*), hay nốt bất ổn định (*tendency note*), với nốt mà nó phải giải quyết về.

Ví dụ 178:

BRAHMS

"Variations on a theme by HAYDN"



Ví dụ 179:

CHOPIN

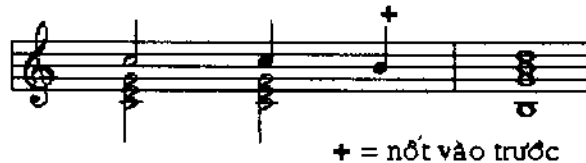
"Mazurka, op. Nr. 2"



## II.6. Nốt vào trước (*anticipation*)

II.6.1 Như tên gọi, nốt vào trước là âm được nghe trước của một nốt. Khi một nốt là thành phần của hợp âm sau mà lại được nghe trước khi hợp âm ấy xuất hiện, lúc ấy nốt ngoại âm ấy được gọi là **nốt vào trước**.

Ví dụ 180:

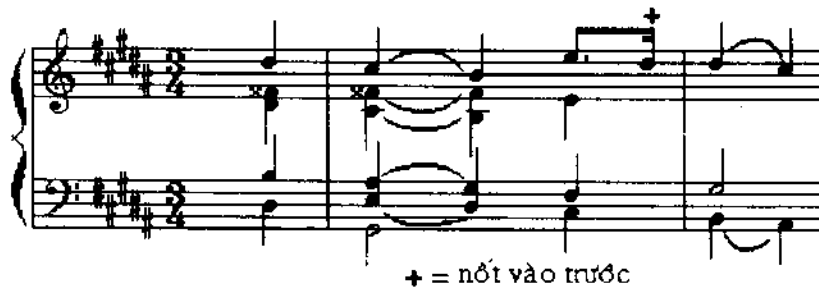


II.6.2 Nốt vào trước nằm ở phách yếu và có trường độ thường ngắn hơn nốt chính.

Ví dụ 181:

FRANCK

"String Quartet"



II.6.3 Nốt vào trước thường phải nằm ở phách yếu.

Ví dụ 182:

HANDEL

"Concerto Grosso"



## BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 8

1. Phân tích các *nốt bậc cầu* và *nốt thêu* trong đoạn nhạc sau đây:

Chords: S/A, C<sup>7</sup>, F, A<sup>7</sup>, Dm, G<sup>7</sup>, C, C<sup>7</sup>, F, A<sup>7</sup>, Dm, G<sup>7</sup>, C, Fine, A<sup>7</sup>, Dm, G<sup>7</sup>, C, E<sup>7</sup>, Am, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, S/A.

(trích từ "RIEN QU'UNE LARME")

2. Phân tích các *nốt thêu*, *nốt nhấn*, *nốt bậc cầu* trong đoạn nhạc sau:

Chords: Gmaj<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Dmaj<sup>7</sup>, Gmaj<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D, A<sup>7</sup>, Dmaj<sup>7</sup>, Gmaj<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D, D+, G, Em, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D.

(trích từ "THE LAST WALTZ" )

3. Phân tích *nốt vào trước* trong đoạn nhạc sau:

Chords for exercise 3:

- Staff 1: C, G, C, F, C, Dm, C, G<sup>7</sup>
- Staff 2: Am, G<sup>7</sup>, C, F, Am, G<sup>7</sup>, C, Am, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>
- Staff 3: C, Dm<sup>7</sup>, G, Am, C, G<sup>7</sup>, C, E<sup>7</sup>
- Staff 4: Am, C, F, A<sup>7</sup>, Dm, A<sup>7</sup>, Dm, C, G<sup>7</sup>, C

4. Tìm *nốt thoát* và *cambiata* trong đoạn nhạc sau:

Chords for exercise 4:

- Staff 1: C, Am, G
- Staff 2: Dm, C, F, G<sup>7</sup>, C

5. Hãy viết 4 câu nhạc (bốn bè) theo liên kết hòa âm cho sẵn như sau: (Thang âm Gm): I-V-III-VI-[IV-II-V-I. Trong mỗi câu, chúng ta tập dùng một trong bốn nốt ngoài hợp âm sau đây:

a/ Bắc cầu      b/ Thêu      c/ Nhấn      d/ Treo

6. Hòa âm bè Soprano cho sẵn dưới đây, trước tiên hãy phân tích giai điệu cẩn thận để xác định sự hiện diện của các nốt ngoài hợp âm:

Exercise 6 staves:

- a/ Andante
- b/ Moderato
- c/ Allegro

## CHƯƠNG 9

# **GIẢI KẾT** (Cadences)

### I. KHÁI NIỆM:

Giai kết là cách chấm câu trong âm nhạc. Trong văn chương, dấu chấm câu cho biết sự kết thúc hay tạm kết thúc của một ý tưởng, sự nghỉ ngơi hoặc một tình cảm nào đó (dấu ! , ? ). Trong âm nhạc cũng vậy, giai kết là các công thức hòa âm rất quan trọng dùng để kết thúc một câu nhạc. Chúng đánh dấu chỗ nghỉ ngơi, thiết lập và củng cố âm thể và cho thấy sự mạch lạc, chặt chẽ của cấu trúc.

Các công thức giai kết được chia làm 2 nhóm:

**a. Giai kết trọn vẹn:** khi câu nhạc được kết thúc bằng hợp âm bậc I. Nó tương tự như dấu chấm ( . ), dấu chấm hết ( . / . ) cuối đoạn, bài văn.

**b. Giai kết nửa chừng:** khi câu nhạc được kết thúc bằng hợp âm bậc IV hay bậc V. Nó tương tự như dấu phẩy ( , ), dấu chấm phẩy ( ; ) trong câu văn.

### II. GIẢI KẾT TRON VẸN:

#### II.1. Giai kết thật sự (authentic cadence)

Giai kết thật sự còn gọi là giai kết chính quy hay chính thức, cho ta cảm giác kết thúc thật sự.

\* Công thức giai kết: V - I

\* Công thức liên kết thường gặp:

II - V - I

IV - V - I

Trong chương 10, chúng ta sẽ bàn về **hợp âm sáu bốn** và sẽ gặp hợp âm sáu bốn giai kết có tính chất báo trước giai kết. Hình thức mạnh nhất của giai kết cuối cùng thường là: II 6 - I 6/4 - V - I. Hợp âm sáu bốn (tức thể đảo 2) của hợp âm chủ (bậc I) là một hình thức **nhấn kép** (*double appoggiatura*) của âm nền trong hợp âm át âm (*dominant*).

Ví dụ 183: BACH - "Well-tempered clavier, II, Fugue Nr. 9"

(EM) I6 VII6 I IV I6/4 V

Hợp âm chủ âm (bậc I) cuối cùng có thể kết hợp thêm vài nốt hoa mỹ như nốt treo hoặc nốt nhấn.

Ví dụ 184:

HANDEL - "Suite Nr. 6 "

(F#m)      V của V      V      I  
 + = nốt treo

Ví dụ 185:

TCHAIKOWSKY - "Romance, op. 5 "

Andante  
 p  
 (Fm)      II6/5      I6/4      V7      I

Hợp âm át âm (bậc V) có thể tiếp tục vang lên trên nền chủ âm ở bè Basse, và sau đó được giải quyết. Trong trường hợp này, nó đóng vai trò một **hợp âm nhấn** về chủ âm.

Ví dụ 186:

FRANCK - "Sonata for Violin and Piano"

Allegretto  
 f      decresc.      pp  
 (AM)      V      I      V của V      V      I

## II.2. Giai kết nghiêm (Plagal cadence)

Giai kết nghiêm tạo nên cảm giác kết thúc trang trọng và thường gặp trong các tác phẩm mang tính tôn giáo. Nó tương tự như dấu chấm hết (.) trong câu văn. Có tác giả gọi là **giai kết bình dị** hoặc **giai kết chéo**. Nhưng, tên gọi *giai kết bình dị* có phần thích hợp hơn *giai kết chéo* vì loại giai kết này còn đem lại cho chúng ta cảm giác bình thản, giản dị.

- \* Công thức giai kết:      IV - I
- \* Công thức giai kết biến thể:      IV thứ (t) - I

Ví dụ 187:

HANDEL - "Hallelujah - Oratorio "The Messiah"



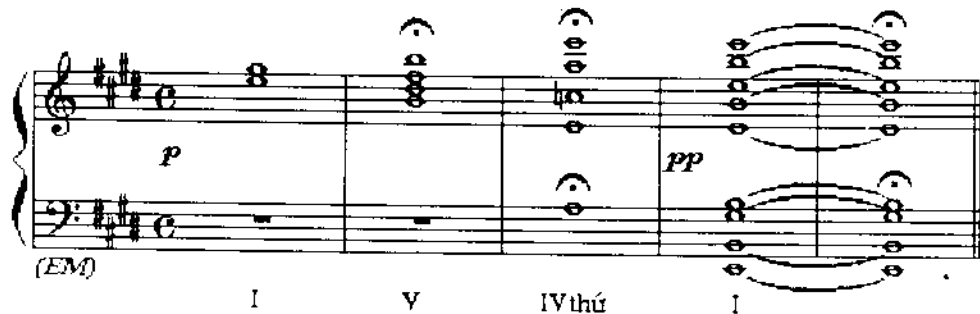
Ví dụ 188:



Dạng biến thể của giai kết nghiêm cũng rất hay gặp trong âm thức trường. Nó tạo ra một lối kết đặc sắc do sự xuất hiện dạng thứ của hợp âm át âm.

Ví dụ 189:

MENDELSSOHN - "Midsummer Night's Dream"



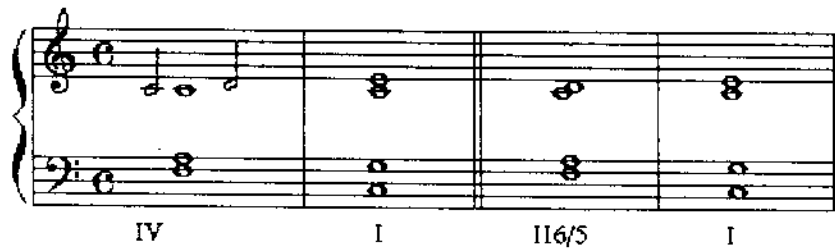
Giai kết nghiêm thường được dùng sau giai kết thật sự như nối dài thêm phần kết của chuyển động. Hợp âm thượng át âm (IV) cho chúng ta cảm giác đầy đủ sau khi được nhấn mạnh bởi hai hợp âm: át âm (V) và chủ âm (I).

Ví dụ 190: CHOPIN - "Etude, op. 25, Nr. 8"



Nốt bậc II (thường chủ âm - *supertonic*) thường được thêm vào hợp âm hạ át âm mà không làm giảm đi hiệu quả của giai kết nghiêm. Nó xuất hiện như một nốt thừa hay một nốt thuộc hợp âm quãng 7 thể đảo một (xem thêm chương 19: *Hợp âm quãng 7 của các bậc khác bậc V*).

Ví dụ 191:

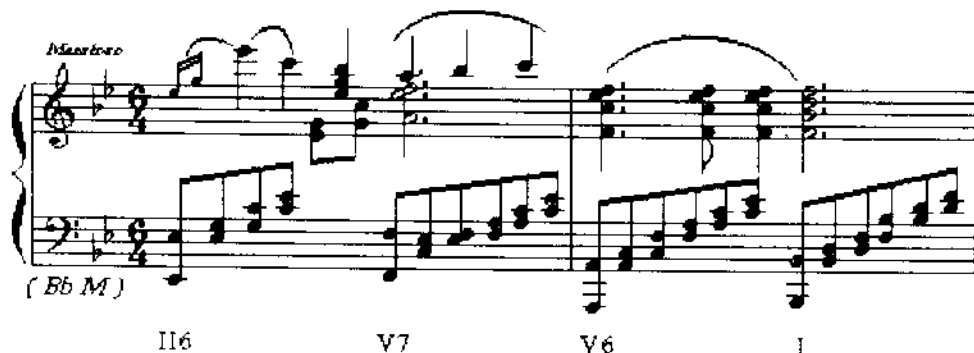


### II.3. Giai kết hoàn toàn và không hoàn toàn (*perfect cadence, imperfect cadence*)

Khi trong giai kết, hợp âm bậc I ở thể trực, vị trí 8 và ở phách mạnh; lúc đó chúng ta có **giai kết hoàn toàn**. Nếu hợp âm bậc I thiếu một trong ba điều kiện trên, chúng ta sẽ có **giai kết không hoàn toàn**.

Thể đảo một của hợp âm át âm thường được xem như mang ít hiệu quả kết thúc và thường dẫn đến giai kết không hoàn toàn.

Ví dụ 192: MENDELSSOHN - "Prelude, op. 25, Nr. 6"



Vị trí 3 (nốt quãng 3 ở bè Soprano) thường ít tạo cảm giác kết thúc hơn vị trí 8. Ví dụ sau đây của Beethoven cho thấy một giai kết thật sự không hoàn toàn với nốt quãng 3 ở bè Soprano và kết yếu (*feminine ending*), và sau đó được cân bằng bởi một giai kết hoàn toàn với nốt chủ âm ở bè Soprano, Basse và kết mạnh (*masculine ending*).

Ví dụ 193:

BEETHOVEN - "Symphony Nr. 8"

Allegro  
p  
(FM)  
V7 I V V I V  
V I6/4 V7 I kết mạnh

Khi hợp âm chủ âm đi trước hợp âm át âm trong giai kết thật sự hoàn toàn, người ta thường tránh dùng ở thể trực để khỏi làm yếu hiệu quả kết thúc do xuất hiện nốt vào trước.

Ví dụ 194:

I V I I6 V I  
yếu tốt

### III. GIAI KẾT NỬA CHỪNG:

#### III.1. Bán giai kết (*half cadence*)

Khi câu nhạc được dừng lại ở một hợp âm bậc V hay IV, ta có bán giai kết. Nó tương tự như dấu phẩy ( , ) hay chấm phẩy ( ; ) trong câu văn.

\* Công thức giai kết: - V hay -IV

\* Công thức liên kết thường gặp:

II - V hay IV - V hay I6 - V; IV6 - V

I - IV hay V - IV

Ví dụ 195:

Figured bass notation below the staff: I 16 IV6 V I IV V IV

Hợp âm quãng sáu - bốn cũng được dùng để làm rõ nét thêm cho bản giai kết.

\* Công thức liên kết thường gặp:

IV - I 6/4 - V; VI - I 6/4 - V; II 6 - I 6/4 - V; I - I 6/4 - V

(*chú ý*: Không dùng I 6 - I 6/4 - V)

Ví dụ 196:

Figured bass notation below the staff: IV I6/4 V II6 I6/4 V VI - I6/4 - V I - I6/4 - V

Nhiều khi, hợp âm bậc I đi trước hợp âm át âm có mang nốt bậc bốn (trong thang âm) tăng nửa cung tạo ra cảm âm cho nốt át âm. Điều này làm cho giai điệu thêm màu sắc hơn như trong ví dụ dưới đây với nốt sol thăng ở dạng nốt *cambiata*.

Ví dụ 197:

BEETHOVEN

"Sonata, op. 2 Nr. 2"

Figured bass notation below the staff: I 16 IV6 V I IV V IV

Tuy vậy, nốt cảm âm tạm thời này cũng đủ tính hòa âm để tạo cho hợp âm mang nó có đặc tính của một hợp âm át âm của át âm (V của V). Lúc đó nó trở thành như một nốt nhấn về âm nền át âm.

Ví dụ 198:

SCHUBERT - "Quintet, op. 163"

*Allegro*

(CM) I VI II V của V V

Trong ví dụ trên, chúng ta có thể thấy một bản giai kết có hợp âm V của bậc V hoặc có thể xem như câu nhạc đã được chuyển thể (*modulation*) sang âm thể (GM) và giai kết lúc này là giai kết thật sự với hợp âm V chuyển động về hợp âm bậc I. Công thức liên kết lúc này sẽ là:

|      |    |   |         |   |   |
|------|----|---|---------|---|---|
| (CM) | II | - | V của V | - | V |
| (GM) |    | - | V       | - | I |

Tuy nhiên, không cần thiết phải phân biệt như vậy, khi câu nhạc tiếp theo vẫn còn ở âm thể chủ âm.

### III.2. Giai kết tránh (*Deceptive cadence*)

Khi thay thế hợp âm sau cùng (sau bậc V) bằng một hợp âm nào khác, chúng ta sẽ có một giai kết mới gọi là **giai kết tránh**.

\* Công thức liên kết:

II  
IV

V

VI  
II  
IV ...

Giai kết này tạo cho người nghe cảm giác bị đánh lừa (*deceptive*), hụt hẫng, tựa như dấu ( ? ) hay ( ! ) trong văn chương. Nó còn được gọi là **giai kết gãy** (*cadence rompue*).

\* Công thức liên kết thường gặp nhất của loại giai kết này là:

V - VI thay cho V - I

Trong ví dụ dưới đây, hợp âm át âm xuất hiện như một hợp âm nhấn về bậc VI.

Ví dụ 199:

SCHUBERT - "Sonata, op. 120"

*Allegro Moderato*

(AM) V của II II 16/4 V7 VI

Nếu bậc 6 của thang âm là thứ và được dùng trong hợp âm thượng át âm (VI) trong một câu nhạc thiên về thứ trưởng, chúng ta sẽ có được yếu tố bất ngờ hơn trong cách giải quyết. Các nhà soạn nhạc thỉnh thoảng nhấn mạnh đến hiệu quả này như một loại giai kết tránh bằng cách thay đổi bất ngờ về âm sắc hay về cách phối khí cho đàn nhạc.

Ví dụ 200:

SCHUBERT

"Quartet, op. 29"

(AM) V I IV I6/4 V7 V1 (FM) I V7 I V2

Trên cùng một bè trầm như trong giai kết V-VI, hợp âm giải quyết có thể là hợp âm hạ át âm (bậc IV) ở thể đảo một. Trong ví dụ sau đây, nốt *Sĩ giáng* đóng vai trò nốt nhấn tạo thêm hiệu quả cho giai kết tránh.

Ví dụ 201:

BACH

"Well-tempered clavier, I, Prelude Nr. 8"

(Eb m) I6/4 V7 IV6

Cũng trong cùng một tác phẩm với ví dụ trên đây, Bach giới thiệu một giai kết tránh khác. Lần này hợp âm át âm giải quyết về một hợp âm chủ âm đã được biến hóa thành hợp âm át âm của hợp âm hạ át (V của IV).

Ví dụ 202:

BACH

"Well-tempered clavier, I, Prelude Nr. 8"

(Eb M) I I6/4 V7 V7 của IV

Việc sử dụng giai kết tránh ở gần cuối tác phẩm giúp kéo dài sự say mê vào lúc âm nhạc đang đòi hỏi một giai kết thật sự kết thúc. Nó tạo cho nhà soạn nhạc có cơ hội thêm một hay hai câu nhạc khác vào đoạn kết.

Đôi khi, giai kết được kéo dài ra bằng cách lặp lại công thức giai kết hoặc bằng cách kéo dài chuyển động của tiết tấu hòa âm trong khi giai điệu bên trên vẫn tiếp tục.

Ví dụ 203: BACH - "Well - tempered clavier, I, Fugue Nr. 4 "



Các công thức giai kết được dùng trong mọi khóa nhạc:

3

4

5

6

## CHƯƠNG 10

## HỢP ÂM SÁU BỐN

(The Six-Fourth chord)

## I. KHÁI NIỆM:

## I.1. Định nghĩa

Khi một hợp âm 3 nốt có âm 5 nằm ở bè dưới cùng (thể đảo 2) thì được gọi là **hợp âm quãng sáu**, bốn hay gọi tắt là **hợp âm sáu-bốn**. Trong đó, các quãng giữa bè basse với các bè trên là quãng 6 và quãng 4.

Ví dụ 204:



## I.2. Tính chất

Hợp âm sáu-bốn mang tính *bất ổn định, cứng cỏi*, vì có quãng 4 là quãng nghịch và quãng 6 là quãng thuận không hoàn toàn. Có khuynh hướng xem nó chỉ như kết quả của sự trùng hợp dọc của các âm chuyển động, thậm chí còn có thể phân tích nó như một nhóm nốt ngoài hợp âm.

Do tính bất ổn định, cứng cỏi đó, khi sử dụng hợp âm sáu bốn, chúng ta cần lưu ý:

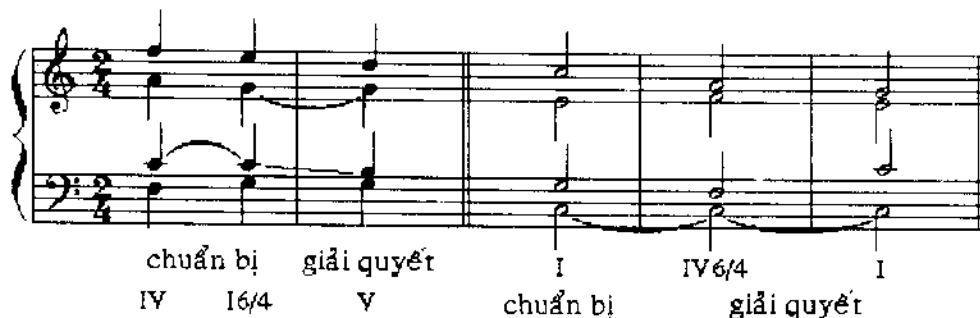
- \* **Phải chuẩn bị và giải quyết nốt đã tạo ra quãng 4 với bè Basse** (đó là âm nền của hợp âm trong thể trực. Trong ví dụ 204, nốt phải được chuẩn bị và giải quyết là nốt *Do*).
- \* **Chỉ sử dụng thể đảo 2 của các hợp âm bậc Thứ (I, IV, V) trong một số trường hợp** sẽ được đề cập đến dưới đây (từ mục IV trở đi)

## II. CHUẨN BỊ VÀ GIẢI QUYẾT:

Trong âm nhạc cổ điển, quãng 4 này được chuẩn bị và giải quyết như sau:

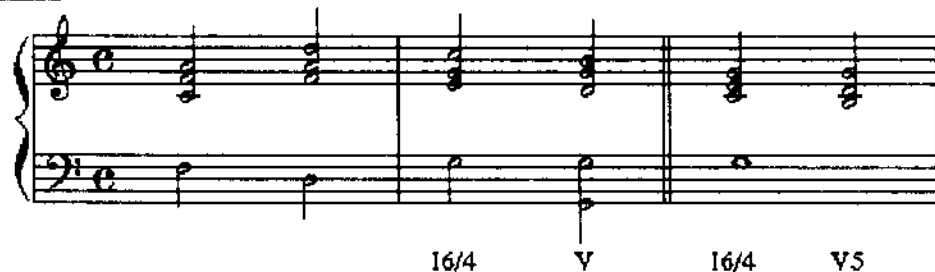
- + **Chuẩn bị:** Làm sao cho một trong hai nốt tạo quãng 4 là nốt chung. Nói cách khác, nốt tạo quãng 4 cần được nghe trước trong hợp âm đi trước hợp âm sáu bốn.
- + **Giải quyết:** Nốt chung này cần chuyển động xuống liền bậc hoặc trở thành một nốt có trong hợp âm đi sau.

Ví dụ 205:



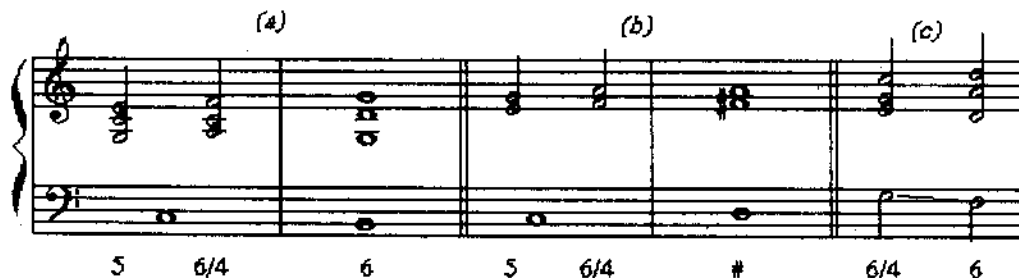
Chỉ có trường hợp ngoại lệ, không cần chuẩn bị (nhưng phải có giải quyết), đó là khi dùng hợp âm sáu bốn ở phách mạnh và trước hợp âm át âm.

Ví dụ 206:



Trong ví dụ trên, nốt tạo quãng 4 bên trên phải được giải quyết xuống liền bậc một bán cung đi. Nếu một trong hai thành phần tạo ra quãng 4 chuyển động lên hoặc xuống một bán cung đi (ví dụ 207a) hay tốt hơn, một bán cung đồng (ví dụ 207 b), hay hơn nữa nếu nốt ở bè dưới cùng trong hợp âm sáu bốn là át âm và chuyển động xuống một cung (ví dụ 207 c), đều được xem như đã được giải quyết.

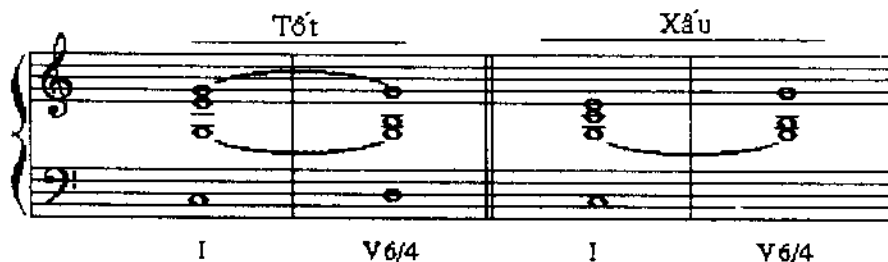
Ví dụ 207:



### III. ÂM KÉP:

Trong loại hợp âm này, người ta thường kép âm 5 (tức, nốt của bè Basse) vì nó là một nốt không hoạt động và cũng vì nó là âm nền thật sự của một hợp âm ở thể trực. Không kép âm nền (tức, nốt tạo quãng 4 bên trên bè Basse), trừ khi nốt chuẩn bị cũng được kép.

Ví dụ 208:



Trong trường hợp đó, chỉ cần giải quyết một trong hai nốt âm kép.

Ví dụ 209:

chuẩn bị                      giải quyết

I6                      V6/4                      I

#### IV. NHỮNG TRƯỜNG HỢP SỬ DỤNG:

##### IV.1. Hợp âm 6/4 giai kết (*the cadential six-fourth chord*)

Người ta thường dùng hợp âm 6/4 của hợp âm chủ (I 6/4) trong các giai kết thật sự hay bán giai kết.

\* Công thức giai kết thường gặp:

Giai kết thật sự:                      IV / IV6 - I 6/4 - V - I

Bán giai kết:                      IV / IV6 - I 6/4 - V

Ghi chú: Có thể thay hợp âm IV bằng hợp âm II, hoặc VI, thậm chí là I. Thật ra, hợp âm I 6/4 chính là hợp âm át âm trong đó có hai nốt nhấn, đồng thời là nốt tạo quãng 4 và quãng 6 dẫn về âm 5 và âm 3.

Ví dụ 210:

(16/4)

V      † = nốt nhấn đồng thời

Hợp âm 6/4 giai kết được giải quyết về hợp âm át âm, sẽ tạo ra tiết tấu *mạnh về yếu*. Do đó, nó thường được đặt ngay sau vạch nhịp (nghĩa là ở phách mạnh). Tuy nhiên, không nhất thiết phải đặt ở phách đầu tiên của ô nhịp.

Ví dụ 211:

BEETHOVEN - "Sonat, op. 2, Nr. 2"

(DM)

II      V      IV      V7                      I6      II6      V                      I

nốt nhấn

Ví dụ 212:

MOZART

"Sonata, K. 331"

(AM) V17 V6 I II6 V

(16/4)

Người ta ít dùng hợp âm III và V trước hợp âm 6/4 giai kết vì như vậy, sẽ tạo ra tiết tấu hòa âm *mạnh - về - yếu* hoặc *tĩnh*.

Ví dụ 213:

V VI V

(16/4)

Nốt tạo quãng 4 và quãng 6 có thể là nốt treo, thay vì là nốt nhấn. Trong trường hợp này, tiết tấu hòa âm sẽ là *yếu - về - mạnh* trong khi đó tiết tấu giai điệu của 2 bè liên quan sẽ là *mạnh - về - yếu*.

Ví dụ 214:

I V

16/4

nốt treo

#### IV.2. Hợp âm 6/4 nhấn (*appoggiatura six-four chord*)

Như đã phân tích về hợp âm I 6/4 ở phần đầu đoạn IV.1 (xem ví dụ 210), chúng ta thấy có thể sử dụng hợp âm 6/4 như là một hợp âm nhấn.

Ví dụ 215:

VI I6/4 V I

âm nhấn

Một liên kết thường gặp khác thuộc loại này là:  $IV6/4 - I$

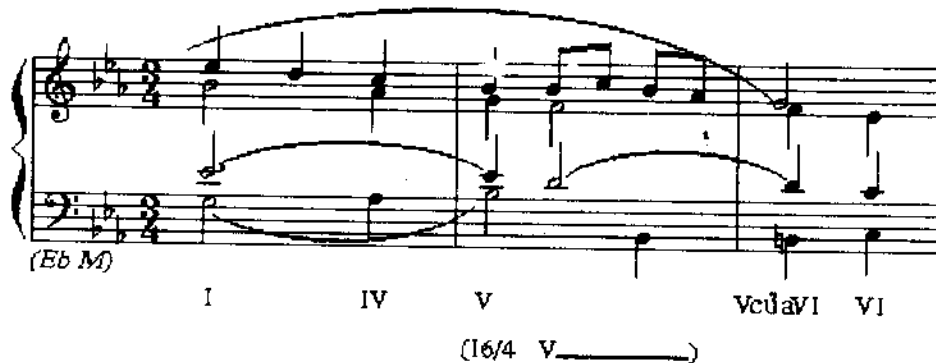
Ví dụ 216:

WEBER - "Sonata op. 49"



Mặc dù hợp âm 6/4 chủ yếu xuất hiện trong các giai kết, nhưng người ta cũng có thể dùng nó ở bất cứ nơi nào khác trong đoạn nhạc để tạo ra một hiệu quả tiết tấu mạnh. Ấn tượng về giai kết sẽ không ảnh hưởng lớn cho tác phẩm khi có hợp âm 6/4 xuất hiện sớm, nếu như sau đó giai điệu vẫn liên tục.

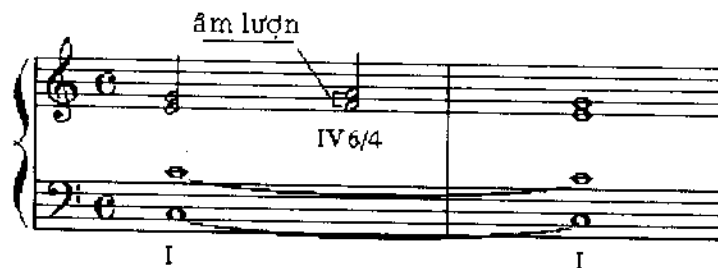
Ví dụ 217:



### IV.3. Hợp âm 6/4 lượn (auxiliary six-four chord, hay neighboring six-four chord)

Nếu âm nền của hợp âm ba nốt giữ yên trong khi âm quãng 3 và quãng 5 nâng lên một bậc rồi lại trở về vị trí cũ, lúc đó, sẽ có một hợp âm 6/4 xuất hiện. Chúng ta gọi đó là **hợp âm 6/4 lượn**. Loại này khác với loại hợp âm nhấn được đề cập ở mục IV.2 ở chỗ, nó mang tiết phách yếu và quãng 6, quãng 4 phải do một chuyển động đi lên từ dưới. Chúng ta có thể xem nốt quãng 4, quãng 6 này như là những nốt ngoài hợp âm (xem chương 8, mục II.2, *Nốt thừa*) của hợp âm 3 nốt.

Ví dụ 218:



Chúng ta sử dụng loại hợp âm 6/4 này khi 2 hợp âm cách nhau quãng 4 hoặc quãng 5 (như C - F, G - C hay C - G, F - C). Nếu chú ý phân tích ví dụ dưới đây, chúng ta sẽ rút ra được nguyên tắc liên kết cho loại hợp âm này như sau:

Nguyên tắc 1: đối với 2 hợp âm cách nhau quãng 4

- \* Bè Basse và một trong ba bè cách bè Basse một quãng 8 sẽ cùng đứng yên.
- \* Hai bè còn lại chuyển hành song song lên rồi xuống liền bậc. (xem ví dụ 219 a)

Nguyên tắc 2: đối với 2 hợp âm cách nhau quãng 5

- \* Bè Basse đi lên rồi xuống liền bậc.
- \* Một trong 3 bè đứng yên
- \* Hai bè còn lại chuyển hành song song xuống rồi lên liền bậc.

Ví dụ 219:

(a) I IV<sup>6/4</sup> I

(b) I V<sup>6/4</sup> I

**IV.4. Hợp âm 6/4 bắc cầu (*passing six - fourth chord*)**

Tên gọi **hợp âm bắc cầu** ám chỉ đến bè Basse nhiều hơn là các bè trên. Ở đây, bè Basse là một nốt bắc cầu (xem chương 8, mục II.1, *Nốt bắc cầu*) giữa hai âm của một hợp âm ba nốt, và thường là của cùng một hợp âm.

Ví dụ 220:

\* = nốt thiếu + = nốt bắc cầu

Hợp âm này thường có tiết phách yếu. Nốt quãng 6 thường là nốt thiếu, và âm kép của bè Basse thường là nốt bắc cầu có hướng chuyển động ngược với bè Basse. Còn có một biến dạng khác của loại hợp âm này, xuất phát từ luật đối âm, thường được hiểu như những nhóm nốt ngoài hợp âm. Các nốt này kết hợp lại với nhau không được xem như một hợp âm mà như một nhóm các yếu tố giai điệu.

Ví dụ 221:

V (16/4) I V (16/4) VI

+ = nốt vào trước ◇ = nốt thoát

Đôi khi, các nhà soạn nhạc có khuynh hướng thích "cảm giác treo" của hợp âm 6/4 và đã sử dụng chúng để tạo hiệu quả này. SCHUMANN thích kết thúc bài Romance viết ở cung F # của mình theo cách này, hơn là dùng hợp âm chủ âm thể trực như kiểu kết bình thường.

Ví dụ 222:

SCHUMANN "Romance, op. 28, Nr. 2"

(F# M) I V 16/4

Cuối cùng, để tóm tắt, chúng ta cần nhớ, *trước khi muốn sử dụng một hợp âm 6/4 phải tự hỏi: dùng hợp âm này nhằm mục đích gì*, ngõ hầu chọn trường hợp sử dụng cho thích hợp. **Không nên dùng liên tiếp 2 hợp âm 6/4 và chỉ dùng hợp âm 6/4 của ba bậc Tốt (I, IV, và V).**

## BÀI TẬP CHƯƠNG 10

1. Hãy viết bốn đoạn nhạc ngắn, trong đó có sử dụng các loại hợp âm sáu - bốn khác nhau.
2. Hãy viết bốn phần từ những bè Basse có đánh số sau đây:

a/



b/



3. Hòa âm cho các bè Soprano dưới đây với việc sử dụng hợp âm 6 - 4 ở những chỗ thích hợp:

a/ Moderato



b/ Andante



4. Hòa âm các bè còn lại cho bè Basse sau đây:

a/ Moderato



b/ Adagio



## CHƯƠNG 11

## TIẾT TẤU HÒA ÂM

(Harmonic Rhythm)

### I. KHÁI NIỆM:

Giả sử như chúng ta đã hiểu được những quan niệm về **nhip phách** (*meter*) và **tiết điệu** (*rhythm*). Nhip phách chỉ đơn thuần là ô nhip. Nhip phách không có tiết tấu. Những âm nhạc lại thường có một nhip điệu, nhip điệu này thường trùng hợp với nhip phách ở những điểm quan trọng nên chúng ta nghĩ rằng nhip phách mang tiết tấu. Từ đó, khi nói đến phách mạnh và phách yếu của nhip, chúng ta quên rằng tiết điệu của âm nhạc có trước, rồi sau đó, người ta mới cố đặt các vạch nhip vào những điểm tiết tấu được nhấn mạnh. Rõ ràng là, không buộc phách đầu tiên của nhip phải trùng với điểm nhấn mạnh của tiết tấu.

Vào thế kỷ 18, 19, tác dụng ngược lại của nhiều ảnh hưởng (quan trọng nhất là ảnh hưởng của nhạc khiêu vũ và các hình thức khiêu vũ) đã kết hợp lại với nhau hình thành nên quan niệm về nhip điệu cân đối (các phách đối xứng tuần hoàn) trong các loại nhạc. Thời kỳ mà chúng ta đang nghiên cứu môn hòa âm này chính là *thời kỳ thống trị* của vạch nhip. Các nhà soạn nhạc ở các thế kỷ trước sử dụng những tiết tấu linh động và tự do như trong thi ca, và vào thế kỷ 20 lại có khuynh hướng tìm lại nguyên tắc cấu tạo siêu việt đó của tiết tấu. Những từ BACH đến FRANCK, ta không thể chối bỏ qui luật về tính cân đối của phách và nhip.

Thật khó mà điều hòa các tiết tấu trong ví dụ dưới đây với cách phân loại nhip phách quen thuộc thành phách mạnh, yếu và yếu hơn.

Ví dụ 223: BACH - "Sarabande from the 2nd English Suite"



Ở đây, cũng như trong hầu hết các bản sarabande, phách 2 được nhấn mạnh. Phách 3 hầu như không được nhấn, hiệu quả của nhip ở phách đầu ngắn theo sau là phách 2 kéo dài gấp đôi.

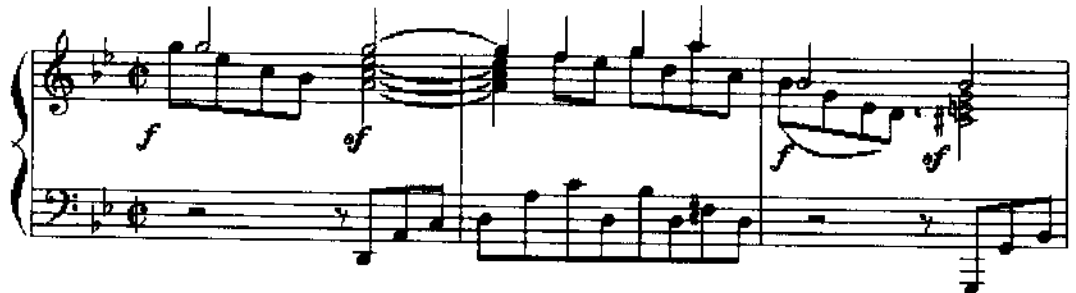
Trong ví dụ dưới đây, chỗ nhấn mạnh duy nhất nằm trên phần tư thứ bốn và 6 nốt móc đơn hình thành giá trị tiết tấu bình quân. Mozart đã ghi dấu riêng *forte* để nhấn mạnh nhóm nốt móc đôi.

Ví dụ 224: MOZART - "Overture to the Magic Flute"



Trong ví dụ dưới đây, ở ô nhịp đầu tiên, dấu nhấn mạnh nằm trên phách 2. Ở ô nhịp thứ hai, phách đầu tiên không nhấn gì cả, còn ba phách kia được xem như phách *không trọng âm* (anacrusis) chuyển về ô nhịp thứ ba.

Ví dụ 225: BRAHMS - "Capricio, op. 116, No. 3"



## II . CẤU TẠO TIẾT TẤU CỦA ÂM NHẠC:

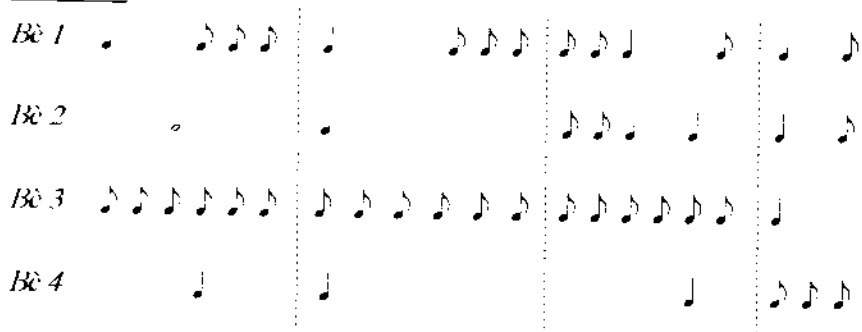
Tiết tấu của âm nhạc xuất phát từ hai nguồn chính tác động chung đến người nghe, đó là: giai điệu và hòa âm. Khảo sát ví dụ dưới đây, chúng ta sẽ thấy hai loại tiết tấu này.

Ví dụ 226: Beethoven - "Sonata, op. 31, No. 3"



Ở đây, các tiết tấu giai điệu liên kết với nhau như sau:

Ví dụ 227 :



Rõ ràng câu nhạc bốn bè trên có những chỗ nhấn và tiết tấu khác nhau. Xem số La-mã ghi trong phần phân tích hòa âm ở ví dụ 225 như là số biểu thị sự thay đổi trong cách phân bố âm nền trong câu nhạc, chúng ta có thể viết thành mẫu tiết tấu hòa âm như sau:

Ví dụ 228 :



Chúng ta rút ra 2 nhận xét nổi bật sau đây:

- Mặc dù mẫu tiết tấu hòa âm có khác với những mẫu tiết tấu giai điệu ở các bè nhưng nó vẫn là kết quả của sự kết hợp các bè này. Đây là một bằng chứng rõ rệt cho tình trạng thường xuyên lặp lại sau đây: ***các hợp âm được hình thành do sự chuyển động của các giọng***. Nhà soạn nhạc có thể bắt đầu với mẫu câu hòa âm và từ đó viết lên các dòng giai điệu. Cách soạn nhạc này đem lại sự phong phú cho giai điệu.
- Những thay đổi âm nền (để tạo thành mẫu tiết tấu hòa âm) có thể hoặc không cân đối về thời gian (trường độ) hoặc không cân đối về giá trị tiết tấu. Cả hai quan điểm về tiết tấu hòa âm này (quan điểm về tính thay đổi âm nền thường xuyên và về đặc tính của sự thay đổi đó), phải được chú ý kỹ càng trong việc nghiên cứu cách hòa âm mà các nhà soạn nhạc đã dùng đến.

### III . PHÂN LOẠI TIẾT TẤU:

#### III.1. Tiết tấu giai điệu

Không cần thiết phải mang nhiều vẻ khác nhau như trong các mẫu câu trích từ các ví dụ của Beethoven. Sự độc lập giữa dòng tiết tấu với dòng giai điệu thật ra là một cách kiểm tra xem tính đối âm có đạt tốt hay không, tuy nhiên, âm nhạc không phải lúc nào cũng là đối âm và sự phức tạp trong cấu trúc của nó thay đổi trong một phạm vi rộng lớn. Phác thảo tiết tấu của các bè có thể trùng hợp như trong trường hợp tiết tấu hòa âm tổng hợp phù hợp với tiết tấu giai điệu, mặc dù không yêu cầu phải phù hợp với nhịp phách.

Ví dụ 229:

BEETHOVEN

"Sonata, op. 53"

*Allegro con brio*

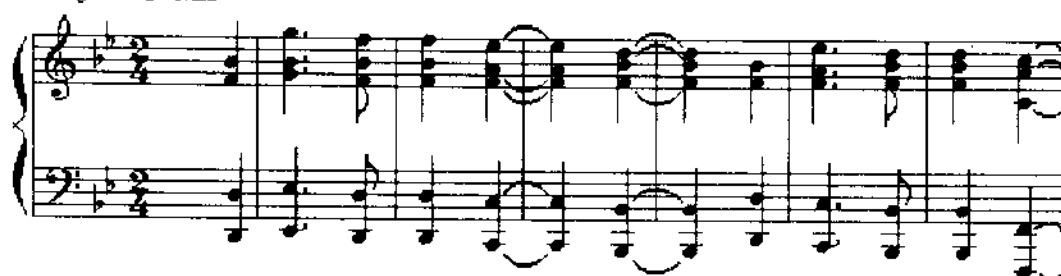


Ví dụ 230:

SCHUMANN

"Symphony No 1"

*Allegro molto vivace*



Trong các ví dụ trên đây, bè trên cùng được nghe như một giai điệu. Loại này được gọi là **nhạc đồng điệu (homophonic music)** để phân biệt với loại **nhạc phức điệu (polyphonic music)** trong đó hai hay nhiều dòng giai điệu độc lập được liên kết với nhau theo những quy luật đơn giản. Khi có thêm các thành phần khác lệ thuộc vào một dòng giai điệu, chúng ta có giai điệu và phần nhạc đệm. Phần nhạc đệm thường thiếu tính hấp dẫn về tiết tấu, để tránh làm giảm bớt sự nổi bật của giai điệu.

Ví dụ 231:

CHOPIN

"Nocturne, op. 48, No 1"



Vào những năm cuối thế kỷ 20, một vài nhà soạn nhạc thích dùng lối viết bè phức tạp bằng cách dùng dạng bán cung đồng, và họ cố tình che đậy phân hòa âm bên dưới mà gia tăng tính đối âm; làm lu mờ và thậm chí xóa bỏ đi cảm giác về tiến trình hòa âm. Dù là cố ý hay vô tình, điều này càng làm suy yếu đi sức sống nhịp nhàng của âm nhạc.

Về mặt cấu tạo một cấu trúc đối âm có sức mạnh vượt trên một nền hòa âm có nhị điệu rõ ràng, các tác phẩm của J.S. Bach giữ nguyên được những kiểu mẫu hoàn hảo trong suốt giai đoạn này.

Ví dụ 232:

J.S.BACH

"Well-tempered Clavier, I, Fugue No 1"

### III.2. Tiết tấu hòa âm

Sự thay đổi thường xuyên và tính nhịp nhàng của sự thay đổi này là hai đặc trưng chính của tiết tấu hòa âm. Khi hòa âm thay đổi quá thường xuyên dễ tạo nên vẻ bồn chồn, bất ổn và vội vã.

Ví dụ 233:

CHOPIN

*"Mazurka, op. 59, No 2"*

Những sự thay đổi hòa âm cách khoảng xa nhau sẽ tạo nên cảm giác về bề rộng và sự nghỉ ngơi.

Ví dụ 234:

MOZART

*"G minor Symphony"*

#### IV. HÒA ÂM TĨNH - TIÊU CHUẨN NHỊP:

##### IV.1. Hòa âm tĩnh (*static harmony*)

Đó là những lúc vắng hoàn toàn tiết tấu hòa âm trong suốt cả một số đoạn của tác phẩm. Một trong những ví dụ nổi tiếng nhất về tác dụng này của hòa âm tĩnh là khúc dạo đầu của phần nhạc cho bi kịch *Das Rheingold* của Wagner. Trong đó, hợp âm E b Trưởng được dùng làm phần nền không thay đổi cho toàn bộ khúc dạo đầu gồm 136 nhịp ở hành độ vừa phải (*moderato*).

Hòa âm tĩnh hay là *sự vắng mặt của tiết tấu hòa âm* thường được xem như là một sự thiếu sót trong âm nhạc của những nhà soạn nhạc kém tài. Như tất cả những kỹ thuật khác, nó chỉ đạt được thành công khi nào được dùng đúng chỗ.

#### IV.2. Tiêu chuẩn nhịp (*Time values*)

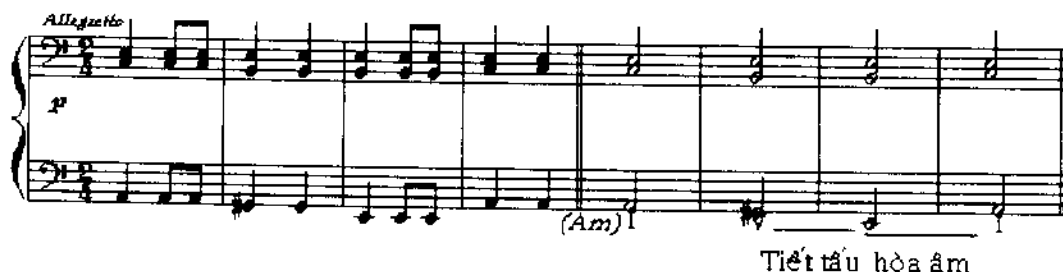
Tính chất nhịp nhàng của sự thay đổi hòa âm chịu ảnh hưởng bởi một số yếu tố, thường đòi hỏi không ít sự tinh tế và cho thấy những khác biệt về quan điểm sáng tác. Đứng đầu trong số các yếu tố có ảnh hưởng đến tính chất tiết tấu của sự thay đổi hòa âm là tác động của nhịp. Tiêu chuẩn *dài, ngắn* thường được xem như đồng nghĩa với *lượng tiết điệu lớn, nhỏ* và *mạnh, yếu*.

Ví dụ 235:



Trong ví dụ trên đây, phách mạnh (xuống) và yếu (lên) trong khái niệm về nhịp phách không buộc phải trùng với tiêu chuẩn mạnh (dài) và yếu (ngắn) trong hòa âm. Việc áp dụng nguyên tắc về tiêu chuẩn dài, ngắn cho các hợp âm có cùng âm nền sẽ tạo nên tiết tấu, tuy nhiên không nên làm lẫn với tiết tấu hòa âm (liên quan đến những thay đổi hòa âm).

Ví dụ 236: BEETHOVEN - "Symphony No 7"

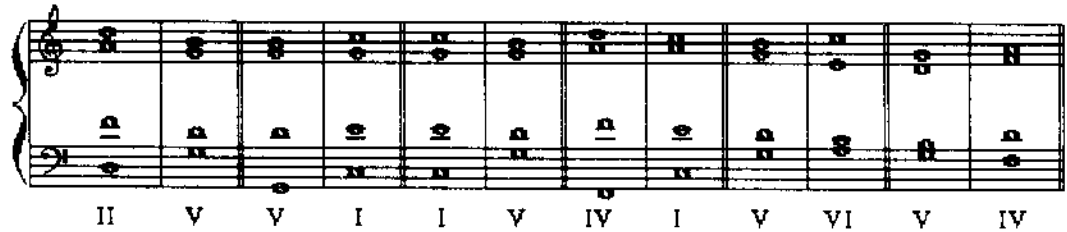


### V. TIẾN TRÌNH MẠNH VÀ YẾU:

#### V.1. Định nghĩa

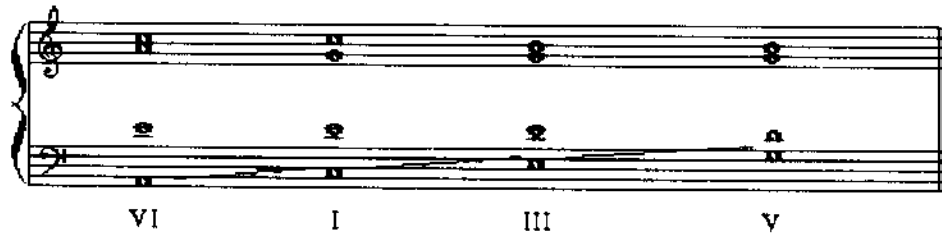
Một tiến trình được gọi là mạnh khi nó tạo nên cảm giác *yếu (nhẹ) chuyển đến mạnh (nặng nề)*. Với cách dùng vạch nhịp, chúng ta có thể nói rằng một vạch nhịp có thể được đặt ngay giữa hai hợp âm của một tiến trình mạnh. Nói chung, những *tiến trình có âm nền di chuyển quãng 4, quãng 5 hay quãng 2* được xem là những *tiến trình mạnh*.

Ví dụ 237:



Một tiến trình yếu có âm nền chuyển hành lên một quãng 3, nó tạo ra cảm giác tiết tấu từ mạnh về yếu. Vạch nhịp thường không đặt giữa hai hợp âm của một tiến trình yếu.

Ví dụ 238:



Các tiến trình có âm nền chuyển hành xuống một quãng 3 không nhất định là tiến trình yếu hay mạnh.

Ví dụ 239:



## V.2. Tính chất

- 1) Khi có nhiều hợp âm liên kết với nhau, chúng ta cần lưu ý rằng một tiến trình mạnh sẽ có thể trở thành yếu khi đi với những tiến trình mạnh khác. Ví dụ sau đây cho thấy những nhóm tiến trình như vậy.

Ví dụ 240:



## 2) Tính nghịch âm (*dissonance*)

Về nguyên tắc, sự nghịch âm chính là đối âm (*counter-point*) và là một yếu tố quan trọng trong chuyển động. Hợp âm nghịch và cách giải quyết của nó có thể bao gồm cả tiến trình yếu lẫn mạnh.

Ví dụ 241:



## 3) Những ký hiệu chuyển động (*dynamic indications*)

Đĩ nhiên, những từ chỉ dẫn về sắc thái như: *crescendo* (mạnh dần), *decrescendo* (nhẹ dần), *sforzando* (nhấn), v.v... không phải là yếu tố của tiết tấu hòa âm. Công dụng của chúng thường là để củng cố và làm nổi bật cảm giác tiết tấu tự nhiên tồn tại trong âm nhạc; mặc dù đôi khi vì một mục đích diễn tả đặc biệt, nhà soạn nhạc có thể dùng chúng với ý nghĩa ngược lại.

Ví dụ 242:

BEETHOVEN

-

"Sonata, op. 31, No 3"



Trong ví dụ trên đây, mặc dù hợp âm thứ hai là một hợp át âm quãng 7 (V 7), nhưng do nằm ở thể đảo và ở vị trí dễ tạo ra xu hướng về hợp âm chủ (hạc I), bè soprano và basse có thể coi như nốt bậc câu, còn bè alto như một nốt thêu. Chúng ta để ý thấy Beethoven đã biểu thị âm sắc hầu như trái với ý nghĩa bình thường: *hợp âm ở phách mạnh lại được diễn với âm sắc nhẹ (p-piano), hợp âm ở phách yếu lại được nhấn mạnh (sfz-sforzando)*

## 4) Đảo phách (*syncopation*)

Có bốn cách thực hiện đảo phách trong hòa âm:

1. Dòng giai điệu chính được đảo phách trong khi tiết tấu hay nhịp điệu hòa âm lại được diễn ra không có đảo phách.

Ví dụ 243:

SCHUBERT

"Quartet, op. 29"

*Allergo Moderato*



2. Nhịp điệu có thể không nghe thấy được trên thực tế nhưng có thể vẫn có bằng cách loại suy, so sánh với những nhịp đi trước.

Ví dụ 244:

BEETHOVEN

"Sonata, op. 101"

*Allergretto*



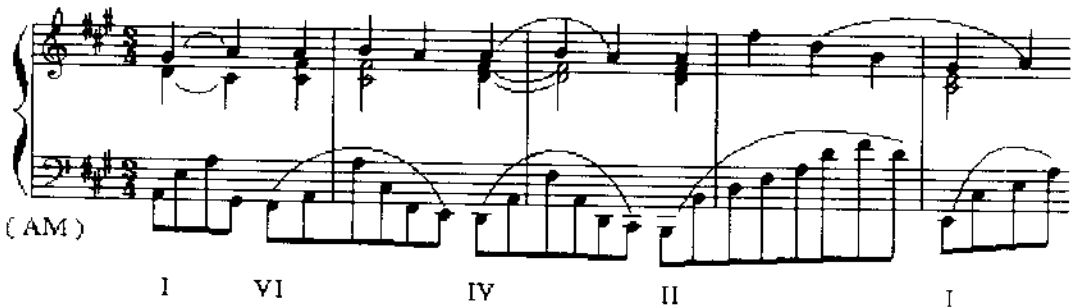
3. Cả hai tiết tấu hòa âm và tiết tấu giai điệu có thể được đảo phách dựa trên một nhịp điệu đã được thiết lập trước đó mà không được nghe cùng lúc đó.

Ví dụ 245:

BRAHMS

"Intermezzo, op. 118, N° 2"

*Andante*



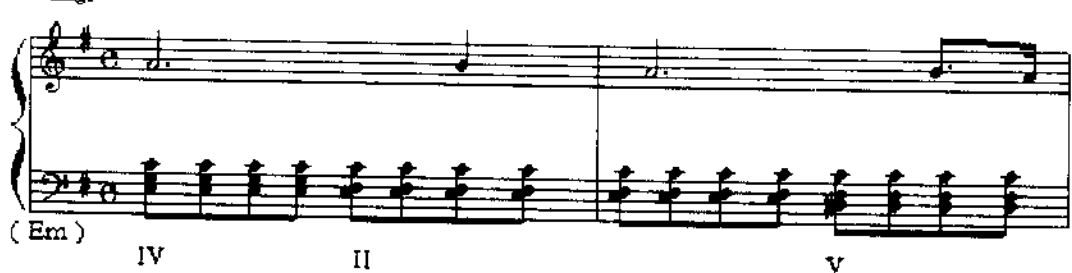
4. Tiết tấu hòa âm có thể được đảo phách, trong khi tiết tấu của giai điệu vẫn tiếp diễn đi theo nhịp điệu đã được thiết lập.

Ví dụ 246:

CHOPIN

"Prelude, op. 28, N° 4"

*Largo*



## BÀI TẬP CHƯƠNG 11

1. Cấu tạo một câu nhạc ngắn gồm khoảng 4 nhịp (với nhịp 4 phách), dùng các hợp âm 3 nốt thể trực, theo các hướng dẫn dưới đây:
  - a. Mỗi nhịp chỉ sử dụng 1 hòa âm.
  - b. Mỗi nhịp chỉ sử dụng 2 hòa âm.
  - c. Mỗi nhịp chỉ sử dụng 3 hòa âm, chia thành các giá trị thời gian khác nhau.
  - d. Mỗi nhịp sử dụng 4 hòa âm.
  
2. Sắp xếp các dãy hợp âm sau vào trong câu nhạc với chú ý đặc biệt đến sự bố trí các tiến trình yếu và mạnh.
  - a. (E<sup>b</sup>M):    IV -    II -    V -    III -    VI -    I -    IV -    V -    I
  - b. (Am):    II -    V -    I -    VI -    IV -    II -    V -    I

## CHƯƠNG 12

## CHUYỂN THỂ

(Modulation)

### I. KHÁI NIỆM - MỘT SỐ ĐỊNH NGHĨA:

#### I.1. Khái niệm về chuyển thể

Các nhà soạn nhạc dường như đều cùng quan điểm với nhau rằng việc giữ nguyên một bộ khóa trải suốt một tác phẩm (dù dài hay ngắn) là một việc làm nên tránh, xét về mặt thẩm mỹ.

Phương pháp chuyển thể, nghĩa là *thay đổi bộ khóa (âm thể)*, là một trong những phương cách quan trọng nhất để đạt được sự thay đổi trong tính đồng nhất của tác phẩm âm nhạc. Thay đổi bộ khóa có nghĩa là thay đổi âm thể chính sang một âm thể khác có tương quan gần hoặc xa, hoặc thật xa lạ với nó.

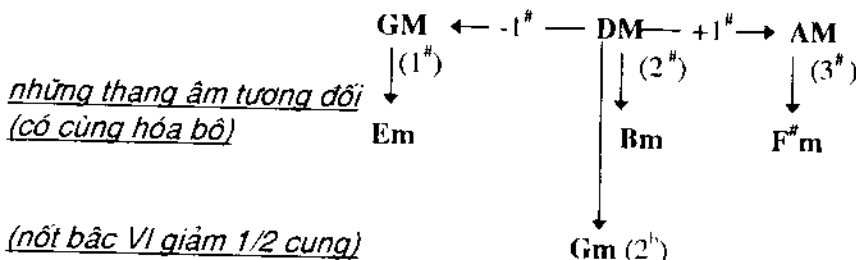
Việc chuyển thể ảnh hưởng đến tinh thần của tác phẩm qua ba giai đoạn sau. Đầu tiên, người ta làm nổi bật một âm thể cho người nghe. Sau đó, vào một lúc nào đó, nhà soạn nhạc thay đổi âm thể chính của tác phẩm. Cuối cùng, người nghe nhận ra được sự thay đổi ấy và người ta làm nổi bật âm thể mới này lên.

#### I.2. Thang âm gần (*neighboring keys*)

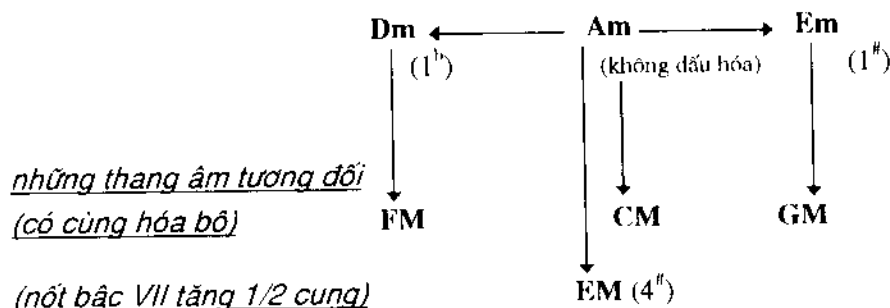
Trong nhạc lý cơ bản, chúng ta đã biết những thang âm được gọi là gần (*hay tương cận*) với một *thay âm chính khi hợp âm bậc I của chúng có trong thang âm chính*. Trên thực tế, *những thang âm gần có bộ khóa hơn kém nhau một dấu hóa*.

Như vậy, mỗi thang âm (dù trưởng hay thứ) sẽ có năm thang âm gần, và do việc sử dụng thang âm trưởng thứ nhân tạo (nốt bậc VI giảm 1/2 cung) và thang âm thứ hòa âm (bậc VII tăng 1/2 cung) chúng ta sẽ có thêm một thang âm gần cho mỗi thang âm chính.

Ví dụ 247 :      Thang âm DM (Ré trưởng) có các thang âm gần là:



Thang âm Am (La thứ) có các thang âm gần là:



### 1.3. Thang âm xa (remote keys)

Ngược lại, những **thang âm xa** là những thang âm mà **hợp âm bậc I** của nó **không có trong thang âm chính**, nhưng ít nhất có một **hợp âm chung** nào đó (có thể là hợp âm tự nhiên hay nhân tạo). Những hợp âm này sẽ được sử dụng làm **bản lề để chuyển thể**. Trên thực tế, **những thang âm xa có hóa bộ cách nhau từ 2 đến 5 dấu hóa**.

### 1.4. Thang âm xa lạ (strange keys)

Thang âm xa lạ là những thang âm **không có hợp âm nào chung**.

### 1.5. Hợp âm bản lề (pivot chord)

Một **hợp âm** vừa có mặt trong **thang âm này**, vừa là thành phần của **thang âm kia** được gọi là **hợp âm bản lề** để chuyển thể giữa hai thang âm ấy với nhau.

Ví dụ 248 :

**Dm** vừa là hợp âm bậc II trong thang âm (CM) vừa là hợp âm bậc IV trong thang âm (Am).

### 1.6. Nốt chuyển thể

Muốn chuyển thể từ một thang âm A sang một thang âm B, thường người ta phải cho **nghe trước nốt đặc biệt có trong thang âm B**. **Nốt đặc biệt này gọi là nốt chuyển thể**, là những nốt giúp ta phân biệt giữa hai thang âm này với nhau.

Ví dụ 249:

Giữa thang âm **CM** và **Dm**, thang âm **Dm** có 2 nốt đặc biệt là **Do thăng, Si giáng** được dùng làm nốt chuyển thể.

## II. PHÂN LOẠI:

### II.1. Phân loại theo cách chuyển

#### II.1.1. Chuyển cung (tonal modulation)

**Chuyển cung** là thay đổi từ thang âm này sang thang âm khác mà không đổi âm thức (trường hay thứ)

Ví dụ 250:

Từ thang âm **GM** chuyển sang **DM**  
 hay từ thang âm **Dm** chuyển sang **Am**

### II.1.2. Chuyển thức (modal modulation)

**Chuyển thức** là thay đổi từ âm thức này sang âm thức khác mà không đổi thang âm (cung)  
Ví dụ 251:

*Từ thức Trưởng (AM) chuyển sang thức thứ (Am), hay từ (Cm) chuyển sang (CM)*

### II.1.3. Chuyển cung và thức

Đó là khi vừa chuyển đổi thang âm vừa chuyển sang thức khác với âm thể chính.  
Ví dụ 252:

*Từ (CM) chuyển sang (Am), hay từ (Am) chuyển sang (FM)*

## II.2. Phân loại theo thời gian

### II.2.1. Chuyển tạm thời

Khi đoạn chuyển ngắn, không cần đến vạch kép (*double bar*), không cần đổi bộ khóa, không thực hiện với giai kết, mà chỉ ghi những dấu hóa bất thường cần thiết, chúng ta có **chuyển thể tạm thời**.

Ví dụ 253:



### II.2.2. Chuyển vĩnh viễn

Khi đoạn chuyển dài, được thực hiện với giai kết hoặc có sự thay đổi bộ khóa sau vạch kép (mặc dù sau đó có thể trở về âm thể cũ)

Ví dụ 254:



## III. CHUYỂN THỂ GÂN:

### III.1. Kỹ thuật chuyển trực tiếp

Chúng ta có thể chuyển sang âm thể mới mà **không cần sự chuẩn bị trước**. Thật ra, cách chuyển này không mang rõ tính chuyển thể lắm, mà chỉ có tính liên kết các hợp âm trong nội bộ thang âm mà thôi.

Ví dụ 255: MOZART - "Sonata in F#M"



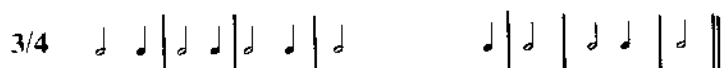
### III.2. Kỹ thuật chuyển gián tiếp

Được gọi là chuyển gián tiếp, khi chúng ta *sử dụng một hợp âm bản lề*, nghĩa là một hợp âm chung cho cả hai thang âm (thang âm ban đầu và thang âm mới chuyển đến). Chúng ta quan sát và phân tích ví dụ sau đây:

Ví dụ 256: BACH - "French suite No 3, Menuet"



Sơ đồ hòa âm của ví dụ trên như sau:



(Bm) I V I V I V I | (Bm): IV  
(DM): II V I V I

Phân tích ví dụ trên đây chúng ta có nhận xét sau: Việc chuyển thể được thực hiện lên một quãng 3 thứ, từ một thang âm thứ đến thang âm trưởng tương đối của nó. Liên kết I-V được lặp lại nhiều lần bởi tự bản thân nó. Liên kết này chưa đủ để xác định thang âm chính là (Bm). Hợp âm bản lề ở đây là hợp âm bậc IV, nó lại được xem như là hợp âm II của thang âm (DM) và dẫn đến bậc V của thang âm mới này (xem sơ đồ liên kết hòa âm của ví dụ 256 trên đây).

Ví dụ 257: BEETHOVEN - "Quartet, op. 18, No 3"



Sơ đồ liên kết hòa âm :



Trong ví dụ trên đây, việc chuyển thể được tiến hành lên một quãng 3 trưởng. Liên kết II - V - I củng cố thêm thang âm DM. Hợp âm bản lề là bậc VI của thức trưởng và cũng chính là bậc IV của thức thứ (F#m). Sau đó là liên kết IV - V - I của thang âm mới.

Qua hai ví dụ trên đây, chúng ta đã thấy việc chuyển thể gián tiếp được thực hiện qua trung gian một hợp âm bản lề, là hợp âm chung cho cả hai thang âm. Trong việc chọn lựa và sử dụng hợp âm bản lề, cần lưu ý các điểm sau đây:

**1. Không nên dùng hợp âm bậc I của thang âm mới làm hợp âm bản lề để chuyển thể.**

Ví dụ, khi muốn chuyển thể từ thang âm DM sang thang âm Em, chúng ta không nên dùng hợp âm bản lề là Im (*mi-sol-si*). Vì như vậy, chưa tạo được cho người nghe cảm giác chuyển thể do chưa cho nghe được nốt đặc biệt của thang âm sau (nốt chuyển thể), trong trường hợp này là nốt *do* bình và *re*<sup>#</sup>.

**2. Ưu tiên dùng hợp âm IV hoặc II của thang âm mới (thang âm sẽ được chuyển đến) làm hợp âm bản lề.**

**3. Nếu vì lý do nào đó không thể dùng hợp âm IV hoặc II để chuyển tiếp được, chúng ta lần lượt dùng các hợp âm V, VII, III, VI của thang âm mới làm hợp âm bản lề.**

**4. Liên kết sau các hợp âm bản lề**

Nếu hợp âm bản lề là hợp âm IV hoặc II của thang âm mới, thì sau đó dùng hợp âm V hoặc VII của thang âm mới.

Nếu hợp âm bản lề là hợp âm V của thang âm mới, thì sau đó dùng hợp âm V7 hoặc V9.

Nếu hợp âm bản lề là hợp âm III hay VI của thang âm mới, thì sau đó dùng liên kết IV - V.

5. Khi chuyển thể từ một *thang âm trưởng sang thang âm bậc IV thứ*, hoặc từ *thang âm thứ sang thang âm bậc V trưởng*, lúc đó *hợp âm bản lề là hợp âm nhân tạo của thang âm mới*.

Ví dụ, khi chuyển từ thang âm CM sang Fm, hợp âm bản lề là Bdim (gồm có: *si bình-ré-fa*), đây là hợp âm IV nhân tạo của thang âm Fm (do việc nốt bậc IV tăng nửa cung thành *si bình*) và là hợp âm VII của thang âm CM. Khi chuyển thể từ Fm sang CM, hợp âm bản lề là Fm (*fa-la b-do*), đây là hợp âm IV nhân tạo của thang âm CM (do việc nốt bậc VI giảm nửa cung thành *lah*) và là hợp âm I của thang âm Fm.

#### 6. Công thức chuyển thể

Hợp âm bản lề được liên kết theo sau hàng một hoặc hai hợp âm khác sẽ tạo nên một công thức chuyển thể (như đã nói ở đặc điểm 4.). *Nguyên tắc tạo nên công thức chuyển thể là làm sao có thể nghe được những nốt đặc biệt*. Sau công thức này, người ta thường dùng hợp âm I của thang âm mới. Tuy nhiên, đây không phải là điều thiết yếu, vì dù có dùng bậc I hay không người nghe cũng đã biết dòng nhạc được chuyển sang thang âm nào. Trên thực tế áp dụng, trong công thức chuyển thể nên dùng hợp âm V7, V9 (vì chứa nốt đặc biệt của thang âm mới) và ở thể đảo (để việc chuyển thể được êm, nhẹ).

7. Việc chuyển thể gần thường xảy ra ở khoảng giữa câu nhạc.

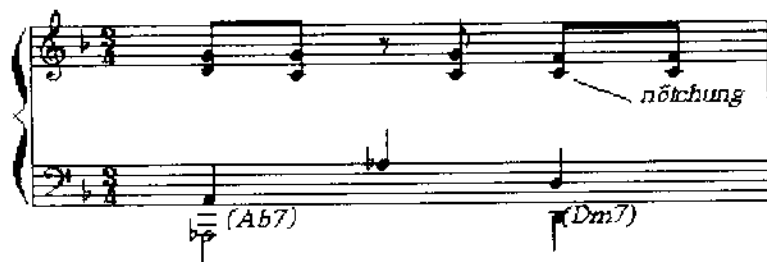
## IV. CHUYỂN THỂ XA

### IV.1. Chuyển thể đột ngột

Là việc chuyển thể sang một thang âm xa mà không có sự chuẩn bị cần thiết. Để chuyển thể đột ngột, các nhạc sĩ quốc tế đã áp dụng những kỹ thuật dưới đây.

#### IV.1.1. Kỹ thuật dùng *nốt chung*

Ví dụ 258: MOZART - "*Sonate in FM - Allegro*"



Trong ví dụ trên đây, nốt *do* là *nốt chung* dùng cho việc chuyển thể từ thang âm AbM (có 4 dấu giáng ở bộ khóa) sang thang âm Dm (có 1 dấu giáng ở bộ khóa).

#### IV.1.2. Kỹ thuật dùng *nét nhạc chuyển tiếp*

Ở đây, các nhạc sĩ dùng một vài ô nhịp để chuẩn bị trước cho việc chuyển thể sang thang âm mới. Chúng ta gọi những ô nhịp ấy là *nét nhạc chuyển tiếp*. Cách dùng này thường gặp trong các đoạn *recitative* (hát nói).

Ví dụ 259: MOZART - "Sonate in F#M"



————— thang âm Cm ————— nốt nhạc chuyển tiếp thang âm FM

#### IV.1.3. Kỹ thuật **chấm dứt đoạn nhạc cũ**

Trong kỹ thuật này, người ta dùng giai kết chấm dứt đoạn nhạc viết trên thang âm cũ để chuyển thẳng sang thang âm mới, thường là bậc IV, V của thang âm cũ. Ví dụ: chấm dứt thang âm F#M bằng một giai kết trọn để chuyển sang thang âm BbM (bậc IV của thang âm F#M).

#### IV.2. Chuyển thể có chuẩn bị bằng hợp âm bản lề

Như chúng ta đã biết, thang âm xa là thang âm mà bậc I của nó không có trong thang âm chính, nhưng ít nhất có một bậc khác có nằm trong thang âm chính. Tuy nhiên, trong trường hợp không có bậc nào nằm trong thang âm chính cả thì khi chuyển thể, chúng ta phải nghĩ đến việc dùng thang âm nhân tạo. Hợp âm bản lề có thể được thành lập trên thang âm nhân tạo này.

Ví dụ 260:

(BM)

I [ (BM) : IV  
(CM) : III I7M IV7 V7 I

Trong ví dụ trên đây, hợp âm bậc IV của thang âm chính (BM) là hợp âm nhân tạo (Em thay vì E#M với nốt bậc VI giảm nửa cung) đã được dùng làm hợp âm bản lề chuyển thể sang thang âm mới (CM).

#### IV.3. Chuyển thể bằng hợp âm 7 giảm (*diminished seventh chord*)

Chúng ta sẽ khảo sát kỹ về hợp âm 7 giảm ở chương 15. Đây là một cách chuyển thể được các nhạc sĩ dùng rất nhiều. Nguyên tắc là, dùng hợp âm 7 giảm (*7dim*) để chuyển đến thang âm mới **cách thang âm chính một bán cung độ** (có thể ở thứ trưởng hoặc thứ). Chúng ta quan sát ví dụ dưới đây:

Ví dụ 261:

MOZART

"Allegro - Sonate in F<sup>b</sup>M"

(Dm) 16 I — V0/6/5 của (Cm) (Cm)

Trên đây, chúng ta thấy có sự chuyển thể từ thang âm (Dm) sang (Cm). Tác giả chuẩn bị hàng cách dùng hợp âm B<sup>7</sup>dim để chuyển về thang âm cách nó (B<sup>7</sup>dim) một bán cung đi (là Cm). Ngoài ra, chúng ta cũng có thể dùng hợp âm B<sup>7</sup>dim để chuyển về thang âm CM.

#### IV.4. Chuyển thể bằng giai kết tránh biến hóa.

Giai kết tránh (V - VI) được biến hóa bằng cách giảm bậc VI xuống nửa cung đồng và dùng dạng thức trưởng V → (VI M)<sup>b</sup>. Ví dụ, thay vì G → Am, ta dùng G → A<sup>b</sup>M.

Ví dụ 262:

MOZART

"Sonate in F<sup>b</sup>M"

(Fm) V7 VIb7M

#### IV.5. Chuyển cung theo lối Saint - Saëns<sup>1</sup>

Nguyên tắc chuyển thể như sau:

- Di chuyển thang âm chính (cụ thể là nốt chủ âm) lên một quãng 6 thứ để có được thang âm mới.
- Hạ xuống một trong hai nốt chung của hai hợp âm bậc I (ở hai thang âm) xuống 1/2 cung.

Trong ví dụ dưới đây, chúng ta quan sát cách thể hiện nguyên tắc trên để chuyển thể từ thang âm CM sang A<sup>b</sup>M.

<sup>1</sup> Saint Saëns (Camille): nhà soạn nhạc người Pháp, sinh năm 1835 tại Paris, chết năm 1921 tại Alger. Được giáo dục nhiều bởi mẹ và bà đi. Ông được giới học piano với Stamaty và nhạc lý với Maleden. Ông du lịch rất nhiều nơi, 2 nơi ngoài nước Pháp và 48 nơi trong nước Pháp, do đó hấp thụ được khá nhiều loại hình âm nhạc. Ông sáng tác nhiều thể loại âm nhạc: Nhạc kịch như "Le Timbre d'argent" (1865), "Samson và Dalila" (1877 ở Weimar), "Henri VIII" (1890).

Âm nhạc cho dàn nhạc và nhạc khí: như 3 giao hưởng (Bm, 1853; Am, 1859; Cm với dàn orgue, 1886), 5 concerto cho đàn piano (1858-1896).

Âm nhạc cho hợp xướng và dàn nhạc: như "Đám cưới của Prométhée" (Les noces de Prométhée) (1867).

Âm nhạc tôn giáo: một bộ Đại lễ cho đơn ca, ca đoàn, 2 dàn orgue và dàn nhạc (1856). "Tantum ergo" với 8 giọng và dàn nhạc, "Oratorio de Noel", "Requiem".

Âm nhạc thịnh phong: "Dạ hội muôn thú" (1886 - Carnaval des animaux).

Ông là người có đóng góp lớn cho âm nhạc Pháp đầu thế kỷ 19 và cũng là một nhà giáo dục âm nhạc với bộ sách "Hòa âm và giai điệu" (Harmonie et Mélodie).

Ví dụ 263:

giảm 1/2 cung

lên quãng 6 thứ

q. 6 thứ

CM I

nốt chung

AbM I6b

giảm 1/2 cung

Em I

Cm I6

Qua ví dụ trên đây, chúng ta để ý rằng bậc I của thang âm cũ ở thể trực thì khi chuyển thể sang thang âm mới theo lối Saint - saeens sẽ trở thành bậc I ở thể đảo 1.

I (thang âm cũ) -> I6 (thang âm mới)

Thật ra, lối chuyển thể này tương tự với lối chuyển thể bằng giai kết tránh biến hóa (xem IV.4.)

#### IV.6. Chuyển cung bằng cách dùng một loạt các hợp âm cách nhau quãng 5 đúng.

Trong phần nhạc lý căn bản, chúng ta đã đề cập đến cách chuyển thể này. Xin nhắc lại qua ví dụ sau:

Ví dụ 264:

C7 -> F7 -> B7 -> E7 -> ...  
quãng 5 Đ

Ví dụ 265:

G7 -> Cm -> F7

## V. CHUYỂN THỂ THẬT XA

Trong trường hợp này, chỉ có thể sử dụng lối chuyển thể gián tiếp. Chúng ta chia ra hai trường hợp sau:

### V.1. Thang âm chính có dấu thăng (#) ở bộ khóa

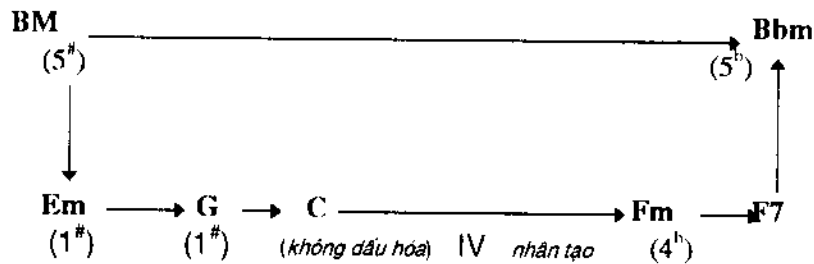
Kỹ thuật chuyển thể:

Dùng thức Trưởng, chuyển về bậc IV nhân tạo để giảm bớt dấu #, rồi theo những cách chuyển cung bình thường đã biết.

Ví dụ 266:

Chuyển thể từ BM -> B<sup>h</sup>m  
(5<sup>#</sup>) -> (5<sup>h</sup>)

Sơ đồ chuyển thể:



Ngoài ra, chúng ta còn có thể dùng cách chuyển bằng thang âm đồng cung như sau:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{BM} & \xrightarrow{\text{chuyển thể gần}} & \text{F}^\# \text{M} & \xrightarrow{\text{chuyển thể gần}} & \text{A}^\# \text{m} & = & \text{B}^b \text{m} \\ (5^\#) & & (6^\#) & & (7^\#) & \text{chính là} & (5^b) \end{array}$$

Ở đây, thang âm  $\text{A}^\# \text{m}$  chính là thang âm đồng cung với  $\text{B}^b \text{m}$ .

## V.2. Thang âm chính có dấu giáng (b) ở bộ khóa

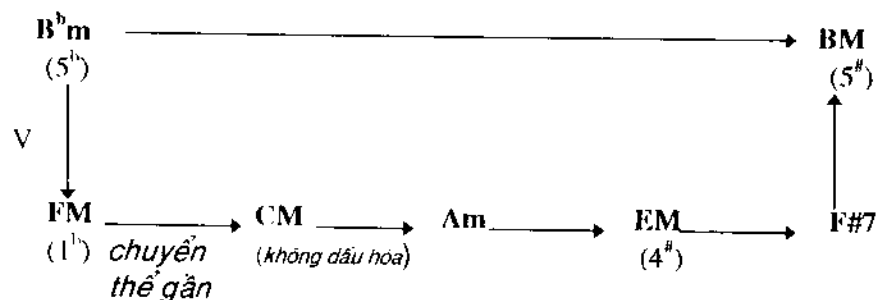
Kỹ thuật chuyển thể:

*Dùng âm thức thứ, chuyển về bậc V để loại bớt các dấu giáng.*

Ví dụ 267:

chuyển thể từ  $\text{D}^b \text{M}$  sang **BM**.

Ta dùng sơ đồ chuyển thể sau đây:



## BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 12

1. Hãy xác định hợp âm ba nốt dưới đây là hợp âm bậc mấy, trong những thang âm nào? Dùng số La-mã để ký hiệu cho hợp âm.

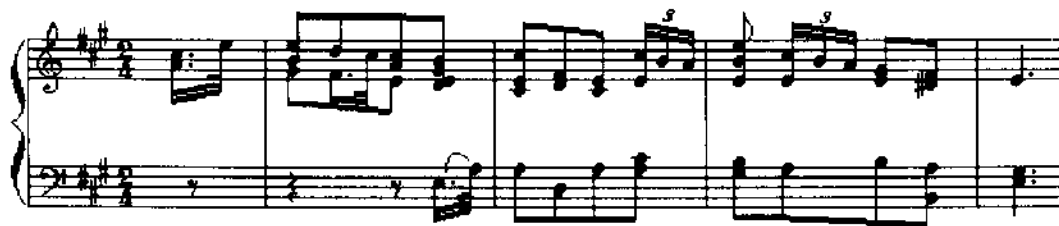


2. Hãy dùng hợp âm ba nốt dưới đây như một hợp âm bản lề cho nhiều chuyển thể thích hợp.



3. Viết bằng số La Mã sơ đồ của một câu chuyển thể trong môi trường hợp sau đây. Chỉ dùng hợp âm 3 nốt:
- Hợp âm bản lề là bậc II của thang âm mới.
  - Hợp âm bản lề là bậc V của thang âm chính.
  - Chuyển thể đến thang âm mới, nằm trên thang âm chính một quãng 4 đúng.
  - Chuyển thể đến thang âm mới, nằm trên thang âm chính một quãng 3 thứ.
- 4.
- Phân tích hòa âm câu nhạc dưới đây của Schumann.
  - Hãy viết sơ đồ hòa âm và mẫu tiết tấu của hòa âm của câu nhạc.
  - Thành lập sơ đồ hòa âm bằng cách thể hiện trên 4 bè.
  - Dùng mẫu câu hòa âm để thành lập một câu mới khác với câu chính.

SCHUMANN - "Album for the Young, op. 68, No 17"



5. Viết hòa âm bốn bè cho các câu nhạc có sơ đồ hòa âm như sau :

a. (Cm) 2/2 VI | IV II | V | I  
III | IV II | V | I

b. (Em) 3/4 I V I | IV II | V  
IV I IV | V | I

c. (Bbm) 4/4 V VI II | V I | VI  
II VI IV | V | I

## CHƯƠNG 13

# VIẾT HÒA ÂM CHO MỘT BÈ CHO SẴN

### I. KHÁI NIỆM:

Không nên cho rằng mục tiêu cuối cùng của việc nghiên cứu hòa âm là nhằm đạt được khả năng hòa âm các giai điệu có sẵn. Đó thật ra chỉ là một việc làm phụ của môn hòa âm. Trừ những trường hợp riêng biệt, nhạc sĩ ít khi được yêu cầu trang bị hòa âm cho một giai điệu có sẵn. Việc hòa âm một giai điệu có sẵn phải được xem như một phương tiện hơn là mục đích. Nhiệm vụ của một bài tập hòa âm là làm rõ nét các nguyên tắc được rút ra từ kinh nghiệm thực tế dựa trên các chất liệu có sẵn. Đến một mức nào đó, chúng ta không nên chỉ dừng lại ở việc hòa âm cho một giai điệu có sẵn, mà phải có những bút pháp biến hóa để giải quyết các vấn đề được đặt ra với tư cách một nhà soạn nhạc.

Trong khi còn đang làm việc trên những chương sách này, chúng ta nên nhớ rằng tất cả những bài tập gần như là các giai điệu đã có sẵn một cơ sở hòa âm. Chúng ta chỉ việc thêm thắt các bè vào, không phải tìm tòi xem một giai điệu đã cho có được những yếu tố để có thể hòa âm hay không.

Một điều khác cần phải được hiểu rõ là, dù cho bè Soprano cho sẵn là một giai điệu của Mozart đi nữa, vẫn không thể cho rằng cách hòa âm như của tác giả là duy nhất đúng, chúng ta vẫn có thể chọn một lối sắp xếp hòa âm khác. Đây là một đặc tính của nguồn gốc âm nhạc: bất cứ một giai điệu nào đều có thể có nhiều cách chọn lựa hợp âm cho nó. Chúng ta tạm chia ra hai trường hợp để khảo sát:

1. *Hòa âm một dòng ca cho sẵn* - nghĩa là với một bè Soprano được cho trước, dưới đó chúng ta đặt các hợp âm thích hợp, trong đó có mang nốt nằm ở bè Soprano.
2. *Hòa âm một bè trầm cho sẵn* - nghĩa là với một bè Basse được cho trước, chúng ta đặt trên đó một hợp âm có mang âm nằm ở bè Basse.

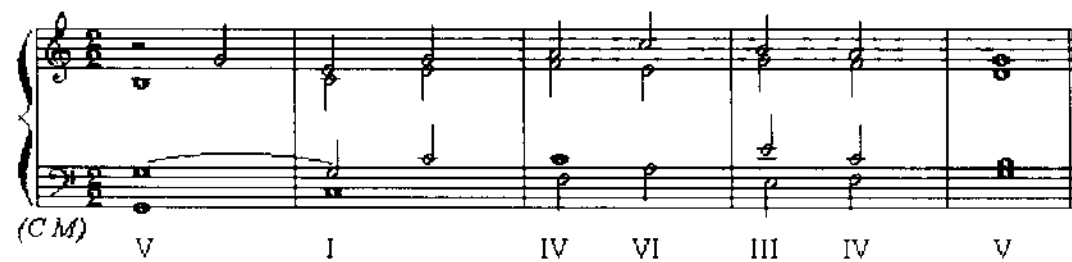
### II. HÒA ÂM MỘT DÒNG CA CHO SẴN:

#### II.1. Phân tích giai điệu

Để có được những hợp âm thích hợp, chúng ta cần cố gắng thực hiện việc phân tích hòa âm cho giai điệu một cách tối đa nhất - nghĩa là đưa ra nhiều lối viết có khả năng được dùng đến nhất. Vấn đề đầu tiên đối với chúng ta đó là *âm thế*. Có một vài giai điệu tự bản thân không nói rõ lên được nó thuộc vào bộ khóa và âm thức nào, mặc dù chúng ta giới hạn chỉ dùng các hợp âm 3 nốt ở thể trực.

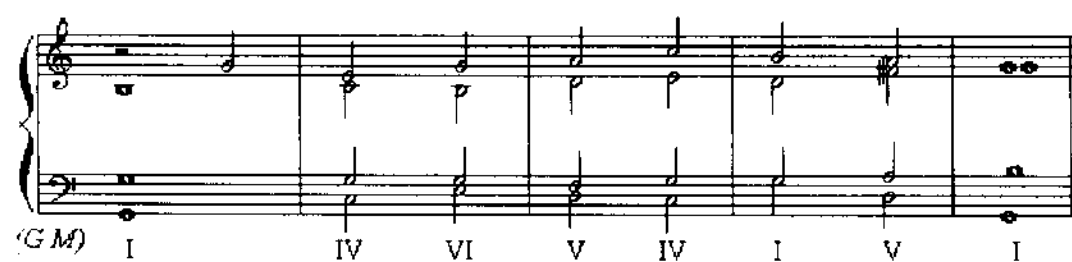
Ví dụ 268:

a/



(C M) V I IV VI III IV V

b/



(G M) I IV VI V IV I V I

c/



(E m) I VI I IV II V (VII) I

Trong ví dụ trên đây, chỉ với một dòng ca, chúng ta thấy có 3 lối hòa âm trên 3 thang âm khác nhau. Việc xác định bộ khóa nào thích hợp nhất tùy thuộc vào giai kết. Ở đây có hai loại giai kết: IV - V (ví dụ 268 a) và V - I (ví dụ 268 b, c). Nốt cuối cùng của dòng ca ở ví dụ trên là *át âm* trong thang âm C Trưởng, *chủ âm* trong thang âm G Trưởng, và là *trung âm* trong thang âm Em. Chúng ta loại bỏ những âm thể mang một hay nhiều dấu giáng (*h*) vì nốt *Sĩ* trong dòng ca là *Sĩ tự nhiên*. Chúng ta cũng loại bỏ những âm thể mang hai dấu thăng trở lên vì có nốt *Đo tự nhiên* trong dòng ca. Dòng ca trên không có nốt *Fa*, vì vậy có thể chọn những bộ khóa có dấu thăng ở *fa* hoặc không có (*fa tự nhiên*).

Trong kiểu hòa âm với thang âm Em (268 c), hợp âm 3 nốt cảm âm (VII) được dùng cho nốt *La* ở bè Soprano sau hợp âm bậc V đã làm rõ nét tính át âm của giai kết hơn lối hòa âm bằng thang âm GM (268 b).

## II.2. Bước nhảy giai điệu

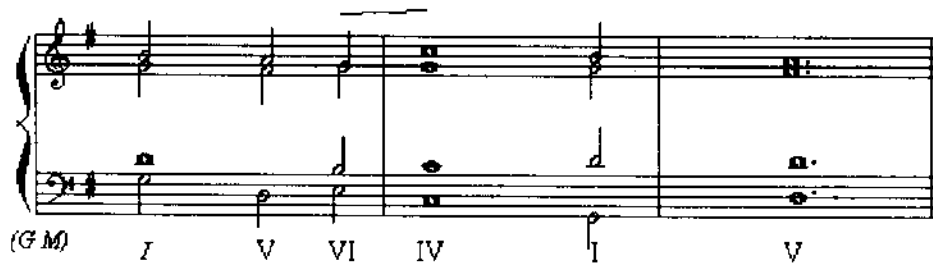
- Khi một giai điệu chuyển động cách bậc với quãng lớn (thường là lớn hơn quãng 3), tốt nhất nên dùng cùng một hợp âm để hòa âm cho cả hai nốt của quãng này.

Ví dụ 269:



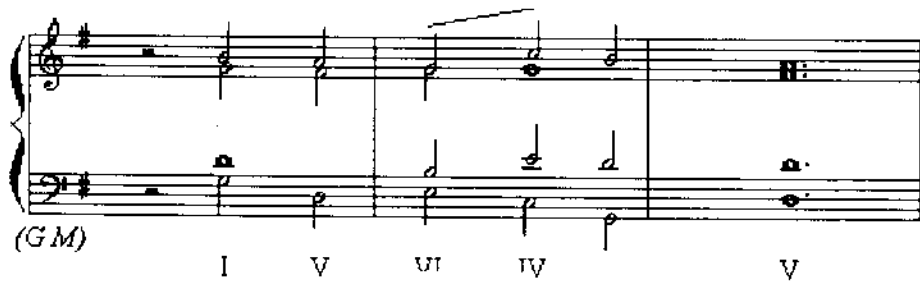
- b. Tuy nhiên, nếu bước nhảy lớn của giai điệu xảy ra vào lúc tiết tấu hòa âm đi từ yếu sang mạnh, chúng ta nên thay đổi âm nền của các hợp âm. Nói cách khác, hợp âm cuối ô nhịp trước thường phải khác hợp âm đầu ô nhịp sau.

Ví dụ 270:



Gặp những trường hợp như trên, chúng ta nên sắp xếp lại sao cho đừng có sự thay đổi âm nền với bước nhảy lớn ngang qua vạch nhịp. Với giai điệu và hòa âm như trong ví dụ 270, chúng ta sắp xếp lại như sau:

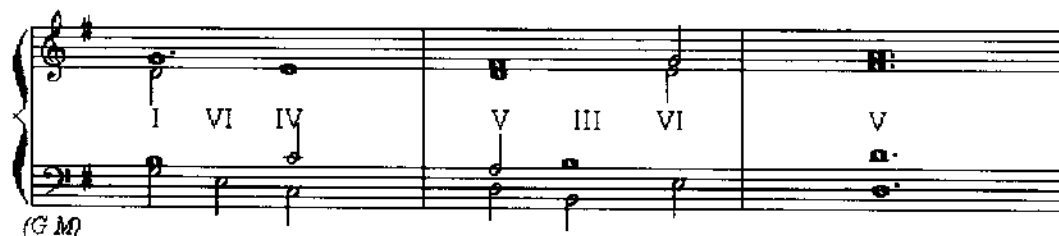
Ví dụ 271:



### II.3. Nốt ngân dài

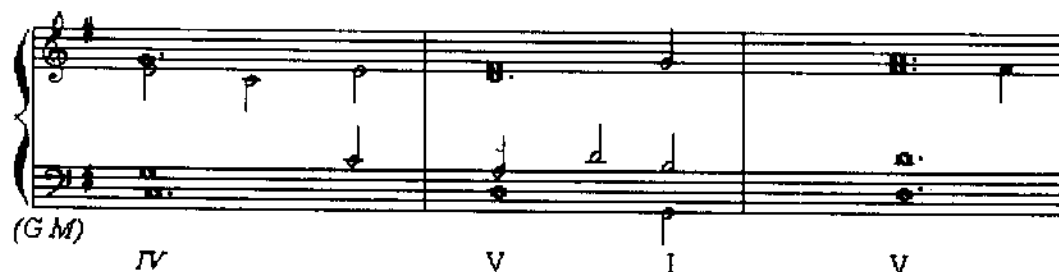
- a. Khi dòng ca có sự lặp lại một nốt nhạc nhiều lần, hoặc ngân dài nốt nhạc ấy, nên có sự thay đổi hợp âm thường xuyên. Nói cách khác, chúng ta xem nốt lặp lại ấy như nốt chung cho các hợp âm khác nhau.

Ví dụ 272:



- b. Dĩ nhiên, chúng ta có thể cho giai điệu chuyển động ở các bè khác mà không thay đổi âm nền nhiều lần, như thế có lẽ thích hợp hơn.

Ví dụ 273:



#### II.4. Lựa chọn hợp âm

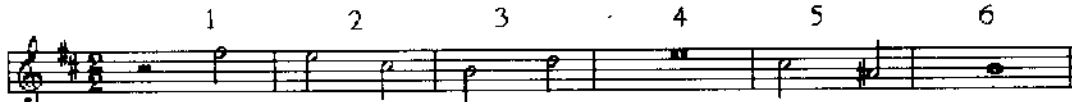
- a. Sau khi đã quyết định dùng thang âm nào để hòa âm, chúng ta nên có một dự kiến về sơ đồ hòa âm bao gồm các hợp âm lặp lại theo một chu kỳ nào đó. Để dễ theo dõi, chúng ta dùng chữ số La Mã để đánh số các hợp âm sẽ được dùng đến. Với mỗi nốt của dòng ca cho sẵn, chúng ta có thể chọn ba hợp âm 3 nốt tương ứng. Nốt cho sẵn có thể là âm nền, âm 3 hay âm 5 của các hợp âm đó.

Ví dụ 274:



Áp dụng vào một dòng ca cho sẵn dưới đây, chúng ta có thể có được 3 sơ đồ hòa âm.

Ví dụ 275:



|              | 1   | 2   | 3   | 4  | 5   | 6   |
|--------------|-----|-----|-----|----|-----|-----|
| Sơ đồ 1 (Bm) | V   | IV  | II  | I  | III | IV  |
| Sơ đồ 2      | III | II  | VII | VI | I   | II  |
| Sơ đồ 3      | I   | VII | V   | IV | VI  | VII |

- b. Trong ô nhịp cuối cùng của câu nhạc trên đây, chúng ta có thể loại bỏ ngay hợp âm bậc VI, và bậc IV bởi vì chúng ta muốn kết thúc câu nhạc bằng bậc V hoặc I. Do việc giữ lại hợp âm bậc I (trong sơ đồ 1), nên giai kết sẽ là một giai kết chính thức, vì thế, chúng ta phải chọn hợp âm bậc V (trong sơ đồ 2, ô nhịp thứ 5) đi trước bậc I. Hợp âm bậc VII không thể là hợp âm thay thế tốt cho bậc V được vì sẽ đưa tới việc kép cảm âm, hợp âm bậc III cũng thế, nên trong ô nhịp thứ 5, chúng ta loại bỏ hợp âm bậc VII (trong sơ đồ 1, 2) bậc III (sơ đồ 3) và trong ô nhịp thứ 4 - sơ đồ 3; ô nhịp thứ 2, sơ đồ 2, 3 chúng ta cũng bỏ các hợp âm bậc VII. Ở ô nhịp thứ 2, hợp âm bậc II trong sơ đồ 1 để đưa tới quãng 8 song song nếu theo sau nó là hợp âm I, vì vậy nó cũng nên được bỏ đi. Vậy sau khi loại bỏ các hợp âm không phù hợp như những phân tích trên đây, dòng ca trong ví dụ 275 sẽ còn lại các sơ đồ hòa âm như sau:

Ví dụ 276:



|         | 1   | 2  | 3 | 4  | 5  | 6  |
|---------|-----|----|---|----|----|----|
| Sơ đồ 1 | V   | IV | / | I  | /  | IV |
| Sơ đồ 2 | III | II | / | VI | I  | II |
| Sơ đồ 3 | I   | /  | V | /  | VI | /  |

Vì mở đầu câu và kết câu nên dùng hợp âm bậc I, vậy trong ô nhịp thứ nhất, chúng ta giữ lại hợp âm I (của sơ đồ 3). Trong ô nhịp 3, sơ đồ 2 cho chúng ta liên kết V - VI, đây là một sự thay đổi tốt tránh lặp lại liên kết V - I nhiều lần, nên ta chọn liên kết này. Trong ô nhịp 4, cả hai hợp âm IV và II đều có thể được dùng để hòa âm cho cùng một nốt của dòng ca. Riêng trong ô nhịp 5, vì đang ở trong giai kết nên chúng ta sử dụng hợp âm bậc V (sơ đồ 2, 3) cho cả ô nhịp. Với những phân tích trên đây, cuối cùng chúng ta có kết quả bước đầu của việc hòa âm là có bè Basse như sau:

Ví dụ 277:



|         | 1   | 2  | 3 | 4  | 5  | 6  |
|---------|-----|----|---|----|----|----|
| Sơ đồ 1 | V   | IV | V | VI | IV | II |
| Sơ đồ 2 | III | II | / | VI | I  | II |
| Sơ đồ 3 | I   | /  | V | /  | VI | /  |

Sau cùng, để viết hai bè còn lại, chúng ta cần để ý đến các qui luật về âm kép, việc đối thế, tránh những quãng 5, quãng 8 song song để có được các liên kết êm, thuận nhất. Chúng ta quan sát ví dụ 278 sau đây (đã được thêm hai bè còn lại vào ví dụ 277).

Ví dụ 278:



## II.6. Phân chia câu

Giai điệu có thể gồm nhiều câu, trừ khi nó là một câu đơn giản dùng để thực tập hoặc được trích ra từ một đoạn nhạc nào đó. Vấn đề xác định vị trí của các giai kết thường là dựa vào một chỗ nghỉ hay một điểm dừng của dòng giai điệu.

Ví dụ 279:



Trong một số trường hợp, giai điệu không được phân câu một cách rõ rệt mà có khi gần như mơ hồ; lúc đó, nhiệm vụ của hòa âm là làm rõ cách chấm câu bằng cách dùng một công thức giai kết - tốt nhất là bán giai kết - hoặc bằng cách sắp xếp tiết tấu hòa âm để củng cố giai kết. Trong ví dụ sau đây, mới thoát nhìn chúng ta sẽ dễ chấm câu tại nốt *So* (ô nhịp thứ 5 của giai điệu) do trường độ của nốt này được kéo dài hơn. Và như vậy, chúng ta sẽ sử dụng một giai kết chính thức tại đây. Thực ra, điều này không thích hợp bằng cách chia câu tại ô nhịp thứ 4 và trong suốt nhịp này ta dùng hợp âm át âm (DM), còn nốt *So* được coi như nằm trong nhịp bắt đầu của câu thứ hai.

Ví dụ 280:



## III. HÒA ÂM VỚI BÈ TRÂM CHO SẴN:

### III.1. Khái niệm

Bè trầm là bè thấp nhất của phần hòa âm. Một bè trầm cho sẵn thường chỉ gặp trong các bài tập hòa âm. Trong thực tế, chúng ta ít gặp dịp phải hòa âm trên một bè trầm (Basse) cho sẵn. Trong các bài tập hòa âm, khi ở dưới các nốt của bè trầm cho sẵn không có ghi số *Ấ*-rập nào, chúng ta tự động hiểu rằng nốt của bè trầm đó là âm nền của hòa âm bên trên (hợp âm ở thể trực).

### III.2. Một vài điểm cần lưu ý

1. Khi hòa âm với bè trầm cho sẵn, chúng ta cần lưu ý tạo cho được một dòng ca uyển chuyển, lưu loát. Để đạt được điều này, chúng ta nên nhớ các điểm sau đây:
  - a) Đừng để dòng ca (bè Soprano) mang quá nhiều nốt nhạc ngân dài qua nhiều ô nhịp. Các nốt ngân dài này (nốt chung) nên đặt ở hai bè giữa.
  - b) Nếu bè trầm là những nốt nhạc ngân dài, lúc bấy giờ có nhiều thuận lợi để tạo nên một dòng ca chuyển hành liên tục.
  - c) Nên thường xuyên chuyển hành liên bậc hoặc với quãng 3.
  - d) Nếu một hợp âm được dùng nhiều lần, nên thay đổi vị trí khác nhau nhiều hơn (vị trí 3, 5, 8).
2. Nên cho dòng ca chuyển hành ngược chiều với bè trầm để tạo sự tương phản.
3. Trong dòng ca trên bè trầm cho sẵn xuất hiện nốt cảm âm, phải ưu tiên cho chuyển động từ cảm âm về chủ âm để dòng ca được lưu loát.

### IV. KẾT LUẬN:

Những nội dung được trình bày trong chương này là một phần quan trọng trong kỹ thuật hòa âm. Chúng ta cần nghiên cứu kỹ để có được sự chủ động trong việc dùng các liên kết hòa âm. Hòa âm là một khoa học vì có những luật lệ rõ ràng, qui luật nghiêm túc nhưng đồng thời cũng là một nghệ thuật trong đó sự tự do sáng tạo của người nghệ sĩ được tôn trọng.

Có người đã khuyên các chúng ta của mình (sau khi nắm được các qui luật hòa âm) lời này: ***"Bạn hãy quên hết tất cả đi và hãy trở thành chính bạn"***. Điều này có phần nào hợp lý khi muốn nói đến sự tự do của người sáng tác trước những luật lệ nghiêm túc của môn hòa âm.

## BÀI TẬP CHƯƠNG 13

1. Hòa âm các giai điệu bè Soprano sau đây bằng cách dùng các hợp âm 3 nốt ở thể trực:

a/



h/



c/



43/



2. Thêm ba hệ trên cho các hệ Basse dưới đây:

 $\mathcal{A}$ 

b/



c/

 $d/$ 

## CHƯƠNG 14

## HỢP ÂM QUÃNG 7 ÁT ÂM

(the dominant seventh chord)

### I. SỰ HỢP THÀNH HỢP ÂM QUÃNG 7 ÁT ÂM:

#### I.1. Sự hình thành theo lịch sử

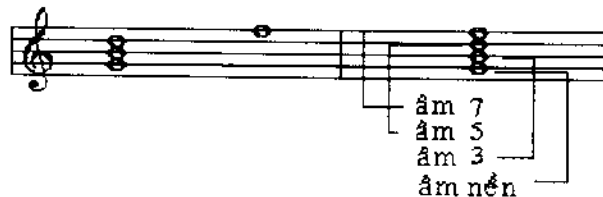
Trong một thời gian dài trước đây, hợp âm ba nốt đã hoàn toàn đáp ứng đầy đủ những nhu cầu hòa âm của các nhà soạn nhạc. Nhưng vào cuối thời kỳ phục hưng và đầu thời kỳ Baroque, việc tìm kiếm một phương tiện diễn đạt mới mang sắc thái cá biệt và có tính bi kịch hơn đã gợi nên sự mong muốn có một ngôn ngữ hòa âm phát triển rộng hơn. Người ta bắt đầu dùng rộng rãi một hợp âm mới - **hợp âm quãng 7 át âm**, ký hiệu:  $V^7$  - gồm có 4 nốt khác nhau của thang âm. Nó xuất hiện nổi bật nhất trong các tác phẩm nhạc thơ (*madrigal*)<sup>1</sup> và nhạc kịch (*opera*) của Monteverdi<sup>2</sup>, và tác động mạnh vào các nhạc sĩ như một hòa âm có hiệu quả rộng lớn.

#### I.2. Thành lập

1) Hợp âm  $V^7$  được thành lập bằng cách thêm một quãng 3 thứ vào hợp âm át âm (ba nốt).

$$V + \text{quãng 3 thứ} = V^7$$

Ví dụ 281:



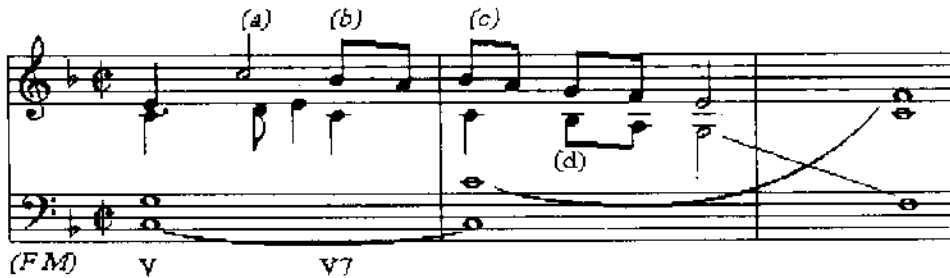
Tuy nhiên, nguồn gốc chính của hợp âm  $V^7$  lại không phải từ cách thành lập này. Lần đầu tiên, âm 7 (nốt tạo quãng 7 thứ trên âm nền) xuất hiện như thành phần của một hợp âm được dùng làm nốt bậc cầu nối sau âm 5 trong chuyển động xuống. Một ví dụ sớm nhất được thấy trong các tác phẩm của Josquin des Prés<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Madrigal* là một thể loại nhạc thơ, xuất hiện vào thế kỷ 14, và được phát triển mạnh mẽ vào thế kỷ 16 tại Ý.

<sup>2</sup> CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643): nhà soạn nhạc người Ý sinh tại Crémone, chết tại Venise.

<sup>3</sup> Josquin des Prés: nhà soạn nhạc đa âm vị đại người Pháp sinh khoảng năm 1449 tại Beaurevoir, phía Bắc Vermandois (xứ Picardie), chết tại Condé-sur-L'Escaut vào năm 1521. Ông đã để lại một lượng tác phẩm âm nhạc đồ sộ gồm: 22 bộ đại lễ viết cho 5, 6, 7 giọng; 129 khúc motet, ca vãn, và Thanh vịnh, 86 nhạc phẩm ngoài tôn giáo (các ca khúc v.v...)

Ví dụ 282:

JOSQUIN DES PRÉS - "*Benedicite opera omnia Domine*"

Bè Soprano diễn âm 5 (âm nền của hợp âm bậc V) ở vị trí (a). Khi chuyển động xuống, nó tạo thành hợp âm quãng 7 ở vị trí (b) và được nhấn mạnh một lần nữa ở vị trí (c). Nốt quãng 7 cũng còn xuất hiện như nốt bắc cầu ở bè Alto, vị trí (d). Do cách chuyển động liên bậc xuống như thế, sự xuất hiện âm quãng 7 trở nên bớt căng thẳng và giảm được tính nghịch âm của nó.

- 2) Trong ví dụ dưới đây, chúng ta thấy mặc dù giữ vai trò nốt tạo thành hợp âm quãng 7 nhưng âm 7 vẫn mang nhiều tính giai điệu hơn, ở đây, nó được sử dụng như một nốt treo.

Ví dụ 283:

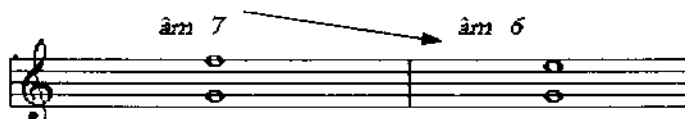


### I.3. Chuyển động của các âm

#### 1) Giữa âm 7 và âm nền

Tính nghịch âm giữa âm nền và âm 7 tạo nên một sự căng thẳng, được giảm bớt đi khi âm quãng 7 chuyển động liên bậc xuống âm quãng 6.

Ví dụ 284:



#### 2) Giữa âm 7 và âm 3

Giữa âm 7 và âm 3 cũng hình thành một sự căng thẳng lớn hơn do có quãng 4 tăng hoặc 5 giảm tùy theo vị trí của các âm (chúng ta đã được biết tên gọi "ma quỷ trong âm nhạc" - *diabolus in musica* - dành cho hai quãng này).

Ví dụ 285:



Quãng này thường có khuynh hướng chuyển động theo hướng đẩy xa ra hoặc kéo lại gần.

Ví dụ 286:



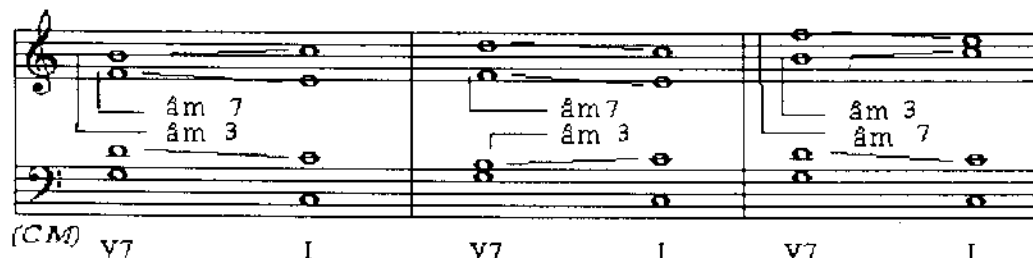
Do những đặc tính chuyển động trên đây, hợp âm quãng 7 át âm mang nhiều năng lực tạo nên cấu trúc hợp âm, và được xem như là hợp âm năng động nhất.

## II. GIẢI QUYẾT HỢP ÂM V<sup>7</sup>:

### II.1. Giải quyết bình thường

- 1) Thông thường, hợp âm V<sup>7</sup> được giải quyết về hợp âm I (bậc I thể trực), với các âm chuyển động như sau:
  - + âm 7: chuyển động *liền bậc xuống* âm 3 của hợp âm I.
  - + âm 3: chuyển động *lên chủ âm* của hợp âm I.
  - + âm 5: có khuynh hướng *chuyển động xuống* (thường là liền bậc về chủ âm).

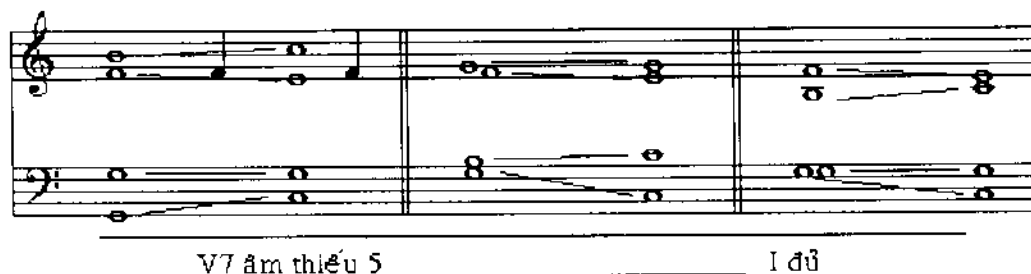
Ví dụ 287: Hợp âm V<sup>7</sup> ở các vị trí khác nhau với cách giải quyết về hợp âm I



Qua ví dụ trên chúng ta nhận thấy hợp âm V<sup>7</sup> (với đủ các thành phần) khi chuyển động theo qui tắc đã nêu sẽ được giải quyết về hợp âm bậc I thiếu âm 5.

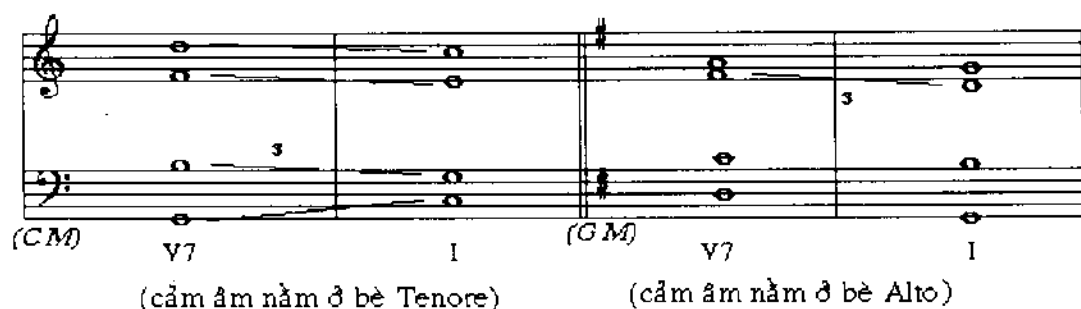
- 2) Với một hợp âm V<sup>7</sup> thiếu một thành phần nào đó, khuynh hướng giải quyết lại thường đưa về hợp âm bậc I đủ.

Ví dụ 288:



Ngoại lệ, nếu âm 3 của hợp âm V7 (tức nốt cảm âm của âm giai đang khảo sát) nằm ở bè Alto hoặc Tenore, chúng ta có thể cho *chuyển động cách bậc xuống* âm 5 của hợp âm bậc I để có hợp âm I đủ.

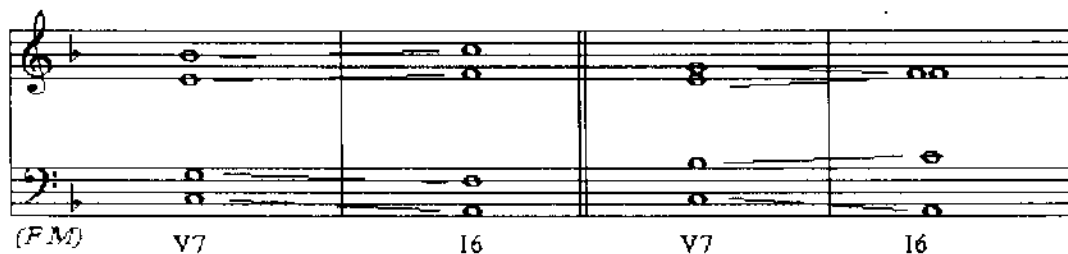
Ví dụ 289:



3) Trong trường hợp *hợp âm quãng 7 át âm giải quyết về hợp âm I ở thể đảo một* ( $I_6$ ), chúng ta cần lưu ý:

\* Âm 7 không thể giải quyết bình thường vì sẽ chịu ảnh hưởng của quãng 8 thuận về âm bậc III (mặc dù có bè trên liền bậc). Nó thường *chuyển động lên đến âm 5 của hợp âm I6*. Như vậy sẽ có quãng 5 thuận và rơi vào cách giải quyết không đúng đối với trường hợp một quãng 5 giảm (xem ví dụ 286, mục 1.3 - quãng 5 giảm thường có khuynh hướng chuyển động kéo lại gần). Trong ví dụ dưới đây, giữa 2 bè Soprano và Alto là một *chuyển động quãng 5 giảm về quãng 5 đúng* (đẩy ra xa) (xem ví dụ 290 a). Trừ phi, quãng này xuất hiện ở thể đảo của nó để thành một quãng 4 tăng, thì lại đúng với cách giải quyết bình thường (quãng 4 tăng có khuynh hướng chuyển động đẩy ra xa - xem ví dụ 286 và quan sát ví dụ 290 b).

Ví dụ 290:



\* Cách giải quyết này không phải là không phổ biến, nó được xem như là một biến thể của cách giải quyết bình thường.

## II.2. Giải quyết bất thường (*irregular resolution*)

Các trường hợp *giải quyết hợp âm  $V^7$  về các bậc khác ngoài hợp âm bậc I*, đều được xem là *giải quyết bất thường*.

### II.2.1. Giải quyết về hợp âm II

Hợp âm bậc II gần giống với hợp âm  $V_{OM}$  về thành phần cấu tạo, nó trùng với trường hợp hợp âm  $V_{OM}$  hòa âm nền ( $V^7_{OM}$ ) (xem chương 16, "*Hợp âm quãng 9 Trường thiếu*")

Ví dụ 291:



Vì vậy khi giải quyết  $V^7$  về II, tác dụng sẽ yếu ớt. Lúc đó hợp âm  $V^7$  gần như là hợp âm chung của II và  $V_{OM}$ . Trong ví dụ sau đây, để tránh tính yếu ớt và làm nổi bật liên kết hơn, tác giả sử dụng thêm quãng 7 trên hợp âm II.

Ví dụ 292:

BRAHMS

"Intermezzo, op. 76, No 3"



Thông thường, các nhạc sĩ hay cho nốt quãng 7 (của hợp âm  $V^7$ ) tăng lên 1/2 cung để biến hợp âm bậc II trở thành hợp âm V của bậc V và sử dụng hợp âm mới này ở dạng thiếu âm nền (ký hiệu  $V^7$ ). Công thức thường gặp:



thay vì dùng liên kết:  $V^7 \rightarrow II$

Ví dụ 293:

MOZART

"Sonata K. 533"





Ví dụ 296:

CHOPIN

-

"Prelude, op.28, No.17"

(A♭ M)

IV V7 IV

Chúng ta thường gặp:

V7 → IV6

Thế đảo một của hợp âm IV cho phép chúng ta lựa chọn kép chủ âm hay âm bậc IV.

Ví dụ 297:

V7 IV6 V7 IV6

Ví dụ 298:

MOZART

-

"Sonata, K.279"

(F M)

II6 I6/4 V7 IV6 V6/5 I

Chúng ta còn có thể gặp trường hợp âm 3 (của V<sup>7</sup>) bị biến dạng bởi các dấu hóa để trở thành thành phần của một hợp âm mới: V của IV. Lúc đó âm 5 (tức cảm âm) sẽ chuyển động xuống nửa cung.

Ví dụ 299:



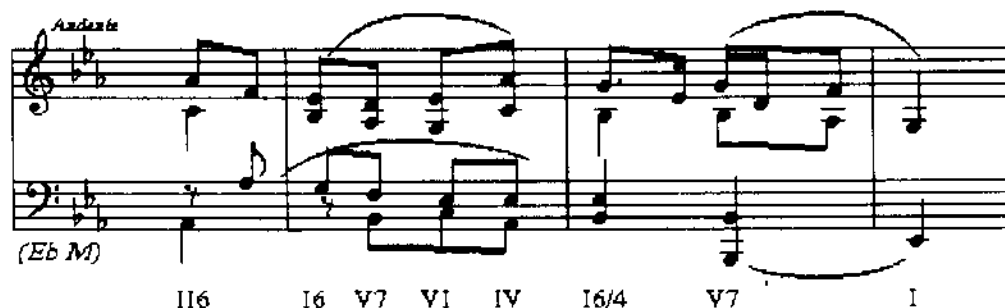
Chúng ta cần chú ý: khi có hai hợp âm quãng 7 đi gần nhau, một trong hai thường thiếu một thành phần nào đó để kép âm nền (thường là thiếu âm 5).

Các thể đảo của hợp âm quãng 7 hầu như luôn ở dạng thiếu thành phần.

#### II.2.4. Giải quyết về hợp âm VI

Chúng ta quan sát ví dụ dưới đây:

Ví dụ 300:                  MENDELSSOHN                  -                  "Andante, op.82"



Cảm âm di chuyển đến chủ âm để nhấn mạnh hóa bộ. Âm 7 của hợp âm V7 được giải quyết xuống như hình thường để kép ở âm 3 của hợp âm VI. Thông thường trong liên kết này, hợp âm V7 gồm cả âm 5, bởi vì hợp âm V7 không đầy đủ sẽ gây bất tiện trong liên kết với VI như chúng ta thấy dưới đây.

Ví dụ 301:



Đây là trường hợp giải quyết bất thường phổ biến nhất của  $V^7$ , cần nhớ trong liên kết này ( $V^7$  - VI) hợp âm VI thường được kép âm 3.

Ví dụ 302:

MOZART

"Fantasy", K. 397"

(DM) V7 VI kép âm 3

## II.2.5. Hợp âm át âm chuyển hóa (Secondary dominant chord)

### a) Khái niệm

Trước khi giải quyết hợp âm  $V^7$  về hợp âm I (giải quyết bình thường) hay về một hợp âm bậc nào khác (giải quyết bất thường), chúng ta chuyển đến hợp âm át âm của các bậc đó. Hợp âm át âm này được gọi là *hợp âm át âm chuyển hóa*.

$V^7$  —  $Y'$  của (VI) —  $VI,$

### b) Một số nguyên tắc

Khi dùng hợp âm át âm chuyển hóa, chúng ta cần nắm những nguyên tắc sau đây:

#### Nguyên tắc 1:

*Bất cứ bậc nào trong thang âm đều có thể dùng hợp âm bậc V ( $V$  hay  $V^7$ ) của nó đi trước.*

#### Nguyên tắc 2:

*Hợp âm bậc V của bậc nào phải được giải quyết về bậc đó.*

#### Nguyên tắc 3:

*Nên chuẩn bị hợp âm át âm chuyển hóa bằng một hợp âm bản lề.*

#### Ví dụ 303:

(CM) VI V của V V  
(GM) II V I

Trong ví dụ trên, hợp âm Am là hợp âm chung của hai thang âm (CM) và (GM) nên được dùng làm hợp âm bản lề trước hợp âm át âm chuyển hóa DM. Ở đây, chúng ta thấy nốt pha đã được biến hóa thành  $F\#$  (không có trong thang âm CM) nằm ở bè Alto, sau đó chuyển động lên nốt  $Sol$ . Nếu nốt biến hóa là nốt giáng ( $b$ ), chuyển động sau đó phải liên bậc xuống. Tóm lại, chuyển động tiếp sau phải theo chiều xuất hiện của dấu hóa.

#### Nguyên tắc 4:

*Không nên chuyển động cùng chiều đến âm quãng 7.*

## c) Thực tế áp dụng

Chúng ta có thể xem việc dùng các hợp âm át âm chuyển hóa như là một cách giải quyết về chủ âm tạm thời của chúng. Khi không có các chủ âm tạm xuất hiện, ta có thể xem như có một lần chuyển thể. Việc dùng hợp âm át âm chuyển hóa không làm mờ nhạt âm thể. Ví dụ tốt nhất cho nhận định này là liên kết  $V^7$  của VI về IV, liên kết này cũng có chủ âm gốc tốt hơn cách giải quyết bình thường.

Ví dụ 304:



Trong cách giải quyết bình thường, hợp âm át âm chuyển hóa và hợp âm giải quyết của nó (tức hợp âm mà nó sẽ phải chuyển đến) được tạm xem như ở trong âm thể của hợp âm át âm chuyển hóa. Thật vậy, trong ví dụ trên đây, liên kết  $V^7$  của VI về IV chính là liên kết  $V^7$  về VI nếu xét trong âm thể của VI, tức Am trong ví dụ này; do đó hợp âm F#M (IV của thang âm Am) phải được kép nốt La, là nốt định thể của âm thể bậc VI nhưng lại là nốt định thức của thang âm chính CM. Trong ví dụ sau đây,  $V^7$  của VI được bắt đầu từ V với bè Tenor và Basse chuyển động song song và các bè chéo nhau. Cách giải quyết tiếp theo đó hoàn toàn chính thống.

Ví dụ 305:

CHERUBINI

"Anacreon Overture"



Chúng ta tìm hiểu một liên kết tương tự ví dụ 305, trường hợp  $V^7$  của III về I. Khi phân tích, người ta có thể xem hợp âm  $V^7$  như là một hợp âm nhấn hay hợp âm được tạo thành do các nốt giai điệu khác, như các nốt thêu.

Ví dụ 306:

BEETHOVEN

"String Quartet, op. 18, No 5"



Khi giải quyết bất thường  $V^7$  của V về hợp âm ba nốt trên bậc III, cũng như khi liên kết  $V^7$  của VI với IV và  $V^7$  của III về I, chú ý kép âm 3 của hợp âm giải quyết (tức hợp âm III, IV, I).

Ví dụ 307:

CHOPIN

"Mazurka, op. 17, No 4"

The musical score for Chopin's Mazurka, op. 17, No 4, shows a sequence of chords: V, I,  $V^7$  của V, III, V, I. The score is in F major (Fm) and includes a "Poco to" marking. The chords are written in a two-staff system with a treble and bass clef.

### III. CHUẨN BỊ HỢP $V^7$ :

Hợp âm  $V^7$  thường được chuẩn bị bằng cách dùng trước nó một hợp âm nào đó có mang nốt bậc IV (tức nốt quãng 7 của hợp âm  $V^7$ ). Nốt bậc IV này được ngân dài sang hợp âm  $V^7$  (ví dụ 308) hoặc được lặp lại (cách này ít gặp hơn - xem ví dụ 309).

Ví dụ 308:

Chuẩn bị nốt quãng 7 bằng cách ngân dài nốt bậc IV

The musical score for Example 308 shows a sequence of chords: II,  $V^7$ , IV,  $V^7$ . The score is in F major (Fm) and includes a "Poco to" marking. The chords are written in a two-staff system with a treble and bass clef.

Ví dụ 309:

Chuẩn bị nốt quãng 7 bằng cách lặp lại nốt bậc IV

The musical score for Example 309 shows a sequence of chords: II,  $V^7$ , IV,  $V^7$ . The score is in F major (Fm) and includes a "Poco to" marking. The chords are written in a two-staff system with a treble and bass clef.

Các tác giả bậc thầy thời cổ điển thường có khuynh hướng đi tới nốt quãng 7 của hợp âm  $V^7$ . Trong thời kỳ đầu của hòa âm truyền thống, họ coi nốt quãng 7 là khó nghe, thô nên phải có sự chuẩn bị cẩn thận như đã nói ở trên. Sau đó, hợp âm  $V^7$  lại thường được sử dụng không có sự chuẩn bị trước. Đôi khi họ lại dùng những bước nhảy cách bậc đến nốt quãng 7 thay vì phải chuyển động liên bậc (ví dụ 310 a) tạo ra một sự nhấn mạnh trong hòa âm.

Ví dụ 310: BACH - Khúc dạo đầu số 7 trích từ "The Well-Tempered Clavier" cuốn I



Vào trường hợp khác, bước nhảy đến nốt quãng 7 như vậy lại được dùng để tạo một hiệu quả nhẹ nhàng, khôi hài.

Ví dụ 311: SCHUMANN - "Arlequin", trích từ "Carnaval, op. 9"



Chúng ta chú ý: ở các ví dụ 310, 311, trong khi một bè chuyển động cách bậc về nốt quãng 7, các bè khác giữ yên khoảng cách các quãng. Nói chung, tốt nhất nên chuyển động đến nốt quãng 7 bằng chuyển hành xiên hay ngược chiều, dùng chuyển động cùng chiều sẽ tạo nên âm sắc khó nghe, thô thiển, không phù hợp với phong cách truyền thống.

Ví dụ 312:



#### IV. NHIỆM VỤ CỦA HỢP ÂM V<sup>7</sup>:

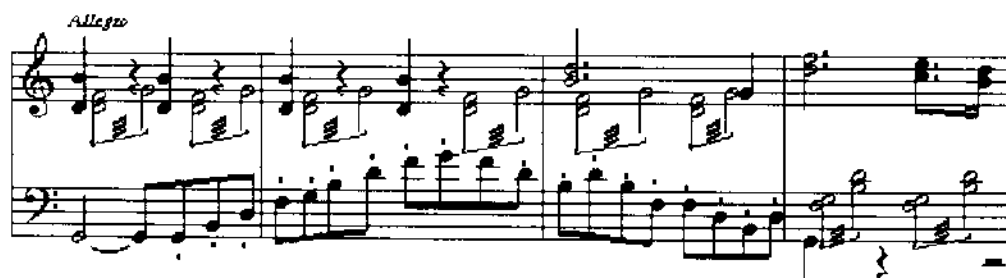
Hợp âm V<sup>7</sup> thường đặc biệt dùng để:

1. Tăng cường chuyển động hòa âm (xem ví dụ 312)
2. Gia tăng khuynh hướng dẫn đến giai kết (xem ví dụ 314).
3. Làm phong phú thêm hợp âm V (xem ví dụ 315)
4. Giúp xác định thang âm một cách nhanh chóng (xem ví dụ 316).

5. Khi đi chung với hợp âm I, nó dùng để hòa âm những giai điệu mang tất cả các nốt của thang âm trừ nốt bậc VI ( $V^7$  gồm các nốt *Sol- Si-Re-Fa*; I gồm các nốt *Do-Mi- Sol*, vậy liên kết  $V^7 - I$  chỉ thiếu nốt *La* - xét trong thang âm Do trưởng).

BEETHOVEN là một trong những nhà soạn nhạc thường dùng  $V^7$  kéo dài trên vài nhịp khi muốn tạo hiệu quả *kéo dài sự căng thẳng*. Chúng ta chú ý đến tính chất âm sắc của hợp âm này trong một đoạn trích từ *Bản giao hưởng số 5*.

Ví dụ 313: BEETHOVEN - "*Symphony No 5, op. 67*"



- 2) Việc dùng hợp âm  $V^7$  kéo dài dẫn đến giai kết đóng vai trò quan trọng trong âm nhạc thời cổ điển và lãng mạn đến nỗi khó mà tìm thấy một tác phẩm nào không có dùng đến nó.

Ví dụ 314: SCHUBERT - "*Symphony No 8 (Bản giao hưởng dở dang)*"



- 3) Việc thêm nốt quãng 7 làm phong phú thêm màu sắc và âm vang cho hợp âm V, chúng ta hãy nghe và so sánh hai hợp âm trong ví dụ 315. Phần (a) cho thấy hợp âm  $V^7$  đã được bỏ đi nốt quãng 7, và phần (b) cho thấy hợp âm  $V^7$  trong nguyên dạng.

Ví dụ 315: CHOPIN - "*Prelude, op. 28, No 7*"



- 4) Hợp âm V và I có thể xác định nên một thang âm; tuy nhiên hợp âm  $V^7$  và I sẽ xác định rõ ràng hơn. Ví dụ, hợp âm 3 nốt trên âm *Sol* có thể thuộc về một vài thang âm; ngay chính liên kết hai hợp âm 3 nốt G và C cũng không xác định được một thang âm duy nhất nào, vì nó có thể thuộc về các thang âm khác nhau: (CM), (GM) và (Em).

Ví dụ 316:

a. Các thang âm có thể mang liên kết G - C :

Thang âm C      Thang âm G      Thang âm Em

V    I    I    IV    V    I    III    VI    IV    16/4    V    I

b. Liên kết  $V^7$  - I xác định nên thang âm C :

(CM)       $V^7$       I

## V. VAI TRÒ CỦA HỢP ÂM $V^7$ TRONG HÒA ÂM:

Sau cùng, hợp âm  $V^7$  được dùng trong kỹ thuật hòa âm các giai điệu, đặc biệt các giai điệu này có chứa các quãng của hợp âm. Tác phẩm "Ständchen" của Schubert bắt đầu với các bước nhảy như trong ví dụ 317 dưới đây.

Ví dụ 317:

SCHUBERT

"Ständchen" chỉ có giai điệu

*Allegretto*

*p*

Thật khó khăn nếu dùng bất kỳ hợp âm nào khác  $V^7$  để hòa âm dòng giai điệu này, nhất là có bước nhảy giữa hai nốt quãng 7 và quãng 4.

Ví dụ 318:

SCHUBERT

"Ständchen" với phần hòa âm

*Allegretto*

*p*

(CM)       $V^7$

Chúng ta chú ý đến cách dùng chính xác hợp âm  $V^7$  của Czerny trong ví dụ sau đây:

Ví dụ 319: CZERNY - "Hai chủ đề trên dân ca Áo", No 1

The musical score for Example 319 consists of two systems of music. The first system has three measures labeled (a), (b), and (c). The second system has two measures labeled (d) and (e). Below the staff, the chords are indicated: I, V7, I, V7, I.

Ở ví dụ 319, tại (a), có nốt quãng 3 của  $V^7$  ở bè trên, thì hợp âm phần bè dậm lại không có nốt này; tại (b) và (c), giai điệu vang lên nốt quãng 5, thì bè dậm lại không có nốt này mà có nốt quãng 3; tại (d), giai điệu chuyển động lên đến nốt quãng 7 ở phần tay trái (bè dậm) lại tránh kép âm này. Việc phân bố các âm trong hợp âm  $V^7$  của Czerny tạo nên tính âm vang cân bằng tốt.

## VI. THÌ ĐẢO CỦA HỢP ÂM $V^7$ :

### VI.1. Các loại thể đảo

Cũng giống như các hợp âm 3 nốt, hợp âm  $V^7$  xuất hiện dưới những thể đảo khác nhau, mỗi thể được ký hiệu bằng số quãng giữa bè Basse và các bè khác.

Ví dụ 320:

The musical score for Example 320 shows four measures of chords. The chords are labeled: V 7, V 6/5/3, V 6/4/3, and V 6/4/2. Below the staff, the chords are written in Vietnamese: Viết tắt: V 7, V 6/5, V 6/5, V 4/3, V 4/2 hay V2.

### VI.2. Nhiệm vụ của thể đảo

Các thể đảo của hợp âm  $V^7$  dùng để:

- 1/ Tăng cường, làm rõ nét hướng chuyển động của hòa âm (xem ví dụ 321).
- 2/ Làm phong phú và thêm màu sắc (xem ví dụ 323).
- 3/ Tạo điều kiện có được một liên kết hòa âm nhẹ nhàng, tránh sự mạnh mẽ của thể trực của hợp âm  $V^7$  (xem ví dụ 324-325).

- 4/ Hình thành một giai điệu bè Basse thay đổi và lưu loát hơn (ví dụ 326).
- 5/ Làm hợp âm bậc cầu (passing chord) (ví dụ 327).
- 6/ Làm hợp âm thù (neighboring chord) (ví dụ 328).
- 7/ Góp phần tạo nên hình thức arpeggio cho bè Basse (ví dụ 329).

Trong câu nhạc dưới đây của MOZART, bè trên cùng đi từ nốt quãng 5 xuống 7, giai kết về chủ âm. Bất cứ giai điệu đi xuống, bè Basse chuyển động qua thể đảo 3 ( $V^{4/2}$ ) và thể đảo 2 ( $V^{4/3}$ ) trước khi tới chủ âm. Nhờ vậy, bè Basse sinh động hơn nếu chỉ dùng một dạng thể trực  $V^7$ .

Ví dụ 321: MOZART - "Sonata K.322, chương 3"

*Allergo assai* 5 7

V4/2    16    V4/3

Thể đảo 3 mang hoạt tính cao bởi vì bè Basse hình thành hai quãng nghịch với các nốt còn lại bên trên của hợp âm: một quãng 2 và một quãng 4 tăng (ví dụ 322 và 320 c).

Ví dụ 322: BACH - "Toccata và Fugue cung Đm, dành cho đàn organ"

*Adagio vivace*

(Dm)    V4/2    V4/2    16    (CM) :    V4/2    16

Thể đảo của  $V^7$  cũng tạo thêm màu sắc cho hợp âm. Chúng ta quan sát ví dụ sau đây:

Ví dụ 323: BEETHOVEN - "Sonata, op. 57 (Appassionata), chương 2"

*Andante con moto* (a) (b) (c)

V4/2    V4/3    V4/2

Chúng ta chú ý và thấy rằng BEETHOVEN tránh kép âm quãng 7 của hợp âm  $V^7$ . Ở bè Basse và bè trên (hàng thứ hai) có sự thay đổi các nốt chuyển động: *Mi-Sol / Sol-Mi* trong liên kết (a) - (b) và *Sol-Mi / Mi-Sol* trong liên kết (b) - (c). Ngoài ra với thể hẹp và các nốt ở khu vực dưới, thấp cũng tạo nên một âm hưởng vang và phong phú.

Cũng giống như thể đảo của hợp âm ba nốt, các thể đảo của hợp âm  $V^7$  làm cho liên kết hòa âm trở nên nhẹ nhàng hơn, tránh sự lặp lại nặng nề của hợp âm ở thể trực. Hãy so sánh sự nhẹ nhàng của bè Basse trong Sonata của MOZART, tác phẩm K.283 (ví dụ 324) với cũng một câu nhạc đó nhưng với nền hòa âm là các hợp âm ở thể trực (ví dụ 325).

Ví dụ 324: MOZART - "Sonata K.283"

Allegro

*p*

(G M)

V4/3 V6/5 I

Ví dụ 325: MOZART - "Sonata K.283", với hợp âm  $V^7$  ở thể trực

Allegro

*p*

(G M)

V7 V7

Việc dùng hợp âm  $V^7$  cũng có thể tạo nên một giai điệu bè Basse chuyển hành êm ái hơn.

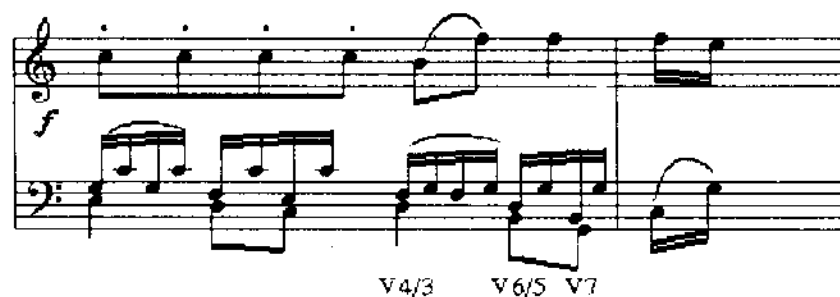
Ví dụ 326: MOZART - "Sonata, K.283, chương thứ 2"

Andante

*p*

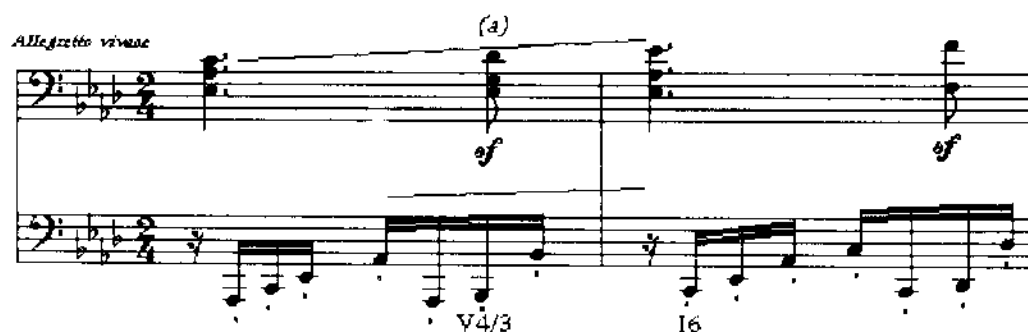
(C M)

V4/3 V6/5 V V4/2



Thế đảo của hợp âm  $V^7$  được dùng như hợp âm bắc cầu. Chúng ta hãy quan sát ví dụ sau đây:

Ví dụ 327: BEETHOVEN - "Sonata, op.31, No 3, chương thứ 3"



Trong ví dụ 328 dưới đây (a), hợp âm  $V^{ps}$  được dùng làm hợp âm thêu.

Ví dụ 328: MOZART - "Sáu Sonatina thành Vienna, No 1, chương 3"



Nhiệm vụ sau cùng của thế đảo của  $V^7$  là góp phần vào việc tạo nên hình thức arpeggio cho bè Basse. Khi bè thấp nhất vạch nên một hợp âm trải, chúng ta không cần phải xem mỗi nốt là âm nền của những hợp âm riêng biệt, mà nghĩ ngay đến hình thức arpeggio chuyển động qua các thế khác nhau của  $V^7$ .



Ví dụ 331: BACH - "Sarabande, trích từ *English Suite N 4*"

(F M) IV V4/2 I6 V4/3 I V7 I

### VI.3.2. Chuyển động liên bậc trên hoặc dưới tới nốt quãng 7

Ví dụ 332:

chuẩn bị chuẩn bị chuẩn bị

V6 V6/5 V6/5 V4/3 V V4/2

Chuyển động liên bậc qua các thể đảo khác nhau của hợp âm  $V^7$  trong ví dụ dưới đây, được trích từ bản hợp xướng nổi tiếng trong Oratorio "The Creation" (Sự Sáng Thế) của JOSEPH HAYDN.

Ví dụ 333: HAYDN - "Các Tầng trời lên tiếng - (The Heavens are telling)"

Allegro

with won-ders of his work re-sounds the fir-ma-ment

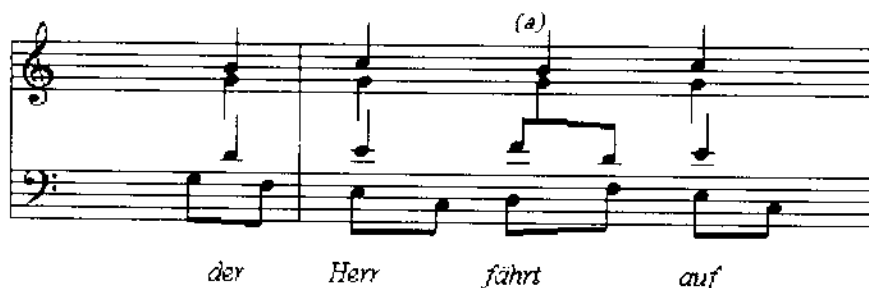
V V4/2 V6/4 V6/5

Khi viết các thể đảo của  $V^7$ , chúng ta nên theo những phương pháp của các nhà soạn nhạc từ trước đến nay, đó là luôn luôn chuẩn bị nốt quãng 7. Trong các tác phẩm của những bậc thầy về sau, nốt nhạc quãng 7 trong thể đảo của  $V^7$  - có khi ngay cả trong thể trực - thường được dẫn tới bằng bước nhảy cách bậc. Có lúc, nốt nghịch âm được tính toán kỹ lưỡng bằng cách nằm trong một nhịp đảo phách (ví dụ 334 a).



Rất ít khi gặp các giải quyết bất thường nơi thế đảo của hợp âm  $V^7$ . Có thể trước khi giải quyết bình thường, người ta kéo dài thêm bằng cách hoán đổi vị trí các nốt trong hợp âm để có một hình thức giải quyết trì hoãn, thay thế trước khi về hợp âm đến (hợp âm giải quyết). Kỹ thuật này rất thường được sử dụng.

Ví dụ 337: BACH - "Nun freut euch, Gottes Kindes all"



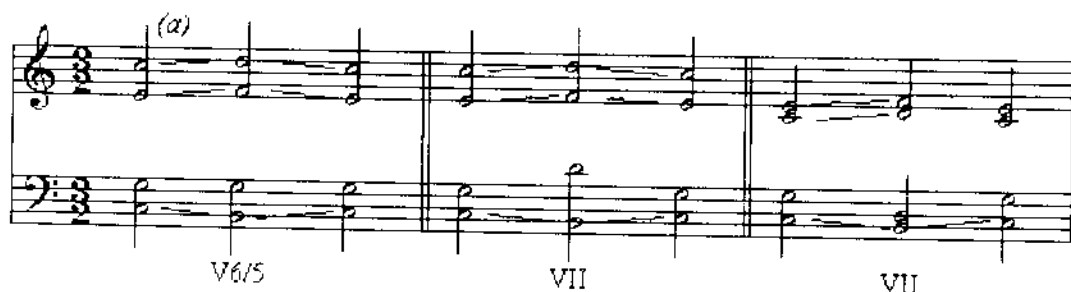
Trong ví dụ trên đây,  $V^{A/3}$  đã được nghe ở phách (a). Tuy vậy, trước khi giải quyết, bè Tenor và Basse hoán đổi các thành phần, hình thành hợp âm  $V^{A/2}$  ở nửa sau của phách, và sau đó là giải quyết.

## VII. MỘT SỐ VẤN ĐỀ KHÁC:

### VII.1. Hợp âm VII và $V^{6/5}$

Thế đảo  $V^{6/5}$  được dùng như hợp âm thêu (*neighboring chords*) cho hợp âm bậc I; hợp âm bậc VII cũng có công dụng tương tự.

Ví dụ 338:  $V^{6/5}$  và VII làm hợp âm thêu



### VII.2. Quãng tam âm giai điệu (*meloditritone*)

Khi giai điệu có một phần giới hạn trong một quãng 4 tăng - từ nốt bậc IV đến nốt bậc VII - thường chúng ta phải giải quyết dòng giai điệu này:

- + hoặc là, nốt cam âm chuyển về chu âm.
- + hoặc là, nốt bậc IV về nốt bậc III trong chuyển động xuống.

Ví dụ 339:



Nên tránh trường hợp dùng các quãng tam âm giai điệu mà không có giải quyết.

Ví dụ 340:

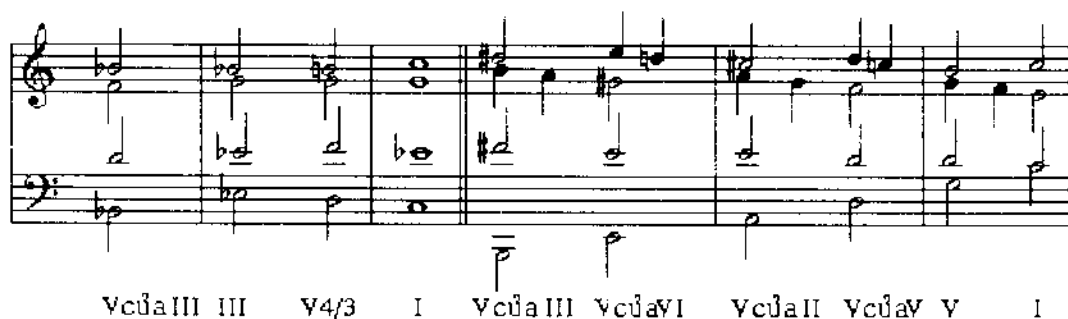


### VII.3. Các công thức liên kết thường gặp (dùng cho mọi khóa nhạc)

#### VII.3.1. Các thể đảo



#### VII.3.2. Hợp âm át âm bậc phụ (secondary dominant)



VII.3.3. Giải quyết bất thường

V7 VI V7 IV V7 IV6 V2 III VI V7 V7 của II II6



V7 V7 của V V V2 V7 của VI IV I V7 V6/5 của IV

## BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 14

### I. HỢP ÂM ÁT ÂM QUẢNG 7

1. Hãy viết hòa âm bốn phần trên các hệ Basse đánh số sau:

a/

Figured bass for exercise a/:

Staff 1: 4/2 6 6/4/3 6 6/4 6 2 6

Staff 2: 6 6/5 6/4/3 6 6/4 7

b/

Figured bass for exercise b/:

Staff 1: 6 7 6 4/3 6 6 6/4 5

Staff 2: 6 6/5 5 7

2. Thành lập một đoạn nhạc gồm hai câu dựa trên các đặc điểm sau:

- Câu đầu tiên bắt đầu ở GM và kết thúc với một giai kết chính thức ở Em.
- Câu thứ hai trở về GM bằng cách dùng một hợp âm ba nốt là hợp âm ba nốt bậc II trong thang âm (GM).
- Dùng một ví dụ cho mỗi thể đảo của hợp âm át âm quảng 7.

3. Thành lập một đoạn nhạc gồm hai câu dựa trên các đặc điểm sau:

- Câu thứ nhất kết thúc bằng giai kết tránh, không chuyển thế.
- Câu thứ nhất cho thấy liên kết V7 - I6.
- Câu thứ hai cho thấy hai cách dùng của hợp âm V2 - với nốt quãng 7 có chuẩn bị và không chuẩn bị.

4. Hòa âm các bè Basse cho sân sau đây, áp dụng hợp âm quãng 7 át âm và các thể đảo khi cần thiết.

d/



h/



## II. HỢP ÂM ÁT ÂM BÂC PHỤ

5. Thành lập một đoạn nhạc gồm hai câu dựa theo các đặc điểm sau:
  - a) Âm thức chính là thứ, nhịp 3/4, cấu trúc của tiết điệu gồm 8 nốt.
  - b) Câu đầu tiên chuyển thể về bậc IV của âm thức tương ứng.
  - c) Câu thứ hai bắt đầu bằng âm thể mới này và chuyển về âm thể gốc.
  - d) Đoạn nhạc kết thúc bằng giai kết nghiêm được chuẩn bị bằng hợp âm V của (IV).
6. Hòa âm bè Basse cho sẵn sau đây:



7. Hòa âm bè Soprano cho sẵn sau đây:



### III. GIẢI QUYẾT BẤT THƯỜNG

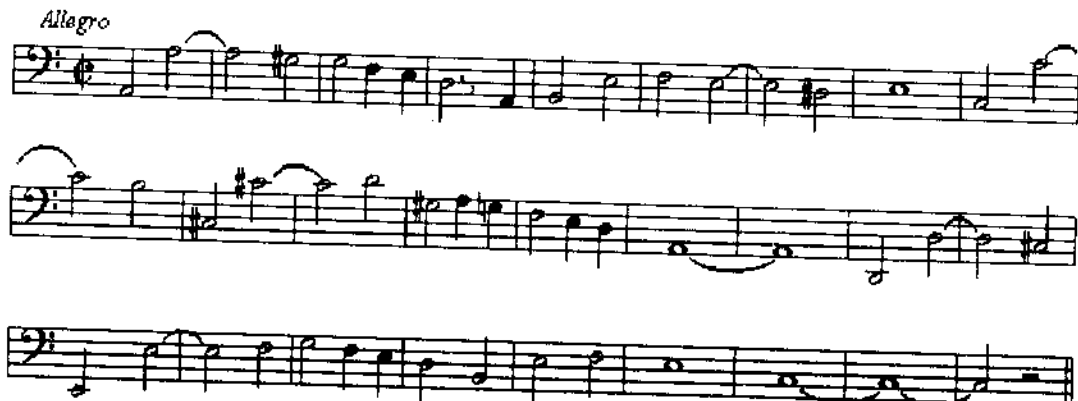
8. Viết bốn giải quyết bất thường cho môi hợp âm sau đây:

$V^7$  trong thang âm ( $E^b M$ );  $V^7$  của (IV) trong thang âm ( $E^b m$ );  $V^7$  của (VI) trong thang âm ( $F M$ );  $V^7$  của (V) trong thang âm ( $C m$ ).

9. Viết các câu nhạc theo sơ đồ hòa âm sau:

- a) trong thang âm ( $D M$ ): I -  $V^7$  của (IV) - IV - I -  $V^7$  của (II) - II -  $V^7$  - I.
- b) trong thang âm ( $E m$ ):  $V^7$  -  $V^7$  của (IV) - IV - I -  $V^7$  của (V) -  $V^7$  - I.
- c) trong thang âm ( $A^b M$ ): I -  $V^7$  - IV -  $V^7$  của (VI) - VI -  $V^7$  của (V) - I -  $V^7$  - I.
- d) trong thang âm ( $G M$ ): I -  $V^7$  của (III) -  $V^7$  của (VI) -  $V^7$  của (II) -  $V^7$  của (V) -  $V^7$  - I.

10. Hòa âm bè Basse sau:



## 11. Hòa âm bè Soprano sau:



## CHƯƠNG 15

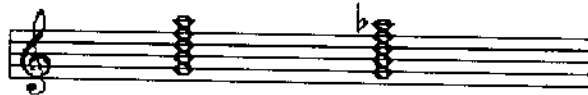
# HỢP ÂM QUÃNG 7 GIẢM

(the diminished seventh chord)

### I. ĐỊNH NGHĨA - SỰ THÀNH LẬP:

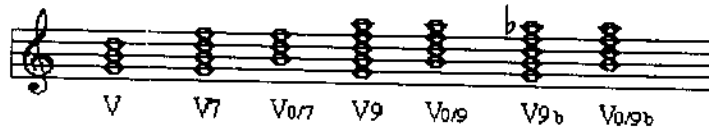
- I.1. Nếu thêm vào bên trên hợp âm át âm quãng 7 một quãng 3, chúng ta sẽ có được một hợp âm mới gọi là hợp âm át âm quãng 9, gồm có hợp âm trưởng và thứ.

Ví dụ 341:



- I.2. Hợp âm át âm quãng 9 thường xuất hiện dưới dạng không có âm nền. Các nhà soạn nhạc đặc biệt thích dùng dạng không đầy đủ này (tức là không có âm nền) hơn là hợp âm quãng 9 có âm nền. Như vậy, hợp âm át âm gồm có các nhóm hợp âm sau:

Ví dụ 342:



**Ghi chú:** Ký hiệu (0) để chỉ cho biết trong hợp âm đó, âm nền đã được bỏ đi.

Trong nhóm này, hợp âm được dùng nhiều nhất là hợp âm át âm quãng 9 cuối cùng ( $V^09^b$ ). Đó là hợp âm át âm quãng 9 thứ, còn được gọi là hợp âm quãng 7 giảm.

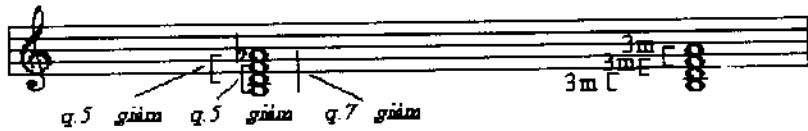
- I.3. Để thành lập hợp âm 7 giảm từ hợp âm V7, chúng ta tăng âm nền lên một bán cung đồng (ví dụ 343 a). Để thành lập hợp âm 7 giảm từ hợp âm VII, chúng ta thêm một quãng 3 thứ trên nốt quãng 5 của hợp âm VII (ví dụ 343 b). Khi muốn thành lập hợp âm 7 giảm từ một hợp âm 3 nốt trưởng, chúng ta thêm một quãng 3 thứ trên nốt quãng 5 của hợp âm trưởng đó; và tăng âm nền lên một bán cung đồng (ví dụ 343 c). Khi muốn thành lập hợp âm 7 giảm từ một hợp âm 3 nốt thứ, chúng ta tăng âm nền và âm quãng 3 lên một bán cung đồng; hoặc thêm một quãng 3 thứ trên nốt quãng 5 của hợp âm thứ đó (ví dụ 343 d).

Ví dụ 343:



- I.4. Khi sắp xếp ở dạng quãng hòa âm, chúng ta thấy âm cuối cùng (ở bè dưới cùng) là nốt cảm âm, tạo nên khuynh hướng bất ổn định, tăng thêm nhu cầu các nốt nghịch âm phải được giải quyết, do sự xuất hiện các quãng nghịch. Hãy quan sát cấu tạo quãng như sau:

Ví dụ 344:



Khi viết các thể đảo của hợp âm này, chúng ta thấy xuất hiện quãng 2 tăng và quãng 5 giảm (là quãng đồng cung với quãng 4 tăng).

Ví dụ 345:



## I.5. Cách đánh số hợp âm

Hợp âm  $V^9$  đồng dạng với hợp âm  $VII_7$  (gọi là hợp âm quãng 7 cảm âm). Trong *thang âm trường tự nhiên*, hợp âm  $VII_7$  là hợp âm quãng 7 thứ cảm âm và được đánh số như sau:

Ví dụ 346:



**Ghi chú:** dấu (+) cho biết vị trí của nốt cảm âm, ví dụ: +4, nghĩa là cảm âm nằm là nốt tạo nên quãng 4 trên nốt được xét.

Trong *thang âm thứ nhân tạo*, hợp âm  $VII_7$  là hợp âm quãng 7 giảm cảm âm và được đánh số như sau:

Ví dụ 347:



Trong *thang âm trường nhân tạo*, hợp âm  $VII_7$  cũng chính là hợp âm quãng 7 giảm.

## II. GIẢI QUYẾT:

- II.1. Bởi vì hợp âm 7 giảm được coi như là một hợp âm át âm quãng 9 không hoàn toàn, nên *khuynh hướng giải quyết của nó thường là về hợp âm bậc I*. Hai Quãng 5 giảm thường được giải quyết thu hẹp về hai quãng 3, không cần để ý đến việc kép âm nào (có thể kép âm 3 của hợp âm bậc I) (xem ví dụ 348 a, b). Nếu quãng 5 giảm được đảo thành quãng 4 tăng thì sẽ được giải quyết mở rộng ra quãng 6 (xem ví dụ 348 c). Âm nền chuyển hành lên liền bậc (vì là nốt cảm âm phải được dẫn về chủ âm).

II.2. Nói cách khác, việc giải quyết hợp âm 7 giảm được tiến hành như sau:

- + Âm nền chuyển hành lên liền bậc
- + Âm 3 chuyển hành lên hay xuống tùy ý
- + Âm 5 và âm 7 chuyển hành xuống liền bậc

Ví dụ 348:

(a) (b) (c)

II.3. Tuy nhiên, quãng 4 tăng cũng có thể giải quyết xuống tự nhiên để cho 3 bè trên chuyển hành xuống song song. Cách làm này không được áp dụng với quãng 5 giảm để chuyển hành cùng chiều về quãng 5 đúng.

Ví dụ 349:

Tránh

II.4. Hợp âm 7 giảm có thể được giải quyết về hợp âm trưởng hay thứ (bậc I).

**Ghi chú:** Không được kép âm 3 của hợp âm I khi âm 3 nằm ở hai bè dưới cùng. Lúc này có thể cho âm 5 của hợp âm 7 giảm chuyển động lên liền bậc thay vì xuống liền bậc.

Ví dụ 350:

Tốt Tránh

### III. CÁC THỂ ĐẢO:

Trong sách này, dạng hợp âm 7 giảm với nốt cảm âm nằm dưới cùng được gọi là thể trực và ký hiệu  $V^0_9$ . Các số Ả Rập chỉ số quãng tạo thành giữa bè Basse và các bè trên cùng.

Ví dụ 351:

$V^0_9$                        $V^0_6$                        $V^0_4$                        $V^0_2$   
                                          6 5 3                      6 4 3                      6 4 2  
                                          Thể đảo 1                      Thể đảo 2                      Thể đảo 3

#### III.1. Thể đảo 1

Bè Basse thường được giải quyết về nốt bậc III để tránh lỗi quãng 5 đúng khi giải quyết quãng 5 giảm (giữa bè Basse và Alto).

Ví dụ 352:

$V^0_6$                        $I_6$                       Tránh  
                                          6 5 3                      6 5 3                      6 5 3                      6 5 3

#### III.2. Thể đảo 2:

Cách giải quyết thường gặp là:

$V^0_6 \rightarrow I_6$   
                                          6 5 3                      6 5 3  
                                          4 3                      4 3

Nhưng, ngoài ra, nó cũng có thể được giải quyết về thể trực.

Ví dụ 353:

$V^0_6$                        $I_6$                        $V^0_6$                        $I_6$                        $V^0_6$                        $I$   
                                          6 4 3                      6 4 3                      6 4 3                      6 4 3                      6 4 3                      6 4 3

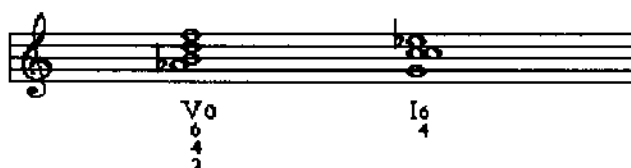
#### III.3. Thể đảo 3:

Cách giải quyết tự nhiên của thể đảo này là về hợp âm  $I_6$ :

$V^0_6 \rightarrow I_6$   
                                          6 4 3                      6 4 3  
                                          4 2                      4 2

Liên kết này mang tính át âm theo nhau (vì cả  $I_{6/4}$  lẫn  $V^0_{6/4/2}$  đều có thể tạo thành một bán giai kết) và tạo nên một tiến trình tiết tấu yếu. Hợp âm  $I_{6/4}$  theo sau thường có âm kép là nốt quãng 4 hay quãng 6. Liên kết này ít được dùng hơn các loại trên.

Ví dụ 354:



Trong bản viết 4 phần, các thành phần của hợp âm 7 giảm thường phải có mặt đầy đủ.

#### IV. CÔNG DỤNG:

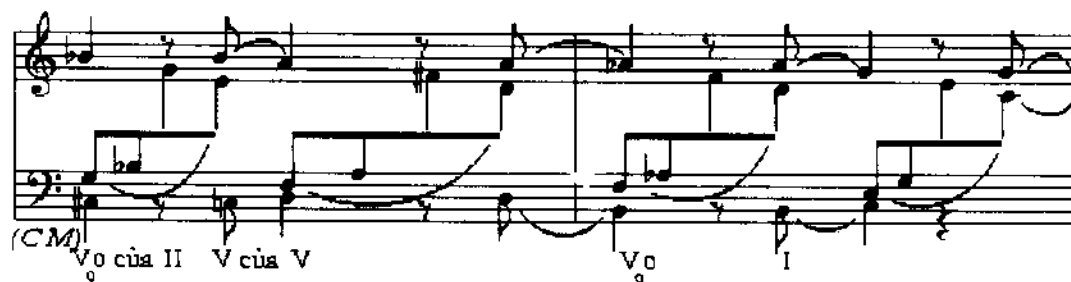
##### IV.1. Hợp át âm phụ (*secondary dominants*)

Hợp âm 7 giảm thường được dùng làm hợp âm át âm phụ mặc dù trong âm thể trưởng hay thứ. Các ví dụ sau đây sẽ cho thấy một vài hợp át âm phụ ở dạng hợp âm 7 giảm.

Ví dụ 355:

BRAHMS

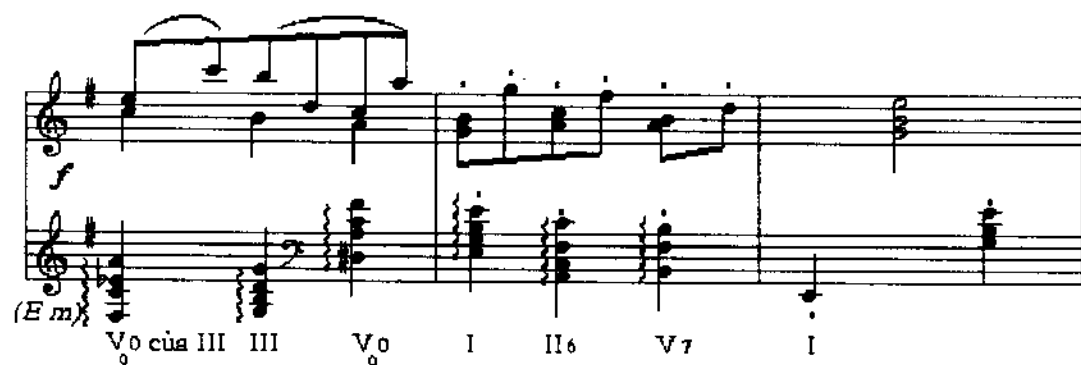
"Intermezzo, op. 76, No 7"



Ví dụ 356:

BRAHMS

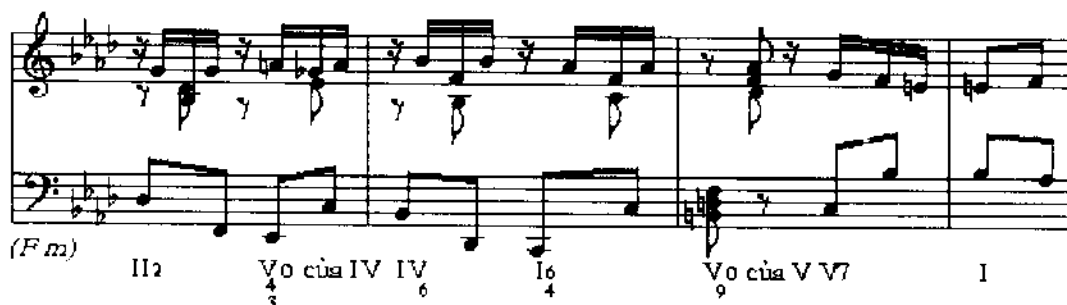
"Waltz, op. 39, No 3"



Ví dụ 357:

BACH

"Well-tempered Clavier, II, Prelude No 12"



Ví dụ 358:

MOZART

"Quintet, K.406"

*Allegro*

*pp* *mf* *mf*

(C m) 1 V<sub>0</sub> 16 V<sub>0</sub> của V<sub>6</sub> V<sub>0</sub> 16

6/5 4/3 4/3

## IV.2. Hợp âm 7 giảm theo nhau

Người ta thường dùng liên tiếp hai hoặc nhiều các hợp âm 7 giảm; tính chất mập mờ của hợp âm này tạo ra một vẻ không chắc chắn tạm thời cho âm thế.

Ví dụ 359:

BEETHOVEN

"Sonata, op. 10, No. 3"

*Largo*

*ffp* *ffp* *ffp* *p*

(A m) V<sub>0</sub> V<sub>0</sub> của IV V<sub>0</sub> I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> V

4/3 4/3 4/3 4/3 5

## V. GIẢI QUYẾT BẤT THƯỜNG:

V.1. Các giải quyết giúp cho việc thiết lập tính đồng nhất cho hợp âm 7 giảm, nhiều cách giải quyết mới thoát xem tương như là bất thường nhưng nếu thay đổi cách ký âm hợp âm 7 giảm thì chúng lại trở nên bình thường. Vì vậy, chúng ta phải phán đoán hợp âm theo tính chất, công dụng của nó hơn là phân tích một cách máy móc theo như cách ký âm ghi trên dòng nhạc.

Ví dụ 360:

CHOPIN

"Waltz, op. 64, No. 3"

*Andante*

(A<sup>b</sup> M) 1 V<sub>0</sub> của V V<sub>6</sub> 1

6/5 5

Trong ví dụ trên đây, lẽ ra thay vì ký âm nốt *Mi giáng kép*", tác giả phải ký âm là *Ré*, nốt cảm âm của âm át trong thang âm ( $A^bM$ ) nốt trên. Cách giải quyết hòa âm là bình thường ( $V$  của  $V$  về  $V$ ) nhưng cách giải quyết giai điệu lại là bất thường vì nốt *Ré* dẫn về *Ré giáng*, mặc dù cách giải quyết này tương đối hay gặp.

**V.2.** Quan sát ví dụ sau đây, chúng ta sẽ thấy một điểm tế nhị, một thay đổi bất ngờ do việc ký âm khác nhau tạo nên.

Ví dụ 361:

a/



b/



Trong ví dụ 361 a, việc liên kết giữa hai hợp âm trong hai ô nhịp dường như không thể xảy ra được vì nốt *Sĩ bình* giải quyết về *Sĩ giáng* là bất thường: ( $B_7dim \rightarrow B^b_7$ : giải quyết bất thường). Thế nhưng, nếu coi nốt *Sĩ bình* như là nốt *Đo giáng* (hai nốt đồng âm), như trong ví dụ 360 b, chúng ta lại có liên kết giữa hai ô nhịp như sau:  $V^0_{6/M2} \rightarrow V_0$  (tức hợp âm  $B^b_0$  thiếu âm nền và ở thể đảo 3 liên kết với hợp âm  $B^b_0$  có âm nền nhưng thiếu nốt quãng 9). Liên kết này không cho thấy có sự giải quyết nào về hợp âm cả (vì vẫn ở trong nội bộ hợp âm  $B^b_0$ ).

**V.3.** Mặc dù trong một chương sau này, chúng ta sẽ nghiên cứu chi tiết hơn, nhưng cũng cần lưu ý trước rằng có hai hợp âm 7 giảm không được xem như hợp âm át âm. Đó là  $II_7$  và  $VI_7$  với âm nền và âm 3 được nâng lên  $1/2$  cung, chúng được dùng như hợp âm nhấn (*appoggiatura chords*) về hợp âm I và  $V_7$ .

Ví dụ 362:



Cũng như các hợp âm 7 giảm khác, 2 hợp âm này được nhận ra do cách giải quyết của chúng. Chúng ta cần lưu ý để tránh lẫn lộn giữa cách giải quyết bất thường với việc ký âm khác đi của các hợp âm.

**VI. CÁC CÔNG THỨC THƯỜNG GẶP:**

Các công thức sau đây được dùng trong tất cả các hóa bộ:

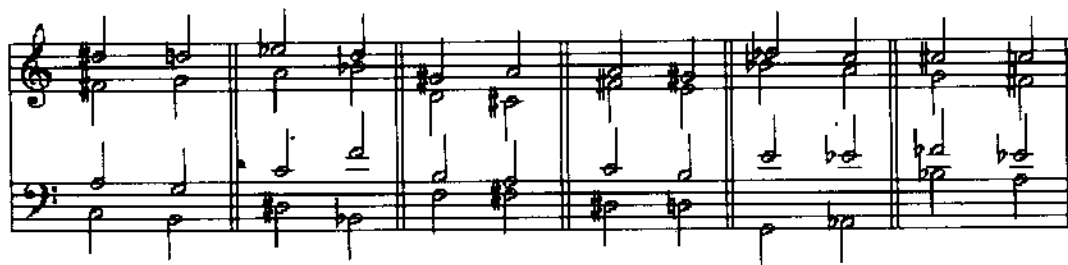
The first system shows the following formulas: I, V<sub>9</sub><sup>0</sup>, I, I, V<sub>9</sub><sup>0</sup>, I<sub>6</sub>, V, V<sub>9</sub><sup>0</sup>, I<sub>6</sub>.

The second system shows the following formulas: I, V, V<sub>9</sub><sup>0</sup> của IV, IV, I, V<sub>9</sub><sup>0</sup> của VI, VI, V<sub>9</sub><sup>0</sup> của III, III, IV, I.

The third system shows the following formulas: VI, V<sub>9</sub><sup>0</sup> của II, II<sub>6</sub>, V, I<sub>6</sub>, II<sub>6</sub>, V<sub>9</sub><sup>0</sup> của V, V.

## BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 15

1. Hãy ký âm lại các hợp âm 7 giảm sau đây cho phù hợp với các cách giải quyết đã cho:



2. Viết một đoạn nhạc có dùng bốn hợp âm 7 giảm liên tiếp.  
3. Hòa âm dòng ca cho sẵn sau đây:



## CHƯƠNG 16

# HỢP ÂM QUÃNG 9 TRƯỞNG THIẾU (The Incomplete Major Ninth)

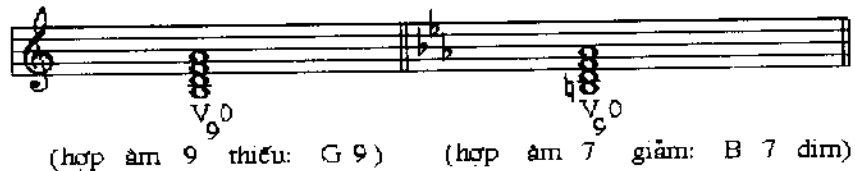
### I. CÁCH THÀNH LẬP:

Hợp âm  $V^0_9$  = Hợp âm VII + quãng 3 Trưởng

Cách thành lập hợp âm quãng chín trưởng thiếu âm nên được công thức hóa như trên đây.

Hợp âm quãng 7 thành lập trên nốt cảm âm ( bậc VII ) trong âm thể trưởng hơi khác với âm thể thứ đồng nguyên.

Ví dụ 363:



Cả hai hợp âm này đều là hợp âm quãng 9 không có âm nền, và cùng được giải quyết bình thường về hợp âm 3 nốt chủ âm (hợp âm bậc I). Hợp âm quãng 7 giảm có số quãng bằng nhau giữa các nốt (quãng 3 thứ) nên các thể đảo nghe gần tương đương nhau. Trong khi đó, hợp âm quãng 9 thiếu thì trái lại, do sự xuất hiện của nốt bậc 6 trưởng (nốt *La*), nên đã tạo nên một quãng 3 trưởng giữa hai nốt trên cùng. Điều này làm cho các thể đảo có đặc tính khác nhau.

Ví dụ 364:



## II. GIẢI QUYẾT BÌNH THƯỜNG:

### II.1. nốt bậc 2

Nốt bậc 2 chính là nốt quãng 5 trong hợp âm quãng chín. Nó thường được *giải quyết lên nốt bậc 3* hoặc *xuống cách bậc về nốt át âm* để tránh lỗi hai quãng 5 song song. Trong cả 2 trường hợp này đều không kép âm nền của hợp âm bậc I.

Ví dụ 365:

Không kép âm nền TRÁNH

### II. 2. Thể đảo 1 ( $V^0_{6/5}$ )

Thể đảo 1 của hợp âm quãng 9 thiếu phải được giải quyết về thể đảo 1 của hợp âm bậc I, để tránh các quãng 5 song song giữa bè Basse và bè mang nốt giải quyết của quãng 9.

Ví dụ 366:

$V^0_{6/5}$   $I^1_6$

Ví dụ 367:

MENDELSSOHN - "Midsummer night's dream-Ouverture"

(BM) II  $V^0_{6/5}$  I VI I  $V^0_7$  I

### II. 3. Thể đảo 2 ( $V^0_{4/3}$ )

Thể đảo 2 hữu ích hơn vì có nhiều khả năng sắp xếp. Nó có thể được giải quyết về thể trực hoặc thể đảo 1 của hợp âm bậc I.

Ví dụ 368:

Diagram illustrating the resolution of the second inversion (V<sup>0</sup><sub>4/3</sub>) to the first inversion (I<sub>6</sub>) and back to the first (I).

Ví dụ 369:

HAYDN

"Sonata"

Diagram illustrating the resolution of the second inversion (V<sup>0</sup><sub>4/3</sub>) to the first inversion (I<sub>6</sub>) and back to the first (I).

Ví dụ 370:

GRIEG

"Lyric Piece, op. 43, Nr. 1"

Diagram illustrating the resolution of the second inversion (V<sup>0</sup><sub>4/3</sub>) to the first inversion (I<sub>6</sub>) and back to the first (I).

### II.4. Lưu ý

- \* Hợp âm quãng 9 thiếu khác với hợp âm quãng 7 giảm (hợp âm này nốt âm thức trưởng khác so với trong âm thức thứ).
- \* Nốt bậc 6 trưởng là một nghịch âm có khuynh hướng đi xuống, tuy nhiên điều này không áp dụng được đối với thang âm thứ, vì không thể bỏ qua ảnh hưởng của liên hệ quãng tam âm xiên giữa các nốt bậc 6 và bậc 3 (ví dụ 371 a). Nếu nốt bậc 6 mang thuần nhất tính giai điệu, nó có thể được giải quyết khác thường bằng cách chuyển động lên như một bước đi của thang âm thứ ca điệu (tức, không có cảm âm) nhưng, như vậy, sẽ làm mất đi ý nghĩa hòa âm của một quãng 9 (ví dụ 371 b).

Ví dụ 371:

(a) Tránh

(b) Khác thường

### III. GIẢI QUYẾT BẤT THƯỜNG:

#### III.1. Giải quyết về hợp âm bậc II

Liên kết này yếu ớt vì tất cả các nốt trong hai hợp âm đều là những nốt chung.

Ví dụ 372:

V<sup>9</sup> nốt chung II

#### III.2. Giải quyết về hợp âm bậc III

Trong liên kết với bậc III, hợp âm V<sup>0</sup> mất đi đặc tính riêng của mình (tính át âm) và trở thành một hợp âm quãng 7 trên nốt cảm âm (VII<sub>7</sub>). Liên kết này thường gặp trong các dãy nâng cấp hòa âm (*harmonic sequence*).

Ví dụ 373:

BRAHMS

-

"Ballade, op. 118, Nr. 3"

*Allargo energico*

V<sup>7</sup> 17 IV<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> III<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

#### III. 3. Giải quyết về hợp âm bậc IV

Chúng ta có thể thực hiện giải quyết này. Nhưng nếu hợp âm bậc IV ở thế đảo 2 (nốt chủ âm nằm ở bè Basse) thì đó lại là một giải quyết bình thường được "ngụy trang".

Ví dụ 374:

Diagram illustrating a sequence of chords in a musical progression. The notation shows a sequence of chords:  $V_0$ ,  $IV_6(I)$ ,  $V_0$ ,  $IV_6$ ,  $V_0(yếu)$ , and  $IV$ . The chords are represented by notes on a staff, with the bass line showing the root position and the treble line showing the upper structure. The  $IV_6$  chords are marked with a circled 8, indicating a specific voicing or inversion.

### III. 4. Giải quyết về hợp âm bậc VI

Hợp âm bậc VI không đóng vai trò một hợp âm giải quyết trong liên kết với hợp âm  $V_0$ . Thật vậy, liên kết  $V_0 - VI_6$  (nốt chủ âm của hợp âm bậc VI nằm ở bè Basse) thực ra là liên kết  $V_0 - I$  (giải quyết bình thường, xem ví dụ 375 a). Liên kết  $V_0 - VI_{6/4}$  chính là liên kết  $VII_7 - III$  (ví dụ 374 b). Cuối cùng, hợp âm  $V_0$  liên kết với hợp âm VI (thể trực) được nghe như liên kết  $II - I$  trong âm thức thứ (ví dụ 375 c).

Ví dụ 375:

Diagram illustrating three variations of chord resolutions:

- (a)  $V_0$  to  $VI_6(I)$
- (b)  $V_0$  to  $VI_6/4(III)$
- (c)  $V_0$  to  $VI(I)$

The notation shows the chords and their resolutions, with the bass line indicating the root position and the treble line showing the upper structure. The  $VI_6$  and  $VI_6/4$  chords are marked with a circled 8, indicating a specific voicing or inversion.

## IV. CÔNG DỤNG:

### IV.1. Hợp át âm phụ (secondary dominant)

Sở dĩ với hợp âm quãng 7 giảm, hợp âm quãng 9 trưởng thiếu ít được dùng làm hợp âm át âm bậc phụ hơn. Sở dĩ như vậy vì nó không thể đóng vai trò một hợp âm át âm của một hợp âm chủ thứ.

Hợp âm quãng 9 trưởng được dùng trước các hợp âm bậc I, II, V đối với thang âm trưởng và III, V, VI đối với thang âm thứ. Riêng đối với hợp âm bậc III thì hợp âm át âm của nó (hợp âm quãng 9 trưởng thiếu) sẽ tương đương với hợp âm quãng 7 trên nốt bậc II.

Ví dụ 376:

Diagram illustrating a sequence of chords in a musical progression. The notation shows a sequence of chords:  $(CM)$ ,  $II_7$ , and  $III$ . The chords are represented by notes on a staff, with the bass line showing the root position and the treble line showing the upper structure.

Trong giải quyết bình thường, hợp âm ( $V^0$  của IV) sẽ giải quyết về hợp âm IV và V.

Ví dụ 377: MOZART - "Quartet K. 458"

*Allegro*

(D M) I  $V^0$  của V V7 I

Ví dụ 378: FRANCK - "Symphony"

*Allegro*

(Eb M) I  $V^0$  của V I  $V^0$  của V

Có thể gặp hợp âm ( $V^0$  của V) trong giải quyết bất thường như trong hai ví dụ sau đây :

Ví dụ 379: BRAHMS - "Capriccio, op. 116, Nr. 3"

*Allegro*

(Eb M) I  $V^0$  của V I  $V^0$  của V

Ví dụ 380:

SCHUBERT

"Sonata, op. 164"

*Allegretto*

(E M)

$I_6$     $V_9$  của V    $II_6$     $V_7$    I

#### IV. 2. Chuyển thể

Hợp âm át âm quãng 9 trường thiếu được dùng làm hợp âm bản lề trong việc chuyển thể, tuy có phần giới hạn hơn so với hợp âm 7 giảm. Nó không thể chuyển đồng âm như trong trường hợp của hợp âm 7 giảm được.

### CÁC CÔNG THỨC THƯỜNG GẶP

$V_9$  I    $V_9$  I    $V_9$  I    $V_9$  I    $V_9$  I

$V_9$  của IV   IV   I    $V_9$  của V    $I_6$     $V_7$    I

## BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 16

1. Hòa âm giai điệu sau đây, sử dụng hợp âm  $V^0$  và các thể đảo của nó cho thích hợp.

*Minuetto*

2. Hòa âm trên bè Basse cho sẵn.

*Lento*

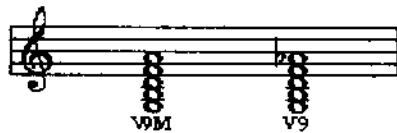
## CHƯƠNG 17

# HỢP ÂM QUÃNG 9 ÁT ÂM ĐỦ

(The Complete Dominant Ninth)

### I. ĐẶC TÍNH CHUNG:

Hợp âm quãng 9 đủ có hai dạng: *trường* và *thứ*. Nó ít được dùng hơn so với hợp âm quãng 9 thiếu.  
Ví dụ 381:



#### I. 1. Âm giảm

Vì thành phần của hợp âm  $V^{9M}$  gồm năm âm nên trong bản viết bốn phần chúng ta phải bỏ bớt một âm, thường là bỏ âm quãng 5.

#### I. 2. Giải quyết bình thường

Cách giải quyết bình thường của hợp âm xảy ra như sau  
Ví dụ 382:



Cách xử lý hợp âm át âm quãng 9 đủ của các nhà soạn nhạc thế kỷ 18 và 19 có 3 khía cạnh quan trọng:

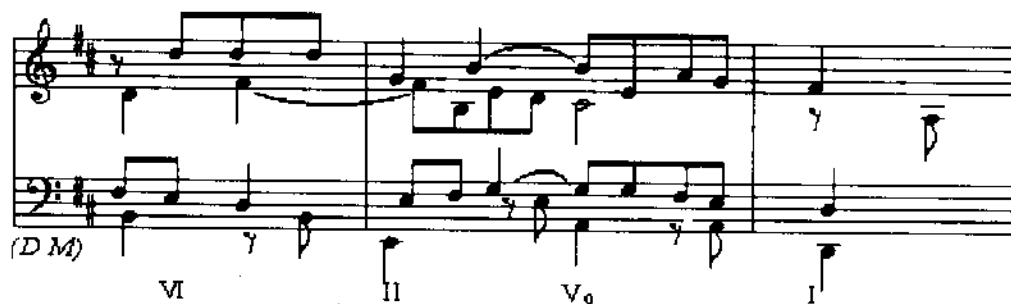
- 1) Nốt quãng 9 có thể xuất hiện như bất kỳ loại nốt ngoài hợp âm nào, được giải quyết về nốt bậc 5 trước khi chính hợp âm (có chứa nó) giải quyết.

Ví dụ 383: BRAHMS "Intermezzo, op. Nr. 3"



Ví dụ 384:

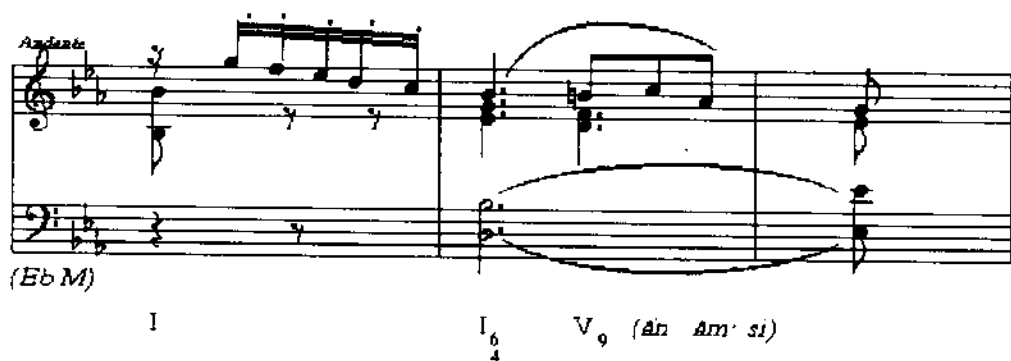
BACH - "Well - Tempered Clavier, II. Fugue Nr. 5"



- 2) Có thể dùng nốt quãng 9 như một nốt thành phần của hợp âm nhưng nó cũng có thể vắng mặt trong hợp âm vào thời điểm thay đổi hòa âm. Đây là khía cạnh quan trọng trong việc xử lý hòa âm cho nốt quãng 9 rất phổ biến trong thời kỳ cổ điển. Điều này trên thực tế có nghĩa là nốt quãng 9 được xem như một thành phần nghịch âm nhưng không cần giải quyết so với nốt quãng 7.

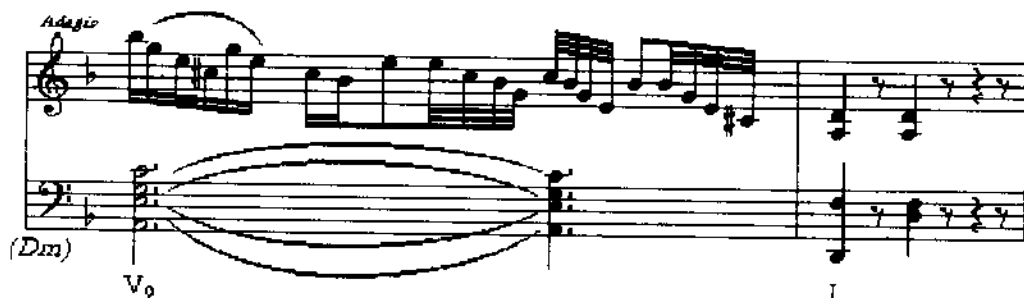
Ví dụ 385:

MOZART - "Symphony K. 550"



Ví dụ 386:

BEETHOVEN - "Quartet, op. 18, Nr. 1"



3. Sau cùng, nốt quãng 9 có thể đóng vai trò một nốt thành phần của hợp âm. Khi đó, nó là một nghịch âm và phải được giải quyết về một nốt thuộc thành phần hợp âm đi sau.

Ví dụ 387:

FRANCK

"Violin Sonata"

Allegretto  
pp  
(AM)  
V 9

Ví dụ 388:

BEETHOVEN

"Bàn giao hưởng số 3"

Adagio  
P  
(Cm)  
1  
V 9

Trong ví dụ sau đây, chuyển hành của bè ít nhiều bị giảm ở cường độ *piano forte* do hiệu quả của dấu (*pedal*). Việc giải quyết nốt quãng 9 đi kèm với việc thay đổi âm sắc từ *forte* (mạnh) sang *dolcissimo* (rất du dương) cũng như việc thay đổi khoảng âm (*register*) và chuyển động.

Ví dụ 389:

LISZT

"Sonetto del Petrarca"

Con moto  
f  
(GM)  
V 9 b  
dolcissimo una corda  
a tempo  
1

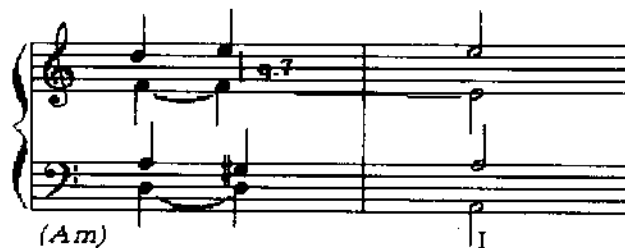
Trích dẫn trên đây cho thấy quãng 9 thứ giải quyết về hợp âm chủ (bậc I) trưởng hoặc thứ. Quãng 9 trưởng của hợp âm đủ hay thiếu chỉ được dùng trước một hợp âm chủ trưởng.

## II. KHOẢNG CÁCH GIỮA CÁC BÈ:

Khi trong hợp âm quãng 9 có âm nền (tức hợp âm 9 đủ) và khi hợp âm được dùng theo ý nghĩa hòa âm thông thường (*khía cạnh thứ 3* - xem mục I. 2, 3) chúng ta cần sắp đặt sao cho:

- \* Nốt quãng 9 nằm trên âm nền ít nhất là một quãng 9 (ví dụ 391 c). Nếu như âm 9 nằm dưới âm nền như trong ví dụ 390 dưới đây, nốt *Fa* (âm bậc 9) có khuynh hướng giải quyết xuống nốt *Mi*, nhưng bên trên nó lại có một quãng 7 với nốt *Mi*. Như vậy, nốt *Mi* đứng sau sẽ bị mờ nhạt.

Ví dụ 390:



Trên thực tế, ít khi gặp nốt quãng 9 ở bên dưới âm nền.

- \* Nốt cảm âm (âm quãng 7) nên nằm dưới nốt quãng 9 hơn là nằm bên trên (ví dụ 391 d, e).
- \* Trong hợp âm V<sup>9</sup> chỉ thiếu có hai nốt của thang âm (thang âm mà chúng ta đang xét có bảy âm khác nhau). Như vậy, nếu sắp xếp năm nốt này gần nhau thì hợp âm được tạo thành không mang đặc tính của V<sup>9</sup> nữa mà cho ta hợp âm xây dựng trên các quãng 2 (xem ví dụ 391 a, b, c). Hình thức này, trong hòa âm thế kỷ 20, được gọi là một **chùm nốt (tone - cluster)**<sup>1</sup>.

Ví dụ 391:



Quan sát ví dụ trên, chúng ta thấy:

- a. Hợp âm này nghe không giống như một hợp âm quãng 9.
- b. Thường nên tránh dùng hợp âm này, vì âm nền cao hơn nốt quãng 9.
- c. Dạng này có nhiều đặc tính của một hợp âm át âm quãng 9 hơn mặc dù không lý tưởng lắm, vì âm quãng 9 nằm dưới cảm âm.
- d. Trong hợp âm này, nốt cảm âm đã bị bỏ đi.
- e. Đây là cách sắp xếp âm thông dụng nhất.

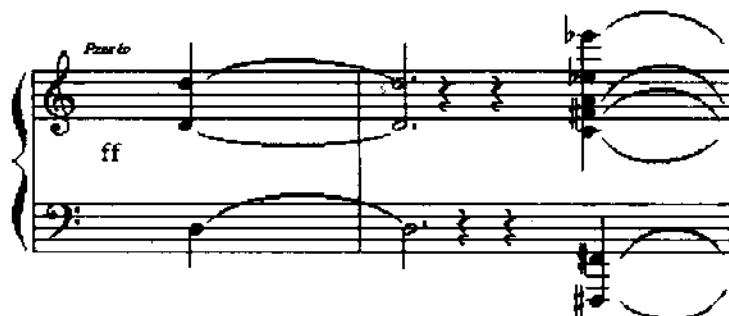
Trong ví dụ sau đây, âm thanh đặc biệt chói tai, gay gắt của hợp âm là do khoảng cách giữa các bè.

<sup>1</sup> xin xem **lịch sử âm nhạc, Tập 1**, chương “Đặc điểm các thời kỳ âm nhạc”, đoạn 6: *Hòa âm* của cùng tác giả.

Ví dụ 392:

BEETHOVEN

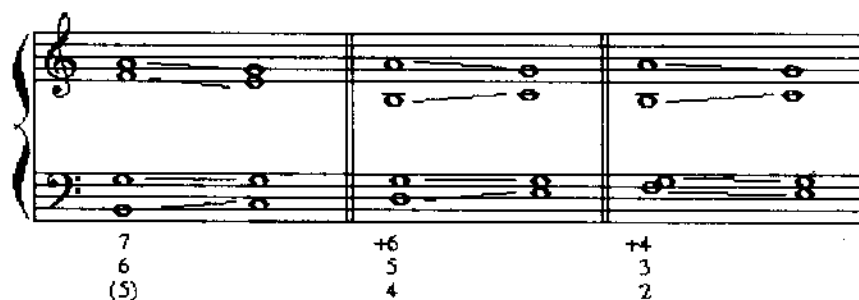
"Bản giao hưởng số 9"



### III. CÁC DẠNG THỂ ĐẢO:

Điều quan trọng là cần phải đảm bảo vị trí tương đối giữa nốt quãng 5, nốt nền và cảm âm. Trong kiểu đánh số hệ Basse, dấu (+) để chỉ nốt cảm âm nằm cách trên hệ Basse quãng mấy.

Ví dụ 393:



Thể đảo 4 ít được dùng đến vì có nốt quãng 9 nằm dưới âm nền. Thể đảo 2 với âm 5 nằm ở Basse ít được dùng hơn hai thể đảo còn lại.

Ví dụ 394:

LALO

"Bản giao hưởng Tây Ban Nha"



Ví dụ 395:

HAYDN

"Sonata"

**Largo**

(FM) II<sub>6</sub><sub>5</sub> V<sub>3</sub><sub>2</sub> I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sub>7</sub> I

#### IV. ỨNG DỤNG:

##### IV. 1. Giải quyết bất thường

Chúng ta nên thử thực hành liên kết hợp âm V<sup>n</sup> với các hợp âm khác của thang âm, phán đoán kết quả cả về mặt đối âm lẫn hòa âm. Các giải quyết bất thường trong những tác phẩm của các nhà soạn nhạc cần phải được lưu ý. Những liên kết này không được coi là giải quyết bởi vì quãng 9 có thể không giải quyết hoặc không có tác dụng hòa âm.

Các ví dụ sau đây sẽ làm rõ thêm cho chúng ta:

Ví dụ 396:

HAYDN

"Tứ tấu cho đàn dây, op. 64, Nr. 2"

**Adagio**

(BM) V V<sub>9</sub> VI

Ví dụ 397:

FRANCK

"Những khúc biến tấu giao hưởng"

**Poco Allegro**

(F#m) V<sub>9</sub> IV<sub>6</sub> của V, VI<sub>6</sub> V I

Ví dụ 398:

SCHUBERT

"Sonata, op. 122"

#### IV. 2. Hợp át âm bậc phụ

Hợp âm quãng 9 dù được dùng như một hợp át âm bậc phụ, có *giới hạn là nó chỉ được dùng để dẫn tới một hợp âm bậc I trưởng*.

Những giải quyết bất thường của hợp âm át âm bậc phụ quãng 9 thỉnh thoảng cũng được dùng như trong vị trí sau đây:

Ví dụ 399:

WAGNER

"Die Meistersinger. Hời III"

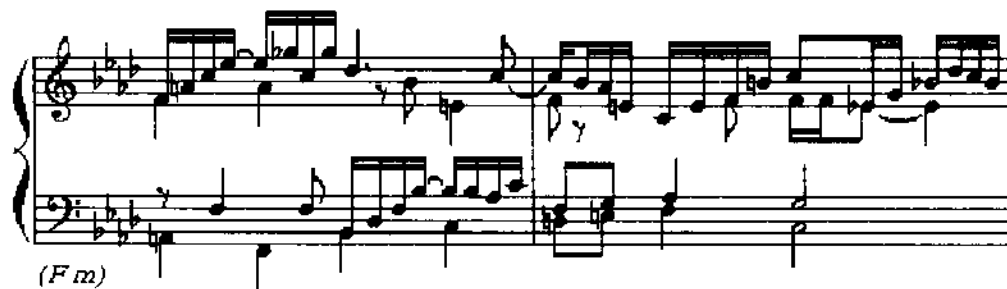
Dưới đây là một số ví dụ khác, trong đó hợp âm quãng 9 được dùng như một át âm bậc phụ.

Ví dụ 400:

CHOPIN

"Nocturne, op. 72, Nr. 1"

Ví dụ 401: BACH - "Well - Tempered Clavier, I. Prelude Nr. 12"



Ví dụ 402: FRANCK - "Symphony"

(Bb M)

IV | I | V<sub>0</sub> | I<sub>6</sub> | V<sub>0</sub> của VI | VI<sub>6</sub> | I | V<sub>9</sub> của V | I

Ví dụ 403: MOUSSORGSKY - "Đa khúc thần chết"

(Eb M)

I | II<sub>6</sub> | I | V của 9 | III | V

IV. 3. Các âm thức dùng cho mọi âm thể

The image displays two staves of musical notation, each with 10 measures. The first staff shows a sequence of chords: V9, I, V9, I, V9, I, V<sub>7</sub><sub>6</sub>, I, V<sub>6</sub><sub>5</sub><sub>4</sub>, and I. The second staff shows a sequence of chords: V<sub>9</sub>, V<sub>9</sub> của VI, VI, V<sub>9</sub> của V, V<sub>7</sub>, V<sub>9</sub> của IV, V<sub>9</sub>, V<sub>9</sub> của II, V<sub>9</sub>, and I. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols for notes, rests, and chords.

Labels for the first staff: V9, I, V9, I, V9, I, V<sub>7</sub><sub>6</sub>, I, V<sub>6</sub><sub>5</sub><sub>4</sub>, I

Labels for the second staff: V<sub>9</sub>, V<sub>9</sub> của VI, VI, V<sub>9</sub> của V, V<sub>7</sub>, V<sub>9</sub> của IV, V<sub>9</sub>, V<sub>9</sub> của II, V<sub>9</sub>, I

## BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 17

1. Viết 4 phần cho các liên kết sau:

- a/ (EbM) : V9 - V9 của II
- b/ (GM) : V9 của II - V9 của V
- c/ (AM) : V9b của V
- d/ (FM) : V9 của VI - IV
- e/ (V9) : V9 - VI

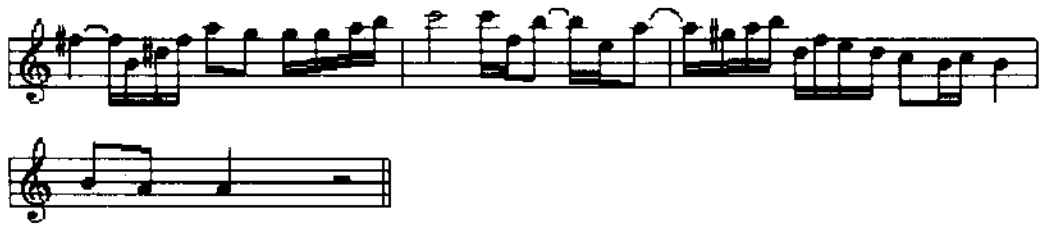
2. Hãy thành lập một câu nhạc chuyển thể từ thang âm (GM) sang (FM), trong đó hợp âm bản lề là một hợp âm quãng chín trưởng, làm hợp át âm phụ cho cả hai thang âm.

3. Hòa âm bè Basse cho sân sau đây:



4. Hòa âm bè Soprano cho sân sau đây:







Ví dụ 405: MOZART - "Sonata cho 2 đàn dương cầm, K. 448"

*Allegro molto*

I mô hình IV phông diễn II phông diễn V phông diễn III phông diễn VI phông diễn IV phông diễn I phông diễn

Với mô hình quá dài, chúng ta khó nhận ra được ngay sự phông diễn hơn so với mô hình ngắn. Sử dụng một câu ngắn làm mô hình phông diễn có lẽ sẽ thành công hơn.

Ví dụ 406: BEETHOVEN - "Sonata, op. 10, Nr. 1"

*Allegro molto*

(Ab M)

V I V [ I III: F (F): V I

*fp*

V [ I III Db (Db): V I V I

### III. TIẾT TẤU HÒA ÂM:

Mô hình được dựa trên cơ sở công thức hòa âm; công thức này có dạng tiết tấu được hình thành từ việc lựa chọn các liên kết âm nền, tiêu chuẩn nhịp (xem mục IV. 2 chương 11) và các yếu tố phụ khác. Ví dụ 405 cho thấy mô hình với tiết tấu đơn từ  *mạnh sang yếu* (xem lại chương 11). Ví dụ 406, tiết tấu lại đi từ  *mạnh - yếu - yếu - về mạnh*. Nếu mô hình tiết tấu bắt đầu bằng một *phách không trọng âm* (anacrusis- xem chương 11), tạm hiểu là phách yếu, thì việc phông diễn sẽ có hiệu quả lưu loát hơn.

Ví dụ 407:

BEETHOVEN

"Sonata, op. 106"

*Assaz v'vive*  
*p*

(Bb M)

I V I VI V của VI VI IV I IV

mô hình phóng diễn phóng diễn

Phách không trọng âm có thể đủ mạnh để tạo nên hiệu quả của một đảo phách trong các tiết tấu giai điệu. Trong vị trí sau đây, chúng ta cần lưu ý là tiết tấu hòa âm phù hợp với nhịp, trong đó sự nhấn mạnh tiết tấu giai điệu có ưu thế trên phách 3 của nhịp hơn.

Ví dụ 408:

MOZART

Quintet, K. 593

*Allargato*  
*f* *p* *f* *p* *f* *p*

(D M)

V của IV IV V của V V V của VI VI V của V V

mô hình phóng diễn phóng diễn

Cảm tưởng nhấn mạnh về tiết tấu càng cao khi phần *anacrusis* (phách trọng âm) dài, theo sau là một phách xuống ngắn.

Ví dụ 409:

BRAHMS

"Intermezzo, op. 10, Nr. 3"

*All.gro*  
*f*

(B m)

I V I V của IV IV V của V V

## IV. ĐẶC TÍNH CỦA PHÒNG DIỄN:

### IV.1. Chiều dài phòng diễn

Nói chung, một điệu đã được thống nhất là một chuyển dịch đơn của mô hình không tạo nên một phòng diễn; phải từ lần xuất hiện thứ ba của nhóm cơ bản mới kể đến là có sự chuyển dịch. Cũng có những ngoại lệ là trong một số loại hình diễn cầm âm nhạc như các khúc *cadenza* có trình độ kỹ thuật cao và các sáng tác dùng cho việc nghiên cứu và biểu diễn kỹ thuật, những phòng diễn đôi khi được viết bằng cách lặp lại nhiều lần trong suốt toàn bộ âm vực của nhạc cụ.

### IV. 2. Cấp độ chuyển dịch

Mô hình có thể được chuyển dịch với bất kỳ quãng nào, đi lên hay đi xuống. Quãng được chọn dựa trên hai yếu tố:

- \* *Dự tính hòa âm* của đoạn phòng diễn.
- \* *Tính thuận lợi* trong việc nối kết mô hình với nhau khi chuyển dịch.

Muốn cấu tạo nên một phòng diễn cần phải để ý đến 2 vấn đề trên.

## V. PHÂN LOẠI PHÒNG DIỄN:

Ngoài các cách phân loại như :

- \* theo hướng chuyển động: phòng diễn quãng 2, quãng 3, quãng 4, v.v.....
- \* theo số lượng các hợp âm trong mô hình: phòng diễn hai thành phần, ba thành phần v.v...
- \* theo sự đồng dạng: phòng diễn nguyên bản (có tài liệu gọi là *mô tiến nghiêm khắc* hay *mô tiến đúng*, nghĩa là *motive* trong đoạn phòng diễn giống hệt *motive* của mô hình), phòng diễn biến đổi (có tài liệu gọi là, *mô tiến tự do* hay *mô tiến không đúng*, nghĩa là có sự biến đổi đôi chút trong *motive*).

Chúng ta còn gặp hai loại phòng diễn được đề cập sau đây:

### V.1. Phòng diễn không chuyển thể (*non-modulating sequence*)

Phòng diễn này còn có khi được gọi là **phòng diễn âm thể** (*tonal sequence*, có tài liệu gọi là *mô tiến điệu tính*). Trong đó, các chuyển dịch được thực hiện trên các bậc thang âm của bộ khoá (âm thể). Phòng diễn này tạo nên vài biến đổi trong mô hình bởi vì các quãng giữa các bậc thang âm không luôn luôn giống nhau. Chẳng hạn, trong ví dụ 405, nền hòa âm như sau : *I - IV, II - III, VI*. Mô hình ban đầu gồm hai hợp âm 3 nốt trưởng và một hợp âm thứ và mô hình 3 có hai hợp âm 3 nốt thứ. Cần chú ý rằng, việc chuyển dịch đi lên với một quãng 2 trưởng, trong khi đó, liên kết âm nền ở chỗ tiếp giáp hai mô hình là đi xuống một quãng 3 thứ.

Phòng diễn không chuyển thể cũng có thể có mang sự biến đổi về quãng chuyển dịch mô hình. Trong ví dụ 407, chuyển dịch đầu tiên đi xuống một quãng 3 thứ, trong khi đó chuyển dịch thứ hai đi xuống một quãng 3 trưởng (quãng chuyển dịch giữa các bậc I, VI, và IV trong thang âm trưởng)

Cả hai sự biến đổi này (biến đổi trong mô hình và trong quãng chuyển dịch) cùng có mặt trong phòng diễn ở ví dụ dưới đây với dạng phòng diễn đi xuống quãng 2. Ở đây, các liên kết âm nền là liên kết quãng 4 trong suốt đoạn nhạc, tất cả là quãng 4 đúng ngoại trừ phòng diễn từ bậc VI đến II (quãng 4 tăng).

Ví dụ 410:

PARADISI

"Sonata"

*Allargo*  
*p*  
(F#m)  
I IV VII III VI II V I

### Hợp át âm bậc phụ

Việc dùng các hợp át âm bậc phụ trong phông diễn không chuyển thể tạo thêm màu sắc hòa âm với những nốt xa lạ với thang âm của âm thể chính, góp thêm yếu tố tiết tấu cho các nghịch âm và nhân mạnh tính nhất quán của nhóm các hợp âm có trong mô hình.

Ví dụ 411:

BEETHOVEN

"Sonata, op. 7"

*Allarg. molto*  
*p*  
(Bb M)  
V của VI VI V của IV IV V của II II 16/4 V I

Phông diễn ngắn dưới đây cho thấy âm nền liên kết nhau trong quãng 4 đúng ở khoảng cách 1 phách. Những hợp át âm bậc phụ có giải quyết chia tiết tấu hòa âm thành loại nhịp 2/4 đối lại với nhịp 3/4 của giai điệu đang chiếm ưu thế.

Ví dụ 412:

CHOPIN

"Mazurka, op. 24, Nr. 3"

*Moderato*  
*p*  
(Ab M)  
V của III III V của II II V I

Những phông diễn trong đó mỗi hòa âm là một hợp âm át cho hợp âm sau đó thường tạo nên tính bất ổn định trong âm thể và làm cho người nghe có cảm giác có nhiều thang âm liên kết nhau.

Ví dụ 413:

A. SCARLATTI

"Fugue"



(Bb M) V của II V của V V V của IV V của VII V của III V của VI VI II  
 hay (F M) V của V V (EbM) V của V V (DbM) V của V V

Trong phòng diễn dưới đây hợp âm át âm bậc phụ không được dùng trong lần xuất hiện thứ ba của mô hình bởi vì hợp âm ba nốt thượng chủ âm ( bậc II ) là hợp âm thứ giảm nên không thể giữ vai trò một chủ âm tạm thời.

Ví dụ 414:

HAYDN

"Tứ tấu cho đàn dây, op. 76. Nr. 4"



(G M) V của IV V của III IV V I

## V. 2. Phòng diễn chuyển thể (modulating sequence)

Hình thức thường gặp nhất của phòng diễn chuyển thể bao gồm ba thang âm. Không có việc quay trở về âm thể của mô hình ban đầu. Sự chuyển thể không xảy ra trong mô hình, mà hợp âm sau cùng của mô hình là hợp âm bản lề. Sự chuyển thể sang thang âm thứ hai được gọi là chuyển thể thoáng qua vì thang âm mới không tồn tại lâu, mà như một giai đoạn chuyển tiếp sang thang âm thứ ba hay hơn nữa.

Ví dụ 415:

BACH

"Well-tempered clavier, I Fugue, Nr. 8"



II V (E): I III II V (C#): I III II V I

Trong ví dụ này, chuyển thể sang thang âm (E m) là một chuyển thể thoáng qua. Nốt treo trong bè giữa giúp cho tránh hiệu quả giai kết ở mỗi hợp âm cuối mô hình. Chuyển dịch đầu tiên đi xuống một quãng 3 thứ. Khó có thể chia cách quãng 5 đúng (giữa thang âm ban đầu (G# M) và dự tính hòa âm, (thang âm C# m) ra hai phần tương đương. Hơn nữa, có 1 sự thay đổi âm thức trong thang âm thứ hai. Hợp âm 3 nốt lùn là một hợp âm nghèo nàn đối với cả hai âm thể khác, nên tác giả chọn hợp âm E M.

Mô hình được dùng trong phòng diễn chuyển thể thường được thành lập trên cơ sở hòa âm của một âm thể rõ ràng. Điều này không có nghĩa là cần phải bao gồm cả hợp âm chủ âm. Trong ví dụ dưới đây, liên kết II - V vẫn xác định tốt các trung tâm âm thể của ba thang âm không có liên hệ gần với nhau.

Ví dụ 416:

BRAHMS

"Symphony Nr. 2"

(E M) II [ (D M): V của II ] II

[ (C): V của II ] II V

## VI. MỘT VÀI ĐIỀU CẦN LƯU Ý:

- 1) Vì cần tôn trọng mô hình (nhạc đề để phòng diễn) nên đôi khi phải chấp nhận hiện tượng chéo bè.
- 2) Có khi còn cần phải dùng đến dấu nghỉ giữa hòa âm để tránh quãng 5 bất hợp pháp.
- 3) Nên cho chuyển hình liên bậc, hoặc dùng những nốt chung của hợp âm để dễ thực hiện việc phòng diễn hơn.
- 4) Có khi phải dùng hợp âm thiếu, nhưng không để thiếu âm quãng 3.
- 5) Có khi phải chấp nhận khoảng cách bất thường giữa các bè (*spacing*).

## CHƯƠNG 19

## HỢP ÂM QUÃNG 7 CỦA CÁC BẬC KHÁC BẬC V

### I. KHÁI NIỆM - SỰ THÀNH LẬP:

#### I. Khái niệm

Ngay từ đầu, các hợp âm nghịch trên các bậc khác ngoài bậc át âm (để tiện gọi, trong trường này, ngoài nốt bậc V - át âm - chúng ta tạm gọi các bậc còn lại là *nốt bậc phụ*) chưa được dùng rộng rãi. Chúng chỉ xuất hiện như kết quả của lối viết đối âm. Tới cuối thế kỷ 19, với các nhà soạn nhạc như FAURÉ, DEBUSSY và RAVEL, các hợp âm này mới được dùng nhiều (những tác phẩm của các tác giả này không nên dùng làm mẫu mực trong giai đoạn mới thực hành hòa âm).

#### I. 2. Thành lập

##### I.2.1. Hợp âm quãng 7 thứ

- \* Khi đem một hợp âm ba nốt trưởng chồng lên một hợp âm ba nốt thứ, chúng ta có được một hợp âm quãng 7 thứ.



- \* Các hợp âm quãng 7 thứ tuy là nghịch nhưng mềm mại, uyển chuyển, được sử dụng thường xuyên.

##### I.2.2. Hợp âm quãng 7 trưởng

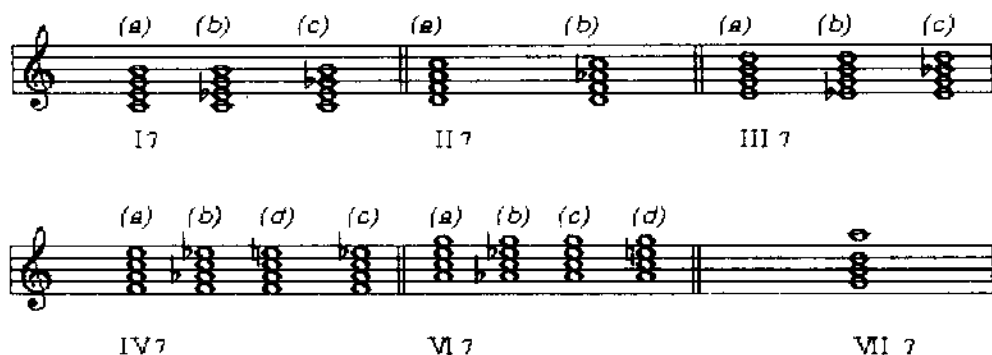
- \* Khi đem một hợp âm ba nốt thứ chồng lên trên một hợp âm ba nốt trưởng, chúng ta có được một hợp âm quãng 7 trưởng.



- \* Các hợp âm quãng 7 trưởng có đặc tính cứng cỏi (do có quãng 7 trưởng, *do-si*), do đó ít được sử dụng hơn.

### I.2.3. Liên kết các hợp âm quãng 7 phụ

Ví dụ 417:



Một số nhà lý thuyết gọi các hợp âm này là hợp âm quãng 7 phụ.

- + Các hợp âm loại (a) thuộc về thang âm trưởng.
- + Các hợp âm loại (b) thuộc về thang âm thứ.
- + Các hợp âm loại (c) thuộc về thang âm thứ ba điệu.
- + Các hợp âm loại (d) thuộc về thang âm trường nhân tạo với nốt bậc VI giảm 1/2 cung.

## II. Cách sử dụng

Như những hợp âm nghịch, các hợp âm quãng 7 phụ đều phải có sự chuẩn bị và giải quyết cần thiết.

### II.1. Chuẩn bị

Trong mục III, chương 14, chúng ta đã đề cập đến cách chuẩn bị cho hợp âm quãng 7 át âm. Ở đây, các cách chuẩn bị cũng như thế, và được tóm lại như sau.

Ví dụ 418:



Những điều chúng ta coi như là nguyên tắc chuẩn bị trên đây thật ra không thể nói rằng đó là nguyên tắc chuẩn bị các nghịch âm buộc phải có trong các phân hòa âm thường gặp.

Trong vài loại bút pháp khác nhau, nốt quãng 7 của hợp âm quãng 7 phụ được chuẩn bị ở dạng nốt treo hay nốt lặp lại, nhưng điều này lại không áp dụng được cho các thể loại khác nhau của âm nhạc hòa âm thế kỷ 18, 19.

### II. 2. Giải quyết

- \* Nốt quãng 7 thường được giải quyết bằng cách chuyển động xuống liền bậc.
- \* Xét về mặt hòa âm, giải quyết bình thường là giải quyết về một hợp âm có âm nền cách một quãng 4 đúng bên trên, ngoại trừ trường hợp âm IV<sup>7</sup> và hợp âm thứ VI<sup>7</sup> vì quãng 4 đúng bên trên sẽ nằm ra ngoài thang âm.

- \* Âm 5 hay âm 3 thường được bỏ đi, nhất là khi giải quyết về một hợp âm quãng 7 khác. Trong trường hợp này, âm nền phải được kép.
- \* có hai cách giải quyết âm 7 bất thường mà chúng ta sẽ hay gặp trong các tác phẩm, đó là: *giữ nguyên âm 7*, hoặc *dùng dấu hóa để biến âm 7 trở thành nốt thành phần của hợp âm đi sau*.
- \* Một điều cần lưu ý là, dù trong bất cứ trường hợp nào, chúng ta cũng không được giải quyết bằng một quãng 8 cùng chiều.

Ví dụ 419:

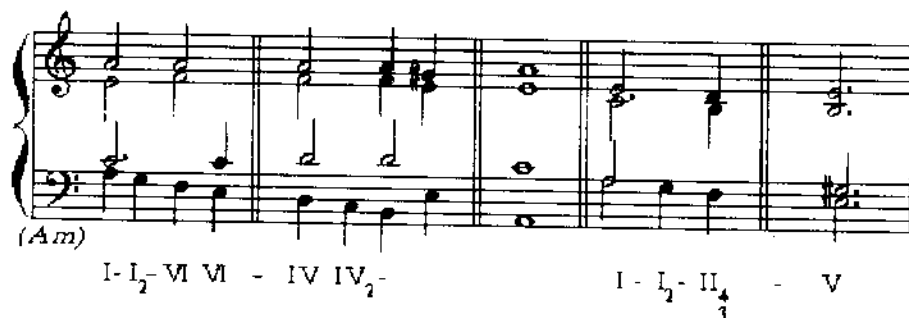


### III. KHẢO SÁT TỪNG HỢP ÂM QUẢNG 7 PHỤ:

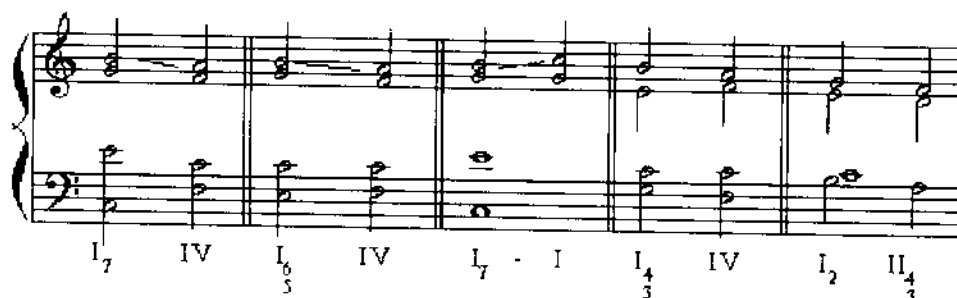
#### III.1. Hợp âm quãng 7 chủ âm ( $I^7$ )

Ở thang âm trưởng, trong hợp âm  $I^7$  có sự mâu thuẫn căng thẳng giữa âm nền và âm 7 (cảm âm quãng 7 trưởng). Ở thang âm thứ, sự mâu thuẫn này được giảm bớt nhiều nếu ta dùng thang âm thứ tư nhiên (tức có quãng 7 thứ giữa âm nền và âm 7). Nếu được dùng nhiều ở thể đảo 3 ( $I^7_3$ ) để âm 7 trở thành như một nốt bắc cầu (*passing tone*).

Ví dụ 420:



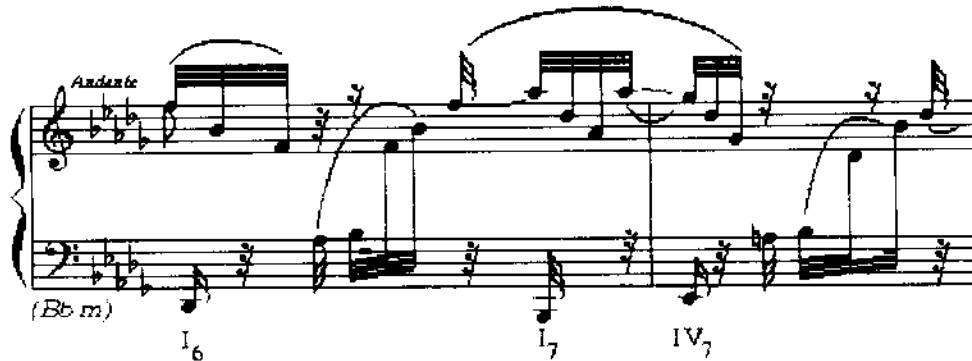
Ví dụ 421:



Ví dụ 422:

BRAHMS

"Intermezzo, op. 117, Nr. 2"



Hợp âm  $I^7$  được giải quyết bình thường về hợp âm IV. Trong âm thức thứ (xem ví dụ 422 trên đây), nốt bậc VII không cảm âm (bậc 7 trong thang âm thứ tự nhiên) thường được giải quyết xuống liền bậc về nốt bậc VI.

### III. 2. Hợp âm quãng 7 thượng chủ âm ( $II^7$ )

#### III. 2.1. Cấu tạo

Trong thang âm thứ, hợp âm  $II^7$  được tạo nên bằng cách kết hợp một hợp âm 3 nốt giảm và một hợp âm 3 nốt thứ

$$II^7 = \text{dim} + m$$

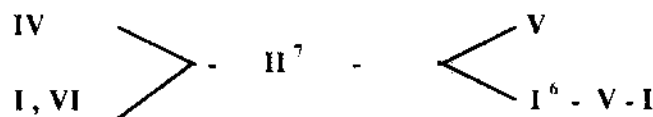
Trong thang âm trưởng, hợp âm  $II^7$  được tạo nên bằng cách kết hợp một hợp âm 3 nốt thứ và một hợp âm 3 nốt trưởng

$$II^7 = m + M$$

Ví dụ 423:



#### III. 2. 2. Công thức thường gặp

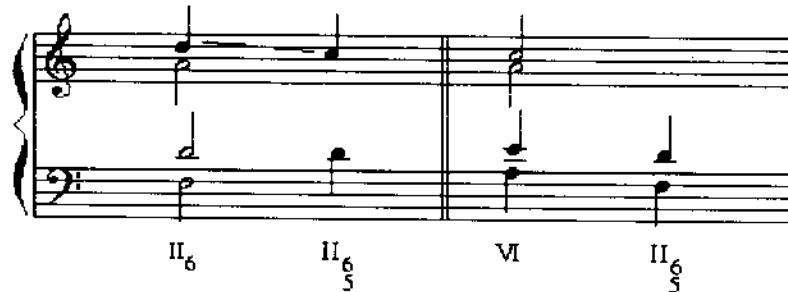


**Chú ý:**

- Hợp âm  $II^7$  có thể được dùng ở bất kỳ thể nào (thể trực hay các thể đảo), tuy nhiên thường nên dùng:  $II^7$  hoặc  $II^{6/5}$  trong thang âm trưởng và chỉ dùng  $II^{6/5}$  nếu thang âm là thứ.
- Khi dùng  $II^{6/5}$ , nên nhớ công thức liên kết:  $IV^6 - II^{6/5}$
- Kép âm nền và giảm âm 5.

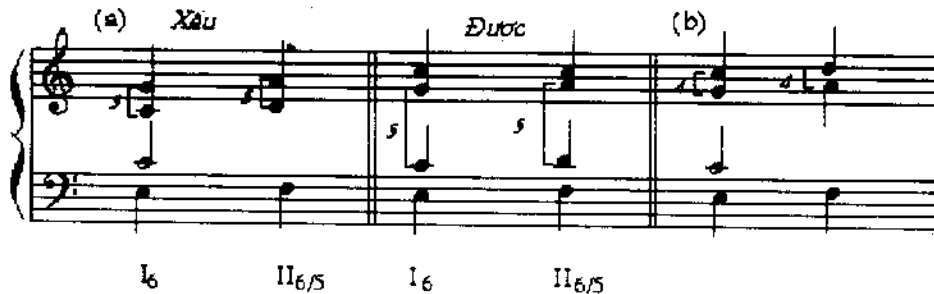
- d. Vì là hợp âm quãng 7, nên chúng ta cũng cần phải chuẩn bị cho hợp âm  $\text{II}^7$ , thường là coi nốt quãng 7 như kết quả của nốt bậc cầu hay nốt treo.

Ví dụ 424:



- e. Trong thang âm trưởng, liên kết  $\text{I}^n - \text{II}^{6/5}$  có thể làm xuất hiện hai quãng 5 theo nhau. Nếu được bố trí ở các bè giữa, chúng ít được nhận ra và do đó có thể tạm chấp nhận (ví dụ 425a). Có thể dùng hai quãng 4 song song để tránh các quãng 5 theo sau này (ví dụ 425b).

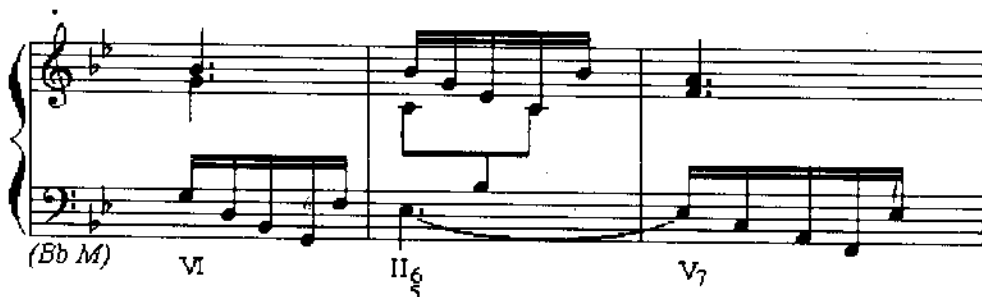
Ví dụ 425:



### III. 2. 3. Giải quyết

- \* Cách giải quyết bình thường của  $\text{II}^7$  hay  $\text{II}^{6/5}$  là về hợp âm bậc V (trong các giai kết). Khi đó, âm 7 được giải quyết xuống.

Ví dụ 426: BACH - "Khúc phóng tác 3 bè, số 11"

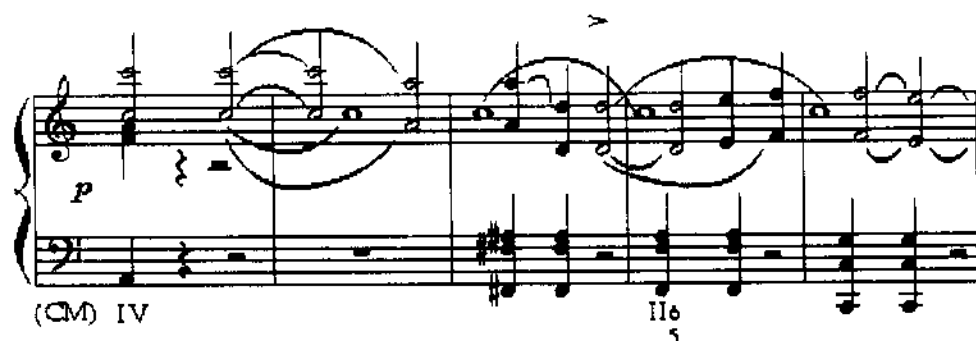


Ví dụ 427: SCHUMANN - "Giao hưởng số 1"



- \* Người ta còn tạo dạng thứ của  $II^7$  bằng cách dùng âm 5 giảm  $1/2$  cung (nốt bậc VI của thang âm trưởng nhân tạo) trong cả âm thức trưởng hay thứ.

Ví dụ 428: BERLIOZ - "Bản giao hưởng không tưởng (fantastic)"



- \* Nếu sau  $II^{6/5}$  hay  $II^7$  là hợp âm  $I^{6/4}$ , thì cách giải quyết bất thường sẽ là: *giữ yên nốt quãng 7 qua hợp âm  $I^{6/4}$* .

Ví dụ 429:

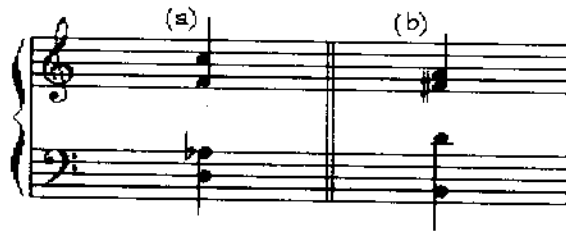


- \* Có hai cách giải quyết bất thường khác, đó là *giải quyết về các hợp âm bậc I, III, VI và về các hợp âm bậc phụ*.

### III. 2. 4. Áp dụng (hợp âm $II^7$ nhân tạo)

- a. Sau đây là  $II^7$  nhân tạo của thang âm trưởng (ví dụ 430 a) và của thang âm thứ (ví dụ 430 b)

Ví dụ 430:



Hai hợp âm này chỉ nên dùng trong những công thức giai kết cuối bài, và chỉ được dùng ở thể đảo I (nếu như thang âm đang xét là trưởng) hoặc có thể dùng ở thể tự nhiên hoặc thể đảo (nếu thang âm đang xét là thứ)

Ví dụ 431:



- b. Hợp âm  $II^7$  nhân tạo thường chỉ nên theo sau hợp âm IV nhân tạo hay I, không dùng theo sau hợp âm VI.
- c. Có thể giảm âm 3 (trong hai hợp âm  $II^7$  nhân tạo), nhưng phải giữ lại âm 5 vì là âm đặc biệt.
- d. Ngoài ra, chúng ta còn có được hai hợp âm  $II^7$  nhân tạo khác sau đây:

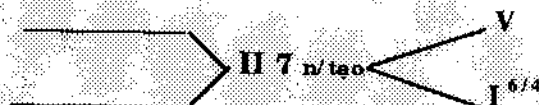


Hai hợp âm này có tính chất như hợp âm  $V^7$ .

- \* Chúng ta có thể dùng chúng ở thể trực hay thể đảo I.
- \* Có thể dùng ở giữa hay cuối bài.
- \* Khi liên kết hòa âm cần nhớ công thức thường được dùng sau:

Thang âm trưởng: I / VI

Thang âm thứ: IV  $n^{\circ}$  tạo / I



Chúng ta hãy quan sát ví dụ sau đây của BACH.

Ví dụ 432:

I   II<sub>6</sub>   V                      I   II<sub>6</sub>   V

### III. 3. Hợp âm quãng 7 trung âm (III<sup>7</sup>)

Cách giải quyết bình thường của III<sup>7</sup> là về bậc VI (xem ví dụ 433 a, b, c,).

Trong thang âm thứ, dạng thức III<sup>7</sup> có âm 5 chuyển hành theo hai trường hợp khác nhau: nếu âm 5 là cảm âm (thang âm thứ đang dùng là nhân tạo), nó sẽ *chuyển hành lên*, còn nếu âm 5 là nốt bậc 7 thường (tức không nâng lên nửa cung để làm cảm âm), nó sẽ *chuyển hành xuống*. (Xem ví dụ 433 d, e)

Ví dụ 433:

(a)                      (b)                      (c)                      (d)                      (e)

III<sub>7</sub>   VI                      III<sub>6</sub>   VI                      III<sub>4</sub>   VI                      III<sub>7</sub>   VI                      III<sub>7</sub>   VI

Ví dụ 434:

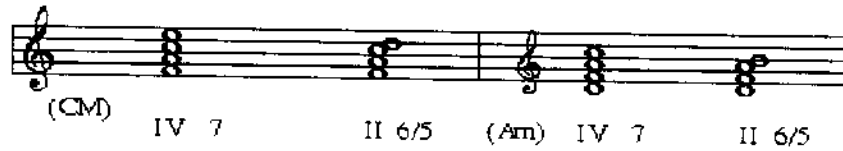
CHOPIN - "Etude, op. 10, Nr. 1"

(CM)                      VI<sub>7</sub>

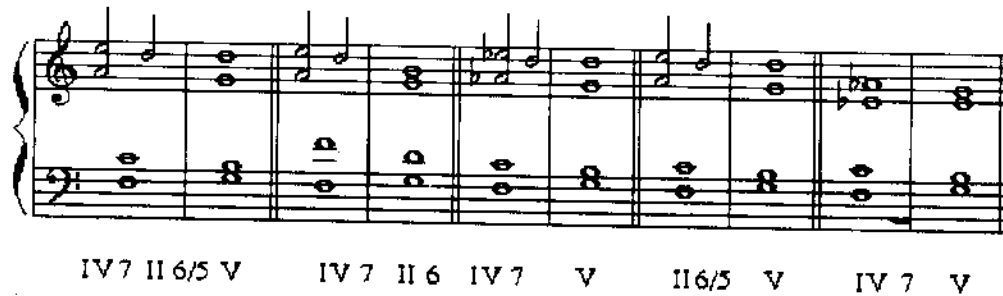
### III. 4. Hợp âm quãng 7 hạ át âm ( $IV^7$ )

Xét về thành phần cấu tạo, hợp âm  $IV^7$  rất gần với hợp âm  $II^{6/5}$  (xem ví dụ 435). Vì vậy, cách giải quyết bình thường của nó là dẫn về hợp âm  $II^{6/5}$  với âm 7 chuyển động xuống, và sau đó là hợp âm V (xem ví dụ 436).

Ví dụ 435:



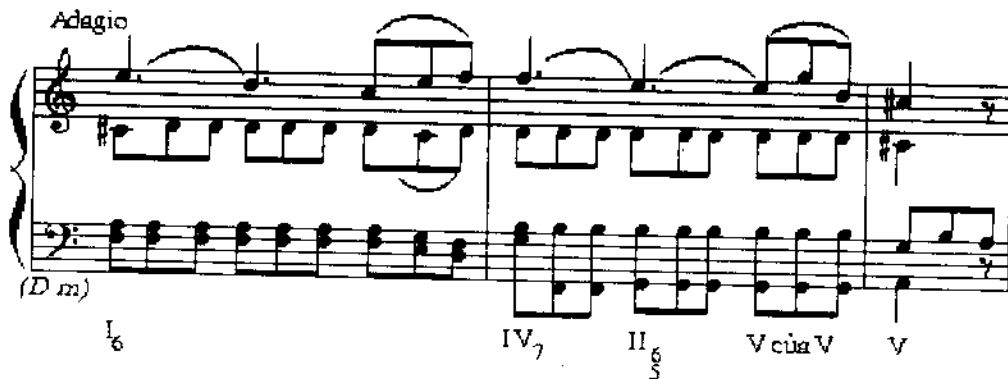
Ví dụ 436:



Ví dụ 437:

BEETHOVEN

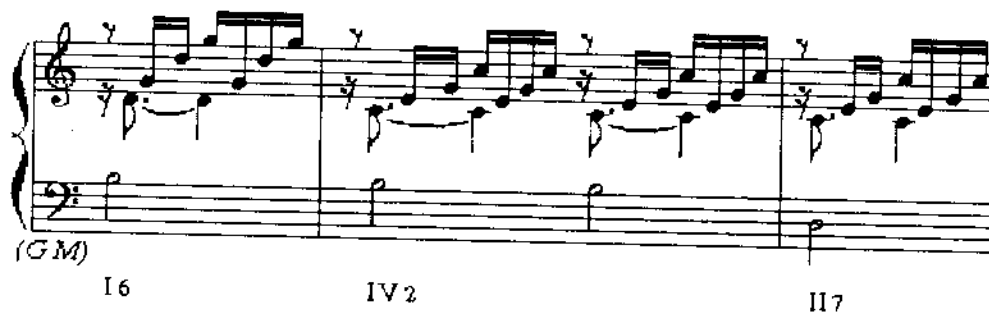
"Tứ tấu cho đàn dây, op. 18, Nr. 1"



Ví dụ 438:

BACH

"Well - tempered clavier I, Prelude Nr. 1"



Khi bỏ đi âm 5, phải kép âm nền và lúc bấy giờ hợp âm VI<sup>7</sup> thường dẫn về một hợp âm 3 nốt ở thể đảo 1.

Ví dụ 439: HAYDN - "Tứ tấu cho đàn giây, op. 20, Nr. 4"

*Allegro di molto*

(AM) V I IV<sup>7</sup> II<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

Cách giải quyết IV<sup>7</sup> trực tiếp về V ít thông dụng. Khi sử dụng phải cẩn thận sắp xếp các bè sao cho tránh được các quãng 5 song song. Trong ví dụ dưới đây, liên kết được lưu loát hơn bằng cách giải quyết về I<sup>6/4</sup> trước khi về hợp âm V.

Ví dụ 440: BRAHMS - "Violin Sonata, op. 108"

*Un poco grato*

(FM) IV<sup>7</sup> I<sup>6/4</sup> V

4

#### \* Các giải quyết bất thường

+ Đó là các cách giải quyết về hợp âm bậc I và vài hợp âm bậc phụ khác. Ví dụ dưới đây cho thấy một liên kết khác thường bằng cách chuyển hành song song về hợp âm III.

Ví dụ 441: BACH - "Sonata Nr. 1, for Violin alone"

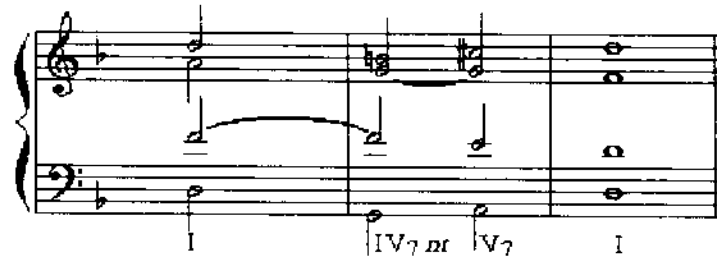
(Gm)

IV<sup>7</sup> III<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup>

+ Hợp âm IV<sup>7</sup> trong thang âm thứ thường có dạng nhân tạo với nốt quãng 3 tăng lên 1/2 cung đồng. Hợp âm này có bản chất giống như hợp âm V<sup>7</sup> vì nó gồm một hợp 3 nốt trưởng và một hợp âm 5 giảm.

(AM) IV<sup>7</sup> nr

Ví dụ 442:



- + Hợp âm  $IV_7^m$  thường được dùng trước hợp âm  $V_7$  (ở thang âm thứ) khi có một bè nào đó chuyển hành từ nốt bậc VI về nốt bậc VII cảm âm (trong ví dụ 442, đó là bè trên cùng).
- + Trước hợp âm  $IV_7^m$  chỉ nên dùng hợp âm I, Không được dùng hợp âm  $IV_7$
- +  $IV_7$  rất thường được sử dụng khi giai điệu (bè trên cùng) có dạng chuỗi bốn âm đi lên.

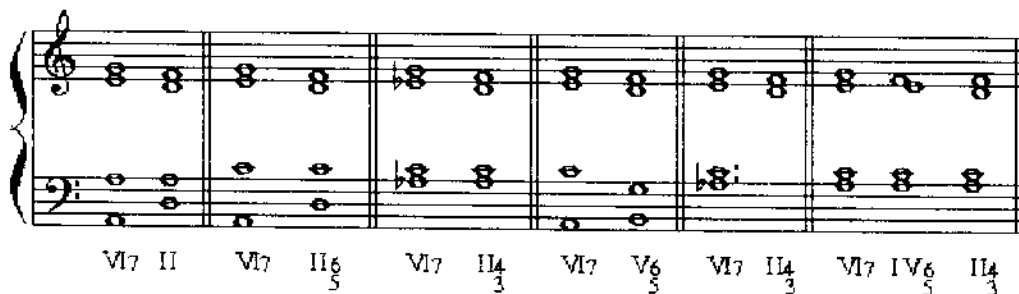
Ví dụ 443:



### III. 5. Hợp âm quãng 7 thượng át âm ( $VI_7$ )

Công thức liên kết thường gặp:

Ví dụ 444:



Cách giải quyết bình thường của  $VI_7$  là về hợp âm bậc II. Khi có âm 3, nó thường được kéo dài hay lặp lại để trở thành nốt quãng 7 của II. Như trong ví dụ 444 f, các bè có thể đi qua dạng hợp âm  $IV_7$  trước khi về bậc II. Tiết tấu hòa âm có thể là *yếu về mạnh* hoặc là *mạnh về yếu*. Trong trường hợp sau, âm 7 sẽ vang lên như một ấn âm (*appoggiatura*) dẫn về nốt giải quyết.

Ví dụ 445: MENDELSSOHN - "Bản giao hưởng số 3"

*Andante. Con molto*

(Am)

III VI<sub>7</sub> II<sub>6</sub><sub>5</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sub>7</sub> I

Trong ví dụ dưới đây, hợp âm VI<sup>7</sup> giải quyết bất thường về hợp âm hạ át với âm nền được nâng lên 1/2 cung.

Ví dụ 446: HAYDN - "Tứ tấu cho đàn dây, op. 76, Nr. 1"

*Allegro*

(Am)

V<sub>4</sub><sub>3</sub> VI<sub>7</sub> IV<sub>2</sub>

Hợp âm VI<sup>7</sup> thường được dùng nhiều trong thang âm thứ. Nó tạo ra một khả năng mới để hòa âm cho chuỗi 4 âm đi lên (ví dụ 447) với cách dùng VI<sup>7</sup> nhân tạo.

Trong liên kết VI<sup>7</sup><sub>m</sub> - V<sup>6/5</sup> ở ví dụ 447a dưới đây, bắt buộc phải có bước nhảy quãng bốn (ở bè Alto).

Trong liên kết VI<sup>7</sup><sub>m</sub> - VII<sup>7</sup> có bước lệch (giữa Alto và Basse) nhưng chấp nhận được (ví dụ 447b).

Trong liên kết VI<sup>7</sup><sub>m</sub> - II<sup>4/3</sup>, ở bè Basse, chuyển động xuống sẽ có bước đi bán cung (*chromatic*) có thể chấp nhận được (ví dụ 447c).

Ví dụ 447:

(a) (b) (c)

VI<sub>7</sub> VI<sub>7</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub> I<sub>2</sub> VI<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> I<sub>2</sub> I VI<sub>7</sub> - II<sub>4</sub><sub>3</sub>

#### IV - ỨNG DỤNG:

1. Dây liên tiếp các hợp âm quãng 7 là một thủ pháp được các nhà soạn nhạc thích dùng để thực hiện phỏng diễn không chuyển thể. Các nốt quãng 7 thường được diễn đến bằng nốt treo. Nếu ở thể trực, mỗi hợp âm này sẽ là một hợp âm thiếu với âm nền được kép.

Ví dụ 448:



Ví dụ 449:

KREBS

"Partita Nr. 6 : Allemande"



#### 2/. Chuyển thể

Các hợp âm quãng 7 khác ngoài hợp át âm tỏ ra hữu dụng với vai trò là hợp âm bản lề trong chuyển thể. Vì không mang hiệu quả át âm nên chúng không khẳng định thang âm và mỗi hợp âm này có ít nhất một hợp âm khác đồng âm. Ví dụ, hợp âm  $II^7$  của thang âm Do trưởng có thể xem như là  $I^7$  của thang âm re thứ,  $III^7$  của (Bb M),  $IV^7$  của (A m) hay  $VI^7$  của (F M).

Ví dụ 450:



Trái lại, giải quyết bất thường  $III^7 - IV$  của thang âm (Bb M) sẽ cho thấy rõ rệt sự chuyển thể bởi vì hợp âm đi sau không nằm trong thang âm (F M).

Ví dụ 451:



3/- Tóm tắt cách sử dụng:

- a. Trong thang âm trưởng, các hợp âm quãng 7 thường được sử dụng có thứ tự ưu tiên như sau :
  - \* V<sup>7</sup>, VII<sup>7</sup> (thứ và giảm)
  - \* II<sup>7</sup> và II<sup>7</sup> nhân tạo, III<sup>7</sup>, và VI<sup>7</sup>.
  - \* I<sup>7</sup>, IV<sup>7</sup>
- b. Trong thang âm thứ, các hợp âm quãng 7 thường được sử dụng có thứ tự ưu tiên như sau :
  - \* V 7 và VII 7 (giảm)
  - \* II 7 và IV 7 cả dạng tự nhiên lẫn nhân tạo
  - \* I 7, III 7, V 7 ở dạng tự nhiên trong trường hợp dùng thang âm thứ tự nhiên ( tức không có cảm âm).
- c. Hợp âm quãng 7 trưởng (I<sup>7</sup>, IV<sup>7</sup> của thang âm trưởng và III<sup>7</sup>, V<sup>7</sup> của thang âm thứ) là những hợp âm nghịch mang tính cứng cỏi nên ít được sử dụng hơn.
- d. Các hợp âm quãng 7 không cảm âm càng phải được chuẩn bị và giải quyết cẩn thận hơn; và ở bất cứ trường hợp nào, chúng ta không được giải quyết bằng một quãng 8 cùng chiều.



## BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 19

1. Hãy viết câu nhạc có ba đoạn mang đủ các đặc điểm sau:

- Đoạn đầu tiên chuyển thể từ thang âm (D M) sang (F# m) bằng cách dùng một hợp âm quãng 7 khác ngoài hợp âm V<sup>7</sup> làm hợp âm bản lề.
- Đoạn thứ hai gồm một giai kết chuyển thể sang thang âm khác thang âm (D M).
- Đoạn thứ ba trở về thang âm (D M) bằng cách chuyển thể dùng một hợp âm quãng 7 khác (ngoài hợp âm V<sup>7</sup>) làm hợp âm bản lề.

2. Hòa âm bè Basse cho sẵn sau đây:



3. Hòa âm bè Soprano cho sẵn sau đây:



## CHƯƠNG 20

## HỢP ÂM BẬC II BIẾN HÓA VÀ HỢP ÂM BẬC VI BIẾN HÓA

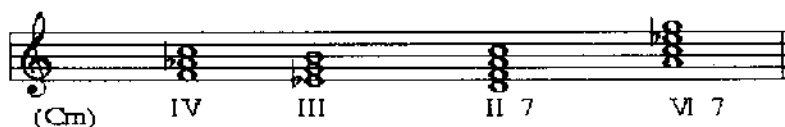
*(the raised supertonic and submediant)*

**I. KHÁI NIỆM:**

Hiểu theo nghĩa đen, một hợp âm biến hóa là một hợp âm bất kỳ có mang một dấu hóa bất thường làm cho một trong các nốt thành phần của nó không còn nằm trong thang âm gốc nữa. Có ba trường hợp xảy ra dấu hóa bất thường (hay các dấu biến hóa đồng chuyển).

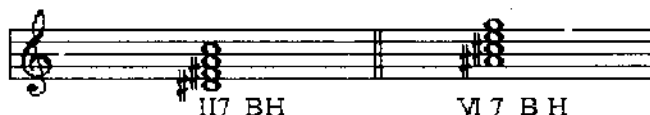
- \* Trước hết, dấu hóa bất thường sinh ra do việc sử dụng các thang âm nhân tạo. Trường hợp này không làm thay đổi âm thức đang được sử dụng. Chúng ta không dùng nghĩa *hợp âm biến hóa* cho các hợp âm trong ví dụ sau đây:

Ví dụ 452:



- \* Các hợp âm mang những dấu hóa bất thường do việc sử dụng hợp át âm bậc phụ (*secondary dominants*). Những hợp âm này thật ra không phải là hợp âm biến hóa. Ngay cả khi xét chúng trong thang âm chính hay trong thang âm tạm thời (chuyển thể), các hợp âm này cũng chỉ là hợp âm bình thường, không biến hóa. Một vài nhà lý thuyết dùng tên gọi hợp âm vay mượn (*borrowed chords*) để gọi các bậc át âm bậc phụ.
- \* Trường hợp còn lại gồm các hợp âm có mang những dấu hóa đồng chuyển không nằm trong hai trường hợp trên đây. Trong số này, quan trọng nhất là, *hợp âm thượng chủ âm* (bậc II) *biến hóa*, *hợp âm quãng 6 Neapoli*, *hợp âm quãng 6 tăng*, và *những hợp âm có âm 5 biến hóa*.

Trong phạm vi chương này, chúng ta chỉ khảo sát hợp âm II 7 và VI 7 biến hóa mà thôi. Hai hợp âm này có âm nền và âm 3 được tăng lên  $1/2$  cung.



## II. GIẢI QUYẾT:

Cách giải quyết tương tự như trường hợp của hợp âm quãng 7 giảm:

- \* Hợp âm  $II_7^{bh}$  thường giải quyết về hợp âm I.
- \* Hợp âm  $VI_7^{bh}$  thường giải quyết về hợp âm  $V_7$ .

Ví dụ 453:



Nguyên tắc của cách giải quyết trong các ví dụ trên đây là: *nốt biến hóa có khuynh hướng di chuyển tiếp theo chiều chuyển động tự nhiên của dấu biến hóa.*

Hai hợp âm này mang những nốt biến hóa tăng có khuynh hướng đi lên. Chúng giống như những nốt cảm âm hay ấn âm (*appoggiature*) vậy. Vì vậy, âm nền của các hợp âm này chuyển động không giống như một âm nền bình thường, mà phải như một nốt giai điệu chuyển động theo khuynh hướng đã nói trên đây. Đôi khi, người ta gọi chúng là những hợp âm nhấn (*appoggiatura chords*). Nhưng, gọi như vậy không được chính xác vì tiết tấu hòa điệu của giải quyết thường là *yếu về mạnh*.

## III. CÁCH KÝ ÂM:

Các nhà soạn nhạc cho thấy sự đồng nhất về cách ký âm tiêu chuẩn cho những hợp âm này, không phải chỉ khi viết cho các nhạc cụ phím mà còn khi viết cho các nhạc cụ dây và bộ gõ.

Ví dụ 454:



Theo cách viết trên đây, hợp âm  $II_7^{bh}$  biến hóa được nhận ra dưới dạng hợp âm  $V_7$  của II. Nguyên tắc của cách viết này là, nốt bậc II tăng được xem như nốt bậc III thứ (giảm 1/2 cung) và nốt bậc VI tăng được xem như nốt bậc VII giảm 1/2 cung.

Xét về mặt ký âm, việc giải quyết của nốt *Mi giáng* về *Mi bình* và *Sĩ giáng* về *Sĩ bình* trong ví dụ 454 là sai nguyên tắc (bởi như thế là chuyển động lên thay vì chuyển động xuống theo chiều chuyển động tự nhiên của dấu giáng). Tuy nhiên, âm nhạc là một vấn đề của âm thanh hơn là của những ký hiệu; vì vậy, trong ví dụ của Beethoven dưới đây, chúng ta không thể chối cãi rằng nốt *Sol bình* được thể hiện như là nốt *Fa thăng kép* trên đàn violon 2 (bè 2).

Ví dụ 455: BEETHOVEN - "Bản giao hưởng số 2"

*Larghetto*

(A M)

$I_{6/4}$   $V_2$   $VI_{6/3}$   $V_{4/3}$

(GI = B3)

Ví dụ 456: BACH - "Well-tempered clavier, I, Prelude Nr. 3"

(C# m)

$I_{6/4}$   $II_2$  (E1 = D3#)  $I_{6/4}$   $V_7$   $I$

Trong ví dụ dưới đây, vấn đề có phức tạp hơn đôi chút.

Ví dụ 457: SCHUBERT - "Quintet, op. 163"

*Allergo*

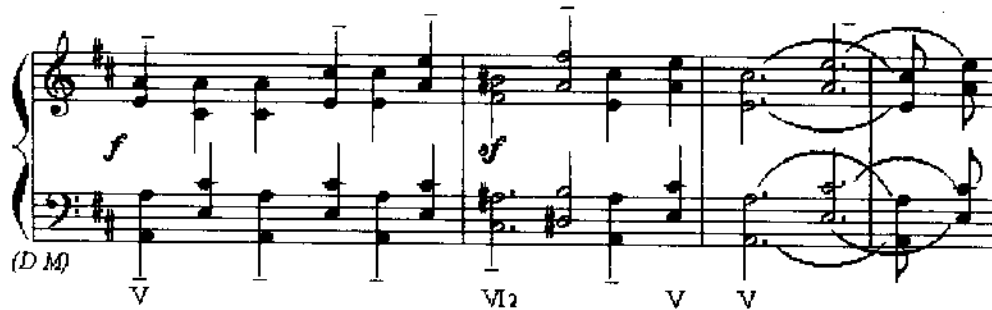
(C M)  $I$   $II_2$   $I$

Ở đây, phần đàn viola (bè 3) rõ ràng được viết với nốt *Mi giáng* là không đúng, thay vì phải là *Ré thăng*. Nhưng nếu dùng *Ré thăng* thay cho *Mi giáng* thì dòng giai điệu của bè violin 1 (bè 1) sẽ trở nên xa lạ, khó coi, với nốt *Ré thăng* này.

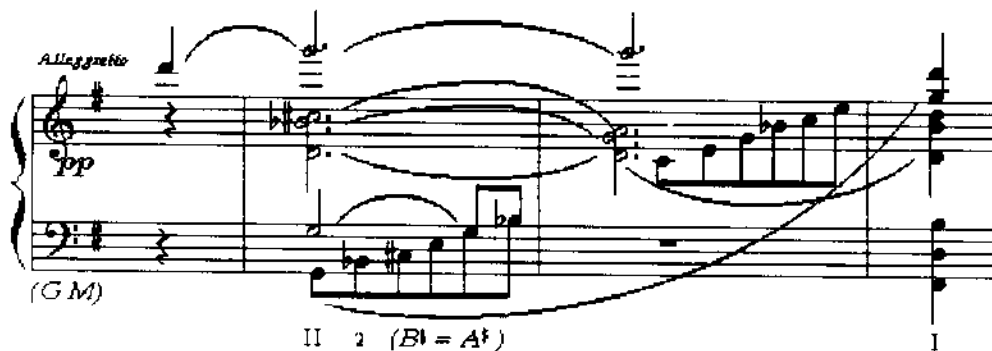
#### IV. TIẾT TẤU:

IV. 1. Khi hợp âm biến hóa và giải quyết của nó tạo thành một liên hệ tiết tấu *mạnh về yếu*, lúc bấy giờ nó mang đặc tính của hợp âm nhấn hay ba âm nhấn bên trên một âm nền hòa điệu.

Ví dụ 458: TCHAIKOVSKY - "Nutcracker Suite: Valse"



Ví dụ 459: BRAHMS - "Tứ tấu cho đàn dây, tác phẩm số 111"



IV. 2. Các bè cũng có thể chuyển hành như những nốt thêu (*auxiliary tones*) để tạo thành một hợp âm thêu có giá trị tiết phách yếu.

Ví dụ 460: ROSSINI - "William Tell: Overture"



IV. 3. Khi các nốt biến hóa được dẫn đến như những âm bậc cầu, lúc ấy chúng sẽ tạo một hợp âm bậc cầu.

Ví dụ 461: WEBER - "Oberon: Overture"

*Alegro*

(D M) II<sub>6</sub><sub>5</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> IV<sub>6</sub> V của V I<sub>6</sub><sub>4</sub> V

IV. 4. Những hợp âm này cũng có thể hoạt động như những hợp âm độc lập. Hợp âm VI<sup>7</sup> là một hợp âm đặc dụng được dẫn đến bán giai kết át âm để nhấn mạnh âm thể. Còn hợp âm II<sup>7</sup> thường đứng trước hợp âm 6/4 trong giai kết.

Ví dụ 462: MOZART - "Concerto cho 2 đàn piano song tấu, K. 365"

*Allargando*

(E b M) IV II<sub>6</sub><sub>3</sub> (G<sup>1</sup> = F<sup>2</sup>) I<sub>6</sub><sub>4</sub>

## V. LIÊN HỆ CHÉO:

Hai âm biến hóa của mỗi hợp âm thỉnh thoảng được dùng ở một nhóm giai điệu gồm các cặp quãng 3 hay quãng 6 tạo nên cặp nốt loại *cambiata* (xem lại chương 8, "Nói ngoài hợp âm"). Trong trường hợp này không tránh được việc nảy sinh ra các liên hệ chéo (Ví dụ, cặp nốt được trước mang nốt *F*♮, trong khi cặp nốt tiếp theo lại mang nốt *F*♯ tuy ở trong cùng một bộ khóa). Những âm biến hóa có thể nằm ở cặp đầu tiên hoặc cặp thứ hai của nhóm.

Ví dụ 463:

liên hệ chéo

Liên kết trên đây không chỉ mang liên hệ chéo, mà còn có quãng giai điệu bất thường là quãng 3 giảm *D*♯ - *F* và *A*♯ - *C*.

Trong ví dụ dưới đây, liên kết *IV* - *VI*<sup>7</sup> bao gồm hai liên hệ chéo *A* b - *A* và *F* - *F*♯. Quãng 3 giảm (quãng xuống) ở bè 3, *A* b - *F*♯ đi kèm với quãng 4 giảm (quãng xuống) ở bè 1, *D* b - *A*. Đó là dạng *cambiata* của các nốt biến hóa nên những điểm bất trên đây có thể chấp nhận được.

Ví dụ 464: WAGNER - "Der Meistersinger, Act. III"

*Modesto*

(And.)

I IV VI 7 V 7

## VI. GIẢI QUYẾT BẤT THƯỜNG:

### VI. 1. "II<sup>7</sup>"

Hợp âm II<sup>7</sup> biến hóa có thể giải quyết về hợp âm bậc V<sup>7</sup> hay V<sup>0</sup> của IV (hợp âm V<sup>0</sup> thường được dùng ở dạng thứ, xem lại chương 16, "Hợp âm quãng 9 thiếu"). Trường hợp giải quyết về V<sup>0</sup> của IV là kết quả của việc chuyển hành song song những hợp âm quãng 7 giảm.

Ví dụ 465:

II 7 V6/Scủa IV II 7 V0 của IV

Ví dụ 466: BEETHOVEN - "Bản giao hưởng số 3"

*Allegro vivace*

### VI. 2. "VI<sup>7</sup>"

Hợp âm VI<sup>7</sup> cũng có thể giải quyết về một hợp âm quãng 9 thiếu. Cách giải quyết này là cách giải quyết phù hợp nhất đối với một chuỗi những hợp âm quãng 7 giảm theo nhau chuyển hành lên bán cung (*chromatic*). Mỗi cặp hợp âm có thể được xem như liên kết VI<sup>7</sup>, V<sup>0</sup> (ví dụ 468)

Ví dụ 467: BACH - "Well-tempered clavier I, Prelude Nr. 8"

(Eb M) IV (app E) VI<sub>6</sub>  $\left[ \begin{array}{l} D^\sharp = C^\sharp \\ F^\sharp = E^\sharp \end{array} \right]$  V<sub>0</sub>  $\frac{4}{3}$

Ví dụ 468: LISZT - "Những khúc dạo đầu"

*Allegro*  
p

## VII CÁCH SỬ DỤNG:

### VII. 1 Âm thức.

Hợp âm II<sup>7</sup> và VI<sup>7</sup> biến hóa thường nên dùng với âm thức trường hơn là với âm thức thứ. Tuy nhiên, thỉnh thoảng, cả hai hợp âm này đều có thể dùng trong âm thức thứ, nhất là đối với II<sup>7</sup> khi không giải quyết về hợp âm bậc I mà lại giải quyết về hợp âm V của IV. Ví dụ dưới đây cho thấy hợp âm VI<sup>7</sup> biến hóa được dùng trong nền của một âm thức thứ.

Ví dụ 469: HAYDN - "String Quartet, op. 76, Nr. 4"

(Eb M) V VI<sub>7</sub> V

### VII. 2. Chuyển thể

Chuyển thể bằng cách biến một *hợp át âm* thành một *hợp âm không át âm* sẽ tạo nên một hiệu quả đặc biệt và mang chút bất ngờ. Chẳng hạn, hợp át âm quãng 9 thiếu của thang âm (C M) sẽ chính là II<sup>7</sup> biến hóa trong thang âm mới - (Ab M), hoặc là VI<sup>7</sup> biến hóa trong thang âm mới - (Db M).

Ví dụ 470:

(CM) I V I [ C V<sub>0</sub> / Ab II 7 ] I<sub>0</sub> 4 V I (CM) I V I [ C V<sub>0</sub> / Db VI 7 ] V<sub>7</sub>

Nếu xem hai hợp âm  $VI^7$  và  $II^7$  là hợp âm bản lề (trong thang âm đầu tiên), sẽ có hai vấn đề nảy sinh:

1. Vì nét đặc thù của những hợp âm này thể hiện nơi cách giải quyết của chúng, nên cần phải làm nổi bật vai trò của chúng trong thang âm đầu tiên, trước điểm chuyển thể. Phương pháp tốt nhất để đạt được sự nổi bật là giới thiệu hợp âm này cùng với giải quyết của nó trong thang âm đầu tiên. Muốn vậy, chúng ta dùng nó như một hợp âm bản lề chỉ sau khi đã thiết lập nên đặc trưng của nó cho người nghe.
2. Tránh làm mờ nhạt sự chuyển thể bằng cách để cho hợp âm bản lề trở thành hợp át âm của thang âm thứ hai sau đó. Điều này có thể tránh được bằng cách dùng hợp át âm bậc phụ. Quan sát ví dụ sau đây, chúng ta sẽ thấy được cả hai phương pháp đã nói ở trên.

Ví dụ 471:

BEETHOVEN

"Bản giao hưởng số 7"

*Allegretto*

(AM)

$VI_{\frac{4}{3}}$  [ B<sup>1</sup> = A<sup>5</sup> / G<sup>1</sup> = F<sup>5</sup> ] V<sub>7</sub> [ (A) VI<sub>4</sub> / (C) V<sub>4</sub> 0 của IV ] V<sub>7</sub> của IV

II<sub>6</sub> I<sub>6</sub> 4 V<sub>7</sub> I

Hợp âm bản lề có thể là hợp âm quãng 7 giảm không át âm, đối với cả hai thang âm. Trong ví dụ sau đây phân tích cho thấy hòa âm dựa trên cùng một bậc đối với cả 2 âm thể, nhưng có sự thay đổi đồng âm.

Ví dụ 472:

FRANCK

"String Quartet"

(*mf*) *cresc.*

(*E<sup>b</sup> M*)  $V_7$  (*E<sup>b</sup>*):  $VI_2^4$   $V_7$  (*F<sup>\#</sup>*):  $VI_2^4$   $V_7$   
 (*F<sup>\#</sup>*):  $VI_3^4$  (*E=D<sup>\#\#</sup>*) (*A*):  $VI_3^4$

### VII.3. Các công thức thường gặp

Example 1:  $II_3^4$   $I_4^6$   $V_7$   $I$   $II_5^6$   $I_4^6$   $V_7$   $I$   $I$   $II_2$   $I$

Example 2:  $I$   $II_2$   $I$   $II_6$   $I_4^6$   $V$   $II_5^6$   $VI_2$   $V_7$   $VI_7$   $V_5^6$

Example 3:  $VI_7$   $V_9^0$   $I$   $V_7$   $VI_2$   $V_7$

## BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 20

1. Hòa âm bè Basse cho sẵn sau:

*Andante*



2. Hòa âm bè Soprano cho sẵn sau:

*Modante*



## CHƯƠNG 21

## HỢP ÂM QUÃNG 6 NEAPOLI

(the Neapolitan sixth)

### I. KHÁI NIỆM:

#### I.1. Định nghĩa

Hợp âm 3 nốt thượng chủ âm (hắc II) có âm quãng 6 thứ và âm nền giảm nửa cung thường được gọi là **hợp âm quãng 6 Neapolitan**.

Nguồn gốc tên gọi Neapolitan<sup>1</sup> không rõ ràng, chỉ biết rằng tên gọi này đã được chấp nhận và dùng rộng rãi. Lúc mới đầu, nó thường xuất hiện dưới dạng thể đảo một (từ đó có tên gọi *quãng 6*). Sau đó ít lâu, người ta dùng tên gọi *hợp âm quãng 6 Neapolitan* cho cả thể trực lẫn các thể khác của hợp âm.

#### I.2. Ký hiệu - Cách thanh lập

Khi ký hiệu, người ta không lưu ý tới định nghĩa của hợp âm này (tức, hợp âm ở thể đảo 1) mà chú ý tới cách dùng nó. Để có được một ký hiệu đồng nhất, chúng ta coi như hợp âm Neapolitan ở thể trực và ký hiệu:  $N_6$ . Kiểu ký hiệu này thường gặp ở các nhạc phẩm ở TK. 19.

Ví dụ 473:



**Chú ý:** Khi âm nền và âm 5 có dấu #, nếu chúng được hạ xuống nửa cung sẽ trở thành dấu lúc đó hợp âm Neapolitan sẽ được ký hiệu là  $II_6$ .

Ví dụ 474:



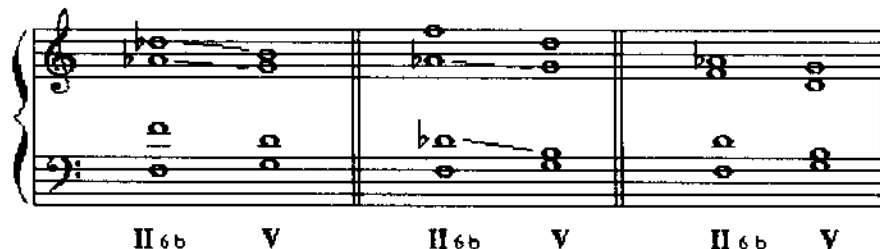
#### I.3. Tính chất

- \* Hợp âm quãng 6 Neapolitan là một hợp âm 3 nốt trưởng và do đó nó không phải là một hợp âm nghịch.

<sup>1</sup> Vào khoảng TK 17, 18, tại Napoli (Naples), miền Nam nước Ý, có một trường phái nhạc kịch (*opera*) nổi tiếng, ảnh hưởng lớn đến lịch sử phát triển âm nhạc thế giới. Đó là, **trường phái Neapoli** (xin xem thêm *lịch sử âm nhạc đại cương, chương 1*, cùng tác giả).

- \* Hợp âm này mang tính hạ át mạnh mẽ, vì vậy nó thường được dùng trong giai kết để giới thiệu, dẫn về hợp âm bậc V.
- \* Hai âm bị biến hóa (âm nền và âm 5) có khuynh hướng chuyển động xuống xuôi theo chiều biến đổi của dấu hóa.

Ví dụ 475:



## II. ÂM KÉP

### II.1. Âm kép

Tốt nhất, nên kép bè Basse (tức âm quãng 3, vì hợp âm này ở thể đảo 1) vì nốt ở bè Basse là một nốt định thể. Nốt bậc II biến hóa (âm nền) thường không được kép khi hợp âm ở thể đảo 1. Tuy nhiên luật này không khắt khe lắm đối với hợp âm Neapolitan so với các hợp âm biến hóa khác.

### II.2. Liên hệ chéo

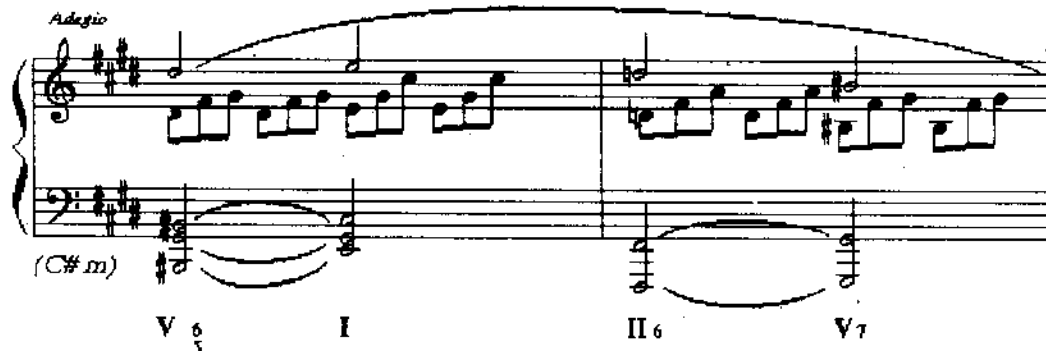
Các liên kết trong ví dụ 475 trên đây cho thấy xuất hiện một liên hệ chéo, ngược tai, giữa hai bè mang hai nốt *Ré tự nhiên* (trong hợp âm  $II_6^b$ ) và *Ré giáng* (trong hợp âm V). Các nhà soạn nhạc đã không tránh liên hệ này mặc dù có thể có nhiều cách sắp xếp để tránh nó, khi liên kết với hợp âm bậc V. Trong các ví dụ 477, 478, 478 dưới đây, chúng ta sẽ gặp lại liên hệ chéo này.

Nếu muốn tránh liên hệ chéo, khi hợp âm át âm có mang âm quãng 7, người ta thường bỏ âm 5.

Ví dụ 476:

BEETHOVEN

"Sonata, op. 27, Nr. 2"



### III. GIẢI QUYẾT:

#### III.1. Giải quyết về bậc V

- a) Có thể giữ bè Basse đứng yên trong khi thay đổi hòa âm, như vậy sẽ tạo nên thể đảo 3 của hợp âm  $V_7$ .

Ví dụ 477: BACH - "Tổ khúc cho sáo và đàn dây"

*Allargo*

(B m)

II<sub>6</sub> V<sub>2</sub>

- b) Nếu kéo dài nốt bậc 6, tức âm quãng 5 của hợp âm, sang hợp âm sau đó, chúng ta sẽ tạo nên một hợp âm quãng 9.

Ví dụ 478: BEETHOVEN - "Sonata, op. 90"

(E m)

I IV II<sub>6</sub> V<sub>9</sub>

- c) Hợp âm quãng 9 có thể ở dạng thiếu, không có âm nền, thường giống như một hợp âm quãng 7 giảm. Trừ khi nốt bậc II biến hóa có chuyển hành lên (ngược với khuynh hướng bình thường của nó) thì mới xuất hiện liên hệ chéo.

Ví dụ 479: MOZART - "Tứ tấu cho đàn dây, K.421"

*Allargando*

(D m)

II<sub>6</sub>  $\flat$  V<sub>0</sub> I II<sub>6</sub> I<sub>6</sub> V<sub>7</sub>

- d) Người ta cũng hay dùng hợp âm  $I^b_4$  *giải kết* như một âm kép (*double appoggiatura*) đi trước hợp âm át âm. Điều này giúp cho các bè chuyển hành liên bậc âm ái, với chú ý là 3 bè trên cùng chuyển hành ngược chiều với bè Basse. Liên hệ chéo trong trường hợp này không thành vấn đề lắm bởi vì đã có hiệu quả hòa âm của bậc I xen vào.

Ví dụ 480:

MOZART

-

"Concerto cho đàn piano K.488"

*Andante*

(F#m) I VI II<sub>6</sub>

I<sub>6/4</sub> V<sub>7</sub> I

### III.2. Chuyển đến một hợp âm khác trước khi giải quyết về hợp âm bậc V

- a) Chuyển đến hợp âm  $I^b_4$  *giải kết*:

Trường hợp này đã được đề cập đến ở phần III.1 d trên đây.

- b) Chuyển đến hợp âm V của (V) :

Trước khi giải quyết về bậc V, chúng ta có thể dùng hợp âm V của V, như vậy sẽ xuất hiện một vài chỗ biến hóa (bán cung) trong các bè. Ở ví dụ sau đây, chúng ta chú ý rằng liên hệ chéo giữa hai dạng của nốt bậc hai là được phép để cho nốt *Sol bình* (đã biến hóa) có thể chuyển động xuống theo khuynh hướng của nó.

Ví dụ 481:

SCHUMANN

-

"Tứ tấu cho đàn dây, op. 41, No 3"

*Adagio*

(F#m) II<sub>6</sub> V của V V<sub>7</sub>

#### IV. CÔNG DỤNG:

1. Hợp âm quãng 6 Neapolitan thường được dùng trong giai kết.
2. Tuy nhiên, nó có thể xuất hiện ở bất cứ chỗ nào trong đoạn nhạc, thậm chí ngay cả lúc bắt đầu tác phẩm (ví dụ 482).
3. Do mang tính chất hạ át (*subdominant*), hợp âm quãng 6 Neapolitan đôi khi được theo sau là hợp âm bậc I hay V của V (ví dụ 483, 484). Như vậy, chúng ta có thể dùng nó như hợp âm hạ át (bậc IV) trong giai kết nghiêm theo sau đó là hợp âm bậc I trưởng hay thứ (ví dụ 485).

Ví dụ 482:

CHOPIN

"Ballade, op. 23"

*Largo*

(G m)

II<sub>6b</sub> V

Ví dụ 483:

HANDEL

"Concerto Grosso Nr. 5"

*Largo*

(B m)

II<sub>6</sub> I<sub>6</sub> V<sub>0/6</sub> I V<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V

Ví dụ 484:

BEETHOVEN

"Khúc tam tấu, op. 1, Nr. 3"

*Alllegro*

(C m)

II<sub>6b</sub> V<sub>0/6</sub> IV IV<sub>6</sub>

4. Vào thế kỷ 19, hợp âm quãng 6 Neapolitan được dùng với mức độ phổ biến dần dần, như là một hợp âm 3 nốt ở thể trực. Điều này làm cho nó trở thành độc lập và ổn định, nốt bậc II biến hóa được xem như một âm nền thực sự như mọi nốt khác của thang âm; và do đó, được phép kép âm khi cần. Âm nền kép và quãng 4 tăng trong liên hệ quãng với nốt bậc V (át âm) giúp nhấn mạnh thêm tính xa lạ của hòa âm này so với âm thể chính.

Ví dụ 485:

BRAHMS

"Tứ tấu cho đàn dây, op. 58, Nr. 1"

*Allargo*

(Cm)

IV<sup>6</sup> II<sup>6b</sup> I

Ví dụ 486:

CHOPIN

"Prelude, op. 28, Nr. 20"

*Largo*

(Cm)

VI II<sup>6b</sup> V I

Ví dụ 487:

BRAHMS

"Sonate cho đàn violon, op. 108"

*Presto*

(Dm)

V<sup>6</sup> IV IV II I<sup>6/4</sup> V

## BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 21

1. Hòa âm bè Basse cho sân sau đây:



2. Viết hòa âm bè Soprano dưới đây, áp dụng hợp âm quãng 6 Neapolitan:



3. Hãy viết một câu nhạc chuyển thể có hợp âm bản lề là hợp âm quãng 6 Neapolitan trong thang âm thứ nhì (tức, thang âm được chuyển tới).
4. Hãy giải thích sự liên hệ của hợp âm quãng 6 Neapolitan của thang âm (G M) đối với các âm thể ( $A^b M$ ), (F m), ( $E^b M$ ), ( $F^\sharp M$ ) và ( $B^b M$ ).

## CHƯƠNG 22

# CÁC HỢP ÂM QUĂNG 6 TẦNG

(The augmented sixth chords)

### I. KHÁI NIỆM:

#### I.1. Sự thành lập

Các hợp âm có quãng 6 tầng được thành lập bằng cách hạ nốt bậc VI xuống nửa cung đồng và tang nốt bậc IV lên nửa cung đồng. Nhóm các hợp âm này gồm bốn hợp âm được gọi là các **hợp âm quãng 6 tầng**.

Ví dụ 488:



Tên gọi **quăng 6 tầng** nói lên quãng đặc biệt thường được thành lập giữa hệ Basse với một bè cao hơn trên.

#### I.2. Tính chất

Các hợp âm quãng 6 tầng không làm chức năng át âm. Chúng mang tính chủ âm nhiều hơn bởi chúng cho thấy rõ ràng bậc át âm của âm thế. Quăng 6 tầng thường được mở rộng thành một quãng 8 đúng giữa hai nốt bậc V do khuynh hướng chuyển động theo chiều chuyển động của dấu hóa ở hai nốt trong quăng 6 tầng (xem ví dụ 488).

Không được dùng hợp âm V của (V) để dẫn đến quăng 6 tầng:  $La' - Fa^\#$  mà phải dùng hợp âm bậc IV của thang âm trưởng nhân tạo (ví dụ, hợp âm  $Fa - La'' - Do$ , trong thang âm CM), rồi tang âm nền ( $Fa$ ) lên một bán cung đồng.

Ví dụ 489:





Trong ví dụ trên đây, vị trí của hợp âm là kết quả tự nhiên của tiến trình giai điệu của các bè còn lại (ngoài bè Basse) trong chuyển hành ngược chiều bán cung (*chromatic*). Thường thường, để có được chuyển động giai điệu đẹp cho bè Basse, người ta sử dụng một thành phần khác của hợp âm làm bè Basse thay cho nốt bậc VI. Chúng ta còn gặp kiểu dùng bè basse đứng yên, kéo dài trên nốt chủ âm hoặc nốt bậc 3.

Ví dụ 492:

BRAHMS

"Concerto cho đàn violon, op. 77"

*Allergo non troppo*

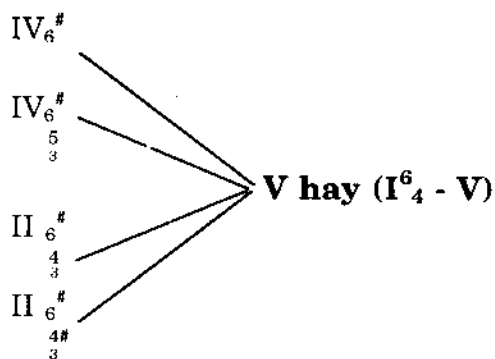
(Am)

I IV<sub>6/4</sub> 2# I

### III. GIẢI QUYẾT - CÔNG DỤNG:

#### III.1. Giải quyết bình thường

Các hợp âm quãng 6 tăng được giải quyết bình thường theo những công thức sau:



Trong đó:

- + nốt bậc 4 tăng chuyển động liên bậc lên 1/2 cung.
- + nốt bậc 6 giảm chuyển động liên bậc xuống 1/2 cung.
- + nốt chủ âm cũng chuyển động xuống cảm âm (trong hợp âm V) hoặc đứng yên trở thành nốt treo (trong trường hợp âm I<sub>4</sub><sup>6</sup>)

a)

Ví dụ 493:

IV<sub>6#</sub> V IV<sub>6#</sub> V IV<sub>6#</sub> V

Ví dụ 494:

MOZART - "Khúc mở đầu cho vở nhạc kịch Don Giovanni"

IV IV<sub>6#</sub> I<sub>6</sub> V

- b) Hợp âm 6-5-3 tăng được dùng nhiều với thang âm thứ vì nó mang cả hai nốt bậc 3 thứ và 6 thứ. Chúng ta quan sát các ví dụ sau:

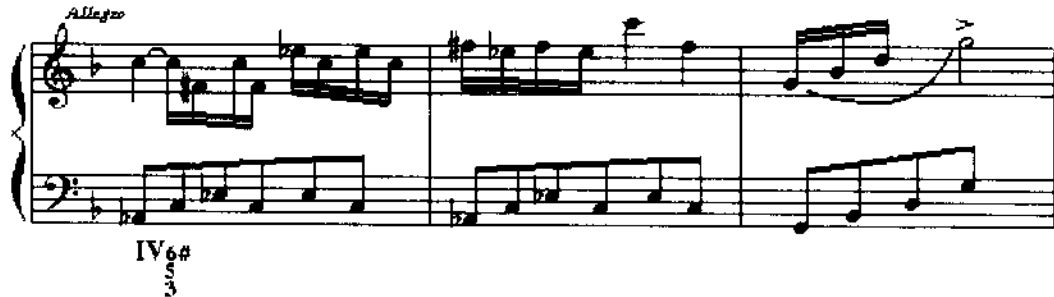
Ví dụ 495:

IV<sub>6#</sub> V IV<sub>6#</sub> I<sub>6</sub> V IV<sub>6#</sub> III<sub>6</sub> V

Ví dụ 496:

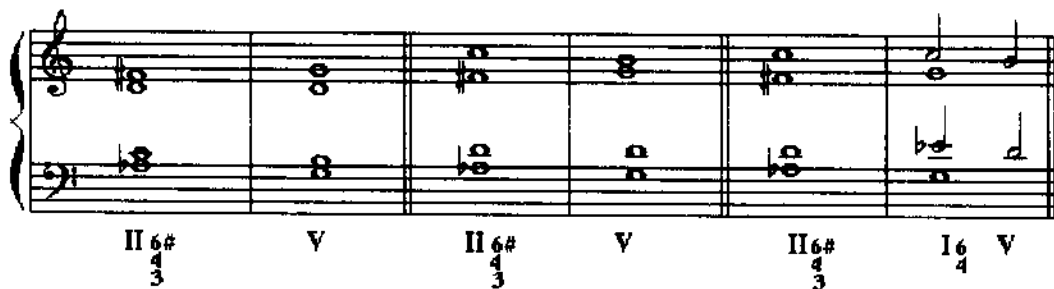
MOZART

"Sonata K. 332"



- c) Hợp âm 6-4-3 tăng có âm nền là nốt bậc II thay vì bậc IV như hai hợp âm vừa đề cập trên đây. Tuy vậy, vẫn phải xen nó đóng vai trò như một hợp âm hạ át. Sự hiện diện của nốt bậc II làm cho giữa hai hợp âm 6-4-3 tăng và hợp âm át âm có một nốt chung. Do đó, phải dùng liên kết kiểu hòa điệu (giữ yên nốt chung).

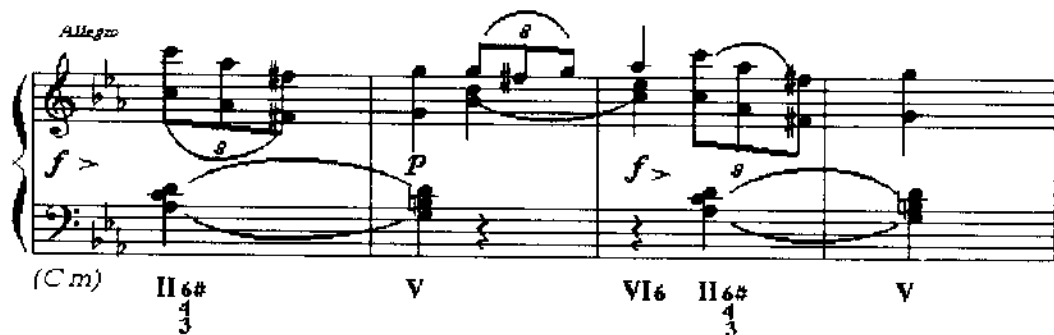
Ví dụ 497:



Ví dụ 498:

SCHUBERT

"Tứ tấu khúc cho đàn dây op. 125, Nr. 1"



Hợp âm 6-4-3 tăng còn được dùng để nối các hợp âm đặc trưng cho điệu thức trưởng và thứ, tạo nên cảm giác như có sự hòa lẫn hai điệu thức này với nhau.

Ví dụ 499:

CHOPIN

"Nocturne op. 48, No 2"

*Andantino*

*p*

(A M)

VI      II $\begin{smallmatrix} 6\# \\ 4\# \\ 3 \end{smallmatrix}$       I $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$       V $\begin{smallmatrix} 7 \end{smallmatrix}$

- d) Hợp âm quãng 4 tầng kép được phân biệt với các hợp âm quãng 6 tầng khác ở chỗ nốt bậc II được tăng nửa cung. Quãng 4 tầng kép được hình thành giữa nốt bậc VI giảm nửa cung ở bè Basse và nốt bậc II tăng. Các nhà soạn nhạc thường viết hợp âm quãng 4 tầng kép ở dạng khác đi, là *hợp âm 6-5-3 tầng* do quãng 4 tầng kép đồng âm với quãng 5 đúng (xem lại ví dụ 490, mục I. 3).

Ví dụ 500:

II $\begin{smallmatrix} 6\# \\ 4\# \\ 3 \end{smallmatrix}$       I $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$       V      II $\begin{smallmatrix} 6\# \\ 4\# \\ 3 \end{smallmatrix}$       I $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$       V $\begin{smallmatrix} 7 \end{smallmatrix}$       II $\begin{smallmatrix} 6\# \\ 4\# \\ 3 \end{smallmatrix}$       I $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$       V $\begin{smallmatrix} 7 \end{smallmatrix}$

Ví dụ 501:

CHOPIN

"Ballade, op. 47"

(A $\flat$  M)

VI      II $\begin{smallmatrix} 6\# \\ 4\# \\ 3 \end{smallmatrix}$       I $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$       V $\begin{smallmatrix} 7 \end{smallmatrix}$

Ví dụ 502:

HAYDN - "Tứ tấu khúc cho đàn dây, op. 64, Nr. 5"

*Adagio*

(AM)

IV  $I_6^{\frac{6\#}{4}}$   $II_6^{\frac{6\#}{4}}$   $I_6^{\frac{6}{4}}$  V7 I

### III.2. Giải quyết bất thường

III.2.1. Khi hợp âm quãng 6 tăng đứng trước một hợp âm quãng 7 át âm, nốt bậc IV tăng chuyển động xuống một bán cung đồng (thay vì chuyển động đi lên liên bậc theo chiều của dấu hóa) để trở thành nốt cảm âm trong hợp âm V7. Đây là một cách giải quyết bất thường.

Ví dụ 503a:

*bắc cầu*

IV  $6_3^{\frac{6\#}{3}}$  V IV  $6_3^{\frac{6\#}{3}}$  V7 IV  $6_3^{\frac{6\#}{3}}$  V7

III.2.2. Về phương diện hòa âm, các hợp âm quãng 6 tăng có rất ít phương án giải quyết bất thường. Chúng hầu như được dùng để chuyển về hợp âm chủ âm. Với nốt bậc VI thứ ở bè basse, chúng được liên kết với hợp âm bậc I ở thế trực, quãng 6 tăng được giải quyết về quãng 5 đúng. Cách giải quyết này ít gặp trong tác phẩm trước cuối thế kỷ 18, 19 nhưng nó lại trở thành một đặc tính của phong cách hòa âm của một số tác giả như César Franck...

Ví dụ 503b:

FRANCK - "Sonate cho đàn violon"

*Allargando*

(AM)

II  $6_3^{\frac{6\#}{3}}$  (C=B) I IV  $6_3^{\frac{6\#}{3}}$  V7

Ngoài ra, hợp âm quãng 4 tăng kép còn có thể giải quyết về hợp âm quãng 13 át âm (chúng ta sẽ khảo sát về hợp âm này ở những chương sau). Dưới đây là một ví dụ.

Ví dụ 504:

SCHUMANN

"Symphonie Studies, op. 13"

(C#m)

VI    V7 (E)    IV    V7 (A)    II6#    V7 (C#)    I

4x  
3

#### IV. CHUYỂN THỂ:

Hợp âm quãng 6 tăng đồng âm với một hợp âm quãng 7 át âm; do đó, thường được sử dụng làm hợp âm bản lề trong chuyển thể. Bậc IV tăng sẽ trở thành nốt quãng 7 của hợp âm sau (là nốt thường có khuynh hướng đi xuống).

Ví dụ 505:

BEETHOVEN

"Tứ tấu khúc cho đàn dây, op. 59, số 3"

Allagio vivace

pp

cresc.

f

(E m)

V    I    II    V7 (A)    V    I6    IV7    I6

4  
(F#)

V2

dom. ped.

(Bề Basse kéo dài ở át âm)

Lối chuyển thể trên đây thuộc loại chuyển thể trực tiếp (xem lại mục III.1, chương 12) với hợp âm bản lề là hợp âm át âm của thang âm mới. Nếu sắp xếp theo thứ tự ngược lại, hiệu quả sẽ hơi khác một chút, lúc bấy giờ hợp âm bản lề là hợp âm quãng 6 tăng của thang âm thứ hai (thang âm mới, xem ví dụ 506). Cả hai cách chuyển thể trên đây được coi như bất thường, tuy nhiên trong những biến đổi vẫn có sự liên quan giữa các âm thể với nhau.

Ví dụ 506:

SCHUBERT

"Bản giao hưởng số 8"

*Andante sostenuto*

(Dm)

I V7 (C#) V7 IV6x

## V. NHỮNG TRƯỜNG HỢP NGOẠI LỆ:

Có một vài trường hợp ngoại lệ gồm những hợp âm có cấu trúc quãng giống như các hợp âm quãng 6 tăng, nhưng được xây dựng trên các bậc khác của thang âm (ngoài bậc II và IV).

V.1. Một trong những trường hợp ngoại lệ đáng chú ý hơn cả là hợp âm quãng 7 át âm có nốt bậc hai giảm nửa cung (tức âm quãng 5 của hợp âm V<sub>7</sub>). Mặc dù, đúng ra, phải coi nó như một hợp âm có quãng 5 biến hóa, nhưng chúng ta có thể kể như đây là một trường hợp dùng quãng 6 tăng cho hợp âm át âm.

Ví dụ 507 :

SCHUBERT

"Ngũ tấu khúc, op. 163"

*piu piano (Allargando)*

(CM)

I V<sub>4</sub> I

V.2. Trong thang âm trưởng, hợp âm II<sub>7</sub> ở thể đảo 1 với nốt bậc VI trưởng và âm nền tăng nửa cung đôi khi được dùng để liên kết với hợp âm bậc I. Hợp âm II<sup>6#5/3</sup> này nghe giống như hợp âm 6-5-3 tăng trong thang âm thứ tương đối.

Ví dụ 508:

GRIEG

"Hy vọng"

*Vivace*

(Eb M)

II 6# 5/3 I



b/



(Am)  $IV_{6\#}^{\frac{5}{3}} (GM)$  | V VcủaII  $IV_{6\#}^{\frac{5}{3}} (GM)$  | V VcủaII



(Am)  $II_{6\#}^{\frac{4}{3}} (GM)$  | V VcủaII  $II_{6\#}^{\frac{4}{3}} (FM)$  | V VcủaII



(Am)  $II_{6\#}^{\frac{4\#}{3}} (GM)$  | V VcủaII  $II_{6\#}^{\frac{4\#}{3}} (FM)$  | V VcủaII

## CHƯƠNG 23

# HỢP ÂM BA NỐT GIẢM (*The diminished Triad*)

### I. TRONG THANG - ÂM TRƯỜNG

#### I.1. Cấu tạo:

Hợp âm ba nốt giảm có âm nền (thường ở bè Basse), âm quãng 3 và âm quãng 5 giảm. Các nhạc sĩ thường dùng ký-hiệu: 5, 5, 5b để đánh số hợp âm ba nốt giảm. Cũng có khi chúng không được đánh số.

Ví dụ 510:



#### I. 2. Các trường hợp sử-dụng

##### I.2.1. Trong những đoạn phòng-diễn lặp lại: (sequence)

Trong các bản hòa âm 4 phần, phần thứ tư sẽ là nốt cách bè Basse một quãng 8.

Ví dụ 511: KIRNBERGER - "Grundsätze des Generalbasses"



I.2.2. Được dùng như thế đảo của hợp âm  $V^7$  thiếu âm quãng 6, trong khi đó bè Basse phải chuyển động lên một bán cung và âm quãng 5 giảm phải đi xuống một bán cung. Cách dùng này gặp nhiều trong các bản hòa âm 3 phần.

Ví dụ 512:



\* *Ngoại lệ:*

Ngoại trừ trong phần phỏng diễn (ví dụ 513a.) hay trong một chuyển thể (ví dụ 513 b.), âm quãng 5 giảm được phép chuyển động lên.

Ví dụ 513:



Trong bản hòa âm 4 phần, chỉ được phép kép âm của hợp âm 3 nốt giảm, như trong ví dụ sau đây của Ph. E. BACH.

Ví dụ 514:



Theo BACH, hợp âm 5 trong ví dụ 514a thật ra là hợp âm  $V^7$  ở thể đảo 1 và thiếu âm quãng 6 để tránh chuyển hành xấu của các quãng 2 theo nhau; hợp âm 5 trong ví dụ 514b chính là  $V^7$  ở thể đảo 1, bỏ âm quãng 6 để tránh chuyển hành quãng 5 theo nhau có thể xảy ra giữa Tenor và Basse.

## II. TRONG THANG ÂM THỨ:

II.1. Trong thang âm thứ, hợp âm 3 nốt giảm có thể xuất hiện trên âm bậc 7 cảm âm của thang âm và được dùng theo cùng những điều kiện được nêu lên trong ví dụ 514 trên đây.

Ví dụ 515:

(a) (b)

(Am) 7 5 b5 7 5 b5

Ví dụ trên đây của Ph. E. Bach được diễn ra ở hai vị trí khác nhau của cùng một tiến trình hòa âm. Theo ông, trong trường hợp này, nên dùng hợp âm 3 nốt giảm hơn là hợp âm thông dụng 6/5 (trong ví dụ trên đây là VII<sup>b</sup>, thay vì dùng V<sup>6/5</sup>). Như thế, cốt để tạo một *tiến trình giai điệu đẹp* (nguyên văn, “einen guten Gesang”). Nghĩa là, tránh chuyển động xuống cách bậc quãng 4 từ nốt *La* trong hợp âm thứ xuống nốt *Mi* trong hợp âm theo sau nó, nếu hợp âm theo sau này là V<sup>6/5</sup> thay vì VII<sup>b</sup>.

II.2. Trong thang âm thứ, hợp âm 3 nốt *giảm thực sự* (khác với loại hợp âm 3 nốt đã được đề cập đến trong phần I.2.2 và II.1) nằm trên bậc II của thang âm. Nó thường chuyển động :

- \* hoặc trực tiếp về hợp âm át âm (bậc V), ví dụ 516.
- \* hoặc qua trung gian một hợp âm 6/4 để về hợp âm át âm, ví dụ 517.
- \* hoặc về thế đảo I của hợp âm át-âm V<sup>6</sup> hay V<sup>6/5</sup>, ví dụ 518.

Ví dụ 516:

Ph. E. BACH

“Versuch, Phần II”

5 V

Ví dụ 517:

TÜRK

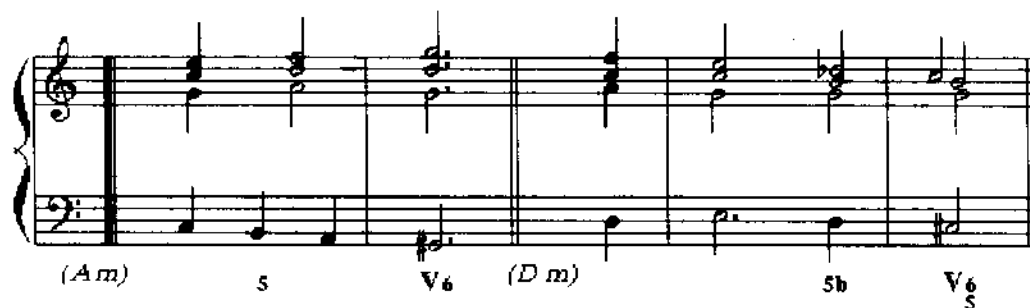
“Kurze Anweisung”

5 16/4 V

Ví dụ 518:

Ph. E. BACH

"Versuch, Teil II."



### III. ÂM KÉP:

III.1. Trong bản hòa âm 4 phần, âm kép thường là âm quãng 3, thay vì kép âm bè Basse như trong các ví dụ 516, 517, 518.

Ví dụ 519:



(âm kép: nốt Ré ở bè Soprano và Tenor)

III.2. Khi bàn đến việc nên kép âm nào của hợp âm 3 giảm, Ph. E. Bach đã viết: "*Hợp âm 3 giảm vang lên tốt trong một bản hòa âm 3 phần, nhưng có vẻ thiếu trong bản hòa âm 4 phần... Lúc đó, nếu kép âm 3 thay cho các phần giữa (bè Alto và Tenor) nghe thuận tai với nhau hơn... Nếu âm 8 lại ở bè trên cùng, hợp âm 3 giảm có âm vang xấu nhất.*"<sup>1</sup>

TÜRK cũng đã cùng một nhận xét như trên với BACH, rằng<sup>2</sup>:

- \* việc kép âm nền (bè Basse) sẽ tạo nên hiệu quả chói tai hơn kép âm 3.
- \* Nếu vì lý do nào đó, buộc phải kép âm nền (quãng 8 của bè Basse) thì phải tránh cho âm kép xuất hiện ở bè trên cùng.

III.3. Trong nhạc cổ điển, tồn tại một quan điểm "máy móc" như sau: "*cấm dùng việc kép âm 8 của một bè Basse đột ngột được thăng*"; mà không cần xét xem, nốt được thăng đó có phải là âm để về lại thang âm chủ hay sang thang âm khác không. Dựa trên quan điểm đó, BACH đề nghị cấm kép âm nền mà phải kép âm 3 trong ví dụ sau đây:

<sup>1</sup> *ÁVersuch*; phần II, chương 4, đoạn 5, năm 1762.

<sup>2</sup> *Kurz Anweisung*; đoạn 108, trang 143, năm 1791.

Ví dụ 520 :

Ph. E. BACH

“Versuch”



(Am) I  
(Em) IV II 5 V<sub>6</sub><sub>5</sub>

## CHƯƠNG 24

## HỢP ÂM BA NỐT TĂNG

(The Augmented Triad)

### I. CẤU TẠO:

Hợp âm ba nốt tăng bao gồm *âm nền* (bè Basse), *âm quãng 3 Trưởng* và *âm quãng 5 tăng*. Âm quãng 5 tăng này có chuyển động bán cung lên bất buộc và không được kép trong bất cứ trường hợp nào.

Ký hiệu: # 5 (hoặc 5#); 5; hay 5 (hoặc 5)

### II. VỊ TRÍ VÀ CÁCH SỬ DỤNG:

Hợp âm 3 nốt tăng có vị trí ở bậc III của thang âm thứ, và xuất hiện trong các trường hợp sau đây:

#### II.1. Được dùng như hợp âm tri hoãn của một hợp âm quãng 6 (tức, thế đảo I)

Xin xem ví dụ 521. Chúng ta phải chuẩn bị trước âm quãng 5 tăng (ví dụ 521a). Trong bản hoà âm 4 phần, có thể kép âm 3 (ví dụ 521b) hay âm nền (ví dụ 521c và 521d) nhưng phải tránh để âm kép của âm nền nằm ở bè trên cùng (ví dụ 521e)

Ví dụ 521:

(a) (b) (c)

(d) (e) *Tránh*

6 5 6 5 5

6 4 3 5 5

Quan sát ví dụ trên đây, chúng ta thấy trường hợp (c) chỉ là sự lặp lại của trường hợp (b) nhưng ở một thể khác của hợp âm (*position* - xem lại chương 3, đoạn IV). Trong đó, việc kép âm nền *Do* tạo cảm giác tự nhiên hơn là kép âm 3 (lúc đó phải kép âm 3 đồng âm, tức bè Alto và Tenor cùng phải là nốt *Mi*).

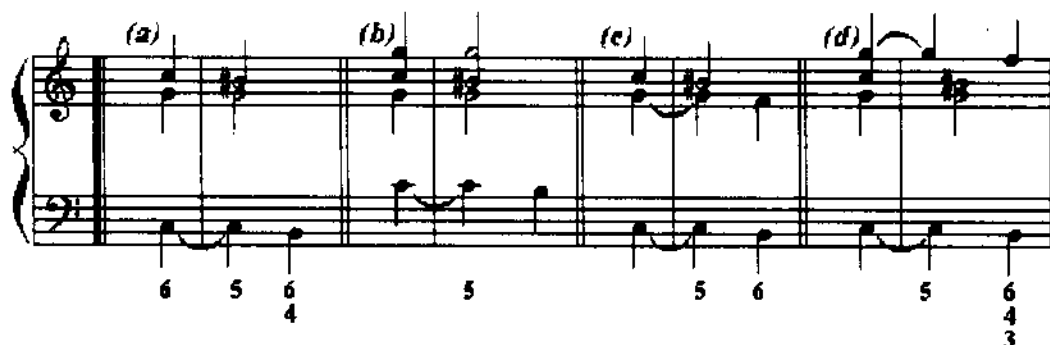
Trong trường hợp (d), việc kép âm nền *Mi giáng*, do chuyển động xuống bắt buộc của nốt nghịch âm trong hợp âm 6/4/3 trước đó (bè Alto).

## II.2. Xuất hiện do việc trì hoãn bè Basse (từ hợp âm trước đó)

Quan sát ví dụ 522a và 522b dưới đây, chúng ta thấy hợp âm ba nốt tăng được tạo thành do việc trì hoãn nốt bè Basse từ hợp âm trước đó. Trong trường hợp này bè Basse phải được chuẩn bị và dĩ nhiên không được kép.

Trong trường hợp (c) và (d), âm quãng 3 cũng được trì hoãn như bè Basse và cũng phải được chuẩn bị.

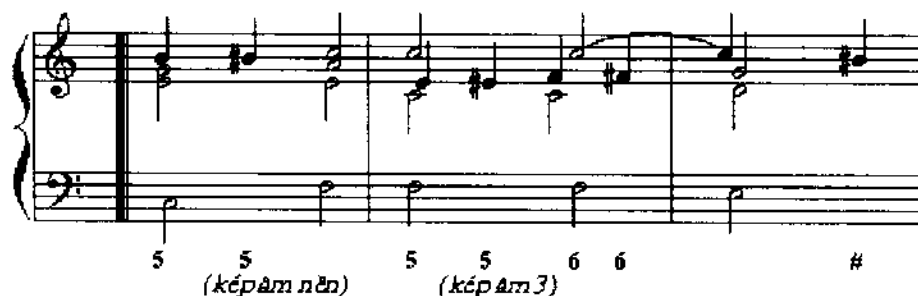
Ví dụ 522:



## II.3. Được tạo thành do việc *biến hóa đồng chuyển*<sup>1</sup> của âm 5 trong hợp âm ba nốt trưởng.

Trong bản hòa âm 4 phần, tùy theo tiến trình hoà âm mà chúng ta xác định xem nên kép âm nền hay âm 3.

Ví dụ 523:



Trong ví dụ sau đây, Ph.E. BACH còn lưu ý về chuyển hành của đoạn nhạc khi sử dụng hợp âm quãng 3 tăng. Ông viết: “*Một tiến trình chậm của các bán cung, từ đó tạo nên âm 5 tăng, được dùng tốt nhất trong các bản hòa âm 3 phần. Những bán cung nằm ở phần chính như vậy sẽ không thích hợp lắm với nhịp độ nhanh.*”

<sup>1</sup> *chromatic*, xem lại chương 1, phần B, mục II. 3

Ví dụ 524:

*Adagio*

6  
3

5 5 6  
3

5 5 6

# MỤC LỤC

*Lời mở đầu*

*Lời cảm tạ*

## **Chương 1. Một số điểm ôn lại về *Quãng* và *Âm giai***

- ΛI. Tính chất của quãng
- ΛII. Quãng thuận- quãng nghịch
- ΛIII. Sự đảo quãng
- ΛIV. Sắc thái của quãng
- B.I. Phân biệt giữa *Âm giai* - *âm thức* - *âm thế*
- B.II. Các loại âm giai thông dụng
  - Bài tập về chương 1
  - Bài tập làm thêm

## **Chương 2. Đại cương về Hợp âm 3 nốt, 4 nốt và 5 nốt**

- I. Phân loại hợp âm 3 nốt
- II. Phân loại hợp âm 4 nốt
- III. Phân loại hợp âm 5 nốt
- IV. Hợp âm thuận - hợp âm nghịch
  - IV.1. Hợp âm thuận
  - IV.2. Hợp âm nghịch
- V. Sử dụng các hợp âm
  - V.1. Sử dụng các hợp âm 3 nốt
  - V.2. Sử dụng các hợp âm 4 nốt
  - V.3. Sử dụng các hợp âm 5 nốt
  - Bài tập về chương 2

## **Chương 3. Hợp âm 3 nốt**

- I. Nốt chung của hai hợp âm
- II. Tâm căn tiếng
- III. Âm kép - Âm giảm
  - III.1. Âm kép
  - III.2. Âm giảm
- IV. Các thể của hợp âm
- V. Khoảng cách giữa các bè
- VI. Thể của hợp âm
  - VI.1. Thể rộng
  - VI.2. Thể hẹp
- VII. Vị trí của hợp âm
  - Bài tập về chương 3

## **Chương 4. Các loại chuyển hành**

- I. Chuyển hành giai điệu
  - I.1. Chuyển hành liền bậc
  - I.2. Chuyển hành cách bậc
  - I.3. Một số quy tắc
  - I.4. Một số chuyển hành theo chiều bất buộc.
  
- II. Chuyển hành hòa điệu
  - II.1. Chuyển hành ngược chiều
  - II.2. Chuyển hành xiên
  - II.3. Chuyển hành cùng chiều
  - II.4. Chuyển hành song song.
  
- III. Quãng 5 và quãng 8 thuận
  - III.1. Định nghĩa
  - III.2. Nguyên tắc
  - III.3. Chú ý
  
- IV. Quãng 5 và quãng 8 theo nhau
  - IV.1. Nguyên tắc
  - IV.2. Ghi chú
  
- V. Chuyển hành trong khi đổi vị trí, đổi thế
  - V.1. Đổi vị trí 8  $\leftrightarrow$  vị trí 3 và vị trí 3  $\leftrightarrow$  vị trí 5
  - V.2. Đổi vị trí 8  $\leftrightarrow$  vị trí 5
  
- VI. Quãng tam âm
  - VI.1. Định nghĩa
  - VI.2. Đặc tính
- VII. Chéo bè

## **Chương 5. Tiến trình hòa âm**

- A.1. Khái niệm
  - A.1.1 Một số định nghĩa
  - A.1.2 Đặc tính
  
- B.1. Âm nền cách nhau quãng 2
  - B.1.1 Nhận xét
  - B.1.2 Nguyên tắc liên kết

- B.II. Âm nền cách nhau quãng 3
  - B.II.1 Nhận xét
  - B.II.2 Liên kết kiểu hòa điệu
  - B.II.3 Liên kết kiểu ca điệu
  
- B.III. Âm nền cách nhau quãng 4, 5
  - B.III.1. Liên kết kiểu hòa điệu
  - B.III.2. Liên kết kiểu ca điệu.
  
- B.IV. Nhận xét chung
  
- B.V. Liên kết các hợp âm bậc phụ  
 Bài tập về chương 5

## **Chương 6. Cấu trúc hòa âm của một câu nhạc**

- I. Khái niệm
- II. Số lượng thay đổi hòa âm
  - II.1. Hòa âm tĩnh
  - II.2. Ảnh hưởng của hành độ
  - II.3. Sự phân bố hợp âm
- III. Khởi đầu câu nhạc
- IV. Kết thúc câu nhạc
  - IV.1. Giai kết chính thức
  - IV.2. Bán giai kết
- V. Kết mạnh và Kết yếu
  - V.1. Kết mạnh
  - V.2. Kết yếu.

## **Chương 7. Hợp âm quãng 6 ( Thể đảo 1 )**

- I. Định nghĩa
- II. Âm kép
- III. Hiệu quả tổng quát
  - III.1. Phương diện hòa âm
  - III.2. Phương diện giai điệu
  - III.3. Phương diện tiết tấu
- IV. Chuyển hành của mỗi bè
- V. Cách sử dụng các hợp âm thể đảo
- VI. Liên kết các hợp âm quãng 6
  - VI.1. Liên kết I 6 với IV 6 và V 6

## VI.2. Liên kết IV 6 và V 6

Phụ lục . Bề Basse có đánh số

Bài tập về chương 7.

### Chương 8. Nốt ngoài hợp âm

- I. Khái niệm
- II. Phân loại nốt ngoài hợp âm
  - II.1. Nốt bắc cầu (passing tones)
  - II.2. Nốt thêu (neighboring tones)
  - II.3. Nốt nhấn (appoggiatura)
  - II.4. Nốt treo (suspension)
  - II.5. Nốt thoát (échappée) và nốt cambiata
  - II.6. Nốt vào trước (anticipation)

Bài tập về chương 8.

### Chương 9. Giai kết

- I. Khái niệm
- II. Giai kết trọn vẹn
  - II.1. Giai kết thật sự (authentic cadence)
  - II.2. Giai kết nghiêm (plagal cadence)
  - II.3. Giai kết hoàn toàn (perfect) và không hoàn toàn (imperfect)
- III. Giai kết nửa chừng
  - III.1. Bán giai kết (half cadence)
  - III.2. Giai kết tránh (deceptive cadence).

### Chương 10. Hợp âm 6/4 ( Thể đảo 2 )

- I. Khái niệm
- II. Chuẩn bị và giải quyết
- III. Âm kép
- IV. Những trường hợp sử dụng
  - IV.1. Hợp âm 6/4 giai kết
  - IV.2. Hợp âm 6/4 nhấn
  - IV.3. Hợp âm 6/4 lượn (thêu)
  - IV.4. Hợp âm 6/4 bắc cầu

Bài tập về chương 10

### Chương 11. Tiết tấu hòa âm

- I. Khái niệm
- II. Cấu tạo tiết tấu của âm nhạc.

- III. Phân loại tiết tấu
    - III.1. Tiết tấu giai điệu
    - III.2. Tiết tấu hòa âm
  - IV. Hòa âm tĩnh - Tiêu chuẩn nhịp
    - IV.1. Hòa âm tĩnh (static harmony)
    - IV.2. Tiêu chuẩn nhịp (time values)
  - V. Tiến trình mạnh và yếu
    - V.1. Định nghĩa
    - V.2. Tính chất
- Bài tập về chương 11.

## **Chương 12. Chuyển thể**

- I. Khái niệm - Một số định nghĩa
    - I.1. Khái niệm về chuyển thể
    - I.2. Thang âm gần
    - I.3. Thang âm xa
    - I.4. Thang âm xa lạ
    - I.5. Hợp âm bản lề (pivot chord)
    - I.6. Nốt chuyển thể
  - II. Phân loại
    - II.1. Phân loại theo cách chuyển
    - II.2. Phân loại theo thời gian
  - III. Trường hợp chuyển thể gần
    - III.1. Kỹ thuật chuyển trực tiếp
    - III.2. Kỹ thuật chuyển gián tiếp
  - IV. Trường hợp chuyển thể xa
    - IV.1. Chuyển thể đột ngột
    - IV.2. Chuyển thể có chuẩn bị bằng hợp âm bản lề
    - IV.3. Chuyển thể bằng hợp âm 7 giảm
    - IV.4. Chuyển thể bằng giai kết tránh biến hóa
    - IV.5. Chuyển cung theo lối của SAINT-SAENS
    - IV.6. Chuyển cung bằng cách dùng một loạt các hợp âm cách nhau quãng 5 đúng
  - V. Trường hợp chuyển thể thật xa
    - V.1. Thang âm chính có dấu thăng ở bộ khóa
    - V.2. Thang âm chính có dấu giáng ở bộ khóa
- Bài tập về chương 12

## **Chương 13. Viết hòa âm trên một bè cho sẵn**

- I. Khái niệm

- II. Hòa âm một dòng ca cho sẵn
  - II.1. Phân tích giai điệu
  - II.2. Bước nhảy giai điệu
  - II.3. Nốt ngân dài
  - II.4. Sự chọn lựa hợp âm
  - II.5. Phân chia câu
- III. Hòa âm với bè trầm cho sẵn
  - III.1. Khái niệm
  - III.2. Một vài điểm cần lưu ý
- IV. Kết luận
- Bài tập về chương 13

#### **Chương 14. Hợp âm quãng 7 át-âm ( V 7 )**

- I. Sự hình thành hợp âm quãng 7 át âm
  - I.1. Sự hình thành theo lịch sử
  - I.2. Cách thành lập
  - I.3. Chiều chuyển động của các âm
- II. Giải quyết hợp âm V 7
  - II.1. Giải quyết bình thường
  - II.2. Giải quyết bất thường
- III. Chuẩn bị hợp âm V 7
- IV. Nhiệm vụ của hợp âm V 7
- V. Vai trò của hợp âm V 7 trong hòa âm
- VI. Thể đảo của hợp âm V 7
  - VI.1. Các loại thể đảo
  - VI.2. Nhiệm vụ của thể đảo
  - VI.3. Chuẩn bị cho thể đảo của hợp âm V 7
  - VI.4. Giải quyết các thể đảo của hợp âm V 7
- VII. Một số vấn đề khác
  - VII.1 Hợp âm VII và hợp âm V 6/5
  - VII.2 Quãng tam âm giai điệu (melodie tritone)
  - VII.3 Công thức liên kết thường gặp
- Bài tập về chương 14

#### **Chương 15. Hợp âm quãng 7 giảm ( 7 dim )**

- I. Định nghĩa và sự thành lập
- II. Giải quyết
- III. Các thể đảo
- IV. Công dụng

- IV.1. Hợp át âm phụ (secondary dominant)
- IV.2. Hợp âm 7 giảm theo nhau
- IV.3. Chuyển thể
- V. Giải quyết bất thường
- VI. Các công thức thường gặp
- Bài tập về chương 15.

### **Chương 16. Hợp âm quãng 9 Trưởng thiếu ( V )**

- I. Cách thành lập
- II. Giải quyết bình thường
  - II.1. Nốt bậc 2
  - II.2. Thể đảo 1 V 0/6/5
  - II.3. Thể đảo 2 V 0/4/3
  - II.4. Lưu ý
- III. Giải quyết bất thường
  - III.1. Giải quyết về hợp âm bậc II
  - III.2. Giải quyết về hợp âm bậc III
  - III.3. Giải quyết về hợp âm bậc IV
  - III.4. Giải quyết về hợp âm bậc VI
- IV. Công dụng
  - IV.1. Hợp át âm phụ
  - IV.2. Chuyển thể
  - Bài tập về chương 16.

### **Chương 17. Hợp âm quãng 9 át-âm đủ ( V9 )**

- I. Đặc tính chung
  - I.1. Âm giảm
  - I.2. Giải quyết bất thường
- II. Khoảng cách giữa các bè
- III. Các dạng thể đảo
- IV. Ứng dụng
  - IV.1. Giải quyết bất thường
  - IV.2. Hợp át âm bậc phụ
  - IV.3. Các công thức dùng cho mọi âm thể
  - Bài tập về chương 17.

### **Chương 18. Phỏng-diễn (*sequence*)**

- I. Khái niệm
- II. Mô hình ban đầu

- III. Tiết tấu hòa âm
- IV. Đặc tính của phòng diễn
  - IV.1. Chiều dài phòng diễn
  - IV.2. Cấp độ chuyển dịch
- V. Phân loại phòng diễn
  - V.1. Phòng diễn không chuyển thể
  - V.2. Phòng diễn chuyển thể
- VI. Một vài điều cần lưu ý

### **Chương 19. Hợp âm quãng 7 của các bậc khác ngoài bậc V**

- I. Khái niệm và sự thành lập
  - I.1. Khái niệm
  - I.2. Sự thành lập
- II. Cách sử dụng
  - II.1. Chuẩn bị
  - II.2. Giải quyết
- III. Khảo sát từng hợp âm quãng 7 phụ
  - III.1. Hợp âm quãng 7 chủ âm ( I 7 )
  - III.2. Hợp âm quãng 7 thượng chủ âm ( II 7 )
  - III.3. Hợp âm quãng 7 trung âm ( III 7 )
  - III.4. Hợp âm quãng 7 hạ át âm ( IV 7 )
  - III.5. Hợp âm quãng 7 thượng át âm ( VI 7 )
- IV. Ứng dụng
  - Bài tập về chương 19.

### **Chương 20. Hợp âm II và VI biến-hóa**

- I. Khái niệm
- II. Giải quyết
- III. Cách ký âm
- IV. Tiết tấu
- V. Liên hệ chéo
- VI. Giải quyết bất thường
  - VI.1. Hợp âm II 7
  - VI.2. Hợp âm VI 7
- VII. Cách sử dụng
  - VII.1. Âm thức
  - VII.2. Chuyển thể
  - VII.3. Các công thức thường gặp
- Bài tập về chương 20

**Chương 21. Hợp âm quãng 6 Neapolitan**

- I. Khái niệm
  - I.1. Định nghĩa
  - I.2. Ký hiệu và cách thành lập
  - I.3. Tính chất
- II. Âm kép
  - II.1. Âm kép
  - II.2. Liên hệ chéo
- III. Giải quyết
  - III.1. Giải quyết về bậc V
  - III.2. Chuyển đến một hợp âm khác trước khi giải quyết về hợp âm bậc V
- IV. Công dụng
  - Bài tập về chương 21.

**Chương 22. Hợp âm quãng 6 tăng**

- I. Khái niệm
  - I.1. Sự thành lập
  - I.2. Tính chất
  - I.3. Phân loại
- II. Các thể đảo
- III. Giải quyết - Công dụng
  - III.1. Giải quyết bình thường
  - III.2. Giải quyết bất thường
- IV. Chuyển thể
- V. Những trường hợp ngoại lệ
- VI. Các công thức thường gặp.

**Chương 23. Hợp âm 3 nốt giảm**

- I. Trong thang âm trưởng
  - I.1. Cấu tạo
  - I.2. Các trường hợp sử dụng
- II. Trong thang âm thứ
- III. Âm kép.

**Chương 24. Hợp âm 3 nốt tăng**

- I. Cấu tạo
- II. Vị trí và cách sử dụng

Phụ chương 1. Danh mục các nhạc sĩ cổ-diễn có tác-phẩm được trích sử-dụng trong sách này.

## Sách và tài liệu tham khảo

### Tác giả

### Tên sách

### NHẠC LÝ CĂN BẢN.

1. HELMUT K. H. LANGE \_ *Allgemeine Musiklehre und musikalische Ornamentik.*
2. DIETRICH KESSLER \_ *Neue Musiklhre & Songcomposing (Klassik-Jazz-Blues-Rock).*

### HÒA ÂM.

3. TIẾN DŨNG \_ Hòa âm năm I, II và III.
4. KIM LONG \_ Hòa âm cuốn I và II.
5. WALTER PISTON \_ *Harmony.*
6. E. T. ARNOLD \_ *The art of accompaniment from a thorough-bass.*
7. DACHS - SUEHNER \_ *Harmonie Lehre.*
8. KIRNBERGER \_ *Grundätze des Generalbasses.*

### CÁC TÀI LIỆU LIÊN QUAN KHÁC

9. P. E. BACH \_ *Versuch*
10. TUERK \_ *Kurze Anweisung*
11. SCHROETER \_ *Dentliche Anweisung.*

# HÒA ÂM

**Biên soạn : NGUYỄN HẠNH - THY NHẤT GIANG**



|                           |   |                        |
|---------------------------|---|------------------------|
| Chịu trách nhiệm xuất bản | : | LÊ HOÀNG               |
| Biên tập                  | : | ĐÀO HIẾU               |
| Trình bày                 | : | NGUYỄN HẠNH            |
| Sửa bản in                | : | NGUYỄN HẠNH - YÊN THẢO |

## **NHÀ XUẤT BẢN TRẺ**

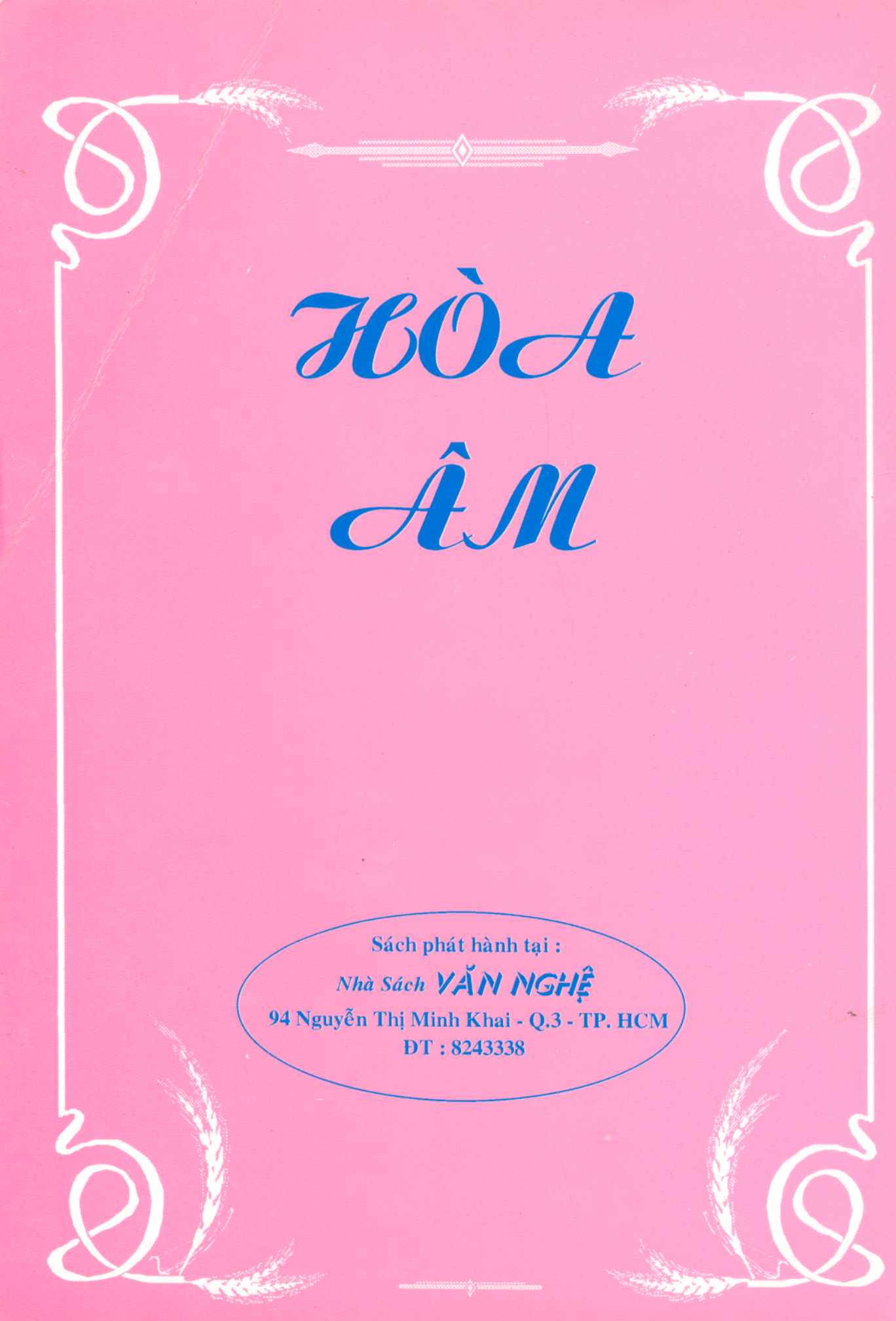
161B Lý Chính Thắng Q.3 - TP.HCM

ĐT : 8446211 - 8444289 - 8442849 - 8437450

Fax : 84.8.437.450

---

In 500 cuốn khổ 19cmx27cm tại Xưởng in Xí Nghiệp Dịch Vụ Tiếp Thị Quảng Cáo. Số đăng ký kế hoạch xuất bản 848/49 Do Cục Xuất Bản cấp ngày 2/10/1997 và giấy trích ngang KHXB số 884/97. In xong và nộp lưu chiểu tháng 2/1998.



# HÒA ÂM

Sách phát hành tại :

Nhà Sách **VĂN NGHỆ**

94 Nguyễn Thị Minh Khai - Q.3 - TP. HCM

ĐT : 8243338